

Varia

„Kwartalnik Filmowy” nr 130 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.3977>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Dawid Junke

Uniwersytet Wrocławski

<https://orcid.org/0000-0002-4894-994X>

Europejscy showrunnerzy. Wpływ platform streamingowych na zmiany modelu autorstwa telewizyjnego w Hiszpanii i Polsce

Słowa kluczowe:

showrunner;
streaming;
Netflix;
studia produkcyjne;
autorstwo seriali

Abstrakt

Autor analizuje wpływ globalnych platform streamingowych na model autorstwa seriali telewizyjnych w Hiszpanii i Polsce. W obu krajach obserwuje się dynamiczny wzrost nakładów na produkcję audiowizualną, przekraczający średnią europejską. W Hiszpanii, gdzie Netflix stworzył największy *hub* produkcyjny w Europie, wdrożenie modelu showrunnerskiego przekształciło lokalne praktyki produkcyjne. W Polsce, mimo wciąż dominującej kinematografii reżyserskiej, rozwój rynku streamingowego zmienił kulturę pracy i organizację produkcji. Autor omawia też trudności z adaptacją modelu showrunnerskiego, w tym marginalizację roli scenarzystów w Polsce oraz ograniczony wpływ hiszpańskich showrunnerów na decyzje budżetowe.

Tekst powstał w ramach realizacji projektu grantowego MINIATURA, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki: „Badania nad produkcją seriali telewizyjnych nowej generacji – wyjazd konsultacyjny do centrum badawczego COMMUNICAV”, nr rejestracyjny 2023/07/X/HS2/01105.

Europejski *boom* streamingowy

W niniejszym artykule, czerpiąc z branżowych źródeł, podejmuję próbę odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu model showrunnerski został zaadaptowany w Polsce i Hiszpanii, które wydają się szczególnie istotne dla strategicznego rozwoju globalnych platform. W 2023 r., jak podaje Jack Reid, to właśnie hiszpańskie serie były *głównym powodem, dla którego przychody Netflixu w regionie EMEA [Europa, Bliski Wschód i Afryka – przyp. D. J.] przekroczyły 10,5 miliarda dolarów*¹. Według danych Europejskiego Obserwatorium Audiowizualnego (dalej EOA) Hiszpania jest regionalnym liderem w zakresie fabularnych produkcji realizowanych przez globalne platformy streamingowe², nieznacznie wyprzedzając nawet Wielką Brytanię (w 2022 r. w Hiszpanii wyprodukowano 34 serie fabularne, a w Zjednoczonym Królestwie platformy o zasięgu globalnym zleciły produkcję 32 tytułów³). Choć łączna liczba produkcji w Polsce jest mniejsza niż w Hiszpanii, to oba kraje łączy dynamika wzrostu nakładów na produkcję w latach 2013-2023, znacznie większa od średniej europejskiej: w Hiszpanii w ciągu ostatniej dekady nakłady na produkcję wzrosły o 10 proc., w Polsce o 9 proc., podczas gdy średnia wzrostu nakładów na produkcję w Europie wyniosła 5 proc.⁴

Największym atutem Hiszpanii jest to, że treści tworzone po hiszpańsku są dostępne, bez dodatkowych prac nad tłumaczeniem i dubbingiem, dla ponad półmiliarda osób posługujących się tym językiem na całym świecie⁵. Istotnym czynnikiem stymulującym rozwój lokalnej branży audiowizualnej są również znaczne zachęty finansowe – zagraniczne produkcje o budżecie przekraczającym milion euro mogą liczyć na 30 proc. ulgi podatkowej na poziomie narodowym i nawet 45 proc. ulgi na terenie Wysp Kanaryjskich, natomiast lokalni producenci korzystają z ulg w wysokości 20 proc. od pierwszego miliona euro odliczenia podstawowego i 18 proc. od nadwyżki względem tej kwoty⁶. Hiszpańscy i zagraniczni producenci doceniają również fakt, że ulgi są rozliczane zgodnie z deklaracjami władz, co zdaniem Emiliano de Pablosa stanowi być może nawet większą zaletę niż ich wysokość⁷.

Polska jest kolejnym europejskim krajem ważnym w perspektywie streamingowych gigantów, szczególnie w regionie CEE (Europy Środkowo-Wschodniej). Jak stwierdzają Sylwia Szostak i Joanna Szymańska, to właśnie nad Wisłą produkuje się najwięcej lokalnych filmów i seriali, w odróżnieniu od Węgier i Czech, czyli potentatów w dziedzinie sprowadzania dużych hollywoodzkich produkcji, realizowanych w innych krajach regionu CEE w ramach modelu *runaway*⁸ / *mobile production*⁹. Szostak i Szymańska podkreślają, że *Polska jest obecnie największym rynkiem w regionie Europy Środkowo-Wschodniej pod względem liczby subskrypcji VOD. W odróżnieniu od wielu zachodnich, bardziej dojrzałych ekosystemów medialnych, polski rynek nie jest jeszcze nasycony, co stwarza przestrzeń dla nowych podmiotów oraz znaczący potencjał wzrostu dla już istniejących usług. Z tych powodów Netflix uznał Polskę za jeden ze swoich kluczowych rynków wzrostu*¹⁰. Jak już wspomniano, dane EOA wskazują, że podobnie potencjał Polski oceniają również inne platformy streamingowe – w produkcję lokalnych seriali fabularnych od 2011 r. nieprzerwanie inwestuje HBO (w ostatnich latach także pod szyldem platformy Max), a od niedawna zaangażowały się w nią też Disney+, SkyShowtime i Amazon Prime Video. Polski i hiszpański rynek znajdują się wśród najszybciej rozwijających się w Europie i zdaniem Szostak *Polska może*

(...) stać się porównywalnym [do Hiszpanii – przyp. D. J.] ośrodkiem produkcyjnym, tylko w regionie CEE¹¹. Podobną opinię wyraża Petr Szczepanik, który stwierdza, że Polska – z populacją liczącą ponad 40 milionów osób – jest zdecydowanie najważniejszym rozwijającym się rynkiem SVOD w regionie (...). Oczekiwania wobec boomu produkcyjnego w ramach SVOD rosną również w krajach sąsiednich, które coraz częściej postrzegają Polskę jako wzór do naśladowania, a także potencjalne zagrożenie¹².

Wolumen produkcji lokalnych – zarówno w Polsce, jak i w Hiszpanii – jest oczywiście znacznie większy od liczby seriali produkowanych przez platformy międzynarodowe, ale ich zaangażowanie ma istotne znaczenie: to właśnie pod wpływem modeli produkcyjnych oraz tak zwanej kultury korporacyjnej marek takich jak Netflix i Max lokalne praktyki produkcyjne ulegają transformacji. W Hiszpanii ma ona również wymiar infrastrukturalny: od 2019 r. na terenie Madrid Content City, kompleksu produkcyjnego i postprodukcyjnego w mieście Tres Cantos, 10 km na północ od granic administracyjnych Madrytu, działa największy hub Netflixa w Europie. Po rozbudowie, która z inicjatywy platformy nastąpiła w roku 2022, kompleks obejmuje ponad 22 tys. m² przestrzeni, w tym między innymi dziesięć hal produkcyjnych, zaplecze kostiumowe i charakteryzatorskie, przestrzeń biurową¹³, 30 pomieszczeń do zdalnego montażu, laboratorium postprodukcji w chmurze oraz plan do wirtualnej produkcji LED typu Stagecraft¹⁴.

