

„Kwartalnik Filmowy” nr 120 (2022)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1355>  
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

**Sylwia Szostak**  
SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny  
<https://orcid.org/0000-0001-9119-1874>

# Status i prestiż zawodu scenarzysty w systemie produkcji audiowizualnej

## Słowa kluczowe:

scenarzysta;  
kultura produkcji;  
kultura pracy;  
zawód filmowy;  
dyskurs  
autorefleksyjny

## Abstrakt

Widzowie i badacze rzadko mają dostęp do kulis produkcji medialnych oraz szczegółów ich procesów realizacyjnych. W efekcie historycznie wiedza na temat codziennych realiów pracy przedstawicieli zawodów filmowych jest niewielka. Dopiero zainteresowanie angloamerykańskiej akademii kulturą produkcji z perspektywy tworzących ją praktyków powoli odsłania dotychczas niewidoczne aspekty działania branży audiowizualnej. Autorka, w duchu zainicjowanych przez Johna Thorntona Caldwell'a studiów nad kulturą produkcji, bada realia pracy scenarzysty przez analizę autorefleksyjnego dyskursu przedstawicieli tego zawodu. Krytyczna analiza wypowiedzi scenarzystów pozwala bowiem na lepsze zrozumienie niuansów produkcji audiowizualnej, jej kontekstu społecznego i statusu tego fachu w polskiej branży audiowizualnej. Synteza wniosków tworzy zaś obraz zawodu scenarzysty jako rzemieślnika filmowego o względnie niskim prestiżu, zależnego od przedstawicieli innych zawodów branży i zmagającego się z instytucjonalnym niezrozumieniem jego kluczowych atrybutów.

*Usłyszałem kiedyś od jednego producenta, że film może powstać bez scenariusza, ale nigdy nie powstanie bez kalendarzówki.*

Krzysztof Gureczny, scenarzysta

W świetle obowiązujących przepisów scenarzysty i scenarzystki należą do grona głównych twórców i twórczyń dzieła filmowego. Jednak mimo że zawód scenarzysty jako współautora projektu filmu jest uregulowany w sensie formalno-prawnym, to inaczej wygląda to, jeśli wziąć pod uwagę ekonomię prestiżu, realia branżowe rynku audiowizualnego, dynamikę planu filmowego oraz procesu produkcji. W tym przypadku o statusie scenarzysty, podobnie jak innych profesji filmowych, decyduje złożony, często dialektyczny zestaw czynników wykraczających poza ustalenia formalno-prawne oraz instytucjonalny zakres stosunku pracy. Stephen Andriano-Moore, badający pozycję dźwiękowców w amerykańskim przemyśle kinematograficznym, twierdzi, że o randze danego rzemieślnika filmowego decyduje jego hierarchiczne usytuowanie względem innych zawodów w systemie produkcji, przy czym ranga ta jest zależna od poziomu uznania i sposobu postrzegania wkładu technicznego lub twórczego w film, a także od zakresu współpracy z twórcami wyższego szczebla, pozycji w czołówce lub napisach końcowych i oczywiście zarobków<sup>1</sup>. Należy zatem rozumieć, że czynniki takie jak wyższe wynagrodzenie, pierwszeństwo w sekwencji nazwisk w czołówce, bliska i funkcjonalna relacja oraz współpraca z reżyserem lub producentem, jak również wkład twórczy są postrzegane jako wyznaczniki wysokiego statusu danego zawodu filmowego. W niniejszym artykule refleksji zostanie poddany wpływ owych czynników na status zawodu scenarzysty w polskiej branży audiowizualnej. Pod uwagę będzie przy tym wzięta dynamika procesów zachodzących w trakcie tworzenia dzieła audiowizualnego, specyfika pracy przedstawicieli różnych zawodów filmowych, sygnały o rozmaitych kryzysach i konfliktach, a wreszcie rola kontaktów oraz relacji społecznych na planie i poza nim, bowiem to właśnie te zmienne determinują pozycję i prestiż zawodu scenarzysty.

Namysł nad tymi zagadnieniami wpisuje się w nurt dociekań naukowych określany jako badania kultury produkcji. Takie podejście zakłada etnograficzną refleksję nad branżą medialną oraz realiami procesu produkcji, a w sensie metodologicznym – zgodnie z propozycją Johna Thorntona Caldwella – ma polegać na skoncentrowaniu się na środowisku pracy, obowiązujących w nim relacjach i codziennych rytuałach oraz cenionych w nim wartościach. Celem takich badań jest natomiast wzbogacenie tradycyjnego pojmowania współczesnej kultury audiowizualnej o dogłębną analizę tego, jak powstają filmy czy seriale oraz co tak naprawdę warunkuje ich końcowy kształt<sup>2</sup>. W tym paradygmacie badawczym dużą wagę przywiązuje się do refleksyjności pracowników kreatywnych, sposobów konstruowania ich tożsamości zawodowej oraz samej ich pozycji w hierarchii i społeczności branżowej.

Podobne cele przyświecają przedstawicielom i przedstawicielkom *critical media industry studies*. Timothy Havens, Amanda D. Lotz i Serra Tinic skupiają się, podobnie jak Caldwell, na branży produkcyjnej i za priorytet uważają zrozumienie autorefleksji lokalnych praktyków branżowych – tego, jak interpretują oni

wpływ makroczynn timerów, takich jak kontekst ekonomiczno-instytucjonalny bądź hierarchie społeczne, na własną pracę oraz jej efekty<sup>3</sup>. W tym ujęciu istotna jest dynamika sił w branży audiowizualnej oraz złożoność relacji władzy, a także to, jak jest ona nawzajem ograniczana i nieustannie negocjowana przez reprezentantów zawodów filmowych najistotniejszych z punktu widzenia procesu produkcji. Tak zaprojektowana metodologia, pozwalająca również uzyskać cenne informacje o codziennych realiach pracy, wydaje się doskonałym narzędziem do analizy sytuacji scenarzystów na polskim rynku audiowizualnym, którego specyfikę – jak się okaże – także wyznacza ścieranie się różnych sił oraz walka o dominację.

Zarówno *critical media industry studies*, jak i badania kultury produkcji proponują modele postępowania przydatne w eksploracji zagadnień związanych ze statusem scenarzystów w polskiej branży audiowizualnej – umożliwiają przyjrzenie się czynnikom wpływającym na ich własne rozumienie miejsca tego fachu w hierarchii branżowej oraz pozwalają poznać szczegóły dotyczące kultury ich pracy. Główny materiał badawczy stanowi w tym artykule autorefleksyjna narracja scenarzystów, ujawniająca się w pogłębionych i częściowo ustrukturyzowanych wywiadach, w których opisywali oni swoje środowisko pracy oraz dzielili się własną interpretacją wpływu kontekstu organizacyjnego i kulturowego, w jakim muszą funkcjonować jako pracownicy kreatywni, na ich działalność twórczą. Materiałem źródłowym jest zatem w niniejszym tekście to, co Caldwell nazywa *industrial reflexivity*<sup>4</sup>, czyli swoiste pole namysłu, w ramach którego zakulisowe opowieści przedstawicieli środowiska audiowizualnego umożliwiają refleksję naukową nad kulturą ich pracy, w tym zrozumienie, jak określone relacje społeczne czy warunki i polityka pracy wpływają na efekty ich działań oraz w jaki sposób oni sami widzą siebie w szerszym kontekście produkcyjnym, ekonomicznym i rynkowym. Podobnie jak Denise Mann, traktuję zatem ową autorefleksyjność jako wytwarzającą artefakty pozwalające lepiej pojąć, jak działa branża audiowizualna<sup>5</sup>.

Wyżej opisane założenia metodologiczne z obszaru *production studies* zostały skutecznie wykorzystane do badania zawodu scenarzysty przez Bridget Conor. W książce *Screenwriting: Creative Labor and Professional Practice* przedstawia ona kulturę pracy, codzienne rytuały i praktyki związane z pisaniem scenariuszy, a także ukazuje ten fach w świetle ekonomii kultury oraz przez pryzmat relacji sił w samym środowisku<sup>6</sup>. Conor sytuuje zawód scenarzysty w szerszym kontekście kulturowym, medialnym, ekonomiczno-instytucjonalnym i politycznym. Skupia się przy tym na przedstawicielach branży angloamerykańskiej, ale nie rozróżnia pisania dla filmu i dla telewizji jako dwóch odrębnych kategorii. Idąc śladem Conor, ja również nie oddzielam scenariopisarstwa filmowego od telewizyjnego, gdyż niewielu scenarzystów buduje swoją karierę wyłącznie w obrębie filmu bądź telewizji. Dla przywoływanych w niniejszym artykule scenarzystów i scenarzystek powszechną praktyką jest bowiem łączenie pracy nad filmem fabularnym z projektami telewizyjnymi. Być może koncepcyjne rozdzielenie tych kategorii doprowadziłoby do ciekawych wniosków, jednak celem tego tekstu nie jest analiza różnic w dynamice pracy przy filmie bądź serialu, a pewna uogólniona refleksja nad sytuacją polskich scenarzystów. Ich status, własne rozumienie pozycji w branży oraz warunki pracy w podobnym stopniu wpływają na sektor produkcji filmowej i telewizyjnej, bowiem w istotny sposób determinują samo-



*Belfer*, reż. Lukasz Palkowski, Krzysztof Lukaszewicz,  
Maciej Bochniak (2016–2017)

poczucie oraz poziom satysfakcji z pracy. To z kolei przekłada się na potencjał twórczy omawianej grupy, niezależnie od tego, czy jej przedstawiciele piszą dla filmu czy telewizji.

