



ПИСЦИ, *SHOWRUNNER*-И И ТЕЛЕВИЗИЈСКИ АУТОРИ: ИДЕЈЕ О ЈЕДИНСТВЕНОЈ АУТОРСКОЈ ВИЗИЈИ

Телевизијска продукција је сложен процес током којег многи учесници дају свој допринос. Будући да се радни задаци обављају тимски и да је сарадња општеприхваћени принцип креирања нових серија, телевизијске студије су неупоредиво мање заинтересоване за утврђивање појединачних доприноса у оквиру специфичних продукција него што су то проучаваоци филмског медија који традиционално оставља више простора за индивидуалистички приступ и уметнички израз. У опширној литератури на тему како писати за филм и телевизију, процес колаборације се често разматра одмах на почетку књига које говоре о писању за мале екране. Док класична упутства за писање филмског сценарија говоре искључиво о једном писцу и ретко обрађају пажњу на облик продукције, неколико књига о писању за телевизију почињу наглашавањем колективне природе процеса. У књизи *Писање ТВ драмских серија (Writing the TV Drama Series)*, Памела Даглас (Pamela Douglas) каже да „уколико желите да пишете за телевизију, никад нећете радити сами. Серије су као породице и премда сваку епизоду пише један писац, свака фаза процеса обавља се тимски“ (2007, 11). Поврх тога, многи приручници за писање телевизијских сценарија посвећују пажњу индустријском контексту и истичу да није довољно само бити добар приповедач већ треба познавати и правила игре у телевизијској индустрији. У књизи о успешном писању за телевизију, Ли Голдберг и Вилијам Рабкин (Lee Goldberg; William Rabkin) наглашавају да је важно разумети како се идејна замисао серије преплиће са ликовима и наративним структурама, што је оно што видите на екрану. Но, још један битан део процеса чине „сви послови који се обављају иза камере, сав негламурозан посао који понајвише уобличава, и преобличава, оно што напишете. Ту се стварност сучељава са креативношћу“ (2003, 7). Телевизијски писац сарађује са великим бројем људи од самог почетка процеса. Проучавалац филма Кристина Томпсон (Kristin Thompson) приметила је да идеја како један писац самостално креира целу серију – и изазива „дивљење“ колега – представља изузетак (2003, 39–40).

Упркос општем слагању да је писање за телевизију у највећој мери колективни процес, концепт јединствене ауторске визије изражен у продукцијским принципима, такозваним „догмама“, Јавног радио-дифузног сервиса Данске „Danmarks Radio“ (ДР), издваја главног писца (*Head writer*, главни сценарист, оп. ур.) као особу са визијом о томе како и шта треба да се направи од почетка до краја. Као што је већ објашњено, то не значи да главни писац мора све самостално да напише већ да његова или њена

визија прожима све аспекте продукције. Према „систему ТВ серијске идеје“, стручњаци у пољу могу увести разне менаџерске идеје и тако створити прихватљив радни оквир. Питање је, међутим, како се ове идеје спроводе у пракси и како функционишу са индивидуалним талентом и идејама о томе шта треба да се сниме у домену данске телевизијске драме. Сматра се да је концепт јединствене ауторске визије настао из намере да се опонашају методе рада телевизијске индустрије у САД. Недавна истраживања улоге *showrunner*-а (нпр. Cornea, 2009; Mann, 2009; Perren, 2011, 2013) и сценаристичке собе (Caldwell, 2008; Henderson, 2011; Phalen и Osselame, 2012) показују обнову интересовања за поделу рада у америчком телевизијском контексту и за разумевање доприноса различитих појединаца у контексту у коме се једна професионална улога издваја као најважнија у целокупном процесу. У јавности се све чешће појављују текстови о појединим *showrunner*-има, а има и текстова који неке творце серија називају „телевизијским ауторима“ (Molloy, 2010).

***Showrunner* и „довољна контрола“**

Термин *showrunner* се обично користи да означи улогу једне особе која је одговорна за целокупну серију. У недавним анализама компетенција *showrunner*-а, *showrunner* се дефинише као „главни и одговорни чувар креативне визије ТВ серије. Најодговорнији задатак *showrunner*-а јесте да доследно пренесе ту креативну визију – често од пилот епизоде до завршетка серије“ (CHRC, 2009, 4). У извештају се закључује да су *showrunner*-и углавном „успешни телевизијски сценаристи који су напредовали на пословној лествици и стекли одговарајуће продукцијске вештине“ неопходне за вођење телевизијске серије (2009, 4). У литератури о телевизијском писању и продукцији *showrunner* се често дефинише као извршни продуцент (нпр. Sandler, 2007) који „усмерава развој програма и надзира све аспекте“ (Douglas, 2007, 255). У неким се текстовима ова одговорност детаљније описује. У складу с тим, када говори о томе како вршити продукцију једночасовне телевизијске серије, Роберт Дел Вал (Robert Del Valle) истиче како је *showrunner* „креативна снага серије“: „То је писац/извршни продуцент који прави серију и који надгледа сценаристички тим. Он или она такође носе главну одговорност за достављање завршених епизода студију или мрежи у оквиру креативних, буџетских и временских параметара“ (2008, 403). Према овој дефиницији, *showrunner* се сматра творцем серије, а рад *showrunner*-а се директно повезује са радом сценаристичког тима, као и са многим другим задужењима у саставу продукције. Алиса Перен (Alisa Perren) утврдила је да назив *showrunner* потиче из стручне публикације *Variety* из 1990. године и да га је *Њујорк ѿајмс* први пут употребио 1995. године (2013, 1). Она, међутим, указује на то да позиција има много дужу историју од самог назива, истичући да се у класичној стручној литератури (нпр. Cantor, 1971; Newcomb и Alley, 1983) продуценту додељује улога активног уметничког чиниоца у оквиру индустријских структура телевизијске продукције (2013, 2). Перенова говори о томе како је „појединац или тим преузео задатке *showrunner*-а“ који се тичу ангажовања, инспирисања и отпуштања особља и екипе продукције, затим преговарања са управницима ТВ мрежа и студија, као и организовања сценаристичког тима

и детаљнијег развијања линија заплета појединих епизода и целокупне серије (2013, 1–2). Перенова предлаже да *showrunner*-е замислимо као „посреднике“ који током креирања и пласирања серије ступају у односе са широким спектром професија (2013, 4). Та посредничка улога може имати вишеструке импликације, као што се разматра у делу Дениз Ман (Denise Mann) кад говори о *showrunner*-има у познатим серијама, као што су *Изгубљени* (*Lost*, ABC, 2004–2010). Она налази да у „блокбастерским условима данашње телевизијске продукције“ који владају у САД, *showrunner* не само да предводи сценаристички тим већ је одговоран и за управљање серијом као трансмедијском франшизом која постоји на више различитих платформи (2009, 100). Манова помиње и особу из света продукције ТВ серија која каже да има све мање случајева ангажовања једног *showrunner*-а и све више примера ангажовања „пакета од шест извршних продуцентата“. Ауторка, затим, конструктивно разматра како је тешко одредити ауторство кад је више различитих „аутора“ укључено у стварање серије попут *Изгубљених* (2009, 100). Слично томе, Алиса Перен (Alisa Perren) наводи примере конкретних радних искустава *showrunner*-а с којима је разговарала о креативности у савременој кабловској индустрији (2011), отворивши тиме простор за плодне дискусије о природи продукције и за академске расправе које се, на пример, тичу односа индивидуалног и колективног ауторства. Употреба термина *showrunner* да означи писце, продуценте или идејне творце није уобичајена у европској телевизијској индустрији, али је у порасту. Кристина Корнија (Christine Cornea) разматра постепено увођење тог термина у употребу у Великој Британији у вези са серијом *Доктор Ху* (*Doctor Who*, BBC, 2005–) и сматра да „додељивање улоге *showrunner*-а Раселу Т. Дејвису по узору на америчке серије“ јесте „показатељ BBC-ијеве намере да серија буде рангирана као ‘квалитетна’“ (2009, 116). Почевши од тада, успешни амерички *showrunner*-и се ангажују на већим европским продукцијама као што су *Борџије* (*Borgia*, Canal Plus 2011–, Tom Fontana) или *Ловина* (*Hunted*, BBC 2012–, Frank Spotnitz). Но, као што примећује Френк Спотниц говорећи за немачку телевизију о свом искуству *showrunner*-а у Европи, ангажовање *showrunner*-а има смисла кад треба направити много сати садржаја (Redvall, 2012a, 16).

У већини европских земаља продукције су малог обима, па нема потребе за *showrunner*-ом који би био задужен за креативни надзор целокупне продукције. Европски начин продукције драмских серија традиционално се одвија тако што један писац самостално ствара текст који у једној од наредних фаза процеса редигују уредници сценарија, а не тако што сценаристички тим под надзором *showrunner*-а ствара материјал током продукције. Као што тврди социоантрополошкиња Џорџина Борн (Georgina Born) када у својој студији о BBC-ју говори о идеји „сингуларног ауторског гласа“ (2005, 235), у Великој Британији, на пример, влада скептичан став према тимском писању (2005, 237). Питање недостатка тимског писања покренули су и неки аналитичари телевизијске индустрије, жалећи се на маргинализацију европских сценариста након појаве теорије о аутору (Finney, 1996). Но, изгледа да се у неким европским продукцијским културама та ситуација полако мења, бар кад је у питању Данска где је средином деведесетих година прошлог века уведен модел колаборативне структуре који почива на сарадњи једног главног писца са неколико сценариста епизода на високопрофилној

телевизијској драми и где је одлучено да фокус буде на једночасовној драмској серији базираној на ликовима и оригиналном садржају, а вођеној визијом једног аутора.

