

Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi



Szkoła Doktorska 2019/2023

Monika Dembinska

Nr albumu 4

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

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

Opieka promotorska:

dr hab. Katarzyna Taras, prof. PWSFTViT

Łódź, 2025

SPIS TREŚCI

WSTĘP	2
PODZIĘKOWANIA	12
I. Wpływ warunków społeczno-ekonomicznych na pracę scenarzystów	13
1.1. „Atmosfera twórczego fermentu”, czyli czasy zespołów filmowych	13
1.2. „Przetrwało niewiele” – trudne lata transformacji 1989-2005	31
1.3. „Teraz ja, Ty!” Dwie dekady istnienia PISF oraz ekspansja platform <i>streamingowych</i>	59
II. Jak pracują scenarzyści?	97
2.1. Inspiracja, pomysł, temat	99
2.2. Proces pisania – etapy, rytuały i wyzwania	115
2.3. Jak być scenarzystą	162
III. Scenarzysta jako członek twórczego kolektywu. O (dobrej) współpracy	176
3.1. Fundamenty udanej współpracy	177
3.2. Współscenarzyści	193
3.2. Współpraca między scenarzystą a reżyserem	197
3.4. Współpraca między scenarzystą a producentem	226
3.5. Podsumowanie	244
IV. Matka Ziemia – analiza procesu pracy nad scenariuszem	246
V. Podsumowanie. Próba opisanego trybów twórczych scenarzystów	267
Noty biograficzne rozmówców	275
Bibliografia	280

WSTĘP

„Bez scenariusza nie ma filmu” – to pozornie oczywiste stwierdzenie trudno przypisać jednej osobie. Filmoznawca Marek Hendrykowski, autor pionierskich prac teoretycznych dotyczących scenariusza filmowego i pracy scenarzystów¹ w Polsce, ujął sprawę w ten sposób: „Dobry, umiejętnie rozwinięty i właściwie rozpostarty scenariusz stanowi konieczny warunek powstania wartościowego filmu”². Choć z pewnością wciąż znaleźliby się twórcy gotowi podważyć tę tezę, w kontekście profesjonalnej produkcji filmowej we współczesnej Polsce możemy ją przyjąć jako pewnik³. Nie zawsze tak było. Scenariusz był przez wiele lat uznawany przez rodzimych reżyserów jako „zło konieczne”⁴. W dobie PRL miał on często charakter „podkładki” przedstawianej cenzurze w celu otrzymania zgody na realizację filmu, zaś pod wpływem rosnącej popularności teorii kina autorskiego niektórzy postrzegali go jako niepotrzebne ograniczenie swobody wypowiedzi reżysera⁵. Przez wiele dekad scenariusze pisali przeważnie reżyserzy, zaś producenci, którzy pojawili się w Polskiej kinematografii w latach 90., początkowo niechętnie przeznaczali na ich rozwój odpowiednie sumy. W konsekwencji jeszcze do niedawna scenarzystów było niewielu, a zawód ten był marginalizowany, niedoceniany oraz słabo opłacany. Od kilkunastu lat obserwujemy jednak na polskim rynku jego rosnącą profesjonalizację⁶. Początek tego procesu można uznać za konsekwencję powołania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w 2005 roku, a jego przyspieszenie powiązać m.in. z rosnącym wpływem międzynarodowych platform *streamingowych* na rodzimą branżę⁷. Dziś scenarzyści mogą kształcić się zarówno na studiach dziennych w PWSFTViT W Łodzi, jak i w szkołach prywatnych oraz w ramach komercyjnych programów, brać udział w profesjonalnych programach poświęconych rozwijaniu scenariuszy, festiwalach, wydarzeniach branżowych czy *pitchingach*⁸, a także walczyć o nagrody w konkursach

¹ Ze względów stylistycznych zachowuję formę męską; odnosi się jednak do wszystkich osób piszących scenariusze, w szczególności do tych, które piszą scenariusze filmów fabularnych.

² M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 20.

³ Argumentem w sprawie mógłby być chociażby fakt, że przedstawienie scenariusza jest warunkiem otrzymania dofinansowania na produkcję filmową od PISF (A. Wojnarowski, *Rynek i źródła finansowania scenariuszy filmowych w Polsce*, Wydawnictwo Poligraf, Brzezia Łąka 2022).

⁴ M. Hendrykowski, op. cit., s. 41.

⁵ Ibid., s. 161.

⁶ S. Szostak, *Status i prestiż zawodu scenarzysty w systemie produkcji audiowizualnej*, w: Kwartalnik Filmowy nr 120, 2022, s. 137.

⁷ Od 2011 roku, gdy HBO wyprodukowało *Bez Tajemnic*, polską adaptację izraelskiego formatu, platformy streamingowe stworzyły w Polsce wiele rodzimych seriali “premium”, które zyskały uznanie zarówno widzów, jak i krytyków. Rozwój platform stał się szansą dla wielu scenarzystów na regularną, ale i prestiżową pracę. Większość z nich pracuje oczywiście przy serialach, choć platformy produkują lub koprodukują także filmy fabularne i dokumentalne.

⁸ Podobnie jak większość rodzimych badaczy zagadnień związanych ze scenariopisarstwem, postanowiłam zachować anglojęzyczną pisownię określeń takich jak: *development*, *treatment*, *draft*, *script doctor*, *pitching*. Określenia te, stosowane także przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, są używane i rozpoznawalne wśród pracujących obecnie scenarzystów. Taką pisownię stosuje PISF, a także wielu badaczy, m.in. Marek Hendrykowski, Sylwia Szostak,

takich jak ScriptPro⁹. Ostatecznym dowodem na profesjonalizację zawodu może być powstanie Gildii Scenarzystów Polskich w 2019 roku¹⁰. Jeszcze trzy lata wcześniej Marek Hendrykowski w książce *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka* ubolewał nad tym, że scenariusze w Polsce wciąż są niedofinansowane, a etap *developmentu*¹¹ lekceważony przez producentów¹². Choć od tego czasu wiele się zmieniło, według badań medioznawczyni Sylwii Szostak 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 latami¹³.

Opisane przez Szostak bolączki są mi dobrze znane. Towarzyszą mi od początku pracy w zawodzie, często skłaniając do trudnych refleksji na temat tego, czy w ogóle warto pisać scenariusze. Nie raz, szczególnie rozmawiając z koleżankami i kolegami po fachu, czuję się jak uosobienie stereotypowego sfrustrowanego scenarzysty¹⁴, który potrafi tylko narzekać na swój los. Z drugiej strony praca ta przynosi mi wiele radości i satysfakcji – chociażby z tworzenia bohaterów, wymyślania wiarygodnych, ale zaskakujących sytuacji, prowadzenia inspirujących rozmów i zawiłych dyskusji ze współtwórczyniami. Jest to praca różnorodna, pozwalająca na skok w nieznane, na poznawanie nowych miejsc, ludzi, idei. Nic dziwnego więc, że chętnych do uprawiania tego zawodu nie ubywa.

Temat niniejszej dysertacji jest owocem osobistych refleksji z pracy nad trzema scenariuszami, przy których pracowałam w latach 2018-2024. Pierwszym z nich była *Matka ziemia* – dzieło, do którego niniejsza rozprawa stanowi komentarz teoretyczny. Do współpracy zaprosiła mnie w 2018 roku producentka Marta Gmosińska (Lava Films), która wówczas rozwijała pomysł na film z reżyserką Aleksandrą Maciejczyk. *Matka ziemia* to historia o przełomie w relacji dojrzałej matki i jej dorosłej córki, zainspirowana

Artur Majer, Marcin Adamczak. Proponowana przez Arkadiusza Wojnarowskiego spolszczona pisownia (np. „skrypt doktor”, „development”) nie przyjęły się ani wśród filmowców, ani filmoznawców.

⁹ Konkurs „Script Pro”, organizowany od 2011 roku przez Szkołę Wajdy, jest kontynuacją organizowanego w Polsce od 1992 roku konkursu scenariuszowego Hartley-Merrill. Więcej informacji: *Konkurs Hartley-Merrill*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Konkurs_Hartley-Merrill, [dostęp: 23.02.2023].

¹⁰ Dotychczas scenarzyści mogli zrzeszać się w ramach Koła Scenarzystów Stowarzyszenia Filmowców Polskich, choć w praktyce wśród członków było wiele osób reprezentujących inne zawody filmowe, którzy pisali scenariusze do własnych filmów. Więcej informacji: *Członkowie Koła Scenarzystów SFP*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,231,8336,230,1,Czlonkowie-Kola-Scenarzystow-SFP.html> [dostęp: 23.02.2023].

¹¹ Jak wyjaśnia Marek Hendrykowski: „termin ów oznacza o wiele więcej niż pracę nad scenariuszem. Znaczenie to obejmuje swym zakresem całokształt wysiłków (scenarzysty, producenta, reżysera, autora zdjęć, scenografa, reżysera dźwięku i grona innych twórców, np. aktora, kostiumografa czy twórcy efektów specjalnych) zmierzających do nadania danemu projektowi jak najbardziej konkretnego kształtu, który umożliwia uruchomienie produkcji i rozpoczęcie zdjęć”. M.. Hendrykowski, op. cit., s. 62. Artur Majer dodaje, że etap „rozwoju projektu filmowego” jest „wyodrębniony z okresów produkcyjnych filmu z powodu swe go intuzywnego, eksperymentalnego i długotrwałego charakteru”. A. Majer, *Uwarunkowania procesu twórczego scenarzystów jako sieć powiązań inspiracji i komunikacji w produkcji filmowej*, w: *Marginesy głównych nurtów*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020. s. 56.

¹² M. Hendrykowski, op.cit, s. 20-21.

¹³ S. Szostak, op. cit, s. 137-138.

¹⁴ Znanego chociażby z *Adaptacji* Charliego Kaufmana oraz filmów Braci Coen – *Barton Fink* czy *Ave Cezar!*

prawdziwymi wydarzeniami. W 2020 roku, po otrzymaniu dofinansowania na *development* w ramach Priorytetu I Programu Operacyjnego PISF „Produkcja filmowa”, doszło do sprzedaży scenariusza producentce. Do 2022 roku powstało co najmniej sześć wersji treatmentu oraz trzy drafty scenariusza, będące owocem wspólnej pracy oraz dokumentacji z Aleksandrą Maciejczyk. Producentka zakończyła jednak współpracę z reżyserką, a mi zaproponowała pracę przy debiutanckim filmie Justyny Mytnik pt. *Lany poniedziałek*, który wszedł na ekrany kin pod koniec 2024 roku. Do *Matki ziemi* wróciłyśmy w 2023 roku we współpracy właśnie z reżyserką *Lanego poniedziałku*. Współpraca nad projektem została zakończona w roku 2024.

Praca nad *Lanym poniedziałkiem* zakończyła się premierą filmu na 49. Festiwalu Filmowym w Gdyni. Zaczęła się zaś telefonem od producentki, która w grudniu 2021 roku zaproponowała mi kilkutygodniową współpracę nad scenariuszem z jego współautorką¹⁵, reżyserką Justyną Mytnik, w celu stworzenia ostatniego *draftu* tekstu. Nasza praca trwała znacznie dłużej – kolejne wersje wymagały poprawek, pojawiały się nowe pomysły, a także ograniczenia wynikające z warunków produkcji, np. z charakteru niektórych lokacji. Ostatnie zmiany do tekstu wprowadziłam w marcu 2023 roku, w przerwie między dwiema transzami zdjęć do filmu. Choć przedłużająca się praca nad *Lanym poniedziałkiem* bywała trudna, była też ciekawym, stymulującym, przyjemnym wyzwaniem.

Trzeci projekt, który rozwijałam w latach 2020-22 nosił roboczy tytuł *Zosh* (czyt. Zoś) i był zainspirowany moimi własnymi wspomnieniami z okresu nastoletniego. Wiedziałam już, że łatwiej mi się pisze we współpracy z innymi twórcami – daje mi to możliwość „odbijania” swoich pomysłów od innych osób, a także motywuje do pracy nad kolejnymi wersjami. Rozpoczęłam więc nieformalną współpracę z reżyserką Emilią Zielonką, absolwentką Gdynskiej Szkoły Filmowej, w której filmach krótkometrażowych dostrzegłam wrażliwość potrzebną do opowiedzenia intymnej historii o trudnej relacji tytułowej nastolatki z ojcem. W 2021 roku aplikowałyśmy na warsztaty *Less is More* organizowane przez francuską organizację Groupe Ouest, jednak odpadłyśmy na ostatnim etapie selekcji. Zachęcona faktem, że projekt zaszedł tak daleko, kontynuowałam pracę nad treatmentem. Ostatecznie jednak ze względu na trwającą równoległe pracę nad *Lanym poniedziałkiem* oraz *Matką ziemią*, a także ze względów finansowych, po kolejnym roku nieregularnych spotkań odłożyłyśmy tekst na czas nieokreślony. *Zosh* do dziś leży w cyfrowej „szufladzie”, na dysku mojego komputera.

¹⁵ Reżyserka przez parę lat rozwijała tekst ze szkocką dramatopisarką Rosanną Hall, z którą ostatecznie rozwiązała współpracę. Stworzone przez nią elementy pojawiały się w kolejnych wersjach scenariusza, w tym tych współpisanym przeze mnie, dlatego też nazwisko Hall pojawia się w napisach końcowych filmu.

Ze względu na moje stosunkowo niewielkie doświadczenie (*Matka ziemia* miała być moim pełnometrażowym debiutem¹⁶), pracując nad trzema wymienionymi powyżej scenariuszami przede wszystkim zastanawiałam się *jak* pisać. Z jakich narzędzi korzystać tworząc postaci i fabułę? Jak negocjować warunki współpracy z reżyserkami oraz z producentką? O jakie rozwiązania warto walczyć, a kiedy czerpać z pomysłów innych? Jak podejść do rozwijania scenariusza według własnego pomysłu? Które uwagi przyjmować, a których nie? Co zrobić, kiedy trafię na twórczą blokadę? Jak zadbać o własną głowę (a także o stan konta) aby nie wypalić się w trakcie długich lat pracy?

Zauważyłam również, że stosuję inne taktyki i narzędzia w zależności od tego, czy piszę tekst na podstawie własnego pomysłu, we współpracy z reżyserką nad jej autorskim projektem, czy na zlecenie producentki. Pracując nad *Matką ziemią*, scenariuszem zainspirowanym prawdziwą historią, opierałam się zarówno na warsztacie i na dokumentacji, jak i na obserwacji oraz wyobraźni, które pomogły mi wykreować główną bohaterkę, pięćdziesięciokilkuletnią Miłkę. Współpraca nad tekstem Justyny Mytnik przypominała mi rolę akuszerki – szukałam sposobów na wyrażenie tego, co i jak chce opowiedzieć reżyserka; dużo pracowałyśmy także ze strukturą scenariusza. Rozwijając własny pomysł czułam się w pełni jego autorką, pisząc go opierałam się na intuicji oraz własnych wspomnieniach i doświadczeniach, odnosząc się także do komentarzy reżyserki.

Zauważyłam, że podejście do każdego z wymienionych tekstów wynikało z roli, jaką pełniłam w projekcie. Na moją współpracę zarówno z producentką, jak i z reżyserkami wpływały również czynniki zewnętrzne, np. finansowe czy wynikające z kultury pracy w polskiej branży filmowej. Doszłam do wniosku, że moje refleksje otwierają ciekawe pole do badania relacji między scenarzystami, reżyserami oraz producentami, a także wpływu uwarunkowań rynkowych na pracę twórczą. Chciałam dowiedzieć się, czy scenarzyści mierzą się z odmiennymi wyzwaniami lub cieszą się innymi swobodami w zależności od tego, czy rozwijają tekst w oparciu o własny pomysł, czy o ideę pochodzącą od producenta lub reżysera. Moim celem było również poznanie ich praktyk twórczych, a także podejścia do współpracy z innymi twórcami. Lektura podręczników dotyczących sztuki pisania scenariusza jedynie częściowo zaspokoila mój głód wiedzy (znakomita większość z nich zawiera przede wszystkim porady dotyczące kwestii warsztatowych, a także odnosi się do amerykańskiego systemu produkcji), zaś prac teoretycznych na temat pracy scenarzystów nie powstało zbyt wiele. Rozpoznając okazję

¹⁶ Formalnie był nim *Nowy Świat*, jednak ze względu na to, że byłam współautorką scenariusza jednej z trzech etiud wchodzących w skład filmu, nie uważam tego doświadczenia za tożsame z napisaniem lub współpisanem scenariusza pełnometrażowego filmu fabularnego. *Nowy Świat*, reż. Elżbieta Benkowska, Łukasz Ostalski, Michał Wawrzecki, Polska 2015.

do opisania obszaru, który nie doczekał się dotychczas pogłębionych badań, postanowiłam zwrócić się do innych scenarzystów i scenarzystek, aby dowiedzieć się, jak pracują.

Pierwszym filarem, na którym oparłam niniejszą pracę są swobodne wywiady, które przeprowadziłam z dwunastką polskich scenarzystów filmowych w różnym wieku. Moimi rozmówcami byli, w kolejności od najstarszej do najmłodszej osoby: Maciej Karpiński, Cezary Harasimowicz, Wojciech Lepianka, Grzegorz Łoszewski, Krzysztof Rak, Robert Bolesto, Marcin Ciastoń, Kaja Krawczyk-Wnuk, Filip Kasperaszek, Agata Koschmieder, Justyna Bilik oraz Marek Baranowski (ich noty biograficzne znajdują się na końcu pracy). Wypowiedzi scenarzystów, z którymi nie udało mi się porozmawiać osobiście, znalazłam w m.in. w podcaście Brunona Hawryluka *Natural Born Writers*, który stanowił dla mnie bogate źródło informacji, a także w opublikowanych w Internecie nagraniach ze spotkań oraz paneli, które odbyły się w ramach festiwalu Script Fiesta. Korzystałam również książki *Ł jak Łepkowska*, będącej zapisem wywiadu-rzeki Andrzeja Opali z Iloną Łepkowską.

Do rozmowy zaprosiłam osoby, które w chwili przeprowadzenia rozmów były autorami scenariuszy co najmniej dwóch filmów fabularnych (zrealizowanych lub będących na etapie *developmentu* z dofinansowaniem PISF), miały doświadczenie pracy nad scenariuszem na podstawie własnego pomysłu oraz pisanym na zlecenie producenta lub na podstawie pomysłu reżysera, oraz nie wyreżyserowały filmów, do których pisały omawiane w wywiadach scenariusze. Wykluczyłam z badań reżyserów piszących własne scenariusze, ponieważ wielu z nich doczekało się licznych artykułów czy recenzji, a w przypadku dojrzałych twórców także biografii, monografii czy retrospektyw na festiwalach. Moim celem jest bowiem przedstawienie pracy zawodowych scenarzystów, których nazwiska najczęściej nie są rozpoznawalne przez widzów ze względu na szereg systemowych zaniedbań, takich jak konwencja umieszczania nazwisk w informacjach prasowych, które wpływają na status scenarzystów w Polsce¹⁷. Niektórzy z moich rozmówców mają wieloletnie doświadczenia w pisaniu dla filmu, inni zadebiutowali niedawno, choć często mają już za sobą pracę nad kilkoma scenariuszami pełnometrażowymi, które nie zostały (jeszcze) zrealizowane; większość doczekała się nagród lub sukcesów kasowych.

Postanowiłam pytać o projekty, które nie doczekały się ekranizacji z dwóch powodów. Po pierwsze po to, by skupić uwagę na procesie twórczym scenarzystów, a nie

¹⁷ Sylwia Szostak opisuje chociażby sytuację, w której scenarzyści nie zostają zapraszani na rozdania nagród. S. Szostak, op. cit., s. 123-124. Podobne głosy pojawiają się w panelu *Okrągły stół scenarzystów*, w którym z kolei zostaje poruszony problem niezapraszania scenarzystów na pokazy Q&A, festiwale filmowe, a także nieumieszczania ich nazwisk w materiałach prasowych.

na owocach ich pracy. Tytuły, które widnieją na profilach twórców umieszczonych na portalu filmpolski.pl nie ukazują całej prawdy na temat ich życiorysów: według Cezarego Harasimowicza realizacji doczekał się jeden na dziesięć napisanych przez niego scenariuszy, Wojciech Lepianka mówi o jednym zrealizowanym scenariuszu na siedem¹⁸. Po drugie, pozwoliło mi to porozmawiać z twórcami, którzy podobnie jak ja zadebiutowali niedawno, a nierzadko mają za sobą już kilkuletnie doświadczenie zawodowe. Zwracam uwagę na to, że niemal całkowicie pomijam temat seriali. Znakomita większość osób piszących filmy fabularne¹⁹ – w tym także moich rozmówców – zarabia pracując przy serialach, które poza wyższymi i regularnymi zarobkami gwarantują również stabilny przepływ gotówki z tantiem. Chcąc skupić się na zebraniu relacji, które mogę porównać z własnymi doświadczeniami (sama mam niewielkie doświadczenia pracy przy serialu), a także aby ograniczyć ilość analizowanego materiału, zwróciłam się do aktywnych zawodowo scenarzystek i scenarzystów, w których dorobkach przeważają filmy fabularne.

W wywiadach pytałam o proces pisania poszczególnych tekstów – od momentu pojawienia się inspiracji, przez etap dokumentacji, pracę z formami pośrednimi, takimi jak drabinka czy treatment, aż po właściwy scenariusz oraz pracę w ramach kolejnych faz realizacji filmu: preprodukcji, produkcji i postprodukcji. Moje pytania dotyczyły zarówno spraw związanych z organizacją pracy, jak i kwestii warsztatowych. Chciałam poznać opinie rozmówców na temat pozycji scenarzysty w polskiej branży filmowej, interesował mnie także wpływ kwestii ekonomicznych oraz życia rodzinnego na proces twórczy. Kluczowym obszarem moich badań była również współpraca z reżyserami, współscenarzystami oraz producentami w procesie rozwoju (*developmentu*). Próbowałam ustalić, czy i w jaki sposób tożsamość pomysłodawcy – scenarzysty, reżysera czy producenta – wpływa na charakter i przebieg pracy scenarzysty. Chciałam też dowiedzieć się, czym jest dla moich rozmówców dobra współpraca. Pytałam, czy stosują określone strategie, które zwiększają szanse na jej powodzenie, a także jak radzą sobie z potencjalnymi konfliktami – czy próbują im zapobiegać oraz w jaki sposób je rozwiązują.

Drugim filarem mojej rozprawy jest literatura przedmiotu. Mimo szybkiego tempa rozwoju scenariopisarstwa jako profesji, w Polsce powstało dotychczas niewiele prac naukowych i opracowań traktujących o pracy scenarzystów filmowych²⁰ – przeważają nad

¹⁸ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, Warszawa 2023, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, w archiwum autorki, por. Wywiad z Wojciechem Lepianką, Warszawa 2023, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, w archiwum autorki.

¹⁹ Według Krzysztofa Raka z pisanie filmów fabularnych utrzymują się w Polsce tylko dwie osoby – on i Krzysztof Gureczny. Choć trudno zweryfikować to stwierdzenie, daje ono realistyczny obraz sytuacji finansowej scenarzystów filmowych. Wywiad z Krzysztofem Rakiem, Warszawa, 2023, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, w archiwum autorki.

²⁰ W internetowym archiwum „Kwartalnika Filmowego” znajdują się zaledwie trzy artykuły zawierające hasło „scenarzysta” – jednym z nich jest artykuł Sylwii Szostak, dwa pozostałe nie dotyczą poruszanej przeze mnie

nimi licznie przetłumaczone na język polski podręczniki hollywoodzkich „guru scenariopisarstwa” traktujące o tym, napisać dobry scenariusz (terminu „screenwriting gurus” używa m.in. nowozelandzka medioznawczyni Bridget Conner²¹). Książki te stanowią kompendia zasad i porad dotyczących rzemiosła, dramaturgii, struktury, dialogów, a także spraw technicznych, takich jak formatowanie czy didaskalia. Wśród najbardziej popularnych w Polsce tytułów znajdują się *Jak napisać scenariusz filmowy* Robina Russina i Missouri Downsa, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy* Christophera Voglera, *Scenariusz na miarę XXI wieku* Lindy Aronson czy *Kurs pisania scenariuszy* Lew Huntera. Pierwszym popularnym podręcznikiem w języku polskim²² jest wydana w 1995 roku książka *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu. O sztuce scenariusza filmowego* autorstwa jednego z moich rozmówców, Macieja Karpińskiego. Poza wskazówkami dotyczącymi warsztatu oraz dramaturgii zawiera ona ciekawe z mojego punktu widzenia opisy doświadczeń pracy autora nad konkretnymi tekstami. Książka ta, choć wciąż bardzo cenna, odnosi się do wielu już nieaktualnych zjawisk²³, zaś liczne odniesienia do wspomnień scenarzystów Hollywoodzkich, choć wciąż zabawne i pouczające, nie uzupełniają wiedzy czytelników na temat pracy rodzimych scenarzystów.

Ponieważ w centrum mojego zainteresowania jest nie dramaturgia, struktura czy formy finansowania scenariusza²⁴, ale praca scenarzystów, odwołuję się przede wszystkim do tekstów z pogranicza socjologii i filmoznawstwa. Do niedawna zagadnieniami związanymi ze scenariuszem jako dziełem oraz (współ)pracą scenarzystów zajmował się w zasadzie jeden badacz – wspomniany już Marek Hendrykowski, autor monografii *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*. Publikacja ta przedstawia różnorodne formy, odmiany i etapy powstawania scenariusza, a także zawiera rozważania na temat sytuacji scenarzystów na polskim rynku. W ostatnich latach ukazały się także inne ważne w

tematyki. Nikt nie podejmował tematów związanych ze scenariopisarstwem na łamach „Ekranów”. Więcej informacji: <http://ekrany.org.pl/?s=scenariusz> [dostęp: 23.02.2023].

²¹ B. Conner, *Gurus and Oscar Winners: How-To Screenwriting Manuals in the New Cultural Economy*, „Television & New Media”, 2014, vol. 15 (2), s. 125-127.

²² Pierwsze podręczniki wykładające teorię dramaturgiczną powstały już w dwudziestoleciu międzywojennym, chociażby wydany w 1934 roku *Scenariusz: literacki program struktury filmowej* autorstwa Bolesława Lewickiego, po wojnie związanego ze Szkołą Filmową w Łodzi.

²³ Chodzi przede wszystkim o kwestie dotyczące organizacji pracy (została wydana dekadę przed powstaniem PISF) czy współpracy z reżyserami, którą dziś kształtują nowe zjawiska związane przede wszystkim z globalizacją rodzimej kinematografii. Siłą rzeczy podręcznik Karpińskiego nie odnosi się również do przykładów zaczerpniętych z najnowszych polskich produkcji.

²⁴ Zagadnieniom tym poświęcone są publikacje Arkadiusza Wojnarowskiego, takie jak *Praca nad scenariuszem filmu w ramach działań produkcyjnych*, *Rynek i źródła finansowania scenariuszy filmowych w Polsce* czy *Format scenariusza filmowego*. Vide: A. Wojnarowski, *Praca nad scenariuszem filmu w ramach działań produkcyjnych w: Kultura produkcji filmowej: teorie, badania, praktyki*, red. A. Majera i T. Szczepański, Wydawnictwo PWSFTViT, Łódź 2019, A. Wojnarowski, *Rynek i źródła finansowania scenariuszy filmowych w Polsce*, op. Cit., A. Wojnarowski, *Format scenariusza filmowego*, e-Znaczenia – elektroniczna wersja czasopisma Znaczenia, <http://www.e-znaczenia.pl/?p=1386> [dostęp: 06.06.2025].

kontekście moich rozważań teksty z nurtu *production studies*. Jednym z nich jest artykuł Artura Majera *Uwarunkowania procesu twórczego scenarzystów jako sieć powiązań inspiracji i komunikacji w produkcji filmowej*, w którym autor wskazuje czynniki wpływające – pozytywnie lub negatywnie – na proces twórczy scenarzystów. Należą do nich m.in. presja czasu (*deadline*), pisanie na zlecenie, tematyka scenariusza, relacje z innymi członkami ekipy, a także otoczenie i życie codzienne autorów²⁵. Innym bardzo przydatnym źródłem był opublikowany w „Kwartalniku Filmowym” w grudniu 2022 roku artykuł Sylwii Szostak *Status i prestiż zawodu scenarzysty w systemie produkcji audiowizualnej*. Autorka przedstawia w nim analizę autorefleksyjnych wypowiedzi polskich scenarzystów na temat warunków i kultury ich pracy, a także ich relacji z przedstawicielami innych zawodów filmowych²⁶. Opisana przez Szostak hierarchiczność cechująca relacje między poszczególnymi zawodami branży filmowej wydaje mi się jednym z kluczy do zrozumienia tego, w jaki sposób pracują scenarzyści²⁷.

Niezwykle cennymi źródłami, które pomogły mi opisać przemiany i zjawiska, które wpływały na pracę scenarzystów w różnych okresach od roku 1948 do dnia dzisiejszego, były przede wszystkim teksty badacza kultury produkcji Marcina Adamczaka: artykuł *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, a także książka *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*; korzystałam również z książki Ewy Gębickiej *Między państwowym mecenatem a rynkiem: polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*. Kluczowe były także prace Marka Hendrykowskiego, zwłaszcza artykuł *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*. Sięgnęłam również do archiwalnych numerów tygodnika „Film”²⁸.

Charakteryzując etapy pracy nad scenariuszem, odnoszę się do książki Marka Hendrykowskiego *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, a także do kilku podręczników scenariopisarskich, m.in. do książki *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu* autorstwa Macieja Karpińskiego, *The Art of Dramatic Writing* Lajosa Egri oraz *Jak napisać scenariusz* Raymonda G. Frenshama. Szczególną uwagę poświęcam pojęciom pomysłu oraz tematu, odnosząc się do podręcznika Lajosa Egri oraz wykładu brytyjskiego badacza Iana MacDonalda *The Object that is Not Yet an Object: The Screen Idea*. Związany z

²⁵ A. Majer, op. cit., s. 63-67.

²⁶ S. Szostak, op. cit., s. 125-133

²⁷ S. Szostak, op. cit., s. 124-128. Medioznawczyni odnosi się m.in. do prac nowozelandzkiej badaczki Bridget Conor, z której badań wynika, że branżą filmową rządzą ściśle określone hierarchie związane z jednej strony z aspektem finansowym, z drugiej zaś z prestiżem i uznaniem artystycznym. Z pracy Szostak wynika, że mimo różnic dzielących polską kinematografię od anglosaskich przemysłów filmowych, relacje między przedstawicielami różnych zawodów filmowych rządzą się podobnymi prawami.

²⁸ Większość archiwalnych numerów czasopisma zostało udostępnionych na platformie filmopedia.org. Ich digitalizacja oraz udostępnienie były współfinansowane przez PISF. Filmopedia.org, [dostęp: 20.06.2025].

anglojęzycznym czasopiśmie naukowym „Journal of Screenwriting” MacDonald przedstawia w nim proces powstawania i ewolucji „pomysłu ekranowego” (*screen idea*)²⁹.

Trzecim filarem mojej rozprawy jest analiza własnego procesu twórczego pracy nad scenariuszem pt. *Matka ziemia*. W tym celu skorzystałam z metody autoetnograficznej, łączącej „to, co autobiograficzne i osobiste, z tym, co kulturowe i społeczne”, w której „dokonuje się krytyczna analiza usytuowania jednostki względem innych w kontekstach społecznych”³⁰. Swoją analizę oparłam na notatkach, które prowadziłam pracując przy *Matce ziemi*. Zawierają one informacje dotyczące m.in. okoliczności pracy nad daną wersją scenariusza (*draftem*), zmian, które miałam wprowadzić w tekście, a także przeszkód zewnętrznych i wewnętrznych, z którymi się zmagalam. Odnosiłam się również do poszczególnych wersji tekstu, a także dokumentów takich jak eksplikacje autorskie pisane na potrzeby wniosków składanych do PISF czy zgłoszeń na warsztaty *developmentowe*.

Kuszącym z mojego punktu widzenia jako scenarzystki byłby podział rozprawy na trzy akty. Postanowiłam jednak kierować się poglądem Arystotelesa, który twierdził, że:

...każda piękna rzecz, tak istota żywa, jak wszelkie dzieło składające się z całości, nie tylko swe części musi mieć uporządkowane, lecz musi mieć również nieprzypadkową wielkość. Piękno bowiem polega na (odpowiedniej) wielkości i porządku³¹.

W kontekście niniejszej rozprawy interpretuję te słowa jako wskazówkę, by zachować wielkość i porządek pozwalające na wyczerpujące przedstawienie wyników badań oraz argumentacji. Postanowiłam więc podzielić pracę na pięć rozdziałów. W pierwszym nakreśliłam warunki pracy scenarzystów w trzech okresach polskiej kinematografii – z wywiadów, które przeprowadziłam ze scenarzystami wynika bowiem, że warunki społeczno-ekonomiczne mają niebagatelny wpływ na ich sposób pracy. Biorąc pod uwagę przemiany polityczne, technologiczne oraz administracyjne, wyodrębniłam następujące okresy: epokę PRL-u, kiedy nieliczni szczęśliwcy mogli liczyć na stabilne zatrudnienie w zespołach filmowych; trudne lata transformacji i początek lat dwutysięcznych, aż do powołania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w 2005 roku; oraz

²⁹ I. MacDonald, *The Object that is Not Yet an Object: The Screen Idea*, w: *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, red. P. Cunha, M. Guilhermina Castro, S. Viegas, AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, Lizbona 2016, s. 12-13.

³⁰ S. Holman-Jones, *Autoetnografia. Polityka tego, co osobiste*, w: *Metody badań jakościowych, T.2*, przeł. Michał Podgórski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 175-218.

³¹ Choć myśliciel uważał, że „fabuła winna mieć długość łatwą do zapamiętania w całości”, twierdził również, że „właściwą normą wielkości fabuły jest taka długość, w ramach której poprzez kolejny bieg zdarzeń może na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności nastąpić przemiana (losu bohatera) ze szczęścia w nieszczęście bądź z nieszczęścia w szczęście”. Arystoteles, *Poetyka*, Ossolineum, Wrocław 1983, s. 323.

okres od powstania PISF do dziś, czyli ostatnie dwie dekady charakteryzujące się znaczącym wzrostem produkcji filmowej i serialowej oraz profesjonalizacją zawodu scenarzysty.

Drugi rozdział poświęcony jest metodom pracy scenarzystów. Odnosząc się do przeprowadzonych wywiadów przedstawiam sposoby pracy na poszczególnych etapach pisania scenariusza. Rozdział ten zawiera także refleksje i porady scenarzystów dotyczące uprawiania zawodu w szerszym kontekście. Trzeci rozdział skupia się na współpracy scenarzystów z innymi uczestnikami procesu produkcji filmowej, przede wszystkim ze współscenarzystami, reżyserami oraz producentami.

Czwarty rozdział stanowi autoetnograficzna analiza procesu pracy nad scenariuszem *Matka ziemia* we współpracy z reżyserką Aleksandrą Maciejczyk oraz producentką i pomysłodawczynią Martą Gmośnińską. Ostatni, piąty rozdział, zawiera zaś podsumowanie przedstawionych w niniejszej pracy rozważań, a także próbę nazwania i opisanie trybów twórczych, które stosują polscy scenarzyści filmów fabularnych.

Jako scenarzystka poczułam pewną ulgę wysłuchując opowieści moich koleżanek i kolegów po fachu na temat metod pracy – okazało się bowiem, że nie ma jednego słusznego sposobu pracy. Niemal każdy pracuje inaczej, choć większość z nas boryka się z podobnymi problemami. Liczę na to, że mój tekst pomoże innym scenarzystom, w szczególności tym początkującym, informując i inspirując, dodając cierpliwości oraz wiary we własne umiejętności. Nasza praca jest bowiem pracą samotną – często nie znamy ani pozostałych członków ekip filmowych, ani siebie nawzajem³². Chciałabym, by przedstawione tutaj doświadczenia scenarzystów i scenarzystek opisujące rzeczywistość pracy w polskiej branży filmowej stanowiły kontrpunkt dla amerykańskich poradników obiecujących proste recepty na oscarowy scenariusz. Wierzę również, że niniejsza rozprawa poszerzy stan wiedzy na temat pracy scenarzystów w Polsce. Byłabym zaszczyczona, gdyby tym samym przyczyniła się – choćby odrobinę – do podniesienia statusu naszego zawodu.

³² Mowa przede wszystkim o osobach, które nie skończyły szkół filmowych ani nie należą do Gildii, choć i przynależność do związku zawodowego nie gwarantuje zawarcia i podtrzymania relacji, która dawałaby scenarzystom poczucie wspólnoty, wsparcia. Dowodem na to, że nawet zawodowi scenarzyści z dużymi sukcesami nie znają się nawzajem, może być zarejestrowana podczas Script Fiesty 2021 rozmowa *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

PODZIĘKOWANIA

Pragnę podziękować przede wszystkim moim rozmówcom i rozmówczyniom: Maciejowi Karpińskiemu, Cezaremu Harasimowiczowi, Wojciechowi Lepiance, Grzegorzowi Łoszewskiemu, Krzysztofowi Rakowi, Robertowi Bolesto, Marcinowi Ciastoniowi, Kai Krawczyk-Wnuk, Filipowi Kasperaszkowi, Agacie Koschmieder, Justynie Bilik, Markowi Baranowskiemu, a także Annie Bielak i Ilonie Łepkowskiej.

Dziękuję mojej promotorce, Katarzynie Taras, za cierpliwość do dynamiki mojego procesu pracy nad rozprawą, a także nieocenione wsparcie w chwilach kryzysu.

Jestem również wdzięczna pani Beacie Saramonowicz oraz Katarzynie Mące-Malatyńskiej, dyrektorze Szkoły Doktorskiej PWSFTViT za pomoc w sprawach formalnych, a także Andrzejowi Mellinowi, kierownikowi Katedry Scenariopisarstwa, za dotychczasową współpracę.

Za pomoc w dotarciu do źródeł dziękuję Brunonowi Hawrylukowi, Jarosławowi Czembrowskiemu, Annie Wróblewskiej oraz zespołowi biblioteki PWSFTViT, a także pani Beacie Mocovej z biblioteki Instytutu Polskiego w Pradze.

Dziękuję Marcie Gmosińskiej, Aleksandrze Maciejczyk oraz Justynie Mytnik za współpracę przy scenariuszach *Matka ziemia* oraz *Lany poniedziałek* i Emilii Zielonce za pracę przy *Zosh*.

Dziękuję także Aleksandrze Rosset oraz Alicji Devaux, z którymi dzieliłam trudy i niepokoje, ale małe i sukcesy pisania.

Pragnę również podziękować moim bliskim i przyjaciołom: Markowi, Domie, Ali, Justynie, Elżbiecie, Kubie, Maciejce, a także moim rodzicom – za nieustające wsparcie, zarówno moralne, jak i materialne. Bez Was ta praca nie powstałaby.

Niniejszą rozprawę dedykuję studentom i studentkom scenariopisarstwa, a także osobom, które stawiają pierwsze kroki w tym zawodzie. Oby satysfakcja z pracy nad scenariuszami wynagrodziła wszystkie trudy nieprzewidywalnego procesu twórczego.

I. Wpływ warunków społeczno-ekonomicznych na pracę scenarzystów

1.1. „Atmosfera twórczego fermentu”, czyli czasy zespołów filmowych

Gdy pracę zaczynali urodzeni w latach 50. Maciej Karpiński, Ilona Łepkowska i Cezary Harasimowicz, za krajową produkcję filmową odpowiedzialne było państwowe Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”. Skupiało ono poszczególne zespoły, których logotypy i nazwy pamiętamy z czołówek najwybitniejszych filmów okresu PRL: „X”, „Tor”, „Kadr”, a także wiele innych. Aby zrozumieć, jak pracowali w tym czasie scenarzyści, należy się przyjrzeć systemowi i kulturze pracy w zespołach filmowych oraz (często niepisany) zasadom współpracy z innymi twórcami, przede wszystkim z reżyserami. W jaki sposób scenarzyści trafiali do zawodu? Gdzie i od kogo mogli się go uczyć? Na jaki sposób zatrudnienia i warunki finansowe mogli liczyć? Jak rozumiano rolę scenariusza filmowego oraz jak wyglądał format scenariusza? Wreszcie – jaki był status zawodu scenarzysty w PRL?

Idea spółdzielczości w polskiej kinematografii sięga lat 30., gdy podjęcie to postulowali niezależni filmowcy skupieni wokół Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „START”, marzący o realizacji filmów artystycznych czy eksperymentalnych, które trafiałyby do kin obok popularnych filmów gatunkowych o przeważnie słabej jakości³³. Pierwsze zespoły filmowe powstały jednak dopiero w maju 1955 roku³⁴. Ich powołanie nie było wynikiem troski powojennych władz o swobodę twórczą filmowców – wręcz przeciwnie. Zespoły filmowe od początku swego istnienia do końca PRL były przestrzenią sporów i napięć między filmowcami a władzą centralną³⁵. Większość zespołów tzw. „pierwszej generacji”, jak kierowany przez Jerzego Kawalerowicza „Kadr”, „Start”, którego kierowniczką była wywodząca się z grupy przedwojennego stowarzyszenia o tej samej nazwie Wanda Jakubowska³⁶, czy „Studio”, na którego czele stał Aleksander Ford, zostało rozwiązanych na fali tzw. „wydarzeń marcowych” roku 1968³⁷. Polityczną nagonkę na rzekomo „antypolskich” filmowców

³³ P. Zakrzewski, „START” i co dalej? *Historia jednego środowiska*, culture.pl, <https://culture.pl/pl/przerwane-historie/start-i-co-dalej-historia-jednego-srodowiska>, [dostęp: 15.01.2025].

³⁴ Już w latach 1949-1951 funkcjonowały zespoły scenariuszowe, których zadaniem było dostarczanie filmowcom gotowych (oraz zgodnych z ówczesną propagandą) scenariuszy, a także „przyciąganie do współpracy literatów oraz ogłaszanie konkursów scenariuszowych”. Zespoły te zostały jednak zlikwidowane, ponieważ nie spełniły swojej funkcji – proponowane przez nie teksty w znakomitej większości nie doczekały się skierowania do produkcji. M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, w: *Restart zespołów filmowych / Film Units: Restart*, Korporacja Ha! Art/PWSFTViT, Kraków-Lódź, 2012 s. 41.

³⁵ M. Hendrykowski, *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, „Images”, 2013, nr. 21-22, str. 342-343.

³⁶ A. Wróblewska, *Zespół filmowy „Start”*, Akademia polskiego filmu, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/zespoly-filmowe/start/9> [dostęp: 22.11.2024].

³⁷ A. Wróblewska, *Zespół filmowy „Studio”*, Akademia polskiego filmu, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/zespoly-filmowe/studio/12> [dostęp: 22.11.2024].

przetrwały tylko „Iluzjon” i „Tor” – jeden z najważniejszych zespołów filmowych, istniejący do dziś pod tą samą nazwą jako studio filmowe³⁸. Powstały nowe, podporządkowane władzy zespoły jak „Nike”, „Kraj” czy „Wektor”, dziś zupełnie zapomniane³⁹, a filmowcy zostali w dużej mierze pozbawieni swobody twórczej⁴⁰.

W 1972 powstały kolejne ważne zespoły – katowicka „Silesia” pod kierownictwem Kazimierza Kutza, „Pryzmat”, którego kierownikiem artystycznym był Aleksander Ścibor-Rylski, a literackim – Tadeusz Konwicki, a także słynny „X”, który pod kierownictwem Andrzeja Wajdy stał się prowodyrem nurtu kina moralnego niepokoju⁴¹. W 1978 roku powstał zespół filmowy „Perspektywa”, którego kierownikiem artystycznym przez niemal trzy dekady był Janusz Morgenstern. Ten wyjątkowo aktywny zespół wyprodukował ponad 100 tytułów – zarówno filmów fabularnych, jak i produkcji telewizyjnych. Podczas transformacji ustrojowej został przekształcony w studio filmowe o tej samej nazwie, a w 2011 roku połączony ze studiem filmowym (dawnym zespołem filmowym) „Zebra”⁴², założonym w 1988 roku przez Juliusza Machulskiego. „Zebra” znana jest przede wszystkim z filmów rozrywkowych, które z sukcesami produkowała w latach 90. już jako studio filmowe⁴³. Ponadto w latach 80. wskutek napięć między władzą a filmowcami z zespołu „Silesia” powstał zespół filmowy „Oko”, w którego skład weszło wielu twórców związanych z „Silesią”. Zespół ten w latach 80. prężnie produkował filmy i seriale dla TVP, nie stronił również od produkcji tytułów rozrywkowych czy gatunkowych. Popularne do dziś filmy, wówczas kasowe hity takie jak „Znachor” czy „Akademia pana Kleksa” wyprodukował zespół filmowy „Zodiak”, którym kierował do jego likwidacji w 1997 roku Jerzy Hoffman.

Ówczesna produkcja filmowa była całkowicie uzależniona od polityki i narzucanej przez władze ideologii, a swoboda twórcza ograniczana była przez cenzurę. Zespoły zobowiązane były do przedstawiania tekstów Komisji Oceny Scenariuszy, nie miały prawa

³⁸ A. Wróblewska, *Studio filmowe (dawniej zespół filmowy) „Tor”*, Akademia polskiego filmu, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/studio-filmowe-dawniej-zespol-filmowy-tor/17>, [dostęp: 22.11.2024].

³⁹ Wymienione zespoły istniały do roku 1972.

⁴⁰ A. Michalska, *Marzec '68 a polskie środowisko filmowe*, Magazyn filmowy SFP, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia/5,26744,1,1,Marzec-039-68-a-polskie-srodowisko-filmowe.html>, [dostęp: 20.11.2024].

⁴¹ A. Wróblewska, *Zespół filmowy „X”*, Akademia polskiego filmu, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/zespol-filmowy-x/1> [dostęp: 22.11.2024].

⁴² A. Wróblewska, *Studio filmowe (dawniej zespół filmowy) „Perspektywa”*, Akademia polskiego filmu, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/studio-filmowe-dawniej-zespol-filmowy-perspektywa/6>, [dostęp: 22.11.2024].

⁴³ A. Wróblewska, *Studio filmowe (dawniej zespół filmowy) „Zebra”*, Akademia polskiego filmu, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/studio-filmowe-dawniej-zespol-filmowy-zebra/4>, [dostęp: 22.11.2024].

samodzielnie kierować ich do produkcji⁴⁴. Cenzurze podlegały także gotowe filmy, kontrolowane podczas kolaudacji. Mimo to zarówno system pracy w zespołach filmowych, jak i efekty ich pracy, bywały idealizowane przez twórców czy historyków. W maju 2013 roku w łódzkiej szkole filmowej odbyła się konferencja filmowców oraz badaczy filmu i kultury produkcji filmowej pod znamienym tytułem *Zespół filmowy – mit czy ideał?*, której celem było otwarcie debaty na temat idei i spuścizny zespołów filmowych w kontekście wyzwań, jakie stały przed polskimi producentami⁴⁵ niemal dekadę po powstaniu PISF⁴⁶. W wygłoszonym na konferencji referacie Marek Hendrykowski podkreślił potrzebę krytycznej refleksji na temat zespołów przypominając, że obok wielu filmów wybitnych zrealizowały one „kilkaset” filmów o – oględnie mówiąc – nienajwyższej jakości artystycznej i warsztatowej⁴⁷. Hendrykowski nie zaprzecza jednak, że idea „zespołu filmowego jako grupy twórczej” jest wartościowa i wciąż aktualna⁴⁸. Zaznacza przy tym, że zespół filmowy nie tworzy⁴⁹ filmów, lecz:

organizuje (...) ich produkcję i stwarza warunki do optymalnej realizacji projektu. Dzieła filmowe tworzą ich autorzy: scenarzyści, reżyserzy, twórcy zdjęć, scenografowie, aktorzy, montażyści, kompozytorzy, reżyserzy dźwięku i inni. Zespół filmowy jest im potrzebny jedynie do tego, by doprowadzić dany projekt do realizacji i nadać mu kształt optymalnie nośny i adekwatny do zamierzonego⁵⁰.

Przyjrzyjmy się więc owym warunkom pracy, które zapewniały twórcom zespoły filmowe. Wszystkie miały jednakową strukturę. Jak podsumowuje Marcin Adamczak:

Na czele każdego z zespołów stał kierownik artystyczny (powoływany z grona uznanych reżyserów), kierownik literacki (wywodzący się ze środowiska pisarzy lub krytyków) oraz szef produkcji (rekrutowany z grona kierowników produkcji). W skład poszczególnych zespołów

⁴⁴ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, op. cit., s. 230.

⁴⁵ A. Wróblewska, *Zespół filmowy – mit czy ideał?*, Portal filmowy SFP, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,15184,1,1,Zespól-filmowy-mit-czy-ideal.html> [dostęp 06.01.2025]

⁴⁶ Konferencja była jednym z wielu odbywających się w tamtych latach wydarzeń odnoszących się do tematu zespołów filmowych. Trzy lata przed konferencją powstał think tank Restart, którego członkowie i członkinie postulowali m.in. powrót „myślenia zespołowego” w twórczości filmowej, a bardziej konkretnie powrót funkcji kierownika literackiego. W 2012 roku ukazała się monografia *Restart zespołów filmowych / Film Units: Restart*, zawierająca m.in. eseje związane z Restartem Piotra Mareckiego, badacza kultury produkcji Marcina Adamczaka oraz rozmowy Marcina Małatyńskiego m.in. z Wojciechem Marczewskim, Małgorzatą Szumowską i Andrzejem Wajdą.

⁴⁷ M. Hendrykowski, *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, op. cit., s. 345.

⁴⁸ Ibid., s. 350-351.

⁴⁹ Uwagę zwraca użycie przez Hendrykowskiego czasu teraźniejszego, które mogłoby podkreślać aktualność idei zespołów filmowych lub ciągłość ich działania pod postacią nowych studiów produkcyjnych.

⁵⁰ M. Hendrykowski, *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, op. cit., s. 344.

filmowych wchodzili ponadto reżyserzy średniego pokolenia oraz, w przeważającej mierze, młodzi i aspirujący dopiero do zawodu⁵¹.

Według Marka Hendrykowskiego to właśnie współpraca trójki kierowników stanowiła podstawę sprawnego i owocnego działania całego zespołu filmowego⁵². Na to samo (z pominięciem roli kierowników produkcji) zwróciła uwagę inicjatorka powstania zespołów, Wanda Jakubowska, w artykule *Zespoły – początek przełomu* opublikowanym na łamach tygodnika „Film” w listopadzie 1955 roku, a więc pół roku po powołaniu zespołów filmowych. Według szefowej zespołu „Start”, kierownik artystyczny oraz literacki mieli przede wszystkim „stworzyć odpowiedni klimat pracy nad poszczególnymi scenariuszami i filmami”, a także wspierać młodszych, mniej doświadczonych kolegów. Idealny według Jakubowskiej model pracy nad tekstem miał polegać na ścisłej współpracy scenarzysty i reżysera filmu „od początku jego narodzin, to jest od pomysłu”.

Praca w zespole miała charakter kolektywny, co miało zaowocować zarówno powstawaniem lepszych filmów, jak i rozwojem samych twórców⁵³. Co ciekawe, Jakubowska podkreśla, że uważa autorstwo pomysłu na scenariusz za kwestię „nieistotną ani dla widza, ani dla przebiegu pracy”⁵⁴. We wspomnieniach filmowców oraz tekstach współczesnych badaczy często pojawiają się wzmianki o panującej w niektórych zespołach atmosferze twórczego dialogu⁵⁵. Współpraca często łączyła aspekty formalne z nieformalnymi – dyskusjami przy herbacie czy wódce, spotkaniami w prywatnych mieszkaniach czy spontanicznymi rozmowami w przestrzeniach wspólnych siedzib zespołów⁵⁶. Warunki te sprzyjały nie tylko pracy twórczej, ale także zawiązywaniu się kontaktów czy przyjaźni zarówno między młodymi filmowcami, jak i pomiędzy twórcami z różnych pokoleń. Na temat panującej w zespołach filmowych atmosfery entuzjastycznie wypowiedział się w rozmowie ze mną Maciej Karpiński, porównując ją do sytuacji współczesnej:

[Młodym filmowcom] brakuje dziś takiego pokoleniowego i międzypokoleniowego kontaktu (...). Dziś każdy funkcjonuje sam, odrębnie. (...) Bardzo dobrze, że było takie miejsce, taki zespół, spotkania, rozmowy – zarówno o swojej, jak i o cudzej pracy⁵⁷.

⁵¹ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 17.

⁵² M. Hendrykowski, *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, op. cit., s. 346.

⁵³ W. Jakubowska, Op. cit., s. 6.

⁵⁴ W. Jakubowska, *Zespoły – początek przełomu*, „Film”, 1955, nr 47 (364), s. 3.

⁵⁵ M. Hendrykowski, *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, op. cit., s. 347.

⁵⁶ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 28-29.

⁵⁷ Wywiad z Maciejem Karpińskim, Warszawa, 2023, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, w archiwum autorki.

Warto zaznaczyć, że Maciej Karpiński związany był przede wszystkim z zespołem filmowym „X”, uznawanym obok „Toru” i „Kadru” za przykład najlepiej funkcjonującego, o najwybitniejszych dokonaniach filmowych, w którym według wspomnień członków panowała swoboda wyrażania opinii, również tych niepochlebnych wobec ówczesnej władzy. Według badaczy za sukces tych zespołów odpowiadali ich kierownicy artystyczni oraz literaccy⁵⁸, m.in. Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Wajda, Stanisław Różewicz, Krzysztof Teodor Toeplitz, Tadeusz Konwicki czy z podziwem wspominany przez kilkoro moich rozmówców scenarzysta i krytyk filmowy Bolesław Michałek, kierownik literacki zespołu filmowego „X”.

Zgodnie z założeniami obecnymi od początku istnienia zespołów, sprawni kierownicy literaccy aktywnie wspierali młodszych kolegów, dzieląc się życiowym i warsztatowym doświadczeniem, podsuwając inspirujące lektury, opowiadając o tym, „co na świecie jest ważne”⁵⁹, o czym mówi się zagranicą. Dzięki swojej erudycji potrafili odradzić podopiecznym rozwiązania zbyt sztampowe, oczywiste, pobudzając twórcze myślenie. Dobrze znali ich wrażliwość i zainteresowania, co ułatwiało rozmowy o scenariuszach, a także dobieranie młodych filmowców w twórcze tandemy⁶⁰. Tak Maciej Karpiński wspomina rozmowy z kierownikami w „X-ie”:

To nie były żadne wykłady czy formalne rozmowy, tylko dyskusje przyjacielskie, koleżeńskie, pozbawione smrodku dydaktycznego. Andrzej Wajda i Bolesław Michałek, choć byli naszymi nauczycielami, nie występowali z tej pozycji, byli raczej równoprawnymi rozmówcami. (...) Nie było poczucia hierarchii, choć mieliśmy do czynienia z największym reżyserem polskiego filmu. (...) Nikt nie strzegł swoich pomysłów, była w tym hojność intelektualna. To bardzo pomagało w rozwoju i pracy⁶¹.

Scenarzysta zwraca uwagę na nieformalny charakter rozmów, twierdząc wprost, że nie odczuwał zależności wynikających z pozycji w hierarchii zespołu. Opisana przez niego „hojność intelektualna” zdawała się krążyć z „góry” na „dół”, z „dołu” do „góry” oraz poziomo, między mniej doświadczonymi członkami zespołu. Andrzej Wajda, kierownik artystyczny zespołu „X”, rzeczywiście znany był z otwartości na perspektywy młodszych

⁵⁸ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 29, 49, por: M. Hendrykowski, *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, op. cit., s. 346-347.

⁵⁹ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 21.

⁶⁰ Według Adamczaka kierownicy pełnili także funkcję mediatorów między młodymi twórcami a władzą, chroniąc ich przed nieprzyjawnymi działaniami władzy lub w przypadku osób bardziej podporządkowanych władzy – pilnując debiutantów, by nie byli zbyt odważni. M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 20-21, 23-24.

⁶¹ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

kolegów i koleżanek, którzy nieraz pisali scenariusze jego filmów, wpływając w ten sposób na twórczość „Mistrza”⁶². Kluczową rolę, jaką odgrywało natomiast wsparcie ze strony kierownika literackiego, dobrze ilustruje wspomnienie Karpińskiego z pracy nad scenariuszem filmu *Pokój z widokiem na morze* w reżyserii Janusza Zaorskiego:

Nie pamiętam, kto miał pomysł – czy to był Janusz Zaorski czy ja... Wydaje mi się, że to ja znalazłem w gazecie notatkę o niedoszłym samobójcy⁶³. (...) Bolesław Michałek natychmiast nas ze sobą skojarzył. Pamiętam, że odgrywał on dużą rolę w powstaniu tego scenariusza, również z tego względu, że jednym z bohaterów filmu jest starszy, doświadczony, przedwojenny profesor psychiatrii. Myśmy byli z Januszem bardzo młodzi, dla nas figura starszego człowieka była trochę abstrakcyjna, a Bolesław, zwany Bolem, z łatwością wczuł się w tę rolę. Bardzo nam pomógł, pokazując nam inne spojrzenie. To są drobne, ale bardzo cenne rzeczy, które bardzo pomagają. Film się udał, otrzymał nagrodę w Locarno⁶⁴.

W relacji scenarzysty widać wyraźnie wpływ, jaki na powstanie filmu wywarł kierownik literacki – to on dobrał scenarzyście reżysera oraz pomógł wykreować postać przedwojennego profesora. Co ciekawe, według reżysera Radosława Piwowarskiego taki właśnie przydomek – „profesor” – nadali samemu Michałkowi młodzi twórcy z zespołu „X”⁶⁵. Przytoczone wspomnienia Macieja Karpińskiego wydają się potwierdzać, że zgodnie z ideą Wandy Jakubowskiej w zespołach filmowych nie przywiązywano zbyt wielkiej wagi do autorstwa pomysłu na film czy scenę.

Według uczestników konferencji *Zespoły filmowe – mit czy ideal?*, w zespołach filmowych nad scenariuszami pracowano długo i z odpowiednią pieczołowitością⁶⁶, zaś jako jeden z ważniejszych elementów pracy w zespołach filmowych uznali „szacunek do autorytetu” kierowników⁶⁷. Badacze zwracają jednak uwagę na przykłady zespołów, w których kierownicy artystyczni sprawowali swoje role w sposób autorytarny. Nie chodzi tu

⁶² Marcin Adamczak podaje przykład Agnieszki Holland, autorki scenariusza filmu *Bez znieczulenia*, który uznaje za przykład udanej międzypokoleniowej współpracy. M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 29.

⁶³ Według wspomnień spisanych w książce *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu* to Karpiński miał pomysł na film o samobójcy, a Zaorski znalazł notatkę. M. Karpiński, *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu*, Rabid, Kraków 2004, s. 56.

⁶⁴ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁶⁵ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 21. Sam Karpiński wspomina znacznie bardziej poufale przezwisko: „Bolo”. Może to sugerować nawiązanie nieco bliższej relacji między scenarzystą a kierownikiem literackim.

⁶⁶ A. Wróblewska, *Zespół filmowy – mit czy ideal?*, Magazyn filmowy SFP, por. <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,15184,1,1,Zespól-filmowy-mit-czy-ideal.html> [dostęp: 28.11.2024].

⁶⁷ A. Wróblewska, *Zespół filmowy – mit czy ideal?*, Magazyn filmowy SFP, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,15184,1,1,Zespól-filmowy-mit-czy-ideal.html> [dostęp: 28.11.2024].

tylko o filmowców, którzy otrzymali konkretne stanowiska ze względu na lojalność wobec władzy – nawet niektórzy twórcy dzieł wybitnych nie zawsze umieli odnaleźć się w tej roli⁶⁸. Według Marcina Adamczaka większość członków ówczesnych zespołów filmowych wspomina wpływ opiekunów jako pozytywny. Badacz twierdzi też jednak, że „opieka mogła niekiedy doskwierać”, przytaczając jako dowód słowa Antoniego Krauze, który opisał stosunki panujące w zespołach jako „feudalne”. Marek Hendrykowski pisze zaś o „dominacji” czy „jednoosobowym dyktacie” niektórych kierowników, którego owocami bywały nieudane filmy⁶⁹.

W barwnych, dowcipnych wspomnieniach Cezarego Harasimowicza, który pracował jako scenarzysta m.in. z zespołami „Tor”, „Zebra”, „Oko” oraz ze Studiem Filmowym im. Karola Irzykowskiego⁷⁰, przejawiają się zarówno blaski, jak i cienie współpracy młodych twórców z kierownikami. Jako debiutujący filmowiec pracował pod okiem nie jednego, a dwóch mentorów – kierownika literackiego oraz opiekuna artystycznego filmu. Ich wsparcie trwało „od pomysłu do przemysłu”⁷¹, a więc zgodnie z pierwotną ideą zespołów, wyrażoną w 1955 roku przez Wandę Jakubowską. Wśród pozytywnych aspektów pracy z opiekunami Harasimowicz wymienia erudycję kierowników literackich, w szczególności Witolda Zaleskiego z „Toru”, Juliusza Burskiego z „Perspektywy” czy Jarosława Sandera ze Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego – ludzi, „którzy po prostu czytali książki”⁷². Uwagi, które scenarzysta dostawał od nich, określa jako „mądre”, co według niego nie zdarza się dziś tak często. Z drugiej strony, w jego relacji z pracy nad filmem *300 mil do nieba* pojawiają się przykłady obcesowych, konfliktowych, czy na dzisiejsze standardy wręcz przemocowych zachowań ze strony doświadczonych reżyserów piastujących stanowiska kierownicze czy pełniących rolę opiekuna. Harasimowicz przedstawia te sytuacje z charakterystycznym dla siebie dystansem i poczuciem humoru. Pierwsza dotyczy spotkania scenarzysty oraz reżysera Macieja Dejczer z Krzysztofem Zanussim, kierownikiem artystycznym zespołu filmowego „Tor”, który był zainteresowany wyprodukowaniem filmu:

Zanussi nas potraktował z buta, ostro. Spotkaliśmy się u niego w domu, na Żoliborzu. Miał 450,000 uwag. Ja nie jestem konfliktowy – do czasu. Mówię: „Jak nie – to nie”. I zwinąłem tekst. A on na to: „Nie,

⁶⁸ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 39.

⁶⁹ M. Hendrykowski, *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, op. cit., s. 343, 346, por. M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL* op. cit., s. 30-31.

⁷⁰ Zespół filmowy „Tor” był koproducentem filmu „300 mil do nieba”; „Zebra” wyprodukowała „Seszele” w reżyserii Bogusława Lindy, „Oko” zaś „Stan strachu”. Co ciekawe, Harasimowicz stwierdził, że pracował „z” zespołami, a nie „dla” zespołów. Może to sugerować, że postrzegał sam siebie jako współpracownika, podmiot do pewnego stopnia autonomiczny, raczej niż zależnego pracownika.

⁷¹ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁷² Ibid.

nie, nie! Niech się pan broni!”). Okazało się, że to była prowokacja producencka⁷³.

Choć spotkanie miało miejsce w przestrzeni prywatnej, odbywało się w ramach relacji hierarchicznej – do uznanego reżysera, kierownika zespołu, przyszło dwóch debiutantów. Uwagę zwraca brawura Harasimowicza, który był gotów wyjść ze spotkania z tak ważną postacią, a także konfliktowa „prowokacja” jako sposób (dziś uznawany za kontrowersyjny) na zachęcenie młodych twórców do obrony swoich pomysłów. Scenarzysta podkreśla, że mimo dużej ilości uwag i konfrontacyjnej atmosfery opisanego powyżej spotkania miał poczucie, że Krzysztof Zanussi bardzo wierzył w film⁷⁴. Zespół „Tor” podjął się jego produkcji, debiutujący filmowcy musieli jednak znaleźć opiekuna artystycznego. Maciej Dejczer, absolwent katowickiej Szkoły Filmowej (wówczas Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego) zaproponował na tę rolę swojego szkolnego opiekuna, Krzysztofa Kieślowskiego. Jak wspomina Harasimowicz:

Napisaliśmy taką wzbogaconą wersję, wysokobudżetową – tam była próba ucieczki balonem. (...) Odwiedziliśmy [Kieślowskiego] na planie – on wtedy kręcił *Krótki film o zabijaniu*. Spotkaliśmy się w sądach. Strasznie nas opierdzielił. Zapytał co my sobie wyobrażamy, jakieś ciężarówki? Jak on nie może motorynki załatwiać do swojego filmu. Powiedział, że nie będzie opiekunem artystycznym⁷⁵.

Przytoczone powyżej wspomnienie sugeruje pobłażliwy stosunek uznanego już reżysera do odważnych debiutantów, a użycie wulgaryzmu przez Harasimowicza mówi wiele o ładunku emocjonalnym, z jakim odniósł się do nich Kieślowski. Nietrudno się domyślić, że zachowanie reżysera nie stanowiło wyjątku wynikającego z osobistych pobudek, lecz było raczej przejawem panującej wówczas kultury komunikacji między twórcami zajmującymi wyższą pozycję w hierarchii świata filmowego z tymi mniej doświadczonymi.

Szczęśliwie dla młodych twórców opiekunem filmu *300 mil do nieba* został Wojciech Marczewski, któremu scenariusz się bardzo spodobał. To właśnie dzięki jego staraniom do projektu dołączyła duńska koproducentka Lise Lense-Møller⁷⁶. Gdy film,

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Jej uwagi do tekstu Harasimowicz wspomina jako wyjątkowo profesjonalne, w przeciwieństwie do tych, które zdarzało mu się otrzymywać w Polsce – „od Sasa do Lasa, nie wiadomo, co znaczy każda uwaga”. Choć zdaje się to zaprzeczać opinii scenarzysty na temat erudycji kierowników literackich, można się pokusić o stwierdzenie, że jego niepochlebny komentarz dotyczy innych osób biorących udział w procesie produkcji. Ibid.

którego koproducentem była również firma francuska, otrzymał Europejską Nagrodę Filmową za najlepszy film młodego twórcy, na gali w Paryżu poza twórcami był obecny także Krzysztof Kieślowski. Miał im wówczas powiedzieć: „Chłopcy, gratuluję. Przepraszam, pomyliłem się”⁷⁷. Harasimowicz wspomina również, że Krzysztof Zanussi zadbał o publiczne przeprosiny na zespołowej kolaudacji filmu, co można uznać za przejaw wsparcia debiutantów przez kierownika artystycznego⁷⁸.

Poza wymienionymi powyżej aspektami pracy w zespołach filmowych, które dotyczą przede wszystkim relacji między filmowcami oraz twórczej współpracy, do tych jednoznacznie pozytywnych według Macieja Karpińskiego należałoby zaliczyć także możliwość częstszego niż dziś zaangażowania scenarzystów w pracę na planie. Jako początkujący scenarzysta Karpiński kolegował się z nieco starszym Januszem Głowackim. Gdy Głowacki miał problemy podczas pracy nad scenariuszem do filmu *Trzeba zabić tę miłość*, zwrócił się właśnie do Macieja Karpińskiego z prośbą o „koleżeńską pomoc”⁷⁹. Młody wówczas scenarzysta, jak sam wspomina, potraktował współpracę jako przygodę, nie pytając nawet o umowę. Zespół filmowy „Iluzjon” sam zaproponował Karpińskiemu umowę, w której określił jego rolę jako „współpracę reżyserską” (choć w rzeczywistości wykonywał on prace literackie). Ze względu na charakter umowy, scenarzysta przebywał na planie niemal każdego dnia, obserwując pracę Janusza Morgensterna i przepisyując tekst w trakcie realizacji, co wspomina jako niezwykle cenną naukę⁸⁰. Taką możliwość mieli także słuchacze Zaocznego Studium Scenariuszowego przy PWSFTViT⁸¹.

Praca przy „Trzeba zabić tę miłość” była dla Karpińskiego tak ważna również dlatego, że była jego pierwszym profesjonalnym doświadczeniem w świecie filmu⁸². Swoje podejście do kwestii związanych z umową podsumowuje słowami „byłem z zewnątrz, nie znałem reguł gry”⁸³. Do zawodu scenarzysty w minionych dekadach trafiały i wciąż trafiają osoby w różnym wieku, z różnym doświadczeniem życiowym i zawodowym. Według producenta i scenarzysty Krzysztofa Raka wynika to przede wszystkim z faktu, że wykształcenie kierunkowe czy techniczne nie jest potrzebne do wykonywania tego zawodu w takim stopniu, jak w przypadku chociażby reżyserii, montażu czy sztuki operatorskiej⁸⁴. Scenarzyści otrzymali możliwość kierunkowego kształcenia dopiero w roku 1978⁸⁵, w

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ I. Łepkowska, *Między talentem a rzemiosłem*, „Film”, 1981, nr 02, s. 20.

⁸² Karpiński utrzymywał się wówczas jako krytyk teatralny oraz filmowy.

⁸³ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁸⁴ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁸⁵ W artykule *Między talentem a rzemiosłem* opublikowanym na łamach tygodnika „Film” Ilona Łepkowska wspomina również o dwutygodniowym kursie scenariopisarskim dla literatów, który odbył się w 1966 roku. Wśród jego uczestników mieli być Aleksander Ścibor-Rylski oraz Melchior Wańkowicz. I. Łepkowska, op.cit.

ramach dwuletniego Zaocznego Studium Scenariuszowego przy PWSFTViT w Łodzi, a więc ok. 30 lat później niż reżyserzy, operatorzy czy scenografowie i ponad 25 lat później, niż kierownicy produkcji⁸⁶. Kandydaci oceniani byli na podstawie tzw. „teczki” oraz egzaminu praktycznego, którego celem było „sprawdzenie, czy kandydaci mają elementarne wyczucie dramaturgii scenariusza”⁸⁷. Poza tym jedynymi wymogami formalnymi była zdana matura oraz wiek (nie wyższy, niż 35 lat). Brak ograniczeń związanych z wykształceniem czy doświadczeniem zawodowym wynikał z założenia twórców jednostki, którym zależało na przyciągnięciu osób w różnym wieku, wywodzących się z różnych środowisk czy profesji, nie tylko spośród literatów czy ludzi teatru⁸⁸.

Choć Studium było związane z łódzką Szkołą Filmową, jego organizacją *de facto* zajmowało się PRF „Zespoły filmowe”, a zajęcia odbywały się w Warszawie, w siedzibie zespołów „Kadr”, „X” i „Tor” przy ul. Puławskiej 61⁸⁹. Nabór odbywał się co dwa lata, a w ramach jednego rocznika studiowało ok. dwudziestu osób. Trwające od piątku do niedzieli zjazdy miały miejsce raz w miesiącu. Podstawą programu były zajęcia polegające na wzajemnej analizie tekstów pisanych przez studentów oraz dyskusji na ich temat w kilkoosobowych grupach. By podejść do egzaminu dyplomowego, słuchacze musieli napisać trzy scenariusze: na pierwszym roku adaptację noweli lub scenariusz godzinnego filmu, na drugim zaś dwa scenariusze pełnometrażowe – jeden będący adaptacją, drugi tekstem oryginalnym. Pozostałe zajęcia, prowadzone w formie konwersatoryjnej, dotyczyły analizy filmowej czy podstawowych pojęć z zakresu produkcji filmowej; odbywały się także rozmowy z reżyserami o ich filmach. Nie kładziono nacisku na teorię dramaturgii czy historię filmu, lecz na zdobywanie umiejętności praktycznych, przede wszystkim umiejętność analizy własnych prac. Ciekawym elementem programu były praktyki przy produkcji filmu pełnometrażowego – od współpracy na etapie scenopisu, przez obecność na planie w roli asystentów reżysera, po obecność przy montażu filmu. Doświadczenie to, z perspektywy dzisiejszych studentów godne pozazdroszczenia, miało

⁸⁶ Warto dodać, że montażyści, a więc przedstawiciele zawodu wymagającego doskonałej umiejętności obsługi skomplikowanego sprzętu, otrzymali możliwość kształcenia jeszcze później. Kierunek Montaż Filmowy na łódzkiej Filmówce powstało dopiero w 1999 roku w formie zaocznej, zaś od 2006 roku istnieje jako kierunek dzienny. W czasach PRL montażem zajmowały się przede wszystkim kobiety, a ich pracę postrzegano jako czysto techniczną, raczej niż kreatywną; M. Talarczyk, *Montażyst(k)a. Autor, montaż i pleć* w: *Ekrany* 2018, 5 (nr 45), https://ekrany.org.pl/historia_kina/montazystka-autor-montaz-i-plec/ [dostęp: 07.01.2025].

⁸⁷ I. Łepkowska, op.cit.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ *Studium scenariuszowe, II rok, rok akademicki 1979/80*, kierownik Zaocznego Studium Scenariuszowego doc. Lesław Bajer. Dokumenty pozostałe po Zaocznym Studium Scenariuszowym udostępnione przez Archiwum PWSFTViT w Łodzi.

poza nauką rzemiosła zbliżyć adeptów scenariopisarstwa do środowiska filmowego oraz nauczyć ich „dla kogo i jak pisać”⁹⁰.

Ze Studium Scenariuszowym związanych było kilkoro moich rozmówców. Ukończyli je Cezary Harasimowicz i Wojciech Lepianka, a także Ilona Łepkowska, zaś już po transformacji ustrojowej wykładali tam Maciej Karpiński i Grzegorz Łoszewski. Jednym z założycieli oraz najważniejszych wykładowców był Bolesław Michałek, którego rady Harasimowicz wspomina jako niezwykle cenne:

Czasami mówił trzy zdania, które się pamięta do końca życia. „Panie profesorze, ale to już było!”. „Jak było, to świetnie.” Albo: „Ale tu jest błąd.” „To trzeba go nazwać i iść w to.” Czyli rozpracować ten błąd. Na przykład, jeśli dialog jest przydługi, można dodać: „O Jezu, ile ja gadam!”⁹¹.

Obok Michałka na Studium wykładali również Janusz Majewski, Tadeusz Chmielewski i Jerzy Stefan Stawiński, odbywały się także spotkania z Andrzejem Wajdą czy Kazimierzem Kutzem⁹². Zaoczne Studium Scenariuszowe PWSFTViT działało niemal 30 lat, ustępując miejsca powołanemu w 2009 roku dziennemu kierunkowi scenariopisarstwo.

Zarówno studenci szkół filmowych, jak i inne osoby zainteresowane wówczas tajnikami scenariopisarstwa, nie miały dostępu do szerokiego wyboru podręczników autorstwa hollywoodzkich „guru scenariuszowych”. Głównym źródłem wiedzy był wydany przez PWSFTViT w Łodzi oraz PRF „Zespoły filmowe” podręcznik pt. *Amerykański warsztat scenarzysty*, będący kompilacją tekstów Syda Fielda i Rofa Rilli, które wybrała i przetłumaczyła Wanda Wertenstein⁹³. Skopiowane na powielaczu „samizdaty” były według Macieja Karpińskiego wypożyczane i czytane tak chętnie, że „rozpadały się w rękach”⁹⁴. Udostępniane dziś egzemplarze oprawione są w szarą tekturę, a ich cienkie jak bibuła, prześwitujące stronice mają pozaginane rogi. Wojciech Lepianka wspomina ten podręcznik jako tekst kompletny i wciąż aktualny:

⁹⁰ I. Łepkowska, op.cit.

⁹¹ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁹² Ibid.

⁹³ W. Wertenstein, *Amerykański warsztat scenarzysty. Teksty wybrane z: Syd Field: „Screenplay”, Delta Books, Dell Publishing Co, 1979, Rof Rilla: „The Writer and the Screen: W. Morrow and Co. Nowy Jork 1974.*, rok oraz miejsce wydania nieznane (przełom lat 70. i 80., Łódź lub Warszawa). Istniał także wydany w 1970 podręcznik *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej* autorstwa Bolesława Lewickiego, jednak według Macieja Karpińskiego został on wydany w nakładzie jedynie 800 sztuk. B. W. Lewicki, *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1970.

⁹⁴ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

Krążył po ludziach nieśmiertelny skrypt, taka książka kucharska dla scenarzystów, który był kompilacją książki Syda Fielda [i innych autorów]. Dziś mam wszystko, co się ukazało na ten temat w języku polskim i sporo rzeczy po angielsku i z perspektywy czasu uważam, że tamta książka była bazą informacji, które są zupełnie wystarczające. Wszystko wykraczające poza ten zakres wiedzy to moim zdaniem wariacje na temat.⁹⁵

Wybór tych konkretnych tekstów nie był przypadkiem. Zarówno Bolesław Michałek, jak i późniejsi wykładowcy Zaocznego Studium Scenariuszowego (z Maciejem Karpińskim na czele⁹⁶), byli propagatorami amerykańskich wzorców pisania scenariuszy, zarówno jeśli chodzi o sposób myślenia o opowiadaniu filmowym, czy dramaturgię, jak i o format. We wstępie do opisanego powyżej podręcznika, Bolesław Michałek odnosi się wprost do krytyki amerykańskich podręczników pisania scenariuszy, w ten sposób motywując wydanie zbioru tekstów Fielda i Rilli:

[Obie książki] opublikowane zostały w połowie lat 70-tych (...), a co ważniejsze, oparte są o analizę nie tylko najnowszych, ale i najwartościowszych – również w naszej ocenie – filmów amerykańskich. To już nie jest odbicie ogólnego hollywoodzkiego schematu, to próba uchwycenia reguł warsztatowych nowego kina amerykańskiego, które chociaż ma w sobie zawsze coś z dawnego hollywoodzkiego ducha, to jednak stanowi jedną z najważniejszych formacji współczesnego kina światowego. (...) W całym kinie światowym, w tym również i w artystycznym kinie europejskim daje się bowiem zauważyć nawrót do elementarnych reguł dramaturgicznych, od których kino amerykańskie nigdy nie odstąpiło.⁹⁷

Inspiracja sposobem opowiadania typowym dla Nowego Hollywood miała być więc odpowiedzią na „amorficzne” kino spod znaku francuskiej Nowej Fali, tworzone

⁹⁵ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁹⁶ Karpiński spędził w Stanach Zjednoczonych ponad pięć lat. W tym czasie, poza wykładaniem na amerykańskich uniwersytetach, zajął się pisaniem „quasi-podręcznika” dla scenarzystów, czerpiąc z dostępnych tam anglojęzycznych tytułów a także z własnego doświadczenia oraz znajomości specyfiki polskiej branży filmowej. Podręcznik został wydany w 1995 roku. Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁹⁷ Jak wyjaśnia dalej Michałek: „Twórcy filmu artystycznego lat sześćdziesiątych zmierzali wyraźnie do form amorficznych, do swobodnego „przelewania się” akcji, poprzez luźno konstruowane epizody, także do zacierania konturów postaci, do dwuznacznych, nieuchwytnych linii konfliktu. To, zdaniem europejskich autorów, oddzielało kino od tradycyjnego widowiska, ale zbliżać miało do trudnej, skomplikowanej prawdy psychologicznej i społecznej”. W. Wertenstein, op. cit., s. 1-2. Podręcznik został ponownie wydany w 1998 roku (już w sposób profesjonalny) pod tytułem *Pisanie scenariusza filmowego*. S. Field, R. Rilla, W. Wertenstein, *Pisanie scenariusza filmowego*, Art-Program, Warszawa 1998.

przez reżyserów-autorów, niemal zawsze bez udziału scenarzysty. Podobne głosy pojawiały się również poza środowiskiem scenarzystów. W referacie wygłoszonym kilka lat po wydaniu podręcznika, na 17. edycji festiwalu Lubuskie Lato Filmowe, krytyczka filmowa Maria Kornatowska wypunktowała niedociągnięcia filmu *Magnat* Filipa Bajona – „brak wyraźnej, jasnej konstrukcji oraz postaci bohatera, wielość zakończeń, funkcjonowanie wielu scen wyłącznie siłą własnej ekspresji i ich niewykorzystanie dramaturgiczne”, porównując go do doskonalszych w tym zakresie produkcji amerykańskich⁹⁸. Przypadek Bajona doskonale ilustruje zjawisko reżyserów piszących własne scenariusze zgodnie z założeniem, że tylko tak mogą tworzyć kino prawdziwie „autorskie”⁹⁹. W ten sposób miało powstawać ponad 90% polskich filmów¹⁰⁰. Reżyserowi będącemu autorem scenariusza filmu łatwiej było „wywalczyć skierowanie [filmu] do produkcji”¹⁰¹. Sam Bajon twierdził wówczas, że reżyserami kierowały również względy czysto praktyczne – aby się utrzymać, musieli poza realizacją filmów sprzedawać także scenariusze. Według Kornatowskiej polskie kino (w domyśle: reżyserskie) cechował brak wiarygodnych filmowych postaci i sytuacji oraz oderwanie od rzeczywistości. W przeciwieństwie do amerykańskich scenariuszy, które stanowić miały rozwinięcie prostych, często prawdziwych zdarzeń, te polskie pisane były na podstawie z góry założonych idei czy intelektualnych konstruktów¹⁰². Antidotum na ten stan rzeczy miało być angażowanie profesjonalnych scenarzystów, wykształconych zgodnie z obowiązującymi w Hollywood zasadami opowiadania filmowego.

Warto pamiętać, że pisanie scenariuszy przez reżyserów nie zawsze było dominującą tendencją w polskiej kinematografii. W pierwszych latach istnienia zespołów filmowych wiele scenariuszy pisali literaci, tacy jak Jerzy Stefan Stawiński, Aleksander Ścibor-Rylski, Tadeusz Konwicki, Józef Hen czy Marek Hłasko, których nazwiska są dziś kojarzone z polską szkołą filmową¹⁰³. Z tego środowiska wywodziło się również wielu kierowników literackich. Do najwybitniejszych należał bez wątpliwości Tadeusz Konwicki, piastujący tę funkcję w czterech zespołach filmowych¹⁰⁴. Był on zdecydowanym zwolennikiem pisania adaptacji raczej niż scenariuszy autorskich:

⁹⁸ M. Pawlukiewicz, *Szukam scenariusza...*, „Film”, 1987, nr. 33, s. 17.

⁹⁹ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s. 161; wyjątkiem od tej reguły był oczywiście Andrzej Wajda, który chętnie korzystał z cudzych scenariuszy, zarówno autorskich, jak i będących adaptacjami.

¹⁰⁰ M. Pawlukiewicz, op. cit.

¹⁰¹ Ibid. Mogło to wynikać także z faktu, że władze PRL liczyły na sukcesy na prestiżowych, międzynarodowych festiwalach, które budowały „wizerunek normalnej demokracji, w której rozwija się sztuka”. M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, s. 234.

¹⁰² M. Pawlukiewicz, *Szukam scenariusza...*, op. cit.

¹⁰³ K. Eberhardt, *Film w oczach pisarzy. Aleksander Ścibor-Rylski: ‘Scenarzysta – murzyn kinematografii?’*, Film, 1960, nr. 48, s. 6.

¹⁰⁴ („Kadr” w latach 1956-68, „Kraj” w latach 1970-71, „Pryzmat” w latach 1972-77 oraz „Perspektywa” w latach 1989-90).

Przede wszystkim rozglądałem się za odpowiednią prozą, bo (...) wydawało mi się (...) że tylko na wypróbowanej przez czytelników prozie można zbudować solidny film. Uważałem, że doraźne pisanie scenariuszy nie daje dobrego wyniku, że to jest amatorszczyzna¹⁰⁵.

Z perspektywy scenarzystów oraz propagatorów idei profesjonalizacji tego zawodu, opinia Konwickiego może brzmieć zabawnie, ma ona jednak odzwierciedlenie w rzeczywistości. Według Marka Hendrykowskiego większość scenariuszy polskich filmów jeszcze do niedawna stanowiły adaptacje literackie, co miało niebagatelny wpływ na styl rodzimej kinematografii¹⁰⁶. Nie dziwi więc, że i format scenariuszy czy nowel filmowych do złudzenia przypominał prozę. Dialogi zapisywano w taki sam sposób, jak w opowiadaniu, a opisy akcji często zawierały także opisy myśli czy odczuć postaci¹⁰⁷, przed czym współcześni wykładowcy przestrzegają studentów scenariopisarstwa w zasadzie od pierwszych zajęć¹⁰⁸.

Scenariusze pisano oczywiście na maszynach, zaś ze względu na potencjalnie wywrotowy sposób ich wykorzystania sam zakup urządzenia oraz papieru wymagał okazania legitymacji Związku Literatów, Stowarzyszenia Dziennikarzy lub Stowarzyszenia Filmowców PRL. Moi rozmówcy wspominają pracę na maszynach jako ciężką, fizyczną, nieporównywalną do pracy na komputerze, na którym można jednym kliknięciem czy ruchem kursora wykonać skomplikowane operacje. Nawet wykreślenie litery, słowa czy znaku stanowiło na maszynie sporą trudność, co dopiero wprowadzanie zmian na podstawie otrzymanych uwag. Gotowy scenariusz cięto na paski, które sklejało taśmą klejącą, a następnie przepisywano, tworząc nową wersję tekstu. Według Macieja Karpińskiego mogło to mieć wpływ na poziom scenariuszy, ponieważ „wytrzymałość ludzka była ograniczona – często przestawało się dążyć do doskonałości, bo człowiek miał już dosyć”¹⁰⁹.

Ze względu na przynależność wszystkich zespołów do państwowego Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów, obowiązywał w nich jednolity system powstawania

¹⁰⁵ T. Lubelski, *Tadeusz Konwicki jako kierownik literacki zespołu filmowego „Kadr” w: Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT, Łódź 2013, s. 144.

¹⁰⁶ W wydanej w 2016 roku pracy *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka* Hendrykowski twierdził, że: „Generalnie biorąc, mimo zachodzących w tej materii zauważalnych przemian ciągle więcej mamy w naszej kinematografii scena riuszy adaptowanych niż oryginalnych”. M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op.cit. s. 141.

¹⁰⁷ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit., por. Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit. Aby lepiej zrozumieć, na czym polegał literacki zapis scenariusza filmowego, warto sięgnąć chociażby do scenariuszy Tadeusza Konwickiego. T. Konwicki, *Ostatni dzień lata*, Świat Książki, Warszawa 2011, por. T. Konwicki, *Ostatni dzień lata: scenariusze filmowe*, Iskry, Warszawa 1966.

¹⁰⁸ Co ciekawe, „zachodni” format, zgodnie z którym pisze się do dziś, obowiązywał chociażby w kinematografii Czechosłowackiej, która podobnie jak Polska znajdowała się pod wpływem ZSRR. P. Szczepanik, *How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting*, w: *Illuminace*, 2013, tom 25, nr. 3 (91), s.92.

¹⁰⁹ Ibid.

scenariusza filmowego. Podzielony on był na trzy etapy – pomysł (lub „temat”¹¹⁰), nowelę i scenariusz – za które obowiązywały odgórnie ustalone stawki. Ilona Łepkowska wspomina, że stawka za podpisanie pierwszej umowy (a więc za sprzedaż pomysłu) wynosiła 25% całego wynagrodzenia. Twórcy mieli trzy miesiące na napisanie noweli, za którą otrzymywali kolejne 25% wypłaty¹¹¹. Następnie zaczynali pisać scenariusz, w międzyczasie otrzymując uwagi do tekstu od kolegów. Można było od razu sprzedać scenariusz za całą stawkę, nie było jednak możliwości negocjacji warunków umowy – były one uniwersalne, wydrukowane na powielaczu. Były także krótkie – posiadały tylko dwie strony¹¹².

Scenarzyści nie musieli współpracować z reżyserami, by sprzedawać pomysły czy scenariusze, co z jednej strony pozwalało im rozwijać autorskie teksty, lecz z drugiej rodziło systemowe patologie. Zarówno Maciej Karpiński, jak i Ilona Łepkowska wspominają tzw. „mistrzów” lub „rycerzy drugiej raty”, a więc literatów lub scenarzystów, którzy sprzedawali pomysły z zamiarem rozwinięcia ich tylko do etapu noweli, otrzymując w ten sposób dwie wypłaty¹¹³. Większość z nich stanowić mieli pisarze związani z partią lub zaprzyjaźnieni z kierownikami zespołów; Karpiński wymienił obok nich także nazwisko Marka Hłaski. Trudno dziś powiedzieć, ile niepotrzebnych tekstów – i za jakie pieniądze – powstało w ten sposób.

Mimo istnienia praktyk kojarzących się z tym, co było najgorsze w minionym ustroju politycznym, scenarzyści podkreślają, że system wypłat zachęcał ich do pisania, pozwalając im przetrwać długie okresy między realizacją poszczególnych filmów, gdy scenariusz „krąży, błądzi i nie wiadomo, co z tego wyniknie”¹¹⁴. Choć kwoty były niewielkie, według Macieja Karpińskiego wystarczyły młodym twórcom na utrzymanie się. W zespole „X” miały być wypłacane „bez mrugnięcia okiem”; Karpiński podkreśla jednocześnie, że do zespołu należały osoby, które nie dopuszczałyby się praktyk stosowanych przez „mistrzów drugiej raty”¹¹⁵. Najszczęśliwsi spośród scenarzystów zatrudniani byli na etat, jak Ilona Łepkowska czy Cezary Harasimowicz, którzy pod koniec lat 80. pracowali w Studio Filmowym im. Karola Irzykowskiego; stanowili oni jednak wyjątki¹¹⁶. Szansą na etat było także stanowisko kierownika literackiego w zespole

¹¹⁰ Moi rozmówcy używali słowa „pomysł”, Marcin Adamczak w *Globalnym Hollywood* pisze o „temacie”, M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, s. 230.

¹¹¹ Wywiad Szymona Majewskiego z Iloną Łepkowską, *Ilona Łepkowska: Scenariusz mojego życia jest dość skomplikowany*, <https://www.youtube.com/watch?v=9wmg0ABvyZU>, [dostęp: 14.01.2025].

¹¹² Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

¹¹³ Ibid., por. Wywiad Szymona Majewskiego z Iloną Łepkowską, *Ilona Łepkowska: Scenariusz mojego życia jest dość skomplikowany*, op. cit.

¹¹⁴ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 35.

filmowym, teatrze lub telewizji. Taką możliwość otrzymał Maciej Karpiński, który po powrocie ze Stanów Zjednoczonych został kierownikiem literackim zespołu „Perspektywa”¹¹⁷.

We wspomnianym już artykule *Zespoły – początek przełomu* Wanda Jakubowska wyraziła nadzieję, że powstanie zespołów filmowych „w niedługim czasie” doprowadzi do wykształcenia „kadry zawodowych scenarzystów”¹¹⁸. Tak się niestety nie stało. Choć literaci odegrali znaczącą rolę w powstaniu najwybitniejszych filmów zaliczanych do nurtu tzw. „polskiej szkoły filmowej”, podejmowane od lat 50. próby nawiązania współpracy między środowiskiem filmowym a literackim nie przyniosły długotrwałych skutków. Problem ten zdiagnozował już w 1960 roku Aleksander Ścibor-Rylski w wywiadzie udzielonym tygodnikowi „Film”:

Marzeniem reżysera jest rzemieślnik – człowiek sprawny w robocie, lecz powściągliwy w aspiracjach, pomysłowy, lecz nie nazbyt przywiązany do swoich pomysłów, samodzielny, lecz nie na tyle, by gotów był rozwijać własne treści. Jednym słowem – człowiek do wynajęcia. Hollywood ma takich ludzi (...) takich ludzi ma większość dużych kinematografii. (...) My nie mamy ani jednego takiego scenarzysty – mamy albo pisarzy, którzy lepiej czy gorzej, lecz zawsze na własny rachunek próbują „wymierzać sprawiedliwość widzialnemu światu” – albo zuchwałych skrybów, którzy nie wskórawszy nic na innych odcinkach rzucają się na film jak na Eldorado, gdzie można być „autorem” nie umiejąc pisać¹¹⁹.

Według Ścibora-Rylskiego, który sam wywodził się z tego środowiska, zbyt przywiązanie literatów do swoich tekstów skazywało ich na rozczarowanie ekranizacjami, które nieuchronnie odbiegały od pierwotnych pomysłów. Zniechęceni współpracą z nazbyt swawolnie traktującymi scenariusze reżyserami oraz skarżący się na „wyzysk” przez reżyserów, literaci bądź odchodzili ze świata filmu, w ramach kompromisu zajmowali się wyłącznie adaptacją cudzych tekstów lub sami podejmowali się reżyserii¹²⁰. Tą ostatnią drogą podążył zarówno sam Ścibor-Rylski, jak i Jerzy Stefan Stawiński czy Tadeusz Konwicki, którego filmy uznawane są za najbardziej udane owoce tzw. „buntu

¹¹⁷ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

¹¹⁸ W. Jakubowska, op. cit., str. 6.

¹¹⁹ K. Eberhardt, op. cit.

¹²⁰ Ibid. Por.: A. Jackiewicz, *Bunt Scenarzystów*, Film 1961, nr 2, s. 11. W artykule Jackiewicza pojawiają się różne pomysły na rozwiązanie konfliktów między reżyserami a pisarzami, m.in. pracę w „spółkach autorskich” gwarantujących równe prawa obydwu stronom, a także rozróżnienie filmów „pisarskich”, w których reżyser pełniłby jedynie funkcję realizatora, od filmów „reżyserskich”, które scenariusz traktowałyby jedynie jako punkt wyjścia.

scenarzystów”¹²¹. Reżyserowanie filmów na podstawie własnych tekstów przez literatów w oczywisty sposób nie przyczyniło się do wzrostu liczby profesjonalnych scenarzystów.

Niemal dwie dekady później, założyciele Zaocznego Studium Scenariuszowego wyciągnęli wnioski z negatywnych aspektów współpracy między pisarzami a reżyserami i postanowili wprowadzić do świata filmowego świeżą krew. Jak pisała na łamach „Filmu” ówczesna studentka, Ilona Łepkowska:

...kandydatów na przyszłych scenarzystów nie należy szukać w środowisku działających już aktywnie literatów, lecz raczej ściągać do scenariopisarstwa nowy narybek, dla którego to właśnie zajęcie będzie głównym, a ich związek ze środowiskiem filmowym silny i trwały¹²².

Choć Studium na przestrzeni trzech dekad istnienia niewątpliwie wykształciło wiele scenarzystek i scenarzystów, a także nowe pokolenia reżyserów oraz pedagogów¹²³, trudno mówić o wymarzonej przez Wandę Jakubowską „kadrze” profesjonalistów¹²⁴. Marcin Adamczak opisuje zawód scenarzysty w okresie PRL jako „spauperyzowany” i „niedoceniany”. Przytacza słowa Janusza Zaorskiego, członka Zespołu Filmowego im. Karola Irzykowskiego oraz kierownika artystycznego zespołu filmowego „Dom”, który w udzielonym w 1988 roku dla „Kina” wywiadzie opisywał trudne warunki, z jakimi mierzyli się absolwenci Studium: wynagrodzenia scenarzystów były bardzo niskie, a ich prawa przez lata nie były w żaden sposób chronione. Dość szokującym jest przytoczony przez Zaorskiego fakt, że SFP formalnie uznało scenariopisarstwo za zawód filmowy dopiero niedługo przed jego rozmową z „Kinem”, a więc pod koniec lat 80. Jego ocena była jednoznaczna: „Kinematografia nigdy o nich, tak dla filmu potrzebnych, nie dbała”, wskutek czego absolwenci „gdzieś się rozplywali”, trafiając często do teatru czy do telewizji, gdzie zajmowali stanowiska kierowników literackich¹²⁵. Nie dziwi więc, że od lat

¹²¹ A. Jackiewicz, op. cit. Por: Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

¹²² I. Łepkowska, op. cit.

¹²³ Absolwentami Studium (poza wymienionymi powyżej) są m. in. reżyserka, aktorka i scenarzystka Grażyna Trela, scenarzystka Joanna Didik, scenarzystka, organizatorka konferencji Script Forum oraz kierowniczka literacka w TVN Oriana Kujawska, dramatopisarka Małgorzata Sikorska-Miszczyk, scenarzystka i reżyserka Dżamila Ankiewicz, a także reżyser Maciej Pieprzyc, pisarz i scenarzysta Maciej Pisuk, reżyser i wykładowca Maciej Sobieszczański, reżyser Sławomir Fabicki, kierownik literacki WFDiF Jacek Kondracki, dziennikarz i scenarzysta Andrzej Gołda, reżyser Maciej Bochniak i inni.

¹²⁴ Za pośrednictwem wyszukiwarki Google udało mi się odnaleźć nazwiska 26 osób pracujących w zawodach filmowych lub przy serialach telewizyjnych. Choć oczywiste jest, że nie znalazłam wszystkich – wszak większość istnienia Studium przypada na czasy sprzed epoki cyfrowej, a niektórzy absolwenci mogą już nie żyć – na podstawie informacji o kilkunastoosobowych grupach (podanej przez Ilonę Łepkowską w artykule opublikowanym na łamach „Filmu”) można szacować, że po sześciu-siedmiu zakończonych cyklach nauczania Studium mogło wypuścić około setkę dyplomowanych scenarzystów. Zakładając nawet, że rekrutacje nie przebiegały co dwa lata (choćaby z powodu stanu wojennego) powyższy wynik po trzech dekadach kształcenia dość jasno wskazuje na to, że wiele (być może większość) osób po ukończeniu Studium nie podjęło pracy zawodowej jako scenarzyści lub szybko ją ukończyło.

¹²⁵ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 35, 42, por. K. Demidowicz, *Bandyta na dobry początek*, „Film”, 1994, nr. 6 (2309), s. 79.

powojennych aż do upadku ustroju komunistycznego (a wraz z nim i państwowego systemu produkcji filmowej) na łamach prasy regularnie pojawiały się lamenty dotyczące niskiej jakości polskich scenariuszy oraz braku wykwalifikowanych scenarzystów¹²⁶.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że do zawodu scenarzysty w okresie PRL miała dostęp nieliczna grupa osób, które po kilku pomyślnie zrealizowanych (i dobrze przyjętych) filmach zyskiwały pewien status, rozpoznanie oraz zaufanie kolegów, co pozwalało im nawiązywać dalsze współprace. Maciej Karpiński w rozmowie ze mną podał przykłady scenarzystów starszego pokolenia, którzy mają na koncie ponad dwadzieścia zrealizowanych scenariuszy filmów fabularnych – w filmografii Aleksandra Ścibora-Rylskiego widnieje 26 tytułów, u Jerzego Stefana Stawińskiego 30, u Józefa Hena 22 (włącznie ze scenariuszami, które sami wyreżyserowali)¹²⁷. Dla porównania filmów zrealizowanych na podstawie skryptu Macieja Karpińskiego powstało 17, Cezarego Harasimowicza – 16, a Ilona Łepkowska doczekała się realizacji 18 filmów według swojego scenariusza. Choć na razie porównanie tych danych z ilością filmów zrealizowanych na podstawie skryptów młodszych autorów jest niemożliwe, liczby te robią dziś ogromne wrażenie.

Scenarzyści jako grupa zawodowa w przededniu transformacji ustrojowej nie mieli się dobrze – było ich niewiele, ich pozycja w branżowej hierarchii była niska, podobnie jak poziom wynagrodzeń. Marnym pocieszeniem był fakt, że nie byli sami – cała polska kinematografia, przez dekady dofinansowywana kwotami tak niebotycznymi, że można mówić o sztucznym podtrzymywaniu przy życiu, stała na skraju zapaści. Widzowie coraz rzadziej odwiedzali kina¹²⁸, filmowców było natomiast coraz więcej¹²⁹. Sytuacji z pewnością nie poprawiały kryzys gospodarczy, przemiany polityczne oraz towarzyszące im zmienne nastroje społeczne. W 1987 roku na mocy Ustawy o Kinematografii powstał Komitet Kinematografii powołany w celu przeprowadzenia reformy polskiego przemysłu filmowego. Państwowe Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” uległo likwidacji, a od 1989 roku nieliczne zespoły, które przetrwały do końca PRL zostały przekształcone na niezależne Studia Filmowe posiadające prawo samodzielnego akceptowania scenariuszy, a także ustalania wysokości wynagrodzeń dla twórców. Wielu filmowców wiązało ogromne nadzieje z wizją nadchodzącej swobody, przede wszystkim z brakiem cenzury oraz wprowadzeniem zasad wolnorynkowych¹³⁰.

¹²⁶ Ibid, s. 41-43 por. M. Pawlukiewicz, op. cit.: „Po pierwsze brak jest kadry wysokokwalifikowanych, zawodowych scenarzystów, zaś po drugie pisanie scenariuszy jest u nas pracą nie tylko niewdzięczną, ale i słabo płatną”.

¹²⁷ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

¹²⁸ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., 238-239.

¹²⁹ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 37-39.

¹³⁰ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 240-242.

1.2. „Przetrwało niewiele” – trudne lata transformacji 1989-2005

Przemiany społeczne, polityczne oraz administracyjne, które zaszły na przełomie lat 80. i 90. w procesie transformacji ustrojowej, wyznaczają naturalną cezurę między dwoma okresami polskiej kinematografii. W latach 1989-2005 (a więc do czasu kolejnego przełomu, czyli powstania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej) debiutowała tylko dwójka moich rozmówców – Wojciech Lepianka i Grzegorz Łoszewski. Przeglądając archiwalne numery magazynu „Film” z początku lat 90. dowiadujemy się, że w Polsce funkcjonowała wówczas zaledwie garstka zawodowych scenarzystów. Krytyczka filmowa Barbara Hollender w artykule pt. *Zawód: scenarzysta* wymienia nazwiska osób, z którymi rozmawiała: Ilony Łepkowskiej, Macieja Karpińskiego i Cezarego Harasimowicza, a także Jacka Kondrackiego i Jana Purzyckiego¹³¹. Wszyscy byli absolwentami Zaocznego Studium Scenariuszowego (z wyjątkiem Karpińskiego, który tam wykładał).

Biorąc pod uwagę opisane już warunki pracy scenarzystów pod koniec lat 80., ten stan rzeczy nie zaskakuje. Maciej Pawlicki, ówczesny redaktor „Filmu” ujął to dobitnie: „u nas, przez lata, scenarzyście rzucano ochłap”¹³². Podobnie oceniła sytuację Hollender, według której za niedostatek (w domyśle: dobrych) scenarzystów oraz scenariuszy odpowiadają nie tyle sami scenarzyści, co system produkcji filmowej, który ich „zniechęcił” oraz „zepchnął na margines”. W ocenie Hollender problemem były nie tylko niskie płace, ale i brak szacunku do scenariusza, postrzeganego jako przykra konieczność w procesie produkcji oraz „dopisywanie się” do tekstów, czyli wprowadzanie zmian przez reżyserów bez konsultacji z autorami scenariuszy. Doszło więc do „sprzężenia zwrotnego” – w obliczu braku współpracowników reżyserzy brali się za pisanie, co z kolei zmniejszało zapotrzebowanie na zawodowych scenarzystów¹³³. Na domiar złego, za wszelkie scenariuszowe niepowodzenia oskarżano scenarzystów, co wydaje się paradoksalne biorąc pod uwagę ich niewielką liczebność¹³⁴ – być może łatwiej było obciążyć odpowiedzialnością za słabe scenariusze grupę praktycznie nieistniejącą, niż narazić się reżyserom, którzy często pisali własne teksty lub „poprawiali” scenariusze współpracowników.

¹³¹ B. Hollender, *Zawód: scenarzysta*, „Film”, 1992, nr. 48 (2263), s. 5, por: M. Pawlicki, *Piszmy filmy*, „Film”, 1991, nr. 8 (2171), s. 3.

¹³² M. Pawlicki op. cit.

¹³³ B. Hollender, op. cit.

¹³⁴ K. Demidowicz, op. cit, s. 78, por. B. Hollender, op. cit., por. O. Kujawska, *Zawód: scenarzysta*, Magazyn Filmowy SFP, 2008, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,242,1871,0,1,Zawod-scenarzysta.html>.

Tak na pytania o „problem scenariuszowy” polskiej kinematografii opowiedział w 1994 roku na łamach „Filmu” Maciej Karpiński, wówczas dyrektor artystyczny Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni:

Często obwinia się scenarzystów za poziom filmów, na który mieli znikomy wpływ. Nie ma prawnego, ani moralnego obowiązku przestrzegania zapisu scenariuszowego. Co więcej, odchodzenie od niego stało się niemal zasadą pracy nad filmem. Nie wypowiadam się przeciwko swobodzie reżysera (...), lecz jeśli wizja scenariuszowa jest prawie nierozpoznawalna w nieudanym, ekranowym wyniku, to doprawdy trudno obarczać za to odpowiedzialnością scenarzystę. W kinematografiach o znacznie wyższym stopniu profesjonalizmu producent wymaga od reżysera trzymania się scenariusza (...). W Polsce takie oczekiwania traktowane są jak ograniczanie swobody twórczej, zawsze wtedy pada słowo cenzura. Scenariusz służy najczęściej do zaakceptowania projektu i zdobycia pieniędzy. Z chwilą rozpoczęcia zdjęć, można go schować do szuflady¹³⁵.

Zdaniem Karpińskiego reżyserzy niechętnie podejmowali współpracę ze scenarzystami, obawiając się utraty statusu artysty czy autora dzieła filmowego. Przeszkodą był również brak osobistych znajomości między reżyserami a scenarzystami (nic dziwnego – scenarzystów, jak już wiemy, było bardzo niewiele)¹³⁶. Próby kojarzenia ze sobą twórców podejmowała powstała w 1991 roku Gildia Scenarzystów Filmowych¹³⁷, w której obok istniejącego od 1988 roku Koła Scenarzystów SFP mogły się zrzeszać osoby piszące dla filmu¹³⁸. Prezesem obu organizacji był Maciej Karpiński, zaś pozostałymi współzałożycielami Gildii byli Jerzy Stefan Stawiński, Jerzy Janicki, Andrzej Mularczyk, Bolesław Michałek, Jan Purzycki, Michał Komar, Ilona Łepkowska oraz Filip Bajon¹³⁹. Obie organizacje przestały realnie funkcjonować po zaledwie kilku latach działalności, by zostać reaktywowane już po roku 2005 (w przypadku Gildii dopiero w 2019 roku).

W pierwszych latach transformacji pojawiło się kilka promyczków nadziei na zmianę sytuacji scenarzystów filmowych. Pierwszym było pojawienie się pierwszych niezależnych od państwa producentów, co wydarzyło się już w 1989, gdy zespoły

¹³⁵ K. Demidowicz, op. cit., s. 78.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ K. Demidowicz, op. cit.

¹³⁸ Wśród dzisiejszych członków i członkiń znajdziemy wiele osób, dla których scenariopisarstwo nie jest głównym źródłem utrzymania. Są to m.in. aktorzy, reżyserzy czy twórcy filmów dokumentalnych.

¹³⁹ *Krótko*, „Film”, 1991, nr. 26 (2189), s. 2.

przekształcono w studia filmowe. Popularność zdobywała idea przejścia od kinematografii reżyserskiej do modelu producenckiego, zbliżonego do porządku panującego w Hollywood. Pomysł ten postulowany był już w latach 80. chociażby przez Juliusza Burskiego, reżysera i kierownika literackiego m.in. w zespole filmowym „Perspektywa”. Na krótko przed śmiercią pełnił on rolę przewodniczącego Komitetu Kinematografii, ciała powołanego w celu przeprowadzenia reform polskiego przemysłu filmowego. W wygłoszonym w 1987 podczas 17. edycji Lubuskiego Lata Filmowego referacie miał zaproponować:

...powrót do sytuacji, gdy o kształcie filmu decyduje na podstawie scenariusza producent, dla którego istotny jest jedynie poziom warsztatowy rozumiany jako dokładność zapisu poszczególnych scen oraz przewidywany odbiór i popularność filmu. Należy usunąć z polskich scenariuszy wszelkie elementy stylistyczno-literackie, zbędne dialogi i postaci trzeciego planu, a pozostawić tylko to co scenariusz mówi o kształcie przyszłego filmu. A zatem remedium na kryzys polskiego kina byłoby maksymalne zracjonalizowanie treści oraz dokładny rachunek kosztów¹⁴⁰.

