

Dawid Rydzek

Zawód: showrunner

Jeszcze do niedawna nikt o nich nie słyszał, choć zajmują się wszystkim: od preprodukcji przez produkcję aż po postprodukcję. Nie są producentami, scenarzystami czy reżyserami, a przynajmniej nie tylko nimi. Showrunnerzy, czyli twórcy seriali, podbijają masową wyobraźnię.

Kto odpowiada za sukces serialu? Kto spośród rzeszy osób pracujących nad daną produkcją telewizyjną jest tą najważniejszą? Wreszcie, czy można mówić o autorze – takim jakiego opisywali przed laty François Truffaut i Andrew Sarris – także w wypadku produkcji z małego ekranu? Podczas gdy w filmie najczęściej tym terminem opisuje się reżysera, w telewizji taka klasyfikacja jest na pewno znacznie trudniejsza.

W poszukiwaniu serialowego autora

Autora serialowego – które to pojęcie posłuży jako przewodnik po meandrach produkcji telewizyjnej – najłatwiej doszukać się będzie w dziełach z ostatnich dwóch dekad, w tzw. serialach nowej generacji. Jane Feuer określała je mianem *quality television*, czyli „telewizja jakościowa”. W ten sposób nazywała wszystkie produkcje zrealizowane na wysokim poziomie: charakteryzujące się dbałością o detale, oparte na interesującym scenariuszu z błyskotliwymi dialogami i stawiające na niekonwencjonalne rozwiązania formalne. Telewizja jakościowa pod względem realizacji znacznie oddaliła się od *soap oper* i zbliżyła do tego, co prezentowało kino. W końcu wyrwała się z utartych schematów i gatunków, prezentując coś więcej niż sitcomy i policyjne czy prawnicze procedurale, które polegały na cotygodniowym powtarzaniu określonej struktury narracyjnej. Zaczęto budować długie, wielowątkowe opowieści rozciągające się na wiele sezonów i odcinków, które wcześniej były znane jedynie z oper mydlanych (w innych gatunkach telewizja oferowała w każdym odcinku pojedynczą,

zamkniętą w 20 lub 40 minutach historii). Twórcom pozwolono też na eksperymenty i realizowanie własnych, odważnych koncepcji – stąd też właśnie w tego typu produkcjach można próbować doszukiwać się autorów.

Ze względu na różnice między przemysłem telewizyjnym a kinowym jest to jednak zadanie znacznie trudniejsze niż w przypadku autora filmowego. Zakres praw i obowiązków na poszczególnych stanowiskach w tych dwóch branżach jest taki sam tylko pozornie. Osoby stojące wysoko w hierarchii produkcyjnej w świecie filmu, w telewizji mogą okazać się jedynie rzemieślnikami do wynajęcia.

Serial produkcji amerykańskiej ma zwykle w jednym sezonie 22 odcinki (w stacjach kablowych jest ich mniej), które powstają na przestrzeni kilku miesięcy. Ze względu na ten dość szybki proces produkcji przy jednym tytule pracuje najczęściej wielu reżyserów i scenarzystów. Niemniej „wielu” nie oznacza tu wcale „kilku” – w wypadku ostatniego hitu amerykańskiej stacji NBC, 22-odcinkowej *Czarnej listy* (2013–), w ciągu całego sezonu przewinęło się aż 14 reżyserów i 19 scenarzystów. W tak dużym przedsięwzięciu, jakim jest serial telewizyjny, uczestniczy też szereg producentów i także ich liczby daleko wykraczają poza te znane nam z kina. Posługując się dalej przykładem *Czarnej listy*, oprócz głównego producenta Anthony’ego Sparksa mamy pięciu producentów wykonawczych oraz całą rzeszę koproducentów, producentów nadzorujących i konsultantów. Osób, wśród których można szukać serialowego autora, jest więc aż nazbyt wiele.

