

Forfatterskap i TV-drama



ERLEND LAVIK

# Forfatterskap i TV-drama

Showrunnermodellen, one vision  
– og *Kampen for tilværelsen*

Universitetsforlaget

© Erlend Lavik 2015.

Boken ble første gang utgitt i 2015 på Universitetsforlaget.

Materialet i denne publikasjonen er utgitt som open access / åpen tilgang og er omfattet av åndsverklovens bestemmelser og Creative Commons-lisens CC BY-NC-SA 4.0.

Lisensen Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 gir tillatelse til å kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format og til å bearbeide materialet. Lisensgiver kan ikke kalle tilbake disse frihetene så lenge du respekterer disse lisensvilkårene. For slik spredning og bearbeiding gjelder følgende vilkår: Du må oppgi korrekt kreditering og en henvisning til lisensen, samt indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av verket. Du kan ikke benytte materialet til kommersielle formål. Dersom du bearbeider materialet, må du distribuere dine bidrag under samme lisens som originalen. Du kan ikke på noen måte hindre andre i å bruke verket på en måte som lisensen tillater.

Boken er utgitt med støtte fra Universitetet i Bergen der Erlend Lavik er ansatt som professor.

ISBN trykt utgave: 978-82-15-02646-6

ISBN elektronisk pdf-utgave: 978-82-15-02669-5

Henvendelser om denne utgivelsen kan rettes til:  
post@universitetsforlaget.no

[www.universitetsforlaget.no](http://www.universitetsforlaget.no)

Omslag: Universitetsforlaget  
Sats: Laboremus Sandefjord AS

# Innhold

SAMMENDRAG .....	7
FORORD .....	9
INNLEDNING .....	11
HVORFOR FORFATTERSKAP I TV-DRAMA?	
KAPITTEL 1 .....	17
DEN AMERIKANSKE SHOWRUNNERMODELLEN	
Skriverommets fortrinn .....	22
Showrunneren – den strevsomme sjefsjobben .....	29
KAPITTEL 2 .....	35
DEN DANSKE MODELLEN	
Samfunnsrelevant underholdning .....	39
Rom for variasjon .....	41
KAPITTEL 3 .....	44
NRK DRAMA – EN USTØ GIGANT	
Regissøren i sentrum .....	46
Kursendring .....	49
KAPITTEL 4 .....	53
KAMPEN FOR TILVÆRELSEN	
Tre likestilte forfattere .....	54
Innholdet i diskusjonene .....	58
Formen på diskusjonene .....	61
Verdien av erfaring .....	65
En samfunnskritisk sjangerhybrid .....	70
Forfatterstyre i praksis .....	77
Forfatternes rolle utenfor skriverommet .....	84
KAPITTEL 5 .....	86
FLERSESONGDRAMAETS EGENART OG MULIGHETER	
Fortellingens formbarhet .....	88
Forskjellen på film og flersesongdrama .....	91
<i>Kampen for tilværelsen</i> i kontekst .....	97

AVSLUTNING .....	101
DEN INDIREKTE NYTTEVERDIEN	
LITTERATURLISTE .....	104
Andre kilder .....	105

# Sammendrag

## ERLEND LAVIK

(f. 1973) er professor i medievitenskap ved Institutt for informasjons- og medievitenskap, UiB. Han har skrevet boken *TV-serier: The Wire og den tredje gullalderen* (2014) og en rekke vitenskapelige artikler om film og TV.

**SAMMENDRAG** Boken utforsker forfatterskap i TV-drama gjennom en produksjonsstudie av *Kampen for tilværelsen*, den første forfatterstyrte serien produsert av NRK Drama. Den amerikanske og den danske TV-bransjens organisering av skrivearbeidet tjener som omdreiningspunkt for diskusjonen. Boken er også en refleksjon over flersesongdramaets kreative muligheter og begrensninger, og trekker paralleller til film- og roman-kunstens ulike fortellingskonvensjoner og tilblivelsesprosesser.

**NØKKEWORD** tv-serier, produksjonsstudie, forfatterskap, showrunner, manusutvikling

**ABSTRACT** The book explores authorship in TV drama through a production study of *Kampen for tilværelsen*, the first author-controlled series produced by NRK Drama. The writing practices in the American and Danish television industries serve as a point of departure. The book also contemplates the creative possibilities and constraints of multi-season dramas, contrasting their narrative conventions and processes of creation to those of films and novels.



# Forord

Denne boken har sitt utspring i det EU-finansierte forskningsprosjektet «Of Authorship and Originality», et tverrfaglig samarbeid i skjæringspunktet mellom juss og humaniora med forskere fra universitetene i Amsterdam, Cambridge og Bergen. Prosjektets formål var å undersøke hvorvidt ulike tekst- og kulturvitenskapelige perspektiver på «forfatterskap» og «originalitet» kan belyse eller berike forskningen på opphavsrett, der nettopp disse to begrepene står helt sentralt. De Bergens-baserte bidragsyterne, professor i medievitenskap Jostein Gripsrud og undertegnede, skulle særlig utforske og utfordre den såkalte «myten om romantisk forfatterskap» både teoretisk (i form av historisk-filosofiske undersøkelser) og empirisk (i form av produktjonsstudier).

En rekke opphavsrettsforskere mener nemlig at en nokså antikvert og naiv forestilling om det autonome og geniale enkeltindividet som opphav til originale verk, som så å si bærer det unike avtrykket av skaperens personlighet, har vært med på å forme opphavsrettslovgivningen, og at denne etterlevningen fra romantikken er i utakt både med moderne litteraturvitenskapelige teorier om forfatterskap og med faktiske kreative prosesser.

I løpet av mine historiske og teoretiske undersøkelser ble jeg stadig mer skeptisk til selve premisset, at litterære forestillinger om forfatterskap fra romantikken på mystisk vis fant veien inn i opphavsrettslovgivningen, og har formet den helt fram til i dag. Hvor virksomt det romantiske forfatterbegrepet er i dag i selve kulturlivet, er et nokså annet – men fra mitt faglige ståsted vel så interessant – spørsmål. Mot slutten av prosjektet utførte jeg derfor en produktjonsstudie av NRK-serien *Kampen for tilværelsen*. Selv om romantikkens forestillinger om forfatterskap har vært et relevant referansepunkt under arbeidet, har formålet med studien et mer generelt siktemål: å utforske de kreative prosessene bak et av vår tids mest omtalte og omtykte kulturuttrykk, nemlig TV-dramaet.

Jeg er takknemlig for at det europeiske forskningsrådet finansierte stipendet som gjorde dette prosjektet, og denne boken, mulig.

Jeg vil også takke NRK for at jeg fikk innpass i skriverommet, slik at jeg kunne observere deler av manusarbeidet. Ikke minst er jeg veldig takknemlig for

at seriens produsent, konseptuerende regissør og tre forfattere tok seg tid til å stille til intervju.

Til slutt vil jeg takke min redaktør, Heidi Norland, for konstruktive kommentarer til manus.

Bergen, oktober 2015

*Erlend Lavik*

# Innledning

## *Hvorfor forfatterskap i TV-drama?*

Høsten 2012 meldte norske medier at NRK Drama hadde utviklet en ny strategi for sin internproduksjon av TV-serier. Heretter skulle statskanalen satse på originalskrevne dramaserier og gi mer makt til forfatterne. «Vi ønsker å gjøre produksjonene mer forfatterstyrte. Det tror vi vil gi enda høyere kvalitet på TV-seriene», uttalte daværende dramasjef, Hans Rossiné, til *Dagbladet* den 16. november (Steen, 2012a). Kursendringen var tydelig inspirert av den danske rikskringkasterens suksess med forfatteren som såkalt visjonsbærer på serier som *Forbrydelsen/Forbrytelsen* (DR, 2007–2012) og *Borgen* (DR, 2010–2013). Det var likevel ikke snakk om noen direkte kopi, antydte Rossiné: «[M]ens Danmark sier ‘one vision’, er vi mer ‘common vision’. Alle skal dele på ansvaret, men én må bære visjonen. I prinsippet blir det forfatteren, men det kan også være produsenten.» (ibid.)

Tre dager senere brakte samme avis et intervju med manusforfatterne av den kommende NRK-serien *Kampen for tilværelsen*, Erlend Loe, Per Schreiner og Bjørn Olaf Johannessen. Journalisten kunne melde at de tre var «svært fornøyde med at de er blant de første som får jobbe med en produksjon for NRK Drama på denne måten» (Steen, 2012b).

Disse medieoppslagene var kimen til denne boken. Jeg har nemlig lenge hatt en sterk interesse for forfatterskap i TV-drama, for å forstå hvordan TV-serier blir til, og hvordan arbeidet med dem er organisert. Kunnskap om alt fra håndverksmessige prinsipper til logistiske utfordringer til økonomiske overveielser gir ganske enkelt rikere innsikt i, og dypere forståelse av, TV-dramaet som kulturelt produkt og kunstnerisk uttrykksform. Det sto for meg som spesielt opplysende å foreta en produksjonsstudie av *Kampen for tilværelsen*, siden serien fra begynnelsen av ble presentert som et bevisst omslag i dramastrategien til Norges viktigste serieprodusent.

Tidlig på nyåret 2013 rettet jeg derfor en forespørsel til produsenten, Cathrine Simonsen, der jeg spurte om jeg kunne få være til stede og observere deler av seriens tilblivelsesprosess samt intervju sentrale aktører på produksjonen. Svaret var positivt. I perioden mars–juni 2013 deltok jeg i fem fulle dager, primært på manus-

møter.<sup>1</sup> I tillegg intervjuet jeg de tre manusforfatterne, produsenten, manusredaktør Jan Strande Ødegårdstuen og regissør Marit Moum Aune.<sup>2</sup>

Det er viktig å presisere at studien ikke dekker produksjonen fra begynnelse til slutt. For det første var altså forfatterne allerede godt i gang med manusarbeidet da jeg ble oppmerksom på serien, og for det andre hadde jeg ikke anledning til å være til stede under selve opptakene, som begynte i september 2013.<sup>3</sup> Jeg fikk likevel med meg den delen av tilblivelsesprosessen som fra mitt ståsted er mest faglig interessant, der manuset begynte å ta endelig form og samspillet mellom, på den ene siden, de tre forfatterne, og på den andre, produsent og regissør, var mest konsentrert.<sup>4</sup>

Selv om det var produksjonsstudien av *Kampen for tilværelsen* som var utgangspunktet for boken, utgjør den bare ett ledd i et større anliggende: å utforske forfatterskap i TV-drama mer allment. TV-serier reiser jo opplagt noen interessante teoretiske og empiriske spørsmål rundt forfatterskap. For det første har TV-

- 
- 1 13. mars var jeg med på et castingmøte, der de tre forfatterne, regissør Marit Moum Aune (som har regi på de tre første episodene) og produsenten så gjennom prøveopptak og diskuterte valg av skuespillere, etterfulgt av manusmøte. 21. mars var jeg også med på et castingmøte og manusmøte med de samme medvirkende, denne gang også med kostymedesigner, produksjonsdesigner og rekvisitør til stede under det siste møtet. 19. april deltok jeg i et formøte mellom produsent og manusredaktør, etterfulgt av et manusmøte, denne gang med Arild Andresen (regissør av episode 4–6) i stedet for Moum Aune. Den 20. mai var jeg med på et manusmøte med forfatterne, produsent, manusredaktør, regissør Moum Aune samt skuespiller Bartek Kaminski. Den 6. juni deltok jeg i et manusmøte med forfatterne, produsent, manusredaktør og regissør Andresen.
  - 2 Intervjuene varte i en-to timer, og ble utført i mai og juni 2013, bortsett fra intervjuet med Moum Aune, som fant sted i desember. Produsenten stilte til tre samtaler.
  - 3 Jeg understreker at jeg var velkommen til å være til stede også under opptakene. Det var ganske enkelt jobbforpliktelser ved Universitetet i Bergen som forhindret meg fra å delta.
  - 4 Gitt at forskningsprosjektet denne boken springer ut av, handlet om forfatterskap og opphavsrett, ville det vært nærliggende å studere slikt som avtaleverk, kontrakter og royaltyfordeling. Denne typen informasjon og dokumentasjon er imidlertid ekstremt vanskelig å få tilgang til, og utgjør en blindsoner i produksjonsstudier. Dessverre lyktes det heller ikke denne studien å lette på sløret. *Kampen for tilværelsen* ville trolig vært en uvanlig fruktbar og relevant case. I etterkant av visningen av den andre sesongen skrev Erlend Loe på Twitter at: «*Kompliserte rettighetsstrukturer gjør at Kampen for tilværelsen neppe vises mer i vår levetid. Ligger på nett over sommeren. Takk for alt.*» Bakgrunnen var at serien ble til innenfor et avtaleverk NRK nå ønsker å reforhandle. Den gamle avtalen med Dramatikerforbundet ga forfattere vederlag ved alle repriser, men den ble inngått før TV-seing på nett grep om seg. NRKs nye krav innebærer «forhåndskjøp av ubegrensede visningsrettigheter på de plattformer som NRK har redaksjonelt ansvar for» (Køhn, 2015: upaginert), som altså omfatter tilgjengeliggjøring på NRKs nettsider. Forhandlingene med Dramatikerforbundet brøt sammen i juni 2015 og har siden ført til en rekke medieoppslag. Alt dette fant imidlertid sted lenge etter at min produksjonsstudie var over, og blir ikke drøftet i boken. Det er verdt å legge merke til at Køhns orientering om hvordan NRK i framtiden vil håndtere avtaler med manusforfattere, antyder en samordning mellom det nye rammeverket og den nye, forfatterstyrte dramastrategien. Han skrev blant annet at:

drama vært umåtelig populært og kritikerrost gjennom hele 2000-tallet, og påstanden om at TV-serien er den nye romanen, er blitt en klisjé (i den grad at *Kampen for tilværelsen* selv gjør narr av den i den andre sesongen). Men til tross for at mange serier har fått bred medieomtale, og vært gjenstand for til dels voldsom interesse og beundring, er min påstand at forståelsen av hvordan disse kulturuttrykkene blir til, i det store og hele er temmelig omtrentlig.

For det andre rommer TV-drama en slående spenning: På den ene siden blir praktisk talt alle de mest anerkjente seriene forbundet med en enkeltperson, gjerne kalt serieskaper: For *Mad Men* (AMC, 2007–2015) er det Matthew Weiner, for *Breaking Bad* (AMC, 2008–2013) Vince Gilligan, for *Forbrytelsen* Søren Sveistrup og så videre. Sekundærttekster om TV-drama vektlegger svært ofte denne opphavspersonens kreative myndighet og intensjon, som kan ses som en avart av romantikkens forfatterbegrep.<sup>5</sup>

---

Vi kommer til å ta utgangspunkt i fire ulike forfatterroller; 1) *originærforfatter* (som er opphavsmann for det verket/universet som er utgangspunktet for dramatiseringen, f.eks. bok, treatment, manus etc.), 2) *hovedforfatter* (som har ansvaret for hele dramafortellingen, dvs. hvordan originærverket utarbeides som tv-serie), 3) *episodeforfatter* (som skriver episoder), 4) *bidragsforfatter* (som bidrar i manusarbeidet på ulike måter) (Køhn, 2015: upaginert).

Dette representerer en klar tilpasning til det begrepsapparatet og den rollefordelingen som er gjengs i den amerikanske og den danske TV-industrien, og som blir nærmere beskrevet i kapittel 1 og 2.

- 5 Dette er ikke et helt uproblematisk utsagn, for betraktningene om forfatterskap fra 1700- og 1800-tallet utgjør ingen enhetlig posisjon. Viktige bestanddeler i det romantiske tankegodset trekker i ulike retninger. Påstanden om at noen aspekter ved diskursene rundt moderne serieskaper er en avart av romantikkens forfatterbegrep, antyder dessuten en mer distinkt og direkte historisk forbindelse enn jeg er komfortabel med. Jeg mener kun å påpeke visse likheter, ikke at det finnes en kausal sammenheng mellom disse forestillingene om forfatterskap. I den grad det gir mening å snakke om noen «teori» om romantisk forfatterskap, er det i så fall snakk om en heuristisk samlebetegnelse for løst relaterte ideer som har hatt ulik betydning opp gjennom historien. Ideene har blitt formet og omformet utallige ganger i møte med blant annet stadig skiftende samfunnsmessige, økonomiske og juridiske kontekster; stadig nye kunstteoretiske strømninger; stadig nye medier og medieuttrykk; og nye resepsjonsformer, estetiske idealer og konvensjoner. Det romantiske forfatterets historie er et nøste med mange tråder. Jeg mener likevel ikke at vi ganske enkelt skal slå oss til ro med at «det bare har blitt sånn». Det er (idé)historikerens jobb å forsøke å ta det hele fra hverandre, å inspisere og dokumentere lengden og tykkelsen på det enkelte bånd, å finne ut hvilke fibre som er – og ikke er – flettet sammen. Jeg tror bare ikke at det er mulig å spore noen tråd fra i dag tilbake til slutten av 1700-tallet, slik at vi kan snakke pålitelig og meningsfullt om isolerbare «årsaker» og «virkninger» på tvers av dette tidsspennet, eller om konkrete elementer i forestillingskomplekset som har «overlevd». Dette er en innfløkt diskusjon vi ikke behøver å ta stilling til her (for en mer detaljert redegjørelse, se Lavik, 2014b). Poenget i denne sammenhengen er at noen av de måtene vi forstår og snakker om TV-serieskaper på i dag, i visse henseender minner om – ikke at de stammer fra – ideer om forfatterskap slik de ble nedfelt av sentrale tenkere i romantikken (ideer som naturligvis har gjort seg gjeldende helt fram til i dag, i en eller annen forstand).

