



PISCI, SHOWRUNNER-II I TELEVIZIJSKI AUTORI: IDEJE O JEDINSTVENOJ AUTORSKOJ VIZIJI

Televizijska produkcija je složen proces tokom kojeg mnogi učesnici daju svoj doprinos. Budući da se radni zadaci obavljaju timski i da je saradnja opšteprihváćeni princip kreiranja novih serija, televizijske studije su neuporedivo manje zainteresovane za utvrđivanje pojedinačnih doprinosa u okviru specifičnih produkcija nego što su to proučavaoci filmskog medija koji tradicionalno ostavlja više prostora za individualistički pristup i umetnički izraz. U opširnoj literaturi na temu kako pisati za film i televiziju, proces kolaboracije se često razmatra odmah na početku knjiga koje govore o pisanju za male ekrane. Dok klasična uputstva za pisanje filmskog scenarija govore isključivo o jednom piscu i retko obraćaju pažnju na oblik produkcije, nekoliko knjiga o pisanju za televiziju počinju naglašavanjem kolektivne prirode procesa. U knjizi *Pisanje TV dramskih serija (Writing the TV Drama Series)*, Pamela Daglas (Pamela Douglas) kaže da „ukoliko želite da pišete za televiziju, nikad nećete raditi sami. Serije su kao porodice i premda svaku epizodu piše jedan pisac, svaka faza procesa obavlja se timski“ (2007, 11). Povrh toga, mnogi priručnici za pisanje televizijskih scenarija posvećuju pažnju industrijskom kontekstu i ističu da nije dovoljno samo biti dobar priovedač već treba poznavati i pravila igre u televizijskoj industriji. U knjizi o uspešnom pisanju za televiziju, Li Goldberg i Vilijam Rabkin (Lee Goldberg; William Rabkin) naglašavaju da je važno razumeti kako se idejna zamisao serije prepiće sa likovima i narativnim strukturama, što je ono što vidite na ekranu. No, još jedan bitan deo procesa čine „svi poslovi koji se obavljaju iza kamere, sav neglamurozan posao koji ponajviše uobičava, i preobičava, ono što napišete. Tu se stvarnost sučeljava sa kreativnošću“ (2003, 7). Televizijski pisac sarađuje sa velikim brojem ljudi od samog početka procesa. Proučavalac filma Kristina Tompson (Kristin Thompson) primetila je da ideja kako jedan pisac samostalno kreira celu seriju – i izaziva „divljenje“ kolega – predstavlja izuzetak (2003, 39–40).

Uprkos opštem slaganju da je pisanje za televiziju u najvećoj meri kolektivni proces, koncept jedinstvene autorske vizije izražen u producijskim principima, takozvanim „dog-mama“, Javnog radio-difuznog servisa Danske „Danmarks Radio“ (DR), izdvaja glavnog pisca (*Head writer*, glavni scenarist, op. ur.) kao osobu sa vizijom o tome kako i šta treba da se napravi od početka do kraja. Kao što je već objašnjeno, to ne znači da glavni pisac mora sve samostalno da napiše već da njegova ili njena vizija prožima sve aspekte produkcije. Prema „sistemu TV serijske ideje“, stručnjaci u polju mogu uvesti razne menadžerske ideje i tako stvoriti prihvatljiv radni okvir. Pitanje je, međutim, kako se ove ideje sprovode u praktiki i kako funkcionišu sa individualnim talentom i idejama o tome šta treba da se snimi u domenu danske televizijske drame. Smatra se da je koncept jedinstvene autorske vizije

nastao iz namere da se oponašaju metode rada televizijske industrije u SAD. Nedavna istraživanja uloge *showrunner-a* (npr. Cornea, 2009; Mann, 2009; Perren, 2011, 2013) i scenarističke sobe (Caldwell, 2008; Henderson, 2011; Phalen i Osselame, 2012) pokazuju obnovu interesovanja za podelu rada u američkom televizijskom kontekstu i za razumevanje doprinosa različitih pojedinaca u kontekstu u kome se jedna profesionalna uloga izdvaja kao najvažnija u celokupnom procesu. U javnosti se sve češće pojavljuju tekstovi o pojedinim *showrunner-ima*, a ima i tekstova koji neke tvorce serija nazivaju „televizijskim autorima“ (Molloy, 2010).

Showrunner i „dovoljna kontrola“

Termin *showrunner* se obično koristi da označi ulogu jedne osobe koja je odgovorna za celokupnu seriju. U nedavnim analizama kompetencija *showrunner-a*, *showrunner* se definiše kao „glavni i odgovorni čuvar kreativne vizije TV serije. Najodgovorniji zadatak *showrunner-a* jeste da dosledno prenese tu kreativnu viziju – često od pilot epizode do završetka serije“ (CHRC, 2009, 4). U izveštaju se zaključuje da su *showrunner-i* uglavnom „uspešni televizijski scenaristi koji su napredovali na poslovnoj lestvici i stekli odgovarajuće produkcijske veštine“ neophodne za vođenje televizijske serije (2009, 4). U literaturi o televizijskom pisanju i produkciji *showrunner* se često definiše kao izvršni producent (npr. Sandler, 2007) koji „usmerava razvoj programa i nadzire sve aspekte“ (Douglas, 2007, 255). U nekim se tekstovima ova odgovornost detaljnije opisuje. U skladu s tim, kada govori o tome kako vršiti produkciju jednočasovne televizijske serije, Robert Del Val (Robert Del Valle) ističe kako je *showrunner* „kreativna snaga serije“: „To je pisac/izvršni producent koji pravi seriju i koji nadgleda scenaristički tim. On ili ona takođe snose glavnu odgovornost za dostavljanje završenih epizoda studiju ili mreži u okviru kreativnih, budžetskih i vremenskih parametara“ (2008, 403). Prema ovoj definiciji, *showrunner* se smatra tvorcem serije, a rad *showrunner-a* se direktno povezuje sa radom scenarističkog tima, kao i sa mnogim drugim zaduženjima u sastavu produkcije. Alisa Peren (Alisa Perren) utvrdila je da naziv *showrunner* potiče iz stručne publikacije *Varajati* iz 1990. godine i da ga je *Njujork tajms* prvi put upotrebio 1995. godine (2013, 1). Ona, međutim, ukazuje na to da pozicija ima mnogo dužu istoriju od samog naziva, ističući da se u klasičnoj stručnoj literaturi (npr. Cantor, 1971; Newcomb i Alley, 1983) producentu dodeljuje uloga aktivnog umetničkog činioca u okviru industrijskih struktura televizijske produkcije (2013, 2). Perenova govor o tome kako je „pojedinac ili tim preuzeo zadatke *showrunner-a*“ koji se tiču angažovanja, inspirisanja i otpuštanja osoblja i ekipe produkcije, zatim pregovaranja sa upravnicima TV mreža i studija, kao i organizovanja scenarističkog tima i detaljnijeg razvijanja linija zapleta pojedinih epizoda i celokupne serije (2013, 1–2). Perenova predlaže da *showrunner-e* zamislimo kao „posrednike“ koji tokom kreiranja i plasiranja serije stupaju u odnose sa širokim spektrom profesija (2013, 4). Ta posrednička uloga može imati višestruke implikacije, kao što se razmatra u delu Deniz Man (Denise Mann) kad govorи o *showrunner-ima* u poznatim serijama, kao što su *Izgubljeni* (*Lost*, ABC,

2004–2010). Ona nalazi da u „blokbasterskim uslovima današnje televizijske produkcije“ koji vladaju u SAD „showrunner ne samo da predvodi scenaristički tim već je odgovoran i za upravljanje serijom kao transmedijskom franšizom koja postoji na više različitim platformi (2009, 100). Manova pominje i osobu iz sveta produkcije TV serija koja kaže da ima sve manje slučajeva angažovanja jednog showrunner-a i sve više primera angažovanja „paketa od šest izvršnih producenata“. Autorka, zatim, konstruktivno razmatra kako je teško odrediti autorstvo kad je više različitih „autora“ uključeno u stvaranje serije poput *Izgubljenih* (2009, 100). Slično tome, Alisa Peren (Alisa Perren) navodi primere konkretnih radnih iskustava showrunner-a s kojima je razgovarala o kreativnosti u savremenoj kablovskoj industriji (2011), otvorivši time prostor za plodne diskusije o prirodi produkcije i za akademske rasprave koje se, na primer, tiču odnosa individualnog i kolektivnog autorstva. Upotreba termina *showrunner* da označi pisce, producente ili idejne tvorce nije uobičajena u evropskoj televizijskoj industriji, ali je u porastu. Kristina Kornija (Christine Cornea) razmatra postepeno uvođenje tog temina u upotrebu u Velikoj Britaniji u vezi sa serijom *Doktor Hu* (*Doctor Who*, BBC, 2005–) i smatra da „dodeljivanje uloge showrunner-a Raselu T. Dejvisu po uzoru na američke serije“ jeste „pokazatelj BBC-ijeve namere da serija bude rangirana kao ‘kvalitetna’“ (2009, 116). Počevši od tada, uspešni američki showrunner-i se angažuju na većim evropskim produkcijama kao što su *Bordžije* (*Borgia*, Canal Plus 2011–, Tom Fontana) ili *Lovina* (*Hunted*, BBC 2012–, Frank Spotnitz). No, kao što primećuje Frenk Spotnic govoreći za nemačku televiziju o svom iskustvu showrunner-a u Evropi, angažovanje showrunner-a ima smisla kad treba napraviti mnogo sati sadržaja (Redvall, 2012a, 16).

