

# Artur Majer

## **Artyści – serial przełomu: tekst w kontekście produkcyjnym**

### **Kultura produkcji**

Proponowane przeze mnie spojrzenie na serial Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego *Artyści* (2016, TVP2) mieści się w ramach badań kultury produkcji. Ten nowy paradygmat badawczy zakłada takie podejście do analizy, jakie od lat proponuje antropologia kultury, mikrosocjologia i etnografia, a jego podstawą jest klasyczny już tekst *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts* autorstwa Brunona Latoura i Steve'a Woolgara. Autorzy stwierdzają, że badanie naukowców w warunkach laboratoryjnych metodami etnograficznego badania kultur prostych pozwala zrozumieć, jak ci naukowcy działają i jak wytwarzają wiedzę (Latour, Woolgar, 1986). W świetle powyższego dla badacza dzieła sztuki (na przykład filmu czy serialu) gotowe dzieło jest pretekstem do wyprawy na obszary dotychczas traktowane marginalnie i kontekstowo: uwarunkowania rynku, sposób produkcji, promocji, wpływ czynnika ludzkiego i czynników pozaludzkich na ostateczny wygląd tekstu i inne, które sam uzna za istotne. Badacz jest bowiem także aktorem opisywanego procesu. W ramach autoetnografii powinien mieć baczenie na własne decyzje, zwyczaje, ograniczenia, wybory (por. Holmes, Marcus, 2009, s. 659). Stacy Holman Jones dowodzi wręcz, że autoetnografia realizuje się w kreatywnych praktykach analitycznych poszerzających logikę wywodu i język nauki o formy artystyczno-literackie (poezja, opowiadanie) czy autonarrację łączącą wiedzę teoretyczną z praktyką performatywną (2009, s. 191).

W ramach takiego holistycznego podejścia zarówno do konstrukcji dzieła, podmiotu badawczego, jak i do procesu produkcji nie można zapominać

o występujących w nich aktorach (o czym piszę bardziej szczegółowo w dalszej części artykułu). Holmes i Marcus postulują współpracę badacza z podmiotami badań, z czasem i rozwojem nauki coraz bardziej świadomymi na czym takie badania polegają. Należy jednak zwracać baczną uwagę na łatwość konstruowania przez nich „teorii” czy „ideologii”, którymi badacz nie jest wszak zainteresowany. Powinien raczej je nazywać i analizować, a czasami nawet obnażać i piętnować. Takie działania nazywa się paraetnografią (por. Holmes, Marcus, 2009, s. 648, 651-652, 657). Wykorzystując powyższe nowe metody badań jakościowych etnografii na gruncie badań nad filmem i kinematografią, Marcin Adamczak dodaje jeszcze „rekonstrukcję teoretyzowania *ad hoc*”. Tej czynności podejmują się twórcy dzieła, przekonani o swojej głęboko świadomej wiedzy na temat procesu, w którym uczestniczą (2014, s. 27). Zadaniem badacza nie jest samo przywołanie ich słów, lecz przede wszystkim krytyczny ich ogląd w kontekście wyglądu samego dzieła oraz przebiegu procesu i modelu komunikacji wewnątrz grupy zdjęciowej.

Poruszanie się „po ruchomych piaskach czy krach zmiennego i dynamicznego procesu produkcji [filmowej – przyp. aut.]” (Adamczak, 2014, s. 40) może być podróżą bardzo fascynującą. Wspomniany Bruno Latour na gruncie filozofii nauki stworzył teorię aktora-sieci ANT (Actor-Network Theory), porównując badacza do mrówki (ang. *ant*) mającej, z uwagi na swój rozmiar, wgląd w różnorakie, najbardziej skrywane wydarzenia. Jej droga tworzy sieć czy raczej wciąż żywe i rozwijające się kłacze oplatające badany proces. Aktorem w rozumieniu tej teorii jest najpierw sam badacz, a za jego pośrednictwem nie tylko ludzie: twórcy, odtwórcy, technicy, lecz także wszelkie istotne czynniki pozaludzkie: „aktor to coś lub ktoś, co/ kto działa” (Arbiszewski, 2012, s. 10). Opis tych działań „daje zupełnie różny od oficjalnego pogląd. Nie tylko prowadzi za kulisy i przedstawia umiejętności i talenty praktyków, ale pozwala na niezwykle wgląd w to, w jaki sposób dana rzecz wyłania się z nieistnienia [...]” (Latour, 2010, s. 126).

Będąc pierwszym wywołanym aktorem procesu, autor niniejszego opracowania winien osadzić siebie w kontekście badanego serialu *Artyści*. Jako pracownik TVP SA oddelegowany do opieki merytorycznej nad serialem, miałem wgląd w proces decyzji, kreacji, tworzenia i emisji serialu. Jestem też w posiadaniu dokumentów produkcyjnych, wewnętrznych opracowań i notatek (w tym własnych), często niejawnych, chronionych tajemnicą spółki. Ich wykorzystanie, podobnie jak odniesienie się do własnej wiedzy i opis współpracy z twórcami, zapewniło nowatorskie ujęcie tematu produkcji telewizyjnej datowanej na 2016 rok. To z kolei jest wielce interesujące z powodu sytuacji Telewizji Polskiej w badanym okresie.