På den andre siden er det allment kjent at det å skrive TV-drama er en form for lagarbeid, spesielt i den amerikanske fjernsynsindustrien, som de fleste av de mest populære og anerkjente produksjonene har blitt til innenfor. Det er typisk flere – noen ganger riktig mange – forfattere som samarbeider om, eller deler på, manusarbeidet. Det sier seg dessuten selv at det i tillegg er en lang rekke andre kreative bidragsytere som øver betydelig innflytelse på det endelige resultatet: regissører, fotografer, klippere, skuespillere, rekvisitører, lyddesignere og så videre. Disse realitetene utvanner hovedforfatterens kontroll over helheten, og gjør det besværlig å forstå moderne TV-drama i lys av klassisk romantiske forestillinger om forfatterens kunstneriske autonomi og herredømme over skaperverket.

Etter hvert er det også blitt nokså allment kjent at fjernsynsfiksjon – særlig det som har vært gullstandarden siden 1980-tallet i USA: originalscrevne flersesongdrama – på ingen måte er ferdig skrevet (og langt mindre ferdig innspilt) når første episode går på lufta. Av praktiske og økonomiske årsaker bestiller ikke nettverkene et på forhånd avtalt antall sesonger, så manusforfatterne vet rett og slett ikke når eller hvordan fortellingen tar slutt. Dette svekker ytterligere serieskaperens grep om verket, og vår tillit til at det finnes en aural intensjon – en enhetlig plan og vilje – som binder det hele sammen. Ett av siktemålene med denne boken er å vise at denne særegne tilblivelsesprosessen, som ved første øyekast virker som en kreativ begrensning, i visse henseender også er en kreativ ressurs.

Boken søker å kaste lys over forfatterskap i TV-drama gjennom fem til dels svært forskjelligartede kapitler. De to første henger tydelig sammen, idet de tar for seg hva som kjennetegner henholdsvis den amerikanske showrunnermodellen og den danske one vision-modellen. USA har vært den sentrale drivkraften bak TV-seriens kulturelle oppsving siden slutten av 1990-tallet. Danmark har på sin side bevisst forsøkt å tilpasse de amerikanske suksessfaktorene til lokale forhold, og landet har, sammen med Israel, fått mye oppmerksomhet for å ha oppnådd internasjonal suksess med kritikerroste serier fra en relativt sett liten nasjon. En utforskning av forfatterskap i TV-drama kan vanskelig komme utenom de kreative metodene og insitamentene som TV-drama er tuftet på i USA og Danmark, to av de mest velkjente, vellykkede og veldefinerte produksjonskulturene på 2000-tallet.

Samtidig som de to første kapitlene står på egne bein, fungerer de også som referanse- og omdreiningspunkt for bokens beskrivelse og drøfting av *Kampen for tilværelsen*. Det tredje kapitlet, om NRK Dramas virksomhet på 2000-tallet, er mindre selvstendig, da det henger tettere og mer ubetinget sammen med selve produksjonsstudien. Hensikten er å sammenfatte den historiske konteksten *Kampen for tilværelsen* ble til innenfor, og å tydeliggjøre på hvilken måte seriens tilblivelse bryter med dramaavdelingens tidligere praksis.

Kapittel 4 handler følgelig om tilblivelsen av *Kampen for tilværelsen*. Det som er slike produksjonsstudiers fortrinn, er at iakttagelsen av selve arbeidet med en serie – selv om det typisk bare dreier seg om bruddstykker av det – kan gi tilgang til innsikter som lett forblir skjult når de medvirkendes utsagn er eneste informasjonskilde, slik tilfellet typisk er med intervjuer, bakomfilmer og lignende. En manusforfatter eller regissør kan for eksempel ha en viss personlig eller kommersiell interesse av å gi en bestemt framstilling av arbeidet med en serie, eller utøverne vet ikke nødvendigvis selv hva som er interessant for utenforstående. Som flue på veggen danner man seg et rikere bilde, og man er ikke prisgitt intervjuobjektene versjon. Samtidig er naturligvis intervjuene jeg gjorde med de medvirkende utenfor selve produksjonen, viktige for å forklare, utfylle og nyansere observasjonene.

Jeg vil understreke at mine empiriske undersøkelser av *Kampen for tilværelsen* ikke har hatt som siktemål å finne svar på noe forhåndsdefinert spørsmål, å bekrefte eller avkrefte noen bestemt hypotese eller lignende. En produksjonsstudie er til en viss grad beslektet med antropologisk arbeid, der forskeren forsøker å gi en forutsetningsløs skildring av et mer eller mindre fremmed og lukket miljø. Mitt utgangspunkt har da også vært å stille med åpent sinn for å kartlegge manusprosessen, å beskrive de medvirkendes rolle og selvforståelse, med henblikk på seriens forfatterskap. Slik sett håper jeg denne produksjonsstudien har en viss antropologisk egenverdi. Men til tross for at min erkjennelsesinteresse hele tiden har vært formbar og tilpasningsdyktig, har jeg likevel nokså bevisst latt egne forkunnskaper, forventninger og interesser styre blikket. Jeg presiserer at jeg ikke har ønsket å bruke min akademiske kompetanse til å vurdere og evaluere arbeidet med *Kampen for tilværelsen*. Produksjonsstudien er vesensforskjellig fra konsulentrapporten, som deler ut skussmål og anbefalinger. Fagkunnskapens funksjon har snarere vært å sette studieobjektet inn i relevante sammenhenger, å koble det til aktuelle debatter og faglige problemstillinger.

Jeg har med andre ord søkt å bruke min forkunnskap som et prisme, som kan gi en viss retning både til de empiriske observasjonene og til spørsmålene jeg har stilt i intervjuene. Kjennskap til for eksempel akademiske teorier om forfatterskap, eller til produksjonsstudier fra andre land, skjerper med andre ord blikket og gjør framstillingen til noe mer enn et referat eller en isolert fortelling. Men kunnskap flyter ikke kun fra det allmenne til det spesifikke. Samtidig som eksisterende fagkunnskap om slikt som fjernsynshistorie eller om estetikk kan kaste lys over enkeltstående serier, kan empiriske førstehåndsobservasjoner fra en konkret produksjon virke tilbake på de overgripende forståelsesrammene vi bringer med oss til studiet i utgangspunktet. Historisk og teoretisk kunnskap har godt av å brynes

mot faktiske produksjonsprosesser og bransjeperspektiv. Motivet er uansett økt forståelse, i bred og ikke-instrumentell forstand. Jeg håper naturligvis at studien kan ha mer konkret nytteverdi også, men i den grad de som sysler med TV-serier, eller andre finner framstillingen nyttig for sine formål, er det en sideeffekt av en mer abstrakt ambisjon.

*Kampen for tilværelsen* kaster videre lys over noen ganske spesifikke nasjonale spørsmål. Til tross for gjennomgående høye seertall på sine egenproduserte serier, har NRK Drama fått til dels hard medfart i media for at produksjonene ikke holder høy nok kvalitet. Kritikken har i stor grad handlet om en manglende evne og vilje til å ta lærdom av danskenes suksess, og nettopp derfor er *Kampen for tilværelsens* forsøk på å adoptere vårt naboland i sør sin såkalte «one vision»-modell – på en produksjon med tre hovedforfattere! – et spesielt fruktbart kasus i norsk sammenheng. Siden serien står på terskelen til en ny dramastrategi, er den et enestående godt utgangspunkt for å studere og fundere over fordelene og ulempene ved ulike forfattermodeller. Som vi skal se, reiser *Kampen for tilværelsen* dessuten det grunnleggende kulturpolitiske spørsmålet om hva slags serier NRK Drama bør lage, og hvorfor.

De fire første kapitlene er formet som en trakt, i den forstand at framstillingen begynner bredt og smalner gradvis, fra USA til Danmark til NRK Drama til *Kampen for tilværelsen*. Når vi kommer til det femte kapitlet, er trakten slutt, og det er ikke lenger noe som omslutter og innsnevrer diskusjonen. Framstillingen bygger ganske visst videre på de fire første kapitlene, men den er friere og mer filosoferende. Den er mest av alt en refleksjon over hva som særpreger tv-dramaet, nærmere bestemt flersesongdramaet (i motsetning til miniserien). Hva er det som skiller tilblivelsen av tv-drama fra tilblivelsen av skjønnlitteratur eller spillefilm? Hvilke kvaliteter er det dyktige serieskapere dyrker? Hva slags kreative muligheter og begrensninger rommer flersesongdramaet som fortellingsform? Det er slike mer vidløftige spørsmål som danner utgangspunktet for bokens avsluttende betraktninger.

# Kapittel 1

## *Den amerikanske showrunnermodellen*

Å fastslå forfatterskap i fjernsynsfiksjon er i én forstand en nokså overkommelig oppgave, hvis vi med «forfatterskap» mener hvem som har bidratt til manus, og på hvilken måte. Som nevnt er det i USA typisk flere forfattere som skriver en serie, og disse befinner seg på ulike trinn i et sterkt formalisert, fagforeningsregulert hierarki. De mange stillingsbenevnelsene som er i omløp på den faste staben som møtes i skrive rommet – *story editor, creative consultant, producer, co-producer, executive producer* – sier riktignok lite om hvilke arbeidsoppgaver de medvirkende har.<sup>6</sup>

Krediteringen i fortekstene, derimot, gir en ganske god pekepinn på hvilken innsats ulike forfattere har gjort, i alle fall i den enkelte episode. Den som blir godskrevet «Story by», står bak grunnrisset (ideen, tematikken og de grove trekkene i handlingen og karakterutviklingen). Den som faktisk skriver ut dette grunnrisset i detalj, får navnet sitt bak ordene «Teleplay by». «Adapted by» markerer at forfatteren har basert manuskriptet på kildemateriale som, i motsetning til et slikt grunnriss, alt er publisert og kommersielt utnyttet. «Television story by» betyr på sin side at forfatteren har tatt utgangspunkt i et slikt allerede eksisterende verk, men kun betjener seg av løsrevne deler av det, slik at fortellingen framstår som ny og vesensforskjellig fra kildematerialet (i så fall vil gjerne den opprinnelige forfatteren få en tilleggs kreditering som spesifiserer tilegnelsen, for eksempel «From a Novel by»). Gjevst er det å stå oppført med «Written by», for da slipper forfatteren å dele æren med andre: Krediteringen innebærer nemlig at «story» og «teleplay» har samme opphav, og dessuten ikke er basert på noe bestemt forelegg.

Selv små detaljer i fortekstene gir informasjon om forfatterens innsats. Ofte står flere enn ett navn oppført med samme kreditering, og da indikerer rekkefølgen hvem som har levert det mest betydningsfulle bidraget. Det er heller ikke likegyldig om navnene er bundet sammen av en ampersand (&) eller ordet *and*: «Writer A & Writer B» betyr at de to har samarbeidet om manuset, «Writer A and Writer B» betyr at de har jobbet hver for seg på ulike versjoner.

---

6 For mer om hierarkiet i skrive rommet, se for eksempel Pamela Douglas (2011: 196–203).

Bransjens krediteringssystem er et forsøk på å bestemme, ofte med pinlig nøyaktighet,<sup>7</sup> det vi kan kalle *bokstavelig forfatterskap*, som har å gjøre med hvem som har funnet på ideene og/eller skrevet ut ordene i manuskriptene som andre så skal sette ut i livet. Men i tillegg kommer det vi kan kalle *overordnet forfatterskap*, som har å gjøre med hvem som øver kontroll over helheten. Manuskriptet er jo bare én av mange kreative ingredienser i en TV-serie, og fra filmens verden vet vi at forfatterskap også – for ikke å si *særlig* – omfatter de visuelle kvalitetene.

Den sentrale impulsen bak denne forestillingen, den såkalte auteurteorien, er langt på vei diskreditert. Det postulatet at filmregissøren fungerer som en forfatter som «skriver med kameraet»,<sup>8</sup> er nok fremdeles potent hermeneutisk drivstoff, men har samtidig en mytologiserende og heltedyrkende slagside som underkjenner graden av samarbeid og oppgavedelegering som finner sted på et filmsett, og som forringer innsatsen til øvrige fagfunksjoner. Auteurteorien har likevel vært med på å befeste den mer aksepterte ideen om at regissøren er filmens kreative sentrum og samlende bevissthet. Overordnet forfatterskap innebærer slik sett ikke full, men snarere tilstrekkelig, kontroll.<sup>9</sup> Den mer eller mindre direkte innflytelsen over produksjonens vesentligste aspekter, samt ansvaret for å samordne enkelthetene, gjør det mulig å se regissøren som drivkraften bak filmens forehavende, slik vi uvilkårlig besjeler en bok med forfatterens intensjon.

Det er etter hvert nokså allment kjent at TV-drama er forfatterens domene, og at regissøren, som altså har det kreative hovedansvaret i filmens verden, er mer en slags løsarbeider som får tildelt en episode eller tre, før en ny regissør kommer inn og overtar. Men når vi vet at det er et kobbelt med forfattere som skriver episodene av amerikanske TV-serier, er det åpenbart behov for å utdype hva som ligger i den forterpede frasen «in television the writer is king».

---

7 Writers Guild of America (WGA), forfatterforeningen for dem som skriver for film, TV, radio og nye medier, anbefaler alle sine medlemmer å datere og ta vare på alle manusutkast og revisjoner de har arbeidet med. Ved uenighet om kreditering oppnevner WGA en komité som skal fastslå hvem som fortjener hvilken kreditering. For et innblikk i de detaljerte prosedyrene, se WGAs *Credits Survival Guide*, tilgjengelig fra [http://www.wga.org/subpage\\_writersresources.aspx?id=153](http://www.wga.org/subpage_writersresources.aspx?id=153).

8 Metaforen om kameraet som en penn er hentet fra Alexandre Astruc's berømte essay fra 1948, «The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*», en viktig forløper for 1950-tallets auteurteoretikere.

9 Filosofen Paisley Livingston er den som mest iherdig har utforsket begrepet «tilstrekkelig kontroll» i diskusjoner av forfatterskap av verk basert på flere personers kreative medvirkning. Dette er en innfløkt og omfangsrik debatt innenfor blant annet filmvitenskapen, og det er ikke plass til å gjøre rede for den her. For en konsis oversikt over de sentrale spørsmålene og tradisjonene, se Meskin (2008). For en mer detaljert redegjørelse for teorier om kollaborativt forfatterskap innenfor den analytiske filosofien som Livingston hører hjemme i, se Gaut (2010, kap. 3).

Det er den såkalte showrunneren som befinner seg på toppen av pyramiden, og som leder skriverrommet. Begrepet dukket først opp i bransjeblader på 1990-tallet, men det finnes ingen autoritative studier av utviklingen av showrunnerrollen. Det er på det rene at en lignende funksjon eksisterte allerede på 1950-tallet i situasjonskomedien, der praksisen med skriveteam og skriverom går lengre tilbake i tid (Banks, 2013).

Innenfor TV-drama er det vanlig å trekke linjene tilbake til *Hill Street Blues* (NBC, 1981–1987), en banebrytende serie som ga flersesongdramaet hukommelse ved at handlingstrådene og karakterenes erfaringer strakk seg inn i kommende episoder og sesonger. Med et mangfold av karakterer og fortsettende fortellinger var det behov for det Brett Martin kaller *institusjonelt minne* (Martin, 2013: 30), det vil si noen som både kjenner fiksjonens forhistorie, og som vet hvor veien går videre. Seriens opphavsmann, Steven Bochco, trakk de lange linjene, men ansatte en fast stab med manusforfattere som skulle fylle ut detaljene innenfor den enkelte episoden. Bochcos rolle var videre å fungere som et slags filter for de andre forfatternes bidrag, og dermed sikre at den generelle atmosfæren, handlingen og karakterutviklingen forble konsistent over tid.

«Showrunner» er imidlertid ikke en offisiell kreditering. Den som leder skrive-rommet, står typisk oppført som *executive producer* i fortekstene, et klart ymt om at også mer administrative oppgaver inngår i rollen. Men dette er heller ikke en *credit*, men en stilling (tittelen angår med andre ord ikke forfatterforeningen, WGA, men er en forhandlingssak med studioet).

Med tittelen *creator*, eller serieskaper, stiller det seg imidlertid annerledes. Begrepet blir ofte brukt synonymt med showrunner, men de er ikke nødvendigvis sammenfallende. En forfatter kan gjøre krav på en «created by»-kreditering når han eller hun enten har utviklet ideen til en serie eller skrevet piloten. Det er imidlertid ingen automatikk i at denne personen er showrunner. Skriverrommet er som nevnt høyst hierarkisk, og rangordenen henger i stor grad sammen med forfatter-nes erfaring. De fleste begynner på bunnen som såkalte «writers' assistants», som ikke skriver på selve serien, men tar notater og gjør research for de andre forfatterne. Det er imidlertid et mentorsystem, der alle har et slags veilederansvar for dem som er på trinnet under. De som evner å vise at de holder mål, får tildelt nye oppgaver som gjør at de rykker oppover i hierarkiet. En assistent som har avansert til story editor, vil, hvis hun eller han tar seg jobb i et annet skriverom, vanligvis kunne fortsette klatringen fra dette trinnet. Å klyve til topps fra nederste trinn tar vanligvis rundt ti år (Walker, 2013: 28). Poenget er at når den som har den opprinnelige ideen til en serie, eller som skriver piloten, ikke har erfaring nok til å lede skriverrommet og utføre produsentoppgavene, kan studioet ansette en mer rutinert

showrunner utenfra. I slike tilfeller kan vi snakke om svakt eller *distribuert overgripende forfatterskap*.