Choć w Polsce nie zbudowano kompleksu produkcyjnego podobnego do Tres Cantos – Netflix zleca wszystkie swoje produkcje firmom zewnętrznym, które korzystają z własnego lub wynajmowanego zaplecza – to jednak oddziaływanie platform streamingowych na lokalny przemysł jest wyraźne i porównywalne z trajektorią hiszpańską. Sylwia Szostak stwierdza, że działalność Netflixa zmienia kształt lokalnej gospodarki audiowizualnej na wszystkich poziomach – od produkcji, poprzez charakter dostępnych treści, na kulturze pracy kończąc¹⁵. Netflix właśnie w Warszawie zlokalizował swoje biuro, z którego koordynowane są działania w regionie CEE, a od 2023 r. istnieje przy nim również centrum inżynieryjne¹⁶, w którym prowadzone są prace nad rozwiązaniami w zakresie oprogramowania, wdrażanymi na całym świecie. Istotne znaczenie Polski w regionie potwierdzają także słowa Larry’ego Tanza, dyrektora do spraw seriali oryginalnych w regionie EMEA, który stwierdził, że Polska stała się dla nas [Netflixa] kluczowym rynkiem w Europie Środkowo-Wschodniej (...). Otwarcie biura Netflixa w Warszawie to naturalny krok, który znacznie ułatwi budowanie długofalowej współpracy w regionie i wzmocni istniejące relacje, stwarzając szerokie możliwości dla twórców i producentów. Kreatywność i potencjał branży czynią z Warszawy doskonałe miejsce do prowadzenia biznesu w całej Europie Środkowo-Wschodniej¹⁷.

Należy jednocześnie podkreślić, że choć polski przemysł medialny wyraźnie dystansuje lokalnych rywali, to branżę całości regionu CEE trzeba uznać za wciąż peryferyjną. Jak słusznie zauważa Petr Szczepanik w artykule na temat lokalnych produkcji SVOD, [p]eryferyjna pozycja producentów z Europy Środkowo-Wschodniej (warunkowana przez ograniczone zasoby, niską rozpoznawalność i bariery eksportowe) skłania ich do pokładania większych nadziei w globalnych streamerach w zakresie bezprecedensowego natychmiastowego zysku, wzrostu watorów produkcyjnych i kapitału symbolicznego, a ostatecznie wyrwania się z peryferii dzięki poszerzeniu transgranicznego obiegu¹⁸. Historie międzynarodowego sukcesu wybranych polskich se-

riali, takich jak *Wielka woda* (Netflix, 2022), *Sexify* (Netflix, 2021-) czy *Forst* (Netflix, 2024-), oraz decyzje o ulokowaniu w Warszawie biur streamingowego giganta zdają się sugerować, że Polska osiągnęła status telewizyjnych półperyferii, jednak pozycja Hiszpanii, regularnie eksportującej bardzo popularne produkcje w rodzaju *Domu z papieru* (*La casa de papel*, Antena 3/Netflix, 2017-2021) czy *Szkoły dla elity* (*Elite*, Netflix, 2018-2024), jest niewątpliwie znacznie wyższa.

Historyczni „telewizyjni autorzy” w Hiszpanii i Polsce

W produkcjach Netflixa niebagatelną rolę odgrywają showrunnerzy, czyli osoby łączące obowiązki scenarzysty i producenta, wytyczające kierunek produkcji, dbające o jego spójność i dowodzące pracującym nad całością tekstu zespołem scenarzystów (*writer's room*). Twórcy seriali, niegdyś pozostający w cieniu gwiazd i drugorzędni również wobec marki nadających ich produkcje kanałów, stali się gwiazdami i znaleźli się w centrum zainteresowania. Nazwiska takie jak Shonda Rhimes (twórczyni *Chirurgów* /*Grey's Anatomy*, ABC, 2005- / i *Bridgertonów* /*Bridgerton*, Netflix, 2020- /), Ryan Murphy (odpowiedzialny za antologię *American Horror Story* /FX, 2011- /, *American Crime Story* /FX, 2016- /), Noah Hawley (telewizyjna wersja *Fargo* /FX, 2014- /) czy Taylor Sheridan (*Yellowstone* /Paramount Network, 2018-2024 /, *Special Ops: Lioness* /Paramount+, 2023- /, *Tulsa King* /Paramount+, 2022- /) są wykorzystywane w komunikacji marketingowej nadawców, a „Hollywood Reporter” co roku wydaje listę 50 najważniejszych showrunnerów w branży.

Określenie *showrunner* po raz pierwszy zostało użyte w prasie branżowej w latach 90., ale i wcześniej można znaleźć przykłady scenarzystów i producentów o znacznym wpływie kreatywnym na kształt seriali telewizyjnych – warto wymienić chociażby Jessa Oppenheimera, sprawującego kontrolę nad niezwykle popularnym sitcomem *Kocham Lucy* (*I Love Lucy*, CBS, 1951-1957)¹⁹, Roda Serlinga, twórcę *Strefy mroku* (*The Twilight Zone*, CBS, 1959-1964)²⁰, Quinna Martina, odpowiedzialnego za *Ścigane* (*The Fugitive*, ABC, 1963-1967)²¹, czy Normana Leara, znanego przede wszystkim dzięki *All in the Family* (CBS, 1971-1979)²².

Zanim okrzepła obecna nomenklatura, twórców seriali przekraczających granice między produkcją i scenopisarstwem określano mianem *hyphenates* (łączników), od sformułowania *writer-producer*, w którym łącznik tworzy z terminów „producent” i „scenarzysta” wyraz złożony. Do popularyzacji tego określenia przyczyniła się przełomowa książka Horace’a Newcomba i Roberta S. Alleya *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV* z 1983 r.

Zdaniem Paula Juliana Smitha, *Pomimo rozkwitu lokalnych seriali dramatycznych, który rozpoczął się w latach 90., wydaje się, że w Hiszpanii nie znajdziemy odpowiedników celebrowanych twórców, o których mowa wyżej* [takich jak amerykańscy showrunnerzy]²³. Korzystając z rozpoznań Manuela Palacio, autora przekrojowej pracy *Historia de la televisión en España*²⁴, Smith wyróżnia kilka potencjalnych powodów takiego stanu rzeczy: wykluczenie wybitnych postaci lokalnej telewizji z ery Franco w epoce nowej demokracji, brak powszechnie uznanego serialowego kanonu i fakt, że na rynku hiszpańskim nie funkcjonuje odpowiednik HBO,

rozumiany jako wolny od reklam kablowy kanał premium, który samoświadomie stara się odróżnić od stacji głównego nurtu, produkując seriale o wysokiej wartości artystycznej²⁵ (warto zaznaczyć, że Smith pisał te słowa w roku 2009, sytuacja na hiszpańskim rynku znacznie zmieniła się po wejściu na niego nowych graczy). Związany z City University of New York badacz zaznacza równocześnie, że choć w historii telewizji hiszpańskiej próżno szukać równie szeroko docenianych *hyphenates* jak Steven Bochco czy David Simon, to jednocześnie nie brakuje w niej istotnych twórców, którzy odcisnęli piętno na produkowanych przez siebie serialach. Zdaniem Smitha na wyróżnienie takie zasługują przede wszystkim Narciso „Chicho” Ibáñez Serrador i Antonio Mercero.

Ibáñez Serrador kojarzony jest przede wszystkim z *Historias para no dormir* (Televisión Española, 1966-1968), telewizyjną antologią z pogranicza grozy i science fiction, w ramach której powstały adaptacje opowiadań między innymi Raya Bradbury’ego, Edgara Allana Poe, Fredrica Browna czy Roberta Arthura Juniora. Wychowany w Ameryce Łacińskiej twórca nie tylko sprawował funkcję scenarzysty (był autorem scenariuszy do 23 z 25 odcinków oryginalnej serii) i architekta projektu, nadzorującego prace produkcyjne, ale również pojawiał się przed kamerami, zapowiadając każdy z odcinków, podobnie jak czynił to Rod Serling w *Strefie mroku* czy Alfred Hitchcock w *Alfred Hitchcock Przedstawia* (*Alfred Hitchcock Presents*, CBS/NBC, 1955-1965). Mimo niskiego budżetu Ibáñezowi Serradorowi udało się stworzyć bardzo ciepło przyjętą antologię, która z czasem doczekała się legendarnego statusu. Dowodzą go kolejne rebooty i remaki: w 2005 r. premierę miała *Películas para no dormir* (Telecino, 2005-2006), seria filmów telewizyjnych, nad którymi pieczę ponownie sprawował Ibáñez Serrador, a reżyserami – obok samego showrunnera – zostali uznani artyści, tacy jak późniejsi twórcy serii REC, Jaime Balagueró i Paco Plaza, czy Álex de la Iglesia, znany z *Dnia bestii* (*El día de la bestia*, reż. Álex de la Iglesia, 1995). W 2021 r., dwa lata po śmierci Ibáñeza Serradora, powstał również remake dla platformy Amazon Prime Video, w ramach którego zrealizowano jak dotąd dwa sezony.

