

SERIALE WE FRANCJI: DLACZEGO FRANCUZOM SIĘ NIE UDAJE?

TERESA SŁAWIŃSKA

Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

ROZPRAWY I ARTYKUŁY

ABSTRACT

The TV Series in France: Why the French Do Not Succeed?

The structure of the tv series market in France as compared to the other Western countries is rather untypical one. Not many local products are being created here, which can be even perceived as the threat to the national identity. The article, while delineating the development of the tv series in France in the diachronic perspective, does attempt to diagnose the reasons for this situation, using the SESCO report. The report's authors point to the culturally grounded idealization of the cinema film as one of the source of the underdevelopment of tv series production. They also point to the inappreciation of the artistic potential of the tv series creators, and to the lack of the systemic solutions within the whole French media market.

Keywords: France, Mission Chevalier report, S.E.S.C.A. report, media market, production, screenwriters, cultural politics

Od kilku lat francuska produkcja telewizyjnej fabuły przeżywa kryzys. Kryzys ten jest problemem nie tylko dla kanałów telewizji, autorów, producentów, dostawców [...], ale stanowi prawdziwy narodowy problem. Telewizja pozostaje we Francji podstawowym źródłem rozrywki oraz ulubionym sposobem spędzania wolnego czasu. Francuzi oglądają telewizję średnio trzy godziny dziennie, a najchętniej seriale. Są one niewątpliwie dominującym gatunkiem sztuki naszej epoki, najsil-

✉ Adres do korespondencji: – Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ; ul. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków; t.slawinska@gmail.com

niejszym środkiem ekspresji twórczej i zwierciadłem naszego społeczeństwa. Tymczasem obecnie najpopularniejsi bohaterowie telewizji francuskiej to bohaterowie amerykańscy, czego nie obserwuje się w innych największych krajach Europy. Nasza tożsamość narodowa jest więc zagrożona¹.

Takimi słowy rozpoczyna się raport przygotowany przez Société d'études stratégiques pour le cinéma et l'audiovisuel (SESCA), opublikowany przez Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, Najwyższą Radę Audiowizualną, w 2010 roku. W opracowaniach na ten temat wymienia się najczęściej dwa powody, dla których seriale francuskie nie osiągnęły nawet w minimalnym stopniu pozycji, jaką cieszą się w innych krajach. Pierwszy to hollywoodzka jakość i ekonomiczne możliwości międzynarodowej ekspansji seriali amerykańskich, drugi to struktura organizacji rynku telewizyjnego we Francji. Równie często spotkać się można z opinią o wyjątkowo trudnej sytuacji autorów scenariuszy, marginalizacji ich roli, koncentracji całej władzy w rękach producentów i nadawców, którzy eliminują z gry scenarzystów. Ci ostatni co prawda zaczynają się mobilizować, walczyć o swoje prawa wspólnie, jednak walka ta jest nierówna. Jeszcze inni mówią o naziemnej telewizji cyfrowej jako głównej winowajczyni tego stanu rzeczy oraz o cyklicznie zmieniających się preferencjach widzów. We Francji przez długi czas numerem jeden wśród programów był film kinowy, następnie variété, spektakle muzyczno-taneczne, dopiero potem seriale, po nich *reality shows*, a dzisiaj seriale amerykańskie².

We Francji od roku 1945 do 1980 telewizja RTF – Radio Télévision Française – była całkowicie kontrolowana przez państwo (Golka 2001, s. 37–38). W porównaniu z innymi krajami, na przykład Wielką Brytanią, powszechność telewizji stała się faktem stosunkowo późno, bo dopiero na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, kiedy to nieco ponad 70 procent domów posiadało odbiornik telewizyjny (Arthaut). Do początku lat sześćdziesiątych RTF skupiała się na produkcji sztuk teatralnych na żywo oraz na programach edukacyjnych, na przykład „La caméra explore le temps”, w którym rekonstruowano wydarzenia historyczne. Nie oznacza to, że nie produkowano żadnych seriali. Od 9 października 1950 roku rozpoczęła się emisja w cyklu tygodniowym pierwszego francuskiego serialu telewizyjnego pt. „L'Agence Nostradamus”. Wyprodukowano dziewięć odcinków po 15 minut każdy, reżyserem był Claude Barma, autorami scenariusza Jean Luc i Pierre Dumayet. Ale trzeba było czekać aż do 1960 roku na francuski serial z prawdziwego zdarzenia. Był to serial kryminalny pod tytułem „Les cinq dernières minutes”, który emitowano do 1990 roku w 40-minutowych odcinkach, a jego bohaterem był komisarz Bourel, grany przez Raymonda Souplexa. Serial