U većini evropskih zemalja produkcije su malog obima, pa nema potrebe za *showrunner*-om koji bi bio zadužen za kreativni nadzor celokupne produkcije. Evropski način produkcije dramskih serija tradicionalno se odvija tako što jedan pisac samostalno stvara tekst koji u jednoj od narednih faza procesa rediguju urednici scenarija, a ne tako što scenaristički tim pod nadzorom showrunner-a stvara materijal tokom produkcije. Kao što tvrdi socioantropološkinja Džordžina Born (Georgina Born) kada u svojoj studiji o BBC-ju govorи о ideji „singularnog autorskog glasa“ (2005, 235), u Velikoj Britaniji, na primer, vlada skeptičan stav prema timskom pisanju (2005, 237). Pitanje nedostatka timskog pisanja pokrenuli su i neki analitičari televizijske industrije, žaleći se na marginalizaciju evropskih scenarista nakon pojave teorije o autoru (Finney, 1996). No, izgleda da se u nekim evropskim produksijskim kulturama ta situacija polako menja, bar kad je u pitanju Danska gde je sredinom devedesetih godina prošlog veka uveden model kolaborativne strukture koji počiva na saradnji jednog glavnog pisca sa nekoliko scenarista epizoda na visokoprofilnoj televizijskoj drami i gde je odlučeno da fokus bude na jednočasovnoj dramskoj seriji baziranoj na likovima i originalnom sadržaju, a vođenoj vizijom jednog autora.

Prema institucijskom narativu Odseka fikcijskog programa DR-a, jedinstvena autorska vizija znači da se pisac izdvaja kao najbitnija osoba u procesu produkcije zato što serija izrasta iz njegove ili njene originalne ideje i zato što se njemu ili njoj daje kreativna kontrola od početka do kraja procesa. Govoreći o rediteljima u filmskoj industriji, Tomas Šac (Tho-

mas Schatz) tvrdi da se film može nazvati autorskim jedino ako je osoba aktivno uključena u celi proces, počevši od pisanja pa sve do postprodukcije i stoga ima kreativnu kontrolu nad filmom od početka do kraja (2009, 50). Taj elemenat kontrole bio je predmet žučnih rasprava o autorstvu u kinematografiji, u kojima se pojавio koncept „dovoljne kontrole“ kao nešto konstruktivniji način razmišljanja o odnosu između različitih saradnika (npr. Perkins, 1972; Livingston, 2009; Gaut, 2010). Kao što tvrdi Got (Gaut), „strategija dovoljne kontrole“ ne znači da umetnik treba da bude „neko ko ima totalnu već samo dovoljnu kontrolu nad umetničkim delom. Dovoljna kontrola se ne ogleda samo u onome što umetnik lično i direktno unese u delo već i u činjenici da koristi talante drugih ljudi, apsorbujući ih u svoje delo“ (2010, 112). Takvo poimanje autorstva u kinematografiji omogućava da se prizna vrednost pojedinačnog doprinosa svih saradnika a da se autorstvo pripše isključivo reditelju koji „kontroliše film ne samo onim što sam smisli već i onim što dozvoli glumcima, kamermanima i drugima da urade“ (2010, 112). Na taj način, kao što ističe Livingston, produkcija može biti kolektivna, ali autorstvo ne mora biti kolaborativno ili zajedničko (2009, 72–76).

Analize kinematografskog autorstva mogu se upustiti u teorijske i filozofske rasprave o namerama, aktivnom učeštu i kontroli bilo da je reč o rediteljima art filma, kao što je Ingmar Bergman (Livingston, 2009), ili o singularnom autorstvu u komercijalnim filmovima (Gaut, 2010). U kontekstu televizije, dovoljno je istaći koliko je važno uzeti u obzir koncepcije poput „dovoljne kontrole“ kada se govori o združenom spisateljskom procesu na televiziji i ideji jedinstvene autorske vizije. I to ne samo iz teorijskog ili analitičkog razloga utvrđivanja veza između dela ili iznošenja argumenata u korist postojanja jednog specifičnog autora sa posebnim planom za delo. U svetu pisanja scenarija i produkcije radi se i o pragmatičnim pitanjima novčane nadoknade i špice gde je važno znati ko je u kojoj meri uticao na proizvod. Pri analizi problematike kontrole i kreativnih vizija nameće se očigledno pitanje kako steći uvid stanje stvari u konkretnim produkcijama. Robert Karinger (Robert Carringer) zagovara stanovište da pri utvrđivanju autorstva treba sprovesti analizu kolaboracije u dva koraka. U prvom koraku analize privremeno se suspenduje ubičajena fokusiranost na individualno autorstvo dok se za to vreme istražuju konstitutivni elementi u pozadini stvaranja novog dela. U drugoj fazi „glavni autor se ponovo registruje u okviru novoustanovljenog institucionalnog konteksta autorstva“ (2001, 377). Prema Karingeru, tim se postupkom omogućava iznijansiran pristup pitanju autorstva za razliku od automatskog dodeljivanja te povlaštene pozicije samo jednoj osobi uključenoj u proces. Pejzli Livingston (Paisley Livingston) iznosi nekoliko različitih ideja o zajedničkom autorstvu, fokusirajući se na to da li u toku saradnje postoji ravnopravan odnos osećaj zajedničke odgovornosti (2009, 73). Karingerov i Livingstonov pristup poimanju autorstva iziskuje konkretno poznavanje produksijskog procesa, a upravo to je oduvek komplikovalo rasprave na temu filmske i medijske delatnosti. Potrebno je izvršiti studije pojedinačnih slučajeva ukoliko se želi detaljnije govoriti o autorstvu nekog individualnog proizvoda. Isto vredi i za teorije poput ideja o kreativnom saradništvu i misaonom kolektivu koje iznosi Vera Džon-Stajner (Vera John-Steiner, 2000).

Empirijski podaci bi trebalo da rasvetle prirodu kreativnog saradništva i načina na koje nastaju nove ideje i proizvodi. Kada se radi o serijama iz DR-a, jedan zanimljiv aspekt vezan za autorstvo i jedinstvenu viziju tiče se odnosa između glavnog pisca i producenta tokom procesa produkcije. Tradicionalno se smatra da televizija pripada domenu producenta (npr. Newcomb i Alley, 1983) a film domenu reditelja, iako su holivudske studijske produkcije, takođe, razmatrane kao delatnosti u kojima bi autorstvo trebalo da obuhvati i producente (Schatz, 1996). Posmatrano iz perspektive pisanja scenarija, čini se plodotvornim postaviti pitanje gde se pisac sa jednom vizijom uklapa u ova poimanja. Koncept jedinstvene autorske vizije stavlja naglasak na pisca, ali prva dogma Odseka fikcijskog programa DR-a takođe naglašava da je važno da se pisci oslanjaju na ekspertizu unutar departmana, pri čemu su producenti ti čijim se uslugama pisci redovno koriste. Stoga je pri detaljnem razmatranju jedinstvene autorske vizije bitno obratiti pažnju na to kako pisci doživljavaju koncept jedinstvene autorske vizije, kao i na prirodu njihove saradnje sa producentima, rediteljima i glumcima.

Prema mišljenju nekih producenata, radni model DR-a predstavlja više „dvojnu viziju“ zasnovanu na bliskoj saradnji pisca i producenta tokom cele produkcije (npr. Clausen, 2010). Takvo tumačenje vizije ili kontrole u pozadini projekta u velikoj meri preslikava ulogu *showrunner-a* koja objedinjuje uloge pisca i producenta. Analiza u nastavku teksta nastoji da zađe iza zvaničnog narativa o konceptu jedinstvene autorske vizije tako što će ispitati kako se ta vizija primenjuje i tumači, a zatim je uporediti sa uticajnim konceptom *showrunner-a* na američkoj televiziji.

Uvođenje koncepta jedinstvene autorske vizije

Braća Stig i Peter Torsbi (Stig Thorsboe; Peter Thorsboe) među prvim su scenaristima školovanim na Danskoj višoj filmskoj školi (DVFŠ) koji su se zainteresovali za televiziju i koji su se tokom karijere isključivo bavili televizijom. Njihove izrazito popularne serije uglavnom su zaslužne za promenu gledalačkog mišljenja o danskoj televizijskoj drami. Osim velike gledanosti serija, osvojenomeđunarodne nagrade takođe su pomogle da se opravlja postojanje interne produkcije DR-a, te su sada već priznati glavni pisci poput Adama Prajsa i Sorena Svestrupa (Adam Price; Søren Sveistrup), rano spisateljsko iskustvo stekli radeći kao pisci epizoda na njihovim serijama. Nakon što su diplomirali na DVFŠ-u, Stig i Peter Torsbi su angažovani da u produksijskoj kompaniji „Nordisk film“ budu, kako obojica kažu, „drugari za igru“ legendarnog spisateljsko-rediteljskog tandem-a koji su činili Hening Bahs i Erik Baling. Stig Torsbi to iskustvo smatra izuzetno formativnim jer su odmah na početku naučili da sve napisano uvek zatim treba „prerađivati, prerađivati, prerađivati. Poslu se pristupalo sa stavom da ste daleko od velemajstora. Prvo je samo trebalo nešto napisati, a potom više puta preraditi“ (Thorsboe, 2012). Prema njegovom mišljenju, mnogi pisci koji dolaze sa više škole nemaju takav industrijski pristup, što je prouzrokovalo probleme u prvom organizovanijem pokušaju da se stvori sistem u kome bi se koristili pisci epizoda s njim u ulozi glavnog pisca. Nakon što je zajedno sa bratom

za TV 2 kreirao seriju *Landsbyen/Selo* (1991–1996), otkupio ju je DR, gde je nastavljena kao interna produkcija DR-a. Pisci epizoda su angažovani od epizode 19. Stig Torsbi je primetio da je novim piscima potreбno dugo vremena da shvate u kom pravcu se kreće materijal, kao i da nisu navikli ni da sami prerađuju materijal niti da neko drugi prerađuje ono što su oni napisali. Kaže da je među tim piscima vladala drugačija „kultura“ i da su između materijala vredale njihova osećanja, što može da razume ali ne i da prihvati u procesu koji on nadzire (Thorsboe, 2012).