W polskiej literaturze przedmiotu zawód scenarzysty jest obszernie portretowany przez Marka Hendrykowskiego, choć refleksje tego badacza prowadzone są raczej w perspektywie teoretycznej<sup>7</sup>. Dostępne są oczywiście pozycje książkowe autorstwa praktyków, spośród których warto przywołać prace Macieja Karpińskiego *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*<sup>8</sup> czy publikację Arkadiusza Wojnarowskiego *Rynek i źródła finansowania scenariuszy filmo-*



*Jak pokochałam gangstera, reż. Maciej Kawulski (2021)*



*Jak zostałem gangsterem. Historia prawdziwa,*  
reż. Maciej Kawulski (2019)

wych w Polsce<sup>9</sup>. Wydawnictwa te mają jednak formę instruktażową i nie sytuują zawodu scenarzysty w kontekście ekonomii kultury ani makroczynn timerów kulturowych czy instytucjonalnych.

Ponadto w polskiej myśli filmoznawczej z powodzeniem są wykorzystywane założenia dynamicznie rozwijających się na świecie badań produkcyjnych. Należy tu wspomnieć o książce Marcina Adamczaka *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*<sup>10</sup>, która jest pierwszą rodzimą pracą z zakresu *production studies*. Adamczak uzupełnia tradycyjną perspektywę badawczą między innymi o refleksję nad zbiorowym charakterem twórczości filmowej, przygląda się pracy ekip filmowych i – co charakterystyczne dla nurtu *production studies* – uwzględnia branżowe opowieści oraz narracje samych praktyków. W zapoczątkowaną przez niego tradycję polskich badań nad kulturą produkcji filmowej wpisuje się także publikacja Tomasza Kożuchowskiego, Iwony Morozow i Romana Sawki *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*<sup>11</sup>, której celem jest antropologiczna analiza poszczególnych etapów pracy nad filmem, uwzględniająca perspektywę różnych członków ekipy filmowej. W wymiarze całościowym w żadnym z powyższych wydawnictw nie poświęca się szczególnej uwagi scenarzystom, gdyż pracom tym przyświecają zupełnie inne cele badawcze. Moim zamiarem jest zatem uzupełnienie polskich badań nad kulturą produkcji o głębszy namysł nad zawodem scenarzysty i pozycjonowaniem tego fachu w szerszym – instytucjonalnym, społecznym i ekonomicznym – kontekście procesu powstawania filmu czy serialu, a także krytyczna analiza dyskursu samych scenarzystów, która pozwala na odkrycie trudnych, a niekiedy nawet bolesnych – jak przyznają – aspektów ich pracy i zatrudnienia. Niżej przytoczone relacje twórców świadczą bowiem o ich gotowości, aby otwarcie mówić o warunkach pracy, które według nich są dalekie od optymalnych, często nawet niekomfortowe, ale w znaczący sposób wpływają na końcowy produkt, czyli serial lub film. Niniejszy artykuł, bazujący na takim właśnie materiale i czerpiący z założeń *production studies*, ma pozwolić na pełniejsze zrozumienie społecznego wymiaru funkcjonowania zawodu scenarzysty.

## Scenarzysta to nie duch – osobiste prawo autorskie scenarzystów i scenarzystek

*Od scenarzysty wszystko się zaczyna; to właśnie on pierwszy wyobraża sobie i opowiada nieistniejącą całość: kreując autorski projekt przyszłego dzieła filmowego, konstruuje i prezentując za pomocą słów (...) jego przyszły kształt*<sup>12</sup> – tak o zawodzie scenarzysty pisze Hendrykowski. Jasne jest, że bez scenarzysty i jego tekstu nikt w branży filmowej nie ma pracy. Mimo to, jak kontynuuje Hendrykowski, na tle innych zawodów filmowych scenarzyści jawią się jako *nieznani, nieliczni, nierzucający się w oczy, niezapadający w pamięć, pozostający w cieniu, a może trafniej byłoby rzec – ukryci za kulisami „prawdziwej” twórczości filmowej zarezerwowanej dla innych*<sup>13</sup>. Ta poczyniona w 2016 r. obserwacja nadal wydaje się trafna, gdyż współgra z dzisiejszymi relacjami scenarzystów na temat swojej profesji. Katarzyna Słowińska-Kłosowicz, szefowa zespołu kreacji TVN i scenarzystka między innymi serialu

*Nieobecni* (2020-2022), uważa, że wykonywany przez nią zawód *cały czas pozostaje kompletnie niedoceniany i pomijany, a jego przedstawiciele są traktowani źle, na planie, jak i poza nim*<sup>14</sup>. Jeśli spojrzymy na dyskurs medialny, okaże się, że osoba scenarzysty faktycznie jest pomijana w materiałach prasowych dotyczących danej produkcji i rzadko uwzględnia się ją w komunikacji albo działaniach marketingowych. Bywa, że scenarzyści nie są nawet zapraszani na premiery filmu bądź serialu czy na gale z okazji przyznania prestiżowych nagród branżowych. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku wręczenia Polskich Nagród Filmowych „Orły” w 2021 r., kiedy to na uroczystość nie zaproszono współautora scenariusza zwycięskiego serialu fabularnego *Król* (2020) – pisarza Szczepana Twardocha<sup>15</sup>. Nie został on nawet poinformowany o nominacji, a o zwycięstwie w kategorii „najlepszy serial” dowiedział się z SMS-a od kolegi. Przypadek Twardocha nie jest odosobniony – podobnego pominięcia doświadczył Jakub Żulczyk przy okazji serialu *Belfer* (2016-2017) oraz bracia Wojciech i Zygmunt Miłoszewscy, autorzy scenariusza serialu *Prokurator* (2015). Dariusz Jabłoński, prezydent Polskiej Akademii Filmowej – organizatora gali Polskich Nagród Filmowych „Orły”, przyznał portalowi WirtualneMedia.pl, że taki stan rzeczy nie jest zaniedbaniem czy wyjątkiem, ale usankcjonowaną procedurą zgodną z regulaminem, który jasno określa, że osobami uprawnionymi do odbioru nagrody za najlepszy filmowy serial fabularny są reżyser, producent oraz nadawca<sup>16</sup>. Również portale branżowe i media mainstreamowe systemowo lekceważą scenarzystów. Kwestia dotycząca statusu scenarzysty jest jednak bardziej złożona – nie wiąże się bowiem tylko z ich wizerunkowym czy symbolicznym wykluczeniem, z pomijaniem przy rozdawaniu nagród. Ignorowanie scenarzystów oraz ich osiągnięć zakorzeniło się głęboko w środowiskowych obyczajach, doprowadzając do normalizacji takich praktyk również w przestrzeni branżowej.

Hendrykowski uważa, że *świat filmowy (...) raczej rzadko, a jeśli już, to niechętnie, myśli o scenarzystach jako o kimś, kto w oczywisty i integralny sposób do tego świata „prawdziwych” filmowców przynależy*<sup>17</sup>. Również ta obserwacja wciąż wydaje się aktualna, jako że nie tylko organizatorzy festiwali czy przedstawiciele prasy filmowej w pewnym sensie usunęli zawód scenarzysty ze swojego pola widzenia. Do tego systemowego wręcz wymazywania przyczyniają się wszakże instytucje związane z sektorem kinematograficznym. Polski Instytut Sztuki Filmowej w oficjalnej komunikacji zwyczajowo pomija nazwiska scenarzystów. Jest to widoczne między innymi przy okazji publikacji wyników developmentu scenariuszowego, kiedy to w informacji o projektach zakwalifikowanych do finansowania widnieją nazwiska producentów oraz reżyserów, zaś brak jest nazwisk autorów scenariusza. A przecież development scenariuszowy, jak sama nazwa wskazuje, dotyczy właśnie rozwijania scenariusza, zatem pomijanie w tym przypadku samych jego twórców jest wykluczające.