¹ S.E.S.C.A., Pour une relance de la fiction française. Étude de la Société d'études stratégiques pour le cinéma et l'audiovisuel, 5.11.2010, Raport opublikowany przez Conseil Supérieur de l'Audiovisuel na jej stronie internetowej [<http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-etudes-thematiques-et-les-etudes-d-impact/Les-autres-etudes/Pour-une-relance-de-la-fiction-francaise-Etude-realisee-par-la-societe-SESCA>, s. 4]. Wszystkie materiały źródłowe w tekście w tłumaczeniu własnym.

² Tamże, s. 10.

odniósł wielki sukces, a wraz z nim narodziła się we Francji moda na seriale kryminalne. W 1962 roku pojawił się „L’Inspecteur Leclerc”, w odcinkach 26-minutowych. RTF wreszcie zareagowała na olbrzymią liczbę seriali amerykańskich i brytyjskich, wprowadzając własne produkcje. W 1964 roku RTF przeszła transformację, powstał ORTF – Office de la Radiodiffusion-Télédiffusion Française, co poskutkowało otwarciem drugiego kanału oraz uzyskaniem większej autonomii instytucji wobec państwa. Aby potrzeby obu programów mogły być zaspokojone, produkcja musiała znacznie wzrosnąć. Jeszcze pod nazwą RTF ORTF zdecydował się na uruchomienie unikalnego w owym czasie na świecie 13-minutowego formatu tuż przed godziną 20.00, kiedy najczęściej widzów zasiadało przed telewizorami, aby oglądać wiadomości. Format ten zainaugurował w 1961 roku serial „Le temps des copains” o współczesnej problematyce społecznej. W 1963 roku pojawił się czarno-biały serial o pielęgniarce „Janique Aimée”. Jego autorami byli Paul Vandor i Jacques Siclier, a wyreżyserował go Jean-Pierre Desagnat. Liczył 52 odcinki, emitowany był co wieczór o godzinie 19.40. Następny serial, już pod auspicjami ORTF, z grudnia 1968 roku, to „L’Homme du Picardie”, nadawany codziennie w czterdziestu 15-minutowych odcinkach. Równocześnie powstały seriale 30-minutowe, emitowane raz w tygodniu: „Bob Morane (1965)”, „Les Globtrotteurs” (1966), „Les Chevaliers du ciel ou Les Aventures de Tanguy et Laverdure” (1967). Często były inspirowane filmami rysunkowymi lub komiksami oraz powieściami dla młodzieży. W 1966 roku ORTF podjął się wspólnie z Niemcami produkcji serialu *science fiction* „Raumpatrouille Orion”, a jeszcze w 1965 roku Claude Barma wyprodukował krótki, czteroodcinkowy, ale niezwykle popularny serial „Belphégore ou Le Fantôme du Louvre”. Każdy odcinek trwał 70 minut i gromadził dziesięć milionów widzów – Francja liczyła wówczas 48 milionów mieszkańców, z których tylko 40 procent posiadało telewizor (Ziemiak 2013, s. 28–29)³.

Drugim gatunkiem popularnym we Francji były seriale historyczne oraz seriale płaszcza i szpady, będące odpowiedzią na amerykańskie westerny. Były to najczęściej miniseriale, adaptacje literatury francuskiej i wydarzeń z historii Francji, które emitowano przez kilka tygodni, najczęściej w okresie świąt Bożego Narodzenia. W 1963 roku był to serial „Le Chevalier de Maison-Rouge”, w 1966 roku „Les Compagnons de Jéhu”, w 1968 roku „Lagardère”, a w roku 1969 „Jacquou le Croquant”. Najczęściej odcinki trwały od 50 do 90 minut, choć zdarzały się i 120-minutowe.

Z czasem budżety tych miniseriali wzrosły, a jakość się poprawiła. W 1971 roku serial „Quentin Durward” liczył już siedem odcinków po 52 minuty, nadawanych o godzinie 20.30 i realizowany był w koprodukcji francusko-niemieckiej przez Gilles’a Grangiera. Ta tradycja miniseriali historycznych jest obecna jeszcze dzisiaj w wielkich koprodukcjach: „Les Misérables” (2000), „Napoléon” (2002), „Guerre et paix” (2007).