Antonio Mercero natomiast zapisał się w pamięci hiszpańskich widzów młodzieżowym *Niebieskim latem* (*Verano azul*, Televisión Española, 1981-1982). Historia grupy dzieci i nastolatków spędzających wakacje nad Costa del Sol podejmowała tematy przemilczane w produkcjach z czasów frankistowskich i wywołała niezwykle poruszenie wśród widzów, którzy entuzjastycznie przyjęli proponowane przez Mercero realistyczne podejście do rozterek młodych ludzi. Serial okazał się tak dużym przebojem, że hiszpańska telewizja wyemitowała go ponownie tuż po zakończeniu oryginalnej emisji, jest też jedną z najczęściej powtarzanych hiszpańskich produkcji²⁶. Sam Mercero upatrywał powodów sukcesu *Niebieskiego lata* i swojego kolejnego hitu, *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-1995), w tym, że jego seriale przedstawiają losy zwykłych obywateli, którzy wbrew przeciwnościom losu starają się żyć z godnością²⁷. Choć zarówno Mercero, jak i Ibáñez Serrador tworzyli poza serialami również filmy pełnometrażowe i w licznych wypowiedziach prasowych dystansowali się od pogardzanego przez wielu medium, jakim była wówczas telewizja, to obecnie za najważniejszą część ich dziedzictwa uznaje się dokonania serialowe – Paul Julian Smith nie wahał się użyć w odniesieniu do nich określenia *telewizyjni „auteurs”*²⁸.



Izabela, królowa Hiszpanii, Televisión Española (2011–2014)

Scenarzysta Javier Olivares, autor seriali takich jak *Infidels* (TV3, 2009-2011), *Ministerstwo czasu* (*El Ministerio del Tiempo*, La 1, 2015-2020) czy *Izabela, królowa Hiszpanii* (*Isabel*, La 1, 2012-2014), stwierdził, że pozycja twórców w hiszpańskim przemyśle audiowizualnym pogorszyła się w następstwie otwarcia rynku. 3 maja 1988 r. uchwalono ustawę o telewizji prywatnej (*Ley de Televisión Privada*), która zakończyła państwowy monopol w zakresie nadawania telewizji. W ciągu dwóch kolejnych lat koncesję otrzymali nadawcy komercyjni: Antena3, Canal+ i Telecinco. Zdaniem Olivaresa w konsekwencji zmian legislacyjnych autonomia, którą cieszyli się w latach 70. i 80. twórcy tacy jak Ibáñez Serrador czy Ana Diosdado²⁹, została zmniejszona z powodu rywalizacji między nowymi, licznymi stacjami telewizyjnymi: *Wraz z pojawieniem się prywatnej telewizji rozwinął się duży przemysł, ale rola twórcy została osłabiona. Przez wiele lat mówiło się o serialach danego kanału lub firmy produkcyjnej. Twórca nigdy nie był wymieniany z nazwiska, nie pojawiał się w komunikatach prasowych, nie był dopuszczany do negocjacji z kanałem*³⁰.

Również w Polsce nie mamy silnej tradycji *hyphenates*. W polskiej branży dominował klasyczny model kinematografii reżyserskiej, w którym reżyser odgrywał kluczową rolę jako centralna postać w procesie twórczym. To on decydował o doborze współpracowników, co pozwalało mu na realizację swojej wizji artystycznej w sposób autonomiczny³¹. Podobnie w telewizji najistotniejszym realizatorem i osobą mającą największy wpływ kreatywny na końcowy kształt serialu był reżyser. Począwszy od pierwszej polskiej fabularnej produkcji odcinkowej, *Barbary i Jana* (TVP, 1965), tworzonej przez Hieronima Przybyła i Jerzego Ziarnika, przez *Wojnę domową* Jerzego Gruzy (TVP, 1965-1966), *Czterech pancernych i psa* (TVP, 1966-1970) Konrada Nałęckiego, *Stawkę większą niż życie* (TVP, 1967-1969) Janusza Morgensterna i Andrzeja Konica, telewizyjne adaptacje powieści Adama Bahdaja dokonane przez Stanisława Jędrykę (*Do przerwy 0:1* / TVP, 1969 /, *Wakacje z duchami* / TVP, 1970 /, *Podróż za jeden uśmiech* / TVP, 1971 /, *Stawiam na Tolka Banana* / TVP, 1972 /), aż po realizacje takie jak *Z biegiem lat, z biegiem dni* (TVP, 1980) Andrzeja Wajdy czy *Alternatywy 4* (TVP, 1986-1987) Stanisława Barei, autorstwo polskich seriali przypisywano w pierwszym rzędzie reżyserom³². Nierzadko zresztą równocześnie realizowano wersje kinowe i serialowe, montowane na podstawie tego samego materiału – w ten sposób powstawały między innymi *Do krwi ostatniej* Jerzego Hoffmana (wersja kinowa: 1978, wersja serialowa: 1981³³), *Noce i dnie* Jerzego Antczaka (wersja kinowa: 1975, wersja serialowa: 1978), *Ogniem i mieczem* Hoffmana (wersja kinowa: 1999, wersja serialowa: 2001), *Wiedźmin* Marka Brodzkiego (wersja kinowa: 2001, wersja serialowa: 2002), a w ostatnich latach chociażby *Kamerdyner* Filipa Bajona (wersja kinowa: 2018, wersja serialowa: 2022). Zarówno w przypadku Hiszpanii, jak i Polski mamy zatem do czynienia z sytuacją, w której historycznie brakuje silnej tradycji autorstwa telewizyjnego porównywalnego do amerykańskiego modelu seriali sterowanych przez showrunnerów, jednak w ciągu ostatnich lat na rynek w obu krajach weszły globalne platformy, które dokonują w nich znaczących inwestycji. Czy ruch ten wpływa na proces realizacji i atrybucję autorstwa seriali?

Współcześni hiszpańscy showrunnerzy

Pedro Fuentes Rueda i Itxaso del Castillo Aira stwierdzili, że w Hiszpanii przejście od pracy w roli scenarzysty do pełnienia funkcji showrunnera jest zadaniem skomplikowanym i możliwym do realizacji wyłącznie w ramach długiej ścieżki kariery³⁴. Jak wspomniano wyżej, podział ról i hierarchia w obrębie hiszpańskiej produkcji telewizyjnej zmieniały się pod wpływem czynników historycznych i ekonomicznych kształtujących rynek audiowizualny. Przez dłuższy czas nie przewidywano w jej ramach funkcji równoważnej showrunnerowi, jednak w ostatnich latach sformułowanie to zyskało na popularności i zostało przyjęte przez środowisko branżowe jako dobrze odzwierciedlające proces przemian wewnątrz branży. Dani de la Torre, współtwórca seriali *La Unidad* (Movistar+, 2020-2023) i *Marbella* (Movistar+, 2024-), potwierdził ten proces w rozmowie z Jessem Whittockiem: *W Hiszpanii showrunner to niedawno stworzona rola (...). W przeszłości mieliśmy producentów i scenarzystów, ale piastowanie tego wyjątkowego stanowiska – strażnika, który chroni filozofię opowieści i upewnia się, że nie zostanie ona naruszona pomimo wszelkich problemów, które mogą się pojawić – pozwala zachować unikatową wizję serialu*³⁵. Dowodem opisywanej transformacji jest również *Nota técnica: la figura del showrunner y la producción ejecutiva*, wydana przez Gildię Scenarzystów ALMA w 2019 r. W dokumencie tym stwierdzono: *istotna rola, jaką odgrywają obecnie na świecie seriale, a która jest szczególnie wyraźna w naszym kraju, sprawiła, że termin ten został zaimportowany z przemysłu amerykańskiego i zaadaptowany jako wyznacznik jakości serialu*³⁶.