Et kjent eksempel på at «created by»-krediteringen er skilt fra showrunnerrollen, er *Homicide: Life on the Street/Homicide: Drapsavsnittet* (NBC, 1993–1999). Paul Attanasio kan titulere seg *creator* for alle de 122 episodene som ble laget over seriens syv sesonger, ettersom han skrev den første episoden («Written by»). Det var imidlertid Tom Fontana som var showrunner. Dette er likevel ikke et opplagt eksempel på distribuert overgripende forfatterskap. Attanasio skrev nemlig kun én episode til (for sesong 2), mens Fontana på sin side var showrunner med vide kreative fullmakter fra begynnelse til slutt. For alle praktiske formål betrakter både fansen og de øvrige på produksjonen Fontana som seriens rettmessige skaper, selv om han formelt sett altså ikke står oppført med noen «created by»-kreditering. Men generelt sett er det alltid vanskeligere å tillegge noe enkeltindivid det kreative hovedansvaret for en serie når ikke *creator* og *showrunner* er én og samme person.

Et annet forhold som kan bidra til å utvanne forfatterskapet, er når en serie har flere showrunnere samtidig. Det hender nemlig at et studio eller nettverk forlanger at to showrunnere skal dele ansvaret. Særlig hvis personen som hadde ideen til serien, mangler erfaring, vil han eller hun gjerne få tildelt en mer rutinert makker. Showrunnerpartnerskap kan imidlertid være konfliktfylte, for det er gjerne kun den ene, og i verste fall ingen, av forfatterne som har båret fram ideen til serien fra begynnelsen av, og som dermed føler et dypt og ektefødt eierskap til den. Det stiller seg annerledes når serien både er unnfanget av, og blir ledet av, genuine skrivepartnere, som ekteparet Robert King og Michelle King, som skapte og står som showrunnere av *The Good Wife* (CBS, 2009–). Det er heller ikke uvanlig at serier bytter showrunnere underveis. Spesielt på mer rutinepregede serier som sjelden eller aldri vinner kritikernes anseelse, kan den ene showrunneren avløse den andre ganske hyppig.<sup>10</sup>

---

10 Det er likevel ikke noen sjeldenhet at dette skjer på mer prestisjefylte serier også. *The Walking Dead* (AMC, 2010–) har for eksempel hatt tre showrunnere i løpet av fem sesonger: Frank Darabont på den første sesongen, Glen Mazzara på den andre og tredje sesongen og Scott M. Gimple på den fjerde og femte sesongen. De to første showrunnerne ble sparket, og Darabont har gått til søksmål mot AMC. Serien reiser interessante spørsmål om forfatterskap på TV. Én årsak til at nettverket erstattet Mazzara, var kostbare forsinkelser av produksjonen. Velinformerte bransjeblader (se for eksempel *Masters*, 2013) har imidlertid antydnet at det også hadde sammenheng med at showrunneren ikke var enig om seriens retning med Robert Kirkman, forfatteren av tegneserien som *The Walking Dead* bygger på (han er også executive producer og har skrevet flere av episodene). Kirkman har en høy stjerne blant fansen, og nettverket ville ikke vært tjent med at han distanserte seg fra serien. I dette tilfellet var det med andre ord strid om det overgripende forfatterskapet, og AMC valgte å kvitte seg med showrunneren, selv om det altså ikke er sikkert at det var hovedårsaken til avskjedigelsen.

Stramme budsjetter og korte tidsfrister gjør såkalt leveringsdyktighet til en ettertraktet lederegenskap, og noen showrunnere har gjort karriere av å bringe serier som har havnet i problemer, på rett spor igjen. Chris Downey, som selv er showrunner, sier at slike profesjonelle «seriebestyrere» går under betegnelsen «hospice workers» i bransjen, og at deres oppgave er «[to] feed the show and give it pain-relieving medicine. It's palliative care for your show as the life ebbs from it and then it dies» (Bennett, 2014: 213). Jeff Melvoin har for eksempel forklart at da han ble kastet inn som co-showrunner i seks måneder på Lifetime-serien *Army Wives/Koneklubben* (2007–2013), var de så bakpå at det først var flere uker etter at han overtok kommandoen i skriverommet, at han i det hele tatt fikk anledning til å lese boken serien var basert på (Bennett, 2014: 39). Dette er fremdeles den såkalte «showrunnermodellen», men den velkjente retorikken om forfattermakt og showrunneren som visjonsbærer lyder temmelig hul.

Men det finnes også sterkt eller *fokusert overgripende forfatterskap* av amerikansk TV-drama, særlig på de helt eller delvis abonnementsfinansierte nettverkene.<sup>11</sup> Det henger sammen med at seriene på kabelkanalene har kortere sesonger enn seriene som går på de store gratisnettverkene: Førstnevnte serier består som regel av 10–13 avsnitt per sesong, sistnevnte av 20–24. Når det er færre episoder å skrive og produsere, er det mer overkommelig for showrunneren å sette sitt preg på hvert avsnitt, og å holde helheten strammere i tømmene. Det er påfallende at alle de ypperste amerikanske seriene som har blitt laget på 2000-tallet, som *The Sopranos* (HBO, 1999–2007), *The Wire* (HBO, 2002–2008), *Deadwood* (HBO, 2004–2006), *Mad Men* og *Breaking Bad*, har hatt det Downey kaller «cradle-to-grave showrunners» (Bennet, 2014: 213). Når forfatteren så å si blir satt til å forvalte sin egen visjon, er romantisk forfatterskap et nærliggende referansepunkt. En sentral beveggrunn for showrunnerens kunstneriske overoppsyn er da også helt i tråd med denne individentsentrerte forståelsesrammen: å sørge for at serien ikke vinger, men taler med én stemme, ved enten å skrive manus selv eller ved å bearbeide utkastene til andre manusforfattere (det vil si, foreta en såkalt *rewrite*).

Men det er også forhold ved skriveprosessen som trekker i en annen retning. Nesten like vanlig som å løfte fram showrunnerens betydning i den amerikanske modellen, er det å understreke viktigheten av forfatternes samarbeid, av tilgangen til et mangfold av ideer og perspektiver som, når de brynes mot hverandre i skri-

---

11 Såkalte premiumkanaler, som HBO og Showtime, er reklamefrie, og mot en månedlig avgift kan publikum abonnere eksklusivt på disse nettverkens kanaler. Såkalte grunnpakkekanaler, som AMC og FX, er delvis reklamefinansierte, men de har færre reklamepauser enn de store gratisnettverkene (som CBS og NBC), og publikum kan kun bestille dem som del av en pakke som også består av andre kanaler.

verommet, skaper noe som er mer enn summen av delene. Manushåndbøker og forfatterintervjuer er inderlig opptatt av denne alkymien, og flommer over av formuleringer om skriverommet som «a bigger brain» (Kallas, 2014: 35), der «one plus one equals four» (Phalen og Osellame, 2012: 8).

Det er altså ikke bare fordi det praktisk talt er umulig for ett individ å skrive en serie på egen hånd, at showrunnere har et team i ryggen. På 2000-tallet har det kommet en rekke bøker der medlemmer av skriverom for amerikanske TV-serier beskriver de kreative prosessene, og de framhever stadig vekk verdien av lagarbeid.<sup>12</sup> Det er fire særlig tungtveiende grunner til at praksisen med skriverom dominerer amerikansk TV-drama: Det øker tempoet i manusutviklingen, det er en verdifull (opp)læringsarena, det styrker idétilfanget, og det oppstår – eller kan oppstå – en gunstig gruppedynamikk i skjæringspunktet mellom samarbeid og konkurranse.

## SKRIVEROMMETS FORTRINN

Den viktigste fordelene, men kanskje den minst interessante fra et kreativt perspektiv, er at det øker farten i skrivingen. Dette er avgjørende fordi nye episoder blir til i høyt tempo. Selv om det som regel foreligger en overgripende plan for den første sesongen, er det nemlig gjerne bare en håndfull episoder som er ferdig skrevet når opptakene begynner. Denne praksisen er primært økonomisk begrunnet, idet nettverkene som regel ikke ønsker å finansiere en hel sesong av en serie, og langt mindre flere sesonger, før de vet om den finner et stort nok publikum til at den er levedyktig. Selve produksjonen tar altså til før manusarbeidet er ferdig. De ferdigskrevne episodene fungerer som en buffer som gradvis blir spist opp, etter som det tar lengre tid å skrive en ny episode enn å filme den. Etter at den første sesongen er over, begynner medlemmene i skriverommet å trekke de lange linjene for den neste, og å skrive de første episodene. Når selve innspillingen av sesong to starter, vil bufferen som regel være mindre enn sist, slik at tidsfristene for levering

---

12 Det finnes riktignok få akademiske studier blant disse bøkene. De er typisk ført i pennen av manusforfattere, eller det er intervjuer som der showrunnere får legge fram sine tanker om skrive- og produksjonsprosessen. Slik sett representerer de nokså motstandsløst utøvernes egen versjon, som ikke nødvendigvis er noe uhildet glimt bak kulissene. Det finnes riktignok også journalistiske utgivelser som utfyller de «sanksjonerte» framstillingene, slik som Brett Martins *Difficult Men*, men disse har gjerne et mer anekdotisk, konfliktorientert og individsentrert preg enn forskningslitteratur ville hatt. Mangelen på studier som kunne korrigert utøverbegrepet gjennom uavhengige observasjoner, skyldes at det er vanskelig for akademikere å få tilgang hos de store produksjonsselskapene og TV-nettverkene.

av nye episoder blir stadig mer krevende. Showrunner Howard Gordon har beskrevet anstrengelsene med å få ferdig manuskriptene til *24* (Fox, 2001–2014) i tide slik: «It's like driving at 65 miles per hour on the highway and you're building the highway as you're driving» (Sepinwall, 2012: 235). Ingen enkeltforfatter kan bygge veien raskt nok alene. At innspillingen finner sted samtidig med at forfatterne utvikler nye episoder, er en potensiell fordel, for det skaper en slags *feedback loop* mellom settet og skriverrommet. Dette blir drøftet mer utførlig i kapittel 5.

Den andre fordelen med skriverom er at det er en svært effektiv opplæringsarena, der som nevnt alle veileder noen som står under dem, og veiledes av noen som står over dem, i hierarkiet.<sup>13</sup> Assistentene, som altså er vordende forfattere selv, men som til å begynne med kun har i oppgave å ta notater, lese korrektur og gjøre research, opplever typisk at læringskurven er steilere i skriverrommet enn ved film- og TV-utdanningene de ofte kommer fra. I en studie av den amerikanske modellen utført på oppdrag fra den australske TV-bransjen konkluderer forfatteren:

Every writer [I] spoke to answered my question, «What was the most important training you received to make you able to do the job you do now?» with the answer that it was learning from more experienced writers in the writer's room (Walker, 2013: 39).

Leksjonene fortsetter når forfatterne har klatret dit hen i rangordenen at de får mer administrative gjøremål. Dette gjelder langt flere enn showrunneren (generelt sett er det snakk om forfattere som har ordet produsent i tittelen, men noen ganger også story editors). Andrew Marlowe, showrunner på ABC-serien *Castle* (ABC, 2009–), forklarer:

When you go to film school, you spend a lot of time working on storytelling and production, but not necessarily managing an organization of 300–350 people and making the trains run on time, overseeing a factory where you're developing a show every eight days (Bennett, 2014: 26).

Skriverommets mentorsystem og hierarkiske struktur er altså en slags fortettet utdanning der deltagerne hele veien har nye trinn med mer ansvarsfulle oppgaver å strekke seg etter. Og selv om Hollywood er vidgjeten for sin nepotisme – det

---

13 Showrunneren har naturligvis ingen over seg i skriverrommet, men det finnes et eget showrunnerkurs i regi av forfatterlauget, det såkalte Showrunner Training Program (SRTP). Ifølge hjemmesiden er det kun forfattere med «writer-producer credit or above» som kan søke. På kurset gir nåværende showrunnere opplæring og veiledning til forfattere som ønsker å bli showrunnere. Det er altså helt i tråd med mentortankegangen.

gjelder som kjent å kjenne noen, eller å kjenne noen som kjenner noen, særlig for å få en fot innenfor – er det ingen tvil om at TV-industrien også er intenst meritokratisk. Ingen ønsker å tære på egen troverdighet og andres godvilje ved å anbefale en forfatter som ikke holder mål, og i skriverrommet er kravene til dyktighet og innsatsvilje nådeløse.<sup>14</sup> Og i og med at showrunneren både håndplukker forfatterteamet (eller «caster rommet») og delegerer nye oppgaver basert på personlig kompetanse og egnethet, er forfremmelser og avskjedigelser tuftet på solid førstehånds erfaring. Som Roslyn Walker formulerer det, er en av skriverromsmodellens fortrinn at «it systematically moves writers into and through a process where the best writers become the creative bosses» (2013: 41).

Den tredje fordelten med skriverom er at det beriker seriene at manusarbeidet er et resultat av flere impulser. Dette aktivumet står ikke nødvendigvis i motsetning til auteurteorien eller idealet om romantisk forfatterskap. Tvert imot, den vanligste betraktningmåten er at den øvrige forfatterstaben rett og slett forsyner showrunneren med kreativt råmateriale, slik at det er flere ideer, innfall og perspektiver å velge mellom, men det er likevel showrunneren som bestemmer hva som kommer med til slutt, og som det valgte råmaterialet uansett skal filtreres gjennom. Brett Martin skriver at Matthew Weiner, showrunner på *Mad Men*, betrakter andre manusforfatteres episodeutkast som:

just a shadow of a blueprint for the eventual episode, the frame of a house with barely any walls, let alone wallpaper. «The problem for many writers,» he said, «is that once they've executed the outline, they feel like it's finished. And you know that it's nowhere near finished. And you know that that's a stab at it. Actually, I don't think they could even work if they knew how unfinished you know it is» (Martin, 2013: 258).

Selv et ferdig utkast til en episode (det vil si et «teleplay», som fyller ut detaljene i grunnrisset medlemmene i skriverrommet har kommet fram til i fellesskap) blir gjerne skrevet på nytt av showrunneren, i større eller mindre grad. Det finnes riktignok en liten snublestein i dette resonnementet, for også andre forfattere, gjerne

14 Brett Martin har snakket med en rekke forfattere på noen av de mest anerkjente seriene fra 2000-tallet, og hans bok *Difficult Men* inneholder flere beskrivelser av hvor kompromissløst showrunnerne bemanner og bestyrer skriverommene sine for å gjøre hver serie så god som overhodet mulig. Manusforfatter Henry Bromell forteller for eksempel hvordan det var å arbeide under David Chase på *I'll Fly Away/En vakker dag* (NBC, 1991–1993): «My wife and I had had a baby and she really wanted to go back to work. So I told David, 'Just so you know, I need to go home at six a few nights a week.' And he said no. He said, 'I need to know your top priority is this job, not your family. Make a choice'» (Martin, 2013: 161).

de som befinner seg like under showrunneren i hierarkiet, og som også har tittelen executive producer, kan noen ganger utføre slike *rewrites*. Men det er likevel showrunneren som har delegert oppgaven til en betrodd medarbeider, og han eller hun vil typisk finpolere også den bearbejdede versjonen.

Så etablert er showrunnerens *rewrite*-rutine at det anses som taktløst å sette sitt eget navn på en undersått utkast etter en omskriving, selv når endringene er svært omfattende. Jeg kjenner ikke til noen studier av hvor store endringer showrunnere typisk pleier å gjøre, men deres egne anslag – som vi nok bør ta med en klype salt, og som selvsagt også varierer kraftig fra serie til serie og fra episode til episode – antyder at de gjerne skriver om igjen over halvparten av et manusutkast. David Simon fortalte en av manusforfatterne av *The Wire* at han burde være fornøyd når 30 % av utkastet sto igjen (Martin, 2013: 148). Manusforfatterne av *The Simpsons* (Fox, 1989–), som riktignok er en komiserie, oppgir samme prosent: «Whoever writes the first draft usually gets the writing credit but it's a team effort and usually the percentage of the original draft still in the final draft is 30 per cent» (Walker, 2013: 31). Vi kan kanskje tolke Terence Winter, showrunner på *Boardwalk Empire* (HBO, 2010–2014), dit hen at en noe større andel av utkastet vanligvis overlever hans omskriving når han sier at «I would hope that the writer at least gets me 50% there» (Kallas, 2014: 24). Matthew Weiner, på sin side, ser ut til ofte å omskrive mer enn noen av disse anslagene (se neste fotnote).