³ Wszystkie informacje na temat historii seriali we Francji zaczerpnięte z tego źródła.

Seriale dłuższe, których odcinki trwały od 13 do 60 minut, były nadawane w tygodniowym lub codziennym rytmie, łącząc gatunek historyczny z kryminalnym: „Thierry la Fronde” (1963–1966), „Rocamboles” (1964), „Les Nouvelles Aventures de Vidocq” (1971–1973) i „Brigades du Tigre” (1974–1983) w koprodukcji z Niemcami Zachodnimi, Belgią, Szwajcarią. Początek lat siedemdziesiątych to apogeum miniseriali historycznych we Francji.

W 1972 roku powstał trzeci kanał telewizji, a w 1974 roku został zlikwidowany ORTF. Na arenie pozostały trzy programy publiczne. Od 1971 roku finansowanie telewizji we Francji w części odbywało się poprzez reklamy, co dawało większe możliwości produkcji seriali. Na miejsce krótkich i regularnych form weszły serie filmów kryminalnych z indywidualną fabułą każdego odcinka. W latach 1976–2008 powstawała seria „Commissaire Moulin”, złożona z siedemdziesięciu 90-minutowych odcinków autorstwa Paula Andréota i Claude’a Boissola, a od roku 1967 do 1990 „Les Enquêtes du commissaire Maigret”, na którą składało się osiemdziesiąt osiem 90-minutowych odcinków, nakręconych przez duet Claude Barma i Jacques Rémy na podstawie książek Georges’a Simenona.

Znikanie z ekranów miniseriali historycznych i wzrost znaczenia serii filmów kryminalnych oznaczało koniec pewnej epoki. Z jednej strony zmianę gustów odbiorców, z drugiej – zmianę specyficznego francuskiego modelu telewizyjnej produkcji filmowej. Francja przyjęła mianowicie formaty międzynarodowe, głównie anglosaskie. Jednak zauważyć należy, że w odróżnieniu od sytuacji w USA i Wielkiej Brytanii, gdzie sukces serialu, a zatem także jego późniejszy eksport wynikał z rywalizacji między krajowymi nadawcami, we Francji żadnej konkurencji nie było. Poza tym seriale nie były powiązane z produkcją kinematograficzną, jak w USA. Brak produkcji seriali telewizyjnych we Francji na skalę przemysłową tłumaczy się w znacznej mierze istnieniem monopolu państwa w obrębie produkcji telewizyjnej. Lata sześćdziesiąte uważane są za „złoty wiek” seriali francuskich.

W latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, gdy w USA, dzięki wprowadzeniu telewizji kablowej, dokonuje się całkowita zmiana pejzażu audiowizualnego – a zmiany te uznać należy za rewolucyjne, bowiem oznaczają one poszukiwanie sposobów usatysfakcjonowania abonenta, a nie zwiększania oglądalności (Scheffer 2008), jak to było do tej pory – gdy trwa rywalizacja, która opiera się na maksymalizowaniu kreatywności w serialach, gdy w latach dziewięćdziesiątych następuje prawdziwa eksplozja seriali amerykańskich, we Francji trwa prawdziwy marazm twórczy⁴. Na początku lat osiemdziesiątych wszystkie kanały telewizyjne były publiczne, produkowały seriale inspirowane sukcesami anglosaskimi, ale bez większego powodzenia. Serial „Maguy”, liczący trzysta trzydzieści trzy 26-minutowe odcinki, stworzony przez Jean-Guy Gingembre’a i Stéphane’a Barbiera na podstawie amerykańskiego sitcomu „Maude” (1985–1994), był jednym z nielicznych wyjątków.

⁴ F. Philippon (2013), Wywiad do pracy magisterskiej, cyt. za: Ziemiak 2013, s. 198.