Ovaj opis ukazuje na to da dvogodišnja viša škola za scenariste ne pruža dovoljno vremena da se nauči proces prerađivanja materijala. Scenarista Razmus Hajsterberg (Rasmus Heisterberg) jedan je od bivših studenata koji kritikuje dužinu obrazovanja, jer smatra da studenti nemaju vremena da nakon poletnog procesa kreiranja prve verzije pređu na izuzetno zahtevan proces kritičkog iščitavanja i potpunog razbucavanja materijala „gde se neprestano vraćate materijalu dok ne pronađete pravo rešenje“ (u Redvall, 2010a, 93). Često se kaže da dobro pisati znači prerađivati, a Hajsterberg tvrdi da je potrebno naučiti kako dobro prerađivati. Osim toga, da bi se proniklo u viziju tuđeg dela potreban je i određeni mentalni sklop. Časovi prakse na televiziji su podigli svest o takvim procesima kod studenata koji su diplomirali u proteklih nekoliko godina, ali prelazak iz školskog u industrijsko okruženje i dalje može predstavljati šok. Prema mišljenju Stiga Torsbija, ideja o glavnom piscu je zaživila sa serijom *Taksi* (*Taxa*, 1997–1999). Producija se temeljila na konceptu angažovanja pisaca epizoda, među kojima su bili Adam Prajs i Soren Svestrup, i serija je ukupno imala pedeset i šest epizoda. Torsbi kaže da je to serija sa naglaskom na likovima, ali da je svaka epizoda bazirana na novom slučaju i konfliktu koji se razreši do kraja epizode, što je po njegovom mišljenju odlično za raspoređivanje spisateljskih dužnosti; teže je imati nekoliko pisaca za seriju u kojoj su sitne psihološke promene tokom vremena podjednako važne koliko i obrti u radnji, kao što je to slučaj sa porodičnom serijom *Bolja vremena* (*Krøniken, Better Times*, 2004–2007) koja kazuje životne priče nekoliko likova tokom dvadeset i pet godina.

Torsbi nije bio zadovoljan postavkom *Taksija* u kojoj je glavni pisac nadzirao rad pisaca epizoda. Nije mu cilj da kritikuje kvalitet angažovanih pisaca već samo da ukaže na elemente strukturne prirode kao što je sukob različitih radnih kultura jer novi pisci nisu naviknuti na određeni proces rada. Nekoliko pisaca epizoda htelo je da razvije materijal u različitim pravcima, što je znatno otežalo posao glavnog pisca. Njegov brat Peter Torsbi i njegova saradnica, scenaristkinja Mej Brostrom (Mai Broström), ukazuju na slične probleme koji su nastali kad je Peter Torsbi radio kao glavni pisac na kriminalističkoj seriji *Elitna jedinica* (*Rajseholdet, Unit One*, 2000–2004), prvoj većoj seriji posle *Taksija*. Brostromova je bila angažovana kao pisac epizoda i opisuje kako je potpuno prirodno da svaki novi pisac koji se priključi seriji žarko želi da se istakne. Najveći izazov u radu sa nekoliko pisaca, smatra ona, nastaje zato što kreativni ljudi imaju mnogo dobrih ideja koje je komplikovano usmeriti u istom pravcu. Potrebno je vreme i umeće kako bi se novim piscima epizoda omogućilo da pohvataju niti razvoja radnje i likova u nekoj seriji. U prvih nekoliko pokušaja korišćenja takve strukture malo se znalo o specifičnostima tog

procesa i o tome da je potrebno vreme da se „nauči jezik“ serije. Prema njenom mišljenju, nepostojanje prethodnih iskustava sa novim modelom dovelo je do iscrpljujućih umetničkih sukoba (Brostrøm, 2012).

Pozicija glavnog pisca zahteva sposobnost predvođenja drugih pisaca, a Stig i Peter Torsbi ne isključuju mogućnost da oni možda i nisu najbolji kandidati za taj deo posla (Peter Thorsboe, 2012; Stig Thorsboe, 2012). Poteškoće na koje su naišli primenjujući novi model pisanja i produkcije serija poput *Taksija i Elitne jedinice* ukazuju ne samo na komplikacije nastale zbog toga što pisci nisu navikli da rade sa tuđim materijalima već i na komplikacije nastale zbog toga što jedan pisac odjednom mora da preuzme na sebe zadatke i odgovornost vođe tima. Situacija može biti teška za sve učesnike, a sećanja Stiga i Petera Torsbjija na iskustva iz ranih dana ilustruju kako su mnogi elementi kolaborativnog modela morali da pronađu pravi oblik kada su uvedene nove produkcijske ideje. Još jedan težak zadatak bio je objasniti rediteljima da pisac vodi glavnu reč. Stig Torsbi je zahvalan producentu Svenu Klausenu (Sven Clausen) što je preuzeo na sebe da obavlja neprijatne razgovore s rediteljima i time zaštiti Stiga kao pisca (Thorsboe, 2012). Prema mišljenju Petera Torsbjija, jedna od dobrih strana koncepta jedinstvene autorske vizije jest ta što odgovornost za seriju jasno dodeljuje piscu. Uvođenje koncepta je stoga pomoglo da se rediteljima signalizira dasu produkcijski procesi u DR-u različiti od procesa u filmskoj industriji i da sereditelji moraju pomiriti sa činjenicom da pisci vode glavnu reč (Thorsboe, 2012).

Nakon radnog iskustva na serijama *Taksi i Elitna jedinica* Stig i Peter Torsbi su svoje nadređene serije napisali od kuće u saradnji sa svojim suprugama, Hanom Lundblad (Hanna Lundblad) i Mej Brostrom. Dolaze na sastanke u DR i posle snimanja provedu neko vreme u montažnoj sobi kako bi se uverili da je ono što se uzima za poslednju preradu materijala i dalje bazirano na njihovoj viziji u finalnoj verziji sadržaja. Osvrćući se na rad na serijama *Elitna jedinica, Orao (Ørnen, The Eagle, 2004–2006)* i *Obezbeđenje (Livvagterne, The Protectors, 2008–2010)*, Peter Torsbi nalazi da je to bio kontinuiran proces koji se odlikovao „potpunom umetničkom slobodom“ (Thorsboe, 2012). Mej Brostrom objašnjava da se jedinstvena autorska vizija temelji na davanju slobode piscima da slede svoje ideje i želje. No, ta sloboda dolazi sa zahtevnim dužnostima glavnog i odgovornog lica (Brostrøm, 2012). Da bi se održao jasan pravac, ogromno vreme se posvećuje procesu razvoja serije i raspisivanju „koncepta serije“ s jasnom premisom i opisom ključnih elemenata serije, nalik dokumentu koji se često naziva „biblijom“ u produkciji američkih serija. Nakon *Taksija i Elitne jedinice* Stig i Peter Torsbi su u pauzama između serija uvek bili honorarno angažovani sa zadatkom smišljanja novih ideja. Prema produkcijskim dogmama Odseka fikcijskog programa DR-a, njih dvojica se mogu smatrati „internim scenaristima“ iako ih tako ne zovu. No, kako je u drugoj deceniji ovog veka došlo do smene generacija u DR-u, njih dvojica sada razvijaju serije za druge servise. Tako su dva najproduktivnija i najplodnija pisca DR-ovog modela prve decenije ovog veka scenu prepustili novim imenima koja su se obučavala na njihovim serijama i kasnije kreirala nove produkcije koje su, kako se ispostavilo, naišle na dobar prijem ne samo kod domaće već i kod međunarodne publike.

Obuka za rad u modelu sa jedinstvenom autorskom vizijom

Dok su Stig i Peter Torsbi prvi pisci koji su preuzeeli ulogu predvođenja produkcije sa nekoliko pomoćnih pisaca, kasniji glavni pisci u DR-u, poput Adama Prajsa i Sorena Svestrupa, stasali su unutar tog produkcijskog modela napredujući od pisaca epizoda do glavnih pisaca. Adam Prajs je samouki scenarista koji je učestvovao u prvom pokušaju razvoja serije *Taksi*, a kasnije radio na njoj kao pisac epizoda. Idejni je tvorac serije *Nikolaj i Julija* (*Nikolaj og Julie, Nikolaj and Julie*, 2002–2003), a uz to je od 2001. do 2005. godine bio na čelu Dramske redakcije TV 2, ali je na to mesto podneo ostavku da bi postao glavni pisac policijske serije *Ana Pihl* (*Anna Pihl*, 2006–2008) u produkciji TV 2. Nakon toga se vratio u DR gde je razradio svoju originalnu ideju za seriju *Premijerka* (*Borgen*). Po okončanju poslednje sezone *Premijerke*, 2013. godine angažovan je da razvije novu seriju za DR koja bi se bavila pitanjem religije, dok je istovremeno radio na jednoj seriji BBC-ija zajedno sa scenaristom *Kuće od karata* (*House of Cards*) Majklom Dobsonom (Michael Dobbs). Soren Svestrup je 1997. godine diplomirao na DVFŠ-u na smeru Pisanje scenarija. Radio je i kao epi-zodni pisac na seriji *Taksi*, te pošto je za TV 2 napisao epizode serije *Hotelleter/Hotel Faber* (2000–2002), vratio se u DR da radi kao glavni pisac na seriji *Nikolaj i Julija*, koja je osvojila nagradu Emi 2003. godine. Zatim je kreirao *Ubistvo* (*Forbrydelsen/The Killing*). Po okončanju treće sezone 2012. godine, od DR je dobio plaćeno odsustvo kako bi imao vremena da razmisli šta bi u budućnosti želeo da pravi za televiziju. Šefica Dramske redakcije Pif Bernt (Piv Bernth) rekla je da je DR pitao Svestupa da predloži seriju koja bi se mogla napraviti u saradnji sa HBO-om (Bernth u: Thorsen, 2013). Adam Prajs sarađuje sa scenarističkim timom unutar DR-a i generalno ga smatraju piscem koji tokom procesa rado prima predloge i savete. Prajs tvrdi da je koncept jedinstvene autorske vizije ključan za održavanje doslednosti serije i da filozofija dodeljivanja nadzora jednoj osobi zaista rezultira time da serija odražava mentalni sklop glavnog pisca (Price, 2012). No, ističe kako je stalna razmena mišljenja sa nekoliko saradnika najvažniji elemenat njegovog procesa rada. Ta razmena mišljenja ne odvija se samo u scenarističkoj sobi već i sa njegovom redovnom producentkinjom Kamilom Hamerih (Camilla Hammerich), kao i sa rediteljima epizoda i glumcima u seriji. Prajs je poznat po tome što podstiče saradnike da daju komentare i tvrdi da se ključni umetnički elementi serija poput *Premijerke* moraju oblikovati i brusiti kroz diskusije i razmenu mišljenja. Uporedio je jedinstvenu autorskiju viziju sa mačevanjem. Morate se držati svoje vizije, ali morate ostati prostor za savete i improvizaciju: „Ako suviše čvrsto stežete floret, nikad nećete biti dobar mačevalac; pokreti će vam biti suviše kruti. Isto važi za ples. Potrebna je izvesna struktura ali i sposobnost improvizacije i prepuštanja muzici“ (Price, 2012). Prajs je dao dosta prostora – i priznanja – piscima saradnicima Jepeu Gjervigu Gramu i Tobijasu Lindholmu (Jeppe Gjervig Gram; Tobias Lindholm), ali niko ne osporava činjenicu da je on tvorac serije i da je njegova reč poslednja kad se radi o tome kako napraviti zanimljivu dramu koja će zainteresovati ljude za politiku. Kad su strani novinari pitali Prajsa u čemu je tajna uspeha novijih danskih televizijskih serija, izjavio je da DR shvata nužnost umetničke slobode (u: Gilbert, 2012), pa da stoga podržavaju stav Petera Torsbijia da pisci