Trudno z dzisiejszej perspektywy ocenić, na ile zacytowana powyżej relacja Marka Pawlukiewicza rzeczywiście oddaje treść „kontrowersyjnych” propozycji Burskiego. Niełatwo oprzeć się wrażeniu, że zostały one opisane w sposób sugerujący chęć totalnego podporządkowania sztuki filmowej regułom rynku. Niezależnie od tego, jak ekstremalne był w rzeczywistości postulaty Burskiego, jasne jest, że miały one potencjał odwrócenia panującej w branży hierarchii. Wywołały one rzecz jasna oburzenie wśród reżyserów, którzy wyczuli w nim zagrożenie dla swojego statusu – z „autorów” staliby się „najemnikami”¹⁴¹. Dla scenarzystów, dotychczasowych „najemników”, wprowadzenie takiego postulatu w życie mogłoby stanowić szansę podniesienia rangi zawodu. Według Marcina Adamczaka pełna przemiana polskiej branży filmowej w stronę kinematografii producenckiej nie była jednak wówczas możliwa, ponieważ:

W realiach PRL postaciami zdecydowanie dominującymi i w praktyce władającymi grupą zdjęciową byli reżyserzy, relatywnie niewielkie znaczenie mieli natomiast podporządkowani im kierownicy produkcji,

¹⁴⁰ M. Pawlukiewicz, op. cit.

¹⁴¹ Ibid.

cieszący się znacznie mniejszym prestiżem. Dlatego po 1989 roku nie bardzo skąd mieli się owi uznawani za rządzących kinematografią producenci wyłonić¹⁴².

Role kierowników nowo powstałych studiów filmowych, a więc producentów, zaczęli często pełnić reżyserzy, co według Adamczaka doprowadziło do utrwalenia ich silnej pozycji w rodzimej kinematografii. W ten sposób szefem SF „Dom” stał się Filip Bajon, Krzysztof Zanussi stanął na czele „Toru”, zaś Juliusz Machulski kierował „Zebrą”; własną firmę o nazwie Apple Film Production założył także reżyser Dariusz Jabłoński¹⁴³.

Jednocześnie powstawały firmy prowadzone przez dawnych kierowników produkcji, takie jak łódzki Opus Film czy Akson Studio, początkowo producent wykonawczy spektakli telewizyjnych. Jedną z najważniejszych zmian, które wpłynęły na warunki i sposób działania świeżo powołanych studiów i firm było wprowadzenie przez Komitet Kinematografii nowych zasad finansowania – zamiast dotacji podmiotowych, tj. przyznawanych wcześniej całemu zespołowi filmowemu, zaczęto przyznawać dotacje przedmiotowe, przeznaczone na realizację konkretnych filmów. Według zamysłu finansowane miały być przede wszystkim projekty mające szansę przyciągnąć widzów do kina, co miało zapobiec powstawaniu tzw. filmów „dla nikogo”, czyli nieudanych lub po prostu niepopularnych filmów artystycznych czy autorskich¹⁴⁴. Zmiana sposobu dotacji miała także wpłynąć pozytywnie na postrzeganie scenariusza oraz scenarzystów w branży. Jak miał stwierdzić w 1992 roku Maciej Karpiński:

Nowi producenci zaczynają doceniać wagę scenariusza. Coraz powszechniejsza jest świadomość, że tekst trzeba doprowadzić do perfekcji¹⁴⁵.

Za przyznawanie dotacji przedmiotowych odpowiedzialne były powołane w 1991 roku Agencja Produkcji Filmowej, Agencja Dystrybucji Filmowej oraz Agencja Scenariuszowa, której dyrektorem został wymieniony już Jacek Kondracki¹⁴⁶. Selekcji projektów dokonywały zespoły ekspertów na podstawie tzw. „pakietów”, czyli dokumentów opisujących planowane przedsięwzięcie filmowe. Przyznawanie dofinansowań na prace literackie miało doprowadzić do powstania „rynku

¹⁴² M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, s. 243.

¹⁴³ Nie zapominając o Jerzym Kawalerowiczu (SF „Kadr”), Januszu Morgensternie (SF „Perspektywa”) oraz Jerzym Hoffmanie, którzy pełnili funkcje kierowników artystycznych zespołów wiele lat przed upadkiem socjalizmu. M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s.51-52.

¹⁴⁴ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 242-243, por. B. Hollender, op. cit., s.59-60.

¹⁴⁵ B. Hollender, op. cit.

¹⁴⁶ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 243.

scenariuszowego działającego na profesjonalnych zasadach”¹⁴⁷, a co za tym idzie, wymarzonej już w 1955 roku przez Wandę Jakubowską „kadry zawodowych scenarzystów”. Jak pisze badaczka kinematografii Ewa Gębicka:

Agencja mogła udzielać wsparcia na dwa sposoby. Po pierwsze, indywidualnym scenarzystom – w postaci „umowy z autorem”. Po drugie, przez dofinansowanie producenta – na prowadzenie prac literackich (synopsis, treatment, scenariusz, dialogi) i tak zwanych innych składników okresu przedprodukcyjnego, jak na przykład gromadzenie dokumentacji, zakup praw autorskich, tłumaczeń, kosztów związanych z poszukiwaniem koproducentów.¹⁴⁸

Barbara Hollender w cytowanym wcześniej artykule opisała dofinansowania przyznawane scenarzystom jako „roczne stypendia”¹⁴⁹. Zwrot środków następował w dwóch sytuacjach: przy skierowaniu filmu powstającego na podstawie dofinansowanego scenariusza do produkcji lub jeśli scenarzysta nie wywiązał się z podpisanej z Agencją umowy. Scenarzysta miał prawo sprzedać napisany w ramach stypendium tekst wybranemu producentowi. Jeśli po dwóch latach wciąż się to nie udało, próbę sprzedaży scenariusza mogła podjąć Agencja. O przyznaniu wsparcia dla poszczególnych tekstów decydował dyrektor Agencji na podstawie opinii ekspertów, którzy otrzymywali losowo niepodpisane teksty¹⁵⁰. Stypendystami Agencji Scenariuszowej byli m.in. moi rozmówcy – Grzegorz Łoszewski oraz Krzysztof Rak. Rak przyznał, że choć teksty, które napisał w ramach dofinansowania nie zostały zrealizowane, uczył się na nich pisarskiego warsztatu¹⁵¹.

Według Ewy Gębickiej niemal połowa polskich scenariuszy napisanych w latach 90. powstała przy wsparciu finansowym Agencji Scenariuszowej¹⁵². Wpłynęło do niej 1133 wniosków, z czego 493 złożyli scenarzyści a 640 producenci. Dofinansowania przyznała 70% z nich – 178 projektom „autorskim” oraz 488 producenckim¹⁵³. Niezależni scenarzyści mieli więc o połowę mniejszą szansę niż producenci (lub autorzy związani już

¹⁴⁷ E. Gębicka, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 91-92 por. M. Miodek, *Polska kinematografia w zarysie*, culture.pl, 2002, <https://culture.pl/pl/artykul/polska-kinematografia-w-zarysie> [dostęp: 04.02.2025], por. K. Demidowicz, op. cit.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ B. Hollender, op. cit.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

¹⁵² Warto uściślić, że autorce chodziło prawdopodobnie o scenariusze zrealizowanych filmów – nigdy nie dowiemy się, ile scenariuszy autorstwa zarówno zawodowców, jak i amatorów, trafiło „do szuflad”. E. Gębicka, op. cit., s. 92-93.

¹⁵³ Ibid. Dla porównania, w latach 1991-1999 wyprodukowano w Polsce 183 filmy. M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., rys. 11.

z producentami) na otrzymanie dofinansowania. Nie jest to szczególnie zaskakujące. Po dziś dzień najróżniejsze instytucje, zarówno polskie, jak i europejskie, chętniej przyznają dofinansowania na rozwój scenariuszy zakupionych lub zamówionych przez konkretne firmy produkcyjne, upatrując w tym większą szansę na realizację danego filmu. Autorzy niezwiązani z producentami mieli możliwość złożenia tekstów do prowadzonego przez Agencję banku scenariuszy¹⁵⁴, co miało zwiększyć prawdopodobieństwo ich zauważenia oraz zakupu przez producentów. Choć trudno zanegować wsparcie udzielone scenarzystom i producentom przez Agencję, według Cezarego Harasimowicza jej powstanie zniechęciło niektórych producentów do wspierania scenarzystów z własnej kieszeni. Scenarzysta opisał ten problem w rozmowie z „Filmem” z 1994:

...po utworzeniu Agencji Scenariuszowej producenci przestali inwestować w projekty scenariuszowe. Teraz wszystkie drogi prowadzą do Agencji, która działa wspaniale, ale nie będzie w stanie wyręczyć wszystkich studiów filmowych. Mówi się scenarzyście: masz pomysł to zapisz, my go zgłosimy do Agencji. A scenarzyście najbardziej potrzebny jest producent personalnie odpowiedzialny za projekt¹⁵⁵.

W słowach Harasimowicza wybrzmiewa także potrzeba głębszego związku producenta z powstającym tekstem, któremu według scenarzysty nie sprzyjała agencyjna „loteria”. W tej samej rozmowie Harasimowicz stwierdził, że perspektywy scenarzystów jako grupy zawodowej „wydają się dobre”¹⁵⁶.

Optymizm scenarzysty mógł wynikać z wielkiego sukcesu, który stał się jego udziałem w 1994 roku, czyniąc z niego wschodzącą gwiazdę polskiego scenariopisarstwa – był on bowiem pierwszym polskim laureatem prestiżowego konkursu scenariuszowego Hartley-Merrill. Organizowany od 1989 w ZSSR, a od 1992 roku również w Polsce konkurs miał się stać „Oscarem dla Europy Wschodniej”¹⁵⁷. Jego pomysłodawcami i fundatorami byli dyrektor hollywoodzkiej wytwórni RKO Pictures Ted Hartley oraz jego żona, Dina Merrill. W konkursie brali udział scenarzyści z różnych państw byłego ZSSR, a także krajów Bloku Wschodniego, takich jak Gruzja, Węgry, Czechosłowacja czy Polska. Lokalne komisje konkursowe wyłaniały spośród nadesłanych scenariuszy najlepszy tekst, który tłumaczono na angielski i wysyłano do Los Angeles. Scenariusze oceniali m.in. sam Robert Redford, założyciel Sundance Institute, a także brytyjski producent David Puttnam,

¹⁵⁴ M. Miodek, op. cit.

¹⁵⁵ K. Demidowicz, op. cit.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ *Oscar dla Europy Wschodniej?*, „Film”, 1993, nr. 2 (2269), s.5.

laureat Oscara za scenariusz filmu *Pieskie popołudnie* Frank Pierson, czy włoska reżyserka Lina Wertmüller¹⁵⁸.

Organizatorzy zapraszali do udziału przede wszystkim „zawodowych scenarzystów, dramaturgów i pisarzy”, zachęcając do przesyłania „scenariuszy o tematyce uniwersalnej, mogącej zainteresować światową publiczność kinową”¹⁵⁹. Zwycięzca otrzymywał możliwość pracy nad tekstem w ramach Laboratorium Instytutu Twórców Filmowych w Sundance (Sundance Institute Film Lab), oraz promocji na konferencji prasowej w Los Angeles z udziałem „prominentów przemysłu filmowego”¹⁶⁰. Zdobywcy kolejnych miejsc na podium otrzymywali „dyplomy i nagrody pieniężne” (których wysokość zmieniała się na przestrzeni lat), a ich teksty były rekomendowane „najlepszym agentom i producentom w Hollywood”¹⁶¹. Konkurs reklamowano jako szansę na „zaistnienie w środowisku” filmowym, a także na ekranizację scenariusza (kto wie, może nawet w Ameryce?)¹⁶².

Zwycięski scenariusz Harasimowicza pt. *Bandyta* został wybrany spośród trzydziestu nadesłanych tekstów, by następnie wygrać na etapie międzynarodowym. Inspiracją do jego napisania było zdjęcie „wytatuowanego draba trzymającego na rękach dziecko”¹⁶³, które Harasimowicz zobaczył w gazecie. Przedstawiało ono angielskiego więźnia, który w ramach resocjalizacji trafił do rumuńskiego szpitala dla sierot. Praca w szpitalu i kontakt z jego podopiecznymi doprowadzają do wewnętrznej przemiany przestępcy, który postanawia zaważyć z panującą w instytucji korupcją i wyzyskiem dzieci. *Bandyta* doczekał się ekranizacji – w 1997 roku miała miejsce premiera filmu, który powstał w koprodukcji polsko-brytyjsko-francusko-niemieckiej. Wyreżyserował go Maciej Dejczer, który pracował już z Harasimowiczem przy nagradzanym *300 mil do nieba*. Z ilości oraz charakteru wzmianek o wygranej Harasimowicza w konkursie Hartley-Merrill w magazynie „Film” można wnioskować, że była ona znaczącym wydarzeniem dla branży. W napisanym na zlecenie redakcji sprawozdaniu z wyjazdu do Ameryki scenarzysta z entuzjazmem opisał pracę z hollywoodzkimi „specami”:

Przez niecały tydzień nasze skrypty i my zostaliśmy poddani wiwisekcji dokonanej przez najwybitniejszych obecnie amerykańskich filmowych pisarzy. Czas jest krótki, ale tak intensywny i efektywny, że

¹⁵⁸ Ibid., por. *Scenarzyści na start!*, „Film”, 1992, nr. 22 (2237), s. 2.

¹⁵⁹ *Kto dołączy do „Bandyty”*, „Film”, 1994, nr 11 (2314), s. 10.

¹⁶⁰ *Kto dołączy do „Bandyty”*, op. cit.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² S. Łupak, *Konkurs Hartley-Merrill*, „Film”, 2009, nr. 12 (2495), s. 104.

¹⁶³ K. Demidowicz, op. cit.

skryba swoim skromnym dziełem wyczołguje się z tego indiańsko-narciarsko-filmowego uroczyska co prawda na czworakach, ale już jako inny człowiek.¹⁶⁴

Dziś pracę nad scenariuszami w ramach kilkudniowych czy tygodniowych „labów” lub warsztatów prowadzonych na wzór amerykańskich pierwowzorów uznajemy jako oczywistość. Wówczas doświadczenie Harasimowicza było jednak absolutnie wyjątkowe. Młody scenarzysta otrzymał bezprecedensową możliwość poznania na własnej skórze (czy na własnym tekście) amerykańskiego stylu pracy i sposobu myślenia o opowiadaniu filmowym. Scenariusz absolwenta Zaocznego Studium Scenariuszowego został doceniony przez prowadzących:

Mój scenariusz został uznany za najlepszy w tegorocznym laboratorium. Chwalono fachowość „amerykańskiej” konstrukcji i oryginalność „wschodnioeuropejskiej” tożsamości.¹⁶⁵

Uwagę zwraca utożsamienie „amerykańskiej konstrukcji” tekstu z fachowością. Tego typu porównania pojawiały się już co prawda w latach 70. i 80. w tekstach wybitnych polskich filmoznawców i filmowców, trudno jednak oprzeć się skojarzeniu idei konkursu określanego mianem „Oscara dla Europy Wschodniej” ze zjawiskiem „globalnego Hollywood”, opisanego przez Marcina Adamczaka w wielokrotnie już cytowanej książce pod tym samym tytułem. Amerykańskie filmy (w szczególności gatunkowe) już w latach 80. masowo trafiały pod polskie strzechy w postaci kupowanych na bazarach pirackich kaset VHS¹⁶⁶, a od początku lat 90. załazy polskie kina¹⁶⁷. Ślady powszechnej fascynacji kinem hollywoodzkim widać także na okładkach archiwalnych numerów magazynu „Film”, które w latach 90. w większości przedstawiały zachodnie gwiazdy. Można odnieść wrażenie, że i wprowadzenie do Polski hollywoodzkiego konkursu filmowego mogło stanowić element budowania amerykańskiego „soft power” poprzez kulturę, a nawet pójście krok dalej – wywarcia wpływu na formę czy treść filmów produkowanych w byłych państwach bloku wschodniego. Z drugiej strony w wypowiedziach przedstawicieli amerykańskiego przemysłu filmowego, z którymi spotkał się w Los Angeles Cezary Harasimowicz słyhać ciekawość oraz głód nowych historii ze świeżo wyzwolonego z okowów socjalizmu świata:

¹⁶⁴ C. Harasimowicz, „Bandyta” w *Ameryce*, „Film”, 1994, nr. 8 (2311), s. 78.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 240-241.

¹⁶⁷ W latach 1991-1998 procentowy udział polskich filmów w krajowym rynku filmowym nie przekroczył 10%, zaś znakomitą większość udziału w rynku miały filmy amerykańskie. M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, s. 244-245.

Wśród tej hollywoodzkiej śmietanki wyczuwa się olbrzymie oczekiwanie na świeżą porcję nieznanых jej tematów, spraw i doświadczeń płynących z naszej części świata. Według opinii tych ludzi Polacy i polskie kino są do spełnienia owych oczekiwań najbardziej przygotowani intelektualnie i technicznie. „Nie zmarnujcie swojej szansy” powtarzano mi wielokroć.¹⁶⁸

Z dzisiejszej perspektywy rady hollywoodzkich tuzów brzmią dość protekcyjnie. Trudno jednak zaprzeczyć, że burzliwe lata transformacji wygenerowały niezliczone ilości niespotykanych dotąd sytuacji i konfliktów – równie często zabawnych, co groteskowych czy przygnębiająco tragicznych. Tak sytuację zdiagnozował sam Harasimowicz:

Mamy – scenarzyści i reżyserzy – zupełnie niezwykłą szansę, jaką podarowała nam historia. Tylko w naszej części Europy dzieje się tak dużo. Tu jest wszystko: śmieszność i rozpacz, tragedia i farsa, wielkie kariery i wielkie bankructwa. Tylko chwycić za pióro i zapisywać. Czekam na wybuch. Jeśli nie nastąpi, to będzie to porażka „na własne życzenie”¹⁶⁹.

„Wybuch” ciekawych filmów diagnozujących ówczesną rzeczywistość niestety nie nastąpił. Liczba produkowanych w Polsce filmów pozostawała w latach 90. niska (z przyczyn zupełnie niezależnych od scenarzystów), a wśród najbardziej popularnych tytułów znajdowały się filmy gatunkowe lub kostiumowe, w tym ekranizacje klasycznych dzieł literatury narodowej¹⁷⁰. Marcin Adamczak cytując Tadeusza Lubelskiego pisze o „zagubieniu” polskich filmowców w nowej rzeczywistości¹⁷¹, które zaowocowało zwrotem w stronę kina gatunków lub, w przypadku filmowców „niezależnych”, kinem kameralnym, stroniącym od poruszania tematów politycznych czy społecznych¹⁷².

Podobnie zagubieni zdawali się być wówczas scenarzyści. Według Jacka Kondrackiego, dyrektora Agencji Scenariuszowej, która do 2005 roku koordynowała przebieg konkursu Hartley-Merrill w Polsce, wśród zgłaszanych scenariuszy „rzadko zdarzają się dojrzałe teksty, które potrafiłyby zanalizować mechanizmy kształtujące świat

¹⁶⁸ C. Harasimowicz, op. cit., s. 78.

¹⁶⁹ K. Demidowicz, op. cit., s. 79.

¹⁷⁰ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 247.

¹⁷¹ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 337, 338.

¹⁷² M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 311-324.

władzy i polityki”¹⁷³. Pojawiały się w nich za to motywy gangsterskie, handel narkotykami, praca seksualna czy bezrobocie. Choć niewątpliwie stanowiły one elementy transformacyjnej rzeczywistości, często ubierane były w gatunki typowo hollywoodzkie – thrillery, opowieści sensacyjne czy kryminały. Na konkurs rzadziej przysyłano komedie, dramaty czy adaptacje dzieł literackich¹⁷⁴. Według Feliksa Falka podobne zjawisko można było zaobserwować w tekstach kandydatów oraz studentów Zaocznego Studium Scenariuszowego¹⁷⁵. Według Kondrackiego wiele konkursowych scenariuszy cechował także niski poziom warsztatowy:

Ludzie mają ciekawe pomysły, ale nie bardzo wiedzą, jak je opowiedzieć. Teksty są słabe pod względem kompozycji, punktów zwrotnych akcji, sekwencji filmowych, puentowania, budowania bohaterów. Trudno o bohatera dynamicznego, tzn. takiego, który się rozwija. Największe problemy zawsze były z pisanem dobrych dialogów. To główne grzechy scenariopisarstwa w ogóle¹⁷⁶.

Trudno się temu dziwić – zgodnie z relacją dyrektora Agencji Scenariuszowej około połowa autorów scenariuszy nadesłanych na konkurs to „nieznane w branży nazwiska, choć niemal wszyscy zetknęli się już wcześniej z pisanem”¹⁷⁷. Jak jednak wiadomo, scenariusz rządzi się innymi prawami niż proza czy poezja. Można jednak uznać, że konkurs rzeczywiście stanowił zachętę do pisania scenariuszy. Z roku na rok zainteresowanie nim rosło – zwycięski scenariusz Harasimowicza został wyłoniony spośród trzydziestu tekstów, zaś do roku 2009 według organizatorów liczba zgłoszeń wynosiła „130-150”¹⁷⁸. Powoli zaczęły się także pojawiać filmy zrealizowane na podstawie zwycięskich tekstów. Wśród polskich laureatów konkursu prowadzonego jeszcze pod nazwą Hartley-Merrill byli m.in. Grzegorz Łoszewski (*Komornik*), Grażyna Trela i Marcin Wrona (*Moja krew*), Paweł Ferdek (*Ki*), Robert Bolesto (*Ostatnia rodzina*), Łukasz M. Maciejewski (*Waszyński*) czy Maciej Pisuk (*Jesteś Bogiem. Historia Paktofoniki*).

¹⁷³ W tym samym artykule Kondracki odniósł się do tekstu Andrzeja Gołdy, zwycięzcy polskiej edycji konkursu z roku 1997, zachęcając potencjalnych uczestników, by opisywali świat, który znają: „Nikogo na świecie nie interesują podróbki amerykańskich filmów (...). Opowiadajmy nasze historie, stawiajmy na własne tematy – naszą współczesność, nasze dylematy, naszych bohaterów. Mimo, że akcja *Biedroneczko, biedroneczko* Gołdy dzieje się współcześnie w Polsce, pobrzmiewają w niej echa literatury Faulknera i Caldwella z południa Ameryki”. Odniesienie do Faulknera i Caldwella brzmi w kontekście poszukiwania „naszych” tematów dość paradoksalnie. Ibid.

¹⁷⁴ B. Sobieszek, *Ludzie filmy piszą*, „Film”, 1997, nr. 4 (2343), s.128-129.

¹⁷⁵ K. Demidowicz, op. cit., s.79.

¹⁷⁶ B. Sobieszek, op. cit., s.129.

¹⁷⁷ B. Sobieszek, op. cit., s.128.

¹⁷⁸ *Kto dołączy do „Bandyty”*, op. cit., por. S. Łupak, op. cit.

W 2006 roku prowadzenie konkursu po likwidowanej wówczas Agencji Scenariuszowej przejęła Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy, w materiałach z 2007 roku nie ma już mowy o międzynarodowym zasięgu konkursu czy nagrodach w postaci wyjazdu do Sundance¹⁷⁹. Od 2011 roku konkurs funkcjonuje pod nazwą Script Pro i po dziś dzień pozostaje jednym z najbardziej prestiżowych konkursów scenariuszowych w Polsce; o jego laureatach oraz znaczeniu wspomnę także w kolejnym podrozdziale.

Poza wizją konkursowych zwycięstw do zawodu mogły – przynajmniej przez jakiś czas – przyciągać obietnice wysokich honorariów. Z artykułów opublikowanych w „Filmie” dowiadujemy się, że wraz z przyjęciem zasad wolnego rynku stawki za napisanie scenariusza wzrastały. W 1991 roku wynosiły one 20-50 mln starych złotych (PLZ), czyli 25-64 tys. PLN, zaś rok później miały już wynieść 60-100 mln PLZ, a więc 76-128 tys. PLN¹⁸⁰. W notce pod zmiennym tytułem *Piszmy filmy!*, redaktor „Filmu” Maciej Pawlicki wyraził ogromny entuzjizm dla rosnących honorariów dla scenarzystów, widząc w nich szansę na poprawienie jakości polskiej kinematografii. Proponował przy tym jeszcze dalej idące zmiany. Scenarzyści powinni według Pawlickiego zarabiać więcej niż reżyserzy, by na rynku scenariuszowym powstała zagorzała konkurencja. Podał przy tym konkretną stawkę – co najmniej 200 mln PLZ¹⁸¹, czyli ok. 255 tys. PLN, co nawet dziś wydaje się kwotą astronomiczną, osiągalną jedynie dla bardzo doświadczonych autorów pracujących przy filmach wysokobudżetowych. Pawlicki wyraził także entuzjizm dla wydłużenia procesu pracy nad scenariuszami, które miałyby być poprawiane po „kilkadziesiąt” czy nawet „kilkaset” razy, jak się miało dzieć w Hollywood¹⁸² (szacunki te również wydają się przesadzone). Notkę zakończył wezwaniem: „Nie mamy nic do stracenia, wszystko do wygrania. Piszmy, są duże pieniądze do zarobienia!”¹⁸³.

W przytoczonym tekście czuć ogromny optymizm związany z nadchodzącą swobodą i bogactwem kojarzonymi z hasłem „wolny rynek”. Nie bez powodu w narracjach na temat wczesnych lat 90. pojawiają się odniesienia do „Dzikiego Zachodu” – przestrzeni bezprawia, w której na nielicznych śmiałków czekają bogactwo i władza. Deregulacja, której negatywne skutki jasno dostrzegamy z dzisiejszej perspektywy, była dla niektórych szansą. Czasy przemian sprzyjają bowiem powstawaniu luk w świeżo

¹⁷⁹ *Konkurs Scenariuszowy Hartley-Merrill 2007*, culture.pl, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/konkurs-scenariuszowy-hartley-merrill-2007> [dostęp: 07.02.2025].

¹⁸⁰ M. Pawlicki op. cit. Wartości PLN na 2024 rok; Kwoty przeliczyłam z uwzględnieniem denominacji, a także wskaźników inflacji Nowego Złotego: https://pl.wikipedia.org/wiki/Inflacja_w_Polsce [dostęp: 16.02.2025].

¹⁸¹ M. Pawlicki, op. cit.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.

powstałych systemach; przy odrobinie szczęścia i odwagi można się przez nie wemknąć do wcześniej niedostępnych światów. W taki właśnie sposób trafił do zawodu Grzegorz Łoszewski. Jego kolega, Andrzej Saramonowicz, wówczas dziennikarz i początkujący pisarz, namówił go do wspólnego napisania pomysłu na serial. Spisany na dwóch stronach koncept młodzi autorzy pokazali Krzysztofowi Krauzemu, który poradził im, by przedstawili go telewizji. Tak wspomina to zdarzenie Łoszewski:

Pojechaliśmy do telewizji na wariata, nie mając przepustek. Weszliśmy dzięki determinacji Andrzeja i zostawiliśmy tam tekst. Po dwóch tygodniach dostaliśmy telefon, zaproponowano nam spotkanie, na którym spytano nas, kim jesteśmy. Ja byłem doktorantem z pogranicza teologii i filozofii, Andrzej był redaktorem w Gazecie Wyborczej. Byliśmy po prostu ludźmi z ulicy. Ale tekst musiał być interesujący, bo od razu zaproponowano nam kilkuodcinkowy serial – miało być sześć lub osiem godzinnych odcinków, na tej podstawie miał też powstać film. Weszliśmy w to z Andrzejem z przyczyn zupełnie merkantylnych – to po prostu były bardzo przyjemne pieniądze¹⁸⁴.

W przytoczonej anegdocie uwagę zwraca brak procedur regulujących przyjmowanie nowych scenariuszy oraz pracowników. Telewizyjnych decydentów mogło przekonać do przeczytania propozycji scenarzystów „z ulicy” nazwisko ich starszego kolegi Krzysztofa Krauzego, niewątpliwie jednak kluczową rolę zagrały aktywna postawa i determinacja Saramonowicza (a także być może nazwisko dziennikarza). O rozpoczęciu współpracy z nieznanymi autorami ostatecznie zadecydowała jednak jakość tekstu. Pomysł nie doczekał się ekranizacji, ale Łoszewski otrzymał wynagrodzenie, a także szansę na zainteresowanie telewizji kolejnymi tekstami:

W trakcie pracy [nad tekstem] (...) przyszedł mi do głowy kolejny pomysł, który znów rozpisałem na dwie strony i znów pokazałem go telewizji. Tym razem odpowiedź była natychmiastowa – od razu zaproponowano mi napisanie filmu. To był mój pierwszy samodzielnie napisany scenariusz filmowy. Ten scenariusz potem przeczytali ludzie, którzy coś w tym świecie znaczyli, dzięki czemu miałem szansę poznać Tadeusza Różewicza, Bolesława Michałka. Pojawił się człowiek, który pisze bardzo oryginalne rzeczy, więc wszyscy pytali, czy jeszcze coś

¹⁸⁴ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, Warszawa, 2023, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, w archiwum autorki.

mam. Miałem, czy nie miałem, pokazywałem kolejne dwie strony i dostawałem zamówienia na kolejne scenariusze. W ten sposób napisałem dwa albo trzy scenariusze¹⁸⁵.

Warto zauważyć, że poza spontanicznie pojawiającymi się pomysłami, Łoszewski spisywał również koncepty w reakcji na pytania producentów czy kierowników literackich. Czuć, że poważnie traktował szansę, którą otrzymał. Choć trafił do telewizji dzięki koledze, nie znalazł się tam zupełnie przypadkowo. Jako młody człowiek regularnie chodził do warszawskiego kina Iluzjon, szczególnie na projekcje ze zbiorów Filмотeki Polskiej. Dostał się również na reżyserię do szkoły filmowej w Łodzi, jednak ostatecznie zrezygnował z podjęcia nauki na prestiżowym kierunku. Setki godzin obejrzanych filmów oraz przygotowania do egzaminów do „filmówki” pomogły Łoszewskiemu wykształcić gust, ale przede wszystkim zdolność do autorefleksji, którą opisał słowami: „Wiedziałem, dlaczego lubię dany film”¹⁸⁶. Analityczne podejście do filmów pomogło scenarzyście-samoukowi szybko wejść do zawodu. Choć sprzedawał kolejne pomysły na filmy fabularne oraz pisał scenariusze na zamówienie, początkowo nie trafiały one na ekrany:

Były już wtedy pewne procedury, była Agencja Scenariuszowa (...). Raz czy drugi złożyłem tam tekst. (...) Szła za mną opinia bardzo oryginalnego człowieka, który ciekawie pisze. Ten pierwszy scenariusz miał zostać nakręcony, ale wraz ze zmianą władzy zmieniła się dyrekcja telewizji. Nowa dyrekcja w dniu rozpoczęcia produkcji tego filmu zdjęła go z produkcji. Zaczęło do mnie docierać, że będę miał problem z filmem. Filmów powstawało coraz mniej. To było dla mnie bardzo ograniczające, zacząłem się zastanawiać, czy to ma sens¹⁸⁷.

Nawet dobra opinia nie uchroniła Łoszewskiego przed konsekwencjami kryzysu, jaki przeżywała wówczas polska kinematografia. Skutkiem ubocznym transformacji ustrojowej miała być zmiana rodzimego kina na lepsze. Restrukturyzacja kinematografii miała zlikwidować niepotrzebną biurokrację, postrzeganą przez filmowców jako hamulec rozwoju branży, oraz doprowadzić do „mądrego” gospodarowania (niewielkimi) zasobami. Z radością powitano zniesienie cenzury, oczekiwano ożywienia i wysokich zarobków. Mimo początkowej fali entuzjazmu, transformacja była dla większości filmowców

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.

wielkim rozczarowaniem. Przyzwyczajona do nieograniczonych środków państwowych branża musiała się zderzyć z kryzysem gospodarczym w rzeczywistości wolnego rynku¹⁸⁸. Skończyły się czasy dotowania produkcji nieopłacalnych filmów, zespołów filmowych oraz kin. Pracownicy zarówno produkcji, jak i dystrybucji filmowej masowo tracili pracę lub z dnia na dzień stawali się wolnymi strzelcami¹⁸⁹. Zubożali widzowie przestali chodzić do kina – tylko do 1992 roku zamknęło się prawie pięćset kin, w większości na wsiach i w mniejszych miastach¹⁹⁰. Spadła liczba produkowanych w Polsce filmów a tym, które powstały, często brakowało dystrybutora – kilka lat trwało, zanim prywatne firmy zastąpiły państwową dystrybucję filmową¹⁹¹. Zarówno krytycy, jak i sami filmowcy mieli także poważne zastrzeżenia do jakości produkowanych filmów¹⁹² – zarówno w 1991, jak i w 1996 roku na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych nie przyznano żadnemu filmowi Złotych Lwów¹⁹³.

Na domiar złego na rynek wkroczyły amerykańskie firmy dystrybucyjne, zalewając polskie kina filmami hollywoodzkimi. Firmy te, poza kuszącymi, zagranicznymi tytułami, dysponowały znacznie większymi budżetami na promocję filmów niż rodzimi dystrybutorzy. Wskutek niskiej produkcji oraz konkurencji ze strony amerykańskich gigantów, polskie produkcje stanowiły przez większość lat 90. mniej niż 10% filmów wyświetlanych w kinach¹⁹⁴. Kolejną konkurencją dla polskich filmów stanowiły już od lat 80. kasety VHS – zarówno pirackie kopie sprzedawane na bazarach, jak i legalne, oferowane przez wypożyczalnie¹⁹⁵. Na tych ikonicznych nośnikach dystrybuowano przede wszystkim filmy amerykańskie.

¹⁸⁸ Sytuację polskich filmowców można zilustrować metaforą ukutą przez Miloša Formana, który różnicę między życiem w komunistycznej Czechosłowacji a USA porównał do sytuacji zwierząt w zoo oraz w dżungli: „Life in the zoo is somehow comfortable. You don't have to try hard and you still get your food. True, you don't have any choices: you eat what they give you, but you do eat. And you are protected: No tiger will attack you, no snake will bite you. True, you are in a cage, but so are the tiger and the snake. On the other hand, the jungle is alluring, beautiful. (...) And you are free! You can go wherever, whenever and however you wish. But you can get lost, or attacked by the tiger, bitten by the snake, stung by parasites or leeches. It will not be easy for people who have lived for decades in the zoo to adapt”. M. Forman, *Do You Want to Live in a Zoo or a Jungle?*, „Los Angeles Times”, 1989, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-12-03-op-182-story.html> [dostęp: 01.04.2025].

¹⁸⁹ Symbolicznym z punktu widzenia scenarzystów gestem mogło być zlikwidowanie przez Krzysztofa Zanussiego, wówczas kierownika artystycznego „Toru”, etatu kierownika literackiego i powołanie na jego miejsce „specjalisty ds. marketingu, promocji i dystrybucji”. M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 33.

¹⁹⁰ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, s. 240-241.

¹⁹¹ I. Łepkowska, A. Opala, *Ł jak Łepkowska. Z Iloną Łepkowską rozmawia Andrzej Opala*, Prószyński Media Sp. z o.o., Warszawa, 2010, s. 54.

¹⁹² K. Demidowicz, *Nie narzekajmy*, „Film”, 1995, nr. 11 (2326), s. 16.

¹⁹³ T. Bielenia, *Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni: Największe skandale*, interiafilm.pl <https://film.interia.pl/raport-gdynia-festiwal-filmowy/news-festiwal-polskich-filmow-fabularnych-w-gdyni-na-jwiesze-skan,nId,5488001> [dostęp: 06.03.2025].

¹⁹⁴ Ibid., s. 244.

¹⁹⁵ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 240, por. S. Makuch, *Problem piractwa na rynku wideo w polskiej prasie początku lat 90.*, „Pleograf”, 2024, nr. 1/2024, s. 80-82.

Coraz poważniejszym zagrożeniem dla kina stawała się również telewizja¹⁹⁶. Na rynku zaczęły się pojawiać stacje komercyjne, takie jak Polsat, Polonia, Canal+, RTL 7 oraz TVN. Początkowo przyciągały one widzów przede wszystkim zagranicznymi filmami i serialami, nie tworząc zbyt wielu miejsc pracy dla polskich filmowców¹⁹⁷. Największym producentem audiowizualnym w latach 90. była Telewizja Polska S.A.¹⁹⁸. Inwestowała ona nie tylko w produkcję seriali, programów i filmów telewizyjnych czy spektakli Teatru Telewizji, ale także kinowych filmów fabularnych. W opublikowanym w 1995 roku łamach „Filmu” artykule pod znamienym tytułem *Monopolista z konieczności* rola telewizji państwowej zostaje opisana jako „niebezpieczna”¹⁹⁹ – filmy produkowane przez telewizję często nie pojawiały się w kinach lub były tam wyświetlane przez bardzo krótki czas. Potrzeby producenta wpływały także na formę filmów, które miały się stawać coraz bardziej „telewizyjne”²⁰⁰. Twórcy byli jednak niejako skazani na współpracę z TVP. Mirosław Bork, ówczesny szef Telewizyjnej Agencji Produkcji Filmowej i Teatralnej, opisał sytuację dosadnie: „wycofanie się telewizji z roli producenta filmów oznaczałoby katastrofę polskiej kinematografii”²⁰¹.

Za jeden z największych sukcesów państwowej telewizji – przynajmniej z punktu widzenia scenarzystów filmów fabularnych – można uznać zainicjowany przez Grzegorza Łoszewskiego²⁰² cykl filmów telewizyjnych pt. *Święta polskie*. Początkowo składał się z trzech godzinnych filmów – *Cud Purymony*, *Noc Świętego Mikołaja* oraz *Żółty szalik* – po których sukcesie TVP kontynuowała produkcję cyklu, do roku 2007 realizując trzynaście filmów. Autorami większości scenariuszy *Świąt polskich* byli zawodowi scenarzyści, m.in. Maciej Karpiński, Grzegorz Łoszewski oraz Jerzy Pilch. Filmy zostały docenione zarówno

¹⁹⁶ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 240.

¹⁹⁷ *Monopolista z konieczności*, „Film”, 1995, nr. 6(2321), s. 13.

¹⁹⁸ D. Batorski i in., *Analiza i diagnoza oraz określenie perspektywy rozwoju polskiej kinematografii jako elementu rynku audiowizualnego*, red. T. Miczka, Sztuka Media Film, czerwiec 2015, s. 3.

¹⁹⁹ Konflikt między filmowcami a telewizją zaostriżył fakt, że polskie filmy miały się przez parę lat nie pojawiać na małych ekranach ze względu na niekorzystne warunki finansowe oferowane studiom filmowym przez telewizję. Ibid.

²⁰⁰ W rozwiązaniu tego problemu miało pomóc zatrudnienie Bolesława Michałka, który miał trzymać pieczę nad jakością przyjmowanych scenariuszy oraz produkowanych filmów. Trudno ocenić, czy się to udało – Michałek zmarł dwa lata później, w sierpniu 1997 roku. Co ciekawe, nie podzielał on powszechnej opinii o kryzysie polskiej kinematografii. W rozmowie z Krzysztofem Demidowiczem dla „Filmu” stwierdził: „Dla mnie swoistym fenomenem jest już to, że rocznie powstaje dwadzieścia kilka filmów, pojawiło się wiele nowych nazwisk, że ocalono techniczną bazę kinematografii i zespoły świetnych fachowców”. Na kontrargument Demidowicza o niskiej jakości produkowanych filmów odpowiedział: „Między ilością i jakością jest jednak zależność. Andrzej Wajda często powtarzał: „kręcę tak wiele filmów po to, by kilka było naprawdę dobrych”. Zapewne zdarzają się całkowite nieporozumienia, jednak energia naszego kina w ostatnich latach nie jest zjawiskiem pozornym (...). Polskie kino odmłodziło, pojawiła się cała grupa reżyserów o wyraźnej indywidualności”. Ibid., por. K. Demidowicz, *Nie narzekajmy*, op. cit.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Co ciekawe, pozaregulaminową nagrodę za „inicjatywę producencką cyklu” otrzymał na 25. FPFF w Gdyni Janusz Morgenstern, producent filmu i reżyser *Żółtego szalika*. https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9Awi%C4%99ta_polskie [dostęp: 11.03.2025].

w kraju²⁰³, jak i zagranicą – Łoszewski otrzymał za *Noc Świętego Mikołaja* nagrodę za najlepszy scenariusz na 25. festiwalu w Gdyni, zaś *Cud Purymowy* był pokazywany na Międzynarodowym Festiwalu Telewizyjnym w Monte Carlo²⁰⁴, a także na festiwalu telewizyjnym w Berlinie, gdzie otrzymał m. in. nagrodę specjalną jury²⁰⁵. Jak wspomina Łoszewski, pomysł długo krążył po TVP, a w realizacji cyklu dużą rolę odegrał szczęśliwy przypadek:

Wpadłem na pomysł realizacji cyklu filmów, który zatytułowałem *Święta polskie*. Rozpisałem go znów na dwóch stronach i zaniósłem do telewizji. (...) Wtedy to była ogromna korporacja, masa ludzi... decyzyjność niemal zerowa. To potwornie długo trwało. Przyszedł moment prawdziwej frustracji, bo wszyscy się zachwycali, ale nic z tego nie wynikało. Jak to w życiu bywa szedłem korytarzem, wpadłem na Janusza Gazdę [wówczas redaktora odpowiedzialnego za produkcję filmów w TVP1]. Zapytał się mnie, co słysząc (...). Akurat miałem te dwie strony ze sobą, więc mu to dałem. Ledwo wróciłem z telewizji na Żoliborz, a on już do mnie zadzwonił. Zadał mi parę pytań: „Kto to ma robić?” (...) Powiedziałem, że ja, rzuciłem jeszcze nazwisko Jurka Pilcha i Macieja Karpińskiego. On na to, że w porządku²⁰⁶.

Według relacji Łoszewskiego, już kolejnego dnia odbyło się spotkanie, na którym ustalono, że producentem filmu będzie studio „Perspektywa”, padły także propozycje nazwisk reżyserów. Umowy miały być gotowe po dwóch dniach, a proces produkcji potoczył się „niesamowicie szybką ścieżką”²⁰⁷. Choć w anegdocie o powstaniu *Świąt polskich* czuć zastosowanie hiperboli, ilustruje ona jak potężną instytucją była wówczas Telewizja Polska – by w tak szybkim tempie uruchomić produkcję trzech filmów, musiała dysponować zarówno odpowiednim budżetem, jak i zapleczem technicznym, a także kadrą. Można z niej także wyciągnąć wnioski na temat panującej w TVP hierarchii oraz o znaczeniu tzw. „znajomości”. Widać także, jak ważną rolę dla przepływu informacji oraz nawiązywania relacji pełniła siedziba TVP, podobnie jak siedziby zespołów filmowych w minionych dekadach.

²⁰³ Filmy były chętnie oglądane przez widzów TVP: „Według badań TNS OBOP każdy z filmów w chwili emisji był najchętniej oglądanym materiałem spośród wszystkich telewizji. Było tak nawet w przypadku, kiedy w tym samym czasie inna telewizja emitowała jakiś kasowy przebój, np. Film tygodnia na Polsacie”. https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9Awi%C4%99ta_polskie [dostęp: 11.03.2025].

²⁰⁴ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

²⁰⁵ D.S., „Wprost”, 2001, nr. 8, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/3900/wprost-nr-8-25-lutego-2001.pdf> [dostęp: 06.03.2025].

²⁰⁶ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

²⁰⁷ Ibid.

Drugim przypadkiem, który zdecydował o sukcesie *Świąt polskich* był fakt, że na 25. FPFF w Gdyni zgłoszono tak mało filmów, że organizatorzy postanowili przyjąć do konkursu głównego również filmy telewizyjne²⁰⁸. Jak wspomina Łoszewski, cykl „zrobił w Gdyni furorę”²⁰⁹. Filmy chwalono między innymi za ich scenariusze²¹⁰, czego dowodem jest m. in. wymieniona już nagroda za najlepszy scenariusz dla *Nocy Świętego Mikołaja*. Łoszewski wspomina przemowę Juliusza Machulskiego, który wręczając mu nagrodę pochwalił przede wszystkim dramaturgię filmu:

[Gratulując mi wygranej na festiwalu], Machulski stwierdził, że to nieprawdopodobne, że ktoś zrobił w Polsce film z takim amerykańskim sznytem dramaturgicznym, opowiedział story. Takiego sposobu opowiadania nie powstydziliby się amerykański zawodowiec! (...) Podczas laudacji użył takich sformułowań jak midpoint, akty, twist. Powiedział, że to niesamowite, że ktoś sprzedał całą tę nowoczesną dramaturgię w godzinowym filmie, że wszystko tam było zapięte, zaskakujące²¹¹.

W słowach Machulskiego, który utożsamia „amerykański” styl opowiadania z wysoką jakością scenariusza, pojawiają się echa opinii cytowanych już powyżej Marii Kornatowskiej, Bolesława Michałka, a także amerykańskich filmowców, z którymi spotkał się w Sundance Cezary Harasimowicz²¹². Angielskojęzyczne terminy znane wszystkim, którzy kiedykolwiek czytali podręcznik na temat scenariopisarstwa, brzmiały wówczas tajemniczo dla Łoszewskiego, który nauczył się pisać analizując filmy i pisząc własne teksty. Scenarzysta uważa dziś ten moment za przełomowy dla jego świadomości warsztatowej.

Choć państwowa telewizja produkowała znaczącą część powstających wówczas filmów – spośród 27 filmów w Konkursie Głównym 25. FPFF 19 było produkowanych lub koprodukowanych przez TVP²¹³ – zaczynała także produkować coraz więcej seriali. Prawdziwy *boom* serialowy rozpoczął się pod koniec lat 90. Przełomowym rokiem był 1997, gdy na antenach pojawiły się *Klan* i *Złotopolscy* produkcji TVP oraz sitcom *13*

²⁰⁸ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit., por. wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

²⁰⁹ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

²¹⁰ K. Demidowicz, *Noc Świętego Mikołaja*, „Film”, 2000, nr. 12 (2387), s. 132, por. K. Demidowicz, *Żółty szalik*, „Film”, 2000, nr. 12 (2387), s. 131.

²¹¹ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

²¹² Zagadnieniu „amerykańskiego” czy „hollywoodzkiego” stylu w polskim scenariopisarstwie poświęcona była moja praca magisterska pt. *Bogowie – nowa jakość w polskim kinie? Analiza dramaturgiczna i produkcyjna filmu*, w której na podstawie analizy filmu „Bogowie” oraz wywiadu ze scenarzystą Krzysztofem Rakiem opisałam „amerykańskie” cechy filmowego opowiadania. Jednocześnie uważam, że temu zagadnieniu można by było poświęcić pracę znacznie dłuższą, obejmującą więcej zróżnicowanych przykładów. M. Dembinska, *Bogowie – nowa jakość w polskim kinie? Analiza dramaturgiczna i produkcyjna filmu*, PWSFTViT, Łódź 2017.

²¹³ 25. FPFF filmy konkursowe, „Film”, 2000, nr 9 (2384), s. 41.

posterunek produkcji Polsatu. W 1999 roku dołączyły do nich *Na dobre i na złe* (TVP) oraz *Świat według Kiepskich* (Polsat), a w roku 2000 *M jak miłość* oraz *Plebania* (TVP). W roku 2003 serial codzienny *Na wspólnej* wypuściła także stacja TVN. Powstawały kolejne tytuły, zarówno obyczajowe, jak i komediowe czy kryminalne. Pojawiały się także nowe formaty, często będące adaptacjami zagranicznych przebojów. Wraz z rosnącą produkcją rosło także zapotrzebowanie na scenarzystów, którzy po dziś dzień utrzymują się przede wszystkim z pisania właśnie dla serialu.

W Polsce najbardziej kojarzonym z serialami nazwiskiem jest bez wątpienia nazwisko Ilony Łepkowskiej. Choć początki jej kariery związane były z filmem, w latach 90. zaczęła pracować przy serialach TVP, m.in. *Aby do świtu* oraz *Radio Romans*. Tytuł „królowej seriali” przyniosła jej praca przy popularnych telenowelach *Klan* oraz *Na dobre i na złe*, a przede wszystkim wprowadzenie na polskie ekrany bijącego rekordy oglądalności *M jak miłość*.

Angaż w telewizji pozwolił się utrzymać także ówczesnym debiutantom – Grzegorzowi Łoszewskiemu i Wojciechowi Lepiance, którzy, jak wielu ich rówieśników, odczuwali skutki ogromnych problemów finansowych polskiej kinematografii²¹⁴. Choć Łoszewskiemu udało się szybko sprzedać kilka pomysłów na filmy, nie doczekały się one ekranizacji²¹⁵. Zaniepokojony brakiem perspektyw na realizację scenariuszy filmów fabularnych Łoszewski odnalazł stabilność w pracy przy serialach. Był on współodpowiedzialny za adaptację, a następnie pisanie oryginalnych odcinków *Miodowych lat*, pracował także przy *Kasi i Tomku*, później także przy *Ojcu Mateuszu*²¹⁶. Regularne wynagrodzenie oraz tantiemy nie tylko pozwoliły scenarzyście utrzymać rodzinę – były także lekcją warsztatu. Podobnymi refleksjami podzielił się ze mną Wojciech Lepianka, który od 2000 roku pracował przy telenoweli *Plebania*²¹⁷. Jak mówił, trudne lata 90. „przetrwał” dzięki pracy asystenta reżysera na planach filmów fabularnych oraz reklam²¹⁸, pracował także jako II reżyser przy realizacji filmów, do których napisał scenariusze. W naszej rozmowie pojawił się wątek wpływu nowych technologii na sposób pisania scenariusza. Choć w latach 90. wielu scenarzystów wciąż pisało na maszynach,

²¹⁴ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit., por. Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

²¹⁵ Pierwszymi zekranizowanymi tekstami jego autorstwa były adaptacje powieści na spektakle Teatru Telewizji, wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Zupełnie inne zdanie na ten temat ma Maciej Pisuk, który w latach 90. pracował przy serialu TVP 2 *Marzenia do spełnienia*. W udzielonym w 2013 roku wywiadzie z Jakubem Majmurem stwierdził: „Warsztat daje praktyka przy pisaniu filmów albo szkoła, praca przy serialu niczego mnie nie nauczyła”. J. Majmurek, M. Pisuk, W Polsce nie ma rynku na autorskie scenariusze, w: *Kino-Fabryka*, „Krytyka Polityczna”, 2013, nr 35-36, s. 233.

²¹⁸ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

popularność zaczęły zdobywać komputery, które znacznie ułatwiły im pracę. Według Lepianki ogromne znaczenie miało także wprowadzenie montażu komputerowego:

Myślę, że to był wpływ na poziomie podświadomym. (...) [Dzięki technologii] ośmieliłem się myśleć nielinearnie, (...) układać zdarzenia na osi czasu i dowolnie żonglować tymi cegiełkami. Podpatrzyłem tę metodę w programach do montażu filmowego, które umożliwiają taki montaż nielinearny. Tak samo na planie – nie kręci się przecież filmu w kolejności, w jakiej sceny są zapisane w scenariuszu. Była to dla mnie naturalna lekcja tego, że niekoniecznie muszę pisać w kolejności, w której zdarzenia będą się działy²¹⁹.

Uwagę zwraca odniesienie się scenarzysty do podświadomości. Być może Lepiankę zainspirowały także zagraniczne nowości, które pojawiały się wówczas w kinach. Było wśród nich wiele filmów z narracją nielinearną²²⁰, jak *Pulp Fiction* Quentina Tarantino, *Magnolia* Paula Thomasa Andersona, *Przekręt* Guya Ritchiego czy *Amores Perros* Alejandro Gonzáleza Inárritu. Eksplozja tego typu filmów na przełomie XX i XXI wieku nie jest przypadkiem – wyobraźnię ich twórców, podobnie jak polskiego scenarzysty, stymulowały możliwości oferowane przez nowe technologie. Poza montażem komputerowym oraz efektami specjalnymi pojawiły się także nowe sposoby rejestracji obrazu, z którymi Lepianka zetknął się podczas pracy na planach filmów oraz reklam:

Gdy do Polski dotarły nowe technologie dzięki którym można nagle było robić nieskończoną ilość dubli, na planach, zwłaszcza reklam, pojawiła się kultura *takes*, czyli kolejnych wariantów, dubli. Kiedy zaczynałem pracę w filmie, na przykład na planie filmu *Kroll* Pasikowskiego, mieliśmy taką ilość taśmy, na której mogliśmy nakręcić maksymalnie cztery duble danego ujęcia. (...) Teraz ta ilość jest nieskończona. Korzystam z tego również pisząc. (...) Nie waham się robić *takes*, kopiować i wklejać, powielać daną scenę i odkładać na potem – trochę z lenistwa, trochę ze strachu – decyzję o tym, który wariant sceny będzie najlepszy. To też przyszło z planu filmowego, na którym nagle wszystko było wolno²²¹.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ L. Aronson, *Scenariusz na miarę XXI wieku*, tłum. A. Kruk, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 199-203, 216-221.

²²¹ Ibid.

Według Macieja Pisuka, scenarzysty, który również zaczął pracę zawodową w latach 90., brak ograniczonej ilości dubli działał na niekorzyść zarówno scenarzystów, jak i scenariuszy, ponieważ zniechęcał reżyserów do poprawiania tekstów:

...scenariusz często traktowany jest jako rzecz drugorzędna. Reżyserzy pracują na tekście, który sami traktują jako nieskończony, niezadowolający. (...) Panuje przekonanie, że „załatwi się to na planie”, podczas prób z aktorem i tak dalej. Sprzyja temu cyfra, gdzie można zrobić po 40 dubli każdej sceny²²².

Jak pamiętamy jednak z przytaczanych na początku rozdziału relacji, wielu reżyserów podchodziło w ten sposób do pracy nad scenariuszem jeszcze długo przed epoką kamer cyfrowych. Być może należałoby uznać, że wymienione powyżej nowinki technologiczne, choć mogły być źródłem inspiracji lub frustracji, nie stanowiły przełomu w pracy scenarzystów. Zdecydowanie większy wpływ na komfort oraz tempo pracy miało rozpowszechnienie się komputerów osobistych, dzięki którym, jak wspomina Maciej Karpiński, można było „przenieść zdanie z jednego miejsca na inne”²²³ – ta z dzisiejszej perspektywy banalna operacja była praktycznie nie do wykonania na maszynie do pisania. Początkowo scenarzyści korzystali z procesorów tekstu takich jak Microsoft Word; z czasem na rynku pojawiły się programy przeznaczone do pisania scenariuszy, takie jak Scrivener, Celtx, Final Draft czy FadeIn.

Obok nowinek technologicznych w latach 90. pojawiały się nowe regulacje prawne, które stopniowo cywilizowały transformacyjny „dziki Zachód” i zbliżały Polskę do integracji z Unią Europejską. Za najważniejszą z perspektywy scenarzystów można uznać ustawę o prawie autorskim i prawach pokrewnych z roku 1994, na podstawie której powstały organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Zajmują się one m.in. ochroną praw autorskich członków oraz wypłacaniem należnych im tantiem. Najważniejszymi z perspektywy filmowców są Stowarzyszenie Autorów ZAiKS oraz Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych (ZAPA), który powstał w 1995 roku w ramach SFP.

Nowością było także otwarcie rodzimej kinematografii na współpracę międzynarodową. Już w 1991 roku Polska przystąpiła do funduszu Eurimages, wspierającego finansowo koprodukcje między krajami europejskimi, oraz do programu MEDIA, który wspiera m.in. międzynarodową dystrybucję europejskich filmów²²⁴. Dla

²²² J. Majmurek, M. Pisuk, op. cit., s. 235.

²²³ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

²²⁴ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 243.

rodzimych scenarzystów, przyzwyczajonych do przyjętej w Polsce „prozatorskiej” formy pisania scenariuszy, oznaczało to konieczność dostosowania formatu do międzynarodowych standardów²²⁵. Maciej Karpiński, od 1989 roku pełniący funkcję kierownika literackiego studia „Perspektywa”, podał przykład scenariusza filmu, który miał powstać w koprodukcji polsko-szwedzkiej:

Scenariusz został napisany [zgodnie z formatem przyjętym w Polsce] i wysłany do Szwecji. Pamiętam mój wstrząs, kiedy otrzymaliśmy faksem odpowiedź, która brzmiała: „Jak się scenarzysta nauczy pisać scenariusze, to my je będziemy czytać”. Nagle zrozumiałem, że mamy poważny kłopot – nie wyjdziemy w świat, jeśli będziemy tak pisać²²⁶.

Karpińskiemu, piastującemu wówczas kilka ważnych stanowisk w organizacjach branżowych, w tym tych zrzeszających scenarzystów, szczególnie leżały na sercu kwestie związane z warunkami pracy scenarzystów, a także ich edukacją oraz jakością polskich scenariuszy. W celu zapoznania polskich scenarzystów (i nie tylko) z formatem²²⁷ oraz zasadami dramaturgii²²⁸ w 1995 roku wydał wspomnianą już książkę *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu*, będącą owocem jego kilkuletniego pobytu w Stanach Zjednoczonych. Autor odniósł się w niej do najważniejszych podręczników dla scenarzystów autorstwa tzw. hollywoodzkich „guru scenariuszowych” – Syda Fielda, Lew Huntera, Christophera Voglera czy Williama Goldmana – ale także do *Poetyki* Arystotelesa, do analiz struktury i dramaturgii dzieła filmowego dokonanych przez polskich autorów²²⁹ oraz do twórczości polskich filmowców takich jak Andrzej Wajda, Tadeusz Konwicki czy Feliks Falk. Karpiński opisał również własne doświadczenia z pracy nad kilkoma scenariuszami. Jego podręcznik był jedną z pierwszych publikacji tego typu napisanych przez polskiego autora; po dziś dzień pozostaje w zasadzie jedyną²³⁰. W latach 90. na polskim rynku zaczęły się pojawiać także tłumaczenia zagranicznych podręczników, w tym nowe, pełne wydanie książki *Pisanie scenariusza filmowego* Syda

²²⁵ Przez „format” scenariusza rozumiem zarówno formę zapisu (zwięzłe zdania pisane w czasie teraźniejszym, brak lub niewielka ilość metafor czy opisów stanów emocjonalnych, ale i tzw. „reżyserowania na stronie”, czyli np. opisów ruchów kamery), jak i kwestie techniczne – czcionkę, formatowanie strony. M. Karpiński, op. cit., s. 157-168.

²²⁶ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

²²⁷ M. Karpiński, op. cit., s. 89-104, s. 157-168.

²²⁸ Ibid., s. 105-156, 169-238.

²²⁹ Chodzi o wymienioną już publikację Bolesława Lewickiego *Scenariusz: literacki program struktury filmowej* oraz teksty Bolesława Michałka, Antoniego Bohdziewicza, Marka Hendrykowskiego czy Mirosława Przyłipiaka.

²³⁰ Wymienione powyżej publikacje Bolesława Lewickiego czy Bolesława Michałka nie są podręcznikami dla scenarzystów we współczesnym rozumieniu tego pojęcia. Na opublikowanej na portalu SFP liście polecanych podręczników znajduje się kilka tytułów polskich autorów, nie są to jednak podręczniki dotyczące dramaturgii, struktury czy formatu scenariusza filmowego. *Biblioteka scenarzysty*, SFP, 2017, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,232,8358,1,1,Biblioteczka-scenarzysty.html> [dostęp: 08.03.2025].

Fielda i Rofa Rilli oraz książka *Jak napisać scenariusz* brytyjskiego autora Raymonda G. Frenshama²³¹.

Mimo nowych możliwości uzyskania wsparcia od międzynarodowych instytucji, polscy producenci w latach 90. rzadko wnioskowali o tego typu dofinansowania²³². Do najgłośniejszych koprodukcji tego okresu niewątpliwie należą realizowane we Francji filmy Krzysztofa Kieślowskiego, do których scenariusze napisał wspólnie z Krzysztofem Piesiewiczem: trylogia *Trzy kolory* oraz *Podwójne życie Weroniki*. Rozgłosu w Polsce doczekały się wspomniane już filmy *300 mil do nieba* (powstały jeszcze w 1989 roku) oraz *Bandyta*, ze scenariuszami autorstwa Cezarego Harasimowicza, a także adaptacja *Pana Tadeusza* w reżyserii Andrzeja Wajdy z 1999 roku. Pięć lat wcześniej Wajda nakręcił w Japonii *Nastazję* – adaptację *Idioty* Fiodora Dostojewskiego – do której scenariusz napisał Maciej Karpiński²³³. Nie licząc filmów uznanych polskich twórców pracujących od lat zagranicą, polskie kino nie „podróżowało” jednak zbyt dobrze. Większość polskich producentów nie miała wówczas ani takich ambicji, ani możliwości²³⁴ – dysponujący ograniczonymi środkami na realizację filmów, walczyli oni raczej o rodzimą widownię, stawiając na popularne kino gatunkowe.

Najwięcej widzów przyciągały do polskich kin filmy gangsterskie czy sensacyjne, szczególnie w reżyserii Władysława Pasikowskiego, a także komedie Juliusza Machulskiego czy Olafa Lubaszenki oraz tragicomiczne produkcje Marka Koterskiego. Rekordowe widownie odnotowały adaptacje lektur – *Ogniem i mieczem* w reżyserii Jerzego Hoffmana (1999), *Pan Tadeusz* Andrzeja Wajdy (1999) oraz *Quo Vadis* Jerzego Hoffmana²³⁵. Skromniejsze produkcje, np. debiuty młodych twórców, nie miały przy nich szans. Trudna kondycja finansowa branży spowodowała, że producenci nie podejmowali ryzykownych przedsięwzięć i niechętnie inwestowali w nieznanych widzom twórców, którzy zamiast popularnego kina gatunkowego woleli realizować filmy intymne, kameralne.

²³¹ Podręczniki te były przyjmowane z pewną ostrożnością, czego dowodem może być posłowie Tadeusza Lubelskiego do książki Frenshama. Teoretyk sugeruje w nim, że podręcznik przeznaczony jest dla amatorów, zaś scenariopisarstwa można się nauczyć wyłącznie pracując zawodowo. R. G. Frensham, *Jak napisać scenariusz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 281 por. P. Wojciechowski, *Ekran mądrzejszy od życia?*, „Film”, 1998, nr. 7 (2358), s.83.

²³² M. Zawisliński, Eurimages. *Więcej odwagi, producenci!*, „Magazyn Filmowy SFP”, nr 44, 2015 https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,284,21825,0,1,Eurimages-Wiecej-odwagi-producenci.html [dostęp: 10.03.2025].

²³³ Praca nad filmem przypominała grę w międzykulturowy głuchy telefon. Jak wspomina Karpiński „Tekst był adaptacją polskiego tłumaczenia rosyjskiej książki. Scenariusz powstał w języku polskim, film został nakręcony po japońsku, a ja go oglądałem z angielskimi napisami!”. Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

²³⁴ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w PRL*, op. cit., s. 44.

²³⁵ Warto zaznaczyć, że scenariusze większości wymienionych produkcji pisali sami reżyserzy – wyjątkami był *Pan Tadeusz*, a także filmy Olafa Lubaszenki oraz Juliusza Machulskiego.

Choć między 1989 a 2004 rokiem zadebiutowało ponad 60 reżyserów i reżyserek²³⁶, wiele z nich latami walczyło o realizację pierwszego filmu, by zadebiutować dopiero pod koniec lat 90. lub, jak Wojciech Lepianka i Piotr Trzaskalski, na początku nowego stulecia²³⁷. Częstą praktyką miało być przesuwanie terminów rozpoczęcia produkcji lub odkładanie projektów „na półkę” w celu realizacji filmów o wyższym potencjale frekwencyjnym, co stało się chociażby w przypadku niedoszęgu debiutu Piotra Trzaskalskiego i Wojciecha Lepianki. Poglądy i emocje młodych wówczas reżyserów dobrze podsumowuje wypowiedź Janusza Kijowskiego, który stanął na czele rady do spraw debiutów w TVP: „...w ciągu ostatniej dekady proces dopływu świeżej krwi został kompletnie zahamowany (...) powstała luka, brakuje kilku pokoleń. Nasza kinematografia jest stara i zapleśniała”²³⁸. W złej sytuacji byli także scenarzyści – przynajmniej ci, którzy nie zdecydowali się na pracę przy popularnych telenowelach. Szukając sposobów na ograniczenie „niepotrzebnych” wydatków, producenci filmowi ograniczali prace nad scenariuszem do niezbędnego minimum.

Jednocześnie, jak wspomina Lepianka, po „mizernych” latach 90. „nagle, na początku lat dwutysięcznych, zaczęły się w polskim filmie dziać bardzo ciekawe rzeczy”²³⁹. Wśród debiutujących twórców pojawiało się coraz więcej kobiet²⁴⁰, zaś wspomniany już rozwój technologiczny umożliwił szerokiemu gronu konsumentów – zarówno amatorom, jak i zawodowym filmowcom – dostęp do stosunkowo tanich kamer video, co poskutkowało „eksplozją”²⁴¹ kina niezależnego. Popularność produkcji offowych²⁴², prezentowanych na festiwalach m.in. w Toruniu, Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Łodzi, Gnieźnie, Gliwicach, Tarnobrzegu czy Zielonej Górze była tak wielka, że według Marcina Adamczaka „pojawiły się głosy o offie jako alternatywnie wobec pogrążonej w kryzysie kinematografii oficjalnej”²⁴³. W ocenie badacza kino niezależne nie

²³⁶ D. Batorski i in., op. cit., s.5.

²³⁷ Przykładem jest chociażby Maciej Pieprzyc, który na debiut czekał siedem lat czy Xawery Żuławski, który „scenariusz debiutanckiej fabuły [szlifował] kilka lat”. Więcej szczęścia miała Małgorzata Szumowska, która czekała na debiut tylko dwa lata. M. Sadowska, *Pokolenie 2000*, „Film”, 2001, nr 5 (2392), s. 78-83.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

²⁴⁰ D. Batorski i in., op. cit., s.5.

²⁴¹ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 311.

²⁴² Dziennikarz filmowy Paweł T. Felis zwrócił uwagę na potrzebę rozróżnienia kina niezależnego od offowego: „należałoby jednak rozróżnić filmy tworzone przez amatorów, z zasady nie przeznaczone do rozpowszechniania w warunkach regularnej dystrybucji, realizowane tanio i najczęściej nieokreślone jeszcze pod względem warsztatu filmowego („off”) oraz filmy robione profesjonalnie (co nie znaczy, że wyłącznie przez absolwentów szkół filmowych), dość tradycyjne pod względem systemu produkcji, tworzone jednak w warunkach artystycznej i finansowej niezależności („kino niezależne”). Podstawowym wyznacznikiem rozróżniającym oba nurty byłby więc profesjonalizm kinowego rzemiosła, co nie znaczy, że w związku z tym wytyczyć jednoznaczny granicę jest łatwo”. P. T. Felis, *Kino niezależne/kino offowe*, portal Narodowego Centrum Kultury <https://nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kongres-kultury/aktualnosci/kino-niezalezne-kino-offowe-pawel-t-felis> [dostęp: 11.03.2025].

²⁴³ Filmy niezależne tworzyły zarówno osoby niezwiązane zawodowo z branżą filmową, jak i niemogący się doczekać debiutu absolwenci szkół filmowych czy filmowcy, którzy mieli problemy z realizacją nowych tytułów. Niestety, w

miało jednak realnych szans na rywalizację z profesjonalnymi realizacjami, zarówno ze względu na możliwości budżetowe twórców, jak i na niską jakość warsztatową filmów. Estetyka offu wpłynęła jednak na kino głównego nurtu nie tylko w Stanach Zjednoczonych, gdzie słowo „indie” bywa używane jako określenie gatunku, ale i w Polsce.

Jednym z najgłośniejszych niskobudżetowych filmów przełomu stuleci był *Edi* (2002) w reżyserii Piotra Trzaskalskiego ze scenariuszem Wojciecha Lepianki. Offowa estetyka i sposób opowiadania nie wynikały z próby popłynięcia na fali popularności kinowej alternatywy. Twórcy od początku wiedzieli, że chcą opowiedzieć historię nieprzystającą do filmowego mainstreamu. Tytułowy *Edi* jest złomiarzem, którego nie cechuje ani bohaterstwo, ani bezwzględność w dążeniu do władzy czy bogactwa, a „bezinteresowne dobro”²⁴⁴, zaś w filmie pojawiają się „niespotykane dotąd w polskim kinie długie, filozofujące dialogi”²⁴⁵. Tak o pracy nad scenariuszem opowiedział Wojciech Lepianka:

[Piotr] przyniósł mi taką małą książeczkę. [To były] takie króciutkie historyjki buddyjskie. Pokazał mi jedną z nich (...) i powiedział: „Może byśmy coś z tego zrobili?”. Nie wiedzieliśmy jednak jak. Przypadek sprawił, że jakiś złomiarz wyrzucił całą zawartość swojego wózka na mój samochód. Doznałem olśnienia – może byśmy połączyli te dwa światy, pozornie zupełnie do siebie nie pasujące? Tekst napisaliśmy dość szybko, w trzy, może cztery tygodnie, w trakcie kilku posiedzeń. (...) Powstał tylko jeden draft, co jest niezwykle rzadkie. Z perspektywy czasu nie wiem, czy to nie był błąd, bo film ma dłuższy i rozpada się na dwie części zamiast się trzymać struktury trzyaktowej. Ale w takim szaleństwie też jest coś fajnego²⁴⁶.

Z relacji scenarzysty wynika, że tekst został napisany w typowo offowy sposób – motywacją twórców do jego napisania był przede wszystkim entuzjazm. Mogło to wynikać zarówno z potrzeby opowiedzenia tej historii, jak i z chęci zadebiutowania – Trzaskalski i Lepianka pracowali wcześniej m.in. nad scenariuszem filmu *Markus*. Miał on być debiutem obu twórców, jednak ze względu na realizację wysokobudżetowego

ocenie Marcina Adamczaka nie były to zazwyczaj zbyt udane produkcje: „W powodzi kilkuset produkcji rocznie wyłowić można jedynie kilka do kilkunastu prac oryginalnych.” M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 311-312.

²⁴⁴ A. Świerkocka, *Niezależni i złomiarze*, „Film”, 2002, nr 5 (2404), s. 98.

²⁴⁵ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

²⁴⁶ Ibid.

Przedwiośnia TVP zrezygnowała z produkcji *Markusa*²⁴⁷. Szczęśliwie twórcy przekonali do *Ediego* Piotra Dzięcioła z firmy Opus Films, który wyprodukował film²⁴⁸ w sposób niezależny od największej instytucji finansującej wówczas kinematografię²⁴⁹:

Mieliśmy szczęście, że trafiliśmy na Piotra ła (...). [Scenariusz odrzuciła] Telewizja Polska, wskutek czego Piotr musiał sam sfinansować film. Był wówczas znany z tego, że od wielu lat produkował reklamy. W tamtym czasie postanowił wrócić do filmu fabularnego, w którym wcześniej pracował jako kierownik produkcji. Twierdził, że film fabularny to święto. (...) Praca nad Edim była możliwa dzięki niemu. Nie wiem, ile wyłożył własnych pieniędzy – może milion złotych? Trzeba było mieć jaja, żeby uwierzyć w ten tekst. (...) Przy pracy nad Edim panowało między nami absolutne zaufanie²⁵⁰.

Jak podkreśla Marcin Adamczak, decyzja producenta o inwestycji prywatnych środków w produkcję filmu była jak na tamte czasy zupełnie niespotykana²⁵¹. By jak najpełniej wykorzystać niewielki budżet, zarówno reżyser, jak i operator pracowali bez honorariów²⁵², a wielu członków ekipy pracowało za „obietnicę przyszłych zysków lub za minimalne stawki”²⁵³. Na korzyść twórców działał także fakt, że w *Edim* zamiast aktorskich gwiazd wystąpili przede wszystkim naturszczycy, choć była to zapewne decyzja artystyczna, a nie wynikająca z oszczędności. Podjęte przez Piotra Dzięcioła ryzyko opłaciło się – *Edi* został doceniony zarówno przez widzów, jak i przez jury festiwali m.in. w Gdyni, Berlinie czy Karlovych Varach; został także polskim kandydatem do Oscara²⁵⁴. Ostatecznie film, który zrealizowano za 700 tys. złotych, zarobił 3,5 miliona złotych²⁵⁵, a sukces *Ediego* otworzył przed duetem Trzaskalski-Lepianka możliwość realizacji kolejnego filmu.

Zupełnie inaczej opowiedzianym i zrealizowanym, choć również odnoszącym się do trudnych realiów transformacyjnej Polski, był *Komornik* w reżyserii Feliksa Falka

²⁴⁷ K. Demidowicz, B. Sobieszek, *Piotr Trzaskalski: Przez dziurę*, „Film”, 2002, nr 11 (2410) s. 68.

²⁴⁸ Koproducentem był operator Krzysztof Ptak, który zrezygnował ze swojego honorarium za pracę przy filmie. Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

²⁴⁹ W 2002 roku doszło do likwidacji Komitetu Kinematografii, w ramach którego działały Agencja Produkcji Filmowej oraz Agencja Scenariuszowa, co mogło również wpłynąć na konieczność sfinansowania filmu *Edi* z „kieszeni” producenta.

²⁵⁰ K. Demidowicz, B. Sobieszek, op. cit, por. A. Świerkocka, op. cit.

²⁵¹ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 248.

²⁵² A. Świerkocka, op. cit.

²⁵³ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 248.

²⁵⁴ A. Salwa, *Edi oficjalnym polskim kandydatem do Oscara*, filmweb.pl
<https://www.filmweb.pl/news/%22Edi%22+oficjalnym+polskim+kandydatem+do+Oscara-8630> [dostęp: 12.03.2025].

²⁵⁵ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 248.

według scenariusza Grzegorza Łoszewskiego. Zainspirować go miały rozmowy z pewnym komornikiem, którego poznał na Dolnym Śląsku (więcej o tym, co inspiruje scenarzystów, w kolejnym rozdziale). Pomysł spisał jednak dopiero ze względu na presję finansową:

Moja sytuacja egzystencjalna była trudna. Pieniądze przyływały od czasu do czasu, ale ja już miałem rodzinę na utrzymaniu, małe dziecko. Nagle zbliżały się święta, a ja zostałem bez pieniędzy. Nie wiedziałem co zrobić. Mówię: „Dobra, zaraz znowu coś napiszę i to sprzedam, bo zawsze tak robiłem”. Napisałem historię, która już mi chodziła po głowie²⁵⁶.

Dla pracującego współcześnie scenarzysty tego typu plan może brzmieć niemalże naiwnie. Należy jednak pamiętać, że Łoszewski miał już wówczas pewną renomę – był pomysłodawcą nagradzanego cyklu *Święta polskie* i autorem dwóch jego części. Miał także kontakty w TVP oraz w studio filmowym „Perspektywa”. Łoszewski ponownie zwrócił się z pomysłem nie do producenta, aby go jak najszybciej sprzedać:

Znów rozpisałem pomysł, to nawet nie były dwie strony, tylko jedna. To było tuż przed świętami, może nawet w wigilię. Pokazałem to Michałowi Kwiecińskiemu²⁵⁷. (...) Zaproponował, żebym od razu z tym pojechał do „Perspektywy”, zostawił tekst i powiedział, że chcę podpisać umowę. Pojechałem. Nie było tam Kuby [Morgensterna], ale był [Jerzy] Buchwald, bardzo ważny człowiek w moim życiu. Kierownik produkcji w „Perspektywach”, człowiek wielkiej kultury, wiedzy, erudycji. Buchwald przeczytał tekst, i chyba nawet następnego dnia zadzwonił i powiedział, żebym natychmiast przyjechał podpisać umowę. W ten sposób napisałem *Komornika* dla studia „Perspektywa”. Ta pierwsza wersja też opowiadała historię Lucka Bohme, ale różniła się od tego, co finalnie wyszło²⁵⁸.

Podobnie jak w przypadku *Świąt polskich*, o szybkiej sprzedaży tekstu zdecydował upór Łoszewskiego, a także konsekwentnie realizowana strategia nawiązywania współpracy nie z reżyserami, a z producentami (o czym więcej w rozdziale

²⁵⁶ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

²⁵⁷ Producent i reżyser, założyciel Akson Studio. Firma na początku lat 90. była przede wszystkim producentem wykonawczym spektakli telewizyjnych, w tym czterech zrealizowanych według scenariusza Grzegorza Łoszewskiego. Kwieciński był także reżyserem filmu *Biała sukienka* z cyklu *Święta polskie*. W 2012 roku wyprodukował film *Bez wstydu* według scenariusza Łoszewskiego.

²⁵⁸ Ibid.

trzecim). Pomogło mu również szczęście – pomysł miał się bowiem nie podobać nieobecnemu Januszowi Morgensternowi, zaś Jerzemu Buchwaldowi, który był wówczas w biurze, spodobał się bardzo²⁵⁹. Po podpisaniu umowy z „Perspektywą” Łoszewski napisał scenariusz, który zajął pierwsze miejsce w polskiej edycji konkursu, poza nagrodą pieniężną²⁶⁰ zyskując także zainteresowanie przyszłego reżysera, zasiadającego w jury Feliksa Falka. Film powstał kilka miesięcy przed powołaniem PISF – zdjęcia zakończono w styczniu 2005 roku. Podobnie jak *Edi*, *Komornik* zdobył szereg nagród, m.in. na festiwalach w Gdyni i w Berlinie, a także siedem Orłów, w tym za najlepszy scenariusz; został także polskim kandydatem do Oscara²⁶¹. Wynik frekwencyjny obu filmów był również podobny – ok. 400 tys. widzów²⁶².

Sukcesy artystyczne i frekwencyjne opisanych powyżej filmów, a także swoboda pracy autorów nad ich scenariuszami, były jednak wyjątkowe. Większość scenarzystów nie miała nawet szans na godziwe wynagrodzenie, a stypendia udzielane przez Agencję Scenariuszową topniały z roku na rok²⁶³. Jak podsumowała pierwsza dyrektorka PISF, była wiceminister kultury Agnieszka Odorowicz:

Agencja Scenariuszowa płaciła grosze za scenariusz, a producent pchał go jak najszybciej do realizacji²⁶⁴.

Jak stwierdził Wojciech Lepianka, trudne lata transformacji „przetrwało niewiele”²⁶⁵ – dotyczy to nie tylko scenarzystów, ale i przedstawicieli innych zawodów filmowych.

Według wielu filmowców²⁶⁶ odpowiedzialność za nienapawającą optymizmem kondycję polskiej kinematografii u progu nowego tysiąclecia ponosił Komitet Kinematografii. Powstały u schyłku PRL w celu przeprowadzenia reformy polskiej branży

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Nagrody za miejsca na podium wynosiły kolejno 2, 1,5 i 1 tys. USD. *Komornik – najlepszy scenariusz w konkursie Hartley-Merrill*, filmweb.pl, <https://www.filmweb.pl/news/%22Komornik%22+-+najlepszy+scenariusz+w+konkursie+Hartley-Merrill-10156> [dostęp: 12.03.2025].

²⁶¹ K. Berenda, *Komornik polskim kandydatem do Oscara*, filmweb.pl, <https://www.filmweb.pl/news/%22Komornik%22+polskim+kandydatem+do+Oscara-24244> [dostęp: 12.03.2025].

²⁶² M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 248, por. Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

²⁶³ Maksymalna kwota wsparcia, którą mogli otrzymać na przełomie wieków od Agencji Scenariuszowej, wynosić miała jedynie 5 600 PLN (płatne w 8 ratach), co w przeliczeniu na dzisiejszą wartość Złotego wynosi ok. 12 tys. PLN. Trudno sobie wyobrazić, by za takie honorarium scenarzyści mogli poświęcić pół roku czy rok wyłącznie, czy nawet w większości na pracę nad scenariuszem. W nieco lepszym położeniu byli ci współpracujący z producentami – producenci mogli bowiem wnioskować o kwotę 24 tys. PLN (co odpowiada współczesnej wartości ok. 50 tys. PLN), z czego przynajmniej 60% musieli przeznaczyć na prace literackie. E. Gębicka, op. cit., s. 92. Wartości PLN na 2024 rok; Kwoty obliczyłam z uwzględnieniem denominacji, a także wskaźników inflacji Nowego Złotego: https://pl.wikipedia.org/wiki/Inflacja_w_Polsce [dostęp: 16.02.2025].

²⁶⁴ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 42-43

²⁶⁵ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

²⁶⁶ E. Gębicka, op. cit., s. 85.

filmowej urząd podlegał Ministerstwu Kultury, rządził się jednak własnymi prawami – był „rodzajem nieodwołalnej rady, reprezentacji środowiska, niekoniecznie przez środowisko akceptowanej”²⁶⁷. Ów brak akceptacji wynikał przede wszystkim z faktu, iż większość członków Komitetu stanowili reżyserzy starszych pokoleń, w tym Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Andrzej Brzozowski, Jerzy Domaradzki, Jacek Bromski czy Jan Kidawa-Błoński. Skład Komitetu był stały, a jego członkowie mieli prawo zasiadać w nim dożywotnio – trudno było więc mówić o faktycznej reprezentacji środowiska. Komitet dysponował publicznymi środkami, które jego Przewodniczący przyznawał według własnego uznania; obsadzał także kluczowe stanowiska w instytucjach kultury. Urzędowi zarzucano „niegospodarność, (...) nieracjonalny, niesprawiedliwy, chaotyczny rozdział publicznych pieniędzy”, a także „nepotyzm”, obronę interesów tzw. „baronów” kinematografii przy jednoczesnym nieposzanowaniu potrzeb debutantów oraz „brak polityki programowej”²⁶⁸. Gwoździem do trumny Komitetu okazały się skumulowane na przestrzeni lat długie, wynoszące prawie 25 mln. PLN²⁶⁹. Decyzja o jego likwidacji zapadła w 2002 roku.

O potrzebie utworzenia nowego organu, który miałby przejąć rolę Komitetu, dyskutowano już w latach 90., jednak próby prowadzenia nowej ustawy o kinematografii utrudniła zmiana władzy w 1997 roku. Przeciwno ustawie mieli także lobbować przedstawiciele amerykańskich firm dystrybucyjnych²⁷⁰, których filmy wciąż stanowiły większość w polskich kinach. Prace nad ustawą zakładającą powołanie nowego organu zarządzającego kinematografią, rozpoczęły się dopiero po likwidacji Komitetu Kinematografii. Pomysł powołania nowej instytucji był początkowo „kontrowersyjny” – niektórzy filmowcy, szczególnie ci należący do starszych pokoleń, obawiali się „powrotu do dawnych scentralizowanych struktur”²⁷¹. Ostatecznie jednak dawni przeciwnicy ustawy stanęli do wspólnej walki o możliwie najbardziej korzystne dla środowiska zapisy²⁷². Uchwalenie ustawy powołującej Polski Instytut Sztuki Filmowej filmowcy przywitani z radością i satysfakcją, choć pojawiały się obawy o brak autonomii czy transparentności, arbitralność podejmowanych decyzji o dofinansowaniu konkretnych projektów, a także o konflikty interesów (filmowcy pełniący role eksperckie nierzadko sami wnioskowali o dofinansowania)²⁷³. Co ważne, Instytut miał zapewniony stabilny dopływ funduszy ze

²⁶⁷ Ibid., s.84.

²⁶⁸ Ibid., s.84-86.

²⁶⁹ Ibid., s. 86.

²⁷⁰ J. Hołub, *Ustawianie się*, „Film”, 2002, nr 1 (2400), s. 12.

²⁷¹ E. Gębicka, op. cit., s.87.

²⁷² Ibid., por. M. Adameczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 344-345.

²⁷³ E. Gębicka, op. cit., s.88-90, por. A. Zuchora, *Jak ugryźć 100 milionów*, „Film”, 2006, nr 7 (2454), s.72-73.

względem na sposób finansowania²⁷⁴, dzięki czemu istniało mniejsze ryzyko, że popadnie w długi jak Komitet Kinematografii.

Pierwsze miejsce wśród sześciu ogłoszonych w 2005 roku przez PISF Programów Operacyjnych zajmował program o nazwie rozwój projektu („development i stypendia scenariuszowe”)²⁷⁵. Jak podkreślała wielokrotnie Agnieszka Odorowicz, przeznaczenie osobnych funduszy na *development*, a więc m.in. na prace literackie, miało wpłynąć na jakość polskich scenariuszy²⁷⁶. Dawało również scenarzystom nadzieję na poprawę nie tylko własnej sytuacji finansowej, ale i pozycji zawodu w branży filmowej.

1.3. „Teraz ja, Ty!” Dwie dekady istnienia PISF oraz ekspansja platform streamingowych

Większość scenarzystów i scenarzystek, z którymi przeprowadziłam wywiady, debiutowało już po powstaniu PISF. Można podzielić ich na dwie grupy: urodzonych na przełomie lat 80. i 90. absolwentów studiów dziennych na kierunku scenariopisarstwo w szkole filmowej w Łodzi (Marek Baranowski, Justyna Bilik, Agata Koschmieder; do tej grupy należą również ja), oraz bardziej zróżnicowaną grupę nieco starszych osób, które do zawodu trafiły różnymi ścieżkami (Robert Bolesto, Marcin Ciastoń, Filip Kasperaszek, Kaja Krawczyk-Wnuk oraz Krzysztof Rak)²⁷⁷. Ilość i dobór rozmówców na pewno wynikają z prozaicznego faktu, że osoby te funkcjonują na rynku w tym samym czasie co ja; są także konsekwencją decyzji by dać głos tym, którzy zadebiutowali w ostatnich latach (ciężko dziś stwierdzić, ile z nas pozostanie w zawodzie). Można jednak zaryzykować stwierdzenie, że przeprowadzonych przeze mnie wywiadów odzwierciedla ilość aktywnych zawodowo scenarzystów w porównaniu do okresów wcześniejszych.

Za dynamiczny rozwój polskiej kinematografii po roku 2005, na którym skorzystali również scenarzyści, nie odpowiada tylko powstanie PISF. Tytuł niniejszego podrozdziału jest cytatem z utworu *Defto* zespołu Jamal²⁷⁸, jednego z przebojów lata 2013, który moim

²⁷⁴ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, op. cit., s. 374.

²⁷⁵ A. Zuchora, op. cit., s. 74, por. zgodnie z ustawą o kinematografii „Celem instytutu jest przede wszystkim wspieranie rozwoju kinematografii. Tworzenie warunków do rozwoju polskiej produkcji filmowej i koprodukcji filmowej 2) inspirowanie i wspieranie wszystkich gatunków twórczości filmowej, przede wszystkim filmów artystycznych, w tym przygotowania projektów filmowych, produkcji filmów, dystrybucji filmów i rozpowszechniania filmów oraz upowszechniania kultury filmowej (...) 4) wspieranie debiutów filmowych oraz rozwoju artystycznego młodych twórców filmowych (...) 6) dofinansowanie przedsięwzięć z zakresu przygotowania projektów filmowych (...) 9) Wspieranie rozwoju potencjału polskiego niezależnego przemysłu kinematograficznego”, Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii. Dz. U. 2005, nr 132, poz. 1111, art. 8.

²⁷⁶ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 42-43.

²⁷⁷ Brakuje wśród nich nazwisk kilku głośnych debiutantów ostatnich dwóch dekad, w tym Łukasza M. Maciejewskiego, Tomasza Klimali czy Mateusza Pacewicza, z którymi z różnych względów nie udało mi się przeprowadzić wywiadów.

²⁷⁸ M. Mioduszewski T. „Miodu”, *Defto*, Miłość, Parlophone Music Poland, 2012. <http://genius.com/Jamal-pol-defto-lyrics> [dostęp: 05.06.2025].

zdaniem świetnie oddaje euforyczną atmosferę panującą w największych polskich miastach na przełomie dwóch pierwszych dekad XXI wieku. Wzrost gospodarczy, którego znacząco nie zachwiał nawet kryzys 2008 roku, wpłynął na nastroje Polek i Polaków, a także na stany ich kont²⁷⁹. Rosnąca klasa średnia, głodna rozrywki i ciekawa świata, coraz częściej poszukiwała wrażeń na zagranicznych wyjazdach, w modnych barach i restauracjach, a także oczywiście przed ekranami.

W latach 2005 a 2019 roczna sprzedaż biletów kinowych wzrosła ponad dwukrotnie²⁸⁰. Coraz większą popularnością cieszyły się także platformy *streamingowe* oferujące widzom dostęp do bibliotek liczących setki filmów i seriali, które ostatecznie zastąpiły nośniki fizyczne. Nagle pojawił się ogromny popyt na owoce pracy filmowców, w tym scenarzystów. Podobnie historia bohaterów teledysku do *Defto*, zabawa nie mogła trwać wiecznie. Pandemia COVID-19 przyniosła wielkie straty nie tylko właścicielom zamkniętych kin czy dystrybutorom, ale także producentom i wszystkim filmowcom, którzy stracili wtedy możliwości pracy. Choć po kryzysowym 2020 roku produkcja znów zaczęła wzrastać²⁸¹, krajobraz medialny nieco się zmienił – coraz większe znaczenie nabierały filmy i serie przeznaczone do dystrybucji na platformach *streamingowych*. Dziś w branży pracuje więcej osób²⁸² niż kiedykolwiek wcześniej²⁸³, w tym również scenarzystów.

Sytuacja polskich scenarzystów i scenarzystek nie zmieniała się jednak z dnia na dzień. Pozytywny wpływ powstania PISF na rodzimą kinematografię według Marcina Adamczaka można było dostrzec dopiero w 2009 roku²⁸⁴. Wśród pozytywnych efektów istnienia Instytutu badacz wymienił wzrost liczby debiutów z kilku do kilkunastu rocznie, a także premiery realizacji młodych twórców, które przełamywały dawny podział na filmy niszowe i kameralne oraz wysokobudżetowe produkcje gatunkowe²⁸⁵. Tego typu

²⁷⁹ Od 1989 PKB Polski na mieszkańca zwiększył się ponad trzykrotnie, Polski Instytut Ekonomiczny, <https://pie.net.pl/od-1989-pkb-polski-na-mieszkanca-zwiekszy-sie-ponad-trzykrotnie/> [dostęp: 17.03.2025].

²⁸⁰ Rynek kinowy w Polsce w roku 2021, Boxoffice'owy zawrót głowy, <https://boxoffice-bozg.pl/rynek-kinowy-w-polsce-w-roku-2021/> [dostęp: 17.03.2025].

²⁸¹ *Kondycja polskiego sektora niezależnej produkcji audiowizualnej*, raport PwC dla Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, s. 17, <https://bpcc.org.pl/wp-content/uploads/2023/11/Raport-KIPA-PL-2023.pdf> [dostęp: 17.03.2025].

²⁸² Mioduszewski T. „Miodu”, *Defto*, Miłość, Parlophone Music Poland, 2012. <http://genius.com/Jamal-pol-defto-lyrics>

²⁸³ Ibid., s. 15, 19, 21.

²⁸⁴ W pierwszej dekadzie XXI wieku najbardziej stabilną, a zarówno lukratywną pracą dla scenarzystów była praca przy serialach telewizyjnych. Nieliczni znajdowali zatrudnienie w kinie – scenariusze najgłośniejszych komedii romantycznych tamtego czasu pisali m.in. Ilona Łepkowska (*Nigdy w życiu*, *Nie kłam kochanie*), Cezary Harasimowicz (*Ja wam pokażę!*) czy Andrzej Saramonowicz (*Testosteron*, *Lejdis*). Warto przypomnieć, że filmy tego typu nie były i wciąż nie są współfinansowane przez PISF – finansowane są prywatnie przez wielkie korporacje, które je produkują i nierzadko dystrybuują.

²⁸⁵ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, s. 440-441.

produkcje, przynależące do tzw. „kina środka”²⁸⁶, a więc czytelnego dla widzów, a jednocześnie ciekawego formalnie, stały się Świętym Graalem produkcji filmowej w dobie PISF. Jak stwierdziła na początku istnienia Instytutu jego pierwsza dyrektorka Agnieszka Odorowicz: „mnie interesują dobre filmy dla widza (...). Te artystyczne nigdy się nie zwrócą, co nie znaczy, że nie należy ich kręcić”²⁸⁷. Założenie programowe PISF wieszczyło scenarzystom pozytywne zmiany – zapowiadało ono bowiem tendencję stopniowego odchodzenia od paradygmatu reżysera-autora piszącego własne scenariusze oraz profesjonalizacji zawodu scenarzysty.

Podobnie jak Agencja Scenariuszowa czy Agencja Produkcji Filmowej, PISF przyznawał (i wciąż przyznaje) dofinansowania przedmiotowe, a więc na realizację konkretnych projektów. W wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” w trakcie swojej drugiej kadencji Odorowicz podkreśliła, że o przyznaniu środków decyduje już nie nazwisko twórcy – jak miało być wcześniej – a jakość scenariusza²⁸⁸. Zdarzały się więc sytuacje, w których wniosek uznanego reżysera został odrzucony, zaś dofinansowanie otrzymał młodszy filmowiec z lepszym tekstem²⁸⁹. Choć od samego początku do Instytutu napływały setki wniosków rocznie, jakość tekstów pozostawiała wiele do życzenia:

[Scenariuszy] powstaje bardzo dużo, szuflady są ich pełne (...). Niestety, ilość nie przechodzi w jakość – średni poziom tych scenariuszy nie jest najlepszy. Wiem, bo czytam wszystkie scenariusze fabuł składane do Instytutu, czyli rocznie ok. kilkuset tekstów. Jeśli miałabym wskazywać na największą słabość polskiego kina, to są nią właśnie scenariusze. Wynika to w dużym stopniu z niedostatecznego czasu poświęconego projektowi. Dlatego wprowadziliśmy przepis, że pieniądze na tzw. development, czyli preprodukcję, w co najmniej 50 proc. trzeba przeznaczyć na prace literackie, np. na script doctoring, na

²⁸⁶ Choć dokładna definicja tego zjawiska stanowi wyzwanie dla filmoznawców, na potrzeby niniejszej pracy posłużę się definicją zaproponowaną przez Błażeja Hrapkowicza: „*Wydaje się, że w umownym kontinuum, którego początek i koniec wyznaczają kino atrakcji i kino eksperymentalne, kino środka leży pomiędzy, promieniując raz w jedną, raz w drugą stronę. To kino czytelne narracyjnie, przyjazne konwencjom (czasem bawiące się nimi, ale pozbawione skłonności wandalizujących), posługujące się rozpoznawalnymi matrycami opowiadania*”. B. Hrapkowicz, *Kino bez kobiet*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1553-kino-bez-kobiet.html> [dostęp: 14.04.2025]. Bardziej szczegółowym rozważaniom na temat definicji kina środka poświęciłam fragment swojej pracy magisterskiej: M. Dembinska, op. cit., s.5-11.

²⁸⁷ A. Zuchora, op. cit., s. 73.

²⁸⁸ Poza jakością scenariusza ocenie podlegają także kwestie produkcyjne, w tym “obecność wiarygodnych źródeł finansowania” oraz “[gotowość] do rozpoczęcia produkcji”. P. Poznański, *Odorowicz: najpierw dobry scenariusz, potem pieniądze na film*, *Gazeta Wyborcza*, 2012, <https://wyborcza.biz/biznes/7,177151,11311206,odorowicz-najpierw-dobry-scenariusz-potem-pieniadze-na-film.htm?disableRedirects=true> [dostęp: 17.03.2025].

²⁸⁹ P. Poznański, op. cit., por. M. Sendek, *Rozmowa z Agnieszką Odorowicz*, 2015 <https://pisf.pl/aktualnosci/rozmowa-z-agnieszka-odorowicz/> [dostęp: 17.03.2025].

poprawę dialogów. Im więcej pracy nad scenariuszem, tym większa szansa na dobry film²⁹⁰.

Choć w słowach Odorowicz pobrzmiewają echa pokutującego od dekad aksjomatu zgodnie z którym winę za wszelkie niepowodzenia filmu ponosi scenarzysta, dyrektorka PISF za niską jakość tekstów winiła nie ich autorów, lecz sposób pracy nad nimi. Zdała się ona rozumieć, czego potrzebują scenarzyści (oraz piszący reżyserzy) i zaproponowała konkretne rozwiązania podejmowane w celu poprawienia jakości polskich scenariuszy, a co za tym idzie – polskich filmów²⁹¹. Pierwszym rozwiązaniem jest wspomniane powyżej dofinansowanie na rozwój projektu (*development*), o które może wnioskować wyłącznie producent. Wsparcie finansowe może zostać przeznaczone nie tylko na prace literackie (w tym na dokumentację), ale i na opłacenie warsztatów scenariuszowych czy konsultantów lub script doctorów, a także realizację sceny próbnej.

Scenarzyści, którzy nie mają jeszcze podpisanej umowy z producentem, mogą natomiast złożyć wniosek o przyznanie stypendium scenariuszowego. Stypendium nie było i wciąż nie jest jednak przeznaczone dla debiutantów – ubiegać się o nie mogą wyłącznie osoby, które posiadają dorobek filmowy, literacki lub dziennikarski. W ramach stypendium można pracować nad scenariuszem będącym adaptacją innego dzieła, jednak tylko pod warunkiem, że scenarzysta jest autorem pierwotnego dzieła, np. powieści lub reportażu. Jeśli autorowi uda się sprzedać scenariusz, musi on w ciągu 14 dni zwrócić całą kwotę dofinansowania Instytutowi²⁹². Jeśli zaś stypendysta „otrzymał dwa kolejne stypendia i żaden ze scenariuszy nie został zakupiony przez producenta, traci na dwa lata prawo do ubiegania się o stypendium”²⁹³.

²⁹⁰ P. Poznański, op. cit.

²⁹¹ Inny pomysł na odświeżenie i podniesienie jakości polskiej kinematografii mieli członkowie powołanego w 2010 roku think tanku Restart Polskiego Kina, osoby związane raczej ze światem sztuk wizualnych czy literatury niż z filmem (choć byli wśród nich także krytycy i krytyczki). W ogłoszonym w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej manifestie w ten sposób zdiagnozowali najważniejsze problemy polskiego kina: „Większość filmów powstałych po 1989 roku jest anachroniczna, infantylna, zachowawcza. Unika dialogu z najważniejszymi problemami rzeczywistości, w której żyjemy. Odmawia widzom wyszukanych filmowych przyjemności. Dominują „konsekrowani” twórcy, którzy promują swoich podopiecznych. Tworzy się błędne koło, utrwalające zabójcze dla sztuki systemowe status quo”. Jako remedium postulowali „Powrót do formy! Zwrot literacki! Myślenie zespołowe! Kierownicy literaccy! Producenci kreatywni! Kinofilia! Krytyka towarzysząca! Odwaga artystyczna! Wspólnota myśli twórczej! Otwarcie na teorię!”. Członkowie i członkinie „postdyscyplinarnego zespołu” deklarowali chęć stania się „wsparciem dla polskiego kina”, „sparingpartnerami” czy pełnienia ról kierowników literackich (skojarzenie z zespołami filmowymi nie jest przypadkowe, sama nazwa think tanku odnosi się do przedwojennego START-u.). Mimo trafnej diagnozy i ciekawych intelektualnie propozycji Restart jako „niezależna parainstytucja” nie cieszył się zainteresowaniem branży i nie przetrwał nawet dwóch lat. *Restart ogłosił manifest*, <https://pisf.pl/aktualnosci/restart-oglosil-manifest/> [dostęp: 25.05.2025], por. blog *Restart*, <https://restart-polskiego-kina.blogspot.com/> [dostęp: 25.05.2025].

²⁹² A. Gawron, *Programy wspierania developmentu i scenariusza: PISF*, portal [sfp.org.pl](https://www.sfp.org.pl), https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,286,1924,1,1,Programy-wspierania-developmentu-i-scenariusza-PISF.htm [dostęp: 18.03.2025].

²⁹³ Ibid.

Stypendium przez ponad dekadę wypłacane było w trzech ratach: połowa kwoty po podpisaniu przez scenarzystę umowy z PISF, 30% po złożeniu scenariusza do Instytutu, zaś pozostałe 20% po „akceptacji merytorycznej raportu końcowego” z prac nad tekstem²⁹⁴. Od 2021 roku stypendium wypłacane jest w dwóch ratach – 70% kwoty po podpisaniu umowy z PISF, pozostała część kwoty po zaakceptowaniu przez Instytut raportu z prac²⁹⁵. Maksymalna kwota, o którą mogli się ubiegać scenarzyści, wynosiła przez wiele lat ok. 40 tys. złotych (w 2025 roku wynosi ona 50 tys. złotych), zaś minimalna – 15 tys. złotych²⁹⁶. Wyjątkiem był kryzysowy rok 2022, w którym maksymalna kwota, o którą mogli wnioskować scenarzyści spadła z 40 tys. zł. do 10 tys. zł., co wywołało negatywne reakcje²⁹⁷ wielu scenarzystów. Szczególne oburzenie wywołały okoliczności podjęcia decyzji – wielu twórcom wskutek pandemii COVID-19 „spadły projekty”, a w kraju odnotowano najwyższą stopę inflacji od ponad 20 lat²⁹⁸. Jak podsumował scenarzysta Jędrzej Napiecek: „Wszystko drożeje, tylko praca scenarzystów tanieje”²⁹⁹. Instytut tłumaczył decyzję zmniejszoną pulą środków, którymi dysponował po pandemii, a także próbą zachęcenia scenarzystów do zainteresowania tekstem reżysera i producenta już na wczesnym etapie jego powstawania w celu „eliminacji zjawiska scenariuszy pisanych za stypendium „do szuflady””³⁰⁰. W roku 2023 wysokość stypendium również wyniosła 10 tys. zł, zaś rok później stypendia zniknęły z Programów Operacyjnych PISF.

Warto wspomnieć, że w roku 2020 Instytut ogłosił nowy priorytet o nazwie „development scenariuszowy”³⁰¹. O wsparcie finansowe w jego ramach wnioskować mogli wyłącznie producenci³⁰², co sugeruje, że miał on być remedium na rzekomy problem

²⁹⁴ Wysokość rat różniła się na przestrzeni lat – w 2011 roku pierwsza rata wynosiła 60%, a ostatnia 10% całej kwoty stypendium, zaś druga rata wypłacana była „po złożeniu w PISF scenariusza wraz z recenzją przyszłego reżysera lub producenta”. Ibid., por. M. Słowiński, *Stypendia Scenariuszowe PISF 2020*, Przygody scenarzysty, <https://przygodyscenzarzysty.pl/2020/01/05/stypendia-scenariuszowe-pisf-2020/> [dostęp: 18.03.2025].

²⁹⁵ M. Słowiński, *Stypendia Scenariuszowe PISF 2021*, Przygody scenarzysty, <https://przygodyscenzarzysty.pl/2021/01/16/stypendia-scenariuszowe-pisf-2021/> [dostęp: 18.03.2025].

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Tak skomentował sprawę Maciej Słowiński, autor bloga Przygody scenarzysty: „Po raz kolejny my, scenarzyści, jesteśmy tymi, na których się oszczędza, których pracy się nie szanuje, z którymi nikt się nie liczy. Dziesięć tysięcy złotych nie tylko nie stanowi adekwatnego wynagrodzenia za napisanie scenariusza, ale w wielu przypadkach nie pokrywa nawet kosztów jego stworzenia! Można opowiadać, że scenarzyście wystarczy do pracy papier i ołówki lub komputer i Internet, ale jednocześnie oczekując wspaniałych, oryginalnych, głęboko wchodzących w temat tekstów, trzeba mieć świadomość, że takowe potrzebują miesięcy pracy, licznych podróży, spotkań, docierania do źródeł, zdobywania materiałów, nabywania praw”. M. Słowiński, *Stypendia Scenariuszowe PISF 2022*, Przygody scenarzysty, <https://przygodyscenzarzysty.pl/2021/12/27/stypendia-scenariuszowe-pisf-2022/> [dostęp: 18.03.2025].

²⁹⁸ *Inflacja w Polsce*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Inflacja_w_Polsce [dostęp: 18.03.2025].

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ K. Drapała, P. Myrda, *Co nowego w Programach Operacyjnych na rok 2022?* <https://skpipblog.pl/pl/co-nowego-w-programach-operacyjnych-na-2022-rok/> [dostęp: 18.03.2025].

³⁰¹ Pisownia oryginalna; większość źródeł, a także scenarzystów, korzysta z angielskiej pisowni słowa: development.

³⁰² Nabór wniosków prowadzony był w trybie ciągłym, a “Uzyskane w ramach programu środki można przeznaczyć na dofinansowanie procesu tworzenia scenariusza (pisanie, script doctoring, konsultacje, warsztaty itp.) oraz poszukiwanie finansowych partnerów przyszłej produkcji”. Producenci filmów fabularnych i animowanych

dofinansowywania przez PISF scenariuszy, które nigdy nie zostają zrealizowane³⁰³. Priorytet ten nie pojawił się w Programach Operacyjnych PISF na rok 2025, powróciły zaś stypendia scenariuszowe. Kwoty dofinansowań, o które można wnioskować w ramach stypendium, zdają się nieco bardziej odpowiadać potrzebom scenarzystów (między 35 tys. a 50 tys. zł.), jednak biorąc pod uwagę długość procesu pisania scenariusza, wciąż są to stawki bardzo niskie.

Spośród moich rozmówców czwórka pomyślnie wnioskowała o stypendium scenariuszowe – należące do najmłodszej grupy Justyna Bilik i Agata Koschmieder, a także Robert Bolesto i Filip Kasperaszek. Dwukrotnym beneficjentem był także Łukasz M. Maciejewski³⁰⁴, autor scenariuszy m.in. do filmów *Czerwony pająk*, *Najmro* oraz *Braty*. Choć wiele tekstów napisanych w ramach stypendium rzeczywiście nie doczekało się (jeszcze) ekranizacji czy nawet sprzedaży, ich autorki i autorzy wymienili konkretne korzyści, które przyniosło im stypendium. Agacie Koschmieder dało ono „impuls, by wrócić do pracy nad tekstem”³⁰⁵, zaś deadline zadziałał na nią motywująco. Nie spodziewała się za to, że dzięki stypendium zyska pewną rozpoznawalność w branży – zasiadający w komisjach producenci po zapoznaniu się z jej tekstem „zaczęli się odzywać z propozycjami współpracy”³⁰⁶, co zaowocowało kolejnymi zleceniami. Justyna Bilik część stypendium poświęciła na opłacenie konsultacji scenariuszowej, na co nie mogła sobie pozwolić przed otrzymaniem dofinansowania³⁰⁷. Bilik była także beneficjentką innego Programu Operacyjnego PISF – „Promocja polskiego filmu zagranicą” – dzięki któremu mogła kontynuować prace nad scenariuszem w ramach prestiżowych warsztatów Torino Film Lab³⁰⁸.

mogli się ubiegać o 60 tys. zł., zaś filmów dokumentalnych – o 50 tys. zł. M. Słowiński, *Stypendia Scenariuszowe PISF 2020*, op. cit.