Innym obszarem, na którym rozgrywa się symboliczna walka o widoczność, są serialowe napisy początkowe. Nazwiska twórców serialu pojawiają się w animacji czołówkowej lub krótkim *intro* rozpoczynającym dany utwór. Obecność w takiej czołówce jest wówczas oficjalnym wyrazem uznania dla pracy nad produkcją i ma dużą – nie tylko symboliczną – wartość w przemyśle audiowizualnym. Przykładowo na rynku angloamerykańskim napisy ekranowe w formie



*credit block* lub *opening credit* w czołówce są wymagane przy przyznawaniu nagród BAFTA i Oscarów, a często też niezbędne do uzyskania członkostwa rzeczywistego czy honorowego w rozmaitych stowarzyszeniach, takich jak Writers Guild of America bądź niektórych związkach zawodowych. W Stanach Zjednoczonych rozmiar i umiejscowienie napisów ekranowych odgrywają znaczącą rolę w negocjacjach dotyczących wynagrodzenia i potencjalnych przyszłych projektów. Miejsce w czołówce nie tylko jednak wiąże się z kwestiami finansowymi, ale również świadczy o hierarchii w branży – w tym właśnie sensie napisy początkowe są polem, na którym toczy się symboliczna batalia o dominację, prestiż i uznanie<sup>18</sup>. Kolejność, a nawet wielkość napisów odzwierciedla znaczenie danej osoby w kontekście twórczym całego dzieła, stanowi ważny wskaźnik jej pozycji, a przy tym często jest postrzegana jako wyznacznik zakresu kreatywnego wkładu w film. Nazwiska reżysera i głównych aktorów, jako przedstawicieli zawodów filmowych o najwyższym statusie, zawsze pojawiają się w czołówce. Nie ma natomiast wymogu, by uwzględniano w niej scenarzystów, co niektórzy z nich odbierają jako krzywdzące i niesprawiedliwe. Śliwińska-Kłosowicz zmagają się z tym problemem od wielu lat: *Ciągle jest jeszcze tak, że muszę prosić producenta wykonawczego o wpisanie siebie czy innego głównego scenarzysty, czy w ogóle scenarzystów, do czołówki, a nie jedynie do tyłówki, co nie zawsze spotyka się z przychylnością*<sup>19</sup>.

W Stanach Zjednoczonych pozycja i rozmiar napisów ekranowych podlegają ścisłym regulacjom ze względu na to, że wskazują na wartość pracy i są wyrazem uznania dla kreatywności. Natomiast w Polsce niewiele jest wytycznych dotyczących napisów początkowych czy końcowych, a ostatnie słowo w tym zakresie należy do producenta lub emitenta. Scenarzyści muszą więc często negocjować uwzględnienie swojego nazwiska w czołówce i obwarowywać to zapisami w indywidualnym kontrakcie, bez instytucjonalnej ochrony ze strony związku zawodowego. Sytuacja jest na tyle niepokojąca, że Gildia Scenarzystów Polskich zainicjowała akcję pod hasłem *#scenarzystaniejestduchem*, której celem jest zwrócenie uwagi na pomijanie nazwisk osób piszących dla filmu. Związkowi zawodowemu udało się już nawet odnieść pewien sukces – wywalczono stosowne wyeksponowanie zawodu scenarzysty w materiałach promocyjnych Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Problemy systemowe, z którymi walczy Gildia, są także widoczne w szerszej perspektywie europejskiej. Przykładowo niemieckie stowarzyszenie Verband Deutscher Drehbuchautoren rozpoczęło w 2008 r. akcję *Kein Drehbuch – Kein Film*, zmierzającą do uświadomienia, jak fundamentalną rolę w tworzeniu filmów gra scenariusz, a tym samym praca jego autorów. Podobnie w 2015 r. Federation of Screenwriters in Europe, do której od niedawna należy Gildia Scenarzystów Polskich, rozpoczęła akcję *Somebody wrote it* mającą na celu zwiększenie widoczności scenarzystów europejskich przez cykliczne publikowanie ich profili. Wydaje się zatem, że w całej Europie istnieją podobne bolączki i wyzwania w tym zakresie. Morozow twierdzi, że *wartością dodaną w zawodach filmowych jest bycie zauważonym, a to często staje się udziałem jedynie tych na górze*<sup>20</sup>. Pod wieloma względami osoba scenarzysty nie plasuje się na szczycie tej symbolicznej hierarchii.

## Dynamika sił na planie – scenarzyści i scenarzystki na tle innych zawodów filmowych

Iwona Morozow, opierając się na tezach Pierre’a Bourdieu, twierdzi, że branża filmowa to pole ścierania się – w różnych wymiarach produkcji – rozmaitych sił społecznych, kulturowych i politycznych<sup>21</sup>. Zmagania te, w których stawką jest uznanie i prestiż czy miejsce w – jak określa to Morozow – *produkcyjnym łańcuchu pokarmowym*<sup>22</sup>, staną się bardzo widoczne, gdy spojrzymy na relację między poszczególnymi zawodami filmowymi bądź na kluczowe struktury realiów procesów produkcyjnych<sup>23</sup>. Krzysztof Gureczny, scenarzysta filmów Macieja Kawulskiego *Jak zostałem gangsterem. Historia prawdziwa* (2019), *Jak pokochałam gangstera* (2021) i *Akademia Pana Kleksa* (2023, planowana premiera: 2024), odczuwa te tarcia przede wszystkim w kontaktach z reżyserami. Jak mówi, *jest taka niewypowiedziana konkurencja między twórcami w filmie. Często w polskiej branży reżyser świadomie, lub też nie, zagarnia przestrzeń należącą do scenarzysty. W Polsce reżyserzy nie są w stanie przyznać głośno, że to nie oni są jedynymi autorami pomysłu na film lub autorami wątków czy dialogów. Utarło się, że jeśli jesteś reżyserem filmu, to właśnie prowadziłeś ten projekt od początku do końca i odpowiadasz za wszystko, co się w nim znajduje. A zatem wizja jest twoja, ustawienie aktorów też jest twoje, jak dialogi i cały tekst. Reżyserzy mają problem z tym, aby przyznać, że jest ktoś inny w tym twórczym procesie, kogo rola jest równie istotna. Są oczywiście wyjątki, z którymi świetnie się pracuje, ale jednak są one nieliczne*<sup>24</sup>.

Tekst audiowizualny to efekt zbiorowego trudu, jednak powyższa opinia pokazuje, że plan filmowy to nadal terytorium przede wszystkim reżysera. Istotne jest dla niego dbanie o swój wizerunek, zapewnienie sobie odpowiedniej pozycji w grupie oraz utrzymanie w środowisku obrazu siebie jako fachowca i artysty. Reżyserzy poczuwają się do odpowiedzialności za sukces artystyczny i finansowy projektu, dlatego też muszą nieustannie potwierdzać swoje kompetencje i uwiarygodniać je przed producentem, ekipą filmową bądź różnymi podmiotami biorącymi udział w procesie produkcji. Powyższa obserwacja Gurecznego pokazuje, że tak rozumiany autorytet często jest budowany właśnie kosztem scenarzysty i poszanowania dla jego twórczego wkładu w film.

Dla niniejszych rozważań ważne wydaje się również rozumienie pojęcia „autor”. Przypisanie tej roli wyłącznie reżyserowi jest uwarunkowane historycznie, a w kontekście polskim sięga czasów, kiedy reżyserzy sami pisali scenariusze do swoich filmów i ponosili pełną odpowiedzialność za powstające dzieło. Mimo że, jak twierdzi Marcin Adamczak, *badania kultury produkcji wszechstronnie artykułują nie od dziś wyrażane poglądy o zbiorowym autorstwie dzieła audiowizualnego*<sup>25</sup>, które sugerują, że na końcowy efekt pracuje ogromna liczba przedstawicieli najróżniejszych zawodów filmowych, to jednak reżyserom trudno rozstać się z romantyczną wizją autora. *Obserwacja na planie zdjęciowym – pisze Adamczak – rzuca poważny cień na teorię autorską, utożsamiającą reżysera z osobą jedyne, autonomicznego autora filmu*<sup>26</sup>.

Marcin Ciastoń, scenarzysta *Hiacynta* (reż. Piotr Domalewski, 2021), wskazuje pewną niespójność w interpretowaniu pojęcia autorstwa na różnych płasz-

czynach tworzenia filmu, a źródła tej niekonsekwencji upatruje w instytucjonalnym przygotowaniu reżyserów do zawodu. Jak komentuje: *Kiedy reżyser daje do tekstu uwagi lub chce coś zmienić podczas realizacji, często ma miejsce próba „przejęcia” tekstu, czyli zmagania dotyczące wkładu twórczego w scenariusz. Niezależnie od genezy projektu pomysły wymagają opracowania i stworzenia dramaturgii, przebiegów postaci oraz wyrażających to wszystko scen. Tym zajmują się scenarzyści. Rzadko odbywa się to w ścisłej współpracy z reżyserem czy reżyserką, a oczekiwanie często jest takie, że scenarzysta/scenarzystka i reżyser/reżyserka staną się równoważnymi współautorami/współautorkami tekstu, kiedy reżyser/reżyserka sugeruje zmiany. To nieporozumienie i jednocześnie brak zrozumienia lub celowe zamazywanie zakresu kompetencji. Kiedy reżyser/reżyserka daje do tekstu uwagi, proponuje coś, co chciałby/chciałaby zrealizować na planie, wykonuje wtedy swoje obowiązki reżyserskie. Reżyserzy mają też wpływ na to, jak wyglądają zdjęcia do filmu oraz jak przebiega montaż; nie widuję jednak projektów, gdzie są określani jako współoperatorzy albo współmontażysty ze względu na to, że brali udział w procesie. Jest to paradoks, bo faktycznie wydaje się, jakby rola scenarzystów była bagatelizowana, a jednak współautorstwo scenariusza często ma znaczenie. Być może pokutuje tutaj podejście szkół filmowych, które wymagają od reżyserów pisania tekstów do swoich filmów<sup>27</sup>.*