## Tło: ramówka

Warto przyjrzeć się najpierw temu, jakie propozycje serialowe oferowała TVP w czasie emisji *Artystów*. Ramówka jesienna 2016 roku, rozpoczynająca się od września, obfitowała przede wszystkim w serialowe kontynuacje. Jedyne nowości spośród cyklicznych programów fabularnych produkcji polskiej to rzeczeni *Artyści* oraz serial kryminalny *Komisja morderstw* (reż. Jarosław Marszewski, Adrian Panek). Propozycja Strzępki i Demirskiego była jednakże jedyną nowością zrealizowaną w ramach produkcji wewnętrznej TVP – *Komisję morderstw* wyprodukowała bowiem de facto firma Mediabrigade Banaszkiwicz i Kurek S.j. dla Telewizji Polskiej (por. Majer, 2016, s. 167-168). Do emisji trafiły wówczas również dwie produkcje wewnętrzne – obok *Artystów* także dziewiąty sezon sitcomu *Rodzinka.pl*, zrealizowanego na podstawie kanadyjskiego (quebeckiego) formatu *Les Parent*. Dołączmy do tego homogenicznego pejzażu ówczesne seriale zagraniczne, wśród których dominowały produkcje tureckie: telenowele współczesne i historyczne<sup>1</sup>. Na tym tle serial *Artyści* rysuje się jako zupełnie odmienny, tak pod względem gatunkowym, jak tematycznym. Już z tych wstępnych podsumowań wynika, że jesienią 2016 roku był to projekt wyjątkowy jako w pełni oryginalna wewnętrzna produkcja Telewizji Polskiej.

Gdy przyjrzeć się gatunkowym proveniencjom rodzimych seriali, łatwo dostrzec ich powtarzalność w tym (trwającym od dłuższego czasu) okresie. Wspomniana *Komisja morderstw* obok *Komisarza Aleksa* i *Ojca Mateusza* to historie kryminalne. *Rodzinka.pl* jest sitcomem i pozostaje jedyną tak otwartą komediową propozycją, lecz zestawiać ją można z *Ranczem* czy *O mnie się nie martw* mającymi jednak wyrazisty rys obyczajowy. W pełni obyczajowymi serialami w stylu tele-sag rodzinnych są z kolei *Klan*, *M jak miłość*, *Barwy szczęścia* (por. Kisielewska, 2009; Łaciak, 2013). Z kolei *Na dobre i na złe* oraz *Na sygnale* to – by posłużyć się potoczną nazwą gatunkową – seriale medyczne. Podsumowania domaga się również zakres tematyczny tych propozycji. Skupiają się one wokół dwóch zasadniczych zagadnień: życia rodziny (*Klan*, *M jak miłość*, *Barwy szczęścia*, *Rodzinka.pl*) oraz działalności zawodowej (seriale kryminalne obrazują pracę policji i prokuratury, a nawet rezolutnego księdza, medyczne zaś pracę lekarzy i ratowników karetki pogotowia). Nawet niewymienione w poprzednim zdaniu *Ranczo* i *O mnie się nie martw* traktują w zasadzie o rodzinnych i zawodowych perypetiach bohaterów.

<sup>1</sup> W samej tylko ramówce jesiennej 2016 roku główne anteny TVP1 i TVP2 emitowały premierowe odcinki i powtórki czterech różnych seriali produkcji tureckiej (*Wspaniałe stulecie – Sultanka Kösem*, *Rozdarte serca*, *Tylko z tobą* i *Grzech Fatmangul*) obok jednego południowokoreańskiego (*Cesarzowa Ki*), jednego holendersko-niemieckiego (*Gorzki smak cukru*) oraz 13 polskich (poza wymienionymi w tekście powtórki *Domu nad Rozlewiskiem* i *Licencji na wychowanie*).

Fabula *Artystów* ogniskuje się wokół fikcyjnego Teatru Popularnego w Warszawie i jego pracowników, z nowo zatrudnionym Dyrektorem na czele. Choć bohaterowie mają tu swoje imiona, w scenariuszu większość z nich występowała jako „funkcje”: Dyrektor, Sprzątaczką, Diva, Wiarus, Portier, Wrażliwa, Młoda itp. Nie znaczy to bynajmniej, że byli pozbawieni zindywidualizowanych cech i losów. Wręcz przeciwnie: właśnie one były podłożem konfliktów. Przykładowo byłym mężem Divy był poprzedni dyrektor, który popełnił samobójstwo, wieszając się na scenie. A zatem aktorka nie będzie lubić i szanować nowego zwierzchnika, tym bardziej, że jest kochanką Naczelnika Biura Kultury z Urzędu Miasta... Zapętlenie losów służy oczywiście zapętleniu akcji. Zatrudnienie w wyniku konkursu nowego Dyrektora miało na celu tak osłabić repertuar teatru, by zarządzające nim miasto miało pełnię argumentów za zamknięciem tej instytucji. W serialu mamy zatem bohatera zbiorowego, jak również – choć rzecz dzieje się przede wszystkim w jednym miejscu (w teatrze publicznym) – występują tu przedstawiciele bardzo różnych profesji. Nie sposób jednak powiedzieć, że jest to kolejna polska produkcja „zawodowa”, gdyż na pierwszy plan wcale nie wysuwa się zespół aktorski. Równie ważni są Reżyser, Dyrektor, techniczni, Sekretarz, Księgowa (por. Kućmierz, 2016). W finale zresztą wszyscy oni będą równie mocno bronić swego miejsca pracy, bez względu na dzielące ich statusy społeczne czy ambicje.