Przedstawiciele Gildii skonstatowali następnie, że choć omawiane określenie stosunkowo dobrze przyjęło się na gruncie krajowym, to jednak specyfika lokalnego przemysłu sprawia, iż nie każdy hiszpański serial posiada showrunnera. Zgodnie ze standardami przyjętymi przez ALMA, aby można było uznać osobę biorącą udział w powstawaniu serialu za showrunnera, musi ona być w wysokim stopniu zaangażowana w fazę scenopisarską, jak również mieć kontrolę kreatywną nad dalszymi etapami powstawania dzieła: w trakcie zdjęć, produkcji i postprodukcji³⁷. Co istotne, według wytycznych ALMA za showrunnera nie powinno się uznawać osób, które są zaangażowane wyłącznie na poziomie scenariuszowym (niezależnie od tego, czy mowa o szeregowych członkach writer's roomu, czy też o osobach koordynujących pracę nad powstawaniem scenariusza /*coordinación del guión*/), jak również twórców (*creador o creadora*), czyli pomysłodawców serialu, którzy nie uczestniczą w fazie produkcji po stworzeniu koncepcji (jest to odpowiednik osób identyfikowanych w amerykańskim systemie *credits* przez formułę *created by*). W cytowanym dokumencie stwierdzono ponadto, że mianem showrunnera nie powinno się określać producenta wykonawczego i kreatywnego, który nie jest zaangażowany w proces powstawania scenariusza³⁸.

Podobne przekonanie podzielają hiszpańscy showrunnerzy, z którymi wywiady przeprowadzili Fuentes Rueda i del Castillo Aira. Natxo López, twórca *Porwanej* (*Perdida*, Antena 3, 2020), stwierdził, że showrunnerem *nie można nazwać osoby, która nie napisała przynajmniej biblii serialu*³⁹, *drabinki scenariuszowej i scenariusza odcinka pilotażowego lub wybranych odcinków*⁴⁰. Tirso Calero, który – w odróżnieniu od większości hiszpańskich showrunnerów tworzących seriale typu premium –

specjalizuje się w operach mydlanych, takich jak *Servir y Proteger* (TVE, 2016-) czy *Amar es para siempre* (Antena 3, 2013-2024), zgodził się z Lópezem, zaznaczając, że jego zdaniem showrunner powinien być bezpośrednio zaangażowany w tworzenie scenariusza, a nie tylko w dostarczanie pomysłów, które są następnie rozwijane przez członków writer's roomu.

W systemie amerykańskim showrunnera odróżnia od headwritera zaangażowanie we wszystkie etapy rozwoju projektu, a więc przede wszystkim łączenie obowiązków scenariopisarskich z producenckimi. Czy współcześni hiszpańscy twórcy telewizyjni okreśłani mianem showrunnerów mają istotny wpływ na przebieg produkcji? Z ustaleń Fuenteses Ruedy i del Castillo Airy wynika, że w większości przypadków pełnią oni rolę doradcą w obszarze decyzji budżetowych oraz związanych z działaniami specjalistów odpowiedzialnych za zdjęcia, dźwięk, scenografię etc., *ale nie są bezpośrednio zaangażowani w zatrudnianie, organizację i koordynację tych zespołów. Showrunner [w Hiszpanii – przyp. D. J.] odpowiada za przekazywanie informacji między zespołem scenariuszowym a zespołami produkcyjnymi i reżyserskimi. Pełni rolę pasa transmisyjnego między scenariuszem a planem zdjęciowym*⁴¹.

Wreszcie, istotnym elementem funkcjonowania figury showrunnera w modelu amerykańskim jest wykorzystywanie marki osobistej oraz osoby medialnej twórców seriali w ramach działań promocyjnych. Maria Higuera Ruiz i Concepción Cascajosa-Virino dokonały analizy 39 seriali wyprodukowanych przez platformę Movistar+ pod marką Movistar+ Originals, stanowiącą odpowiedź nadawcy na konkurencję ze strony nowych graczy na rynku streamingowym (pierwszy serial wprowadzany pod tym szyldem, *Velvet Colección* /Movistar+, 2017-2019/, miał premierę 21 września 2017 r., ostatnia z korpusu badanych produkcji, *La Mesías* /Movistar+, 2023/, ukazała się pod koniec roku 2023). Higuera Ruiz i Cascajosa-Virino wskazały, że sformułowania odnoszące się do autorstwa padają w niemal dwóch trzecich zwiastunów i plakatów reklamujących produkcje Movistar+, jednak nie w każdym przypadku treści marketingowe przywołują postaci showrunnerów lub twórców – zdarza się, że miast tego wzmiankują zaangażowanych w projekt reżyserów o rozpoznawalnych nazwiskach⁴². Przywołane badania dowodzą, że nie tylko globalne platformy streamingowe odwołują się do figury showrunnera – Movistar+ bowiem to gracz lokalny, należący do hiszpańskiego operatora telekomunikacyjnego Telefónica.

Warto podkreślić, że hiszpańscy twórcy mogą liczyć na rozpoznawalność przekraczającą lokalny zasięg. Po wielkim sukcesie *Domu z papieru* jego twórca Álex Pina nie tylko podpisał wieloletnią umowę z Netflixem, ale również pojawił się w świadomości globalnej publiczności – artykuły na temat jego sylwetki i dokonań ukazywały się na łamach „Variety”⁴³, „The Hollywood Reporter”⁴⁴ czy „Deadline”⁴⁵, trafił też na listę „globalnej elity telewizji”, czyli najważniejszych showrunnerów na świecie według „THR”⁴⁶. Popularnością za oceanem cieszą się także twórcy *Szkoły dla elity*, Carlos Montero i Darío Madrona⁴⁷. Drugiemu z nich warto poświęcić miejsce również ze względu na wyjątkowy przebieg kariery. Sukces *Szkoły dla elit* otworzył Madronie drogę do Hollywood, gdzie w 2021 r. został zatrudniony jako showrunner amerykańskiego serialu młodzieżowego *Jedno z nas kłamie* (*One of Us is Lying*, Peacock, 2021-2023). Choć po zakończeniu pierwszego sezonu Madronę zastąpiła na tym stanowisku Erica Saleh, to fakt, że platfor-

ma należąca do NBCUniversal Media Group wybrała go jako realizatora dużego hollywoodzkiego projektu, jest znaczącym dowodem rosnącej rozpoznawalności hiszpańskich showrunnerów w Stanach Zjednoczonych. Amerykańscy decydenci z uwagą śledzą iberyjski rynek, czego dowodzi lista najciekawszych talentów w hiszpańskiej telewizji, którą opublikowało „Variety”⁴⁸. Co istotne, o hiszpańskich showrunnerach wspominają nie tylko lokalne i amerykańskie źródła branżowe i akademickie – termin ten pada również w prasie codziennej, kiedy dziennikarze opisują nowe produkcje streamingowe (w dotyczącym kulisów powstawania *Szkoły dla elit* artykule dla „El País” z lipca 2024 r. Natalia Marcos ujęła go co prawda w cudzysłów, ale pozostawiła bez dodatkowego wyjaśnienia⁴⁹, co pozwala domniemywać, że szeroka publiczność jest z nim już dość dobrze zaznajomiona).

Autorstwo współczesnych seriali w Polsce

Sytuacja hiszpańskiego i polskiego rynku audiowizualnego wykazuje pewne podobieństwa, mimo oczywistych różnic wynikających z uwarunkowań geograficznych i historycznych. W obu krajach do lat 90. panował monopol nadawców publicznych, który został rozbity po otwarciu rynku i pojawieniu się zainteresowanych lokalną produkcją kanałów prywatnych, w tym również z zagranicznym lub globalnym rodowodem (Canal+, HBO). Kolejną istotną cezurą był rok 2016, kiedy do rywalizacji o widzów w obu krajach dołączyły globalne platformy streamingowe z Netflixem na czele. Ich wejście na pole dystrybucji i emisji, a nieco później również produkcji, wywołało szerokie zmiany na każdym poziomie organizacji rynku: między innymi w odniesieniu do procedur produkcyjnych, kultury pracy i wymiany *know-how*, jak również wachlarza realizowanych gatunków i podejmowanych tematów – przykład hiszpański opisują cytowane wyżej prace Higuera Ruiz i Cascajosa-Virino oraz Fuentes Ruedy i del Castillo Airy, z kolei oddziaływanie Netflixu na polską branżę dogłębnie i wieloaspektowo opisuje Sylwia Szostak w artykule *Serwisy streamingowe a lokalna branża audiowizualna – mapowanie wpływu Netflixu na polski sektor produkcji*⁵⁰.