Scenarzyści walczą o status twórcy i uznanie ich współautorstwa dzieła audiowizualnego także z przedstawicielami innych kluczowych zawodów filmowych. W przypadku relacji z reżyserami walka o prestiż ma charakter raczej symboliczny, jednak zupełnie inne podłoże mają konflikty i napięcia rodzące się na planie między autorami scenariusza a aktorami. Tutaj kluczowy wydaje się brak elementarnej świadomości dotyczącej roli, jaką scenarzyści odgrywają w filmie czy serialu, a także niezrozumienie specyfiki ich pracy oraz samego procesu pisania scenariusza. Śliwińska-Kłosowicz twierdzi, że *większość aktorów nie rozumie, jakie ich spontanicznie proponowane zmiany do realizacji danej sceny na planie mogą mieć konsekwencje dla rozwoju fabuły filmu czy też późniejszych odcinków serialu. Dzieje się tak, gdyż aktorzy myślą z perspektywy danej sceny, a żeby film czy serial miał sens, trzeba myśleć w dalszej perspektywie dramaturgii i rozwoju akcji. Aktorzy zgłaszają się do nas z pomysłami na zmiany i dopiero rozmowa ze scenarzystą uświadamia im, dlaczego nie możemy danej sceny rozegrać w sugerowany przez nich sposób<sup>28</sup>.* Motyw braku zrozumienia charakteru pracy scenarzysty wybrzmiewa też w relacji Wiktora Piątkowskiego. Pomysłodawca *Watahy* (2014-2019) i *head writer* serialu *Wotum nieufności* (2022-) uważa, iż *każdemu wydaje się, że może tworzyć historie i pisać scenariusze. W rzeczywistości, żeby napisać dobry scenariusz, trzeba mieć scenariopisarskie „know-how” i wiedzę, jak budować dramaturgię; potrzebny jest warsztat i zestaw konkretnych kompetencji. Często producentowi wydaje się, że wie lepiej i wymusza na scenarzystach zmiany w scenariuszu. To jednak nie jest takie proste. Każdy powinien trzymać się tego, na czym się zna: z jednej strony, nie wszyscy scenarzyści mają wgląd w realia produkcji i rozumieją proces realizacji, a z drugiej, producenci rzadko mają wiedzę na temat warsztatu pisania, więc często sugerowane przez nich zmiany mogą negatywnie wpłynąć na jakość opowiadanej historii<sup>29</sup>.*

Przytoczone wypowiedzi pokazują, jak istotne w przypadku producenta i reżysera jest odpowiednie podejście do ludzi, otwartość na dialog i szacunek dla pracy przedstawicieli innych pionów produkcyjnych. Ponadto wybrzmiewa

w nich kwestia relacji społecznych w branży audiowizualnej, gdzie często problemem jest sytuowanie się reżysera lub producenta na piedestale i przypisywanie przez nich decyzyjności wyłącznie sobie. Cytaty te potwierdzają zatem obserwację Hendrykowskiego, że scenarzystę najczęściej traktuje się *jak usługowego dostawcę literackiego materiału, z którego nie on, lecz ktoś nieporównanie od niego ważniejszy (producent, reżyser, scenograf, twórca zdjęć, aktorzy) potrafi dopiero zrobić/wykreować/zrealizować/nakręcić właściwe dzieło*<sup>30</sup>. Przyczyn takiego stanu rzeczy można też szukać w systemowym procesie przygotowania do zawodu aktora, producenta bądź reżysera, jako że studentów uczy się jedynie przedmiotów kierunkowych. Kończą oni szkoły filmowe jako specjaliści w swojej dziedzinie, ale w procesie kształcenia nie poznali zasad funkcjonalnej współpracy z reprezentantami innych zawodów filmowych.

## Scenarzysta jako systemowy kozioł ofiarny

Społeczny wymiar pracy w branży audiowizualnej stawia scenarzystę na niejako przegranej pozycji. Ze względu na miejsce w hierarchii produkcji nie ma on żadnej przewagi nad innymi ani nie jest w jakikolwiek sposób uprzywilejowany, tak by mógł zawierać lub podtrzymywać istotne relacje społeczne na planie bądź być ich beneficjentem. W odróżnieniu od reżysera, którego ranga może mu gwarantować lojalność i przychyłność ze strony członków ekipy filmowej, scenarzyście dużo trudniej wchodzić w komitywę z innymi filmowcami i zdobywać sojuszników. Reżyser lub producent mogą zagwarantować przedstawicielom innych profesji filmowych realne korzyści, takie jak chociażby współpraca przy kolejnych projektach czy rekomendacje branżowe, a tych benefitów scenarzyści – jako w sensie społecznym słabiej umocowani w procesie produkcji – często są pozbawieni. O możliwych konsekwencjach takich zależności otwarcie mówi Śliwińska-Kłosowicz: *Jest tendencja do przypisywania odpowiedzialności za porażkę filmu lub serialu „słabym scenariuszom”, a więc robienia ze scenarzystów kozłów ofiarnych. Miałam w swojej karierze przypadki, kiedy montażysta twierdził, że słaba jakość materiału w postprodukcji była efektem złego scenariusza. Montażysta nigdy nie oskarżył reżysera o błąd w sztuce, ponieważ może to mieć realne konsekwencje dla jego kariery. Reżyser może go po prostu nie zaprosić do kolejnych projektów lub popsuć mu reputację w branży. Winę zwała się na tekst, bo tak jest najprościej. Scenarzystów nie ma na planie ani na montażu, nie mają się jak bronić. Tak utarło się w branży, że jeśli coś się nie powiodło, to na pewno przez scenariusz*<sup>31</sup>.

Skoro to właśnie ewentualne mankamenty scenariusza miałyby skutkować usterkami w finalnym dziele, należałoby zapytać, dlaczego słaby scenariusz filmu czy serialu w ogóle mógł zostać skierowany do produkcji i kto byłby za taką decyzję odpowiedzialny. Mało prawdopodobne wydaje się, że ktoś przeznacza do realizacji niedobry tekst, licząc, że uda się go uratować na planie. Bardziej możliwe jest to, że scenariusze trafiają na plan, bo ktoś uważa je za satysfakcjonujące i naprawdę chce je zekranizować, a dopiero potem realia procesu zdjęciowego weryfikują wstępne założenia i intencje. Według Marcina Ciastonia *mało mówi się o tym, jak na każdym etapie produkcji może dojść do ingerencji w tekst – z przyczyn los-*

wych lub ambicjonalnych, które burzą układankę, wymazują coś, co miało znaczenie dla dalszego przebiegu. Powody są najróżniejsze – nagłe ograniczenia budżetowe, nieprzewidywalna pogoda, niedyspozycyjność aktorów, słabszy moment reżysera/reżyserki, potem oczywiście jest jeszcze cała postprodukcja, montaż, od których wiele zależy. Znam sporo takich historii. Wtedy właśnie dostaje się scenarzystkom i scenarzystom. Trudniej jest powiedzieć: nie udało nam się zrealizować tej sceny, choć na próbach wyszła dobrze, ale na planie po kilku dublach musieliśmy się poddać. Lepiej brzmi: papier wszystko przyjmie, na kartce to wyglądało na możliwe, ale plan to zweryfikował<sup>32</sup>. Ciastoń zwraca uwagę na fundamentalne właściwości procesu realizacji zdjęć, czyli ryzyko, incydentalność oraz swoistą chaotyczność. Już w latach 70. Edward Zajiček pisał, że jakość filmu zależy od kwestii losowych i nie jest możliwe, aby w każdym przypadku efekt końcowy był bliski założonemu ideałowi, gdyż mamy do czynienia z różnymi temperamentami twórczymi i kwalifikacjami zawodowymi pracowników, środkami i przedmiotami pracy różnej jakości, rozmaitymi warunkami produkcji<sup>33</sup>. Pojmowanie procesu tworzenia jako obciążonego ryzykiem, być może charakterystyczne dla badaczy kultury produkcji, nie jest wszakże jedynym możliwym. Cechuje go bowiem względna niestabilność – w dyskursie teoretycznofilmowym, a nawet w narracji niektórych przedstawicieli zawodów filmowych niezadowolający efekt końcowy postrzega się nie jako kwestię losową, ale wynik słabości materiału źródłowego. Opierając się na fundamentalnej pracy Brunona Latoura, możemy zatem dopuszczać w tym względzie różne interpretacje przyczyn niepowodzenia lub słabej jakości danego dzieła audiowizualnego<sup>34</sup>. Szkopuł w tym, że dominująca wykładnia, tłumacząca porażkę filmu bądź serialu albo problemy podczas realizacji jako konsekwencje niedoborów scenariusza, piętnuje jeden konkretny zawód filmowy, czyli scenarzystów.