Próba klasyfikacji gatunkowej *Artystów* także może sprawić nie lada kłopot. Na początku serii na pierwszy plan wysuwa się Dyrektor, którego celem jest wkuć się w łaski zespołu. Wydawać by się mogło, że mamy do czynienia z produkcją psychologiczną. Wraz z rozwojem akcji postaci drugoplanowe zaczynają odgrywać coraz bardziej znaczącą rolę. Czy zatem jest to po prostu obyczajowy fresk o ludziach służących sztuce i żyjących sztuką, tytułowych artystach? Z pewnością, lecz nie tylko. W końcu wokół przyjaciela Dyrektora, Jaskóły, zatrudnionego jako techniczny rozwija się wątek zakazanej miłości do jednej z aktorek (Wrażliwej). Przy tym za sprawą Divy i jej fatalnego romansu z urzędnikiem narasta zagrożenie dla miejsca pracy wszystkich bohaterów w duchu wręcz polityczno-kryminalnym. Z kolei Sprzątaczką jest w świecie przedstawionym jedyną osobą, która widzi w teatrze duchy zmarłych dyrektorów. Duchy to także bohaterowie tego świata. Początkowo są tylko milczącymi świadkami wydarzeń, by z czasem otwarcie je komentować, a nawet interweniować, zastraszając jednych, stając na drodze nieprzemyślanych decyzji innych... Można mniemać z powyższego opisu, że to zupełny mieszmasz gatunków i tematów, hybryda, acz połączona przemyślaną i wartką nicią fabularną, o przejrzystej, błyskotliwej narracji. Pojawia się pytanie: dlaczego przy tak jednorodnej propozycji serialowej Telewizji Polskiej w ramówce znalazło się miejsce dla projektu zupełnie odmiennego, oryginalnego, szalonego?

## Producent i artyści

Decyzję o zainicjowaniu tego oryginalnego i ryzykownego przedsięwzięcia podjął ówczesny dyrektor TVP2, Jerzy Kapuściński, znany w środowisku filmowym ze swoich odważnych produkcji (na przykład jako szef Studia Filmowego Kadr: *Rewers* [2009] Borysa Lankosza, *Sala samobójców* [2011] Jana Komasy, *Jesteś Bogiem* [2012] Leszka Dawida). Decyzja ta dotyczyła wyboru tematu i wcześniejszego namówienia znanych twórców teatralnych do debiutu w produkcji audiowizualnej. Jako że w 2015 roku wypadała rocznica 250 lat teatru publicznego w Polsce, na realizację serialu o tej tematyce Kapuściński znalazł publiczne fundusze w Narodowym Instytucie Audiowizualnym. Wymyślił także formułę, nieco zapomnianą już wówczas w TVP, produkcji wewnętrznej, gdzie całą producencką odpowiedzialność, od zawarcia umów z twórcami po przyjęcie materiałów i rozliczenie kosztów ponosi sama Telewizja Polska (bez pośrednictwa producenta zewnętrznego). Tym samym Jerzy Kapuściński postąpił jak wzorowy, ustawowo opisany producent, który „podejmuje inicjatywę, faktycznie organizuje i ponosi odpowiedzialność za kreatywny, organizacyjny i finansowy proces produkcji utworu audiowizualnego” (*Ustawa o radiofonii i telewizji*, 1992: poz. 4; por. także *Ustawa o kinematografii*, 2005: poz. 1111).

Paweł Demirski fascynował się w tym czasie serialami nowego typu, co z jednej strony podkreślała Monika Strzępka w wywiadzie („Paweł widział chyba wszystko, co wyprodukowano na świecie, łącznie z Filipinami” [Mrozek, 2016]), a z drugiej wyraźnie punktowali recenzenci (por. Kućmierz, 2016; Rataj, 2017). Na jedno z pierwszych spotkań redakcyjnych z przedstawicielami telewizji scenarzysta przyszedł z kartką formatu A4 z zapisanymi odręcznie drobnym pismem tytułami seriali, które obejrzał w ostatnim czasie. Sprawiało to wrażenie, jakby chciał (lub oboje chcieli) w ten sposób uwiarygodnić swoją gotowość do podjęcia wyzwania w innej niż dotychczas przestrzeni sztuki. Strzępka, osoba o gwałtownym charakterze, kilkakrotnie na zgłoszone uwagi do tekstu oświadczała, że jedynym scenarzystą na sali jest Paweł Demirski. Ich dwuosobowy zespół, znany wówczas w teatrze od 10 lat i zwany „bojowniczym tandemem” (Kowalska, 2014, s. 23) czy „bezczelnym duetem” (Kościelniak, 2010, s. 31), był dla wszystkich pracowników TVP od początku faktem dokonanym. Serial zamówiony przez Jerzego Kapuścińskiego miał być ich wspólnym dziełem autorskim.

Teatralny rodowód pary wzbudzał ambiwalentne uczucia decydentów. Jak na autorskie przedsięwzięcie przystało, reżyserka chciała pracować ze znaną sobie ekipą, zwłaszcza aktorską, lecz także z wybranym operatorem, kompozytorem, dźwiękowcem. Niejaki niepokój z kolei budził – zwłaszcza w kontekście jej uporu – brak doświadczenia audiowizualnego zarówno Strzępki jako reżyserki, jak i większości wybranej przez nią ekipy współtwórców. Serial faktycznie okazał