³⁰³ Warto przypomnieć przytoczone już wcześniej statystyki, którymi podzielili się ze mną Cezary Harasimowicz i Wojciech Lepianka. Według scenarzystów do realizacji trafić miał odpowiednio co dziesiąty lub co siódmy scenariusz ich autorstwa. Często się również zdarza, że młodzi scenarzyści, niezdający sobie sprawy z panujących na rynku realiów lub postanawiający podjąć ryzyko, rozwijają latami scenariusze ambitnych filmów kostiumowych, których realizacja jest w Polsce niemalże niemożliwa ze względów budżetowych. Przykładem takiego scenariusza był nagrodzony na Script Pro tekst pt. *Waszyński* autorstwa Łukasza M. Maciejewskiego, a także *Król, który uciekł* Jędrzeja Napiecka. Choć Napieckowi udało się zainteresować tekstem producentów, nie doszło do realizacji filmu. Ostatecznie autor postanowił zaadaptować scenariusz na powieść, która ukazała się w 2019 roku nakładem wydawnictwa Krytyki Politycznej.

³⁰⁴ Łukasz Maciejewski, portal sfp.org.pl, <https://www.sfp.org.pl/osoba,0,1,83088,Lukasz-Maciejewski.html> [dostęp: 18.03.2025].

³⁰⁵ Wywiad z Agatą Koschmieder, Warszawa, 2023, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, w archiwum autorki.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Konsultacja dotyczyła realiów przedstawionych w tekście – jedną z głównych bohaterek jest osoba pracująca seksualnie. Autorce tekstu zależało na tym, by zapłacić konsultantce, która pochodziła spoza branży filmowej: „Zdecydowałam się na rozmowę z nią dopiero w momencie, w którym miałam pieniądze na to, by jej zapłacić. Uznałam, że to jest fair, bo sama bym chciała, żeby płacono mi za pracę. Jeżeli ktoś ma się przekopać przez scenariusz, który ma 100 stron, nieuczciwe by było, żeby taka osoba nie dostała za to żadnych pieniędzy”. Wywiad z Justyną Bilik, Zakopane, 2023, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, w archiwum autorki.

³⁰⁸ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit., por. 21 września 2022, *PO Promocja polskiego filmu za granicą, Priorytet III: Stypendia zagraniczne*, <https://pisf.pl/dotacje/21-wrzesnia-2022-2/> [dostęp: 18.03.2025].

Co istotne, obie scenarzystki pracowały wcześniej nad rozwijanymi w ramach stypendium tekstami, wykonując pracę za darmo³⁰⁹. Podobnie jak większość stypendystów, otrzymały one kwoty o połowę mniejsze od wnioskowanych³¹⁰. Obie podkreśliły, że stypendia nie pozwoliły im na wielomiesięczne szlifowanie scenariuszy. Według Justyny Bilik:

[Przy obecnych kosztach życia] stypendium scenariuszowe w wysokości 20 000 zł to nie są jakieś niesamowite pieniądze. To są trzy miesiące spokojnego pisanie, w trakcie których możesz zrezygnować z pracy zarobkowej. Strach jednak pozwolić sobie na więcej. Może się przecież zdarzyć, że nie znajdziesz pracy od razu³¹¹.

Podobnie uważa Agata Koschmieder, której stypendium wystarczyło na napisanie pierwszego draftu scenariusza:

Wysokość tego stypendium nie jest aż tak duża... Policzyłam sobie: 20 tysięcy, pół roku, jeden draft. (...) Nie chciałam inwestować za dużo czasu w to stypendium wiedząc, że mówimy o 20 tysiącach. Gdybym miała zagwarantowane 60 tysięcy złotych, mogłabym pracować dalej nad kolejnymi draftami³¹².

Koschmieder podkreśliła, że napisany w ramach stypendium pierwszy draft był już tekstem „reprezentacyjnym”, którym mogła zainteresować potencjalnych producentów³¹³. Robert Bolesto, który otrzymał stypendium scenariuszowe na rozwój scenariusza *Ostatnia rodzina*, opisał również pozamaterialne korzyści z udziału w programie:

Dzięki stypendium PISF mogłem wejść w archiwum muzeum [Historycznego w Sanoku, którego częścią jest Galeria Zdzisława Beksińskiego], bo miałem papier z instytucji, że pracuję nad scenariuszem. Miałem farta, że archiwum było w muzeum, które było instytucją państwową. Pisałem do dyrektora, kiedy przyjadę, że będę robił kwerendę, że proszę też o nocleg. Muzeum dawało mi taki pokoik. Miałem tam dwie tygodniowe sesje³¹⁴.

³⁰⁹ W Hollywood praktyka polegająca na pisaniu scenariuszy według własnego pomysłu bez wsparcia finansowego zainteresowanego producenta znana jest jako „*writing on spec*”.

³¹⁰ *Sesja 1/2021 – Fabuła*, <https://pisf.pl/dotacje/sesja-1-2021-fabula-2/> por. *Sesja 2/2021 – Fabuła*, <https://pisf.pl/dotacje/sesja-2-2021-fabula/> [dostęp: 18.03.2025].

³¹¹ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

³¹² Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

³¹³ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

³¹⁴ Wywiad z Robertem Bolestą, Warszawa, 2023, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, w archiwum autorki.

Choć wiele osób ma zastrzeżenia dotyczące wysokości stypendiów, należący do młodszych pokoleń scenarzyści, którzy wchodzili na rynek pracy w późnych latach 90. lub już po powstaniu PISF, wypowiadają się raczej pozytywnie na temat dedykowanych programów operacyjnych Instytutu, których często są beneficjentami. Dotyczy to w szczególności opisaną powyżej dotacji na *development*, która zobowiązuje producentów do przeznaczenia konkretnych kwot na prace literackie. System nie tylko zachęca producentów do inwestowania w rozwój scenariuszy, ale i gwarantuje scenarzystom wypłaty kolejnych rat honorarium. Należący do grupy doświadczonych autorów Cezary Harasimowicz zwrócił jednak uwagę na pewną słabość systemu komisji eksperckich:

[Scenariopisarstwo] wymaga olbrzymich pieniędzy. Najpierw zdobyć te pieniądze, te kompromisy, te PISFy, ci eksperci... Dawniej, w zespołach filmowych, był jeden człowiek, który brał odpowiedzialność, tak jak powiedziałem, od pomysłu do przemysłu. Wiedział, jak ten proces przebiega. A dzisiaj jeden powie to, drugi tamto, potem się przechodzi z komisji do komisji, żeby zatwierdzić projekt, tamci mają inne uwagi... Do tego dochodzą koterie. Nie damy Harasimowiczowi, bo go nie lubimy³¹⁵.

Porównując współczesny system rozwoju scenariuszy w ramach dotacji otrzymanych z PISF do modelu współpracy w zespołach filmowych, scenarzysta podkreśla znaczenie spójnego prowadzenia projektu przez kierownika literackiego – funkcji praktycznie nieobecnej w dzisiejszym systemie³¹⁶. Warto również zwrócić uwagę na wzmiankę o „kompromisach” twórczych, które według niego wymusza na scenarzystach proces ewaluacji wniosków. Prowokuje to ciekawe pytanie, na które próbuję odpowiedzieć na końcu rozdziału – czy sposób działania PISF jest jednym z czynników

³¹⁵ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

³¹⁶ Dziś kierowników literackich znajdziemy w teatrach, stacjach telewizyjnych oraz w Polskim Radio. Warto przypomnieć, że w latach 2012 – 2018 w ramach PISF funkcjonował Dział Literacki, którego szefem był Ernest Bryll. Jego głównym zadaniem było „wspieranie pracy liderów komisji eksperckich i wzmocnienie merytoryczne etapu oceny prac poprawkowych scenariuszy składanych do PISF”. Miał on „sprawdzać zakres i zasadność naniesionych poprawek po decyzji komisji eksperckiej pierwszego etapu: „do poprawek” i przygotować dla liderów pisemne uzasadnienie ich decyzji w przypadku kwalifikacji w drugim etapie „do odrzucenia” i „do poprawek””, a także „merytorycznie akceptował scenariusz przed wypłatą drugiej raty stypendium scenariuszowego i akceptował prace literackie w ramach Rozwoju Projektu przed wypłatą ostatniej raty dotacji”. A. Wróblewska, *Dział literacki PISF – kto i za co odpowiada?*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,49,11212,1,1,Dzial-Literacki-PISF-kto-i-za-co-odpowiada.html> [dostęp: 16.06.2025]. Dział został powołany w celu podniesienia jakości tekstów rozwijanych ze wsparciem finansowym PISF. Jego powołanie można postrzegać m.in. jako próbę przywrócenia spójności, którą gwarantował nadzór kierownika literackiego; należy jednak podkreślić, że współcześnie w procesie *developmentu* poza Instytutem może brać udział wiele różnych osób, podmiotów i instytucji. Do rozwiązania Działu Literackiego PISF doszło w 2018 roku „w związku z przeprowadzonym w Instytucie audytem oraz analizą konieczności istnienia stanowisk pracy”. *Oświadczenie PISF w sprawie informacji podanych przez „Fakt”*, <https://pisf.pl/aktualnosci/oswiadczenie-pisf-w-sprawie-informacji-podanych-przez-fakt/> [dostęp: 16.06.2025].

odpowiedzialnych za standaryzację czy wręcz uśrednienie poziomu pisanych scenariuszy i tworzonych filmów?

Harasimowicz zdaje się także twierdzić, że ceną za transparentny system przyznawania środków jest zanik osobistych relacji między filmowcami. Przyjaciele i znajomi zastąpieni zostali bezimiennymi ekspertami, którzy nie poświęcają scenariuszom należytej uwagi na różnych etapach ich powstawania. Choć poczucie alienacji i osamotnienia towarzyszy dziś scenarzystom w różnym wieku (do czego również wróć pod koniec rozdziału), a w branży prawdopodobnie nadal funkcjonują „układy” i koterie, należy podkreślić, że wprowadzenie systemu dotacji opartego na komisjach eksperckich bez wątpienia wyrównało szanse różnych, w tym również wcześniej wykluczanych, grup twórców na wejście do branży filmowej.

Jak wspomniałam w podrozdziale 1.1, scenarzyści częściej niż inni filmowcy trafiają do zawodu bez kierunkowego wykształcenia – nie muszą bowiem uczyć się obsługi skomplikowanych urządzeń, czy zarządzania pracą innych twórców³¹⁷ by wykonywać swoją pracę. Wystarczy, że poznają zasady dramaturgii filmowej, a także odpowiedniego konstruowania sceny filmowej czy pisania dialogów oraz nauczą się odpowiednio formatować tekst (w czym pomagają dziś dedykowane programy komputerowe). Wśród scenarzystów jest więc stosunkowo wielu samouków. Niektórzy, jak Grzegorz Łoszewski³¹⁸ czy Krzysztof Rak³¹⁹ uczyli się pisząc, polegając na własnej intuicji i analizie dzieł filmowych, a także oglądając filmy w ramach DKF-ów czy retrospektyw filmowych. Inni, jak Robert Bolesto, korzystali z doświadczeń nabytych w teatrze, zaś Filip Kasperaszek niewątpliwie czerpał z wiedzy, którą nabył studiując montaż filmowy w łódzkiej Szkole Filmowej oraz reżyserię na nowojorskim Columbia University.

Większość osób nieposiadających kierunkowego wykształcenia przed napisaniem pierwszego scenariusza sięga po podręczniki poświęcone nauce sztuki scenariopisarskiej, najczęściej autorstwa hollywoodzkich „guru scenariuszowych”. Ich autorzy nie są uznanymi scenarzystami, lecz przede wszystkim doświadczonymi *script doctorami* czy wykładowcami akademickimi³²⁰. Najbardziej znanym z nich jest prawdopodobnie

³¹⁷ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

³¹⁸ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

³¹⁹ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

³²⁰ Filmoznawca Radosław Osiński zwraca uwagę na drugą kategorię publikacji, którą są „książki napisane przez uznanych scenarzystów, którzy dzielą się z czytelnikami swoimi doświadczeniami artystycznymi i głównie na podstawie własnej praktyki twórczej – analiz i interpretacji własnych scenariuszy – mniej lub bardziej wprost udzielają wskazówek adeptom scenariopisarstwa. Przykładami takich dostępnych w Polsce lektur są znakomite, wielce inspirujące publikacje Jerzego Stefana Stawińskiego (*Notatki scenarzysty*), Williama Goldmana (*Przygody scenarzysty*), Bernardino Zapponiego (*Mój Fellini*) czy Joe Eszterhasa („Hollywoodzkie zwierzę”). Podobną formułę, wzbogaconą o ujęcie metodyczne i koncepcje teoretyczne, ma także wielokrotnie wznawiany świetny podręcznik Macieja Karpińskiego *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*. Wspomniane wydawnictwa zawierają mnóstwo pouczających, najczęściej podszytych sarkazmem refleksji autobiograficznych o

wspomniany już Syd Field, uznawany za pierwszego popularyzatora opartego na strukturze trzyaktowej schematu dramaturgicznego, który określił mianem „paradygmatu”³²¹. Właśnie z jego podręcznikiem w tłumaczeniu Wandy Wertenstein mogli się zapoznać studenci Zaocznego Studium Scenariopisarskiego już w latach 80.

Większość dostępnych obecnie tłumaczeń amerykańskich podręczników ukazała się już po 2005 roku. Pierwszą z nich była książka pt. *Jak napisać scenariusz filmowy*, której okładkę ze zdjęciem maszyny do pisania rozpozna zapewne wielu polskich scenarzystów. W 2009 ukazało się tłumaczenie *Podróży bohatera* Christophera Voglera, będącej adaptacją teorii monomitu Josepha Campbella na potrzeby scenarzystów piszących filmy fabularne, zaś w kolejnych latach pojawiły się książki Lindy Seger (*Doskonalenie dobrego scenariusza*), Lew Huntera (*Kurs pisania scenariuszy*) oraz Lindy Aronson (*Scenariusz na miarę XXI wieku*). Na polskie tłumaczenia czekają *The Anatomy of a Story* Johna Truby oraz *Save the Cat* Blake’a Snydera (choć przetłumaczono książkę z tej serii poświęconą serialom). Brakuje również *Screenwriting: The Sequence Approach* autorstwa Paula Gulino, którego autor był studentem słynnego Františka „Franka” Daniela – czeskiego scenarzysty i wykładowcy, który w latach 70. i 80., przebywając na emigracji w Stanach Zjednoczonych zyskał rozgłos w środowisku filmowym jako twórca struktury ośmiosekwencyjnej („eight sequence structure”³²²). Choć niektórzy autorzy – przede wszystkim Linda Aronson³²³ – proponują nieco szersze spojrzenie na to czym jest lub może być scenariusz, wszystkie podręczniki łączy skupienie na strukturze (zgodnie ze słynną maksymą Williama Goldmana – „screenwriting is structure!”³²⁴). Wspólną dla wszystkich podstawą jest trzyaktowy paradygmat, na którym oparte są nawet zaskakujące propozycje autorów takich jak Blake Snyder czy John Truby, który wyodrębnił aż 22 „kroki” („steps”), z których ma się składać filmowa historia.

Jak pisze filmoznawca Radosław Osiński: „podręczniki [„guru scenariuszowych”] mają (...) ambicje normatywne i lansują hollywoodzki model storytellingu jako najefektywniejsze narzędzie kreowania historii dla filmowego medium”³²⁵. Wpływ amerykańskiego *storytellingu*, którego zasad uczy się również na polskich uczelniach, kursach i warsztatach, na rodzime scenariusze oraz filmy wymagałby bardziej

funkcjonowaniu scenarzysty w przemyśle kinematograficznym”. R. Osiński, *Doskonalenie dobrego scenariusza*, sfp.org.pl, <https://www.sfp.org.pl/ksiazka,202,1,0,Doskonalenie-dobrego-scenariusza.html> [dostęp: 19.03.2025].

³²¹ M. Karpiński, op. cit., s. 111.

³²² Daniel nie spisał swojej teorii w formie podręcznika. Pozostały po nim przede wszystkim nagrania lub stenogramy wykładów, a także podręcznik autorstwa Paula Gulino. Mimo to struktura ośmiosekwencyjna znana jest także polskim studentom i scenarzystom. *Frank Daniel*, https://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Daniel [dostęp: 20.03.2025].

³²³ Godną uwagi pozycją jest także książka *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules* autorstwa Kena Dancygera i Jeffa Rusha. K. Dancyger, J. Rush, *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*, Elsevier, Burlington, MA 2007.

³²⁴ M. Karpiński, op. cit., s. 105.

³²⁵ R. Osiński, op. cit.

szczegółowych badań. Temat ten pojawi się w niniejszym rozdziale jeszcze nie raz – popularność amerykańskich podręczników jest bowiem tylko jednym z przejawów wpływu postępującej globalizacji na polski przemysł filmowy. Warto zaznaczyć, że w wielu podręcznikach poza wskazówkami dotyczącymi struktury, sceny, dialogów czy analizami konkretnych filmów znajdują się także porady na temat sprzedaży scenariusza. Z jednej strony jest to całkowicie zrozumiałe – scenarzyści nie piszą tekstów „dla siebie” czy „do szuflady”, marzą raczej o ich ekranizacji. Z drugiej zaś strony istnieje ryzyko, że zbyt wczesne myślenie o scenariuszu jako towarze, który ma zostać sprzedany z możliwie największym zyskiem może prowadzić do powstawania niezbyt oryginalnych tekstów. Marek Hendrykowski w pracy *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka* zwraca uwagę czytelników na to, by podchodzili do teorii hollywoodzkich „guru” z dystansem, zachowując przestrzeń na własną inwencję:

Nie da się nauczyć pisania scenariusza niczym instrukcji obsługi czerpanej z podręczników. Można natomiast – i po stokroć warto – poszerzyć horyzont twórczości scenariopisarskiej, przez co osobista przygoda z nią związana nabiera głębszego wymiaru i sensu³²⁶.

Inną perspektywę przedstawił scenarzysta Łukasz M. Maciejewski, który wiedzę na temat scenariopisarstwa czerpał z wydanego w Polsce w połowie lat 90. podręcznika *Jak napisać scenariusz?* brytyjskiego autora Raymonda G. Frenshama. Jak stwierdził w rozmowie z Brunonem Hawrylukiem, prowadzącym podcastu *Natural Born Writers*:

Zrozumiałem, że scenariusz można napisać samemu w domu. On się niczym nie różni od scenariusza napisanego przez wielką korporację. Dysponowałem też wiedzą na temat dramaturgii i struktury z książki³²⁷.

Maciejewski, wówczas niedawny absolwent judaistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim postanowił wysłać jeden z napisanych „do szuflady” scenariuszy na organizowany przez Akson Studio konkurs na scenariusz o „młodych ludziach”. Jego strategia popłaciła, zajął drugie miejsce w konkursie³²⁸, a prawa do tekstu zostały zakupione przez Michała Kwiecińskiego. Choć film na jego podstawie ostatecznie nie powstał, to doświadczenie pomogło mu dostać pierwszą pracę jako scenarzysta serialu *Rodzina zastępcza*. Przykład Maciejewskiego pokazuje, że dostęp do podręczników

³²⁶ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s. 13.

³²⁷ B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski – Jak być scenarzystą, z którym chcę współpracować reżyserzy?*, „Natural Born Writers – podcast dla scenarzystów”, <https://www.youtube.com/watch?v=CuqVEzr5KHE> [dostęp: 20.03.2025].

³²⁸ Pierwsze zajął scenariusz nowelowego filmu *Oda do radości* autorstwa Anny Kazejak, Jana Komasy i Macieja Migasa. Film wyprodukowało w 2005 roku Akson Studio.

rzeczywiście może dać osobom spoza branży filmowej narzędzia, których umiejętne wykorzystanie może ułatwić wejście do tego hermetycznego świata³²⁹. Jest to szczególnie ważne dla osób, które z różnych powodów nie mogą sobie pozwolić na podjęcie studiów lub opłacenie komercyjnych kursów.

Choć możliwości kształcenia zawodowego w kierunku scenariopisarstwa przybywa z każdym rokiem, jedyną uczelnią publiczną oferującą bezpłatne, dzienne studia scenariopisarskie pozostaje PWSFTViT w Łodzi. Powołana w 2009 roku z inicjatywy Andrzeja Mellina, funkcjonująca w ramach Wydziału Reżyserii Katedra Scenariopisarstwa zastąpiła Zaoczne Studium Scenariuszowe. Studia prowadzone są w trybie niejednolitym, co umożliwia kandydatom zakończenie kształcenia po trzech latach z dyplomem licencjackim lub bardziej doświadczonym podjęcie tylko dwuletnich studiów magisterskich. Na jednym roku studiuje ok. sześciu osób. Większość stanowią zazwyczaj osoby, które studiowały lub ukończyły już inny kierunek, jednak ze względu na charakter studiów średni wiek studentów danego rocznika rzadko przekracza 25 lat.

Choć program kierunku ulegał zmianom na przestrzeni lat, jego podstawą niezmiennie pozostawały zajęcia praktyczne, w ramach których studenci pracują nad autorskimi scenariuszami. Mają one formę regularnych spotkań grupy z wykładowcą prowadzącym rok. Studenci czytają nawzajem swoje teksty i dzielą się uwagami, ucząc się także sztuki dawania *feedbacku* oraz jego przyjmowania (co bywa równie trudne). Obecnie pierwsze dwa lata poświęcone są krótszym formom, w tym adaptacji tekstów literackich, rok trzeci i piąty – pisaniu scenariuszy pełnometrażowych, zaś na czwartym roku studenci intensywnie pracują nad autorskimi serialami typu premium. Oprócz własnych scenariuszy studenci pierwszego roku piszą lub współpiszą scenariusze etiud studentów reżyserii. Współprace te bywają źródłem satysfakcji, częściej jednak obfitują w konflikty, nieporozumienia i rozczarowania spowodowane przede wszystkim trudnościami w komunikacji między studentami, a także wyjątkowym statusem reżyserów w szkole filmowej³³⁰. Niewątpliwie dają one adeptom scenariopisarstwa przedsmak wyzwań, przed którymi mogą stanąć już po szkole, przede wszystkim tych związanych z komunikacją, budowaniem relacji z reżyserami oraz własnego stosunku do tekstu i roli scenarzysty w projekcie filmowym.

³²⁹ Adekwatnym określeniem mógłby być angielski przymiotnik „empowering”, dla którego nie ma w języku polskim dokładnego odpowiednika.

³³⁰ J. Majmurek, M. Pisuk, op. cit., s. 235.

Studia scenariopisarskie uczą przede wszystkim warsztatu – niektórzy, jak Łukasz M. Maciejewski, porównują je wręcz do szkoły zawodowej³³¹. Trudno zaprzeczyć, że zajęć humanistycznych mających na celu „poszerzenie horyzontów” studentów jest stosunkowo niewiele; mają one także często formę fakultatywną. Szkoła Filmowa niewątpliwie jednak pozostaje miejscem, w którym studenci mogą spróbować sił w różnych formach, oraz (przynajmniej teoretycznie) poświęcić na pisanie więcej czasu i namysłu, niż na późniejszych etapach pracy zawodowej³³². Jednym z najcenniejszych zasobów, z którym absolwenci kończą łódzką „filmówkę”, są relacje – nie tylko z koleżankami i kolegami³³³, lecz także z wykładowcami³³⁴. Próby wprowadzenia studentów na rynek prowadzone były od początku istnienia kierunku³³⁵, a za ich kulminację można uznać prowadzony od 2022 roku program współpracy między szkołą filmową w Łodzi a platformą streamingową Netflix³³⁶. Ponadto wielu absolwentów nawiązywało współpracę z byłymi wykładowcami – jednym z nich był mój rozmówca Marek Baranowski, który został zatrudniony przez producenta Macieja Kubickiego do pracy przy filmie *Noc w przedszkolu*³³⁷.

³³¹ Decyzję o niepodjęciu studiów w Szkole Filmowej Maciejewski umotywował następująco: „Szkoła filmowa jest szkołą zawodową. Nie poszerza horyzontów. Jako scenarzyści mamy być intelektualnymi towarzyszami reżyserów i reżyserek. Jeśli chcemy im towarzyszyć, musimy być dla nich partnerami. Szkoła filmowa może być przydatna, ale szerokich horyzontów nie daje. Odpowiedzialnością scenarzysty jest to, by być najmądrzejszym na planie. Rozumieć kontekst, percepcję widza”. B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski*, op. cit. Choć jako absolwentce scenariopisarstwa, która nie kończyła innych studiów trudno mi się nie zgodzić z tą perspektywą, warto jednak zaznaczyć, że w ostatnich latach program studiów został wzbogacony o zajęcia fakultatywne takie jak Filozofia, Wstęp do psychologii czy Wiedza o sztuce. Od lat obowiązkowe są także zajęcia poświęcone historii filmu oraz historii filmu polskiego.

³³² Według niektórych względny komfort pracy w szkole może mieć także negatywne konsekwencje – przyzwyczajeni do wygodnej „szklarni” studenci miewają trudności z przystosowaniem się do zasad i warunków panujących na rynku pracy. Dotyczyć to ma przede wszystkim studentów reżyserii, choć z pewnością spotykają się z nim również scenarzyści, chociażby rezygnując z pracy nad wymarzonym debiutem filmowym na rzecz bardziej opłacalnej finansowo pracy np. w serialu. Choć zjawisko to nie zostało jeszcze zbadane, a dowody na jego istnienie są przede wszystkim anegdotyczne, autorka pracy przyznaje, że sama po zakończeniu szkoły mierzyła się z tego typu problemami.

³³³ Przykładem płodnej oraz docenionej – również na arenie międzynarodowej – współpracy artystycznej może być wieloletnia współpraca reżysera Magnusa von Horna z producentem Mariuszem Włodarskim, której najnowszym owocem jest nominowana do Oscara *Dziewczyna z igłą*. Poznali się oni właśnie na studiach, gdy Włodarski był kierownikiem produkcji etiid von Horna.

³³⁴ Relacje z wykładowcami mogą z jednej strony pomóc studentom i absolwentom odnaleźć się na rynku pracy, mogą jednak mieć także ciemną stronę. Zdarza się bowiem, że wykładowcy szkół filmowych, często nieposiadający przygotowania pedagogicznego, stosują w pracy ze studentami praktyki noszące znamiona przemocy psychicznej lub nawet fizycznej. Temat ten zyskał rozgłos w roku 2021, po tym jak absolwentka Wydziału Aktorskiego Anna Paliga opisała na swoim profilu w mediach społecznościowych praktyki stosowane przez niektórych wykładowców. Wpis Paligi rozpoczął w PWSFTViT w Łodzi, a także w innych uczelniach artystycznych oraz w niektórych teatrach, procesy dążące do eliminacji tego typu zachowań; spotkały się one jednak z oporem wielu wykładowców.

³³⁵ Jedną z nich podjął w 2013 roku Grzegorz Łoszewski, proponując rocznikowi, z którym wówczas studiowałam napisanie trzydziestominutowych etiid o imigrantach mieszkających w Polsce. Na podstawie scenariuszy miał powstać film nowelowy podobny do nagradzanej *Ody do radości*, również wyprodukowany przez Akson Studio. Do projektu zostały wybrane scenariusze autorstwa Maksymiliana Nowickiego (*Wiera*), Izabeli Aleksandrowicz (*Azzam*) oraz mojego (scenariusz pt. *Żanna* rozwijałam po zakończeniu roku wraz z reżyserką Elżbietą Benkowską). Film pod tytułem *Nowy świat* (2015) wyreżyserowali absolwenci Gdyńskiej Szkoły Filmowej – Elżbieta Benkowska oraz Łukasz Ostalski – oraz absolwent WRiTV US, Michał Wawrzecki. Niestety, nie powtórzył on sukcesu pierwowzoru, co skłania do refleksji na temat sensowności tego typu przedsięwzięć – pomysł oraz oryginalny scenariusz *Ody do radości* zaproponowali sami młodzi twórcy.

³³⁶ NETFLIX ze Szkołą Filmową w Łodzi! <https://www.filmschool.lodz.pl/news/2030,netflix-ze-szkola-filmowa-w-nbsp-lodzi.html> [dostęp: 03.04.2025].

³³⁷ Współpracę z Maciejem Sobieszczańskim, również byłym wykładowcą na scenariopisarstwie, nawiązał także absolwent kierunku Grzegorz Puda. Film pt. *Brat*, do którego napisali wspólnie scenariusz, jest obecnie w produkcji. Grzegorz Puda, <https://www.film Polski.pl/fp/index.php?osoba=11153719> [dostęp: 03.04.2025].

Wielu absolwentów i absolwentek scenariopisarstwa utrzymuje się przede wszystkim z pisania seriali – zarówno codziennych czy telenowel, jak i tzw. „seriali premium”³³⁸. To właśnie na tym polu odnoszą oni największe sukcesy – w ostatnich latach rozgłos zdobyły tytuły *Idź przodem, bracie*, *Informacja zwrotna* czy *Klangor* autorstwa Kacpra Wysockiego oraz *Absolutni debiutanci* i *Matki pingwinów*, które współtworzyła Nina Lewandowska. Niektórym osobom, w tym Justynie Bilik, Agacie Koschmieder, Markowi Baranowskiemu, a także i mi, udało się zadebiutować w filmie fabularnym. Absolwenci Scenariopisarstwa trafiają również do teatru – przy spektaklach teatralnych pracowali m.in. Justyna Bilik oraz Maciej Bogdański – lub do branży *game development*, jak Jędrzej Napiecek, twórca nagradzanej, niezależnej gry tekstowej *We, the Refugees. Ticket to Europe*. Niektórzy zaś, podobnie jak ja, wracają do Szkoły, by łączyć pisanie z nauczaniem – do grona wykładowców dołączyła w ostatnich latach także Lynn Kucharczyk, a w 2024 roku kierownikiem katedry został Kacper Wysocki.

Aspirujący scenarzyści mogą kształcić się także w ramach różnego rodzaju komercyjnych programów i kursów, których w ciągu ostatnich kilku lat pojawiło się bardzo wiele. Można je podzielić z grubsza na dwa rodzaje – programy *developmentowe*, których celem jest praca nad konkretnym scenariuszem oraz kursy praktyczne przygotowujące do wykonywania zawodu scenarzysty. Kursy te różnią się m.in. zasadami selekcji, filozofią współpracy z uczestnikami, oferowanym programem, poziomem prestiżu a także ceną³³⁹.

Jednym z najbardziej renomowanych jest program *developmentowy* SCRIPT, prowadzony od 2012 roku w Szkole Wajdy, niepublicznej szkole artystycznej założonej w 2002 roku przez Andrzeja Wajdę, Wojciecha Marczewskiego oraz producentkę Barbarę Pec-Ślesicką we współpracy z WFDiF³⁴⁰. Programy oferowane przez Szkołę Wajdy przeznaczone są dla absolwentów szkół i kursów filmowych lub osób pracujących w

³³⁸ Seriale premium charakteryzuje zarówno format (odcinki trwające od 40 do 60 minut), jak i oryginalność formalna. Skierowane do bardziej wymagających widzów historie opierają się najczęściej na efektownym pomysle zwanym *high concept*, zaś w przeciwieństwie do telenowel czy sitcomów opowiadają najczęściej spójną (nie epizodyczną) skończoną historię, w której może się wydarzyć przemiana głównego bohatera czy bohaterów. Pokrewnym terminem stosowanym w krajach anglojęzycznych jest pojęcie *Quality television*. M. Radomski, *Script Fiesta 2017: Czym jest i jak napisać scenariusz serialu premium?*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,25243,1,1,Script-Fiesta-2017-Czym-jest-i-jak-napisac-scenariusz-serialu-premium.html> [dostęp: 14.04.2025].

³³⁹ Poza opisanymi poniżej programami warto wymienić kursy oferowane przez firmy Bahama Films oraz Maszyna do pisania, które kończył m.in. mój rozmówca Marcin Ciastoń, a także Krakowską Szkołę Filmową im. Wojciecha Jerzego Hasa, szkołę AMA Film Academy, warszawską Akademię Filmu i Telewizji czy SKVOT – platformę edukacyjną poświęconą zawodom kreatywnym. W przeszłości kursy prowadziła również Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. 26.03.2025 na stronie internetowej Warszawskiej Szkoły Filmowej pojawiła się zapowiedź planowanego otwarcia kierunku scenariopisarstwo od roku akademickiego 2025/26. Więcej informacji: https://szkolafilmowa.pl/pl/wsf/C_WSF0.WSF.17/1663/warszawska-szkola-filmowa-otwiera-nowe-studia-scenariopisarstwo! [dostęp: 09.04.2025].

³⁴⁰ *Szkola Wajdy*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Szko%C5%82a_Wajdy [dostęp: 04.04.2025].

branży filmowej lub pokrewnych zawodach, którzy chcą rozwijać konkretne projekty filmowe pod okiem doświadczonych filmowców i *script doctorów*. Jedną z jej fundamentalnych idei jest kontynuacja tradycji zespołów filmowych – według Andrzeja Wajdy była to jedna z głównych motywacji dla jej otwarcia:

Szkoła powstała, gdy zorientowaliśmy się, że brak jest takich miejsc jak dawne zespoły filmowe. Tam młodzi ludzie po szkole filmowej mogli zdobywać praktyczne umiejętności pod kierunkiem tych, którzy wiele potrafili³⁴¹.

Założenie to realizuje się w dwóch aspektach. Po pierwsze – uczestnicy kursów pracują pod okiem doświadczonych „mistrzów”³⁴², którzy piastują nad projektami filmowymi rodzaj nieformalnej opieki artystycznej³⁴³. Poza samym Wajdą, który do końca życia wykładał w Szkole, wśród wykładowców znajdują się m.in. Wojciech Marczewski, Paweł Pawlikowski czy Marcel Łoziński³⁴⁴. Po drugie, Szkoła Wajdy jest instytucją „łączącą edukację z produkcją filmową”³⁴⁵, w której uczestnicy kursów przechodzą przez cały proces rozwoju filmowego projektu, „od etapu developmentu scenariuszowego, przez dokumentację, zdjęcia, produkcję, postprodukcję aż po prezentację filmu na rynku”³⁴⁶, co również przypomina system pracy w zespołach filmowych.

Celem programu scenariuszowego SCRIPT jest „rozwój projektów uczestników od treatmentu do scenariusza”³⁴⁷. Zajęcia mają formułę spotkań grupowych oraz konsultacji indywidualnych; uczestnicy biorą także udział w warsztatach odbywających się w ramach innych kursów, m.in. programu reżyserskiego STUDIO PRÓB. Roczny kurs wieńczy *pitching* wybranych projektów na Warszawskim Festiwalu Filmowym³⁴⁸, co ma oczywiście na celu zwiększenie prawdopodobieństwa sprzedaży oraz realizacji powstałych w ramach kursu scenariuszy. Jak czytamy na stronie internetowej Szkoły Wajdy, na podstawie rozwijanych na kursie tekstów powstało kilkanaście filmów, przede wszystkim tzw. mikrobudżetowych filmów fabularnych (*Piosenki o miłości* Tomasza Habowskiego, *Utrata*

³⁴¹ W. Górka, *Uczyć się od mistrzów*, „Film”, 2004, nr 4 (2429), s. 58.

³⁴² Użycie cytatu nie ma na celu nadania zdaniu ironicznego tonu, raczej opisanie filozofii Szkoły oraz budowanej przez niej narracji na swój własny temat – instytucja początkowo nosiła nazwę Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy.

³⁴³ Określenie „opiekun artystyczny” nie pojawia się na oficjalnej stronie internetowej Szkoły.

³⁴⁴ Pełna lista wykładowców Szkoły: *Nasi wykładowcy*, <https://wajdaschool.pl/pl/o-nas/nasi-wykladowcy/> [dostęp: 07.04.2025].

³⁴⁵ *Historia*, <https://wajdaschool.pl/pl/o-nas/historia/>, [dostęp: 04.04.2025].

³⁴⁶ W 2011 roku powstało przy Szkole studio filmowe Wajda Studio. Warto jednak zaznaczyć, że nie było ono producentem wymienionych filmów, których scenariusze powstały w ramach kursu SCRIPT. Wajdaschool.pl, *Historia*, op. cit., *Script*, <https://wajdaschool.pl/pl/kursy/script/> [dostęp: 04.04.2025, por. Filmpolski.pl, Wajda Studio, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1173719> [dostęp: 04.04.2025].

³⁴⁷ Wajdaschool.pl, *Script*, op. cit.

³⁴⁸ Ibid.

Równowagi Wiktora Bojanowskiego czy *Obudź się* Filipa Dzierżawskiego), a także kilka „trzydziestek”³⁴⁹. Warto zauważyć, że mniej więcej połowę z nich stanowią filmy, których scenariusze napisali lub współpisali ich reżyserzy. Nadrzędnym celem kursu nie jest bowiem kształcenie scenarzystów, lecz przede wszystkim produkcja tekstów, na podstawie których zostaną zrealizowane filmy. Jest to zgodnie z założeniami programowymi Szkoły, która nastawiona jest na wspieranie przede wszystkim młodych reżyserów w realizacji „mądrego, ambitnego kina autorskiego”³⁵⁰ – nie bez powodu jej pierwotna nazwa brzmi Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy³⁵¹.

Organizacją poświęconą przede wszystkim osobom piszącym – scenarzystom oraz literatom – jest założona przez scenarzystkę i *script doctorkę* Agnieszkę Kruk Storylab.Pro. Działająca w jej ramach Akademia Scenariopisarstwa obok różnych warsztatów tematycznych oferuje kurs o nazwie „roczny program scenariopisarstwa”. Ma on charakter praktyczny – jego celem jest przekazanie uczestnikom wiedzy „potrzebnej do wykonywania zawodu scenarzysty”³⁵². W przeciwieństwie do programu SCRIPT jest on skierowany do osób niekoniecznie posiadających wykształcenie filmowe. Kurs obejmuje różnorodne zagadnienia – od podstaw pisarskiego rzemiosła, przez omówienie „gatunków i form filmowych oraz telewizyjnych”³⁵³, przez komiksy i filmy animowane. W programie znajdują się również zajęcia dotyczące praktycznych aspektów pracy scenarzysty, takich jak kwestie prawne i produkcyjne, psychologia w filmie, tworzenie prezentacji scenariuszy czy wykorzystanie narzędzi sztucznej inteligencji. Podobnie jak program SCRIPT, kurs oferowany przez Akademię Scenariopisarstwa kończy się *pitchingiem* projektów w obecności zaproszonych reżyserów, producentów czy przedstawicieli stacji telewizyjnych oraz platform.

Nieco inną formułę ma jeden z nowszych programów *developmentowych* – powstałe w 2017 roku Atelier Scenariuszowe. Z programem tym związany jest scenarzysta i konsultant Filip Kasperaszek, który założył go wspólnie z konsultantką scenariuszową Aleksandrą Świerk, ekspertką ds. *developmentu* i produkcji filmowej Anną Bielak i producentką Joanną Szymańską. Pomysł na Atelier narodził się w rozmowie między Kasperaszką a Świerk, absolwentami kursu dla konsultantów scenariuszowych organizowanych przez włoskie „laboratorium audiowizualne” TorinoFilmLab³⁵⁴.

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Wajdaschool.pl, *Historia*, op. cit.

³⁵¹ Wajdaschool.pl, *Historia*, op. cit.

³⁵² *Roczny program scenariopisarstwa*, Storylab.pro, <https://storylab.pro/course/rks/> [dostęp: 07.04.2025].

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Więcej na temat organizacji: *What's TFL*, <https://www.torinofilmlab.it/about> [dostęp: 07.04.2025].

Zachwyceni podejściem prowadzących międzynarodowy kurs konsultantów doszli do wniosku, że tego typu programu brakuje na polskim rynku:

Czuło się tam rodzaj twórczej wymiany. To było kluczowe, [na warsztaty – przyp. M.D] nie przychodziło się jak do mistrza, który miał powiedzieć jak jest lub jak ma być, tylko jak do kogoś, kto jest autentycznie ciekaw tego, co mam do powiedzenia, a jednocześnie ma dużo do zaoferowania. (...) O coś dopytywał, gdzieś ciągnął, coś pokazywał... i nagle rodziło się coś nowego, co zaskakiwało nas oboje³⁵⁵.

Najważniejszym założeniem Atelier jest więc partnerskie podejście do kursantów³⁵⁶. Kasperaszek zdaje się porównywać je do ugruntowanego w polskiej edukacji filmowej modelu relacji uczeń-mistrz, opowiadając się jednoznacznie za stylem pracy podpatrzonym na międzynarodowych warsztatach, w którym to ciekawość prowadzących jest kluczem do prawdziwie „autorskiej” kreacji uczestników. Choć Atelier Scenariuszowe różni się od programu SCRIPT filozofią przekazywania wiedzy, formuła zajęć odbywających się w jego ramach jest dość podobna – składa się ona z pracy w grupach, którym towarzyszy konsultant scenariuszowy³⁵⁷. Podobna jest także grupa docelowa programu, który skierowany jest przede wszystkim do absolwentów szkół filmowych, a także do literatów, dziennikarzy, dramaturgów i osób posiadających inne doświadczenia pisarskie.

Warto wspomnieć także o międzynarodowych programach *developmentowych*, w ramach których polscy filmowcy coraz częściej rozwijają swoje scenariusze. Są to wydarzenia skierowane do osób działających już w branży, przede wszystkim do twórców (scenarzystów oraz/lub reżyserów), którzy współpracują nad danym projektem z producentem. Wśród organizowanych przez polskie instytucje znajdują się m.in. ScriptEast oraz program Młode Horyzonty, poświęcony filmom i serialom dla młodych widzów (wcześniej znany pod nazwą Kids Kino Lab). Do najbardziej renomowanych zagranicznych programów należą Sundance Institute Feature Film Program, warsztaty

³⁵⁵ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, Warszawa, 2023, w archiwum autorki.

³⁵⁶ Warto wspomnieć, że Atelier Scenariuszowe prowadzi również kurs dla konsultantów scenariuszowych. Więcej informacji: *Kurs dla konsultantów*, <https://scenariuszowe.pl/kurs-dla-konsultantow,27,pl.html> [dostęp: 07.04.2025].

³⁵⁷ Pierwsze edycje Atelier Scenariuszowego miały charakter nieformalny. Organizowali je Filip Kasperaszek oraz Aleksandra Świerk. Spędzali oni weekendy z chętnymi uczestnikami, którzy analizowali nawzajem swoje teksty (w tym również teksty Kasperaszka). Z roku na rok chętnych przybywało, a Atelier zmieniło formułę na bardziej profesjonalną. Warto przy tej okazji wspomnieć o grupie Nieformalne spotkania scenariuszowe. Istniejąca od kilku lat na portalu Facebook grupa zrzesza osoby (zarówno amatorów, jak i zawodowców), którzy spotykają się regularnie, by dawać sobie nawzajem *feedback* do scenariuszy.

wymienionej już organizacji TorinoFilmLabs (ScriptLab, TFL Extended, FeatureLab czy serialowy SeriesLab), warsztat Script Station w ramach Berlinale Talents Labs, program Less is More organizowany przez francuską instytucję Groupe Ouest oraz organizowane przez czeski Midpoint Institute warsztaty takie jak Feature Launch, Series Launch czy popularne wśród studentów i absolwentów Shorts³⁵⁸. Wiele z wymienionych powyżej instytucji obok warsztatów *developmentowych* prowadzi także programy szkolące konsultantów scenariuszowych.

Istotnym elementem kończącym zdecydowaną większość wymienionych warsztatów jest *pitching*, czyli prezentacja scenariuszy lub projektów serialowych przed gronem zaproszonych reżyserów, producentów, przedstawicieli stacji telewizyjnych czy platform streamingowych oraz innych instytucji branżowych. Przy wielu festiwalach, szczególnie międzynarodowych, odbywają się także spotkania „one on one”, czyli rozmowy między dwiema zainteresowanymi potencjalną współpracą osobami, na które uczestnicy umawiają się po zapoznaniu się ze swoimi projektami na podstawie tekstów zamieszczonych w katalogu lub właśnie po *pitchingu*. O realizacji scenariuszy decydują już w coraz mniejszym stopniu osobiste znajomości, które były przez wiele dekad podstawą współpracy między polskimi filmowcami. Według przedstawicieli najmłodszego, debiutującego pokolenia moich rozmówców, umiejętność odpowiedniego zaprezentowania swojego projektu producentom, nadawcom czy instytucjom zapewniającym finansowanie stała się równie ważna jak znajomość dramaturgii czy struktury scenariuszowej. Marek Baranowski stwierdził:

Scenarzysta nie tylko pisze, musi też umieć być marketingowcem.

[Również] samego siebie, żeby dostawać dobrą robotę od producentów³⁵⁹.

Trudno stwierdzić, kiedy odbył się w Polsce pierwszy *pitching* scenariuszy czy projektów filmowych. Z pewnością jednak ten format prezentacji rozpowszechnił się już po 2005 roku, wraz ze wzrastającą integracją rodzimej kinematografii z europejskim, a także globalnym rynkiem filmowym. Scenarzyści *pitchują* na festiwalach filmowych, warsztatach *developmentowych*, branżowych targach czy dedykowanych wydarzeniach; *pitchingu* uczą się już studenci pierwszego roku studiów scenariopisarskich, którzy prezentują pomysły na kilkuminutowe etiudy kolegom z reżyserii. Dla niektórych

³⁵⁸ Cenionym programem był również niemiecki Sources2, który istniał od 1992 do 2020 roku.

³⁵⁹ Wywiad z Markiem Baranowskim, Warszawa, 2023, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, w archiwum autorki.

scenarzystów *pitchingi* są świetną okazją, by przedstawić siebie i swoją twórczość; dla innych są przykrym obowiązkiem. Jak stwierdził w rozmowie z Brunonem Hawrylukiem Łukasz M. Maciejewski:

*One pagery, pitch decki. (...) Coś strasznego. Ale niestety, bez tego nie da się funkcjonować. Nie mam problemu z pisaniem takich rzeczy, choć uważam, że to jest nienaturalne dla scenarzystów, którzy piszą fabuły. Nie jesteśmy od tego*³⁶⁰.

Maciejewski przyznał jednak, że pisanie streszczeń scenariusza na potrzeby promocji czy sprzedaży, może pomóc w doskonaleniu filmowych historii: „Pisanie *one pagerów* pomaga dostrzec problemy w naszych tekstach. Jest to ważna umiejętność”³⁶¹. Agata Koschmieder w rozmowie ze mną pozytywnie oceniła doświadczenia z prezentacji swoich tekstów:

Pitchingi nauczyły mnie jak komunikować projekt filmowy. Nawet jeśli to jest autorskie kino, muszę to jakoś opakować³⁶².

Jak podkreśla Koschmieder, *pitchingi* dotyczą dziś nie tylko projektów serialowych czy kina komercyjnego, lecz również scenariuszy o charakterze autorskim czy *arthouse’owym*. Scenariusz, nawet „z ambicjami”, jest więc bardziej niż kiedykolwiek przedtem tekstem o charakterze nie tylko zawieszonym między funkcją użytkową a artystyczną wypowiedzią³⁶³, ale po prostu produktem. Na podstawie słów scenarzystki można także wysnuć inny ciekawy wniosek – umiejętność prezentacji scenariusza może być rozumiana jako przedłużenie sztuki opowiadania filmowej historii, rodzaj meta-opowieści czy opowieści o opowieści. Tzw. marketing narracyjny, czyli *storytelling*³⁶⁴, jest narzędziem od lat wykorzystywanym w reklamie czy działalnościach marketingowych, do których należy również *pitching*.

Konieczność (nieraz dość częstego) *pitchowania*, jak zauważyli cytowani powyżej scenarzyści, bez wątpienia wpłynęła na charakter tego zawodu. Nie wszystkie osoby, które chętnie i dobrze piszą, potrafią w ciekawy sposób zaprezentować swój scenariusz. Praktyka *pitchingu* wprowadziła również do zawodu element otwartej rywalizacji między scenarzystami o uwagę branżowych decydentów. Z drugiej strony wydarzenia *pitchingowe* są dla wielu scenarzystów, szczególnie tych, którzy dopiero zaczynają karierę zawodową,

³⁶⁰ B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski*, op. cit.

³⁶¹ Ibid.

³⁶² Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

³⁶³ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s.45-46, por. M. Karpiński, op. cit., s. por. O. Kujawska, *Zawód: scenarzysta*, op. cit.

³⁶⁴ *Marketing narracyjny*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Marketing_narracyjny [dostęp: 09.04.2025].

niezastąpioną okazją do nawiązania kontaktu z producentami czy nadawcami, których nie mieliby szansy poznać w innych okolicznościach.

Kończąc analizę dostępnych obecnie sposobów na wejście do zawodu scenarzysty warto wrócić do poruszonego w poprzednim podrozdziale tematu konkursów scenariuszowych. Największą renomą wciąż cieszy się organizowany przez Szkołę Wajdy ze wsparciem finansowym PISF konkurs Script Pro, będący kontynuacją konkursu Hartley-Merrill. Do nagradzanych w konkursie autorów należą m.in. moi rozmówcy – Krzysztof Rak (*Bogowie*), Robert Bolesto (*Córki dancingu*), Marcin Ciastoń (*Gorzki fiolet*)³⁶⁵ oraz napisany z Ewą Rozenbajgier *Detektyw Bruno*) czy Marek Baranowski (*Noc w przedszkolu*) – a także autorzy scenariuszy docenianych zarówno przez krytykę, jak i publiczność filmów, jak Mateusz Pacewicz (*Boże Ciało*), Michał A. Zieliński (*Kos*) czy Jacek Lusiński i Szymon Augustyniak (*Śbuk*)³⁶⁶. Do innych popularnych konkursów należą organizowany od 2016 roku Mazowiecki Konkurs Scenariuszowy Script Wars³⁶⁷, konkursy ogłaszane przez festiwal Script Fiesta³⁶⁸, a także te organizowane przez producentów i nadawców, takie jak *Wyobraź Sobie* firmy Watchout Studio oraz konkursy tematyczne Akson Studio czy TVP.

Warto zaznaczyć, że wielu scenarzystów wysyła na konkursy teksty, nad którymi pracują już we współpracy z producentami. To działanie może się wydawać zbędne, ponieważ scenarzysta ma już podpisaną umowę z producentem, a więc i wynagrodzenie. Nagrody w konkursach mogą jednak być elementem strategii *developmentowej* producenta – są one potwierdzeniem jakości scenariusza oraz przynoszą projektowi rozgłos, co może pomóc w otrzymaniu finansowania na produkcję filmu od instytucji państwowych, europejskich czy regionalnych.

Do konkursowych jury trafiają jednak przede wszystkim scenariusze pisane przez amatorów, początkujących scenarzystów lub osoby, które wcześniej zajmowały się dziennikarstwem czy pisanem dla teatru. W 2016 roku do finału konkursu Script Pro dotarł scenariusz *Gorzki fiolet* autorstwa Marcina Ciastonia. Był on wówczas absolwentem kilku kursów scenariuszowych, choć wciąż pracował przede wszystkim jako tłumacz oraz lektor języka angielskiego. Jak podkreślił w rozmowie ze mną Ciastoń, dla początkujących autorów udział w Script Pro jest szansą nie tylko na zdobycie nagrody pieniężnej, ale

³⁶⁵ Wczesna wersja scenariusza, na podstawie którego powstał film *Hiacynt* w reżyserii Piotra Domalewskiego (2021).

³⁶⁶ Pełną listę filmów zrealizowanych na podstawie nagradzanych scenariuszy przygotował Maciej Słowiński, autor bloga Przygody Scenarzysty. M. Słowiński, *Porozmawiajmy o Script Pro*, <https://przygodyscenarzysty.pl/2019/02/25/porozmawiajmy-o-script-pro/>, [dostęp: 09.04.2025].

³⁶⁷ *Script Wars – Mazowiecki Konkurs Scenariuszowy na półmetku*, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,26053,0,1,Script-Wars-Mazowiecki-Konkurs-Scenariuszowy-na-polkmetk u.html>, [dostęp: 09.04.2025].

³⁶⁸ *Konkursy scenariuszowe*, https://scriptfiesta.pl/pl/sf/C_WSFO.SF.3/KONKURSY%3CBR%3ESCENARIUSZOWE [dostęp: 09.04.2025].

przede wszystkim zainteresowania tekstem producentów. Udział w finale konkursu przekonał scenarzystę, że jego tekst jest ciekawy i zmotywował go do dalszej pracy nad scenariuszem, na podstawie którego kilka lat później powstał nagradzany film *Hiacynt*. Historia Ciastonia jest przykładem *success story* – w ciągu dekady poprzez udział we „wszystkich dostępnych”³⁶⁹ warsztatach oraz konkursie Script Pro, a także pracy przy serialach, udało mu się zmienić zawód i zadebiutować w filmie fabularnym; dziś zasiada w jury konkursów i programów scenariuszowych.

Przedstawiwszy ścieżki prowadzące aspirującego scenarzystę do pracy w zawodzie, chciałabym zatrzymać się w chwili, gdy ów szczęśliwiec podpisuje pierwszą umowę lub otrzymuje pierwsze zlecenie od producenta. Osoby, które dopiero zaczynają pracę w zawodzie często nie wiedzą, czy zaproponowane wynagrodzenie oraz zapisane w umowie warunki pracy odpowiadają rynkowym standardom. Niektóre z tych osób nie znają nikogo, kogo mogłyby o to zapytać. Nawet ci, którzy znają innych scenarzystów, często w odpowiedzi na pytanie o stawki usłyszą równie tajemnicze, co pełne skrytej frustracji stwierdzenie: „to zależy” – wynagrodzenia scenarzystów nie są bowiem regulowane. Tak swoją sytuację przed debiutem opisała Justyna Bilik:

Jak dostałam propozycję pisania *Norwegian Dream*, pytałam kilku osób, ile zarobiły za podobne zlecenia, bo nie miałam pojęcia, jaką stawkę powinnam podać. To samo dotyczyło małych zleceń, które wcześniej robiłam. Za każdym razem wykonywałam research na temat tego, co powinnam wiedzieć wychodząc ze szkoły. Moim zdaniem w branży wciąż panuje tabu – ludzie nie chcą mówić, ile zarabiają. Taka postawa wspiera przemoc ekonomiczną w tym zawodzie. Często milczenie jest wynikiem niekorzystnych zapisów w umowie, którymi zasłaniają się producenci. Dlatego powinniśmy jako środowisko starać się o jak największą transparentność. Ja jestem za ujawnieniem stawek i wprowadzeniem stawki minimalnej za scenariusz³⁷⁰.

Na zjawisko darmowej pracy wykonywanej przez początkujących scenarzystów na poczet „przyszłej współpracy” z producentami zwrócił uwagę również Robert Bolesto³⁷¹. Wynagrodzenia są zresztą jednym z wielu obszarów, w którym brakuje regulacji. Choć od

³⁶⁹ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, Warszawa, 2023, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, w archiwum autorki.

³⁷⁰ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

³⁷¹ Tak scenarzysta opisał swoje doświadczenia i obserwacje: „Miałem szczęście, że to się wydarzyło w szkole, przy małych projektach. Traktuję to jako frycowe, żeby w ogóle wejść w system. Zresztą wciąż cierpię na tym scenarzyści, którzy wchodzi na rynek i chcą to frycować np. przy serialu. Długo pracują przy tworzeniu serialu [biblia, zarysy odcinków – przyp. MD] bez umowy, po czym ta praca nie dochodzi do skutku”. Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

przełomu wieków przybywało zawodowych scenarzystów³⁷², przez lata brakowało organizacji, która dbałaby o ich interesy, chroniła ich praw oraz walczyła o korzystne warunki pracy. Na przestrzeni dwóch dekad od jego powołania w 1988 roku, Koło Scenarzystów SFP przestało w praktyce pełnić założoną funkcję. Jak pisała w 2008 roku na portalu Stowarzyszenia Filmowców Polskich Oriana Kujawska³⁷³:

...polscy scenarzyści nie są zorganizowani, nie tworzą nawet środowiska, postrzegają się w kategoriach wzajemnej konkurencji. Najlepsi są tak zapracowani, że nie starcza im czasu na starania o poprawę kondycji ich zawodu³⁷⁴.

W tym samym roku odbyło się Forum Scenarzystów Polskich³⁷⁵, którego celem była nie tylko integracja scenarzystów, lecz także ogłoszenie reaktywacji Koła Scenarzystów SFP oraz przedstawienie postulatów grupy zawodowej. Do tych najważniejszych należały m.in. wprowadzenie stałych stawek za prace literackie, a także określenie minimalnego wynagrodzenia; stworzenie wzorcowej umowy za pracę nad scenariuszem; powołanie organizacji zrzeszającej scenarzystów, w ramach której „działałby prawnik wyspecjalizowany w poradach z zakresu prawa autorskiego”³⁷⁶; zwiększenie dofinansowań PISF na development literacki, konieczność podpisania umowy ze scenarzystą i wypłaty zaliczki przed rozpoczęciem prac literackich oraz objęcie scenarzystów ochroną „socjalną, zdrowotną i prawną”³⁷⁷. Wśród postulatów znalazł się również jeden równie wymowny, co szokujący: „ponad 61% [scenarzystów – przyp. MD.] opowiedziało się za rzetelnym wywiązywaniem się zleceńodawców z umów”³⁷⁸. W ramach Forum zaprezentowano także Katalog Scenarzystów Polskich, w którym znalazły się wpisy 171 autorów scenariuszy³⁷⁹. Ciekawym elementem imprezy było spotkanie z zagranicznymi *script doctorami*, Jamesem Raganem oraz Jürgenem Seidlerem – z relacji

³⁷² „Ciągły wieloletni rozwój produkcji serialowej i wzrost produkcji filmowej spowodowany Ustawą o kinematografii, powstaniem PISF i płynącym z niego ożywczym zastrzykiem finansowym, sprawiają, że scenariusz jest obecnie towarem pożądanym”, O. Kujawska, *Zawód: scenarzysta*, op. cit.

³⁷³ Scenarzystka, konsultantka i kierowniczka literacka seriali TVN, osoba aktywnie zaangażowana w różne inicjatywy mające na celu poprawienie warunków pracy polskich scenarzystów. Więcej informacji: Oriana Kujawska, <https://www.sfp.org.pl/osoba,0,1,69656,Oriana-Kujawska.html> [dostęp: 10.04.2025].

³⁷⁴ O. Kujawska, *Zawód: scenarzysta*, op. cit.

³⁷⁵ Zakończyło ono pierwszą i ostatnią edycję festiwalu Script Festival. W latach 2009-2011 impreza odbywała się pod nazwą Script Forum, a za jej organizację odpowiadały m.in. Agencja Script Forum, festiwal Lato Filmów oraz SFP. M.Kordulewska, *Script Forum od poniedziałku*, <https://pisf.pl/aktualnosci/script-forum-od-poniedzialku/> [dostęp: 10.04.2025].

³⁷⁶ O. Kujawska, *Zawód: scenarzysta*, op. cit.

³⁷⁷ Ibid.

³⁷⁸ Ibid. Biorąc pod uwagę powyższe postulaty nie dziwi fakt, że redakcja portalu film.wp.pl zatytułowała relację z Forum w ten sposób: *Polscy scenarzyści filmowi narzekają na złe warunki pracy*, <https://film.wp.pl/polscy-scenarzysci-filmowi-narzekaja-na-zle-warunki-pracy-6024851894805633a> [dostęp: 10.04.2025].

³⁷⁹ O. Kujawska, *Zawód: scenarzysta*, op. cit.

Oriany Kujawskiej wynika bowiem, że w Polsce nie funkcjonowali jeszcze zawodowi *script doctorzy*³⁸⁰. Można więc mniemać, że było to jedno z pierwszych spotkań z przedstawicielami tego zawodu, zwiastujące nadchodzące zmiany związane z wkraczaniem polskiej kinematografii na rynek międzynarodowy.

Script Forum odbyło się w sumie cztery razy³⁸¹. W trakcie drugiej edycji zaprezentowany został manifest Federacji Scenarzystów Europejskich, który podpisały 84. osoby uczestniczące w wydarzeniu. Wzywał on m.in. do uznania scenarzysty za autora filmu, wprowadzenia prawa scenarzysty do udziału w produkcji oraz promocji filmu oraz pobranie za tę pracę wynagrodzenia, a także do wymieniania nazwisk scenarzystów w materiałach publikowanych przez festiwale filmowe czy muzea³⁸². W pierwszych latach działalności przedstawiciele Koła scenarzystów podejmowali również temat przywrócenia stanowiska kierownika literackiego jako osoby sprawującej pieczę nad procesem *developmentu* scenariuszowego³⁸³.

Postulaty reaktywowanego Koła Scenarzystów niestety nie zostały wprowadzone w życie. Obserwując podstronę Koła na portalu SFP można zauważyć, że od roku 2014 wpisy pojawiają się na niej znacznie rzadziej, niż przedtem³⁸⁴. Wśród udanych inicjatyw Koła Scenarzystów warto jednak wymienić organizowane od 2022 roku wraz z Kołem Reżyserów wydarzenia o nazwie SFPitch. Odbywający się dwa razy w roku *pitching* jest okazją nie tylko do zaprezentowania swoich projektów w gronie scenarzystów, reżyserów i zaproszonych producentów, ale również do nawiązywania relacji między przedstawicielami tych zawodów³⁸⁵. Członkinie Koła Scenarzystów współtworzą także cyfrową Bibliotekę Scenariuszy Filmowych, powołaną w 2019 roku przez PWSFTViT³⁸⁶.

Warto przypomnieć, że Koło Scenarzystów jest jednym z siedemnastu kół działających w ramach największej organizacji zrzeszającej filmowców, a scenarzyści

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Od roku 2012 jedynym wydarzeniem branżowym poświęconym scenarzystom i ich pracy jest organizowany przy Warszawskiej Szkole Filmowej festiwal Script Fiesta, w ramach którego odbywają się liczne warsztaty, panele dyskusyjne i konkursy, a także impreza *pitchingowa* o nazwie Pitch Fiesta. W latach 2007-2010 we Wrocławiu odbywał się również międzynarodowy festiwal scenarzystów Interscenario. Poza pokazami filmowymi i warsztatami do udziału zachęcał konkurs ze stosunkowo wysokimi nagrodami finansowymi: *Zakończenie 4. edycji Interscenario*, <https://pisf.pl/aktualnosci/zakonczenie-4-edycji-interscenario/> [dostęp: 10.04.2025], por. <https://scriptfiesta.pl/> [dostęp: 10.04.2025].

³⁸² *Manifest scenarzystów europejskich*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,230,1931,230,1,Manifest-scenarzystow-europejskich.html> [dostęp: 10.04.2025].

³⁸³ M. Hendrykowski, *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, op. cit., s. 349, por. A. Serdiukow, J. Kos-Krauze, *Scenarzyści na barykadach!*, „Magazyn filmowy SFP”, 2009, nr 3, s. 25-26.

³⁸⁴ *Koło scenarzystów SFP*, <https://www.sfp.org.pl/scenarzysci#0> [dostęp: 10.04.2025].

³⁸⁵ Jak stwierdził w rozmowie z Magazynem Filmowym SFP Maciej Wiktor, jeden z dwóch koordynatorów wydarzenia: „Jako filmowcy jesteśmy mocno zatomizowani. Niby się znamy, ale nie spotykamy się zbyt często poza bankietami czy festiwalami”. Według organizatorów wydarzenie to spotkało się z entuzjazmem również ze względu na niedawną pandemię Covid-19, która jeszcze bardziej ograniczyła kontakty między „zatomizowanymi” filmowcami. Ł. Knap, *Poznajmy się na SFPitch*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2022, nr 12 (136-137), s. 6-7.

³⁸⁶ *Powstaje Biblioteka Scenariuszy Filmowych*, portal [sfp.org.pl](https://www.sfp.org.pl), <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,230,29537,230,1,Powstaje-Biblioteka-Scenariuszy-Filmowych.html> [dostęp: 10.04.2024].

mogą dołączać również chociażby do Koła Młodych, Koła Seniorów czy kół działających w Łodzi, Krakowie czy innych miastach. Członkostwo w Stowarzyszeniu daje możliwość spotkań z innymi twórcami w ramach zjazdów członkowskich oraz innych imprez, a także skorzystania z bezpłatnego, czternastodniowego pobytu w jednym z Domów Pracy Twórczej, znajdujących się w Zakopanem oraz Kazimierzu Dolnym. Od 2023 roku można także wziąć udział w programie stypendialnym dla autorów scenariuszy. Uczestnicy Programu Scenariuszowego SFP oprócz wsparcia finansowego otrzymują także m.in. opiekę artystyczną oraz prawną³⁸⁷.

W 2024 roku prezesem SFP został po raz pierwszy scenarzysta, Grzegorz Łoszewski. Zastąpił on sprawującego funkcję od 28 lat Jacka Bromskiego, który odszedł w atmosferze skandalu³⁸⁸. Łoszewski, będący także jednym z członków-założycieli Gildii Scenarzystów, brał czynny udział w zakończonej sukcesem kilkuletniej walce filmowców o nowelizację ustawy o prawie autorskim, dzięki której twórcy otrzymują tantiemy za eksploatację filmów w internecie. Jednym z ważniejszych postulatów, z jakim rozpoczął dwuletnią kadencję prezesa SFP jest wprowadzenie ustawy o artyście zawodowym, która gwarantowałaby osobom uprawiającym zawody twórcze m.in. zabezpieczenie socjalne.

W związku z ograniczoną aktywnością Koła Scenarzystów SFP, po dekadzie od jego reaktywacji wielu scenarzystów wciąż odczuwało potrzebę powołania organizacji, która by ich reprezentowała oraz dbała o ich interesy³⁸⁹. Na rynek weszło w tym czasie wielu młodych twórców, w tym także osoby piszące seriale premium, których od 2011 roku produkowano coraz więcej. Nie wszyscy spełniali kryteria pozwalające na przystąpienie do SFP a ci, którzy je spełniali (np. absolwenci szkół filmowych) nierzadko nie mieli świadomości dotyczącej potencjalnych korzyści wynikających z członkostwa w Stowarzyszeniu. Niektórzy wreszcie postrzegali Stowarzyszenie jako organizację całkowicie podporządkowaną kontrowersyjnemu prezesowi, chroniącą przede wszystkim interesów starszych filmowców.

³⁸⁷ W programie mogą wziąć udział „członkowie SFP, osoby z powierzeniem praw autorskich do SFP-ZAPA oraz członkowie Gildii Scenarzystów i Reżyserów Polskich”. *Marzeny spełniają marzenia. Program Scenariuszowy SFP*, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,36410,0,1,Marzeny-spelniaja-marzenia-Program-Scenariuszowy-SFP.html> [dostęp: 10.04.2024].

³⁸⁸ Na Bromskim ciężą zarzuty dotyczące m.in. nieprawidłowego dysponowania pieniędzmi Stowarzyszenia, a także mobbingu. Szczególne oburzenie wzbudza porównanie zarobków byłego prezesa SFP z kwotami wypłacanymi na wsparcie młodych filmowców: *Skandal u filmowców: miliony dla prezesa Jacka Bromskiego, alkohol i limuzyny*, <https://www.rp.pl/film/art42039581-skandal-u-filmowcow-miliony-dla-prezesa-jacka-bromskiego-alkohol-i-limuzyny> [dostęp: 10.04.2025], por. *Zarząd SFP o ustąpieniu Jacka Bromskiego*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35537,1,1,Zarząd-SFP-o-ustapieniu-Jacka-Bromskiego.html> [dostęp: 10.04.2024].

³⁸⁹ Choć członkami Koła są m.in. Maciej Karpiński, Ilona Łepkowska, Wojciech Lepianka czy Grzegorz Łoszewski, warto zwrócić uwagę na fakt, że wśród jego członków było i wciąż jest wiele osób reprezentujących inne zawody filmowe, np. reżyserzy czy animatorzy piszący scenariusze do własnych filmów, a także filmoznawcy i literaci; jego pierwszą przewodniczącą była reżyserka Joanna Kos-Krauze. Niewykluczone, że niektórzy członkowie, mający mniejszą świadomość problemów dotyczących osoby utrzymujące się wyłącznie z pisanie dla filmu czy telewizji, nie odczuwali silnej potrzeby walki o lepsze warunki pracy dla scenarzystów.

Wiosną 2019 roku na festiwalu Script Fiesta odbyło się spotkanie z Grzegorzem Łoszewskim oraz Krzysztofem Rakiem, przedstawicielami Komitetu Organizacyjnego Gildii Scenarzystów Polskich. W ramach panelu pt. *Scenarzysta na pierwszym planie* podsumowali oni sytuację scenarzystów na polskim rynku i przedstawili program powstającej Gildii. Łoszewski zwrócił uwagę na rozbieżność między sytuacją scenarzystów piszących filmy a tych piszących seriale. W jego słowach słychać echa powtarzających się od niemal sześćdziesięciu lat diagnoz, apeli i skarg polskich scenarzystów:

Można powiedzieć, że pozycja scenarzysty się normalizuje, że dobiegamy do pewnego europejskiego standardu w pewnym obszarze. Tym obszarem jest produkcja serialowa. Natomiast jeśli chodzi o kino, od bardzo wielu lat polski scenariusz jest w regresie. (...) Nie możemy nawet mówić o regresie, to jest stan chroniczny, od wielu lat. (...) Scenarzyści są obecni w kinie, ale jako współautorzy scenariuszy wraz z reżyserami³⁹⁰.

Remedium na ten stan rzeczy miało być zrzeszenie wszystkich scenarzystów w ramach jednego związku zawodowego – Gildii Scenarzystów Polskich – która została powołana w kwietniu 2019 roku. Członkami pierwszego Zarządu, poza Łoszewskim i Rakiem, byli Ilona Łepkowska (Prezes Zarządu), Maciej Sobczyk oraz Piotr Szymanek. Choć na pierwsze spotkania Gildii przychodziło po kilkanaście osób, a zaledwie po dziesięciu miesiącach jej działalności wybuchła pandemia COVID-19, co drastycznie ograniczyło możliwość spotkań na żywo, w Gildii z każdym miesiącem przybywało członków. Po trzech latach istnienia było ich już stu, zaś w listopadzie 2024 roku, po nieco ponad pięciu latach działalności, liczba osób zrzeszonych w ramach związku zawodowego scenarzystów przekroczyła 200 osób, co według informacji opublikowanej na oficjalnych profilach Gildii w mediach społecznościowych stanowi prawie połowę osób piszących zawodowo dla filmu i telewizji³⁹¹. Wynika to prawdopodobnie z jednego z najważniejszych założeń programowych Gildii od początku jej działania – ma ona być przede wszystkim egalitarna. Jak podkreślił Grzegorz Łoszewski podczas panelu *Scenarzysta na pierwszym planie*:

³⁹⁰ *Scenarzysta na pierwszym planie* – Gildia Polskich Scenarzystów, Script Fiesta 2019, <https://youtu.be/0CLo2Up6F90?si=9gsdGk-NkjpLn2z0> [dostęp: 10.03.2025].

³⁹¹ Post na oficjalnym profilu Gildii na portalu Instagram: https://www.instagram.com/p/DCHEnu9O76Y/?img_index=1 [dostęp: 11.04.2025]. Dla porównania, członków Koła Scenarzystów SFP jest dziś nieco ponad 130, a wielu spośród nich to osoby pracujące jednocześnie w innych zawodach filmowych: Członkowie Koła Scenarzystów SFP: <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,231,8336,230,1,Czlonkowie-Kola-Scenarzystow-SFP.html> [dostęp: 11.04.2025].

Gdybyśmy mieli wprowadzić debiut fabularny jako warunek progowy przyjęcia do Gildii, nie byłoby Gildii. (...) Jeśli dziś mówimy o polskim scenariuszu, w sensie pewnej środowiskowej siły, to jest scenariusz telewizyjny i to jest scenarzysta telewizyjny³⁹².

Biorąc pod uwagę dysproporcję między liczbą scenarzystów utrzymujących się przede wszystkim z pisania dla filmu a tych piszących scenariusze seriali (czy to telewizyjnych, czy produkowanych przez platformy *streamingowe*), mogłoby się wydawać, że otwartość Gildii na scenarzystów telewizyjnych jest sprawą oczywistą. Potrzeba wyjaśnienia stanowiska założycieli związku zawodowego na ten temat świadczy jednak przede wszystkim o kulturze panującej w polskiej branży audiowizualnej, w ramach której największym prestiżem wciąż cieszy się produkcja filmów fabularnych.

Egalitaryzm Gildii Scenarzystów Polskich³⁹³ wynikać może zarówno z prostej kalkulacji, którą można podsumować hasłem „im nas więcej, tym jesteśmy silniejsi”³⁹⁴, jak i z wyjątkowego statusu scenarzystów w ramach produkcji serialowej. Wielu moich rozmówców odnosiło się w wywiadach i innych wypowiedziach do amerykańskiego systemu pracy, w którym na czele zespołu scenarzystów (*writers' roomu*) stoi tzw. *showrunner*. Według medioznawczyni Sylwii Szostak, *showrunner* „to osoba łącząca obowiązki producenta i scenarzysty, która odpowiada za spójność całej produkcji, a także bierze odpowiedzialność za jej sukces lub porażkę”³⁹⁵. W amerykańskiej branży audiowizualnej *showrunnerzy* cieszą się wyjątkowym prestiżem i mają ogromny wpływ na kształt produkowanych seriali.

Wraz z wkroczeniem na polski rynek zagranicznych stacji takich jak HBO czy Canal+, a później także platform *streamingowych* jak Netflix czy Showmax, które wyprodukowały w Polsce dziesiątki³⁹⁶ seriali, rodzimi scenarzyści otrzymali bezprecedensową możliwość pracy w środowisku, w którym ich status był znacznie

³⁹² Scenarzysta na pierwszym planie – Gildia Polskich Scenarzystów, op. cit.

³⁹³ Należy zaznaczyć, że prawo do ubiegania się o członkostwo w Gildii Scenarzystów Polskich mają również osoby piszące seriale fabularno-dokumentalne, tzw. docu-soap, zaś od 2022 roku obok członków Zwyczajnych (mających na koncie debiut pełnometrażowy, pięć zrealizowanych odcinków do Gildii można należeć także na zasadach członka Stowarzyszonego. Są to „a/ osoby posiadające w dorobku, również na zasadach współautorstwa: a.a/. scenariusz co najmniej jednego filmu fabularnego lub serialu fabularnego, który został przyjęty przez podmiot zamawiający, lecz nie został wykorzystany jako wkład do utworu audiowizualnego lub a.b/. scenariusze co najmniej trzech filmów krótkometrażowych, przez które to pojęcie należy rozumieć utwór audiowizualny o czasie trwania do 30 minut; b/. laureaci konkursów scenariuszowych; c/. absolwenci studiów i kursów scenariopisarskich w szkołach publicznych i prywatnych trwających co najmniej jeden rok”. Statut Związku Zawodowego Scenarzystów Polskich GILDIA SCENARZYSTÓW, <https://gildiascenarzystow.pl/nasz-statut/> [dostęp: 11.04.2025].

³⁹⁴ Po co jest Gildia i dlaczego bez niej zawsze będzie scenarzystom gorzej?, <https://gildiascenarzystow.pl/cele-gildii/> [dostęp: 11.04.2025].

³⁹⁵ S. Szostak, op.cit., s.131.

³⁹⁶ Wśród najbardziej popularnych można wymienić seriale HBO: *Wataha* (2014), *Pakt* (2015), ekranizację powieści Jakuba Żulczyka pt. *Ślepnąc od świateł* (2018) czy *Odwilż* (2022). Stacja Canal + zaproponowała polskim widzom *Belfra* (2016), *Króla* na podst. powieści Szczepana Twardocha (2020) oraz *Klangor* (2021). Na Netflixie mogliśmy obejrzeć serial kryminalny *Rojst* (2018), komedię *Sexify* (2021) oraz dobrze przyjęte tytuły *Wielka Woda* (2022), *1670* (2023), *Absolutni debiutanci* (2023), *Informacja zwrotna* (2023) oraz *Matki pingwinów* (2024).

wyższy niż w większości produkcji filmowych. Dziś polscy scenarzyści, podobnie jak amerykańscy *showrunnerzy*, proponują koncepcje seriali, nadzorują pracę innych osób piszących odcinki, mogą także mieć wpływ na dobór reżysera (który w serialu częściej pełni rolę wynajętego rzemieślnika), aktorów czy innych członków ekipy³⁹⁷.

Jak zauważył w rozmowie ze mną Maciej Karpiński, samo istnienie *showrunnerów* nie oznacza, że wszyscy scenarzyści pracujący przy serialach cieszą się wyjątkowym prestiżem czy szacunkiem³⁹⁸. Nie ulega jednak wątpliwości, że wybuch produkcji serialowej dał polskim scenarzystom poczucie, że ich praca może być nie tylko godziwie wynagradzana i doceniana, lecz że może grać kluczową rolę w stworzeniu koncepcji artystycznej dzieła audiowizualnego³⁹⁹. Wśród scenarzystów, którzy w ostatnich latach odegrali kluczowe role w powstawaniu popularnych seriali znajdują się m.in. Wiktor Piątkowski (*Wataha*), Kacper Wysocki (*Klangor*, *Informacja zwrotna*, *Idź przodem, bracie*), Igor Brejdygant (*Ultraviolet*, *Szadź*, *Układ*), Kasper Bajon (*Rojst*, *Wielka woda*), Nina Lewandowska (współtwórczyni *Absolutnych debutantów*) czy Jakub Rużyłło (*1670*), zaś osobą, która osiągnęła w Polsce status najbliższy amerykańskim *showrunnerom* jest być może „królowa seriali”, Ilona Łepkowska.

Po sześciu latach istnienia Gildii Scenarzystów Polskich można stwierdzić, że jej działalność przyniosła scenarzystom wymierne korzyści. Być może najważniejszym dowodem na to, że warto się zreszcać jest wspomniana już walka o wprowadzenie dyrektywy Unii Europejskiej w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym, która gwarantowałaby polskim twórcom otrzymywanie tantiem za eksploatację dzieł w internecie, w szczególności na platformach *streamingowych* oraz serwisach VOD. Platformy te, od kilku lat notujące miliardowe zyski z wyświetlania polskich produkcji, przez lata nie były zobowiązane do wypłacania rodzimym twórcom tantiem (choć dyrektywa obowiązywała już w pozostałych krajach członkowskich UE)⁴⁰⁰.

³⁹⁷ D. Rydzek, *Zawód: Showrunner*, „Ekran”, 2015, nr. 1 (23), https://ekrany.org.pl/serie_gry_video/zawod-showrunner/ [dostęp 11.04.2025], por. I. Łepkowska, A. Opala, op. cit., s.39.

³⁹⁸ „Na początku seriali pojawia się napis: created by. To jest ta najważniejsza osoba, która rzuciła kiedyś pomysł, która to nadzoruje – nie musi nawet nic pisać. I, według nowej nomenklatury, to ona tworzy [serial – przyp. MD]. A ci, którzy go naprawdę napisali przemazują się gdzieś tam na końcu”. Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

³⁹⁹ Jak twierdzi Krzysztof Rak: „Ciekawym zjawiskiem jest rosnąca rola scenariopisarstwa serialowego, szczególnie w segmencie premium. Jest ono coraz częściej organizowane na wzór amerykańskiego systemu pracy. Rola scenarzysty w tym systemie jest większa. Może się to przekładać na rosnącą odwagę wśród scenarzystów, którzy wychodzą z postulatami większej równości. Chcą, by ich potrzeby twórcze były dostrzeżone, sami chcą być dostrzeżeni. Może to wpływać na scenarzystów pracujących przy filmach fabularnych”. Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁴⁰⁰ *Organizacje filmowe apelują do Ministra Kultury Bartłomieja Sienkiewicza o tantiemy z internetu*, <https://zapa.org.pl/aktualnosci/organizacje-filmowe-apeluja-do-ministra-kultury-bartlomiej-sienkiewicza-o-tantiemy-z-internetu> [dostęp: 11.04.2025].

Polscy filmowcy, z niebagatelnym udziałem Gildii Scenarzystów Polskich, a także Koła Młodych SFP, organizowali pikiety i protesty w tej sprawie, nawiązując do trwającego równocześnie roku strajku amerykańskich gildii scenarzystów (WGA) oraz aktorów (SAG-AFTRA)⁴⁰¹. Bardziej wpływowi, w tym członkowie-założyciele Gildii Scenarzystów Grzegorz Łoszewski, Krzysztof Rak oraz Ilona Łepkowska, wypowiadali się w mediach i bezskutecznie usiłowali spotkać się z przedstawicielami władz państwowych. Ci ostatni spotkali się za to z CEO platformy, Reedem Hastingsem, który przyleciał do Polski wynegocjowania bardziej korzystnej dla swojej firmy umowy o wypłacaniu dodatkowych wynagrodzeń dla autorów polskich produkcji platformy, co miało przekonać rząd Mateusza Morawieckiego do rezygnacji ze wprowadzenia unijnej dyrektywy⁴⁰².

Po tym, jak w lutym 2024 roku Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (już pod rządami premiera Donalda Tuska) opublikowało projekt nowelizacji ustawy o prawie autorskim, który nie przewidywał wprowadzenia tantiem z emisji w internecie, przedstawiciele Koła Młodych zorganizowali w Kinie Kultura protest pod nazwą Tantiemowy Sztab Kryzysowy⁴⁰³. Akcja młodych filmowców na nowo przykuła uwagę środowiska do sprawy. Wskutek kolejnych działań zjednoczonego środowiska filmowego, trwająca ponad dwa lata batalia zakończyła się sukcesem – nowelizacja ustawy weszła w życie jesienią 2024 roku. W marcu 2025 roku członkinie zarządu Koła Młodych SFP, Elżbieta Benkowska oraz Katarzyna Warzecha, otrzymały nagrodę specjalną Gildii Scenarzystów Polskich za pracę na rzecz wprowadzenia nowelizacji ustawy o prawie autorskim⁴⁰⁴.

Oprócz udziału w zakończonej sukcesem walce o tantiemy z internetu Gildia prowadzi także szereg działań dążących do polepszenia sytuacji scenarzystów oraz wspierających ich pracę na co dzień. Są wśród nich program bezpłatnych konsultacji prawnych, w ramach których członkowie Gildii mogą konsultować treści umów, a także warsztaty i szkolenia dotyczące różnych tematów – od prawa autorskiego, przez

⁴⁰¹ J. Majmurek, *Scenarzyści i aktorzy walczą, by artyści też coś mieli z rewolucji technologicznej*, Krytyka Polityczna, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/scenarzysci-i-aktorzy-walczą-hollywood-strajk/> [dostęp: 11.04.2025].

⁴⁰² J. Majmurek, *O co chodzi w sporze o tantiemy z Netflixem?*, Krytyka Polityczna, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/jakub-majmurek-tantiemy-netflix-spor-prawa-autorskie/> [dostęp: 11.04.2025].

⁴⁰³ To właśnie młodym filmowcom najbardziej zależało na wprowadzeniu dyrektywy: „Tantiemy z Internetu to nasze „być albo nie być”. Nie mamy umów o pracę, nie mamy stałych przychodów, nie mamy zdolności kredytowych. Do tej pory to tantiemy z nieinternetowych pól eksploatacji pozwalały załatać domowy budżet, opłacić czynsz lub przedszkole dla dziecka, zabezpieczyć rodzinę, naprawić samochód, zapłacić za wizytę u lekarza lub dentysty, czy też robić filmy niekomercyjne poruszające ważne tematy społeczne. Teraz sytuacja uległa zmianie. W ostatnich latach dochodzi do gwałtownej zmiany w eksploatacji naszych utworów. Spada rola TV, kina w poważnym stopniu tracą widzów. Efekty naszej pracy przenoszą się do Internetu. Powinno dostosować się do tego prawo”. *Młodzi filmowcy protestują w sprawie braku tantiem z internetu*, portal sfp.org.pl, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35424,1,1,Mlodzi-filmowcy-protestuja-w-sprawie-braku-tantiem-z-internetu.html> [dostęp: 11.04.2025].

⁴⁰⁴ Nagrody Gildii Scenarzystów Polskich 2025 rozdane!, <https://gildiascenarzystow.pl/nagrody-gildii-scenarzystow-polskich-2025-rozdane/> [dostęp: 11.04.2025].

psychologię, po korzystanie z narzędzi generatywnej sztucznej inteligencji (*generative Artificial Intelligence* czy też *AI*) czy pisanie scenariuszy gier video. Przedstawiciele Gildii biorą udział w wielu ważnych dla środowiska przedsięwzięciach, m.in. w konsultacjach Programów Operacyjnych PISF, w pracach nad reformą Instytutu oraz nad wprowadzeniem ustawy o zabezpieczeniu socjalnym artystów zawodowych, a także negocjują warunki podziału tantiem z innymi związkami zawodowymi. Gildia Scenarzystów Polskich organizuje panele dyskusyjne i wydarzenia branżowe na wielu festiwalach filmowych, m.in. na FPFF w Gdyni, na festiwalu Młodzi i Film w Koszalinie czy na festiwalu Script Fiesta, a od 2022 roku przyznaje własne nagrody za najlepsze scenariusze polskich filmów fabularnych oraz seriali. Ponadto dba ona o promocję swoich członków, pilnując by nazwiska scenarzystów pojawiały się w komunikatach PISF oraz największych festiwali filmowych⁴⁰⁵, a także promuje ich za pośrednictwem swoich profili w mediach społecznościowych. Członkowie Gildii spotykają się regularnie między sobą, zarówno podczas formalnych spotkań, jak i nieformalnych wieczorów integracyjnych.

Powstanie Gildii Scenarzystów Polskich uznać można za ostateczny dowód na profesjonalizację zawodu scenarzysty w ostatnich latach. Nie ulega wątpliwości, że w ciągu dwóch dekad od powstania PISF zwiększyły się zarówno zapotrzebowanie na scenariusze filmów i seriali, jak i na zawodowych scenarzystów. Dzięki sukcesom filmów i seriali, przy których pracowali, a także wskutek działań Gildii, scenarzyści są coraz bardziej rozpoznawalni. Obok znanego od lat nazwiska Ilony Łepkowskiej na filmowym nieboskłonie zabłysnęły gwiazdy Roberta Bolesto, Krzysztofa Raka, Mateusza Pacewicza⁴⁰⁶, Łukasza M. Maciejewskiego czy Michała A. Zielińskiego, dziennikarza, który zadebiutował scenariuszem do filmu *Kos*. W Polsce produkuje się coraz więcej filmów fabularnych i seriali, a polscy widzowie coraz chętniej oglądają rodzime produkcje.

Wśród najbardziej popularnych polskich filmów ostatnich dwóch dekad znajdują się przede wszystkim filmy gatunkowe: sensacyjne filmy Patryka Vegi, komedie romantyczno-familijne z serii *Listy do M.* oraz thriller erotyczny *365 dni*. Znacznie niższe, choć wciąż imponujące jak na filmy niebędące produkcjami *stricte* komercyjnymi, wyniki *box office* odnotowały filmy takie jak *Kler* i *Drogówka* Wojciecha Smarzowskiego,

⁴⁰⁵ Warto przypomnieć, że Gildia Scenarzystów Polskich jest członkinią Europejskiej Federacji Scenarzystów (The Federation of Screenwriters in Europe), która zrzesza krajowe związki zawodowe, by walczyć o prawa scenarzystów na arenie międzynarodowej. Maciej Karpiński, który od 2017 roku jest wiceprezesem zarządu FSE, zwrócił uwagę na działania Federacji w zakresie zwiększenia widoczności scenarzystów na festiwalach filmowych. Jak stwierdził, jest to „walka z wiatrakami”. Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁴⁰⁶ Pacewicz brał aktywny udział w promocji filmów *Boże ciało* oraz *Sala Samobójców. Hejter*. Podczas konferencji prasowej filmu *Boże ciało* na 44. FPFF w Gdyni Pacewicz poprawił prowadzącego konferencję krytyka filmowego Łukasza Maciejewskiego, zwracając uwagę na to, że nie jest współautorem, a wyłącznym autorem scenariusza. Jak wyjaśnił, zrobił to „w interesie wszystkich polskich scenarzystów”. 44. FPFF: Konferencja prasowa filmu *Boże Ciało*, <https://www.youtube.com/live/EoItgo9s3cA?si=SDfxaa31DEcra63a> [dostęp: 12.04.2025].

Bogowie oraz *Sztuka Kochania. Historia Michaliny Wisłockiej* według scenariuszy Krzysztofa Raka, *Boże ciało* ze scenariuszem Mateusza Pacewicza, *Jesteś Bogiem* zrealizowany na podstawie scenariusza Macieja Pisuka, *25 lat niewinności. Sprawa Tomka Komedy* według scenariusza Andrzeja Gołdy czy mniej popularny, lecz dobrze oceniany przez polskich filmów *Żeby nie było śladów* na podstawie scenariusza Kai Krawczyk-Wnuk⁴⁰⁷. Ostatnio popularność zdobyły także filmy młodzieżowe – *Piep*zyć Mickiewicza* oraz jego sequel, do których scenariusze napisał Kacper Szymański (alias Kacper Szymon), a także *100 dni do matury* według scenariusza Łukasza Zdanowskiego oraz *Kleks i wynalazek Golarza Filipa*, którego scenariusz współpisali Krzysztof Gureczny oraz Agnieszka Kruk⁴⁰⁸. Uwagę zwraca fakt, że scenariusze większości wymienionych filmów pisali zawodowi scenarzyści. Widać więc wyraźną korelację między ilością produkcji filmów rozrywkowych (o różnych ambicjach oraz wartości artystycznej) a zatrudnieniem zawodowych scenarzystów.

Mimo opisanych powyżej pozytywnych zmian, polscy scenarzyści wciąż mierzą się z wieloma trudnościami. Jak wspominałam we wstępie do niniejszej rozprawy, 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 latami⁴⁰⁹. 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 wrócili 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 wynagradzana⁴¹⁰.

Podobną diagnozę przedstawił w rozmowie ze mną Maciej Karpiński. Porównując sytuację dzisiejszych debiutantów z własnymi doświadczeniami poruszył on również kwestię samotności młodych filmowców⁴¹¹. Według scenarzysty jest ona spowodowana

⁴⁰⁷ Znacznie mniejszym zainteresowaniem cieszą się polskie filmy o ambicjach artystycznych, w szczególności te ze skromniejszymi budżetami, nierzadko realizowane przez młodszych filmowców. Wiele z nich nie dostaje nawet szansy, by przyciągnąć widzów do kin – budżety na promocję tych tytułów są niewielkie, a wskutek niekorzystnych umów między dystrybutorami a polskimi kinami nierzadko znikają one z afiszy po zaledwie dwóch, trzech tygodniach B. Staszczyszyn, *W dobrej cenie. Jak zarabia polskie kino?*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/w-dobrej-cenie-jak-zarabia-polskie-kino?> [dostęp: 14.04.2025].

⁴⁰⁸ P. Romanowski, *Polska petarda. Widzowie oglądają na potęgę*, <https://film.wp.pl/od-trzech-tygodni-numer-jeden-swietna-seria-polskich-filmow-7136429678578272a> [dostęp: 14.04.2025].

⁴⁰⁹ S. Szostak, op. cit, s. 137-138

⁴¹⁰ *Gdynia Industry: podsumowanie spotkania Scenarzystów*, portal FPFF w Gdyni, <https://festiwalgdynia.pl/aktualnosci/gdynia-industry-podsumowanie-spotkania-scenarzystow-15-wrzesnia/> [dostęp: 14.04.2025].

⁴¹¹ Justyna Bilik, jedna z moich najmłodszych rozmówczyń, podkreślała zaś potrzebę zrzeszania się jako antidotum na ten stan rzeczy. Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

m.in. panującą obecnie rywalizacją między filmowcami, którą Karpiński przeciwstawił panującej w zespołach filmowych atmosferze „twórczego fermentu”. Winą za ten stan rzeczy obarcza zarówno profesjonalizację relacji między filmowcami spowodowaną przez zmianę systemu produkcji audiowizualnej w realiach gospodarki wolnorynkowej, jak i przyspieszające tempo tejże produkcji, napędzane w ostatnich latach w szczególności przez platformy *streamingowe*:

(...) naciski na szybkie tempo produkcji sprawiły, że reżyserzy oddalili się od chęci dyskutowania nad każdą sceną. Zamiast tego muszą się ratować skrótami. Pisz się, oddaje się to w ręce producenta i reżysera, i nie wiadomo, co się potem dzieje⁴¹².

Karpiński zwrócił również uwagę na nieobecność scenarzystów na późniejszych etapach produkcji, a więc podczas prób aktorskich, na planie filmowym oraz w procesie postprodukcji; zbieżnymi refleksjami podzielił się z Sylwią Szostak Marcin Ciastoń⁴¹³. Obaj argumentowali, że praca scenarzystów na tych etapach mogłaby zapobiec problemom spowodowanym przez warunki losowe lub dynamikę pracy na planie, które niejednokrotnie wpływają na jakość scen oraz struktury dramaturgicznej powstającego filmu⁴¹⁴. Poczucie ograniczonego wpływu na ostateczny kształt filmowego dzieła u początkujących scenarzystów niestety nie budzi zdziwienia. Zaskakujący może być jednak fakt, że Karpiński, doświadczony scenarzysta, który w trakcie wieloletniej kariery piastował niejedno ważne stanowisko w organizacjach branżowych, czuje się w ostatnich latach coraz bardziej zmarginalizowany:

W przeszłości, będąc scenarzystą znacznie mniej doświadczonym, stawiającym pierwsze kroki, miałem znacznie większy udział w praktycznym powstawaniu filmu, już w trakcie realizacji, w końcowej fazie przygotowań niż mam obecnie, gdy jestem scenarzystą znanym, nagradzanym, poważanym. Jest coś paradoksalnego w tym, że teraz czuję się bardziej oddalony, bez możliwości wpływu, niż wcześniej. A wydawało się, że powinienem być pożądanym partnerem⁴¹⁵.

⁴¹² Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁴¹³ Niewielu moich rozmówców brało udział w tych pracach, przede wszystkim ze względu na brak wynagrodzenia, brak otwartości ze strony producentów czy reżyserów, a także na fakt, że tego typu praktyki po prostu nie są przyjęte w polskiej branży filmowej. Wyjątkiem byli scenarzyści zajmujący również stanowisko producentów filmów realizowanych na podstawie ich tekstów; był nim również przypadek Justyny Bilik, która pracowała przy filmie *Norwegian Dream*, realizowanym w Norwegii przez norweskich filmowców.

⁴¹⁴ Wywiad z Maciejem Karpińskim, por. S. Szostak, op. cit, s. 127-128.

⁴¹⁵ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit. Z drugiej strony, jak argumentuje Marcin Adamczak za Edwardem Zajićkiem: „realia procesu produkcyjnego przekonują, iż nie zawsze ograniczanie prerogatyw scenarzysty jest czymś złym, przeciwnie, może to również wychodzić dziełu na dobre, umożliwiając bardziej elastyczne podejście

Zapytany o profesjonalizację zawodu scenarzysty Karpiński przyznał, że ma ona miejsce, czego dowodzą coraz częściej spotykane w napisach końcowych nazwiska scenarzystów, a także większe zapotrzebowanie na ich pracę. Zgodnie niepisany prawem, które rządzi wszystkimi ludzkimi poczynaniami, rozwiązanie jednego problemu często rodzi nowe wyzwania. Karpiński zwrócił uwagę na pewien paradoks:

Trzeba oddzielić telewizję i film. W telewizji otworzyło się, bardzo raptownie, tak ogromne zapotrzebowanie na materiał, tzw. content⁴¹⁶, że daje to złudne poczucie, że rola scenarzystów wzrosła. Na pewno wzrosły możliwości pracy. (...) Z punktu widzenia czysto zawodowego, materialnego, to jest wielka szansa. Nie dziwię się, że młodzi, początkujący, się do tego garną. Oczywiście, że każdy woli mieć zapewnioną możliwość stałej pracy zamiast borykania się z każdym odrębnym projektem, jak w przypadku filmu fabularnego. Ale to są rzeczy nieporównywalne. Nikomu nie ujmując, seriale są masową produkcją. (...) Nie można sobie pozwolić na swobodę w tworzeniu postaci.(...)[Stała praca] daje poczucie bezpieczeństwa, ale sprawia też, że scenarzysta staje się pracownikiem. W dużej mierze zatracą się charakter twórczości indywidualnej⁴¹⁷.

Choć z pewnością znaleźliby się scenarzyści, którzy nie zgodziliby się z opinią Karpińskiego na temat swobody w pracy przy serialu, zdecydowana większość osób piszących dla tego medium ma ograniczone możliwości wyboru tematu, kształtowania serialowego świata czy tworzenia bohaterów według własnej, autorskiej wizji. Możliwości pracy w zawodzie nie przekładają się według niego nie tylko na warunki pracy, ale i na jej jakość. Według Kai Krawczyk-Wnuk, scenarzyści pracujący przy filmach fabularnych, które również coraz częściej powstają na zlecenie platform *streamingowych*, są w podobnej sytuacji:

Mam wrażenie, że zachodzi teraz taki proces, że scenarzysta przestaje być ważny. Nie tylko scenarzysta, reżyser też. (...) Im bardziej film się

do filmowej materii w trakcie zdjęć i montażu". M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 47.

⁴¹⁶ *Content*, z ang. treść, zawartość. Określenie to odnosi się do wszelkiego rodzaju treści (zarówno literackich, jak i audiowizualnych) publikowanych na stronach internetowych. Coraz częściej odnosi się również do seriali i filmów pełnometrażowych, przede wszystkim w kontekście dystrybucji na platformach streamingowych. Przed zjawiskiem „contentyzacji” ostrzegał w ostatnich latach m.in. Martin Scorsese, według którego firmy produkcyjne coraz częściej traktują filmy i seriale właśnie jako treści mające zagwarantować dochody i zapłacić miejsce w ofertach platform streamingowych, co prowadzi do spadku jakości produkowanych filmów. J. Hellerman, *You Should Be Worried About Cinema Becoming Content, and Here's Why*, <https://nofilmschool.com/worried-about-cinema-becoming-content> [dostęp: 06.06.2025].

⁴¹⁷ Ibid.

staje produktem, a nie dziełem jednej osoby czy zespołu, jak kto woli, to my tracimy na wadze. (...) Nie zgodzę się, że ta profesjonalizacja daje nam coś dobrego jako twórcom. Bo to jest pytanie, jak chcemy o sobie myśleć – jak o twórcy czy o kimś, kto wytwarza content? (...) Dzisiaj świat developmentem stoi, ale indywidualności brak. Nie wiem, czy ta zmiana jest dobra czy zła⁴¹⁸.

Scenarzystka wyraża podobne spostrzeżenia, co Karpiński, wskazując na różnice między fachowo zrealizowanym *contentem* a czasem nieidealnym owocem swobodnego procesu twórczego jednostki lub grupy. Wskazuje ona przy tym na wzrost popularności procesu *developmentu* jako jedną z przyczyn ujednolicenia scenariuszy filmowych, co jest zbieżne z cytowaną wcześniej opinią Cezarego Harasimowicza. Uznawany za lekarstwo na słabą kondycję polskich filmów fabularnych, wspierany finansowo przez PISF, stał się on w ostatnich latach pełnoprawną odnogą branży filmowej. Świadczyć o tym może zarówno nasycenie rynku kursami dla konsultantów scenariuszowych jak i fakt, że wielu scenarzystów utrzymuje się również z pracy *script doctorskiej* lub konsultacyjnej. Warto jednak podkreślić, że wiele programów *developmentowych* oraz kursów scenariuszowych (w tym program dziennych studiów scenariopisarskich na PWSFTViT w Łodzi) odnosi się do lub wręcz opiera się na hollywoodzkich wzorcach filmowego opowiadania spopularyzowanych przez „guru scenariuszowych”. Uniwersalną podstawą do analizy dramaturgicznej jest struktura, przede wszystkim trzyaktowy paradygmat oraz punkty zwrotne. Choć wiele różnych, w tym również bardzo oryginalnych filmów i scenariuszy powstało w odniesieniu do tych teorii, można zaryzykować tezę, że ich powszechne stosowanie mogło mieć wpływ na ujednolicenie filmowego opowiadania.

Na negatywne skutki standaryzacji sposobów pracy nad scenariuszem zwrócił uwagę także Robert Bolesto, zwracając uwagę w szczególności na format polskich scenariuszy, które nie odbiegają dziś wyglądem od tych zachodnich. Zacytował on znajomą agentkę, która miała mu powiedzieć, że „scenariusze są coraz ładniejsze, coraz lepiej sformatowane, ale coraz gorsze”⁴¹⁹. Scenarzysta zdecydowanie sprzeciwił się praktykom panującym w wielu szkołach czy instytucjach filmowych, które wymagają idealnego formatowania, odrzucając z góry teksty niepoprawnie sformatowane jako nieprofesjonalne. Jako argumentu w sprawie Bolesto użył przykładu scenariusza reżysera średniego pokolenia, który czytał jako członek komisji oceniającej scenariusze dla pewnej instytucji – tekst był „napisany w Wordzie, niechlujny, wyglądał jak sztuka teatralna z lat

⁴¹⁸ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, Warszawa, 2023, przeprowadzony przez Monikę Dembińską, w archiwum autorki.

⁴¹⁹ Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

90-tych”⁴²⁰, według Bolesty był jednak znacznie lepszy od tych napisanych „od linijki”⁴²¹. Radykalna opinia scenarzysty, z którą być może polemizowałoby wielu innych filmowców, być może wynika z jego nastawienia – jako twórca ceni on oryginalność, zarówno pod względem formy, jak i treści filmów, co być może jest związane z jego teatralnym rodowodem. Podobną opinię wyraził jednak Marek Hendrykowski, według którego:

Wciśnięte w powszechnie obowiązujący gorset, do bólu „profesjonalne” w swym kształcie scenariusze bardziej realizują dzisiaj pewien obiegowy szablon, niż rozwijają wyobraźnię autora i czytelnika. Zapisany w sztywnych ramach scenariuszowy schemat gubi swoistą ekspresję medium, za pomocą którego dana opowieść ma zostać wyrażona. Traci na tym autorska moc obrazowania⁴²².

Zdaniem Kai Krawczyk-Wnuk remedium na panującą według niej⁴²³ w polskiej kinematografii jednakowość jest poszukiwanie osobistej wrażliwości:

Mój świat wewnętrzny, własny głos przestają być w cenie, ale z drugiej strony wyróżniają mnie w tym morzu. Jedynym wyjściem jest być sobą⁴²⁴.

Trudno stwierdzić, czy strategia ta ma dziś szansę zadziałać. W 2015 roku premierę miał jeden z niewielu polskich filmów ostatnich lat wyróżniających się sposobem opowiadania – musical *Córki dancingu*. Choć daleko mu było do pobicia rekordów oglądalności, film zyskał rozgłos za granicą, wydano go również na DVD w ramach prestiżowej Criterion Collection. Według Roberta Bolesty, scenarzysty i pomysłodawcy filmu, *Córki dancingu* tworzone były w warunkach niespotykanej dziś swobody twórczej – najpierw powstawały piosenki, w odniesieniu do których Bolesto pisał poszczególne sceny, a tekst był konsultowany z członkami różnych pionów produkcyjnych już na wczesnym etapie. Podkreślił, że pracę przy filmie umożliwiły mu stabilne dochody partnerki;

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ Ibid.

⁴²² M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: Teoria i praktyka*, s. 97.

⁴²³ Opinię o „nijakości” najnowszych polskich produkcji wyraził również Tomasz Raczek, który w styczniu 2025 roku stwierdził, że polskie „filmy są coraz bardziej średnie. Nie mówię, że to jest jakieś załamanie i że są okropne, ale są nijakie”. Krytyk filmowy obarczył winą za ten stan rzeczy nie platformy streamingowe, których dominację na rynku audiowizualnym przyspieszyły zmiany w nawykach widzów spowodowane pandemią COVID-19, ani też programy developmentowe, lecz słabnącą rolę PISFu jako instytucji wspierającej polskich filmowców pod rządami Prawa i Sprawiedliwości. Według Raczka jakość polskich produkcji przed 2020 roku była znacznie wyższa, niż jest obecnie. K. Lewandowski, *Tomasz Raczek o nominacjach do Oscarów dla Polaków "Coraz mniej wybitnych nazwisk"*, <https://plejada.pl/newsy/tomasz-raczek-o-nominacjach-do-oscarow-dla-polakow-coraz-mniej-wybitnych-nazwisk/bv3q54d> [dostęp: 14.04.2025].

⁴²⁴ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

stwierdził także, że w dzisiejszych warunkach *Córki dancingu* mogłyby w ogóle nie powstać:

Platformy nauczyły nas kalkulacji ekonomicznej. Nawet sposób, w jaki komunikowaliśmy [*Córki dancingu*] – pół strony, jakieś chlapnięte idee... Nie wiem, czy jakkolwiek producent by dzisiaj na to w ogóle spojrział. Nie zapominajmy o tym, że wtedy też nikt nie chciał w to wejść. Ale się udało, ten budżet też nie był aż taki mały jak na debiut. To był naprawdę cud, że coś takiego się wydarzyło. Myślę, że takie rzeczy zdarzają się bardzo rzadko⁴²⁵.

Odnosząc się do kwestii oryginalności produkowanych obecnie filmów i seriali, Wojciech Lepianka zdawał się wskazywać na potrzebę współistnienia różnych form i konwencji:

Netflix, ale i cała kultura filmowa, która nas obecnie otacza, przyzwyczajają nas do jednego sposobu opowiadania. Nie jest to zły czy nieznosny sposób opowiadania, sam oglądam seriale i sprawia mi to frajdę. A teraz spójrzmy na twórczość np. Aki Kaurismäkiego, która do tego zupełnie nie przystaje. Gdyby go chcieć ocenić po szkolnemu, można by powiedzieć, że składa się z samych błędów. A przecież jego twórczość daje wrażenie czegoś oryginalnego, takiego oddechu⁴²⁶.

Utrata różnorodności w filmowym opowiadaniu nie ogranicza się jedynie do scenariopisarstwa. Nie jest też wyłącznie efektem dominacji platform czy globalizacji przemysłu filmowego. Może ona być niezamierzonym skutkiem ubocznym polityki PISF, premiującej przede wszystkim produkcję „kina środka”. Jednocześnie wydaje się, że z punktu widzenia czysto finansowego, a także z perspektywy zawodowych scenarzystów, strategia ta popłaciła.

Scenarzyści, choć zdecydowanie silniejsi jako grupa zawodowa niż przed powstaniem PISF mierzą się z wieloma nowymi, a także wieloma istniejącymi od lat problemami. Wśród wyzwań, które czekają scenarzystów w nadchodzących latach, najczęściej wymienia się te wynikające z rozkwitu generatywnej sztucznej inteligencji. Z jednej strony wielu scenarzystów już dziś korzysta z pomocy narzędzi AI w celu usprawnienia pracy – *chat boty* są w stanie streścić scenę czy nawet dłuższy fragment treatmentu lub scenariusza zachowując sens tekstu, przydają się także jako generatory

⁴²⁵ Wywiad z Robertem Bolesto, op. cit.

⁴²⁶ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

pomysłów w przypadku braku inspiracji oraz – co być może najbardziej zaskakujące – przy umiejętnym podaniu *promptu* umieją dać scenarzyście całkiem trafne uwagi do tekstu.

Rosnąca popularność oraz szybki rozwój tych technologii budzi jednak wątpliwości natury prawnej oraz etycznej. Zagrożenia związane z AI były jednym z głównych zapalników trwającego niemal 150 dni strajku Amerykańskiej Gildii Scenarzystów (WGA); Gildia Scenarzystów Polskich od 2023 roku apeluje o uregulowanie warunków działania modeli generatywnej sztucznej inteligencji w Polsce. W oświadczeniu opublikowanym na profilu Gildii na portalu Facebook.com postuluje ona „wprowadzenie obowiązkowego oznaczania utworów powstałych przy użyciu sztucznej inteligencji”⁴²⁷, a także uznania udostępniania scenariuszy narzędziom AI na potrzeby ich „uczenia” za nowe pole eksploatacji, za które autorzy winni być wynagradzani⁴²⁸. Jak zauważyła Ilona Łepkowska w rozmowie z portalem wirtualnemedi.pl, wykorzystywanie narzędzi generatywnej sztucznej inteligencji w pracy przy serialach typu *docusoap*, cechujących się prostą, schematyczną narracją, może doprowadzić do utraty pracy części scenarzystów. Ci zaś, którzy nie stracą zatrudnienia, przejmą w takich projektach role zbliżone bardziej do redaktorów czy *script doctorów*⁴²⁹. Dyskusje w ramach branży audiowizualnej, a także prace nad ogólnokrajowymi ustawami regulującymi działanie AI, wciąż trwają.