Utożsamianie porażki dzieła audiowizualnego ze słabościami scenariusza wiąże się nie tyle z niewielką świadomością realiów pracy na planie, ile z marginalizacją wysiłku wieloosobowej ekipy, który – jak twierdzi Marcin Adamczak – jest postrzegany jako *nierелеwantne triwia planu zdjęciowego*<sup>35</sup>. Ta uciążliwa i niekiedy „brudna” techniczno-organizacyjna rzeczywistość produkcyjna, a także wynikające z niej warunki pracy są spychane w sferę *nieobecnego*, aby doszło do *konsekracji jakiejś dziedziny jako sfery „sztuki czyste”*<sup>36</sup>. Nieobecność wiarygodnego opisu realiów produkcji w badaniach filmoznaucznych czy kulturoznawczych, jak i w dyskursie publicznym lub branżowym, swoiste wymazywanie przyziemnego, technologicznego i związanego ze zbiorowym działaniem aspektu tworzenia dzieła pozwala wpisywać film w *poczet sztuk czystych i o niekwestionowanym prestiżu*<sup>37</sup>. Takie wyparcie jest – według Adamczaka – *wyjątkowo funkcjonalne i dogodne w zasadzie dla wszystkich uczestników okołofilmowej gry*<sup>38</sup>. Pozwala wprowadzić reżysera do grona twórców nobilitowanych, co znacząco poprawia promocję danego filmu, krytykom ułatwia jego interpretowanie, w refleksji akademickiej zasila dyskurs autorski, a także jest swoistym drogowskazem w wyborach konsumentskich. Wydaje się zatem, że teoria autorska, którą podważa się w ramach badań kultury produkcji, jest po prostu konceptem przydatnym, choć abstrakcyjnym. Jak twierdzi Marcin Adamczak, najwyraźniej dzięki tej teorii *wszystkim żyje się łatwiej*<sup>39</sup>. Odbywa się to jednak między innymi kosztem scenarzystów.



*Król*, reż. Jan P. Matuszyński (2020)

## Polityka zatrudnienia, warunki pracy i obecność na planie

Marginalizowanie scenarzystów w dominującym dyskursie na temat procesu produkcji skutkuje brakiem zrozumienia specyfiki ich aktu twórczego, zaś w rezultacie warunki ich pracy nie są optymalne. Pisanie scenariusza i związane z tym zmagania twórcze to wielomiesięczny wysiłek. Często w procesie preprodukcji brakuje czasu na wykreowanie pełnowartościowego tekstu, a pierwsza wersja scenariusza, czyli tak zwany *first draft*, z pośpiechu staje się tą ostateczną lub jej bliską. Scenariusze tworzone naprędce faktycznie mogą zatem prowadzić do porażki danej produkcji. Co znamienne, scenarzyści mówią, że brak im czasu również na dalsze etapy pracy nad scenariuszem, jego warsztatowe dopracowanie, niekiedy wielokrotne poprawianie przez doradców lub konsultantów scenariuszowych (tak zwanych *script doctors*), których zadaniem jest pomoc w przygotowaniu wersji ostatecznej, zidentyfikowanie słabości tekstu i zaproponowanie lepszych rozwiązań. Śliwińska-Kłosowicz narzeka na warunki pracy w rodzimej branży, gdzie nie ma możliwości twórczego rozwinięcia skrzydeł ani wsparcia w procesie twórczym, który jest ciężką pracą. *Potrzebny jest czas, aby zderzyć tekst z opinią innych, spojrzeć na materiał z lotu ptaka; niekiedy potrzeba chwili namysłu, przerwy, żeby wrócić do pisania z nową perspektywą. Scenarzyści nigdy nie dostają potrzebnej im przestrzeni, bo muszą pisać pod dużą presją czasu*<sup>40</sup>.

Praca nad filmem nie rozpoczyna się w momencie wejścia ekipy na plan zdjęciowy, bowiem poprzedza ją intensywny rozwój projektu i okres przygotowawczy. Podstawowym elementem tego etapu jest tworzenie i rozwijanie scenariusza – warstwy narracyjnej filmu. Development wiąże się z zapewnieniem środków finansowych na tenże rozwój, a przede wszystkim na prace literackie i dokumentacyjne, których celem jest dostarczenie możliwie najlepszej wersji scenariusza. Mimo że nie ma odgórnie określonych ram czasowych, w których zadania te powinny być wykonane, to jednak w odczuciu scenarzystów czas przeznaczony na development nieczęsto pozwala im na właściwe dopracowanie projektu. W tym kontekście trafne wydaje się również stwierdzenie Tomasza Kożuchowskiego oraz Iwony Morozow, że *w polskich warunkach proces rozwoju scenariusza jest zazwyczaj samotną walką*<sup>41</sup>. Ponadto zbyt rzadko do tego etapu są zapraszani doradcy scenariuszowi i niewielkie jest wówczas wsparcie ze strony producenta oraz reżysera. W amerykańskiej literaturze przedmiotu dotyczącej praktyk branżowych znajdziemy informacje o tym, że przykładowo współautorzy filmów ze studia Pixar po przygotowaniu pierwszej wersji scenariusza konsultują swój pomysł na tak zwanych burzach *mózgów*, podczas których otrzymują wiele wskazówek, następnie dopracowują tekst, by ponownie poddać go ocenie, i tak dzieje się do momentu, gdy uznają swoją pracę za satysfakcjonującą<sup>42</sup>. Takie podejście do fazy developmentu nie jest w Polsce praktyką obowiązującą, przy czym w całym procesie rozwoju projektu popełniane są liczne błędy, które jednak wynikają raczej z niezrozumienia specyfiki procesu twórczego aniżeli z jakichś zaniechań lub celowego działania na szkodę filmu. Nadal aktualna wydaje się zatem obserwacja Michała J. Zabłockiego, który pisał, że *w polskiej kinematografii panuje powszechna zgodność opinii co do faktu przywiązywania zbyt małej wagi do tego*

*etapu developmentu*<sup>43</sup>. Wszyscy producenci poszukują scenariusza doskonałego, który zagwarantuje sukces artystyczny i komercyjny. W odczuciu scenarzystów taką gwarancję mógłby dać właśnie lepiej zorganizowany development.

Polityka zatrudnienia jest kolejną problematyczną kwestią dla polskich scenarzystów. Panuje bowiem wśród nich przekonanie, że twórcza współpraca na planie zdjęciowym czy w okresie montażu jest krępowana na poziomie instytucjonalnym. Formalne ograniczenie pracy scenarzysty jedynie do fazy preprodukcji uniemożliwia wszak jego współdziałanie z reżyserem, doprecyzowanie ich wizji w okresie zdjęciowym, co pomogłoby uniknąć rozbieżności i dysonansów na dalszych etapach pracy nad filmem. O braku tak rozumianej synergii opowiada Gureczny: *Praca scenarzysty kończy się wtedy, kiedy inni zaczynają, a wychodzi na to, że nasz wkład jest potrzebny dużo dłużej. Producenci myślą w kategoriach finansowych, nie chcą opłacać obecności scenarzysty poza fazą developmentu, a tekst scenariusza mocno żyje przez cały proces realizacji. To, co scenarzysta sobie wymyśli, ulega produkcyjnej weryfikacji. 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*<sup>44</sup>. W powyższej relacji pojawiają się dwie ciekawe kwestie – finansowa, do której powrócę niebawem, a także dotycząca wyłączenia scenarzystów z faz produkcji następujących po okresie developmentu. Poruszany jest tutaj problem wprowadzania do scenariusza zmian w okresie zdjęciowym, nad którymi scenarzysta często nie ma kreatywnej kontroli. Wskutek tego w ostatecznej wersji dzieła mogą się pojawić niedociągnięcia w warstwie narracyjnej.

Obecność scenarzysty na planie nie jest standardem w polskiej branży. Co więcej, w Polsce jest on praktycznie niewidoczny w uniwersum produkcji filmowej. Zupełnie inaczej wygląda to na rynku amerykańskim. Tam serial jest prowadzony przez zespół scenarzystów, na którego czele stoi *showrunner*. Jest to osoba łącząca obowiązki producenta i scenarzysty, która odpowiada za spójność całej produkcji, a także bierze odpowiedzialność za jej sukces lub porażkę. W systemie amerykańskim scenarzyści, w obrębie tak zwanych *writers' rooms*, wraz ze zdobywaniem wiedzy i umiejętności warsztatowych, a co za tym idzie – pięciem się w hierarchii, otrzymują dodatkowe obowiązki, stając się na przykład producentami wykonawczymi. Uczestnicząc w kolejnych etapach procesu produkcji, mogą obserwować prowadzenie castingu oraz wyrażać swoją opinię w najróżniejszych kwestiach. Są obecni na planie, biorą udział w spotkaniach produkcyjnych i montażu. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że system pracy zakładający większe zaangażowanie scenarzystów do pewnego stopnia eliminuje ryzyko w okresie zdjęciowym. Jak wspominałam, w Polsce przy większości produkcji na planie nie ma scenarzystów. Dodatkowo są oni obciążeni większą ilością pracy kreatywnej



ze względu na dużo mniejsze zespoły literackie. Nawet jeśli scenarzysta chciałby uczestniczyć w procesie zdjęciowym, to nie otrzyma za to wynagrodzenia.