Poenget er i alle fall at denne omskrivingen av utkast – for å kvalitetssikre og sørge for at summen av de individuelle bidragene taler med én stemme – rett og slett er en så innarbeidet del av showrunnerens arbeidsoppgaver at det ikke nødvendigvis framgår av den offisielle krediteringen.<sup>15</sup>

---

15 Terence Winter er en av flere showrunnere som har bekreftet at han følger denne sedvanen: «[G]enerally I do some rewriting on every script, some more than others. But I consider it my job as the showrunner and head writer, that everything will get filtered through me anyway and the idea of taking credit for it ... I'll only put my name on scripts that I write in their entirety from the beginning» (Kallas, 2014: 20). En artikkel om David Simon i *The New York Times* bekrefter at han følger samme praksis. Artikkelforfatteren hevder at dette er uvanlig sjenerøst, da de fleste showrunnere pleier å føre seg selv opp som medforfatter etter en *rewrite* (Mason, 2010: upaginert). Mine undersøkelser tyder imidlertid på at dette er regelen snarere enn unntaket. I WGA-dokumentet «Writing for episodic TV» heter det for eksempel:

Historically, showrunners only rarely put their names on scripts written for the show by other writers [...] As showrunner, you need to recognize that the power you hold creates the potential for abuse. Though your own writing staff can contest shared credit through arbitration if you put your name on their scripts, the reality is that few writers will dare go up against you for fear of jeopardizing their careers. Showrunners who routinely take writing credit on scripts assigned to others tend to create resentment and mistrust among the staff, resulting in low morale [...] Some showrunners have cited the standard that writing credits should accurately reflect «who did what» on a script.

De øvrige medlemmene i skriverrommet bygger ofte opp under showrunnerens betydning og autoritet når de skildrer sin egen rolle som en form for underkastelse. Charlie Rubin sier at: «Writing for TV is about accepting that you have to find yourself within someone else's vision» (Kallas, 2014: 124). Diana Son beskriver forskjellen mellom å skrive for TV og teater slik: «You're always trying to fulfill the aesthetic of the show and of your showrunner. When you're writing a play, you're writing in your own voice» (ibid.: 112). James Manos slår ganske enkelt fast: «That's the job. You're there to serve the Creator (Martin, 2013: 72).

Men noen utnytter den samme fordelene, altså skriverrommets tilfang av ideer, perspektiver og erfaringer, på måter som kan sies å tøyne showrunnerens overgripende forfatterskap. Jenny Bicks, forfatter og executive producer på *Sex and the City/Sex og singelliv* (HBO, 1998–2004), mener at:

a show works best if there is more than a singular voice, and that a different aspect of each character gets represented by each writer. If you watch *Sex and the City*, you'll notice that each episode feels maybe a little different. I know which writer wrote it, because it is perhaps a bit more cynical, more of a cynical side of Miranda, more this kind of Carrie, and in the end it's the different characters but it's not one voice. It's one voice with different angles (Kallas, 2014: 65).

Det kan være fristende å tenke at vi her står overfor to ulike *teorier*, la oss kalle den første romantisk og den andre kollaborativ. Men det dreier seg egentlig bare om å betjene seg av de samme ressursene – et skriverom under ledelse av en showrunner – på ulike måter. Forskjellen er praktisk (hvordan organisere arbeidet

---

But a different standard has long applied to television writing, a standard of fairness based upon the power structure of episodic television. A showrunner is expected to rewrite. It comes with the job description, and, as the showrunner you are well compensated for it (udatert: 46–47).

Som sitatet antyder, finnes det showrunnere som har vanskelig for å akseptere denne sedvanen. Det er ingen hemmelighet at David Chase var utilfreds med at all omskrivingen han gjorde av andre episodeforfatteres utkast på *The Sopranos*, ikke framgikk av krediteringen, og at han i frustrasjon stadig oftere førte seg selv opp som medforfatter i løpet av seriens seks sesonger (se for eksempel Martin, 2013: 258). Matthew Weiner er beryktet for å bryte denne bransjekonvensjonen:

He adopted a rule that if more than 20 percent of a writer's script remained, he or she would retain sole credit. If not, Weiner added his name. A measure of how difficult that benchmark was to reach: Of sixty-five episodes through season five, fifty were at least partially «written by» Weiner (ibid.: 258).

mest hensiktsmessig?) og retorisk (hvordan vekte ulike hensyn for å forklare og begrunne valget for seg selv og for omverdenen?) snarere enn teoretisk eller filosofisk (hva er forfatterskap i ontologisk eller metafysisk forstand?). Det ligger i sakens natur at showrunneren har en helt sentral rolle, samtidig som forfatterteamet (og de ulike regissørene, fotografene, klipperne og så videre) også yter viktige kreative bidrag, og enhver seriøs diskusjon om forfatterskap i TV må ta hensyn til begge disse kjensgjerningene. Etter mitt syn er det mer formålstjenlig å si at vi har å gjøre med to ulike heuristikker eller optikker, som vi hele tiden må forsøke å sjonglere. Hvilket tenkekart vi til enhver tid griper til, er hovedsakelig en funksjon av formålet med betraktningen, den enkeltes kunnskap om forfatterskap i TV generelt, og om den konkrete serien det er snakk om spesielt.

Det er altså ikke to konkurrerende og innbyrdes koherente antagelser om hva forfatterskap i TV dypest sett er, som står mot hverandre; vi har snarere å gjøre med et sakskompleks som rommer en iboende spenning med flyttbart tyngdepunkt. Det er derfor ikke til å undres over at de som er med på å lage TV-serier, så ofte gir uttrykk for tilsynelatende motstridende oppfatninger. Vince Gilligan, for eksempel, kan gjøre krav på auteurstatus med større troverdighet enn de fleste: Han er serieskaper av en av de mest kritikerroste TV-dramaene på 2000-tallet, *Breaking Bad*, og showrunner fra første til siste episode. Han har uttalt at hovedpersonen, Walter White, «was basically me. On the Venn diagram of Walter White and Vince Gilligan there was a fair bit of overlap. Frustrations, hopes and dreams, anxieties, free-form fears and middle-age crises» (Atwood, 2013: 160). Han hadde dessuten stor kreativ kontroll:

I want to work with the scripts in the writer's room, to get the scripts to where they need to be. I want to spend as much time in the editing room to get the edits exactly right to the frame, the way I want them. I have to be at every mix – I don't think I've ever missed a mix; maybe one time I did, and I felt terrible for it. I want to weigh in on every prop, every piece of wardrobe, every location, every bit of music we use, I want to do the color timing for each of these episodes where you sit with the colorist and make sure that the color of each individual scene is just the way you want it (Gilchrist, 2012: upaginert).

Likevel er hans syn på forfatterskap i svært liten grad farget av romantiske forestillinger: «The worst thing ever the French gave us is the auteur theory [...] It's a load of horseshit. You don't make a movie by yourself, you certainly don't make a TV show by yourself» (Martin, 2013: 265). Gilligans uttalelser er motsetningsfylte snarere enn selvmotsigende: Romantiske og kollaborative perspektiver er

ikke adskilte teorier som konkurrerer om å være mest i overensstemmelse med virkeligheten, og som vi derfor må velge mellom; det er to tankekart som begge har noe for seg, men som hver for seg tegner et ufullstendig og vindskeivt bilde av forfatterskap i TV. For å forstå skriverommet som kreativ ressurs, må vi se gjennom begge optikkene, ikke for å avgjøre hvilken som speiler de faktiske forhold best, men for å få grep om de sprikende fordelene det har å tilvirke TV-drama slik de gjør i den amerikanske TV-industrien.

Den fjerde og siste fordelene med skriverom har å gjøre med dynamikken mellom medlemmene. Det er bred enighet blant showrunnere om at det er viktig å sette sammen et forfatterteam som trives i hverandres selskap. Terence Winter sier at ett viktig kriterium når han skal sette sammen et skriverom, er «hangability», som vil si at hver forfatter bør være «a person I want to hang out with every day» (Kallas, 2014: 27). En av Phalen og Osellames anonyme respondenter i deres studie av kulturen i skriverommet nevner det samme: «A meeting [to interview for a job] is half ‘I like your script, are you a good writer?’ and the other half is, ‘you seem like a fun person to hang out with in a room for 12 hours a day’» (2012: 16).

Viktigere er det at samspillet mellom forfatterne maner dem til å prestere bedre enn de ville gjort på egen hånd. Matthew Weiner beskriver det slik: «You want people who haven’t heard your story, and who make you behave better, or think better, that you want to try and impress on some level» (Martin, 2013: 256). Mange showrunnere understreker også viktigheten av å dyrke fram en fellesskapsfølelse, eller å innprente i forfatterstaben at det er et kollektivt ansvar å gjøre alle episodene så gode som mulig, og ikke bare den de selv får tildelt (Bennett, 2014: 92).

Likevel er amerikanske skriverom kjent for å holde en tøff tone, særlig på komiserier. «If your grandmother dies you’d probably get about 30 seconds of sympathy and then there would be jokes. You might get 5 minutes for your mother», sier en av forfatterne Phalen og Osellame snakket med (2012: 14). Mer generelt konkluderer de med at «the culture is generally open to anything from polite disagreement to out-and-out fighting. Sometimes, the manner of interacting can be insulting – both because of the way things are said and because of the sensitivity of the writers to criticism» (ibid.: 13).

Også skriverommene til amerikanske dramaserier har ofte høyt konfliktnivå. Matthew Weiner, som i foregående avsnitt framhevet verdien av å omgi seg med folk som får en selv til å tenke og oppføre seg bedre, er selv kjent for sine knallharde krav og bryske tilbakemeldinger. Brett Martin avslører at: «It became routine for writers, leaving note meetings on their scripts, to hit the bathroom in order to let the tears subside» (2013: 256).

Både kappestrid de enkelte forfatterne imellom og lagånd – det Phalen og Osellame kaller «a competitive-cooperative dynamic (2012: 17) – kan altså gagne en serie. Å finne den riktige balansen er nødvendigvis krevende. *The Wire* lyktes godt da showrunneren David Simon rekrutterte tre anerkjente skjønnlitterære forfattere til sitt skriverom, George Pelecanos, Dennis Lehane og Richard Price. Martin forklarer dynamikken slik:

It was, by any measure, a heavyweight conglomeration of talent, buoyed by much mutual admiration, but not uncompetitive. «Lehane and I came up together, started writing novels at the same time. And Price was a guy we really looked up to. But, having said that, I didn't want Richard to write a better script than I could,» said Pelecanos. The men would angle to get the best scenes into their own episodes. If too much good stuff seemed to be accumulating on another guy's beat sheet, Pelecanos would grumble, «Why don't you just give him the Emmy now?» (2013: 148).

Å besette rommet med begavede forfattere som ønsker å stille seg selv i et godt lys for andre begavede forfattere, ansporer hver enkelt til å strekke seg til det ytterste, enten tonen er kameratslig eller hissig. En følelse av felles ansvar for, og felles eierskap til, helheten samler og samkjører innsatsen. Skriveromsmodellen kan altså fremme både konkurranse og kollaborasjon: På den ene siden kniver forfatterne på alle trinn om showrunnerens oppmerksomhet for å få sitt materiale med i manus. Som Phalen og Osellame skriver: «Making a good impression means getting more scripts to write; it means retaining one's job season-to-season and getting promoted» (2012: 15). På den andre siden er det opp til showrunneren å legge til rette for at de enkelte bidragene trekker i samme retning og i siste instans tjener serien.

## SHOWRUNNEREN – DEN STREVSOMME SJEFJOBEN

Å balansere selvhøvdelse og fellesskapsfølelse i en stab med mange sterke personligheter og store – men gjerne også sårbare – ego, er åpenbart krevende. Flere showrunnere har uttalt at en viss diktatorisk tilbøyelighet er en forutsetning for å fylle lederrollen i skriverommet (Bennett, 2014: 21 og Walker, 2013: 26). Arbeidsbelastningen er dessuten ekstrem, ettersom mange showrunnere er med på å ta en rekke kreative beslutninger utenfor skriverommet, i tillegg til produsentoppgaver. Walker opplyser at showrunneren på *The Simpsons* typisk jobber 100

timer i uken, mens gjennomsnittet for de andre forfatterne er 50 timer (2012: 30). Warren Leight, showrunner på *In Treatment* (HBO, 2008–2010), sier at hans arbeidsuke pleier å være 80 timer. «I think the burnout rate for showrunners is 100 percent», sier Bill Prady, som selv har hatt vervet på *Big Bang Theory* (CBS, 2007–). «100 percent of the people who do this stop in their mid to late 50s, whether in success or failure» (Bennett, 2014: 160). En viktig grunn til at hverdagen er så hektisk, er at showrunneren har arbeidsoppgaver på flere episoder samtidig. James Duff (*The Closer* (TNT, 2005–2012), *Major Crimes* (TNT, 2012–)) forklarer at «you are breaking a story,<sup>16</sup> say, for episode 11, doing an edit on episode one, doing a mix perhaps on episode two, writing yourself episode seven, and trying to cast episode six while episode five is shooting» (Bennett, 2014: 21).

Det er imidlertid viktig å understreke at både showrunnerens arbeidsoppgaver og arbeidsmetoder kan variere fra produksjon til produksjon. Vi har allerede nevnt at noen serier opererer med flere showrunnere samtidig, og at ikke alle har samme eierskap til seriene sine. På den ene siden står «auteurene», som kompromissløst vokter og forvalter sin egen visjon; på den andre finner vi de «profesjonelle» showrunnerne som styrer den skuta de til enhver tid befinner seg på med stø hånd.<sup>17</sup>

En annen bestanddel i showrunnermodellen som varierer sterkt, er antallet manusforfattere i skriverommet. Phalen og Osellame anslår at rommet vanligvis består av fem–åtte forfattere på dramaserier og åtte–ti på komiserier (2012: 27). Men i praksis er forskjellene enorme. For eksempel teller skrivestaben på *The Simpsons* 27 forfattere (ibid.: 30), mens skriverommet på *Sex and the City* i begynnelsen besto av kun tre forfattere (Kallas, 2014: 63). Serier med mange forfattere kan dessuten dele staben inn i flere grupper som arbeider med forskjellige manus i hver sine skriverom (denne måten å organisere arbeidet på er klart vanligst på komiserier, der praksisen har røtter tilbake i alle fall til 1950-tallet).

Hvor lange og detaljerte linjer forfatterne trekker fram i tid, er en annen variabel som svinger. Det samme gjelder hvor mye arbeid showrunneren delegerer til andre. Enkelte showrunnere er vidgjetne for å skrive forbløffende mye på egen

16 Uttrykket «breaking the story» viser til arbeidet med å identifisere byggeklossene i en fortelling, og organisere dem i akter og scener. Essensen i hver byggekloss blir formulert på en lapp og stilt opp kronologisk på en tavle i skriverommet. Det er så opp til episodeforfatteren å fylle ut detaljene og skrive dialogen.

17 Dette skillet mellom «kunstneren» og «bestyreren» er naturligvis ikke absolutt, for enhver showrunner må ha både kreative og administrative ferdigheter. Denne todelingen består altså av idealtyper: Straks man går en produksjon nærmere etter i sømmene, tvinger det seg fram nyanseer og forbehold. Men hvis vi betrakter de to typene showrunnere som teoretiske ytterpunkter på en glidende skala, fanger motsetningen noen reelle og relevante forskjeller.

hånd. David E. Kelley (*Picket Fences/Sheriffen* (CBS, 1992–1996), *Chicago Hope* (CBS, 1994–2000), *Ally McBeal* (Fox, 1997–2002)) skal ha skrevet hele sesonger praktisk talt på egen hånd, mens Diana Son sier at å jobbe under Aaron Sorkin på *The West Wing/Presidenten* (NBC, 1999–2006) «felt like being an overpaid researcher» (Kallas, 2014: 116). Ifølge Son banket Sorkin kun på døren til de andre forfatterne når han var i tidsnød. De fikk ikke i oppdrag å skrive episoder, men forberedte enkeltstående scener basert på research av politiske spørsmål, som det var meningen de skulle gi Sorkin når han hadde akutt behov for materiale. Han spredte disse scenene ut over gulvet og fant ut hvordan de kunne flettes inn i en fortelling. Sorkin selv har ofte bygd opp under eget image, for eksempel ved å si at under hans ledelse får de andre forfatterne «a paid apprenticeship» (Landau, 2013: xxii).<sup>18</sup> Alan Ball (*Six Feet Under* (HBO, 2001–2005) og *True Blood* (HBO, 2008–2014)) er en helt annen type showrunner: «I don't feel like I have to write every word. Nothing makes me happier than watching a show come together in a way that surprises me. Or getting a script where I don't have to do anything to it» (Martin, 2013: 102).

Noen showrunnere har høyst særegne arbeidsvaner. Mest sagnomsust er kanskje metoden til David Milch, kjent for blant annet *Deadwood* og *Luck* (HBO, 2011). Enten han skriver en scene selv eller gjør en *rewrite*, framfører han først en monolog om kontekst og undertekst for de andre i rommet, som sitter bak ham, før han liggende på ryggen, i det én observatør beskriver som «not unlike an especially awkward male pinup pose» (ibid.: 187), dikterer karakterenes dialog til en sekretær som noterer det hele ned på en datamaskin. En annen som har fått innsyn i Milchs skriverom, omtaler det som «equal parts master class and séance» (Singer, 2005: upaginert).