Ustawa z 29 lipca 1982 roku zniósła monopol państwa na nadawanie w sferze radiowej i telewizyjnej (Gajlewicz 2007, s. 21). Liberalizacja branży audio-wizualnej, w rezultacie której powstały płatny Canal + (1984), La Cinq i M6 oraz doszło do prywatyzacji TF1 (1987), nie przyniosły jednak wzrostu kreatywności w serialach francuskich. Nowe kanały koncentrowały się na sporcie, kinie i serialach amerykańskich. Zalew produkcji amerykańskich na kanałach prywatnych był tak potężny, że najpierw Haute Autorité de la Communication (1982–1986), następnie Commission Nationale de la Communication et des Libertés (1986–1989) czy poprzedniczka obecnego CSA, Conseil Supérieur de l’Audiovisuel (Najwyższa Rada Audiowizualna, od 1989) zmuszone były wprowadzić politykę kwot (istniejącą już w kinematografii), która nakazuje kanałom telewizyjnym, aby wśród wszystkich nadawanych w ciągu roku produkcji przynajmniej 40 procent było w języku francuskim⁵. W latach osiemdziesiątych powstało wiele miniseriali zwanych „letnimi sagami”, nadawane były wieczorami w lipcu i w sierpniu, najczęściej były to rodzinne intrygi lub fantastyka. Pierwszą z nich była saga „Le vent des moissons” (1988). W tym samym roku serial „Navarro” otworzył drogę cyklom stanowiącym zamknięte całości fabularne złożone z półtoragodzinnych odcinków. Koncentrowały się one wokół jednego głównego bohatera, ale były nadawane nieregularnie, więc nie zalicza się ich do prawdziwych seriali. Odcinki 90-minutowe to specyfika francuska, której twórcą był szef redakcji filmów fabularnych w TF1 od 1985 roku, scenarzysta Claude de Givray, blisko związany z François Truffaut. Duży wpływ twórców kina, którzy najczęściej przez przypadek trafiali do telewizji, a także charakterystyczny dla Francuzów lekceważący stosunek do – uznawanej za mało wartościową – twórczości telewizyjnej, sprawiły, że format 90-minutowych odcinków stał się normą w telewizji francuskiej (Colonna 2010, s. 14–19, cyt za: Ziemniak 2013, s. 37). W rezultacie powstały takie seriale, jak: „Navarro”, „Julie Lescaut” czy „L’Insti”. W tych latach twórcy seriali francuskich, w odróżnieniu od amerykańskich, niechętnie podejmowali ryzyko, a ich bohaterowie byli wyłącznie pozytywni, ucieleśniając dobro i moralność. Coraz niższe były budżety na produkcję zwłaszcza *sitcomów*, zamawianych przez kanały telewizyjne u zewnętrznych producentów („Hélène et les garçons” i „Salut les musclés” wyprodukowane przez AB Productions, bardzo surowo oceniane przez krytykę).

Powiązania między telewizją a kinem istnieją we Francji na poziomie kultury, a nie produkcji, i to odróżnia Francję od USA. Znajduje to swój wyraz w dekretach Tasca⁶ z 17 stycznia 1990 roku. Były one pomyślane jako ochrona francu-

⁵ CSA, La diffusion des oeuvres. Les obligations de diffusion d’œuvres audiovisuelles [http://www.csa.fr/Television/Le-suivi-des-programmes/La-diffusion-des-oeuvres/Les-obligations-de-diffusion-d-oeuvres-audiovisuelles; 7.01.2016].

⁶ Dekrety autorstwa Catherine Tasca, członkini komisji z ramienia Ministerstwa Kultury i Komunikacji ustanowione dla wprowadzenia ustawy nr 86-1067 z 30.09.1986, dotyczącej rozpowszechniania dzieł kinematografii i audiowizualnych przez wydawców telewizyjnych. Décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l’application de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 et fixant les principes généraux concernant la diffusion des oeuvres cinématographiques et audio-

skiego dziedzictwa kulturowego przed zalewem produkcji anglosaskiej poprzez wyznaczenie kwot oryginalnych produkcji francuskich w kanałach telewizyjnych, zarówno w sferze filmowej, jak i audiowizualnej. Ale po latach monopolu państwa w telewizji i w produkcji telewizyjnej ich celem było także oddzielenie producentów od nadawców i faworyzowanie niezależnej produkcji. Dekrety stanowią ostateczne odcięcie się telewizji od epoki ORTF i jego dziedzictwa.

Obecnie około 2/3 swoich rocznych inwestycji nadawcy muszą przeznaczyć na produkcję niezależną⁷. Poziom ten jest różny w zależności od stacji. Wymuszenie tych inwestycji ma wpływ na ekonomikę produkcji audiowizualnych, jednak nie pobudza kreatywności w dziedzinie seriali telewizyjnych. W latach dziewięćdziesiątych królowały nadal miniseriale i serie stanowiących fabularne całości odcinków. Ekosystem stworzony dzięki tym dekretem nie doprowadził do zmian w serialach francuskich. Pierwszy *soap*, który znalazł uznanie u odbiorców, powstał dopiero w 2004 roku we France 3 (trzecim programie publicznym). Był to serial „Plus belle la vie”, który został jednak zmiażdżony przez krytyków. Od lat osiemdziesiątych można we Francji mówić o powszechnej instytucjonalnej pogardzie dla seriali francuskich.