Iwona Morozow zauważa, że statyści są *jedyną jednostką na planie polskiej produkcji, co do której zasadne byłoby użycie pojęcia marksowskiej alienacji*<sup>45</sup>. Jednak wypowiedzi scenarzystów wskazują, że również oni w dużej mierze czują się wyalienowani, w sensie zawodowym wymazywani, jako że ich wkład kreatywny nie jest symbolicznie gratyfikowany. Pojęcia „alienacja” używam tutaj, opierając się na rozpoznaniach amerykańskich badaczy kultury produkcji, którzy analizowali przypadki pozbawiania owej symbolicznej gratyfikacji innych członków ekipy filmowej przez reżyserów oraz producentów<sup>46</sup>. Kwestia ta wyraźnie wybrzmiewa w słowach Gurecznego, choć nie stosuje on terminu „alienacja”: *W polskiej kinematografii ludzie nie wiedzą, jak postrzegać scenarzystów; to jest taki zawód pośrodku niczego, zawód absolutnie kluczowy i niezbędny, ale też z różnych powodów żyjący poza całym systemem. Praca scenarzysty wygląda tak, że cały proces odbywa się, kiedy o projekcie nikt jeszcze nie wie; kończymy swoją pracę, gdy wszyscy inny zaczynają. Kiedy scenariusz jest w miarę zamknięty, to producent zaczyna dotaczać do składu reżysera, obsadę i resztę ekipy. Często scenarzysta kończy pracę i nigdy nie pozna reszty ekipy produkcyjnej. Proces kreatywny scenarzysty zostaje zamknięty, a cała zabawa na planie rozgrywa się już bez jego udziału. Dla całej reszty ekipy scenarzysta jest trochę człowiekiem widmem*<sup>47</sup>.

Oczywiście – jak pisze Iwona Morozow – *zdarzają się sytuacje, w których na planie pracują również scenarzysta i montażysta, którzy formalnie związani są z etapami developmentu i przygotowawczego [sic!] (scenariusz) i postprodukcji (montaż)*. Scenarzysta zwykle „wizytuje” plan w celu weryfikacji tego, jak jego założenia realizowane są przez ekipę filmową. *Zdarzają się jednak sytuacje, gdy poszczególne fragmenty tekstu muszą zostać przepisane lub zmienione i wtedy nawet na etapie planowym znajduje się także miejsce dla scenarzysty*<sup>48</sup>. W odczuciu scenarzystów nie jest to jednak praktyka powszechna i z pewnością nie ma ona formy przyjaznych „wizytacji”. Taki model produkcyjny – w tym również polityka zatrudnienia, do czego jeszcze nawiążę – sprawia, że scenarzysta jako współtwórca dzieła filmowego czuje się wykluczony z procesu zdjęciowego. W rzeczywistości to inni realizują jego projekt, poddając go kreatywnym przeróbkom. Niezgodę na taki stan rzeczy komunikuje również Katarzyna Śliwińska-Kłosowicz: *Praca scenarzysty powinna być współpracą do końca procesu produkcji. Problemem jest, jak to finansowo rozwiązać. Scenarzyści powinni brać udział w zdjęciach i być obecni na planie. Działoby się to z korzyścią dla efektu finalnego. Ale za tym musiałyby iść realne pieniądze, bo czas na planie to dodatkowy obowiązek. Zachęcam pracujących dla mnie scenarzystów, aby pojawiali się na planie, ale często jest to dla nich trudne doświadczenie. Na planie pracuje zgrana i zaprzyjaźniona grupa ludzi, a ty jako scenarzysta przychodzisz z zewnątrz. Mi zdarzyło się i płakać na planie, i zostać z niego wyrzuconą*<sup>49</sup>. Udział scenarzystów w szerokim układzie strukturalnym, za jaki można uznać etapy produkcji i postprodukcji, jest ograniczany lub wręcz w ogóle nie ma miejsca, ponieważ często są oni zatrudniani wyłącznie blisko początku fazy developmentu.

Dlatego też Marcin Ciastoń postuluje, aby scenarzyści byli zapraszani na spotkania producenckie oraz do innych etapów preprodukcji: *Uważam, że plan weryfikuje tekst, ale zanim to nastąpi, jest cały okres preprodukcji, wybór lokacji, próby z aktorami – wiele etapów, żeby upewnić się, że wszystko działa. Niestety to etapy,*

z których scenarzyści bywają wyłączeni. A to właśnie wtedy ich udział i panowanie nad tekstem może mieć ogromne znaczenie. Jeden element układanki wyrzucony z powodu czyjejs uwagi (lub nieuwagi) może sprawić, że widz czegoś potem nie zrozumie, historia straci sens albo postać wyda nam się niewiarygodna. Dlatego obecność scenarzystów i scenarzystek na planie ma głęboki sens. To nie kwestia kontroli i patrzenia na ręce, ale gotowości do konsultacji i wprowadzenia zmian, które nie zaburzają przebiegu. Tymczasem do sprawdzenia, „czy to wyjdzie”, są właśnie rozmowy, wspólne czytanie i próby. Na wszystkich powinni być obecni scenarzyści – odpowiednio za to opłacani, aby mogli proponować rozwiązania i wprowadzić odpowiednie zmiany. Podkreślę tu jeszcze wagę tego, że to powinni być scenarzyści, bo tylko oni, pracując nad tekstem przez długi czas, mają pełną świadomość tego, jak wszystko jest połączone, dlaczego drobna zmiana wpłynie na cały przebieg piętnaście minut później. Nie jest to gwarancją otrzymania zawsze idealnego efektu, bo wszystkie wymienione czynniki nadal mogą na niego wpływać, ale uważam, że to optymalne warunki, aby się do niego zbliżyć<sup>50</sup>.

Niski status rzemiosła scenariopisarskiego w hierarchii produkcji ma również odzwierciedlenie w sposobie wynagradzania, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę niepewność zatrudnienia oraz intensywność i tryb pracy. W świetle *critical labour studies* przemysł filmowy jest miejscem wycisku i niewspółmiernych relacji władzy, co wiąże się z szerszą pojmowanymi nierównościami społecznymi i politycznymi<sup>51</sup>. Scenarzyści wskazują na swą bardzo trudną sytuację w branży, w tym na brak wsparcia instytucjonalnego. Wspomniana niepewność zatrudnienia, a także niestabilność dochodów sprawiają, że są oni zmuszeni pracować w pośpiechu przy kilku projektach jednocześnie. Krzysztof Gureczny mówi wprost, iż polski scenarzysta, żeby przeżyć, musi brać wszystko, co mu zaproponują, i być w kilku różnych projektach jednocześnie, lub pracować przy serialu codziennym<sup>52</sup>. Zaangażowanie w danym momencie w więcej niż jeden projekt oraz wysiłek intelektualny niezbędny do napisania kilku tekstów doprowadzają do wyeksploatowania scenarzystów, co z pewnością nie wpływa korzystnie na efekty ich pracy.

Scenarzyści jako twórcza grupa zawodowa pozostają poza systemem opieki społecznej. Nie mają gwarancji comiesięcznych zarobków, gdyż ze względu na długi czas powstawania projektów oraz sposób ich rozliczania mogą przez wiele miesięcy w roku nie generować przychodu, chociaż cały czas pracują. Nie mają przy tym możliwości zatrudnienia na etacie ani nie przysługują im prawa chroniące pracownika. Ponadto scenarzyści zazwyczaj pracują na podstawie umów o dzieło, a ze względu na oferowane im warunki finansowe bardzo rzadko odprowadzają składki emerytalne, wobec czego nie mogą liczyć na satysfakcjonującą emeryturę. Obowiązujący system ubezpieczeń społecznych, jak i system podatkowy nie uwzględniają specyfiki działalności twórczej, którą cechuje duża nieregularność dochodów i częste ryzyko przestojów. Dlatego też twórcy scenariuszy muszą szukać dodatkowych możliwości zarobkowania. O tym aspekcie ich pracy Śliwińska-Kłosowicz mówi następująco: *Polscy scenarzyści piszą zwykle kilka rzeczy naraz, aby zapewnić sobie stabilność finansową. Dzieje się tak nie dlatego, że są pracoholikami, ale że nie wiedzą, czy zaraz jeden z projektów im się nie wysypie lub nie przesunie. Z korzyścią dla jakości seriali byłaby sytuacja, gdyby scenarzysta mógł pisać jeden lub dwa scenariusze jednocześnie. Ale wtedy trzeba byłoby zapewnić mu dużo większe pieniądze. Rozmawiałam kiedyś ze scenarzystką „Dextera”, która powiedziała mi,*



*Hiacynt*, reż. Piotr Domalewski (2021)



*Nieobecni*, reż. Bartosz Konopka, Anna Kazejak, Adrian Panek  
(2020-2022)

że za pracę przy tym serialu kupiła sobie dom w Malibu. Wydawało się jej, że u nas jest podobnie, że jak się pisze seriale dla kluczowego emitenta, to po prostu jest się milionerem. A to jest oczywiście bardzo dalekie od rzeczywistości<sup>53</sup>.