Det er videre umulig å gi noen generell beskrivelse av hvor involvert showrunneren er i andre kreative avgjørelser enn selve skrivingen. Som Walker påpeker:

---

18 Andre har tatt avstand fra denne framstillingen. I en artikkel i *New York Times* hevder tidligere forfattere på *The West Wing* at Sorkin «has been exceptionally ungenerous in his sharing of writing credit» (de Jonge, 2001: upaginert). En av dem, Rick Cleveland, hadde en offentlig feide med Sorkin etter at de vant en Emmy for en episode de skrev sammen under den første sesongen. Sorkin slapp ikke medforfatteren til da de mottok prisen, og hevdet etterpå at han hadde skrevet så å si hele manuset selv. Cleveland opplyste senere at WGA hadde undersøkt saken, og konkludert med at han fortjente sin opprinnelige kreditering («Written by», sammen med Sorkin). En detaljrik redegjørelse for hele saken er tilgjengelig fra: <http://bitchkittie.blogspot.no/2006/02/long-back-story-of-aaron-sorkin-west.html>. Intervjuer med manusforfattere og showrunnere er ofte den eneste tilgjengelige informasjonen som finnes om de kreative prosessene som ligger bak mange serier. Kontroversen mellom Sorkin og Cleveland er en påminnelse om at studier som utelukkende baserer seg på de medvirkendes selvframstilling, og ikke delta-gående observasjon, har sine begrensninger.

«Some showrunners never leave the writer's room and others are very involved with production and are on set a lot» (2013: 26). Nettopp tilstedeværelsen på settet er det mange som trekker fram som avgjørende, men det er ikke nødvendigvis showrunneren som dukker opp, det kan også være episodeforfatteren eller en annen forfatter med produsentansvar. Hensikten er å gjøre det mulig å foreta omskrivninger i siste liten, og å forklare intensjonen med en scene eller motivasjonen til en karakter for skuespillerne. Showrunneren kan altså ha minst noen tær inne på det som på et filmsett ville vært regissørens revir, og noen har også regi på enkeltepisoder. Samspillet mellom episoderegissør og showrunner er imidlertid nokså underbelyst i forskningslitteraturen, og sjelden tema i intervju-bøker.<sup>19</sup>

Hvilke deler av produksjonen showrunneren engasjerer seg i, kommer an på den enkeltes interesser og kompetanser. Noen legger seg knapt borti det estetiske uttrykket i det hele tatt, mens andre har klare oppfatninger om alt fra produksjonsdesign til sminke. Pilotens fotograf og regissør (såkalt konseptuerende regissør) har stor innflytelse på stilen, for den første episoden etablerer et formspråk senere regissører og fotografer er ment å følge, eller i alle fall ikke avvike mye fra. Dette skjer likevel typisk i samråd med showrunneren.

Slik er det med mange av showrunnerens kreative oppgaver. Det er de som har spesialkompetanse i en eller annen del av produksjonen – rekvisitter, musikk, garderobe og så videre – som utfører selve arbeidet, men showrunneren har påvirkningsmuligheter. For det første er det gjerne han eller hun som avgjør hvem som blir ansatt (og avskjediget), eller i det minste har et ord med i laget. For det andre vil showrunneren typisk ha samtaler med de ulike fagfunksjonene i forkant og underveis, både for å rådføre seg med dem og for å formidle sine ønsker. For det tredje er det showrunneren som skal godkjenne arbeidet til slutt.

Mange showrunnere understreker hvor viktig det er å delta i klipperommet. En redigerer vil typisk forberede en grovklipp som regissøren bearbeider, før showrunneren setter sammen den endelige versjonen. Dette er en sentral oppgave, men mange av de viktigste beslutningene, som valg av tagging, er altså tatt før showrunneren kommer inn i bildet (med mindre showrunneren har synspunkter underveis). Én regihåndbok anslår at: «For most shows, a director's cut that runs about four minutes over running time seems to be an ideal paradigm, allowing the showrunner to cut out dialog and/or scenes that aren't needed» (Rooney og Belli, 2013: 207). Showrunnere vil gjerne si at dette gir dem *final cut*, men kontrakten

---

19 Jeg har kommet over én detaljert beskrivelse som angår det konfliktfylte forholdet mellom forfatter David Simon og regissør Dennis Dutton på miniserien *The Corner* (HBO, 2000) (se Scott, 2000).

stipulerer nesten alltid at studioet kan overstyre showrunneren dersom de har innsigelser mot den endelige versjonen (Kallas, 2014: 26 og 59).

Nettopp kommunikasjonen med studioet og nettverket er en av showrunnerens viktigste, og mest krevende, oppgaver. Mest kjent er nok håndteringen av såkalte «notes» fra ledelsen, det vil si forslag til, eller krav om, endringer.<sup>20</sup> Det varierer hvordan disse anførselene blir overrakt, det kan skje skriftlig eller muntlig. Det varierer også hvem som gir dem: Den såkalte S&P-avdelingen (en forkortelse for Standards and Practices) er ofte involvert for å sørge for at serien følger nettverkets regler og retningslinjer, slik at selskapet ikke skal få juridiske problemer (først og fremst med tanke på upassende språk og bilder, eller brudd på opphavsretten). Terence Winter sier at han på *Boardwalk Empire* får kommentarer og forslag fra presidenten i HBO og tre andre fra ledelsen, men at de generelt sett blander seg lite inn så lenge produksjonen holder seg innenfor tidsfristene og budsjettet.

Notater fra oven er et yndet hatobjekt, og det verserer utallige anekdoter om alle de tankeløse endringsforslagene som har kommet fra styrommene, gjerne basert på mer eller mindre velfunderte oppfatninger om hva seerne liker og ikke liker. Men det finnes også showrunnere som mener forslagene pleier å være konstruktive (se Bennett, 2014: 139–143). Uansett er det vanligvis showrunneren som tar imot og tolker innspillene fra dem som finansierer og distribuerer serien, før han eller hun videreformidler innholdet til episodeforfatteren. Showrunneren vurderer også hvilke forslag som gir mening, og hvilke som ikke gjør det. Alle kamper er ikke verdt å utkjempe, så det gjelder å velge dem med omhu, og å finne en slagkraftig strategi i forhandlingene.

Dialogen med ledelsen er en av showrunnerens mest utfordrende oppgaver, ikke minst fordi det krever både diplomatiske evner og en forståelse for de forretningsmessige sidene ved TV-produksjon. Showrunneren kan havne i skvis mellom studioet som produserer serien, og nettverket som sender den, og være nødt til å forholde seg til notater fra begge. Siden de har ulike roller og inntektskilder, kan de ha ulike agendaer. Hart Hanson (*Bones*) forklarer: «The networks want the American viewers. The studio wants something that will perform on DVD, DVR, and foreign sales. They have different ideas of what the show should be» (Bennett, 2014: 144).<sup>21</sup>

Som nevnt er det også andre forfattere i skriverommet med produsenttitler, som avlaster showrunneren. I tillegg finnes det alltid tradisjonelle produsenter på en produksjon som konsentrerer seg om planlegging, logistikk, kontrakter og bud-

20 Se Caldwell (2008: 216–221) for en mer detaljert beskrivelse av denne praksisen.

21 For en historisk gjennomgang av forholdet mellom studio og nettverk i den amerikanske TV-industrien, se Hofstetter (2010).

sjetter. At showrunneren og andre forfattere høyt oppe i skriveromshierarkiet sitter med produsentoppgaver, gir dem stor kreativ kontroll, men det er viktig å understreke at de må vise seg tilliten verdig. Dét er med på å ansvarliggjøre serieskaperne. Jeff Melvoin gir et innblikk i showrunnerens hverdag når han beskriver hvilke overveielser som kan ligge bak bemanningen av skriverrommet:

Per episode, you could have \$50,000, or \$60,000, or \$80,000. You can spend it any way you want: you can get four \$20,000 episode writers for \$80,000, or maybe you can get one at that number and buy a number of younger people at \$8,000-\$10,000. It's a little like *Moneyball*. I want to get the maximum bang for the buck. I do not want to overspend for people. I'd rather have more people in the room and have the opportunity to pick and choose (Bennett, 2014: 90).

Alt i alt gir ikke showrunnermodellen noen utførlig oppskrift på TV-drama. Når vi myser mot hele floraen av serier på jakt etter fellestrekk, avtegner det seg nok noen overgripende likheter i arbeidsorganiseringen, men straks vi fester blikket og flytter det fra den ene serien til den andre, oppdager vi at rammeverket rommer et enormt mangfold. Uansett har både TV-kritikere og serieskaperne – i USA så vel som i resten av verden – hyppig vist til modellen når de skal forklare amerikanske seriers suksess. Danmark er ett av flere land som har latt seg inspirere, og i det følgende skal vi se hvordan danske produsenter har adoptert sentrale bestanddeler, men samtidig tilpasset dem nasjonale forhold.

# Kapittel 2

## *Den danske modellen*

Danmark har produsert svært populære og kritikerroste serier som *Mataador* (DR, 1978–1981) og *Riget/Riket* (DR, 1994 og 1997), men den moderne suksessen, med internasjonale hits som *Forbrytelsen*, *Borgen* og *Bron/Broen* (SVT og DR, 2011–), er det vanlig å tilbakeføre til midten av 1990-tallet. Det var under Rumle Hammerich, dramasjef i Danmarks Radio fra 1994 til 1998, at den danske allmennkringkastingen begynte å orienterte seg mot amerikanske produksjonsmetoder. Han fant at DR manglet en tydelig identitet, og trengte et flaggskip. Resepten, mente han, var å satse på originalskrevne flersesongdrama som henvendte seg til et bredt publikum ved å respektere, men også moderat fornye, velkjente sjangerkonvensjoner (Redvall, 2013: 58–60). Direkte inspirasjon fra Hollywood fikk DR i 1996, da produsent Sven Clausen og regissør Anders Refn besøkte innspillingen av *NYPD Blue* (ABC, 1993–2005) (ibid.: 65).

*Taxa* (DR), som gikk over fem sesonger fra 1997 til 1999, var den første DR-serien inspirert av den amerikanske modellen. Hammerich forsøkte først å utvikle serien sammen med to andre forfattere, men opplevde at det ikke fungerte. De andre hadde ikke tilstrekkelig eierskapsfølelse til konseptet, og forsøkte å tilfredsstille Hammerich i stedet for å gjøre materialet til sitt eget. Han bestemte seg da for å begynne helt på nytt, og ansatte Stig Thorsboe som hovedforfatter, med frie tøyler til å forfølge sin egen visjon for serien. Erfaringen understreket for Hammerich viktigheten av å ha ett individ i førersetet, og verdien av å gi forfattere tillit til å utvikle egne ideer, snarere enn å ta utgangspunkt i et produsentutklekket konsept (Redvall, 2013: 61).

*Taxa* importerte flere arbeidsmetoder fra den amerikanske TV-industrien, som å begynne innspillingen før alle episodene var ferdigskrevne. Anders Refn fungerte som konseptuerende regissør, og fikk dermed en sentral rolle i utformingen av seriens visuelle uttrykk, før stadig nye regissører ble hentet inn, som altså er standard praksis i USA. En lokal variant er imidlertid at hver regissør som overtar stafettspinnen, får ansvar for en bolk på to til tre episoder etter hverandre. Det gjør det mulig å filme scener som finner sted i samme lokale i påfølgende avsnitt samtidig, og dermed spare både tid og penger. Konstellasjonen med en hovedforfatter

med det overordnede ansvaret på toppen, og med noen episodeforfattere under seg, er selvsagt også velkjent fra amerikanske produksjoner.

Det var imidlertid først i 2003, etter at *Rejseholdet* (DR, 2000–2004) vant Danmarks første Emmy-pris (for beste internasjonale dramaserie), at den nye produksjonsmåten formelt ble nedfelt. Under Ingolf Gabolds ledelse formulerte da DR Fiktion 15 dogmer for dramaproduksjon. Eva Novrup Redvall oppsummerer formålet med dogmene i sin detaljerte studie av produksjonskulturen i DR slik: «The dogmas have not had the function of being a recipe presented to all practitioners, but they have had the function of explicating guiding principles for production among particularly the experts in the field» (2013: 192). Det er viktig å understreke at det ikke er snakk om et forsøk på å tre retningslinjer ned over de medvirkende ovenfra; det handler snarere om å sette ord på og rendyrke det som allerede fungerer. Ikke minst har dogmene bidratt til å skape en felles forståelse og terminologi innad i organisasjonen, der særlig begrepene «one vision», «den doble historie», «crossover» og «producer's choice» står sentralt.<sup>22</sup>

One vision er det første og viktigste dogmet, og peker ut forfatteren som produksjonens omdreiningspunkt. Første setning slår kort og godt fast at: «For DR Fiktion er forfatteren forutsetningen for divisionens eksistens» (Redvall, 2011: 185). Dokumentet presiserer imidlertid straks at begrepet «forfatter» ikke nødvendigvis skal tas bokstavelig, men snarere viser til det individet som forvalter visjonen på et konkret prosjekt, og at det i noen tilfeller kan være snakk om en regissør. I praksis er det imidlertid manusforfattere som har vært i førersetet på alle de mest omtalte og omtykte danske seriene på 2000-tallet. Som Redvall skriver:

According to the institutional narrative of DR Fiction, one vision refers to singling out the writer as the most important person in the process based on the intention to build on his or her original idea and granting him or her creative control all the way thorough production (2013: 107).

Denne sammenfatningen viser tydelig den nære forbindelsen mellom one vision og den amerikanske showrunnermodellen. Samtidig har vi sett at forbildet har betydelig slark og rommer en spenning mellom, på den ene siden, showrunneren som kunstner og visjonsbærer, som den individuelle bevisstheten som gjennom-

<sup>22</sup> Redvall opplyser at dogmene har endret seg noe med årene, men at de grunnleggende begrepene ligger fast. Dogmene er gjengitt på originalspråket i Redvall (2011). De engelske begrepene blir brukt også på dansk. Nielsen (2012a) opplyser at det opprinnelig var 12 dogmer, og at DR nylig kokte de 15 som Redvall gjengir, ned til 6–7 stykker fordi så mange av dem etter hvert er blitt så inngrodd at det ikke lenger er behov for å nedfeste dem skriftlig.

syrrer det hele, og, på den andre siden, showrunneren som arbeidsleder på et kollektivt foretak. Den samme spenningen gjør seg også gjeldende i DR, som når det i det første dogmet heter at «Forfatteren behandles i respekt for begrepet 'ONE VISION'», samtidig som påfølgende setning presiserer at «Forfatteren utvikler sine manuskripter i tèt samarbejde med DR Fiktion, således at vores utviklings-ekspertise sætter sine tydelige spor i det færdige produkt» (sitert i Redvall, 2011: 185).

Mer generelt viser Redvalls casestudier av *Forbrytelsen* og *Borgen* at «there can be many different approaches within the same production system», og at begrepet one vision «can mean a variety of things, both in its implementation and in the interpretation of its essence» (2013: 5). Akkurat som i USA kommer det an på den enkelte hovedforfatter og de øvrige arbeiderne på den konkrete produksjon (ibid.: 104).

Selv om one vision er direkte inspirert av showrunnermodellen, er det ikke en nøyaktig kopi. Den amerikanske måten å organisere arbeidet på, der showrunneren har en stor forfatterstab og viktige produsentoppgaver, er nødvendig på grunn av det store produksjonsvolumet og det høye produksjonstempoet. DR har satset på TV-drama som strekker seg over ti timelange episoder per sesong, og har dermed mer til felles med seriene som går på amerikanske premiumkanaler, som har færre avsnitt hver sesong og jevnt over mer fokusert overgripende forfatterskap enn seriene som går på de store gratisnettverkene.

Dette gir seg utslag i to forskjeller fra den amerikanske modellen. For det første er skriverommene mindre. Flere av Redvalls informanter antyder at tre forfattere – en hovedforfatter som samarbeider tett med to episodeforfattere – er ideelt, og at det nok kan innvendes at denne konstellasjonen «is rather a writing team than a writers' room» (ibid.: 132). For det andre konsentrerer hovedforfatteren seg mest om de kreative oppgavene, og mindre om de administrative. Det er altså et skarpere skille mellom forfattere og produsenter. Hovedforfatter på *Rejseholdet* og *Ørnen* (DR, 2004–2006), Peter Thorsboe, forteller at produsenten har en viktig rolle, men ikke skriver, samtidig som forfatterne ikke er produsenter. Redvall bemerker at mens showrunneren på amerikanske serier ikke nødvendigvis leder skriverrommet til enhver tid, er det danske motstykket alltid til stede gjennom hele prosessen (ibid.: 127). Hun konkluderer følgelig med at «the writer with one vision in the DR Fiction framework is much more of a head writer than an executive producer» (ibid.: 189).

Til gjengjeld er dansk TV-drama kjent for sine slitesterke tospann bestående av en hovedforfatter og en produsent, og Redvall antyder at disse til sammen kanskje kan sies å fylle den amerikanske showrunnerens oppgaver (ibid.: 129). Regne-

stykket går nok ikke helt opp, for som vi så i forrige del, omgir også amerikanske showrunnere seg med «rene» produsenter, og det finnes dessuten mange eksempler på tette og stabile showrunner–produsent-samarbeid i den amerikanske TV-industrien også.<sup>23</sup> Hovedpoenget er uansett at skillet mellom det kreative ansvaret og produsentoppgavene er skarpere og mer avklart i Danmark. Den nære relasjonen mellom hovedforfatter og produsent gjør at begrepet «twin vision» også sirkulerer i DR-systemet (se Redvall, 2013: 109).