Према институцијском наративу Одсека фикцијског програма ДР-а, јединствена ауторска визија значи да се писац издваја као најбитнија особа у процесу продукције зато што серија израста из његове или њене оригиналне идеје и зато што се њему или њој даје креативна контрола од почетка до краја процеса. Говорећи о редитељима у филмској индустрији, Томас Шац (Thomas Schatz) тврди да се филм може назвати ауторским једино ако је особа активно укључена у цели процес, почевши од писања па све до постпродукције и стога има креативну контролу над филмом од почетка до краја (2009, 50). Тај елемент контроле био је предмет жучних расправа о ауторству у кинематографији, у којима се појавио концепт „довољне контроле“ као нешто конструктивнији начин размишљања о односу између различитих сарадника (нпр. Perkins, 1972; Livingston, 2009; Gaut, 2010). Као што тврди Гот (Gaut), „стратегија довољне контроле“ не значи да уметник треба да буде „неко ко има тоталну већ само довољну контролу над уметничким делом. Довољна контрола се не огледа само у ономе што уметник лично и директно унесе у дело већ и у чињеници да користи таланте других људи, апсорбујући их у своје дело“ (2010, 112). Такво поимање ауторства у кинематографији омогућава да се призна вредност појединачног доприноса свих сарадника а да се ауторство припише искључиво редитељу који „контролише филм не само оним што сам смисли већ и оним што дозволи глумцима, камерманима и другима да ураде“ (2010, 112). На тај начин, као што истиче Ливингстон, продукција може бити колективна, али ауторство не мора бити колаборативно или заједничко (2009, 72–76).

Анализе кинематографског ауторства могу се упустити у теоријске и филозофске расправе о намерама, активном учешћу и контроли било да је реч о редитељима арт филма, као што је Ингмар Бергман (Livingston, 2009), или о сингуларном ауторству у комерцијалним филмовима (Gaut, 2010). У контексту телевизије, довољно је истаћи колико је важно узети у обзир концепте попут „довољне контроле“ када се говори о здруженом списатељском процесу на телевизији и идеји јединствене ауторске визије. И то не само из теоријског или аналитичког разлога утврђивања веза између дела или изношења аргумената у корист постојања једног специфичног аутора са посебним планом за дело. У свету писања сценарија и продукције ради се и о прагматичним питањима новчане надокнаде и шпике где је важно знати ко је у којој мери утицао на производ. При анализи проблематике контроле и креативних визија намеће се очигледно питање како стећи увид стање ствари у конкретним продукцијама. Роберт Карингер (Robert Carringer) заговара становиште да при утврђивању ауторства треба спровести анализу колаборације у два корака. У првом кораку анализе привремено се суспендује уобичајена фокусираност на индивидуално ауторство док се за то време истражују конститутивни елементи у позадини стварања новог дела. У другој фази „главни аутор се поново региструје у оквиру новоустановљеног институционалног контекста ауторства“ (2001, 377). Према Карингеру, тим се поступком омогућава изнијансиран приступ питању ауторства за разлику од аутоматског додељивања те повлаштене позиције само једној особи укљученој у процес. Пејзли Ливингстон (Paisley Livingston) износи неколико различитих идеја о заједничком ауторству, фокусирајући

се на то да ли у току сарадње постоји равноправан односи осећај заједничке одговорности (2009, 73). Карингеров и Ливингстонов приступ поимању ауторства изискује конкретно познавање продукцијског процеса, а управо то је одувек компликовало расправе на тему филмске и медијске делатности. Потребно је извршити студије појединачних случајева уколико се жели детаљније говорити о ауторству неког индивидуалног производа. Исто вреди и за теорије попут идеја о креативном сарадњиштву и мисаоном колективу које износи Вера Џон-Стајнер (Vera John-Steiner, 2000).

Емпиријски подаци би требало да расветле природу креативног сарадњиштва и начина на које настају нове идеје и производи. Када се ради о серијама из ДР-а, један занимљив аспект везан за ауторство и јединствену визију тиче се односа између главног писца и продуцента током процеса продукције. Традиционално се сматра да телевизија припада домену продуцента (нпр. Newcomb и Alley, 1983) а филм домену редитеља, иако су холивудске студијске продукције, такође, разматране као делатности у којима би ауторство требало да обухвати и продуценте (Schatz, 1996). Посматрано из перспективе писања сценарија, чини се плодотворним поставити питање где се писац са једном визијом уклапа у ова поимања. Концепт јединствене ауторске визије ставља нагласак на писца, али прва догма Одсека фикцијског програма ДР-а такође наглашава да је важно да се писци ослањају на експертизу унутар департмана, при чему су продуценти ти чијим се услугама писци редовно користе. Стога је при детаљном разматрању јединствене ауторске визије битно обратити пажњу на то како писци доживљавају концепт јединствене ауторске визије, као и на природу њихове сарадње са продуцентима, редитељима и глумцима.

Према мишљењу неких продуцената, радни модел ДР-а представља више „двојну визију“ засновану на блиској сарадњи писца и продуцента током целе продукције (нпр. Clausen, 2010). Такво тумачење визије или контроле у позадини пројекта у великој мери пресликава улогу *showrunner*-а која обједињује улоге писца и продуцента. Анализа у наставку текста настоји да зађе иза званичног наратива о концепту јединствене ауторске визије тако што ће испитати како се та визија примењује и тумачи, а затим је упоредити са утицајним концептом *showrunner*-а на америчкој телевизији.

Увођење концепта јединствене ауторске визије

Браћа Стиг и Петер Торсби (Stig Thorsboe; Peter Thorsboe) међу првим су сценаристима школованим на Данској вишој филмској школи (ДВФШ) који су се заинтересовали за телевизију и који су се током каријере искључиво бавили телевизијом. Њихове изразито популарне серије углавном су заслужне за промену гледалачког мишљења о данској телевизијској драми. Осим велике гледаности серија, освојене међународне награде такође су помогле да се оправда постојање интерне продукције ДР-а, те су сада већ признати главни писци попут Адама Прајса и Сорена Свеструпа (Adam Price; Søren Sveistrup), рано списатељско искуство стекли радећи као писци епизода на њиховим серијама. Након што су дипломирали на ДВФШ-у, Стиг и Петер Торсби су ангажовани да у продукцијској компанији „Нордиск филм“ буду, како обојица кажу, „другари за игру“ легендарног списатељско-редитељског тандема који су чинили Хенинг Бахс

и Ерик Балинг. Стиг Торсби то искуство сматра изузетно формативним јер су одмах на почетку научили да све написано увек затим треба „прерађивати, прерађивати, прерађивати. Послу се приступало са ставом да сте далеко од велемајстора. Прво је само требало нешто написати, а потом више пута прерадити“ (Thorsboe, 2012). Према његовом мишљењу, многи писци који долазе са више школе немају такав индустријски приступ, што је проузроковало проблеме у првом организованијем покушају да се створи систем у коме би се користили писци епизода с њим у улози главног писца. Након што је заједно са братом за ТВ 2 креирао серију *Landsbyen/Село* (1991–1996), откупио ју је ДР, где је настављена као интерна продукција ДР-а. Писци епизода су ангажовани од епизоде 19. Стиг Торсби је приметио да је новим писцима потребно дуго времена да схвате у ком правцу се креће материјал, као и да нису навикли ни да сами прерађују материјал нити да неко други прерађује оно што су они написали. Каже да је међу тим писцима владала другачија „култура“ и да су измене материјала вређале њихова осећања, што може да разуме али не и да прихвати у процесу који он надзире (Thorsboe, 2012).

Овај опис указује на то да двогодишња виша школа за сценаристе не пружа довољно времена да се научи процес прерађивања материјала. Сценариста Размус Хајстерберг (Rasmus Heisterberg) један је од бивших студената који критикује дужину образовања, јер сматра да студенти немају времена да након полетног процеса креирања прве верзије пређу на изузетно захтеван процес критичког ишчитавања и потпуног разбуцавања материјала „где се непрестано враћате материјалу док не пронађете право решење“ (у Redvall, 2010а, 93). Често се каже да добро писати значи прерађивати, а Хајстерберг тврди да је потребно научити како добро прерађивати. Осим тога, да би се проникло у визију туђег дела потребан је и одређени ментални склоп. Часови праксе на телевизији су подигли свест о таквим процесима код студената који су дипломирали у протеклих неколико година, али прелазак из школског у индустријско окружење и даље може представљати шок. Према мишљењу Стига Торсбија, идеја о главном писцу је заживела са серијом *Такси* (Таха, 1997–1999). Продукција се темељила на концепту ангажовања писца епизоде, међу којима су били Адам Прајс и Сорен Свеструп, и серија је укупно имала педесет и шест епизода. Торсби каже да је то серија са нагласком на ликовима, али да је свака епизода базирана на новом случају и конфликту који се разреши до краја епизоде, што је по његовом мишљењу одлично за распоређивање списатељских дужности; теже је имати неколико писаца за серију у којој су ситне психолошке промене током времена подједнако важне колико и обрти у радњи, као што је то случај са породичном серијом *Боља времена* (*Krøniken, Better Times*, 2004–2007) која казује животне приче неколико ликова током двадесет и пет година.