Czy wśród praktyk i schematów przejmowanych przez polską branżę od globalnych streamerów znajdują się również te dotyczące wpływu kreatywnego poszczególnych aktorów (w latourowskim sensie) pola produkcji oraz oficjalnej i promocyjnej atrybucji autorstwa, które doprowadziły do częściowego przyjęcia na gruncie hiszpańskim wzorowanej na rozwiązaniach hollywoodzkich funkcji showrunnera? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna. Z jednej strony terminem tym faktycznie posługują się w komunikacji branżowej i promocyjnej niektórzy profesjonaliści, na przykład Katarzyna Śliwińska-Kłosowicz (twórczyni m.in. *Nieobecnych*, była dyrektorka ds. developmentu scenariuszowego w TVN, a obecnie menedżerka ds. seriali oryginalnych w Netflixie) czy absolwenci programu „European Showrunner Training”, organizowanego przez Internationale Filmschule Köln: Agnieszka Kruk (scenarzystka m.in. seriali *Pierwsza miłość* / Polsat, 2004- / i *Akademia pana Kleksa. Wersja rozszerzona* / Netflix, 2024 /) oraz Wiktor Piątkowski (twórca m.in. *Watahy* / HBO, 2014-2020 / i *Wotum nieufności* / Polsat, 2022 /)⁵¹, z drugiej – scenarzyści i producenci mają często poczucie niedowarto-

ściowania ich wkładu kreatywnego, które może wynikać z „długiego trwania” struktur i schematów organizacyjnych ugruntowanych w dominującym przez lata w polskiej branży modelu kinematografii reżyserskiej.

Termin *showrunner* na polskim gruncie najczęściej albo odnosi się do osoby z pionu scenariuszowego – bywa utożsamiany z pozycją *headwritera* (jak w poniższym fragmencie artykułu prasowego dotyczącym *Pod powierzchnią* / TVN, 2018-2019/: *By ten labirynt relacji nie przytłoczył widza, musi być pieczołowicie budowany i odkrywany stopniowo. Dlatego główna scenarzystka /czy jak to mówią Amerykanie, showrunnerka/ Katarzyna Śliwińska-Kłosowicz i reżyser Borys Lankosz pokazują początek opowieści w trwającym ponad 60 minut /nie licząc reklam/ odcinku specjalnym⁵²), albo dotyczy producenta lub producenta kreatywnego (np. w odniesieniu do Michała Górskiego, który funkcję *showrunnera* sprawuje w produkcjach Constantin Entertainment Polska: serialu fabularnym *Gąska* / Amazon Prime Video, 2024/ oraz, co ciekawe, w formacie non-fiction *LOL: Kto się śmieje ostatni* / Amazon Prime Video, 2023- /⁵³ – to rzadkie zastosowanie tego określenia, gdyż nieczęsto występuje ono w odniesieniu do programów niefabularnych). Zdarza się również, że w relacjach dotyczących powstawania projektu nie pojawia się słowo „*showrunnerka*”, lecz używane są ekwiwalenty takie jak „*twórczyni*”, które obejmują obowiązki i umiejętności powszechnie utożsamiane z tymi należącymi do *showrunnerów*. Przykładem tego podejścia może być fragment wywiadu przeprowadzonego przez Sylwię Szostak z Agatą Gerc – producentką kreatywną i Kaliną Alabrudzińską – reżyserką serialu *Sexify* (Netflix, 2021-). Kalina Alabrudzińska: *Razem z Agatą byłyśmy odpowiedzialne za praktycznie każdy etap powstawania tego sezonu, a była to naprawdę misterna praca. Od writer's roomu po montaż. Wymyślałyśmy przebiegi każdej z trzech bohaterek, każdej postaci pobocznej, wybierałyśmy aktorów do poszczególnych ról, stworzyłyśmy wygląd i osobowość każdej z postaci, potem oczywiście praca na planie i na końcu decyzje montażowe. To właśnie oznacza bycie twórczynią serialu, odpowiedzialność za te wszystkie elementy składające się na finalną całość. Bycie twórczym sterem i okrętem dla mnóstwa ludzi, którzy na każdym etapie są związani z produkcją⁵⁴.**

Podobna sytuacja pojawiła się w przypadku wywiadu Małgorzaty Major z Niną Lewandowską, scenarzystką *Absolutnych debutantów*.

Małgorzata Major: *Jak wyglądała praca nad budowaniem świata Leny i Niko? Lena jest reprezentantką dziewczyn, które dotychczas nie miały swojej bohaterki w polskim serialu.*

Nina Lewandowska: *Od pierwszej do ostatniej litery pracowałyśmy razem z Kamilą, koncepcja powstawała wspólnie.*

Małgorzata Major: *Czy miałaś wpływ na decyzje obsadowe, czy wyobrażałaś sobie konkretnych aktorów w rolach Leny i Niko?*

Nina Lewandowska: *Casting był dosyć szeroko zakrojony. Kamila i reżyserka castingu Julia Popkiewicz spotkały się z wieloma młodymi aktorkami. Martyna [Martyna Byczkowska – aktorka wcielająca się w postać Leny w serialu *Absolutni debutanci* – przyp. red.] od razu zachwyciła Kamile. Co do mojego wkładu, to Kamila pokazywała mi taśmy castingowe wybranych osób, które były w czołówce do poszczególnych ról. Słuchała moich opinii, ale ostateczny wybór należał do niej, a ja mam ogromne zaufanie do Kamili. Widziałam już, jak jej intuicja co do wyborów aktorskich wspaniale sprawdzała się przy naszym krótkim metrażu⁵⁵.*

Jak wyraźnie wskazuje cytowany fragment rozmowy, twórcza współpraca Kamili Tarabury i Niny Lewandowskiej nosi znamiona działalności showrunnerskiej, choć hierarchia i podział obowiązków w obrębie kreatywnego tandemu pozostają pod wpływem wciąż dominującego w polskiej branży modelu kinematografii reżyserskiej – to do reżyserki „należy ostateczny wybór” w sprawach castingowych. W napisach końcowych *Absolutnych debutantów* scenarzystka i reżyserka ujęte są jako twórczynie w ramach formuły: „Serial autorstwa Kamili Tarabury oraz Niny Lewandowskiej”. Jest to konwencja atrybucji autorstwa, która zdaje się korelować z dyskursem showrunnerskim, wykorzystywana w niektórych polskich serialach Netflixa: poza *Absolutnymi debutantami* pojawia się w napisach końcowych seriali *Krakowskie potwory* (/Netflix, 2022/ – „Serial autorstwa Kasi Adamik i Olgi Chajdas”) oraz, w nieco innej formie, w 1983 (/Netflix, 2018/ – „Created and written by: Joshua Long”) czy wspomnianym już drugim sezonie *Sexify* („Twórczynie sezonu: Agata Gerc, Kalina Alabrudzińska”). Innym modelem atrybucji autorstwa jest określenie „autor formatu”, używane w *Brokacie* (/Netflix, 2022/ – „Autorzy formatu: Maciej Kubicki, Aleksandra Chmielewska”) czy *Rojście. Millenium* (/Netflix, 2024/ – „Reżyser i autor formatu: Jan Holoubek”). Bezpośrednio jako showrunnerka została wskazana w napisach końcowych seriali Netflixa jedynie Ewelina Gordziejuk, odpowiedzialna za animację *Kajko i Kokosz* (/Netflix, 2021-/ – „Showrunner / producent wykonawczy: Ewelina Gordziejuk”). W pozostałych produkcjach platformy dominują tradycyjne formy atrybucji autorstwa, a pierwszą wymienioną w napisach końcowych instancją jest zazwyczaj reżyser.