Vincent Collona (Collona 2010) twierdzi, że od od pierwszej dekady XXI wieku we Francji widać ogromny problem w dziedzinie produkcji seriali. Powodem jest według niego brak ciągłości tradycji w dziedzinie telewizyjnego filmu fabularnego. ORTF stworzył nowatorskie seriale, ale ich produkcja odbywała się nieregularnie, zrywami. W rezultacie seriale francuskie porównuje się do kina, przyjmują one jego format, czyli 90 minut. Dodatkowo koszty ich produkcji są ogromne, więc jeden sezon liczy od 6 do maksymalnie 12 odcinków. Przyczyny tego zjawiska są natury kulturowej. We Francji istnieje silna tradycja kina, które cieszy się tu powszechną estymą. Nie istnieje tu inny niż kinowy sposób myślenia o fabule telewizyjnej. Nie ma teorii, nazwisk, kategorii, modeli innych niż należące do kina. Wielu twórców seriali uprawia ten gatunek tak, jakby film i serial były tym samym medium. Wyjątkiem był kanał France 2, który w 1998 roku wprowadził zamiast wieczornego filmu serial amerykański „ER” („Ostry dyżur”), a w roku następnym stworzył ramy dla piątkowych francuskich seriali kryminalnych „Avocats et Associés” (1998–2010), „La Crim” (1999–2016), „Central Nuit” (2001–2009), wszystkie w międzynarodowym formacie 52 minut. Jednak zarówno producenci, jak i nadawcy nie byli gotowi na masową obecność seriali amerykańskich we francuskiej przestrzeni medialnej.

W latach dziewięćdziesiątych najlepsze produkcje amerykańskie docierają na początku tylko do nielicznych, niszowych francuskich odbiorców poprzez kanały telewizji kablowej i satelitarnej (Jimmy, Série Club). Niemniej krytycy dostrzegają bezsporną wysoką jakość tych produkcji, w niczym nieprzypominających

suellen par les éditeurs de services de télévision. Legifrance.gouv.fr [http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000342173&categorieLien=cid; 2.01.2016].

⁷ Tamże.

rodzimy. Zaczynają przyznawać serialom status autonomicznego dzieła artystycznego. To jednak nie przekłada się na zachowania producentów i nadawców. Większość produkcji pozostaje zakotwiczona w Canal+ i nawet France 2 nie programuje emisji seriali amerykańskich w *prime time*.

Ta sytuacja zmieniła się dopiero po sukcesie, jaki odniósł serial „Ostry dyżur”, i decyzji France 2 o emisji w niedzielne wieczory seriali amerykańskich. Również stacja TF1, gdy z powodu emitowanych na innych kanałach seriali zaczęła tracić oglądalność, podjęła w 2001 roku decyzję o emisji serialu „CSI: Las Vegas, Crime Scene Investigation” o tej samej porze.

Wobec ogromnej popularności seriali amerykańskich we Francji wyłoniła się konieczność zmiany sposobu myślenia o francuskich serialach telewizyjnych. Bez powodzenia próbowano znaleźć wspólną dla twórców, producentów i nadawców linię. To zadanie stało się jeszcze trudniejsze, gdy nadeszła era naziemnej telewizji cyfrowej (TNT) w 2005 roku, a wraz z nią pojawiły się nowe, bezpłatne kanały: Direct 8, W9, NRJ12, France 4, które podzieliły między siebie odbiorców. Od końca pierwszej dekady XXI wieku wiele stacji produkowało *sitcomy*, bardzo krótkie skecze nadawane w pierwszej połowie wieczoru, które nie mogły być odpowiedzią na amerykańskie seriale, ale przyciągały dosyć dużą liczbę stałych widzów (od 1999 roku na kanale France 2 „Un gars, une fille”, na M6 od 2001 roku „Caméra café”, i od 2009 roku „Scènes de ménages”).