Produsentens rolle og innflytelse er også omtalt i dogmene. Det sjette dogmet slår fast at dramasjefen delegerer sitt ansvar for den enkelte produksjon til produsenten, mens det syvende stipulerer såkalt «producer's choice», som viser til at produsenten på et prosjekt har mulighet til å hyre inn spesifikke medarbeidere til en produksjon. Begrepet bunner i et ønske om å gjøre det lettere å hente inn spisskompetanse utenfra, slik at produsenten ikke er prisgitt de fast ansatte i DRs egen produksjonsavdeling. «Producer's choice» er derfor nært forbundet med det fjerde dogmet, som slår fast at «Der er crossover mellom branchens og DR Fiktions medarbejdere» (Redvall, 2011: 185). Ifølge Redvalls informanter har utvekslingen mellom film- og TV-bransjen i Danmark vært fruktbar: På den ene siden har filmmedarbeiderne som er hentet inn, bidratt til å gjøre danske TV-serier mer visuelt foreseggjorte; på den andre siden har TV-serier vært en gunstig læringsarena for unge, fremadstormende regissører.

«Producer's choice» må imidlertid ikke forstås bokstavelig, som at produsenten alene besetter alle nøkkelposisjoner. Etersom personkjemien i skriverommet er så avgjørende, veier hovedforfatterens ord svært tungt i valget av episodeforfattere. Regissørene blir som regel valgt av hovedforfatteren og produsenten i fellesskap, men de får ofte velge fotograf selv, som i sin tur gjerne har sin egen lysmann. Regissøren får også foreslå klipper, men i alle disse tilfellene skal produsent og hovedforfatter godkjenne valgene (Berg og Diesen, 2012: upaginert). Castingen er et samarbeid mellom produsent, hovedforfatter og regissør (Redvall, 2013: 178).

I praksis er det neppe store forskjeller mellom denne framgangsmåten og den vi finner i den amerikanske TV-industrien. Begrepet «producer's choice» benevner altså ikke en særegen dansk måte å lage TV-drama på, men er et svar på en spesiell dansk kontekst, der det historisk sett har vært et nokså skarpt skille mellom

23 Nina Noble har for eksempel vært produsent på alle seriene David Simon har vært showrunner på: *The Corner*, *The Wire*, *Generation Kill* (HBO, 2008), *Treme* (HBO, 2010–2013) og *Show Me a Hero* (HBO, 2015). Det er også verdt å nevne at en av de mest betydningsfulle produsentene av dansk TV-drama, Piv Bernth – som produserte *Nikolaj* og *Julie* (DR, 2002–2003) og *Forbrytelsen*, og som i 2012 overtok som dramasjef i DR – er utdannet regissør, og arbeidet kreativt med både spillefilm og TV-drama før hun begynte som produsent.

film- og TV-bransje, som langt på vei skyldes DRs stilling som allmennkringkaster med egen produksjonsavdeling.

## SAMFUNNSRELEVANT UNDERHOLDNING

Også dogme nummer to, om den doble historien, henger sammen med DRs allmennkringkasteransvar:

DR's public service-status kræver, at vores produktioner – ud over «den gode historie» – indeholder et overordnet plot med etiske/sociale konnotationer. Med andre ord skal vi altid fortælle en dobbelt historie. Vægtingen af disse to historier i forhold til hinanden vil altid være afhængig af samfundets historisk-kulturelle diskurs (sitert i Redvall, 2011: 185).

På den ene siden har DR, som offentlig finansiert kringkaster, et annet mandat enn kommersielle aktører, som har profitt og seertall som viktigste ledestjerne. En allmennkringkaster henvender seg i større grad til seerne som borgere, og i mindre grad som konsumenter. Ambisjonen om å favne et mangfold av perspektiver og publikumssegmenter, og om å informere, opplyse og (ut)danne, har tradisjonelt gitt programprofilen til allmennkringkastere som DR, NRK, SVT og BBC et visst formynderisk anstrøk.

På den andre siden skal DR også tilby underholdning, og kanalen er generelt sett avhengig av anstendige seertall, siden lav publikumsoppslutning vil kunne undergrave lisensfinansieringens legitimitet. Nadia Kløvedal Reich, som inntil nylig var ansatt i DR med stillingstittelen «fiktionschef», antyder at den dobbelte historien kan ses som et forsøk på å balansere disse to hensynene. At fortellingen er «god», skal sikre at massene benker seg foran TV-apparatene.<sup>24</sup> Det er særlig viktig for DR at de egenproduserte seriene har bred appell, ettersom TV-drama er en svært kostbar programpost. Her skiller dansk TV-drama seg fra mange av seriene som har gått på amerikanske premiumkanaler på 2000-tallet, som gjerne har henvendt seg til et snevrere sjikt. Kløvedal Reich sier da også at en serie som *In Treatment*, som gikk på HBO fra 2008 til 2010, er for smal til at den kunne vært laget av DR. At amerikanske nettverk kan tillate seg å satse på smalere serier, hen-

---

24 Hva som gjør en historie «god» i utgangspunktet, sier ikke dogmene noe om, formodentlig fordi det er en ambisjon DR deler med alle som lager TV-drama, og fordi det neppe er mulig å sammenfatte kjennetegnene på generelt grunnlag, annet enn som tautologier eller aksiomer (fortellingen skal være godt fortalt, spennende, engasjerende og så videre).

ger naturligvis sammen med at de opererer i et langt større marked, der selv et nisjepublikum kan telle millioner av seere.

Den andre dimensjonen handler om at historien, i tillegg til å være underholdende, skal ha en tematisk klangbunn, for eksempel sosialt, politisk, etisk eller filosofisk. Kløvedal Reich koker det ned til samfunnsrelevans: «[V]i skal være debatskabende og dagsordensættende. Vi skal på én eller anden måte kunne fortælle noget om tiden, som måske ikke er helt bevidstgjort i tiden, men giver anledning til, at man får diskuteret nogle ting» (Nielsen, 2012a: upaginert). Det er naturligvis på ingen måte verken nytt eller påfallende at historiefortellere streber etter å gi fortellingene sine flere lag, eller ønsker å utløse debatt; det er mer spesielt at en dramaavdeling har nedfelt det i retningslinjene for hele virksomheten, slik DR Fiktion har gjort.

Dogmene er ikke hele forklaringen på DRs suksess. Også den fysiske infrastrukturen blir regelmessig nevnt som en viktig årsak. I mange år ble danske serier spilt inn på Det Danske Filmstudie, men da Rumle Hammerich ble dramasjef, tok han initiativ til å bygge egne produksjonslokaler for TV-drama. Han forteller at: «building studios not only facilitated production but also created a new respect in the industry and an increased self-confidence within DR Fiction. DR used to be the guests in the production environment of the film industry, but now DR was the host and could decide when and how to shoot» (Redvall, 2013: 62). Inspirert av den svenske rikskringkasteren SVT, der Hammerich tilbrakte seks år, tok han også initiativ til å opprette såkalte produksjonshoteller. Formålet var å bedre samarbeidet og kommunikasjonen ved å samle alle fagfunksjoner – produksjonsdesignere, kostymedesignere og så videre – på ett sted (ibid.: 63–64).

DR arbeider også bevisst med å dyrke fram og lære opp talenter, og metodene minner til dels om mentorsystemet fra den amerikanske TV-industrien. Siden de danske skriverommene teller så få forfattere, har hierarkiet selvsagt færre trinn, og avstanden fra øverste til nederste avsats er kortere. Redvall skriver generelt om DR at:

[M]any people have had the opportunity to build on the experiences from one production to the next, and especially among writers there is a food chain of «growing up» within the DR framework when moving from episode writer to head writer of a series based on one's own idea (2013: 75).

Hun påpeker at slik opplæring ikke blir tematisert direkte i skriverommet, men bemerker at den ene episodeforfatteren av *Borgen*, Jeppe Gjervig Gram, eksplisitt ba Adam Price om å få være så involvert i hovedforfatterens oppgaver som mulig. Gram visste at han skulle sette sammen sitt eget skriverom til en ny serie like etter

arbeidet med *Borgen*, og ville at tiden han hadde igjen under Price, skulle være en slags lærlingperiode (ibid.: 155).

DR har også samarbeidet med Den Danske Filmskole, som opprettet et kurs i manusskriving for TV i 1996, samtidig med at DR begynte å satse på flersesongdrama. Kanalen fattet raskt interesse for den nye utdanningen, for arbeidet med *Taxa* avdekket en akutt mangel i bransjen på episodeforfattere med erfaring fra, og begeistring for, TV-serier. En av de første oppgavene studentene fikk, var å skrive en scene for *Taxa*, og samarbeidet førte til at noen av dem, som Søren Sveistrup, ble ansatt kort tid etter at de var ferdig utdannet (ibid.: 90).

I 2004 opprettet filmskolen et TV-semester, der studentene skal utvikle en idé til en serie, som for alvor institusjonaliserte samarbeidet med DR. Forelesningene handler blant annet om de spesifikke kravene DR stiller til sine egenproduserte serier. I 2012 ble studentene for første gang ikke satt til å utvikle en dramaserie med timelange episoder, men snarere en dramakomedie bestående av avsnitt på 28,5 minutter, da DR hadde planer om å gi dette formatet plass i sendeflaten i framtiden. Studentene får også følge en av kanalens produksjoner i én uke, og snakke med DRs researchere om målgruppe for ulike konsepter. Til slutt pitcher studentene ideene sine til de faktiske beslutningstagerne i DR. I den påfølgende diskusjonen blir gjerne begrepene *one vision* og den doble historien brukt aktivt. Formålet med pitchen er pedagogisk, og den finner sted på filmskolen, ikke i DRs lokaler. Ingen av konseptene og episodeutkastene studentene har lagt fram så langt, har funnet veien til TV-skjermen, men for DR er det like fullt en anledning til å speide etter nye talenter og ideer. Svært mange i den nye generasjonen av forfattere og produsenter som har sluppet til i dansk TV-drama på 2000-tallet, kommer fra Den Danske Filmskole, og for DR er det et aktivum at nye rekrutter kjenner produksjonskulturen fra første stund (Redvall, 2013: 81–101).

## ROM FOR VARIASJON

Dansk TV-drama er naturligvis mer enn DRs søndagsserier, men disse er en nasjonal institusjon, og det er de som har gjort seg internasjonalt bemerket og skapt den formidable interessen for hva som ligger bak de danske framgangene.<sup>25</sup> I senere

---

25 Det opplagte unntaket er *Broen*, som gjerne blir nevnt i samme åndedrag som andre danske publikums- og kritikereksesser som *Forbrytelsen*, *Borgen* og *Arvingerne/Arvingane* (DR, 2014–). Dette er imidlertid en uavhengig finansiert serie, samprodusert av svenske Filmance International og danske Nimbus Film. Både DR og SVT har spyttet inn mindre beløp og er nevnt i rulleteksten, men det handler ifølge én av forfatterne av serien mer om å utnytte kringkasternes merkevarenavn (Scherfig, 2012).

år har også TV3 og dk4 begynt å fatte interesse for lokalt produsert drama, men den største leverandøren av danske TV-serier ved siden av DR er hovedkonkurrenten, TV2. *Strisser på Samsø* (1997–1998) var en stor publikumssuksess, og kanalen har siden gjort seg bemerket med serier som *Hotellet* (2000–2002), *Anna Pihl* (2006–2008), *Den som dræber/Den som dreper* (2011) og *Dicte* (2013–2014). TV2 har imidlertid ikke noen egen dramaavdeling, så seriene blir produsert av ulike uavhengige produksjonsselskaper, og det er vanskelig å se at det skulle ligge noen felles, enhetlig filosofi bak satsingen. Mens DR for eksempel bevisst har rendyrket originalskrevet TV-drama, veksler TV2 mellom originalskrevne serier og serier basert på litterære forelegg.

TV2 har siden 2010 også hatt et samarbeid med filmskolen, men dette er mindre omfattende enn det DR har, og leder av manusutdannelsen, Lars Detlefsen, beskriver det som «a completely different world than DR. It is like coming to a different planet. Everything is different» (Redvall, 2013: 98).

Skulle vi tatt med i betraktningen alle produksjoner og produsenter i denne framstillingen av dansk TV-drama, ville bildet åpenbart blitt langt mer uoversiktlig. Å fokusere på seriene fra DR gjør det mulig å snakke meningsfullt om en «dansk modell» – selv om den altså ikke er representativ for danske TV-serier i alminnelighet. Utvalget har videre den fordel at det favner de seriene som har fått mest medieoppmerksomhet og anerkjennelse fra kritikerne, og som har vært faste referansepunkter i debattene om norsk TV-drama.

Men one vision-modellen har som nevnt rom for variasjon. Det er ingen ufravikelig regel at skriverrommet skal bestå av én hovedforfatter og to episodeforfattere, og arbeidsmetoder og samarbeidskonstellasjoner varierer fra serie til serie. Det er vanskelig å sammenligne dansk og amerikansk TV-drama direkte, ettersom både one vision-modellen og showrunnermodellen har betydelig innebygd slark, men som nevnt er det mest nærliggende å trekke parallellen til seriene på premiumkanalene i USA. De korte sesongene gir bedre tid til å utvikle og spille inn seriene, og gjør dem mer forenlige med fokusert overgripende forfatterskap.

One vision-modellens beveggrunn er nettopp å gi den sentrale kreative kraften, som regel hovedforfatteren som utviklet ideen til serien i utgangspunktet, innflytelse gjennom hele prosessen, ut fra den tanken at TV-dramaets ulike bestanddeler er mer samstemte når de filtreres gjennom én bevissthet. Den danske hovedforfatteren er ikke like opptatt med produsentoppgaver som den amerikanske showrunneren, men er like tungt involvert i andre deler av produksjonen enn manusarbeidet.

Søren Sveistrup sier han kanskje tok one vision-konseptet til dets ytterpunkt i arbeidet med *Forbrytelsen*, der han blandet seg inn i praktisk talt alle beslutninger, fra det visuelle uttrykket til produksjonsdesign til lyd (Redvall, 2013: 115).

Sveistrup hadde for eksempel klare tanker om hvordan fortellingen skulle fotograferes og klippes, og disse var integrert i manuskriptene: Han ønsket blant annet et mer filmatisk formspråk med lengre tagninger enn det som var vanlig på TV. Han ville også at karakterene gjerne skulle filmes bakfra, slik at publikum ikke kunne se ansiktene deres. Den tradisjonelle klippingen mellom nærbilder forfra blottstiller til enhver tid karakterenes tanker og motiver, og kan, ifølge Sveistrup, gjøre at seernes oppmerksomhet svinner hen. Å holde tilbake et reaksjonsbilde, derimot, kan pirre vårt vitebegjær og engasjement. Manushåndbøker for spillefilm betrakter gjerne manusskriving som et isolert håndverk, og fraråder typisk forfattere å komme med visuelle instruksjoner, da det er regissørens oppgave å tolke manuskriptet.

Det virker rimelig å konkludere at one vision-filosofien oppmuntrer den som har skapt fiksjonsuniverset til å tenke mer holistisk, og til å se manus og formspråk i sammenheng. Det forutsetter naturligvis at forfatteren også har velfundert kunnskap om øvrige sider ved produksjonsprosessen.

Utviklingen av TV-drama i Danmark siden midten av 1990-tallet har mange paralleller til norske forhold, og har hyppig tjent som eksempel på hva våre hjemlige serieprodusenter burde etterstrebe og etterligne.

# Kapittel 3

## *NRK Drama – en ustø gigant*

Det har i årenes løp vært mange diskusjoner rundt kvaliteten på NRKs serier, både de egenproduserte og de eksternt produserte. De kritiske røstene har tidvis vært mange og høgmælte. DRs suksess har trolig bidratt til å heve både temperaturen på debatten og kravene til NRK Drama. Historisk sett har det kanskje ikke virket helt rimelig å forvente av hjemlig TV-drama at det skal kunne måle seg med internasjonale prestisjeproduksjoner, som gjerne har helt andre økonomiske og markedsmessige forutsetninger for å lykkes. Våre naboer i sør har imidlertid opplevd eventyrlige framganger til tross for at den danske TV-industriens betingelser er sammenlignbare med norske forhold.

Innvendingene mot norsk TV-drama har ofte handlet om håndverksmessige svakheter. Oppstyltede replikker, teatralisk skuespill, dårlig lyd og lite troverdig eller engasjerende handling er ankepunkter som har dukket opp med jevne mellomrom. Men kritikken har også dreid seg om mer overgripende, strukturelle og organisatoriske forhold, gjerne med referanse til NRKs manglende evne eller vilje til å ta lærdom av DRs suksess.

Riktignok lot den norske fjernsynsbransjen seg allerede i 2004 inspirere av dansk TV-dramas oppsving. Etter at *Rejseholdet* og *Nikolaj og Julie* vant Emmy for beste ikke-amerikanske dramaserie to år på rad, lanserte Petter Wallace og Ivar Køhn «Kampanjen for en internasjonal Emmy 2007» (se Iversen, 2010). Målet var at en norsk serie i løpet av tre år skulle innkassere samme pris som de danske nettopp hadde vunnet. Men denne satsingen var ganske annerledes enn den DR innledet på midten av 1990-tallet. De to initiativtagerne til Emmy 2007 var begge tilknyttet statlige etater med ansvar for tilskudd til, og kompetanseheving av, det norske film- og fjernsynsmiljøet (henholdsvis Norsk filmfond og Norsk filmutvikling). Her var det altså ikke noen enkeltkanal eller enkeltsekskap som utformet en intern strategi for produksjon av TV-drama. Det var snarere et incitament, fra to nasjonale forvaltningsorganer, til den norske film- og fjernsynsbransjen *generelt* om å satse på TV-serier.