się niezwykle oryginalny, ale jednocześnie praca nad nim pokazała, że istniały powody do niepokoju. Charakterystyczny, odmienny od standardowego sposób pracy na planie reżyserki teatralnej i operatora zbierającego doświadczenie w Hollywood (Bartosz Nalazek) wymagały wyężonej pracy i uwagi tych wszystkich specjalistów z ekipy, którzy „zjedli zęby” na produkcji filmowo-telewizyjnej w Polsce (na przykład kierownika produkcji Pawła Bareńskiego). Pomysły debiutantów mogły bowiem na pierwszy rzut oka wydawać się szalone. Strzępka pilnowała aktorów, jakby przygotowywała ich występ sceniczny, nie pozwalała zmienić nawet słowa w tekście Pawła Demirskiego, chciała mieć panowanie nad każdym ruchem uwiecznionym w kadrze. Nalazek, operator, usiłował wykreować świat odpowiadający jej wizji, uznając, że „światło też jest bohaterem, kolor jest bohaterem” – i dalej: „Światło nie musi być umotywowane warunkami, raczej przestrzenią emocjonalną i nastrojem”. Autor zdjęć przyznawał nawet przewrotnie: „*Artystów* robiłem z pełną premedytacją, świadomy, że niektórzy koledzy operatorzy mogą mnie zlinczować” (Sendeczka, 2016, s. 99).

Efekt ekranowy tej niełatwej współpracy faktycznie ukazywał świat odmienny od tego, do którego przywykli widzowie Telewizji Polskiej. Z jednej strony wynikało to z opisanej wyżej filozofii twórców, z drugiej zaś z pracy aktorów, najbardziej wszak widocznej i ocenianej przez odbiorców. Monika Strzępka miała w zasadzie pełną swobodę w doborze wykonawców, dlatego w *Artystach* zagrali aktorzy współpracujący z teatralnym tandemem, nieczęsto pojawiający się dotychczas w serialach, jak na przykład Marcin Czarnik, Adam Cywka, Krzysztof Dracz czy Antonina Choroszy. Co więcej, na udział w przedsięwzięciu serialowym, lecz zarazem teatralnym (z uwagi na temat opowieści oraz głównych twórców), zgodzili się także wykonawcy pozbawieni doświadczenia w realizacji telewizyjnych przedsięwzięć fabularnych. Aktorzy starszego pokolenia wystąpili w drugoplanowych rolach charakterystycznych, nierzadko kreując postaci komediowe, jak Sprzątaczką-medium w wykonaniu Ewy Dałkowskiej, Portier Edwarda Lindego-Lubaszenki i Duch kreowany przez Jerzego Trelę. Inni, w rzeczywistości pełniący znaczące funkcje teatralne, na przykład reżyserów czy dyrektorów ośrodków teatralnych Polski, wystąpili jako teatralni urzędnicy (Dorota Segda została Inspicjentką, Agnieszka Glińska Księgową) bądź życiowi nieudacznicy (Paweł Miśkiewicz jako Szaleniec-żebrak, Mikołaj Grabowski w roli grafomańskiego Reżysera, Jan Klata jako niezorientowany Nowy Portier). Nie tylko dla wytrawnych znawców polskich scen czy historii teatru taki zabieg jest komicznym, porozumiewawczym mrugnięciem do widza. Wyraźnie wskazuje też na równorzędność funkcji w teatrze, udowadniając, że nawet najbardziej podrzędna jest istotną częścią instytucji. Za przykład posłużyć może choćby postać portiera Popieła – w odpowiednim momencie, dzięki swoim „proletariackim” znajomościom, wyciągnie on Teatr Popularny z niemałego kłopotu. Okaze się bowiem, że ma on

znajomości w wyższych szeregach Państwowej Straży Pożarnej i może dzięki nim sprawić, że znikną przeciwpożarowe zabezpieczenia sceny, a tym samym próby do genialnego spektaklu będą mogły być kontynuowane.

### **Produkcja – polityka – recepcja**

Oprócz artystycznych decyzji Pawła Demirskiego, Moniki Strzępki i Bartosza Nalazka na wygląd i wymowę serialu *Artysci* miały również wpływ czynniki produkcyjne, a nawet – co wydaje się istną ironią losu w kontekście podejmowanej tematyki – polityczne. Jak nadmieniałem, Jerzy Kapuściński pełnił funkcję spiritus movens, zdobywając w ostatnim kwartale 2015 roku dodatkowe, pozatelewizyjne, fundusze. Szczęśliwie znalazł się koproducent w postaci Narodowego Instytutu Audiowizualnego (NInA), który przekazał na rzecz produkcji dwa miliony złotych. Ponieważ instytucja ta dysponuje pieniędzmi z budżetu państwa, wyasygnowanymi przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, muszą być one wydane w roku kalendarzowym. To z kolei pociągało za sobą konieczność realizacji przynajmniej 50% zdjęć do końca 2015 roku. Z wewnętrznych notatek sporządzanych dla Dyrekcji Agencji Produkcji Telewizyjnej i Filmowej wynika, że prace redakcyjne rozpoczęły się na początku października i gotowych było wówczas sześć odcinków. Równoległe z pisaniem i formatowaniem odcinków pozostałych (siedem-dziewięć), trwały prace przygotowawcze do zdjęć: ustalanie dostępności aktorów na grudzień, będący wszak „trudnym miesiącem” ze względu na okres świąteczny, rezerwowanie lokacji w dwóch miastach (Kraków, Warszawa), opracowywanie kalendarzowego planu zdjęć oraz obliczanie budżetu całego przedsięwzięcia. W wyniku tego ostatniego ustalono, że Telewizja Polska nie dysponuje odpowiednimi funduszami na realizację dziewięciu odcinków. Na ograniczenie ich liczby nie zgadzali się twórcy (Strzępka i Demirski), uznając, że przebieg dramaturgiczny jest skrupulatnie przemyślany i wszelkie skróty doprowadzą do zubożenia sensu całości. W tej sytuacji po raz kolejny arbitralnie wystąpił producent, Jerzy Kapuściński, żądając zamknięcia serialu w ośmiu odcinkach. Liczba ta wymagała jednak realizacji jednego odcinka w pięć i jedną czwartą dnia zdjęciowego, czyli około 12 scen dziennie. Ustalono zatem, że w kolejnym roku pieniądze będą dodane do budżetu serialu, tak by można było realizować jeden odcinek w pełne sześć dni zdjęciowych. Możliwe dodatkowe środki przewidywano z przyszłorocznego budżetu TVP oraz z regionalnego funduszu filmowego Krakowa (Krakowskie Biuro Festiwalowe).