Przeświadczenie o nadrzędności reżysera w polskiej branży audiowizualnej przekłada się również na marginalizowanie dokonań pozostałych twórców. Sylwia Szostak zacytowała Katarzynę Śliwińską-Kłosowicz, która stwierdziła, że wykonywany przez nią zawód *cały czas pozostaje kompletnie niedoceniany i pomijany, a jego przedstawiciele są traktowani źle, na planie, jak i poza nim*⁵⁶. Badaczka wskazała również różnice między amerykańskim systemem showrunnerskim a tradycyjnym modelem polskim: *Uczestnicząc w kolejnych etapach procesu produkcji, [amerykańscy showrunnerzy] mogą obserwować prowadzenie castingu oraz wyrażać swoją opinię w najróżniejszych kwestiach. Są obecni na planie, biorą udział w spotkaniach produkcyjnych i montażu. (...) 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*⁵⁷. Szostak zwróciła także uwagę na inne przejawy deprecjonowania roli scenarzystów: często nie są zapraszani na uroczyste premiery czy gale wręczania nagród, ich nazwiska pomijane są w oficjalnej komunikacji Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, nie rzadko brakuje ich również w czołówkach seriali⁵⁸ (o ile dany serial posiada pełnowymiarową czołówkę – wiele produkcji streamingowych ogranicza się do „karty tytułowej” [title card]). O tarciach na linii reżyserzy-producentów, a zwłaszcza zwyczaju postępowania producentów, wspomina natomiast na przykład Jan Kwieciński w rozmowie z Marcinem Radomskim⁵⁹.

Wnioski

Aktywność globalnych platform streamingowych w znaczącym stopniu wpłynęła na zmianę europejskich rynków audiowizualnych. Wśród krajów Unii Europejskiej szczególnie istotne wydają się przypadki Polski i Hiszpanii, które łączy znacznie wyższa od europejskiej średniej dynamika wzrostu nakładów na produkcję. W Polsce i Hiszpanii przez lata dominowała tradycja przypisywania autorstwa filmów i seriali reżyserom, a słynni ze swoich dokonań telewizyjnych realizatorzy, tacy jak Narciso Ibáñez Serrador i Antonio Mercero (nie mają oni porównywalnych polskich odpowiedników), nie doczekali się bezpośrednich kontynuatorów po otwarciu rynku. Istnieją przesłanki, aby stwierdzić, że wejście na lokalne rynki globalnych serwisów SVOD przyczyniło się do zmian w tym zakresie. Sformułowania „showrunner” w odniesieniu do twórców używają w Hiszpanii zarówno członkowie branży, jak i dziennikarze prasowi, a nad przeobrażeniami modelu autorstwa i jego atrybucji pochylili się również hiszpańska gildia scenarzystów, która w 2019 r. opublikowała odnośne wytyczne. W Polsce niektórzy scenarzyści i producenci posługują się terminem „showrunner”, przyjętym w pewnej mierze także przez media branżowe, jednak stopień przyswojenia i stosowania omawianego terminu jest zauważalnie niższy niż w Hiszpanii.

Blizsze spojrzenie ujawnia również, że model kreatywnej kontroli showrunnera nad procesem tworzenia serialu i związane z nią schematy atrybucji autorstwa napotykać w obu krajach liczne przeszkody. W Polsce scenarzyści i producenci, co opisała w swoich badaniach Sylwia Szostak, spotykają się z systemową marginalizacją. Dostęp scenarzystów do faz produkcji następujących po developmencie bywa nadal ograniczany, poważny problem stanowi również brak widzialności obu profesji na etapie promocji. Niektóre serie tworzone dla streamerów przecierają jednak nowe szlaki: wywiady z Kamili Taraburą i Niną Lewandowską oraz Agatą Gerc i Kaliną Alabrudzińską odmalowują obraz ścisłej współpracy scenarzystki (Lewandowska) lub producentki kreatywnej (Gerc) z reżyserkami (Tarabura i Alabrudzińska) na każdym z istotnych etapów produkcji. Również w Hiszpanii nie brakuje przeszkód, zwłaszcza związanych z niskim wpływem showrunnerów na kwestie budżetowe⁶⁰. Warto też podkreślić, że pomimo podobnych w ostatniej dekadzie ścieżek rozwoju Hiszpania i Polska występują w globalnych strukturach platform streamingowych na innych pozycjach: w przypadku treści tworzonych w Hiszpanii dużą przewagę stanowi natychmiastowy dostęp do rynków Ameryki Łacińskiej oraz hiszpańskojęzycznych widzów w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, polscy producenci natomiast są reprezentantami przemysłu peryferyjnego. Co za tym idzie, rosnące uzależnienie niezależnych producentów od platform streamingowych i zagrożenie monopolizacją rynku, jakie się z tym procesem wiąże, istotnie wpływają na możliwe trajektorie rozwoju produkcji seriali w Polsce.

- ¹ J. Reid, *How Spain Became a Key Netflix Hub for Movies and Shows*, „NextTV”, 13.02.2024, <https://www.nexttv.com/news/how-spain-became-a-key-netflix-hub-for-movies-and-shows> (dostęp: 17.08.2024).
- ² Używam terminu „platforma streamingowa” zgodnie z językowym uzusem, choć wśród badaczy z kregu krytycznych studiów nad przemysłami medialnymi, na czele z Amandą D. Lotz, za bardziej adekwatnie sformułowanie opisujące naturę Netflix i jego konkurentów uchodzi określenie „portale”. Lotz wskazuje, że „platformy”, takie jak YouTube, zapewniają ich użytkownikom możliwość dzielenia się własnymi treściami, podczas gdy „portale” obejmują niemal wyłącznie treści profesjonalne. Choć zgadzam się z konkluzjami Lotz, to ze względu na tradycję językową będę korzystał ze sformułowania „platforma streamingowa”. Por. A. Lotz, *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*, Michigan Publishing, University of Michigan Library, Ann Arbor 2017, <https://quod.lib.umich.edu/m/maze/mpub9699689/1:6/--portals-a-treatise-on-internet-distributed-television?rgn=div1;view=fulltext> (dostęp: 19.08.2024).
- ³ G. Fontaine, A. Schneeberger, *Audiovisual Fiction Production in Europe – 2022 Figures*, <https://rm.coe.int/audiovisual-fiction-production-in-europe-2022-figures-october-2023-a-s/1680ad1ede> (dostęp: 20.08.2024).
- ⁴ Tamże.
- ⁵ *El español supera por primera vez los 600 millones de hablantes y consolida su influencia en cine, música y videojuegos*, „Instituto Cervantes”, <https://cervantes.org/es/sobre-nosotros/sala-prensa/notas-prensa/espanol-supera-primeravez-600-millones-hablantes-consolida> (dostęp: 1.11.2024).
- ⁶ *Tax Incentives*, „Ministerio de Cultura”, <https://www.cultura.gob.es/en/cultura/areas/cine/industria-cine/coproducir-espaa/incentivos-fiscales.html> (dostęp: 22.08.2024).
- ⁷ E. D. Pablos, *The Best of What Spain Offers: 10 Reasons to Shoot There*, „Variety”, 6.09.2022, <https://variety.com/2022/film/festivals/game-of-thrones-the-crown-span-1235359921> (dostęp: 22.08.2024).
- ⁸ Zob. D. Steinhart, *Runaway Hollywood: Internationalizing Postwar Production and Location Shooting*, University of California Press, Oakland 2019.
- ⁹ Zob. M. McNutt, *Television's Spatial Capital: Location, Relocation, Dislocation*, Routledge, London 2021.
- ¹⁰ S. Szostak, J. Szymańska, *Producent w kulturze produkcji – nieustanna praca w kryzysie*, „Prace Kulturoznawcze” 2024, t. 28, nr 3, s. 78.
- ¹¹ S. Szostak, *Serwisy streamingowe a lokalna branża audiowizualna – mapowanie wpływu Netflix na polski sektor produkcji*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2023, t. 35, s. 214.
- ¹² P. Szczepanik, *SVOD Production in East-Central Europe: Understanding the „Streamer Imaginaries” of Independent Producers*, w: *European Cinema in the Streaming Era: Policy, Platforms, and Production*, red. C. Meir, R. Smits, Springer International Publishing, Cham 2024, s. 217.
- ¹³ J. Roiz, M. J. Ambrosy, *Netflix Opens 5 New Stages at Tres Cantos Showing Its Commitment to the Creative Community in Spain*, „Netflix”, <https://about.netflix.com/news/netflix-opens-5-new-stages-at-tres-cantos-showing-its-commitment-to-the> (dostęp: 18.07.2024).
- ¹⁴ M. R. López, *En las „tripas” de Netflix España: «Los españoles somos muy exagerados: si no nos gusta algo, no le damos ni diez minutos; si nos gusta, lo vemos de un tirón»*, „Cadena SER”, <https://cadenaser.com/nacional/2023/06/28/en-las-tripas-de-netflix-espana-los-espanoles-somos-muy-exagerados-si-no-nos-gusta-algo-no-le-damos-ni-10-minutos-y-si-nos-gusta-lo-vemos-del-tiron-cadena-ser> (dostęp: 22.08.2024).
- ¹⁵ S. Szostak, dz. cyt., s. 225.
- ¹⁶ C. Dziadul, *Netflix Signals Polish Expansion*, „Broadband TV News”, 10.01.2023, <https://www.broadbandtvnews.com/2023/01/10/netflix-signals-polish-expansion> (dostęp: 22.02.2025).
- ¹⁷ Tenże, *Netflix Opens CEE Bureau and Reveals Polish Investment*, „Broadband TV News”, 29.03.2022, <https://www.broadbandtvnews.com/2022/03/29/netflix-opens-cee-bureau-and-reveals-polish-investment> (dostęp: 22.02.2025).
- ¹⁸ P. Szczepanik, dz. cyt., s. 233.
- ¹⁹ M. J. Banks, *I Love Lucy: The Writer-Producer*, w: *How to Watch Television*, red. E. Thompson, J. Mittell, New York University Press, New York 2013, s. 244-252.
- ²⁰ D. Kompare, *The Twilight Zone – Landmark Television*, w: *How to Watch Television... dz. cyt.*, s. 299-307.
- ²¹ H. Newcomb, R. S. Alley, *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV*, Oxford University Press, New York 1983, s. 46-73.