W opinii scenarzystów najlepsze warunki pracy oferują seriale paradokumentalne – nie ze względu na ich ogromną popularność, ale z uwagi na sposób ich dystrybuowania oraz związane z tym korzyści finansowe. Wiktor Piątkowski uważa, że scenarzyści mają wiele projektów jednocześnie, licząc na to, że któryś powstanie i nie będą musieli iść do Biedronki do pracy, tylko będą mogli utrzymać się z pisania. Często scenarzyści pracują pod pseudonimami przy projektach wątpliwych jakościowo, bo z czegoś trzeba żyć. Paradokumenty są dla scenarzysty najkorzystniejsze finansowo ze względu na tantiemy oraz ciągłość realizacji – są one emitowane na kilku kanałach tematycznych jednocześnie, o różnych porach dnia i nocy, co umożliwia ich proceduralny charakter. W efekcie scenarzysta dostaje za nie atrakcyjne tantiemy, a zarazem nie jest to angażujący projekt, więc można jednocześnie pracować nad ambitniejszymi projektami premium. Jak ktoś ma bogatą żonę, bogatego męża lub zamożnego ojca, to dla prestiżu i przyjemności może sobie scenariusze pisać. Ale jak się chce z pisania scenariuszy wyżywić rodzinę i marzy się o pracy dla Netfliksa czy HBO, z których przynajmniej na razie nie ma tantiem, to żeby ta rodzina przeżyła, trzeba pracować przy paradokumentach lub telenowelach<sup>54</sup>.

W rezolucji z października 2021 r. w sprawie sytuacji artystów i odbudowy życia kulturalnego w Unii Europejskiej Parlament Europejski wezwał do wdrożenia stosownych przepisów regulujących zabezpieczenia socjalne, ubezpieczenia zdrowotne i normy podatkowe dla twórców. Zobligował również wszystkie państwa członkowskie do ustanowienia europejskiego statusu artysty, czyli stworzenia ogólnounijnych ram dotyczących warunków pracy i wspólnej definicji artysty oraz twórcy. Daje to dużą szansę na poprawę sytuacji także polskich artystów, którzy obecnie nie mogą liczyć na żadną formalną ochronę<sup>55</sup>. Ustawa zapewni im elementarne bezpieczeństwo socjalne, a finansowanie w tym względzie zabezpieczą wpływy z opłaty reprograficznej. Innym skutecznym sposobem na polepszenie sytuacji polskich twórców wydaje się wprowadzenie tantiem za wykorzystywanie filmów w Internecie. Obecnie kwestię tantiem reguluje art. 70. polskiej ustawy o prawie autorskim, jednak nie uwzględnia on wynagrodzenia za cyrkulację dzieł audiowizualnych w Internecie<sup>56</sup>. W marcu 2019 r. Parlament Europejski wprowadził dyrektywę o prawie autorskim i prawach pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym. Jej celem jest zmniejszenie różnicy między zyskami osiąganymi przez platformy internetowe a tymi należnymi twórcom treści. W Polsce przepisy te nie zostały jeszcze wdrożone.

Analiza realiów zatrudnienia scenarzystów skłania do refleksji, że ich zawodowe wyalienowanie dotyczy również kwestii ekonomicznych. Nie tylko nie uwzględnia się przedstawicieli tego zawodu, gdy chodzi o symboliczną gratyfikację (właściwe wyeksponowanie nazwiska danego scenarzysty w czołówce lub dyskursie branżowym), ale również pomija w podziale zysków, które przynosi film czy serial. Ciastoń wskazuje konsekwencje tak rozumianej dynamiki sił w procesie produkcji: *Rzadko udaje się stworzyć coś dobrego, zastanawiając się, za co opłaci się rachunki. Bycie scenarzystą to zawód, nawet jeśli wykonuje się go z pasji i potrzeby kreowania. Ale pasja, której oddajemy się za darmo i dla satysfakcji, to po prostu*

*hobby. Gdyby pisanie scenariuszy miało pozostać w sferze hobby, trudno byłoby znaleźć profesjonalistów w tej dziedzinie. Co za tym idzie, trudno poważnie traktować swoją pracę, jeśli jest bagatelizowana. Poczucie, że praca ma sens, jest doceniania i stosownie wynagradzana to podstawowe warunki dla każdego zawodu, aby ktokolwiek chciał go wykonywać. Zawód scenarzysty w Polsce nadal się profesjonalizuje, w pewnym sensie też uniezależnia, bo przez lata skleił się szczególnie z zawodem reżysera. Lub pozostawał w jego cieniu. Dbanie o dobrostan naszej grupy zawodowej jest w interesie branży filmowej, szczególnie w czasach, kiedy jest ogromne zapotrzebowanie na nowe historie. My jesteśmy specjalistami od opowiadania historii, ale potrzebujemy w tym celu własnego miejsca na rynku, przestrzeni, która będzie jasno określona jako nasza. Potrzebujemy szacunku dla naszej pracy, godnych warunków i wynagrodzeń. Potrzebujemy też czuć się częścią ekip, których praca opiera się na naszych tekstach. Wszelkie działania i zmiany na lepsze w tym kierunku na pewno sprawią, że nasze produkcje zyskają na jakości<sup>57</sup>.*

## Wnioski

W przedstawionym tutaj opisie kultury pracy scenarzystów sami praktycy podkreślają wiele bolączek związanych z ich niskim statusem w polskim przemyśle filmowym. Otwarcie mówią o lekceważącym stosunku do ich pracy, wieloletnich zaniedbaniach systemowych, nieprawidłowych relacjach z producentami oraz reżyserami i nieustannej walce o zgromadzenie kapitału symbolicznego pozwalającego na zajęcie należnego im miejsca w środowisku twórców zawodowych. Starłam się ukazać, jak władza i decyzyjność najistotniejszych dla procesu produkcyjnego osób jest wzajemnie ograniczana i negocjowana, a ponadto uzmysłowić problemy związane z rzemiosłem scenariopisarskim, właściwe dobie późnego kapitalizmu, takie jak spadek wartości procesów twórczych, ogromne tempo pracy, niepewność i fluktuacje zatrudnienia, brak świadczeń społecznych i nierzadko pauperyzacja przedstawicieli tego zawodu.

Celem niniejszego artykułu było opisanie kultury pracy zawodowych scenarzystów oraz obalenie mitów narosłych wokół tego fachu, nie zaś otwarcie dyskusji nad zasadnością ich postulatów lub tabloidyzacją związanego z nimi dyskursu branżowego. Przedstawiciele innych zawodów filmowych mogą się oczywiście nie zgadzać ze stanowiskiem scenarzystów, które zostało naświetlone w tym tekście. Perspektywa pozostałych twórców oraz ich pojmowanie poruszanych tutaj kwestii może być po prostu odmienne. Oczywiście jest zatem prawo każdego ze współautorów do subiektywnego spojrzenia na proces twórczy oraz refleksji na jego temat. Potrzebne jest wobec tego zrozumienie, jak codzienne zmagania scenarzystów oraz postrzeganie swojego statusu w branży audiowizualnej, komunikowane w ich autorefleksyjnej narracji, wpływają na sam proces produkcji, relacje w środowisku oraz finalną postać dzieła audiowizualnego. Można się zastanawiać, co by się stało, gdyby postulaty tej właśnie grupy zawodowej zostały spełnione, a warunki pracy zmieniły się na satysfakcjonujące dla samych scenarzystów. Czy podniosłoby to wartość polskiej kultury audiowizualnej? Czy uczyniłoby jej wytwory bardziej konkurencyjnymi na rynku międzynarodowym i lepszymi jakościowo? Według Iwony Morozow film czy serial stanowi wypadkową wielu najróżniejszych elementów, a o jego osta-

tecznym kształcie decyduje praca rozmaitych osób, również tych troszczących się o sprawy przyziemne, jak ustawienie na planie przenośnych toalet czy dopilnowanie czasu przerwy obiadowej<sup>58</sup>. Skoro zatem na ostateczny produkt audio-wizualny mają wpływ takie właśnie – pozornie nieistotne – zmienne, to być może równie ważna w hierarchii priorytetów powinna być satysfakcja scenarzystów z warunków pracy.