W tym właśnie miejscu w opowieść o przedsięwzięciu artystycznym wkroczyła polityka. Po wygranych wrześniowych wyborach 2015 roku i objęciu

władzy w Polsce, Prawo i Sprawiedliwość zaczęło wprowadzać szereg zmian prawnych. Jedną z ważniejszych dla Telewizji Polskiej była nowelizacja *Ustawy o radiofonii i telewizji* (tak zwana mała ustawa medialna). W zgodzie z nią Minister Skarbu – a nie jak dotąd Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji – powołał na stanowisko prezesa zarządu TVP Jacka Kurskiego. Wielu dziennikarzy i pracowników mediów publicznych zostało wówczas zwolnionych, inni z dniem 1 stycznia 2016 roku w ramach protestu odeszli z pracy<sup>2</sup>. Zrobił tak również Jerzy Kapuściński, pozostawiając nie tyle bezkrólewie w telewizyjnej „Dwójce” (na stanowisku dyrektora szybko zastąpił go Maciej Chmiel), co przy rozwijanym przez siebie projekcie *Artyści*. Trwał wówczas okres zdjęciowy, z zasady najbardziej czaso- i kosztochłonny (por. Zabłocki, 2013, s. 142).

Rozpisanie ośmiu odcinków z wymyślonych dziewięciu okazało się tymczasem ponad siły Pawła Demirskiego. Nawet zatrudnienie dodatkowego scenarzysty, Łukasza M. Maciejewskiego, nie przyniosło oczekiwanych rezultatów. W związku z tym Demirski i Strzępka na prośbę kierowniczkę projektu Anny Jaroch-Okapiec wybrali z dwóch odcinków – piątego i szóstego – te sceny, które wydawały im się niezbędne do zrealizowania, by fabuła była czytelna. Prawdopodobnie twórcy wierzyli jeszcze wówczas w możliwość zrealizowania dziewięciu odcinków zamiast narzuconych ośmiu. Wskazują na to ich notatki z drugiej połowy stycznia 2016 roku kierowane do nowej wówczas dyrekcji Agencji Produkcji Telewizyjnej i Filmowej oraz TVP2. Monika Strzępka tłumaczyła: „Nie jesteśmy niefrasobliwymi artystami, którzy nie liczą się z budżetowymi ograniczeniami i ich nie rozumieją. Zrobiliśmy wszystko co w naszej mocy, żeby z dziewięciu odcinków zrobić osiem”. Natomiast Paweł Demirski grzmiał: „Istnieje ryzyko, że widz może zniechęcić się do całości po obejrzeniu kompilacji odcinka 5 i 6. Która to kompilacja będzie chaotyczna i zwyczajnie odbiegać będzie od poziomu pozostałych odcinków”. Z kolei Anna Jaroch-Okapiec podsumowywała powyższe: „Jeśli chcemy utrzymać wszystkie odcinki serialu na tym samym poziomie, powinniśmy zrealizować 9 odcinków”<sup>3</sup>.

Pragnienia te nie były możliwe do zrealizowania z kilku powodów. Nowe władze TVP nie wykazywały woli znalezienia dodatkowych funduszy na zwiększenie budżetu. Prace trwały nieprzerwanie według uzgodnionego ustnie z Jerzym Kapuścińskim planu zakładającego realizację odcinka w sześć dni zdjęciowych. W ten sposób okres zdjęciowy pochłonął częściowo fundusze na postprodukcję (montaż i udźwiękowienie). Praca reżyserki, niedoświadczonej w montowaniu

<sup>2</sup> Na stronie Towarzystwa Dziennikarskiego widnieją nazwiska 227 zwolnionych lub rezygnujących wówczas z pracy w mediach publicznych w Polsce (Towarzystwodziennikarskie.org).

<sup>3</sup> Dokumenty w posiadaniu autora.



materiałów, przedłużała się. Planowana emisja wiosną 2016 roku była zagrożona i została przesunięta. Wpływ miała na to także potrzeba połączenia dwóch kłopotliwych odcinków w jeden, co ostatecznie miało miejsce na etapie montażu. Trzeba podkreślić, jak bardzo bezprecedensowe jest to działanie. Zwyczajowo w okresie zdjęciowym materiał literacki jest realizowany w transkrypcji na kalendarzowy plan zdjęć. Tymczasem *Artyści*, w wyniku opisanych zawirowań artystycznych, politycznych i produkcyjnych, w dużej mierze powstali w montażowni. Ponadto Monika Strzępka miała bardzo precyzyjną wizję całości: od wyglądu czołówki po najdrobniejsze motywy muzyczne i korekcją barwną (na przykład postaci duchów w serialu). Realizacja jej zamierzeń wymagała, rzecz jasna, czasu, współpraca z montażystką Beatą Barciś była zatem bardzo intensywna.