treba da imaju kreativnu kontrolu nad svojom vizijom za novu seriju. Soren Svestrup opisuje kako mu je trebalo vremena da se navikne na poziciju „kooperanta“ glavnog pisca kad je odmah nakon završetka više filmske škole angažovan kao epizodni pisac za *Taksi*. Nije mu se svidelo to što su drugi prerađivali njegov materijal, ali je znao da ceni to što je stekao dosta iskustva za kratko vreme (Sveistrup u: Nordstrøm, 2004, 98). Povrh toga, shvatio je kakvo je olakšanje kad stupite na radno mesto pomirivši se s tim da neko drugi snosi odgovornost. Torsbi je bio taj koji je provodio „besane noći“. Bolje je započeti karijeru kao pisac epizoda, smatra Svestrup, jer je to pravi način da se nauči kako pisati za televiziju nego odmah na početku imati punu odgovornost za seriju (2004, 98). Poziciju glavnog pisca Svestrup je prvi put dobio na seriji *Hotel Faber*, što je – po uzoru na *Taksi* – bio prvi pokušaj da se izvrši produkcija dugometražne serije za TV 2. Učestvovao je u procesu razvoja serije *Hotel Faber* koju je napravila produksijska kuća Jarowiskij. Sa četrdeset napisanih epizoda godišnje, tempo i cena te produkcije značajno su se razlikovali od načina rada u DR-u. Prema Svestrupovom mišljenju, to je ostavljalo malo vremena za prerađivanje, a zbog ograničenog budžeta strategija produkcije je više nalikovala sapunicama nego dramskim serijama jer je, na primer, bilo veoma malo prilika za snimanje na lokacijama. Svestrup je to iskustvo opisao kao frustrirajuće i poučno, rekavši da je naučio da kvalitet košta i da jedna osoba treba da vodi produkciju, što nije bio slučaj sa *Hotelom Faber* (2004, 99).

Svestrup veruje da jedinstvena autorska vizija predstavlja najatraktivniji oblik produkcije za pisce jer pruža mogućnost da se jedna scena napiše tri puta: u scenariju, na setu u saradnji sa rediteljem i glumcima, i naponsetku, tokom montaže. Jedinstvena autorska vizija bi trebalo da se primenjuje na celokupan proces, ne samo na pisanje. Posle *Nikolaja i Julije*, koja je bila rezultat rada nekoliko pisaca epizoda, Svestrup je razvijajući novu seriju htio da poboljša radni proces time što je odlučio da uključi samo još dva pisca. To mu je omogućilo da jasnije postavi cilj i da sarađuje samo sa onim piscima s kojima je mogao da izdrži duge sate stresnog procesa pisanja serije provedene u scenarističkoj sobi. Opisuje kako je u produkciji serije *Ubistvo* jedinstvena autorska vizija možda primenjena u svom najekstremnijem obliku jer je bio uključen u donošenje svih odluka. To je dovelo do konfrontacija sa oba izvršna producenta, glumcima i ekipom produkcije, ali smatra da je nosilac jedinstvene autorske vizije dužan da preuzme punu odgovornost i da se uključi u sve aspekte serije. S tim u vezi, Svestrup definiše koncept jedinstvene autorske vizije kao potpuno poverenje u pisca pri donošenju odluka o raznoraznim stvarima – od vizuelnih aspekata preko produksijskog dizajna do zvuka (Sveistrup, 2012). No, kao i Adam Prajs, Svestrup sarađuje sa piscima epizoda i prima savete reditelja i glumaca. Scenario smatra radnom verzijom u koju se mogu unositi izmene sve do poslednjeg trenutka. Zbog toga se tokom produkcije *Ubistva* često radilo pod velikim pritiskom, ali on smatra da tako mora biti ukoliko se želi napraviti najbolja moguća serija. Prajs i Svestrup se mogu smatrati drugom generacijom glavnih pisaca koji rade po produksijskom modelu uvedenom krajem devedesetih godina prošlog veka sa upotrebom prenosne produkcije i pisaca epizoda za dramske serije. Ta generacija pisaca takođe se odlikuje boljim razumevanjem i primenom koncepta jedinstvene autorske vizije u cilju obezbeđivanja podrške piscima tokom različitih

faza pisanja i produkcije. Oba pisca su nekoliko godina uzastopno imala dobru saradnju sa jednim producentom, Prajs sa Kamilom Hamerih, a Svestrup sa Pif Bernt, i obojica ističu koliko je ta saradnja značajna za njihov rad. Osim toga, Svestrup je redovno sarađivao sa glumicom Sofi Kropol (Sofie Gråbøl) koja je igrala jednu od glavnih uloga u *Nikolaju i Juliji* pre no što je postala Sara Lund u *Ubistvu*.

Ova dva pisca su serije *Premijerka* i *Ubistvo* napravili za domaće tržište, a zbog njihovog pomalo iznenađujućeg međunarodnog uspeha u drugoj deceniji dvadeset i prvog veka aktuelni produksijski model našao se u teškoj poziciji jer je stvoren čitav niz novih očekivanja od budućih pisaca.

Rad u okvirima ustanovljenog modela produkcije

Iz perspektive „sistema TV serijske ideje“, neobična je činjenica da su se svi glavni pisci novih serija u DR-u, s izuzetkom Adama Prajsa, školovali na Višoj filmskoj školi, a zatim tokom prve decenije dvadeset i prvog veka gradili karijeru napredujući na lestvici Odseka fikcijskog programa DR-a. Ti pisci su iz prve ruke upoznati sa produksijskim modelom kao i sa fundamentalnim očekivanjima od serije sa mandatom javnog servisa. Moglo bi se tvrditi da pozicija unutar DR-a omogućava lakši uvid u to kakve serije DR-ovi upravnici očekuju, kao i da postoji razrađena mreža putem koje se predlozi mogu slati pravim ljudima. No, čini se da je osnovni princip po kome se naručuju nove serije taj da se slede želje pisaca pre nego da se od pisaca unutar DR-ovog sistema zatraži da krenu u određenom pravcu ili da ponavljaju postojeće formule. Serija *Naslednici* (*Arvingerne, The Legacy*) autorke Maje Ilsi (Maya Ilsøe) zasniva se na njenoj zamisli o porodičnoj seriji sa naglaskom na likovima, a glavni pokretač radnje je nesloga među naslednicima. Okosnicu serije čini problematika različitosti i odnosa između roditelja i dece, odnosno između bunta omladine iz 1968. godine i modernih porodičnih obrazaca. Ideja Jepea Gjerviga Grama za novu seriju *Tragom novca* (*Bedrag, Follow the Money*) bavi se finansijskim svetom – i finansijskim kriminalom – a kao inspiracija mu je poslužila serija *Doušnici* (*The Wire*, HBO, 2002–2008)¹ i način na koji ta serija posmatra konflikte kroz nekoliko različitih vizura. Iako se može reći da ove serije imaju isti fokus kao i prvobitne porodične i kriminalističke serije, one označavaju generacijski zaokret i primeri su serija koje dolaze od pisaca koji su po završetku Više filmske škole mahom radili isključivo na Odseku fikcijskog programa DR-a, a to su Maja Ilsi, koja je napisala popularne porodične božićne serije *Absalons hemmelighed/Tajna Absalona* (2006) i *Pagten/Pakt* (2009), i Jepe Gjervig Gram, koji je napisao epizode serija *Sommer/Leto* (2008–2009) i *Premijerka*.

Pisci imaju velike ambicije i veoma su svesni toga da kada prvi put pišu seriju za udarni termin nedeljom uveče imaju ogromnu odgovornost koja dolazi sa prilikom da se „obrate naciji“. Evo kako Maja Ilsi opisuje spisateljski proces: „Ponekad dok pišem kažem sebi: Sada imaš priliku i prostor da se tokom jednog sata obraćaš milionu ljudi. Da li želiš baš to da kažeš?“ (Ilsøe, 2012). Kao glavni pisac imate osećaj da vam se pruža prilika da kažete nešto

¹ Serija je na našim prostorima poznata i pod nazivom *Žica*. (Prim. prev.)

važno i iznesete nešto lično u formatu serije, što je uzbudljivo i zanimljivo ali može biti i stresno ako sav sadržaj neprestano procenjujete tako što vodite zamišljeni razgovor s mnobrojnom publikom pokušavajući da opravdavate suštinu serije. Činjenica da su se DR-ove serije preselile na međunarodnu scenu dodala je još jednu zamišljenu publiku, a zahvaljujući uspehu prethodnih serija, nekoliko zemalja je otkupilo prava emitovanja *Naslednika* čak i pre nego što je produkcija zapravo počela. Otud su pisci pod pritiskom da proizvedu serije koje će privući gledaoce komercijalne televizije u zemlji, ali čak i pre premijernog prikazivanja u Danskoj te serije odlaze u svet. U vezi sa „stasavanjem unutar sistema“, Jeppe Gjervig Gram opisuje kako je poslednju sezonom *Premijerke* proveo „obučavajući“ se za posao glavnog pisca (Gram, 2012). Sa Prajsom se dogovorio da mu je namera da nauči što više o zaduženjima glavnog pisca pre no što osnuje vlastiti scenaristički tim za novu seriju posle *Premijerke*. To je pravi primer porodične saradnje u kojoj učesnici pomažu jedni drugima prilikom tranzicije i otvoreno razmenjuju znanje i umeće (John-Steiner, 2000). Gram ima samo reči hvale za prirodu tog procesa i duboko poštjuje ulogu glavnog pisca koja po njegovom mišljenju zahteva veliko iskustvo. I to ne samo u pogledu procesa pisanja i produkcije već i u pogledu sadržaja priče. Kako tvrdi, glavnim piscima potrebna je velika banka ideja koje se mogu kombinovati na nove načine ili reciklirati kako bi se materijal proizvodio željenim tempom i održao konstantan protok materijala kroz scenarističku sobu. Poput ostalih pisaca epizoda serije *Premijerka*, Gram ocenjuje proces pisanja serije kao veoma povoljno iskustvo i izražava zabrinutost za to da li će u novoj scenarističkoj sobi uspeti da se ponovi ista „hemija“ kao kod *Premijerke* (Gram, 2012).