Торсби није био задовољан поставком *Таксија* у којој је главни писац надзирао рад писаца епизода. Није му циљ да критикује квалитет ангажованих писаца већ само да укаже на елементе структурне природе као што је сукоб различитих радних култура јер нови писци нису навикнути на одређени процес рада. Неколико писаца епизода хтело је да развије материјал у различитим правцима, што је знатно отежало посао главног писца. Његов брат Петер Торсби и његова сарадница, сценаристкиња Меј Бро-

стром (Mai Brostrøm), указују на сличне проблеме који су настали кад је Петер Торсби радио као главни писац на криминалистичкој серији *Елиџна јегуница* (*Rajseholdet, Unit One*, 2000–2004), првој већој серији после *Таксија*. Бростромова је била ангажована као писац епизода и описује како је потпуно природно да сваки нови писац који се прикључи серији жарко жели да се истакне. Највећи изазов у раду са неколико писаца, сматра она, настаје зато што креативни људи имају много добрих идеја које је компликовано усмерити у истом правцу. Потребно је време и умеће како би се новим писцима епизода омогућило да похватају нити развоја радње и ликова у некој серији. У првих неколико покушаја коришћења такве структуре мало се знало о специфичностима тог процеса и о томе да је потребно време да се „научи језик“ серије. Према њеном мишљењу, непостојање претходних искустава са новим моделом довело је до исцрпљујућих уметничких сукоба (Brostrøm, 2012).

Позиција главног писца захтева способност предвођења других писаца, а Стиг и Петер Торсби не искључују могућност да они можда и нису најбољи кандидати за тај део посла (Peter Thorsboe, 2012; Stig Thorsboe, 2012). Потешкоће на које су наишли примењујући нови модел писања и продукције серија попут *Таксија* и *Елиџне јегунице* указују не само на компликације настале због тога што писци нису навикли да раде са туђим материјалима већ и на компликације настале због тога што један писац одједном мора да преузме на себе задатке и одговорност вође тима. Ситуација може бити тешка за све учеснике, а сећања Стига и Петера Торсбија на искуства из раних дана илуструју како су многи елементи колаборативног модела морали да пронађу прави облик када су уведене нове продукцијске идеје. Још један тежак задатак био је објаснити редитељима да писац води главну реч. Стиг Торсби је захвалан продуценту Свену Клаусену (Sven Clausen) што је преузео на себе да обавља непријатне разговоре с редитељима и тиме заштити Стига као писца (Thorsboe, 2012). Према мишљењу Петера Торсбија, једна од добрих страна концепта јединствене ауторске визије јеста та што одговорност за серију јасно додељује писцу. Увођење концепта је стога помогло да се редитељима сигнализира дасу продукцијски процеси у ДР-у различити од процеса у филмској индустрији и да середитељи морају помирити са чињеницом да писци воде главну реч (Thorsboe, 2012).

Након радног искуства на серијама *Такси* и *Елиџна јегуница* Стиг и Петер Торсби су своје наредне серије написали од куће у сарадњи са својим супругама, Ханом Лундблад (Hanna Lundblad) и Меј Бростром. Долазе на састанке у ДР и после снимања проведу неко време у монтажној соби како би се уверили да је оно што се узима за последњу прераду материјала и даље базирано на њиховој визији у финалној верзији садржаја. Осврћући се на рад на серијама *Елиџна јегуница*, *Орао* (*Ørnen, The Eagle*, 2004–2006) и *Обезбеђење* (*Livvagterne, The Protectors*, 2008–2010), Петер Торсби налази да је то био континуиран процес који се одликовао „потпуном уметничком слободом“ (Thorsboe, 2012). Меј Бростром објашњава да се јединствена ауторска визија темељи на давању слободе писцима да следе своје идеје и жеље. Но, та слобода долази са захтевним дужностима главног и одговорног лица (Brostrøm, 2012). Да би се одржао јасан правац, огромно време се посвећује процесу развоја серије и расписивању „концепта серије“ с јасном премисом и описом кључних елемената серије, налик документу који се че-

сто назива „библијом“ у продукцији америчких серија. Након *Таксија* и *Елиџне јегинице* Стиг и Петер Торсби су у паузама између серија увек били хонорарно ангажовани са задатком смишљања нових идеја. Према продукцијским догмама Одсека фикцијског програма ДР-а, њих двојица се могу сматрати „интерним сценаристима“ иако их тако не зову. Но, како је у другој деценији овог века дошло до смене генерација у ДР-у, њих двојица сада развијају серије за друге сервисе. Тако су два најпродуктивнија и најплоднија писца ДР-овог модела прве деценије овог века сцену препустили новим именима која су се обучавала на њиховим серијама и касније креирала нове продукције које су, како се испоставило, наишле на добар пријем не само код домаће већи код међународне публике.

Обука за рад у моделу са јединственом ауторском визијом

Док су Стиг и Петер Торсби први писци који су преузели улогу предвођења продукције са неколико помоћних писаца, каснији главни писци у ДР-у, попут Адама Прајса и Сорена Свеструпа, стасали су унутар тог продукцијског модела напредујући од писца епизода до главних писаца. Адам Прајс је самоуки сценариста који је учествовао у првом покушају развоја серије *Такси*, а касније радио на њој као писац епизода. Идејни је творац серије *Николај и Јулија* (*Nikolaj og Julie, Nikolaj and Julie, 2002–2003*), а уз то је од 2001. до 2005. године био на челу Драмске редакције ТВ 2, али је на то место поднео оставку да би постао главни писац полицијске серије *Ана Пихл* (*Anna Pihl, 2006–2008*) у продукцији ТВ 2. Након тога се вратио у ДР где је разрадио своју оригиналну идеју за серију *Премијерка* (*Borgen*). По окончању последње сезоне *Премијерке*, 2013. године ангажован је да развије нову серију за ДР која би се бавила питањем религије, док је истовремено радио на једној серији ВВС-ија заједно са сценаристом *Куће ог караџа* (*House of Cards*) Мајклом Добсом (*Michael Dobbs*). Сорен Свеструп је 1997. године дипломирао на ДВФШ-у на смеру Писање сценарија. Радио је и као епизодни писац на серији *Такси*, те пошто је за ТВ 2 написао епизоде серије *Hotellet/Хоџел Фабер* (2000–2002), вратио се у ДР да ради као главни писац на серији *Николај и Јулија*, која је освојила награду Еми 2003. године. Затим је креирао *Убисџиво* (*Forbrydelsen/The Killing*). По окончању треће сезоне 2012. године, од ДР је добио плаћено одсуство како би имао времена да размисли шта би у будућности желео да прави за телевизију. Шефица Драмске редакције Пиф Бернт (*Piv Bernth*) рекла је да је ДР питао Свеступа да предложи серију која би се могла направити у сарадњи са НВО-ом (*Bernth у: Thorsen, 2013*). Адам Прајс сарађује са сценаристичким тимом унутар ДР-а и генерално га сматрају писцем који током процеса радо прима предлоге и савете. Прајс тврди да је концепт јединствене ауторске визије кључан за одржавање доследности серије и да филозофија додељивања надзора једној особи заиста резултира тиме да серија одражава ментални склоп главног писца (*Price, 2012*). Но, истиче како је стална размена мишљења са неколико сарадника најважнији елемент његовог процеса рада. Та размена мишљења не одвија се само у сценаристичкој соби већи са његовом редовном продуценткињом Камилом Хамерих (*Camilla Hammerich*), као и са редитељима епизода и глумцима у серији. Прајс је познат по томе што подстиче сараднике да дају коментаре и тврди да се кључни

уметнички елементи серија попут *Премијерке* морају обликовати и брусити кроз дискусије и размену мишљења. Упоредио је јединствену ауторску визију са мачевањем. Морате се држати своје визије, али морате остави простор за савете и импровизацију: „Ако сувише чврсто стежете флорет, никад нећете бити добар мачевалац; покрети ће вам бити сувише крути. Исто важи за плес. Потребна је извесна структура али и способност импровизације и препуштања музици“ (Price, 2012). Прајс је дао доста простора – и признања – писцима сарадницима Јерпе Гјервигу Граму и Тобијасу Линдхолму (Jerpe Gjervig Gram; Tobias Lindholm), али нико не оспорава чињеницу да је он творац серије и да је његова реч последња кад се ради о томе како направити занимљиву драму која ће заинтересовати људе за политику. Кад су страни новинари питали Прајса у чему је тајна успеха новијих данских телевизијских серија, изјавио је да ДР схвата нужност уметничке слободе (у: Gilbert, 2012), па да стога подржавају став Петера Торсбија да писци треба да имају креативну контролу над својом визијом за нову серију. Сорен Свеструп описује како му је требало времена да се навикне на позицију „кооперанта“ главног писца кад је одмах након завршетка више филмске школе ангажован као епизодни писац за *Такси*. Није му се свидело то што су други прерађивали његов материјал, али је знао да цени то што је стекао доста искуства за кратко време (Sveistrup у: Nordstrøm, 2004, 98). Поврх тога, схватио је какво је олакшање кад ступите на радно место помиревши се с тим да неко други сноси одговорност. Торсби је био тај који је проводио „бесане ноћи“. Боље је започети каријеру као писац епизода, сматра Свеструп, јер је то прави начин да се научи како писати за телевизију него одмах на почетку имати пуну одговорност за серију (2004, 98). Позицију главног писца Свеструп је први пут добио на серији *Хоџел Фабер*, што је – по узору на *Такси* – био први покушај да се изврши продукција дугометражне серије за ТВ 2. Учествовао је у процесу развоја серије *Хоџел Фабер* коју је направила продукцијска кућа Jarowiskij. Са четрдесет написаних епизода годишње, темпо и цена те продукције значајно су се разликовали од начина рада у ДР-у. Према Свеструповом мишљењу, то је остављало мало времена за прерађивање, а због ограниченог буџета стратегија продукције је више наликовала сапуницама него драмским серијама јер је, на пример, било веома мало прилика за снимање на локацијама. Свеструп је то искуство описао као фрустрирајуће и поучно, рекавши да је научио да квалитет кошта и да једна особа треба да води продукцију, што није био случај са *Хоџелом Фабер* (2004, 99).