Obowiązki showrunnera opisuje się jako te należące tradycyjnie do scenarzysty, producenta wykonawczego i *script editora*. Nadzoruje on cały proces tworzenia serialu, od kompletowania zespołu scenariuszowego aż po akceptowanie dodawanych na końcu efektów specjalnych. Niemniej każdy przypadek showrunnera należy rozpatrywać indywidualnie – zależnie od jego specjalizacji i zaangażowania w dany aspekt produkcji poziom jego zasług dla danego tytułu może się różnić. Kolektywny charakter pracy w branży telewizyjnej sprawia, że trudno jednoznacznie stwierdzić, czy mógłby należeć się mu ewentualny tytuł autora.

Twórca a showrunner

W czołówce obok nazwisk obsady w każdym serialu znajduje się jeszcze jedna – w kinie w ogóle niespotykana – funkcja. Na końcu sekwencji początkowej wyświetlają się bowiem

słowa „created by”, czyli w dosłownym tłumaczeniu: „stworzone przez”. I tak *Prawo ulicy* (HBO, 2002–2008) „zostało stworzone” przez Davida Simona, *Hannibal* (NBC, 2013–) przez Bryana Fullera, *Z archiwum X* (Fox, 1993–2002) przez Chrisa Cartera, *Żona idealna* (CBS, 2009–) przez Michelle i Roberta Kingów, a *Miasteczko Twin Peaks* (ABC, 1990–1991) przez Marka Frosta i Davida Lyncha. Kim są te osoby? Tomasz Żaglewski nazywa ich „multiinstrumentalistami” (*Autor „rozproszony”? Pytanie o kategorię twórcy współczesnego serialu telewizyjnego*, „Kultura i Historia” 2012, nr 21), gdyż nie ma jasnej reguły co do wykonywanego przez nich zawodu. „Groening to oczywiście rysownik i animator, ale także scenarzysta i producent, Shore to scenarzysta, Ball – scenarzysta, producent i reżyser” – podsumowuje badacz.

To właśnie ta osoba z czołówki jest odpowiedzialna za stworzenie całej produkcji: ogólny koncept, wymyślenie bohaterów lub też zaadaptowanie historii na potrzeby medium telewizyjnego. Niemniej tę pojemną definicję trudno właściwie uściślić, bo – jak komentuje Żaglewski – „kreator funkcjonuje tutaj niemalże jako *autor* w koncepcji nowofalowej – stanowi tematyczno-stylistyczny wytrych, nie określając natomiast na czym owo »twórcze« i »kreacyjne« podejście miałyby polegać”.

Przy produkcji serialu wyróżnia się wreszcie także showrunnera, czyli dosłownie tłumacząc: „osobę kierującą serialem”. To właśnie ona jest odpowiedzialna za cały proces produkcji, nadzoruje pracę wszystkich pozostałych oraz uczestniczy w castingach. W przewodniku Writers Guild of America skierowanym do młodych scenarzystów czytamy, że jako showrunner „odpowiadasz za preprodukcję, produkcję i postprodukcję. Innymi słowy, za wszystko” (*Writing for Episodic TV: From Freelance to Showrunner*, red. John Wirth, Jeff Melvoin, s. 41). To właśnie do niego, a nie do reżyserów poszczególnych odcinków, należą ostateczne decyzje odnośnie do finalnego kształtu serialu.

Reżyser na dnie

Wysoka pozycja reżysera w produkcji filmowej zwykle nie ma odzwierciedlenia w telewizji. Serialowy odpowiednik mający największy wpływ na ostateczny kształt obrazu jest najczęściej człowiekiem do wynajęcia, zastępowalnym i szybko zapominanym. Nie znamy nazwisk reżyserów seriali, bo nie sposób rozróżnić ich stylu – każdy z nich łąduje na planie produkcji, która poniekąd kręci się sama. Maszynę na odpowiedni tor wprowadzają aktorzy,