Trwają także prace nad reformą PISF, w której, jak wspomniałam, biorą udział przedstawiciele Gildii Scenarzystów Polskich. Choć szczegóły na temat planowanych reform nie zostały podane do informacji publicznej, można mniemać, że będą one dotyczyły zasad przyznawania producentom dotacji. Wyzwaniem nie tylko dla scenarzystów, ale dla całej branży filmowej są dwa trwające równolegle w Instytucie kryzysy. Pierwszy związany jest z chaosem organizacyjnym oraz politycznym spowodowanym zwolnieniem Karoliny Rozwód z funkcji dyrektorki PISF. Drugi zaś dotyczy wzrostu kosztów produkcji filmu fabularnego w wyniku pandemii COVID-19 oraz pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę. Według producenta Leszka Bodzaka, producenta takich filmów jak *Kos*, *Boże ciało*, *Ostatnia rodzina* czy *Żeby nie było śladów*, jeszcze kilka lat temu „dotacja z PISF oznaczała: robimy film”⁴³⁰. Dziś, gdy koszty

⁴²⁷ Stanowisko Gildii Scenarzystów Polskich w sprawie powstawania i rozwoju modeli sztucznej inteligencji, https://www.facebook.com/photo.php?fbid=699818655277883&set=a.543138344279249&type=3&ref=embed_post [dostęp: 14.04.2025].

⁴²⁸ Ibid.

⁴²⁹ J. Stawiany, *Scenarzyści chcą regulacji sztucznej inteligencji. Łepkowska: Musimy zdawać sobie sprawę z ryzyk*, <https://www.wirtualnemedi.pl/artikul/scenarzysci-regulacja-sztuczna-inteligencja-cenzura-ilona-lepkowska-musim-y-zdawac-sobie-sprawe-z-ryzyk>, [dostęp: 14.04.2025].

⁴³⁰ *Czy platformy streamingowe zabijają kino artystyczne?*, rozmowa z Leszkiem Bodzakiem, podcast Kultura na weekend, <https://www.youtube.com/watch?v=-WNel0etAOc> [dostęp: 14.04.2025].

produkcji filmów wzrosły nawet o 100%, wielu polskich producentów ma poważne problemy z finansowaniem produkcji, co wpływa także na sytuację scenarzystów.

W kontekście nadchodzących wyzwań i przemian warto również wspomnieć o sytuacji pracujących w zawodzie kobiet. Łepkowska, która pierwsze lata pracy zawodowej łączyła z samotną opieką nad dzieckiem często powtarza, że scenarzystka to idealny zawód dla kobiety, ponieważ podczas pisania można „wstać i zamieszać zupełną”⁴³¹. Choć udział kobiet wśród zawodowych scenarzystów stopniowo rośnie, wciąż stanowią one tylko 25% osób wykonujących ten zawód w Polsce⁴³²; w skali europejskiej odsetek ten wynosi 36%⁴³³. Dla porównania, kobiety stanowią 20% polskich reżyserek i 23% montażystek, ale tylko 6% autorek zdjęć filmowych. Kobiety, na które wciąż spada większość prac domowych i opiekuńczych, mają większe szanse pracy w zawodach, które nie wymagają od nich częstej obecności na planie filmowym⁴³⁴.

Jak podkreślił niemal przed dekadą Marek Hendrykowski, profesja scenarzysty nieustannie ewoluuje. Filmoznawca wskazał jako dwa główne kierunki przemian zawodu pisanie scenariuszy „z myślą o Internecie oraz grach elektronicznych”⁴³⁵. Choć nie przewidział wówczas eksplozji popularności seriali, programów i filmów produkowanych przez platformy *streamingowe*, słusznie wskazał na branżę *game development*, w której wielu scenarzystów (a także innych filmowców) znajduje bardziej stabilne i lepiej wynagradzane zatrudnienie niż praca przy filmie fabularnym. Nim oblicze branży filmowej po raz kolejny ulegnie przemianie, pragnę przedstawić praktyki twórcze polskich scenarzystów filmów fabularnych, które omówię w kolejnym rozdziale.

⁴³¹ Wywiad Szymona Majewskiego z Iloną Łepkowską, *Ilona Łepkowska: Scenariusz mojego życia jest dość skomplikowany*, op. cit.

⁴³² *Równe szanse w kinematografii polskiej*. Gender Equality w polskiej kinematografii na podstawie badań przeprowadzonych przez Box Office Lab na zlecenie PISF, s. 13. https://pisf.pl/wp-content/uploads/2023/02/rowneszanse_raport_PL-EN_9-12-1.pdf [dostęp: 14.04.2025]. Na podstawie obserwacji kilkunastu roczników scenariopisarstwa w łódzkiej szkole filmowej mogę stwierdzić, że studentki stanowią większy odsetek niż 25% studentów kierunku. Trudno jednak dziś ocenić, czy wszystkie zostaną w zawodzie.

⁴³³ *Who is the median European audiovisual author?*, <https://federationscreenwriters.eu/screenwriter-working-life/> [dostęp: 14.04.2025].

⁴³⁴ Dwudziestoprocentowy udział kobiet wśród reżyserów zdaje się temu zaprzeczać, może on jednak wynikać z porównywalnie dużej liczby młodych kobiet wśród reżyserek, a także reżyserek pracujących przy serialach czy utrzymujących się przede wszystkim z pisania scenariuszy.

⁴³⁵ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s.22-23.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

II. Jak pracują scenarzyści?

Niniejszy rozdział, poświęcony praktykom twórczym pracujących współcześnie scenarzystów filmowych, opracowany został przede wszystkim na podstawie przeprowadzonych przeze mnie wywiadów ze scenarzystami. Warto zaznaczyć, że skupiam się przede wszystkim na pracy indywidualnej, poświęcając zagadnieniu współpracy z reżyserem, producentem oraz innymi członkami ekipy filmowej kolejny, trzeci rozdział. Film jest z zasady owocem pracy wielu osób, a scenariusz – elementem niezbędnym do stworzenia filmu. Scenarzyści są więc, siłą rzeczy, członkami pracującego przy filmie kolektywu⁴³⁶. Sama praca nad scenariuszem także ma charakter kolektywny⁴³⁷. Nawet najwięksi samotnicy wśród autorów przyjmują od współpracowników uwagi do tekstu, zaś wielu scenarzystów na etapie *developmentu* ściśle współpracuje z reżyserem i producentem. Z drugiej zaś strony sami scenarzyści często określają swoją pracę jako samotną⁴³⁸.

Wynikać to może z co najmniej trzech faktów. Po pierwsze, *gros* pracy scenarzystów odbywa się na etapie preprodukcji⁴³⁹, a więc przed rozpoczęciem realizacji zdjęć. Współpracują oni przede wszystkim z reżyserem oraz z producentem, czasem także ze współscenarzystami; od czasu do czasu spotykają się z konsultantami lub *script doctorami*. Większość scenarzystów nie bierze udziału w próbach aktorskich, o obecności na planie nie wspominając. Często zdarza się, że scenarzyści poznają innych członków ekipy filmowej, którzy zdążyli się ze sobą zżyć w trakcie kilkudziesięciu dni zdjęciowych, dopiero na premierze filmu⁴⁴⁰.

⁴³⁶ M. Karpiński, op. cit., s.23

⁴³⁷ Maciej Karpiński zwraca także uwagę na inny, często przykry dla autorów scenariusza aspekt kolektywnej pracy nad scenariuszem, a mianowicie wprowadzanie zmian do tekstu przed zdjęciami lub na planie filmowym bez informowania o tym scenarzysty: „Właśnie na skutek wszystkich opisanych powyżej okoliczności – zarówno uwarunkowań produkcyjnych, jak i zbiorowego charakteru dzieła filmowego, aż do „kierowniczej roli” reżysera włącznie – scenariusz nieuchronnie będzie materiałem poddawany wielorakim przeróbkom, niekiedy oddalając się znacznie od pierwotnego zapisu literackiego. Taka jest jego natura, a nawet do pewnego stopnia taki jest sens jego istnienia” Ibid., s.25-26. Scenarzysta wielokrotnie wypowiadał się także na ten temat w sferze publicznej; jego słowa przytaczałam w rozdziale drugim w nawiązaniu do praktyki „dopisywania się” reżyserów do scenariusza. Osobnym zagadnieniem jest „odchodzenie” od scenariusza na etapie montażu, gdy nieraz reżyser i montażysta (czasem również w porozumieniu ze scenarzystą) eksperymentują ze zrealizowanym materiałem lub dostrzegłszy, że materiał z różnych względów „nie działa” postanawiają film „uratować”. Takie działanie może mieć zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki dla filmowego dzieła, scenarzyści również mają na ten temat różne poglądy.

⁴³⁸ S. Szostak, op. cit., s. 132, por. M. Karpiński, op. cit., s. 27, por. Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit., por. wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁴³⁹ Na tym etapie, poza pracą nad scenariuszem, odbywają się także prace produkcyjne i kreatywne – planowanie budżetu oraz harmonogramu zdjęć, casting oraz wybór lokacji, przygotowanie *storyboardów* czy scenopisu, często także próby aktorskie.

⁴⁴⁰ Jak pisze Karpiński: „dla większości ludzi bezpośrednio zaangażowanych w produkcję filmową, scenarzysta pozostaje outsiderem (...). Na planie filmowym każdy ma swoje miejsce – z wyjątkiem scenarzysty. Oświetlacz, wózkarz czy rekwizytor wie, że jest niezbędny i niezastąpiony, wie, co do niego należy i jaka jest jego rola w każdym momencie realizacji filmu. Tylko scenarzysta pęta się wśród tego wszystkiego jak piąte koło u wozu”. Przytoczony cytat dobrze oddaje emocje, które czuje wielu scenarzystów zaproszonych na plan filmowy (wyjątkami są oczywiście scenarzyści będący producentami filmów lub ci, którzy ustalili zakres swoich obowiązków z reżyserami, umawiając się np. na pracę nad problematycznymi dialogami). Karpiński przytacza również przeczytaną w książce Williama Goldmana anegdotę o scenarzyście, który o mały włos nie zostałby wpuszczony na premierę

Po drugie, większość scenarzystów współpracuje z reżyserami i producentami na zasadzie konsultacji⁴⁴¹. Konsultacje z reżyserem oraz/lub producentem, mające najczęściej formę kilkugodzinnego spotkania lub serii spotkań na przestrzeni kilku dni, odbywają się najczęściej po dostarczeniu przez scenarzystę gotowego tekstu, zaś proces pisanie jednej wersji trwa zazwyczaj kilka tygodni⁴⁴². Nawet zakładając, że scenarzysta może umówić się z reżyserem na konsultacje w trakcie pisania *draftu*, widać wyraźną dysproporcję między czasem spędzonym w samotności, a czasem pracy w twórczym kolektywie. Zdarzają się oczywiście przypadki twórczych tandemów, w ramach których reżyser i scenarzysta pracują nad tekstem „ramię w ramię”, jednak z wielu względów⁴⁴³ takie sytuacje należą do rzadkości.

Trzeci powód, dla którego scenarzyści pracują przede wszystkim sami, zdaje się wynikać z logiki produkcji filmowej w warunkach wolnorynkowego kapitalizmu. Kinematografia, choć oparta na twórczej pracy artystów, jest przede wszystkim przemysłem⁴⁴⁴, w ramach którego film staje się produktem. Jeśli zaś rozumiemy film jako produkt⁴⁴⁵, scenariusz rozumiemy jako półprodukt konieczny⁴⁴⁶ do jego wytworzenia. Choć producent musi zapewnić twórcom warunki niezbędne do wytworzenia produktu (filmu) o oczekiwanej jakości, jego celem jest ostatecznie realizacja filmu możliwie niskim nakładem finansowym.

Proces pracy nad scenariuszem przedstawię w kolejności chronologicznej, zaczynając od przedstawienia terminu *screen idea* zaproponowanego przez brytyjskiego badacza Iana MacDonalda, a także pojęcie tematu, który jest jednym z najważniejszych elementów pracy nad scenariuszem. Następnie omówię źródła inspiracji, proces

filmu, przy którym pracował. Ibid., s.27-28. Takie przykre sytuacje niestety mają również miejsce w polskiej branży filmowej. Sylwia Szostak przywołuje przykłady literatów będących współscenarzystami seriali, którzy nie zostali zaproszeni na galę rozdania Polskich Nagród Filmowych Orły. S. Szostak, op. cit., s. 123.

⁴⁴¹ W taki sposób pracowali m.in. Justyna Bilik, Agata Koschmieder, Kaja Krawczyk-Wnuk, Grzegorz Łoszewski.

⁴⁴² Mowa o sytuacji, w której scenarzysta zakończył już proces dokumentacji, który sam w sobie może trwać kilka miesięcy. Oszacowałam czas pracy na podstawie własnych doświadczeń, a także rozmów ze scenarzystami. Długość procesu zależy od tego, czy scenarzysta może skupić się wyłącznie na pisaniu, czy ma inne obowiązki. Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit., por. wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

⁴⁴³ Wielu twórców nawet nie bierze pod uwagę możliwości pracy w ten sposób. Może to wynikać z pojmowania pracy twórczej jako inherentnie indywidualnej, z pojmowania scenarzysty i reżysera jako odpowiedzialnych za inne etapy pracy nad dziełem filmowym lub z charakteru osobistej relacji między twórcami (na przykładzie doświadczeń Wojciecha Lepianki można stwierdzić, że bardziej przyjacielska relacja sprzyjać może wspólnej pracy, zaś bardziej profesjonalna – pracy na zasadzie konsultacji). Rolę mogą grać również kwestie finansowe – taniej jest, gdy przy scenariuszu pracuje jedna osoba, nie dwie. W ten sposób Filip Kasperaszek odpowiedział na moje pytanie dotyczące motywacji stojącej za decyzją o rozpoczęciu pracy konsultanta scenariuszowego: „Bardzo nie lubię pisać sam. Nawet teraz, gdy dostaję propozycję projektu lub gdy rodzi się jakiś projekt, od razu zastanawiam się kogo wciągnąć do współpracy. Producenci nie są chętni [płacić za kolejnych współautorów]. Przy komercyjnych projektach bardzo często dokoptowuje się piszących reżyserów. Nie lubię procesu siedzenia samemu przy komputerze, staram się go minimalizować”. Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

⁴⁴⁴ M. Karpiński, op. cit., s. 22, por. *Kino, czyli przemysł*, w: *Kino-Fabryka*, „Krytyka Polityczna”, 2013, nr 35-36, s. 9.

⁴⁴⁵ *Kino, czyli przemysł*, op. cit.

⁴⁴⁶ Warto wspomnieć, że scenariusz jest koniecznym elementem produkcji filmowej nie tylko dlatego, że jest „projektem przyszłego filmu” (M. Karpiński, op. cit); jego konieczność wynika dziś również z wymagań instytucji finansujących produkcję filmową. Jak wspominałam we wstępie, przedstawienie scenariusza jest warunkiem koniecznym do uzyskania wsparcia finansowanego m.in. od PISF.

dokumentacji, codzienne praktyki twórców oraz największe wyzwania, przed którymi stają scenarzyści, zamykając rozważania pytaniem o moment, w którym kończy się ich praca. Kolejność ta wynika przede wszystkim z logiki procesu produkcji filmowej⁴⁴⁷. W osobnej części rozdziału, zatytułowanej *Jak być scenarzystą?* przedstawię także refleksje moich rozmówców na temat uprawianego zawodu. Wybór tematów wynika z faktu, że celem niniejszej pracy nie jest ocena owoców pracy twórczej scenarzystów, lecz przedstawienie różnorodnych praktyk i narzędzi jakie stosują scenarzyści w swojej pracy. Kluczową kwestią jest dla mnie właśnie różnorodność. Z pewnością istnieją pewne cechy charakteru, nawyki lub narzędzia, które pomagają w pracy nad scenariuszem. Jestem jednak przekonana, że wbrew opiniom niektórych „guru scenariuszowych” nie istnieje jeden, doskonały sposób pracy nad scenariuszem, a procesy twórcze różnych scenarzystów często odbiegają od skodyfikowanych praktyk.

2.1. Inspiracja, pomysł, temat

Nim oddam głos moim rozmówcom, chciałabym porównać dwa pojęcia przydatne dla zrozumienia i opisanego procesu twórczego scenarzystów – „pomysł” oraz „temat”. Wyjaśnienia wymaga szczególnie słowo „temat”, odbiegające w kontekście scenariopisarstwa od potocznego rozumienia, które pojawia się zarówno w podręcznikach, jak i w wypowiedziach samych twórców. Według Marka Hendrykowskiego pojęcia te, często używane przez polskich filmowców wymiennie, „są wyrazami bliskoznacznymi”⁴⁴⁸. Odmienne zdania jest Maciej Karpiński⁴⁴⁹; również ja, jako scenarzystka, nie mogę się zgodzić z tezą Hendrykowskiego. By wyjaśnić różnicę między nimi, odniosę się do wprowadzonego⁴⁵⁰ przez brytyjskiego badacza pojęcia *screen idea* (pomysł ekranowy – tłum. M.D.] oraz do definicji tematu (*premise* lub *theme*) według Lajosa Egri oraz Macieja Karpińskiego.

⁴⁴⁷ Brytyjski badacz Ian MacDonald zwrócił uwagę na różnicę między filmoznawczą analizą a analizą charakterystyczną dla badaczy procesu twórczego. Refleksja ta dotyczy w szczególności reprezentowanej przez autora dziedziną badań nad scenariopisarstwem (*screenwriting studies*), ale może być również przydatna dla badaczy kultury produkcji (*production studies*): „(...) zazwyczaj zamiast tego skupiamy się na namacalnym obiekcie, na skończonym dziele filmowym, gotowym tekście, i dokonujemy jego analizy wstecz, zastanawiając się co działa, a co nie działa, jakby jedynym liczącym się pytaniem było „co sprawia, że ten film jest idealny?”, zamiast „co oni próbowali tutaj zrobić?”. To dziwne. Filmoznawcy działają wstecz, zaczynając od gotowego filmu; filmowcy zaś skupiają się na swoim celu, na tym co może powstać, jeszcze długo przed tym, zanim powstanie, mimo tego, że to, co powstaje różni się znacząco [od wyobrażeń]. Skupiają się na tym, co możliwe, na tym, dokąd dąży pomysł na film. Dlaczego nie badamy w ten sposób procesu [powstawania filmu]?” I. MacDonald, op. cit., s. 12., tłum. M. Dembinska

⁴⁴⁸ „W odniesieniu do kwestii scenariusza termin „pomysł”, oznacza ideę przyszłego filmu zawierającą najogólniejszy zarys wyjściowej koncepcji ekranowej opowieści. W rodzimym słowniku filmowym pomysł bywa również określany mianem tematu. Przyjmujemy, że pomysł i temat w przyjętym wyżej znaczeniu są wyrazami bliskoznacznymi”. M. Hendrykowski, op. cit., s. 47.

⁴⁴⁹ M. Karpiński, op. cit., s. 58.

⁴⁵⁰ Jak zwraca uwagę sam MacDonald, pojęcie *screen idea* pojawiło się wydanym w 1993 roku podręczniku *The Art & Science of Screenwriting* autorstwa Philipa Parkera. I. MacDonald, op. cit., s. 13.

Próbując opisać z natury trudne do zdefiniowania zjawisko, jakim jest pomysł, badacze scenariopisarstwa często korzystają z metafor. Marek Hendrykowski roztacza przed czytelnikami wizję fantastycznej przygody:

Pomysł, czyli rysująca się dopiero początkowa idea filmu, jest jak obietnica fascynującej podróży w nieznane. Zdarzyć się może „po drodze” dosłownie wszystko. W pomysle, jako wstępnym i z konieczności bardzo mglistym zarysie filmu, którego jeszcze nie ma, istniały i istnieją miliony – mniej lub bardziej atrakcyjnych – historii do opowiedzenia na ekranie⁴⁵¹.

Ian MacDonald, jeden z pionierów badań nad scenariopisarstwem (*screenwriting studies*), porównuje zaś pomysł do świeżo zasianej ziemi:

To wytyczanie terytorium. To nowo zakupiona działka ziemi, na której za jakiś czas zakwitną starannie dobrane plony... Lub nie zakwitną. Nasiona mogą paść na kamienisty grunt, a pomysł ekranowy może zostać porzucony, co zdarza się dość często. Niemniej jednak jest to być może najważniejszy etap twórczości filmowej; czas, gdy wszystko jest możliwe, gdy bez głębszego zastanowienia można usunąć całe światy, które po chwili zastępują zupełnie nowe światy⁴⁵².

MacDonald definiuje pomysł ekranowy jako ideę, na podstawie której ma powstać dzieło ekranowe⁴⁵³. Co ważne, nie musi ona posiadać konkretnej formy – istnieje nie tylko w formie scenariusza czy treatmentu, na papierze czy na ekranie komputera, ale również w umysłach twórców, w ich rozmowach, w zdawkowych notatkach spisanych na skrawkach papieru itd. Pomysł ekranowy można porównać do latarni morskiej prowadzącej twórców przez wzburzone wody *developmentu*. Na tym etapie nowe idee pojawiają się na każdym kroku, a warunki produkcji, takie jak budżet czy skład osobowy zespołu pracującego nad rodzącym się filmem, nierzadko dynamicznie się zmieniają. Pomysł ekranowy pomaga twórcom podejmować w takich sytuacjach kluczowe decyzje dotyczące kształtu scenariusza. Czy główna bohaterka powinna być prawniczką, czy nauczycielką? Czy film powinien być thrillerem, a może komedią? Czasem odpowiedzi są zawarte w pomysle

⁴⁵¹ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s. 46.

⁴⁵² I. MacDonald, op. cit., s. 13., tłum. M. Dembinska.

⁴⁵³ Pełna definicja w języku angielskim brzmi: „Any notion held by one or more people of a singular concept (however complex) which may have conventional shape or not, intended to become a screenwork, whether or not it is possible to describe it in written form or other means”. Co ważne, MacDonald nie ogranicza definicji jedynie do filmu fabularnego – *screen idea* może być równie dobrze pomysłem na serial, projekt VR lub seria krótkich filmów przeznaczonych na media społecznościowe itp. I. MacDonald, op. cit., s. 13.

ekranowym lub z niego wynikają. Kiedy indziej tego typu pytania zmuszają twórców do refleksji na temat tego, o czym lub o kim naprawdę chcą opowiedzieć, a więc do bardziej dokładnego zdefiniowania swojego *screen idea*, co może prowadzić do podważenia zapisanych w tekście założeń. Z punktu widzenia badawczego, pojęcie pomysłu ekranowego pozwala także poddać analizie nie tylko powstałe teksty, lecz także to, co je łączy – niewidzialną nić, na którą poszczególne wersje tekstu są nanizane jak korale. Proces twórczy polega bowiem na podążaniu za pomysłem ekranowym, na poszukiwaniu sposobów, by wyrazić go możliwie najpełniej.

W porównaniu z amorficznym pojęciem pomysłu ekranowego, temat jawi się jako zjawisko znacznie precyzyjniej zdefiniowane. Jednym z pierwszych współczesnych autorów, który opisał pojęcie tematu w kontekście dramatopisarstwa był mieszkający w Nowym Jorku węgierski dramatopisarz Lajos Egri (1888-1967), autor popularnego również wśród filmowców podręcznika *The Art of Dramatic Writing*. Zdaniem Lajosa Egri, temat wyraża pewną podstawową ideę leżącą u serca dramatu oraz „pokazuje autorowi drogę”, którą ma podążać pisząc tekst. Egri podkreśla, że tylko precyzyjnie wyrażony temat pomoże autorowi zrozumieć, o czym jest dana sztuka. Temat winien składać z trzech części: postaci, konfliktu oraz rozwiązania⁴⁵⁴. Według dramatopisarza, temat *Romea i Julii* brzmi według niego „wielka miłość pokona nawet śmierć”, zaś tematem Makbeta jest „bezwzględne podążanie za ambicją prowadzi jednostkę do destrukcji”⁴⁵⁵. Co istotne, Egri zwraca uwagę na to, że znajomość tematu nie jest niezbędna do rozpoczęcia pisania – często wyłania się on w trakcie procesu twórczego, co potwierdzają również moi rozmówcy.

Kluczowe znaczenie tematu dla powstającego scenariusza (oraz jego autora) podkreślił także Maciej Karpiński w podręczniku *Scenariusz: Niedoskonałe odbicie filmu*. Choć scenarzysta nie zaproponował tak dokładnej definicji tematu jak Lajos Egri, zwrócił on uwagę na parę kluczowych kwestii. Temat powinien przede wszystkim zawierać załazek konfliktu oraz „postaci, które go ze sobą uniosą w zawłości fabuły”⁴⁵⁶ (co jest zgodne z definicją Lajosa Egri). Karpiński podkreślił także, że temat nie jest tym samym, co pomysł, który jest pojęciem bardziej pojemnym. Pomysłem może być zaproponowanie adaptacji powieści lub napisania scenariusza na podstawie notki prasowej o napadzie na bank, zaś temat powinien odpowiadać na pytania: „O czym to jest? Co z tego wynika?”⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ L. Egri, *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives* Simon and Schuster, New York 1923, s. 7-8.

⁴⁵⁵ Ibid., s. 3-4.

⁴⁵⁶ Ibid., s. 65.

⁴⁵⁷ M. Karpiński, op. cit., s. 57.

oraz „po co mielibyśmy [nakręcić taki film]?”⁴⁵⁸. Karpiński podkreśla także, że nie należy mylić tematu z „ideologiczną tezą”. Opieranie scenariusza czy filmu o tezę może sprawić, że dzieło staje się ilustracyjne, bohaterowie płascy, zaś fabuła – niewiarygodna⁴⁵⁹. Według Karpińskiego temat „powinien dać się sformułować krótko”⁴⁶⁰, gdyż scenarzysta musi rozumieć dokładnie o czym opowiada, aby nie pogubić się we własnym tekście. Ważną cechą tematu jest również oryginalność⁴⁶¹.

Powyższe definicje tematu mają więc kilka cech wspólnych: temat powinien odnosić się do konfliktu oraz postaci, a także odpowiadać na pytanie „o czym jest ta historia?”. Zarówno Egri, jak i Karpiński zgodnie twierdzą też, że temat, podobnie jak opisany wcześniej pomysł ekranowy, pomaga scenarzystom podejmować decyzje w trakcie procesu twórczego. Pomysł ekranowy (*screen idea*) jest więc pojęciem szerszym niż temat (*premise*). Jest jednak czymś innym niż „pomysł” w przytoczonym przez Karpińskiego, bardziej potocznym rozumieniu.

Na podstawie wypowiedzi moich rozmówców mogę wyróżnić trzy źródła, z których czerpią inspirację scenarzyści. Są to (w przypadkowej kolejności): świat zewnętrzny (reportaże, wydarzenia historyczne, anegdoty itp.), osobiste doświadczenia oraz założenia, pomysły lub załączki pomysłów autorstwa⁴⁶² innych osób. Mogą nimi być zarówno dzieła literackie (w przypadku adaptacji), pomysły reżyserów czy zlecenia otrzymane od producentów (przekazane w różnej formie – od ogólnego hasła „scenariusz na film o współczesnych problemach młodych ludzi” po zlecenie adaptacji konkretnego zagranicznego formatu filmowego czy telewizyjnego).

Zarówno Maciej Karpiński, jak i Marek Hendrykowski podkreślają, że choć dobry pomysł jest potrzebny do stworzenia dobrego scenariusza, pomysł jest wyłącznie zaczynem, który wymaga twórczego przetworzenia:

Nie ma dobrego scenariusza bez dobrego, nośnego pomysłu, ale
pomysł – choćby najlepszy – to jeszcze nie scenariusz. (...) ...to
zaledwie załączek nienakręconego dzieła, który zostanie rozwinięty w

⁴⁵⁸ Ibid., s. 56, 58.

⁴⁵⁹ Ibid., s. 59.

⁴⁶⁰ Ibid., s. 60.

⁴⁶¹ Karpiński podaje jako przykład anegdotę o Alfredzie Hitchcocku, któremu przyśnił się kiedyś genialny temat. Gdy podekscytowany reżyser po przebudzeniu przeczytał spisaną w środku nocy notatkę, rozczarował się. Temat brzmiał bowiem banalnie: „chłopak poznaje dziewczynę, chłopak traci dziewczynę, chłopak odzyskuje ją znowu”. Według definicji Lajosa Egri, zdanie to nie mogłoby być postrzegane jako temat, choć zawiera ono zarys konfliktu oraz postaci. Podobnie ogólna jest zaproponowana przez Karpińskiego temat filmu Szczęki: „Groza, którą sieje rekin, konflikty, jakie budzi jego pojawienie oraz przedłużająca się bezkarność [rekina]”. Przykłady te ukazują, że rozważania Karpińskiego dotyczące tematu, choć poparte ciekawymi przykładami z własnej twórczości, a także z kinematografii amerykańskiej, są dość ogólnikowe. M. Karpiński, op. cit., s. 60.

⁴⁶² Warto przypomnieć, że prawo autorskie nie chroni pomysłów: „Ochroną objęty może być wyłącznie sposób wyrażenia; nie są objęte ochroną odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne.” Ustawa z dnia 4 lutego 1994 o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. 2025, poz. 24.), Art 1., pkt. 2.

dalszych etapach pracy nad scenariuszem. Nie ma w nim na razie rzeczy najważniejszych dla dalszego rozwoju projektu scenariuszowego, takich jak: akcja, fabuła, kompozycja całości, oś przebiegu przedstawianych zdarzeń, intryga dramatyczna, przesłanie czy, last but not least, wyrazista sylwetka i przemiana bohatera⁴⁶³.

Biorąc pod uwagę najemniczy charakter zawodu, być może najczęstszym źródłem pomysłów ekranowych oraz/lub tematów są współpracownicy albo zlecniodawcy scenarzystów. Dotyczy to nie pracy przy serialu, ale także w filmie fabularnym. Przykładami scenariuszy, które powstały na podstawie pomysłów lub materiałów dostarczonych przez reżyserów lub producentów są m.in. *Fucking Bornholm* Filipa Kasperaszkę i Anny Kazejak, *Polot* Michała Wnuka i Kai Krawczyk-Wnuk, *Norwegian Dream* Justyny Bilik, *Mój Rower* Wojciecha Lepianki i Piotra Trzaskalskiego, *Serce Miłości* Roberta Bolesty czy *Hardkor Disko* Bolesty i Krzysztofa Skoniecznego. Nieraz zaczynem do pracy scenarzystów były napisane już scenariusze. Było tak w przypadku scenariusza *Skołowani* autorstwa Agaty Koschmieder, będącego adaptacją francuskiej komedii romantycznej, oraz *Nocy w przedszkolu* Marka Baranowskiego, nad którą pracowali wcześniej inni scenarzyści. Wyjątkowym przypadkiem jest scenariusz filmu przygodowego *Detektyw Bruno* autorstwa Marcina Ciastonia i Ewy Rozenbajgier, dwójki scenarzystów niebędących reżyserami. Załącznikiem pomysłu było jedno zdanie, które przedstawiła Ciastoniowi współscenarzystka: „Co jeśli chłopiec wierzy, że aktor z jego ulubionego serialu jest prawdziwym detektywem?”⁴⁶⁴. Pracując nad pomysłami pochodzącymi od osób trzecich, scenarzyści cieszą się różnym poziomem swobody twórczej. Warto więc przyjrzeć się dokładniej poszczególnym projektom, by zrozumieć, jak mogą wyglądać różnego typu współprace. Omówienie wypowiedzi scenarzystów na temat wyżej wymienionych filmów znajduje się w rozdziale trzecim.

Zdecydowana większość moich rozmówców poszukuje inspiracji do autorskich scenariuszy w otaczającej ich rzeczywistości. Tendencja ta zyskała na popularności przede wszystkim w latach 40. i 50., gdy filmowcy na całym świecie szukali sposobów na opowiedzenie o skutkach II Wojny Światowej. Jej prowadzonymi byli twórcy zaliczani do

⁴⁶³ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s. 46. Podobnie uważa Maciej Karpiński: „Wiele ludzi, głównie spoza branży, utożsamia jakiś generalny punkt wyjścia z tematem filmu. Często mówi się, że czyjeś życie jest gotowym scenariuszem. Tępię to jak mogę. Nie ma gotowych scenariuszy! Scenariusz trzeba wymyślić i napisać, nie wszystko się nadaje. (...) Jeżeli pomysł wyjściowy jest dobry, to bardzo pomaga. Ale to, co dzieje się potem, to jest dokładnie to samo. Tak samo trzeba konstruować bohaterów, wątki, przebieg fabularny, punkty zwrotne, puentę. Żaden gotowy scenariusz tego nie zawiera, nawet film biograficzny, który kończy się śmiercią. To złudne, że wniesienie samego pomysłu czy nawet tematu, bo to jeszcze mniej, jest olbrzymim krokiem naprzód. To jest niezły punkt wyjścia, niezły początek, który może dać niezłego kopa. Tak było z Różyczką. Ale pracy było mnóstwo”. Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁴⁶⁴ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

ruchu neorealizmu włoskiego, tacy jak Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis czy Roberto Rossellini. Jednym z najśłynniejszych filmów z tej epoki, którego scenariusz powstał na podstawie przeczytanego w prasie artykułu, był *Rzym, godzina 11* w reżyserii Giuseppe de Santisa⁴⁶⁵. Artykuły czy reportaże pozostają cennym źródłem inspiracji dla scenarzystów – na ich podstawie powstały scenariusze autorstwa Macieja Karpińskiego (*Pokój z widokiem na morze*, *Kobieta samotna*), Cezarego Harasimowicza (*300 mil do nieba*, *Bandyta*), Grzegorza Łoszewskiego (*Minghun*), Mateusza Pacewicza (*Boże ciało*) czy Krzysztofa Raka. Pomysł na scenariusz filmu *Bogowie* narodził się po przeczytaniu przez scenarzystę krótkiej notki prasowej na temat pierwszego udanego przeszczepu serca dokonanego przez Zbigniewa Religę⁴⁶⁶. Na jej podstawie powstał film biograficzny⁴⁶⁷, odnoszący się do konkretnych wydarzeń, które miały miejsce w życiu Religi. Inaczej było w przypadku *Pokoju z widokiem na morze*, *Bandyty*, *Minghuna* czy *Bożego ciała*, których autorzy potraktowali materiał wyjściowy jako inspirację, nadając ogólnie opisanym bohaterom konkretne cechy, tworząc nowe postaci, dopisując wątki, wybierając konwencję opowiadania itp.

Podobnie jest w przypadku scenariuszy inspirowanych wydarzeniami historycznymi. Znajdziemy wśród nich zarówno scenariusze biograficzne (*Ostatnia rodzina*⁴⁶⁸ autorstwa Roberta Bolesty czy *Waszyński*, nagrodzony na konkursie Script Pro, niezrealizowany scenariusz Łukasza M. Maciejewskiego), jak i oparte na faktach (do tych należą *Jesteś Bogiem*⁴⁶⁹ Macieja Pisuka oraz *Żeby nie było śladów*⁴⁷⁰ Kai Krawczyk-Wnuk), a także teksty których autorzy nie opisują prawdziwych wydarzeń czy dziejów konkretnych postaci historycznych, traktując czas akcji jako kontekst i kreując postaci na podstawie własnej wyobraźni oraz dokumentacji. Przykładami takich tekstów są

⁴⁶⁵ K. J. Zarębski, *Rzym, godzina 11*, <https://www.akademiafilmowa.pl/film,16,181,0,Rzym-godzina-11.html>. Warto podkreślić, że przy scenariuszu pracowało aż pięciu autorów: Cesare Zavattini, Rodolfo Sonego, Basilio Franchina, Gianni Puccini oraz reżyser, Giuseppe De Santis. Nie jest to jednak zaskakujące – podobnie było chociażby w przypadku scenariusza filmu *8 ½* w reżyserii Federica Felliniego. *Rzym, godzina 11*, <https://www.iluzjon.fn.org.pl/filmy/info/2631/rzym-godzina-11.html> [dostęp: 20.06.2025].

⁴⁶⁶ M. Dembinska, op. cit., s. 24.

⁴⁶⁷ W ten sposób charakteryzuje go szereg źródeł, m.in. artykuł Bartosza Staszczyszyna dla portalu Culture.pl. B. Staszczyszyn, „*Bogowie*”, reż. *Łukasz Palkowski*, <https://culture.pl/pl/dzielo/bogowie-rez-lukasz-palkowski> [dostęp: 19.04.2025].

⁴⁶⁸ *Ostatnia rodzina* została opisana na portalu filmpolski.pl właśnie jako film biograficzny: *Ostatnia rodzina*, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1237090> [dostęp: 18.04.2025].

⁴⁶⁹ W rozmowie z Marcinem Adamczakiem, Marcinem Malatyńskim oraz Piotrem Mareckim Pisuk stwierdza wprost: „Nie miałem zamiaru pisać biografii; nie wiem do końca, dlaczego [Magik] się zabił, znam tylko pojedyncze głosy różnych ludzi dotyczące tej tragedii”. M. Adamczak, M. Malatyński, P. Marecki, *Nie napiszę scenariusza, z którym będę potem chodził jak z dywanem pod pachą i zachwalał, jaki piękny. Rozmowa z Maciejem Pisukiem*, w: *Restart zespołów filmowych*, op. cit., s.192.

⁴⁷⁰ Według informacji podanej w napisach tytułowych, jest to film „*oparty na prawdziwych wydarzeniach i materiałach historycznych*”. *Żeby nie było śladów*, filmpolski.pl, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1255341> [dostęp: 18.04.2025].

*Różyczka*⁴⁷¹ autorstwa Macieja Karpińskiego i Jana Kidawy-Błońskiego, *Hiacynt* Marcina Ciastonia oraz będący na etapie *developmentu* scenariusz Justyny Bilik pt. *Bella, szalom*.

Co ciekawe, do czerpania inspiracji ze spotkań z ludźmi czy usłyszanych anegdot przyznał się tylko jeden scenarzysta – Grzegorz Łoszewski. To właśnie rozmowa z poznanym na rybach komornikiem była załączkiem pomysłu na jego najbardziej znany scenariusz:

Zawsze miałem zdolność do wchodzenia w interakcje z ludźmi, którzy mieli jakąś opowieść o sobie. Jeździłem po Polsce, bo łowiłem ryby. Na Dolnym Śląsku trafiłem na środowisko syndyków. (...) Nie traktowałem tego jako dokumentacji, z zamiarem wykorzystania zdarzeń, o których opowiadali ci ludzie. Przyjąłem taką zasadę, że nie będę tego wykorzystywał, raczej traktowałem jako inspirację. Chciałem napisać coś o syndyku, ale przy okazji wpadłem na komornika. Pomyślałam sobie, że gość gra o znacznie większe stawki. Nie w sensie finansowym, bo nie ma tu tak dużych pieniędzy jak w wypadku syndyka. Jest za to coś znacznie ciekawszego – ludzie⁴⁷².

Niewielu scenarzystów ma za to na koncie teksty inspirowane własnymi doświadczeniami. Są wśród nich Ilona Łepkowska (*Och, Karol*) i Agata Koschmieder (*Daddy Cool*, scenariusz rozwijany w ramach stypendium scenariuszowego PISF). Inspiracją dla scenariusza filmu *Och, Karol*, na podstawie którego został zrealizowany jeden z największych przebojów komediowych lat 80., była relacja z mężczyzną, który „z wrodzonym łajdackim wdziękiem lawirował między [kilkoma] kobietami”⁴⁷³. Poruszona przykrymi doświadczeniami scenarzystka zaczęła się zastanawiać nad możliwymi sposobami zemsty na lekkomyślnym kobieciarzu:

Ja to bardzo przeżyłam i chciałam to jakoś ‘przerobić w sobie’, nie za pomocą psychoterapii, ale zastanawiając się, co by można było zrobić takiemu facetowi, żeby się zemścić. To, czego nie umiałabym wprowadzić w życie, wprowadziłam na ekran⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ Jak wyjaśnia reżyser Jan Kidawa-Błoński, choć prawdziwe wydarzenia były inspiracją dla stworzenia ekranowej historii, istotniejsze dla twórców było opisanie sposobów działania PRL-owskich służb bezpieczeństwa: „*Różyczka*, wspierając się przypadkiem podobnym do losów znanego pisarza, opowiada o metodach inwigilacji i represjonowania środowisk twórczych pod koniec lat 60. ubiegłego stulecia”. K. J. Zarębski, „*Różyczka*”, reż. Jan Kidawa-Błoński, <https://culture.pl/pl/dzielo/rozyczka-rez-jan-kidawa-blonski> [dostęp: 20.04.2025].

⁴⁷² Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁴⁷³ I. Łepkowska, A. Opala, op. cit., s.48.

⁴⁷⁴ Ibid., s. 48.

Uwagę zwraca porównanie procesu układania filmowej historii do psychoterapii. Podobnymi refleksjami podzieliła się ze mną Agata Koschmieder, autorka scenariusza *Daddy Cool*, który rozwijała w ramach stypendium scenariuszowego PISF. Opowiada on o relacji nastolatki z ojcem, który po kilku latach nieobecności bez zapowiedzi wprowadza się do domu, w którym mieszka bohaterka z matką. Autorka określiła tekst jako komediodramat z nurtu *coming of age*, porównując ton opowiadania do północnoamerykańskich filmów niezależnych takich jak *Mommy* Xaviera Dolana czy *Lady Bird* Greta Gerwig. Warto zauważyć, że choć *Och, Karol* opowiada o relacjach romantycznych, a *Daddy Cool* o relacji córki z ojcem, obie historie łączy temat miłosny. Agata Koschmieder, podobnie jak Ilona Łepkowska, świadomie sięgnęła po konwencję komedii romantycznej:

Wykorzystuję w scenariuszu motywy z komedii romantycznej, jakkolwiek dziwnie by to nie brzmiało biorąc pod uwagę, że jest to historia o relacji ojca i córki. Dla mnie to jest historia o miłości. Głównym pytaniem w komedii romantycznej jest: will they or won't they? Uda się czy się nie uda? U mnie jest to samo. (...) Widzimy, że mają wobec siebie dużo negatywnych emocji, szczególnie córka wobec ojca. Ojciec z kolei nie ma świadomości, jak opresyjne jest jego zachowanie. Obserwujemy jak się do siebie zbliżają i oddalają, widzimy tęsknotę, bliskość, że coś się zaczyna między nimi pojawiać, skorupy pękają...⁴⁷⁵

Z wypowiedzi scenarzystki wynika, że wykorzystanie gatunkowego sztafazu dla opowiedzenia kameralnej historii o relacjach rodzinnych nie wynikało z kalkulacji, lecz raczej ze sposobu, w jaki autorka postrzega tę historię, a także być może z jej wrażliwości i gustu. Jednocześnie konwencja komedii romantycznej wydaje się być aspektem, dzięki któremu początkującej scenarzystce, rozwijającej projekt bez reżysera, mogłoby być łatwiej sprzedać tekst. Wystarczy spojrzeć na ogromny sukces wielu komedii romantycznych wśród polskich widzów – w tym również filmu *Och, Karol*, który po niemal trzydziestu latach doczekał się kontynuacji (*Och, Karol 2*). Niestety, w przeciwieństwie do *Karola*, *Daddy Cool* nie doczekał się jeszcze realizacji. Być może na korzyść Łepkowskiej zadziałał fakt, że była miała już na koncie debiut filmowy (scenariusz filmu *Wakacje z Madonną*) i była członkinią zespołu filmowego „Oko”, który jej film zrealizował. Agata Koschmieder zaczęła zaś pisać scenariusz jeszcze przed

⁴⁷⁵ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

debiutem, pracując nad tekstem samodzielnie. Jak przyznała, kilka prób zainteresowania scenariuszem producentów zakończyło się propozycjami współpracy nad innymi projektami, które scenarzystka z chęcią przyjmowała⁴⁷⁶.

Według Marka Baranowskiego, który skończył studia scenariopisarskie kilka lat po Agacie Koschmieder, proponowanie tekstów (niezależnie od źródła inspiracji) reżyserom czy producentom przez scenarzystów, jest bardziej ryzykownym przedsięwzięciem niż przyjmowanie zleceń czy propozycji współpracy⁴⁷⁷. Zasada ta dotyczy w szczególności scenarzystów młodych stażem, przede wszystkim tych, którzy nie nawiązali jeszcze stałych relacji z reżyserem czy producentem. Baranowski nie był jedynym scenarzystą, który w rozmowie ze mną zwrócił uwagę na wyzwanie, z którym mierzy się wielu autorów proponując scenariusz na podstawie własnego pomysłu – miesiące, a czasem nawet lata (jak w przypadku Roberta Bolesty nad *Ostatnią rodziną*⁴⁷⁸) nieodpłatnej pracy. Wsparciem finansowym mogą się oczywiście okazać wymienione w poprzednim rozdziale programy stypendialne oraz konkursy, jednak kwoty możliwe do zdobycia w ten sposób są często niewspółmierne do wykonanej pracy oraz kosztów życia. Większość scenarzystów piszących autorskie teksty robi to więc poza godzinami pracy, co znacznie spowalnia proces ich powstawania.

Baranowski wybrał więc inną strategię – swoje pomysły spisuje w formie *one pagerów* (jednostronicowych opisów fabuły), które przedstawia producentom oraz reżyserom. Scenarzysta nie wykonuje żadnej dodatkowej pracy dopóki nie otrzyma jednoznacznej deklaracji o chęci pracy nad zaproponowanym projektem⁴⁷⁹. Zaletą tej strategii jest szansa na otrzymanie wynagrodzenia na samym początku pracy. Warto jednak pamiętać, że wymaga ona otwartości na współpracę od najwcześniejszych etapów procesu twórczego. Nie wszyscy autorzy czuliby się komfortowo wpuszczając współpracowników

⁴⁷⁶ Choć scenariusz spotkał się z zainteresowaniem pewnej firmy produkcyjnej, autorka postanowiła nie nawiązywać z nią współpracy nad swoim tekstem. Motywowała ją przede wszystkim ostrożność oraz chęć dalszej samodzielnej pracy nad scenariuszem. Koschmieder ocenia swoją strategię pozytywnie: „Postanowiłyśmy najpierw zrobić razem jedną rzecz, by zobaczyć jak nam się pracuje. Teraz widzę, że ma to sens, bo to była nasza pierwsza współpraca, jeszcze nic o sobie nie wiedziałyśmy. Lepiej, że miałyśmy to pierwsze doświadczenie nie na moim tekście. To była bezpieczna sytuacja, bo nie oddałam praw do swojego projektu, więc mogę podejmować decyzje już z nową wiedzą”. Ibid.

⁴⁷⁷ M. Karpiński, op. cit., s. 283.

⁴⁷⁸ Innymi przykładami są także opisany powyżej scenariusz *Daddy cool* Agaty Koschmieder czy *Bella, szalom* Justyny Bilik. Jako przykład z mojej własnej twórczości może posłużyć tekst o roboczym tytule *Zosh*, który rozwijałam w latach 2020-22. Podobnie jak *Daddy cool* Agaty Koschmieder jest to historia o relacji nastolatki z ojcem inspirowana wydarzeniami z mojego życia. Pierwszym krokiem, który podjęłam po spisaniu pomysłu, było nawiązanie kontaktu z reżyserką Emilią Zielonką, absolwentką Gdyńskiej Szkoły Filmowej, w której filmach krótkometrażowych dostrzegłam wrażliwość potrzebną do opowiedzenia intymnej historii. Reżyserka zareagowała na pomysł pozytywnie. Rozpoczęłyśmy nieformalną współpracę, która opierała się na systemie konsultacji. Jej owocem był treatment, który wysłałyśmy na francuskie warsztaty scenariuszowe LIM organizowane przez Groupe Ouest. Przeszłyśmy do drugiego etapu rekrutacji, nie zostałyśmy jednak wybrane do udziału w warsztatach. Próbowaliśmy kontynuować współpracę, jednak praca nad scenariuszem zawsze „przegrywała” z pracą zarobkową. Współpraca została zawieszona, zaś tekst wciąż leży w cyfrowej szufladzie.

⁴⁷⁹ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

do swoich (nieraz bardzo intymnych) światów w momencie, gdy sami jeszcze być może nie wiedzą o czym chcą opowiedzieć lub nie są jeszcze pewni, jak to zrobić. Jest to jedna z wielu sytuacji, w których w pracy scenarzystów przejawia się napięcie między przemysłowym a artystycznym charakterem tego zawodu. Jak przyznaje Baranowski, strategia pisania *one pagerów* nie jest tylko sposobem na ograniczenie ilości nieodpłatnej pracy, lecz także wynikiem wewnętrznej presji, którą odczuwa młody scenarzysta. Uważa on, że ciągle wymyślanie i proponowanie nowych pomysłów jest jego zawodowym „być albo nie być” – choć jest już po debiucie, jego niepewna pozycja na rynku nie daje mu poczucia komfortu⁴⁸⁰.

O podobnym poczuciu wspominał także Grzegorz Łoszewski, zwracając jednak uwagę na inne motywacje. Według doświadczonego już autora, jednym z głównych zadań scenarzysty jest nieustanna otwartość:

Podstawową sprawą w zawodzie scenarzysty jest otwarcie. Musimy być ciągle otwarci na ludzi oraz świat. To jest fundamentalna zasada, która sprawia, że jesteśmy sitem, przez które przepływa strumień życia i na którym osadzają się zdarzenia oraz emocje (...) Ciągle powinniśmy słuchać, przyglądać się, szukać historii⁴⁸¹.

Jako sposób na poszukiwanie pomysłów, Łoszewski podaje przykład ćwiczenia zadawanego studentom przez Wojciecha Marczewskiego – każdego wieczora mają oni zapisywać sytuacje, które ich tego dnia zaniepokoiły czy zaskoczyły. Sam Łoszewski czerpie inspirację z różnych źródeł: z rozmów z nieznanymi, z wydarzeń historycznych, z historii rodzinnych. Dość niespotykanym sposobem poruszania wyobraźni jest praktyka wykupywania przez Łoszewskiego prenumerat najróżniejszych magazynów. W ten sposób w jego ręce trafił kiedyś pakiet lokalnej prasy z zachodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych. To właśnie stamtąd dowiedział się on o chińskim rytuale *minghun*, w ramach którego krewni zmarłej osoby urządzą jej ślub z inną nieżyjącą już osobą (za zgodą drugiej rodziny). Krótka notka opisująca zmagania ojca poszukującego narzeczonego dla swojej zmarłej córki zainspirowała Łoszewskiego do napisania scenariusza, na podstawie którego powstał film *Minghun*.

Skąd scenarzyści wiedzą, że dany pomysł „nadaje się na film”? Według Łoszewskiego najważniejsze są dwie kwestie:

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ E. Serwotka, A. Zienowicz, *Psychologia osiągnięć dla twórców filmowych*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2017, s. 89-90.

Po pierwsze – [oryginalna] postać. Co to znaczy? To taka postać, której nie znam, bo jej jeszcze nie widziałem. Nie umiem pisać o ludziach, którzy mnie nie zaskakują. Po drugie, muszę usłyszeć w opowiadaniu o tej postaci zaskakującą przemianę⁴⁸².

Podobne elementy przykuły uwagę Krzysztofa Raka do postaci Zbigniewa Religi. Jak wspomniałam powyżej, inspiracją dla scenariusza filmu *Bogowie* była krótka notka opisująca przebieg pierwszego udanego przeszczepu serca dokonanego przez kardiochirurga, którą Rak przeczytał w „Dużym Formacie”. Scenarzysta od razu dostrzegł w tekście potencjał na filmowe opowiadanie, a w samym Relidze – na ambitnego bohatera, który podejmuje pionierskie przedsięwzięcie pod ogromną presją, mimo niesprzyjających warunków⁴⁸³. Rak zwrócił więc uwagę przede wszystkim na bohatera oraz jego silny konflikt ze światem zewnętrznym (oraz z samym sobą). Inne spojrzenie na ten temat ma Justyna Bilik. Z naszej rozmowy wynikało, że scenarzystkę interesują przede wszystkim napięcia społeczne, a tematów szuka w konfliktach między jednostką a systemem. Stąd tak częste w jej tekstach motywy walki o prawa pracownicze (*Norwegian Dream*, *Bella*, *szalom* czy etiuda *Saszka*), napięć klasowych (spektakl teatralny *Piękna Zośka* napisany wspólnie z Marcinem Wierzchowskim) czy wątki dotyczące sytuacji społecznej osób LGBTQ+ (*Norwegian Dream*, krótkometrażowy *Czuły film*)⁴⁸⁴.

Zdefiniowanie tematu jest dla wielu autorów jednym z ważniejszych elementów pracy nad scenariuszem. Jak zauważył Maciej Karpiński: „tematy leżą na ulicy, trzeba je tylko dostrzec i wybrać”⁴⁸⁵. Trzech scenarzystów po przeczytaniu jednakowej notki prasowej może zobaczyć trzy różne tematy, zaproponować trzy różne pomysły na film. Co więcej, dana notka może zainspirować jednego twórcę, pozostawiając dziesiątki innych czytelników obojętnymi. Podobną zasadę dostrzega Ian MacDonald. Badacz podaje przykład adaptacji dzieła literackiego zaznaczając, że każdy twórca wybierze z niego inne elementy (wątki, sceny, postaci itp.)⁴⁸⁶. Nawet pisząc scenariusz na podstawie własnych doświadczeń, scenarzysta korzysta z wytworzonej w podświadomości narracji na temat zdarzeń, które miały miejsce w jego życiu. Wielu moich rozmówców podkreśliło, że warunkiem koniecznym do podjęcia pracy na zlecenie, najczęściej pracy na zaproponowanym przez producenta czy reżysera pomysłem, jest odnalezienie w tekście

⁴⁸² Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁴⁸³ M. Dembinska, op. cit., s. 34.

⁴⁸⁴ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁴⁸⁵ M. Karpiński, op. cit., s. 53

⁴⁸⁶ I. MacDonald, op. cit., s. 13.

„czegoś mojego”⁴⁸⁷ lub „przefiltrowanie [pomysłu] przez siebie”⁴⁸⁸, a więc odniesienie pomysłu do własnych doświadczeń czy wrażliwości. Proces ten odbywać się może zarówno świadomie, jak i nieświadomie, może mieć charakter bardziej emocjonalny lub intelektualny. Jak twierdzą scenarzyści, utożsamienie się z opowiadaną historią lub elementem historii jest niezbędne do wykonywania pracy wymagającej zarówno umiejętności analitycznych, jak i empatii⁴⁸⁹.

Dobrym przykładem świadomego „filtrowania przez siebie” jest praca Marka Baranowskiego nad scenariuszem *Noc w przedszkolu*, którego akcja dzieje się w trakcie próby generalnej grupy rodziców do szkolnych jasełek. Choć pomysł na film pochodził od reżysera, a nad scenariuszem pracowali już wcześniej inni twórcy, Baranowski otrzymał możliwość zaproponowania głównego bohatera oraz stworzenia fabuły. Scenarzysta nieprzypadkowo wybrał na głównego bohatera postać ojczyma. Jak wyjaśnił:

Nie mam dzieci, nikt z moich znajomych nie miał wówczas dzieci, rodzice wydawali mi się ludźmi z kosmosu. Jedyne sposoby, w jakie mogłem przełożyć to na własne emocje, to opowiedzieć o bohaterze, który nie ma dzieci, który jest ojczymem. Ja byłem awatarem tego bohatera, musiałem przez tego bohatera opowiedzieć. Dlatego pozostałe postaci są *heightened*, czyli w bardzo wysokiej energii, bo ja tak postrzegałem rodziców. Ten główny bohater, który był w pewnym sensie mną, patrzył na ten świat. I ja musiałem zrozumieć ten temat, i bohater musiał go zrozumieć w trakcie historii⁴⁹⁰.

Jak podkreślił Filip Kasperaszek, pisanie scenariusza, „z głowy”, opierając się tylko na intelekcie oraz umiejętnościach warsztatowych, może być przepisem na porażkę. Kasperaszek dwukrotnie podjął się pracy na zlecenie nad scenariuszami, z których bohaterami czy historią nie utożsamiał się emocjonalnie. Mimo rzetelnej dokumentacji oraz poszukiwania inspiracji w filmach o podobnej tematyce, oba projekty zakończyły się niepowodzeniem:

To był projekt na zlecenie, komercyjne filmy fabularne – komedia romantyczna i film sensacyjny. Początkowo mi się to podobało. Byłem

⁴⁸⁷ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit. Podobnie uważa Krzysztof Rak: „Dużo łatwiej i ciekawiej jest napisać coś, co cię porusza”. Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁴⁸⁸ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit., Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit. Jedynym scenarzystą, który z zasady nie podejmuje pracy na zlecenie, jest Robert Bolesto. Swoje podejście wyjaśnił właśnie odnosząc się do potrzeby osobistej relacji z materiałem: „żeby opowiedzieć jakąś historię ona musi mnie dotyczyć. Nie jestem w stanie napisać czegoś na zamówienie, gdzie nie mam kontaktu emocjonalnego z historią, bo nie wiem wtedy o czym pisać”. Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁴⁸⁹ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit., por. E. Serwotka, A. Zienowicz, op. cit., s. 92.

⁴⁹⁰ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

wtedy w trudnym miejscu, potrzebowałem eskapizmu. Do obu projektów podszedłem tak samo – zacząłem oglądać mnóstwo referencji i robić mnóstwo notatek. Chodziło o rozwiązania fabularne, np. w jednym filmie zauważyłem ciekawy twist. Czerpałem z tych filmów inspirację, przez co być może moje teksty stawały się wtórne. Nie wiem, czy to właśnie dlatego te projekty nie wypaliły⁴⁹¹.

Związek emocjonalny z tekstem z pewnością nie jest gwarantem jego oryginalności. Być może jednak, jak zdaje się twierdzić Kasperaszek, scenarzysta piszący jedynie na podstawie referencji rzeczywiście nie jest w stanie opowiedzieć na dany temat czegoś nowego⁴⁹². W takiej sytuacji może mu bowiem brakować nie tylko niepowtarzalnego punktu widzenia, ale i motywacji do pracy. Tak opisuje swoje podejście do opowydanych historii Robert Bolesto:

Żeby opowiedzieć jakąś historię ona musi mnie dotyczyć. Nie jestem w stanie napisać czegoś na zamówienie, gdzie nie mam kontaktu emocjonalnego z historią, bo nie wiem wtedy, o czym piszę. Dlatego nie pcham się do rzeczy komercyjnych, bo to by była katastrofa dla wszystkich⁴⁹³.

Scenarzysta zdaje się twierdzić, emocjonalny związek z tekstem jest kluczem do dostrzeżenia w pomysłach temat przyszłego filmu. Z jego wypowiedzi można także wnioskować, że świadomość tego, „o czym piszę” jest jednym z warunków umożliwiających pomyślne napisanie scenariusza.

Wielu scenarzystów, wykładowców scenariopisarstwa oraz hollywoodzkich „guru scenariuszowych” uważa, że warto znać temat przyszłego filmu już na samym początku pracy nad scenariuszem. Lajos Egri podkreśla, że znajomość tematu nie jest konieczna do rozpoczęcia pracy, jednak już na kolejnych stronach radzi jak go jak najszybciej zdefiniować⁴⁹⁴. Podobnie uważa Grzegorz Łoszewski:

Bardzo wcześnie wiem o czym chcę opowiedzieć historię – bez tego nie siadam do pisania. Czy to wyjdzie czy nie wyjdzie – to jest osobna

⁴⁹¹ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

⁴⁹² Na marginesie zostawiam teorie badaczy narracji, według których istnieje skończona ilość możliwych do opowiadania historii. Z pewnością można je jednak opowiadać na coraz to nowe, niepowtarzalne sposoby. Vide: C. Booker, *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, Continuum, London 2004.

⁴⁹³ Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁴⁹⁴ L. Egri, op. cit., s. 9-11.

kwestia. Chodzi o taką świadomość, o czym jest dany film. [W moim przypadku pojawia się ona] już na samym początku⁴⁹⁵.

Podejście Łoszewskiego zakłada więc pewną elastyczność, otwartość na to, że czasem „nie wyjdzie”. Niepowodzenia mogą czasem doprowadzić do porzucenia scenariusza, z drugiej strony mogą zmusić autora do zmodyfikowania czy całkowitego zredefiniowania tematu. Tak było w przypadku pracy nad *Komornikiem*. Po napisaniu kilku wersji scenariusza Łoszewski wciąż nie czuł się usatysfakcjonowany, miał bowiem poczucie, że czegoś brakuje w trzecim akcie. Sfrustrowany scenarzysta był ponoć blisko porzucenia tekstu, gdy po rozmowie z Maciejem Karpińskim zrozumiał, z czego wynika problem⁴⁹⁶. Okazało się, że przyjmowane przez scenarzystę założenie, że bohater musi przejść przemianę, było w tym wypadku błędem:

Zrozumiałem, że nie chodzi mi o opisanie bohatera, który jest zły, przechodzi przemianę, itp. Chciałem napisać o człowieku, o którym możemy powiedzieć, że jest rzetelny, zawodowo przyzwoity, bezwzględnie uczciwy, a zarazem jest okrutny⁴⁹⁷.

Po zrozumieniu, o czym naprawdę chce opowiedzieć, Łoszewski wprowadził odpowiednie zmiany do scenariusza⁴⁹⁸, na podstawie którego powstał nagradzany i doceniony przez polskich widzów film. Na przykładzie jego wypowiedzi widać, że proces definiowania tematu nie jest linearny, a sam temat często podlega przekształceniom w przebiegu procesu twórczego. Modyfikacja tematu dzieła może być owocem dokumentacji, może wynikać także z dogłębnego poznania bohatera przez scenarzystę, odkrycie nowych aspektów jego konfliktu. Wpływ na zmianę tematu filmu może również mieć zdanie współpracowników, przede wszystkim producentów i reżyserów, którzy inaczej rozumieją podstawowe założenia powstającego filmu. Z tego powodu tak ważne

⁴⁹⁵ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁴⁹⁶ Ibid.

⁴⁹⁷ E. Serwotka, A. Zienowicz, op. cit., s. 93. W rozmowie ze mną Łoszewski opisał tę sytuację w nieco bardziej ogólny sposób: „Napisałem scenariusz, który wygrał nagrodę w konkursie Hartley-Merrill. Ale trzeci akt był taki sobie. Wiadomo było, że to trzeba zmienić. Podczas rozmowy z Maćkiem Karpińskim zrozumiałem, że ten tekst jest po prostu o uczciwym człowieku. Nie o oszuście – ale o uczciwym człowieku, który po prostu jest sku* wysynem. Zrozumiałem, że uczciwość nie jest żadną szczególną cechą, bo można być uczciwym, a jednocześnie niszczyć i krzywdzić ludzi”. Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁴⁹⁸ Warto jednak podkreślić, że Lucjan Bohme, tytułowy komornik, pozornie przechodzi w filmie przemianę polegającą na próbie zadośćuczynienia osobom, którym wcześniej wyrządził krzywdę. Według Łoszewskiego nie jest to jednak prawdziwa, głęboka przemiana. Jak czytamy na portalu Culture.pl: „Komornik ukazuje zepsuty świat, w którym jedni ludzie gnębią innych, świat, w którym dla słabych nie ma miejsca. I nagle Bohme doznaje objawienia, ukazuje mu się Matka Boska. Z dramatu film zmienia się w bajkę. Bohme stara się jak najszybciej odkupić wszystkie swoje winy - oddaje ludziom pieniądze, zarekwirowane przedmioty. Jego przemiana jest nagła i niespodziewana, film zupełnie zmienia konwencję, a widz musi szybko przenieść się z niemal dokumentalnego Wałbrzycha w świat baśni. Scenarzysta Grzegorz Łoszewski podkreślał, że chodziło mu o ukazanie tego, że dobro nigdy automatycznie nie zastępuje zła. A dobro zaczyna się od prawdy, o którą trzeba walczyć”. J. Pawluśkiewicz, „Komornik” reż. Feliks Falk, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/komornik-rez-feliks-falk> [dostęp: 23.04.2025].

jest wybudowanie wspólnego zrozumienia tematu i pomysłu ekranowego przez scenarzystę, reżysera i producenta, już na wczesnym etapie pracy. Rozważania dotyczące tego zagadnienia zostaną rozwinięte w rozdziale trzecim.

Inne podejście do pracy z tematem w procesie pisania ma Robert Bolesto. Autor scenariuszy filmów *Ostatnia rodzina* czy *Córki dancingu*, stwierdził, że ciekawsza jest dla niego praca nad projektami, których temat nie jest od razu jasny:

Nie lubię na początku określać tematu, o czym to jest. Ale niektóre historie od razu są o czymś. Staram się robić dwutorowo. Wiem, o czym są niektóre historie, nad którymi pracuję, wiem jaki jest ich przebieg. Staram się też szukać takich projektów, i najczęściej nad nimi pracuję z Agnieszką [Smoczyńską], że trochę nie wiemy, o czym ta historia jest, dokąd dąży. To się nam klaruje z wersji na wersję. Wtedy nakreślenie tematu, idei jest czystsze, bo nie jest zapisane intencjonalnie⁴⁹⁹.

Bolesto zwrócił także uwagę na to, że zbyt wczesne zdefiniowanie tematu może skutkować intencjonalnymi, sztucznie brzmiącymi dialogami czy niewiarygodnymi przebiegami scen. Przyznał jednak, że zdefiniowanie w odpowiednim momencie tematu *Ostatniej rodziny* pomogło mu skrócić zbyt długi scenariusz:

Pierwsza wersja scenariusza miała 150 stron. To było potężne archiwum, wszystkie sceny były super, dużo było fajnych sytuacji. Ale wiedziałem, że zgodnie z regulaminem PISF scenariusz ma mieć od 90 do 120 stron. (...) Musiałem się zdecydować, jak to skrócić. Dopiero wtedy mi się wyklarowało, że trzeba się skupiać na scenach, które mają temat śmierci albo ciała. Z zamkniętymi oczami wyrzucałem sceny, które nie miały tego tematu. To była pierwsza selekcja⁵⁰⁰.

Odwołując się do opisanych już definicji tematu można stwierdzić, że scenarzysta ma na myśli raczej pojawiające się w tekście motywy (według Lajosa Egri hasła „śmierć” czy „ciało” nie stanowią bowiem tematu, choć odnosząc się do definicji autorstwa Macieja Karpińskiego można by było uznać, że zawierają załączek postaci i konfliktu). Niezależnie od przyjętej definicji tematu jasne jest, że to właśnie umiejętność odpowiedzenia na pytanie „o czym to jest” pomogła scenarzyście dokonać selekcji scen w satysfakcjonujący sposób. Robert Bolesto jest przykładem scenarzysty, który nie podejmuje się pracy na

⁴⁹⁹ Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁵⁰⁰ Ibid.

zlecenie producentów, zaś nad pomysłami reżyserów współpracuje pod warunkiem, że będą oni otwarci na proponowane przez niego rozwiązania (do czego wrócę w rozdziale trzecim). W podobny sposób do filmów fabularnych podchodzi Grzegorz Łoszewski. Zdecydowana większość scenarzystów pracuje jednak na zlecenie. Zarówno Agata Koschmieder, jak i Kaja Krawczyk-Wnuk przyznały, że mogą pracować na pomysły czy temacie pochodzącym od producenta czy reżysera filmu. Tak o różnicy między pracą nad własnymi tekstami a pracą na zlecenie opowiedziała Agata Koschmieder:

Nie mam problemu z pracą na czyichś pomysłach, do których zostaje zaangażowana. Tak było w przypadku *Skołowanych*. Ktoś ma wizję, pomysł, dostaję *briefing* – mogę tak pracować. Ty mi powiedz, jako producentka, o czym ma być historia, a ja zrobię wszystko, co w mojej mocy, żeby to urzeczywistnić. Ale po to rozwijam swoje autorskie projekty, żeby one były autorskie, żeby nie stracić swojego głosu. Próbuję wyznaczyć bardzo klarowne granice między jednym stylem pracy a drugim⁵⁰¹.

Scenarzystka podkreśliła, że pisząc na zlecenie jest bardziej otwarta na kompromisy, traktując pracę przede wszystkim jako wyzwanie warsztatowe. Podobnym podejściem wykazała się Kaja Krawczyk-Wnuk pisząc scenariusz filmu *Polot*, którego współautorem (a także reżyserem) był Michał Wnuk, prywatnie mąż scenarzystki. Ze względu na to, że pomysłodawcą filmu był reżyser, scenarzystka skupiła się na dramaturgii, strukturze, budowaniu postaci. Wnuk pilnował, by proponowane przez żonę elementy były spójne z zaproponowanym przez niego tematem. Jak ujęła to scenarzystka, reżyser decydował, „do jakich zmian się nie posunie, bo to już nie będzie ten film”⁵⁰².

Niezależnie od tego, w jaki sposób poszczególni autorzy rozumieją pojęcie tematu, a także czy jest on precyzyjnie zdefiniowany, czy ma bardziej intuicyjny charakter, temat jest wątplenia drogowskazem dla scenarzystów. Bez drogowskazów zaś łatwo zablądzić, dlatego też scenarzyści zgodnie twierdzą, że na pewnym etapie muszą wiedzieć „o czym jest” filmowa historia. Posiadanie jasno zdefiniowanego tematu nie gwarantuje oczywiście scenariuszowego sukcesu – szczególnie, jeśli scenarzyście brakuje głębszego, emocjonalnego zrozumienia tematu.

⁵⁰¹ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

⁵⁰² Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

2.2. Proces pisania – etapy, rytuały i wyzwania

Jednym z pierwszych etapów pracy nad scenariuszem jest bardzo często dokumentacja. W zależności od charakteru projektu może ona przybierać różne formy: od lektury publikacji tematycznych i materiałów archiwalnych, przez rozmowy z badaczami, świadkami czy uczestnikami danego zdarzenia lub, w przypadku filmów biograficznych albo opartych na faktach, z bliskimi czy rodziną bohatera.

Jak podkreśliła Krawczyk-Wnuk, dokumentacja oraz gruntowna znajomość opisywanego tematu pomogła jej w pracy nad scenariuszem filmu *Żeby nie było śladów*. Krawczyk-Wnuk zainteresowała się historią Grzegorza Przemyka, gdy zamieszkała w pobliżu domu maturzysty zmarłego wiele lat wcześniej wskutek ran zadanych przez przesłuchujących go funkcjonariuszy M.O. Rozpoczęła dokumentację, jednak zrezygnowała z niej pod presją finansową, brakowało jej bowiem środków na wykonanie ogromu pracy, której wymagał projekt. Gdy kilka lat później ukazała się książka Cezarego Łazarewicza pt. *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka*, scenarzystka założyła, że ktoś z pewnością postanowi ją zekranizować i uznała, że straciła szansę na podjęcie tematu. Zbieg okoliczności sprawił, że pracowała przy pewnym serialu z Janem P. Matuszyńskim. Pewnego dnia reżyser zapytał ją, czy słyszała o Przemyku – firma Aurum Film zakupiła prawa do ekranizacji reportażu Łazarewicza, którą miał realizować właśnie Matuszyński. Po rozmowie z reżyserem oraz producentem, Krawczyk-Wnuk została zatrudniona do napisania scenariusza na podstawie dokumentacji, którą przekazał jej Łazarewicz⁵⁰³. Jak wspomina scenarzystka, ilość materiałów była przytłaczająca. W ich opracowaniu pomogła jej uprzednia znajomość historii Przemyka:

Dużo pewności siebie dało mi to, że znałam temat⁵⁰⁴ wcześniej. Wiedziałam, gdzie są główne wektory. Wiedziałam od razu, kto powinien być głównym bohaterem filmu. Nie wchodziłam w ten świat zupełnie na surowo. (...) Miałam odwagę w wyborze wątków⁵⁰⁵.

Podobną refleksją podzielił się ze mną Robert Bolesto, który nad scenariuszem filmu *Ostatnia rodzina* pracował jeszcze wiele lat przed nawiązaniem współpracy z tym samym reżyserem, który współpracowała Krawczyk-Wnuk. Jak wspomina, jego wiedza przydała się nie tylko w trakcie pisania scenariusza, lecz także na etapie realizacji zdjęć:

⁵⁰³ Ibid.

⁵⁰⁴ Scenarzystka ewidentnie używa pojęcia „temat” w potocznym znaczeniu – chodzi o historię, okoliczności.

⁵⁰⁵ Ibid.

Dzięki temu, że miałem tak dobrze zdokumentowany ten temat, pełniłem na planie rolę eksperta. Jak Janek mówił, że brakuje mu takiej czy innej sceny, to ja wiedziałem, z czego tę scenę zrobić⁵⁰⁶.

W ramach dokumentacji Bolesto pracował nie tylko z materiałami archiwalnymi, ale i odwiedził mieszkania, w których żyli Beksińscy, co pozwoliło mu w wykreowaniu postaci członków filmowej rodziny⁵⁰⁷. O nieocenionej wartości wejścia w świat bohaterów opowiedział mi również Krzysztof Rak:

Pisząc *Bogów* wyjechałem na dwa czy trzy tygodnie do Zabrza. Siedziałem w hotelu studenckim koło kliniki, do której chodziłem codziennie na zwiedzanie i uczestniczenie w operacjach, a wieczorami rozmawiałem z ludźmi. W trakcie dokumentacji pisałem treatment, równocześnie wymyślałem sceny. Tam była koncentracja – byłem skupiony tylko na tym, miałem to pod ręką, zatopiłem się w świat, który opisywałem⁵⁰⁸.

Ten sposób dokumentacji pozwolił scenarzyście poznać świat (i pośrednio swojego bohatera) nie tylko od strony faktograficznej. Dał mu również możliwość osobistego doświadczenia panującej w klinice kardiologii atmosfery, poznania zwyczajów szpitalnego personelu czy dostrzeżenia drobnych szczegółów, o których nie dowiedziałby się z materiałów archiwalnych.

W podobny sposób pracowała także Justyna Bilik. Do współpracy przy scenariuszu *Norwegian dream* zaprosił ją norwesko-polski reżyser, absolwent PWSFTViT Leiv Igor Devold. Dokumentacja była w tym przypadku niezbędna – scenarzystka nigdy wcześniej nie była w Norwegii, gdzie toczy się akcja filmu. Jedną z głównych inspiracji dla Devolda był strajk polskich pracowników w przetwórni ryb Norse Production. Bilik chciała więc zatrudnić się w tego typu zakładzie, by na własnej skórze doświadczyć warunków, w jakich pracuje w Norwegii wielu Polaków. Przetwórnie nie były nią jednak zainteresowane – w jej CV widniały tylko dwie pozycje świadczące o doświadczeniu pracy poza branżą filmową. Wyjazdy do Norwegii poświęciła więc na rozmowy z osobami z różnych środowisk, do których należeli bohaterowie filmu: z polskimi pracownikami, przedstawicielami związków zawodowych czy z osobami *queerowymi* (zarówno z Norwegii, jak i z Polski). Za dodatkowy element dokumentacji można także uznać

⁵⁰⁶ Bolesto z kolei zdaje się używać słowa „temat” w znaczeniu szerszym – temat rodziny Beksińskich. Wywiad z Robertem Bolesto, op. cit.

⁵⁰⁷ Film został zresztą nakręcony w studio w scenografii, która miała odwzorować mieszkanie Beksińskich. *Ostatnia rodzina*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Ostatnia_rodzina [dostęp: 12.05.2025].

⁵⁰⁸ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

konsultacje z reżyserem w trakcie pisania scenariusza. Devold wraz z uwagami dotyczącymi fabuły przekazywał scenarzystce informacje na temat norweskiej kultury oraz czuwał nad tym, by w scenariuszu nie pojawiały się niewiarygodne elementy.

Ciekawym przypadkiem jest także historia powstania scenariusza filmu *Boże ciało*. Jego autor, Mateusz Pacewicz, jeszcze jako licealista zainteresował się fenomenem mężczyzn podszywających się pod księży. Ze względu na swój wiek nie wierzył, że mógłby napisać scenariusz, który doczekałby się realizacji. Postanowił więc napisać reportaż. Zaczął od dokumentacji, następnie pojechał do miejscowości, w której taka sytuacja miała miejsce, by porozmawiać z oszukаныmi parafianami, a także z samozwańczym księdzem. Owocem jego pracy był reportaż *Kazanie na dole*⁵⁰⁹, który został opublikowany w „Dużym Formacie”⁵¹⁰. Pacewicz miał jednak poczucie, że prawdziwe historie, o których usłyszał, dotyczyły innego tematu niż ten, który go fascynował:

Żadna z prawdziwych historii nie miała dla mnie satysfakcjonującej dramaturgicznej pełni i wielowymiarowości, która mnie fascynowała w tym koncepcie. Zawsze to się kończyło albo zaczynało rozczarowująco, albo motywacje okazywały się trochę płaskie albo było w tych historiach coś toksycznego, rodzaj manipulatorskiego rysu, który mi też przeszkadzał. Od początku miałem *idée fixe*, żeby zrobić film o fałszywym księdzu, który jest najprawdziwszym możliwym księdzem. Ten paradoks kłamstwa, które pozwala dotknąć prawdy zawsze mnie fascynował. Kiedyś trafiłem na taką definicję kina: (...) „Kłamstwo, żeby opowiedzieć prawdę”. To, co mnie fascynowało w tej figurze to to, że mamy do czynienia z kłamcą, który kłamiąc obnaża kłamstwa tej społeczności (...) i paradoksalnie dotyka jakiejś prawdy o sobie⁵¹¹.

Uznając, że opowiedzenie fikcyjnej historii pomoże mu lepiej dotknąć uniwersalnej prawdy, którą dostrzegł w historiach fałszywych księży, Pacewicz zaczął pracę nad scenariuszem. Początkowo pisał go sam, zaś po kilku latach udało mu się zainteresować tekstem Krzysztofa Raka, który postanowił film wyprodukować. *Boże ciało* jest więc

⁵⁰⁹ FPFF: *Konferencja prasowa filmu Boże Ciało*, op. cit.

⁵¹⁰ Trudno przy okazji poruszenia tego tematu pominąć fakt, że Pacewicz jest synem Piotra Pacewicza, dziennikarza, jednego z założycieli „Gazety Wyborczej”, przez wiele lat związanego z tym tytułem. Zwracam na to uwagę nie po to, by zdewaluować wieloletnią pracę scenarzysty, lecz by zaznaczyć, że jego sukces w młodym wieku umożliwił po części kapitał społeczny, których większość początkujących scenarzystów nie ma. *Kazanie na dole* jest dostępne w formie e-booka, zaś fragment tekstu do dziś można przeczytać na portalu wyborcza.pl: M. Pacewicz, *Kamil, który księdza udawał*, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,15316331,kamil-ktory-ksiedza-udawal.html> [dostęp: 24.04.2025].

⁵¹¹ FPFF: *Konferencja prasowa filmu Boże Ciało*, op. cit.

owocem wieloletniej, dogłębnej dokumentacji, która z pewnością pomogła Pacewiczowi w pracy nad scenariuszem, a także w trakcie preprodukcji oraz produkcji, gdy miał ściśle współpracować z reżyserem, Janem Komasa⁵¹².

Ogrom materiałów i perspektyw, z którymi nieraz zmagają się scenarzyści podczas dokumentacji, może być przytłaczający nawet dla doświadczonych scenarzystów. Opowiadając o *researchu* do nowego scenariusza będącego we wczesnej fazie rozwoju Grzegorz Łoszewski podzielił się ze mną swoimi odczuciami:

Czasem zamykam oczy i mówię: „Boże, to jest niemożliwe”. Robię dokumentację i im więcej wiem, tym wiem mniej⁵¹³.

Choć dokumentacja jest niezbędnym elementem procesu pisania scenariusza, może ona hamować lub blokować proces twórczy. Pisząc o zdarzeniach, które znamy pobieżnie, musimy odnosić się do tego, co już wiemy, w wyniku czego posługujemy się uproszczeniami czy stereotypami, które pomagają nam opisać poszczególne elementy historii. Gdy lepiej poznamy złożoność nieznanej nam wcześniej tematyki, możemy stracić kontakt z tym, co w danym pomysle było dla nas ważne. Możemy nawet dojść do wniosku, że nasze początkowe założenia były błędne (co może być dla projektu cenne, ale i destrukcyjne). Równie ważne co rozpoczęcie dokumentacji jest więc jej zakończenie w odpowiednim momencie. Marcin Ciastoń przyznał mi, że podobnie jak wielu scenarzystom proces *researchu* sprawia mu tak wielką przyjemność, że utrudnia mu rozpoczęcie pisania⁵¹⁴. Dokumentacja może być więc świetną wymówką dla prokrastynacji pozwalającej autorom oddalić stresujący moment, w którym wreszcie muszą zacząć zapełniać puste strony.

Kończąc rozważania na temat dokumentacji, odniosę się ponownie do potrzeby osobistego, emocjonalnego kontaktu z opowiadaną historią. Według Filipa Kasperaszka nawet najbardziej pieczołowita dokumentacja nie zastąpi możliwości czerpania z osobistych doświadczeń:

Zawsze musi być jakiś aspekt, który mnie porusza oraz sprawia że czuję, że mam coś do powiedzenia na ten temat. Jako piszące osoby możemy zrobić rozległy research, ale nie jesteśmy w stanie zrobić dokumentacji emocji. Jest kilka tematów, które np. dla mężczyzn będą mniej dostępne, chociażby zagrożenie w postaci molestowania

⁵¹² *Okrągły stół scenarzystów* – M. Szymanek, M. Pacewicz, K. Rak, Ł. M. Maciejewski, K. Krawczyk-Wnuk, <https://www.youtube.com/watch?v=jUGym7A5Wog> [dostęp: 24.04.2025].

⁵¹³ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op.cit.

⁵¹⁴ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

seksualnego. Jesteśmy w stanie pojąć taką sytuację umysłem, ale nie pojmujemy jej emocjonalnie.⁵¹⁵

Scenarzysta odnosi się przede wszystkim do sytuacji, w których autorzy pracują z wydarzeniami czy „ustawieniami”, które nie są im bliskie (pozostawiam na boku zagadnienia etyczne dotyczące podejmowania się przez autorów tematów, o których wiedzą niewiele). Emocje z pewnością nie mogą zastąpić dokumentacji, szczególnie w przypadku, gdy autor pisze scenariusz biograficzny lub oparty na faktach. Mogą być jednak kluczem, który pomoże scenarzyście dokonać najważniejszych decyzji w procesie pracy z materiałami źródłowymi.

Wśród pierwszych elementów historii, które powstają jeszcze zanim autorzy usiądą do pisania scenariusza, są ich bohaterowie. Niezależnie od tego, czy dany uznaje prymat akcji nad postacią, czy uważa, że to bohater jest w centrum dramatycznego opowiadania, praca z postaciami jest nieodzownym elementem pisania scenariusza filmu fabularnego. Jak wyjaśnia Maciej Karpinski:

To bohaterowie, to postacie są nosicielami konfliktu. (...) Nie da się pokazać w filmie konfliktu abstrakcyjnych idei albo np. sił politycznych, jeśli nie są one upostaciowione, jeśli nie mają swoich „przedstawicieli” w osobach konkretnych filmowych charakterów. (...) Co więcej, nie uda się to także wówczas, gdy ekranowe postacie będą wyłącznie nosicielami idei, jeśli jedynym ich zadaniem będzie reprezentowanie stron konfliktu. (...) Będą to wówczas marionetki, a nie prawdziwe filmowe postacie, które muszą być obdarzone swoim własnym życiem, być pełnowymiarowymi ludźmi i dopiero wtedy, niejako przy okazji, reprezentować stronę konfliktu⁵¹⁶.

Scenarzysta zwraca uwagę również na konieczność stworzenia postaci wielowymiarowych, przekonujących. Bohaterowie oraz postaci drugoplanowe są bowiem nie tylko „nosicielami konfliktu”, ale i swego rodzaju awatarami dla widzów, którzy dzięki nim są w stanie wczuć się emocjonalnie w ekranową historię. Z tego też względu, jak podkreślają hollywoodzcy „guru scenariuszowi”, widz powinien utożsamić się z bohaterem filmowym. Rad na temat stworzenia pełnokrwistych, wzbudzających sympatię⁵¹⁷ bohaterów udzielają niemal wszyscy autorzy tekstów przeznaczonych dla

⁵¹⁵ Wywiad z Filipem Kasperaszkim, op. cit.

⁵¹⁶ M. Karpinski, op. cit., s. 170.

⁵¹⁷ Lub przynajmniej rodzaj emocjonalnej więzi – dziś wiemy bowiem, że widzowie potrafią docenić również filmy opowiadane z perspektywy antybohaterów. M. Hendrykowski, op. cit., s. 80-81.

dramaturgów i scenarzystów, począwszy od Arystotelesa, przez Lajosa Egri aż po Syda Fielda czy Lindę Aronson; osobne rozdziały swoich książek poświęcili tej kwestii zarówno Maciej Karpiński, jak i Marek Hendrykowski.

Skupię się na przedstawieniu refleksji scenarzystów na temat kreowania postaci i pracy z bohaterami. Wśród sposobów na tworzenie postaci, jaki proponują autorzy podręczników scenariuszowych, znajdują się wypełnienie swego rodzaju kwestionariusza zawierającego pytania dotyczące różnych sfer życia postaci⁵¹⁸, a także opisanie ich *back story*, czyli historii dotychczasowego życia. Nie wszyscy scenarzyści uważają tę metodę za przydatną – są wśród nich tak różni twórcy jak Łukasz M. Maciejewski⁵¹⁹ i Robert Bolesto. W ten sposób do kreowania bohaterów podchodzi autor *Ostatniej rodziny* czy *Córek dancingu*:

Nie zaczynam od tworzenia profili. Pisząc, wypuszczam się w nowy świat, krążę po nim trochę intuicyjnie i bawię się w aktora, który stosuje metodę Stanisławskiego. Postać buduję krok po kroku. Sądzę, że nie zawsze trzeba opierać się na wykrojonym wcześniej wzorze, na który składają się ulubione powiedzonka, pozycje seksualne czy potrawy. Czasem, idąc od przypadku do przypadku, można zbudować głębszą i bardziej wielowymiarową postać. Pozwalam się prowadzić bohaterowi i samej historii. Wymyślam sytuacje i wrzucam w nie bohatera. I często są to głupie sceny. Większość z nich wypada ze scenariusza, ale niektóre okazują się trafione w punkt⁵²⁰.

W nieco inny sposób do kreowania postaci podchodzi Kaja Krawczyk-Wnuk. Dla scenarzystki punktem odniesienia dla scenariuszowych bohaterów są zawsze prawdziwi ludzie:

Bohater nie jest intuicją w mojej głowie, to jest zawsze realna postać.
Nie potrafię wymyślić kogoś od zera. To nie jest sytuacja, w której kogoś poznaję, np. inną matkę w przedszkolu, i postanawiam zrobić o

⁵¹⁸ Lajos Egri grupuje je w trzy kategorie – fizjologiczne, psychologiczne oraz socjologiczne. L. Egri, op. cit., s. 33-37, por. R. Frensham, op. cit., s. 78-85.

⁵¹⁹ Scenarzysta w rozmowie z Brunonem Hawrylukiem opowiedział o swoim podejściu do tworzenia bohaterów: „Postaci nie mają emocji. Emocje mają tylko widzowie. Postaci nie są prawdziwymi ludźmi, więc nie potrzebują back story. Jest tylko jeden gatunek, w którym back story jest potrzebne, a to jest kryminał. W *Gwiezdnych wojnach* nie jest potrzebne. Trzeba to zrobić, ale tylko na poziomie „want” i „need”. To wszystko, co jest nam potrzebne. (...) Postaci mają pewne zasady konstrukcyjne. Jeśli będziemy się wokół nich poruszać, będziemy mieć postaci. Rozbudowane back story jest niebezpieczne – przyjdzie reżyser/ka, producent/ka i powie: nie. I będę musiał wszystko zmieniać. Często jest to strata czasu. Gdy byłem młodszy, robiłem tego więcej. Ale to było pozorne działanie. [Dziś] nie piszę nawet charakterystyki na pół strony”. B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski*, op. cit.

⁵²⁰ A. Bielak, *Żadnego czerwonego deszczu. Wywiad z Robertem Bolestem*, Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6763-zadnego-czerwonego-deszczu.html> [dostęp: 09.05.2025].

niej film. Raczej jest tak, że reaguję na kogoś w sposób pozawerbalny. Nie chodzi o historię życiową tej osoby. Po prostu widzę osobę o określonej wrażliwości, sposobie bycia, zaczynam się zastanawiać dlaczego taka jest. Może wiem coś o jej życiorysie, ale niekoniecznie. Na bazie tego zaczyna we mnie kiełkować zupełnie inna postać. Zawsze postać ma dla mnie twarz. Inaczej nie potrafiłabym jej napisać⁵²¹.

Scenarzystka zaznaczyła, że pracowała w ten sposób również przy scenariuszu filmu *Żeby nie było śladów*. Choć jego bohaterami były postaci historyczne, Krawczyk-Wnuk inspirowała się również znajomymi osobami.

Opowiadając o pracy nad scenariuszem *Fucking Bornholm*, Filip Kasperaszek podkreślał, że jego zaangażowanie w tekst zaczęło się od silnej identyfikacji z jedną z postaci – rozwiedzionym ojcem, który próbuje odnaleźć się w nowych okolicznościach życiowych:

Jeśli mam te same wątpliwości co postać, to jest najlepsza sytuacja z możliwych, bo wtedy to jest żywe. W trakcie pisania dojdziemy razem do odpowiedzi – albo przyznamy się przed sobą, że nie znamy odpowiedzi⁵²².

Podany przez Kasperaszka przykład pokazuje, jak istotne jest, by nie tylko widzowie, ale również autorzy scenariuszy utożsamiali się z bohaterami. Głęboka relacja z postacią może zaowocować nie tylko bardziej osobistym i autentycznym tekstem, lecz także głębszym zaangażowaniem samego autora w proces twórczy.

Nie wszyscy scenarzyści utożsamiają się ze swoimi bohaterami. Grzegorz Łoszewski postrzega postaci, o których pisze, jako odrębne byty, z którymi potrafi empatyzować, ale niekoniecznie dzieli ich losy czy doświadczenia:

Bohaterowie moich historii żyją w mojej głowie. Uważam nawet, że niektórzy z nich to są najbliższe mi osoby. Po prostu spędzam z nimi masę czasu. Dopóki mi sami nie powiedzą „spierdalaj”, są w mojej głowie. Męczą mnie. Bohaterowie filmu [*Minghun*] – Jurek, Ben... Znamy się dobrych parę lat. (...) Jakbym mógł to powiedzieć jednym słowem – po prostu jestem z nimi zaprzyjaźniony. Mój syn kiedyś pytał kim są ci bohaterowie. Powiedziałem mu, że to są tacy ludzie, którzy

⁵²¹ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

⁵²² Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

jakby do mnie zadzwonili, to ja mam zawsze czas z nimi pogadać, bo interesuje mnie co się u nich dzieje. Nie są to dla mnie abstrakcyjne postaci. Dla mnie to są po prostu normalni ludzie⁵²³.

Takie podejście do bohaterów, choć noszące znamiona pewnej twórczej obsesji, pozwala Łoszewskiemu na zachowanie pewnego rodzaju dystansu, który uważa za konieczny w procesie twórczym. Jak twierdzi, praca scenarzysty polega na nieustannym przełączaniu się między empatią wobec postaci a krytycznym oglądem kolejnych scen i decyzji dramaturgicznych⁵²⁴. Łoszewski jest przykładem scenarzysty, który uważa pracę z bohaterem za jedną z podstaw scenariopisarskiego rzemiosła. Jego sposób myślenia widać również w tym, jak opowiada o samym procesie pisania. Jak podkreśla, nie pisze „o bohaterze”, lecz „bohaterem”:

Myślenie bohaterem jest super, bo ono polega na tym: wróć, zobacz kogo masz, kim opowiadasz i skorzystaj z tego. Nagle okazuje się, że to jest kompletnie zaskakujące, że widz na to nie wpada. Tu leży pewna tajemnica opowiadania⁵²⁵.

„Myślenie bohaterem”, o którym opowiada Łoszewski, to właśnie podporządkowanie akcji scenariusza postaci, a nie dopasowywanie działań bohatera do wcześniej ustalonych założeń. Jak podkreśla, to również sposób na odnajdywanie zaskakujących rozwiązań – zarówno dramaturgicznych, jak i psychologicznych.

W praktyce scenarzyści pracują nad kreowaniem postaci nie tylko przed rozpoczęciem pracy nad zarysem fabuły, lecz także w trakcie pisania scenariusza. Na podstawie przeprowadzonych przeze mnie wywiadów oraz publicznych wypowiedzi scenarzystów mogę wyodrębnić dwa podejścia do pisania wczesnych wersji tekstu. Niektórzy, jak Ilona Łepkowska, Cezary Harasimowicz czy Mateusz Pacewicz, od razu siadają przed komputerem, pracując systematycznie przez określoną ilość godzin dziennie. Harasimowicz opisał swój system pracy z przymrużeniem oka: „Idę jak do magistratu, odbębnić szychtę”⁵²⁶. Ten model jest szczególnie przydatny dla osób, którym proces pisania pomaga w usystematyzowaniu swoich pomysłów poprzez prowadzenie dialogu ze samym sobą na kartce papieru czy w pliku tekstowym.

Inni autorzy, do których należą m.in. Grzegorz Łoszewski, Agata Koschmieder czy Kaja Krawczyk-Wnuk, zaczynają pracę od myślenia, dopiero później spisując pomysły „na

⁵²³ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁵²⁴ E. Serwotka, A. Zienowicz, op. cit., s. 92.

⁵²⁵ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁵²⁶ Scenarzysta dodał, że „poza „szychtą” [jego] mózg i serce ciągle mimo woli zajmują się pisaniem tekstem”. Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

papierze”. Według Kai Krawczyk-Wnuk takie podejście do pracy wymaga odwagi i wiary w swoje własne umiejętności:

Jak się boisz, jesteś niepewny siebie, to wytwarza się taki mechanizm pt. przesiedziałam 8 godzin, nikt się nie może do mnie przyczepić. (...) Wykonuję poważną pracę, jest odsiedziane. Moim zdaniem wymaga dużego dialogu z tym lękiem, żeby sobie powiedzieć, że ja pracuję cały czas⁵²⁷.

Do zmiany nawyków zmusiło scenarzystkę macierzyństwo – nie mogła już sobie pozwolić na spędzanie wielu godzin przed ekranem komputera. Zauważyła jednak, że cały czas myśli o scenariuszu, który ma do napisania. Podobnymi spostrzeżeniami podzieliła się ze mną Agata Koschmieder:

Duża część mojego procesu twórczego odbywa się poza komputerem. Najlepiej mi się pracuje nie pracując. Chodzę, spaceruję, mam ze sobą notatnik w telefonie albo najlepiej papierowy. Przychodzą do mnie sceny. Często się to dzieje podczas sprzątania. Sprzątanie jest dla mnie rodzajem medytacji. Zawsze najwięcej rzeczy, rozwiązań, scen, pojawia się podczas sprzątania. Eureka – to jest o tym, to o to chodzi, a ta postać to jest taka, ta relacja polega na tym. Samo pisanie jest dla mnie ostatnim etapem⁵²⁸.

Spisane w trakcie codziennych czynności notatki scenarzystka wykorzystuje do kolejnego etapu, czyli pracy z fiszkami. Koschmieder zapisuje na fiszkach nie tylko pomysły na sceny, ale także inne elementy (dialogi, powtarzające się w scenach motywy), które przyszły jej do głowy. Następnie zaczyna je porządkować, obserwując jak z „chaotycznych” pomysłów zaczyna powstawać historia. Jak twierdzi, jest to nie tylko świetna zabawa, ale i sposób na zdefiniowanie tematu scenariusza:

Po szkole filmowej miałam takie przekonanie, że na wstępie muszę wiedzieć wszystko – o czym jest ta historia, kim są ci bohaterowie, jaka jest puenta, od czego wychodzę i do czego dążę, jakie są punkty zwrotne... Teraz widzę, że można pracować inaczej. (...) Mogę mieć przecucie, intuicję, i mogę dać sobie wolność, żeby w tym grzebać, zapisywać te rzeczy na milionie fiszek. Dopiero na kolejnym etapie

⁵²⁷ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

⁵²⁸ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

wchodzę w proces odkrywania i nadawania temu znaczenia. Ale nie muszę od razu przystępować do pisania, z góry wiedząc o co mi chodzi⁵²⁹.

Koschmieder pracuje w ten sposób przede wszystkim nad autorskimi projektami. Gdy wykonuje pracę na zlecenie, szybko zaczyna myśleć o strukturze przyszłego scenariusza, łatwiej jej przychodzi też systematyczna praca nad tekstem. Scenarzystka przyznała, że pracując nad autorskimi scenariuszami często odkłada pisanie na ostatnią chwilę. O problemach z prokrastynacją opowiedział mi także Filip Kasperaszek:

Bardzo długo zostawiałem wszystko na deadline. Jechałem na wielu różnych używkach, robiłem sobie godzinne drzemki, byle by napisać tekst w trzy dni – i mi się to udawało. Dziś wiem, że to było spowodowane lękiem przed tym, że napiszę coś złego. Był w tym też element autosabotażu – dzięki temu mogłem powiedzieć: „Daj spokój, napisałeś to w trzy dni, zrobiłeś to najlepiej jak mogłeś”. Nikogo nie oceniam, po prostu wiem, że tak było w moim przypadku⁵³⁰.

Świadomość mechanizmu stojącego za potrzebą odkładania pracy na ostatnią chwilę, a także zrozumienie swoich potrzeb w procesie twórczym (przede wszystkim o możliwość współpracy z innymi autorami) pomogły scenarzyście zmienić nawyki. Dziś udaje mu się pracować w sposób systematyczny. Z wypowiedzi moich rozmówców wynika, że pisanie scenariusza przez więcej niż kilka godzin dziennie jest możliwe tylko wtedy, gdy nad autorem wisi widmo *deadline’u*⁵³¹.

Niektórzy scenarzyści, w szczególności ci, którzy łączą pracę nad tekstem z wykonywaniem innego zawodu lub opieką nad małymi dziećmi, nie mogą sobie pozwolić na luksus systematycznego pisania. Przykładem takiego autora jest Krzysztof Rak, który karierę w branży filmowej zaczynał jako producent i po dziś dzień pracuje przede wszystkim w tej roli. Jest on również ojcem. Rak z konieczności wymuszonej innymi obowiązkami łączy dwa opisane powyżej podejścia, dzieląc pracę na etapy. Pierwszy etap polega na zbieraniu inspiracji oraz na dokumentacji. Gdy scenarzysta czuje, że jest gotów, przechodzi do kolejnego kroku, polegającego na spisaniu fabuły w formie treatmentu.

⁵²⁹ Ibid., por. „Metoda M. Karpiński, op. cit., s. 99.

⁵³⁰ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

⁵³¹ Jak opowiedział mi Marek Baranowski: „Jak jest deadline, to jestem w stanie pracować 16 godzin. (...) Wstawiałem o 05:00, pisałem do 18:00-20:00, a potem się spotykałem z koleżanką, z którą pracowaliśmy nad serialem [żeby omówić tekst – przyp. MD]. Wolałbym mieć taki mózg, że siadam, piszę mniej więcej tyle samo godzin dziennie, ale nie wiem, czy to możliwe w moim przypadku. Czasami jest to koszmar pisania. Jakieś notatki, jakaś drabinka, coś, a ja muszę napisać 20 stron scenariusza w jeden dzień. Wiadomo, że jest to rozpieprzone, ale przynajmniej jest na papierze. Trochę wstyd wysłać coś takiego producentowi, ale potem on powie: ‘No, jest chaos, ale przynajmniej wiadomo, co to ma być’”. Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

Według Raka, kluczowym aspektem pracy nad tekstem jest utrzymanie koncentracji. Scenarzysta stara się więc zapewnić sobie odpowiednie warunki do pracy:

Najczęściej sprowadza się to do redukcji bodźców, znalezienia ciszy. Były okresy, kiedy pracowałem w nocy, kiedy było cicho i nie było innych wyzwań. (...) Zdarza mi się coś takiego – wyjeżdżam gdzieś na tydzień i wprowadzam się w pewien trans. Pomaga mi w tym redukcja bodźców, muzyka⁵³².

Gdy Rak wraca do obowiązków producenta oraz rodzica po tygodniowym, twórczym odosobnieniu, ma już treatment lub szczegółową drabinkę. Kolejny etap pracy nad tekstem przeplata się z codziennymi obowiązkami scenarzysty. Polega on na analizie poszczególnych elementów, takich jak początek czy zakończenie, a także scen, wątków czy łuków postaci, a więc zadań, „które wymagają krótszego okresu koncentracji i można je łatwiej rozbić na etapy”⁵³³. W trakcie analizy Rak wyznacza elementy tekstu wymagające zmian, a następnie pozwala na to, by pomysły na rozwiązania wylaniały się z jego podświadomości zanim ponownie siądzie do pisania. Podsumowując swój system pracy nad scenariuszem Rak stwierdził, że zazwyczaj poświęca tydzień na pisanie, zaś kolejny tydzień, w którym wykonuje również inne obowiązki, na analizy lub poszukiwanie inspiracji. Jak uważa, w pisaniu scenariusza przydaje się zarówno dyscyplina, jak i odrobina twórczej swobody:

Są kwestie, które wymagają żywej pracy intelektualnej, bardzo świadomej, ale jest też aspekt intuicyjny. Pewną część pracy trzeba wykonać rzetelnie, i do tego trzeba mieć ciszę, spokój, wygodnie. Natomiast jeśli chodzi o ten czas, kiedy chodzę, myślę o tej historii, szukam olśnienia, pomysłu na to, co by w tej historii mogło jeszcze zaskoczyć, szukam konceptu, który wygrzebuję z podświadomości, czyli działam intuicyjnie... To może być cały dzień jeżdżenia rowerem po Warszawie, przysiadania w kolejnych knajpach, patrzenia na ludzi⁵³⁴.

⁵³² Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁵³³ Ibid.

⁵³⁴ Ibid. Tak samo uważa Agata Koschmieder: „Czasem muszę się zamknąć sama, wyciszyć telefon, odciąć od świata, żeby nic mi nie przeszkadzało, a czasem na odwrót. Czasem potrzebuję być wśród ludzi. Ale jak mam już do napisania scenariusz, muszę być sama w ciszy. Na etapie kreacji, poszukiwania, lubię być pośród ludzi albo chodzić i myśleć”. Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit. O potrzebie wybrania odpowiedniej muzyki do pracy opowiedział mi zaś Marek Baranowski: „Czasem [słucham muzyki] klasyczej, raczej bez tekstu – to do pisania scenariusza. Do pisania drabinki może być muzyka z tekstem. Jak znajdę piosenkę, która mi dobrze steruje mózg, to potrafię jej słuchać na loopie. Zawsze powstanie inny tekst w zależności od tego, jakiej będę słuchał muzyki, gdzie będę, czy wstanę itd. Inny od tego, co zakładałem”. Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

Refleksja Raka trafnie ilustruje kolejny aspekt, w którym pojawia się napięcie między kreatywnym a przemysłowym charakterem pracy scenarzystów. Bez dyscypliny i systematycznej pracy, scenarzyści mieliby poważne problemy z wywiązywaniem się z terminów ustalonych z innymi członkami ekipy, co zaburzałoby cały proces produkcji filmu. Z drugiej strony, praca pozbawiona elementu intuicyjnego może skutkować powstawaniem tekstów jałowych, schematycznych. Niezależnie od tego, jak szybko dany autor czy autorka zaczyna przelewać swoje myśli na puste strony notatnika czy pliku tekstowego, niewątpliwie korzysta z obu metod pracy, oczywiście jednak w różnych proporcjach.

Scenarzyści różnią się między sobą nie tylko podejściem do pracy, ale i preferencjami dotyczącymi formy tekstu, na której najchętniej pracują. Pomysł ekranowy bywa bowiem zapisywany w różnych formach, czy też, by posłużyć się terminem zaproponowanym przez Marka Hendrykowskiego, odmianach. Jedną z najkrótszych pod względem objętości, często pojawiającą się na początku pracy formą, jest synopsis, *story outline*⁵³⁵ lub *one-pager*. Jest to jednostronicowe⁵³⁶ streszczenie całej fabuły przyszłego filmu – jej początku, środka i końca. Nie powinien być notką szczegółowo opisującą wyłącznie pierwszy akt i zakończoną pytaniami, które widz ma sobie zadawać w trakcie seansu („Czy uda im się uratować świat przed zagładą?”). Synopsis służy bowiem nie do zaintrygowania przyszłych widzów, lecz do przekazania współpracownikom wizji przyszłego scenariusza oraz filmu, zazwyczaj na wczesnym etapie pracy, ale nie tylko. Spisany w tej formie pomysł bywa podstawą do podejmowania przez producenta decyzji o współpracy z danym scenarzystą. W takich sytuacjach jest z założenia punktem wyjścia dla dalszej pracy i najczęściej różni się znacząco od wersji scenariusza przyjętej do produkcji.

Jak wspomniałam w poprzednim podrozdziale, *one-pager* może być z punktu widzenia autora scenariusza wygodną formą przedstawienia swoich pomysłów bez konieczności wielomiesięcznej pracy. Nie oznacza to bynajmniej, że stworzenie jednostronicowego streszczenia nie wymaga żadnego wysiłku ze strony scenarzysty. Przede wszystkim autor musi mieć przynajmniej wstępny pomysł na zakończenie przyszłego filmu, co często wymaga dłuższego namysłu. Czasem przed napisaniem *one-pagera* konieczne jest wykonanie dokumentacji. Dlatego więc wielu scenarzystów zaczyna pracę nad scenariuszem od innych form, korzystając z synopsisu wyłącznie w

⁵³⁵ M. Karpiński, op. cit., s.89.

⁵³⁶ Synopsis ma różną długość w zależności od tego, kto je zamawia. Organizatorzy warsztatów scenariuszowych często narzucają ograniczenia dotyczące ilości znaków czy słów. M. Karpiński, op. cit., s. 23.

celach promocyjnych⁵³⁷. Do sytuacji, w których wymagane jest przedstawienie synopsisu, należy np. zgłaszanie projektu na warsztaty *developmentowe*, *pitchingi* lub inne wydarzenia branżowe na różnych etapach pracy. Niektórzy autorzy, jak Łukasz M. Maciejewski, traktują pisanie synopsisu czy *one-pagera* jako ćwiczenie warsztatowe – konieczność streszczenia 90-stronicowego scenariusza wymaga bowiem odnalezienia punktów zwrotnych opowiadania, pozwala także spojrzeć z dystansem na jego strukturę, by dostrzec „dłużyzny” czy inne słabe punkty.

Formami opisującymi bardziej szczegółowo przebieg fabuły oraz poszczególnych scen są nowela filmowa oraz treatment. Ta pierwsza, popularna w systemie produkcji filmowej PRL odmiana, daje autorom możliwość opowiedzenia filmowej historii za pomocą literackich środków wyrazu⁵³⁸. Cechuje ją prozatorska forma oraz pewna swoboda stylistyczna. W praktyce nowela filmowa została na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat wyparta przez treatment, formę znacznie bardziej skodyfikowaną, wywodzącą się z kinematografii amerykańskiej. Treatment jest kilkunastostronicowym⁵³⁹ dokumentem streszczającym fabułę przyszłego scenariusza. Zapisywany jest w czasie teraźniejszym, raczej prostym językiem opisującym przede wszystkim akcję⁵⁴⁰, z uwzględnieniem wyłącznie najważniejszych dialogów, co zmusza scenarzystów do opowiadania obrazem.