Kampanjens viktigste virkemiddel var økonomisk: Mer midler til fjernsynsfiksjon skulle oppmuntre bransjen til å lage flere TV-serier. Men TV-satsingen omfat-

tet også noen mer konkrete tiltak som var tydelig influert av prioriteringene DR hadde gjort. Emmy 2007 skulle bidra til å samle filmbransjen og TV-bransjen, en klar parallell til den danske tanken om *crossover*. Lovende manusforfattere fikk dessuten stipend til studietur til USA for å hente lærdom og inspirasjon fra de beste i bransjen, slik Sven Clausen og Anders Refn hadde gjort på midten av 1990-tallet. Danske og amerikanske serieskapere ble også invitert til Norge for å fortelle om sine arbeidsmetoder, og etter hvert begynte tittelen «ansvarlig kreatør» å sirkulere i den norske TV-bransjen som en nasjonal variant av begrepene showrunner og one vision.

Det ble ingen Emmy-pris, men akkurat den målsettingen var nok uansett mest av alt et PR-stunt som skulle skape blest om initiativet. Kampanjens mer diffuse, men reelle ambisjon – å gi norske TV-serier vind i seilene, og å heve bransjens kompetanse – ble langt på vei realisert. Tilfanget av norske TV-serier ble noe rikere,<sup>26</sup> og samvirket mellom film- og TV-bransjen har bedret seg, selv om noen av de gamle samarbeidsproblemene har vedvart, særlig mellom NRK Drama og ulike filmarbeidere.<sup>27</sup> Også studieturen til USA ga avkastning: Etter hjemkomsten laget den ene av deltagerne, Thomas Seeberg Torjussen, *Koselig med peis* (NRK, 2010), som en fagjury i 2014 kåret til den beste norske TV-serien på 2000-tallet.

Til slutt bidro nok de internasjonale foredragsholderne som snakket for bransjen, til å øke bevisstheten rundt fordelene med fokusert overgripende forfatterskap. Det er imidlertid nokså uklart i hvilken grad grunnprinsipper fra amerikansk eller dansk TV-industri faktisk fant innpass i norske produksjoner. I årene etter Emmy-kampanjens kunngjøring fulgte riktignok flere serier der det overgripende forfatterskapet er tydelig plassert. Trygve Allister Diesen var for eksempel regissør og hovedforfatter på *Torpedo* (TV2, 2007), og det samme var en av Norges mest markante serieskapere, Jarl Emsell Larsen, på *Kodenavn Hunter 1 og 2* (NRK, 2007–2008) og, i senere tid, på *Øyevitne* (NRK, 2014). Men Larsen var like sentralt plassert i NRK-serien *Svarte penger, hvite løgner*, som hadde premiere i 2004, og som derfor ikke kan ha vært påvirket av Emmy 2007. Det samme gjelder *Ved Kongens bord* (NRK), der Leidulv Risan var regissør og medforfatter, som hadde premiere i februar 2005.

---

26 En liste over norske fiksjonsserier (både komedier og drama, og for barn og voksne) på 2000-tallet basert på kanalenes egen statistikk viser at effekten først og fremst var at andre aktører enn NRK og TV2 kom på banen i årene etter lanseringen av Emmy 2007. Oversikten viser imidlertid ingen merkbar økning i det totale produksjonsvolumet av norske TV-serier i perioden, selv om materialet naturligvis kan skjule andre forskyvninger som kan tenkes å ha sammenheng med Emmy 2007 (for eksempel når det gjelder serienes budsjett, målgruppe, andel eksterntproduksjon vs. internproduksjon og lignende). Oversikten er tilgjengelig fra <http://p3.no/filmpolitiet/2014/02/kva-er-2000-talets-beste-norske-tv-serie/>.

27 Se for eksempel *Faldalen* (2007) og *Krogvold* (2008).

## REGISSØREN I SENTRUM

Det er med andre ord ikke opplagt at den nye TV-satsingen fra midten av 2000-tallet faktisk har påvirket forfattertradisjonen på fjernsynsserier her til lands. Fokuseret overgripende forfatterskap i Norge har handlet om regissøren, som typisk har regi på alle episodene, og i tillegg gjerne er mer eller mindre involvert i manusarbeidet. Serier med en rollefordeling mer i tråd med amerikanske og danske idealer, som *Hvaler* (TV2, 2008–2010), med Arne Berggren som showrunner, og *Koselig med peis*, har nok vært unntaket snarere enn regelen.<sup>28</sup>

Flere ganger har medvirkende til norske serier opplevd at visjonen er svakt forankret og det overgripende forfatterskapet ufokusert.<sup>29</sup> Dét problemet kunne aldri Emmy 2007 løse. Kampanjen bidro nok til å spre kunnskap om amerikanske og danske arbeidsmetoder, men det var aktørene som faktisk utvikler TV-serier, som måtte ha stått for selve implementeringen av en bestemt modell, og det skjedde ikke. Blant NRKs serier på 2000-tallet er det vanskelig å spore noen mal eller filosofi som går igjen fra produksjon til produksjon, og som springer ut av tidligere erfaringer eller gjennomtenkte analyser av serieformatets kunstneriske, kommersielle og kulturelle muligheter i en nasjonal kontekst. Uttalelsene fra Hans Rossiné i forbindelse med *Kampen for tilværelsen*, om at NRK Drama fra nå av skal satse på originalskrevne og forfatterstyrte serier, er nettopp et symptom på det historiske fraværet av standardiserte rutiner og retningslinjer for dramaproduksjonen, i alle fall sammenlignet med den danske «one vision»-modellen.

Det er viktig å understreke at det gir lite mening å kritisere NRK Drama for ikke å ha tatt lærdom av løsevne deler i DRs strategi. Det er for eksempel ikke så enkelt som at DR har sett verdien av fokusert overgripende forfatterskap, mens NRK ikke har gjort det. På de NRK-seriene der det kreative hovedansvaret er lett

---

28 Det står riktignok ikke noe forfatterteam bak *Koselig med peis*. Serieskaper Thomas Seeberg Torjussen er oppført som eneforfatter på alle episodene. Han er imidlertid utdannet manusforfatter, og det var som manusforfatter han hadde kreativt hovedansvar for serien som helhet (han hadde også regi på tre av episodene). Det er også verdt å nevne at norske såpeserier blir skrevet av forfatterteam, og særlig under Arne Berggrens ledelse var arbeidet med *Hotell Caesar* (TV2, 1998–) sterkt inspirert av den amerikanske showrunnermodellen. For et innblikk i produksjonen, se Spersrud Haug (2013).

29 Konseptuerende regissør på *Kampen for tilværelsen*, Marit Moum Aune, fortalte under intervjuet jeg gjorde med henne, om mangelen på kreativ ledelse på *Harry og Charles*. Hovedproblemet var, som hun formulerte det, at det var «umulig for meg å finne ut hvem som var høvdingen». De store utfordringene med manusutviklingen av *Erobbereren* har forfatter Jørgen Ljungdahl gjort detaljert rede for (2012). En konflikt rundt manusutvikling og kreditering på *Himmelblå* fikk mye medieomtale. Dramasjef Hans Rossiné bestilte i etterkant en detaljert rapport som er tilgjengelig på nettet (Breistrand og Lindberg, 2009).

å identifisere, som *Ved Kongens bord*, er det overgripende forfatterskapet mer fokusert enn i Danmark, i alle fall på papiret, siden samme person har hånd om både manus og regi. Det er også forkjært å spørre hvorfor NRK ikke har plassert en hovedforfatter på toppen av det kreative hierarkiet på sine serier tidligere, for dette spørsmålet må ses i lys av hva slags type serier NRK har utviklet. Da vil man straks se at kanalen har konsentrert seg om miniserier, og på slike produksjoner finnes det – også internasjonalt – gjerne ikke noe forfattersteam, og de er dessuten typisk mer regidrevne enn forfatterstyrte.

På den amerikanske miniserien *John Adams* (HBO, 2008) er for eksempel Kirk Ellis eneforfatter av alle episodene, mens Tom Hooper har regi på alle, og det er regissørens navn de fleste forbinder med denne serien. Generelt sett er det vanskeligere å peke ut noen enkeltperson som «står bak» amerikanske miniserier, da de ikke har noen showrunner på samme måte som amerikanske flersesongdrama. Også i Danmark fortøner den kreative kontrollen seg annerledes på miniserier enn i flersesongdrama, men der er det som regel lettere å identifisere hvem som har styringen: Det er typisk en velkjent regissør som har regi på alle episodene, og som gjerne også har skrevet hele eller deler av manus – akkurat som i Norge. DR har riktignok ikke laget mange miniserier på 2000-tallet, men de som er blitt produsert, følger denne malen, som *Forestillinger* (DR, 2007) og *1864* (DR, 2014). Begge er regissert i sin helhet av kjente filmregissører (henholdsvis Per Fly og Ole Bornedal), som dessuten har hatt hovedansvar for manusarbeidet.

Undringen over norske dramaprodusenters vegring mot å innføre og standardisere den danske modellen med en hovedforfatter på toppen er slik sett noe misforstått. Sammenligningen halter, for innenfor det serieformatet NRK har konsentrert seg om – miniserien – så er NRK allerede på linje med DR og Hollywood. Kanalen har bare ikke satset på den typen produksjoner der det gir mest mening og avkastning å filtrere det hele gjennom hovedforfatteren, nemlig de lange drama-seriene der fortellingene strekker seg over flere sesonger.

Poenget er altså at enkeltstående elementer i DRs manifest tjener en overgripende strategi, og dermed ikke uten videre er overførbare til NRKs serier. Eller sagt på en annen måte: Appellene til NRK om å få øynene opp for den danske og amerikanske suksessoppskriften med forfatterstyrte prosjekter lar seg mer presist og produktivt forstå som et ønske om en ny dramaprofil. De mest treffende innspillene i debattene om NRK Drama på 2000-tallet har ikke handlet om manglende evne til å adoptere bestemte dogmer, men snarere pekt på mangelen på en overgripende plan for, eller vilje med, virksomheten. Da det i 2010 ble kjent at en internrapport fra NRK foreslo å sette ut all dramaproduksjon til eksterne produksjonsmiljøer, skrev for eksempel Ivar Køhn i en kommentar:

I Danmark har man valgt å beholde langserien i DR, og legge ut mesteparten av annen produksjon til eksterne miljøer. I Sverige er dramaavdelingene allerede avvirket som produserende enheter, og det aller meste produseres eksternt eller i samarbeid med eksterne produsenter. I Norge har dramaavdelingen produsert både kort og langt. Det er vanskelig å få øye på hva avdelingen vil definere som sitt spesielle ansvar, sin kompetanse som produksjonsenhet, i relasjon til ekstern produksjon. Ekstern produksjon oppleves ikke som komplimenterende til NRK Dramas egen produksjon, men heller som mer av det samme. Og da blir det [...] ikke umulig for ledelsen å ta bort dramaavdelingen når kostnader skal kuttes (2010: upaginert).<sup>30</sup>

Savnet av en helhetlig plan for NRK Drama kommer også til uttrykk i den vanlige forestillingen om at seriene mangler sosial relevans og samfunnskritisk potensial. I forbindelse med debatten om nedleggelse av NRK Drama i 2010 skrev én kommentator at:

[D]ramaavdelingens produksjon ikke er viktig i dag. Serier som *Himmelblå* [NRK, 2008–2010], *Berlinerpoplene* [2007–2009] og *Harry & Charles* [NRK, 2009] er på tross av suksess-stemplet, dramatisk som strukturelt og stilistisk står med ryggen til fremtiden. Innholdsmessig har seriene ingen bevegende kraft. Det er en engstelig, kjedelig og ratingstyrt produksjon (Hestvold, 2010: upaginert).

En annen påpekte at de samme seriene byr på:

[...] en tilbakeskuende visjon av Norge som en homogen lekegrind uten flerkulturelle innslag eller den kompleksiteten vi kjenner fra gullalderen i amerikanske TV-drama. Mens dansk og svensk TV-drama favner bredt og smalt, fra de helt store nasjonale krønikene til mindre dramaer om marginaliserte grupper, ønsker NRK Drama å nå ut til alle med hver satsing (Lismoen, 2011: upaginert).

NRKs dramasatsing er til enhver tid kulturpolitikk, og mange forventer at en lisensfinansiert allmennkringkaster skal tilby TV-drama som utgjør et reelt alter-

30 Kort tid før ferdigstillingen av denne boken ble det kjent at NRK fra oktober 2015 skulle slå sammen dramaavdelingen og avdelingen for eksterne innkjøp av TV-drama. *Rushprint* meldte at hensikten var «å skape en mer enhetlig dramastrategi» og «å bruke avdelingens midler på en mest mulig effektiv måte». Se <http://rushprint.no/rushes/nrk-slar-sammen-drama-og-eksternt-innkjop/>. Det gjenstår å se hva denne omorganiseringen innebærer i praksis.

nativ til de kommersielle konkurrentenes profitt-drevne produksjoner. I USA er det de reklamefrie abonnementskanalenes serier som har ledet an, som har stilt de akutte samfunnsdiagnosene, høynet det kunstneriske ambisjonsnivået og utfordret den nasjonale selvforståelsen. I Danmark er det altså DR som har søkt å ta pulsen på samtiden, og ambisjonen om å skape debatt og sette dagsorden er direkte knyttet til kanalens allmennkringkastingsoppdrag: Dogmet om den doble historien slår fast at serienes etiske og sosiale klangbunn er noe «DR's public service-status kræver» (sitert i Redvall, 2011: 185).

Det er i den forbindelse verdt å bemerke at også DRs serier, i tiden før Rumle Hammerich pekte ut en ny kurs for kanalen, fikk kritikk for å være for konvensjonelle. Hans forgjenger, Ole Bornedal, uttalte i sin korte periode som dramasjef fra 1993–1994 at det var blitt moderne å hate DR for mangel på ærgjerrighet og risikovilje (sitert i Redvall, 2013: 59). NRK har nok sporadisk strebet etter å lage serier med sosial og politisk substans som søker å gripe, og å gripe inn i, sin samtid. Under VG-overskriften «NRK lager norsk *Presidenten*» uttalte for eksempel Hans Rossiné om *Ved Kongens bord* at: «Ambisjonen er å lage politisk samtidsdrama, en underholdende TV-serie som tar tempen på det norske demokratiet» (Kvistad, 2002: 44). Å utfordre publikum kan likevel på ingen måte sies å ha vært en strategi NRK har fulgt klart og konsekvent over tid. Som med DR på begynnelsen av 1990-tallet, har det tvert imot heftet noe trygt og traust ved kanalens dramaprofil. Mens NRKs humorprogrammer i lang tid har sprenget grenser og skapt mye debatt, har dramasatsingene vært gjennomgående konvensjonelle i form og innhold, med en uforholdsmessig stor andel litterære adaptasjoner.

## KURSENDRING

Det er mot dette bakteppet at *Kampen for tilværelsen* representerer en kursendring. Høsten 2012 skrev prosjektsjef i NRK Drama Vegard Stenberg Eriksen og manusredaktør Jan Strande Ødegårdstuen i et innlegg på nettsiden til bransjebladet *Rushprint* at avdelingen ville sette miniserien på vent, og heller satse på serier som går over flere sesonger med åtte episoder per sesong. De opplyste videre at NRK Drama allerede hadde besluttet å produsere én slik serie (den ennå ikke navngitte *Kampen for tilværelsen*), der de ønsket «å gå lenger enn noen gang tidligere i å gi forfatterne nødvendig innflytelse i hele prosessen, fra casting og valg av regissører, og inn i klipperommet» (2012: upaginert).

Det var nettopp disse poengene Hans Rossiné gjentok i *Dagbladet* rundt en måned senere. Han la i tillegg til at NRK Drama ville satse på originalskrevne

serier, og at disse omprioriteringene inngikk i en ny strategi som skulle tre i kraft fra 2013 og gjelde til 2018. Intervjuet med Rossiné skapte imidlertid straks rabalder, for planen om å gi forfatterne større innvirkning ble slått opp svært polemisk, under overskriften «NRK Drama vil gi forfatterne mer makt og regissørene mindre». Flere regissører reagerte sterkt på oppslaget og mente dramasjefen unødig og taktløst satte de to profesjonene opp mot hverandre.

Det hele kulminerte i en kronikk i *Aftenposten* i desember 2012, signert noen av Norges fremste regissører og skuespillere. Den slo fast at dramaavdelingen kun legitimerer sin eksistens med seertall, at de kunstneriske resultatene har uteblitt, at det ikke finnes noen evne til å dyrke fram, verdsette og ivareta talenter, og at det beste ville vært å legge ned hele NRK Drama (Sørhaug et al., 2012: upaginert). Oppropets hovedpoeng var at det virkelige problemet er en ukultur i dramaavdelingen som hemmer kreativitet og kvalitet. Spørsmålet om maktfordeling og modeller er mindre viktig, framholdt artikkelen, da det nødvendigvis er et kollektiv som står bak en TV-serie. Kronikkforfatterne hevdet avslutningsvis at: «Om det er forfattere, regissører eller produsenter som holder i tømmene på et prosjekt er i utgangspunktet revnende likegyldig» (ibid.).