grający te same postaci od co najmniej kilku odcinków, a do przodu pcha ją cała ekipa, często doświadczona tygodniami czy miesiącami pracy w podobnym gronie. Rolą serialowego reżysera jest więc jedynie kontynuowanie wcześniej przyjętej estetyki i opowiadanie dalszego rozdziału danej historii. „To takie bardziej ćwiczenie stylistyczne i służba czyjejś wizji, niż budowanie własnej. (...) Tu liczy się bardziej rzemiosło niż wielka oryginalność. Chodzi o to, by zrobić tak samo jak inni, tylko trochę lepiej” – komentuje w jednym z wywiadów Agnieszka Holland. Polska reżyserka ma na swoim koncie wiele amerykańskich seriali, a ostatnio została zatrudniona przy produkcji trzeciego sezonu *House of Cards* (2013–), politycznego thrillera platformy internetowej Netflix. Choć polskie media, nieświadome wątpliwej pozycji reżysera w telewizji, obwieściły ten fakt jako wielki sukces, Holland przyjęła propozycję raczej z powodu osobistych upodobań, a nie po to, by rzeczywiście odcisnąć na serialu własne piętno. „Pierwszy, drugi sezon serialu jest najciekawszy. Wtedy jeszcze aktorzy nie są ograni. Później już nic im nie można powiedzieć. Jak grają siódmy sezon te same postacie, to jaką im dasz wskazówkę?” – przyznaje reżyserka.

Nad tym, by wszystkie elementy – tworzone przez różne osoby – się z sobą zgadzały, czuwa zaś showrunner. Pałeczkę pierwszeństwa może przekazać reżyserowi jedynie przy okazji kręcenia pierwszego odcinka. Wtedy bowiem główne role pozostają nieobsadzone, a estetyka serialu jest jeszcze nieustanowiona. Wszystko nadal wymaga błogosławieństwa showrunnera i jest z nim konsultowane, choć wagę reżysera pilota poświadczą ranga zatrudnianych osób. Za otwarcie *House of Cards* odpowiadał David Fincher, *Zakazane imperium* (HBO, 2010–2014) rozpoczęło się od odcinka wyreżyserowanego przez Martina Scorsese, a *Wyposażonego* (HBO, 2009–2011) powołał do życia Alexander Payne. To oni nadali produkcjom wygląd i ton, które potem mniej znani twórcy powielali przez kolejne odcinki.

Showrunnerzy pozornie w tej sytuacji mogliby również zostać uznani wyłącznie za kontynuatorów myśli reżysera pierwszego odcinka. Niemniej ich wkład w dany projekt jest nie do przecenienia, a najłatwiej dostrzec go, porównując z sobą wcześniejsze produkcje showrunnerów. Unikatowy, pełen elementów onirycznych styl wizualny Bryana Fullera pojawia się zarówno w *Hannibalu*, którego pilota reżyserował David Slade, jak i w *Gdzie pachną stokrotki* (ABC, 2007–2009) oraz *Trup jak ja* (Showtime, 2003–2004), gdzie za kamerą stali na początku odpowiednio Barry Sonnenfeld i Scott Winant. *Newsroom* (HBO, 2012–2014) Aarona Sorkina wciąż składa się przede wszystkim z charakterystycznych długich sekwencji mówienia i chodzenia, choć odpowiadający za pierwszy odcinek produkcji

HBO Greg Mottola nie pracował nigdy przy *Redakcji sportowej* (ABC, 1998–2000), *Prezydenckim pokerze* (NBC, 1999–2006) czy *Studio 60* (NBC, 2006–2007). Nad ostatnimi trzema czuwał bowiem Thomas Schlamme.

Showrunnerów sześć

Sytuacja komplikuje się, gdy dodamy, że w produkcjach telewizyjnych bardzo często rozmaite funkcje są łączone. Kreator (a więc ten, który jest podpisany w czołówce frazą „created by”) zwykle jest też producentem i showrunnerem – po jakimś czasie może to jednak ulec zmianie. Popularni *Lost – Zagubieni* (ABC, 2004–2010) są na przykład najczęściej przypisywani J.J. Abramsowi. W rzeczywistości serial oprócz niego stworzyli Jeffrey Lieber i Damon Lindelof, z czego ten pierwszy zakończył swój udział w projekcie ABC już po pierwszym odcinku. Sam Abrams współtworzył *Zagubionych* tylko do końca trzeciego sezonu, przy czym już właściwie od początku funkcję showrunnerów pełnili wspomniany już twórca Damon Lindelof i scenarzysta Carlton Cuse. To właśnie ten duet prowadził rozbitków lotu Oceanic 815 przez 121 odcinków składających się na sześć sezonów serialu.