Przebieg fabuły można przedstawić także w formie drabinki, czyli listy zwięzłe opisanych scen⁵⁴¹. Można ją porównać do planu czy konspektu⁵⁴² przyszłego scenariusza. Jej forma pozwala na zabiegi porównywalne do montażowych, a więc łatwe żonglowanie scenami lub sekwencjami, jest więc szczególnie przydatnym narzędziem do pracy nad strukturą filmu. Ponadto bywa pomocna również na kolejnym etapie pisania – Maciej Karpiński nazywa ją „przewodnikiem”⁵⁴³ po powstającym scenariuszu. Wśród moich rozmówców znalazły się zarówno osoby, które często korzystają z tej formy (Marek Baranowski, Kaja Krawczyk-Wnuk, Krzysztof Rak, Maciej Karpiński⁵⁴⁴), jak i takie, które nigdy nie piszą drabinek (Robert Bolesto). Warto zaznaczyć, że niektórzy, jak Kaja Krawczyk-Wnuk, wybierają pracę nad drabinką zamiast treatmentu, inni ją tworzą przed

⁵³⁷ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 60-61., por. M. Karpiński, op. cit., s. 93. Do form pisanych najczęściej w celach promocyjnych należą także *logline* oraz *tagline*. *Logline* jest kilkuzdaniowym streszczeniem przyszłego filmu, podobnie jak synopsis zawierającym początek, koniec i środek historii. Może on odnosić się zarówno do akcji, jak i do przesłania filmu. *Tagline* jest zaś chwytliwym, najczęściej jednozdaniowym hasłem zachęcającym widzów do obejrzenia filmu. Nie powinien on zdradzać zakończenia filmu, może zaś zawierać pytanie lub odnosić się do głównego konfliktu.

⁵³⁸ Ibid., s. 48-49, por. M. Karpiński, op. cit., s. 95-96.

⁵³⁹ „Najbardziej rozpowszechnioną objętością treatmentu jest mniej więcej 10 do 20 stron”. M. Karpiński, op. cit., s. 95.

⁵⁴⁰ M. Karpiński, op. cit., s. 96.

⁵⁴¹ Ibid., s. 98.

⁵⁴² M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 53.

⁵⁴³ M. Karpiński, op. cit., s. 98.

⁵⁴⁴ Jak pisze Karpiński w *Niedoskonałym odbiciu filmu*: „Nie wyobrażam sobie, by można było tę strukturę prawidłowo skonstruować, a tym samym, praktycznie biorąc, napisać dobry scenariusz bez drabinki”. Ibid., s. 98.

napisaniem treatmentu, jeszcze inni zaś po napisaniu treatmentu, a przed rozpoczęciem pracy nad pierwszym *draftem* scenariusza. Warto podkreślić, że drabinki mogą mieć różne formy, różniące się np. stopniem szczegółowości opisów scen⁵⁴⁵. Niektórzy scenarzyści dla własnych potrzeb posługują się nieco bardziej rozbudowaną drabinką, którą Krzysztof Rak określił jako „treatmento-drabinka”⁵⁴⁶. Łączy ona cechy drabinki (zapisana jest w punktach) z treatmentem (nieco bardziej rozbudowane opisy scen). Zarówno drabinka, jak i treatment są formami, do których scenarzyści nieraz wracają nawet po napisaniu kilku wersji scenariusza. Zdarza się to przede wszystkim wtedy, gdy autorzy decydują się na wprowadzenie do tekstu daleko idących zmian. Powrót do treatmentu czy drabinki pozwala autorom na nowo skupić się na strukturze tekstu, bez konieczności poprawiania takich elementów jak dialogi czy didaskalia.

Niezależnie od tego, z jakich form korzysta scenarzysta, ostatecznym celem jego pracy jest dostarczenie producentowi, reżyserowi i całej ekipie filmowej scenariusza, a więc szczegółowego zapisu przebiegu całego filmu z podziałem na poszczególne sceny, zawierającego krótkie opisy miejsca akcji, a także opisujące akcję didaskalia, jak i dialogi. W wielu kinematografiach świata zachodniego, od Stanów Zjednoczonych przez Francję po Czechy, scenariusz jest zapisywany w sposób standaryzowany mniej więcej od lat 50. XX wieku, choć istniały regionalne wariacje, przede wszystkim w poszczególnych krajach europejskich⁵⁴⁷. Zastosowanie czcionki Courier New oraz odpowiedniego formatowania strony, które dziś narzucają automatycznie programy do pisania scenariuszy, gwarantować ma powstanie tekstu, którego jedna strona ma odpowiadać minucie zrealizowanego filmu. W praktyce zależy to jednak od różnych czynników, m.in. od tego, jak bardzo opisowe są didaskalia, czy od stosunku ilości didaskaliów do dialogów. W procesie *developmentu* powstaje zazwyczaj kilka do kilkunastu wersji scenariusza, choć zdarzają się także scenariusze przepisywane kilkadziesiąt razy⁵⁴⁸.

Scenarzystów można podzielić na tych, którzy chętniej zaczynają pracę od treatmentu oraz tych, którzy wolą od razu pisać scenariusz. Według niektórych, odpowiednio długa praca nad treatmentem pozwala oszczędzić czas na wczesnych etapach

⁵⁴⁵ B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski*, op. cit.

⁵⁴⁶ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁵⁴⁷ Lektura obcojęzycznych wpisów dotyczących scenariusza na portalu wikipedia.org dostarcza ciekawych informacji na temat różnych stylów formatowania. Przykładem niespotykanego w Polsce sposobu formatowania jest formatowanie w stylu włoskim, zgodnie z którym didaskalia umieszczane są po lewej stronie, zaś dialogi po prawej; w Rosji zaś przez długie lata największą popularnością miał się cieszyć zapis scenariusza w formie noweli. *Sceneggiatura*, https://it.wikipedia.org/wiki/Sceneggiatura#Layout_delle_sceneggiature, [dostęp: 29.04.2025], por. *Сценарий*, <https://ru.wikipedia.org/wiki/Сценарий> [dostęp: 29.04.2025], por. *Scénario*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sc%C3%A9nario>, [dostęp: 29.04.2025].

⁵⁴⁸ Liczba draftów zależy m.in. od tego, co dany autor uznaje jako nową wersję tekstu. Wielu scenarzystów określa w ten sposób scenariusz, który znacząco różni się od poprzedniego draftu, zaś wersji z niewielkimi poprawkami nie uznaje za nowy draft. Inni zaś liczą każde wprowadzenie poprawek jako nowy draft.

pisania scenariusza – wprowadzanie daleko idących zmian do napisanego w tej formie tekstu zajmuje znacznie mniej czasu niż napisanie kilkunastu zupełnie nowych scen. Do autorów preferujących rozpoczęcie pracy nad scenariusza od napisania kilku wersji treatmentu, należy m.in. Marcin Ciastoń. Według scenarzysty *Hiacynta*, pisanie treatmentu pozwala skupić się na strukturze, zaś pisanie scenariusza wymaga poświęcenia uwagi innym elementom tekstu:

Moim zdaniem rok pracy na treatmentcie to był dobry pomysł. (...) Jeśli chodzi o ustawienie dobrze działającego szkieletu historii, o efektywność pracy, lepszy jest treatment. Pisanie scen to inny rodzaj pisania. Jeśli masz dobry szkielet, w którym wszystko łączy się ze sobą, nie wyjdzie ci nagle w trakcie pisania nic [co znacząco zmieni ten przebieg – przyp. MD]. Możesz się zająć tym, co jest sztuką pisania sceny – emocje, podteksty, odpowiednie łączenie scen⁵⁴⁹.

Do wymienionych przez Ciastonia elementów sceny, którym należy poświęcić szczególną uwagę, warto także dodać dialogi. Zwolennikiem długiej pracy nad treatmentem jest także Mateusz Pacewicz. Podczas panelu dyskusyjnego o nazwie *Okrągły stół scenarzystów*, który odbył się na festiwalu Script Fiesta w 2021 roku, porównał on pisanie treatmentu do przygotowań himalaistów do próby zdobycia szczytu:

Treatment jest dla mnie najważniejszy, najwięcej czasu na niego poświęcam. Czasem siedzę nad treatmentem parę lat, a potem nad scenariuszem 3 tygodnie. Zauważyłem, że lubię możliwie najlepiej dopracować treatment. Pisanie scenariusza to rodzaj himalaizmu – jak się ogarniemy tam na górze, w tym mrozie, że czegoś nie wzięliśmy, to jest poważny problem. Wolę zacząć ten proces będąc przygotowanym, choć mam świadomość, że nawet jeśli jestem super przygotowany, to może się okazać, że to nie jest ta wersja scenariusza o którą mi chodziło⁵⁵⁰.

Mimo opisanych powyżej zalet odpowiednio długiej pracy nad treatmentem, wielu scenarzystów nie lubi tej formy⁵⁵¹. Do najczęściej wymienianych wad treatmentu należą lakoniczne opisy scen oraz brak dialogów, które nie sprzyjają wzbudzaniu emocji czytelników. Wśród autorów, którzy piszą przede wszystkim scenariusze, znajdują się tak

⁵⁴⁹ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁵⁵⁰ *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

⁵⁵¹ M. Karpiński, op. cit., s.97.

różni scenarzyści, jak Robert Bolesto, Łukasz M. Maciejewski⁵⁵² czy Filip Kasperaszek. Zdaniem Kasperaszka większy nakład pracy, jaki wiąże się z poprawianiem scenariusza, jest ceną wartą zapłacenia za korzyści płynące z takiego sposobu pisania:

Osobiście najchętniej bym od razu pisał scenariusze i potem męczył się z tym, że [pisząc kolejny draft – przyp. MD] muszę wszystko przepisywać od początku, bo dla mnie ta historia dzięki temu zaczyna żyć. (...) Kiedy piszę treatment lub drabinkę, bardzo ciężko mi poczuć emocje. Pisząc scenariusz widzę obrazy, widzę ludzi, czuję tę sytuację. Chyba najbardziej sytuację. Od razu czuję, że coś mnie prowadzi⁵⁵³.

Nie tylko wśród osób piszących, ale i czytających (producenci, reżyserzy) są takie, które twierdzą, że scenariusz daje lepszy dostęp do emocji bohaterów, a także bardziej dokładny obraz sposobu, w jaki będzie opowiedziany powstający film. Według Marcina Ciastonia wielu producentów właśnie z tego powodu dąży, by twórcy zaczęli jak najszybciej pracować nad scenariuszem⁵⁵⁴. Warto zaznaczyć, że ilość wersji treatmentów oraz scenariuszy bywa regulowana umową z producentem lub ustalana między scenarzystą a reżyserem. Kaja Krawczyk-Wnuk przyznała w rozmowie ze mną, że choć najchętniej zaczynałaby pracę od drabinki, często musi dostosować swoje metody pracy do preferencji producentów, którzy wymagają dostarczenia treatmentu⁵⁵⁵. Cezary Harasimowicz zwrócił natomiast uwagę na aspekt finansowy – wypłata rat wynagrodzenia jest najczęściej uzależniona od dostarczenia producentowi lub zaakceptowania przez producenta poszczególnych wersji lub odmian scenariusza, np. pierwszego treatmentu, pierwszego draftu, shooting draftu itp. Jak podsumował: „za każdym razem jest inaczej”⁵⁵⁶.

Ciekawym zagadnieniem w kontekście metod pracy scenarzystów jest także podejście do struktury. Pod tym ogólnym określeniem kryją się w rozumieniu większości polskich scenarzystów filmowych wspomniane już teorie lansowane przez hollywoodzkich „guru scenariuszowych”, przede wszystkim trzyaktowy paradygmat, struktura ośmiosekwencyjna oraz podróż bohatera, a także mniej popularne, jak *Save the Cat!* czy „22 steps” Johna Truby. Podobnie jak w przypadku podejścia do form czy sposobów pracy na wczesnym etapie pisania, możemy wyróżnić dwa przeciwstawne nurty czy poglądy, między którymi sytuują się poszczególni twórcy. Wśród scenarzystów znajdziemy zarówno osoby, dla których – zgodnie z maksymą legendarnego hollywoodzkiego

⁵⁵² Scenarzysta miał napisać aż 500 draftów scenariusza do filmu *Biała odwaga*. Przyznał także, że pisze raczej krótkie scenariusze – najczęściej od 75 do 90 stron. B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski*, op. cit.

⁵⁵³ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

⁵⁵⁴ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁵⁵⁵ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

⁵⁵⁶ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

scenarzysty Williama Goldmana⁵⁵⁷ – struktura scenariusza jest jednym z jego najważniejszych aspektów, jak i takie, które podchodzą do struktury w sposób znacznie bardziej swobodny. Dla Grzegorza Łoszewskiego struktura jest podstawą dramaturgii filmowej. Dzięki wieloletniemu doświadczeniu nie tylko w pisaniu, ale i w analizie tekstów, jest on w stanie określić strukturę scenariusza już na etapie pomysłu:

Myślę, że w zasadzie można mi zabrać klawiaturę, bo nie muszę na nią patrzeć. Umiem się posługiwać swoim instrumentem. A co jest tym instrumentem (...)? Siedzę gdzieś, wszystko jedno, czy to będzie pociąg, ławka, i ludzie zaczną opowiadać swoje historie, to ja nie muszę się zastanawiać która z tych historii jest ciekawa dla filmu. Pojawia się jeden element, który natychmiast [sprawia, że się] prostuję i od razu wiem, jakie zadać pytania, bo wiem, że to jest film. (...) Po pierwsze – postać, o której [ktoś mi] opowiada jest oryginalna. (...) Po drugie, muszę usłyszeć w opowiadaniu o tej postaci zaskakującą przemianę. Wtedy odruchowo tę przemianę umieszczam jako midpoint. Będę musiał jeszcze wymyślić co było wcześniej i co będzie potem, ale najważniejszy moment filmu mam⁵⁵⁸.

Struktura daje więc Łoszewskiemu punkt zaczepienia, pomaga zrozumieć zarówno bohatera, jak i całą filmową opowieść, od początku do końca. Według scenarzysty jest to kluczowe. Jednym z najbardziej powszechnych problemów studentów scenariopisarstwa i reżyserii, jest według Łoszewskiego fakt, że najczęściej zaczynają zbyt późno myśleć o zakończeniu swoich historii, co zdaniem scenarzysty wpływa negatywnie na proces pisania scenariusza.

O podobnym rodzaju instynktownego odnajdywania struktury scenariusza opowiedzieli mi także Marcin Ciastoń oraz Krzysztof Rak. Scenarzysta *Bogów* wspominał w rozmowie ze mną, że w trakcie pracy nad tekstem nie zastanawiał się nad strukturą powstającego scenariusza. Dopiero po napisaniu kilku wersji Rak porównał swój tekst ze strukturą trzyaktową oraz ośmiosekwencyjną, upewniając się, że zawiera on wszystkie niezbędne dla tych struktur punkty zwrotne. Jak wspomina, nie wprowadzał większych

⁵⁵⁷ Brzmi ona: „scenariusz jest strukturą”. M. Karpiński, op. cit., s. 105.

⁵⁵⁸ Scenarzysta spuentował swoją wypowiedź w dość zaskakujący dla mnie sposób: „Może to rodzaj prostactwa? Wiem, że są inne modele dramaturgiczne, ale wiem też, że nie jestem zbyt pracowity. Nie wiem, ile będzie trwało moje życie, ale nie będzie trwało nieskończone długo. W związku z tym muszę mieć jakieś proste schematy działania”. Jako była studentka Łoszewskiego, który prowadził mój tekst na III roku studiów scenariopisarskich, postrzegałam go jako scenarzystę niezwykle silnie przywiązanego do struktury filmowej. Nie spodziewałam się, że jego stosunek do struktury może wynikać z potrzeby zastosowania skrótu myślowego, pewnej umowności. Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

zmian na podstawie analizy⁵⁵⁹. Umiejętność intuicyjnej pracy ze strukturą mogła być w przypadku Raka wynikać z jego bogatego doświadczenia – od wykształcenia teatrologicznego, przez wieloletnią pracę producenta w HBO, pracę nad autorskimi tekstami rozwijanymi ze stypendium Agencji Scenariuszowej, aż po scenariusz zrealizowanego w 2009 roku filmu *Ostatnia akcja*. W sposób nieco bardziej usystematyzowany pracuje ze strukturą Cezary Harasimowicz. Jego podejście cechuje się dużym skupieniem na warsztacie – Harasimowicz określa się jako „zawodowiec” lub, z przymrużeniem oka, „pisarczyk”⁵⁶⁰. Struktura jest dla niego niezwykle ważnym narzędziem, z którego korzysta nie tylko pisząc scenariusze filmowe:

Mam scenariuszową technikę pisania – nawet jak piszę powieść, wiem, jakie będzie zakończenie, dzielę na 3 akty, staram się trzymać proporcji, tak jak wymaga technika scenariuszowa⁵⁶¹.

Harasimowicz podkreślił przy tym, że zastosowanie trójaktowego paradygmatu musi wynikać z naturalnej, wewnętrznej właściwości historii, inaczej grozi powstaniem tekstu schematycznego. Wielu scenarzystów właśnie z tego względu zaczyna myśleć o strukturze scenariusza dopiero po zakończeniu pierwszego etapu pracy – intuicyjnego, „chaotycznego”⁵⁶², polegającego na gromadzeniu pomysłów lub pisania pierwszej, z założenia niedoskonałej wersji scenariusza zwanej po angielsku „*vomit draft*” lub, jak określa go amerykańska scenarzystka Meg LeFauve, „*barf draft*”⁵⁶³. Tak opisała swój proces pracy Agata Koschmieder:

Pozwalam, żeby rzeczy przeze mnie płynęły, nie myślę za dużo o strukturze, w którym jestem momencie historii, że tu powinien być punkt zwrotny, tu jest *midpoint*... Przy autorskich projektach, bliskich mojemu doświadczeniu, czuję, że jest jakiś powód, dla którego przychodzi do mnie jakaś scena. Brzmi to trochę ezoterycznie, ale... to jest taki *channeling*. Coś spływa, ja pozwalam temu spływać. Staram się nie poddawać tego krytyce ani scenariuszowej obróbce, tylko niech te sceny spływają, niech te dialogi spływają, a ja patrzę, dokąd mnie to

⁵⁵⁹ M. Dembinska, op. cit., s. 35-36.

⁵⁶⁰ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁵⁶¹ Ibid.

⁵⁶² Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

⁵⁶³ *Vomit draft* lub *barf draft* to wersja scenariusza, w której autor zapisuje wszystkie pomysły, nie zwracając szczególnej uwagi na strukturę, dramaturgię czy jakość tekstu. Celem takiego zabiegu jest głębsze poznanie bohatera, zrozumienie tego, o czym według autora jest dana historia oraz jakie elementy są niezbędne do jej opowiedzenia. Podobną metodę poleca studentom łódzkiej szkoły filmowej reżyser Filip Bajon. S. Myers, *Screenwriting 101: Meg LeFauve*, <https://gointothestory.blcklst.com/screenwriting-101-meg-lefauve-824adfed2705> [dostęp: 29.04.2025]. por. *What is a „Vomit draft” and do you need to write one?*, <https://blog.finaldraft.com/what-is-a-vomit-draft-and-do-you-need-to-write-one> [dostęp: 29.04.2025].

prowadzi. Staram się poddać procesowi, wyłączyć intelektualny, racjonalny osąd. Z kolei przy projektach bardziej komercyjnych, do których zostaję wynajęta, od razu mi się włącza struktura: jesteśmy w tym momencie historii, tu musimy dojść.⁵⁶⁴

Z wypowiedzi scenarzystki wynika, że korzysta ona z różnych sposobów pracy ze strukturą w zależności od tego, czy pracuje nad autorskim projektem, czy też na zlecenie. Wśród scenarzystów znajdują się także autorzy, którzy wykazują krytyczne podejście do pracy z hollywoodzkimi strukturami scenariuszowymi. Jest wśród nich także Filip Kasperaszek, współzałożyciel omówionych w poprzednim rozdziale warsztatów scenariuszowych o nazwie Atelier Scenariuszowe. To właśnie doświadczenie konsultanta scenariuszowego wpłynęło na poglądy Kasperaszka dotyczące pracy ze strukturą:

Od jakiegoś czasu jestem przeciwnikiem rozmowy o strukturze, nawet o sekwencjach. Uważam, że to zostało ostatnio wypaczone. Miałem uczestników, którzy przyszli bardzo przygotowani, wiedzieli, co się ma wydarzyć na jakiej stronie. Napisali scenariusz pod strukturę. W tekście było dużo życia, ale to życie nagle wyparowywało, bo trzeba było coś nagiąć pod założoną z góry strukturę. Wierzę, że konstrukcje działają, ale problemem jest moim zdaniem kolejność, w której [zostają wprowadzone do tekstu – przyp. MD]. Niektórzy bardzo szybko uciekają w stronę tego języka, często po to, by się zasłonić.⁵⁶⁵

Zdaniem Kasperaszka największym zagrożeniem płynącym ze zbyt wczesnej pracy ze strukturą lub zbyt dosłownego stosowania się do wskazówek hollywoodzkich „guru” jest naginanie fabuły scenariusza do przyjętych założeń. Napisany w ten sposób scenariusz może mieć zbyt przewidywalną lub przeciwnie – mało prawdopodobną fabułę. Zachowanie postaci może stać się nielogiczne, a same postaci mogą wydawać się pozbawione emocji albo reagować w sposób przesadny, zgodny z intencjami scenarzysty. Ciekawe jest także spostrzeżenie Kasperaszka dotyczące używania języka z podręczników scenariuszowych w celu ucieczki przed konfrontacją z emocjami (czy to własnymi, czy bohaterów), lub z poczuciem bezsilności wobec przeszkód napotkanych podczas pracy nad tekstem.

⁵⁶⁴ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

⁵⁶⁵ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

Podobny stosunek do korzystania ze struktur scenariuszowych ma Robert Bolesto. Niezwykle ciekawym przypadkiem do analizy jest proces powstawania scenariusza filmu *Córki dancingu*. Bolesto, który podczas pisania tekstu miał już za sobą zarówno bogate doświadczenia teatralne, jak i kilkuletni staż w zawodzie scenarzysty, pracował nad scenariuszem we współpracy nie tylko z reżyserką filmu, Agnieszką Smoczyńską, ale i z członkami innych pionów. Punktem wyjścia do pracy nad *Córkami dancingu* był wymyślony przez Bolestę tytuł oraz ogólny pomysł: „historia dwóch dziewczynek na dancingu w Adrii”⁵⁶⁶. Scenarzysta najpierw nawiązał współpracę z Agnieszką Smoczyńską oraz z siostrami Barbarą i Zuzanną Wrońskimi z zespołu Ballady i Romanse. Podczas gdy Bolesto pisał pierwsze sceny, siostry Wrońskie komponowały już piosenki, które przesyłały scenarzyście. Jak wspomina Bolesto, starał się do każdej z piosenek dopasować istniejącą scenę lub napisać nową, a następnie ułożył je w zarys scenariusza. Struktura przyszłego filmu pojawiła się w bardzo nietypowy sposób:

Na pewnym etapie zrobiliśmy coś w stylu słuchowiska – Andrzej [Konopka, odtwórca roli perkusisty – przyp. MD] przeczytał cały scenariusz, wstawialiśmy w to demówki piosenek, żeby w ogóle zobaczyć.

Jak to wpłynęło na dalszą pracę?

Ujawniała nam się struktura. Na tym etapie pracował z nami dźwiękowiec, który zaczął coś od siebie dorzucać. Ta forma działała nam na wyobraźnię inaczej, niż scenariusz. Zobaczyliśmy na przykład, że nagle jest duży moment bez muzyki, bez śpiewania. Nagle było widać, że są jakieś dziury⁵⁶⁷.

Z wypowiedzi scenarzysty wynika, że struktura dramaturgiczna *Córek dancingu* powstała w sposób organiczny, a na jej kształt miały wpływ różne osoby z ekipy. Owocem nietypowego sposobu pracy jest jeden z bardziej oryginalnych (choć różnie przyjętych przez widzów oraz krytykę) filmów polskich ostatnich dwóch dekad⁵⁶⁸.

Z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów wynika, że choć z wywodzącymi się z Hollywood strukturami pracują scenarzyści w różnym wieku, można zaobserwować pewne tendencje wśród przedstawicieli poszczególnych pokoleń. Starsi autorzy, w czasach

⁵⁶⁶ Bolesto wybrał miejsce akcji ze względu na jego bogatą, sięgającą XX-lecia międzywojennego, historię. Wywiad z Robertem Bolestą, op. cit.

⁵⁶⁷ Ibid.

⁵⁶⁸ B. Staszczyszyn, „Córki dancingu”, reż. Agnieszka Smoczyńska, <https://culture.pl/pl/dzielo/corki-dancingu> [dostęp: 29.04.2025].

młodości zachwyceni kinem Nowego Hollywood, podchodzą z uznaniem, niekiedy wręcz z podziwem, do amerykańskich teorii dramaturgicznych. W latach 80. i 90. były one bowiem postrzegane jako powiew świeżości, niosący nadzieję na odnowę jakościową polskiego kina. Dziś, gdy rynek jest nasycony kursami, warsztatami oraz programami edukacyjnymi dla scenarzystów, młodsze pokolenie twórców zdaje się dzielić na dwie grupy: tych, którzy kurczowo trzymają się klasycznych modeli narracyjnych, oraz tych, którzy świadomie próbują je porzucić, poszukując bardziej indywidualnych form wyrazu. Jak podsumowała Justyna Bilik, jedna z moich młodszych rozmówczyń, absolwentka studiów scenariopisarskich:

Wydaje mi się, że scenariopisarstwo polega na odchodzeniu od [szablonów]. Warto się nauczyć, że mamy strukturę trzyaktową, *beat'y*, całą matematykę tego, jak te emocje ze sobą zestawiać, jak szukać konfliktu... Jest dużo technicznych rzeczy do ogarnięcia, ale potem jest nauka odchodzenia od tego schematu – i to jest w tym zawodzie najciekawsze, kiedy jesteś w stanie od niego odchodzić, ale wiesz, od czego odchodzisz⁵⁶⁹.

Niezależnie od tego, w jaki sposób dany scenarzysta podchodzi do rozpoczęcia pracy nad scenariuszem, po napisaniu pierwszego treatmentu lub *draftu* przychodzi czas na przepisywanie. Choć w historii kina powstało wiele filmów zrealizowanych na podstawie pierwszych wersji scenariusza, tego typu sytuacje niezwykle rzadko dotyczą projektów, przy których pracują scenarzyści (wyjątkiem jest omówiony w poprzednim rozdziale *Edi*). Prawdę o procesie pracy znaczącej większości nie tylko scenarzystów, ale także literatów, wyraża maksyma powtarzana przez wielu ludzi pióra, w tym m.in. przez Ernesta Hemingwaya: „pisanie to przepisywanie”⁵⁷⁰. Dotyczy to nie tylko scenarzystów, którzy szybko siadają do klawiatury, lecz także tych, którzy większą część procesu twórczego poświęcają na wymyślanie czy projektowanie postaci, fabuły i innych elementów scenariusza⁵⁷¹. Według Grzegorza Łoszewskiego przepisywanie spełnia konkretną funkcję:

⁵⁶⁹ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁵⁷⁰ Cytat pochodzi z autobiograficznej książki Hemingwaya pt. *Ruchome święto*, <https://www.goodreads.com/quotes/1025221-the-only-kind-of-writing-is-rewriting> [dostęp: 12.05.2025]. por. M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 177-179. Raymond G. Frensham w rozdziale na temat przepisywania scenariusza cytuje z kolei legendarnego hollywoodzkiego scenarzystę Williama Goldmana: „Dobry pisarz to nie ten, który wie, jak pisać, ale ten, który wie, jak poprawiać”. R. G. Frensham, op. cit., s. 205., por. Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁵⁷¹ Frensham twierdzi, że proces pisania dzieli się na trzy etapy: „Pisanie wstępne = 65% Pisanie rzeczywiste (szkielet roboczy) = 5% Poprawianie = 30%”. Trudno zweryfikować te proporcje. Autor nie wyjaśnia, na jakiej podstawie je obliczył. Na podstawie rozmów ze scenarzystami mogę stwierdzić, że proporcje pracy na każdym z etapów są kwestią indywidualną nie tylko dla autora scenariusza, ale i dla konkretnego projektu. R. G. Frensham, op. cit., s. 43.

Mozół tworzenia scenariusza polega na tym, że najpierw się coś wymyśla, i to jest najtrudniejsze. Potem pomysł należy przerzucić na papier, co jest znacznie prostsze. Następnie trzeba go przepisywać, aby odnaleźć najlepszy sposób obrazowania. Nieraz powstają dziesiątki wersji. (...) Jest to proces nieustannego próbowania, a jego celem jest pogłębienie przekazu⁵⁷².

Można więc uznać etap przepisywania (*rewriting*) za proces, w którym scenarzysta dąży jak najpełniejszego przekazania tematu dzieła na poziomie sekwencji, scen, dialogów czy poprzez umieszczenie w scenariuszu powtarzających się motywów czy elementów.

Raymond Frensham, autor podręcznika pt. *Jak napisać scenariusz*, wydanego w polskim przekładzie w 1998 roku, sugeruje poprawianie scenariusza według pewnego porządku. W pierwszej kolejności należy przepisać scenariusz pod kątem „zrozumiałości” definiowanej jako klarowność motywacji bohatera oraz spójność historii⁵⁷³, następnie wprowadzić poprawki dotyczące postaci, dialogu, stylu, na sam koniec zostawiając tzw. poprawki kosmetyczne. Propozycja Frenshama może być pomocna dla autorów, którzy piszą swój pierwszy, autorski scenariusz opierając się przede wszystkim lub wyłącznie na wiedzy zaczerpniętej z podręcznika. Zawiera ona pewne przydatne wskazówki (szlifowanie dialogów czy wprowadzanie poprawek stylistycznych w pierwszym z kilkunastu draftów scenariusza prawdopodobnie nie ma sensu), nie odzwierciedla jednak rzeczywistego procesu pracy większości scenarzystów. Poprawki wprowadzane do scenariuszy zazwyczaj odnoszą się do konkretnych uwag, komentarzy czy informacji zwrotnej (*feedback*) otrzymanej od producenta, reżysera, współautora lub np. *script doctora* czy uczestników warsztatu *developmentowego*⁵⁷⁴, a także oczywiście refleksji

⁵⁷² E. Serwotka, A. Zienowicz, op. cit., s. 90. W podobny sposób opisał proces przepisywania Marek Hendrykowski: „Mówimy tutaj o poszukiwaniu najlepszych rozwiązań. W tym sensie *rewriting* nie jest kręceniem się w kółko, lecz stopniowym odnajdywaniem coraz to głębszych i bardziej pojemnych właściwości powstającej struktury scenariusza. Każda z faz poprzedzających i wcześniejszych wersji staje się przy takim podejściu zapowiedzią siebie lepszej i na nowo odkrytej przez autora bądź grono współautorów”, M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 179.

⁵⁷³ „Powszechnym problemem przy czytaniu szkicu roboczego jest najczęściej to, że trudno zrozumieć, dlaczego pewne rzeczy się dzieją albo dlaczego jakaś postać coś robi. Zwykle powodem jest to, że akcja lub postać istnieje głównie w twojej głowie, ale sam tekst nie zawiera istotnych przesłanek działania lub informacji, które pozwalają zrozumieć akcję”. R. G. Frensham, op. cit., s. 209.

⁵⁷⁴ Coraz bardziej popularnym sposobem pozyskiwania *feedbacku* stają się także narzędzia generatywnej sztucznej inteligencji. Jeszcze w 2024 roku większość płatnych serwisów oferujących tego typu usługi spotykała się raczej z negatywnymi ocenami scenarzystów recenzujących je na portalach scenariopisarskich, którzy zwracali uwagę na ogólnikowy charakter wygenerowanych komentarzy. Już w roku 2025 w nieformalnych rozmowach z kolegami i koleżankami po fachu temat ten pojawia się coraz częściej. *Feedback* oferują nie tylko dedykowane serwisy – wygenerować go mogą także dostępne za darmo programy takie jak ChatGPT. Warto dodać, że jakość wyników zależy nie tylko od wprowadzonego do programu *promptu*, czyli zadania, lecz także od długości oraz formy tekstu (programy AI lepiej sobie radzą z treatmentem, niż ze scenariuszem).

samego autora. Jeśli więc większość uwag odnosi się do motywacji bohatera lub do konkretnego wątku, te kwestie zostaną poprawione w pierwszej kolejności.

Jak zauważa Marek Hendrykowski, „proces powstawania scenariusza polega nie tylko na przyrastaniu, lecz również przycinaniu i eliminowaniu zbędnego materiału”⁵⁷⁵. Hasłem powszechnie znanym nie tylko wśród scenarzystów jest anglojęzyczne motto „*kill your darlings*”⁵⁷⁶. Odnosi się ono do sytuacji, w której autor usuwa z tekstu element (może nim być scena, postać, wątek, dialog, itp.), z którego jest szczególnie zadowolony lub który wydawał się wcześniej kluczowy dla opowiedzenia danej historii. Kaja Krawczyk-Wnuk przyznała, że pisze bardzo długie pierwsze drafty, musiała więc nauczyć się „sama siebie wycinać”, nieraz skracając scenariusze prawie o połowę⁵⁷⁷. Choć tego typu zabiegi bywają bolesne, są one niezbędne dla zachowania spójności tematycznej scenariusza poprzez usunięcie elementów dygresyjnych⁵⁷⁸. Jak opisałam powyżej na przykładzie pracy Roberta Bolesty przy scenariuszu filmu *Ostatnia rodzina*, niezwykle pomocna w tym procesie jest świadomość tematu powstającego filmu, która pomogła scenarzyście rozróżnić elementy konieczne do opowiedzenia historii od tych, które budują inne sensory.

Celem niniejszej pracy nie jest analiza formy scenariuszowej, ani tym bardziej udzielanie rad i wskazówek dotyczących sztuki scenariopisarskiej, poruszając temat procesu pisania scenariusza warto jednak wspomnieć o aspekcie stylistycznym. Zgodnie z przyjętym dziś niemal na całym świecie formatem hollywoodzkim, scenariusz powinien nie tylko być napisany odpowiednią czcionką, w czasie teraźniejszym, z odpowiednio zaznaczonymi nagłówkami scen, didaskaliami i dialogami, najlepiej w dedykowanym programie komputerowym⁵⁷⁹. Scenariusz jest również podporządkowany określonym zasadom stylistycznym. Jak podsumowała Ilona Łepkowska: „didaskalia powinny opisywać tylko to, co widać albo słyszeć, a nie wewnątrz duszy bohatera”⁵⁸⁰. Autorzy podręczników scenariopisarskich, a także wykładowcy szkół filmowych, ostrzegają adeptów scenariopisarstwa także przed „reżyserowaniem na papierze”, a więc

⁵⁷⁵ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 180.

⁵⁷⁶ Również: „*kill your babies*”. Według portalu Wiktionary powstało ono w pierwszej połowie XX stulecia, spopularyzować je zaś miał Stephen King, *Kill one's darlings*, https://en.wiktionary.org/wiki/kill_one%27s_darlings [dostęp: 30.04.2025].

⁵⁷⁷ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

⁵⁷⁸ Hendrykowski porównuje przepisywanie do procesu rafinacji: „Na końcu ma pozostać jedynie oczyszczona, w pełni wykrystalizowana struktura finalnej wersji scenariusza”. M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 180.

⁵⁷⁹ Do najbardziej popularnych programów należą zarówno płatne, takie jak Final Draft czy Scrivener, jak i bezpłatne – FadeIn, Drama Queen oraz Celtx. Oprócz formatowania tekstu oferują one także funkcję brudnopisu, dodawania komentarzy, tworzenia opisów postaci, generowania listy lokacji itp. Przydatną w dzisiejszych realiach funkcją, którą zazwyczaj należy dokupić, jest możliwość jednocześniej pracy dwóch osób w czasie rzeczywistym w trybie online.

⁵⁸⁰ I. Łepkowska, A. Opala, op. cit., s. 39.

opisywaniem ruchów kamery, umieszczaniem zbyt szczegółowych wskazówek dotyczących inscenizacji, kompozycji kadru czy montażu⁵⁸¹. Marek Hendrykowski zwraca uwagę na to, że scenariusz ma być przede wszystkim esencjonalny:

Nie należy, i wręcz nie wolno, dążyć w nim do zaprezentowania, wyrażenia i wysłowienia wszystkiego. Sztucznie stworzony układ ma być transparentny, możliwie prosty i czytelny, ale nie definitywnie domknięty⁵⁸².

Wynika to z funkcji scenariusza – jest on przecież podstawą pracy wielu osób. Dopiero reżyser wraz z ekipą, kierując się zawartymi w scenariuszu wskazówkami, dopełniają tekst konkretnymi elementami wizualnymi, grą aktorską, scenografią itp., tworząc sensy w powstającym filmie. Hendrykowski przyznaje jednak, że prostota hollywoodzkiego formatu, przez wiele lat propagowanego przez zafascynowanych kinem Nowego Hollywood filmowców jako najbardziej profesjonalny, posiada także negatywne aspekty:

Panujący obecnie w świecie standard i obiegowy format scenariusza cechuje zbyt daleko idący utylitaryzm. Oczywiście, producentowi i innym użytkownikom wygodnie jest otrzymywać produkt scenariuszowy w standaryzowanej i zunifikowanej postaci. Wygodniej się go czyta i, co tu dużo mówić, szybciej przerzuca. Przy takim bezosobowym podejściu do scenariusza coś istotnego jednak tracimy. Format ułatwia, ale też zubaża jego myślową zawartość i strukturę. Przede wszystkim zaś odbiera jej indywidualny odautorski styl i wyraz⁵⁸³.

Jak zaznaczyłam w poprzednim rozdziale, kilkoro moich rozmówców, przede wszystkim Robert Bolesto i Kaja Krawczyk-Wnuk, również zwróciło uwagę na negatywny wpływ standaryzacji formatu na jakość pisanych współcześnie scenariuszy. Choć większość scenarzystów, z którymi rozmawiałam, stosuje ogólnie przyjęte zasady formatowania⁵⁸⁴, wielu z nich posiada własny styl, nierzadko zawierający elementy

⁵⁸¹ M. Karpiński, op. cit., s. 157.

⁵⁸² M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 111.

⁵⁸³ Hendrykowski porównał przyjęte współcześnie formatowanie do stylu, którym posługiwali się europejscy scenarzyści przed kilkoma dekadami: „W dawnych scenariuszach pisanych przez mistrzów tego zawodu daje o sobie znać literacka „nadwyżka” uformowania, a wraz z nią magia autorskiej wyobraźni – nieskrępowanej regułami formatu i przynależnego doń referencyjnego stylu werbalnej prezentacji”. Ibid., s. 97.

⁵⁸⁴ Wyjątkiem jest Robert Bolesto, który opracował własny szablon w programie Microsoft Word. Według scenarzysty jest on zbliżony do formatu hollywoodzkiego, narzucanego z góry przez programy do pisania scenariuszy. Bolesto unika pracy w tego typu programach, ponieważ zawierają one zbyt zbędnych jego zdaniem elementów, takich jak

sprzeczne z opisanymi powyżej zaleceniami. Zjawisko to nie ogranicza się zresztą do moich rozmówców – na podstawie lektury wielu scenariuszy filmów polskich oraz amerykańskich, które w ostatnich latach zdobyły uznanie zarówno krytyków, jak i widzów łatwo zauważyć, że wielu współczesnych scenarzystów stosuje w tekstach zabiegi stylistyczne mające na celu np. opowiadanie poszczególnymi ujęciami, budowanie rytmu scen, puentowanie czy tworzenie podtekstów. Opowiadając mi o pierwszej wersji treatmentu *Detektywa Bruna*, jego współautor Marcin Ciastoń przyznał:

Treatment był trochę literackim tekstem, z polotem i humorem. Miał brzmieć atrakcyjnie. Nie była to sucha drabinka⁵⁸⁵.

Można zakładać, że tekst, który scenarzysta napisał wraz z Ewą Rozenbajgier, był bardziej zbliżony do noweli filmowej, która jest z natury tekstem o charakterze literackim⁵⁸⁶, niż do treatmentu. Niezależnie od przyjętej nomenklatury, z wypowiedzi Ciastonia wynika, że celem dwójki autorów było zainteresowanie projektem producentki Joanny Szymańskiej, która była jedną z pierwszych czytelniczek tekstu. Postanowili więc uatrakcyjnić treatment, by przekazać producentce nie tylko przebieg fabuły, ale i proponowaną konwencję.

O swoim stylu opowiedział mi również Marek Baranowski. Scenariusz *Nocy w przedszkolu* powstał na podstawie pomysłu reżysera Rafała Skalskiego, a Baranowski pracował nad nim na zlecenie we współpracy z producentem oraz reżyserem. Okazało się, że preferowany przez scenarzystę styl idealnie pasował do wyobrażeń reżysera oraz producenta na temat filmu:

Ja piszę bardzo montażowo, piszę cięcia itp. Ten film ma mocny rytm montażowy, i to jest ten rytm, który ja mu narzuciłem. On się przeniósł do naszych rozmów o filmie. Skoro ten film się opiera na dialogu, to chciałem, żeby miał rytmiczną melodykę, jak w filmach Edgara Wrighta, np. *Hot Fuzz* [*Ostre psy* – przyp. MD], żeby dramaturgia była mocno oparta na montażu. I to się przeniosło do filmu 1:1⁵⁸⁷.

Niektórzy scenarzyści, szczególnie pisząc na zlecenie producenta czy we współpracy z reżyserem, dostosowują swój styl do wrażliwości współtwórców. Przykładem takiego autora jest Łukasz M. Maciejewski. W rozmowie z Brunonem

np. automatyczne dodawanie anglojęzycznych skrótów takich jak CONT'D, który oznacza kontynuację dialogu z poprzedniej strony.

⁵⁸⁵ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁵⁸⁶ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 49.

⁵⁸⁷ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

Hawrylukiem, prowadzącym podcastu *Natural Born Writers*, Maciejewski stwierdził: „ja mam charakterystyczny styl, jeśli mi się go pozwoli uprawiać”⁵⁸⁸. Maciejewski porównał współpracę z dwoma reżyserami: Marcinem Koszałką, z którym współpracował przy *Czerwonym pająku* oraz *Białej odwadze*, oraz Mateuszem Rakowiczem, reżyserem filmów *Najmro* oraz *Dzień matki*. Jak twierdzi scenarzysta, „Marcin Koszałka wyrzuca ze scenariusza opisy nacechowane emocjonalnie”⁵⁸⁹, pozostawiając jedynie proste wskazówki inscenizacyjne oraz dialogi, zaś Mateusz Rakowicz lubi „charakterystyczny”, „kwiecisty, komiksowy”⁵⁹⁰ styl scenarzysty. Maciejewski nie uważa jednak, że jego swoboda twórcza jest ograniczana przez Koszałkę – jego zdaniem scenarzysta powinien przede wszystkim dopasować się do stylu reżysera oraz do założeń konkretnego projektu. Jak podsumował: „Jeśli chcemy sprzedać komedię, musi to być widać w warstwie językowej”⁵⁹¹.

Co ciekawe, do dostosowywania swojego języka do stylu współpracowników przyznał się także Robert Bolesto. Wywodzący się ze środowiska teatralnego scenarzysta prezentuje skrajnie odmienne podejście do pracy przy scenariuszach filmów fabularnych niż „zawodowiec” Maciejewski (opisy oraz porównanie trybów twórczych scenarzystów znajduje się w rozdziale poświęconym wnioskowi). Pisząc scenariusz filmu *Serce miłości*, w reżyserii i według pomysłu Łukasza Rondudy, Bolesto ściśle współpracował z Zuzanną Bartoszek oraz Wojciechem Bąkowskim, pierwowzorami bohaterów filmu. Jak wspomina, artyści czuwali nad sposobem, w jaki mieli zostać przedstawieni na ekranie: „pilnowali swojego stylu, nawet na poziomie didaskaliów”⁵⁹². Bolesto postanowił więc wykorzystać kreatywność oraz chęć współpracy Bartoszek i Bąkowskiego, dając im zadania, takie jak np. napisanie sceny kłótni między postaciami lub opisanie tego, co znajduje się na stole podczas ich wspólnego śniadania. Scenarzysta redagował otrzymane od pary teksty i wpisywał do scenariusza. Podkreślił, że nie oczekiwał od artystów bezwzględnej szczerości: „nie jestem śledczym ani psychoterapeutą, który będzie szukał kłamstw. Umówiliśmy się na literacki performance”⁵⁹³. Zdając sobie sprawę z tego, że ma do czynienia z kreacją wizerunkową, Bolesto przyjął ten fakt jako jedno z założeń w pracy nad scenariuszem.

Do najcięższych grzechów scenarzysty niewątpliwie należy wspomniane już „reżyserowanie na papierze”. Problem ten nie sprowadza się wyłącznie do kwestii stylistycznych (tekst napisany w ten sposób traci płynność, a nadmiar wskazówek

⁵⁸⁸ B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski*, op. cit.

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ Ibid.

⁵⁹¹ Ibid.

⁵⁹² Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁵⁹³ Ibid.

technicznych może zniechęcać czytelnika), lecz przede wszystkim stanowi ingerencję scenarzysty w sferę pracy reżysera. Wyjątkiem jest sytuacja, w której scenarzysta i reżyser ściśle współpracują już na etapie scenariusza. Wojciech Lepianka jest jednym z nielicznych⁵⁹⁴ scenarzystów filmowych, którzy od lat pracują z tym samym reżyserem⁵⁹⁵. Jak twierdzi scenarzysta, często pracują oni „ramię w ramię”⁵⁹⁶, w jednym pomieszczeniu, w tym samym czasie. Lepianka i Trzaskalski współpracowali nie tylko przy scenariuszach, lecz również na planie – Lepianka był drugim reżyserem filmów *Edi* oraz *Mistrz*. Scenarzysta pracował także jako asystent reżysera na planach filmów Władysława Pasikowskiego (*Psy*, *Kroll*), a także na planach reklam. Jak wyjaśnił Lepianka, doświadczenia z pracy na planie, a także bliska współpraca z Piotrem Trzaskalskim, wpłynęły na jego sposób pisanie scenariusza filmu *Edi*⁵⁹⁷:

W moich scenariuszach często znajdują się wskazówki inscenizacyjne. (...) Być może wynika to z faktu, że pracowałem z Piotrkim Trzaskalskim ramię w ramię, więc pisałem pod konkretnego reżysera, pod konkretne obrazy, pod konkretne miejsca, które razem wybieraliśmy. (...) Często wiedziałem, jaki zostanie użyty obiektyw. (...) Nie wahałem się myśleć w ten sposób, np. jazdą. W filmie *Edi* zastosowaliśmy jazdę podwójną – przesuwająca się przestrzeń za bohaterem. To wszystko było napisane, a wzięło się z podpatrywania, drobnych kradzieży z różnych produkcji⁵⁹⁸.

Można uznać, że wpisywane przez Lepiankę wskazówki inscenizacyjne nie należały do sfery pracy scenariopisarskiej, lecz świadczyły raczej o współpracy reżyserskiej obu twórców odbywającej się jeszcze na etapie pracy nad scenariuszem. Wyróżnikiem stylistycznym filmów stworzonych przez duet Lepianka-Trzaskalski są także dialogi. Według scenarzysty powstają one w rozmowie między nim a reżyserem:

⁵⁹⁴ Do najbardziej znanych tandemów scenarzysta-reżyser w historii polskiej kinematografii należeli bez wątpliwości Krzysztof Piesiewicz i Krzysztof Kieślowski; dziś możemy także wymienić duet Robert Bolesto-Agnieszka Smoczyńska. Z rozmowy z Bolestą wynika jednak, że scenarzysta i reżyserka nie ingerują nawzajem w swoje sfery pracy: „[Smoczyńska] w ogóle nie myśli o scenariuszu, jej to w ogóle nie interesuje. Nie ma żadnych ambicji w tym temacie, nie chce się tym w ogóle zajmować. Wszystko wkłada we mnie, ciągnie ode mnie, żeby wytworzyć coś, w co ona wpadnie”. Ibid.

⁵⁹⁵ Choć zrealizowali razem „tylko” trzy filmy (*Edi*, *Mistrz*, *Mój rower*), z mojej rozmowy z Lepianką oraz z innych wypowiedzi scenarzysty wynika, że pracował z Trzaskalskim nad kilkoma innymi scenariuszami, które nigdy nie doczekały się realizacji. Jednym z nich był niedoszły debiut Trzaskalskiego. Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁵⁹⁶ Ibid.

⁵⁹⁷ Należy pamiętać, że scenarzysta nie pracował w ten sposób z innymi reżyserami – Robertem Glińskim (*Zieja*) czy Ryszardem Brylskim (*Śmierć Żygielbojma*). W rozmowie ze mną podkreślał, że odradza scenarzystom stosowanie technicznego żargonu w didaskaliach.

⁵⁹⁸ Ibid.

Czasem Piotr mi coś podyktuje, a ja to podrasuję lub skrócę, postaram się przerobić na dialog filmowy. Robię to bardzo ostrożnie, żeby zachować coś, co nie jest *smart dialogue*⁵⁹⁹, czyli takim klasycznym, hollywoodzkim dialogiem, który jest w tej chwili wszechobecny. Żeby zachować oryginalność, nie waham się robić błędów, pisać dialogów, które prowadzą do nikąd lub np. pisać za długich scen – oczywiście bez przesady. To wszystko daje wrażenie życia, sprawia, że film jest oryginalny⁶⁰⁰.

Przykładem filmu, który najlepiej obrazuje podejście Lepianki do dialogów jest oczywiście *Edi*. Rozmowy bohaterów mają często charakter nieco chaotyczny czy dygresyjny i zawierają potoczne słownictwo, w niektórych scenach pojawiają się zaś „długie, filozofujące”⁶⁰¹ monologi. Dialogi są jednak spójne z konwencją filmu, będącego przypowieścią osadzoną w środowisku łódzkich złomiarzy. Wykorzystanie mowy potocznej jest oczywiście dopuszczalne w scenariuszu. Jak podkreśla Maciej Karpiński, najważniejszą zasadą dialogu filmowego jest dążenie do esencjonalności oraz umowności, nawet w gatunkach, konwencjach lub formach, w których akcja oparta jest na dialogu: „dialog filmowy nie musi być prawdziwy – musi brzmieć jak prawdziwy”⁶⁰². Dialog nie powinien także powtarzać informacji, które widz odbiera poprzez obraz oraz dźwięk⁶⁰³. Pojmując i pisząc w ten sposób dialog, scenarzysta ma szansę przekazać widzom informacje za pomocą podtekstu – opowiedzieć coś więcej na temat bohatera, dodać opowieści intrygującą niejednoznaczność. Zdaniem Roberta Bolesty jest to jedna z najważniejszych cech dobrego dialogu:

⁵⁹⁹ Maciej Karpiński określa ten typ dialogu jako „*smart-ass dialogue*”, czyli dialog „cwany”: „Polega on na tym, że w momencie zupełnie nieusprawiedliwionym okolicznościami – a więc np. w chwili zagrożenia lub cierpienia, bohaterowie co prawda nie filozofują, lecz mają na podorzędziu błyskotliwe powiedzonka i celne riposty, bardziej stosowne dla salonowej konwersacji”. M. Karpiński, op. cit., s. 191-192.

⁶⁰⁰ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁶⁰¹ Ibid.

⁶⁰² Marek Hendrykowski wyróżnia dwie strategie kreowania i wykorzystania dialogu w filmie: „W myśl jednej z nich zasadą jest maksymalna eliminacja i redukcja materiału słownego, podczas gdy w przypadku drugiej – wprost przeciwnie, rozbudowywanie dialogów jako dominanty konstrukcji utworu. Filmy Chaplina niewiele stracą, jeśli usunąć z nich dialogi, bo całość ich konstrukcji obywat się niemal całkiem bez udziału słowa mówionego, gdyż została oparta na strukturze pantomimy. Spróbujcie to samo zrobić z filmami Braci Marx albo z *Ninotchką* Ernsta Lubitscha, a natychmiast okaże się, jak bardzo tracą na urodzie i sile swego wyrazu, jeśli pozbawić je na moment dialogów. Podobnie jak refleksyjne komedie Woody’ego Allena (*Annie Hall*, *Manhattan*, *Purpurowa róża z Kairu*) czy skonstruowane na skrzęcie dowcipem dominancie słowa sitcomy w rodzaju seriali *Cudowne lata* lub *Przyjaciele*. Słowo mówione napędza tu akcję”. M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 181-182, por. M. Karpiński, op. cit., s. 189-190.

⁶⁰³ „Trzeba, aby słowo nie było względem nich tautologią, lecz funkcjonowało jako niezbędny kontrapunkt”. Ibid., s. 182.

Szkoła teatralna nauczyła mnie tego, że nie mówi się o tym, o czym się myśli, nie mówi się o tym, o czym jest historia⁶⁰⁴.

Grzegorz Łoszewski podkreślił zaś, że dialog musi budować dramaturgię sceny, a więc posiadać punkty zwrotne, kulminację oraz puentę. Jest to szczególnie ważne w serialu codziennym, w którym to właśnie dialog popycha akcję do przodu⁶⁰⁵.

Rozważania na temat roli natchnienia czy weny w twórczości artystycznej prowadzone są przynajmniej od czasów antycznych. Ponoć to Platon jako pierwszy opisał zjawisko szału twórczego, określane łacińską nazwą *furor poeticus*. Według filozofa natchnienie miało spływać na poetów z niebios, zaś sami poeci znajdujący się w niezwykłym stanie umysłu mogli przekazywać ludziom otrzymane od bogów prawdy⁶⁰⁶. Choć figura natchnionego artysty przetrwała w kulturze po dzień dzisiejszy, konkuruje z nią ukuta w epoce przemysłowej maksyma przypisywana Thomasowi Edisonowi: „geniusz to wynik jednego procenta natchnienia i dziewięćdziesięciu dziewięciu procent żmudnej pracy”⁶⁰⁷. Scenariopisarstwo z pewnością należy do zawodów, którego przedstawiciele zgodziliby się ze słowami Edisona. Proces pisania scenariusza filmu fabularnego rzadko kiedy trwa mniej niż dwa lata⁶⁰⁸, a w jego trakcie autorzy nieustannie przepisują i redagują tekst. Biorąc pod uwagę długość oraz intensywność procesu *developmentu*, poleganie wyłącznie na przyływach natchnienia jest niemożliwe. Co więc robią autorzy scenariuszy, gdy zabraknie im „zdradliwej weny”⁶⁰⁹?

Wszyscy scenarzyści, z którymi rozmawiałam na ten temat, zgodnie stwierdzili, że najlepszym sposobem na „rozbrojenie” twórczej blokady jest odejście od komputera. Wielu z nich podejmuje w takich sytuacjach aktywność fizyczną w postaci sportu lub długiego spaceru⁶¹⁰. Kilka osób wspominało o podsłuchiowaniu lub obserwowaniu innych

⁶⁰⁴ Bolesto wyraził ubolewanie nad tym, że często spotyka się z sytuacją, w której producenci „nie wiedzą, o czym jest scena”, bo postaci nie mówią o tym wprost. Przytoczył jako przykład sytuację, w której otrzymał uwagę o treści: „to ta postać kłamie? Trochę się poddałem... mam przy każdym dialogu pisać: ‘mówi prawdę’, ‘kłamie’, ‘zartuje’?”. Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁶⁰⁵ I. Łepkowska, A. Opala, op. cit., s. 39. Dziś funkcja dialogisty, niegdyś pracującego przy filmie fabularnym, istnieje niemal wyłącznie w produkcji serialowej.

⁶⁰⁶ F. Kamac, *Furor poeticus*, <http://silvarerum.ips.uw.edu.pl/2016/03/furor-poeticus/> [dostęp: 08.05.2025].

⁶⁰⁷ Edison, Thomas Alva, Geniusz to..., <https://encyklopedia.pwn.pl/materialy-dodatkowe/haslo/Geniusz-to-wynik-1-procenta-natchnienia-i-99-procent-zmudnej-pracy-Edison-Thomas-Alva;4706719.html> [dostęp: 08.05.2025].

⁶⁰⁸ Najkrótszym procesem, o którym usłyszałam, była praca Wojciecha Lepianki i Piotra Trzaskalskiego przy scenariuszu filmu *Edi*. Film został zrealizowany na podstawie pierwszej wersji scenariusza, która powstała w „trzy, cztery tygodnie”. Jest to jednak przykład ekstremalny, który nie sposób porównać z przeciętnym procesem *developmentu*. Lepszym (i bardziej współczesnym) przykładem szybkiego procesu pisania scenariusza może być Marka Baranowskiego przy filmie *Noc w przedszkolu – development* tekstu z udziałem scenarzysty trwał nieco ponad półtora roku (istniały wcześniejsze wersje tekstu rozwijane z innymi scenarzystami, Baranowski napisał jednak tekst od nowa). Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit., por. wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

⁶⁰⁹ M. Marten „Abradab”, *Wena*, 3:44, S. P. Records, 2000. <https://genius.com/Kaliber-44-wena-lyrics> [dostęp: 08.05.2025].

⁶¹⁰ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit., por. Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

ludzi, np. w parkach lub kawiarniach⁶¹¹, a także o oglądaniu filmów i seriali⁶¹², niekoniecznie związanych z tematyką scenariusza, z którym się aktualnie zmagają. Często pomocne okazują się także rozmowy ze współpracownikami lub osobami niebiorącymi udział w procesie *developmentu* – tak było chociażby w przytoczonym już przypadku Grzegorza Łoszewskiego, któremu rozmowa z Maciejem Karpińskim pomogła zdefiniować temat *Komornika*.

Niektórzy scenarzyści, jak Robert Bolesto czy Wojciech Lepianka, radzą sobie z brakiem inspiracji zaburzając kolejność pracy nad scenami. Bolesto przyznał, że ostatnio wraca do mniej uporządkowanego sposobu pracy, który preferował na początku swojej kariery zawodowej:

Czasem miałem tak, że miałem dużo notatek, dużo scen, próbowałem je układać, ale łączyły mi się dopiero później. Potem zmieniłem strategię w myśl tego, że energia musi iść od początku. Stopniowo stałem się niewolnikiem tego myślenia. (...) Ostatnio złapałem się na tym, że bardzo grzązłem w pisaniu od początku, od pierwszej sceny, po kolei. Jak utknę, staram się znaleźć inną scenę, która dzieje się później⁶¹³.

Wojciech Lepianka jest przykładem scenarzysty, na którego pracę miały wpływ nowe technologie, przede wszystkim programy montażowe oraz scenariopisarskie, a także doświadczenia z pracy na planie. Z wypowiedzi Lepianki wynika, że rozpoczęcie pracy od najprostszych, najbardziej przyjemnych do napisania scen może pomóc scenarzystom na wczesnych etapach pisania scenariusza, które bywają bardzo stresujące:

Lubię to, co przychodzi mi najłatwiej, np. sceny pasażowe. Bohaterka przechodzi przez ulicę, lewo-prawo. [Zapisuję taką scenę] i oddycham z ulgą – jedną scenę mam napisaną, zostało jeszcze ze 150⁶¹⁴.

Innym ciekawym sposobem na pisarską rozgrzewkę jest stosowana przez Roberta Bolestę praktyka pisarskiej improwizacji:

⁶¹¹ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit., por. Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

⁶¹² Według Marka Baranowskiego obejrzenie filmu pomaga nakierować umysł na myślenie dramaturgiczne: „Wybieram film lub serial, o którym wiem, że będzie dobry (...). Chodzi o to, żeby „zjeść” dramaturgię. Mam zastój, bo mój mózg nie idzie dramaturgicznie, filmowo, tylko wchodzi na inne tory. A ja chcę go wsadzić z powrotem na filmowe tory. Przy pisaniu pierwszych 30 minut *Nocy w przedszkolu* pomógł mi *Palm Springs*, mimo że to zupełnie inny film”. Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit., por. Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁶¹³ Wywiad z Robertem Bolestą, op. cit.

⁶¹⁴ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

Czasami w trakcie pisania korzystam ze scen, które nazywam „otwieraczami” – używam ich, żeby skrócić w jakąś stronę lub otworzyć się na jakiś kierunek, a kiedy to się dzieje – od razu je wyrzucam. Dzięki nim staram się poszerzać przestrzeń w tekście⁶¹⁵.

Zarówno przyspieszające tempo produkcji filmowej, jak i zwykły stres mogłyby podpowiadać siedzącym przed pustymi ekranami scenarzystom, by nie tracili czasu na pisanie elementów, które z założenia zostaną usunięte. Ćwiczenie Bolesty jest jednak dowodem na to, że niektóre aspekty pracy twórczej trudno podporządkować zasadzie efektywności za wszelką cenę. Ba, nieraz zastosowanie „mniej efektywnej” metody może przyspieszyć pracę lub zaowocować ciekawszym tekstem.

Blokady twórcze mogą być spowodowane różnymi czynnikami: od presji zbliżającego się *deadline'u*⁶¹⁶, przez zmęczenie czy frustrację spowodowane długotrwałym procesem pracy nad tekstem, brakiem odpowiedniego wynagrodzenia lub nieodpowiednimi warunkami pracy, aż po konflikty ze współpracownikami. Przyczyną braku weny mogą być także emocje, w tym również stosunek emocjonalny do pisanego tekstu czy proponowanych pomysłów. Robert Bolesto zwrócił uwagę na powszechny jego zdaniem problem, z którym mierzą się scenarzyści:

U autorów pojawia się zwyczajne poczucie wstydu – wstydę się to pokazać, bo to jest głupie. Bardzo zamykająca rzecz. Dużo fajnych historii kończy się w momencie zawstydzenia scenarzysty przy komputerze⁶¹⁷.

Zdaniem scenarzysty, jednym z czynników, które mogą pomóc pokonać ten wstyd jest otwartość współpracowników oraz zrozumienie z ich strony dla natury procesu twórczego, który bywa chaotyczny. Odnosząc się do współpracy z Agnieszką Smoczyńską stwierdził: „Agnieszka nie bała się procesu, w którym zaczynamy od jakiegoś głupiego pomysłu i próbujemy coś z tym dalej robić”⁶¹⁸. Można odnieść wrażenie istnienia między scenarzystą a reżyserką pewnej niepisanej umowy, w ramach której obie strony rozumiały, że pierwsza wersja pomysłu, sceny czy scenariusza bywa daleka od doskonałości. Niezależnie od tego, jak blisko współpracuje z reżyserem czy producentem, relacje z tymi – dla większości scenarzystów najbliższymi – współpracownikami mają ogromny wpływ na przebieg procesu twórczego autorów scenariuszy. Zagadnieniom związanym ze

⁶¹⁵ A. Bielak, op. cit.

⁶¹⁶ A. Majer, *Uwarunkowania procesu twórczego scenarzystów jako sieć powiązań inspiracji i komunikacji w produkcji filmowej*, w: *Marginesy głównych nurtów*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020, s. 66.

⁶¹⁷ Wywiad z Robertem Bolesto, op. cit.

⁶¹⁸ Ibid.

współpracą scenarzystów z reżyserami, producentami, współscenarzystami i innymi osobami biorącymi udział w procesie *developmentu* scenariusza poświęcony jest trzeci rozdział niniejszej pracy.

Niektóre blokady twórcze można pokonać stosując opisane powyżej strategie. Są jednak sytuacje, w których scenarzyści doświadczają tak poważnego paraliżu twórczego, że nie są w stanie kontynuować pracy nad tekstem. O takiej sytuacji opowiedział mi Grzegorz Łoszewski:

W pewnym momencie się zatrzymałem na trzy miesiące. (...) Stwierdziłem, że przemiana [bohaterki] jest niewiarygodna, że to w ogóle nie przejdzie. Mieliliśmy deadline, francuski producent dostawał obłędu. Powiedziałem [reżyserowi]: „Jeszcze raz do mnie zadzwonisz, to po prostu przestanę odbierać, bo nie napiszę, jak nie będę miał przekonania”. Czekałem tak mniej więcej trzy miesiące. (...) Wymyślałem rozmaite rozwiązania tego problemu. Próbowałem to pisać, ale to było cały czas złe. Aż nagle... To zawsze tak jest. Po prostu eureka. Okazało się, że pierwsze ustawienie które wymyśliłem, było najlepsze⁶¹⁹.

Warto podkreślić, że nie każdy scenarzysta może pozwolić sobie na tak długą przerwę w pisaniu. Choć wielu producentów rozumie, że autorzy scenariuszy muszą czasem odpocząć od tekstu, niewielu z nich by było gotowych podjąć tak duże ryzyko. Można przypuszczać, że status Łoszewskiego, który jest scenarzystą dojrzałym i doświadczonym, umożliwił mu przedłużenie *deadline'u* do takiego momentu, w którym był zadowolony z dostarczonego reżyserowi i producentowi tekstu. Nie wszystkie przypadki paraliżu twórczego kończą się tak szczęśliwie – mogą one prowadzić do porzucenia niedokończonego scenariusza przez jego autora lub zakończenia współpracy z borykającym się z brakiem weny scenarzystą przez producenta.

Zakładając jednak, że scenarzyście uda się pokonać najróżniejsze przeszkody, które mogą zaburzyć proces *developmentu* i z powodzeniem przepisać scenariusz kilka lub nawet kilkanaście razy, należy postawić pytanie: kiedy kończy się jego praca? Rozmowy, które przeprowadziłam ze scenarzystami potwierdzają wyniki badań przeprowadzonych przez Sylwię Szostak: w polskiej branży filmowej praca scenarzystów kończy się najczęściej po dostarczeniu producentowi scenariusza, który zostaje zaakceptowany i skierowany do produkcji⁶²⁰. Zdecydowana większość polskich scenarzystów nie ma

⁶¹⁹ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁶²⁰ S. Szostak, op. cit., s. 131-132.

możliwości udziału w próbach z aktorami⁶²¹, pracy na planie filmowym czy współpracy na etapie montażu. Nawet jeśli reżyser i producent są otwarci na obecność scenarzysty w trakcie produkcji i postprodukcji, autor scenariusza niemal nigdy nie otrzymuje wynagrodzenia za pracę na tych etapach. Zdarza się, że reżyser konsultuje pojawiające się w trakcie prób lub na planie problemy ze scenarzystą. Miał tak robić Jan Komasa, który podczas realizacji zdjęć do filmu *Boże ciało* codziennie udostępniał Mateuszowi Pacewiczowi zrealizowane materiały, a także dzwonił do scenarzysty „po nocach, z pytaniem o każdy szczegół”⁶²². Tak bliska współpraca reżysera i scenarzysty jest jednak daleka od modelu powszechnie przyjętego w polskiej branży filmowej⁶²³. Skutkiem nieobecności scenarzystów na kolejnych etapach produkcji filmu jest poczucie absolutnego braku kontroli autorów nad tekstami, którym poświęcili nierzadko wiele lat swojego życia.

Z samej natury scenariusza, będącego „projektem filmu”⁶²⁴, wynika, że wszystkie jego elementy podlegają twórczemu przetworzeniu w trakcie produkcji dzieła ekranowego⁶²⁵. Pomijając sytuacje, w których reżyser samodzielnie przepisuje sceny bez konsultacji ze scenarzystą nie można zaprzeczyć, że nawet najwierniejsza ekranizacja siłą rzeczy nie odda wyobrażeń scenarzysty na temat lokacji, aktorów, inscenizacji itp. W pracy scenarzysty zawsze przychodzi moment, w którym musi on oddać swoje dzieło w ręce reżysera oraz innych członków ekipy wierząc, że zrealizują je najlepiej, jak będą mogli.

Istnieje jednak szereg argumentów przemawiających za obecnością scenarzystów w trakcie przygotowań do produkcji, produkcji oraz postprodukcji. To właśnie na tych etapach ujęte w scenariuszu założenia często ulegają weryfikacji wynikającej z przyczyn produkcyjnych (w tym finansowych) lub losowych⁶²⁶. W takich sytuacjach często zdarza się, że reżyser, pracując pod ogromną presją czasu, samodzielnie lub z pomocą innych członków ekipy wprowadza zmiany do scenariusza. Jak podkreśla wielu scenarzystów, tego typu zabiegi mogą poważnie zaburzyć strukturę, dramaturgię czy wydźwięk nie tylko

⁶²¹ Kilkoro moich rozmówców zwróciło uwagę na problem zbyt krótkich prób aktorskich lub braku takich prób w wielu polskich produkcjach. Przyczyną tego stanu rzeczy ma być poszukiwanie oszczędności przez producentów. Trudno jednak stwierdzić, na ile powszechny jest to problem – z kilku nieformalnych rozmów, które przeprowadziłam z pracownikami produkcji oraz pionu reżyserskiego wynika, że przeprowadzanie prób aktorskich jest praktyką powszechną. Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit., por. wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁶²² *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

⁶²³ S. Szostak, op. cit., s. 131., por. *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

⁶²⁴ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 127.

⁶²⁵ Poruszając ten temat, Hendrykowski przytacza słowa Williama Goldmana: „Twój film nigdy nie zostanie zrobiony, to jest zawsze inny film” podsumowując: „Twórca scenariusza, choćby jego dzieło skrzyło się od fantastycznych pomysłów i rozwiązań przejętych i wykorzystanych przez reżysera, musi do końca zachować świadomość własnej usługowej roli dostawcy literackiego materiału”. M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 66.

⁶²⁶ S. Szostak, op. cit., s. 131.

scen, ale i całego scenariusza⁶²⁷. Zdarzają się sytuacje, w których autor scenariusza oglądając „układkę” montażową lub skończony film nie poznaje napisanych przez siebie scen czy dialogów. Reakcja scenarzysty na taką sytuację zależy może m.in. od zakresu wprowadzonych zmian⁶²⁸, stosunku emocjonalnego do konkretnego projektu, relacji z reżyserem czy postrzegania własnej roli w projekcie (scenarzysta może mieć poczucie, że reżyser nadużył jego zaufania lub przeciwnie, traktować wprowadzanie zmian jako część pracy reżysera).

Pierwszym etapem, w trakcie którego często wprowadzane są zmiany do scenariusza, jest etap prób aktorskich. Zmiany te dotyczyć mogą zarówno inscenizacji, jak i dialogów, czy nawet przebiegów scen. Autorzy scenariusza często oceniają zmienianie dialogów przez aktorów negatywnie, twierdząc, że zaburzają misternie wplatane w scenariusz sensory. Jak zauważył jednak Maciej Karpiński: „Aktor może coś zepsuć, ale może coś niespodziewanego wnieść”⁶²⁹. O otwartości na pomysły aktorów opowiedziała mi Justyna Bilik, odnosząc się do pracy przy filmie *Norwegian dream*. Scenarzystka brała udział w próbach aktorskich przed realizacją zdjęć do filmu, co uważa za niezwykle inspirujące doświadczenie⁶³⁰. Według Bilik obecność na próbach pozwoliła jej głębiej poznać bohaterów filmu:

Bardzo dużo się uczę słuchając [dialogów] oraz tego, co aktorzy mają mi do powiedzenia na temat postaci. Aktorzy zawsze się skupiają [przede wszystkim] na swoich postaciach, co jest super, bo jako scenarzyści często mamy za mało czasu na przeanalizowanie tekstu „po jednej postaci”. (...) Jestem bardzo otwarta na propozycje [aktorów], o ile tylko są na temat i w intencji sceny. Najważniejsze dla mnie jest to, żeby wszyscy rozumieli o czym jest scena i po co ona jest. (...) Zdarza się, że aktor ma lepszą propozycję dialogu niż ja, albo że ustalamy coś

⁶²⁷ Jak wyjaśnił Krzysztof Gureczny w rozmowie z Sylwią Szostak: „W przypadku okoliczności losowych reżyser lub producent podejmuje decyzje dotyczące zmiany pod kątem realizacyjnym i produkcyjnym, ale często nie jest w stanie wyłapać niuansów scenariusza i reperkusji, jakie te zmiany mogą wywołać na dalszym etapie historii. Tylko scenarzysta, który siedzi w tej historii i rozumie motywacje bohaterów, ich konstrukcję psychologiczną, może to wyłapać i odpowiednio zmienić lub doradzić producentowi bądź reżyserowi. Dobrze byłoby zatem, gdyby scenarzysta uczestniczył w pracach na późniejszych etapach produkcji. W praktyce jednak go tam nie ma, w efekcie czego dochodzi do wielu zmian i nagle finalny efekt totalnie się rozjeżdża. Czasem widać w filmach sceny, które są pozostałościami po usuniętych wątkach, dialogi, które ewidentnie są pozostałościami po innych wersjach scenariusza”. S. Szostak, op. cit., s. 131. O podobnym problemie opowiedział mi Maciej Karpiński. Jego zdaniem remedium na tego typu sytuacje byłby udział scenarzystów w próbach aktorskich: „Przecież to jest absolutnie niezbędne – ile krwi i potu to oszczędza potem w trakcie zdjęć! Zamiast tego wszyscy niby operują tym samym scenariuszem, a potem w ogromnym pośpiechu, bez zastanowienia, w camperze skreślają całe zdania, bez zastanowienia, czy one się może z czymś nie łączą co jest innej sceny. Jest to wielkie zagrożenie, np. dla młodego pokolenia reżyserów i scenarzystów, którzy mogą na tym wyjść gorzej”. Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁶²⁸ W najbardziej ekstremalnych przypadkach zdarza się, że autor wycofuje swoje nazwisko z napisów końcowych; zdarza się to jednak dość rzadko. Taką decyzję podjął kilka razy Cezary Harasimowicz. Jak twierdzi, robił to tylko wtedy, gdy z jego scenariusza „nie został ani przecinek”. Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁶²⁹ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁶³⁰ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

wspólnie, inspirując się nawzajem. Udało nam się przejść w ten sposób przez sporą część tekstu. Z tego względu na planie nie odchodzono już tak bardzo od samych dialogów⁶³¹.

Z wypowiedzi Bilik można także wnioskować, że udział w próbach dał jej poczucie sprawczości. Nie została jedynie poinformowana o wprowadzonych zmianach (lub, co gorsza, zupełnie pominięta w procesie wprowadzania poprawek), lecz otrzymała możliwość ich wprowadzenia, przekonania reżysera czy aktorów do pozostawienia oryginalnego brzmienia dialogu lub zaproponowania innego wariantu zmiany. Zamiast poczucia utraty kontroli nad tekstem, która towarzyszy wielu scenarzystom po oddaniu *shooting draftu*, Bilik odczuwała satysfakcję płynącą ze wspólnej pracy nad scenariuszem. Jak podkreśliła, to właśnie dzięki pracy na etapie prób z aktorami scenariusz nie uległ znaczącym modyfikacjom w trakcie realizacji zdjęć. W podobnym duchu wypowiedział się także Grzegorz Łoszewski:

Szanuję swoją pracę, ale szanuję to, że ludzie, z którymi się spotykam – reżyser, aktor – mają swoją wizję tej postaci. Dopóty, dopóki nie zmieniają sensów, jestem na to otwarty⁶³².

Sposób, w jaki Łoszewski sformułował swoją wypowiedź sugeruje, że to on zazwyczaj podejmuje ostateczne decyzje dotyczące wprowadzania zmian do scenariuszy swojego autorstwa. O współpracy z aktorami na etapie przygotowania do zdjęć opowiedzieli także Wojciech Lepianka⁶³³ oraz Krzysztof Rak⁶³⁴. Rak oszacował, że w trakcie preprodukcji filmu *Bogowie* wprowadzał zmiany do 2/3 scen, przede wszystkim redagując dialogi, skracając niektóre sceny lub zmieniając ich kolejność w ramach sekwencji, a także dostosowując sceny do lokacji.

Lokacje są kolejnym aspektem, który ulega weryfikacji na etapie preprodukcji, gdyż te dostępne mogą mieć się z wyobrażeniem scenarzysty na temat miejsca akcji.

⁶³¹ Ibid.

⁶³² Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁶³³ Tak opowiedział o współpracy z Henrykiem Gołębiewskim oraz Grzegorzem Stelmaszewskim, odtwórcami głównych ról w filmie *Edi*: „To było ciekawe doświadczenie. W scenariuszu padały kwestie pretensjonalne, zbyt filozofujące, które byłyby nieznośne. Nauczyłem się filtrować te dialogi przez aktorów – sepleniącego Henia czy naturszczyka Grzegorza. Nagle, o dziwo, wychodziło to naturalnie”. Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁶³⁴ Wspominając współpracę z Tomaszem Kotem, odtwórcą roli Zbigniewa Religi w filmie *Bogowie*, Rak stwierdził: „...rozmawialiśmy o tekście. Nie pamiętam, żeby te rozmowy miały wielki wpływ na tekst poza dialogami”. Scenarzysta odbył z aktorem także wspólny wyjazd dokumentacyjny: „Pojechaliśmy z Tomkiem Kotem na zjazd kardiochirurgów polskich, poznać tych wszystkich ludzi. Owocem tego wyjazdu była jedna z pierwszych scen, w której filmowy Religa poznaje swoich przyszłych asystentów”. Jak podkreślił Rak, była to sytuacja niecodzienna: „To była wyjątkowa produkcja – wszyscy byliśmy bardzo mocno zaangażowani, wszystkim bardzo zależało. Wszyscy mieli takie poczucie, że ten tekst, ten film jest dosyć oryginalny i że warto go zrobić na wysokim diapozycie energetycznym, dużym zaangażowaniu. Mam wrażenie, że to wynikało też z takiego ukąszenia charyzmą Religi”. Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

Zdaniem Kai Krawczyk-Wnuk, obecność scenarzysty w trakcie wybierania lokacji ma jednoznacznie pozytywny wpływ zarówno na proces produkcji, jak i na jakość filmu⁶³⁵. Zmiany, które należy wprowadzić do scenariusza bywają niewielkie, czasem mogą jednak wpływać na przebieg, a tym samym i wydźwięk całej sceny czy nawet scenariusza. O wpływie zmian lokacji na wydźwięk scenariusza rozmawiałam m.in. z Marcinem Ciastoniem. Scenarzysta opisał realizację filmu *Hiacynt* jako proces niełatwy i pełen zaskoczeń. Miał brać udział w dokumentacji lokacji do filmu, jednak kilka dni przed ich rozpoczęciem został objęty kwarantanną wskutek kontaktu z osobą chorą na Covid-19. Ciastoń miał okazję obejrzeć kilka lokacji za pośrednictwem wideorozmowy, jednak, jak stwierdził, „to nie to samo”⁶³⁶. Ostatecznie wiele scen poprawiał reżyser filmu, Piotr Domalewski. Jak przyznał Ciastoń, nie wszystkie zmiany były z nim konsultowane:

W tamtym czasie odbierałem to jako konieczność, która pozwoli utrzymać tempo procesu przewidzianego w planie produkcji. Ale było to dla mnie trudne, odczuwałem to jako separację⁶³⁷.

Na etapie poszukiwania lokacji okazało się, że sceny, które miały odgrywać się przy torach kolejowych, będą musiały zostać zrealizowane w innym miejscu:

Chłopaki spotykali się pod mostem kolejowym i zastanawiali się, czy zostać [w Polsce], czy uciekać. (...) Finałowa scena również odbywała się na stacji kolejowej. Okazało się, że nie będziemy mogli wykorzystać pociągów, być może ze względów finansowych. Przepisywałem te sceny na etapie preprodukcji. Zamiast stacji pojawiła się lokacja portu Żerańskiego, bardzo fajna zresztą, malownicza, mroczna. Ta zmiana wpływała jednak na przebieg sceny. Bohaterowie nie rozmawiali już o potencjalnej ucieczce. Bo niby jak – kanałem Żerańskim? Duch sceny został [jednak] zachowany (...) ⁶³⁸.

Ciastoń dodał, że zmiana lokacji doprowadziła także do bardziej zasadniczej modyfikacji, którą wprowadził do scenariusza reżyser filmu:

W [tych scenach] chodzi o ocalenie ukochanego oraz „ostateczne starcie”, a finalnie ucieczkę (...) W filmie bohater w dużo bardziej

⁶³⁵ „To po prostu oszczędza czas i jest lepiej napisane, jeśli [scenarzystą] te lokacje zobaczy”. Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

⁶³⁶ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁶³⁷ Ibid.

⁶³⁸ Ibid.

brutalny i bezpośredni sposób ratuje życie [ukochanemu], zabijając jego prześladowcę – to inwencja reżysera, która mi się bardzo spodobała⁶³⁹.

Warto przypomnieć, że *Hiacynt* był autorskim scenariuszem Ciastonia, nad którym pracował kilka lat. Podobnie jak większość scenarzystów, Ciastoń nie miał jednak wpływu na budżet filmu, nie mógł wynegocjować przeznaczenia wyższych kosztów na realizację sceny w konkretnym miejscu. Prawdopodobnie nie miał także możliwości zaproponowania alternatywnej lokacji, w której lepiej wybrzmiałby pierwotny temat sceny. Postanowił wprowadzić zmiany wynikające z nowych lokacji lub zaakceptować zmiany wprowadzone przez reżysera, zwracając uwagę przede wszystkim na wydźwięk zarówno poszczególnych scen, jak i całego scenariusza.

Sytuacje, w których to scenarzyści proponują konkretne lokacje jako miejsca akcji filmu zdarzają się rzadko. Najczęściej dzieje się to w projektach, przy których współpraca scenarzysty i reżysera jest wyjątkowo bliska. Tak było w przypadku *Córek dancingu*, filmu realizowanego w legendarnym, przedwojennym dancingu Adria – słynny lokal był od początku kluczowym elementem zaproponowanego przez Roberta Bolestę pomysłu. Możliwość współdecydowania o lokacjach miał także Wojciech Lepianka. Podobnie jak Bolesto wiedział on, w jakich lokacjach będzie kręony film zanim usiadł do pisania scenariusza *Ediego*:

Lokacje wybieraliśmy nie napisawszy ani jednego słowa – były to znane nam ulice czy inne obiekty zdjęciowe. To do nich, wbrew regule, dobudowaliśmy sceny, historie. To bardzo ciekawe doświadczenie. (...) Myślę, że jest to też doświadczenie unikalne. Nie każdemu scenarzyście zdarza się pisać w takim tandemie, który pozwala pisać o znanych mu obiektach, sytuacjach, do których dopiero dobudowuje historię. Zazwyczaj jest na odwrót. Nie oznacza to, że ta metoda jest zła, jest po prostu wbrew przyjętej regule⁶⁴⁰.

Możliwość pisania oraz przepisywania scen pod konkretne lokacje miał także Mateusz Pacewicz, który brał udział w dokumentacji do filmu *Boże ciało*. Scenarzysta brał także udział w castingu – nie tylko do *Bożego ciała*, ale i do *Hejtera*, kolejnego zrealizowanego przez Komasę filmu. Obecność scenarzysty na etapie preprodukcji

⁶³⁹ Ibid.

⁶⁴⁰ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

wynikała zarówno z partnerskiej relacji z reżyserem, lecz także z entuzjazmu debiutującego scenarzysty:

Robiłem to z zapału, za żadną kasę. Wkładałem ten wysiłek na poczet swojego rozwoju twórczego. Oba projekty były dla mnie autorskie, czułem, że muszę zrobić wszystko⁶⁴¹.

O entuzjazmie i potrzebie sprawczości opowiedział mi także Krzysztof Rak. Jego pozycja jako scenarzysty jest wyjątkowa – jako zawodowy producent ma on o wiele większą świadomość na temat całego procesu produkcji, a na dodatek często pełni funkcję producenta kreatywnego filmów i seriali powstających na podstawie jego scenariuszy (było tak w przypadku *Bogów*, komedii *Każdy wie lepiej* oraz serialu *Powrót*). Podwójna rola otwiera przed Rakiem możliwości niedostępne dla znakomitej większości scenarzystów:

To chęć bycia blisko ważnej dla ciebie sprawy. (...) Jako producent mam wpływ na uruchomienie produkcji. (...) Daje mi to też dojście do sfer, do których scenarzyści nie są zazwyczaj dopuszczani. Mogę uczestniczyć w próbach z aktorami, w dokumentacjach lokacji, w rozmowach z kostiumografem, scenografem. Mogę iść na plan kiedy chcę⁶⁴².

Rak podkreślił jednak, że nie zawsze czuje potrzebę współdecydowania o szczegółach związanych z realizacją filmu, przy którym pracuje (czy jako scenarzysta, czy producent). Podobne podejście mają także scenarzyści, którzy nie cieszą się tak wyjątkowym statusem jak Krzysztof Rak. Decydującym czynnikiem zdaje się tu być poczucie autorstwa pomysłu na scenariusz. Świadczą o tym przytoczone wypowiedzi Mateusza Pacewicza, ale i refleksje Agaty Koschmieder. Opowiadając o swoim autorskim tekście, scenarzystka podkreśla potrzebę kontroli nad kolejnymi etapami jego potencjalnej realizacji. Z drugiej zaś strony, zapytana o uczestnictwo w procesie produkcji i postprodukcji filmu *Skolowani*, odpowiedziała:

Nie. Moja decyzja wynikała z tego, że miałam poczucie, że wykonałam już swoją pracę w ramach wynagrodzenia. Gdybym dostała dodatkowe wynagrodzenie za pracę na dalszych etapach, może bym się na to zdecydowała. Jeśli [reżyser] chce wprowadzać zmiany w dialogach czy

⁶⁴¹ *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

⁶⁴² Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

pracować nad scenariuszem – jako autorka nie mam nic przeciwko. To jest naturalny etap pracy – pojawiają się aktorzy, którzy mają własne sugestie, pomysły, coś się pojawia na próbach⁶⁴³.

Wypowiedź Koschmieder nawiązuje do odwiecznej bolączki scenarzystów, jaką jest brak wynagrodzenia za „nadprogramową” pracę⁶⁴⁴. Scenarzystka wydaje się być jednak pogodzona ze swoją rolą w ramach projektu, który pisała *stricte* na zlecenie. Wielu scenarzystów nie stara się o udział w przygotowaniach, produkcji i postprodukcji filmu właśnie z powodów finansowych. Zamiast nieodpłatnego udziału w próbach czy dokumentacji wybierają oni pracę nad kolejnym tekstem, który pozwoli im się utrzymać. Łukasz M. Maciejewski, wspominając pracę nad serialem *Król*, wymienił także inny, podobnie prozaiczny powód, dla którego nie brał udziału w preprodukcji:

Nie brałem udziału w castingach ani w wybieraniu lokacji. Po prostu nie miałem siły na te rzeczy. Scenariusz był ogromny, byłem głównym scenarzystą, byłem odpowiedzialny za wprowadzanie poprawek. Po oddaniu tekstu rozchorowałem się i leżałem 2 tygodnie w łóżku. Nie było mnie też na planie. Samo pisanie scenariusza zajęło półtora roku, skala [pracy była] ogromna – 480 stron. W tym momencie stwierdziłem, że nie interesuje mnie, jak to będzie wyglądać⁶⁴⁵.

Wśród scenarzystów można znaleźć zarówno tych, którzy, jak to ujął Maciej Karpiński, „marzą, żeby być na planie”⁶⁴⁶, oraz na tych, którzy uważają, że to nie jest miejsce dla nich. Według Karpińskiego scenarzysta na planie „niewiele wskóra, [najwyżej] może poprawić za długi dialog”⁶⁴⁷. Jego zdaniem obecność snującego się bez celu wśród ciężko pracujących członków ekipy scenarzysty jest najczęściej po prostu niezręczna⁶⁴⁸. Niektórzy scenarzyści mogą pojawić się na planie z nadzieją lub zamiarem wpłynięcia na realizację filmu. Kaja Krawczyk-Wnuk uważa wręcz, że obecność takiej osoby na planie jest „niebezpieczna” lub wręcz „grozi katastrofą”⁶⁴⁹:

⁶⁴³ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

⁶⁴⁴ Jeden z moich rozmówców podzielił się ze mną informacją o „dużym producencie”, który wymaga od scenarzystów, by byli dostępni do pracy także w okresie zdjęciowym, nie proponując im za to dodatkowego wynagrodzenia.

⁶⁴⁵ *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

⁶⁴⁶ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁶⁴⁷ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁶⁴⁸ M. Karpiński, op. cit., s. 27. Sama wspominam pobyt na planie *Lanego poniedziałku* pozytywnie (poza reżyserką i producentką, z którymi łączyły mnie bliskie relacje, pracowało na nim wiele moich znajomych), choć pierwszy dzień obfitował w niezręczne sytuacje związane z faktem, że nikt nie miał pojęcia kim jestem, ani co właściwie tutaj robię.

⁶⁴⁹ *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

Nie potrafię sobie wyobrazić, że scenarzysta jest na planie i mówi reżyserowi, że to jednak ma być inaczej. Nie chciałabym się znaleźć na takim planie, myślę, że nikt by nie chciał⁶⁵⁰.

Podobną opinię wyraził Łukasz M. Maciejewski, zwracając uwagę na potrzebę zaufania innym współtwórcom filmu:

Scenarzysta nie musi się znać na pracy reżyserskiej. Czasem coś jest źle napisane, ale może być lepiej wyreżyserowane. To jest już nie moja działka, ja się tym nie zajmuję. To jest innym moment pracy nad scenariuszem i nad filmem⁶⁵¹.

Filip Kasperaszek przyznał zaś, że odrzucił otrzymane od reżyserki zaproszenie na plan filmu *Fucking Bornholm*. Twierdzi, że kierował nim strach:

Bąłem się skonfrontowania [tekstu z rzeczywistością]. Póki scenariusz był na papierze, był idealny – przynajmniej z mojej perspektywy, po pięciu latach pracy⁶⁵².

Wypowiedź Kasperaszka można porównać do innej wypowiedzi Maciejewskiego, który stwierdził: „nie chodzę na plany, nie chcę patrzeć jak mi tekst zarzynają”⁶⁵³. Choć słowa Maciejewskiego utrzymane są w zupełnie innym tonie, obie wypowiedzi zdają się wskazywać na podobny problem, z którym mierzą się wszyscy scenarzyści oddając tekst do realizacji.

Kilkoro z moich rozmówców opowiedziało mi o obecności czy pracy na planach filmów, do których pisali scenariusze. Maciej Karpiński wspominał, że częściej pojawiał się na planach w czasach, gdy za realizację filmową odpowiadały zespoły filmowe. Zdaniem scenarzysty-weterana przyjęty w zespołach system pracy zakładał udział scenarzysty zarówno na etapie preprodukcji, jak i podczas zdjęć:

Myśmy wtedy bardzo pracowali w trakcie realizacji – przepisywaliśmy, przerabialiśmy. Młodzi scenarzyści są od tego odcięci, nie są w stanie skonfrontować tego, co na papierze z tym, co na planie⁶⁵⁴.

Wbrew przytaczanym wcześniej wypowiedziom, Karpiński zdaje się widzieć wartość w obecności scenarzysty na planie – pod warunkiem, że ma on tam do wykonania

⁶⁵⁰ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

⁶⁵¹ *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

⁶⁵² Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

⁶⁵³ *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

⁶⁵⁴ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

pewną rolę. Może ona polegać zarówno na pracy z tekstem, jak i na obserwowaniu realizacji poszczególnych scen w celu pogłębienia warsztatu scenariopisarskiego. Konkretną rolę – rolę drugiego reżysera – wykonywał na planach *Ediego* oraz *Mistrza Wojciech Lepianka*. Jak podkreślił, jego rola jako scenarzysty „skończyła się tam, gdzie zaczął się plan filmowy”⁶⁵⁵, choć zdarzyło mu się zaproponować zmiany w dialogach, które sprawiały trudności w trakcie realizacji. Lepianka pozytywnie ocenia wpływ doświadczeń z planu filmowego na swoją pracę scenariopisarską:

[Nauczyłem się] sposobów myślenia obrazem, co jest niezbędne, co na pewno wejdzie do filmu. Pewnego rodzaju ekonomii opowiadania filmowego, różnych stylów filmowych. Miałem okazję przyglądać się pracy wybitnych operatorów, takich jak Paweł Edelman⁶⁵⁶.

Scenarzyści najczęściej pojawiają się na planie na dzień lub dwa w charakterze gości⁶⁵⁷. Zdarza się, że reżyserzy lub aktorzy konsultują z nimi dialogi. Jak zauważył Marek Baranowski, ograniczony czas pracy na planie *Nocy w przedszkolu* wymusił szybkie tempo pracy, które nie sprzyjało improwizacji czy wprowadzaniu poprawek do tekstu⁶⁵⁸. Inną, nietypową formą obecności scenarzysty na planie może być udział w zdjęciach w charakterze statysty. Ze względu na obostrzenia związane z pandemią Covid-19 obecność Marcina Ciastonia na planie *Hiacynta* została ograniczona do pierwszego, przedostatniego i ostatniego dnia zdjęciowego, gdy kręcono materiały „*making of*”. Scenarzysta postanowił więc spróbować sił jako statysta – pojawia się w scenie prywatki jako jeden z gości, co wspomina z rozbawieniem⁶⁵⁹.

Scenarzyści częściej niż na planach pojawiają się w montażowni lub na pokazach roboczych „układek” filmu. Wielu scenarzystów zwraca uwagę na to, że zarówno ich wiedza na temat zasad struktury i dramaturgii filmowej, jak i głęboka znajomość opowiadanej historii, mogą być pomocne na tym etapie. Krzysztof Rak porównał pracę scenarzystów do pracy montażystów, podkreślając pewne podobieństwa między nimi: „To są te same klocki, które się przestawia”⁶⁶⁰. Jak twierdzi Łukasz M. Maciejewski, zaproszenie scenarzysty do konsultacji montażowych pozwala reżyserowi i montażystce skorzystać z jego umiejętności:

⁶⁵⁵ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁶⁵⁶ Ibid.

⁶⁵⁷ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit., wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit., por.

⁶⁵⁸ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

⁶⁵⁹ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁶⁶⁰ *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

Dobry reżyser, inteligentny reżyser (...) powinien prosić scenarzystę na montaż, bo scenarzysta jest trochę od struktury, trochę od dramaturgii. To się może rozpaść przy montażu. W którymś momencie byłem zapraszany na montaż Czerwonego Pajaka. Koszałka i montażysta zrobili eksperyment, żeby zmontować „w poprzek” scenariusza. Zaprosili mnie i stwierdziłem, że eksperyment się nie udał⁶⁶¹.

Podobnie uważa Grzegorz Łoszewski, dodając jeszcze jeden argument za obecnością scenarzysty na etapie montażu. Scenarzysta przytoczył sytuację, która miała miejsce podczas montażu filmu *Minghun*:

W trakcie montażu ktoś zapytał, czy my przypadkiem nie mamy dwóch zakończeń. „Co by było, gdyby film się skończył w tym momencie?”. No i eureka! To jest normalne. To są żywi ludzie, żywe emocje. [Czasem] na papierze coś wygląda dobrze, ale na montażu okazuje się, że tak nie jest. Montaż czasem weryfikuje [historię]. Dlatego uważam, że dobrze jak scenarzysta bierze w tym jakiś udział – nie montuje, nie zastępuje reżysera, ale bierze w tym udział. Nie chodzi o pilnowanie czy nadzór, bo to byłby nonsens. Jako autorzy [scenariuszy] idziemy po sensy. Chodzi o kontrolę tego, czy te sensy, te emocje są obecne na ekranie, czy nie. Tylko tyle. [Warto, żeby scenarzysta brał udział w montażu], ale wiem, że to nie zawsze to jest możliwe⁶⁶².

W wypowiedzi Łoszewskiego pojawia się kilka ciekawych wątków. Pierwszym jest otwartość scenarzysty na zasadnicze zmiany do struktury filmu na tym etapie. Można sobie oczywiście wyobrazić sytuację w ramach której scenarzysta, chcąc zachować wierność filmu wobec scenariusza wchodzi w konflikt z reżyserem i montażystą. Taka postawa mogłaby jednak nie przynieść oczekiwanych rezultatów – w trakcie montażu decydujący głos mają najczęściej reżyser, montażysta i producent. Sam udział Łoszewskiego w procesie podejmowania decyzji na temat skrócenia filmu *Minghun* zdał się mieć pozytywny wpływ na jego postrzeganie tej sytuacji, być może ze względu na większe poczucie sprawczości czy kontroli nad dalszymi losami scenariusza.

Drugim ciekawym tematem, który poruszył w swojej wypowiedzi Łoszewski, jest „kontrola sensów” przez scenarzystę na etapie montażu. W rozumieniu Łoszewskiego

⁶⁶¹ W trakcie panelu Okrągły stół scenarzystów, Rak stwierdził, że: „Scenarzysta prowadzi tekst od zaczynu, iskry, do końca montażu. Montaż jest cudownym doświadczeniem, który bardzo lubię”. Słowa Raka niekoniecznie oddają prawdę na temat pracy większości scenarzystów, są raczej wyrazem jego poglądów oraz wyjątkowego statusu w ramach współtworzonych projektów; z pewnością jednak warto je rozważyć. Ibid.

⁶⁶² Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

scenarzysta może wspierać podejmowanie przez reżysera i montażystę takich decyzji, dzięki którym film będzie najlepiej oddawał temat scenariusza. Może być to przydatne zarówno w przypadkach, w których należy podjąć radykalną decyzję dotyczącą struktury całego filmu, jak i wtedy, gdy ważą się losy konkretnej sceny czy nawet kwestii dialogowej. Co istotne, scenarzysta powinien zachować otwartość na odejście od zawartych w scenariuszu założeń, jeśli pomysły proponowane przez montażystę i reżysera lepiej służą „sensom” czy tematowi filmu. Łoszewski podkreśla bowiem, że jako scenarzysta nie postrzega swojej roli na tym etapie jako kontrolującej, lecz doradczej.

Podobnie na ten temat wypowiedziała się Justyna Bilik, reprezentantka grupy niedawnych debiutantów. Wspominając pracę przy filmie *Norwegian dream* podkreśliła, że reżyser Leiv Igor Devold pokazywał jej niemal każdą wersję montażową, konsultując z nią „najważniejsze decyzje dramaturgiczne”. Jak wspomina Bilik, współpraca z reżyserem na tym etapie była cenną lekcją pokory i wyrozumiałości wobec własnych błędów:

Nabrałam w tym czasie otwartości na to, że czasem trzeba coś zmienić, że mogłam popełnić jakiś błąd w założeniach, że coś nie zadziało na planie, albo zadziało inaczej, niż planowałam⁶⁶³.

Scenarzystka podkreśliła również, że udział w próbach aktorskich oraz w pracach na etapie montażu dały jej poczucie bezpieczeństwa we współpracy z Devoldem. Miała bowiem poczucie, że reżyser nie podejmuje poważnych decyzji dotyczących struktury filmu bez wspólnej rozmowy⁶⁶⁴. Bilik zaznaczyła jednak, że inaczej postrzegała swoją rolę na etapie pisania scenariusza niż na etapie montażu. Podczas pisania jako scenarzystka czuła sprawczość, choć była otwarta na kompromis oraz testowanie nowych kierunków. Na etapie montażu miała zaś poczucie, że może się podzielić opinią lub sugestią, lecz ostateczna decyzja nie należy już do niej⁶⁶⁵.

Zdarzają się także sytuacje, w których scenarzyści proszeni są o wprowadzanie zmian do scenariusza właśnie na etapie montażu. Przykładem takiej sytuacji była współpraca Roberta Bolesty z Agnieszką Smoczyńską przy filmie *Córki dancingu*. Wskutek zmian na poziomie struktury filmu (które były konsultowane ze scenarzystą), Bolesto i Smoczyńska podjęli decyzję o dokrętkach oraz dodaniu dialogów z offu. Co ciekawe, Bolesto nie wprowadzał zmian do scenariusza, lecz dosyłał nowe sceny czy

⁶⁶³ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁶⁶⁴ „Nie było tak, że ktoś wszedł w moją pracę, a ja nie wiem, co się wydarzyło. O niektórych rzeczach do końca rozmawialiśmy bardzo aktywnie. Jednym z tematów był np. balans między historią pracowniczą a historią miłosną”. Ibid.

⁶⁶⁵ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

dialogi w treści e-maili⁶⁶⁶. Jak wspomina, tego typu sytuacje miały miejsce przy większości filmów przy których pracował. Scenarzysta podkreślił, że udział w montażu tych filmów wiele go nauczył – nie tylko na temat możliwości poprawiania tekstu na tym etapie, ale również na temat ekonomii opowiadania, co podsumował słowami: „dopiero montaż pokazuje ci, jak działa skrót”⁶⁶⁷. Jak wynika nie tylko z wypowiedzi Roberta Bolesty, ale i Justyny Bilik czy Grzegorza Łoszewskiego, obecność scenarzysty na etapie montażu może mieć pozytywny wpływ nie tylko na powstający film, ale i na ich własne umiejętności warsztatowe (np. związane z pracą ze strukturą filmu czy sceny) oraz interpersonalne (gotowość dostrzeżenia własnych błędów i wspólnego rozwiązywania problemów).

Montaż jest etapem, który napawa lękiem niejednego reżysera – szczególnie, jeśli na planie dochodziło do konfliktów czy sytuacji losowych, które wymuszały wprowadzenie zmian względem scenariusza. Jest to bowiem proces, w którym dochodzi do konfrontacji między wyobrażeniami twórców filmu a charakterem materiału, który został zrealizowany. Podobne emocje mogą towarzyszyć scenarzystom (którzy najczęściej nie wiedzą, co dzieło się na planie) zapraszanych do konsultacji montażowych. O strachu przed obejrzeniem pierwszej wersji montażowej opowiedział mi Filip Kasperaszek:

-Byleś obecny na etapie montażu?

- Nie, bo też się bałem. Anka [Kazejak] wysyłała mi każdą układkę. Pierwszy cut mi się bardzo podobał, ale czekałem z miesiąc, zanim go obejrzałem⁶⁶⁸.

Kasperaszek miał podwójne szczęście – nie dość, że został zaproszony przez reżyserkę do udziału w montażu (z czego jednak nie skorzystał), na dodatek przyjął pierwszą „układkę” z entuzjazmem. Zapraszanie scenarzystów do współpracy na etapie montażu nie jest jednak regułą. Choć Robert Bolesto był obecny na planie filmu *Serce miłości*, biorąc nawet udział w podejmowaniu pewnych decyzji na tym etapie, nie został dopuszczony do montażu na zasadach, do których przyzwyczaiła go współpraca z Agnieszką Smoczyńską. Po obejrzeniu pierwszej wersji montażowej filmu, scenarzysta miał pewne zastrzeżenia do wprowadzonych przez reżysera i montażystę zmian. Między Rondudą a Bolesto doszło do „konfliktu artystycznego”, ale scenarzysta musiał pogodzić

⁶⁶⁶ Scenarzysta nie udostępnia swoich tekstów do baz takich jak Biblioteka Scenariuszy PWSFTViT: „nie mam ostatecznej wersji. A nie chce mi się robić wersji pod film, bo to też jest nieprawda. Wszystkie rzeczy które pisałem zmieniały się po realizacji – dopisywanie offów, scen do dokrętek. Nie wpisywałem tego do scenariusza, wysyłałem dialogi czy sceny w mailu”. Wywiad z Robertem Bolestą, op. cit.

⁶⁶⁷ Ibid.

⁶⁶⁸ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

się z brakiem wpływu na ostateczny kształt filmu. Jak podsumował: „ostatnie słowo było po stronie Łukasza i producenta”⁶⁶⁹.

Bardzo często scenarzyści, nie mając możliwości udziału w pracach na etapie montażu, oglądają zmontowany film na kolaudacji lub na premierze. Konfrontacja ze zrealizowanym, zmontowanym materiałem wzbudza różne emocje. Gdy Agata Koschmieder obejrzała pierwszą wersję montażową *Skołowanych*, była wzruszona. Jak wspomina: „czułam, że to jest moje”⁶⁷⁰. Warto przypomnieć, że scenariusz był adaptacją francuskiego formatu. Mimo to, scenarzystka wspomina pracę przy tym filmie jako „bardzo ważne doświadczenie”, dodając: „widzę tam bardzo dużo siebie”⁶⁷¹. Zgoła odmienne emocje towarzyszyły Marcinowi Ciastoniowi, gdy po raz pierwszy obejrzał zrealizowany na podstawie jego autorskiego scenariusza film *Hiacynt*:

Kiedy po raz pierwszy obejrzałem *Hiacynta*, przeżyłem szok. Chodziło o lokacje, o montaż... (...) Zobaczyłem efekt pracy wielu osób, nie tylko to, co sobie wizualizowałem w głowie. Był to dla mnie trudny moment. Mielśmy jednak fajną drogę [festiwalową] w Polsce – widziałem film na Nowych Horyzontach, na festiwalu w Gdyni. Stopniowo zbliżałem się do tego filmu, znajdowałem te emocje, które sam włożyłem w tekst⁶⁷².

Być może scenarzysta „zbliżał się do filmu” nie tylko poprzez obcowanie z nim w trakcie kolejnych seansów, lecz także dzięki rozmowom o filmie w festiwalowych kuluarach czy spotkaniom z widzami⁶⁷³. Premiera filmu może być dla scenarzysty wydarzeniem motywującym, wzmacniającym samoocenę. Jak stwierdził Robert Bolesto: „jak się ma szybką i udaną premierę, to jest duży kop”⁶⁷⁴. O podobnym uczuciu opowiedział Maciej Karpiński, wspominając premierę *Cudu purymowego* na festiwalu w Monte Carlo:

Sala na 2000 osób. Cannes się chowa – limuzyny, brylanty. I nasz film o blokowisku? Dla tej widowni? (...) Ekran wielkości boiska piłkarskiego, w łoży książę Monako... Nagle zaczynają się reakcje –

⁶⁶⁹ Ibid.

⁶⁷⁰ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

⁶⁷¹ Ibid.

⁶⁷² Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁶⁷³ Dla Grzegorza Łoszewskiego najważniejsza jest właśnie reakcja widzów na jego filmy: „Chciałbym tylko, żeby mnie nie odrzucili widzowie, bo to dla nich robię ten film. Słabo jest, kiedy mówisz ludziom coś, w co wierzysz, a ci ludzie to olewają, ignorują. Mam wtedy poczucie dyskomfortu. Dlatego jeśli w ogóle czegoś zazdroszczę, to zazdroszczę kolegom dwóch milionów widzów”. Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁶⁷⁴ Oczywiście rzadko się zdarza, by była zarówno szybka, jak i udana – scenarzyści najczęściej czekają na premiery swoich filmów latami. Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

śmiechy, klaski... wszystko rozumieją! Jaka satysfakcja. A na koniec klaszczą przez całe napisy i 7 następnych minut. Jak wchodzimy na bankiet – wszyscy klaszczą. To są te chwile. Do magazynu festiwalowego robili wywiad ze mną. Zrobiłem dwadzieścia filmów – jeśli w tym czasie było pięć takich sytuacji, to warto. Ja to lubię. Nie chodzi o poklask, tylko o te momenty satysfakcji, gdy człowiek wie po co pracuje. To jest rzadkie. To nie jest pycha. Chodzi o to, że ludzie rozumieją, że to do nich trafia⁶⁷⁵.

Jak zaznaczył Karpiński, scenarzyści wciąż nie pojawiają się zbyt często na czerwonych dywanach⁶⁷⁶. Festiwale zapraszają przede wszystkim reżyserów, aktorów i producentów, często braknie pieniędzy na transport czy noclegi dla innych członków ekipy⁶⁷⁷. Według Karpińskiego wynikać ma to m.in. z faktu, że niektóre festiwale, nawet te najbardziej prestiżowe, takie jak MFF w Toronto czy Sundance (należące do tzw. „wielkiej piątki”⁶⁷⁸ światowych festiwali) oraz MFF w Karlovych Varach, nie przyznają nagrody za najlepszy scenariusz⁶⁷⁹. Brak rozpoznawalności scenarzystów również sprawia, że są oni mniej pożądanymi gośćmi na festiwalach:

Scenarzyści są nieznani, więc nie oplaca się ich mieć na czerwonym dywanie. Festiwale są sponsorowane i ci, którzy dają pieniądze, chcą mieć blask, rozgłos⁶⁸⁰.