Glavni pisci poput Adama Prajsa i Sorena Svestrupa mogli su da razvijaju svoje serije daleko od očiju javnosti i bez preprodajnih aktivnosti, ali se situacija sada dramatično promenila za glavne pisce zbog pažnje koju su serije DR-a skrenule na sebe, kao i zbog opšteg porasta interesovanja za serije i njihove pisce kako na domaćem tako i na inostranom nivou. Te promene ne utiču uvek povoljno na kreativni proces razvoja i pisanja serija.

Reditelji kao saradnici

Premda nije bilo jednostavno uvesti produksijsku strukturu sačinjenu od glavnog pisca i pisaca epizoda, izgleda da je ta struktura sada potpuno integrisana u produksijski okvir i da je pisac priznat kao osoba čija autorska vizija usmerava produkciju. To se vidi po špicu. Tako, na primer, odmah na početku *Premijerke* piše da je to triler Sorena Svestrupa. Glavni pisci očigledno imaju deesignaciju autora, ali svi glavni pisci u DR-u ističu da je u procesu prenošenja njihovih ideja na ekran bitan kolektivni napor. Svakako uživaju u svojoj poziciji, ali su svesni da ona ne znači ništa bez pravih ljudi koji umeju da udahnu život u pisani materijal. Peter i Stig Torsbi govore samo o dobroj saradnji sa rediteljima, pa čak i sa rediteljima epizoda čiji je prvobitni pristup bio taj da rade na televizijskoj seriji samo dok im se ukaže sledeća prilika da praveigrani film. Taj se pristup promenio i reditelji se tokom godina bolje uputili u celokupni proces produkcije. Stig Torsbi pominje da je imao priliku da iskusi kako izgleda kad reditelj odvede materijal u nekom čudnom pravcu dok je producent na godišnjem odmoru i ne proverava šta se dešava (Thorsboe, 2012). Producen Sven Kla-

usen se seća primera reditelja koji su prihvatali improvizaciju i stvarali scene koje su izgledale verne materijalu na setu, ali se nisu uklapale u predviđenu širu priču (Clausen, 2010). U današnje vreme, svi pisci ističu da su im reditelji najbitniji saradnici i da oni obično čitaju i komentarišu kasnije verzije scenarija, čime se omogućava da njihova zapažanja utiču na tekst. Reditelji koji sarađuju na konceptu svakako zauzimaju posebnu poziciju kad kreiraju vizuelni stil serije, ali to se sve dešava u stalnom dijalogu sa piscima i njihovo angažovanje povezano je sa piščevim planovima za seriju. U većini produkcijskih postavki u DR-u, reditelji snime dve epizode pre no što posao preuzme naredni reditelj. Takav oblik produkcije obično se smatra produktivnim i dinamičnim, ali zahteva da se svakom reditelju jasno prenese informacija o osnovnoj ideji serije, kao i da svaki od njih pristane da radi u pret-hodno uspostavljenom okviru rada.

Soren Krag-Jakobsen (Søren Kragh-Jacobsen) režirao je epizode *Orla i Obezbeđenja* i stvarao je vizuelni koncept *Premijerke*. Prema njegovom mišljenju, pisci Odseka fikcijskog programa DR-a imaju apsolutnu kontrolu. Krag-Jakobsen smatra da postoji velika razlika između uloge reditelja epizoda i reditelja koji stvara vizuelni koncept serije, poredeći pri tome ulogu reditelja koji stvara vizuelni koncept sa rediteljima igračih filmova. No, ta situacija se menja čim počne promocija serije, kada se stiče čudan utisak da nikoga ne zanima šta misli reditelj jer je pisac glavna zvezda. Reditelj tada gubi svaki osećaj vlasništva jer voz odlazi bez njega ili nje (2012, 9). Dok reditelji koji stvaraju vizuelni koncept serije imaju znatan uticaj na definisanje stila serije, a reditelji epizoda svojom stručnošću doprinose jednom delu prenosne produkcije, pisci su uključeni u proces od početka do kraja zbog čega ih javnost doživljava kao autore. Retki su gledaoci koji znaju ko je režirao šta u seriji i koji mogu da razlikuju epizode po tome ko ih je režirao. Interno je situacija drugačija: pisci uočavaju razlike u konačnom izgledu epizoda različitim rediteljima, kako u pogledu glume tako i u pogledu vizuelnog utiska. Prajs je bilo od suštinske važnosti da pronađe reditelje koji su voljni da „reaguju“ na materijal serije *Premijerka*, ali opisuje i kako je to ponekad dovelo do „umetničkih, priovedačkih promena“ na širem planu. Te su promene, međutim, ostale „u okvirima koncepta“, pa su, kako smatra Prajs, doprinele dinamici serije bez zbumnivanja publike. Prema njegovom mišljenju, kod jedinstvene autorske vizije važno je neprestano voditi računa o kontinuitetu i doslednosti (Price, 2012). Zbog toga glavni pisci treba ne samo da pišu već i da prate materijal do samog kraja. Kad produkcija otpočne, taj zadatak odnosi dosta vremena jer glavni pisac tada piše nove epizode dok istovremeno radi sa ostalima na preprodukциji, produkciji i postprodukciiji.

Glumci kao saradnici

Posle *Taksija* DR je uspostavio sistem po kojem produkcija počinje kad se završe od jedne do tri epizode, nakon čega pisci tokom snimanja rade na produkciji ostalih epizoda, kojih obično ima deset u jednoj sezoni. To omogućava da povratne informacije sa produkcije utiču na proces pisanja, ali to je ujedno i razlog zašto se neki reditelji žale da kasno dobijaju scenarije. Treća sezona *Premijerke* je najsvežiji primer produkcije gde je

zbog promena unošenih u poslednjem trenutku došlo do zakasnele primopredaje ko-načne verzije.

Pisci Stig Torsbi i Hana Lundblad kažu da pisanje tokom produkcije nalikuje postavljanju šina ispred zahuktalog parnog voza i kažu da su bili potpuno iscrpljeni nakon pisanja serije *Bolja vremena* (Thorsboe, 2012; Lundblad, 2012). Svi se pisci slažu s tim da je ovakav oblik procesa pisanja stresan, ali se svi isto tako slažu da postoje i mnoge velike prednosti ovog vida produkcije. Nekim piscima, kao što je Soren Svestrup, potrebno je da imaju rok za produkciju kako bi bili stimulisani da sa faze identifikovanja cilja i kreiranja velikog broja ideja pređu na traženje rešenja, jer stvari počinju da dolaze na svoje mesto tek kad se približi dan početka produkcije (Sveistrup, 2012).

Mej Brostrom smatra da brz tempo stvara dobru radnu etiku i uživa da posmatra kako tokom produkcije materijal „počinje da raste i razvija se“ (Brostrøm, 2012). Peter Torsbi ističe kako produksijski aparat stvara energiju i kako ta energija verodostojno oživljava tekst (Thorsboe, 2012). Za pisca je višestruko korisno da unapred zna za koje glumce i lokacije piše, kao i kad vidi kako se određeni likovi ili odnosi razvijaju u neočekivanom pravcu. Povrh toga, lakše se snaći u nepredviđenim okolnostima kao, na primer, kad je glavni glumac Jens Albinus slomio nogu pred sam početak snimanja *Orla*, pa su pisci morali da odluče šta da rade (Thorsboe, 2012; Brostrøm, 2012). Svaki pisac u izvesnoj meri uključuje glumce u svoj proces rada. Stig Torsbi i Hana Lundblad obično saslušaju zapažanja glumaca tokom čitanja scenarija pojedinačnih epizoda. Kažu da su njih dvoje najverovatnije pisci koji više od svih drugih pisaca u DR-u svoje scenarije čuvaju za sebe. Saslušaju mišljenje reditelja i glumaca, ali retko unesu neke krupnije izmene jer pre toga sami pročešljaju scenario mnogo puta i odluče se za najbolja rešenja. Nakon sastanka sa rediteljem očekuju da tekst bude snimljen tačno onako kako je napisan i glumci ne bi trebalo da dodaju nikakav novi tekst tokom snimanja scena. Ako žele išta da izmene, moraju da pozovu pisce (Thorsboe, 2012; Lundblad, 2012). Ovaj pristup daje prednost pisanom tekstu. Scenariji se smatraju manje-više završenim nacrtom produkcije (e.g. Staiger, 2012). U radnom procesu Torsbija i Lundbladove tekst predstavlja skoro kompletan recept za produkciju, pri čemu konceptualne faze scenarija prevashodno spadaju u delatnost pisaca pre početka produkcije. Drugi glavni pisci imaju nešto otvoreniji pristup prirodi scenarija, koji se delimično zasniva na tome da glumci iščitavaju prve verzije i da ih komentarišu, što se u nekim slučajevima dešava i u toku produkcije. Tako, na primer, Soren Svestrup dozvoljava glumcima da predlažu promene u poslednjem trenutku. Kaže da je *Ubistvo* obeleženo time što je glavna glumica Sofi Kapol davala sugestije sve do samog snimanja scena (Sveistrup, 2012). Svestrup za sebe kaže da čvrsto veruje u, kako se izrazio, „dijalektiku sa glumcima“ koja se zasniva na paraleli između glavnog pisca i dirigenta velikog orkestra. Kako kaže: „Ukoliko hoću da napravim najbolju moguću seriju, onda mi treba neprestana pažnja i budnost glumaca. Moraju mi se obratiti kad god smatraju da negde postoje greške, tako da mogu da ih ispravim, jer u suprotnom nema šanse da dobro obavim posao. Oni moraju da obrate pažnju na svoj delokrug rada kako bih ja mogao da se fokusiram na svoj i njihov trud objedinim sa svojim“ (Sveistrup, 2012). Svestrup opisuje Krapolovu kao dobru dramaturškinju sa mno-