Showrunnera zmienia się też zwykle, kiedy serial kończy pewien etap, a władze stacji wciąż chcą go utrzymać na antenie. Rozpoczęty w pilocie główny wątek zostaje rozwiązany, czarny charakter pokonany, tajemnica ujawniona, a osoba kierująca produkcją po latach wypełniła swój plan. Zmiana na stanowisku showrunnera wnosi nieco świeżej krwi (nawet jeśli ta osoba pracowała już przy danym tytule na niższym stanowisku) i kieruje serial na nowe tory. Po czterech sezonach z *Dextera* (Showtime, 2006–2013) odszedł Clyde Phillips i zastąpił go Chip Johannessen, który po roku został z kolei podmieniony przez Scotta Bucka. Wszyscy opowiadali historię Dextera Morgana, jednak najmocniejsze związki fabularne i stylistycznie widać właśnie w obrębie serii kierowanych przez jednego showrunnera. Podobny przypadek zaistniał w *Nie z tego świata* (The WB, The CW 2005–), którego fabułę zaplanowano na pięć sezonów. Niesłabnąca popularność serialu sprawiła, że przygody braci Winchester trwały nawet po tym, gdy już doszło do zapowiadanej od dawna Apokalipsy i Lucyfer został pokonany. Wraz z finałem wieńczącym główny wątek odszedł pomysłodawca i showrunner produkcji Eric Kripke, a zastąpiła go dotychczasowa scenarzystka Sera Gamble. Po pokonaniu Diabła bohaterowie zmierzali się następnie z innymi kreaturami zwanymi Lewiatanami. Gdy również i z nimi się rozprawili, a emitująca serial stacja The CW nie zamierzała kończyć produkcji, Gamble została wymieniona na innego scenarzystę,

Jeremy'ego Carvera. Ten jako showrunner znów odmienił oblicze serialu – oczywiście na tyle, na ile to możliwe w ósmym sezonie – i fabułę zwrócił w kierunku starcia z demonami i aniołami.

3 w 1

Zdarza się, że showrunner reżyseruje lub pisze scenariusze – zwłaszcza tych kluczowych odcinków, jak premiera sezonu czy finał. Nic nie stoi również na przeszkodzie, by producentem został lub za kamerą stanął jeden z aktorów. Gdy produkcja serialu działa już jak dobrze naoliwiona maszyna, bez większych problemów można powierzyć reżyserię odcinka komuś, kto gra jedną z głównych ról, nawet jeśli będzie to jego debiut. Łączenie różnych stanowisk jest w branży telewizyjnej normą.

Uzasadnione są też wątpliwości, czy showrunner może być brany pod uwagę jako autor. „Model klasycznej teorii *auteur* nie daje się tutaj [w telewizji] zastosować także z racji oczywistej wymienności scenarzystów i reżyserów kolejnych odcinków *quality series*, ale przede wszystkim w wyniku faktu, iż serial – w o wiele większym stopniu niż film pełnometrażowy – jest dziełem kolektywnym, wymagającym współpracy często zmieniających się ekip w ramach jednego sezonu” – komentuje Żaglewski. Odwołuje się on następnie do koncepcji Marka Hendrykowskiego i wskazuje, że „wektor indywidualizmu koresponduje (...) w szczególny sposób z wektorem poczynań zespołowych”. Duża rotacja na stołku reżyserów i scenarzystów, a także pełnienie przez jedną osobę kilku funkcji jednocześnie nie pozwalają jasno określić, kto odpowiada za jakie elementy serialu. Trudność w aplikacji teorii autorskiej do telewizyjnych produkcji sprawia ponadto ich inna natura. Podczas gdy autorzy filmowi tworzą dzieło zamknięte i wymagające jednego seansu do pełnego doświadczenia, showrunnerzy zajmują się tytułami, które często mają na koncie kilkadziesiąt czy kilkaset odcinków i utrzymują się w ramówkach przez długie lata. Przez ten czas może zaś zmienić się nie tylko ekipa danego serialu, ale również jego sposób narracji i estetyka.