Свеструп верује да јединствена ауторска визија представља најатрактивнији облик продукције за писце јер пружа могућност да се једна сцена напише три пута: у сценарију, на сету у сарадњи са редитељем и глумцима, и напослетку, током монтаже. Јединствена ауторска визија би требало да се примењује на целокупан процес, не само на писање. После *Николаја и Јулије*, која је била резултат рада неколико писаца епизода, Свеструп је развијајући нову серију хтео да побољша радни процес тиме што је одлучио да укључи само још два писца. То му је омогућило да јасније постави циљ и да сарађује само са оним писцима с којима је могао да издржи дуге сате стресног процеса писања серије проведене у сценаристичкој соби. Описује како је у продукцији серије *Убисџиво* јединствена ауторска визија можда примењена у свом најекстремнијем облику јер је био укључен у доношење свих одлука. То је довело до конфронтација са

оба извршна продуцента, глумцима и екипом продукције, али сматра да је носилац јединствене ауторске визије дужан да преузме пуну одговорност и да се укључи у све аспекте серије. С тим у вези, Свеструп дефинише концепт јединствене ауторске визије као потпуно поверење у писца при доношењу одлука о разноразним стварима – од визуелних аспеката преко продукцијског дизајна до звука (Sveistrup, 2012). Но, као и Адам Прајс, Свеструп сарађује са писцима епизода и прима савете редитеља и глумца. Сценарио сматра радном верзијом у коју се могу уносити измене све до последњег тренутка. Због тога се током продукције *Убисџива* често радило под великим притиском, али он сматра да тако мора бити уколико се жели направити најбоља могућа серија. Прајс и Свеструп се могу сматрати другом генерацијом главних писаца који раде по продукцијском моделу уведеном крајем деведесетих година прошлог века са употребом преносне продукције и писаца епизода за драмске серије. Та генерација писаца такође се одликује бољим разумевањем и применом концепта јединствене ауторске визије у циљу обезбеђивања подршке писцима током различитих фаза писања и продукције. Оба писца су неколико година узастопно имала добру сарадњу са једним продуцентом, Прајс са Камилом Хамерих, а Свеструп са Пиф Бернт, и обојица истичу колико је та сарадња значајна за њихов рад. Осим тога, Свеструп је редовно сарађивао са глумицом Софи Крапол (Sofie Gråbøl) која је играла једну од главних улога у *Николају* и *Јулији* пре но што је постала Сара Лунд у *Убисџиву*.

Ова два писца су серије *Премијерка* и *Убисџиво* направили за домаће тржиште, а због њиховог помало изненађујућег међународног успеха у другој деценији двадесет и првог века актуелни продукцијски модел нашао се у тешкој позицији јер је створен читав низ нових очекивања од будућих писаца.

Рад у оквирима установљеног модела продукције

Из перспективе „система ТВ серијске идеје“, необична је чињеница да су се сви главни писци нових серија у ДР-у, с изузетком Адама Прајса, школовали на Вишој филмској школи, а затим током прве деценије двадесет и првог века градили каријеру напредујући на лествици Одсека фикцијског програма ДР-а. Ти писци су из прве руке упознати са продукцијским моделом као и са фундаменталним очекивањима од серије са мандатом јавног сервиса. Могло би се тврдити да позиција унутар ДР-а омогућава лакши увид у то какве серије ДР-ови управници очекују, као и да постоји разрађена мрежа путем које се предлози могу слати правим људима. Но, чини се да је основни принцип по коме се наручују нове серије тај да се следе жеље писаца пре него да се од писаца унутар ДР-овог система затражи да крену у одређеном правцу или да понављају постојеће формуле. Серија *Наследници* (*Arvingerne, The Legacy*) ауторке Маје Илси (Maya Ilsøe) заснива се на њеној замисли о породичној серији са нагласком на ликовима, а главни покретач радње је неслога међу наследницима. Окосницу серије чини проблематика различитости и односа између родитеља и деце, односно између бунта омладине из 1968. године и модерних породичних образаца. Идеја Јепае Гјервига Грама за нову серију *Трајом новца* (*Bedrag, Follow the Money*) бави се финансијским светом – и финансијским криминалом – а као инспирација му је послужила серија

Доушници (*The Wire*, HBO, 2002–2008)¹ и начин на који та серија посматра конфликте кроз неколико различитих визура. Иако се може рећи да ове серије имају исти фокус као и првобитне породичне и криминалистичке серије, оне означавају генерацијски заокрет и примери су серија које долазе од писаца који су по завршетку Више филмске школе махом радили искључиво на Одсеку фикцијског програма ДР-а, а то су Маја Илси, која је написала популарне породичне божихне серије *Absalons hemmelighed/Тајна Абсалона* (2006) и *Pagten/Паки* (2009), и Јепе Гјервиг Грам, који је написао епизоде серија *Sommer/Леџо* (2008–2009) и *Премијерка*.

Писци имају велике амбиције и веома су свесни тога да када први пут пишу серију за ударни термин недељом увече имају огромну одговорност која долази са приликом да се „обрате нацији“. Ево како Маја Илси описује списатељски процес: „Понекад док пишем кажем себи: Сада имаш прилику и простор да се током једног сата обрађаш милиону људи. Да ли желиш баш то да кажеш?“ (Ilsøe, 2012). Као главни писац имате осећај да вам се пружа прилика да кажете нешто важно и изнесете нешто лично у формату серије, што је узбудљиво и занимљиво али може бити и стресно ако сав садржај непрестано процењујете тако што водите замишљени разговор с многобројном публиком покушавајући да оправдавате суштину серије. Чињеница да су се ДР-ове серије преселиле на међународну сцену додала је још једну замишљену публику, а захваљујући успеху претходних серија, неколико земаља је откупило права емитовања *Наследника* чак и пре него што је продукција заправо почела. Отуд су писци под притиском да произведу серије које ће привући гледаоце комерцијалне телевизије у земљи, али чак и пре премијерног приказивања у Данској те серије одлазе у свет. У вези са „стасовањем унутар система“, Јепе Гјервиг Грам описује како је последњу сезону *Премијерке* провео „обучавајући“ се за посао главног писца (Gram, 2012). Са Прајсом се договорио да му је намера да научи што више о задужењима главног писца пре но што оснује властити сценаристички тим за нову серију после *Премијерке*. То је прави пример породичне сарадње у којој учесници помажу једни другима приликом транзиције и отворено размењују знање и умеће (John-Steiner, 2000). Грам има само речи хвале за природу тог процеса и дубоко поштује улогу главног писца која по његовом мишљењу захтева велико искуство. И то не само у погледу процеса писања и продукције већ и у погледу садржаја приче. Како тврди, главним писцима потребна је велика банка идеја које се могу комбиновати на нове начине или рециклирати како би се материјал производио жељеним темпом и одржао константан проток материјала кроз сценаристичку собу. Попут осталих писаца епизода серије *Премијерка*, Грам оцењује процес писања серије као веома повољно искуство и изражава забринутост за то да ли ће у новој сценаристичкој соби успети да се понови иста „хемија“ као код *Премијерке* (Gram, 2012).

Главни писци попут Адама Прајса и Сорена Свеструпа могли су да развијају своје серије далеко од очију јавности и без претпродајних активности, али се ситуација сада драматично променила за главне писце због пажње коју су серије ДР-а скренуле на себе, као и због општег пораста интересовања за серије и њихове писце како на домаћем тако и на иностраном нивоу. Те промене не утичу увек повољно на креативни процес развоја и писања серија.

¹ Серија је на нашим просторима позната и под називом *Жица*. (Прим. њев.)