Obecnie zarówno Europejska Federacja Scenarzystów⁶⁸¹, jak i Gildia Scenarzystów Polskich prowadzą działania mające na celu zwiększenie widoczności scenarzystów. Związki zawodowe starają się wpłynąć na organizatorów festiwali⁶⁸², by ci nie zapominali o wymienianiu nazwisk scenarzystów w oficjalnych komunikatach na temat prezentowanych filmów, z drugiej zaś organizują spotkania, warsztaty panele dyskusyjne i wydarzenia branżowe⁶⁸³. Niektórzy scenarzyści starają się pojawiać na festiwalach nie

⁶⁷⁵ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁶⁷⁶ Ibid., por. M. Karpiński, op. cit., s. 20.

⁶⁷⁷ W trakcie panelu Okrągły stół scenarzystów Łukasz M. Maciejewski przyznał, że nie został zaproszony na pokaz *Czerwonego pająka* na festiwalu w Karlovych Varach: „To była lampka ostrzegawcza. Fakt, że byłem w projekcie od samego początku – to nie miało znaczenia. Scenarzysta nie jest tak atrakcyjny jeśli chodzi o promocję filmu jak reżyser”. *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

⁶⁷⁸ *Film festival – Notable film festivals*, wikipedia.org, https://en.wikipedia.org/wiki/Film_festival#Notable_festivals [dostęp: 11.05.2025].

⁶⁷⁹ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit. Nagrody za scenariusz przyznawane są na festiwalach w Cannes, Berlinie, Wenecji, a także na imprezach o charakterze narodowym, takich jak BAFTA, César, Deutscher Filmpreis, Orły, České lvy czy rozdanie Nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej (Oscarów).

⁶⁸⁰ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁶⁸¹ Ibid.

⁶⁸² Ale nie tylko – wśród sukcesów Gildii Scenarzystów warto wymienić wprowadzoną przez PISF zmianę w ogłoszeniach dotyczących przyznanych dotacji na *development* oraz produkcję.

⁶⁸³ Za przykłady z ostatnich miesięcy posłużyć mogą wydarzenia organizowane przez Gildię Scenarzystów na FPFF w Gdyni, studenckim Węgiel Film Festival przy katowickiej szkole filmowej, a także działania planowane w ramach

tylko po to, by stanąć na czerwonym dywanie czy spotkać się z widzami, lecz także w celu podnoszenia widoczności całej grupy zawodowej. Przykładami takich twórców są Grzegorz Łoszewski, Krzysztof Rak oraz Mateusz Pacewicz. Poruszyłam ten temat z Krzysztofem Rakiem, scenarzystą filmu *Bogowie* oraz producentem *Bożego ciała* według scenariusza Pacewicza. Jak zauważył Rak, po premierze obu filmów w mediach pojawiało się znacznie więcej informacji na temat ich scenarzystów, niż zazwyczaj. Zapytany o to, czy był to efekt kampanii promocyjnej odpowiedział:

Czułem, że warto gdzieś zaistnieć. Przyjmowałem propozycje [rozmów z mediami], bo wydawało mi się to pożyteczne – dla mnie, dla mojej kariery, ale też dla sprawy. Już wtedy rozmawialiśmy o środowisku scenarzystów, wydawało mi się to potrzebne. (...) Ciężko wyciągać wnioski przy tak małym środowisku jak nasze. Nie jesteśmy w Hollywood, mamy do czynienia z małym, płytkim rynkiem. Myślę, że czynnik indywidualny ma tu znaczenie⁶⁸⁴.

Jak przyznał podczas panelu *Okrągły stół scenarzystów* Mateusz Pacewicz, jego obecność w trakcie promocji *Bożego ciała* nie była sprawą oczywistą:

Musiałem na początku ustawić relację z producentami, że jak jesteś na festiwalu, to ja muszę być na każdym Q&A z Jankiem. Nie robimy tak, że jest Q&A z reżyserem – bo dlaczego, skoro jest tam też scenarzysta? Pierwsze dwa festiwale, Wenecja i Toronto, to było takie wtrzywanie się. (...) W Wenecji to ja [odebrałem nagrodę]. (...) Teraz sobie uświadamiam, jak dużo rzeczy, które pozalaatwiałem sobie „roszczeniowością”, ustawiło później mój status⁶⁸⁵.

Scenarzysta musiał często postępować w sposób, który mógłby zostać oceniony przez współpracowników jako konfliktowy czy wręcz „roszczeniowy”, by zagwarantować sobie widoczność w trakcie promocji filmu. Jak stwierdza, działania te przyniosły mu dodatkowe korzyści w postaci podniesienia statusu w relacji z producentami). Pacewicz zachęcił także scenarzystów, by negocjowali możliwość pracy na etapie preprodukcji, produkcji, postprodukcji oraz promocji filmu przed podpisaniem umowy z producentem. Warto jednak przypomnieć, że nie wszyscy scenarzyści mają na tyle silną pozycję

koszalińskiego festiwalu Młodzi i Film. Gdynia Industry: Networking, <https://festiwalgdynia.pl/program-2024/gdyniaindustry/gdynia-industry-networking/> [dostęp: 11.05.2025], por. *Warsztaty*, <https://wff.us.edu.pl/XXII/warsztaty/> [dostęp: 11.05.2025].

⁶⁸⁴ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁶⁸⁵ *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

negocjacyjną, by zagwarantować sobie udział w kolejnych etapach produkcji. Co więcej, wielu z nich ograniczają czynniki o charakterze czysto praktycznym, takie jak obowiązki zawodowe, opieka nad dziećmi, czy konieczność ponoszenia kosztów podróży i zakwaterowania na festiwalach. Wreszcie zaś – nie wszyscy twórcy mają potrzebę czy kompetencje, by wypowiadać się w mediach.

Na podstawie przytoczonych wypowiedzi Pacewicza i Raka można uznać, że praca scenarzysty nie musi się kończyć ani z przyjęciem scenariusza do produkcji, ani z premierą filmu. Działania scenarzystów obejmować mogą nie tylko pracę nad tekstem, lecz także udział w promocji filmu, nawiązywanie relacji z producentami i innymi twórcami (tzw. *networking*), a nierzadko również działania na rzecz całego środowiska zawodowego. Dlatego też w następnym podrozdziale chciałabym spojrzeć na zawód scenarzysty z nieco szerszej perspektywy, wykraczając poza proces pisania scenariusza czy współpracy nad filmem.

2.3. Jak być scenarzystą

Sądzę, że obierając zawód scenarzysty, czy zgoła tylko kontemplantując taką ewentualność, potencjalny kandydat powinien zawczasu wiedzieć to, co zawodowi scenarzyści już wiedzą, a zdobycie tej wiedzy kosztowało ich sporo czasu, nerwów i frustracji. Tych kilka uwag o naturze zawodu scenarzysty filmowego, jego blaskach i cieniach, ma na celu zaoszczędzenie czytelnikowi czasu i nerwów, a nade wszystko – frustracji⁶⁸⁶.

Powyższy cytat otwiera drugi rozdział podręcznika *Scenariusz: Niedoskonałe odbicie filmu* Macieja Karpińskiego pod dwuznacznym tytułem *Zawód*. Wydaje się znamienne, że Karpiński postanowił opowiedzieć o scenariuszowej profesji w formie ostrzeżenia (podobnie zresztą jak wielu wykładowców rozpoczynających pracę z nową grupą adeptów scenariopisarstwa). Karpiński, sam już będący scenarzystą-weteranem, nie studzi entuzjazmu czytelników po to, by zniechęcić potencjalnych rywali na targu pracy. Robi to ze szlachetnych pobudek, wierząc, że „pierwszym krokiem do przezwyciężenia frustracji jest świadomość, że niedocenienie i niesprawiedliwość ocen będą nam towarzyszyły na każdym kroku”⁶⁸⁷. Wyobrażających sobie karierę w blasku fleszy uprzedza, że scenarzyści rzadko kiedy zdobywają wielką sławę czy ogromną fortunę. Tych, którzy oglądają już oczyma swej wyobraźni gotowe dzieło ekranowe, otrzeźwia,

⁶⁸⁶ M. Karpiński, op. cit., s. 19.

⁶⁸⁷ Ibid., s. 21.

przypominając, że zrealizowany film nigdy nie odzwierciedla wyobrażeń scenarzysty na jego temat⁶⁸⁸. Fantazujących o pochlebnych recenzjach krytyków filmowych ostrzega, że zazwyczaj przypisują oni wszelkie słabości filmu scenariuszowi, zaś pochwały kierują pod adresem reżysera i aktorów⁶⁸⁹. Do głównych bolączek przedstawicieli tego zawodu należą także według Karpińskiego brak partnerskiej relacji z reżyserem (wciąż czasem uznawanym za wyłącznego autora filmu) oraz deprecjonowanie roli scenarzystów zarówno przez współpracowników, jak i przez krytyków⁶⁹⁰. Autor podręcznika zwraca również uwagę na napięcie między kreatywnym a przemysłowym charakterem twórczości scenariopisarskiej. Zdaniem Karpińskiego scenarzysta powinien umiejętnie balansować między tymi dwoma skrajnościami, nie dostosowując swojej pracy wyłącznie do wymagań rynku, nie zapominając przy tym o potrzebach przyszłych widzów.

Poza przedstawieniem negatywnych aspektów pracy w zawodzie, Karpiński udziela czytelnikom także kilka wskazówek. Radzi scenarzystom, by postrzegali samych siebie jako „jedno z wielu ogniw skomplikowanej maszyny filmowej”⁶⁹¹, nastawiając się nie na walkę w obronie swoich pomysłów, lecz przede wszystkim na harmonijną współpracę. Pomóc w tym mają „ciekawość i otwartość”⁶⁹² na pomysły współpracowników, a także

...cierpliwość i takt, a także pewnego rodzaju elastyczność, umiejętność obrony własnych racji a zarazem słuchania uwag innych i brania pod uwagę także cudzych punktów widzenia⁶⁹³.

Zdaniem Karpińskiego wytrwałość jest jedną z najważniejszych – jeśli nie niezbędną – cechą każdego scenarzysty, przede wszystkim na długotrwały proces *developmentu* i produkcji filmu fabularnego, które nieraz ciągną się latami⁶⁹⁴. Kończąc rozdział lakoniczna wzmianka o korzyściach wynikających z uprawiania zawodu scenarzysty wydaje się wręcz dowcipna w porównaniu do poprzedzających ją kilkunastu stron ostrzeżeń pod adresem czytelników. Karpiński stwierdza, że scenarzyści „czasem” zdobywają „uznanie, sławę i pieniądze”, jednak w większości przypadków największą nagrodą jest „satysfakcja”⁶⁹⁵. Jak zauważa, mimo znacznej przewagi trudności nad potencjalnymi korzyściami, zainteresowanych podjęciem pracy w zawodzie scenarzysty

⁶⁸⁸ Ibid., s. 25.

⁶⁸⁹ Ibid., s. 20.

⁶⁹⁰ Ibid., s. 23-25.

⁶⁹¹ Ibid., s. 25.

⁶⁹² Ibid., s. 26.

⁶⁹³ Ibid., s. 26.

⁶⁹⁴ Ibid., s. 28-29.

⁶⁹⁵ Ibid., s. 33. Zdaniem Karpińskiego „pisanie scenariuszy filmowych (...) bywa też fascynująca przygodą, artystyczną, życiową, ludzką”. Ibid., s. 293. Na pytanie dlaczego wytrwał tyle lat w zawodzie, odpowiedział: „Ja to po prostu lubię. Lubię pisać dla filmu i lubię oglądać te filmy”. Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

wciąż nie ubywa – wśród nich są również moi rozmówcy i rozmówczynie. W niniejszym podrozdziale chciałabym uzupełnić streszczone powyżej rady Macieja Karpińskiego o ich refleksje na temat życia zawodowego pracujących współcześnie w Polsce scenarzystów filmowych.

Ci spośród moich rozmówców, którzy pracują jako scenarzyści od kilkunastu lat czy nawet kilku dekad, podobnie jak Karpiński podkreślali przede wszystkim znaczenie cierpliwości i wytrwałości jako kluczowych cech dla przetrwania w zawodzie. Wojciech Lepianka porównał pisanie filmu fabularnego do maratonu⁶⁹⁶. Robert Bolesto przyznał zaś, że choć nad pewnym scenariuszem pracuje już ponad siedem lat, nie traci nadziei na jego realizację. Pomaga mu w tym doświadczenie wieloletniej pracy nad *Ostatnią rodziną*⁶⁹⁷, która ostatecznie zaowocowała powstaniem dobrze odebranego, obsypanego nagrodami filmu. Nie bez znaczenia wydaje się także fakt, iż Bolesto pisze ów scenariusz z Agnieszką Smoczyńską – reżyserką, z którą w ostatnich latach chętnie pracuje.

Proces *developmentu* scenariusza filmu fabularnego jest nie tylko długotrwały – bywa także niezwykle angażujący. Wielu scenarzystów przyznawało, że myślą o swoich tekstach również (lub przede wszystkim) poza godzinami pracy. Jedną z takich osób jest Agata Koschmieder:

Kiedy pracuję intensywnie nad jakimś projektem, to mi się życie prywatne zlewa z zawodowym. Nie potrafię odłączyć prywaty od pracy, powiedzieć sobie, że mam teraz popołudnie i nie myślę o pracy. Czasem potrafię spędzić miesiąc sama, nie spotykając się z ludźmi, bo wiem, że jestem w kreatywnym procesie i nie mam miejsca na to, żeby kontynuować relacje z ludźmi. Dziwaczne, ale tak mam⁶⁹⁸.

Podobne doświadczenia ma Grzegorz Łoszewski:

Tu nie ma od ósmej do szesnastej. Tu jest się cały czas w pracy. Nie ma świąt. Nie mówię, że nie siadam z rodziną do Wigilii... Ale ja żyję trochę jak w manii prześladowczej. Jestem w świecie głosów. Osobiście to lubię. Ale myślę, że wiele osób lubi coś skończyć i się od tego odciąć. A tu się nie da odciąć⁶⁹⁹.

⁶⁹⁶ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁶⁹⁷ Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁶⁹⁸ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

⁶⁹⁹ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

Łoszewski opowiada o swojej pracy z ogromną pasją. Według scenarzysty jednym z najatrakcyjniejszych aspektów jego pracy zawodowej jest różnorodność, brak powtarzalności:

Twórczość to jest takie permanentne zarządzanie kryzysem. (...) Każdego dnia, kiedy siadam do pracy, jestem (...) debiutantem. Jest to czasem frustrujące, ale to mnie de facto napędza. Dlaczego? Bo muszę cały czas odrzucać rutynę. Rutyna jest moim wrogiem. Użycie drugi raz czegoś, co kiedyś przyniosło super efekt nie wchodzi w grę. Muszę wymyślić coś nowego, muszę siebie zaskoczyć. Cały czas podejmuję wysiłek pokonywania siebie. To jest istota tej pracy. (...) Ludzie, którzy nie lubią trudności, będą się bardzo słabo w tym odnajdywać⁷⁰⁰.

Innym czynnikiem motywującym Łoszewskiego do pracy zdaje się być chęć pokonywania przeciwności stanowiących nieodzowną część procesu twórczego:

To jest genialny moment, najważniejszy w twórczości, kiedy pojawia się coś, czemu mówię: „Nie, to mnie przerasta, ja nie dam rady”. (...) To jest trochę tak jak ze stresem. Stres powoduje, że człowiek przestaje odczuwać ból. Coś cię ciągnie, jakieś wyzwanie. Nie wiem, o co chodzi, ale wiem, że opowiadam coś bardzo ważnego, bo mnie to dotyka⁷⁰¹.

W przytoczonej powyżej wypowiedzi Łoszewski porusza temat emocjonalnego związku z pisaniem tekstu. Zjawisko to może działać na scenarzystów zarówno motywująco, jak i hamująco. Kluczowe znaczenie „filtrowania przez siebie” poruszone zostało już w poprzednim podrozdziale. Warto jednak poświęcić uwagę trudnościom związanym z identyfikacją emocjonalną autora z tekstem. Jednym z nich jest brak dystansu do opowiadanej historii⁷⁰². Jak podkreśla Łoszewski, pisanie wymaga od scenarzystów zarówno identyfikacji emocjonalnej z postaciami, jak i umiejętności spojrzenia na tekst z dystansem pozwalającym im ocenić, czy dany element „służy opowiadaniu”⁷⁰³, czy powinien zostać z niego usunięty. Silne utożsamienie się z problemami bohaterów może także powodować pewien opór wobec przyjmowania uwag od współtwórców. Drugą stroną tego medalu jest nadmiernie krytyczny stosunek wobec owoców własnej pracy. Im ważniejszy jest dla autora pisany scenariusz, tym bardziej może on wymagać od siebie, by

⁷⁰⁰ Ibid.

⁷⁰¹ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁷⁰² Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁷⁰³ E. Serwotka, A. Zienowicz, op. cit., s. 92.

każda wersja tekstu była doskonała. Może się także pojawić wymienione przez Roberta Bolesto poczucie wstydu, hamujące autorów przed proponowaniem nowych pomysłów lub pokazywaniem swoich tekstów współtwórcom. Jak twierdzi Grzegorz Łoszewski, nadmierna samokrytyka jest dla scenarzystów destrukcyjna. Sam stara się nie wpaść w tę pułapkę:

Ocenianie siebie, czy ja mam talent czy nie, to jest coś strasznego. Inni mogą, mają do tego prawo. Ale ja? Ja nie wiem kim jestem. To jest dla mnie ważne, więc to napiszę. Wiem tylko tyle, że muszę to zrobić jak najlepiej. Oczywiście mnie to frustruje [jeśli nie wyjdzie – przyp. MD], ale najważniejsza nauka jest taka: jeśli nie wyszło za pierwszym razem, może wyjdzie za sto pierwszym. (...) Trzeba się od siebie odwalić i oddać swoją głowę swoim bohaterom⁷⁰⁴.

Dla wielu osób, nie tylko piszących, rady Łoszewskiego mogą brzmieć utopijnie; nie każdy potrafi całkowicie zdystansować się od własnych emocji. W procesie osławiania zarówno emocji bohaterów, jak i własnych uczuć związanych z procesem twórczym i stosunkiem do tekstu, tekstem, pomocna może okazać się psychoterapia. Wątek ten pojawił się przede wszystkim w rozmowach z młodszymi scenarzystami. Marek Baranowski uważa proces terapeutyczny za niezwykle pomocne – wręcz niezbędne – narzędzie dla twórców:

Przed terapią nie ma sensu nic robić (śmiech). Być może starszy scenarzysta powiedziałby: gdybym się sterapeutyzyował, to nic ciekawego by nie wyszło! A ja właśnie uważam, że (...) jak nie rozumie się jeszcze, czemu się robi rzeczy w życiu, to się nie rozumie, czemu się je pisze (...) Trzeba zrozumieć, po co się jest. Albo nawet jak się nie wie, po co się jest, to znaleźć temat w poszukiwaniu sensu życia⁷⁰⁵.

Baranowski zdaje się krytycznie odnosić do motywu artysty cierpiącego, dla którego udręki (w tym również psychiczne) są ważnym źródłem inspiracji. Scenarzysta zwraca uwagę na umiejętność autorefleksji jako na cenny zasób, z którego warto korzystać podczas pisania. Justyna Bilik zwróciła zaś uwagę na to, że próby „przerobienia” przez studentów scenariopisarstwa trudnych emocji czy traumatycznych przeżyć nieprzepracowanych wcześniej w procesie psychoterapii mogą być dla nich szkodliwe; na

⁷⁰⁴ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁷⁰⁵ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

dodatek zazwyczaj nie owocują udanymi scenariuszami⁷⁰⁶. Bilik uważa, że jedną z najcenniejszych umiejętności, które zdobyła w procesie psychoterapii, jest umiejętność rozpoznawania i wyznaczania swoich granic, również w twórczości. Jest to kompetencja, która z pewnością przydaje się podczas współpracy z reżyserami czy producentami. Zdaniem Marcina Ciastonia, psychoterapia może pomóc zarówno scenarzystom, jak i innym twórcom, także w tej sferze⁷⁰⁷.

Umiejętność pracy z trudnymi emocjami może być szczególnie pomocna, gdy scenarzysta otrzymuje uwagi do tekstu od współtwórców czy *script doctorów*. Wielu moich rozmówców wymieniało otwartość na opinie innych członków ekipy jako jedną z ważniejszych cech scenarzysty. Niektórzy przyznawali, że musieli przez jakiś czas „boksować się ze swoim ego”⁷⁰⁸, zanim się tej otwartości nauczyli. Wojciech Lepianka współpracy nauczył się przede wszystkim pracując na planach filmowych jako drugi reżyser oraz asystent reżysera. Doświadczenie to pozwoliło mu spojrzeć z dystansem również na swoją pracę jako scenarzysty. Zrozumiał bowiem, że nie tylko od niego zależy, co znajdzie się na ekranie:

Zalecałbym zachowanie elastyczności, nieupierania się. Jeśli [zasugerowana zmiana] nie wpływa na prawdę, którą chcemy przekazać przez ekran, nie upierajmy się przy tym, co jest zapisane. To nie jest Biblia. Czasami pewne rzeczy w zaskakujący wręcz sposób wychodzą lepiej. Nie jesteśmy nieomylni, to tylko papier. Scenariusz jest tylko jednym z tysięcy zmiennych. Jest jeszcze gra aktorska, światło, pogoda, humor, posiłek na planie... tysiące rzeczy⁷⁰⁹.

Według Krzysztofa Raka ważną rolę w przyjmowaniu *feedbacku* gra także pokora:

Scenarzyści często lamentują, że siedzą nad tekstem przez rok, po czym reżyser czyta scenariusz, przychodzi spotkanie i od razu pojawia się dysproporcja między dojrzałym, wielowarstwowym tekstem, a kimś, kto przeczytał go raz. Nie ma takiej możliwości, żeby po jednym przeczytaniu taka osoba w pełni zrozumiała tę siatkę znaczeń. Ale ten

⁷⁰⁶ Scenarzystka odniosła się krytycznie do niedostatecznej opieki psychologicznej oferowanej studentom przez PWSFTViT w trakcie, gdy tam studiowała, a także do częstej wśród wykładowców praktyki polegającej na sugerowaniu studentom, by poruszali w tekstach i filmach trudne dla siebie tematy: „Praca z traumami może być ciekawa dla osób, które mają większą świadomość siebie, ale w przypadku młodych osób to jest taki skok na główkę i zobaczymy, czy się roztrzaskają, czy nie. Jak przepracowujesz traumy, uczysz się siebie, to jesteś w stanie stawiać granice, a ja wtedy nie wiedziałam nawet, że w ogóle mam te granice. Ambicjonalnie chciałam być bardzo dobra w tym, co robię, podejmować najtrudniejsze wyzwania, ale nie wiedziałam, kim jestem”. Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁷⁰⁷ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁷⁰⁸ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁷⁰⁹ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

kij ma dwa końce – być może temu scenarzyście się wydaje, że on umieścił w tekście znaczenia, ale w rzeczywistości ich tam nie ma⁷¹⁰.

Omawiając temat przyjmowania uwag do scenariusza, Cezary Harasimowicz również podkreślił rolę otwartości i pokory. Zwrócił jednak uwagę na potrzebę krytycznego podejścia do otrzymywanych komentarzy:

Jestem bardzo otwarty na uwagi, nie stoję okoniem. Jak dostaję mądre uwagi, to ulegam. A jak to jest jakaś głupota, to o tym mówię i staram się to udowodnić. Ale wiem o tym, zawsze o tym pamiętam z tyłu głowy, że to nie jest moje dzieło. Ja jestem tylko współpracownikiem, pracuję w usługach⁷¹¹.

Z różnych wypowiedzi Harasimowicza wynika, że scenarzysta postrzega swoją pracę jako usługową, rzemieślniczą, zaś siebie jako zawodowca, który dostarcza współtwórcom pewien półprodukt. Podobny stosunek do wykonywanego przez siebie zawodu ma Łukasz M. Maciejewski. Zwraca on uwagę na fakt, że scenarzystom znacznie łatwiej jest znaleźć pracę, gdy ściśle współpracują z reżyserem i producentem:

Z całym szacunkiem: nikt nie czeka na nasze autorskie teksty. Dlatego często jest ciężko scenarzystom, którzy napisali autorski scenariusz, przejść na tryb zawodowca. Scenarzystą się albo jest zawodowym, albo się nie jest scenarzystą. Albo będę częścią rynku i będę pisał rzeczy niekoniecznie swoje, odnajdę się we większej grupie filmowców, poddam się wizji reżysera, producenta, i to mi zagwarantuje pewien zawodowy sukces. To nastawienie w moim przypadku było słuszne⁷¹².

Scenarzysta-zawodowiec to nie tylko ten, kto pracuje na pomysłach pochodzących od reżysera czy producenta. To również taki scenarzysta, który proponując autorski pomysł pozostaje otwarty na to, by kształtowali go inni współtwórcy. Przykładami takich autorów są Grzegorz Łoszewski⁷¹³, Marek Baranowski i Marcin Ciastoń. Na pytanie o różnicę między pisanem tekstu na zlecenie lub na podstawie pomysłu reżysera, a pisanem

⁷¹⁰ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁷¹¹ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁷¹² B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski*, op. cit.

⁷¹³ Tak o współpracy z Grzegorzem Łoszewskim przy filmie *Minghun* opowiedział jego producent, Krzysztof Rak: „Jako producent przez cały rok konsultowałem się z Grzegorzem Łoszewskim, który pisał scenariusz filmu *Minghun*. Konsultował się z nim także Janek Matuszyński. Wiem, że Grzegorz jest otwarty na zmiany w tekście. Natomiast to, że pisze historie, które sam wymyśla, zamiast chodzić po rynku i szukać zleceń, to jest inna sprawa”. Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

autorskich tekstów, Ciastoń odpowiedział nawiązując do napięcia między twórczym a przemysłowym charakterem zawodu scenarzysty:

Pisząc scenariusz chcę, by został zekranizowany. (...) Pisanie tekstu samemu, na podstawie własnego pomysłu zawsze będzie trwało dłużej, niż się spodziewasz. Możesz jednak zaspokoić własną potrzebę opowiedzenia danej historii. Z drugiej strony pracując z producentem masz większe szanse na to, że dojdzie do realizacji oraz na wynagrodzenie. Odpowiedź na to pytanie oscyluje wokół trudnego zagadnienia dotyczącego samej natury tego zawodu – czy jest to sztuka, sposób na wyrażenie siebie? Myślę, że jeśli pracujesz wyłącznie jako scenarzysta, trudno jest myśleć w ten sposób. (...) Jak wymyślisz historię, która jest dla ciebie ważna i dasz ją komuś do przeczytania, ta osoba prawie nigdy nie zobaczy w niej tego samego. Realizacja zawsze będzie odbiegała od twoich wyobrażeń. Praca z innymi od samego początku wydaje się w tym kontekście bezpieczniejsza i bardziej sensowna. Pisanie *spec scripts* może być pomysłem na przebicie się czy pokazanie, co potrafisz. Nie znaczy to, że nie mam chęci czy potrzeby pobyć sam z tekstem, bez presji czyichś oczekiwań⁷¹⁴.

Z drugiej strony na rynku z powodzeniem funkcjonuje również Robert Bolesto, który nigdy nie pisze scenariuszy na zlecenie oraz z założenia nie pracuje przy projektach komercyjnych. Również on stosuje jednak pewną strategię, która pozwala mu pisać scenariusze o bardziej eksperymentalnym charakterze:

W dzisiejszym systemie nie jesteś do końca w stanie pisać na freestyle'u, mieć historię, którą będziesz się bawić, bo to są najczęściej rzeczy „mało komunikatywne”. Dlatego staram się mieć te rzeczy „komunikatywne”, bo one mi dają wiarygodność, dzięki której mogę pisać te rzeczy „niekomunikatywne”. Ale staram się, żeby nawet te komunikatywne były autorskie⁷¹⁵.

⁷¹⁴ Wywiad z Marcinem Ciastoń, op. cit. Podobnie uważa Łukasz M. Maciejewski, którego pierwszy scenariusz o tytule *Waszyński* był tekstem autorskim: „Często scenarzyści piszą pierwszy scenariusz autorski, a każdy kolejny jest na zlecenie czy z kimś, bo trzeba opłacić rachunki”. Choć scenariusz wygrał konkurs Script Pro, nigdy nie został zrealizowany. Maciejewski zaczął otrzymywać propozycje współpracy od reżyserów i producentów. Scenarzysta przyjmował je z radością. Jak podsumował: „Nie lubię marnować czasu. Wolę nie robić rzeczy, które nie mają praktycznego sensu”. B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski*, op. cit.

⁷¹⁵ Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

W przypadku Bolesty ta strategia przyniosła pożądane efekty. Należy jednak pamiętać, że scenarzystów o podobnym profilu jest bardzo niewielu. Bolesto jest jedynym spośród moich rozmówców, który w tak radykalny sposób odcina się od pracy na zlecenie czy współtworzenia filmów komercyjnych i być może jedynym pracującym w ten sposób scenarzystą, który osiągnął sukces mierzony liczbą nagród, wynagrodzeniem czy prestiżem. Inni scenarzyści, którym zdarza lub zdarzało się pracować przy filmach arthouse'owych lub o mniejszym potencjale komercyjnym, zazwyczaj utrzymują się z pracy w serialu (jak Wojciech Lepianka) lub mają inne źródła dochodów (jak Justyna Bilik, pracująca m.in. w teatrze). Bolesto przyznał zresztą, że podczas pracy nad *Córkami dancingu* utrzymywał się z pomocą partnerki, która pracowała wówczas na etat w Telewizji Polskiej. W podobnej sytuacji znalazła się Kaja Krawczyk-Wnuk – dzięki pracy męża przy serialu mogła ona wykorzystać przerwy między płatną pracą na pisanie autorskiego scenariusza.

Wielu scenarzystów nie może sobie jednak pozwolić na dłuższą przerwę między wypłatami. O niepokojach związanych z „przestojami” między pracą przy poszczególnych projektach opowiadali mi przede wszystkim najmłodszy scenarzyści, których pozycja na rynku wciąż nie jest stabilna. Sytuacja ta dotyczy również bardziej doświadczonych twórców. Marcin Ciastoń przyznał, że to właśnie presja ekonomiczna powstrzymuje go przed pracą nad autorskimi scenariuszami:

Można by było sobie dać miesiąc, żeby sprawdzić, co się z danego pomysłu wykluje, choć sam tak nigdy nie robiłem. W takich sytuacjach pojawia się egzystencjalny lęk – nie wiem, ile trzeba by było mieć zer na koncie, żeby móc sobie pozwolić na to, żeby nie pracować miesiąc, dwa, pół roku. Albo trzeba mieć dużo odwagi, nie bać się tego, że pewnego dnia nie będzie cię stać na opłacenie rachunków. Znam też takie osoby, które opanowały umiejętność multitaskingu, które non stop mają kilka projektów – zarówno swoich, jak i zleconych. Ja tak nie potrafię⁷¹⁶.

Ciastoń zwraca uwagę na fakt, że praca nad autorskim projektem wymaga czasu nie tylko na pisanie, ale i dokumentację czy głębszy namysł nad tematem. Scenarzystom piszącym w pojedynkę brakuje nie tylko motywującego efektu ram czasowych,

⁷¹⁶ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit. W podobnym duchu wypowiedziała się na temat pracy nad autorskim scenariuszem Justyna Bilik: „Chciałabym jeszcze przepisać tekst, ale problemem jest czas – musisz wyciąć czas z pracy, żeby poświęcić go na tekst, który sama ciągniesz. Obecnie pracuję w teatrze, co oznacza, że poświęcam czas tylko na teatr. Nie mam czasu siedzieć nad swoim tekstem. Po skończeniu pracy nad spektaklem będę miała dwa miesiące wolnego, które planuję poświęcić na pisanie kolejnej wersji”. Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

narzuconych chociażby przez producenta, ale i zdystansowanego spojrzenia oraz wsparcia, które mogą zaoferować współtwórcy. Dzieła autorskie, określane w języku angielskim jako *passion projects*⁷¹⁷, często powstają znacznie dłużej niż scenariusze pisane na zlecenie – również dlatego, że ich autorzy piszą je najczęściej wtedy, gdy akurat nie pracują nad innymi tekstami⁷¹⁸.

Marek Baranowski, jeden z moich najmłodszych rozmówców, rozpisuje autorskie pomysły tylko wtedy, gdy zyskają one zainteresowanie producenta. Scenarzysta stara się przyjmować jak najwięcej zleceń. Niestály charakter pracy jest dla niego bowiem źródłem niepokoju:

Czuję stres, niepewność związany z pracą. To jest freelance, nie wiadomo co, jak, kiedy do mnie przyjdzie. To jest stresujące. Nigdy nie ma pewności, że za dwa, trzy miesiące będzie praca. Nawet jeśli piszę serial i niby mam pracę na parę miesięcy, to może się wszystko wypierdzielić. Streamer powie, że jednak tego nie bierze. Znam takie przypadki. Mimo wszystko nie chciałbym pracować na etacie, dlatego akceptuję ten stan rzeczy. Ale jest to trudne⁷¹⁹.

Baranowski wspomniał także o sytuacji, która znana jest nie tylko scenarzystom pracującym przy filmach fabularnych, ale i twórcom seriali. Platforma streamingowa, która zamówiła serial, przy którym pracował Baranowski, wycofała się z polskiego rynku po realizacji kilku odcinków. Serial nie doczekał się emisji, a zmontowane odcinki obejrzała jedynie niewielka grupka osób, które przy nim pracowały. Jak przyznaje Marcin Ciastoń, każda taka sytuacja wzbudza nie tylko niepokój związany ze stanem konta, ale i inne trudne emocje:

Na tym etapie mam na koncie 3 seriale, które nie zostały wyprodukowane. Każdemu z tych projektów poświęciłem parę miesięcy pracy, w każdy wchodziłem z przekonaniem, że to będzie fajne, że napiszemy razem coś dobrego. Niestety nie wyszło. Za każdym razem, kiedy proces się urywa, muszę przeżyć żalobę po danym projekcie. Nie umiem tego traktować czysto technicznie, choć chciałbym się tego nauczyć. Zawsze w takich sytuacjach mam poczucie

⁷¹⁷ *Passion project*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/passion-project> [dostęp: 12.05.2025].

⁷¹⁸ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit., por. Wywiad z Filipem Kasperaszkim, op. cit.

⁷¹⁹ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

porażki. Nawet jeśli ktoś mi za tę pracę zapłacił, pieniądze nie wynagradzają mi tej inwestycji⁷²⁰.

Ciastoń nawiązał między wierszami do innego problemu, z którym spotyka się wielu scenarzystów, mianowicie sytuacji, w której autor scenariusza nie otrzymuje wynagrodzenia za pracę. Najczęściej dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, młodzi scenarzyści nierzadko wykonują bezpłatną pracę na rzecz producenta, licząc na nawiązanie dłuższej współpracy. Po drugie, projekty bywają wstrzymywane lub anulowane z powodu problemów finansowych bądź organizacyjnych po stronie producenta lub platformy streamingowej.

Ze względu na niestabilną naturę zawodu, Maciej Karpiński radzi adeptom scenariopisarstwa, by wykonywali równolegle inne prace pisarskie:

Zawsze mówię adeptom, że muszą robić coś innego. Nie mogą poświęcić się wyłącznie pisaniu i żyć w tym nieustającym stresie i frustracji. Mijają tak długie okresy pomiędzy realizacjami, że można zwariować albo umrzeć z głodu. (...) Więc mówię: piszcie dla teatru, napiszcie prozę, coś, co da wam trochę inną satysfakcję, inną odskocznię, ale będziecie stale czynni, stale coś pisali. Ludzie nie biorą pod uwagę tego, że to jest bardzo kapryśny zawód. Trzeba stosować płodozmian⁷²¹.

W praktyce stosują go praktycznie wszyscy piszący dla filmu scenarzyści. Wydaje się wielce prawdopodobne, że nie ma dziś w Polsce ani jednego scenarzysty, który mógłby utrzymać się wyłącznie z pracy przy filmach fabularnych⁷²². Zdecydowana większość z nich zarabia pisząc różnego rodzaju seriale – od seriali codziennych czy formatów docu-soap po seriale premium czy mini-serie. Wielu scenarzystów uważa pracę przy serialu za niezwykle cenne doświadczenie zawodowe. Wojciech Lepianka, który od niemal dwóch dekad pracuje przy takich serialach jak *Na Wspólnej*, *Barwy szczęścia* czy *Komisarz Alex*, podsumował swoje doświadczenia w ten sposób:

[Praca w serialu nauczyła mnie] dyscypliny. Przy serialu bardzo ważne są terminy, wszystko się dzieje w wiecznym niedoczasie. Praca nad filmem jest bardziej amorficzna, szczególnie w przypadku przyjacielskich projektów (...). W serialu zdarza mi się zarwać parę

⁷²⁰ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁷²¹ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁷²² Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

nocy, żeby zdążyć z terminem. Wymaga to dużej dyscypliny. Również dyscypliny narracyjnej – myślenia *cliffhangerami*, absolutną ekonomią opowiadania. Nie ma tam miejsca na sztukę, przynajmniej w serialach, które piszę ja. To działanie usługowe, ale można sobie „nabić łapę” pisarską i nauczyć się ekonomicznego prowadzenia dialogu, sceny. W pisaniu filmu fabularnego nie jest to na pierwszym miejscu, ale po jakimś czasie myślenie serialowe przenosi się do fabuły. Przykładem tego jest myślenie o kulminacji sceny czy sekwencji, o bezustannym konflikcie między bohaterami – w serialu ma być nieustanna naparzanica. (...) Podsumowując, serial to niezła szkoła – może najważniejsza⁷²³.

Podobne zdanie wyraził Łukasz M. Maciejewski, który rozpoczął karierę zawodową pracując przy serialu komediowym *Rodzina zastępcza*:

Najlepsza lekcja pracy, zderzenie z rzeczywistością. Przekonałem się, że nie funkcjonuję sam, że są deadline’y, że kreatywność trzeba włączać na guzik. Trzeba swobodnie przyjmować uwagi i krytykę. (...) Ta praca dawała mi szybką gratyfikację, bo to był wówczas najpopularniejszy sitcom w Polsce. 4 miliony widzów co tydzień. To dawało satysfakcję⁷²⁴.

Na ten sam aspekt zwróciła uwagę również sama „królowa seriali”, Ilona Łepkowska:

Dla kogoś zaczynającego w filmowym zawodzie konieczność wzięcia pracy przy serialu może być (...) źródłem wielkiej goryczy. (...) A tymczasem serial nie jest w niczym gorszy od filmu fabularnego. Jest po prostu czymś innym. Jest fantastyczną „wprawką” dla twórcy, można przy nim (...) nabrać doświadczenia. Jest zazwyczaj formą prostszą, bardziej komercyjną, ale ma gigantyczną widownię, a to jest dla twórców seriali gigantyczna nagroda za ich pracę. Tej satysfakcji, tak wielkiej widowni, nigdy nie będą mieli w kinie⁷²⁵.

⁷²³ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁷²⁴ B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski*, op. cit.

⁷²⁵ I. Łepkowska, A. Opala, op. cit., s. 83.

Nieco inną, choć w dzisiejszym krajobrazie medialnym równie popularną formą rozrywki co serial telewizyjny są także seriale lub programy produkowane z myślą o dystrybucji na platformie YouTube. Przy jednym z takich projektów, realizowanym przez popularnych youtuberów, pracował Marek Baranowski. Jak wspomina, odcinki oglądały „absurdalne ilości ludzi, ze dwa, trzy miliony na odcinek”⁷²⁶. Praca przy realizowanym w niemal amatorskich warunkach serialu internetowym, którego scenarzysta początkowo nie traktował zbyt poważnie, okazała się być dla niego doświadczeniem wartościowym:

Nawet robienie takich absurdalnych rzeczy, np. na YouTube, i tak pomaga, bo się widzi jaka dramaturgia cię interesuje. (...) To było fajne, bo dało mi bardzo szybki feedback. A w filmie czy serialu nie jest tak – pisze się coś rok, potem czeka kolejny rok i dopiero dostaje się jakiś feedback⁷²⁷.

Wielu scenarzystów poza pisaniem zajmuje się chociażby pracą producencką (Krzysztof Rak, Ilona Łepkowska), reżyserią (Mateusz Pacewicz, Justyna Bilik), pracą w teatrze (Robert Bolesto⁷²⁸, Justyna Bilik) czy pisaniem powieści (Cezary Harasimowicz). Oprócz wykonywania pracy zarobkowej często piastują oni funkcje w branżowych organizacjach czy związkach zawodowych (Grzegorz Łoszewski, Krzysztof Rak, Ilona Łepkowska). Częstym zajęciem jest także prowadzenie konsultacji scenariuszowych czy nadzoru literackiego scenariuszy na zlecenie producentów, co robi m.in. Marcin Ciastoń. Inni, jak np. Filip Kasperaszek, poza udzielaniem konsultacji prowadzą warsztaty *developmentowe*. Marek Baranowski, angażuje się także po godzinach pracy w komediowy teatr improwizowany (tzw. „impro”), który jest dla niego źródłem inspiracji. Justyna Bilik, która poza pracą scenarzystki pracuje również na innych polach w ramach szeroko pojętej produkcji kultury, przyznała, że nie wiąże swojej kariery zawodowej wyłącznie ze scenariopisarstwem:

Jestem otwarta na to, że jeśli będę miała poważniejszy blok, to zrobię coś innego w ramach branży – mogę aplikować na drugiego, script, asystę [reżysera]. Staram się jednak być otwarta na możliwość zmiany nie tylko w ramach branży filmowej, bo panująca w niej niepewność

⁷²⁶ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

⁷²⁷ Ibid.

⁷²⁸ Bolesto zwrócił uwagę na przewagę, jaką ma według niego pisanie dla teatru nad pracą dla filmu: „Teatr wciąż jest dla mnie dużą inspiracją. Powstają tam ważniejsze rzeczy. Taka jest specyfika teatru – mniej pieniędzy, szybszy efekt. Reżyserka przychodzi do mnie dzisiaj, robimy o tym, co dzisiaj jest napisane w gazecie, a za trzy miesiące mamy już premierę. (...) W filmie nie wchodzę w aktualne tematy. Film ukaże się za pięć lat, kiedy będzie już po fakcie. Jeśli chcę opowiedzieć o sztucznej inteligencji, muszę szukać innego tematu”. Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

coraz bardziej daje mi się we znaki. Nie mam na myśli innych form pisania, bo robię to już teraz, równolegle. Są momenty, w których marzyłabym o większej stabilizacji, ubezpieczeniu. Wiem, że [praca w innych zawodach] może być też cennym źródłem inspiracji na przyszłość⁷²⁹.

Inni scenarzyści zaś nie wyobrażają sobie porzucenia pracy przy pisaniu filmów fabularnych. Wśród cech stereotypowo przypisywanych przedstawicielom tego zawodu znajdują się wieczne niezadowolenie oraz tendencja do narzekania na swój los (co biorąc pod uwagę problemy trapiące tę grupę zawodową, bywa jak najbardziej zrozumiałe). Jednocześnie, jak zauważa Raymond G. Frensham, autor jednego z pierwszych podręczników scenariopisarskich wydanych w języku polskim, do wykonywania tego zawodu potrzebny jest „czynnik namiętnej pasji” definiowany jako „pasja w pisaniu, w pomysłach i ekspresji scenariusza”⁷³⁰. Skoro scenarzyści, pomimo wszystkich opisanych powyżej przeszkód i niedogodności, wciąż kontynuują pracę w zawodzie, możemy mniemać (lub mieć nadzieję), że jednym z najważniejszych powodów, dla których to robią, jest realizowanie swojej pasji. Dla Cezarego Harasimowicza praca w filmie zawsze była okazją do spotkania z innymi twórcami:

Lubię ten zawód, chociaż film to jest ciężka sprawa. Z jednej strony jest piękna, bo jest synkretyczna, scala wszystkie sztuki. Po drugie – piękne jest to, że się można spotkać z ludźmi. A zawód scenarzysty jest zawodem samotnika, tak samo jak zawód pisarczyka⁷³¹.

Jak stwierdziła zaś Justyna Bilik, to właśnie współpraca daje scenarzystom możliwość pogłębienia swoich tekstów, odkrywania nowych sensów, które mogą być w nich zawarte lub po prostu – poprawienia ich. Według scenarzystki warto podjąć wysiłek dopuszczania do siebie pomysłów współtwórców „cały czas się tego uczę, ale to się często okazuje bardzo wartościowe”⁷³².

Podobnym wnioskiem podzielili się ze mną także inni scenarzyści. Zagadnienie współpracy autorów scenariuszy z innymi twórcami w procesie developmentu jest zaś tematem tak szerokim, że wymaga omówienia w kolejnym rozdziale.

⁷²⁹ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁷³⁰ R. G. Frensham, op. cit., s. 45.

⁷³¹ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁷³² Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

III. Scenarzysta jako członek twórczego kolektywu. O (dobrej) współpracy

Jednym z ważniejszych aspektów pracy scenarzysty jest – i zawsze była⁷³³ – konieczność współpracy z innymi członkami ekipy, najczęściej reżyserem i producentem, często także współscenarzystą. Według Artura Majera, priorytety współtwórców często wpływają na pracę autorów scenariuszy – reżyserom zależeć może na wcieleniu w życie własnej wizji, producenci zaś myślą nie tylko o budżecie, ale także o sprawach związanych z dystrybucją powstającego filmu czy jego odbiorem przez widzów⁷³⁴. Jak jednak podkreślił Łukasz M. Maciejewski:

Żeby napisać scenariusz, potrzebna jest więcej niż jedna osoba. Jeśli scenarzysta pracuje w grupie – pracuje nad filmem. Jeśli pracuje sam – pracuje nad scenariuszem, co nie jest robieniem filmu⁷³⁵.

Ze względu na najemniczy charakter zawodu, być może najczęstszym źródłem inspiracji czy pomysłów ekranowych są współpracownicy lub zleceniodawcy scenarzystów. Pracując nad pomysłami pochodzącymi od osób trzecich, scenarzyści cieszą się jednak różnym poziomem autonomii. Ponadto, istnieją różne modele współpracy, od pracy „ramię w ramię”⁷³⁶, w trakcie której scenarzysta oraz reżyser lub współscenarzysta przebywają równocześnie w tym samym miejscu, przez bliższą współpracę na poszczególnych etapach *developmentu*, po pracę na zasadzie konsultacji, która zakłada większą autonomię scenarzysty. Nawet jednak w trakcie samodzielnej pracy nad scenariuszem, jego autor antycypuje reakcje współpracowników i współtwórców lub odnosi się do ich uwag. Warto przy tym podkreślić, że na ostateczny kształt tekstu wpływają nie tylko kwestie merytoryczne, wynikające z treści przekazywanych komentarzy, lecz także czynniki emocjonalne, nierozzerwalnie związane z dynamiką relacji między członkami twórczego kolektywu⁷³⁷.

⁷³³ M. Karpiński, op. cit., s. 271.

⁷³⁴ Jak pisze Majer: „Każdy współpracownik scenarzysty – świadomie lub nie – potrzebuje/ musi/pragnie mieć wpływ na jego pracę. Pominiemy w tym miejscu motywacje tych współpracowników. Wystarczy zwrócić uwagę na niejednorodny charakter tych motywacji. Mogą wynikać z interesów rynkowych (powodzenie filmu w kinach), instytucjonalnych („dbałość o widza telewizyjnego, która sprowadza się często do tego, żeby widz nie miał przypadkiem za trudno ze zrozumieniem czegośkolwiek”), a nawet osobiście ambicjonalnych („ktoś się uparł: ‘no bo tak’”). A. Majer, op. cit., s. 64-69.

⁷³⁵ Cytat pochodzi z materiału zrealizowanego przez Warszawską Szkołę Filmową w ramach cyklu *Jak pracują scenarzyści? Jak pracują scenarzyści? Odcinek 5. Współpraca*, <https://www.youtube.com/watch?v=BeyuFRETiQ8> [dostęp: 20.05.2025].

⁷³⁶ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁷³⁷ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit., por. S. Szostak, op. cit., s. 133.

Niniejszy rozdział, podobnie jak poprzedni, powstał przede wszystkim na podstawie wywiadów ze scenarzystami. Przedstawiam w nim refleksje moich rozmówców na temat dobrej współpracy: czym się cechuje? Jakimi przesłankami należy się kierować w doborze współtwórców czy współpracowników? Co może zrobić scenarzysta, by już od początku współpracy zwiększyć szanse na to, że będzie ona udana⁷³⁸? W rozdziale tym opisuję także różne modele pracy ze współtwórcami na podstawie doświadczeń scenarzystów z pracy nad konkretnymi filmami. Skupiam się przede wszystkim na relacjach scenarzysta-reżysera oraz scenarzysta-producent, a także na relacjach w ramach trójkąta scenarzysta-reżyser-producent⁷³⁹, nie pomijając także współpracy z innymi osobami zaangażowanymi w *development*.

3.1. Fundamenty udanej współpracy

Najważniejszymi współpracownikami scenarzysty są reżyser i producent⁷⁴⁰. Autorzy scenariuszy mogą pracować również z innymi scenarzystami, co ma miejsce przede wszystkim – ale nie tylko – w świecie serialu. Dziś scenarzyści filmowi nierzadko współpracują także ze *script doctorami*, konsultantami oraz uczestnikami warsztatów *developmentowych*. Należy jednak pamiętać, że zakres ich współpracy jest znacznie węższy i mniej zobowiązujący, niż w przypadku pracy ze współtwórcami będącymi członkami ekipy. Producent i reżyser bowiem nie tylko mają największy poza scenarzystą wpływ na kształt powstającego scenariusza⁷⁴¹, lecz także są związani ze scenarzystą umową. Z tego względu przedstawione w niniejszym podrozdziale spostrzeżenia dotyczyć będą przede wszystkim relacji scenarzystów z reżyserami oraz z producentami.

Jak zauważyło wielu moich rozmówców, trudności i przeszkody są nieodłączne dla każdego procesu twórczego, a tym bardziej dla procesu, w którym uczestniczy kilka osób.

⁷³⁸ Warto zaznaczyć, że skupiam się przede wszystkim na opisanie „dobrej współpracy”, po pierwsze po to, by wskazywać pozytywne rozwiązania zamiast zaogniać konflikty między przedstawicielami poszczególnych zawodów, po drugie zaś dlatego, że moi rozmówcy po prostu mniej chętniej dzielili się szczegółami dotyczącymi nieudanych lub trudnych współprac.

⁷³⁹ W ten sposób zobrazował te relacje Maciej Karpiński, który w trakcie Konferencji SFP w Serocku w roku 2021 roku: „posłużył się metaforą trójkąta, w którym wierzchołek stanowił producent, scenarzysta zaś i reżyser – dwa pozostałe. Byłby to – jego zdaniem – obraz wyidealizowany, co ilustrował kolejny trójkąt, gdzie producent i reżyser znajdowali się na równej linii na górze, scenarzysta zaś – głęboko w dole”. A. Wróblewska, *Konferencja w Serocku (V). Trzy kąty trójkąta, czyli reżyser, producent i scenarzysta*, portal sfp.org.pl, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,32575,1,1,Konferencja-w-Serocku-V-Trzy-katy-trojkat-czyli-rezyser-producent-i-scenarzysta.html> [dostęp: 17.05.2025].

⁷⁴⁰ M. Karpiński, op. cit., s. 25.

⁷⁴¹ W zależności od formy współpracy mogą mieć nawet większy, co zdarza się szczególnie w niektórych przypadkach pracy na zlecenie lub przepisywania scenariusza przez reżysera.

Maciej Karpiński podsumował to słowami: „nawet normalna i prawidłowa współpraca bywa niełatwa”⁷⁴². Mimo to, jak twierdzą scenarzyści, praca w zespole nie jest złem koniecznym, a zespół nie jest przeszkodą, lecz zasobem pozwalającym na tworzenie nowych, często zaskakujących jakości⁷⁴³. Jak twierdzi Grzegorz Łoszewski, pozwala ona na wytworzenie efektu synergii, które polega na tym, że:

współdziałanie wszystkich członków zespołu przynosi lepsze rezultaty aniżeli suma działania pojedynczych jednostek. (...) synergia to wbrew logice matematycznej: $2+2=5$ ⁷⁴⁴.

Aby mogło dojść do twórczej synergii, muszą zostać spełnione określone warunki. Członkowie twórczego kolektywu muszą dobrze rozumieć zarówno swoją rolę, jak i role pozostałych współpracowników⁷⁴⁵. Jak podkreśla Marek Hendrykowski, muszą również posiadać wspólny cel, a także wspólne porozumienie wokół owego celu⁷⁴⁶. Jak zaznacza Maciej Karpiński, osoby współpracujące na etapie *developmentu* scenariusza nie muszą być do siebie podobne. Ba, najlepsze efekty często przynosi według niego „harmonia dwóch – lub więcej – oryginalnych głosów”⁷⁴⁷ twórców różniących się między sobą temperamentem i charakterem, które uzupełniają się nawzajem. Istotnym elementem kreatywnej współpracy jest bowiem „odbijanie”⁷⁴⁸ pomysłów, czyli dzielenie się pomysłami ze współtwórcami, by następnie poddać je analizie i dokonać ich ewaluacji. Wymaga to jednak otwartości zarówno na dzielenie się swoimi pomysłami, jak i na przyjmowanie krytyki. Jak zauważa Maciej Karpiński, krytyczne nastawienie do pomysłów współtwórcy – choć nieraz trudne do przyjęcia – owocuje ciekawszymi rozwiązaniami niż przyjmowanie wszystkich pomysłów i dążenie do zgody za wszelką cenę⁷⁴⁹. Z drugiej strony, opieranie współpracy na nieustannym konflikcie, mającym mieć

⁷⁴² Ibid., s. 275.

⁷⁴³ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁷⁴⁴ E. Serwotka, A. Zienowicz, op. cit., s. 96, por. Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit. Podobne zdanie wyraził także Marek Hendrykowski: „Wartość dodana, którą spodziewamy się dzięki temu uzyskać, nie wynika z dodawania do siebie oddzielnych wysiłków, lecz bywa pochodną wzajemnej inspiracji i rezultatem twórczej synergii. Ostateczny efekt tej synergii nie jest prostą sumą wysiłków poszczególnych osób, lecz ich zwielokrotnieniem. Doskonale współpracujący z sobą zespół scenarzystów (...) daje w konsekwencji filmowi nieporównanie więcej niż mogłaby mu dać każda z poszczególnych osób zaangażowana w projekt scenariuszowy z osobna”. M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 63.

⁷⁴⁵ E. Serwotka, A. Zienowicz, op. cit., s. 96.

⁷⁴⁶ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy: teoria i praktyka*, op. cit., s. 176.

⁷⁴⁷ M. Karpiński, op. cit., s. 275.

⁷⁴⁸ Tego określenia użyli najmłodsi spośród moich rozmówców – Kaja Krawczyk-Wnuk, Justyna Bilik, Marek Baranowski.

⁷⁴⁹ M. Karpiński, op. cit., s. 275.

stymulujące twórczo właściwości (co według kilku moich rozmówców było jeszcze do niedawna powszechną praktyką zarówno w branży filmowej czy szkołach filmowych, jak i w środowisku teatralnym) również może prowadzić do porażki⁷⁵⁰. Zdaniem Kai Krawczyk-Wnuk, choć konflikty są nieuniknione, nie muszą wcale być destrukcyjne:

Jak nie ma konfliktów, to jest według mnie niebezpiecznie, bo to oznacza, że przyszliśmy tylko pobrać ratę i chcemy iść szybko do domu. Nie wierzę w bezkonfliktową pracę w filmie i nie mam z tym problemu. Problemem są nefajne, toksyczne zachowania. Poniżanie, ośmieszanie, wyłączanie z procesu decyzyjnego. Konflikty mogą być, ale muszą się w pewnym momencie rozwiązać, skończyć⁷⁵¹.

Wzajemną otwartość może utrudniać fakt, że proces pracy nad scenariuszem jest wyjątkowo intymny i emocjonalny. Jak przyznał Krzysztof Rak:

Moi bliscy się czasem dziwią, jak wracam wstrząśnięty albo poruszony po jakiejś rozmowie – przecież byłem tylko w pracy. Ale częścią pracy nad filmem jest rozmowa o emocjach, uczuciach, traumach, filozofii życiowej. Korzystamy w pracy z własnych doświadczeń, własnych emocji. To co robimy jest sztuką użytkową, ale sztuką, czyli opowiadaniem o emocjach. My sobie z niejednym producentem, scenarzystą czy reżyserem opowiedzieliśmy całe życie. To wymaga zaufania, to jest intymność⁷⁵².

Nie dziwi więc, że wśród warunków dobrej współpracy moi rozmówcy wymieniali najczęściej wzajemny szacunek⁷⁵³, zaufanie⁷⁵⁴, umiejętność słuchania się nawzajem⁷⁵⁵. W ich wypowiedziach pojawiały się także szczerość⁷⁵⁶, otwartość na krytykę i na pomysły

⁷⁵⁰ Najwięcej na ten temat mówił Robert Bolesto, do którego doświadczeń odniosę się w dalszej części rozdziału. Według Filipa Kasperaszka dobra współpraca oparta jest na założeniu, „*że razem czegoś szukamy, a nie walczymy ze sobą*”. Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit., por. Wywiad z Robertem Bolesto, op. cit.

⁷⁵¹ Scenarzystka wymieniła także dwa czynniki, dzięki którym jej zdaniem można uniknąć zbędnych konfliktów: „Kluczem do tego jest po pierwsze nastawienie na rozwiązywanie problemów, a po drugie wiodąca rola reżysera, bo to musi być czyjś film”. Więcej na ten temat w dalszej części rozdziału. Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

⁷⁵² Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁷⁵³ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit., por. Wywiad z Justyną Bilik, op. cit., por. Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit., por. Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁷⁵⁴ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit., por. Wywiad z Robertem Bolesto, op. cit.

⁷⁵⁵ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit., por. Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit., por. Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

⁷⁵⁶ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit., por. Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit., por. M. Karpiński, op. cit., s. 275.

innych⁷⁵⁷, umiejętność wyrażania swojego zdania w sposób taktowny i empatyczny⁷⁵⁸, a także otwartość na pokazywanie swoich słabości⁷⁵⁹. Krzysztof Rak wymienił także takie wartości jak zaangażowanie, rzetelność, sumienność oraz terminowość⁷⁶⁰. Zdaniem kilkorga moich rozmówców istotne jest również to, by producent czy reżyser „wiedział, czego chce”⁷⁶¹. Większość scenarzystów jako podstawowy, niepodważalny warunek udanej współpracy uznaje dobrą komunikację, szczególnie w sytuacji przekazywania komentarzy do tekstu; Maciej Karpiński uważa wręcz, że nieumiejętnie przekazany *feedback* może sprowokować scenarzystę do zanegowania uwag, niezależnie od ich zawartości⁷⁶². Marcin Ciastoń uważa, że dzieje się tak najczęściej w sytuacjach, w których współtwórcy zamiast słuchać scenarzysty, wymagają od niego wprowadzenia do tekstu konkretnych zmian:

Wchodzimy tutaj w temat hierarchii. Jeśli słyszysz: „Tak ma być i koniec”, to albo się dostosowujesz, albo z tym walczysz. Trzeba mieć poczucie, że jest o co walczyć, że tekst faktycznie będzie lepszy [jeśli przyjmujemy daną uwagę – przyp. MD]. Moją pierwszą reakcją [na *feedback*] bywa bunt. Najlepiej w takiej sytuacji zaczekać. Bywa, że kolejnego dnia mam już inny pomysł, kompromisowy. Czasem przystaję na to [co proponują inni]. Czasem ta zmiana dotyczy jednej rzeczy, a moja wyobraźnia już mi podsuwa całą listę konsekwencji, które niekoniecznie muszą być prawdziwe: „Jeśli zmienimy tę scenę, to potem inne sceny nie będą mieć sensu”. Ale może da się to zmienić w taki sposób, żeby te inne elementy wciąż miały sens⁷⁶³.

W wypowiedzi Ciastonia wybrzmiewa temat zmagania scenarzystów z własnym ego, które nieraz podpowiada im przyjmowanie w rozmowach ze współtwórcami postawy

⁷⁵⁷ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit., Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit., por. Wywiad z Justyną Bilik, op. cit., por. M. Karpiński, op. cit., s. 276.

⁷⁵⁸ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit., por. M. Karpiński, op. cit., s. 276.

⁷⁵⁹ Wywiad z Filipem Kasperaszkim, op. cit.

⁷⁶⁰ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit. Rolę zaangażowania w projekt podkreślił także Robert Bolesto: „Im mocniejsza relacja z historią, tym lepszy tekst. Jak ludzie czują, że to jest ich, to się nie męczą i się bardziej starają. A jak są zaproszeni do projektu, robią to dobrze, ale nie są zaangażowani. Ważne jest zaangażowanie ekipy, żeby mieli chęć. Najgorsze to spotkać ludzi, którym się nie chce”. Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁷⁶¹ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit., por. Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit., por. Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁷⁶² „Niektórzy formułują swoje myśli w sposób tak nieprzyjemny, że nawet ambicjonalnie się je odrzuca”. Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit. Podobnymi spostrzeżeniami podzieliła się z Arturem Majerem scenarzystka telewizyjna Aneta Głowska: „Aneta Głowska twierdzi, że łatwiej wprowadzać jej żądane przez innych zmiany do tekstu scenariusza, gdy ma ‘dobre relacje z producentem, redaktorami, ekipą, oraz gdy żądania te podane są w przyjaznym tonie, a nie jako rozkaz’”. A. Majer, op. cit., s. 62.

⁷⁶³ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

defensywnej. Rozpoznawszy u siebie taki odruch, scenarzysta świadomie wypracował sposób reagowania, który pozwala mu podejść do propozycji współtwórców z większym dystansem i otworzyć się na kompromis lub nowe rozwiązania.

Nie każdy posiada jednak wysoko rozwinięte kompetencje komunikacyjne, szczególnie na początku kariery zawodowej. Scenarzyści (i inni filmowcy) chcący rozwinać się na tym polu, mogą dziś skorzystać z warsztatów tematycznych. Tego typu wydarzenia organizowane są coraz częściej przez podmioty zrzeszające poszczególne grupy zawodowe, a także przy okazji wydarzeń branżowych czy programów *developmentowych*. Jednym z programów oferujących szkolenia w tym zakresie jest Atelier Scenariuszowe. Jak podkreślił jego współzałożyciel, Filip Kasperaszek, dobra komunikacja nie może jednak polegać wyłącznie na wykorzystywaniu wyuczonych zwrotów grzecznościowych:

Możesz się nauczyć komunikować, ale jeśli nie czytasz sam czy sama siebie, będzie to wyglądało jak karykatura komunikacji. Używając nauczonych na warsztacie zwrotów nadal możesz zachowywać się w sposób pasywno-agresywny⁷⁶⁴.

Warto pamiętać, że ocena sposobu komunikacji jest kwestią subiektywną, a standardy komunikacji różnią się między członkami różnych grup, m.in. wiekowych. Zachowanie, które jedna osoba ocenia jako szczere czy przyjacielskie, może więc zostać przez drugą stronę uznane za zbyt bezpośrednie lub pozbawione szacunku. Z drugiej strony uprzejmość może zostać odebrana jako słabość, chęć przypodobania się za wszelką cenę, czy nawet bierna agresja. Dlatego tak właśnie tak ważnym etapem współpracy jest etap dobierania współpracowników.

Zdaniem wielu z moich rozmówców warto pracować z osobami, które się lubi i szanuje, bo „praca z ludźmi, z którymi jest nam nie po drodze zawsze jest trudna”⁷⁶⁵. Zdaniem Macieja Karpińskiego „wszelkie dobieranie się na siłę, scenariuszowe ‘małżeństwa z rozsądku’ rzadko przynoszą dobry efekt”⁷⁶⁶. Jak zauważył jednak Krzysztof Rak, rozpoznanie osób, z którymi „będzie nam się dobrze układać”, nie jest łatwe⁷⁶⁷.

⁷⁶⁴ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

⁷⁶⁵ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

⁷⁶⁶ M. Karpiński, op. cit., s. 275.

⁷⁶⁷ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

Według Kai Krawczyk-Wnuk dobranie odpowiednich współpracowników jest jednak kluczem do sukcesu filmowego projektu:

Cała władza nad filmem leży w wyborze reżysera i innych współpracowników. Zapraszamy kogoś, kogo szanujemy, kto może nam coś dać. Jeśli ja muszę nad tym kimś stać i dawać mikro-uwagi, to jest zły współpracownik, albo ze mną jest coś nie tak. Głęboko wierzę w to, że należy dużo czasu poświęcić na wybór ludzi, a potem dać im wolność⁷⁶⁸.

Oddanie współtwórcom wolności wymaga jednak zaufania, a to nierzadko buduje się miesiącami czy nawet latami. Niektórzy stawiają więc na pracę z osobami, które już znają. Robią to nawet debutanci. Marek Baranowski swój pierwszy zrealizowany scenariusz filmu pełnometrażowego pisał na zlecenie producenta Macieja Kubickiego, który był jego wykładowcą w łódzkiej szkole filmowej. Marcin Ciastoń postanowił zaś zaproponować współpracę przy scenariuszu *Hiacynt* producentce Joannie Szymańskiej na podstawie pozytywnych doświadczeń z pracy nad *developmentem* filmu familijnego *Detektyw Bruno*, który ostatecznie został zrealizowany rok później niż *Hiacynt*. Zdaniem Ciastonia kluczem do harmonijnej współpracy z producentką była z jednej strony sympatia, z drugiej zaś pilnowanie granic między życiem zawodowym a osobistym:

Lubimy się, czujemy do siebie sympatię, ale nie spotykamy się na kolację i nie opowiadamy sobie o swoim życiu osobistym. Oczywiście w pracy pojawiają się momenty zbliżenia, bo to bardzo intensywny proces. Joannę poznałem w szkole, wykladała tam podstawy prawa autorskiego. Na zajęciach padały takie hasła jak: „musicie mieć prawnika”, „umowę podpisuje się na złe czasy”, itp. Jak przyszło co do czego i chciałem mieć wszystko zapisane w umowie, to się z tego śmiała – przecież sama mnie tego nauczyła⁷⁶⁹.

Scenarzysta przyznał, że zdarzały mu się także sytuacje, w których doszło do zatarcia granic między relacją zawodową a osobistą – zarówno z producentami, jak i reżyserami czy współscenarzystami. Doświadczenia te przekonały go, że w takich

⁷⁶⁸ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

⁷⁶⁹ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

sytuacjach pojawiają się nadmiarowe emocje i oczekiwania, a nawet ryzyko wykorzystania dobrej woli scenarzysty przez drugą stronę:

Mam wrażenie, że są osoby, które – świadomie bądź nie – próbują [takie relacje] wykorzystać. Mówią: „Jesteś fajny, jesteś miły, lubimy się...”, a po którymś spotkaniu: „Napisz mi ten scenariusz za stawkę, za którą nikt inny by tego nie zrobił”. Może to wynikać z nieświadomości, nie chcę przypisywać wszystkim złej woli... ale kto wie. Rzadko kiedy są to osoby, które znasz wiele lat. Raczej takie, z którymi się poznajesz, jest sympatia, jest chemia, jest przepływ twórczej energii. W takich sytuacjach staram się być ostrożny⁷⁷⁰.

Ze słów Ciastonia wynika, że wystrzega się on raczej nadmiernej poufałości przede wszystkim z potencjalnymi współpracownikami, których poznał niedawno. Co zaś uważają scenarzyści na temat współpracy z przyjaciółmi? Zdania twórców na ten temat są podzielone. Zarówno Maciej Karpiński, jak i Cezary Harasimowicz wspominali z odrobiną nostalgii czasy, gdy za produkcję filmową odpowiedzialne były zespoły filmowe. Według Karpińskiego panować w nich miały „przyjacielskie relacje, bo środowisko było mniejsze, system producencki był inny, a po trzecie nie chodziło o aż takie pieniądze”⁷⁷¹. Scenarzyści-weterani nie ukrywali, że w takich współpracach zdarzały się konflikty, nieraz i poważne. Zdają się jednak uważać, że w porównaniu do dzisiejszego, sprofesjonalizowanego systemu produkcji filmowej, sposób pracy w zespołach filmowych był nie tylko bardziej korzystny dla twórców, ale i przynosił lepsze efekty⁷⁷².

Scenarzystą, który od lat pracuje ze swoim przyjacielem, jest Wojciech Lepianka. Z reżyserem Piotrem Trzaskalskim pracuje już od lat 90., gdy wspólnie rozwijali wspomniany już debiutancki scenariusz pt. *Markus*, który nie doczekał się realizacji⁷⁷³. Zdaniem scenarzysty to właśnie bliska relacja z Trzaskalskim jest kluczem satysfakcjonującej współpracy:

Nie jest to stosunek zawodowy. Ani ja nie jestem wynajęty, ani Piotr nie jest wynajęty. Spotykamy się jako dwójka przyjaciół, która chce coś

⁷⁷⁰ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁷⁷¹ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁷⁷² Ibid., por. Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁷⁷³ K. Demidowicz, B. Sobieszek, *Piotr Trzaskalski: Przez dziurę*, op. cit., s. 68.

razem napsocić. Do innych projektów zawsze byłem wynajmowany. Nie mówię, że to źle lub że powstaje gorszy produkt⁷⁷⁴.

Użyte przez Lepiankę słowo „*napsocić*” może sugerować kilka jakości, którymi cechuje się jego współpraca z Piotrem Trzaskalskim: swobodę, rodzaj niemal dziecięcej przygody czy zabawy, a także pewną śmiałość w podejmowaniu ryzyka twórczego. Jak podkreślił scenarzysta, to właśnie pracując w duecie z Trzaskalskim udało mu się spełnić swoje marzenie o realizacji filmu o wędrownych cyrkowcach⁷⁷⁵. Według Lepianki jedną z podstaw jego wieloletniej współpracy z reżyserem jest także wspólnota doświadczeń:

Jesteśmy z Piotrem w podobnym wieku, mamy podobne doświadczenia, skończyliśmy podobne szkoły, byliśmy na podobnych koncertach czy meczach. W pewnym sensie opowiadamy o wspólnych doświadczeniach. One mają mnóstwo osobistych wątków, zarówno z mojego życia, jak i z życia Piotrka. Pisanie w ten sposób to niespotykana frajda – zdarzało się, że on zaczynał dialog, który ja kończyłem, po czym okazywało się, że dokładnie to samo miał na myśli! To są momenty magiczne. W innym tandemie mi się to nie udawało⁷⁷⁶.

Warto podkreślić, że na wybudowanie więzi między Lepianką a Trzaskalskim mógł wpłynąć fakt, że twórcy często pracują⁷⁷⁷ „ramię w ramię”⁷⁷⁸, a więc przebywając równocześnie w tym samym miejscu. Dzieje się to szczególnie na początkowych etapach pracy, gdy wspólnie ustalają „koncepcję, zarys historii, którą trzeba wypełnić życiem, konkretnymi scenami, działaniami”⁷⁷⁹. Choć „zaczyny”⁷⁸⁰ zazwyczaj pochodziły od Trzaskalskiego, współtwórcom zdarzało się również rozwijać scenariusze na podstawie

⁷⁷⁴ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁷⁷⁵ W przeciwieństwie do świetnie przyjętego *Ediego*, *Mistrz* został jednak słabo oceniony zarówno przez krytyków, jak i przez widzów. Lepianka nie żałuje jednak, że film powstał, podkreślając wartość podjętego wspólnie ryzyka: „Dostaliśmy po głowie od krytyki. To też jest jakaś nauczka, że za bezczelność opowiadania, np. tylko długimi ujęciami, celowo nie wprowadzając pół-zbliżeń czy dialogi, które są dla wielu osób nieznośne, można zapłacić karę. Jest ryzyko – jest zabawa. Nie żałuję, że ten film powstał i że jest tak napisany”. Ibid.

⁷⁷⁶ Ibid.

⁷⁷⁷ Choć ostatnim filmem, który wspólnie zrealizowali, był *Mój rower* (2012), Lepianka zaznaczył, że jego współpraca z reżyserem wciąż trwa: „niezrealizowanych projektów było bardzo dużo”. Ibid.

⁷⁷⁸ Ibid.

⁷⁷⁹ Ibid.

⁷⁸⁰ Ibid.

pomysłów Lepianki, czego przykładem jest *Mistrz*. Zdaniem scenarzysty ani on sam, ani reżyser nie mają decydującego głosu w procesie twórczym:

Nigdy nie było tak, żebyśmy się pokłócili co do jakiejś sceny. (...) Oczywiście moja rola kończy się tam, gdzie zaczyna się plan filmowy. To, że jestem drugim reżyserem czy asystentem nie ma żadnego wpływu na to, co się tam dzieje. (...) Naturalne jest dla mnie to, że urodzone dziecko idzie dalej w świat, że nie jest już moje, ale jest w dobrych rękach – przynajmniej w tym przypadku⁷⁸¹.

Z wypowiedzi Lepianki wynika, że jego zaufanie do Trzaskalskiego warunkuje nie tylko pracę nad scenariuszem, ale i na dalszych etapach realizacji filmu.

Wieloletnie twórcze współprace między zaprzyjaźnionym scenarzystą a reżyserem należą jednak w polskiej kinematografii do rzadkości⁷⁸². Wielu autorów uważa ponadto, że nie należy nawiązywać współpracy z przyjaciółmi. Przestrzegał mnie przed tym Grzegorz Łoszewski⁷⁸³, podobne nastawienie ma także Ilona Łepkowska. W przypadku Łepkowskiej wynikać to może przede wszystkim z jej doświadczeń jako producentki – jak podkreśla, zbyt bliskie relacje ze współpracownikami mogą utrudniać podejmowanie decyzji produkcyjnych, a także negocjacje dotyczące chociażby wynagrodzenia⁷⁸⁴. Łoszewski zwrócił natomiast uwagę na pewien aspekt, który jest jego zdaniem ważniejszy, niż osobiste sympatie:

Reżyser to nie jest człowiek, z którym ja biorę ślub. Mnie może z nim dzielić wszystko poza jedną rzeczą – my musimy tak samo kochać tą postać i tą historię. Trochę tak, jak w życiu – wcale nie muszę się przyjaźnić z zięciem. Fajnie by było, ale dla mnie jest ważne tylko

⁷⁸¹ Ibid.

⁷⁸² Niektórzy autorzy celowo unikają współpracy wyłącznie z jednym reżyserem czy producentem. Przykładem takiego scenarzysty jest Marek Baranowski, który przyznał: „Nie chciałbym współpracować z jednym producentem lub reżyserem całe życie. To jest w jakiś sposób niehigieniczne lub niebezpieczne, bo jeśli ta współpraca nie wyjdzie, z jednego z tysiąca powodów, to się zostaje z niczym. Więc chciałbym mieć kilka „nóg”, kilku producentów. Kwas w jednym projekcie może wpłynąć na inne projekty. Mam kilka *developmentów* u różnych producentów”. Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

⁷⁸³ Zaznaczył jednak, że sam zrobił pewien wyjątek: jedynym reżyserem, z którym Łoszewski współpracuje już na etapie pisania scenariusza, jest Filip Marczewski, syn jego przyjaciela Wojciecha Marczewskiego. Wspólnie zrealizowali film *Bez wstydu*, obecnie pracują nad scenariuszem filmu historycznego. Jak stwierdził scenarzysta: „Filip jest osobą, z którą się przyjaźnię, ale też absolutnie mu ufam. Nie jest tak, że ja nie ufam innemu reżyserowi. Mam po prostu poczucie, że jako reżyser Filip jest lepszą wersją mnie (...) Nie wyobrażam sobie pracy z innym reżyserem, choć oczywiście próbowałem. Jeśli chodzi o Filipa – my się po prostu w wielu momentach rozumiemy bez słów”. Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁷⁸⁴ I. Łepkowska, A. Opala, op. cit., s. 145.

jedno – żeby moja córka, mój bohater, byli szczęśliwi w tym związku. Szybko odkryłem, że ja mogę pracować tylko z tymi ludźmi, którzy się zakochali w mojej historii. Nie we mnie – mnie mogą nie znosić. Wtedy jest szansa, że powstanie coś interesującego⁷⁸⁵.

Zapewne nie wszyscy scenarzyści zgodziliby się z opinią Łoszewskiego. Wielu z nich przyznaje jednak, że jednym z najważniejszych warunków udanej współpracy jest wspólne zdefiniowanie i pojmowanie pomysłu ekranowego przez scenarzystę, reżysera, producenta, a także innych członków ekipy. Filmowcy często opisują to zjawisko odnosząc się do poczucia, że „wszyscy robimy ten sam film”⁷⁸⁶. Głębokie zrozumienie pomysłu ekranowego czy tematu opowiadanej historii nie pojawia się jednak z dnia na dzień. Jest ono efektem długotrwałej pracy nie tylko pomysłodawcy, ale i innych (współ)twórców. Aspekt współpracy i komunikacji jest ważny również ze względu na to, że pomysł ekranowy czy temat mogą się zmieniać w trakcie *developmentu*. W ten sposób opisuje to Ian MacDonald:

Wszyscy uczestnicy [procesu] skupiają uwagę wokół pomysłu ekranowego nawet wówczas, gdy pomysł ten mutuje, przekształca się, zmienia się i rozwija (...). Procesem tym zarządza właśnie grupa, w sposób subtelny i często niezrozumiały, m.in. reagując na zasadnicze decyzje podejmowane przez tych członków grupy, którzy posiadają najwięcej władzy. (...) Vera John-Steiner⁷⁸⁷ określiła to zjawisko jako „wspólnotę myśli”⁷⁸⁸.

Jak zauważa brytyjski badacz, proces przemian zachodzących w ramach pomysłu ekranowego jest niezwykle skomplikowany i wielowymiarowy, a co za tym idzie, trudny do opisanego czy zdefiniowania. Z wypowiedzi scenarzystów i innych filmowców możemy jednak wyłonić kilka etapów, z których może on się składać. Należy pamiętać, że każdy proces ma inny przebieg, na który wpływa niezliczona ilość czynników. Przedstawione poniżej refleksje dotyczą sytuacji, w której twórca pierwotnego pomysłu na wczesnym

⁷⁸⁵ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁷⁸⁶ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit., por. *Jakiej współpracy ze scenarzystą oczekuje producent?*, <https://pissf.pl/aktualnosci/jakiej-wspolpracy-ze-scenarzysty-oczekuje-producent/> [dostęp: 19.05.2025].

⁷⁸⁷ Amerykańska psycholożka pochodzenia węgierskiego, badaczka m.in. twórczej współpracy („creative collaboration”). *Vera John-Steiner*, https://en.wikipedia.org/wiki/Vera_John-Steiner [dostęp: 19.05.2025].

⁷⁸⁸ I. MacDonald, op. cit., s. 14, tłum. M. Dembinska.

etapie pracy zwraca się z owym pomysłem do współpracowników lub współtwórców; nie odnoszą się do procesu pisania scenariusza „*on spec*” przez jednego scenarzystę. Mogą one za to z powodzeniem ilustrować proces przygotowywania pomysłu ekranowego na zlecenie producenta. W tym wypadku pierwszy etap pracy poprzedza przekazanie przez producenta załączka pomysłu lub referencji scenarzyście lub reżyserowi.

Pierwszy etap, polegający na zbieraniu chaotycznych myśli, często pod wpływem inspiracji, może przebiegać zarówno w ramach pracy indywidualnej, jak i grupowej (ma on wtedy postać tzw. burzy mózgów). Burza mózgów może się odbyć także na kolejnym etapie, gdy scenarzysta czy reżyser przedstawia swój pomysł współpracownikom, a ci reagują na dostarczony tekst. Na kolejnym etapie scenarzysta albo wraca do pracy indywidualnej, korzystając z pomysłów czy komentarzy współtwórców (zauważmy, że już mogły one wpłynąć nie tylko na pomysł ekranowy, ale i na temat powstającego scenariusza), albo rozpoczyna pracę z reżyserem lub współtwórcą, na przykład na zasadzie pracy „ramię w ramię”. Pomysł ekranowy i temat mogą ulec zmianie albo w trakcie długotrwałej, bliskiej współpracy, albo – w przypadku pracy na zasadzie konsultacji – w konsekwencji decyzji podejmowanych wspólnie podczas spotkań konsultacyjnych. Zdarza się również, że tematy lub pomysły ekranowe scenariuszy rozwijanych nawet przez kilka lat ulegają drastycznemu przekształceniu w trakcie warsztatów *developmenowych* czy spotkań ze *script doctorem*⁷⁸⁹. Dzieje się tak często w przypadku projektów, które z różnych powodów „utknęły w developmencie”⁷⁹⁰, a ich autorzy lub współtwórcy wciąż nie są usatysfakcjonowani z obecnego kształtu scenariusza. Jak twierdzi producentka Joanna Szymańska, przydatnym narzędziem, które pomaga wybudować wspólne wyobrażenie pomysłu ekranowego i tematu, może być przygotowanie do *pitchingu*:

Ja osobiście traktuję pitching jako narzędzie, które pozwala mi, we współpracy ze scenarzystą, bądź ze scenarzystą i reżyserem, dojść do tego, o czym tak naprawdę robimy film. Jeżeli publicznie mamy powiedzieć w ciągu kilku minut, jaka jest historia, dla jakiego to jest widza i dlaczego chcemy to zrobić, to, żeby przygotować te 5, 7 minut, spędzamy razem bardzo dużo czasu, rozmawiając i upewniając się, że na pewno robimy ten sam film. Wiele razy zdarzało mi się, że w trakcie

⁷⁸⁹ Miało to miejsce chociażby w procesie pracy Marcina Ciastonia nad scenariuszem filmu *Hiacynt*.

⁷⁹⁰ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

tych rozmów okazywało się, że scenarzysta ma kompletnie inną wizję niż ja i gdybyśmy nie przygotowywali się razem do pitchingu, to zapewne pojawiłyby się spięcia na planie zdjęciowym⁷⁹¹.

Pitching projektu filmowego może się odbywać na różnych etapach rozwoju scenariusza, od prezentacji niedawno zrodzonych pomysłów innym twórcom, po publiczne przedstawienie projektu w zaawansowanej fazie *developmentu* potencjalnym koproducentom, nadawcom czy przedstawicielom platform *streamingowych*. Warto pamiętać, że wszystkie wymienione powyżej działania, którym towarzyszyć może redefinicja tematu czy pomysłu ekranowego, mogą zarówno wspomagać, jak i zaburzać proces twórczy scenarzystów. Zdaniem Marka Baranowskiego wycucie czasu gra w tym wypadku kluczową rolę:

Nie lubię, jak do mnie dzwonią za szybko: „pogadajmy, poodbijajmy się”. Nie lubię się za szybko odbijać, lubię, jak mi się to wszystko trochę pomarynuje. Wyrzucam coś z siebie dopiero wtedy, gdy jestem gotowy. Jeśli za wcześnie wyrzucę pomysł, po dwóch, trzech dniach – pomysł nie jest ugotowany. Musi tam posiedzieć z tydzień, mózg mi się musi „zrenderować”⁷⁹².

Zbyt wczesne przedstawienie współtwórcom pomysłu lub wersji tekstu może popchnąć scenarzystę do podejmowania pochopnych decyzji, np. wprowadzania do tekstu zmian niezgodnych z tematem scenariusza. Grzegorz Łoszewski zwrócił uwagę na jeszcze jeden problem, który zaobserwował podczas pracy ze studentami scenariopisarstwa:

Uwielbiacie wielkie zmiany na samym początku. (...) Mamy jakąś figurę, ona jest kanciasta, ale to nie powód, żeby ją wyrzucać. Wystarczy ją wyszlifować, ustawić kąty i będzie super. A nie wywalac i brać nowy kawałek kamienia⁷⁹³.

Opisane przez Łoszewskiego zjawisko wynikać może z lęku początkujących scenarzystów przed zmierzeniem się z przeszkodami napotkanymi w trakcie pisania. Jednym z nich jest niewątpliwie wyzwanie polegające na przekonującym przeprowadzeniu

⁷⁹¹ Jakiej współpracy ze scenarzystą oczekuje producent?, op. cit.

⁷⁹² Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

⁷⁹³ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

przemiany bohatera czy zrealizowaniu w ramach fabuły tematu scenariusza. Reakcją na ten lęk może być albo stawienie czoła trudnościom w ramach istniejącego pomysłu ekranowego albo – co robią czasem studenci – zmiana tematu, bohatera czy fabuły. Należy zaznaczyć, że tego typu działania nieraz bywają dla scenariusza wręcz zbawienne; czasem lepiej odłożyć rozwijany z rosnącą frustracją tekst, by móc zająć się nowym. Niewątpliwie jednak scenarzysta musi posiadać umiejętność (lub przynajmniej chęć) zmagania się nie tylko z własnymi wątpliwościami, ale i wątpliwościami współtwórców, które mogą wpłynąć na jego pracę. Dlatego tak ważne jest, by posiadał on odpowiednich partnerów, którzy rozumieją scenariusz w podobny sposób.

Jak podkreśla Krzysztof Rak, współtwórcy muszą nie tylko posiadać wspólne wyobrażenie na temat powstającego scenariusza, ale także – co według niego absolutnie kluczowe – ustalić między sobą zasady współpracy⁷⁹⁴. Jest to o tyle skomplikowane, że scenarzysta (nawiązując do matrymonialnej metafory użytej przez Macieja Karpińskiego czy Grzegorza Łoszewskiego) nie zawiera monogamicznego małżeństwa, a raczej wchodzi z reżyserem i producentem w układ przypominający być może bardziej związek poliamoryczny. Choć Rak uważa, że uregulowanie wszystkich aspektów współpracy scenarzysty z dwójką najbliższych współpracowników to „fantazja niemożliwa do spełnienia”⁷⁹⁵, głęboko wierzy, że ma to sens. Jego zdaniem w ustaleniu zasad współpracy pomaga przede wszystkim zdobywane latami doświadczenie, a także świadomość dotycząca własnych potrzeb, granic i celów⁷⁹⁶. Początkującym scenarzystom radzi zdobywać wiedzę na temat prawa autorskiego i innych aspektów prawnych⁷⁹⁷, co mogą zrobić chociażby na szkoleniach organizowanych przez związki zrzeszające scenarzystów, a także w ramach niektórych programów *developmentowych*. Zachęca także do korzystania z pomocy prawników⁷⁹⁸. Istotne jest według niego nie tylko omówienie potrzeb i

⁷⁹⁴ Zdaniem Raka wynika to również z charakteru scenariusza jako tekstu: „Z jednej strony jest to sztuka, czyli emocje, wrażliwość, z drugiej strony tekst użytkowy, który podlega zasadom rynku, regułom prawa, zamówienia, hierarchii, mierzalności finansowej”. Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁷⁹⁵ Ibid.

⁷⁹⁶ Ibid.

⁷⁹⁷ Ibid.

⁷⁹⁸ Ibid. Podobną opinię wyraził w wywiadzie przeprowadzonym przez Warszawską Szkołę Filmową w ramach serii *Jak pracują scenarzyści*, Łukasz M. Maciejewski. Maciejewski: „znajomość prawa autorskiego, pomoc prawników. Można się szybko rozczarować, jeśli się nie posiada wiedzy w tej materii, bo to jest przestrzeń nadużyć. Ważny jest talent, ale też prawnik albo znajomość prawa autorskiego”. *Jak pracują scenarzyści. Odcinek 6. Rady*, <https://www.youtube.com/watch?v=jdtU3D0a2wI> [dostęp: 20.05.2025]. Początkujący scenarzyści, których nie stać na opłacenie prawnika, mogą skorzystać z bezpłatnych konsultacji prawnych oferowanych przez Gildię Scenarzystów Polskich. Taką możliwość mają nawet osoby będące przed debiutem, należące do Gildii na zasadach „członka stowarzyszonego”. <https://gildiascenarzystow.pl/nasz-statut/> [dostęp: 21.05.2025].

oczekiwać każdej ze stron, ale i dopilnowanie, by nieformalne ustalenia miały odzwierciedlenie w treści umowy⁷⁹⁹.

Zdaniem Raka kwestią, od której może zależeć ustalona w kontrakcie forma współpracy, jest kwestia autorstwa pomysłu. Choć sam pomysł nie jest chroniony prawnie, jego autor bywa najczęściej inicjatorem projektu. Pomysłodawca może także odczuwać potrzebę podejmowania kluczowych decyzji lub posiadania w ich sprawie decydującego głosu. Jak wyjaśnia Rak:

Istnieje zasadnicza różnica między projektem zleconym przez producenta scenarzyście lub przyniesionym przez reżysera, do którego reżyser i producent dobierają scenarzystę, bo potrzebny ktoś z warsztatem, a sytuacją, kiedy scenarzysta przynosi autorski projekt. Ta różnica powinna mieć swoje odzwierciedlenie w warunkach finansowych i prawnych określonych w umowie. W umowie powinna zostać określona pewnego rodzaju hierarchia. Można sobie wyobrazić sytuację, w której scenarzysta przychodzi z autorskim projektem lub w której producent zleca scenarzyście pracę na zasadzie i w charakterze autorskiego projektu scenarzysty, a potem przychodzi reżyser i usiłuje wywalczyć sobie pozycję osoby, która może zakwestionować wszystko, która przejmuje artystyczną kontrolę nad decyzjami scenarzysty. To są rzeczy, które warto uregulować w umowie. Mówiąc w uproszczeniu – w przypadku projektów które są projektami autorskimi scenarzysty, uważam, że uprawnione są zapisy mówiące o tym, że on ma jedyne prawo do wprowadzania poprawek czy *turnaround*⁸⁰⁰ czy inne tego typu zapisy gwarantujące mu zachowanie projektu w sytuacji, w której doszłoby do nieporozumień czy kryzysów twórczych⁸⁰¹.

Doświadczony scenarzysta o silnej pozycji na rynku będzie zapewne mógł wynegocjować znacznie więcej, niż autor początkujący lub przyzwyczajony do pracy na innych, mniej korzystnych dla scenarzystów zasadach. Być może jednak, dysponując

⁷⁹⁹ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁸⁰⁰ Przekazanie realizacji projektu innemu producentowi.

⁸⁰¹ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

wiedzą na temat prawa autorskiego, wsparciem ze strony organizacji takiej jak Gildia Scenarzystów czy Koło Scenarzystów lub Koło Młodych SFP, czy nawet agenta (co jest wśród scenarzystów mniej powszechne), i ten scenarzystę, który podpisuje dopiero pierwszą czy drugą umowę, będzie mógł wprowadzić do kontraktu nieco bardziej korzystne dla siebie zapisy.

Każdy, kto choć raz uczestniczył w warsztatach dotyczących prawa autorskiego i podpisywania umów, słyszał prawdopodobnie popularną wśród producentów i prawników maksymę: „umowę podpisuje się na złe czasy”⁸⁰². Oznacza to, że podpisując kontrakt warto poza uregulowaniem kwestii wynagrodzenia, terminów dostarczenia tekstu, warunków wprowadzania poprawek itp., wziąć pod uwagę potencjalne sytuacje konfliktowe:

Umowa jest zasadnicza. Widziałem wiele sytuacji, które były konfliktowe, i to na różne sposoby. Widziałem osoby, które zostały odsunięte od projektu, które nie zostały odpowiednio docenione, kiedy projekt odnosił sukces, osoby obwiniane za porażkę projektu... miliony różnych sytuacji. Czasami mamy do czynienia z pieniędzmi, którymi warto się podzielić, jeżeli film odnosi duży sukces⁸⁰³.

Szczególną uwagę należy poświęcić sytuacji, w której scenarzysta (czy reżyser) zostaje odsunięty przez producenta od projektu⁸⁰⁴. Warto, by scenarzysta już na początku współpracy, gdy panuje atmosfera entuzjazmu i wzajemnej sympatii, zastanowił się, na jakich warunkach zgodziłby się odejść od scenariusza. Do powszechnych praktyk należą m.in. zastrzeżenie udziału w prawach autorskich (wyrażone w procentach), zagwarantowanie pojawienia się nazwiska scenarzysty w napisach końcowych czy negocjacja dodatkowego wynagrodzenia. Zdarza się też, że scenarzysta z własnej woli rezygnuje z dalszej współpracy, ze względu na konflikty w relacjach z innymi twórcami, nieodpowiednie warunki finansowe lub rozbieżności na poziomie kreatywnym.

Jeśli scenarzysta odchodzi z projektu ponieważ nie zgadza się ze zmianami wprowadzonymi do tekstu przez inną osobę lub nie akceptuje ostatecznej wersji filmu,

⁸⁰² Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁸⁰³ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁸⁰⁴ Zwraca na to uwagę także Maciej Karpiński. M. Karpiński, op. cit., s. 271, 279.

może wycofać nazwisko z napisów końcowych⁸⁰⁵. Według moich rozmówców takie sytuacje zdarzają się jednak rzadko. O podjęciu takich decyzji opowiedzieli Cezary Harasimowicz, Ilona Łepkowska oraz Krzysztof Rak. Zarówno Harasimowicz, jak i Wojciech Lepianka, który nigdy nie wycofał swojego nazwiska z napisów⁸⁰⁶, zaznaczyli, że jest to „ostateczność”⁸⁰⁷. Według Łepkowskiej jest to decyzja trudna, ale konieczna – podobnie jak Harasimowicz robi to tylko wtedy, gdy z jej autorskiego tekstu nie zostaje „ani przecinek”⁸⁰⁸. Scenariusze „poprawiają” najczęściej reżyserzy, czasem także inni scenarzyści, nieraz zatrudnieni bez zgody czy nawet wiedzy pierwszego autora. Co ciekawe, scenarzyści zdają się także często wycofywać nazwiska ze scenariuszy będących adaptacjami powieści żyjących autorów, którzy zastrzegli sobie możliwość ingerencji w tekst⁸⁰⁹. Warto także podkreślić, że sytuacje tego typu mogą mieć miejsce niezależnie od tego, kto jest pomysłodawcą scenariusza.

Mimo profesjonalizacji oraz rosnącej roli zawodu, scenarzyści wciąż są na słabszej pozycji zarówno w relacjach z producentami, jak i reżyserami⁸¹⁰. Według Krzysztofa Raka, odpowiednio skonstruowane umowy mogą zapewnić im odpowiednią ochronę prawną, a także nie tylko zredukować szkody wynikające z potencjalnych konfliktów, ale i w ogóle ich uniknąć. Jego zdaniem konieczna jest otwarta dyskusja w środowisku filmowym na temat relacji w trójkącie scenarzysta-reżyser-producent. Obecnie działania związane zarówno z edukacją prawną scenarzystów, jak i budowaniem świadomości na temat roli autorów scenariusza w procesie produkcji filmu fabularnego prowadzi przede wszystkim Gildia Scenarzystów Polskich⁸¹¹.

⁸⁰⁵ Warunki wycofania nazwiska powinny być określone w umowie: „Ponadto istotne będzie opisanie zasad dotyczących wykonywania praw do: (...) wycofania nazwiska z napisów utworu audiowizualnego – jeśli scenarzysta nie zgadza się z wprowadzonymi zmianami lub nie akceptuje ostatecznej wersji utworu (warto opisać tryb takiego wycofania i moment, do którego będzie to możliwe)”. D. Hawliczek, J. Szymańska, *O czym warto pamiętać? Istotne elementy umów producenckich*, KIPA, Warszawa 2015, s. 29. https://kipa.pl/wp-content/uploads/2019/10/Broszura_ready.pdf [dostęp: 20.05.2025].

⁸⁰⁶ Zapytany o to, czy wycofał kiedyś nazwisko z napisów końcowych Lepianka odpowiedział: „Nie, to byłby obciach. Nie wiem, co musiałoby się stać, chyba coś bardzo złego. Dotychczas nie miałem powodu, żeby się wycofać. Podejmuję ryzyko – czasami się udaje, czasami nie. Wpadki są normalne”. Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁸⁰⁷ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁸⁰⁸ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit. Łepkowska ujęła sprawę podobnie: „wycofałam swoje nazwisko, ponieważ w całym filmie zostały raptem dwa zdania mojego autorstwa”. I. Łepkowska, A. Opala, op. cit., s.41.

⁸⁰⁹ O takich sytuacjach opowiedzieli Cezary Harasimowicz i Krzysztof Rak.

⁸¹⁰ Rak porównał nawet walkę o prawa scenarzystów do ruchów walczących o prawa mniejszości. „Ostatnio widzimy ogólny trend związany ze zwracaniem uwagi na proporcjonalność relacji – między płciami, grupami wiekowymi, osobami z różnych mniejszości. Ten temat pojawia się również w edukacji czy w biznesie. W relacji reżyser-producent-scenarzysta to scenarzysta jest, można powiedzieć, tą mniejszością. Warto tą wrażliwość z którą dyskutujemy chociażby o tym jak są traktowane kobiety w filmie przetransponować trochę na kwestie relacji ze scenarzystą, nie odbierając wagi temu pierwszemu”. Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁸¹¹ 2 czerwca 2025 roku w Warszawie, z inicjatywy Gildii Scenarzystów Polskich odbyła się konferencja zatytułowana „Dobre praktyki: scenarzysta-producent-reżyser”. W ramach konferencji omówione zostały m.in. najważniejsze

Omówiwszy kilka aspektów, które są szczególnie ważne na etapie podejmowania przez scenarzystów decyzji o rozpoczęciu pracy z producentem oraz/lub reżyserem, przyjrzyjmy się różnym modelom współpracy między scenarzystą a współscenarzystą, reżyserem oraz producentem.

3.2. Współscenarzyści

Choć zatrudnianie więcej niż jednego scenarzysty do pracy nad scenariuszem jest powszechną praktyką przy produkcji serialowej⁸¹², nie jest standardem w produkcji fabularnej. Wynikać to może zarówno ze względów finansowych, jak i organizacyjnych – im więcej współautorów, tym więcej potencjalnych konfliktów czy rozbieżności twórczych. Tylko troje spośród trzynastki scenarzystów, z którymi przeprowadziłam wywiady, opowiedziało o doświadczeniu pisania scenariusza filmu pełnometrażowego z innym scenarzystą; byli to Marcin Ciastoń, Maciej Karpiński oraz Agata Koschmieder. Szczególnie interesujący z punktu widzenia niniejszej pracy jest fakt, że każde z nich nawiązało współpracę ze współscenarzystą w innych okolicznościach i pracowało z nim na nieco innych zasadach. Warto zaznaczyć, że poniższe refleksje odnoszą się do sytuacji, w których scenarzyści nawiązywali współpracę z innymi scenarzystami z własnej woli, najczęściej na początku pracy. Współprace nawiązane za pośrednictwem lub nawet pod przymusem producenta czy reżysera mogą wyglądać zgoła inaczej. Zdarzyć się może również, że niezadowolony z efektów pracy scenarzysty producent odsuwa go od projektu, przekazując tekst innej osobie, która z kolei wprowadza zmiany zgodne z wizją producenta oraz/lub reżysera⁸¹³.

Zdaniem Marka Hendrykowskiego podstawą udanej pracy zespołowej nad scenariuszem jest wyznaczenie jednej osoby, która pełnić będzie funkcję lidera, czy też *headwritera*. Jak pisze badacz:

pojęcia dotyczące scenariopisarstwa i zasady tworzenia metryk autorskich; przedstawiony został także Katalog Dobrych Praktyk stworzony przez członków Gildii. Konferencja zakończyła się powołaniem Grupy Roboczej, która ma podjąć dalsze prace nad zaprezentowanymi dokumentami. Zapis konferencji dostępny jest na serwisie YouTube. *Konferencja Dobre Praktyki: scenarzysta-producent-reżyser*, <https://www.youtube.com/live/qQsRDAMU7VM> [dostęp: 09.06.2025].

⁸¹² Dotyczy to zarówno telenowel czy produkcji paradokumentalnych, jak i seriali obyczajowych, sitcomów oraz tzw. seriali „premium”, dziś produkowanych najczęściej przez platformy *streamingowe*. Warto jednak zaznaczyć, że istnieją również serie posiadające jednego autora scenariusza; są to najczęściej serie „premium” lub mini serie. Przykładem takiej produkcji jest ośmioodcinkowy serial *Klangor* ze scenariuszem autorstwa Kacpra Wysockiego. *Klangor*, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1256274> [dostęp: 20.05.2025].

⁸¹³ Krytycznie na temat tej praktyki wypowiadali się zarówno Marek Hendrykowski, jak i Maciej Karpiński. M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s. 177, por. M. Karpiński, op. cit., s. 279.

Główny scenarzysta jest kimś, kto panuje nad całością, potrafi nią umiejętnie pokierować i wydobyć z zespołu, którego pracą kieruje, maksimum współautorskiego wysiłku podejmowanego z myślą o przyszłym filmie⁸¹⁴.

Można również założyć, że *headwriter* jest także osobą, która odpowiada za kształt scenariusza przed producentem. Taki sposób zorganizowania pracy, choć z pewnością pomocny (i powszechnie stosowany chociażby w świecie serialu), nie jest jednak jedynym możliwym. Żadne z moich rozmówców nie wspomniało o tego typu organizacji pracy. Najbardziej zbliżona do takiego układu była być może współpraca Macieja Karpińskiego z Januszem Głowackim nad scenariuszem filmu *Trzeba zabić tę miłość*. Autorem scenariusza był Głowacki, który utrzymywał koleżeńskie stosunki z Karpińskim. Mierząc się z pewnymi trudnościami oraz niezadowoleniem Janusza Morgensterna, kierownika zespołu filmowego „Perspektywa” oraz reżysera filmu, Głowacki poprosił młodszego kolegę o pomoc przy pisaniu scenariusza. Jak wspomina Karpiński, scenarzyści pracowali nad tekstem wspólnie, co wspomina jako pracę „mozolną, choć akurat w tym towarzystwie nader wesołą”⁸¹⁵. Obowiązek „pracy fizycznej”⁸¹⁶, czyli pisania na maszynie, miał ciążyć na Karpińskim – Głowacki nie potrafił bowiem korzystać z urządzenia⁸¹⁷. Z wypowiedzi Karpińskiego wynika, że choć scenariusz był autorskim dziełem Głowackiego⁸¹⁸, scenarzyści uzgadniali „każdą sytuację i niemal każde słowo dialogu”⁸¹⁹.

W nieco inny sposób pracowały Agata Koschmieder i Małgorzata Biedrońska. Będąca jeszcze przed debiutem Koschmieder otrzymała zlecenie napisania scenariusza⁸²⁰. Ze względu na stosunkowo niedługi staż pracy scenarzystki, producent zasugerował, by dobrała wybraną osobę do współpracy. Koschmieder postanowiła zaprosić Biedrońską,

⁸¹⁴ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s. 176.

⁸¹⁵ M. Karpiński, op. cit., s. 277.

⁸¹⁶ Ibid.

⁸¹⁷ Głowacki zazwyczaj pisał ręcznie, a następnie dyktował teksty swojej matce, która przygotowywała maszynopis. Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁸¹⁸ W napisach końcowych to Głowacki figuruje jako scenarzysta. Nazwisko Karpińskiego figuruje zaś przy funkcji „Współpraca reżyserska”, ponieważ taką umowę podpisał z zespołem filmowym „Perspektywa” (choć, jak wspomina, „rzeczywiście była to praca literacka”). Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit., por. *Trzeba zabić tę miłość*, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=12331> [dostęp: 20.05.2025].

⁸¹⁹ M. Karpiński, op. cit., s. 277.

⁸²⁰ Co ciekawe, nad projektem pracował wcześniej inny scenarzysta. Producent podjął jednak decyzję o tym, by przekazać dalszą pracę nad scenariuszem innym autorkom. Film ostatecznie nie doczekał się realizacji ze względów produkcyjnych.

koleżankę, z którą kończyła szkołę filmową w Łodzi. Tak opisała przebieg wspólnej pracy nad tekstem:

Miałyśmy na początku brainstorming, żeby ustalić przebieg fabularny, *outline*. Potem podzieliłyśmy się tekstem pół na pół, aktami albo sekwencjami⁸²¹ – najpierw z *outline'u* do treatmentu, potem z treatmentu do scenariusza. Potem się wymieniałymy, żeby ujednolicić tekst – ja przepisywałam jej część, ona moją, robiłyśmy korekty. Aż dziwne, że to się sprawdzało. Ale stwierdziłyśmy, że tak będzie sprawiedliwie⁸²².

Według Marcina Karpińskiego burza mózgów, a najlepiej także wspólna praca nad szkicem czy drabinką, jest warunkiem koniecznym dla rozpoczęcia pracy współscenarzystów nad tekstem⁸²³. Jest to tym bardziej istotne, że scenarzyści ze względu na oszczędność czasu najczęściej dzielą się tekstem, pisząc tylko ustalone fragmenty, a następnie wymieniając się nimi, by „osobowości i style obu piszących [zaczęły się] przenikać”⁸²⁴. Osoby współpiszące mogą się podzielić po połowie lub po sekwencjach, jak zrobiły to Koschmieder i Biedrońska, lub, jak proponuje Karpiński:

według autorskich preferencji, czy zgoda „specjalizacji”; jeśli jeden z nas lepiej się czuje w scenach o żywej akcji, drugi zaś woli kameralne sceny psychologiczne, podzielimy się według tych kryteriów⁸²⁵.

Karpiński podkreśla również, że piszący w ten sposób scenarzyści powinni regularnie konfrontować owoce swojej pracy z pierwotnym zamysłem, a więc ze wspólnie ustalonym pomysłem ekranowym czy tematem powstającego scenariusza.

Szczególnie ciekawym przykładem wspólnej pracy nad scenariuszem jest praca Marcina Ciastonia i Ewy Rozenbajgier nad scenariuszem filmu familijnego *Detektyw Bruno*. Scenarzyści poznali się na warsztatach improwizacji teatralnej. Ciastoń miał zwrócić uwagę na poczucie humoru scenarzystki, z którą często rozmawiał w trakcie

⁸²¹ Scenarzystka używa określenia „sekwencja” w odniesieniu do struktury ośmiosekwencyjnej autorstwa Franka Daniela. Vide: M. Schilf, *The Eight Sequences*, <https://thescriptlab.com/screenwriting/structure/the-sequence/45-the-eight-sequences/> [dostęp: 05.06.2025].

⁸²² Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

⁸²³ M. Karpiński, op. cit., s. 278.

⁸²⁴ Ibid., s. 277.

⁸²⁵ Ibid., s. 278.

przerw. Wkrótce zaczęli szukać pomysłu na scenariusz, który mogliby wspólnie napisać. Wyobraźnię scenarzysty uruchomić miało być zadane przez Rozenbajgier pytanie: „Co jeśli chłopiec uwierzyłby, że aktor z jego ulubionego serialu jest prawdziwym detektywem?”⁸²⁶. Jak wspomina Ciastoń:

Na początku rzucaliśmy dowcipne pomysły: najpierw dzieje się to, potem tamto... Po tygodniu wymieniania się pomysłami na *Messengerze* zaczęliśmy się umawiać na „łamanie” historii⁸²⁷. Mieliśmy bohatera, nawet bohaterów, jakieś załączki. W trzy miesiące napisaliśmy treatment⁸²⁸.

Uwagę zwraca fakt, że pomysł ekranowy powstawał w dialogu między twórcami. Opowiadając o procesie pracy nad *Detektywem Bruno*, Ciastoń podkreślił demokratyczny charakter pracy. Autorzy pracowali wspólnie na każdym etapie, wymieniając się napisanymi fragmentami po wspólnym omówieniu tekstu i zaplanowaniu zmian. Ciekawym aspektem współpracy Ciastonia z Ewą Rozenbajgier jest także wykorzystanie nowych technologii – scenarzyści przeprowadzili bowiem burzę mózgów przy użyciu komunikatora internetowego, a następnie kontynuowali pracę *online*:

Najczęściej, gdy piszę z kimś tekst, mamy dokument w plikach Google, który oboje możemy edytować. Tekst po prostu zaczyna się w nim pojawiać – albo po kolei, albo chaotycznie. Wydaje mi się, że w tym przypadku raczej umawialiśmy się demokratycznie, kto coś napisze lub dopisze po rozmowie. Od razu zaczęliśmy pisać treatment⁸²⁹.