Znany i nieznan

W odróżnieniu od świata filmu, gdzie z łatwością możemy wypatrzeć podpisanego z imienia i nazwiska reżysera czy scenarzystę, tytułu showrunnera w serialowej czołówce nie uświadczymy. Jego nazwisko może się pojawić przy okazji „created by” (jeśli jest jednocześnie pomysłodawcą całej produkcji) lub też zostać umieszczone razem z innymi producentami. Pojęcie showrunnera nie funkcjonuje w pełni w oficjalnym obiegu, będąc wciąż uznawane za termin wyłącznie wewnątrzbranżowy.

Zawód ten może nie istnieć jeszcze w powszechnej świadomości, niemniej jego znaczenie z roku na rok rośnie. Showrunnerzy – podobnie jak inni artyści – często odznaczają się ponadto wyraźnym stylem i pewnym określonym światopoglądem, a fakt, że ich produkcje towarzyszą widzom przez całe lata, sprawia, iż mają oni znacznie większy wpływ na odbiorców niż przeciętny reżyser filmowy. Socjologowie już teraz zadają sobie pytania: Jakie skutki niesie za sobą liberalna wizja świata w *Newsroomie* i *Prezydenckim pokerze* Aarona Sorkina? Czy skupione na społecznych wyrzutkach w *Glee* (Fox, 2009–) i *American Horror Story* (FX, 2011–) Ryana Murphy’ego reformuje widzów? Jakie postawy wobec muzułmanów kreują *24 godziny* (Fox, 2001–2010), *Homeland* (Showtime, 2011–) i *Tyrant* (FX, 2014–) Howarda Gordona? Rząd dusz nad społeczeństwem sprawują teraz właśnie showrunnerzy.

W napisach początkowych funkcja showrunnera nie jest wspomniana, choć wielbiciele seriali nie potrzebują dodatkowych podpisów – doskonale wiedzą, kto kieruje produkcją ich ulubionego tytułu, i zdają sobie sprawę, że to właśnie jego należy chwalić lub winić za losy danej postaci czy rozwój pewnych wydarzeń. Gdy podczas San Diego Comic Con, największego konwentu popkulturowego na świecie, na scenę zapraszane są osoby odpowiedzialne za jakiś serial, po nazwisku showrunnera wybrzmiewają oklaski tak głośne, że mogłaby ich pozazdrościć niejedna gwiazda filmowa.

(Aktualni) Władcy telewizji

Aaron Sorkin

Prawdopodobnie najbardziej dziś znany i najwybitniejszy scenarzysta na świecie. Jego nazwisko to gwarancja sukcesu artystycznego, a często przy tym i komercyjnego. Na swoim

koncie ma wiele kinowych projektów, które zdobyły szereg wyróżnień (w tym m.in. *Ludzie honoru* [1992], *Moneyball* [2011] i nagrodzony Oscarem *The Social Network* [2010]), choć kto wie, czy nie ważniejszy jest jego czterokrotny romans z telewizją. W swoich produkcjach za każdym razem zaglądał za jej kulisy – pokazywał mechanizmy działania polityki (*Prezydencki poker*), telewizji (*Studio 60*) i mediów (*Redakcja sportowa*, *Newsroom*). Najważniejsze dla niego jest słowo, więc bohaterowie filmów i seriali Sorkina słyną z ciągłego mówienia i chodzenia. Niezwykle rytmiczne zdania wychodzą zaś z ich ust z prędkością karabinu maszynowego. Amerykański scenarzysta tworzy postacie na swój obraz i podobieństwo, a sam jest doskonałym przedstawicielem inteligencji – wykształconym, ocytowanym i potrafiącym cytować z pamięci literaturę z całego świata.