Редитељи као сарадници

Премда није било једноставно увести продукцијску структуру сачињену од главног писца и писаца епизода, изгледа да је та структура сада потпуно интегрисана у продукцијски оквир и да је писац признат као особа чија ауторска визија усмерава продукцију. То се види по шпици. Тако, на пример, одмах на почетку *Премијерке* пише да је то трилер Сорена Свеструпа. Главни писци очигледно имају дезигнацију аутора, али сви главни писци у ДР-у истичу да је у процесу преношења њихових идеја на екран битан колективни напор. Свакако уживају у својој позицији, али су свесни да она не значи ништа без правих људи који умеју да удахну живот у писани материјал. Петер и Стиг Торсби говоре само о доброј сарадњи са редитељима, па чак и са редитељима епизода чији је првобитни приступ био тај да раде на телевизијској серији само док им се укаже следећа прилика да праве играни филм. Тај се приступ променио и редитељи се током година боље упутили у целокупни процес продукције. Стиг Торсби помиње да је имао прилику да искуси како изгледа кад редитељ одведе материјал у неком чудном правцу док је продуцент на годишњем одмору и не проверава шта се дешава (Thorsboe, 2012). Продуцент Свен Клаусен се сећа примера редитеља који су прихватили импровизацију и стварали сцене које су изгледале верне материјалу на сету, али се нису уклапале у предвиђену ширу причу (Clausen, 2010). У данашње време, сви писци истичу да су им редитељи најбитнији сарадници и да они обично читају и коментаришу касније верзије сценарија, чиме се омогућава да њихова запажања утичу на текст. Редитељи који сарађују на концепту свакако заузимају посебну позицију кад креирају визуелни стил серије, али то се све дешава у сталном дијалогу са писцима и њихово ангажовање повезано је са пищевим плановима за серију. У већини продукцијских поставки у ДР-у, редитељи сниме две епизоде пре но што посао преузме наредни редитељ. Такав облик продукције обично се сматра продуктивним и динамичним, али захтева да се сваком редитељу јасно пренесе информација о основној идеји серије, као и да сваки од њих пристане да ради у претходно успостављеном оквиру рада.

Сорен Краг-Јакобсен (Søren Kragh-Jacobsen) режирао је епизоде *Орла* и *Обезбеђења* и стварао је визуелни концепт *Премијерке*. Према његовом мишљењу, писци Одсека фикцијског програма ДР-а имају апсолутну контролу. Краг-Јакобсен сматра да постоји велика разлика између улоге редитеља епизода и редитеља који ствара визуелни концепт серије, поредећи при томе улогу редитеља који ствара визуелни концепт са редитељима играних филмова. Но, та ситуација се мења чим почне промоција серије, када се стиче чудан утисак да никога не занима шта мисли редитељ јер је писац главна звезда. Редитељ тада губи сваки осећај власништва јер воз одлази без њега или ње (2012, 9). Док редитељи који стварају визуелни концепт серије имају знатан утицај на дефинисање стила серије, а редитељи епизода својом стручношћу доприносе једном делу преносне продукције, писци су укључени у процес од почетка до краја због чега их јавност доживљава као ауторе. Ретки су гледаоци који знају ко је режирао шта у серији и који могу да разликују епизоде по томе ко их је режирао. Интерно је ситуација другачија: писци уочавају разлике у коначном изгледу епизода различитих редитеља, како у погледу глуме тако и у погледу визуелног утиска. Прајсу је било од

суштинске важности да пронађе редитеље који су вољни да „реагују“ на материјал серије *Премијерка*, али описује и како је то понекад довело до „уметничких, приповедачких промена“ на ширем плану. Те су промене, међутим, остале „у оквирима концепта“, па су, како сматра Прајс, допринеле динамичности серије без збуњивања публике. Према његовом мишљењу, код јединствене ауторске визије важно је непрестано водити рачуна о континуитету и доследности (Price, 2012). Због тога главни писци треба не само да пишу већ и да прате материјал до самог краја. Кад продукција отпочне, тај задатак односи доста времена јер главни писац тада пише нове епизоде док истовремено ради са осталима на претпродукцији, продукцији и постпродукцији.

Глумци као сарадници

После *Таксија ДР* је успоставио систем по којем продукција почиње кад се заврше од једне до три епизоде, након чега писци током снимања раде на продукцији осталих епизода, којих обично има десет у једној сезони. То омогућава да повратне информације са продукције утичу на процес писања, али то је уједно и разлог зашто се неки редитељи жале да касно добијају сценарије. Трећа сезона *Премијерке* је најсвежији пример продукције где је због промена уношених у последњем тренутку дошло до закаснеле примопредаје коначне верзије.

Писци Стиг Торсби и Хана Лундблад кажу да писање током продукције наликује постављању шина испред захукталог парног воза и кажу да су били потпуно исцрпљени након писања серије *Боља времена* (Thorsboe, 2012; Lundblad, 2012). Сви се писци слажу с тим да је овакав облик процеса писања стресан, али се сви исто тако слажу да постоје и многе велике предности овог вида продукције. Неким писцима, као што је Сорен Свеструп, потребно је да имају рок за продукцију како би били стимулисани да са фазе идентификовања циља и креирања великог броја идеја пређу на тражење решења, јер ствари почињу да долазе на своје место тек кад се приближи дан почетка продукције (Sveistrup, 2012).

Меј Бростром сматра да брз темпо ствара добру радну етику и ужива да посматра како током продукције материјал „почиње да расте и развија се“ (Brostrøm, 2012). Петер Торсби истиче како продукцијски апарат ствара енергију и како та енергија веродостојно оживљава текст (Thorsboe, 2012). За писца је вишеструко корисно да унапред зна за које глумце и локације пише, као и кад види како се одређени ликови или односи развијају у неочекиваном правцу. Поврх тога, лакше се снаћи у непредвиђеним околностима као, на пример, кад је главни глумац Јенс Албинус сломио ногу пред сам почетак снимања *Орла*, па су писци морали да одлуче шта да раде (Thorsboe, 2012; Brostrøm, 2012). Сваки писац у извесној мери укључује глумце у свој процес рада. Стиг Торсби и Хана Лундблад обично саслушају запажања глумца током читања сценарија појединачних епизода. Кажу да су њих двоје највероватније писци који више од свих других писаца у ДР-у своје сценарије чувају за себе. Саслушају мишљење редитеља и глумца, али ретко унесу неке крупније измене јер пре тога сами прочешљају сценарио много пута и одлуче се за најбоља решења. Након састанка са редитељем очекују да текст буде снимљен тачно онако како је написан и глумци не би требало да додају

никакав нови текст током снимања сцена. Ако желе ишта да измене, морају да позову писце (Thorsboe, 2012; Lundblad, 2012). Овај приступ даје предност писаном тексту. Сценарији се сматрају мање-више завршеним нацртом продукције (e.g. Staiger, 2012). У радном процесу Торсбија и Лундбладове текст представља скоро комплетан рецепт за продукцију, при чему концептуалне фазе сценарија превасходно спадају у делатност писца пре почетка продукције. Други главни писци имају нешто отворенији приступ природи сценарија, који се делимично заснива на томе да глумци ишчитавају прве верзије и да их коментаришу, што се у неким случајевима дешава и у току продукције. Тако, на пример, Сорен Свеструп дозвољава глумцима да предлажу промене у последњем тренутку. Каже да је *Убисџиво* обележено тиме што је главна глумица Софи Крапол давала сугестије све до самог снимања сцена (Sveistrup, 2012). Свеструп за себе каже да чврсто верује у, како се изразио, „дијалектику са глумцима“ која се заснива на паралели између главног писца и диригента великог оркестра. Како каже: „Уколико хоћу да направим најбољу могућу серију, онда ми треба непрестана пажња и будност глумца. Морају ми се обратити кад год сматрају да негде постоје грешке, тако да могу да их исправим, јер у супротном нема шансе да добро обавим посао. Они морају да обрате пажњу на свој делокруг рада како бих ја могао да се фокусирам на свој и њихов труд објединим са својим“ (Sveistrup, 2012). Свеструп описује Краполову као добру драматуршкињу са много добрих предлога. С пуно похвала говори о њеном доприносу серији *Убисџиво* и жели да глумци буду критични и излажу нове идеје. То не значи да ће се свака њихова идеја прихватити, али дијалог увек води ка конструктивним разговорима и бољем разумевању лика и ономе чему треба тежити. По том питању, сматра он, процес рада на *Убисџиву* је био добар упркос томе што је могао представљати оптерећење за неке глумце који нису навикли на тај начин рада и који би можда више волели да једноставно добију текст који треба да изговоре (Sveistrup, 2012). Писање током продукције може довести глумце у чудне ситуације као што се, на пример, десило глумцу који је у трећој сезони *Убисџива* тумачио лик убице али је то открио тек током читања сценарија. Изазов у првој сезони *Убисџива* био је одржати присуство глумца током двадесет епизода пре но што њихов лик добије неки исход и Свеструп описује како је током прве сезоне имао неколико састанака где би се људи наљутили и напустили састанак. Иако главни писац може неке глумце позвати да сарађују с њим, друге може држати у потпуном незнању што се тиче одређених аспеката приче. О томе одлучује главни писац који на тај начин у већој или мањој мери дозвољава другима увид у целокупну визију у зависности од тога шта сматра исправним креативним изборима. Онима који не спадају у круг посвећених, као поменути глумац са читања, морају да играју како други свира више него што имају прилику да дају властити допринос, те се поставља важно питање – кога главни писац позива да се укључи у доношење креативних одлука које утичу на текст, а од кога не очекује ништа друго осим пуког репродуковања написаног материјала. Као што је примећено током процеса писања *Наследника* и *Премијерке*, јединствена ауторска визија такође значи да главни писац мора да доноси огроман број одлука и обавља огромну количину комуникације. Маја Илси у вези са *Наследницима*, што јој је била прва серија која се емитује недељом увече, описује како је постепено научила да се више заштити током процеса и да по-