- ²² Tamże, s. 173-195.
- ²³ P. J. Smith, *Spanish Screen Fiction: Between Cinema and Television*, Liverpool University Press, Liverpool 2009, s. 151.
- ²⁴ M. Palacio, *Historia de la televisión en España*, Gedisa, Barcelona 2001.
- ²⁵ P. J. Smith, dz. cyt., s. 151.
- ²⁶ Tamże, s. 163.
- ²⁷ Tamże, s. 155.
- ²⁸ Tamże, s. 172.
- ²⁹ G. Saló Benito, *Del productor ejecutivo a la figura de showrunner*, w: *Competencias y perfiles profesionales en el ámbito de la comunicación*, red. M. P. L. de Espinosa, C. C. Alcolea, M. R. Rodríguez, Dykinson, Madrid 2016, s. 285-296.
- ³⁰ F. Elidrissi, *Showrunners españoles: los artifices de las series que triunfan en todo el mundo*, „The Objective”, 12.11.2019, <https://theobjective.com/further/cultura/2019-11-12/showrunners-espanoles-tv> (dostęp: 24.08.2024).
- ³¹ S. Szostak, J. Szymańska, dz. cyt., s. 81-82.
- ³² Por. J. Kończak, *Od Tele-Echa do Polskiego Zoo. Evolucja programu TVP*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- ³³ Opóźnienie premiery w przypadku tego serialu wynikało z protestów ambasady radzieckiej wobec pierwotnej wersji filmowej. Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego, 1895-2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 475.
- ³⁴ P. Fuentes Rueda, I. del Castillo Aira, *Showrunners españoles en la era Netflix: Indicadores de tareas para su definición*, „Dixit” 2023, t. 37, nr 2, s. 56.
- ³⁵ J. Whittock, *International Disruptors: Galician Screenwriter and Director Dani de la Torre on the Rise of Spanish Drama Production and How Embracing the U.S. Showrunner Model Transformed the Local Industry*, „Deadline”, 29.06.2022, <https://deadline.com/2022/06/international-disruptors-galician-screenwriter-and-director-dani-de-la-torre-on-the-rise-of-spanish-drama-production-and-how-embracing-the-u-s-showrunner-model-transformed-the-local-industry-1235053322> (dostęp: 17.08.2024).
- ³⁶ *Nota técnica: la figura del showrunner y la producción ejecutiva*, ALMA Sindicato de Guionistas, <https://www.sindicatoalma.es/wp-content/uploads/2019/06/nota-tecnica-showrunner-y-produccion-ejecutiva.pdf> (dostęp: 17.08.2024).
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ Biblia serialu to dokument opisujący biografie głównych i pobocznych bohaterów, realia świata, w którym rozgrywa się akcja (a w przypadku seriali fantastycznych również jego historię i mitologię), schematy narracyjne, jak i przykładowe pomysły na odcinki. Jest ona istotnym elementem procesu sprzedaży pomysłu na serial, ale jej przydatność nie kończy się w momencie zatwierdzenia serialu przez stację telewizyjną/serwis streamingowy. Na późniejszym etapie biblia stanowi źródło wiedzy dla scenarzystów i zazwyczaj jest aktualizowana w miarę rozwoju fabuły – kiedy w kolejnych odcinkach wprowadzane są nowe elementy biografii bohaterów lub mitologii świata fikcyjnego, zostają one odnotowane w biblii i pozwalają dołączającym w nowych sezonach scenarzystom zachować spójność prowadzonej opowieści.
- ⁴⁰ P. Fuentes Rueda, I. del Castillo Aira, dz. cyt., s. 59.
- ⁴¹ Tamże, s. 60.
- ⁴² M. J. Higuera-Ruiz, C. Cascajosa-Virino, *Autoría promocional en la ficción televisiva: el caso español de Movistar+*, „index.comunicación” 2024, t. 14, nr 2, s. 230.
- ⁴³ Por. np. J. Hopewell, J. Lang, „Money Heist” – „La Casa de Papel” – Creator Alex Pina: 10 Takes on Part 3, „Variety”, 15.07.2019, <https://variety.com/2019/tv/global/money-heist-la-casa-de-papel-creator-alex-pina-10-takes-part-3-2-1203267428> (dostęp: 18.09.2024); J. Lang, „Money Heist” Creators Alex Pina, Esther Martinez on „Sky Rojo”, Netflix Spain’s Most Ambitious Series to Date, „Variety”, 10.03.2021, <https://variety.com/2021/tv/global/sky-rojo-netflix-money-heist-alex-pina-esther-martinez-1234926495> (dostęp: 18.09.2024).
- ⁴⁴ S. Roxborough, „Money Heist” Creator Alex Pina Extends Netflix Deal, Greenlights Pandemic Series (Exclusive), „The Hollywood Reporter”, 21.03.2022, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/money-heist-creator-alex-pina-extends-netflix-deal-new-pandemic-series-1235115582> (dostęp: 18.09.2024).
- ⁴⁵ D. R. Ramos, *Netflix Sets Overall Deal with „La Casa De Papel” Creator Alex Pina*, „Deadline”, 12.07.2018, <https://deadline.com/2018/07/netflix-la-casa-de-papel-alex-pina-1202424973> (dostęp: 18.09.2024).
- ⁴⁶ S. Roxborough, A. Ritman, *TV’s Global Elites: Meet the Top International Showrunners of 2019*, „The Hollywood Reporter”, 25.11.2019, <https://www.hollywoodreporter.com/lists/tv-s-global-elites-meet-top-international-showrunners-2019-125676> (dostęp: 18.09.2024).