- <sup>1</sup> S. Andriano-Moore, *The Motion Picture Editors Guild Treatment of the Film Sound Membership: Enforcing Status Quo for Hollywood's Post-Production Sound Craft*, „Labor Studies Journal” 2020, t. 45, nr 3, s. 273-295.
- <sup>2</sup> J. T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham 2008.
- <sup>3</sup> T. Havens, A. D. Lotz, S. Tinic, *Critical Media Industry Studies: A Research Approach*, „Communication, Culture and Critique” 2009, t. 2, nr 2, s. 234-253.
- <sup>4</sup> J. T. Caldwell, dz. cyt., s. 32, 34.
- <sup>5</sup> D. Mann, *It's Not TV, It's Brand Management TV: The Collective Author(s) of the Lost Franchise*, w: *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, red. V. Mayer, M. J. Banks, J. T. Caldwell, Routledge, New York – London 2009, s. 104-105.
- <sup>6</sup> B. Connor, *Screenwriting: Creative Labor and Professional Practice*, Routledge, London 2014.
- <sup>7</sup> Por. M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2012, t. 11, nr 20; tenże, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- <sup>8</sup> M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2006.
- <sup>9</sup> A. Wojnarowski, *Rynek i źródła finansowania scenariuszy filmowych w Polsce*, Wydawnictwo Poligraf, Brzezia Łąka 2022.
- <sup>10</sup> M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- <sup>11</sup> T. Koźuchowski, I. Morozow, R. Sawka, *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2019.
- <sup>12</sup> M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, dz. cyt., s. 23.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 17.
- <sup>14</sup> K. Śliwińska-Kłosowicz – wywiad osobisty.
- <sup>15</sup> [ram], *Scenarzyści zabierają głos ws nagród na festiwalach filmowych*. „Nie chodzi o wylanie żalu”, WirtualneMedia.pl, <https://www.wirtualnemediapl.pl/artykul/scenarzysci-zabieraja-glos-ws-nagrod-na-festiwalach-filmowych-nie-chodzi-o-wylanie-zalu> (dostęp: 10.09.2022).
- <sup>16</sup> Tamże.
- <sup>17</sup> M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, dz. cyt., s. 15.
- <sup>18</sup> R. Davenport, *Screen Credit in the Entertainment Industry*, „Loyola Entertainment Law Journal” 1989, t. 10, nr 2, s. 148.
- <sup>19</sup> K. Śliwińska-Kłosowicz, dz. cyt.
- <sup>20</sup> T. Koźuchowski, I. Morozow, R. Sawka, dz. cyt., s. 86.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 22.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 87.
- <sup>23</sup> Tamże, s. 76.
- <sup>24</sup> K. Gureczny – wywiad osobisty.
- <sup>25</sup> M. Adamczak, dz. cyt., s. 26.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 134.
- <sup>27</sup> M. Ciastoń – wywiad osobisty.
- <sup>28</sup> K. Śliwińska-Kłosowicz, dz. cyt.
- <sup>29</sup> W. Piątkowski – wywiad osobisty.
- <sup>30</sup> M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, dz. cyt., s. 16.
- <sup>31</sup> K. Śliwińska-Kłosowicz, dz. cyt.
- <sup>32</sup> M. Ciastoń, dz. cyt.
- <sup>33</sup> E. Zajiček, *Komerccjalizacja... zachęta... statystyka*, „Kino” 1974, nr 8, s. 33.
- <sup>34</sup> Por. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.
- <sup>35</sup> M. Adamczak, dz. cyt., s. 122.
- <sup>36</sup> Tamże.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 133.
- <sup>38</sup> Tamże.
- <sup>39</sup> Tamże.
- <sup>40</sup> K. Śliwińska-Kłosowicz, dz. cyt.
- <sup>41</sup> T. Koźuchowski, I. Morozow, R. Sawka, dz. cyt., s. 44.
- <sup>42</sup> E. Catmull, A. Wallace, *Creativity, Inc.: Overcoming the Unseen Forces That Stand in the Way of True Inspiration*, Random House, New York 2014.
- <sup>43</sup> M. J. Zabłocki, *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2013, s. 132.

- <sup>44</sup> K. Gureczny, dz. cyt.
- <sup>45</sup> T. Koźuchowski, I. Morozow, R. Sawka, dz. cyt., s. 77.
- <sup>46</sup> V. Mayer, *Bringing the Social Back In: Studies of Production Cultures and Social Theory*, w: *Production Studies...* dz. cyt., s. 15-24.
- <sup>47</sup> K. Gureczny, dz. cyt.
- <sup>48</sup> T. Koźuchowski, I. Morozow, R. Sawka, dz. cyt., s. 78.
- <sup>49</sup> K. Śliwińska-Kłosowicz, dz. cyt.
- <sup>50</sup> M. Ciastoń, dz. cyt.
- <sup>51</sup> R. Gill, *Academics, Cultural Workers and Critical Labour Studies*, „*Journal of Cultural Economy*” 2014, t. 7, nr 1, s. 13.
- <sup>52</sup> K. Gureczny, dz. cyt.
- <sup>53</sup> K. Śliwińska-Kłosowicz, dz. cyt.
- <sup>54</sup> W. Piątkowski, dz. cyt.
- <sup>55</sup> Zob. *Parlament Europejski wzywa państwa członkowskie do ustanowienia „europejskiego statusu artysty”*, <https://www.zapa.org.pl/aktualnosci,2,363,Parlament-Europejski-wzywa-panstwa-czlonkowskie-do-ustanowienia-europejskiego-statusu-artysty.html> (dostęp: 10.09.2022).
- <sup>56</sup> [pap/jd], *Rząd zajmie się unijną dyrektywą o prawach autorskich w internecie*, *Wirtualne-Media.pl*, <https://www.wirtualnemedia.pl/artukul/rzad-zajmie-sie-unijna-dyrektywa-o-prawach-autorskich-w-internecie> (dostęp: 10.09.2022).
- <sup>57</sup> M. Ciastoń, dz. cyt.
- <sup>58</sup> T. Koźuchowski, I. Morozow, R. Sawka, dz. cyt., s. 286.

## Sylwia Szostak

Adiunktka w Katedrze Kultury i Mediów na SWPS Uniwersytecie Humanistycznospołecznym w Warszawie. Badaczka mediów, w tym zwłaszcza przemian telewizji. Stopień doktora uzyskała na University of Nottingham w Wielkiej Brytanii w 2014 r. Pracowała przy projekcie „Screening Socialism” na University of Loughborough, w ramach którego badała rolę telewizji w życiu codziennym w okresie socjalizmu. Publikowała w międzynarodowych czasopismach naukowych, m.in. w „*European Journal of Cultural Studies*”, „*The Journal of Popular Television*” i „*Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*”. Przez kilka lat była zawodowo związana ze stacją TVN, gdzie zajmowała się PR-em seriali i programów rozrywkowych. Interesuje się kulturą produkcji sektora telewizyjnego, organizacją branży audiowizualnej, marketingiem show-biznesu i przemysłem kreatywnym. Członkini Polskiego Stowarzyszenia Public Relations, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, European Communication Research and Education Association (ECREA) oraz zrzeszenia badaczy platform streamingowych Global Internet TV Consortium prowadzonego przez Amandę Lotz.



## Bibliografia

- [pap/jd] (2021, 12 października). *Rząd zajmie się unijną dyrektywą o prawach autorskich w internecie*. WirtualneMedia.pl. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/rzad-zajmie-sie-unijna-dyrektywa-o-prawach-autorskich-w-internecie>
- [ram] (2021, 7 lipca). *Scenarzyści zabierają głos ws nagród na festiwalach filmowych. „Nie chodzi o wylanie żalu”*. WirtualneMedia.pl. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/scenarzysci-zabieraja-glos-ws-nagrod-na-festiwalach-filmowych-nie-chodzi-o-wylanie-zalu>
- Adamczak, M. (2015). *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Andriano-Moore, S. (2020). The Motion Picture Editors Guild Treatment of the Film Sound Membership: Enforcing Status Quo for Hollywood's Post-Production Sound Craft. *Labor Studies Journal*, 45 (3), ss. 273-295. <https://doi.org/10.1177/0160449X20912337>
- Caldwell, J. T. (2008). *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press.
- Catmull, E., Wallace, A. (2014). *Creativity, Inc.: Overcoming the Unseen Forces That Stand in the Way of True Inspiration*. New York: Random House.
- Conor, B. (2014). *Screenwriting: Creative Labor and Professional Practice*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203080771>
- Davenport, R. (1989). Screen Credit in the Entertainment Industry. *Loyola Entertainment Law Journal*, 10 (2), ss. 129-161.
- Gill, R. (2014). Academics, Cultural Workers and Critical Labour Studies. *Journal of Cultural Economy*, 7 (1), ss. 12-30. <https://doi.org/10.1080/17530350.2013.861763>
- Havens, T., Lotz, A. D., Tinic, S. (2009). Critical Media Industry Studies: A Research Approach. *Communication, Culture and Critique*, 2 (2), ss. 234-253. <https://doi.org/10.1111/j.1753-9137.2009.01037.x>
- Hendrykowski, M. (2016). *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Koźuchowski, T., Morozow, I., Sawka, R. (2019). *Spółeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.
- Mann, D. (2009). It's Not TV, It's Brand Management TV: The Collective Author(s) of the Lost Franchise. W: V. Mayer, M. J. Banks, J. T. Caldwell (red.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries* (ss. 99-115). New York – London: Routledge.
- Mayer, V. (2009). Bringing the Social Back In: Studies of Production Cultures and Social Theory. W: V. Mayer, M. J. Banks, J. T. Caldwell (red.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries* (ss. 15-25). New York – London: Routledge.
- Zablocki, M. J. (2013). *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Zajjček, E. (1974). Komerccjalizacja... zachęta... statystyka. *Kino*, (8), ss. 31-39.

**Keywords:**

screenwriter;  
production culture;  
work culture;  
film profession;  
self-reflexive  
discourse

**Abstract**

Sylvia Szostak

**Status and Prestige of the Screenwriting Profession in the Dynamics of Audio-Visual Production**

Audiences, as well as media researchers, have rarely gained access to behind-the-scenes reality of media production. As a result, historically, there has been little knowledge of the day-to-day realities of film professionals. The recent interest of the Anglo-American academy in the perspective of media practitioners is uncovering previously hidden dynamics of the audio-visual industries. Inspired by John Thornton Caldwell's production culture methodology, the author investigates the profession of a screenwriter by critically analysing the practitioners' self-reflexive discourse. Such narratives reveal many of the nuances involved in audio-visual production, its social context and the status of the screenwriter in the Polish audio-visual industry. The author draws a rather grim portrait of the screenwriting profession as a film craft with a relatively low status, entangled in a network of dependencies and struggling with institutional misunderstanding of its key attributes.



*Prokurator*, reż. Jacek Filipiak, Maciej Pieprzyca (2015)