стави строжа правила у вези са повратним информацијама, порукама и састанцима јер је то био једини начин да не потоне у мору посла (Ilsøe, 2012). У ту заштитну стратегију спадало је и организовање индивидуалних састанака са глумцима после читања сваке епизоде. Тиме је глумцима дала прилику да изразе своје мишљење о сценама, дијалозима и мотивацији ликова, али циљ јој је био, објашњава Илсијева, да глумци током једног разговора кажу све што имају, а не да касније у више наврата шаљу коментаре и поруке (Ilsøe, 2012). Радећи истовремено на писању сценарија и на продукцији серије, Илсијева је схватила да су повратне информације од глумаца веома драгоцене, и то не само у виду запажања о специфичном тексту већ и у виду импровизација на текст. Редитељка која је креирала визуелни концепт *Наследника* Пернила Огуст (Pernilla August) радила је са главним глумцима на снимајућим пробама тако што је импровизовала по сценарију. Према мишљењу Илсијеве, то је произвело неколико инспиративних идеја, тренутака и линија развоја за даљи процес писања. Тај вид импровизације не мора се увек фокусирати на аналитичке расправе у вези са задатим текстом већ може бити вид забаве који учесницима дозвољава да замишљају могуће сцене, линије заплета или ток радње који, затим, могу послужити као инспирација за даље писање.

Запажања током процеса развоја и писања *Наследника* јасно су указала на то да писци морају добро да размисле о томе у којој ће мери бити отворени током процеса рада јер уз концепт јединствене ауторске визије у оквиру пословног модела Одсека фикцијског програма ДР-а долази и опасност да главни писац буде преплављен мишљењима и сугестијама других. За разлику од треће сезоне *Премијерке* која је имала разрађену структуру састанака и прикупљања повратних информација, главна сценаристкиња Маја Илси је на серији *Наследници* радила са новим продуцентом и први пут организовала сценаристичку собу, што јој је створило бројне проблеме у вези с тим кад прекинути дискусију о материјалу. Поврх тога, ангажовање чувених и искусних талената, попут глумице/режиске Перниле Огуст на месту редитеља који ствара визуелни концепт серије и Трине Дирхолм (Trine Dyrholm) у улози једне од главних глумица, довело је до тога да је Илсијева морала да уложи велики напор да сачува своју визију (Ilsøe, 2012; Rank, 2012). И Маја Илси и продуцент Кристијан Ранк (Christian Rank) истичу како је фазу развоја серије делимично обележило њихово ограничено искуство рада на високопрофилним серијама, али се обоје слажу у томе да су успели да стабилизују ситуацију кад су разјаснили да Илсијева треба да има креативну контролу и напомињу да су морали да верују једно у друго чак и кад су други сумњали у њихове креативне одлуке; према њиховом мишљењу, лекција коју су научили јесте да такав облик високопрофилне продукције није могуће извести без апсолутног међусобног поверења писца и продуцента (Ilsøe, 2012; Rank, 2012).

Петер Торсби и Меј Бростром тврде да се мишљење глумаца мора уважавати јер глумци су ти који се налазе на истуреној линији. Није лако бити насловно лице серије дуго времена, а глумци се излажу том ризику. Временом се глумац сроди са улогом и то може бити извор надахнућа за писца. Торсби и Бростромова описују како се инспирација не мора увек јавити током непосредног разговора писца и глумаца. Некад се деси да писци у монтажној соби угледају нешто што лику додаје нови елеменат који им раније није пао на памет. Они тврде да писци морају бити вољни да прихвате оно што

могу да науче из сарадње са глумцима и описују колико су били исфрустрирани кад су пишући једну нову серију за немачко тржиште морали да заврше сав материјал пре почетка снимања, што није оставило никакву могућност да посредне или непосредне повратне информације од глумца утичу на писање (Thorsboe, 2012; Brostrøm, 2012).

Што се тиче *Премијерке*, Адам Прајс тврди да блиска сарадња са глумцима омогућава стварање провокативнијег материјала јер писци спознају које су глумачке способности и у чему су нарочито добри. Тврди да емоционалну окосницу *Премијерке* чине очи Сисе Папет Кнусен (Sidse Babet Knudsen), глас Бригите Хјорт Соренсен (Birgitte Hjort Sørensen) и покрети Пилоа Асбека (Pilou Asbæk) (Price, 2012). Глумци дају највише од себе кад имају утисак да се њихово мишљење уважава и кад осећају да могу да оправдају поступке својих ликова. Дијалог са глумцима помаже да се направе рискантније сцене, па Прајс тврди да је сценарио *Премијерке* доста побољшан запажањима глумца, јер су му она помогла да уочи где се материјал може продубити у односу на оно што је првобитно написано (Price, 2012). Наведени примери показују како модел писања и продукције на Одсеку фикцијског програма ДР-а дозвољава текућој продукцији да позитивно утиче на процес писања. Тако долази до делимичног преклапања идејне и извршне фазе, чиме се успоставља повратна спрега између процеса продукције како будућих епизода тако и оних чија је продукција у току. Такав начин рада захтева од писаца да се носе са огромном количином примедби и запажања и изискује одређени темпо продукције, па су понекад редитељи и екипа продукције исфрустрирани јер им закаснили сценарио компликује рад. Упркос стресу изазваном таквом структуром рада, већина писаца и продуцентата се слаже да је то најбољи начин продукције серије, да текст представља нацрт за сарадњу а не рецепт који треба доследно следити. Ипак, такав начин рада захтева и некога ко познаје укупни садржај не само поједине епизоде већ и позадину радње и будућност ликова или садржај целокупне сезоне, што указује на то да вреди имати главног писца који познаје визију у целини и који предводи процес продукције.

Елементи времена и поверења

Већина писаца дели мишљење да кад продукција једном почне, може се одвијати брзим темпом једино уколико је довољно времена посвећено детаљном развоју серије пре но што се прешло на само писање епизода. Серије ДР-а се базирају на оригиналним идејама писаца, али – попут многих идеја у заметку – оне су често само жеља да се истражи нека мисао, окружење или тема, а не потпуно формирана, савршено уобличена прича коју само треба бацити на папир. Има писаца који су више од годину дана били ангажовани само на томе да, уз помоћ великог броја сарадника, искристалишу и развију те идеје. Писцима је изузетно важно да им се дозволи да посвете довољно времена почетним фазама које би се језиком креативног решавања проблема (КРП) назвале проналажење циља, проналажење чињеница и дефинисање проблема, након чега следи проналажење идеја (Isaksen и Treffinger, 2004, 14). Када се тај модел примени на писање сценарија, истраживачка и развојна фаза би се могле сматрати почетним фазама током којих се тестирају различити *pitch*-еви (кратке презентације

идеја) и премисе, ликови, теме и локације пре но што се донесе одлука да се крене у одређеном правцу, што се, потом, може прецизирати у сажетим сценоследима (*plot/script outline*), сценоследима и верзијама сценарија.

Већина писаца каже да су доста дуго времена провели на платном списку ДР-а развијајући концептуалну основу за серију пре но што су стварно почели са писањем верзије сценарија. Стиг Торси и Хана Лундблад су провели бар годину дана развијајући *Боља времена и Срећан животи* (*Lykke, Happy Life*), у довољној мери да би се могло приступити писању прве епизоде. Кад је почела продукција, имали су између шест и осам недеља за писање једне епизоде (Thorsboe, 2012; Lundblad, 2012). Сорен Свеступ је у сарадњи са још два писца развијао *Убиство* више од годину дана пре но што је започело писање. Првобитна идеја може претрпети крупне промене током развојне фазе. Идеја за *Убиство* је од кратке серије израсла у драму од двадесет епизода и преместила место радње из провинцијског градића у Копенхаген. Три писца су детаљно проучила неколико различитих полицијских истрага стварних убистава пре него што су одлучила какав случај да поставе у центар приче и пре него што су одлучила да прича делимично реконструише последњу ноћ једне тинејџерке. Неопходно је посветити довољно времена детаљном проучавању идеје и пажљивом разматрању главне премисе и драмског покретача јер, како кажу писци, то им касније помаже да пишу епизоде задатим темпом.