Można sobie wyobrazić, że praca dwóch osób na tym samym, zapisanym w chmurze pliku, może zakończyć się w najgorszym wypadku chaosem czy konfliktem, zaś w najlepszym – nieporozumieniami. O takiej sytuacji opowiedział mi Filip Kasperaszek, który kilkakrotnie współpracował z reżyserką Anną Kazejak w trybie *online*:

⁸²⁶ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁸²⁷ Układanie fabuły.

⁸²⁸ Ibid.

⁸²⁹ Ibid.

Mieliśmy wspólny plik w programie *WriterDuet*. Nie wiedzieliśmy nawet, co kto kiedy zmienił. Nie wprowadzaliśmy dużych zmian bez konsultacji z drugą osobą, chodziło o dialogi, didaskalia. Po jakimś czasie, kiedy byliśmy zadowoleni z *draftu*, zostawialiśmy sobie komentarze. (...) [Po otrzymaniu uwag] spotykaliśmy się jako *team*, żeby ustalić, jak podchodzimy do danych uwag oraz kto ma czas je wprowadzić. Zazwyczaj jedna osoba pisała, potem druga sprawdzała albo przynajmniej czytała poprawiony tekst. Przy pisaniu [innego scenariusza] była zabawna sytuacja – Ania myślała, że usuwam jej poprawki, ale okazało się, że nie zapisywały jej się zmiany. Ale bywało też tak, że nie mieliśmy czasu przegadać danej kwestii, więc ktoś coś dopisywał, druga osoba kasowała – taki ping pong⁸³⁰.

Specyfika pracy w trybie *online* wymaga więc, podobnie jak współpraca dwóch autorów w ogóle – zaufania i dobrej komunikacji, a także ustalenia zasad pracy na znajdującym się w chmurze pliku.

Znacznie częściej spotykanym w polskiej kinematografii modelem niż współpraca dwójki scenarzystów jest sytuacja, w której współautorami scenariusza są – jak Kasperaszek i Kazejak – scenarzysta i reżyser. W ten sposób pracowali lub pracują m.in. wielokrotnie wymieniani już w tym kontekście Wojciech Lepianka i Piotr Trzaskalski (*Edi*, *Mistrz*, *Mój rower*), Krzysztof Rak i Michał Rogalski (*Ostatnia akcja*), Kaja Krawczyk-Wnuk z mężem Michałem Wnukiem (*Polot*), Robert Bolesto i Krzysztof Skonieczny (*Hardkor disko*). W napisach końcowych wszystkich wymienionych tytułów reżyserzy figurują jako współautorzy scenariusza, a pomysłodawcami większości z nich – za wyjątkiem *Ostatniej akcji* oraz *Mistrza* – byli właśnie reżyserzy.

3.2. Współpraca między scenarzystą a reżyserem

Poruszając temat współpracy między scenarzystą a reżyserem nie sposób pominąć kontekst historyczny, który na wiele dekad ukształtował relacje między przedstawicielami tych zawodów w ramach polskiej kinematografii. Zarówno Marek Hendrykowski, jak i Maciej Karpiński przywołują w swoich publikacjach modernistyczną tradycję kina autorskiego jako jeden z czynników, który wywarł największy wpływ na postrzeganie roli

⁸³⁰ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

scenarzyści w pracy nad filmem – nie tylko przez reżyserów – jako nieznaczącej lub wręcz zbędnej⁸³¹. Jak zauważył w rozmowie ze mną Grzegorz Łoszewski, nowofalowe tendencje wyparły formację polskiej szkoły filmowej, której związki z literaturą – i literatami – były bliskie:

Kilkadzieści lat temu, mogę to powiedzieć z pełną odpowiedzialnością, byliśmy na samym topie. Sposób opowiadania polskiej szkoły filmowej sprawiał, że wyróżniała się ona w swojej epoce niebywałą jakością. I tą jakością opowiadania zawdzięczała czemuś supernowoczesnemu, to znaczy nie prymatowi akcji, tylko prymatowi bohatera, którego przemiana tworzy akcję⁸³².

Łoszewski odnosi się oczywiście do filmów powstałych na podstawie opowiadań oraz/lub scenariuszy literatów, m.in. Jerzego Stefana Stawińskiego, Aleksandra Ścibora-Rylskiego czy Tadeusza Konwickiego, których wpływ na polskie kino tamtej epoki został opisany w rozdziale pierwszym. Zarówno Łoszewski, jak i Hendrykowski czy Karpiński oceniają zwrot ku prymatowi reżysera-autora jednoznacznie negatywnie. Hendrykowski nie pozostawia na rodzimym kinie autorskim suchej nitki:

Tak zwany film autorski zdobył sobie u nas niezaskuszenie wysoką pozycję jedynie „prawdziwej” twórczości w sferze sztuki filmowej. Skutki znamy. Zabsolutyzowana ponad wszelką miarę „sztuka” wyparła niemal całkowicie ze świadomości „autorów filmowych” pojęcie kunsztu, w tym między innymi kunsztu pisanie scenariusza filmowego. (...) „Kino artystyczne” i „film autorski” ciągle jeszcze funkcjonują w Polsce na zasadzie poręcznego usprawiedliwienia myślowej tandety i niepisanego prawa do warsztatowej bylejakości⁸³³.

Badacz podkreśla jednak, że za ten stan rzeczy nie odpowiada jedynie wizja reżysera jako wyłącznego autora dzieła filmowego. Wpływ na bagatelizowanie roli scenariusza – a co za tym idzie i scenarzyści – miało także istnienie państwowego aparatu

⁸³¹ Zarówno Hendrykowski, jak i Karpiński oceniają ten fakt jednoznacznie negatywnie. Jak pisze Karpiński: „Teoria [kina autorskiego] – rozumiana dosłownie, by nie rzec prymitywnie – przyczyniła się też do tego, że wielu reżyserów, niezależnie od posiadanych po temu uzdolnień i kwalifikacji, poczuło się autorami, którym zbędny jest dodatkowy balast w postaci scenarzysty”. M. Karpiński, op. cit., s. 24.

⁸³² Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁸³³ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s. 41.

cenzury. Aby uniknąć odrzucenia projektu filmowego, rodzimi filmowcy przedstawiali cenzorom bezpieczne pod względem ideologicznym scenariusze, od których następnie odchodzili po skierowaniu filmu do produkcji⁸³⁴.

Wskutek opisanych powyżej tendencji i praktyk, a także nieodpowiednich warunków pracy, scenarzyści zostali skutecznie zepchnięci na margines zawodów filmowych. Choć na przełomie lat 70. i 80., zainspirowani kinem Nowego Hollywood scenarzyści i filmoznawcy, tacy jak Bolesław Michałek, Maciej Karpiński czy Maria Kornatowska, postulowali zatrudnianie zawodowych scenarzystów do pracy przy produkcjach filmowych⁸³⁵, a Juliusz Burski, kierownik literacki Zespołu Filmowego „Perspektywa” proponował nawet przejście do hollywoodzkiego modelu kinematografii producenckiej⁸³⁶, ten stan rzeczy przetrwał epokę PRL. Chude lata 90. również nie sprzyjały wzmocnieniu pozycji zawodu scenarzysty, który zaczął rosnąć w siłę dopiero kilka lat po powstaniu PISF. Nie oznacza to jednak, że kult reżysera-autora na dobre zniknął z polskiej kinematografii. Jak zauważyli m.in. Krzysztof Rak i Robert Bolesto, jedną z głównych kontynuaterek tej tradycji jest łódzka szkoła filmowa. Zarówno organizacja szkoły, dająca pierwszeństwo produkcji etiud reżyserskich, jak i wizja zawodu oraz istoty twórczości filmowej przekazywana studentom reżyserii przez niektórych wykładowców, wpływają na określone wyobrażenie absolwentów na temat hierarchii zawodów filmowych⁸³⁷.

Moi rozmówcy mają różne opinie dotyczące roli reżysera w projekcie filmowym oraz jego pozycji w hierarchii względem scenarzysty. Tak postrzega rolę scenarzysty względem reżysera Cezary Harasimowicz:

⁸³⁴ Ibid.

⁸³⁵ Do tej tendencji odniósł się także Grzegorz Łoszewski, porównując polską kinematografię z czeską i amerykańską: „Niezwyczajnie jest to, że [marginalizacja zawodu scenarzysty w polskiej kinematografii] działa się w czasie, kiedy świadomość roli scenarzysty eksplodowała w naszej części Europy – możemy wspomnieć choćby kino czeskie. Tam narodziło się nowoczesne kino, które potem trafiło do Stanów za pośrednictwem „Franka” [Františka] Daniela i Miloša Formana i zyskało nowy wyraz. Poszło za tym kino amerykańskie, zarówno komercyjne i niekomercyjne, a Europa została w kinie autorskim. Póki reżyser jest uzdolnionym scenarzystą, jeszcze nie jest najgorzej”. Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁸³⁶ Jak podkreśla jednak Maciej Karpiński, nawet Hollywood nie jest całkiem odporne na autorskie zakusy reżyserów. Scenarzysta podaje przykład Stevena Spielberga, którego filmy, choć zgoła odmienne od twórczości Godarda czy Truffaut, określane są jako autorskie „filmy Spielberga”. Paradoksalny wydaje się fakt, że Spielberg jest jednym z najważniejszych twórców uwielbianego przez polskich scenarzystów Nowego Hollywood. M. Karpiński, op. cit., s. 24.

⁸³⁷ Robert Bolesto zwrócił uwagę na ciekawy paradoks: „to jest ciekawy paradoks, że reżyserzy po Katowicach, gdzie nie ma kierunku scenariopisarstwa, są otwarci na pracę ze scenarzystami, a w Łodzi są totalnie zamknięci na scenarzystów”. Wywiad z Robertem Bolesto, op. cit. Podobnym spostrzeżeniem podzielił się ze mną Krzysztof Rak, por. wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit. Mimo starań władz Katedry Scenariopisarstwa, pozycja studentów scenariopisarstwa w ramach szkoły wciąż pozostawia wiele do życzenia.

Ja jestem stety i niestety takim gościem, który zna swoje miejsce w szeregu. Wiem, że nie jestem autorem filmu tylko... nawet nie współautorem. Daję najważniejszy element filmu, bo historię, fabułę, ale autorem filmu jest reżyser, i to on podejmuje ostateczne decyzje⁸³⁸.

Zaskakujące, że Harasimowicz nie uznaje się nawet za współautora filmu, lecz zaledwie dostarczyciela tekstu. Choć scenarzysta kilkakrotnie pracował nad scenariuszami wraz z reżyserami (choćaby z Bogusławem Lindą, reżyserem filmu *Seszele* czy Maciejem Dejczerem przy *300 mil do nieba*), wielokrotnie zdarzyło mu się oddać tekst w ręce reżysera, który wprowadzał do niego zmiany bez uzgodnienia z Harasimowiczem. Jak wspomina scenarzysta, zmiany te bywały nieraz zupełnie niezgodne z jego wizją; w skrajnych przypadkach dochodziło do przepisywania tekstów autora. Czasem zaś – jak w przypadku filmu *Daleko od okna* na podstawie książki Hanny Krall, w reżyserii Jana Jakuba Kolskiego – reżyser dokonał zmian w scenariuszu, które zdaniem Harasimowicza wyniosły dzieło na wyższy poziom.

Niektóre osoby podkreśliły, że ze względu na zbiorowy charakter twórczości filmowej potrzebna jest osoba, która w krytycznych momentach podejmie kluczowe dla projektu decyzje. Należy do nich Kaja Krawczyk-Wnuk:

Lubię, jak jest silny reżyser. Nie despota, tylko taki spokojny, empatyczny, nie boi się rozmów. Jak jest taki lider to tylko się cieszyć. Wierzę w dogmat wiodącej roli reżysera. Film wymaga współpracy, ale wymaga też kogoś, kto to wszystko zepnie. W inteligentny sposób, bez wykorzystywania ludzi, w twórczy sposób, w dobrej atmosferze⁸³⁹.

Zdaniem scenarzystki reżyser powinien mieć decydujący głos również wtedy, gdy pracuje nad autorskim tekstem scenarzysty⁸⁴⁰. Zaznaczyła jednak, że nie uważa, że reżyser

⁸³⁸ Wypowiedź Harasimowicza warto porównać ze słowami pisarza Piotra Wojciechowskiego, przytoczonymi przez Macieja Karpińskiego w *Niedoskonałym odbiciu filmu*: „Scenarzysta to człowiek, który wie, że jest dla filmu najważniejszy, ale musi udawać, że najważniejszy dla filmu jest reżyser. Reżyser jest zresztą tylko trochę mniej zakłamanym. On też wie, że jest dla filmu najważniejszy, ale udaje, że najważniejszy jest producent. Mówi tak, dopóki nie dostanie pieniędzy na film, potem gra już w otwarte karty. Dla uzupełnienia dodam, że producenci powszechnie kłamią, że najważniejszy jest dla nich widz kinowy”. Słowa Wojciechowskiego w ciekawy sposób sytuują rozterki scenarzystów w szerszym kontekście, wskazując na wzajemne zależności nie tylko między współtwórcami, ale i innymi podmiotami na rynku audiowizualnym. Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁸³⁹ *Okrągły stół scenarzystów*, op. cit.

⁸⁴⁰ „Inaczej jest wtedy, jeśli zostałam wynajęta, zaproszona, a inaczej jeżeli to ja znalazłam postać, napisałam film biograficzny, to jest w pewnym sensie moje. Ale to reżyser musi pójść na plan, stanąć przed 50-osobową ekipą i musi wierzyć w to, co robi. Reżyser jest moim zdaniem funkcją nadrzędną wobec scenarzysty”. Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

ma być „wszechwładny” czy odpowiedzialny za wszystkie aspekty powstawania filmu – jej zdaniem sytuacja taka nie byłaby dziś nawet możliwa ze względu na poziom skomplikowania procesu produkcji filmowej.

Słowo „lider” pojawiło się także w wypowiedziach Agaty Koschmieder oraz Wojciecha Lepianki. Zdaniem Koschmieder w pracy przy scenariuszu czy filmie nie sprawdza się formuła demokratycznego konsensusu. Odnosząc się do scenariusza, który pisze wspólnie z reżyserem stwierdziła:

Dlatego, że zostałam zaproszona przez [reżysera] i to jest jego pomysł, to nawet jeśli czegoś nie czuję lub nie jestem przekonana, że to najlepsze rozwiązanie, to jestem skłonna odpuścić. Nie ma tak, że ktoś ma rację, a ktoś nie, że rozwiązanie jest jedno jedyne. Lepiej się czuję, jeśli jest lider w projekcie. Mogę być tą liderką, nie jest tak, że potrzebuję oddawać pozycję lidera, ale nie wierzę, że może być 50/50, że razem dochodzimy do czegoś. Musi być ktoś, kto ostatecznie powie: ma być tak, bo ja to bardziej czuję⁸⁴¹.

Koschmieder z jednej strony akceptuje, że pracując nad autorskim projektem reżysera oddaje jemu decydujący głos. Z drugiej zaś strony wyobraża sobie sytuację, w której to ona, scenarzystka, bierze odpowiedzialność za podejmowanie kluczowych decyzji w pracy nad jej autorskim tekstem⁸⁴². Podobnie uważa Krzysztof Rak:

- Scenarzysta może być uprawniony do zawetowania reżysera. Wyobrażam sobie takie rzeczy.

- Spotkałeś się z czymś takim w Polsce?

- Tak. U siebie. W przypadku mojego projektu autorskiego, który jest dla mnie istotną wypowiedzią twórczą. Wyobrażam sobie, i *takie*

⁸⁴¹ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

⁸⁴² Koschmieder przytoczyła rozmowę, którą odbyła z pewnym reżyserem. Sytuacja ta dobrze ilustruje różnicę między stosunkiem scenarzystki do projektów pisanych na zlecenie czy według pomysłu reżysera, a swoich autorskich tekstów: „Rozmawiałam ostatnio z jednym reżyserem, z którym pracowałam przy innym projekcie. Powiedział, że szuka nowego projektu: „wyślij mi *Daddy Cool*, to moja agentka to złoży do jakiejś telewizji, żeby dostać finansowanie na development”. Pomyślałam sobie: „Jak to?” Nie chcę być w sytuacji, w której czyjaś agentka składa gdzieś mój projekt. Ja mogę zaprosić reżysera do współpracy i w prezentacji dodać slajd na temat zainteresowanego czy nawet zaangażowanego reżysera. Ale to ja zapraszam do współpracy, a nie, że mój autorski projekt jest składany przez reżysera...”. Ibid.

rozwiązania stosuję, że zastrzegam sobie prawo do wspólnego wyboru reżysera⁸⁴³.

Inaczej postrzega rolę scenarzysty w projekcie filmowym Wojciech Lepianka:

Obruszam się czasem na kolegów z serialu, którzy oburzają się, że dana scena została nakręcona inaczej, niż była napisana. Czują się bardziej twórcami tego filmu, niż reżyser. Tak nie jest – to reżyser jest twórcą filmu, nie scenarzysta. Nasza rola jest trochę usługowa⁸⁴⁴.

Lepianka podkreślił jednak, że reżyser nie ma wpływu na losowe zdarzenia, które mogą wydarzyć się na planie filmowym, zmieniając ostateczny kształt filmu. Nie jest również jedynym czy nawet najważniejszym twórcą, który pracuje na planie:

Gramy w big bandzie – nie ma tutaj lidera, choć czasem jest nim reżyser⁸⁴⁵.

Podobnie uważa Marcin Ciastoń. Odnosząc się do wielokrotnie cytowanego już w niniejszej pracy artykułu Sylwii Szostak scenarzysta stwierdził:

Czasem to reżyser ma decydujące słowo. Osobiście nie mam takich doświadczeń, że musiałem walczyć z reżyserem czy go przekonywać. Albo reżyser wziął tekst i zrobił co chciał, albo ze mną współpracował. Sylwia Szostak (...) napisała, że robienie filmu to jest poligon. Przypisywanie jednej osobie, na przykład reżyserowi, całej zasługi za kształt filmu, jest pomyłką. Na jakość filmu wpływa cały szereg okoliczności, czasem przypadkowych. Wziąłem sobie tę myśl do serca⁸⁴⁶.

Justyna Bilik, która ma na koncie doświadczenia pracy zarówno scenariopisarskiej, jak i reżyserskiej uważa, że odpuszczanie kontroli nad tekstem czy filmem jest niezwykle

⁸⁴³ Ibid.

⁸⁴⁴ Lepianka rozwinął tę myśl w innej części naszej rozmowy: „Jako scenarzysta wiem, jak się podporządkować, oczywiście w dobrym tego słowa znaczeniu. Chodzi o umiejętność pewnego rodzaju mimikry, wejścia w gust, sposób myślenia czy patrzenia reżysera. To samo dotyczy każdego usługowego zawodu, jak scenograf czy operator, autor muzyki. Nie oznacza to, że te zawody są gorsze. Ktoś musi nadać kierunek filmowi, zazwyczaj jest to reżyser. Nie bardzo wierzę w kino literackie”. Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁸⁴⁵ Ibid.

⁸⁴⁶ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

ważnym elementem pracy zarówno osób piszących scenariusze, jak i reżyserujących. Tak opowiedziała o procesie pracy nad krótkometrażowymi filmami, które reżyserowała:

Zakładałam, że jeśli nie miałam pieniędzy na realizację, to zapraszałam osoby do wolności twórczej, oczywiście w ramach omówionych wspólnie intencji. Z tego powstały piękne rzeczy. Wiedziałam, jaki efekt chcę osiągnąć, ale chciałam też, żeby osoby czuły, że ich wizja została zrealizowana tak samo jak moja. Dlatego uważam, że są to wspólne filmy⁸⁴⁷.

Bilik przyznała jednak, że choć w branży filmowej powoli następują pewne zmiany, nawet na najbardziej demokratycznie zorganizowanym planie filmowym zawsze istnieje określona hierarchia:

Dopiero się uczymy komunikować ze sobą piony. Uczymy się szanować każdego na planie, nieważne, jaki pion reprezentuje. (...) Wydaje mi się, że powoli odchodzimy od kina autorskiego, w którym reżyser jest bogiem. Praca kolektywna zaczyna być doceniana, choć nie wiem, czy film kiedykolwiek będzie w pełni wolny od hierarchii. Powodów jest kilka – jest to najbardziej konserwatywna branża w sztuce, najmocniej związana z kapitalistycznym systemem⁸⁴⁸.

W całkiem inny sposób na pytanie dotyczące zależności panujących między scenarzystą a reżyserem odpowiedział Grzegorz Łoszewski:

Sami mamy problemy z tym kim jesteśmy i czego oczekujemy. Często na przykład mylimy partnerstwo z równością. Czy jestem równy reżyserowi? Nie jestem. Nie chodzi o to, że on jest bardziej równy ode mnie, tylko jest od zupełnie czegoś innego. On jest od jednego, ja od drugiego i nie ma co porównywać. Jego odpowiedzialność za film jest znacznie większa od mojej odpowiedzialności za film i z tego wynikają

⁸⁴⁷ Wywiad z Justyną Bilik op. cit.

⁸⁴⁸ Ibid. Bilik podała przy tym ciekawy przykład praktyki, która pozwala docenić wszystkich twórców dzieła ekranowego: „Widziałam napisy, w których ludzie są wymienieni wszyscy razem, a nie podzieleni na konkretne funkcje”. Scenarzystka miała na myśli przede wszystkim filmy krótkometrażowe lub produkcje niezależne. Przykładem filmu fabularnego będącego w międzynarodowej dystrybucji, w której zastosowano taką formę jest *Bird* w reżyserii Andrei Arnold (2024). Zwraca uwagę fakt, że na taki gest zdecydowała się wielokrotnie nagradzana reżyserka o mocno ukształtowanej pozycji na międzynarodowym rynku filmowym.

określone konsekwencje – zarówno bonusy, jak i straty. Natomiast jeśli się szanujemy, to reżyser doskonale wie kim ja jestem. Ja przynoszę coś zupełnie oryginalnego. Za tym idzie jakiś namysł – nad człowiekiem, nad światem. Przynoszę emocje, uczucia. To jest ogromna praca, a przede wszystkim ogromny namysł z mojej strony. Jeśli reżyser ma tego świadomość, to mnie szanuję, więc i ja go szanuję. Znaczący – nie szanuję go za to, że mnie szanuje, ale przede wszystkim za to, że zakochał się w tym co ja sam kocham⁸⁴⁹.

Zdaniem Łoszewskiego zarówno scenarzysty, jak i reżyser nie powinni się kierować ani potrzebą kontroli nad scenariuszem czy filmem, ani próbą udowodnienia swojej pozycji w hierarchii ekipy, lecz dobrem filmu:

Uważam, że kompromis jest wrogiem sztuki. Lepsze zawsze powinno wypierać gorsze. Nie mogę upierać się przy swoich rozwiązaniach, jeśli ktoś mi podpowiada coś znacznie ciekawszego. Byłoby to absurdalne. Z drugiej strony nie wyobrażam sobie, żeby ktoś brał mój scenariusz i zmieniał jego wymowę czy sensy, bo to jest brak szacunku wobec mnie. Chodzi o taką świadomość, że gramy razem, że od początku definiujemy wspólne cele w tej grze. To „razem” jest silniejsze od wszelkich możliwych animozji⁸⁵⁰.

Nietrudno nie zgodzić się ze słowami Łoszewskiego. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że każdy ze współtwórców inaczej definiuje dobro projektu. Przyjmowanie pomysłów innych członków twórczego kolektywu wymagać może nieraz stoczenia walki ze swoim ego. Łoszewski podkreśla potrzebę świadomości roli każdego ze współtwórców (w tym również własnej) oraz szacunku do ich pracy, jednocześnie wskazując na to, że są pewne granice, których reżyser nie powinien przekraczać w stosunku do scenarzysty.

Historia relacji między scenarzystami i reżyserami niekoniecznie sprzyja ich harmonijnej współpracy⁸⁵¹. Wiele osób uważa jednak, że warto pracować z reżyserami już

⁸⁴⁹ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁸⁵⁰ Ibid.

⁸⁵¹ Zdaniem Filipa Kasperaszka „między różnymi grupami zawodowymi panują niezdrowe antagonizmy. Zdarzało mi się wchodzić projekty, w których część ludzi już była na siebie wkurwiona. Sugerowali: „Możesz próbować rozmawiać z X, ale to do niczego nie doprowadzi”. *Mamy czasem tendencję do walczenia o własne rozwiązania*”. Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

od wczesnych etapów *developmentu*. Jak stwierdził Łukasz M. Maciejewski, scenarzysta piszący solo może nie doczekać się realizacji swojego tekstu:

Muszę mieć reżysera – po co mam tracić czas na pisanie po swojemu?

To jest ryzykowne⁸⁵².

Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest przekonanie większości producentów, że nazwisko (najlepiej znanego już) reżysera nie tylko przyciągnie do kin widzów lub – w przypadku kina arthouse’owego – zainteresuje programerów festiwalu. Producenci mogą liczyć również na to, że większy wkład twórczy reżysera na etapie pracy nad scenariuszem wpłynie na jakość tekstu (zgodnie z zasadą, że „co dwie głowy, to nie jedna”), a także na jego spójność stylistyczną. Podobnie ocenił sytuację Marcin Ciastoń. Jego zdaniem w interesach scenarzystów jest przyjmowanie zaprosin do współpracy nad pomysłami pochodzącymi od reżyserów:

Wiadomo, że jak ktoś przychodzi z potencjalnym projektem, na który ma pomysł, a na dodatek ty ten projekt „czujesz” i myślisz, że możesz mu coś dać, droga do jego realizacji będzie krótsza [niż projektu autorskiego]⁸⁵³.

Praca na scenariuszu według pomysłu reżysera oznacza nie tylko większą szansę na realizację filmu, ale i skrócenie czasu nieodpłatnej pracy nad tekstem. Nie wszyscy scenarzyści nie chcą jednak czekać, aż zgłosi się do nich reżyser, przyjmować projektów, do których nie są w pełni przekonani czy też pracować w modelu który – ich zdaniem – nie gwarantuje im twórczej swobody. Jednym z nich jest Robert Bolesto⁸⁵⁴. Nie oznacza to bynajmniej, że Bolesto nie współpracuje z reżyserami, o czym świadczyć może jego wieloletnia twórcza relacja z Agnieszką Smoczyńską. Scenarzysta często inicjował współpracę z reżyserami – było tak w przypadku scenariusza *Ostatniej rodziny* oraz

⁸⁵² B. Hawryluk, *Draft #32* – Łukasz M. Maciejewski, op. cit.

⁸⁵³ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁸⁵⁴ Tak postrzega swoją rolę w projekcie filmowym Bolesto: „[Zawsze] chciałem być scenarzystą, a nie współscenarzystą. Do tej pory nie wchodzę raczej w sytuacje, do których jestem zaproszony jako współscenarzysta. Dla mnie jest to dość dziwne – nie ma współscenografa, współkostiumografa. A ich współpraca z reżyserem wygląda podobnie. Reżyser też potrafi przynieść dla scenografa bardzo dużo rzeczy, a nie staje się przez to współscenografem. Uważam, że scenarzysta jest od tego, żeby przyjmować wszystko od reżysera i nawet jeśli to są pomysły reżysera, to scenarzysta je jakoś lokuje, filtruje. Najgorsze w zawodzie scenarzysty jest to, że często nie jest traktowany jako coś autonomicznego”. Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

pomysłu na film *Córki dancingu*. Decyzje o zaangażowaniu konkretnego reżysera podejmował na podstawie rozmów dotyczących tekstu:

Spotkałem się z jedną reżyserką przed debiutem, jeszcze w trakcie powstawania *Hardkor disko*. Pytała mnie, jakie mam pomysły. Powiedziałem jej, że mam tytuł *Córki dancingu*, i że wiem, że to ma być historia dwóch dziewczynek na dancingu w Adrii. (...) Powiedziała, że podoba jej się pomysł, ale nie podoba jej się tytuł. Na to ja, że w takim razie się nie dogadamy. (...) Reżyserce nie podobał się zaproponowany przeze mnie tytuł, więc odrzucała wszystko. Ale to był dla mnie dobry [papierek lakmusowy – przyp. MD]. Mówiłem potem [innym reżyserom], że tytuł musi być⁸⁵⁵.

Decyzja o samodzielnym doborze reżysera zapewniała Boleście pewien zakres autonomii i sprawczości w procesie twórczym. Niekiedy jednak wiązało się to z istotnymi kosztami, na które zwrócił uwagę m.in. Łukasz M. Maciejewski – scenariusz *Ostatniej rodziny* przeleżał wiele lat w przysłowiowej szufladzie.

Strategię zapraszania reżyserów do współpracy nad swoimi autorskimi tekstami przyjął także Krzysztof Rak. Opowiadając o pracy nad swoim debiutanckim scenariuszem pt. *Ostatnia akcja*, scenarzysta wyjaśnił swoje motywacje następująco:

Już na etapie treatmentu uznałem, że znajdę jakiegoś reżysera. (...) Uznałem, że to będzie dobra droga do tego, żeby się przebić⁸⁵⁶.

Rak (być może kierując się doświadczeniem pracy w roli producenta) doszedł do wniosku, że nazwisko reżysera pomoże mu przekonać potencjalnych producentów do poświęcenia czasu i pieniędzy na *development* scenariusza debiutującego autora. Postanowił zwrócić się do Michała Rogalskiego – spodobały mu się bowiem zrealizowane z poczuciem humoru etiudy dokumentalne reżysera. Rogalski zaangażował się w pracę nad scenariuszem, co początkujący wówczas scenarzysta uznał za pomocne:

⁸⁵⁵ Co ciekawe, po tym, jak Bolesto odrzucił już kilkoro potencjalnych reżyserów *Ostatniej rodziny*, skontaktował się z nim Jan P. Matuszyński wraz z producentem. O tym, że Bolesto pisze scenariusz o Beksińskich reżyser miał się dowiedzieć z Wikipedii – na stronie dotyczącej Zdzisława Beksińskiego zamieszczono bowiem informację o wygranej scenariusza Bolesty w konkursie Script Pro. Tego typu sytuacje zdarzają się jednak stosunkowo rzadko; scenarzyście mógł pomóc fakt, że cieszył się już pewną rozpoznawalnością ze względu na wieloletnią działalność teatralną. Wywiad z Robertem Bolesto, op. cit.

⁸⁵⁶ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

Michał dołączył jako współautor, bo miał dużo fajnych pomysłów. Byłem wtedy na takim etapie, że taka pomoc była mi po prostu potrzebna. Michał był już po szkole, miał wiedzę o strukturze. To było fajne. Uczyłem się od niego myślenia obrazem⁸⁵⁷.

Jak wspomina Rak, to właśnie przy okazji podpisywania umowy z producentem Juliuszem Machulskim ze Studia Filmowego „Zebra”, po raz pierwszy musiał ustalić podział praw autorskich ze współtwórcą. Choć poruszanie tego tematu wydawało mu się wówczas niezręczne, ostatecznie udało mu się umówić z reżyserem „satysfakcjonujący” i „uczciwy” podział praw⁸⁵⁸.

Modeli współpracy między scenarzystą a reżyserem jest zapewne tyle, ile twórczych duetów. Możliwe jest jednak wyodrębnienie kilku wariantów, których kształt zależy przede wszystkim od dwóch czynników. Jednym z nich jest autorstwo pomysłu na scenariusz, drugim zaś wkład pracy twórczej w sam tekst. Reżyser może być bowiem albo współautorem scenariusza, albo brać udział w procesie *developmentu* np. na zasadzie konsultacji, może także zrealizować gotowy scenariusz nie wprowadzając do niego żadnych zmian (choćaby pracując na zlecenie producenta). Można sobie więc wyobrazić następujące sytuacje:

- scenarzysta jest autorem scenariusza na podstawie własnego pomysłu (Robert Bolesto – *Ostatnia rodzina*, Grzegorz Łoszewski – *Komornik*, *Minghun*, Cezary Harasimowicz – *Bandyta*, Krzysztof Rak – *Bogowie*, Ilona Łepkowska – *Och, Karol*, Marcin Ciastoń – *Hiacynt*);
- scenarzysta jest autorem scenariusza na podstawie pomysłu reżysera (Robert Bolesto – *Serce miłości*, Justyna Bilik – *Norwegian dream*);
- scenarzysta i reżyser są współautorami scenariusza na podstawie pomysłu scenarzysty (Wojciech Lepianka i Piotr Trzaskalski – *Mistrz*, Krzysztof Rak i Michał Rogalski – *Ostatnia akcja*);
- scenarzysta i reżyser są współautorami scenariusza na podstawie pomysłu reżysera (Maciej Karpinski – *Córy szczęścia* (z Mártą Mészáros), *Różyczka* (z Janem Kidawą-Błońskim), Kaja Krawczyk-Wnuk i Michał Wnuk – *Polot*, Robert Bolesto

⁸⁵⁷ Ibid.

⁸⁵⁸ Ibid.

i Krzysztof Skonieczny – *Hardkor Disko*, Filip Kasperaszek i Anna Kazejak – *Fucking Bornholm*);

- scenarzysta jest wyłącznym autorem scenariusza na podstawie pomysłu lub pisanym na zlecenie producenta (Agata Koschmieder – *Skolowani*, Krzysztof Rak – *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wislockiej*);
- scenarzysta i reżyser są współautorami scenariusza na podstawie pomysłu lub pisanym na zlecenie producenta;

Powyższa lista nie jest wyczerpująca – nie bierze bowiem pod uwagę ani scenariuszy pisanych przez dwóch lub więcej scenarzystów, ani przekazywanych od autora do autora (np. w wyniku odsunięcia lub odejścia scenarzysty od projektu), ani będących adaptacjami dzieł literackich⁸⁵⁹. Nie obejmuje ona również sytuacji nietypowych, takich jak współpraca scenarzysty z różnymi członkami ekipy filmowej (*Córki dancingu*⁸⁶⁰), współpraca scenarzysty z reżyserem i producentem (*Noc w przedszkolu*) czy pomysł na scenariusz powstały na podstawie połączenia pomysłów scenarzysty i reżyserki (*Kobieta samotna*⁸⁶¹).

Kwestia współautorstwa scenariusza jest dla środowiska scenarzystów palącą, między innymi dlatego, że w wielu przypadkach bywa przedmiotem sporów⁸⁶². Często nie da się jednoznacznie stwierdzić, kto jest autorem danego elementu scenariusza – szczególnie, jeśli współpraca scenarzysty i reżysera jest wyjątkowo bliska⁸⁶³. Zdaniem Cezarego Harasimowicza zapisy w metryce autorskiej (podział praw autorskich wyrażony

⁸⁵⁹ W niniejszej pracy nie podejmuję tematu adaptacji dzieł literackich. Warto zaznaczyć jednak, że ich inicjatorami mogą być zarówno scenarzyści, jak i reżyserzy czy producenci. Podobnie pomysł na to, w jaki sposób zaadaptować dane dzieło, może pochodzić od każdego z nich.

⁸⁶⁰ Wyłącznym autorem scenariusza jest jednak Robert Bolesto. *Córki dancingu*, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1235913> [dostęp: 23.05.2025].

⁸⁶¹ Jak wspomina Maciej Karpinski, pomysł na film powstał po połączeniu dwóch koncepcji zrodzonych na podstawie notek prasowych, które scenarzysta i reżyserka filmu, Agnieszka Holland przeczytali niezależnie od siebie. „Pożenienie tych dwóch historii w jeden temat” miał doradzić młodym wówczas filmowcom Bolesław Michałek, kierownik Zespołu Filmowego „X”. Karpinski i Holland są współautorami scenariusza. M. Karpinski, op. cit., s. 56-57.

⁸⁶² Mechanizm pozwalający ocenić, kto rzeczywiście jest autorem scenariusza, posiada od wielu dekad Amerykańska Gildia Scenarzystów (WGA): „w 1941 roku wprowadzono tak zwaną credit arbitration (...). System ten (...) ma służyć ostatecznemu – a zarazem polubownemu – rozstrzygnięciu kwestii, komu przysługuje autorstwo scenariusza danego filmu, za czym idzie nie tylko credit, lecz także udział w zyskach z eksploatacji filmu, czyli tantiemy”. M. Karpinski, op. cit., s. 273-274. Zagadnienie tworzenia metryk autorskich było jednym z najważniejszych tematów poruszonych na konferencji Gildii Scenarzystów pt. „Dobre Praktyki: scenarzysta–producent–reżyser”, która odbyła się 2 czerwca 2025 w Warszawie.

⁸⁶³ Wracając do kontekstu historycznego, warto zwrócić uwagę na to, że Wanda Jakubowska uważała autorstwo pomysłu za kwestię „nieistotną ani dla widza, ani dla przebiegu pracy”. W. Jakubowska, op. cit. Marcin Adamczak przytoczył zaś w artykule Zespoły filmowe w kinematografii PRL wypowiedź Tadeusza Konwickiego, który opisując pracę w zespole filmowym „Kadr” miał powiedzieć: „Teraz jest *copyright*. [My] pomagaliśmy sobie po prostu z nadmiaru energii, która nas rozsądzała. Było przyjemnie koledze coś podsunąć. Jeden drugiemu coś pomógł, podrzucił, nawet mógł zastąpić (...) Taki był nastrój. Teraz przyszły te prawa autorskie, rywalizacja”. M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, op. cit., s. 31.

w procentach) czy w napisach końcowych nierzadko oparte są wyłącznie na ustaleniach między reżyserem a scenarzystą, którzy mogą w bardzo różny sposób pojmować swoje role w procesie produkcji:

Czasami [reżyserzy] się po prostu dopisują [jako współautorzy scenariuszy], czasami jest tak, że współpracują, a czasami współpracują ale mówią: „Ty jesteś scenarzystą, to jest twoje dzieło, moje uwagi to są uwagi reżyserskie”⁸⁶⁴.

Być może prościej jest jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie: kiedy reżyser nie jest współautorem scenariusza? Harasimowicz nawiązuje w swojej wypowiedzi do „odwiecznego problemu dopisywania się reżyserów do scenariusza”⁸⁶⁵, na który rodzimi scenarzyści skarżą się od wielu dekad⁸⁶⁶. Polega ono na nieuprawnionym dopisywaniu swojego nazwiska do metryk autorskich przez reżyserów (a czasem także producentów), którzy albo nie wykonali pracy przy scenariuszu, albo wykonali ją bez uzgodnienia ze scenarzystą. Taka sytuacja miała miejsce przy realizacji filmu *Aria diva*, scenariusza drugiego filmu krótkometrażowego, przy którym współpracowali Robert Bolesto i Agnieszka Smoczyńska. Jak wspomina scenarzystka:

Ten film był z mojego scenariusza, tylko były z niego wycięte pewne elementy. Ale to, co było w filmie, było na podstawie tekstu, który zostawiłem. (...) Skróty się robi, reżyser ma do nich prawo. Ale fajnie by było, żeby skróty przechodziły przez scenarzystę, a nie bez jego wiedzy. (...) Agnieszka jest dopisana jako współautorka scenariusza, choć moim zdaniem nie wykonała pracy czysto scenariuszowej. Ale wynika to z faktu, że siedziała jeszcze nad tekstem, skracała go⁸⁶⁷.

Opisana powyżej sytuacja była wynikiem konfliktowego stylu współpracy, jaką mieli wówczas uprawiać zarówno Bolesto, jak i Smoczyńska⁸⁶⁸. Czy gdyby reżyserka

⁸⁶⁴ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁸⁶⁵ Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁸⁶⁶ Warto przypomnieć przytoczony w rozdziale 1.2 artykuł Barbary Hollender pt. *Zawód: scenarzysta*. B. Hollender, op. cit.

⁸⁶⁷ Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁸⁶⁸ Pracujący przede wszystkim w teatrze początkujący scenarzysta przyzwyczajony był do współpracy „na granicy konfliktu”: „trochę pisałem wbrew [Agnieszce], czasem nawet z założenia przeciwko niej. Jak dostawałem jakąś uwagę, wykręcałem ją na drugą stronę. To była taka dziwna zabawa. Efekt był taki, że nie było żadnego zaufania, że robiła się trochę nawałanka. Przy *3love* to się skończyło tak, że Agnieszka też się trochę zachowała jak reżyserka teatralna – ja pisałem, a ona bez konsultacji ze mną coś zmieniała, przedstawiała. Z mojego punktu widzenia (dziś

zaprosiła scenarzystę do wspólnej pracy nad skróceniem tekstu, młody Bolesto przyjąłby proponowane przez nią zmiany? Czy gdyby współtwórcy wykazywali wobec siebie nawzajem więcej otwartości, nie doszłoby między nimi do konfliktu? Na te pytania nie da się odpowiedzieć. Przytoczony powyżej przykład ilustruje jednak być może oczywisty, ale jednak wart podkreślenia fakt, że ostateczne zdanie na temat kształtu filmu najczęściej należeć będzie do reżysera. W sytuacji konfliktu twórczego scenarzysta ma ograniczone możliwości: może wystąpić na drogę prawną (co zdarza się rzadko) lub zakończyć współpracę; może także wycofać nazwisko z napisów końcowych (zachowując określony udział w prawach autorskich).

Komentując temat autorstwa scenariusza, Maciej Karpiński przywołał słowa Janusza Morgensterna:

Mój starszy przyjaciel i mentor Janusz Morgenstern powiedział, że autorem (jakiegokolwiek specjalności) jest ten, który figuruje na ekranie. Nie w sensie prawa czy moralności, tylko zaistniałego faktu⁸⁶⁹.

Podobną opinię wyraziła Kaja Krawczyk-Wnuk, podkreślając, że napisy końcowe nie odzwierciedlają modelu współpracy między scenarzystą i reżyserem:

Sytuacja, w której reżyser przychodzi do scenarzysty i go zaprasza do pracy jest dla mnie romantyczną sytuacją, w której dwie osoby mówią: „Stwórzmy coś razem”. Wtedy ci ludzie się dobrali z natury, dobrowolnie. (...) Gorzej jest, kiedy przychodzi reżyser i mówi: ten scenariusz jest beznadziejny, i zaczyna go przepisywać. Ale rezultat w napisach jest identyczny⁸⁷⁰.

Dla scenarzystów oznaczać to może z jednej strony, że niesprawiedliwy ich zdaniem zapis pozostanie w metrykach po wsze czasy. Z drugiej zaś strony może zadziałać motywująco, zachęcając ich do ustalania zasad współpracy z reżyserami czy innymi

uważam tak jeszcze bardziej, niż wcześniej) jest to film zrobiony zupełnie na odwrót, niż był pomyślany, i że był to wynik nieufności.” Spór poskutkował urwaniem relacji, którą autorzy odnowili by wspólnie pracować nad *Córkami dancingu*, już w zupełnie inny sposób. Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit..

⁸⁶⁹ Zdaniem Karpińskiego *script doctorzy* oraz konsultanci scenariuszowi powinni zostawać uwzględniani nie jako współautorzy scenariuszy, lecz właśnie jako konsultanci, i związku z tym nie pobierać tantiem. Choć w praktyce jest to dziś powszechnie stosowaną praktyką, według Karpińskiego zdarzały się sytuacje, w których *script doctorzy* dopisywani byli do metryk czy napisów końcowych jako współautorzy scenariusza. Być może scenarzysta stosuje określenie *script doctor* zarówno w odniesieniu do konsultanta scenariuszowego, jak i osoby, która przepisyuje scenariusz innego autora na zlecenie producenta.

⁸⁷⁰ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

współtwórcami już na początku pracy nad scenariuszem. Aby lepiej zrozumieć skomplikowane zagadnienie współautorstwa scenariusza, a także modelom współpracy scenarzysty i reżysera, warto przyrzeć się konkretnym przykładom.

O współautorstwie mówi się często w sytuacji, w której reżyser będący pomysłodawcą scenariusza zaprasza do projektu scenarzystę. Jak podkreśla Krzysztof Rak, nie każdy, kto dostarczył „pomysł” czy „temat” (w potocznym rozumieniu tych słów) zasługuje na uwzględnienie w napisach końcowych czy metrykach autorskich:

Temat *Sztuki kochania* przyszedł do mnie z zewnątrz, ale z moją pełną zgodą, ochotą i zapalem, w tym sensie biorę ją za swoją. Fakt, że ktoś inny zaproponował ten temat, zwrócił uwagę na postać historyczną, nie robi z niego współautora⁸⁷¹.

Pomysł na napisanie scenariusza na podstawie życiorysu Michaliny Wisłockiej nie został co prawda zaproponowany przez reżysera, lecz przez Edwarda Mischczaka, ówczesnego dyrektora programowego TVN. Niemniej jednak geneza *Sztuki kochania* świetnie nadaje się do zobrazowania różnicy między „pomysłem” (ogólnikowym, amorficznym) a pomysłem ekranowym (zgodnie z przytoczoną w poprzednim rozdziale definicją). W tym celu można skonstruować wypowiedź Raka z historiami dwóch scenariuszy, przy których pracował Maciej Karpinski:

W scenariuszu, bardziej niż w innych gatunkach literackich, liczy się pomysł – często on decyduje o jakości tekstu. Na podstawie dobrego, nośnego pomysłu można wymyślać ciekawe historie. Jeśli pomysł jest do bani, albo nie ma pomysłu, jak się niekiedy zdarza, wyraźnie to widzimy. Nigdy nie opierałem się przed tym, by za współautora uznać tego, kto wniósł ten podstawowy wątek czy bohatera, bohaterkę. To jest po prostu sprawiedliwe. [Márta Mészáros jest wpisana jako współautorka *Cór szczęścia*], mimo, że nie napisała ani jednej litery. Mało tego – z uwagi na to, że mieszkała w Budapeszcie, w trakcie pisania mieliśmy stosunkowo niewiele spotkań. Było jedno spotkanie, które właściwie załatwiło całą sprawę. Reżyserka miała niewiele uwag, udało się je wprowadzić. Podobnie było w przypadku filmu *Różyczka*.

⁸⁷¹ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

Reżyser [Jan Kidawa-Błoński] jest wpisany jako współautor, ponieważ to on przyszedł do mnie z gotowym zamysłem, bohaterami i konfliktem, co mnie szalenie podnieciło. Od razu po powrocie ze spotkania do domu napisałem scenę, która stała się 86-tą sceną w filmie. Mieliśmy potem parę spotkań, dyskusji, o wiele bardziej przypominało to współpracę. Głównie ja pisałem, ale pracowaliśmy wspólnie chociażby nad drabinką⁸⁷².

Omawiając wypowiedź Karpińskiego należy przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt, że zarówno Mészáros, jak i Kidawa-Błoński przedstawili scenarzyście *pomysły ekranowe* składające się z konkretnych elementów, takich jak „podstawowy wątek”, „bohater, bohaterka” czy „konflikt”. Jest to zdecydowanie więcej, niż zwrócenie uwagi na konkretną postać historyczną, jak miał zrobić Mischczak. Zdefiniowanie pomysłu ekranowego należało więc w przypadku *Sztuki kochania* do Krzysztofa Raka.

Warto także zaznaczyć, że Karpiński nie podzielił się informacją na temat procentowych udziałów reżyserów w prawach autorskich, a co za tym idzie – wypłacanych tantiemach. Nie wiemy więc, czy wyniosły one symboliczne 5-10%, czy scenarzysta określił współudział reżyserów w powstawaniu scenariusza jako bardziej znaczący.

Za współautora można z pewnością uznać reżysera, który nie tylko przedstawia scenarzyście pomysł ekranowy czy przeprowadza z nim burzę mózgów, ale i bierze aktywny udział w kolejnych etapach pracy nad scenariuszem, takich jak stworzenie drabinki lub zarysu fabuły czy praca nad poszczególnymi *draftami*. W przypadku współpracy tak bliskiej, jak Wojciecha Lepianki i Piotra Trzaskalskiego, którzy pracują „ramię w ramię” (przede wszystkim na wczesnych etapach powstawania scenariuszy), nie ma wątpliwości, że obaj twórcy wnoszą do tekstów znaczący wkład nie tylko na poziomie pomysłu ekranowego, konstrukcji bohatera czy fabuły, ale i często także dialogów czy przebiegów poszczególnych scen. Jak zaznaczył Wojciech Lepianka, trudno jednoznacznie określić, kto jest autorem danego elementu scenariusza:

Ktoś może zaproponować anegdotę, a ja bohatera. Albo na odwrót.
Mogę zmienić bohatera anegdoty z białego mężczyzny na czarnoskórą

⁸⁷² Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

kobietę. W ten sposób powstaje zupełnie autorski pomysł, z którego ja mam satysfakcję⁸⁷³.

Opisaną przez Lepiankę zasadę można odnieść nie tylko do sytuacji, w których między reżyserem i scenarzystą panuje „pełne zaufanie”⁸⁷⁴, ale i do takich, w których scenarzysta i reżyser konkurują ze sobą o decydujący głos. Zamiast satysfakcji może się pojawić poczucie niezrozumienia lub wręcz zbezczeszczenia danego pomysłu przez drugą stronę. W przypadku potencjalnego sporu niezwykle trudno by było określić, kto jest autorem takiego pomysłu.

Scenarzyści są często zapraszani do współpracy nad pomysłami reżyserów (czy to przez samego reżysera, czy producenta) przede wszystkim po to, by sprawować pieczę nad kwestiami warsztatowymi⁸⁷⁵. Zakres zmian czy rozwiązań, które może proponować scenarzysta, zależy od relacji, od otwartości obu stron (na proponowanie i na przyjmowanie). Kaja Krawczyk-Wnuk określiła swoją rolę w pracy nad scenariuszem filmu *Polot*, według pomysłu jej męża, reżysera Michała Wnuka, jako „sparring partnera”⁸⁷⁶ dla reżysera. Ta wdzięczna metafora nie tylko sugeruje, że scenarzysta został dobrany do pomocy „zawodnikowi”; sytuacja sparringu zawiera także element konfliktu, wzajemnej nauki a także możliwości próbowania i odrzucania poszczególnych rozwiązań. Tak według scenarzystki wyglądała współpraca z mężem przy scenariuszu filmu *Polot*:

Michał był strażnikiem tego o czym to jest i co jest ważne, a do jakich zmian się nie posunie, bo to już nie będzie ten film. Najpierw rozmawialiśmy o postaciach, kto to jest, czego chcą, czego nie chcą, czego się boją. Potem usiedliśmy razem do drabinki. Tym razem to ja byłam kapralem – matematyka, po mojemu. Michał jest reżyserem, zajmuje się tym, co jest w filmie najważniejsze, obrazem, atmosferą, nastrojem, bo film to ma być przeżycie estetyczne, a nie słuchowisko. W tym sensie dobrze się uzupełnialiśmy, choć nie bezkonfliktowo. Ja spisałam drabinkę, na podstawie której Michał napisał draft. (...) Od pewnego momentu kolejne wersje pisał Michał. Było to dla mnie okej,

⁸⁷³ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁸⁷⁴ Ibid.

⁸⁷⁵ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit., wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

⁸⁷⁶ Tego samego określenia używa Andrzej Mellin, współpracujący od lat z Magnusem von Hornem jako „script sparring partner” (co w ich przypadku oznacza prowadzenie konsultacji scenariuszowych). Były wykładowca reżysera pracował w ten sposób przy wszystkich trzech pełnometrażowych filmach von Horna.

bo to jest reżyser, to jest jego film i on najlepiej wie, co tam ma być. Jak potrzebował sparring partnera albo wsparcia, to ja byłam⁸⁷⁷.

O współautorstwie Wnuka nie możemy mieć wątpliwości – nie dość, że reżyser był pomysłodawcą filmu, brał także udział w „sparringach” ze scenarzystką, oraz był autorem kilku draftów. Scenarzystka podkreśliła w szczególności swoją rolę na etapie komponowania drabinki, co sugeruje, że czuła się odpowiedzialna za nadanie historii struktury. Zdaniem Krawczyk-Wnuk, scenarzysta i reżyser posiadają różne kompetencje, które dopełniają się wzajemnie:

Reżyser ściąga mnie do korzeni tego, czym jest kino. To mają być obrazy, atmosfera, przeżycie estetyczne. Scenarzyści o tym zapominają, co jest nieuniknione, bo mamy po prostu inny wycinek. Struktura, konflikty, życie wewnętrzne bohatera – to się musi pokleić. Wymaga ogromnego wysiłku intelektualnego by pamiętać o tym, że to ma być jeszcze sztuka, kino⁸⁷⁸.

Może się również zdarzyć, że reżyser prosi scenarzystę o pomoc z tekstem, zupełnie nie zakładając, że koniec końców przekaże scenariusz w ręce współautora. Tak zaczęła się współpraca między Filipem Kasperaszkim a Anną Kazejak przy scenariuszu filmu *Fucking Bornholm*:

Ania wysłała mi załączek pomysłu, który miała rozpisany na cztery, pięć stron. Na początku zakładaliśmy, że będę pisał tylko męskie postaci – Ania czuła, że potrzebuje z nimi pomocy. (...) Spotkaliśmy się parę dni później i przegadaliśmy kilkanaście godzin. Wymyśliliśmy wtedy załączki całej historii. Od tego czasu zaczęliśmy wspólnie pracować. Stopniowo, całkiem naturalnie, zacząłem pisać coraz więcej. Na etapie scenariusza pisałem już zdecydowanie więcej niż Ania. Bardzo miło wspominam tę współpracę. Czułem, że ta historia jest moja, że jestem traktowany z szacunkiem. Ania pytała mnie o każdą, nawet najdrobniejszą zmianę, chociażby dialogów, zaprosiła mnie nawet na spotkanie z aktorami. Z drugiej strony miałem jasność co do tego, że to

⁸⁷⁷ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

⁸⁷⁸ Ibid.

jest jej film. W pewnym momencie Anka wycięła głównej bohaterce wszystkie przekleństwa – i to było okej. Ona bardzo czuła te postaci, przede wszystkim główną bohaterkę. Bardzo ciekawe było to, że żadne z nas nie miało problemów z ego. Może to dlatego, że bardzo się szanujemy jako twórcy⁸⁷⁹.

Choć to Kasperaszek ostatecznie wykonał więcej pracy przy scenariuszu, od początku współpracy miał poczucie, że autorstwo filmu należy przede wszystkim do reżyserki, która napisała pierwsze wersje tekstu⁸⁸⁰. Współpraca między Kasperaszkiem a Kazejak rozwinęła się w sposób spontaniczny. Jak podkreśla scenarzysta, jej podstawą były dyskusje, w których twórcy analizowali wspólnie wpływ proponowanych przez siebie zmian na scenariusz:

My po prostu z Anią rozmawiamy: „Jeśli pójdziemy w kierunku, który proponujesz, to tak wpłynie na ten łuk, tak wpłynie na tamten łuk. Czy na pewno tego chcemy?”. Omawiamy każdą ze zmian. W ten sposób zaczynam widzieć to, co widzi Ania albo oboje dostrzegamy, że dana zmiana by tak namieszała, że nie możemy sobie na nią pozwolić. Wtedy Ania może wyjaśnić, na czym jej zależało, a ja mogę zaproponować inne rozwiązanie. (...) Anka bardzo chciała mieć happy end, ale ja wiedziałem, że postaci nie mogą do siebie wrócić. Musieliśmy coś znaleźć. Mieliśmy wersję, w której bohaterowie do siebie wracali. Używałem wtedy logicznych argumentów [przeciwko temu rozwiązaniu]: żeby mogli do siebie wrócić, on musiałby się zmienić, a on nie może się zmienić, bo jest postacią drugoplanową. Nie możemy przecież zabierać bohaterce przebiegu. Postanowiliśmy, że skoro nie podobają nam się propozycje, które mieliśmy, musimy szukać dalej – razem⁸⁸¹.

⁸⁷⁹ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

⁸⁸⁰ Na podobnej zasadzie pracowałam z reżyserką Justyną Mytnik nad scenariuszem jej debiutanckiego filmu pełnometrażowego pt. *Lany poniedziałek*. Mytnik pisała go początkowo ze szkocką dramaturżką Rosanną Hall; po kilku latach doszło jednak do rozwiązania współpracy. Mytnik kontynuowała pracę samodzielnie. Po jakimś czasie postanowiła jednak skorzystać ze wsparcia ze strony scenarzystki, wskutek czego zostałam zaproszona do pracy nad scenariuszem. Przed tym, jak rozpocząłam pracę nad tekstem, poświęciłyśmy niemal miesiąc na rozmowy o tekście i jego sensach, a także intencjach i potrzebach reżyserki.

⁸⁸¹ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

Warto podkreślić, że metoda polegała nie na przekonywaniu drugiej strony, by przyjęła proponowane przez jedno ze współtwórców rozwiązanie, lecz na zrozumieniu stojącej za propozycją intencji. Pomagało to nie tylko w odnalezieniu pomysłu satysfakcjonującego zarówno scenarzystę, jak i reżyserkę, lecz także w utrzymaniu pozytywnej atmosfery w ich relacji. Nie oznacza to, że nie dochodziło między nimi do konfliktów. Zdaniem Kasperaszka sposobów na rozładowywanie spieć można się jednak nauczyć. Warunkiem jest umiejętność rozpoznawania własnych emocji, a także zaufanie do współtwórcy:

Pamiętam ze dwie, trzy rozmowy, w których się zdenerwowałem, bo [Kazejak] znowu się do czegoś przyczepiała. Nie chciało mi się już tego zmieniać. To było z takiego miejsca: „Masz mi powiedzieć, że to jest zajebiste, a nie przypieprzać się do jednej sceny”. Zauważyłem w sobie tę złość i zrozumiałem, dlaczego te zmiany są potrzebne. (...) Myślę, że jak jest we mnie za dużo emocji, to nie dotyczą historii, tylko mnie. Może czuję się niedoceniony, może pojawia się jakaś rywalizacja. To jest moment, w którym warto się wycofać, uspokoić. Z Anką mam taką relację, w której mogę powiedzieć: „Coś się dzieje, daj mi pół godziny”⁸⁸².

Jak zauważyła Kaja Krawczyk-Wnuk, konflikty są nierozłączną częścią współpracy dwójki twórców nad scenariuszem⁸⁸³. Warto mieć tego świadomość i zamiast unikać napięć, szukać raczej konstruktywnych sposobów na rozwiązanie konfliktów. Można, jak zrobił to Filip Kasperaszek, znaleźć własny sposób na wyładowanie negatywnych emocji, chociażby w celu weryfikacji konieczności wprowadzenia do scenariusza zmian, które w pierwszej chwili wydają się scenarzyście zbędne. Stwierdziwszy, że opór wobec wprowadzania zmian nie wynika z ich treści, lecz z przyczyn emocjonalnych, Kasperaszek postanowił ostatecznie wprowadzić proponowane przez reżyserkę zmiany.

Zdarzają się jednak sytuacje, w których scenarzysta rezygnuje z dalszej pracy nad scenariuszem, ponieważ nie zgadza się z proponowanymi przez reżysera rozwiązaniami. Tak skończyła się współpraca Roberta Bolesty z Krzysztofem Skoniecznym nad

⁸⁸² Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

⁸⁸³ Wywiad z Kają Krawczyk-Wnuk, op. cit.

scenariuszem filmu *Hardkor Disko*. Scenarzysta i reżyser poznali się w Teatrze Powszechnym, gdzie Bolesto pełnił funkcję kierownika literackiego, zaś Skonieczny występował w sztuce. Skonieczny, który zdobywał już rozgłos jako reżyser teledysków, wiedział, że dramaturg pisze scenariusz filmowy o Beksińskich – stąd pomysł wspólnej pracy przy projekcie filmowym. Choć twórcy postanowili wspólnie wymyślić pomysł na scenariusz, od początku jasne było, że Bolesto pełnić będzie w projekcie funkcję współscenarzysty. Niemniej jednak w początkowych fazach pracy Bolesto i Skonieczny pracowali „siedząc razem przy komputerze, mówiąc na głos, co trzeba napisać”⁸⁸⁴. Następnie reżyser pracował nad tekstem samodzielnie. Gdy scenariusz był już „prawie gotowy”⁸⁸⁵, Skonieczny chciał, by Bolesto wprowadził do niego kolejne zmiany. Scenarzysta odmówił jednak. Jak wyjaśnił: „nie ze wszystkimi rzeczami się zgadzałem”⁸⁸⁶.

Jak podkreślił Bolesto, jego zdaniem okoliczności odstąpienia od dalszej pracy nad scenariuszem *Hardkor Disko* były nieco inne niż sytuacja, w której zakończył współpracę z Agnieszką Smoczyńską przy jej „trzydziestce”:

Krzysiek szybko wyklarował co to ma być, jak to ma wyglądać, jak on chce to pokazać. Przy *Aria Diva* było tak, że Agnieszka nie wiedziała tych rzeczy. (...) [W przypadku *Hardkor Disko*] było jasne – Krzysiek robił produkcję niezależną, był patronem projektu. Od początku byłem w nim jako współscenarzysta. I w tym wypadku ten krytyczny moment, kiedy ja odszedłem od tego projektu był dla mnie mniej problematyczny niż odejście od *Arii Divy*⁸⁸⁷.

Dopytany o powody zakończenia współpracy przy scenariuszu *Hardkor Disko*⁸⁸⁸ Bolesto ponownie odniósł się do konfliktowego stylu pracy, do którego dziś odnosi się w sposób krytyczny. Stwierdził jednak, że kierowała nim chęć obronienia siebie, swojej pozycji jako scenarzysty, co ostatecznie przyniosło pozytywne rezultaty:

Wydaje mi się, że na początku drogi ważniejsze jest utrzymanie swojej autonomii, bo to cię określa. Wydaje mi się, że teraz byłoby mi łatwiej

⁸⁸⁴ Wywiad z Robertem Bolesto, op. cit.

⁸⁸⁵ Ibid.

⁸⁸⁶ Ibid.

⁸⁸⁷ Ibid.

⁸⁸⁸ Choć Bolesto odszedł od dalszej pracy nad scenariuszem, miał zostać zaproszony do udziału w projekcie na etapie montażu, z czego skorzystał. Ibid.

być współscenarzystą. Jestem zbudowany jako scenarzysta, nikt mi już tego nie zabierze. (...) Jest paru scenarzystów, którzy w każdym projekcie byli współscenarzystami i nie są do końca traktowani jako scenarzyści. Oczywiście, mówi się o nich, że są scenarzystami, ale ja wyczuwam w tym jakiś rodzaj niespełnienia, braku swojego głosu. Są oczywiście scenarzyści, którym to w ogóle nie przeszkadza, nie ma tematu. Takie osoby potrafią wchodzić w różne projekty, na różnych zasadach. To zależy, jak się chcesz pozycjonować, w jakich projektach chcesz brać udział⁸⁸⁹.

Bolesto zdaje się rozróżniać scenarzystę – pełnoprawnego autora, który wnosi swoją wizję twórczą do tekstu oraz projektu filmowego, od współscenarzysty, będącego pomocnikiem (lub „sparring partnerem”) reżysera. Sam od tego czasu już nie wziął udziału w pracy nad jakimkolwiek scenariuszem jako współautor – zarówno *Córki dancingu*, jak i *Ostatnia rodzina* powstały na podstawie jego pomysłów, przy jego pełnym wkładzie autorskim w scenariusze obu filmów. Co ciekawe, nie oznacza to, że Bolesto nigdy już nie przyjął od reżysera zaproszenia do współpracy przy filmie. Zrobił to jednak na własnych zasadach.

Gdy wywodzący się ze świata sztuk wizualnych Łukasz Ronduda przedstawił Boleście scenariusz dotyczący poznańskiego artysty Wojciecha Bąkowskiego, Bolesto przeczytał go z ciekawością. Po zakończeniu lektury uznał jednak, że nie interesuje go opowiedziana w tekście historia. Zaproponował reżyserowi, że mógłby napisać scenariusz od nowa, opowiadając o relacji Bąkowskiego z ówczesną partnerką, Zuzanną Bartoszek, poprzez zabawę z konwencją melodramatu. Pomysł ten spodobał się Rondudzie – postanowił on jednak, by ostateczną decyzję podjął sam Bąkowski. Po otrzymaniu błogosławieństwa oraz zadeklarowaniu chęci współpracy przez pierwowzór bohatera filmu, Bolesto rozpoczął pracę nad scenariuszem. Pracował przede wszystkim z Bąkowskim i Bartoszek, którym dawał zadania, a także udostępniał tekst do konsultacji. Jak wspomina scenarzysta, współpraca z Rondudą na tym etapie polegała na rozmowach o tekście. Nie były one pozbawione konfliktów, choć w tej sytuacji raczej konstruktywnych:

⁸⁸⁹ Ibid.

Rozmawialiśmy. On chciał iść w jakąś stronę, czasem ja się nie zgadzałem. To było takie ścieranie się⁸⁹⁰.

Choć Bolesto „nie miał złudzeń”⁸⁹¹, że powstanie film arthouse’owy (zarówno ze względu na bohaterów, jak i na zainteresowania reżysera), zależało mu na wykorzystaniu elementów melodramatu, które mogłyby przyciągnąć szerszą publiczność. W kwestii zakończenia scenariusza Bolesto i Ronduda prezentowali odmienne stanowiska – scenarzysta opowiadał się za szczęśliwym zakończeniem, w którym bohaterowie pozostają razem. Ostateczne decyzje fabularne podejmował jednak reżyser, przede wszystkim w trakcie montażu, do którego Bolesto nie został zaproszony. Z wypowiedzi scenarzysty można wywnioskować, że choć bohater filmu został wybrany przez reżysera, który miał także decydujący głos w kwestiach spornych, to Bolesto jest autorem pomysłu ekranowego, a także scenariusza. Warto też zaznaczyć, że scenarzysta, bogatszy o doświadczenie pracy nad *Ostatnią rodziną* oraz *Córkami dancingu*, cieszący się silną pozycją jako twórca, z jednej strony proponował reżyserowi warunki współpracy, z drugiej zaś wykazywał się większą otwartością na współpracę z innymi współtwórcami, niż na początku kariery. Jak sam podsumował:

Obecnie dążę do sytuacji, w których wchodzę w dialog z reżyserem, słucham jego uwag. Moja praca polega na tym, żeby zadowolić i jego, i siebie⁸⁹².

Sporą autonomią przy pisaniu scenariusza na podstawie pomysłu reżysera cieszyła się także Justyna Bilik, autorka scenariusza *Norwegian dream*, debiutanckiego filmu norweskiego reżysera Leiva Igora Devolda. Scenarzystka została zaproszona do pracy nad tekstem, który reżyser, również absolwent PWSFTViT w Łodzi, rozwijał już od kilku lat. Nad projektem pracowali już wcześniej scenarzyści⁸⁹³, jednak tekst wciąż nie satysfakcjonował ani reżysera, ani producentów. Jak wspomina Bilik, z pierwszej wersji, którą przeczytała, pozostał w ostatecznym *drafcie* jedynie kontekst i podstawowe założenia:

⁸⁹⁰ Ibid.

⁸⁹¹ Ibid.

⁸⁹² Ibid.

⁸⁹³ Bilik jest autorką scenariusza filmu, zaś autorzy, którzy wcześniej pracowali nad tekstem, figurują w napisach jako „współscenarzyści”. *Norwegian dream*, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1264276> [dostęp: 24.05.2025].

Weszłam w świat, który był już stworzony. Z oryginalnej historii zostały postaci i świat. Dramaturgia, przebieg wydarzeń to był efekt mojej pracy z Igorem⁸⁹⁴.

Bilik pracowała z Devoldem na zasadzie konsultacji; poza uwagami dotyczącymi dramaturgii czy relacji między bohaterami, reżyser przekazywał scenarzystce przekazywał istotne konteksty związane z norweską kulturą. Wśród najważniejszych zmian, które zaproponowała scenarzystka, było ustanowienie celu bohatera, który stoi w sprzeczności z jego relacją romantyczną, a także dodanie postaci jego toksycznej matki. Poza pracą nad tekstem, scenarzystka brała również udział w próbach aktorskich oraz konsultacjach montażowych. Jak wspomina:

[Każde z nas dysponowało] konkretnym wykształceniem. Chodzi o to, żeby połączyć siły, a nie udowadniać kto ma większe ego. [Wiedzieliśmy, że] jeżeli któraś ze stron coś proponuje, to dlatego, że uważa to za ważne lub niezbędne. Szanowaliśmy swój czas⁸⁹⁵.

Refleksja scenarzystki przypomina wypowiedź Kai Krawczyk-Wnuk, która również podkreślała, że fundament udanej współpracy jest świadomość komplementarności ról obojga twórców. Przydaje się ona również wtedy, gdy scenarzysta współpracuje z reżyserem nad tekstem według własnego pomysłu. Tak było w przypadku współpracy Roberta Bolesto i Agnieszki Smoczyńskiej nad scenariuszem filmu *Córki dancingu*. Kilka lat po konflikcie wokół scenariusza filmu *Aria Diva*, Bolesto zwrócił się z pomysłem do Smoczyńskiej⁸⁹⁶. Zdaniem scenarzysty istotną rolę w jego twórczej współpracy ze Smoczyńską gra nie tylko jasny podział ról, ale i podobne podejście do procesu twórczego:

Niezależnie od tego, czy ja przychodzę do Agnieszki z pomysłem, czy ona do mnie ze swoim, to praca wygląda tak samo. (...) Ona też potrzebuje procesu, żeby jej się coś w całości rozświetliło. Dążymy do uwspólnienia wizji. (...) [Agnieszka] w ogóle nie myśli o scenariuszu,

⁸⁹⁴ Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁸⁹⁵ Ibid.

⁸⁹⁶ Tak wyjaśnił swoją motywację: „Zrobiłem przelot przez różnych reżyserów i ze scenariuszem Ostatniej rodziny, i z innymi pomysłami na filmy, które miałem w głowie. Spotkałem się z takim niezrozumieniem, że wróciłem do wspomnień o pracy z Agnieszka. [Doszedłem do wniosku, że] na poziomie rozmowy, myślenia o filmie, Agnieszka była naprawdę bardzo otwarta”. Wywiad z Robertem Bolesto, op. cit.

jej to w ogóle nie interesuje. Nie ma żadnych ambicji w tym temacie, nie chce się tym w ogóle zajmować. Wszystko wkłada we mnie, ciągnie ode mnie, żeby wytworzyć coś, w co ona wpadnie. Ona dużo wykonuje pracy, żeby poczuć, że wie co opowiada i jak chce to opowiedzieć, że to jest jej historia⁸⁹⁷.

Jak twierdzi Bolesto, ich współpraca opiera się na otwartości reżyserki na nawet najbardziej śmiałe pomysły scenarzysty, które wspólnie poddają weryfikacji⁸⁹⁸. Istotna jest także umiejętność wchodzenia w konflikt⁸⁹⁹. Praca nad scenariuszem *Córek dancingu* wykraczała jednak poza model pracy opartej o konsultacje z reżyserem – brała w niej bowiem udział nie tylko Smoczyńska, lecz także Barbara i Zuzanna Wrońskie, autorki wykorzystanych w filmie piosenek⁹⁰⁰, zajmujący się *sound designem* Marcin Lenarczyk⁹⁰¹, charakteryzatorka odpowiedzialna za stworzenie syrenich ogonów dla bohaterek filmu, choreografka Kaya Kołodziejczyk⁹⁰², aktor Andrzej Konopka i inni. Członkowie ekipy spotykali się regularnie, czy to w mniejszych, czy większych grupach, by dyskutować o

⁸⁹⁷ Ibid.

⁸⁹⁸ „Mam pozwolenie na to, żeby „przestrzelić”. Jednego dnia cię poniesie w jakąś stronę, potem po jakimś czasie uznajemy, że to nie ten kierunek. Inny reżyser czy producent mógłby powiedzieć: co on kurwa zrobił? Oszalał! Może z tym scenarzystą jest kłopot? (...) Z pewnymi ludźmi czujesz, że nie możesz się do końca otworzyć w pewnych tematach. Z Agnieszką mam ten komfort, że mogę zrobić co chcę, możemy to później omówić. Wiem z doświadczenia, że w tych rzeczach „przestrzelonych” coś się znajduje, chociażby linijka dialogu”. Ibid.

⁸⁹⁹ „Znamy się 16 lat, możemy się kłócić”. Ibid.

⁹⁰⁰ W filmie pojawiają się zarówno piosenki pisane w ramach pracy nad scenariuszem, jak i powstałe wcześniej.

⁹⁰¹ „Ważnym doświadczeniem dla mnie była też praca z dźwiękowcem, który dużo rzeczy wyciągał na etapie scenariusza. Inaczej go czytał. Dostawałem od niego takie uwagi: brakuje mi w tym miejscu jakichś dźwięków, ale nie wiem jakich. Ja się wtedy zastanawiałem co to mogłoby być. Po takim spotkaniu potrafiłem napisać, że np. syrence spada na podłogę łyżeczka. Zacząłem szukać tego typu detali”. Ibid.

⁹⁰² „Rozmawiałem o scenariuszu z choreografką [Kayą Kołodziejczyk], która mnie pytała – a tu jak ma być? Jak one mają się ruszać? Nie zadawałem sobie wcześniej takich pytań, a nagle mogłem używać w scenariuszu innych opisów ruchu, co uplastyczniało tekst, pozwalało sobie wyobrazić, co się w nim dzieje”. Ibid.

projekcie. To wyjątkowe, zdaniem Bolesty wręcz niepowtarzalne doświadczenie⁹⁰³ wpłynęło na jego sposób myślenia o twórczej współpracy:

Na pewno przy Córkach zobaczyłem, że sam bym tego wszystkiego nie wymyślił. Zadzialiśmy jak kilkugłowy smok⁹⁰⁴.

Scenarzysta podkreślił również, że nauczył się czerpać motywację z zaangażowania ekipy w proces powstawania scenariusza (a zarazem i filmu). Ta perspektywa towarzyszy mu do dziś:

Byłem ostatnio na spotkaniu z pionem scenograficznym, miałem poczucie, że bardzo chcą robić. Od razu przypomina mi się, jak bardzo ja chcę to zrobić. Jak ktoś coś zauważy w scenariuszu, ma jakiś pomysł, to ty to przyjmujesz z radością i szukasz sposobu na to, żeby pożenić to ze sobą. Jak nie ma tej relacji i ktoś daje ci uwagę, to stawiasz gardę i możesz nawet popsuć scenariusz⁹⁰⁵.

Opisane powyżej przykłady dotyczą współprac, które według moich rozmówców układały się – mimo pojawiających się od czasu do czasu drobnych konfliktów – harmonijnie. Choć większość osób, z którymi rozmawiałam, z różnych względów nie chciało rozmawiać o nieudanych współpracach, kilkoro z nich opowiedziało mi o sytuacjach, w których nie czuły się komfortowo podczas pracy z reżyserem. Jednym z powtarzających się motywów była nadmierna – w ocenie scenarzysty – potrzeba twórczej kontroli reżysera nad powstającym scenariuszem. Moi rozmówcy różnie reagowali na tego

⁹⁰³ Jak uważa Bolesto, dziś taki film jak *Córki dancingu* nie mógłby powstać: „- Z dzisiejszej perspektywy pod kątem produkcyjnym wydaje się to nie do zrobienia. - **Masz na myśli, że nie daloby się dzisiaj tak pracować? Dlaczego?** - Po pierwsze – nikt nie ma już tyle czasu. Nawet nie chodzi o to, jak długo to robiliśmy, tylko o intensywność tego procesu. - **Mówiąc, że nikt nie ma już tyle czasu masz na myśli konkretne osoby z tej ekipy filmowej, które np. mogły w międzyczasie założyć rodziny..?** - Nie, rodzinę się prędzej pogodzi z pracą niż sto innych projektów. Więc po pierwsze jest czas. Po drugie, nie wszyscy producenci mają pieniądze, żeby zapłacić tak dużej ilości osób na etapie developmentu. Bo jak wchodzimy w profesjonalną produkcję, to osoby uczestniczące w developmencie muszą mieć zapłacone”. Producentem filmu była WFDiF, „która ma w statucie zapisane, że jakaś część filmów, które produkują w ciągu roku, musi być zrobiona przez debutantów. To jest jedyne studio, które coś takiego ma w statucie, dlatego oni te debiuty robią. Agnieszka odniosła pewien sukces z filmem *Aria Diva*, więc producenci byli nią zainteresowani. (...) Wydaje mi się, że zrobiliśmy to tylko dzięki Niderhausowi oraz dzięki temu, jaka była struktura Wytwórni. U innego producenta to by wyglądało zupełnie inaczej. Ja to nazywam tak, że trafiliśmy w jakąś lukę w systemie. Dzisiaj tych luk jest jeszcze mniej. (...) Nie wiem, czy jakkolwiek producent by dzisiaj na to w ogóle spojrzał. Nie zapominajmy o tym, że wtedy też nikt nie chciał w to wejść. Ale się udało, ten budżet też nie był aż taki mały jak na debiut. To był naprawdę cud, że coś takiego się wydarzyło. Myślę, że takie rzeczy zdarzają się bardzo rzadko. Ja to nazywam luką w systemie. Jak komuś się uda w nią wskoczyć, to jest szansa, że coś się wydarzy”. Ibid.

⁹⁰⁴ Ibid.

⁹⁰⁵ Ibid.

typu sytuacji. Filip Kasperaszek wspominał o poczuciu frustracji wynikającym z prób przekonania do swoich pomysłów reżysera będącego pomysłodawcą pewnego serialu:

Miałem taką jedną cięższą współpracę, to był bardzo intensywny *writers' room*. Przez sześć dni wracałem do domu totalnie sfrustrowany, ale nie rozumiałem dlaczego. To miał być super projekt. Wszystko działo się bardzo szybko, po dwóch dniach pracy dostałem wypłatę. To było aż za dobre. Wracałem jednak sfrustrowany. Uświadomiłem sobie, że o wszystko muszę walczyć, i to w taki sposób, który mnie męczy, bo moje pomysły zupełnie nie rezonują z drugą stroną. Zrozumiałem wtedy, że może powinniśmy się rozstać⁹⁰⁶.

W nieco innej sytuacji znalazł się także Marcin Ciastoń – w przeciwieństwie do Kasperaszka pracował on z pewnym reżyserem nad *Hiacyntem*, a więc scenariuszem według własnego pomysłu. Początkującemu wówczas scenarzyście udało się zainteresować tekstem „dojrzałego, uznanego twórcę”⁹⁰⁷ oraz producenta. Reżyser potraktował go jednak w sposób protekcjonalny:

Nawet ze mną nie rozmawiał, tylko czytał drabinkę i stawiał plusy i minusy. To mu się podoba, to mu się nie podoba⁹⁰⁸. Czasem go dopytywałem, co miał na myśli, innym razem nie miałem śmiałości. Nie do końca mi się podobał ten proces. (...) Starałem się spełnić jego oczekiwania, ale w taki sposób, żeby to wciąż był mój tekst. To była lekcja kompromisu. Jeśli coś mu się nie podobało, starałem się to napisać lepiej. (...) Z perspektywy czasu wiem, że nie byłem zadowolony z wyboru tego reżysera. Mimo to starałem się go zadowolić. Miałem poczucie, że nie mogłem na tym etapie wybrzydzać⁹⁰⁹.

⁹⁰⁶ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

⁹⁰⁷ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁹⁰⁸ Na podobny problem zwrócił uwagę Robert Bolesto: „Nie lubię dostawać wersji z uwagami reżysera naniesionymi na moją wersję. Pokreślona, jakieś strzałeczki porobił. Mi to źle robi, nie jestem w stanie tego czytać”. Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁹⁰⁹ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

Opisana przez Ciastonia sytuacja doskonale ilustruje przepaść, jaka dzieli scenarzystę „z ulicy”⁹¹⁰, stawiającego pierwsze kroki w zawodzie, a reżysera z ogromnym kapitałem kulturowym. Jak wspomina Ciastoń, reżyser i producent po jakimś czasie bez wyjaśnienia wycofali się ze współpracy. Z dzisiejszej perspektywy można uznać, że dobrze się stało. Scenarzyście udało się napisać kolejną wersję scenariusza bez wsparcia finansowego ani zainteresowania potencjalnych współpracowników. To właśnie ta wersja tekstu przyniosła mu wygraną w konkursie Script Wars. W ramach nagrody Ciastoń odbył konsultację z Michałem Oleszczykiem. Znajomość z filmoznawcą okazała się kluczowa dla dalszego rozwoju projektu, który ostatecznie doczekał się nie tylko ekranizacji, ale i uznania krytyków oraz niemałej widowni.

Choć opisane powyżej sytuacje nie są tożsame, łączy je fakt, że obaj scenarzyści pracowali z nowo poznanymi reżyserami, z którymi nie zdążyli wybudować wzajemnego zaufania. Zdaje się, że w obu przypadkach zabrakło także odpowiedniej komunikacji między twórcami. Ciastoń zwrócił uwagę w szczególności na formę, w jakiej reżyser przekazywał uwagi do tekstu. Wielu moich rozmówców podkreślało, że umiejętność dawania *feedbacku* jest jedną z kluczowych kompetencji potrzebnych do współpracy nad scenariuszem:

Są różne podejścia do konsultacji. Najgorsze, którego nie toleruję, to mówienie co masz zrobić. [Dobra konsultacja polega na tym], żeby wyciągnąć z ciebie to, co chciałeś zrobić, choć może ci się jeszcze nie udało. [Nie pomaga za to] mówienie co jest źle, bez rozmowy na temat tego, dlaczego jest źle lub co możesz zrobić, żeby było lepiej⁹¹¹.

Jak podsumował Artur Majer: „sztuką jest nie tylko pisanie tekstu, ale i sugerowanie doń poprawek”⁹¹². Kulturze przekazywania uwag do tekstu przez rodzimych filmowców czy wykładowców szkół filmowych (czasem żartobliwie nazywanej nawet przez tych ostatnich „polską szkołą zjeby”) można by – i być może należałoby – poświęcić osobną pracę⁹¹³. Szczęśliwie w tej przez wiele lat zaniedbywanej sferze zaczynają w

⁹¹⁰ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁹¹¹ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁹¹² A. Majer, op. cit., s. 62.

⁹¹³ Tym bardziej, że temat ten łączy się z poruszaniem coraz śmielej w szkołach artystycznym tematem wywierania presji, czy dokonywania aktów przemocy psychicznej lub nawet fizycznej ze strony wykładowców. Praca na wytworach wyobraźni młodych ludzi nieuchronnie niesie ryzyko wywoływania trudnych emocji czy przekraczania granic. Dlatego tak ważna jest dyskusja dotycząca sposobów przekazywania *feedbacku*, a także ustalenie zasad współpracy między studentami a wykładowcami. Z jednej strony może to pomóc zapobiegać sytuacjom, w których

ostatnich latach zachodzić zmiany, przede wszystkim pod wpływem międzynarodowych warsztatów *developmentowych*⁹¹⁴, w których coraz częściej biorą udział nie tylko polscy filmowcy, ale i konsultanci scenariuszowi, tacy jak założyciele Atelier Scenariuszowego.

Wśród innych sytuacji, które scenarzyści oceniali jako trudne, oraz które często skutkowały rozwiązaniem współpracy, były te, w których powstający scenariusz miał opisywać zdarzenia, które rzeczywiście miały miejsce w życiu jego pomysłodawcy. O takiej sytuacji opowiedział mi Wojciech Lepianka, który, podobnie jak Ciastoń, miał pracować ze znacznie starszym, uznanym reżyserem. Zdaniem Lepianki projekt zakończył się niepowodzeniem nie tylko ze względu na różnicę wieku między współtwórcami, lecz przede wszystkim na temat – miał to być bowiem film biograficzny, opowiadający o trudnych przeżyciach z dzieciństwa reżysera. Jak wspomina Lepianka, „scenariusz powstał, ale [reżyser] nie był w stanie przez to przejść, nie był w stanie spojrzeć na tekst z dystansem, pozwolić na rodzaj niedosłowności”⁹¹⁵. W podobnej sytuacji znalazł się Filip Kasperaszek. Pracował on nad scenariuszem według pomysłu osoby, która nie była ani scenarzystą, ani reżyserem. Tu również problematyczne okazało się nadmierne przywiązanie pomysłodawczyni do rzeczywistych wydarzeń:

W pewnym momencie doszło tam do dużego napięcia, bo bardzo dużo rzeczy w oryginalnym tekście pochodziło z życia tej osoby. Nie spodobało się jej to, że odeszliśmy [z reżyserką] od prawdziwych wydarzeń, więc rozwalila drugą połowę historii. Musieliśmy z reżyserką wyjaśnić jej, w jaki sposób nowy przebieg ukazuje emocje z życia, które nie przeniosłyby się na ekran, gdybyśmy napisali historię według tego, co wydarzyło się naprawdę. To były olbrzymie emocje. Sam ocierałem się wtedy o frustrację, choć jej nie rozumiem. Nie

wykładowcy, przyzwyczajeni do przemocowych wzorców współpracy twórczej, naruszają integralność studentów, z drugiej zaś – przeciwdziałają powstawaniu lęku przed udzielaniem krytycznych uwag do prac studentów.

⁹¹⁴ W ten sposób opisała swoje doświadczenia Justyna Bilik, absolwentka PWSFTViT w Łodzi, a także kilku warsztatów międzynarodowych: „Na warsztatach Midpoint przekonałam się, że można scenariopisarstwo wykonać inaczej niż to, czego doświadczyłam w Polsce – nie musi to być traumatyczne, nie musisz słuchać o tym, że jesteś... Na pierwszych zajęciach ze scenariopisarstwa usłyszałam, że to jest zawód dla osób, które chcą siedzieć w ostatnim rzędzie, które będą dostawać po dupie. Nikt nie powiedział mi, że to jest zawód dla osób, które lubią opowiadać historie i to jest ich mocna strona, tylko same pejoratywne określenia. Walka ze swoim poczuciem własnej wartości jako scenarzystki, młodej osoby, która wchodzi na rynek, to też była ogromna walka. Zagraniczne warsztaty, takie jak Midpoint, potem Sources, Torino pokazały mi, że nie trzeba gnoić ludzi, żeby ich nauczyć opowiadania historii, że wartością jest to jak opowiadasz historie. Ważne jest to, że widzisz w człowieku jego unikatową perspektywę, a nie mówisz jak on ma to napisać, że jest tylko jedno dobre rozwiązanie”. Wywiad z Justyną Bilik, op. cit.

⁹¹⁵ Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

chodzi o to, że straciłem 15 minut z życia. To niebezpieczny rodzaj frustracji, który ociera się o poczucie, że to ja wiem lepiej⁹¹⁶.

Frustracja scenarzysty jest całkowicie naturalna. Choć dążenie pomysłodawców scenariuszy do wiernego oddania konkretnych wydarzeń jest do pewnego stopnia zrozumiałe, może ono działać paraliżująco na proces twórczy ich (współ)autorów. Już Arystoteles uważał, że „zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz tych, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności”⁹¹⁷. Myśliciel podkreślał, że ważniejsze jest podporządkowanie akcji tragedii zasadom dramaturgicznym, niż dokładne odwzorowanie rzeczywistości.

Na charakter współpracy scenarzystów z reżyserami wpływają zarówno doświadczenia pozytywne, jak i negatywne. Niekiedy to właśnie te trudniejsze skłaniają autorów do autorefleksji, która pozwala im inaczej podchodzić do kolejnych projektów i w bardziej świadomy sposób dobierać partnerów. Z kim innym dobrze współpracuje się scenarzyście o silnej potrzebie autorstwa i autonomii, do których należy chociażby Robert Bolesto, z kim innym zaś „zawodowcowi”, jak lubi się określać Cezary Harasimowicz. Przykład Bolesty, który przeszedł długą drogę od stanowczego pilnowania własnej autonomii w pierwszych projektach do otwarcia na współpracę (choć wciąż na określonych warunkach) stanowi być może najbardziej wyrazisty dowód na to, że styl współpracy scenarzystów z reżyserami może ewoluować pod wpływem doświadczeń zawodowych, a także rosnącego z upływem lat zaufania do współtwórców.

3.4. Współpraca między scenarzystą a producentem

Jak wynika z relacji scenarzystów, z którymi rozmawiałam, często nawiązują oni współpracę z reżyserów bez udziału producenta (*Córki dancingu*, *Edi*, *Ostatnia akcja*, *Polot*). Bywają także dobierani przez producenta do pracy nad scenariuszem według pomysłu reżysera (*Noc w przedszkolu*), zapraszani do pracy przez reżysera, który jest już związany z producentem – czy to do pracy nad tekstem według pomysłu reżysera (*Norwegian dream*), czy scenarzysty (*Ostatnia rodzina*⁹¹⁸). Znacznie rzadziej zdarza się, że

⁹¹⁶ Wywiad z Filipem Kasperaszkim, op. cit.

⁹¹⁷ Arystoteles, op. cit., s. 329-330.

⁹¹⁸ Reżyser Jan P. Matuszyński wraz z producentem Leszkiem Bodzakiem zwrócili się do Roberta Bolesty po tym, jak Matuszyński zainteresował się tematem rodziny Beksińskich. W artykule na Wikipedii znalazła się bowiem informacja o tym, że scenarzysta wygrał konkurs Hartley-Merrill.

to scenarzysta wspólnie z producentem zaprasza lub dobiera do projektu reżysera. Nie jest to jednak niemożliwe. Przykładem takich filmów powstałych z udziałem moich rozmówców są *Bogowie*, *Hiacynt*, *Komornik* czy *Minghun* (ostatnie dwa według scenariusza Grzegorza Łoszewskiego, co nie jest przypadkiem). Wiele scenarzystów pracuje także na zlecenie producenta, który decyduje o doborze reżysera (było tak w przypadku *Skołowanych*).

Przed omówieniem refleksji moich rozmówców dotyczących współpracy z producentami, warto podkreślić, że proporcje między opisanymi w powyższym akapicie modelami nawiązywania twórczej współpracy nie są reprezentatywne dla doświadczeń wszystkich scenarzystów filmowych pracujących dziś w Polsce. Wnioski zawarte w niniejszej pracy opierają się nie na badaniu ilościowym, a jakościowym, nie pozwalają więc na określenie przeważającego wzorca. Co więcej, część moich rozmówców to osoby łączące role scenarzysty i producenta (Ilona Łepkowska, Krzysztof Rak) lub takie, które świadomie wybudowały swoją pozycję zawodową poprzez współpracę z producentami (Grzegorz Łoszewski). Sytuacje, w których to scenarzysta dobiera reżysera – nie mówiąc o posiadaniu wobec niego decydującego zdania – zdarzają się niezwykle rzadko.

Jak zauważają zarówno Marek Hendrykowski, jak i Artur Majer, doprowadzenie do powstania możliwie najlepszej wersji scenariusza jest w interesie producentów – jest on bowiem „najmniej kosztownym i najbardziej ekonomicznym sposobem wykreowania optymalnie wartościowego projektu przyszłego filmu”⁹¹⁹. Podczas gdy relacje scenarzystów z reżyserami zostały ukształtowane przez dekady dominacji reżysera w procesie pracy nad filmem, współpraca scenarzystów z producentami nie ma równie długiej tradycji⁹²⁰. Jak zostało omówione w pierwszym rozdziale niniejszej pracy, pierwsi producenci pojawili się w Polsce dopiero w latach 90. Część z nich stanowili byli kierownicy produkcji wywodzący się z zespołów filmowych, role producentów w nowo powstałych studiach filmowych przejmowali często także reżyserzy. Zdaniem Marka Hendrykowskiego, jeszcze do niedawna⁹²¹ wśród polskich producentów panował niski

⁹¹⁹ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s. 19.

⁹²⁰ Pewne elementy mogliśmy podpatrzeć w hollywoodzkich filmach, takich jak *Barton Fink* czy późniejszy film braci Coen *Ave, Cezar*. Poza rozrywką dostarczały one jednak raczej stereotypowych przedstawień producenta jako niezbyt lotnego, wszechwładnego, z nieodłącznym cygarem w ustach, który wymaga od scenarzysty (neurotycznego intelektualisty) wprowadzania do tekstu nielogicznych, często wewnętrznie sprzecznych lub absurdalnych uwag.

⁹²¹ Książka *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka* ukazała się w 2016, roku, a więc rok wcześniej, niż cytowany poniżej artykuł Marcina Adamczaka *Producentki*, w którym badacz zwraca uwagę na zmianę pokoleniową (a co za tym idzie – jakościową) wśród polskich producentów. Być może różnice w ocenie sytuacji między dwoma badaczami wyjaśnia różnica pokoleniowa – Hendrykowski doświadczył bólów polskiej kinematografii lat 90. już jako

poziom świadomości dotyczącej kluczowej roli scenariusza w procesie produkcji filmowej, „kult *first draftu*” (będący być może spuścizną prymatu reżysera-autora) a także „powierzchnowość ocen i milcząca akceptacja dla bylejakości przedkładanych scenariuszy”⁹²². Zdaniem producenta Mariusza Włodarskiego, jednego ze współzałożycieli firmy Lava Films, prawdziwy przełom nastąpił dopiero w nowym tysiącleciu⁹²³. Marcin Adamczak wskazuje zaś na kluczową rolę powstania PISF w zmianie modelu produkcji filmowej – a co za tym idzie, relacji między przedstawicielami zawodów filmowych – w Polsce⁹²⁴. Jak uważa badacz:

Uznani reżyserzy starszego pokolenia nadal zdają się zachowywać największą władzę i decyzyjność w procesie powstawania swoich filmów, całkowicie dominując w trakcie realizacji. Łatwo zauważyć jednak, że młodsze pokolenie działa już inaczej, najczęściej pracując w ścisłym partnerstwie z producentem bądź producentką, w większości wypadków rówieśnikiem bądź rówieśniczką, wpisując się gładko w modelowe założenia „kinematografii producenckiej” ze zdecydowanie silniejszą, co najmniej równorzędną reżyserowi, rolę podmiotu produkującego⁹²⁵.

Nie tylko reżyserzy podchodzą dziś do producentów inaczej, niż w latach 90. – wśród producentów również pojawiają się nowe tendencje, takie jak uznanie *developmentu* scenariusza jako kluczowej fazy produkcji filmu, czy aktywny udział producenta w tym procesie. Podkreśla to wielu producentów urodzonych w latach 80., takich jak Mariusz

dojrzały badacz, zaś początek pracy badawczej Adamczaka mniej więcej pokrywa się z powstaniem PISF. Na nieumiejętne czytanie scenariuszy przez producentów skarżyli się także przede wszystkim moi starsi rozmówcy, tacy jak Maciej Karpiński, Grzegorz Łoszewski czy Cezary Harasimowicz. Ten ostatni nie szczędził krytyki również młodszy producentom, którzy jego zdaniem zbyt chętnie sięgają po pomoc ze strony *script doctorów*. Łoszewski przyznał, że dostrzega zmiany zachodzące wśród reprezentantów młodszych pokoleń, zaś Karpiński dodał na usprawiedliwienie producentów fakt, że czytają tak wiele tekstów, że najzwyczajniej na świecie nie mają czasu na ich spokojną, merytoryczną ocenę. M. Karpiński, op. cit., s. 291.

⁹²² M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s. 21.

⁹²³ B. Hawryluk, *Draft #15 - MARIUSZ WŁODARSKI - W filmie najważniejsze są relacje. Ale jak je budować?*, „Natural Born Writers – podcast dla scenarzystów”, <https://www.youtube.com/watch?v=QQ4WO2pbmcc> [dostęp: 26.05.2025].

⁹²⁴ „...mówienie o „kinematografii producenckiej” w Polsce jeszcze do niedawna wydawało się pustym sloganem. Aktualnie istniejący model organizacji kinematografii trudny jest do określenia, można ryzykować tezy o istnieniu wciąż „kinematografii reżyserskiej w przebraniu producenckiej” (bo to nazwisko reżysera, a nie producenta, jest znacznie istotniejsze przy decyzjach o dofinansowaniu) albo o „kinematografii instytucyjowej” (bo fakt przyznania dotacji z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej warunkuje powstanie lwiej części filmów, a bez samego Instytutu trudno dziś sobie wyobrazić istnienie polskiej kinematografii)”. M. Adamczak, *Producentki*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7429-producentki.html> [dostęp: 26.05.2025].

⁹²⁵ Ibid.

Włodarski czy Joanna Szymańska⁹²⁶. Producenci coraz częściej zdobywają kompetencje związane z oceną merytoryczną scenariusza, przekazywaniem tejże oceny autorom tekstu czy utrzymywaniem pozytywnych relacji w ekipie filmowej, chociażby na międzynarodowych warsztatach czy programach szkoleniowych, takich jak EAVE czy ACE Producers.

Zmiany te dostrzegają także scenarzyści – zdaniem wielu z nich producenci, szczególnie ci najmłodszy lub należący do średniego pokolenia, rzeczywiście coraz chętniej współpracują ze scenarzystami, piszącymi reżyserami lub też twórczymi tandemami już w początkowych fazach powstawania scenariusza⁹²⁷. Scenarzystom takim jak Marek Baranowski, który przyjął strategię polegającą na przysyłaniu producentom jednostronicowych opisów pomysłu na scenariusz, daje to nadzieję na uniknięcie tak częstego w zawodzie scenarzysty etapu darmowej pracy nad tekstem. Jak podkreślił jednak Włodarski w rozmowie z Brunonem Hawrylukiem, nie wszyscy producenci są w stanie zapłacić scenarzyście z góry lub nawet wynagrodzić za wykonaną już pracę przed otrzymaniem dofinansowania na *development* scenariusza (najczęściej z PISF)⁹²⁸. Niemniej jednak dla wielu scenarzystów sam fakt nawiązania relacji z producentem, który deklaruje zaangażowanie oraz chęć pracy nad tekstem, może być cenne⁹²⁹.

Wśród moich rozmówców znalazły się osoby, które wskazały na nawiązywanie współpracy z producentem jeszcze przed dobraniem do projektu reżysera jako korzystną z punktu widzenia scenarzysty strategię. Są nimi przede wszystkim Grzegorz Łoszewski i Krzysztof Rak, sam będący również producentem. O pozytywnych doświadczeniach z pracy z producentami opowiedzieli mi także Marek Baranowski, Marcin Ciastoń, Filip

⁹²⁶ W ten sposób intencję producentów zrzeszonych w 2015 roku w ramach Sekcji Młodych Krajowej Izby Producentów wyraził Artur Wyrzykowski: „My jako producenci chcemy być współautorami filmów, które robimy. Jesteśmy również grupą, która uważa, że scenariusz jest najważniejszym elementem produkcji filmowej. W naszej pracy chcemy kłaść wyjątkowo duży nacisk na współpracę ze scenarzystą”. *Jakiej współpracy ze scenarzystą oczekuje producent?*, op. cit. W połowie drugiej dekady lat 00. modne się stało określanie takich producentów hasłem „producent kreatywny”, jak wyjaśniła Joanna Szymańska w rozmowie z Marcinem Adamczakiem: „chodzi o kogoś, kto jest przy *development*ie, kto pracuje ze scenarzystą, z reżyserem”. Producentka podkreśliła jednak, że „dobry producent powinien być bezprzymiotnikowy”. Podobne zdanie wyraził Włodarski w rozmowie z Hawrylukiem – jego zdaniem zawód producenta jest w swej istocie zawodem kreatywnym. B. Hawryluk, *Draft #15 - MARIUSZ WŁODARSKI*, op. cit., por. M. Adamczak, *Producentki*, op. cit.

⁹²⁷ B. Hawryluk, *Draft #15 - MARIUSZ WŁODARSKI*, op. cit., por. B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski*, op. cit.

⁹²⁸ B. Hawryluk, *Draft #15 - MARIUSZ WŁODARSKI*, op. cit.

⁹²⁹ Włodarski radzi twórcom, by dostosowywali swoje oczekiwania do możliwości producenta, z którym nawiązują współpracę – jeden producent zagwarantuje szybką wypłatę, inny zaś zapłaci mniej, ale zapewni twórcom więcej swobody lub promocję tekstu na prestiżowych, międzynarodowych warsztatach *development*owych czy festiwalach. Dodał jednak, że polscy producenci zależni są od systemu finansowania *development*u. Dla porównania podał przykład Danii, gdzie poszczególne raty wypłacane są przez narodowy instytut filmowy na podstawie kolejnych wersji scenariusza, nie zaś, jak w Polsce – na podstawie scenariusza będącego owocem wieloletniej pracy scenarzysty lub współscenarzystów i innych twórców.

Kasperaszek i Agata Koschmieder. Jedną z najważniejszych zalet współpracy z producentem jest według wielu z nich aspekt finansowy. Jak podsumował Grzegorz Łoszewski, który stosuje tę strategię od początku swojej kariery zawodowej:

Tutaj pieniądze są bardzo istotne. Dlatego zawsze mówiłem [studentom], żeby zadawać się z ludźmi, którzy mają kasę. Bez tego nie da się zrobić filmu⁹³⁰.

Podobną refleksją podzielił się ze mną Filip Kasperaszek. Podkreślił on także inne korzyści płynące z obecności producenta na wczesnym etapie pracy nad scenariuszem:

Potrzebuję czuć, że coś się dzieje z tekstem, mieć informację zwrotną na jego temat. Nie chcę pracować przez rok czy dwa tylko po to, żeby się dowiedzieć, że nikt tego nie chce. Przyznam, że nie myślałem o tym wówczas w ten sposób, przynajmniej nie świadomie⁹³¹.

Wypowiedź scenarzysty sugeruje, że postrzega on obecność producenta w projekcie filmowym jako znacznie podnoszącą szanse na jego realizację, nie tylko ze względu na kwestie finansowe. Zdaje się czerpać motywację również z faktu, że jego scenariusz zdobył zainteresowanie producenta, który wykazuje chęć współpracy nad nim. Jak twierdzi, to producent posiada motywację oraz zasoby potrzebne do tego, by wprowadzić w ruch proces produkcji filmu⁹³², również na etapie *developmentu*⁹³³. Poza zdobyciem finansowania na rozwój scenariusza czy zapewnieniem scenarzyście odpowiednich warunków pracy zapewnić może promocję oraz widzialność zarówno projektu, jak i scenarzysty, np. w ramach międzynarodowych warsztatów czy innych wydarzeń

⁹³⁰ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁹³¹ Wywiad z Filipem Kasperaszkim, op. cit.

⁹³² Wypowiedź Kasperaszka dosyć dobitnie przekazuje kilka bolączek, które towarzyszą wielu scenarzystom – od frustracji związanej z masą niezrealizowanych projektów, po kwestie bardziej intymne: „Myślę, że jest to trochę związane z tym, że mam w szufladzie masę niezrealizowanych projektów. Pamiętam, że na panelu w trakcie Atelier ktoś z uczestników zapytał panelistów, ile mają takich projektów. Piotr Szymanek rzucił, że ma 32. Kamil Chomiuk, że dwadzieścia parę. Dana Łukasińska powiedziała, że tylko cztery, czym nas wszystkich wkurwiła [śmiech]... Podobno od samego początku pisze na zlecenie. Po jakimś czasie zaczynasz się zastanawiać, po co to wszystko. Chodzi o to, żeby wyczuć, co może powstać. Nie mam ani ochoty, ani energii walczyć o to, by projekty powstawały. Na dodatek rozumiałem, że nie chcę, by szczęście czy poczucie samorealizacji pochodziło z pracy. Zauważyłem, że to tworzyło napięcia w relacjach [zawodowych] – czułem ogromną presję, by mój scenariusz był idealny, bo od tego zależało moje poczucie własnej wartości. Na szczęście mi to minęło”. Wywiad z Filipem Kasperaszkim, op. cit.

⁹³³ Nieco inne spojrzenie na ten temat ma Artur Majer: „Scenarzysta rozpoczyna swoją pracę okres produkcji filmowej. Choć bowiem *spiritus movens* teje powinien być producent, czyli właściciel przyszłego dzieła, to od scenarzysty zależeć będzie tempo i jakość rozwoju projektu filmowego. Pracę nad scenariuszem, nawet na bardzo wczesnym etapie (nazwijmy go krystalizowaniem się pomysłu), wykonuje wszak jego autor. W idealnym układzie jej jakość zależy więc od dobrej współpracy autora i producenta”. A. Majer, op. cit., s.56.

branżowych. Odnosząc się do przykładów autorskich scenariuszy, które rozwijał jako piszący reżyser, Kasperaszek podkreślił również rolę producenta w kreatywnej współpracy:

Chodzi o siłę dialogu. Pomijając kwestię kompetencji – a miałem szczęście pracować z producentami, którzy potrafili powiedzieć, co w tekście rozumieją, a czego nie rozumieją – sam fakt, że muszę odpowiadać na pytania, wyrażać pewne sensy, zmusza mnie do wyjścia ze swojej głowy, przyspiesza proces. Dzięki rozmowie widzę, co „przechodzi” a co nie. Szybciej zauważam, gdy coś, co wydawało mi się oczywiste, dla drugiej strony w ogóle nie jest zrozumiałe. Dzięki temu nie kręcę się w kółko. To bardzo ułatwia pisanie – zakładając oczywiście, że nie ma się problemów z ego⁹³⁴.

Kasperaszek przyznał, że coraz częściej pracuje jako scenarzysta nad projektami komercyjnymi (zarówno filmowymi, jak i serialowymi) zleconymi przez producentów. Model współpracy, w którym producent zamawia scenariusz w określonym gatunku, o wybranej tematyce, nierzadko z myślą o konkretnych aktorach, jest zapewne znany większości scenarzystów. Najczęściej nie sprzyja on twórczej swobodzie, szczególnie, gdy zakłada podporządkowanie się producentowi pełniącemu rolę wymagającego zleceniodawcy oczekującego realizacji jasno określonych założeń. Na szczęście nie wszyscy producenci postrzegają w ten sposób swoją rolę, a wielu scenarzystów potrafi odnaleźć przestrzeń na osobisty wyraz twórczy nawet w ramach narzuconych im warunków (w czym pomaga wspomniany w poprzednim rozdziale proces „filtrowania przez siebie”).

O twórczej współpracy z producentem i reżyserem przy pisaniu scenariusza na zlecenie opowiedział mi Marek Baranowski. Do pracy nad scenariuszem filmu *Noc w przedszkolu* zaprosił go producent Maciej Kubicki, wykładowca Baranowskiego w PWSFTViT w Łodzi. Pomysłodawcą projektu był reżyser Rafał Skalski. Pracował on już nad tekstem z dwójką scenarzystów, jednak bez powodzenia. Jak wspomina Baranowski, choć twórcy otrzymali dofinansowanie z PISF na *development* projektu, „nie mieli scenariusza, treatmentu, niczego”⁹³⁵ – tylko tytuł oraz załączek pomysłu ekranowego. Akcja

⁹³⁴ Ibid.

⁹³⁵ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

filmu miała się odbywać w jednym miejscu, w ciągu jednego wieczoru, podczas próby do szkolnych jasełek organizowanej przez radę rodziców; głównymi bohaterami mieli być rodzice skonfliktowanych dzieci. Największe wyzwanie, jakie stało przed Baranowskim, związane było z ograniczonym czasem na napisanie scenariusza – producent chciał go bowiem skończyć w „trzy-cztery miesiące” (praca scenarzysty nad tekstem trwała ostatecznie około półtora roku)⁹³⁶.