go dobrih predloga. S puno pohvala govori o njenom doprinosu seriji *Ubistvo* i želi da glumci budu kritični i izlažu nove ideje. To ne znači da će se svaka njihova ideja prihvati, ali dijalog uvek vodi ka konstruktivnim razgovorima i boljem razumevanju lika i onome čemu treba težiti. Po tom pitanju, smatra on, proces rada na *Ubistvu* je bio dobar uprkos tome što je mogao predstavljati opterećenje za neke glumce koji nisu navikli na taj način rada i koji bi možda više voleli da jednostavno dobiju tekst koji treba da izgovore (Sveistrup, 2012). Pisanje tokom produkcije može dovesti glumce u čudne situacije kao što se, na primer, desilo glumcu koji je u trećoj sezoni *Ubistva* tumačio lik ubice ali je to otkrio tek tokom čitanja scenarija. Izazov u prvoj sezoni *Ubistva* bio je održati prisustvo glumaca tokom dvadeset epizoda pre no što njihov lik dobije neki ishod i Sveistrup opisuje kako je tokom prve sezone imao nekoliko sastanaka gde bi se ljudi naljutili i napustili sastanak. Iako glavni pisac može neke glumce pozvati da sarađuju s njim, druge može držati u potpunom neznanju što se tiče određenih aspekata priče. O tome odlučuje glavni pisac koji na taj način u većoj ili manjoj meri dozvoljava drugima uvid u celokupnu viziju u zavisnosti od toga šta smatra ispravnim kreativnim izborima. Onima koji ne spadaju u krug posvećenih, kao pomenuti glumac sa čitanja, moraju da igraju kako drugi svira više nego što imaju priliku da daju vlastiti doprinos, te se postavlja važno pitanje – koga glavni pisac poziva da se uključi u donošenje kreativnih odluka koje utiču na tekst, a od koga ne očekuje ništa drugo osim pukog reprodukovanja napisanog materijala. Kao što je primećeno tokom procesa pisanja *Naslednika* i *Premjerke*, jedinstvena autorska vizija takođe znači da glavni pisac mora da donosi ogroman broj odluka i obavlja ogromnu količinu komunikacije. Maja Ilsi u vezi sa *Naslednicima*, što joj je bila prva serija koja se emituje nedeljom uveče, opisuje kako je postepeno naučila da se više zaštiti tokom procesa i da postavi stroža pravila u vezi sa povratnim informacijama, porukama i sastancima jer je to bio jedini način da ne potone u moru posla (Ilsøe, 2012). U tu zaštitnu strategiju spadalo je i organizovanje individualnih sastanaka sa glumcima posle čitanja svake epizode. Time je glumcima dala priliku da izraze svoje mišljenje o scenama, dijalozima i motivaciji likova, ali cilj joj je bio, objašnjava Ilsi-jeva, da glumci tokom jednog razgovora kažu sve što imaju, a ne da kasnije u više navrata šalju komentare i poruke (Ilsøe, 2012). Radeći istovremeno na pisanju scenarija i na produkciji serije, Ilsi je shvatila da su povratne informacije od glumaca veoma dragocene, i to ne samo u vidu zapažanja o specifičnom tekstu već i u vidu improvizacija na tekst. Rediteljka koja je kreirala vizuelni koncept *Naslednika* Pernila Ogust (Pernilla August) radila je sa glavnim glumcima na snimajućim probama tako što je improvizovala po scenariju. Prema mišljenju Ilsi-jeve, to je proizvelo nekoliko inspirativnih ideja, trenutaka i linija razvoja za dalji proces pisanja. Taj vid improvizacije ne mora se uvek fokusirati na analitičke rasprave u vezi sa zadatim tekstrom već može biti vid zabave koji učesnicima dozvoljava da zamisljavaju moguće scene, linije zapleta ili tok radnje koji, zatim, mogu poslužiti kao inspiracija za dalje pisanje.

Zapažanje tokom procesa razvoja i pisanja *Naslednika* jasno su ukazala na to da pisci moraju dobro da razmisle o tome u kojoj će meri biti otvoreni tokom procesa rada jer uz koncept jedinstvene autorske vizije u okviru poslovnog modela Odseka fikcijskog progra-

ma DR-a dolazi i opasnost da glavni pisac bude preplavljen mišljenjima i sugestijama drugih. Za razliku od treće sezone *Premijerke* koja je imala razrađenu strukturu sastanaka i prikupljanja povratnih informacija, glavna scenaristkinja Maja Ilsi je na seriji *Naslednici* radila sa novim producentom i prvi put organizovala scenarističku sobu, što joj je stvorilo brojne probleme u vezi s tim kad prekinuti diskusiju o materijalu. Povrh toga, angažovanje čuvenih i iskusnih talenata, poput glumice/režiske Pernile Ogust na mestu reditelja koji stvara vizuelni koncept serije i Trine Dirholm (Trine Dyrholm) u ulozi jedne od glavnih glumica, dovelo je do toga da je Ilsijseva morala da uloži veliki napor da sačuva svoju viziju (Ilsøe, 2012; Rank, 2012). I Maja Ilsi i producent Kristijan Rank (Christian Rank) ističu kako je fazu razvoja serije delimično obeležilo njihovo ograničeno iskustvo rada na visokoprofilnim serijama, ali se oboje slažu u tome da su uspeli da stabilizuju situaciju kad su razjasnili da Ilsijseva treba da ima kreativnu kontrolu i napominju da su morali da veruju jedno u drugo čak i kad su drugi sumnjali u njihove kreativne odluke; prema njihovom mišljenju, lekcija koju su naučili jeste da takav oblik visokoprofilne produkcije nije moguće izvesti bez apsolutnog međusobnog poverenja pisca i producenta (Ilsøe, 2012; Rank, 2012).

Peter Torsbi i Mej Brostrom tvrde da se mišljenje glumaca mora uvažavati jer glumci su ti koji se nalaze na isturenoj liniji. Nije lako biti naslovno lice serije dugo vremena, a glumci se izlažu tom riziku. Vremenom se glumac srodi sa ulogom i to može biti izvor nadahnуća za pisca. Torsbi i Brostromova opisuju kako se inspiracija ne mora uvek javiti tokom neposrednog razgovora pisaca i glumaca. Nekad se desi da pisci u montažnoj sobi ugledaju nešto što liku dodaje novi elemenat koji im ranije nije pao na pamet. Oni tvrde da pisci moraju biti voljni da prihvate ono što mogu da nauče iz saradnje sa glumcima i opisuju koliko su bili isfrustrirani kad su pišući jednu novu seriju za nemačko tržište morali da završe sav materijal pre početka snimanja, što nije ostavilo nikakvu mogućnost da posredne ili neposredne povratne informacije od glumaca utiču na pisanje (Thorsboe, 2012; Brostrøm, 2012).

Što se tiče *Premijerke*, Adam Prajs tvrdi da bliska saradnja sa glumcima omogućava stvaranje provokativnijeg materijala jer pisci spoznaju koje su glumačke sposobnosti i u čemu su naročito dobri. Tvrdi da emocionalnu okosnicu *Premijerke* čine oči Sise Papet Knussen (Sidse Babett Knudsen), glas Brigitte Hjort Sorensen (Birgitte Hjort Sørensen) i pokreti Piloa Asbeka (Pilou Asbæk) (Price, 2012). Glumci daju najviše od sebe kad imaju utisak da se njihovo mišljenje uvažava i kad osećaju da mogu da opravdaju postupke svojih likova. Dijalog sa glumcima pomaže da se naprave riskantnije scene, pa Prajs tvrdi da je scenario *Premijerke* dosta poboljšan zapažanjima glumaca, jer su mu ona pomogla da uoči gde se materijal može produbiti u odnosu na ono što je prvobitno napisano (Price, 2012). Navedeni primeri pokazuju kako model pisanja i produkcije na Odseku fikcijskog programa DR-a dozvoljava tekućoj produkciji da pozitivno utiče na proces pisanja. Tako dolazi do delimičnog preklapanja idejne i izvršne faze, čime se uspostavlja povratna sprega između procesa produkcije kako budućih epizoda tako i onih čija je produkcija u toku. Takav način rada zahteva od pisaca da se nose sa ogromnom količinom primedbi i zapažanja i iziskuje određeni tempo produkcije, pa su ponekad reditelji i ekipa produkcije isfrustrirani jer im za-

kasneli scenario komplikuje rad. Uprkos stresu izazvanom takvom strukturom rada, većina pisaca i producenata se slaže da je to najbolji način produkcije serije, da tekst predstavlja nacrt za saradnju a ne recept koji treba dosledno slediti. Ipak, takav način rada zahteva i nekoga ko poznaje ukupni sadržaj ne samo pojedine epizode već i pozadinu radnje i budućnost likova ili sadržaj celokupne sezone, što ukazuje na to da vredi imati glavnog pisca koji poznaje viziju u celini i koji predvodi proces produkcije.