Shonda Rhimes

Najważniejsza kobieta w świecie telewizji, sprawująca nad widzami rząd dusz. Jej produkcje to wysokiej jakości opery mydlane ubrane w gatunkowy sztafaż dramatu medycznego (*Chirurdzy* [ABC, 2005–], *Prywatna praktyka* [ABC, 2007–2013]), politycznego (*Skandal* [ABC, 2012–]) lub prawniczego (*Sposób na morderstwo* [ABC, 2014–]). Rhimes jest zwykle showrunnerem kilku seriali naraz (obecnie na antenie ma trzy tytuły) i otwarcie przyznaje, że do większości zadań oddelegowuje producentów czy scenarzystów, sama zaś jedynie zatwierdza pomysły i wyznacza ogólne kierunki rozwoju bohaterów. Niemniej jej wyrazistym stylem odznacza się każda z jej produkcji – zawsze w głównych rolach pojawiają się silne postacie kobiece, a fabuły poszczególnych odcinków są aż nadto melodramatyczne. Dla fanów najbardziej bolesne są finały sezonów – w nich Shonda Rhimes, podobnie jak George R.R. Martin, nie boi się zabijać nawet najważniejszych bohaterów.

Chuck Lorre

Król Midas telewizyjnej komedii. Każdy kolejny projekt Chucka Lorre'a staje się hitem i przez długie lata nie opuszcza amerykańskich ramówek. Jego *Grace w opałach* (ABC, 1993–1998) liczy pięć sezonów, *Cybill* (CBS, 1995–1998) cztery, *Dharma i Greg* (ABC, 1997–2002) pięć, *Dwóch i pół* (CBS, 2003–) dwanaście, *Mike i Molly* (CBS, 2010–) pięć (wciąż w emisji), a *Mamuśka* (CBS, 2013–) dwa (wciąż w emisji). Obecnie jego największy hit to *Teoria wielkiego podrywu* (CBS, 2007–), której oglądamy teraz ósmy sezon, a już wiadomo, że powstaną co najmniej (!) trzy kolejne. Decyzja władarzy stacji CBS jest bezprecedensowa, ale trudno się temu zaufaniu wobec showrunnera szczególnie dziwić. Chuck Lorre jest jedynym człowiekiem, który w dobie telewizji jakościowej potrafi stworzyć sitcom ze śmiechem z puszki.

Alan Ball

Świat poznał jego nazwisko, kiedy na ekrany trafiło napisane przez niego *American Beauty* (1999, S. Mendes). Po triumfie na Oscarach (5 statuetek, w tym za najlepszy scenariusz) swój surrealistyczny styl przeniósł do telewizji. Ball łączy w swoich produkcjach elementy klasycznych seriali gatunkowych z kinem artystycznym. Pięć sezonów wielowątkowych *Sześciu stóp pod ziemią* (HBO, 2001–2005) oparł na proceduralnej formule (fabuła każdego odcinka kręciła się wokół innego zgonu), a w *Czystej krwi* (HBO, 2008–2014) opowieść o mniejszościach seksualnych ubrał w metaforyczny płaszcz wampirycznego fantasy. Jego najnowsza produkcja zatytułowana *Banshee* (Cinemax, 2013–) w tarantinowskim stylu bawi się estetyką kina klasy B.

Ryan Murphy

Kontrowersyjny, ale odnoszący sukces za sukcesem showrunner. Murphy jako specjalista od wszelakich mniejszości szybko stał się liderem opinii i czołowym głosem telewizyjnej lewicy. Zaczynał od obyczajowych *Asów z klasy* (The WB, 1999–2001) i pełnego seksu dramatu medycznego *Bez skazy* (FX, 2003–2010), ale największą sławę przyniosło mu *Glee*. Telewizyjny musical rozspiewał całą Amerykę, a stacja Fox miała trudności z policzeniem, czy większe przychody generują reklamy emitowane w trakcie odcinka, czy też kupowane na iTunes piosenki z serialu. Kiedy dzieciaki z McKinley zaczęły robić się już nieco *passé*, Murphy na mały ekran przeszczepił filmowy gatunek i stworzył *American Horror Story*. I znów od kilku lat jest na topie.