Baranowski podjął wyzwanie. W ciągu tygodnia przygotował zarys swojej wizji: bohatera, głównych konfliktów, struktury scenariusza oraz jego stylu. Pomysł spodobał się reżyserowi oraz producentowi, który zaproponował scenarzyście możliwość wyboru modelu współpracy z reżyserem. Choć Baranowski postanowił pracować ze Skalskim w trybie konsultacji, ze względu na szybkie tempo pracy⁹³⁷ po jakimś czasie do wspólnych burz mózgu dołączył nie tylko reżyser, ale i producent. To właśnie Kubicki odegrał kluczową rolę w rozwiązaniu pewnego problemu, który pojawił się w drugiej połowie scenariusza:

- Podczas [warsztatów *developmentowych*] przyjechał do nas Maciek, mieliśmy spotkania we trójkę, żeby wymyślić, co się dzieje pod koniec. To on wpadł na jeden element, który powinien być w drugiej połowie. Zaproponował, żebyśmy się spotkali w Krakowie, gdzie robił serial (...). Dostaliśmy salę konferencyjną w hotelu, w którym pracowała cała ekipa. Pracowaliśmy z Rafałem, Maciek też się pojawiał. Mieliśmy tablicę, na której spisywaliśmy pomysły, wybieraliśmy te, które były dobre, ja to składałem do kupy. Potem przychodził Maciek i oceniał, czy to ma sens czy nie.

- Kto miał decydujący głos?

- Nie było czegoś takiego. Ważne było, czy coś działa, czy nie działa. Jeżeli ja chcę coś przeciągnąć, a oni nie są przekonani, to nie wiem, po co to robić. (...) Najczęściej były to pomysły moje lub Maćka, a Rafał mówił, czy to mu wchodzi, czy nie. Naturalne jest to,

⁹³⁶ Ibid.

⁹³⁷ Jak wspomina Baranowski, ze względu na zaplanowany już casting musiał od razu pisać zarówno treatment całej fabuły, jak i pierwszy akt w formie scenariusza, zaś „w międzyczasie” twórcy wzięli udział w warsztatach Less is More. Ibid.

że to ja rzucałem najwięcej pomysłów. Jednocześnie to była dyskusja, szczególnie na temat drugiej połowy. Fakt, wymyśliłem może 80-90% tej drugiej połowy, ale gdyby nie było tego spotkania, to byłoby to dużo gorsze⁹³⁸.

Jak podkreślił scenarzysta, choć pomysłodawcą scenariusza był reżyser, prawdziwym *spiritus movens* projektu był jego producent. Kubicki nie tylko pilnował (niezwykle szybkiego) tempa pracy, miał także jasną wizję powstającego filmu⁹³⁹. Z wypowiedzi Baranowskiego wynika jednak, że ocenia charakter współpracy z reżyserem a producentem jako partnerski, a ich udział w *developmencie* scenariusza jako pomocny.

Agata Koschmieder, autorka scenariusza komedii romantycznej *Skołowani* będącej adaptacją filmu francuskiego, zauważyła, że swoboda twórcza jest jak najbardziej możliwa w ramach pracy na zlecenie. Pierwszym etapem współpracy z producentkami, Renatą Męciną i Magdaleną Zielską, było spotkanie, które Koschmieder wspomina jako bardzo udane. Co ciekawe, producentki już na tym etapie były otwarte na opinię scenarzystki – zaproponowały bowiem do adaptacji dwa filmy, pozostawiając jej możliwość wyboru tego, który bardziej ją zainteresuje. Koschmieder postawiła na *Skołowanych* ze względu na nieoczywisty dla komedii romantycznej wątek niepełnosprawności. Jak przyznaje scenarzystka, podstawowe założenia, przebieg historii i ustawienie relacji między postaciami nie zmieniły się znacząco. Koschmieder wprowadziła jednak pewne zmiany, pogłębiając istotny jej zdaniem wątek:

Jeśli porównać wersję francuską i polską, to jest cały czas ta sama historia. Są małe przesunięcia, jeśli chodzi o humor, budowanie postaci, o język, którym mówią bohaterowie, o reakcje. Główna różnica polega na tym, że w wersji francuskiej był motyw śmierci matki bohatera, która była pretekstem do tego, by bohater usiadł na jej wózku inwalidzkim. Miała ona miejsce w I akcie, ale ten wątek nie był pociągnięty dalej. Ja pociągnęłam ten wątek przez cały film. Coraz

⁹³⁸ Ibid.

⁹³⁹ Jest to odzwierciedlone w napisach końcowych filmu. Według portalu filmpolski.pl, Baranowski jest autorem scenariusza, zaś on, Kubicki i Skalski są autorami „story”. W rubryce „współpraca scenariuszowa na etapie *developmentu*” figurują nazwiska Łukasza Czapskiego i Michała Walczaka, którzy wcześniej pracowali z reżyserem. Ibid., por. *Noc w przedszkolu*, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1262531> [dostęp: 09.06.2025].

bardziej rozumiemy, że problemy [bohatera] z kobietami wynikają z lęku przed odrzuceniem, bo matka odrzuciła go, kiedy był dzieckiem. Dodałam kilka scen, które tłumaczą emocjonalność bohatera, wykraczając poza anegdotę o wózku inwalidzkim. Dowiadujemy się w ten sposób nieco więcej na temat tej rodziny – bo główny bohater ma też brata, z którym jest skonfliktowany, pojawia się też ojciec. W polskiej wersji ten wątek się zamyka i puentuje – w III akcie bohater dostaje *wisdom*⁹⁴⁰ od ojca, który na grobie matki mówi, że jej winą było to, że odeszła, ale jego winą było, że nigdy o nią nie zawalczył. Z tą wiedzą główny bohater postanawia odzyskać *love interest*, którą stracił⁹⁴¹.

Przykład *Skołowanych* pokazuje, że nawet w ramach konkretnie zdefiniowanego zlecenia scenarzystka miała możliwość ingerencji w tekst oraz proponowania nowych elementów czy rozwiązań. Wynikało to z nastawienia producentek, które Koschmieder opisała w ten sposób: „naszą intencją było bazować na oryginale, ale wniesić w to jakąś nową, naszą, autorską jakość”⁹⁴². Scenarzystka podkreśliła, że ważnym elementem współpracy była „chemia”, którą czuła zarówno w relacji z producentkami, jak i w stosunku do samego materiału. Szczególnie bliska była jej Julia, główna postać żeńska. Podsumowując pracę nad *Skołowanymi* Koschmieder stwierdziła, że wzruszyła się oglądając pierwszą wersję montażową filmu: „czułam, że to jest moje”⁹⁴³. Scenarzystka przyznała jednocześnie, że dostrzega różnice między pracą nad autorskimi scenariuszami a pracą na zlecenie:

Kiedy pracuję na zlecenie producenta nad czymś pomysłem, jestem otwarta na kompromisy. Jestem wynajęta, mam konkretne zadanie, podchodzę do tego bardzo warsztatowo, rzemieślniczo⁹⁴⁴.

Można więc wnioskować, że odczuwane przez Koschmieder poczucie swobody twórczej w pracy nad *Skołowanymi* nie było porównywalne z pracą nad scenariuszem

⁹⁴⁰ Uwagę zwraca wykorzystywanie przez scenarzystkę określeń anglojęzycznych (*wisdom*, *love interest*), wywodzących się z żargonu scenarzystów hollywoodzkich – ale nie tylko. W żargonie tym zwrot „the character receives wisdom from X” jest całkowicie zrozumiałym skrótem myślowym odnoszącym się do sytuacji, w której bohater rozmawia z postacią pełniącą w filmie lub w danej scenie funkcję mentora.

⁹⁴¹ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

⁹⁴² Ibid.

⁹⁴³ Ibid.

⁹⁴⁴ Ibid.

autorskim, lecz wynikało raczej ze świadomości dotyczącej własnej roli w projekcie. Koschmieder podkreśla, że do współpracy nad scenariuszem według jej autorskiego pomysłu (chodzi o omówiony w poprzednim rozdziale tekst pod tytułem *Daddy cool*) poszukuje w pierwszej kolejności producenta. Scenarzystka dostrzega bowiem we współpracy z producentem szansę na zachowanie większej sprawczości w pracy nad projektem, który jest jej szczególnie bliski. Chciałaby bowiem pełnić w projekcie rolę porównywalną do *showrunnerki* czy producentki kreatywnej, mieć wpływ na dobór reżysera oraz innych współpracowników, a także na decyzje dotyczące wyglądu i stylu filmu⁹⁴⁵. Obecna pozycja na rynku Koschmieder, której kariera dopiero się rozwija, prawdopodobnie nie ułatwia jej wynegocjowania takiej pozycji z potencjalnymi producentami⁹⁴⁶, choć nie oznacza to, że ta strategia nie przyniesie upragnionych owoców. Są bowiem scenarzyści, którym właśnie bliska współpraca z producentami zagwarantowała możliwość rozwijania autorskich tekstów. Przykładem takiego scenarzysty jest Grzegorz Łoszewski. Jak podkreśla, „zawsze szedłem z producentem”⁹⁴⁷. Scenarzysta od początku kariery proponował producentom autorskie pomysły na filmy⁹⁴⁸, do których następnie wspólnie z nimi wybierał reżysera – było tak zarówno w przypadku *Świąt polskich*, *Komornika*, jak i *Minghuna*, najnowszego filmu według scenariusza Łoszewskiego⁹⁴⁹.

⁹⁴⁵ Scenarzystka była namawiana do podjęcia się reżyserii filmu, jednak jak twierdzi, nie widzi siebie w tej roli. Ibid.

⁹⁴⁶ Jak podkreśla jednak scenarzystka, nie zależy jej na realizacji tekstu za każdą cenę. Realizacja scenariusza nie jest bowiem jedynym powodem, dla którego pisze: „Rozwijam parę projektów autorskich, które nie zawsze wchodzą na dalsze etapy, np. w produkcję. Zabrzmiało to może szumnie, ale jest to dla mnie rodzaj terapii, przerabiania jakichś tematów, poznania siebie i ludzi wokół mnie. (...) Próbuję nadać tym zdarzeniom jakiś sens, więc wkładam je w ramy scenariusza. W tych autorskich historiach szukam jakiegoś ukojenia dla samej siebie. Nie jest dla mnie priorytetem, żeby powstawały. Niektóre (...) nie powstały, ale ja dzięki tej historii zrozumiałam coś o sobie samej, dlatego nie czułam już imperatywu, żeby dalej to rozwijać, szukać reżysera, producenta. (...) Odrobiłam jakąś lekcję o życiu, o sobie, zrozumiałam jakąś część siebie, której wcześniej nie rozumiałam. Gdy zauważam, że to się wydarzyło, „puszczam” projekty. To już spełniło swoją rolę”. Ibid.

⁹⁴⁷ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

⁹⁴⁸ Równolegle pracował – i wciąż pracuje – przy popularnych serialach takich jak *Miodowe lata*, *Kasia i Tomek* czy *Ojciec Mateusz*, które bynajmniej nie należą do dzieł autorskich. Być może stabilność finansowa, którą zapewnia mu serial, pozwala Łoszewskiemu na większą śmiałość w określaniu warunków współpracy nad autorskimi scenariuszami. Ibid.

⁹⁴⁹ Wyjątkiem był film *Bez wstydu*, który powstał na podstawie etiudy Filipa Marczewskiego pt. *Melodramat*. Reżyser za namową swojego ojca Wojciecha, kolegi Łoszewskiego, miał przedstawić się scenarzyście po pewnej konferencji i zaproponować współpracę. Łoszewski odpowiedział, że jest mu bardzo miło, ale jest zajęty. Jakiś czas później scenarzysta zasiadał w jury festiwalu, gdzie zobaczył etiudę. Od razu zadzwonił do młodego reżysera oznajmiając, że chętnie z nim porozmawia. Jak wspomina Łoszewski, etiuda stanowiła dla scenariusza jedynie inspirację: „Wpadłem na pewien pomysł, który ma z krótkim filmem Filipa wspólnego tyle, że też jest o miłości brata i siostry, czyli o miłości kazirodczej. I to jest jedyna wspólna rzecz. Poza tym fabuła filmu nie ma z [pierwowzorem] nic wspólnego”. Być może właśnie dlatego Łoszewski dzieli z Filipem Marczewskim *credit* „pomysł filmu”. Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit., por. *Bez wstydu*, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1226103> [dostęp: 27.05.2025].

Podobnym przywilejem cieszył się Krzysztof Rak, który był zarówno scenarzystą, jak i producentem kreatywnym filmu *Bogowie*⁹⁵⁰. Pozycja producenta dawała mu także inne możliwości, których nie ma większość scenarzystów:

W umowie na scenariusz filmu „Bogowie” miałem zastrzeżone wprowadzanie zmian do scenariusza ze względu na to, że wielu bohaterów filmu wciąż żyło. (...) Bezlądne zmiany mające na celu poprawienie dynamiki mogły naruszyć czyjeś dobra osobiste. (...) Takiego wrażliwego materiału było tam bardzo dużo, tego było trzeba pilnować. Oczywiście, stosowałem to jako wytrych, żeby mieć kontrolę nad scenariuszem, ale to naprawdę mogłoby być niebezpieczne⁹⁵¹.

Decyzja Raka była oczywiście uzasadniona realnym zagrożeniem naruszenia dóbr osobistych⁹⁵², a jego wiedza na temat działalności zarówno Religi, jak i jego kolegów oraz pacjentów z kliniki kardiologii w Zabrzu była niezastąpiona. Trudno sobie jednak wyobrazić, by przypadkowy scenarzysta, szczególnie mniej doświadczony, wynegocjował z producentem tego typu zapis w umowie. Co więcej, Rak przyznał, że w przypadku projektów autorskich zastrzega sobie przywilej decydującego głosu w ewentualnych sporach z reżyserem. Jak twierdzi, doświadczenia wieloletniej pracy w roli producenta ukształtowały jego podejście do pracy w zawodzie scenarzysty, przede wszystkim w kwestiach prawnych, a także związanych z potencjałem komercyjnym projektu filmowego. Z drugiej strony będąc w roli producenta Rak stara się zapewniać scenarzystom dobre warunki pracy, a także widzialność⁹⁵³.

⁹⁵⁰ Jego producentem był Piotr Woźniak-Starak, właściciel firmy Watchout Studio, gdzie Rak pracował jako producent, a także zasiadał w zarządzie.

⁹⁵¹ Ibid.

⁹⁵² Jak wyjaśnił scenarzysta: „Żyli Bochenek, Zembala, Cichoń, Pasek. Dzieci Sitkowskiego bardzo uważnie pilnowały scenariusza. Był też kontekst kliniki w Zabrzu, więc był profesor Nielubowicz... Było tam sporo newralgicznych punktów. Bezlądne zmiany mające na celu poprawienie dynamiki mogły naruszyć czyjeś dobra osobiste. Właśnie z tego powodu chciałem mieć prawa do wprowadzania zmian, bo w przeciwnym razie ze zmian powodowałaby, że każda z tych osób musiałaby na nowo przeczytać tekst. Żona profesora Religi, jego syn który jest aktywnym kardiologiem... To są wrażliwe rzeczy. Do tego dochodziły skomplikowane aspekty prawne [dotyczące innych postaci]. Jeżeli piszemy na przykład o pacjencie pierwszego przeszczepu serca, które profesor Religa zrobił w Zabrzu, jest to de facto konkretna osoba (...) której rodzina wciąż żyje. Gdybyśmy zrobili z tej osoby alkoholika czy prostytutkę, to rodzina tej nieżyjącej już osoby mogłaby mieć zastrzeżenia, że to rozpoznawalna osoba bo społeczność lokalna wie, że to on był pierwszym pacjentem profesora Religi”. Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁹⁵³ „Wyprodukowałem filmy dwóch być może najważniejszych reżyserów swojego pokolenia, które były oparte na scenariuszach, które napisał kto inny – mówię o Bożym ciele Jana Komasy i Minghunie Jana Matuszyńskiego. Obaj pracują z cudzymi tekstami, każdy troszkę w innym stylu, co wynika z różnic w temperamencie. (...) *Bogowie*, czyli jeden z moich filmów, oraz *Boże ciało*, to były filmy przy których dużo mówiono o scenarzyście. Ponadprzeciętnie. Nie zmieniło to faktu, że te filmy oczywiście żyją w świadomości medialnej i w świadomości widza jako filmy odpowiednio Palkowskiego i Komasy”. Ibid.

Możliwość współudziału w wyborze reżysera filmu według autorskiego pomysłu miał także Marcin Ciastoń. Gdy scenariuszem *Hiacynt* zainteresowała się platforma Netflix⁹⁵⁴, scenarzysta postanowił zwrócić się do producentki Joanny Szymańskiej, z którą współpracował już m.in. nad scenariuszem *Detektywa Bruno*. Jak wspomina, zachęciły go konkretne cechy Szymańskiej:

Wiedziałem, że Joanna ma dobre podejście do developmentu – jest wspierająca, potrafi czytać, wie czego chce⁹⁵⁵.

Szymańska, która słyszała już o projekcie, wyraziła zainteresowanie współpracą. Scenarzysta i przyszła producentka *Hiacynta* przygotowali wspólnie prezentację, za pomocą której udało im się przekonać platformę do zainwestowania w realizację filmu. Kolejnym etapem był wspólny wybór reżysera, a następnie praca nad scenariuszem, w której brali udział Ciastoń, Szymańska oraz reżyser Piotr Domalewski. Producentce i reżyserowi zależało na rozwinięciu motywu kryminalnego; scenarzysta pilnował zaś tego, by wybrzmiał najważniejszy dla niego motyw, a więc relacja miłosna między bohaterami. Jak wspomina: „próbowałem ją ubrać w kryminalne ciuchy”⁹⁵⁶. By ułatwić wprowadzanie zmian do tekstu, Ciastoń pracował na tym etapie na drabince, którą dopiero po kilku wspólnych spotkaniach ponownie przepisał do formy scenariusza. Widać więc, że choć autor nawiązał współpracę z producentką posiadając pisany od kilku lat⁹⁵⁷, nagrodzony w konkursie scenariusz, był on otwarty na wspólny *development* tekstu.

Poza aspektem kreatywnej współpracy z Joanną Szymańską, Ciastoń odniósł się także do komunikacji między nim a producentką. Scenarzysta nie ukrywa, że pojawiały się między nimi napięcia – zawsze jednak udawało im się odnaleźć odpowiednie rozwiązanie:

Były momenty, w których się zderzaliśmy. Potem trzeba było wszystko przemyśleć i wrócić do stołu. Nigdy nie zerwaliśmy z tego powodu relacji – koniec końców chodziło o to, że chcieliśmy zrobić razem konkretny projekt. Gdy tylko ustalaliśmy warunki pracy, kolejne etapy

⁹⁵⁴ O scenariuszu miał opowiedzieć przedstawicielom platformy Michał Oleszczyk, który udzielił Ciastoniowi konsultacji w ramach nagrody w konkursie Script Wars. Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁹⁵⁵ Ibid.

⁹⁵⁶ Ibid.

⁹⁵⁷ Celowo unikam słowa „gotowy” – wielu scenarzystów podkreśla bowiem, że scenariusz nigdy nie jest gotowy czy skończony, ponieważ może podlegać modyfikacjom na kolejnych etapach developmentu (o czym świadczy historia pisania *Hiacynta*) lub produkcji filmu. Wywiad z Robertem Bolesto, op. cit.

przebiegały poprawnie. To jest kwestia wywiązywania się ze swoich zobowiązań – po obu stronach⁹⁵⁸.

Ze słów Ciastonia wynika, że zarówno on, jak i Szymańska byli otwarci na negocjacje i kompromisy w kwestiach dotyczących warunków pracy. W jego wypowiedzi powraca nie tylko temat umowy, ale i wspólnego celu, który motywuje obie strony do pracy nad projektem filmowym.

Co być może zaskakujące biorąc pod uwagę omówione już preferencje tego scenarzysty, doświadczenie pracy z tzw. producentem kreatywnym ma także Robert Bolesto. W ten właśnie sposób określił rolę producenta Leszka Bodzaka w pracy nad *Ostatnią rodziną*. Podobnie jak w przypadku *Hiacynty*, scenarzysta rozpoczynał pracę z reżyserem i producentem posiadając nagrodzony scenariusz, który pisał już od kilku lat. Bolesto docenił przede wszystkim fakt, że Bodzak przeczytał tekst bardzo dokładnie („chyba żaden producent nie poświęca już tyle czasu na scenariusz”⁹⁵⁹). Podkreślił również znaczenie nastroju, jaki panował między nim, reżyserem a producentem:

Miało się poczucie, że wszyscy bardzo wierzą w projekt, że mamy do siebie zaufanie, że wszyscy gramy do jednej bramki. Atmosfera pracy bardzo wpływa na to, że można się skupić na tym, co się ma do zrobienia, zamiast się martwić czy się dostanie kolejną ratę, czy ten producent coś do mnie ma⁹⁶⁰.

Ze słów Bolesty można wywnioskować, że producent zapewnił mu odpowiednie warunki finansowe. Scenarzysta wspomniał również o otwartości współpracowników na dyskusje dotyczące wprowadzania konkretnych poprawek do tekstu. Podsumowując pracę z Bodzakiem i Matuszyńskim docenił także ich zaangażowanie: „czułem, że pracujemy we trójkę na to, żeby ten scenariusz był jak najlepszy”⁹⁶¹. Bolesto zwrócił także uwagę na rolę, jaką może pełnić producent w sytuacji konfliktu między scenarzystą a reżyserem:

Mieliśmy z Jankiem [Matuszyńskim] parę sytuacji „na ostrzu noża”.

Negocjatorem był producent. To były kwestie na poziomie scen,

⁹⁵⁸ Ibid.

⁹⁵⁹ Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁹⁶⁰ Ibid.

⁹⁶¹ Ibid.

sytuacji. Wszystko było poukładane, ale został jeden „śmierdziuch”, każdy o nim miał inne zdanie⁹⁶².

Podobną refleksją podzielił się ze mną Krzysztof Rak. Zwrócił on uwagę na to, że w sytuacji bardziej poważnych sporów między współtwórcami ostateczne słowo należy do producenta:

Mamy dwóch twórców, których praca jest niezbędna, którzy muszą zbudować między sobą relację. Do tego dochodzi trzeci – producent, który ma dodatkową rolę, w pewnym sensie „nad” nimi. Może spełniać rolę porządkującą albo zaogniającą. (...) W sytuacji konfliktu, z formalnego punktu widzenia, z wyjątkiem pojedynczych sytuacji i umów, to producent ma prawo ostatniego głosu. Wynika to ze struktury prawnej – producent ma umowę zarówno z reżyserem, jak i ze scenarzystą, ma w niej prawo do zmian w scenariuszu, ale i na przykład do zmiany reżysera w projekcie⁹⁶³.

Zdaniem Raka jedną z najważniejszych kompetencji producenta jest jednak nie tylko „bycie liderem”, lecz także „umiejętność rozpoznawania emocji, rozwiązywania konfliktów”⁹⁶⁴. Jak uważa, w wielu sytuacjach to właśnie na barkach producenta spoczywa odpowiedzialność za wytworzenie pozytywnej atmosfery między współtwórcami filmu.

Omówione powyżej przykłady ukazują to, co w relacji między scenarzystą a producentem najcenniejsze. Moi rozmówcy wspominali także o sytuacjach, które oceniali negatywnie. Warto ponownie podkreślić, iż niniejsza praca odnosi się do badania jakościowego, w którym brała udział niewielka grupa scenarzystów, w tym również osoby o wyjątkowym statusie czy silnej osobowości. Wielu moich rozmówców celowo pomijało negatywne doświadczenia, ze względu na renomę własną lub byłych współpracowników (jak to ujął Maciej Karpiński, „życie mi miłe”⁹⁶⁵). Jednym z problematycznych zachowań, o którym opowiedziało mi kilka osób, jest przekazywanie scenariusza osobom trzecim bez zgody autora, chociażby w celu wprowadzenia do tekstu poprawek:

⁹⁶² Ibid.

⁹⁶³ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁹⁶⁴ Ibid.

⁹⁶⁵ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

Napisałem scenariusz *on spec*, czyli bez wskazania reżysera ani producenta. Po prostu dlatego, że uważałem, że mam dobry pomysł. Został przyjęty do produkcji, ale w pewnym momencie producent nagle uznał, że należy w nim dokonać gruntownych przeróbek, które powierzył komuś innemu. Nie miał to być współautor, tylko script doctor. Producent nawet nie porozmawiał ze mną! Dostałem gotowy scenariusz, w którym były absurdalne, niedopuszczalne zmiany. Musiałem więc na nowo przerabiać tekst. Są to bezsensowne praktyki, które często więcej zepsują, nie mówiąc o straconym czasie⁹⁶⁶.

Scenarzyści wspominali także o sytuacjach, w których producenci bez ich wiedzy przedstawiali teksty konsultantom lub innym osobom, które przekazywały niespodziewane z punktu widzenia autorów uwagi. Jedna z osób opisała także przypadek, w którym producent przesłał potencjalnemu współtwórcy kilka wersji scenariusza do wyboru. Nieszczęśliwie jednak złożyło się tak, że najbardziej spodobała mu się wersja napisana przez innego autora, co doprowadziło do rozwiązania współpracy z moim rozmówcą przez producenta.

Moim rozmówcy krytycznie odnosili się również do sytuacji, w których producenci „nie wiedzą czego chcą”⁹⁶⁷ od scenarzysty, a więc gdy nie mają jasnej wizji dotyczącej przyszłego filmu. Choć wielu scenarzystów postrzega producentów (szczególnie należących do średniego pokolenia) jako pełnoprawnych partnerów do rozmowy o kreatywnych aspektach scenariusza, niektórzy z moich rozmówców przyznawali, że wielu producentów ocenia teksty zgodnie z innymi kryteriami, niż ich autorzy:

Producenci często dają uwagi z poziomu sprzedawalności, czy ludzie pójdą na to do kina. Podchodzą biznesowo, ekonomicznie. (...) Mam wrażenie, że producent siłą rzeczy patrzy na sprzedawalność projektu. Z mojego doświadczenia wynika, że producenci rzadziej mają silne emocjonalne połączenie z projektem. Zazwyczaj robią filmy po to, żeby je sprzedać. Chyba, że robią niezależne, festiwalowe kino, ale ja zazwyczaj pracuję z producentami przy filmach komercyjnych⁹⁶⁸.

⁹⁶⁶ Ibid.

⁹⁶⁷ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit. por. wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁹⁶⁸ Wywiad z Agatą Koschmieder, op. cit.

Częstą bolączką scenarzystów, szeroko omówioną w pierwszym rozdziale niniejszej pracy, jest również brak docenienia ich pracy. Jak podkreślił Grzegorz Łoszewski, chodzi nie tylko o wynagrodzenie, które nie zawsze odpowiada wysiłkowi autorów, ale i o pomijanie nazwiska scenarzysty w publikacjach promocyjnych czy niezapraszanie ich na wydarzenia takie jak gale rozdania nagród czy festiwale filmowe. Podobne zdanie wyraził Krzysztof Rak:

W relacji producent-reżyser-scenarzysta kwestia uznania wkładu pracy czy uznania za sukces jest szalenie istotna. To też jest coś, czego oczekujemy, na pewno w jakiejś mierze. Ta dysproporcja między aktorem-gwiazdorem, reżyserem a scenarzystą czy scenografem będzie istniała zawsze, należy to zrozumieć i się z tym pogodzić, tak ten świat funkcjonuje. Nie zmienia to faktu, że chcielibyśmy być na odpowiednim miejscu w napisach końcowym czy w artykule informującym o premierze filmu. Chcielibyśmy, żeby nazwisko scenarzysty było widoczne. Chcielibyśmy być wysłuchani w trakcie procesu twórczego i usłyszeć słowo „dziękuję”⁹⁶⁹.

Według Raka pozytywny wpływ na świadomość producentów w tych obszarach mogą mieć zarówno organizacje takie jak Gildia Scenarzystów, jak i sami scenarzyści, i to zarówno na poziomie relacji pojedynczych autorów z producentami (Gildia oferuje członkom chociażby darmową pomoc prawną), ale i w przestrzeni publicznej.

Relacje scenarzysty z producentem, podobnie jak z reżyserem, mogą przybrać różne formy oraz mieć inny charakter w zależności od wielu – najczęściej niezwykle subtelnych, ale nieraz i całkiem konkretnych – czynników. Bez wątpienia jednak każdy scenarzysta potrzebuje producenta⁹⁷⁰. W jaki więc sposób może nawiązać z nim współpracę? Dziś jedną z bardziej popularnych form dotarcia przez początkujących scenarzystów do producentów są organizowane przy okazji wydarzeń branżowych *pitchingi* pomysłów czy scenariuszy. Niektórym scenarzystom, takim jak Cezary Harasimowicz, Robert Bolesto, Marcin Ciastoń czy Łukasz M. Maciejewski, rozgłos przynoszą wygrane w konkursach scenariuszowych. Niektórzy autorzy scenariuszy

⁹⁶⁹ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁹⁷⁰ Również ten, który w pierwszej kolejności nawiązuje relację z reżyserem. Nietrudno jednak zauważyć, że to scenarzysta bardziej potrzebuje producenta – producent potrzebuje do realizacji filmu *scenariusza*, a ten może dostarczyć również reżyser.

decydują się na zainicjowanie kontaktu z wybranym producentem przesyłając tekst e-mailem⁹⁷¹. Producenci podkreślają jednak, że warto przesłać streszczenie scenariusza lub krótki opis pomysłu – najczęściej bowiem najzwyczajniej nie mają czasu przeczytać dziesięciostronicowego tekstu, w szczególności gdy pochodzi on od autora, którego nie znają⁹⁷². Należy również mieć na uwadze fakt, że producent może już nie mieć czasu na przyjęcie kolejnego projektu, niezależnie od tego, w jakiej fazie rozwoju jest proponowany przez scenarzystę tekst. Zapytany przez Brunona Hawryluka o to, jakie projekty chętnie przyjąłby pod swoje skrzydła, producent Mariusz Włodarski zaznaczył, że każdy producent ma własne gusta, potrzeby oraz dalekosiężne cele⁹⁷³. Warto więc, by scenarzysta – w miarę możliwości – poznał profil firmy, której proponuje swój tekst lub pomysł jeszcze przed zainicjowaniem kontaktu.

Jak zauważył Marek Baranowski, znacznie łatwiej jest nawiązać współpracę z producentem scenarzystom, którzy mają już na koncie debiut (fabularny lub serialowy):

Wiele osób nie ma takiego potwierdzenia, że mogą coś zrobić. Znajomości pomagają. Nie chodzi o rodzinę, nepotyzm. Po prostu – im więcej się robi, tym więcej się poznaje ludzi, ludzie o tobie słyszą. Znam już kilku większych producentów i oni wiedzą, że ja zrobiłem ten film. Rafał Skalski też jest bardzo networkingowy, przedstawia mnie ludziom, bo sam chce robić rzeczy, wysyła moje one-pagery znajomym producentom⁹⁷⁴.

O sile rekomendacji wspomniał także Maciej Karpiński, zwracając uwagę na to, że choć dobre słowo może pomóc, nie należy na nim przesadnie polegać⁹⁷⁵ – ostatecznym kryterium decyzji producenta będzie bowiem jakość tekstu. Rolę profesjonalnych pośredników między twórcami a producentami grają oczywiście agenci. Posiadanie agenta należy wśród scenarzystów do rzadkości – ci początkujący często wpadają w sytuację,

⁹⁷¹ Poruszając w swoim podręczniku temat przysyłania scenariuszy pocztą (książka została jednak wydana w 2005 roku), Maciej Karpiński zwrócił uwagę na aspekt estetyczny. Jego uwagę spokojnie można zastosować również do komunikacji internetowej: „dobry scenariusz można odróżnić od złego już po kopercie, w jakiej został przesłany i po sposobie, w jaki została ona zaadresowana. Nie przestanę powtarzać: jeśli chcecie, by was traktowano poważnie, pokazujcie swój profesjonalizm także w drobiazgach. Nie muszę tu chyba wspominać o wyglądzie samego scenariusza, bo o tym była już mowa obszernie. Przez takie „drobiazgi” można zaprzepaścić szansę naprawdę dobrego tekstu”. M. Karpiński, op. cit., s. 285.

⁹⁷² *Jakiej współpracy ze scenarzystą oczekuje producent?*, op. cit., por. B. Hawryluk, *Draft #15 - MARIUSZ WŁODARSKI*, op. cit.

⁹⁷³ B. Hawryluk, *Draft #15 - MARIUSZ WŁODARSKI*, op. cit.

⁹⁷⁴ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

⁹⁷⁵ M. Karpiński, op. cit., s. 285.

którą Maciej Karpiński porównał do słynnego „paragrafu 22”: „do dotarcia do producenta, a więc sprzedania scenariusza, potrzebny jest agent, a dobrego agenta nie można dostać, jeśli przedtem nie sprzedało się scenariusza”⁹⁷⁶. Doświadczeni scenarzyści o ugruntowanej pozycji najzwyczajniej nie potrzebują zaś pośredników; wielu z nich rozpoczynało zresztą kariery zawodowe w czasach, w których korzystanie z usług agencji było jeszcze powszechną praktyką w branży filmowej. Ci z moich rozmówców, którzy pracują z agentem lub agentką podkreślali jednak, że ich rola wykracza poza zapoznanie scenarzysty z potencjalnymi współpracownikami:

Negocjowanie stawek i warunków pracy jest dla mnie bardzo trudne. Od dłuższego czasu chciałem mieć agenta, żeby nie musieć w tym uczestniczyć. W takich sytuacjach trudno jest rozdzielić emocje – kiedy ktoś nie chce ci dać czegoś, na co według ciebie zasługujesz czy czego potrzebujesz, pojawiają się animozje⁹⁷⁷.

Na tę samą kwestię zwrócił uwagę również Marek Baranowski:

Bardzo nie lubię gadać z producentami o pieniądzach, bardzo mnie to stresuje. Oni mają sprytne sposoby na to [żeby zapłacić mniej]. Nawet ci, których się lubi⁹⁷⁸.

Niezależnie od tego, czy dany scenarzysta posiada agenta, korzysta z pomocy prawnika czy też samodzielnie prowadzi negocjacje z producentem, powinien pamiętać o kilku kluczowych kwestiach. Poza wysokością wynagrodzenia, co zdaje się być sprawą oczywistą, warto ustalić m.in. terminy i warunki wypłaty poszczególnych transz⁹⁷⁹, zakres oraz czas trwania przekazanych praw autorskich, zastrzeżenie wyłącznej możliwości dokonywania zmian w scenariuszu (w przypadku tekstów autorskich), dodatkowe honorarium wypłacane w przypadku niespodziewanego sukcesu komercyjnego filmu (tzw. „klauzula bestsellerowa”) czy warunki ewentualnego odstąpienia od umowy.

⁹⁷⁶ Ibid., s. 284.

⁹⁷⁷ Wywiad z Marcinem Ciastoniem, op. cit.

⁹⁷⁸ Wywiad z Markiem Baranowskim, op. cit.

⁹⁷⁹ M. Karpiński, op. cit., s. 289.

3.5. Podsumowanie

Choć scenarzyści często bywają zapraszani do pracy nad tekstami przez reżyserów czy producentów, niektórzy z nich świadomie stosują strategię współpracy przede wszystkim z reżyserem (Wojciech Lepianka, Robert Bolesto) lub producentem (Grzegorz Łoszewski). Poziom autonomii twórczej i poczucia sprawczości scenarzysty w pracy nad scenariuszem nie wynika bezpośrednio ani z tego, z kim współpracuje najbliżej, ani z tego, kto jest pomysłodawcą projektu. Kluczowe zdają się być natomiast: po pierwsze – pozytywne relacje ze współtwórcami, oparte przede wszystkim na szacunku i zaufaniu; po drugie – poczucie wspólnej wizji powstającego scenariusza; po trzecie – odnalezienie w projekcie, niezależnie od jego genezy, przestrzeni na własny wyraz twórczy („coś mojego”). Odpowiadając na moje pytanie dotyczące różnicy między pracą na zlecenie a pracą nad autorskim tekstem, Filip Kasperaszek odniósł się do sytuacji, w której pewien producent przedstawił mu niezwykle inspirujący pomysł:

Dla mnie ma znaczenie, czy to jest moja historia, a nie skąd ona wyszła. Jakiś czas temu myślałem, że będę pisał tylko komercyjne scenariusze, ale ostatnio pewien producent wspomniał mi o tym, że chce przenieść na ekran konkretną sytuację [historyczną] – nie mogę zdradzić szczegółów... Chodziło to za mną ze cztery, pięć dni! Wydaje mi się nawet, że mi się to przyśniło. Powiedziałem temu producentowi: „Nie wiem, czy masz już do tego scenarzystę czy scenarzystkę, ale ja chcę to pisać, będę o to walczył”. Powiedział, że musi o tym pomyśleć. Po paru dniach zadzwonił, zaproponował warunki – mała opłata za wykonanie opcji, dopiero będzie składał tekst do PISF... no ale ja się już totalnie zająłem, przeczytałem o tym siedem książek w tydzień, wałęsałem treatment... Czuję, że to jest bardzo, bardzo moja historia. Sam się zastanawiam, co w niej tak ze mną rezonuje. Moim zdaniem nie ma znaczenia, [kto proponuje pomysł]. To był pomysł producenta. (...) Nagle się okazało, że wszystko, co go jara w tej historii, jara również mnie. Do tego stopnia, że zaczynam czytać książkę i odkładam ją dopiero na końcu⁹⁸⁰.

⁹⁸⁰ Wywiad z Filipem Kasperaszkiem, op. cit.

Słowa Kasperaszka mogą posłużyć za doskonałe podsumowanie tego rozdziału – odnoszą się bowiem do sytuacji, w której jeden członek ekipy zaraża drugiego entuzjazmem wobec inspirującego pomysłu. To właśnie ta energia, w połączeniu z rozważą w określaniu warunków współpracy oraz ze świadomością własnych potrzeb i oczekiwań, daje nadzieję na powstanie autentycznej synergii między scenarzystą, reżyserem a producentem.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

IV. *Matka Ziemia* – analiza procesu pracy nad scenariuszem - fragment zastrzeżony

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

V. Podsumowanie. Próba opisanie trybów twórczych scenarzystów

Zawód scenarzysty, przez lata marginalizowany w ramach polskiej branży filmowej, uległ w ostatnich latach profesjonalizacji. Dowodem na to jest nie tylko rosnąca liczba samych scenarzystów, ale i coraz szersze możliwości kształcenia w tym kierunku, a także istnienie oraz dynamiczny rozwój Gildii Scenarzystów Polskich. Instytucja ta, zrzeszająca dziś około 200 osób, nie tylko oferuje członkom wsparcie prawne, ale i staje się ważnym głosem środowiska w walce o uznanie, godne warunki pracy i realny wpływ na kształt branży filmowej. W obecnej chwili zawód ten, podobnie jak cała rodzima kinematografia, znajdują się w stanie przemiany. Trwa ona co najmniej od 2005 roku, gdy powołany został Polski Instytut Sztuki Filmowej; ogromny wpływ wywarło na nią również wejście na polski rynek gigantów *streamingowych*. W książce *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, wydanej w roku 2016, gdy do Polski wkraczał Netflix, Marek Hendrykowski zauważył, że:

Scenariopisarstwo się zmienia. Zmienia się razem z filmem. Tylko laikowi zawód scenarzysty może się wydawać profesją raz na zawsze zdefiniowaną, jednolitą i niezmienną. W gruncie rzeczy zajęcie to kryje w sobie wiele różnych odmian i warsztatowych specjalizacji. Nie ma jak dotąd w języku polskim syntetycznego opracowania, które stanowiłoby szerszy całościowy przegląd ról twórcy scenariusza – uwzględniający różnorodną paletę umiejętności i bogactwo wariantów scenarzysty piszącego dla potrzeb kina, telewizji i nowych mediów. Potrzeba takiego opracowania wynika przede wszystkim z dynamiki przemian, jakim ulega obecnie na świecie zawód twórcy scenariuszy: już nie tylko filmowych czy telewizyjnych, ale także powstających z myślą o Internecie oraz grach elektronicznych⁹⁸¹.

Przemiany te nabrały jeszcze szybszego tempa po pandemii COVID-19, która wpłynęła na zmianę nawyków odbiorców dzieł audiowizualnych na całym świecie. Wśród najważniejszych wyzwań, jakie stoją dziś przed filmowcami, są również rozwój narzędzi generatywnej sztucznej inteligencji, a w kontekście polskim także problemy wynikające z

⁹⁸¹ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, op. cit., s. 22-23.

rosnącymi kosztami finansowania produkcji filmowej⁹⁸². Czynniki te mogą wpłynąć na zmianę charakteru oraz warunków wykonywania zawodu scenarzysty a także, być może, na liczebność zawodowych scenarzystów. Zmieniają się również relacje między przedstawicielami zawodów filmowych, m.in. pod wpływem globalizacji oraz profesjonalizacji polskiego rynku audiowizualnego. Podejmowane przez Gildię Scenarzystów Polskich inicjatywy, takie jak Konferencja Dobre Praktyki: scenarzysta-producent-reżyser dają nadzieję na to, że zachodzące w tym zakresie zmiany wpłyną pozytywnie na warunki pracy polskich scenarzystów.

Jednym z celów niniejszej dysertacji było zbadanie czy scenarzyści mierzą się z innymi ograniczeniami lub korzystają z innych przywilejów w zależności od tego, czy pracują nad scenariuszem opartym na własnym pomysśle, czy realizują cudzą koncepcję, pochodzącą najczęściej od producenta lub reżysera. Przystępując do badań, byłam przekonana, że źródło pomysłu odgrywa tu kluczową rolę. W toku pracy doszłam jednak do wniosku, że choć moje pytanie było trafne, założona hipoteza – błędna. Niektórzy z moich rozmówców wskazywali na wyraźne różnice w sposobie pracy w zależności od tego, kto był pomysłodawcą scenariusza, inni, jak Filip Kasperaszek czy Cezary Harasimowicz, wręcz przeciwnie. Z wypowiedzi scenarzystów wyłonił się więc bardziej złożony obraz: autorstwo pomysłu nie jest najważniejszym czynnikiem decydującym ani o stylu pracy, ani o poczuciu twórczego komfortu czy sprawczości. Największy wpływ na te kwestie zdają się mieć trzy czynniki: po pierwsze – relacje ze współtwórcami oparte na wzajemnym zaufaniu i szacunku; po drugie – wspólna wizja artystyczna; po trzecie – odnalezienie w projekcie, niezależnie od jego genezy, przestrzeni na autorski wyraz twórczy („coś mojego”). Innymi słowy, o jakości doświadczenia współpracy scenarzysty decyduje nie tyle źródło pomysłu, co atmosfera pracy i poczucie współodpowiedzialności za powstający scenariusz.

W wypowiedziach moich rozmówców wybrzmiewała jeszcze jedna istotna kwestia – znaczenie świadomości zarówno własnych kompetencji, jak i ról pozostałych członków

⁹⁸² W grudniu 2024 roku z inicjatywy SFP odbyło się Antykryzysowe spotkanie branży filmowej poświęcone sprawie odwołania Karoliny Rozwód ze stanowiska Dyrektora PISF, a także kwestiom związanym z finansowaniem. Zgodnie z relacją z wydarzenia zamieszczoną na portalu [sfp.org.pl](https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,36345,0,1,Antykryzysowe-spotkanie-branzy-filmowej-relacja-ze-spotkania.html): „Jednym z najpoważniejszych problemów, które omawiano na spotkaniu, jest pogłębiające się załamanie systemu finansowania kinematografii. „Koszty produkcji wzrosły o 20–30 proc., a środki na produkcje filmowe pozostają na tym samym poziomie. To jest droga donikąd, o czym świadczy fakt, że coraz więcej produkcji jest nierozliczona” – zauważył Grzegorz Łoszewski”. *Antykryzysowe spotkanie branży filmowej: relacja ze spotkania*, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,36345,0,1,Antykryzysowe-spotkanie-branzy-filmowej-relacja-ze-spotkania.html> [08.06.2025].

zespołu. Wielu z nich podkreślało, jak ważne jest zrozumienie i szacunek dla zakresu odpowiedzialności i twórczego wkładu każdego ze współautorów. Wspominały o tym m.in. Kaja Krawczyk-Wnuk w kontekście pracy nad scenariuszem *Polot*, oraz Justyna Bilik, która opowiedziała mi o procesie pisania scenariusza *Norwegian dream*. Istotna zdaje się być także umiejętność rozpoznania własnych preferencji, potrzeb oraz oczekiwań, co podkreślali przede wszystkim Krzysztof Rak i Grzegorz Łoszewski. Analizując wypowiedzi moich rozmówców, zaczęłam dostrzegać trzy odmienne podejścia do pracy przy poszczególnych projektach. Zrozumiawszy kluczowe znaczenie świadomości dotyczącej preferowanego stylu pracy dla (współ)pracy scenarzystów, postanowiłam wyodrębnić i opisać te podejścia. Kierując się własną intuicją, zebranymi w wywiadach informacjami oraz inspirując się opisami strategii twórczych polskich reżyserów, które zaproponował w książce *Globalnym Hollywood* Marcin Adamczak, postanowiłam podjąć próbę określenia trzech trybów twórczych scenarzystów.

Choć w wywiadach pytałam również o sprawy związane z warsztatem czy strukturą, podobnie jak Adamczaka interesował mnie przede wszystkim społeczny aspekt twórczości, a więc wpływ czynników takich jak źródła finansowania, pozycja danego scenarzysty na rynku czy dobór współpracowników lub samych projektów na pracę scenarzystów. Adamczak opisał „strategie twórcze” używając słowa „strategia” w znaczeniu opisanym przez Pierre’a Bourdieu, autora teorii pola produkcji kulturowej⁹⁸³. Sama nie posiadam jednak narzędzi z zakresu socjologii czy filozofii. Chcąc podkreślić intuicyjne działanie wynikające z osobistych preferencji, osobowości i wartości moich rozmówców oraz po to, by zaznaczyć możliwość łączenia różnych sposobów (współ)pracy, wybrałam więc słowo „tryb”, które implikuje pewną elastyczność kojarzącą się np. z przełączaniem urządzeń elektronicznych między określonymi trybami⁹⁸⁴. Tryby twórcze rozumiem jako odmienne sposoby postrzegania swojej roli w pracy nad scenariuszem, także w stosunku do innych osób biorących udział w tym procesie. Wpływają one na sposób pracy scenarzystów, zarówno w zakresie organizacji pracy indywidualnej⁹⁸⁵ czy współpracy, jak również w kwestiach warsztatowych.

Podobnie jak w przypadku opisanych przez Adamczaka strategii twórczych, tryby pracy scenarzystów mogą się zmieniać, na przykład z upływem czasu. Maciej Karpiński

⁹⁸³ M. Adamczak, op. cit., s. 13.

⁹⁸⁴ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/tryb.html> [dostęp: 16.08.2023].

⁹⁸⁵ Dobrym przykładem jest przytoczona wcześniej wypowiedź Agaty Koschmieder, która przyznała, że pisząc scenariusz na zlecenie pracuje w sposób bardziej systematyczny niż nad autorskimi tekstami.

pierwsze scenariusze pisał w atmosferze twórczego fermentu panującego w zespole filmowym „X”, a obecnie pisze na zlecenie lub na podstawie pomysłów reżyserów⁹⁸⁶. Wywodzący się ze środowiska teatralnego Robert Bolesto stawiając pierwsze kroki w świecie filmowym zaciekle bronił własnych idei i rozwiązań, by wraz z wypracowaniem pozycji oraz wzrostem zaufania do współpracowników stać się orędownikiem pracy zespołowej, wykraczającej poza tandem reżyser-scenarzysta⁹⁸⁷.

Warto podkreślić, że choć przynależność do danego „pokolenia” scenarzystów ukształtowała poglądy moich rozmówców na wiele spraw, nie definiuje stylu ich pracy⁹⁸⁸. Osoby rozpoczynające pracę mniej więcej w tym samym czasie często mają podobne doświadczenia (np. pracy w zespołach filmowych, łączenia pisania seriali z pisaniem scenariuszy filmowych czy ukończenia szkoły filmowej lub innego kursu), różnią się jednak osobowością, zainteresowaniami, pozycją na rynku oraz sytuacją materialną.

Pierwszym trybem, który rozpoznałam, jest tryb zawodowca. Cechuje go swoboda w pracy nad tekstami na podstawie pomysłów innych osób lub na zlecenie. Osoby pracujące w tym trybie często twierdzą, że to przede wszystkim reżyser jest twórcą filmu, który ma (lub powinien mieć) nad nim najwięcej kontroli. Najlepszym przykładem scenarzysty, który chętnie pracuje w tym trybie, jest Cezary Harasimowicz. Ten scenarzysta-weteran w trakcie rozmowy ze mną wielokrotnie określał sam siebie słowem „zawodowiec” lub też „pisarczyk”. Dla Harasimowicza bycie zawodowcem oznacza zarówno otwartość na uwagi reżysera czy producenta (ale, jak podkreśla, tylko te „mądre”⁹⁸⁹), umiejętność pracy z różnymi formami i gatunkami, jak i pewne podejście do organizacji pracy („Idę jak do magistratu, odbębnić szczytę”⁹⁹⁰). Innym przykładem autora, który najczęściej pracuje w tym trybie, jest Łukasz M. Maciejewski, który uważa, że warunkiem koniecznym dla pracy w zawodzie jest gotowość do pracy nad projektami

⁹⁸⁶ Wywiad z Maciejem Karpińskim, op. cit.

⁹⁸⁷ Czego przykładem jest oczywiście opisana w rozdziale trzecim współpraca scenarzysty z różnymi członkami ekipy podczas pracy nad scenariuszem filmu *Córki dancingu*. Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁹⁸⁸ Tego, jak bardzo różnią się w tym zakresie scenarzyści dowodzą wypowiedzi osób zaproszonych do panelu „Okrągły stół scenarzystów”, a także zrealizowanego w ramach Script Fiesty materiału *Jak pracują scenarzyści? Odcinek 3. Proces twórczy*, op. cit.

⁹⁸⁹ W ten sposób odpowiedział on na moje pytanie dotyczące różnicy między pisaniem na zlecenie a pisaniem scenariuszy autorskich: „- Nie ma różnicy. Jeżeli nie ma uwag z zewnątrz, to sam je sobie narzucam. (...) Mam kilka scenariuszy, które napisałem z potrzeby serca, które zmieniają się w zależności od tego, do jakiego trafiają reżysera. Mam taki jeden scenariusz którego powstało kilka wersji w zależności od tego kto to czytał i powiedział: „Chcę to robić, ale mam jeszcze takie uwagi” - **Ciekawi mnie skąd pan wie co w tym jest pana? Czy są takie elementy, o których pan wie, że tego nie możemy zmienić, bo ta historia jest o tym?** - [Jest] trzon ideowy, który ja mam w głowie. Jestem bardzo otwarty na uwagi, nie stoję okoniem. Jak dostaję mądre uwagi, to ulegam”. Wywiad z Cezarym Harasimowiczem, op. cit.

⁹⁹⁰ Ibid.

pochodzącymi od innych (współ)twórców. W jego opinii profesjonalny scenarzysta potrafi odnaleźć się w większym zespole filmowym, podporządkować się wizji reżysera czy producenta, co ma zagwarantować większą stabilność zawodową, a także zwiększyć szanse na sukces⁹⁹¹.

Drugim z rozpoznanych przeze mnie trybów jest tryb autorski. Dla osób pracujących w ten sposób kluczową kwestią jest ekspresja własnych pomysłów i wizji. Warto podkreślić, że osoby pracujące w tym trybie nie zawsze piszą teksty na podstawie własnych doświadczeń – równie często inspirowane są reportażami, książkami, anegdotami czy wydarzeniami historycznymi. Często inicjują one pracę nad scenariuszem, jak Robert Bolesto, który był pomysłodawcą *Ostatniej rodziny* (nad którą latami pracował bez udziału reżysera czy producenta) oraz *Córek dancingu*, a także zaproponował autorski pomysł ekranowy na scenariusz *Serce miłości*, którego inicjatorem był reżyser Łukasz Ronduda⁹⁹².

Co ważne, praca w trybie autorskim nie oznacza niechęci do współpracy, nie wyklucza również otwartości na uwagi ani elastycznego podejścia do własnych pomysłów, co podkreślali zarówno Grzegorz Łoszewski, jak i Robert Bolesto. Kluczowe dla pracujących w tym trybie autorów zdaje się być określenie warunków pracy – nie tylko finansowych, ale i zapewniających im realny wpływ na ostateczny kształt scenariusza czy nawet filmu. Wśród tych przywilejów znajduje się m.in. możliwość wpływu na dobór reżysera – dostępny jest on jednak przede wszystkim dla twórców o ugruntowanej pozycji na rynku, takich jak Krzysztof Rak, Ilona Łepkowska czy Grzegorz Łoszewski. Warto przypomnieć, że zarówno Rak, jak i Łepkowska są dziś również producentami filmów, do których piszą scenariusze, zaś Łoszewski od początku swojej kariery „zawsze [szedł] z producentem”⁹⁹³. Nie jest to jednak warunek konieczny dla pracy w trybie autorskim, co pokazuje przykład Roberta Bolesto, który pracuje przede wszystkim z reżyserami.

Należy również podkreślić, że tryb autorski nie jest związany ani z gatunkiem, ani z rodzajem czy skalą budżetu przyszłego filmu – tryby twórcze warunkują przede wszystkim stosunek autora do projektu, nie charakter samego scenariusza. W trybie autora można więc napisać scenariusz filmu z wyższym budżetem i większym potencjałem komercyjnym (*Bogowie*, *Minghun*), ale i filmu kameralnego czy arthouse’owego (*Serce miłości*). Można jednak założyć, że debiutujący scenarzysta-autor chętniej sięgnie po

⁹⁹¹ B. Hawryluk, *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski*, op. cit.

⁹⁹² Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

⁹⁹³ Wywiad z Grzegorzem Łoszewskim, op. cit.

projekt o mniejszej skali, ze względu na ograniczone możliwości zdobycia odpowiedniego finansowania. Jak bowiem twierdzi Robert Bolesto: „Im bardziej komercyjny projekt, tym mniej autonomii ma scenarzysta”⁹⁹⁴. Z tego względu realizacja scenariuszy filmów wysokobudżetowych w trybie autorskim zdaje się być prerogatywą scenarzystów o ugruntowanej pozycji zawodowej.

Wyróżniam również tryb współpracy, który może realizować się w tandemie z innym scenarzystą lub z reżyserem będącym współscenarzystą, a także w grupie (co zdarza się znacznie częściej w świecie serialu, gdzie standardem jest praca w ramach *writers' room'ów*). W ramach tego trybu scenarzyści mogą nawiązywać wieloletnią współpracę z jednym, zaufanym reżyserem (czego przykładem mogą być duety Piesiewicz-Kieślowski, Lepianka-Trzaskalski czy Bolesto-Smoczyńska), albo zapraszać do współpracy reżyserów lub innych scenarzystów, jak Agata Koschmieder i Małgorzata Biedrońska czy Marcin Ciastoń i Ewa Rozenbajgier.

Wydaje się, że w trybie współpracy mogą pracować także scenarzyści, którzy nie dzielą z reżyserem czy innym współtwórcą autorstwa tekstu, pracując np. na zasadzie konsultacji. Przykładem takiej współpracy mogłaby być praca Justyny Bilik nad scenariuszem *Norwegian dream* według pomysłu reżysera Igora Leiva Devolda. Scenarzystka zaproponowała bowiem wiele autorskich rozwiązań, jednocześnie trzymając się pewnych założeń, które zaproponował reżyser. Według Bilik współpraca z Devoldem charakteryzowała się również szacunkiem dla kompetencji i odpowiedzialności obu stron wobec siebie. Udana praca w trybie współpracy wymaga przede wszystkim zaufania, otwartości na pomysły i uwagi drugiej strony, a także jasno określonego podziału obowiązków. Dlatego też tego rodzaju współpraca często rodzi się między twórcami, których łączą długoletnie znajomości lub relacje oparte na zaufaniu, albo między osobami, które potrafią precyzyjnie ustalić zasady wspólnej pracy.

Warto zaznaczyć, że wielu scenarzystów pracuje „na dwie nogi”, zaspokajając w niektórych projektach potrzebę twórczej ekspresji, w innych zaś zdobywając doświadczenie, budując nazwisko czy po prostu zarabiając. Jak zauważył Krzysztof Rak:

Są scenarzyści, którzy z łatwością potrafią być scenarzystami do wynajęcia, a są tacy, którzy mają z tym kłopot. (...) Ja bym się pozycjonował pośrodku. Mam projekty, w których mam potrzebę

⁹⁹⁴ Wywiad z Robertem Bolesto, op. cit.

współdecydowania o przyszłości, kształcie scenariusza i filmu, a mam takie, gdzie takiej potrzeby nie mam. To też jest dla mnie bardzo ciekawe doświadczenie. Lubię oba⁹⁹⁵.

Częstym modelem jest praca przy serialach w trybie zawodowca, która umożliwia jednoczesną realizację projektów autorskich. W ten sposób od lat pracują m.in. Grzegorz Łoszewski czy Wojciech Lepianka, który opowiedział mi o potrzebie zachowania równowagi między scenariuszami tworzonymi z wewnętrznej potrzeby, często bez wynagrodzenia – a pracą w serialu. Jak zauważył:

W przypadku filmów, które powstają z trzewi, które po prostu trzeba opowiedzieć – czego przykładem są filmy, które piszę z Piotrem – [kwestie finansowe nie mają] znaczenia. Oczywiście miło jest potem zostać zapłatę. Na drugim biegunie jest praca przy serialu, która jest pracą zarobkową, od początku do końca. (...) Taka praca czasami daje satysfakcję, czasem nie. (...) Bywało tak, że miałem tylko scenariusz z trzewi, a nie miałem żadnego serialu. To bardzo przykre, bo przykro jest nie mieć pieniędzy, co bardzo często mi się zdarzało. Na szczęście ostatnio udało mi się złapać jakąś równowagę, dzielić swój czas między teksty, które piszę z Piotrem, nawet bez udziału producenta, a pracę zarobkową. Zdarzały się takie okresy, w których byliśmy jak dwaj poeci, którzy koniecznie coś muszą napisać, bo pieniądze są nieważne. Okazuje się, że jednak są ważne, bo trzeba zapłacić rachunki⁹⁹⁶.

Balans jest ważny również dlatego, że każdy z trybów ma swoje zalety, lecz także zagrożenia. Scenarzysta funkcjonujący wyłącznie w trybie zawodowca może z czasem doświadczyć frustracji związanej z brakiem artystycznego spełnienia⁹⁹⁷. Z kolei autor silnie przywiązany do własnych koncepcji ryzykuje, że jego scenariusze, mimo walorów

⁹⁹⁵ Wywiad z Krzysztofem Rakiem, op. cit.

⁹⁹⁶ Scenarzysta opowiedział również o wygodach pracy na zlecenie w filmie fabularnym: „Czasem można pogodzić jedno z drugim, jak w przypadku Ziei czy Śmierci Zygielbojma. Nie mówię, że te filmy są gorsze, bo ktoś mi zapłacił. Naturalną rzeczą i zwyczajem jest to, że zamawiając scenariusz producent płaci zaliczkę. Taka zaliczka pozwala nie myśleć o tym, że muszę wziąć trzy odcinki serialu. Zresztą gdybym je wziął, ucierpiałaby jakość filmu, który mam wymyślić. Bardzo ważne jest, żeby się w takich sytuacjach nie rozpraszać. Sytuacje czysto zarobkowe, takie jak serial, zakłócają skupienie i spokój, który trzeba mieć, żeby przeczytać te wszystkie książki czy, w przypadku filmu biograficznego, poznać swojego bohatera”. Wywiad z Wojciechem Lepianką, op. cit.

⁹⁹⁷ Jak wyjaśnia Robert Bolesto: „jest paru scenarzystów, którzy w każdym projekcie byli współscenarzystami i nie są do końca traktowani jako scenarzyści. Oczywiście, mówi się o nich, że są scenarzystami, ale ja wyczuwam w tym jakiś rodzaj niespełnienia, braku swojego głosu”. Wywiad z Robertem Bolestem, op. cit.

dramaturgicznych czy emocjonalnych, pozostaną niezrealizowane. Wreszcie – scenarzysta chcący pracować w trybie współpracy może napotkać problemy komunikacyjne lub zmagać się z poczuciem ograniczonej sprawczości, co może prowadzić do braku satysfakcji z pracy czy konfliktów ze współtwórcami.

Przedstawione powyżej tryby twórcze traktuję jako punkt wyjścia dla dalszych refleksji, przede wszystkim ze względu na ich otwarty charakter. Dla przykładu, praca w trybie autorskim może przybierać różne formy: można w jej ramach rozwijać zarówno własne pomysły, jak i cudze; współpracować z reżyserem, producentem lub działać samodzielnie; pisać scenariusze o charakterze kameralnym albo projekty z potencjałem komercyjnym. Co więcej, stosowanie poszczególnych trybów twórczych zależy od wielu czynników, takich jak pozycja twórcy, jego osobowość, wartości czy etap kariery zawodowej, na którym się znajduje.

Interesującymi kierunkami dla dalszych badań mogłoby być: po pierwsze – opisanie współpracy scenarzystów ze script doctorami, a także z wykładowcami akademickimi lub prowadzącymi kursy *developmentowe*. Po drugie – próba uzupełnienia zaproponowanej przeze mnie typologii o kolejne tryby twórcze lub zaobserwowanie ich wśród scenarzystów pracujących na rynkach zagranicznych bądź przy projektach międzynarodowych. Wartościowe mogłoby się okazać także przyjrzenie się bliżej wymiarowi warsztatowemu i artystycznemu każdego z trybów, co być może pomogłoby scenarzystom lepiej dostosować stosowane narzędzia do trybu, w którym aktualnie pracują. Przede wszystkim mam jednak nadzieję, że opisane przeze mnie tryby twórcze staną się dla scenarzystów – zarówno początkujących, jak i nieco bardziej doświadczonych – przydatnym narzędziem do refleksji nad własną pracą, a także do świadomego kształtowania relacji zawodowych.

Noty biograficzne rozmówców

Marek Baranowski – Scenarzysta, komik, autor piosenek. Absolwent scenariopisarstwa w PWSFTViT w Łodzi. Autor scenariusza do filmu *Noc w przedszkolu* w reżyserii Rafała Skalskiego, który miał premierę w grudniu 2022 roku na platformie Netflix. Scenariusz otrzymał wyróżnienie w Script Pro w 2021 i nominację do nagród Gildii Scenarzystów Polskich w 2023 roku. Twórca hitowego serialu internetowego dla młodzieży *Nieprzygotowani*. Scenarzysta seriali telewizyjnych, gier komputerowych i filmów krótkometrażowych (m.in. nagrodzony na festiwalu w Gdyni *Krótki dystans*). W 2024 ukazał się serial dla Canal + *Kiedy Ślub?* do którego napisał wszystkie odcinki, a w 2025 roku premierę będzie miał film *Seks dla opornych* na podstawie jego scenariusza⁹⁹⁸.

Justyna Bilik – scenarzystka filmów społecznie zaangażowanych i konsultantka scenariuszowa. Absolwentka scenariopisarstwa w szkole filmowej w Łodzi. Nominowana do Norweskiej Nagrody Filmowej Amanda w kategorii Najlepszy Scenariusz Oryginalny za film *Norwegian Dream* w reżyserii Igora Leiva Devolda. Współscenarzystka *Pięknej Zośki* w reżyserii Marcina Wierchowskiego w Teatrze Wybrzeże, zrealizowanej w 2024 roku jako Teatr Telewizji. Scenarzystka wielu krótkich form, między innymi *Saszki* reż. K. Lesisz (nagrodzonego m.in. na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni). Finalistka konkursu scenariuszowego SCRIPT PRO za scenariusz *Bella, szalom*. Była jedną z tłumaczek tomu *Pomiędzy światami* Ireny Klepfisz. Wraz z Sylwią Chutnik wydała książkę eseistyczną *Klirówy. Te, które złamały zasady*⁹⁹⁹.

Robert Bolesto – pisarz, dramaturg, scenarzysta. Urodzony w Kętrzynie. W 2001 roku zadebiutował w dzienniku „Rzeczpospolita” opowiadaniem *Gorący dzień*. Publikował opowiadania w miesięczniku „Lampa” i teksty w „Machinie” czy internetowym magazynie „Dwutygodnik”. Jego debiutem scenicznym był dramat *147 dni* (2005) w reż. Krzysztofa Rekowskiego w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, w kinie natomiast zadebiutował jako współscenarzysta filmu fabularnego *Hardkor Disko* (2014) Krzysztofa Skoniecznego. Scenarzysta takich filmów jak: *Córki Dancingu* Agnieszki Smoczyńskiej, *Ostatnia rodzina* Jana P. Matuszyńskiego, *Serce miłości* Łukasza

⁹⁹⁸ Marek Baranowski, Agencja Jump, <https://agencjajump.com/portfolio/marek-baranowski/> [dostęp: 20.06.2025].

⁹⁹⁹ Źródło: Justyna Bilik.

Rondudy¹⁰⁰⁰.

Marcin Ciastoń – Absolwent lingwistyki stosowanej na Uniwersytecie Warszawskim oraz scenariopisarstwa w Warszawskiej Szkole Filmowej. Początkowo związany z rynkiem audiowizualnym jako tłumacz. Laureat i finalista najważniejszych polskich konkursów scenariuszowych: SCRIPT PRO oraz Script Wars. W 2021 roku zadebiutował filmem *Hiacynt* (reż. Piotr Domalewski), za który otrzymał nagrodę za scenariusz na FPFF w Gdyni 2021. Autor adaptacji powieści Wojciecha Chmielarza pt. *Wyrwa* (reż. Bartosz Konopka). Współautor komedii familijnej *Detektyw Bruno* (reż. Magdalena Nieć, Mariusz Palej), nagrodzonej Złotymi Lwiątkami im. Janusza Korczaka na FPFF w Gdyni 2022. Pracuje aktywnie jako scenarzysta filmów fabularnych oraz seriali premium. Członek SFP oraz Gildii Scenarzystów Polskich¹⁰⁰¹.

Cezary Harasimowicz (1955) – Scenarzysta, pisarz, dramaturg. W 1980 ukończył studium aktorskie przy Teatrze Polskim we Wrocławiu. Jest absolwentem Studium scenariuszowego przy PWSFTviT w Łodzi. Autor scenariuszy, według których zostało zrealizowanych kilkanaście filmów i seriali telewizyjnych, m.in. *Bandyta*, *300 mil do nieba*, *Daleko od okna*, *Wróżby kumaka*, *Kochankowie z Marony* czy *Żyć nie umierać*. Ma również na koncie dziesięć powieści, zbiór opowiadań i pięć inscenizacji sztuk. Laureat kilkunastu nagród krajowych i międzynarodowych. Do najważniejszych należy zaliczyć nominację do Europejskiej Nagrody Filmowej za scenariusz do *300 mil do nieba* i Hartley-Merrill International Screenwriting Award za scenariusz filmu *Bandyta*¹⁰⁰².

Maciej Karpiński (1950) – Prozaik, dramaturg, scenarzysta, krytyk literacki i teatralny. Absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim (1974). Debiutował w 1969 tekstami satyrycznymi w programie Teatru STS, z teatrem tym współpracował także w latach następnych. Jako krytyk związany z redakcjami wielu pism. W latach 80. przebywał w USA pracując jako wykładowca na wielu uniwersytetach. W 1987 powrócił do Polski. W latach 1989-94 był wiceprezesem SFP, w latach 2013-2022 przewodniczącym Koła Scenarzystów Stowarzyszenia. W 1989 objął funkcję kierownika literackiego Studia Filmowego „Perspektywa”. W 1991 został wykładowcą Studium Scenariuszowego

¹⁰⁰⁰ Robert Bolesto, festiwalgdynia.pl, <https://festiwalgdynia.pl/biografia/robert-bolesto/> [dostęp: 20.06.2025].

¹⁰⁰¹ Marcin Ciastoń, festiwalgdynia.pl, <https://festiwalgdynia.pl/biografia/marcin-ciaston/> [dostęp: 20.06.2025].

¹⁰⁰² Cezary Harasimowicz, festiwalgdynia.pl, <https://festiwalgdynia.pl/biografia/cezary-harasimowicz/>, Cezary Harasimowicz, filmpolski.pl, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=114065>, Cezary Harasimowicz, wikipedia.org, https://pl.wikipedia.org/wiki/Cezary_Harasimowicz [dostęp: 20.06.2025].

PWSFTViT w Łodzi. Wieloletni (do roku 2005) dyrektor FPFF w Gdyni. W latach 2005-2010 pełnił funkcję pełnomocnika Dyrektora PISF d/s międzynarodowych. Od roku 2015 członek zarządu Europejskiej Federacji Scenarzystów (FSE), od roku 2019 wiceprezydent tej organizacji. Członek Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej (EFA)¹⁰⁰³. Autor podręcznika *Scenariusz: niedoskonałe odbicie kina*.

Filip Kasperaszek – scenarzysta, wykładowca, konsultant. Absolwent PWSFTViT w Łodzi i Columbia University w Nowym Jorku (Master of Fine Arts). Nominowany przez Gildię Scenarzystów do nagrody za najlepszy scenariusz pełnometrażowy w 2023 (za *Fucking Bornholm*). Jeden ze scenarzystów bestsellerowej gry *Dying Light 2* (Techland). Scenarzysta m.in. hitu sitcomowego TVP - *Pan Mama*, serialu *Ultraviolet* dla Sony International i filmu *Wujek Foliarz*. Stypendysta Hollywood Foreign Press Association (Złote Globy). Współtwórca Atelier Scenariuszowego. Jeden z głównych tutorów TFL SeriesLab. Od 2016 r. wykłada na międzynarodowym programie scenariuszowym Scuola Holden. W latach 2014-2021 starszy wykładowca scenariopisarstwa w Szkole Filmowej w Łodzi. Prowadzi warsztaty scenariuszowe na całym świecie, m.in. dla Netflix, Tatino Films, TFL Next i Extended, Grow Creative, Screens Of Tomorrow¹⁰⁰⁴.

Agata K. Koschmieder (1989) – absolwentka scenariopisarstwa w PWSFTViT w Łodzi oraz dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim. Uczestniczka wielu uznanych programów scenariopisarskich – Midpoint TV Launch, Canal + Series Lab, Series Mania Writers Campus i innych. Autorka pomysłu serialu *Sexify* dla platformy Netflix, którego współtworzyła koncepcję. Obecnie pracuje nad pełnometrażowym dramatem *Daddy Cool* (stypendium scenariuszowe PISF). Jest również autorką adaptacji scenariusza francuskiego hitu kasowego, *Rolling to you* (*Skołowani*) dla polskiej publiczności. W maju 2025 roku skończyły się zdjęcia do filmu fabularnego pt. *Powiedz mi, co czujesz*, którego scenariusz współpisała z reżyserem Łukaszem Rondudą. Jest również autorką kilku scenariuszy filmów krótkometrażowych (m.in. *Czułość* oraz *Odbicie*, reż. Emilia Zielonka, *Skafander Klingerta*, reż. Artur Wyrzykowski). Współpracowała z czołowymi polskimi nadawcami i firmami produkcyjnymi, m.in. Watchout Studio, ATM, Madants, Telemark, Akson Studio, TVN, Canal+, MTL Maxfilm, Koskino, Platige Image¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰³ Maciej Karpiński, filmpolski.pl, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=113857> [dostęp: 20.06.2025].

¹⁰⁰⁴ Źródło: Filip Kasperaszek.

¹⁰⁰⁵ Źródło: Agata Koschmieder.

Kaja Krawczyk-Wnuk (1982) – scenarzystka, absolwentka kierunków produkcja filmowa i telewizyjna w PWSFTViT w Łodzi oraz filmoznaństwo na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka scenariusza do *Żeby nie było śladów* w reż. Jana P. Matuszyńskiego. Główna scenarzystka serialu *Prawo Agaty* i producentka serialu HBO – *Bez tajemnic*. Przez wiele lat pracowała również przy filmach dokumentalnych. Jest współautorką scenariusza filmu *Polot*, który znalazł się w finale konkursu ScriptPro w 2018 roku¹⁰⁰⁶.

Wojciech Lepianka (1963) – polski scenarzysta filmowy. Absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim oraz Zaocznego Wyższego Studium Scenariuszowego PWSFTViT w Łodzi. Laureat Nagrody za scenariusz filmu *Mój rower* na FPFF w Gdyni w roku 2012. Nominowany do Polskiej Nagrody Filmowej Orzeł 2003 za scenariusz filmu *Edi*, nagrodzonego m.in. na festiwalach w Berlinie czy Karlovych Varach. Autor scenariuszy filmów fabularnych *Zieja*, *Śmierć Zygielbojma*, a także szeregu seriali telewizyjnych¹⁰⁰⁷.

Grzegorz Łoszewski (1964) – Scenarzysta. Pisze dla filmu, teatru i telewizji. W 1995 roku rozpoczął współpracę literacką z TVP, Akson Studio, Studio A i ze Studiami Filmowymi. Pomysłodawca telewizyjnego cyklu *Święta polskie*. Autor scenariuszy m.in. do filmów *Noc Świętego Mikołaja* (reż. Janusz Kondratiuk, nagroda za scenariusz na 25. FPFF w Gdyni), *Komornik* (reż. Feliks Falk, Złote Lwy i nagroda za scenariusz na 30. FPFF w Gdyni, Orzeł za najlepszy scenariusz, I Nagroda w polskiej edycji konkursu Hartley-Merrill, nagrody za scenariusz na festiwalach w Moskwie i Teheranie), *Bez wstydu* (reż. Filip Marczewski, Berlin 2013 – European Civis Prize za scenariusz), spektaklu Teatru Telewizji *Stygmatyczka* (reż. Wojciech Nowak, Grand Prix i nagroda za scenariusz na festiwalu Dwa Teatry). Adaptator formatów TV. Wykładowca Gdyńskiej Szkoły Filmowej, w latach 2012-2021 wykładowca na Wydziale Reżyserii PWSFTViT w Łodzi. Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich, od roku 2022 członek Zarządu Głównego, od roku 2024 prezes stowarzyszenia. Członek Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej¹⁰⁰⁸.

Krzysztof Rak (1972) – scenarzysta, producent. Ukończył Wydział Wiedzy o Teatrze w

¹⁰⁰⁶ Kaja Krawczyk-Wnuk, agencjajump.pl, <https://agencjajump.com/portfolio/kaja-krawczyk-wnuk/> [dostęp: 20.06.2025].

¹⁰⁰⁷ Wojciech Lepianka, [filmpolski.pl](https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1113866), <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1113866>, Wojciech Lepianka, [wikipedia.org](https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojciech_Lepianka), https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojciech_Lepianka, [dostęp: 20.06.2025].

¹⁰⁰⁸ Grzegorz Łoszewski, [filmpolski.pl](https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1124970), <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1124970>, Grzegorz Łoszewski, [festiwalgdynia.pl](https://festiwalgdynia.pl/biografia/grzegorz-loszewski/), <https://festiwalgdynia.pl/biografia/grzegorz-loszewski/>, [dostęp: 20.06.2025].

PWST im. A. Zelwerowicza. Pierwszy redaktor naczelny miesięcznika teatralnego „Foyer” (2005), pierwszy Szef Produkcji Filmów Dokumentalnych w HBO Polska (2005-2008), współautor koncepcji pasma filmów dokumentalnych *Bez cenzury* na antenie HBO. Odpowiedzialny za produkcję, zakupy i promocję pasma. Producent kilkunastu pełnometrażowych filmów dokumentalnych, nagradzanych na festiwalach w Polsce i za granicą. Współautor scenariusza debiutu Michała Rogalskiego „Ostatnia akcja”. Autor scenariusza *Bogowie*, który znalazł się w finale konkursu Script-Pro w 2013. Film *Bogowie* w reżyserii Łukasza Palkowskiego zdobył kilka nagród na festiwalu w Gdyni 2014, m.in. za scenariusz. Krzysztof Rak odebrał też za scenariusz *Bogów* Polską Nagrodę Filmową Orzeł 2014. Juror konkursu scenariuszowego Hartley-Merrill 2003, 2006 i 2008. Producent kreatywny m.in. Filmów fabularnych *Boże ciało* (2019) i *Minghun* (2023), a także serialu *Rojst* (2018). Członek Polskiej Akademii Filmowej¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁹ Krzysztof Rak, festiwalgdynia.pl, <https://festiwalgdynia.pl/biografia/krzysztof-rak/>, Krzysztof Rak, filmpolski.pl, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1160233>, Krzysztof Rak, wikipedia.org, https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Rak, [dostęp: 20.06.2025].

Bibliografia

- Aronson L., *Scenariusz na miarę XXI wieku* (przeł. Kruk A.), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Arystoteles, *Poetyka*, Ossolineum, Wrocław 1983.
- Adamczak M., *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2010.
- Adamczak M., Malatyński M., Marecki P., *Nie napiszę scenariusza, z którym będę potem chodził jak z dywanem pod pachą i zachwalał, jaki piękny. Rozmowa z Maciejem Pisukiem*, w: *Restart zespołów filmowych / Film Units: Restart*, Korporacja Ha! Art/PWSFTViT, Kraków-Łódź 2012.
- M. Adamczak, *Producentki*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7429-producentki.html>
- Adamczak M., *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, w: *Restart zespołów filmowych / Film Units: Restart*, Korporacja Ha! Art/PWSFTViT, Kraków-Łódź 2012.
- Batorski D. i in., *Analiza i diagnoza oraz określenie perspektywy rozwoju polskiej kinematografii jako elementu rynku audiowizualnego*, red. Miczka T., Sztuka Media Film, 2015.
- Berenda K., *Komornik polskim kandydatem do Oscara*, <https://www.filmweb.pl/news/%22Komornik%22+polskim+kandydatem+do+Oscara-2424>.
- Bielak A., *Żadnego czerwonego deszczu. Wywiad z Robertem Bolesto*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6763-zadnego-czerwonego-deszczu.html>.
- Bielenia T., *Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni: Największe skandale*, <https://film.interia.pl/raport-gdynia-festiwal-filmowy/news-festiwal-polskich-filmow-fabularnych-w-gdyni-najwieksze-skan,nId,5488001>.
- Booker C., *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, Continuum, London 2004.
- Connor B., *Gurus and Oscar Winners: How-To Screenwriting Manuals in the New Cultural Economy, Television & New Media*, 2014, vol. 15 (2).
- Dancyger K., Rush J., *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*, Elsevier, Burlington, MA 2007.
- M. Dembinska, *Bogowie – nowa jakość w polskim kinie? Analiza dramaturgiczna i produkcyjna filmu*, PWSFTViT, Łódź 2017.
- Demidowicz K., *Bandyta na dobry początek*, „Film”, 1994, nr. 6 (2309).
- Demidowicz K., *Nie narzekajmy*, „Film”, 1995, nr. 11 (2326).

- Demidowicz K., Noc Świętego Mikołaja, „Film”, 2000, nr. 12 (2387).
- Demidowicz K., Żółty szalik, „Film”, 2000, nr. 12 (2387).
- Demidowicz K., Sobieszek B., *Piotr Trzaskalski: Przez dziurę*, „Film”, 2002, nr 11 (2410).
- Drapała K., Myrda P., *Co nowego w Programach Operacyjnych na rok 2022?*, <https://skpipblog.pl/pl/co-nowego-w-programach-operacyjnych-na-2022-rok/>.
- Eberhardt K., *Film w oczach pisarzy. Aleksander Ścibor-Rylski: ‘Scenarzysta – murzyn kinematografii?’*, Film, 1960, nr. 48.
- Egri, L., *The Art of Dramatic Writing: Its basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, Simon and Schuster, New York 1923.
- Felis T., *Kino niezależne/kino offowe*, <https://nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kongres-kultury/aktualnosci/kino-niezalezne-kin-o-offowe-pawel-t-felis>.
- Field S., Rilla R., *Pisanie scenariusza filmowego. S. Field, R. Rilla, Pisanie scenariusza filmowego* (przeł. W. Wertenstein), Art-Program, Warszawa 1998.
- Forman M., *Do You Want to Live in a Zoo or a Jungle?*, „Los Angeles Times”, 1989, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-12-03-op-182-story.html>.
- Frensham R. G., *Jak napisać scenariusz* (przeł. Wawrzyszko P.), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Gawron A., *Programy wspierania developmentu i scenariusza: PISF*, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,286,1924,1,1,Programy-wspierania-developmentu-i-scenariusza-PISF.html.
- Gębicka E., *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Górka W., *Uczyć się od mistrzów*, „Film”, 2004, nr 4 (2429).
- Harasimowicz C., „Bandyta” w Ameryce, „Film”, 1994, nr. 8 (2311).
- Hawryluk B., *Draft #15 - MARIUSZ WŁODARSKI - W filmie najważniejsze są relacje. Ale jak je budować?*, *Natural Born Writers – podcast dla scenarzystów*, <https://www.youtube.com/watch?v=QQ4WO2pbmcc>
- Hawryluk B., *Draft #32 – Łukasz M. Maciejewski – Jak być scenarzystą, z którym chcą współpracować reżyserzy?*, *Natural Born Writers – podcast dla scenarzystów*, <https://www.youtube.com/watch?v=CuqVEzr5KHE>.

Hawliczek D., Szymańska J., *O czym warto pamiętać? Istotne elementy umów producenckich*, https://kipa.pl/wp-content/uploads/2019/10/Broszura_ready.pdf.

Hellerman J., *You Should Be Worried about Films Becoming Content and Here's Why*, <https://nofilmschool.com/worried-about-cinema-becoming-content>.

Hendrykowski M., *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, „Images”, 2013, nr. 21-22.

Hendrykowski M., *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

Hollender B., Zawód: scenarzysta, „Film”, 1992, nr. 48 (2263).

Holman-Jones S., *Autoetnografia. Polityka tego, co osobiste*, w: *Metody badań jakościowych, T.2*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Hołub J., *Ustawianie się*, „Film”, 2002, nr 1 (2400).

Hrapkiewicz B., *Kino bez kobiet*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1553-kino-bez-kobiet.html>.

Jackiewicz A., *Bunt Scenarzystów*, „Film”, 1961, nr 2 (631).

Jakubowska W., *Zespoły – początek przełomu*, „Film”, 1955, nr 47 (364).

Karpiński M., *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu*, Rabid, Kraków 2004.

Kamac F., *Furor poeticus*, <http://silvarerum.ips.uw.edu.pl/2016/03/furor-poeticus/>.

Knap Ł., *Poznajmy się na SFPitch*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2022, nr 12 (136-137).

Konwicki T., *Ostatni dzień lata*, Świat Książki, Warszawa 2011.

Konwicki T., *Ostatni dzień lata: scenariusze filmowe*, Iskry, Warszawa 1966.

Kos-Krauze J., Serdiukow A., *Scenarzyści na barykadach!*, „Magazyn filmowy SFP” 2009, nr 3.

Kordulewska M., *Script Forum od poniedziałku*, <https://pisf.pl/aktualnosci/script-forum-od-poniedzialku/>.

Kujawska O., *Zawód: scenarzysta*, Magazyn Filmowy SFP, 2008 <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,242,1871,0,1,Zawod-scenarzysta.html>.

Lewandowski K., *Tomasz Raczek o nominacjach do Oscarów dla Polaków „Coraz mniej wybitnych nazwisk”*, <https://plejada.pl/newsy/tomasz-raczek-o-nominacjach-do-oscarow-dla-polakow-coraz-mniej-wybitnych-nazwisk/bv3q54d>

Lewicki B. W., *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1970.

Lubelski T., *Tadeusz Konwicki jako kierownik literacki zespołu filmowego "Kadr"* w: *Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT, Łódź 2013.

Łepkowska I., *Między talentem a rzemiosłem*, „Film”, 1981, nr 02.

Łepkowska I., Opala A., *Ł jak Łepkowska. Z Iloną Łepkowską rozmawia Andrzej Opala*, Prószyński Media Sp. z o.o., Warszawa 2010.

Łupak S., *Konkurs Hartley-Merrill*, „Film”, 2009, nr. 12 (2495).

MacDonald I., *The Object that is Not Yet an Object: The Screen Idea*, w: *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, red. Cunha P., Guilhermina Castro M., Viegas S., AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, Lizbona 2016.

Majer A., *Uwarunkowania procesu twórczego scenarzystów jako sieć powiązań inspiracji i komunikacji w produkcji filmowej*, w: *Marginesy głównych nurtów*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020.

Majmurek J., *O co chodzi w sporze o tantiemy z Netflixem?*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/jakub-majmurek-tantiemy-netflix-spor-prawa-auto-rskie/>.

Majmurek J., *Scenarzyści i aktorzy walczą, by artyści też coś mieli z rewolucji technologicznej*,

<https://krytykapolityczna.pl/kultura/scenarzysci-i-aktorzy-walczą-hollywood-strajk/>.

Majmurek J., Pisuk M., *W Polsce nie ma rynku na autorskie scenariusze*, w: *Kino-Fabryka*, „Krytyka Polityczna”, 2013, nr 35-36.

Makuch S., *Problem piractwa na rynku wideo w polskiej prasie początku lat 90.*, „Pleograf”, 2024, nr. 1/2024.

Michalska A., *Marzec '68 a polskie środowisko filmowe*, Magazyn filmowy SFP, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,26744,1,1,Marzec-039-68-a-polskie-srodowisko-filmowe.html>.

Miodek M., *Polska kinematografia w zarysie*, <https://culture.pl/pl/artykul/polska-kinematografia-w-zarysie>.

Myers S., *Screenwriting 101: Meg LeFauve*, <https://gointothestory.blcklst.com/screenwriting-101-meg-lefauve-824adfed2705>.

- Osiński R., *Doskonalenie dobrego scenariusza*,
<https://www.sfp.org.pl/ksiazka,202,1,0,Doskonalenie-dobrego-scenariusza.html>
- Pacewicz M., *Kamil, który księdza udawał*,
<https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,15316331,kamil-ktory-ksiedza-udawal.html>.
- Pawlicki M., *Piszmy filmy*, „Film”, 1991, nr. 8 (2171).
- Pawlukiewicz M., *Szukam scenariusza...*, „Film”, 1987, nr 33.
- Pawluśkiewicz J., *„Komornik” reż. Feliks Falk*,
<https://culture.pl/pl/dzielo/komornik-rez-feliks-falk>.
- Poznański P., *Odorowicz: najpierw dobry scenariusz, potem pieniądze na film*,
<https://wyborcza.biz/biznes/7,177151,11311206,odorowicz-najpierw-dobry-scenariusz-pot-em-pieniadze-na-film.html?disableRedirects=true>.
- Radomski M., *Script Fiesta 2017: Czym jest i jak napisać scenariusz serialu premium?*,
<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,25243,1,1,Script-Fiesta-2017-Czym-jest-i-jak-napisac-scenariusz-serialu-premium.html>.
- Romanowski P., *Polska petarda. Widzowie oglądają na potęgę*,
<https://film.wp.pl/od-trzech-tygodni-numer-jeden-swietna-seria-polskich-filmow-7136429678578272a>.
- Rydzek D., *Zawód: Showrunner*, „Ekrany”, 2015, nr. 1 (23).
- Sadowska M., *Pokolenie 2000*, „Film”, 2001, nr 5 (2392).
- Salwa A., *Edi oficjalnym polskim kandydatem do Oscara*,
<https://www.filmweb.pl/news/%22Edi%22+oficjalnym+polskim+kandydatem+do+Oscara-8630>.
- Schilf M., *The Eight Sequences*,
<https://thescriptlab.com/screenwriting/structure/the-sequence/45-the-eight-sequences/>
- Sendecka M., *Rozmowa z Agnieszką Odorowicz*,
<https://pisf.pl/aktualnosci/rozmowa-z-agnieszka-odorowicz/>.
- Serwotka E., Zienowicz A., *Psychologia osiągnięć dla twórców filmowych*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2017.
- Słowiński M., *Stypendia Scenariuszowe PISF 2020*,
<https://przygodyscenarzysty.pl/2020/01/05/stypendia-scenariuszowe-pisf-2020/>.
- Słowiński M., *Stypendia Scenariuszowe PISF 2021*,
<https://przygodyscenarzysty.pl/2021/01/16/stypendia-scenariuszowe-pisf-2021/>.

Słowiński M., *Stypendia Scenariuszowe PISF 2022*,
<https://przygodyscenarzysty.pl/2021/12/27/stypendia-scenariuszowe-pisf-2022/>.

Sobieszek B., *Ludzie filmy piszą*, „Film”, 1997, nr. 4 (2343).

Staszczyszyn B., *„Bogowie*, reż. Łukasz Palkowski,
<https://culture.pl/pl/dzielo/bogowie-rez-lukasz-palkowski>.

Staszczyszyn B., *„Córki dancingu”*, reż. Agnieszka Smoczyńska,
<https://culture.pl/pl/dzielo/corki-dancingu>.

Staszczyszyn B., *W dobrej cenie. Jak zarabia polskie kino?*,
<https://culture.pl/pl/artykul/w-dobrej-cenie-jak-zarabia-polskie-kino>.

Stawiany J., *Scenarzyści chcą regulacji sztucznej inteligencji. Łepkowska: Musimy zdawać sobie sprawę z ryzyk*,
<https://www.wirtualnemedia.pl/artykul/scenarzysci-regulacja-sztuczna-inteligencja-cenzura-ilona-lepkowska-musimy-zdawac-sobie-sprawe-z-ryzyk>

Szczepanik P., *How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting*, w: *Iluminace*, 2013, tom 25, nr. 3 (91).

Szostak S., *Status i prestiż zawodu scenarzysty w systemie produkcji audiowizualnej*, w: *Kwartalnik Filmowy* nr 120, 2022.

Świerkocka A., *Niezależni i złomiarze*, „Film”, 2002, nr 5 (2404).

Talarczyk M., *Montażyst(k)a. Autor, montaż i pleć* w: „Ekrany” 2018, 5 (nr 45),
https://ekrany.org.pl/historia_kina/montazystka-autor-montaz-i-plec/.

Wertenstein W., *Amerykański warsztat scenarzysty. Teksty wybrane z: Syd Field: „Screenplay”, Delta Books, Dell Publishing Co, 1979, Rof Rilla: „The Writer and the Screen.; W. Morrow and Co. Nowy Jork 1974.*, rok oraz miejsce wydania nieznane (przełom lat 70. i 80., Łódź lub Warszawa).

Wojciechowski P., *Ekran mądrzejszy od życia?*, „Film”, 1998, nr. 7 (2358).

Wojnarowski A., *Rynek i źródła finansowania scenariuszy filmowych w Polsce*, Wydawnictwo Poligraf, Brzeźnia Łąka 2022.

Wróblewska A., *Dział literacki PISF – kto i za co odpowiada?*,
<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,49,11212,1,1,Dzial-Literacki-PISF-kto-i-za-co-odpowiada.html>.

Wróblewska A., *Konferencja w Serocku (V). Trzy kąty trójkąta, czyli reżyser, producent i scenarzysta*,

<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,32575,1,1,Konferencja-w-Serocku-V-Trzy-katy-trojka-ta-czyli-rezyser-producent-i-scenarzysta.html>.

Wróblewska A., *Studio filmowe (dawniej zespół filmowy) „Perspektywa”*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/studio-filmowe-dawniej-zespol-filmowy-perspektywa/6>.

Wróblewska A., *Studio filmowe (dawniej zespół filmowy) „Tor”*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/studio-filmowe-dawniej-zespol-filmowy-tor/17>.

Wróblewska A., *Studio filmowe (dawniej zespół filmowy) „Zebra”*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/studio-filmowe-dawniej-zespol-filmowy-zebra/4>.

Wróblewska A., *Zespół filmowy „Studio”*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/zespol-filmowy-studio/12>.

Wróblewska A., *Zespół filmowy „X”*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/zespol-filmowy-x/1>.

Wróblewska A., *Zespół filmowy „Start”*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/zespol-filmowy-start/9>.

Wróblewska A., *Zespół filmowy – mit czy ideał?*, *Portal filmowy SFP*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,15184,1,1,Zespol-filmowy-mit-czy-ideal.html>

Zakrzewski P., *„START” i co dalej? Historia jednego środowiska*, <https://culture.pl/pl/przerwane-historie/start-i-co-dalej-historia-jednego-srodowiska>.

Zarębski K. J., *„Różyczka”, reż. Jan Kidawa-Błoński*, <https://culture.pl/pl/dzielo/rozyczka-rez-jan-kidawa-blonski>.

Zarębski, K. J., *Rzym, godzina 11*, <https://www.akademiafilmowa.pl/film,16,181,0,Rzym-godzina-11.html>.

Zawiśliński M., *Eurimages. Więcej odwagi, producenci!*, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,284,21825,0,1,Eurimages-Wiecej-odwagi-producenci.html.

Zuchora A., *Jak ugryźć 100 milionów*, „Film”, 2006, nr 7 (2454).

Artykuły prasowe:

25. *FPPF filmy konkursowe*, „Film”, 2000, nr 9 (2384).

Krótko, „Film”, 1991, nr. 26 (2189).

Oscar dla Europy Wschodniej?, „Film”, 1993, nr. 2 (2269).

Scenarzyści na start!, „Film”, 1992, nr. 22 (2237).

Kto dołączy do “Bandyty”, „Film”, 1994, nr 11 (2314).

Monopolista z konieczności, „Film”, 1995, nr. 6(2321).

Kino, czyli przemysł, w: *Kino-Fabryka*, „Krytyka Polityczna”, 2013, nr 35-36.

Portal Filmpolski.pl:

Bez wstydu, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1226103>.

Córki dancingu, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1235913>.

Cezary Harasimowicz, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=114065>.

Grzegorz Łoszewski, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1124970>,

Grzegorz Puda, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11153719>.

Klangor, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1256274>.

Krzysztof Rak, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1160233>.

Maciej Karpiński, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=113857>.

Noc w przedszkolu, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1262531>.

Norwegian dream, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1264276>.

Ostatnia rodzina, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1237090>.

Trzeba zabić tę miłość, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=12331>.

Wajda Studio, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1173719>.

Wojciech Lepianka, [filmpolski.pl, https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1113866](https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1113866).

Żeby nie było śladów, [filmpolski.pl, https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=125534](https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=125534).

Portal SFP-ZAPA:

Członkowie

Kola

Scenarzystów

SFP,

<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,231,8336,230,1,Czlonkowie-Kola-Scenarzystow-SFP.html>.

Biblioteka *scenarzysty*,
<https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,232,8358,1,1,Biblioteczka-scenarzysty.html>.
Marzeny spełniają marzenia. Program Scenariuszowy SFP,
<https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,36410,0,1,Marzeny-spelniaja-marzenia-Program-Scenariuszowy-SFP.html>.
Lukasz Maciejewski, <https://www.sfp.org.pl/osoba,0,1,83088,Lukasz-Maciejewski.html>
Manifest scenarzystów europejskich,
<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,230,1931,230,1,Manifest-scenarzystow-europejskich.html>.
Młodzi filmowcy protestują w sprawie braku tantiem z internetu,
<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35424,1,1,Mlodzi-filmowcy-protestuja-w-sprawie-braku-tantiem-z-internetu.html>.
Oriana Kujawska, <https://www.sfp.org.pl/osoba,0,1,69656,Oriana-Kujawska.html>
Koło scenarzystów SFP, <https://www.sfp.org.pl/scenarzysty#0>.
Script Wars – Mazowiecki Konkurs Scenariuszowy na półmetku,
<https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,26053,0,1,Script-Wars-Mazowiecki-Konkurs-Scenariuszowy-na-polmetku.html>.
Powstaje Biblioteka Scenariuszy Filmowych,
<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,230,29537,230,1,Powstaje-Biblioteka-Scenariuszy-Filmowych.html>.
Zarząd SFP o ustąpieniu Jacka Bromskiego,
<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35537,1,1,Zarząd-SFP-o-ustapieniu-Jacka-Bromskiego.html>.
Organizacje filmowe apelują do Ministra Kultury Bartłomieja Sienkiewicza o tantiemy z internetu,
<https://zapa.org.pl/aktualnosci/organizacje-filmowe-apeluca-do-ministra-kultury-bartlomiej-a-sienkiewicza-o-tantiemy-z-internetu>.

Portal PISF.pl:

21 września 2022, PO Promocja polskiego filmu za granicą, Priorytet III: Stypendia zagraniczne, <https://pisf.pl/dotacje/21-wrzesnia-2022-2/>.

Jakiej współpracy ze scenarzystą oczekuje producent?,
<https://pisf.pl/aktualnosci/jakiej-wspolpracy-ze-scenarzysta-oczekuje-producent/>.

Oświadczenie PISF w sprawie informacji podanych przez „Fakt”,
<https://pisf.pl/aktualnosci/oswiadczenie-pisf-w-sprawie-informacji-podanych-przez-fakt/>.

Sesja 1/2021 – Fabuła, <https://pisf.pl/dotacje/sesja-1-2021-fabula-2/>.

Sesja 2/2021 – Fabuła, <https://pisf.pl/dotacje/sesja-2-2021-fabula/>.

Restart ogłosił manifest, <https://pisf.pl/aktualnosci/restart-oglosil-manifest/>.

Równe szanse w kinematografii polskiej. Gender Equality w polskiej kinematografii na podstawie badań przeprowadzonych przez Box Office Lab na zlecenie PISF,
https://pisf.pl/wp-content/uploads/2023/02/rowneszanse_raport_PL-EN_9-12-1.pdf.

Zakończenie 4. edycji Interscenario,
<https://pisf.pl/aktualnosci/zakonczenie-4-edycji-interscenario/>.

Portal Gildii Scenarzystów Polskich:

Konferencja Dobre Praktyki: scenarzysta-producent-reżyser,
<https://www.youtube.com/live/qQsRDAMU7VM>.

Nagrody Gildii Scenarzystów Polskich 2025 rozdane!,
<https://gildiascenarzystow.pl/nagrody-gildii-scenarzystow-polskich-2025-rozdane/>.

Statut Związku Zawodowego Scenarzystów Polskich GILDIA SCENARZYSTÓW,
<https://gildiascenarzystow.pl/nasz-statut/>.

Po co jest Gildia i dlaczego bez niej zawsze będzie scenarzystom gorzej?,
<https://gildiascenarzystow.pl/cele-gildii/>.

Stanowisko Gildii Scenarzystów Polskich w sprawie powstawania i rozwoju modeli sztucznej inteligencji,
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=699818655277883&set=a.543138344279249&type=3&ref=embed_post.

Post na oficjalnym profilu Gildii Scenarzystów Polskich na portalu Instagram:
https://www.instagram.com/p/DCHEnu9O76Y/?img_index=1.

Portal Szkoły Wajdy:

Historia, <https://wajdaschool.pl/pl/o-nas/historia/>.

Nasi wykładowcy, <https://wajdaschool.pl/pl/o-nas/nasi-wykladowcy/>.

Script, <https://wajdaschool.pl/pl/kursy/script/>.

YouTube:

44. *FPFF: Konferencja prasowa filmu Boże Ciało*,
<https://www.youtube.com/live/EoItgo9s3cA?si=SDfxaa31DEcra63a>.

Czy platformy streamingowe zabiją kino artystyczne?, rozmowa z Leszkiem Bodzakiem,
Kultura na weekend, <https://www.youtube.com/watch?v=-WNel0etAOc>.

Jak pracują scenarzyści? Odcinek 3. Proces twórczy,
<https://www.youtube.com/watch?v=xieXRdVD6Rw>.

Jak pracują scenarzyści? Odcinek 5. Współpraca,
<https://www.youtube.com/watch?v=BeyuFRETiQ8>.

Jak pracują scenarzyści. Odcinek 6. Rady,
<https://www.youtube.com/watch?v=jdtU3D0a2wI>.

Ilona Łepkowska: Scenariusz mojego życia jest dość skomplikowany,
<https://www.youtube.com/watch?v=9wmg0ABvyZU>.

Okrągły stół scenarzystów – M. Szymanek, M. Pacewicz, K. Rak, Ł. M. Maciejewski, K. Krawczyk-Wnuk, <https://www.youtube.com/watch?v=jUGym7A5Wog>.

Scenarzysta na pierwszym planie – Gildia Polskich Scenarzystów, Script Fiesta 2019,
<https://youtu.be/0CLo2Up6F90?si=9gsdGk-NkjpLn2z0>.

Portal FPFF w Gdyni:

Gdynia Industry: Networking,
<https://festiwalgdynia.pl/program-2024/gdyniaindustry/gdynia-industry-networking/>

Gdynia Industry: podsumowanie spotkania Scenarzystów, portal FPFF w Gdyni,
<https://festiwalgdynia.pl/aktualnosci/gdynia-industry-podsumowanie-spotkania-scenarzystow-15-wrzesnia/>.

Cezary Harasimowicz, <https://festiwalgdynia.pl/biografia/cezary-harasimowicz/>.

Grzegorz Łoszewski, <https://festiwalgdynia.pl/biografia/grzegorz-loszewski/>.

Krzysztof Rak, <https://festiwalgdynia.pl/biografia/krzysztof-rak/>.

Marcin Ciastoń, <https://festiwalgdynia.pl/biografia/marcin-ciaston/>.

Robert Bolesto, <https://festiwalgdynia.pl/biografia/robert-bolesto/>.

Artykuły dostępne w Internecie:

Edison, Thomas Alva, Geniusz to...,
<https://encyklopedia.pwn.pl/materialy-dodatkowe/haslo/Geniusz-to-wynik-1-procenta-nacnienienia-i-99-procent-zmudnej-pracy-Edison-Thomas-Alva;4706719.html>.

Ernest Hemingway Quotes,
<https://www.goodreads.com/quotes/1025221-the-only-kind-of-writing-is-rewriting>.

FAMU, DFFB i My, <https://www.filmschool.lodz.pl/news/1368,famu-dffb-i-nbsp-my.html>.

Kaja Krawczyk-Wnuk, <https://agencjajump.com/portfolio/kaja-krawczyk-wnuk/>.

Kill one's darlings, https://en.wiktionary.org/wiki/kill_one%27s_darlings.

Passion project, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/passion-project>.

Kondycja polskiego sektora niezależnej produkcji audiowizualnej, raport PwC dla Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych,
<https://bpcc.org.pl/wp-content/uploads/2023/11/Raport-KIPA-PL-2023.pdf>.

Konkurs Scenariuszowy Hartley-Merrill 2007,
<https://culture.pl/pl/wydarzenie/konkurs-scenariuszowy-hartley-merrill-2007>.

Komornik – najlepszy scenariusz w konkursie Hartley-Merrill,
<https://www.filmweb.pl/news/%22Komornik%22+-+najlepszy+scenariusz+w+konkursie+Hartley-Merrill-10156>.

Konkursy scenariuszowe,
https://scriptfiesta.pl/pl/sf/C_WSFO.SF.3/KONKURSY%3CBR%3EESCENARIUSZOWE
Kurs dla konsultantów, <https://scenariuszowe.pl/kurs-dla-konsultantow,27,pl.html>.

Marek Baranowski, <https://agencjajump.com/portfolio/marek-baranowski/>.

NETFLIX ze Szkołą Filmową w Łodzi!,
<https://www.filmschool.lodz.pl/news/2030,netflix-ze-szkola-filmowa-w-nbsp-lodzi.html>.

Od 1989 PKB Polski na mieszkańca zwiększył się ponad trzykrotnie, *Polski Instytut Ekonomiczny*,

<https://pie.net.pl/od-1989-pkb-polski-na-mieszkanca-zwiekszyl-sie-ponad-trzykrotnie/>.

Polscy scenarzyści filmowi narzekają na złe warunki pracy,
<https://film.wp.pl/polscy-scenarzysci-filmowi-narzekaja-na-zle-warunki-pracy-6024851894805633a>.

Skandal u filmowców: miliony dla prezesa Jacka Bromskiego, alkohol i limuzyny,
<https://www.rp.pl/film/art42039581-skandal-u-filmowcow-miliony-dla-prezesa-jacka-bromskiego-alkohol-i-limuzyny>.

Roczny program scenariopisarstwa, Storylab.pro, <https://storylab.pro/course/rks/>

Rynek kinowy w Polsce w roku 2021,
<https://boxoffice-bozg.pl/rynek-kinowy-w-polsce-w-roku-2021/>.

Rzym, godzina 11, <https://www.iluzjon.fn.org.pl/filmy/info/2631/rzym-godzina-11.html>.

Warszawska Szkoła Filmowa otwiera nowe studia: Scenariopisarstwo!,
https://szkolafilmowa.pl/pl/wsf/C_WSFO.WSF.17/1663/warszawska-szkola-filmowa-otwiera-nowe-studia:-scenariopisarstwo!.

Warsztaty, <https://wff.us.edu.pl/XXII/warsztaty/>.

What is a „Vomit draft” and do you need to write one?,
<https://blog.finaldraft.com/what-is-a-vomit-draft-and-do-you-need-to-write-one>.

What's TFL, <https://www.torinofilmlab.it/about>.

Who is the median European audiovisual author?,
<https://federationscreenwriters.eu/screenwriter-working-life/>.

Who is Swaha? <https://vasantwaha.net/who-is-swaha/>.

D.S., „Wprost”, 2001, nr. 8,
<http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/3900/wprost-nr-8-25-lutego-2001.pdf>.

Portale internetowe:

Blog Restart, <https://restart-polskiego-kina.blogspot.com/>.

<https://filmopedia.org/>.

<https://scriptfiesta.pl/>.

<https://sjp.pwn.pl/szukaj/tryb.html>.

<http://ekrany.org.pl/?s=scenariusz>.

Wikipedia:

Cezary Harasimowicz, https://pl.wikipedia.org/wiki/Cezary_Harasimowicz.

Frank Daniel, https://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Daniel.

Konkurs Hartley-Merrill, https://pl.wikipedia.org/wiki/Konkurs_Hartley-Merrill.

Krzysztof Rak, https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Rak.

Inflacja w Polsce, https://pl.wikipedia.org/wiki/Inflacja_w_Polsce.
Marketing narracyjny, https://pl.wikipedia.org/wiki/Marketing_narracyjny.
Neo-Advaita, <https://en.wikipedia.org/wiki/Neo-Advaita>.
Ostatnia rodzina, https://pl.wikipedia.org/wiki/Ostatnia_rodzina.
Sceneggiatura, https://it.wikipedia.org/wiki/Sceneggiatura#Layout_delle_sceneggiature.
Сценарий, <https://ru.wikipedia.org/wiki/Сценарий>.
Scénario, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sc%C3%A9nario>.
Szkoła Wajdy, https://pl.wikipedia.org/wiki/Szko%C5%82a_Wajdy.
Święta polskie, https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9Awi%C4%99ta_polskie.
Wojciech Lepianka, https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojciech_Lepianka.
Vera John-Steiner, https://en.wikipedia.org/wiki/Vera_John-Steiner.

Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (Dz. U. 2005, nr 132, poz. 1111, art. 8)
Ustawa z dnia 4 lutego 1994 o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. 2025, poz. 24.), Art 1., pkt. 2.

Studium scenariuszowe, II rok, rok akademicki 1979/80, kierownik Zaocznego Studium Scenariuszowego doc. Lesław Bajer. Dokumenty pozostałe po Zaocznym Studium Scenariuszowym, Archiwum PWSFTViT w Łodzi dzięki uprzejmości p. Jarosława Czembrowskiego.

Filmografia:

Bardzo dziki kraj, prod. Netflix, USA 2018.
Kumaré. Guru dla każdego, reż. Vikram Gandhi, USA 2011.
Martha Marcy May Marlene, reż. Sean Durkin, USA 2011.
Midsommar. W biały dzień, reż. Ari Aster, USA 2019.
Odlot, reż. Miloš Forman, USA 1971.
Święty dym, reż. Jane Campion, Australia 1999.

Utwory muzyczne:

Marten M. „Abradab”, *Wena*, 3:44, S. P. Records, 2000.
<https://genius.com/Kaliber-44-wena-lyrics>.
Mioduszewski T. „Miodu”, *Defto*, Miłość, Parlophone Music Poland, 2012.
<http://genius.com/Jamal-pol-defto-lyrics>.