Elementi vremena i poverenja

Većina pisaca deli mišljenje da kad produkcija jednom počne, može se odvijati brzim tempom jedino ukoliko je dovoljno vremena posvećeno detaljnem razvoju serije pre no što se prešlo na samo pisanje epizoda. Serije DR-a se baziraju na originalnim idejama pisaca, ali – poput mnogih ideja u zametku – one su često samo želja da se istraži neka misao, okruženje ili tema, a ne potpuno formirana, savršeno uobičljena priča koju samo treba baciti na papir. Ima pisaca koji su više od godinu dana bili angažovani samo na tome da, uz pomoć velikog broja saradnika, iskristališu i razviju te ideje. Piscima je izuzetno važno da im se dozvoli da posvete dovoljno vremena početnim fazama koje bi se jezikom kreativnog rešavanja problema (KRP) nazvale pronalaženje cilja, pronalaženje činjenica i definisanje problema, nakon čega sledi pronalaženje ideja (Isaksen i Treffinger, 2004, 14). Kada se taj model primeni na pisanje scenarija, istraživačka i razvojna faza bi se mogle smatrati početnim fazama tokom kojih se testiraju različiti *pitch*-evi (kratke prezentacije ideja) i pre-mise, likovi, teme i lokacije pre no što se doneše odluka da se krene u određenom pravcu, što se, potom, može precizirati u sažetim scenosledima (*plot/script outline*), scenosledima i verzijama scenarija.

Većina pisaca kaže da su dosta dugo vremena proveli na platnom spisku DR-a razvijajući konceptualnu osnovu za seriju pre no što su stvarno počeli sa pisanjem verzije scenarija. Stig Torsi i Hana Lundblad su proveli bar godinu dana razvijajući *Bolja vremena i Srećan život* (*Lykke, Happy Life*), u dovoljnoj meri da bi se moglo pristupiti pisanju prve epizode. Kad je počela produkcija, imali su između šest i osam nedelja za pisanje jedne epizode (Thorsboe, 2012; Lundblad, 2012). Soren Svestup je u saradnji sa još dva pisca razvijao *Ubistvo* više od godinu dana pre no što je započelo pisanje. Prvobitna ideja može pretrpeti krupne promene tokom razvojne faze. Ideja za *Ubistvo* je od kratke serije izrasla u dramu od dvadeset epizoda i premestila mesto radnje iz provincijskog gradića u Kopenhagen. Tri pisca su detaljno proučila nekoliko različitih policijskih istraga stvarnih ubistava pre nego što su odlučila kakav slučaj da postave u centar priče i pre nego što su odlučila da priča delimično rekonstruiše poslednju noć jedne tinejdžerke. Neophodno je posvetiti dovoljno vremena detaljnem proučavanju ideje i pažljivom razmatranju glavne premise i dramskog pokretača jer, kako kažu pisci, to im kasnije pomaže da pišu epizode zadatim tempom.

Sve televizijske serije prolaze kroz faze proučavanja i brušenja ideja, ali postoje ogromne razlike u tome koliko vremena je posvećeno tom procesu, kao i koliko novca je potrošeno na njega. Većina pisaca u DR-u se slaže da im se ostavlja dovoljno vremena da

stvore solidnu osnovu za projekat pre početka pisanja, a dobijanje plaćenog odsustva tokom kojeg mogu razmišljati o budućim idejama, naravno, nailazi na veliku pohvalu onih kojima je pružena mogućnost da pođu tragom svojih ideja (npr. Peter Thorsboe 2012; Brostrøm, 2012; Ilsøe, 2012; Sveistrup, 2012). Pisanje televizijske serije je dugoročna obaveza, te se isplati angažovati visokomotivisane pisce koji osećaju slobodu da idu za svojim željama. To ne znači da njihove ideje usput ne nailaze na probleme. One se kasnije analiziraju i razmatraju i moraju da zadovolje logističke i ekonomske zahteve produkcije, ali nekoliko pisaca opisuje kako su ih po završetku uspešne serije pitali na čemu bi želeli da rade sledeći put. Rad na serijama se tako izgrađivao i usavršavao počevši od problema serije *Taksi* o tome kako uskladiti rad nekoliko pisaca na razradi ideje upravnika DR-a. Poći za interesovanjem pisaca zahteva ogromnu veru u njihovu sposobnost da smisle sjajne ideje i da ih pretvore u zanimljiv televizijski sadržaj. Pišući o tome kako pospešiti kreativnost u organizacijama, Goran Ekval naročito ističe poverenje kao jedan od najvažnijih elemenata „klime u organizaciji“ (Ekvall, 1996). Pisci u DR-u uživaju visok stepen „institucijskog poverenja“, o čemu detaljnije govorim u svojim drugim člancima (Redvall, 2012c). To poverenje se, na primer, ogleda u tome što producenti i upravnici DR-a kao nadzornici i stručna lica dozvoljavaju piscima da provedu dosta vremena u početnim fazama, kao i u tome štosu spremni da preuzmu rizik umesto da na početku piscima predlože propisane kriterijume i zadate rokove za projekte. Adam Prajs tvrdi da DR-ove serije svoj nedavni uspeh duguju tome što se Odsek fikcijskog programa DR-a ne ustručava da odgovornost za radne zadatke ustavi talentovanim umetnicima. Smatra da je promenjivu sreću ostalih danskih radio-difuznih servisa moguće objasniti time što nemaju istu količinu poverenja u takav oblik delegiranja zaduženja. Prema njegovom mišljenju, umetničke odluke se ne mogu prepustiti fokusnim grupama i plenarnim diskusijama, jer će to zamutiti dramsko jezgro projekta (Price, 2012). Slično tome, Soren Svestrum izjavljuje da je uživao „neograničeno poverenje“ šefa Dramske redakcije Ingolfa Gabolda. Stav mu je bio: „Ako Soren veruje u nešto, onda i ja verujem“ (Sveistrup, 2012). Dok je radio na razvoju serije *Ubistvo* nije mu „dvadeset i pet ljudi sedelo na glavi“ želeći da pročita i komentariše. Svestrup smatra da je takva vrsta poverenja najbitnija i da je vreme koje je proveo na Odseku fikcijskog programa DR-a obeležila vera talentovanih nadzornika u pisce, što je inače redak slučaj u danskoj filmskoj i televizijskoj industriji. Insistira na tome da Odsek fikcijskog programa DR-a zaslužuje sve pohvale zato što je odlučio da ima strpljenja umesto da se već u ranim fazama unervozi zbog velikih troškova produkcije. Prema Svestrupovom mišljenju, tom strategijom se, između ostalog, stvara veliki osećaj odgovornosti kod pisaca i želja da opravdaju poverenje; desni se nešto „fantastično“ kad osetite „slobodu koja dolazi s odgovornošću“ (Sveistrup, 2012). No, Svestrup napominje da se ta vrsta poverenja ukazuje samo iskusnim umetnicima sa izvesnom reputacijom, ali čak i sa priznatijim imenima postoji velika doza rizika. U „sistemu TV serijske ideje“ školovanost i reputacija umetnika su od velike važnosti, ali je od istog značaja i to kako se određene menadžerske ideje prožimaju i uklapaju s radnim procesom umetnika. Svestrup kaže da serija *Ubistvo* nikad ne bi nastala da neki ljudi, među njima i

producentkinja Pif Bernt i Ingolf Gabold, nisu bili spremni da se upuste u veliki rizik i poveruju mu da zna šta radi (Sveistrup, 2012).

Premda se poverenje institucije u pisce smatra važnim, potrebno je da postoji i poverenje između pisaca i producenata tokom produkcije. Kao što je već pomenuto, veliki broj saradničkih odnosa između pisaca i producenata na Odseku fikcijskog programa DR-a bili su dugovečni i pisci neguju tu čvrstu saradnju. Kao što je pomenuto u vezi sa *Naslednicima*, mogu se javiti mnoge poteškoće u odnosu između novih pisaca i producenata, a teškoće nastaju i kad ima mnogo onih koji na istoj produkciji prvi put preuzmu određene profesionalne uloge. Novi saradnici lakše posumnjavaju u kompetentnost druge osobe, a veoma je važno otkloniti te sumnje pre nego što produksijska mašinerija krene punom parom.

Producent kao učesnik „dvojne vizije“?

Svi pisci smatraju da su producenti od presudnog značaja za njihov rad. Neki se na producente oslanjaju u pogledu postavljanja okvira produkcije više nego što ih konsultuju tokom procesa pisanja. Stig Torsbi hvali producentsko umeće Svena Klausena, ali ne želi da ga uključi u proces pisanja (Thorsboe, 2012). Maja Ilsi je blisko sarađivala sa svojim producentom Kristijanom Rankom na procesu razvoja *Naslednika*, pozivala ga svaki put kad se tokom scenarističkih sastanaka pojave ideje koje bi mogle uneti krupne promene i tokom celog procesa spremno slušala njegove komentare. Adam Prajs i Soren Svestrup daju svojim redovnim producentima da čitaju verzije scenarija i da imaju uvid u njegov razvoj još od ranih faza. Većina pisaca smatra da postoji jasna podela uloga između pisaca i producenata. Kao što kaže Peter Torsbi: „Producent ima centralnu ulogu u procesu, ali on ne ume da piše, a pisci nisu producenti“ (Thorsboe, 2012). Iako su pisanje i produkcija blisko povezani, piscima i producentima pripadaju različita zaduženja u tom procesu. Na primer, *show-runner-i* u američkom produksijskom modelu nisu uvek prisutni u scenarističkoj sobi već samo prave selekciju materijala koji tu nastane. U danskom modelu glavni pisci koji rade sa scenarističkom sobom uvek su prisutni i učestvuju u celom procesu, dok su producenti zaduženi za druge aspekte produkcije. No, ima i onih pisaca koji su voljni da uključe producente u čitavu viziju projekta. Maja Ilsi tvrdi da je za saradnju pisca i producenta najvažnija želja da zajednički rade na određenoj priči. Priča izrasta iz originalne ideje pisca, ali producent mora svesrdno podržavati tu ideju kako bi joj omogućio da prebrodi mnoge prepreke na koje nailazi u procesu produkcije. Kao pisac mora biti sigurna da producent čvrsto stoji iza ključnih elemenata projekta (Ilsøe, 2012). Soren Svestrup kaže da je saradnja sa bivšom producentkinjom a sadašnjom šeficom Dramskog programa Pif Bernt bila od vitalnog značaja za njegov rad. Tvrdi da su piscima potrebni vešti producenti da pokrenu projekat s mrtve tačke, a takvi producenti se retko sreću. Svestrup ističe da mu je bitno da pronađe producenta koji želi da ispriča njegove priče i koji mu veruje. Kada se pravi nova serija uvek nailaze periodi sumnje i u tim trenucima poverenje producenta može predstavljati sigurnosnu mrežu koja drži sve na okupu i ne dozvoljava projektu da se raspadne (Sveistrup, 2012). Stig Torsbi i Hana Lundblad takođe naglašavaju ulogu producenta do te

mere da su svoj predlog za novu seriju izneli drugom radio-difuznom servisu nakon što je njihova bivša DR-ova producentkinja *Srećnog života* 2011. godine postala šefica Dramskog programa na TV 2. Tvrde da je saradnja ključna za uspeh projekta, te kad uspostavite dobar radni odnos, vredi ga održavati, čak i ako treba da radite u drugačijem produkcijskom modelu (Thorsboe, 2012; Lundblad, 2012).