Produkcja na skalę przemysłową seriali we Francji wymagała odejścia od 90-minutowych odcinków. Niewielu producentów się do tego wymogu dostosowało. Jednym z nielicznych jest serial „Plus belle la vie”, którego odcinki liczą 26 minut. Ani „Navarro”, ani „Julie Lescaut” (TF1) nie zmniejszyły czasu emisji i straciły oglądalność. Mimo to TF1 ma największą oglądalność i wprowadzona przez tę stację tradycja fabularnie zamkniętych odcinków w serii jest tak silna, że w 2012 roku stanowiły one 80 procent nadawanych tytułów. Najlepszą oglądalność w pierwszej dekadzie nowego wieku osiągnął serial „Joséphine, ange gardien” (od 1997).

We Francji obecne są dwie strategie produkowania seriali. Pierwsza z nich polega na transponowaniu wielkich sukcesów zagranicznych do Francji. Kanał TF1 zaczął produkować swoją wersję włoskiej produkcji „RIS, police scientifique” w 2006 roku i „Doc Martin” w 2011 na bazie brytyjskiego serialu pod tym samym tytułem. Druga strategia polega na tworzeniu oryginalnych seriali francuskich. Od połowy pierwszej dekady Canal+ w ramach *Création Originale* produkuje seriale ze scenami przemocy, gwałtów i okrucieństwa, co do tej pory było, i po części nadal jest nieakceptowalne w serialach francuskich. Producentami seriali są głównie twórcy kinowi, inspiracją jest produkcja HBO. Programom publicznym nie udaje się wprowadzić wielu seriali w odcinkach po 50 minut. Wyjątek stanowi komedia rodzinna „Fais pas si, fais pas ça” emitowana na kanale France 2 od 2007 roku (odcinek trwa 52 minuty) oraz serial historyczny „Un village français” emitowany na France 3 od 2009 roku, również w 52-minutowych odcinkach. TF1 kupiła produkcję w tym formacie („No limit”) dopiero w 2012 roku. Nie można

jednak jeszcze mówić o produkcji seriali we Francji na skalę przemysłową, bo na kolejny sezon trzeba czasem czekać nawet kilka lat. Trwa nostalgia za serialami z jednym pozytywnym bohaterem z klasy średniej, na wzór „L’Instit” i „Julie Lescaut”. W latach sześćdziesiątych ORTF odpowiedział na falę seriali anglosaskich własną produkcją. Pół wieku później sektor audiowizualny we Francji stoi przed takim samym wyzwaniem, ale w warunkach niemających nic wspólnego z czasami telewizji publicznej i całkowitej kontroli sprawowanej przez państwo.

Procesy kreacji serialowych fabuł zostały we Francji ustalone dawno i nie podlegają większym zmianom. Jak twierdzą specjaliści, jest to główny powód niskiej jakości tego gatunku. Najważniejszym elementem serialu jest scenariusz, a rola scenarzysty powinna być pierwszoplanowa. We Francji scenarzystami seriali na początku byli ci, którym nie udało się osiągnąć sukcesu w kinie. Często byli samoukami. Dopiero od 2013 roku mogą się uczyć tworzenia seriali na kursie „Cursus création séries tv” w FEMIS (École nationale supérieure des métiers de l’image et du son) oraz zawodu scenarzysty w Conservatoire Européen de l’Écriture Audiovisuelle, CEEA, stowarzyszeniu *non profit*, uznanym przez Ministerstwo Kultury.

Praktyka jest następująca: autor, napisawszy kilka stron koncepcji serialu, przedstawia ją producentowi. Nie tak jak w USA, gdzie koncepcję przedstawia się bezpośrednio wybranej stacji telewizyjnej. Jeśli producent koncepcję zaakceptuje, podpisuje z autorem tzw. „opcję”. Następnie powstaje „biblia”, rodzaj dokumentu początkowego zawierającego informacje, według jakiego modelu każdy odcinek powinien być skonstruowany, jakie elementy dramatyczne muszą być wspólne: długość, gatunek, miejsca, tematy, postęp akcji etc. Potem wszystkie odcinki całego sezonu pisze wielu scenarzystów równocześnie. Praktyką stały się też popularne już od dziesięciolecia w USA warsztaty wspólnego pisania scenariusza dla całego sezonu pod nadzorem producenta. Już gotowy projekt przedstawia się nadawcy, który ma prawo ingerencji w zawartość scenariusza tak, by był on zgodny z linią redakcyjną stacji. Nadawcy finansują do 50 procent rozwoju projektu. Umowę podpisują z producentem, a nie z autorem scenariusza. Tym samym to producent ma silniejszą pozycję. Państwo wprowadziło system pomocy dla producentów seriali głównie przez „Centre national du cinéma et de l’image animée”, odpowiednik Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, które może dofinansować do 40 procent kosztów produkcji, przygotowania lub rozwoju projektu.