- ⁴⁷ E. Granada, *Netflix's „Elite” Creators Carlos Montero, Dario Madrona Talk Class Warfare, Rosalia, Season 2*, „Variety”, 5.09.2019, <https://variety.com/2019/tv/global/netflix-elite-carlos-montero-dario-madrona-class-warefare-rosalia-season-2-1203324485> (dostęp: 18.09.2024).
- ⁴⁸ J. Hopewell, P. Sandoval, *Spanish TV Talents to Track*, „Variety”, 19.02.2023, <https://variety.com/2023/tv/news/spanish-tv-talents-to-track-writers-creators-1235528471> (dostęp: 18.09.2024).
- ⁴⁹ N. Marcos, *Historia de un fenómeno llamado „Elite”*: „Aunque la serie es frívola, nosotros no hemos frivolidado con ella”, „El País”, 26.07.2024, <https://elpais.com/television/2024-07-26/historia-de-un-fenomeno-llamado-elite-aunque-la-serie-es-frivola-nosotros-no-hemos-frivolidado-con-ella.html> (dostęp: 23.08.2024).
- ⁵⁰ S. Szostak, dz. cyt., s. 204-226.
- ⁵¹ Wiktor Piątkowski i Agnieszka Kruk są absolwentami programu „European Showrunner Training”, organizowanego przez Internationale Filmschule Köln. Por. *European Showrunner Training*, „Internationale Filmschule Köln”, <https://www.filmschule.de/en/professional-training/european-showrunner-programme/european-showrunner-training/insights> (dostęp: 25.08.2024).
- ⁵² Program TV: serialowe nowości: „Pod powierzchnią” TVN i „Nielegalni” Canal + [21.10.18], „Wyborcza.pl”, <https://wyborcza.pl/7,90535,24049278,program-tv-serialowe-nowosci-pod-powierzchnia-tvn-i.html> (dostęp: 25.08.2024).
- ⁵³ M. Kurdupski, *Nikola Mihov i Michał Górski nowymi producentami w Constantin Entertainment Polska*, „Wirtualne Media”, <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/nikola-mihov-michal-gorski-producent-constantin-entertainment-polska> (dostęp: 26.08.2024).
- ⁵⁴ S. Szostak, *Kalina Alabrudzińska i Agata Gerc o „Sexify”: Seks, ważny dla młodych ludzi temat, „Świat seriali”*, 19.01.2023, <https://swiatseriali.interia.pl/newsy/serie/netflix-seriale-1389/news-kalina-alabrudzinska-i-agata-gerc-o-sexify-seks-wazny-dla> (dostęp: 25.08.2024).
- ⁵⁵ M. Major, *Scenarzystka „Absolutnych debiutantów”: Dla mnie formującym doświadczeniem był serial „Fleabag”*, „Wirtualne Media”, 22.02.2024, <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/scenarzystka-absolutnych-debiutantow-netflix-nina-lewandowska-seriale-dziewczynskie-lena-niko-wakacje-nad-morzem-coming-of-age> (dostęp: 26.08.2024).
- ⁵⁶ S. Szostak, *Status i prestiż zawodu scenarzysty w systemie produkcji audiowizualnej*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 120, s. 123.
- ⁵⁷ Tamże, s. 131-132.
- ⁵⁸ Tamże, s. 123-124.
- ⁵⁹ M. Radomski, *Jan Kwieciński. „Dlaczego w Polsce nie miałyby powstać horror albo mockument o szlachcie?”*, „Newsweek”, 15.07.2024, <https://www.newsweek.pl/kultura/jan-kwiecinski-nie-ide-za-latwymi-pieniedzmi-rozmowa/szy20bq> (dostęp: 27.08.2024).
- ⁶⁰ P. Fuentes Rueda, I. del Castillo Aira, dz. cyt., s. 66.

Dawid Junke

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, stypendysta programu Fulbrighta. Badacz kultury popularnej zafascynowany serialami telewizyjnymi, filmami i narracjami w innych mediach. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół kulturowych aspektów produkcji i recepcji seriali telewizyjnych. Autor monografii *Transcendencja i sekularyzacja. Motywy religijne we współczesnych amerykańskich serialach telewizyjnych* (2018). W roku 2022 Visiting Assistant Professor na University of Washington w Seattle.

Bibliografia

- Dziadul, C.** (2022, 29 marca). Netflix Opens CEE Bureau and Reveals Polish Investment. *Broadband TV News*. <https://www.broadbandtvnews.com/2022/03/29/netflix-opens-cee-bureau-and-reveals-polish-investment>
- Elidrissi, F.** (2019, 12 listopada). Showrunners españoles: los artífices de las series que triunfan en todo el mundo. *The Objective*. <https://theobjective.com/further/cultura/2019-11-12/showrunners-espanoles-tv>
- Fuentes Rueda, P., Del Castillo Aira, I.** (2023). Showrunners españoles en la era Netflix: Indicadores de tareas para su definición. *Dixit*, 37 (2), ss. 53–68. <https://doi.org/10.22235/d.v37i2.3343>
- Major, M.** (2024, 22 lutego). Scenarzystka „Absolutnych debiutantów”: Dla mnie formującym doświadczeniem był serial „Fleabag”. *Wirtualne Media*. <https://www.wirtualnemedia.pl/artikul/scenarzystka-absolutnych-debiutantow-netflix-nina-lewandowska-seriale-dziewczynskie-lena-niko-wakacje-nad-morzem-coming-of-age>
- Reid, J.** (2024, 13 lutego). How Spain Became a Key Netflix Hub for Movies and Shows. *NextTV*. <https://www.nexttv.com/news/how-spain-became-a-key-netflix-hub-for-movies-and-shows>
- Smith, P. J.** (2009). *Spanish Screen Fiction: Between Cinema and Television*. Liverpool: Liverpool University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjkd5>
- Szczepanik, P.** (2024). SVOD Production in East-Central Europe: Understanding the „Streamer Imaginaries” of Independent Producers. W: C. Meir, R. Smits (red.), *European Cinema in the Streaming Era: Policy, Platforms, and Production* (ss. 215–238). London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-42182-2_11
- Szostak, S.** (2022). Status i prestiż zawodu scenarzysty w systemie produkcji audiowizualnej. *Kwartalnik Filmowy*, (120), ss. 116–142. <https://doi.org/10.36744/kf.1355>
- Szostak, S.** (2023, 19 stycznia). Kalina Alabrudzińska i Agata Gerc o „Sexify”: Seks, ważny dla młodych ludzi temat. *Świat Seriali*. <https://swiatseriali.interia.pl/newsy/serie/netflix-seriale-1389/news-kalina-alabrudzinska-i-agata-gerc-o-sexify-seks-wazny-dla-ml,nld,6541925>
- Szostak, S.** (2023). Serwisy streamingowe a lokalna branża audiowizualna – mapowanie wpływu Netflix na polski sektor produkcji. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 35 (44), ss. 204–226.
- Szostak, S., Szymańska, J.** (2024). Producent w kulturze produkcji – nieustanna praca w kryzysie. *Prace Kulturoznawcze*, 28 (3), ss. 77–99.
- Whittock, J.** (2022, 29 czerwca). International Disruptors: Galician Screenwriter and Director Dani De La Torre on the Rise of Spanish Drama Production and How Embracing the U.S. Showrunner Model Transformed the Local Industry. *Deadline*. <https://deadline.com/2022/06/international-disruptors-galician-screenwriter-and-director-dani-de-la-torre-on-the-rise-of-spanish-drama-production-and-how-embracing-the-u-s-showrunner-model-transformed-the-local-industry-1235053322>

Keywords:

showrunner;
streaming;
Netflix;
production studies;
authorship of TV
series

Abstract

Dawid Junke

European Showrunners: The Impact of Streaming Platforms on Changes in the Television Authorship Model in Spain and Poland

The article examines the impact of global streaming platforms such as Netflix on the authorship model of television series in Spain and Poland. Both countries have experienced a dynamic increase in audiovisual production investment, exceeding the European average. In Spain, where Netflix has established its largest production hub in Europe, the adoption of the showrunner model has influenced local production practices. In Poland, despite the dominance of a director-centred cinematic tradition, the streaming market's growth has led to changes in work culture and production organisation. The article also addresses challenges in adapting the showrunner model, including the marginalisation of screenwriters in Poland and the limited influence of Spanish showrunners on budgeting.



Ministerstwo czasu, Televisión Española (2015-2020)