Producent Sven Klausen sugerije da bi za opis produkcijskog modela na DR-u umesto izraza „jedinstvena vizija“ bolje bilo upotrebiti izraz „dvojna vizija“ jer se time uključuje i producentova vizija projekta (Clausen, 2010). Kao što je ranije napomenuto, televizija se tradicionalno smatra domenom producenta, a koncept jedinstvene autorske vizije premešta naglasak sa producenta na pisca. No, većina producenata uključena je u proces već od same ideje za seriju i igraju ključnu ulogu u njenom razvoju i opstanku u sistemu. Svi pisci rado priznaju veliki doprinos producenata, ali ideje za serije dolaze od pisaca i oni su ti koji donose kreativne odluke. Vizija projekta se otud temelji na piscu, ali kao što je prethodno rečeno, potrebno je mnogo važnih saradnika da se vizija ostvari i projekti nikad ne bi ugledali svetlo dana bez internih producenata i menadžerskih struktura voljnih da ih podrže i veruju u njihovu viziju.

Sven Klausen je učestvovao u uvođenju koncepta jedinstvene autorske vizije, te se proširivanje sada već razrađenog koncepta tako da obuhvati i producenta može smatrati opasnim jer ugrožava osnovno uverenje da je dobro imati jasno definisan glas koji stoji iza projekata, uverenje koje zauzima centralni značaj u poslovnom modelu DR-a. Drugi upravnici DR-a, izvan Odseka fikcijskog programa, slično se, međutim, zalažu za proširenje koncepta jedinstvene autorske vizije, kao što to na primer čini koprodukcijski upravnik Dramske redakcije SVT-a Stefan Baron 2013. godine opisujući strategiju švedskog radio-difuznog javnog servisa: Svi mislimo da je to „jedinstvena vizija“, ali ja bih je nazvao „dvostrukom vizijom“. Skandinavski koncept podrazumeva jednog snažnog producenta koji sarađuje s jednim snažnim piscem ili s nekoliko pisaca kojima se pridružuju reditelji (u: Pham, 2013).

Baron objašnjava da je teško oponašati američke strukture sa velikim timovima koji okružuju *showrunner*-e i budžet američkih serija, ali dodaje da SVT ipak funkcioniše na sličan način kao američka industrija, samo sa manje novca. SVT je tokom druge decenije ovog veka prošao kroz krupne promene mahom zbog toga što je nastojao da se ugleda na produkcijski model DR-a i stavi naglasak na jednočasovne desetoepizodne dramske serije (Bondebjerg i Redvall, 2011, 104). Prema novoj strukturi, jedinstvena autorska vizija je integrисани koncept, ali kao što se vidi iz prethodnog navoda, producenti se zvanično predstavljaju kao deo vizije za razliku od uloge *showrunner*-a. Tačno je da ideja „združene vizije“ ili „dvostrukе vizije“ umnogome preslikava ulogu *showrunner*-a u američkoj televizijskoj industriji, ali kako je već objašnjeno, postoji prilično jasna podela uloga između glavnog pisca i producenta u kontekstu DR-a i svi se slažu da je pisac taj koji viziju projekta drži na dohvat ruke. Rumle Hamerih (Rumle Hammerich) tvrdi da нико u danskoj industriji nema bogato iskustvo i kao pisac i kao producent da bi se mogao naći u ulozi *showrunner*-a u skladu sa zahtevima američkog konteksta. No, možemo ulogu *showrunner*-a zamisliti kao

veoma stabilan saradnički tandem pisca i producenta kao što su to na primer Peter Torsbi/ Mej Brostrom i Sven Klausen, Adam Prajs i Kamila Hamerih ili Soren Svestrup i Pif Bernt. zajedno, oni su „glavni i odgovorni čuvari“ koji se staraju o sadržaju i likovima, kao i o tome da model produkcije dobro funkcioniše. Može se reći da je pisac odgovoran za kreativnu viziju, a producent za produkcijsku viziju bez koje piščeva vizija nikad ne bi dospela na male ekrane. Produkcijski model DR-a po kojem se pisanje odvija tokom produkcije i za njega je zadužen glavni pisac u saradnji sa piscima epizoda ima mnogo sličnosti sa američkim sistemom angažovanja *showrunner-a*, ali se termin *showrunner* ne koristi da bi se opisala uloga glavnog pisca DR-ove serije. Soren Svestrup je jedini pisac intervyuisan za ovu studiju koji je rekao da termin *showrunner* na odgovarajući način opisuje ono što on radi. Delimično i zato što mu se sviđa kako ta reč upućuje na aktivnost za razliku od jedinstvene vizije koja zvuči pasivno; neko sedi po celi dan sa vizijom umesto da bude „pronosilac vizije“. Reč „*showrunner*“ pleni zvukom delanja (Sveistrup, 2012). Svestrup je isto tako jedini pisac koji o svojoj seriji *Ubistvo* govori kao o „brendu“ gde je sve međusobno povezano, što podseća na neke aspekte viđenja Deniz Man da su američki *showrunner-i* menadžeri brenda (Mann, 2009). Najnovija literatura o teoriji autora razmatra kako se posredstvom koncepta autora reditelji mogu predstaviti kao brendovi (Grainge, 2007) i kako se „industrijska teorija autora“ može promišljati iz ugla televizijske produkcije (Caldwell, 2008). U kontekstu DR-a televizijski se pisci ne mogu smatrati velikim brendovima, bez obzira na to što su neki od njih – poput Dorena Svestrupa i Adama Pajsa – sada poznati publici i što će serije koje su njihovih ruku delo automatski izazvati interesovanje na domaćoj sceni. No, iako možda njihova imena nisu brendovi u autorskom smislu, njihove serije su postale poznati brendovi, pri čemu je zanimljivo primetiti da je, kako se navodi u prikazu *Premijerke u Njujork tajmsu* citiranom u uvodu ove knjige (Stanley, 2012), da je DR kao radio-difuzni javni servis kod međunarodne publike taj koji je stekao izvesni brendirani identitet, kao izvor posebne vrste kvalitetnih dramskih serija. Analiza razvoja jedinstvene autorske vizije unutar DR-ovog poslovnog modela ukazuje na to da su sve DR-ove serije slične po tome što pisci uživaju privilegovanu, centralnu poziciju u procesu nastanka serije i veliko poverenje institucije. Struktura u kojoj glavni pisac sarađuje sa piscima epizoda danas je čvrsto uspostavljena i pisci odlučuju do koje mere žele da tokom procesa uključe raznovrsne saradnike. Što se tiče dovoljne kontrole, u procesu učestvuju mnogobrojni ljudi, ali ga odlikuje to što talenat saradnika pothranjuje opštu viziju pisca. Publici se glavni pisac serije prezentuje kao autor, a proučavanje procesa dovodi do zaključka da pisci u pravom smislu nadziru doprinos različitim učesnika u procesu razvoja teksta od početka pa sve do montažne sobe.

Bibliografija:

- Goldberg, Lee i 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.' U: *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, ur. Vicki Mayer, Miranda J. Banks i 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.' Rad izložen na naučnom simpozijumu *Generation(s) of Television Studies*, 12. april 2013 na Univerzitetu Džordžije.
- Mann, Denise. 2009. 'It's not TV, It's Brand Management TV: The Collective Author(s) of the Lost Franchise.' U: *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, ur. Vicki Mayer, Miranda J. Banks i 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 i Julia Osellame. 2012. *Writing Hollywood: Rooms With a Point of View*. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 56: 3–20.
- Mollov, 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.' U: *Media Industries: History, Theory, and Method*, ur. Jennifer Holt i 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.
- Caughey, 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.' U: *Den skandinaviske krimi*, ur. Gunhild Agger i Anne Marit Waade, 195–203. Göteborg: Nordicom.

- Thorsboe, Peter. 2006. 'Om at ĺre et híndv rk.' U: *At l re kunsten*, ur. Ole John, 142–7. Copenhagen: Aschehoug.
- Wind-Friis, Lea. 2013. 'Adam Price arbejder p  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, S ren. 2012. 'Filminstrukt r p  DR Drama.' *Take 57*: 6–9.
- Kupferberg, Feiwel. 2006. *Kreative tider. At nyt nke den p dagogiske sociologi*. Copenhagen: Hans Reitzel.
- Isaksen, Scott G. i Donald J. Treffinger. 2004. 'Celebrating 50 Years of Reflective Practice: Versions of Creative Problem Solving.' *The Journal of Creative Behavior* 38: 75–101.
- Ekvall, G ran. 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 i 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.
- Brostr m, Mai. 2012. Razgovor sa autorom  lanka. 18. decembar.
- Clausen, Sven. 2010. Razgovor sa autorom  lanka. 23. avgust.
- Sveistrup, S ren. 2012. Razgovor sa autorom  lanka. 6. novembar.
- Gram, Jeppe Gjervig. 2012. Razgovor sa autorom  lanka. 9. novembar.
- Thorsboe, Peter; Thorsboe, Stig. 2012. Razgovor sa autorom  lanka. 3. septembar; 18. decebar.
- Price, Adam. 2012. Razgovor sa autorom  lanka. 20. decembar.
- Rank, Christian. 2012. Razgovor sa autorom  lanka. 22. novembar.
- Lundblad, Hanna. 2012. Razgovor sa autorom  lanka. 3. septembar.

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

(S engleskog prevela **Nata  Kampmark**)