Powyższe realia produkcyjne wpłynęły bezpośrednio i zasadniczo na tekst filmowy. Jeśli widz ma wrażenie, że wraz z rozwojem akcji pewne wątki stają się bardziej wieloznaczne, niedopowiedziane, odpowiedzialność za taki stan rzeczy leży po stronie uwarunkowań organizacyjnych. Praca na planie filmowym, czy szerzej – w produkcji filmowej, wymaga bowiem bezwzględnej decyzyjności, zarówno w zakresie działań artystycznych, jak i produkcyjnych. Nie powstanie dobry produkt bez sprawnego producenta, który sprosta wszystkim definicyjnym wymogom (takich jak wspomniana wcześniej odpowiedzialność finansowa, prawna, organizacyjna, kreatywna). Gdy zabrakło Jerzego Kapuścińskiego, decyzyjnością wykazała się reżyserka, między innymi wymuszając na prezesie TVP zmianę godziny emisji serialu z poniedziałku 23:25 na piątek 22:20 (por. Mrozek, 2016). Profesjonalnym wykonaniem zajęli się pracownicy poszczególnych pionów: producenckiego, reżyserskiego, operatorskiego, scenograficznego, nawet pomimo konieczności pracy po godzinach i odroczeniu płatności. Nie chodzi tu rzecz jasna o to, by krytykować czy obnażać procedury Telewizji Polskiej w okresie przemian, lecz by wskazać na potrzebę produkcyjnego dyktatu decyzyjnego.

Złożone powody stojące za kształtem serialu, przebiegiem wątków fabularnych, atmosferą wykreowanego świata sprawiają, że można go nazwać *serialem przełomu*. Przewrotność tego sformułowania zasadza się zarówno na jego oryginalności w porównaniu z pozostałymi produkcjami fabularnymi TVP, jak i na wpływie realnego przełomowego okresu zmian politycznych i zarządczych w telewizji oraz przełomu roku 2015 i 2016, zbiegających się z fazą produkcji serialu. Paradoksalnie to, co spędzało sen z powiek twórcom (łączenie odcinków w scenariuszach, tworzenie opowieści w montażowni, obcesowe traktowanie przez decydentów) miało odwrotnie proporcjonalny wpływ na recepcję.

Już w pierwszych recenzjach pilotażowych odcinków (prezentowanych na specjalnych pokazach w Narodowym Instytucie Audiowizualnym i w ramach

Festiwalu Filmowego w Gdyni) pisano, że oto „nadchodzi najlepszy polski serial od wielu lat” oraz dodawano asekuracyjnie: „Jeśli TVP puści ten serial, to będzie to zdecydowanie najlepsza ich decyzja programowa od nastania tam nowego szefostwa” (Śmiałkowski, 2016). Nawet recenzentka katolickiego „Gościa Niedzielnego”, dostrzegająca w propozycji Strzępki i Demirskiego „rys romantycznego fatalizmu” i piętnująca w nim „bohaterów bez wiary, zbawców bez religii”, stwierdzała przytomnie: „w *Artystach* mamy do czynienia z nową jakością, tak inną od banalnych, skopiowanych z Zachodu tasiemców” (Mroczkowska, 2016). Krytycy filmowi, bez względu na przekonania polityczne, oczekiwali, jak widać, przede wszystkim oryginalności i wysokiej jakości. Potwierdza to zdanie innego prawicowego publicysty, Łukasza Adamskiego, który jeszcze przed premierą serialu chwalił „błyskotliwy, autoironiczny scenariusz, krwiste postaci, świetne tempo akcji” i po lekturze zaledwie jednego odcinka przewidywał, „że z każdym kolejnym epizodem może być jeszcze lepiej” (2016). Pomimo tych niewątpliwych zalet według badań Nielsena (*Raporty dzienne z elektronicznego pomiaru widowni telewizyjnej*) emisja odcinka gromadziła średnio niewiele ponad 340 tysięcy widzów w grupie ogólnej (4+), co przekładało się na 3,3% udziału w rynku<sup>4</sup>. Przyczyn upatrywać należy w późnych godzinach emisji oraz prawie całkowitym braku promocji serialu. Tym bardziej jednak podkreślać należy bezdyskusyjny podziw krytyki i ciepłe przyjęcie ze strony publicystów.

## Wrażliwość na przełom

Paweł Demirski i Monika Strzępka od lat prowadzą teatr zaangażowany, a nawet polityczny. *Artyści* nie są wyjątkiem w ich podejściu do sztuki, dlatego jednym ze znaczących tematów serialu jest kryminalna intryga wokół Urzędu Miasta, którego notable chcą zamknąć Teatr Popularny i zastąpić go nowoczesnym centrum kulturalnym z imponującą salą konferencyjną w miejscu sceny. Walka toczy się również o pozycję na partyjnej liście. Ten ważny wątek antagonizuje bohaterów – zespół aktorski, obsługę techniczną i zarządzających wobec urzędników miejskich. Przeciwwstawienie kolorowej plejady teatralnych jednostek bezdusznym służbistom ma oczywiście ośmieszyć tych drugich i nobilitować pierwszych jako lojalnych, oddanych pracowników. Poświęcenie dla sztuki może przyjmować różne formy: Portier ma znajomych, Sprzątaczką rozmawia