Све телевизијске серије пролазе кроз фазе проучавања и брушења идеја, али постоје огромне разлике у томе колико времена је посвећено том процесу, као и колико новца је потрошено на њега. Већина писаца у ДР-у се слаже да им се оставља довољно времена да створе солидну основу за пројекат пре почетка писања, а добијање плаћеног одсуства током којег могу размишљати о будућим идејама, наравно, наилази на велику похвалу оних којима је пружена могућност да пођу трагом својих идеја (нпр. Peter Thorsboe 2012; Brostrøm, 2012; Ilsøe, 2012; Sveistrup, 2012). Писање телевизијске серије је дугорочна обавеза, те се исплати ангажовати високомотивисане писце који осећају слободу да иду за својим жељама. То не значи да њихове идеје успут не наилазе на проблеме. Оне се касније анализирају и разматрају и морају да задовоље логистичке и економске захтеве продукције, али неколико писаца описује како су их по завршетку успешне серије питали на чему би желели да раде следећи пут. Рад на серијама се тако изграђивао и усавршавао почевши од проблема серије *Такси* о томе како ускладити рад неколико писаца на разради идеје управника ДР-а. Поћи за интересовањем писаца захтева огромну веру у њихову способност да смисле сјајне идеје и да их претворе у занимљив телевизијски садржај. Пишући о томе како поспешити креативност у организацијама, Горан Еквал нарочито истиче поверење као један од најважнијих елемената „климе у организацији“ (Ekvall, 1996). Писци у ДР-у уживају висок степен „институцијског поверења“, о чему детаљније говорим у својим другим чланцима (Redvall, 2012c). То поверење се, на пример, огледа у томе што продуценти и управници ДР-а као надзорници и стручна лица дозвољавају писцима да проведу доста времена у почетним фазама, као и у томе штосу спремни да преузму ризик уместо да на почетку писцима предоче прописане критеријуме и задате рокове за пројекте. Адам Прајс тврди да ДР-ове серије свој недавни успех дугују томе што се Одсек

фикцијског програма ДР-а не устручава да одговорност за радне задатке уступи талентованим уметницима. Сматра да је промењиву срећу осталих данских радио-дифузних сервиса могуће објаснити тиме што немају исту количину поверења у такав облик делегирања задужења. Према његовом мишљењу, уметничке одлуке се не могу препустити фокусним групама и пленарним дискусијама, јер ће то замутити драмско језгро пројекта (Price, 2012). Слично томе, Сорен Свеструм изјављује да је уживао „неограничено поверење“ шефа Драмске редакције Инголфа Габолда. Став му је био: „Ако Сорен верује у нешто, онда и ја верујем“ (Sveistrup, 2012). Док је радио на развоју серије *Убисџиво* није му „двадесет и пет људи седело на глави“ желећи да прочита и коментарише. Свеструп сматра да је таква врста поверења најбитнија и да је време које је провео на Одсеку фикцијског програма ДР-а обележила вера талентованих надзорника у писце, што је иначе редак случај у данској филмској и телевизијској индустрији. Инсистира на томе да Одсек фикцијског програма ДР-а заслужије све похвале зато што је одлучио да има стрпљења уместо да се већ у раним фазама унервоји због великих трошкова продукције. Према Свеструповом мишљењу, том стратегијом се, између осталог, ствара велики осећај одговорности код писаца и жеља да оправдају поверење; деси се нешто „фантастично“ кад осетите „слободу која долази с одговорношћу“ (Sveistrup, 2012). Но, Свеструп напомиње да се та врста поверења указује само искусним уметницима са извесном репутацијом, али чак и са признатијим именима постоји велика доза ризика. У „систему ТВ серијске идеје“ школованост и репутација уметника су од велике важности, али је од истог значаја и то како се одређене менаџерске идеје прожимају и уклапају с радним процесом уметника. Свеструп каже да серија *Убисџиво* никад не би настала да неки људи, међу њима и продуценткиња Пиф Бернт и Инголф Габолд, нису били спремни да се упусте у велики ризик и поверују му да зна шта ради (Sveistrup, 2012).

Премда се поверење институције у писце сматра важним, потребно је да постоји и поверење између писаца и продуцената током продукције. Као што је већ поменуто, велики број сарадничких односа између писаца и продуцената на Одсеку фикцијског програма ДР-а били су дуговечни и писци негују ту чврсту сарадњу. Као што је поменуто у вези са *Наследницима*, могу се јавити многе потешкоће у односу између нових писаца и продуцената, а тешкоће настају и кад има много оних који на истој продукцији први пут преузму одређене професионалне улоге. Нови сарадници лакше посумњају у компетентност друге особе, а веома је важно отклонити те сумње пре него што продукцијска машинерија крене пуном паром.

Продуцент као учесник „двојне визије“?

Сви писци сматрају да су продуценти од пресудног значаја за њихов рад. Неки се на продуценте ослањају у погледу постављања оквира продукције више него што их консултују током процеса писања. Стиг Торсби хвали продуцентско умеће Свена Клаусена, али не жели да га укључи у процес писања (Thorsboe, 2012). Маја Илси је блиско сарађивала са својим продуцентом Кристијаном Ранком на процесу развоја *Наследника*, позивала га сваки пут кад се током сценаристичких састанака појаве идеје које би могле унети крупне промене и током целог процеса спремно слушала његове ко-

ментаре. Адам Прајс и Сорен Свеструп дају својим редовним продуцентима да читају верзије сценарија и да имају увид у његов развој још од раних фаза. Већина писаца сматра да постоји јасна подела улога између писаца и продуцената. Као што каже Петер Торсби: „Продуцент има централну улогу у процесу, али он не уме да пише, а писци нису продуценти“ (Thorsboe, 2012). Иако су писање и продукција блиско повезани, писцима и продуцентима припадају различита задужења у том процесу. На пример, *showrunner*-и у америчком продукцијском моделу нису увек присутни у сценаристичкој соби већ само праве селекцију материјала који ту настане. У данском моделу главни писци који раде са сценаристичком собом увек су присутни и учествују у целом процесу, док су продуценти задужени за друге аспекте продукције. Но, има и оних писаца који су вољни да укључе продуценте у читаву визију пројекта. Маја Илси тврди да је за сарадњу писца и продуцента најважнија жеља да заједнички раде на одређеној причи. Прича израста из оригиналне идеје писца, али продуцент мора свесрдно подржавати ту идеју како би јој омогућио да преброди многе препреке на које наилази у процесу продукције. Као писац мора бити сигурна да продуцент чврсто стоји иза кључних елемената пројекта (Ilsøe, 2012). Сорен Свеструп каже да је сарадња са бившом продуценткињом а садашњом шефицом Драмског програма Пиф Бернт била од виталног значаја за његов рад. Тврди да су писцима потребни вешти продуценти да покрену пројекат с мртве тачке, а такви продуценти се ретко срећу. Свеструп истиче да му је битно да пронађе продуцента који жели да исприча његове приче и који му верује. Када се прави нова серија увек наилазе периоди сумње и у тим тренуцима поверење продуцента може представљати сигурносну мрежу која држи све на окупу и не дозвољава пројекту да се распадне (Sveistrup, 2012). Стиг Торсби и Хана Лундблад такође наглашавају улогу продуцента до те мере да су свој предлог за нову серију изнели другом радио-дифузно сервису након што је њихова бивша ДР-ова продуценткиња *Срећној животи*а 2011. године постала шефица Драмског програма на ТВ 2. Тврде да је сарадња кључна за успех пројекта, те кад успоставите добар радни однос, вреди га одржавати, чак и ако треба да радите у другачијем продукцијском моделу (Thorsboe, 2012; Lundblad, 2012).

Продуцент Свен Клаусен сугерише да би за опис продукцијског модела на ДР-у уместо израза „јединствена визија“ боље било употребити израз „двојна визија“ јер се тиме укључује и продуцентова визија пројекта (Clausen, 2010). Као што је раније напоменуто, телевизија се традиционално сматра доменом продуцента, а концепт јединствене ауторске визије премешта нагласак са продуцента на писца. Но, већина продуцената укључена је у процес већ од саме идеје за серију и играју кључну улогу у њеном развоју и опстанку у систему. Сви писци радо признају велики допринос продуцената, али идеје за серије долазе од писаца и они су ти који доносе креативне одлуке. Визија пројекта се отуд темељи на писцу, али као што је претходно речено, потребно је много важних сарадника да се визија оствари и пројекти никад не би угледали светло дана без интерних продуцената и менаџерских структура вољних да их подрже и верују у њихову визију.

Свен Клаусен је учествовао у увођењу концепта јединствене ауторске визије, те се проширивање сада већ разрађеног концепта тако да обухвати и продуцента може сматрати опасним јер угрожава основно уверење да је добро имати јасно дефинисан

глас који стоји иза пројеката, уверење које заузима централни значај у пословном моделу ДР-а. Други управници ДР-а, изван Одсека фикцијског програма, слично се, међутим, залажу за проширење концепта јединствене ауторске визије, као што то на пример чини копродукцијски управник Драмске редакције СВТ-а Стефан Барон 2013. године описујући стратегију шведског радио-дифузног јавног сервиса: Сви мислимо да је то „јединствена визија“, али ја бих је назвао „двоструком визијом“. Скандинавски концепт подразумева једног снажног продуцента који сарађује с једним снажним писцем или с неколико писаца којима се придружују редитељи (у: Pham, 2013).