We Francji istnieje wywodząca się z kina tradycja swoistego kultu dla reżysera lub reżyserów serialu i dla aktorów. Scenarzyści nie są doceniani. Po oddaniu scenariusza ich rola jest zakończona. Władzę nad realizacją przejmuje reżyser i aktorzy. Raport Chevalier z marca 2011 roku podkreśla ten układ sił (Chevalier, Pialat, Philippon 2011, s. 15–16). W brytyjskiej BBC to „autor jest królem”, największe nazwiska wśród reżyserów podpisują się pod produkcją seriali telewizyjnych, a wiele seriali zostało zaadaptowanych dla kina. Jak twierdzą autorzy raportu, twórcy amerykańscy uważają, że seriale dają im znacznie większe możliwości twórcze niż produkcja hollywoodzka. Telewizja umożliwia eksplo-

atowanie wszystkich formatów, a to daje poczucie wolności. We Francji zaś telewizja wciąż traktowana jest jako podgatunek. Twórcy telewizyjni mają często jedno marzenie – uzyskać namaszczenie, którym jest zaistnienie na wielkim ekranie. „Poza zaciemnionymi salami nie ma zbawienia” (Chevalier, Pialat, Philippon 2011, s. 15–16). Przejawem tego przekonania jest równoległe wprowadzanie do kin zamówionych przez stacje telewizyjne filmów, które osiągnęły duży sukces. Ten „atawizm”, jak go nazywają autorzy raportu, tłumaczy upór w stosowaniu formatu 90 minut, zamiast najpopularniejszych, 26- i 52-minutowych (Chevalier, Pialat, Philippon 2011, s. 15–16). Bardziej uprzywilejowana pozycja, czyli taka, jaką mają reżyserzy kinowi, zarezerwowana jest we Francji dla reżyserów filmów stanowiących fabularnie zamknięte, półtoragodzinne odcinki serii. Reżyserzy seriali i miniseriów muszą na każdym kroku, nawet jeśli są znanymi twórcami kinowymi, dawać dowody pokory wobec producenta i nadawcy. Aktorzy angielscy, amerykańscy czy australijscy właśnie dzięki serialom często zyskują olbrzymią popularność, jak to było choćby w przypadku Hugh Lauriego („Doktor House”), Simona Bakera („Mentalista”), Benedicta Cumberbatcha („Sherlock”). We Francji jest odwrotnie – najpopularniejsze serie, „Navarro”, „Joséphine Ange gardien”, „L’Instiit”, „Louis la Brocante” powstały wokół bardzo znanych aktorów francuskich. Ciągłe jeszcze pisanie scenariuszy ma znaczenie drugorzędne w porównaniu z castingiem organizowanym przez nadawcę. Jak podkreślają autorzy Raportu, konieczne jest, aby scenarzyści znaleźli się we Francji w centrum uwagi, w centrum procesu twórczego (Chevalier, Pialat, Philippon 2011, s. 17). Telewizja francuska zredukowana do podgatunku, scenarzyści źle opłacani, producenci przyćmieni przez nazbyt interweniujących nadawców – oto jak widzą francuski system audiowizualny autorzy Raportu (Chevalier, Pialat, Philippon 2011, s. 21). Podkreślają oni, że dopóki twórcy seriali nie dopuszczą scenarzystów do całego procesu twórczego, a szczególnie jeśli nie stworzą silnego tandemu producent-scenarzysta, serie francuskie będą trwały w obecnym marazmie (Chevalier, Pialat, Philippon 2011, s. 24). Jest jeszcze wiele innych różnic między procesem powstawania seriali we Francji a sposobem ich produkowania w innych krajach, choćby w USA, Wielkiej Brytanii czy Skandynawii, gdzie gatunek ten odnosi olbrzymie sukcesy. Należy do nich tempo produkcji poszczególnych odcinków i sezonów. We Francji czas między podpisaniem pierwszej umowy dotyczącej rozwoju projektu a projekcją rzadko jest krótszy niż 18 miesięcy, najczęściej jest znacznie dłuższy⁸. Nie może być zresztą inaczej, gdyż zanim przystąpi się do produkcji, najpierw muszą powstać wszystkie scenariusze dla całego sezonu. Raport SESCO przywołuje przykład jednego serialu „Un village français”, który między pierwszym a drugim sezonem miał przerwę czterech lat; tyle czasu trwało pisanie dwunastu nowych odcinków drugiego sezonu⁹.