<sup>4</sup> Dla porównania można przywołać wyniki w tym samym paśmie odnotowane rok wcześniej, czyli we wrześniu i październiku 2015 roku, gdy TVP2 emitowała programy kabaretowe (*Latający Klub 2, czyli wieczór kabaretowy* i *Tylko dla dorosłych*), gromadzące wówczas średnio 1 132 500 widzów w grupie ogólnej, co przekładało się na średni udział w rynku na poziomie około 10%. Większą publiczność gromadziły przed telewizorami także poprzedzające *Artystów* w ramówce jesiennej 2016 roku seriale komediowe: *O mnie się nie martw* oglądały około 2 mln widzów (12% udziału), zaś sitcom *Rodzinka.pl* średnio 1 201 625 widzów (8,8% udziału).

z duchami i przekazuje ich rady, same duchy interweniują, by żyjący nie upadali – nomen omen – na duchu. Świat przedstawiony pozostaje spójny wewnętrznie. Teatralny szpieg i krętacz, okaże się więc urzędnikiem, tymczasem zakochany w aktorce oficjel zostanie zdymisjonowany i – niczym wrażliwy artysta – zapłacze nad utraconą miłością Divy. Jej motywacje pozostaną jednak zagadką. Możemy teoretyzować, że widoczna jest tu sugestia dosłownego gwałtu na sztuce, albo też obnażenie naiwności świata sztuki. W finale teatr jednoczy się w proteście ze społeczeństwem w walce o integralność kultury i jej niezależność. Czyż jednak wszyscy tak zwani świadomi obywatele wychodzący na ulicę w imię wartości nie zostają tu podsumowani jako krzykacze i histerycy? W ostatniej scenie niezauważana przez nikogo staruszka usiłuje kupić bilet. Owszem, uosabia ona po prostu przeciętnego widza, który do sztuki chce mieć dostęp bez względu na rozgrywki polityczne.

Wymyślając przebieg fabularny swojego serialu, Paweł Demirski nie próbował opisać otaczającej go rzeczywistości – pisał jednak scenariusz w pierwszej połowie 2015 roku. Gdy serial był emitowany jesienią 2016 roku, złowrogim echem pobrzmiwały afery związane z Teatrem Studio Agnieszki Glińskiej i wrocławskim Teatrem Polskim Krzysztofa Mieszkowskiego, zastąpionego przez Cezarego Morawskiego. W ramach ubogiej promocji Monika Strzępka wystąpiła na kilka dni przed telewizyjną premierą serialu w *Pytaniu na śniadanie*, mówiąc, że z jednej strony się cieszy, z drugiej zaś obchodzi żalobę po „swoim” teatrze. Rozwijała nawet w mediach społecznościowych akcję „Nie oddamy wam kultury”, w której znani ludzie, między innymi aktorzy z *Artystów*, nagrywali wypowiedzi kierowane do Morawskiego, zachęcając go do odejścia ze stanowiska. Paradoksem samym w sobie jest fakt, że rzeczony afery wynikały z decyzji urzędników związanych z Platformą Obywatelską w Warszawie oraz Polskim Stronnictwem Ludowym we Wrocławiu planujących obsadzenie dyrektorów teatrów publicznych w tych miastach. W kontekście aluzji serialowych były jednakże odczytywane jako lęk przed władzą ich politycznych przeciwników z PiS, zwłaszcza w kontekście niepopularnych poczynań tej partii po objęciu rządów. W istocie władza polityczna w serialu została zunifikowana: stanowi zagrożenie dla kultury i sztuki bez względu na przekonania polityczne.

Pytanie skąd Demirski wiedział o nadchodzących skandalach, politycznej ingerencji w sztukę i chęci zarządzania nią, należy do kategorii retorycznych. Jego aluzje miały prawdopodobnie pierwotne źródło przede wszystkim w przekonaniu o niezależność sztuki. Należy przypuszczać, że obawa przed nieznanym a odmiennym – sukcesywnie rosnące w 2015 roku poparcie dla prawicy w sondażach przedwyborczych – znalazły ujście w fabule i zostały skonceptualizowa-

ne w przebiegu akcji. Twórcy *Artystów* nazywani byli przecież prospołecznymi neoliberalami (por. Czapliński, 2009), choć powinno się ich raczej określić jako socjoliberałów. Zatem także pod względem odpowiedniości wymowy ich dzieła do czasów, w których powstało i było prezentowane (a więc o jakich opowiada) – jest ono rzeczonym serialem przełomu; odzwierciedla ducha epoki.

Ponad 70 lat temu teoretyk filmu Siegfried Kracauer wydał książkę *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Dowodził w niej, że filmy niemieckiego ekspresjonizmu lat 1919-1924 prezentowały weimarską mentalność Niemców gotowych na przyszłe rządy silnej ręki nazistów (2010, s. 9-13). Traktowanie takiej interpretacji sztuki z bezrefleksyjną dosłownością (lub równie stanowcze jej odrzucenie) byłoby błędem. Ekspresjonizm w kinie przedwojennych Niemiec nie był tendencją dominującą ani najbardziej popularną (por. Kłys, 2014, s. 415). Stanowił artystyczną awangardę na tyle interesującą, że wkrótce doczekał się opisów, analiz i interpretacji (por. także Eisner, 2011). Można zatem powiedzieć, że nie wszystkie, a jedynie pojedyncze tytuły (i tylko niektórych twórców) przedstawiały w tym czasie postawy i niepokój wyrażające i przewidujące gotowość na przyjęcie władzy totalitarnej. Nie byłyby więc wyrazem lęku społeczeństwa, a raczej obaw artysty wynikających z wrażliwej obserwacji otaczającej rzeczywistości wyrażonych w dziele. Jeśli przyjrzeć się serialowi *Artyści* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego w kluczu Kracauerowskim, łatwo odnaleźć „lękowe podstawy” i dostrzec interwencyjny charakter. Być może zresztą w każdej epoce powstaje dzieło (lub ich grupa), którego problematyka ujawnia strach przed nieznanym. Kracauer miał zatem trochę racji, szukając znaków przemian przyszłości w twórczości artystycznej. Mylił się tylko, uznając je za magicznie profetyczne.