Барон објашњава да је тешко опонашати америчке структуре са великим тимовима који окружују *showrunner*-е и буџет америчких серија, али додаје да СВТ ипак функционише на сличан начин као америчка индустрија, само са мање новца. СВТ је током друге деценије овог века прошао кроз крупне промене махом због тога што је настојао да се угледа на продукцијски модел ДР-а и стави нагласак на једночасовне десетоепизодне драмске серије (Bondebjerg и Redvall, 2011, 104). Према новој структури, јединствена ауторска визија је интегрисани концепт, али као што се види из претходног навода, продуценти се званично представљају као део визије за разлику од улоге *showrunner*-а. Тачно је да идеја „здружене визије“ или „двоструке визије“ умногоме пресликава улогу *showrunner*-а у америчкој телевизијској индустрији, али како је већ објашњено, постоји прилично јасна подела улога између главног писца и продуцента у контексту ДР-а и сви се слажу да је писац тај који визију пројекта држи на дохват руке. Румле Хамерих (Rumle Hammerich) тврди да нико у данској индустрији нема богато искуство и као писац и као продуцент да би се могао наћи у улози *showrunner*-а у складу са захтевима америчког контекста. Но, можемо улогу *showrunner*-а замислити као веома стабилан сараднички тандем писца и продуцента као што су то на пример Петер Торсби/Меј Бростром и Свен Клаусен, Адам Прајс и Камила Хамерих или Сорен Свеструп и Пиф Бернт. Заједно, они су „главни и одговорни чувари“ који се старају о садржају и ликовима, као и о томе да модел продукције добро функционише. Може се рећи да је писац одговоран за креативну визију, а продуцент за продукцијску визију без које пишећа визија никад не би доспела на мале екране. Продукцијски модел ДР-а по којем се писање одвија током продукције и за њега је задужен главни писац у сарадњи са писцима епизода има много сличности са америчким системом ангажовања *showrunner*-а, али се термин *showrunner* не користи да би се описала улога главног писца ДР-ове серије. Сорен Свеструп је једини писац интервјуисан за ову студију који је рекао да термин *showrunner* на одговарајући начин описује оно што он ради. Делимично и зато што му се свиђа како та реч упућује на активност за разлику од јединствене визије која звучи пасивно; неко седи по цели дан са визијом уместо да буде „проносилац визије“. Реч „*showrunner*“ плени звуком делања (Sveistrup, 2012). Свеструп је исто тако једини писац који о својој серији *Убисџиво* говори као о „бренду“ где је све међусобно повезано, што подсећа на неке аспекте виђења Дениз Ман да су амерички *showrunner*-и менаџери бренда (Mann, 2009). Најновија литература о теорији аутора разматра како се посредством концепта аутора редитељи могу представити као брендови (Grainge, 2007) и како се „индустријска теорија аутора“ може промишљати из угла телевизијске продукције (Caldwell, 2008). У контексту ДР-а телевизијски

се писци не могу сматрати великим брендovima, без обзира на то што су неки од њих – попут Дорена Свеструпа и Адама Пајса – сада познати публици и што ће серије које су њихових руку дело аутоматски изазвати интересовање на домаћој сцени. Но, иако можда њихова имена нису брендови у ауторском смислу, њихове серије су постале познати брендови, при чему је занимљиво приметити да је, како се наводи у приказу *Премијерке у Њујорк ѿајмс* цитираном у уводу ове књиге (Stanley, 2012), да је ДР као радио-дифузни јавни сервис код међународне публике тај који је стекао извесни брендирани идентитет, као извор посебне врсте квалитетних драмских серија. Анализа развоја јединствене ауторске визије унутар ДР-овог пословног модела указује на то да су све ДР-ове серије сличне по томе што писци уживају привилеговану, централну позицију у процесу настанка серије и велико поверење институције. Структура у којој главни писац сарађује са писцима епизода данас је чврсто успостављена и писци одлучују до које мере желе да током процеса укључе разноврсне сараднике. Што се тиче довољне контроле, у процесу учествују многобројни људи, али га одликује то што таленат сарадника потхрањује општу визију писца. Публици се главни писац серије презентује као аутор, а проучавање процеса доводи до закључка да писци у правом смислу надзиру допринос различитих учесника у процесу развоја текста од почетка па све до монтажне собе.

Библиографија:

- Goldberg, Lee и William Rabkin. 2003. *Successful Television Writing*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Douglas, Pamela. 2007. *Writing the TV Drama Series*. 2nd ed. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- Thompson, Kristin. 2003. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cornea, Christine. 2009. 'Showrunning the *Doctor Who* Franchise: A Response to Denise Mann.' *Y: Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, ур. Vicki Mayer, Miranda J. Banks и John T. Caldwell, 115–22. New York: Routledge.
- Perren, Alisa. 2011. 'In Conversation: Creativity in the Contemporary Cable Industry.' *Cinema Journal* 50: 132–8.
- Perren, Alisa. 2013. 'From Producer's Medium to Producer's Media: The Showrunner's Shifting Authority in the Convergent Era.' Рад изложен на научном симпозијуму *Generation(s) of Television Studies*, 12. април 2013 на Универзитету Џорџије.
- Mann, Denise. 2009. 'It's not TV, It's Brand Management TV: The Collective Author(s) of the Lost Franchise.' *Y: Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, ур. Vicki Mayer, Miranda J. Banks и John T. Caldwell, 99–114. New York: Routledge.
- Caldwell, John T. 2008. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press.
- Henderson, Felicia D. 2011. 'The Culture Behind Closed Doors: Issues of Gender and Race in the Writers' Room.' *Cinema Journal* 50: 145–52.
- Phalen, Patricia и Julia Osellame. 2012. *Writing Hollywood: Rooms With a Point of View*. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 56: 3–20.
- Molloy, Tim. 2010. 'AMC and the Triumph of the TV Auteur.' *The Wrap*, 15.12.
- Cultural Human Resources Council (CHRC). 2009. *Showrunners: Film and Television. A Competency Analysis*. Ottawa: CHRC.
- Sandler, Ellen. 2007. *The TV Writer's Workbook*. New York: Delta Trade Paperbacks.
- Del Valle, Robert. 2008. *The One-Hour Drama Series: Producing Episodic Television*. Los Angeles: Silmon-James Press.
- Cantor, Muriel. 1971. *The Hollywood TV Producer: His Work and his Audience*. New York: Basic Books.

- Newcomb, Horace and Richard S. Alley. 1983. *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV*. New York: Oxford University Press.
- Born, Georgina. 2005. *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Vintage.
- Schatz, Thomas. 1996. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Henry Holt.
- Schatz, Thomas. 2009. 'Film Industry Studies and Hollywood History.' *У: Media Industries: History, Theory, and Method*, ур. Jennifer Holt и Alisa Perren, 45–56. Malden: Wiley-Blackwell.
- Livingston, Paisley. 2009. *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Gaut, Berys. 2010. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carringer, Richard L. 2001. 'Collaboration and Authorship.' *PMLA* 116: 370–9.
- Caughie, John. 2000. *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- John-Steiner, Vera. 2000. *Creative Collaboration*. Oxford: Oxford University Press.
- Johnson, Catherine. 2012. *Branding Television*. London: Routledge.
- Sven Clausen i DR om den danske tv-krimi.' *У: Den skandinaviske krimi*, ур. Gunhild Agger и Anne Marit Waade, 195–203. Göteborg: Nordicom.
- Thorsboe, Peter. 2006. 'Om at lære et håndværk.' *У: At lære kunsten*, ур. Ole John, 142–7. Copenhagen: Aschehoug.
- Wind-Friis, Lea. 2013. 'Adam Price arbejder på ny BBC-serie med markant skrivemakker.' *Politiken*, 7.4
- Thorsen, Lotte. 2013. 'Amerikansk kabelkanal bag de fede serier flirter med DR.' *Politiken*, 15.1. Kragh-Jacobsen, Søren. 2012. 'Filminstruktør på DR Drama.' *Take* 57: 6–9.
- Kupferberg, Feiwei. 2006. *Kreative tider. At nytænke den pædagogiske sociologi*. Copenhagen: Hans Reitzel.
- Isaksen, Scott G. и Donald J. Treffinger. 2004. 'Celebrating 50 Years of Reflective Practice: Versions of Creative Problem Solving.' *The Journal of Creative Behavior* 38: 75–101.
- Ekvall, Göran. 1996. 'Organizational Climate for Creativity and Innovation.' *European Journal of Work and Organizational Psychology* 5: 105–23.
- Pham, Annika. 2013. 'Stefan Baron Details SVT Drama's New Projects and Leadership.' Nordisk Film & TV Fond Newsletter, 18. januar.
- Bondebjerg, Ib и Eva N. Redvall. 2011. *A Small Region in a Global North: Patterns in Scandinavian Film & TV Culture*. Copenhagen: Think Tank on European Film and Film Policy.
- Grainge, Paul. 2007. *Brand Hollywood. Selling Entertainment in a Global Media Age*. London: Routledge.
- Stanley, Alessandra. 2012. 'She Seems to Have it All, A Whole Nation in Fact', *The New York Times*, 11. 10.
- Broström, Mai. 2012. Разговор са аутором чланка. 18. децембар.
- Clausen, Sven. 2010. Разговор са аутором чланка. 23. август.
- Sveistrup, Søren. 2012. Разговор са аутором чланка. 6. новембар.
- Gram, Jeppe Gjørvig. 2012. Разговор са аутором чланка. 9. новембар.
- Thorsboe, Peter; Thorsboe, Stig. 2012. Разговор са аутором чланка. 3. септембар; 18. децембар.
- Price, Adam. 2012. Разговор са аутором чланка. 20. децембар.
- Rank, Christian. 2012. Разговор са аутором чланка. 22. новембар.
- Lundblad, Hanna. 2012. Разговор са аутором чланка. 3. септембар.

Изворник: Eva Novrup Redvall, *Writing and Producing Television Drama in Denmark – From The Kingdom to The Killing* (Palgrave Macmillan, UK, 2013.), стр. 102–130.

(С енглеској превела **Најаша Каммарк**)