⁸ S.E.S.C.A., Raport opublikowany przez CSA (2010), dz. cyt., s. 13.

⁹ Tamże, s. 26.

Na zakończenie można postawić pytanie, które zadał dziennikarz portalu Allociné, Sullivan Le Postec. Jest to pytanie o przyszłość telewizji francuskiej bez silnych, wysokiej jakości seriali francuskich w najpopularniejszych formatach 26 i 52 minut, w długich, co najmniej 20-odcinkowych (rocznie) licznych sezonach oraz w formacie codziennym. „Jeśli w nadchodzącej przyszłości giganci Internetu, Google, Netflix czy Hulu będą mogli dostarczać odbiorcom bezpośrednio poprzez telewizję on-line produkcje amerykańskie, to na czym telewizja francuska zbuduje swój sukces?” (Le Postec 2011).

Bibliografia

- Arthaut R. La consommation des ménages en TIC depuis 45 ans. Institut National de la Statistique et des études économiques – INSEE [http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=0&ref_id=ip1101%C2#inter2; 9.01.2016].
- Chevalier P., Pialat S., Philippon F. (2011). Raport Mission Chevalier: Fiction française. Le défi de l'écriture et du développement. CNC [http://www.cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/68401;jsessionid=AE92DB48B11611A1CF0147829EB69155.liferay; 5.12.2015].
- Colonna V. (2010). L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains. Paris.
- CSA. La diffusion des oeuvres. Les obligations de diffusion d'œuvres audiovisuelles [http://www.csa.fr/Television/Le-suivi-des-programmes/La-diffusion-des-oeuvres/Les-obligations-de-diffusion-d-aeuvres-audiovisuelles; 7.01.2016].
- Gajlewicz K. (2007). System medialny Francji [http://www.id.uw.edu.pl/zasoby/profile/12/K.Gajlewicz%20System%20medialny%20Francji.02.10.2007,%20weersja%20oddana%20do%20wydawnictwa%20.doc.; 12.12.2015].
- Golka B. (2001). System medialny Francji. Warszawa.
- Le Postec S. (2011). Séries françaises: nouveautés et tendances à venir [http://www.allocine.fr/article/dossiers/cinema/dossier-18591727/; 19.01.2016].
- Scheffer S. (2008). La télévision qui révolutionna la télévision. École de Paris du management, 14.11.2008 [http://ecole.org/telechargement?cr=CR141008.pdf&type=2; 9.01.2016].
- S.E.S.C.A. Pour une relance de la fiction française. Étude de la Société d'études stratégiques pour le cinéma et l'audiovisuel. 5.11.2010 [http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-etudes-thematiques-et-les-etudes-d-impact/Les-autres-etudes/Pour-une-relance-de-la-fiction-francaise-Etude-realisee-par-la-societe-SESCA; 11.01.2016].
- Ziemiak P. (2013). Les séries télévisées françaises: rapports de pouvoir et processus créatifs. Mémoire de recherche HEC Paris: Paris.

STRESZCZENIE

Seriale we Francji: Dlaczego Francuzom się nie udaje?

Rynek seriali telewizyjnych we Francji ma w porównaniu z innymi krajami nietypową strukturę. Charakterystyczna jest dla niego niewielka obecność rodzimej produkcji, w czym dostrzega się nawet zagrożenie dla francuskiej tożsamości narodowej. Artykuł, przedstawiając rozwój tego gatunku we Francji w perspektywie diachronicznej, prezentuje przyczyny takiego stanu rzeczy – w świetle raportu SESCO. Jego autorzy źródła marginalizacji serialu telewizyjnego we francuskiej przestrzeni medialnej upatrują w kulturowo uzasadnionej idealizacji filmu kinowego

i niedocenianiu roli, a zwłaszcza twórczego potencjału twórców seriali, czemu towarzyszy także brak systemowych rozwiązań w tej dziedzinie.

Słowa kluczowe: Francja, raport Mission Chevalier, raport S.E.S.C.A., rynek mediów, produkcja, scenarzyści, polityka kulturalna