## Bibliografia

- Adamczak, M. (2014). *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Adamski, Ł. (2016). „Artyści”. *To może być najlepszy serial TVP od lat. Recenzja*. <http://wpolityce.pl/kultura/305607-artysci-to-moze-byc-najlepszy-serial-tvp-od-lat-recenzja> (dostęp: 23.02.2017).
- Arbiszewski, K. (2012). *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Czapliński, P. (2009). *Zacieśnianie pola walki. O sztuce dramatopisarskiej Pawła Demirskiego*. „Dialog”, nr 5.
- Eisner, L. (2011). *Ekran demoniczny* (tłum. K. Eberhardt). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Holman, J.S. (2009). *Autoetnografia. Polityka tego, co osobiste* (tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska), [w]: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.). *Metody badań jakościowych*. T. II. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Holmes, D.R.; Marcus, G.E. (2009). *Przeformułowanie etnografii. Wyzwanie dla antropologii współczesności* (tłum.. K. Miciukiewicz), [w]: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln. (red.) *Metody badań jakościowych*. T. II. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kisielewska, A. (2009). *Polskie tele-sagi – mitologie codzienności*. Kraków: Wydawnictwo „Rabid”.
- Kłys, T. (2014). *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*, [w]: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.). *Kino nieme. Historia kina*. T I. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Kościelniak, M. (2010). *Najbardziej bezczelny duet w polskim teatrze*. „Tygodnik Powszechny”, nr 29.
- Kowalska, J. (2014). *Rewolucja niestety się spóźnia*. „Teatr”, nr 6.
- Kracauer, S. (2009). *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego* (tłum. W. Wertenstein, E. Skrzywanowa). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kuźmierz, K. (2016). *Serialowa rewolucja a sprawa polska. O serialu „Artyści” Pawła Demirskiego i Moniki Strzepki*. <http://kulturaliberalna.pl/2016/11/08/kuczmerz-serialowa-rewolucja-a-sprawa-polska-artysci/> (dostęp: 3.02.2017).
- Latour, B.; Woolgar, S. (1986). *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press.
- Latour, B. (2010). *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci* (tłum. A. Derra, K. Arbiszewski). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Łaciak, B. (2013). *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak Jacek Śnieciński.
- Majer, A. (2016). *Produkcja serialu (dla) Telewizji Polskiej S.A. na przykładzie pierwszej serii „O mnie się nie martw”*, [w]: A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska (red.), *Seriale w kontekście kulturowych. Widzowie – fani – twórcy*. Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.
- Mroczkowska, M. (2016). *Piękna pułapka*, „Gość Niedzielny”. <http://gosc.pl/doc/3493828.Piekna-pulapka> (dostęp: 23.02.2017).
- Mrozek, W. (2016). *Po tym serialu każdy będzie chciał do teatru*, „Gazeta Wyborcza”. <http://wyborcza.pl/7,112395,20633217,artysci-strzepki-i-demirskiego-juz-w-tvp-po-tym-serialu.html> (dostęp: 26.10.2016).
- Rataj, A. (2017). *Ja to mam mój serial*. „Teatr”, nr 1. [http://www.teatr-pismo.pl/prze-strzenie-teatru/1632/%E2%80%9EJa\\_to\\_mam\\_moj\\_serial%E2%80%9D/](http://www.teatr-pismo.pl/prze-strzenie-teatru/1632/%E2%80%9EJa_to_mam_moj_serial%E2%80%9D/) (dostęp: 23.02.2017).
- Sendecka, M. (2016). *Energia i odwaga kamery*. „FilmPro”, nr 4.
- Śmiałkowski, K. (2016). *Artyści: sezon 1, odcinek 1 – recenzja*. <https://naekranie.pl/recenzje/artysci-sezon-1-odcinek-1-recenzja> (dostęp: 16.11.2016).
- Towarzystwodziennikarskie.org. <http://towarzystwodziennikarskie.org/> (dostęp: 23.02.2017).
- Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji (Dz.U. 1993 Nr 7 poz. 4, z późn. zm.).

Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (Dz.U. z 2005 r. Nr 132 poz. 1111, z późn. zm.).

Zabłocki, M. (2014). *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

### ***Artists* – breakthrough series: text in context**

The article discusses factors determining the production process of the TV series *Artists* by Monika Strzępka and Paweł Demirski. Using production culture methodology, the author of the article demonstrates how the production background can be used to understand the message of the series. The article shows that numerous factors influence this outcome message, including decisions within the production team, structural and organizational changes in Telewizja Polska, financial limitations, artistic compromises or even political changes in the country.

**Słowa kluczowe:** *Artyści*, serial, kultura produkcji, Paweł Demirski, Monika Strzępka, autoetnografia

**Keywords:** *Artists*, TV series, production culture, Paweł Demirski, Monika Strzępka, autoetnografia