Jeg skal ikke ta stilling til NRK Dramas eksistensberettigelse eller prosjektutviklingskompetanse, selv om det sikkert er grunn til å tro at avdelingens frynsete rykte i filmbransjen ikke er helt uforskyldt eller ufortjent.<sup>31</sup> Det er imidlertid lite som tyder på at de berørte faggruppene i realiteten har et avslappet forhold til hvem som sitter med det øverste kreative ansvaret. Og som vi har sett, viser erfaringene til serieutviklere i USA og Danmark at det heller ikke er noen grunn til å ta lett på saken: Selv om det er obligatorisk å betone verdien av samarbeid, er aktørene nesten like opptatt av å understreke viktigheten av at én individuell bevissthet – en visjon eller sensibilitet – får prege helheten, i alle fall på de mer prestisjetunge og ambisiøse seriene. Det er videre ikke likegyldig hvem som har dette overoppsynet med ulike typer serier. På miniserier, som minner om lange spillefilmer i den forstand at fortellingens horisont er kjent, gir det mening at regissøren har styringen. Slik er det ikke med flersesongdrama. Som Sven Clausen i DR har formulert det:

[F]ordi produksjonskravene på en TV-serie kræver et stafetløb mellem skiftende instruktører, så bliver forfatteren den konstante størrelse og eneste per-

---

31 Også Monica Boracco i Dramatikerforbundet skrev et innlegg i *Aftenposten* i kjølvannet av *Dagbladets* intervju med Rossiné, der hun framsatte den samme kritikken som kronikkforfatterne som ville legge ned NRK Drama: Innlegget inneholdt dels en konkret kritikk av dramasjefen som gjorde den nye strategien til et spørsmål om profesjonskamp, og dels en generell kritikk av dramaavdelingen for stadig å opptre uryddig overfor sine samarbeidspartnere.

son med overblikket på indholdssiden. Derfor sidder forfatteren til eksempel med i klipperummet som garant for den enkelte scenes optimering i forhold til scenens fortid og fremtid i seriens livscyklus (2006: 17).

Jeg har forståelse for det synspunkt at NRK Drama var sent ute med å legge om kursen og satse på flersesongdrama,<sup>32</sup> men da avdelingen omsider lanserte en slik strategi, finner jeg det helt naturlig og faglig relevant at spørsmålet om økt innflytelse til forfatterne havnet på dagsorden. At saken ble framstilt som et nullsumspill om makt, var nok lite hensiktsmessig, men det er samtidig ikke til å komme utenom at den rommer en reell – og nødvendigvis kontroversiell – interessekonflikt. Det handler tross alt om hvilken fagfunksjon og tilhørende spisskompetanse som skal være produksjonens kreative omdreiningspunkt. Det er verdt å nevne at også DR erfarte at det var en utfordring å få regissørene til å akseptere at hovedforfatteren skulle overta dirigertrollen (Redvall, 2013: 111–112).

I slutten av februar 2013 gikk Hans Rossiné av som dramasjef. Hans siste år i sjefsstolen ble spesielt turbulent, med kritiske medieoppslag om blant annet stor-satsingen *Erobreren* (NRK, 2012), om kontrakter og krediteringer i forbindelse med *Taxi* (NRK, 2011), i tillegg til de negative reaksjonene på den nye strategien om å overføre makt fra regissører til forfattere. Programdirektør Per Arne Kalbakk avviste imidlertid at avgangen hadde sammenheng med disse kontroversene. I juni 2013 ble det klart at Ivar Køhn ble ny dramasjef i NRK, og at han ville tiltre stillingen i løpet av høsten. Min produksjonsstudie fant sted i en periode der Vegard Stenberg Eriksen fungerte som konstituert dramasjef.

Det er vanskelig å vurdere hva det hadde å si at sentrale deler av *Kampen for tilværelsen* ble til i en fase der NRK Drama sto uten permanent dramasjef. Det ligger nok i sakens natur at det må ha gjort det ekstra krevende å skape stabile og forutsigbare rammer for produksjonen, særlig med tanke på at serien var det første forsøket på å implementere en ny strategi. Videre gjennomførte NRK i samme periode en større omstrukturering på bakgrunn av den tidligere omtalte rapporten fra 2010, «Morgendagens mediehus». Forslaget om nedleggelse av NRK Drama fikk ikke gjennomslag, men avdelingen måtte gjennom en kraftig nedbemanning. I tillegg skulle dramaavdelingen legge opp til en såkalt énproduksjonslinje, som innebar at flere store serier ikke skulle være i produksjon samtidig.

---

32 Boracco skrev for eksempel i sitt innlegg: «Når Rossiné nå legger om strategien til å produsere sesongserier snarere enn miniserier, med den konsekvens at forfatterne får mer ansvar, er ikke det visjonært og trendsettende. Det er snarere slik at han er den siste i gjengen som oppdager at det er noe nytt som gjelder» (upaginert, 2012).

Mangelen på en fast dramasjef og omstruktureringen av NRK var ikke tema for de møtene jeg deltok i. Disse forholdene står ikke sentralt i produksjonsstudien, men utgjør, i likhet med gjennomgangen av NRK Dramas virksomhet på 2000-tallet, en viktig del av den konteksten *Kampen for tilværelsen* ble til innenfor.

# Kapittel 4

## *Kampen for tilværelsen*

*Kampen for tilværelsen* har et sammensatt opphav. Høsten 2011 tok manusredaktør i NRK Drama, Jan Strande Ødegårdstuen, kontakt med Erlend Loe for å høre om han var interessert i å skrive for TV, og om han hadde noen relevante prosjekter på gang. Loe forklarte i intervjuet jeg gjorde med ham, at han var i gang med noe han opprinnelig så for seg skulle bli et filmmanus, men at det også kunne fungere for TV. Han kontaktet Per Schreiner og Bjørn Olaf Johannessen, da de tre tidligere hadde snakket løst om å samarbeide. Schreiner hadde blant annet en idé til et prosjekt med utgangspunkt i hans eget nærområde på Lilleaker, om de materielt privilegerte og deres tilsynelatende perfekte liv, der det likevel er «ett eller annet som skurrer under overflaten», som han formulerte det i vår samtale. Alle forfatterne brakte konkrete ideer til prosjektet, men de er samtidig enige om at det er vanskelig å rekonstruere hvem som bidro med hva etter hvert som de spant videre på, og flettet sammen, de ulike utgangspunktene i fellesskap.

Formelt sett var det Loe som fikk oppdraget etter en pitcherunde i NRK Drama. Det var på forhånd planlagt at pitcherunden, der også andre inviterte forfattere deltok, skulle munne ut i ett prosjekt: en langserie bestående av 16 episoder fordelt over to sesonger, i tråd med den nye (men ennå ikke offentliggjorte) dramastrategien. Beslutningen om at dét ble *Kampen for tilværelsen*, ble tatt i juni 2012.

NRK ønsket i utgangspunktet at Erlend Loe skulle være hovedforfatter. De tre forfatterne var imidlertid fast bestemt på å være likeverdige. Da jeg intervjuet Loe, påpekte han at han ville opplevd det som unaturlig å innta en slags showrunnerrolle, siden «vi har samme status, både erfaringsmessig og intellektuelt, og vi ville at det skulle være egalitært for at det skulle være interessant». Johannessen og Schreiner ga uttrykk for det samme.

Men for NRK Drama var det altså, forståelig nok, en viss bekymring knyttet til en ordning med tre likestilte forfattere. Produsent Cathrine Simonsen vedgikk at hun fryktet at det kunne bli kaotisk og tungrodd, og at det ville bli problematisk å finne løsninger dersom det skulle oppstå uenighet forfatterne imellom i løpet av arbeidet med serien. Som en forsikring mot at framdriften i så fall stanset opp, ble det nedfelt i kontrakten til Loe at han sto «ansvarlig for leveransen» (sitat Strande Ødegård-

stuen). Han hadde også beslutningsmyndighet i tilfelle forfatterne ikke kunne enes om en beslutning. Strande Ødegårdstuen påpekte at «Det var et krav fra oss, hvis prosjektet ikke var styringsdyktig, at vi da måtte kunne peke på én [av forfatterne] og si: 'Du må løse det!' Ellers hadde vi ikke laget serien. Så det var et absolutt krav».

### TRE LIKESTILTE FORFATTERE

For de tre forfatterne var det imidlertid avgjørende å være formelt likestilt. Slik fungerte det også i praksis. I sesong to overtok Johannessen således den kontraktsfestede beslutningsmyndigheten som Loe hadde i den første sesongen. Og dersom det skulle bli aktuelt å produsere flere episoder etter det, var det på forhånd avgjort at det i så fall var Schreiner sin tur til å være den som hadde myndighet til å skjære gjennom i tilfelle de tre ikke klarte å komme til enighet.

Under manusmøtene jeg deltok i, var det heller ingen som inntok noen lederrolle. Innspill fra produsent, regissør eller manusredaktør ble lagt fram åpent til alle forfatterne, som byttet på å svare, og på å ta ordet først. Det oppsto heller ingen uenighet som ikke lot seg løse i løpet av diskusjonen. I intervjuene med forfatterne uttalte alle at de var tilfredse med løsningen, at den fungerte godt i praksis, og at jevnbyrdigheten hadde sine fordeler. Johannessen sa for eksempel at:

Vi krediteres flatt på alle episodene, som gjør at du føler ansvar for alle episodene, og kanskje gjør at du tør å ta noen sjanser du ikke ville gjort hvis du alene måtte stå skolerett til ansvar for «din» episode.

Schreiner understreket at manusene har blitt til i fellesskap, og at det ikke finnes noe indre hierarki:

Vi har kommet med våre egne korte og lange historier, og så har vi alle vært med å sy det sammen. Vi har tatt hovedansvar for hver våre episoder, men vi krediteres likt, for det går over i hverandre. Vi låner også scener fra hverandre [...] Bjørn Olaf har laget den lange linjen om forsvinning [om karakteren Hugo Vindenes, spilt av Mads Ousdal], men det er jeg som skriver episoden. Men da har jo han sterke meninger. Men det er uklart hvem som eier karakterene, eller hvor ideene kommer fra.

One vision-begrepet er opplagt ikke helt passende for en produksjon med tre likestilte forfattere i førerretet, men det var altså heller ikke en slik konstellasjon NRK

Drama så for seg da de arrangerte pitcherunden i 2011. Simonsen sier at «Utgangspunktet var jo at man skulle ha en forfatter som var hovedforfatter, og at prosjektet skulle ha one vision. Det er jo ikke dette prosjektet». Hun påpeker at tilfeldigheter spilte inn, ettersom det prosjektet NRK Drama hadde mest tro på denne gangen, kom med tre forfattere som ønsket å stille på like fot. «Men slik er det å jobbe med TV», fortsetter hun. «Det finnes ikke en mal man kan anvende overalt.»

NRK Drama har med andre ord åpenbart ikke sett det som noe mål i seg selv å adoptere one vision-modellen mest mulig intakt. Simonsen poengterte mange ganger viktigheten av at «alle skal ha det der eierskapet til prosjektet, at alle skal ha muligheten til å påvirke». Hun sa videre at: «Jeg er ikke en sånn der one vision-person. Jeg synes det er viktig å få ned i alle ledd at ‘Dette er mitt prosjekt!’.» I *Dagbladet*-oppslaget der Rossiné annonserte den nye dramastrategien, understreket han jo også forskjellen mellom DR og NRK, ved å uttale at «mens Danmark sier ‘one vision’, er vi mer ‘common vision’».

Sistnevnte begrep er imidlertid ikke nytt. Allerede i 2009 brukte Petter Wallace det i et intervju med Andreas Iversen, også den gang som motstykke til den danske modellen:

Jeg har kanskje sagt at alternativet er at vi har «a common vision», for det du må skape er en felles forståelse av hva de skal lage. Folk kan ikke løpe i forskjellige retninger. Men det som one vision har gjort er at den har gitt en utvidet makt til en enkelt person, stort sett manusforfatteren, for å drive gjennom et prosjekt på bekostning av andre. Og det er på en måte å løpe fra prinsippet om at TV-drama, og for så vidt spillefilm også, er en kunstform som ikke er for enkeltindivider. Hvis du har lyst til å lage din egen kunst så bli kunstmaler og forfatter, for da er det du som bestemmer og det er ditt verk (Iversen, 2010: 86).

Jeg er ikke overbevist om at det ligger en reell motsetning til den danske modellen her, og jeg mistenker at resonnementet hviler på en i overkant bokstavelig tolkning av begrepet one vision. Som vi har sett, er også de som arbeider i DR, særdeles opptatt av å presisere at TV-serier er et resultat av mange menneskers medvirkning, og både hovedforfatter og produsent understreker rutinemessig viktigheten av at alle skal kjenne eierskap til serien og øve innflytelse på sine felt. En av episodeforfatterne av *Borgen* uttalte for eksempel til Redvall at hovedforfatter Adam Price «has a talent for giving others a sense of ownership» (2013: 148–149). Redvalls studie viser også at «All writers include the actors in their work to some extent». Søren Sveistrup er den som går lengst, i den forstand at han tillater skue-

spillerne å foreslå endringer i manus også på settet. Han er «a great believer in what he calls the ‘dialectics with actors’ based on an understanding of the head writer as the conductor of a big orchestra» (ibid.: 120).

I den amerikanske TV-industrien, der dyrkingen av enkeltindividet nok er aller sterkest, er det særdeles lett å finne eksempler på hyperbolske beskrivelser av de mest anerkjente serieskaperens briljans og omnipotens. Men det betyr heller ikke der at verdien og nødvendigheten av samarbeid ikke blir anerkjent, selv om den ganske sikkert blir underkommunisert i media.<sup>33</sup> Det er lett å slutte seg til Simonsen, som i intervjuet uttalte at: «Det er ikke noe klart skille mellom det å ha en showrunner eller one vision og samarbeid – det er jo TV!»

Poenget er at motsetningen mellom one vision og common vision er basert på en heller karikert beskrivelse av den danske modellen, og slik sett er mer retorisk enn reell. For uansett hvor vide fullmakter forfatteren får, er og blir TV-drama en lagsport. Og uansett hvor opptatt man måtte være av å gi alle som medvirker følelsen av eierskap, tillit og innflytelse, er det noen fagfunksjoner og arbeidsoppgaver som i særlig grad former det endelige uttrykket. Begrepet «one vision» retter oppmerksomheten mot det overgripende forfatterskapet på individnivå, men har rimeligvis noe vanskeligere for å erkjenne og kommunisere verdien av alle de øvrige bidragene på en produksjon. Begrepet «common vision» vektlegger på sin side nettopp den kollektive dimensjonen, men er rimeligvis ikke like oppsatt på, eller skikket til, å tydelig definere og plassere det kreative hovedansvaret.

Den substansielle forskjellen ligger i hvordan arbeidet faktisk er organisert. DR har langt på vei rendyrket en modell med en hovedforfatter som arbeider tett sammen med noen få episodeforfattere, og dessuten er involvert i andre deler av

---

33 Redvall bemerker for eksempel at «*Borgen* is perceived as a series by [Adam] Price in the press, even when [Jeppe Gjervig] Gram and [Tobias] Lindholm got credits as co-writers rather than episode writers on the first seasons and in spite of them attending press events where Price has explicitly acknowledged their contributions» (2013: 153). Det finnes nok flere årsaker til at både media og publikum forholder seg såpass selektivt til den informasjonen som finnes om hvor kollaborativt arbeidet med en TV-serie faktisk er. Én viktig grunn er nok at det reduserer kompleksiteten, og gjør det enklere å forstå og formidle verkets opphav og tilblivelse. I vår tid og del av verden er det dessuten lettere å vinne anerkjennelse for de kulturproduktene som er gjennomsyret av en identifiserbar, helst personlig, intensjonalitet. Som nevnt var 1950- og 1960-tallets auteurteori ikke minst en legitimeringsstrategi, et forsøk på å heve filmens kunstneriske status ved å løfte fram regissøren som en så intens kreativ kraft at det kunne avtegne seg en personlig signatur i det endelige uttrykket, til tross for at det åpenbart og nødvendigvis er et resultat av en høyst kollektiv og kollaborativ innsats. Fokuset på det gjerne uvanlig begavede enkeltindividet som egenhendig lader en film eller TV-serie med egne ideer eller besetninger, «samler» verkets hensikt og retning slik at det kommuniserer mer effektivt. Det gjør kort og godt uttrykket både mer begripelig og besnærende.

produksjonen, som casting og klipping. NRK har ikke gjort det samme, men som nevnt heller ikke satset på den typen serier der denne konstellasjonen virkelig kommer til sin rett. I forbindelse med pitcherunden i 2011 var kanalen altså beredt til å forsøke den danske modellen – eller i det minste noe svært likeartet – men endte til slutt opp med et prosjekt med tre likestilte forfattere. Det er gode grunner til at det ble slik, og det finnes argumenter for at løsningen er mer forenlig med one vision enn man kanskje skulle tro.

For det første er det ingen grunn til å kritisere beslutningen om å satse på det prosjektet som ble vurdert som best. Det virker fornuftig å la kvaliteten på idé og manus veie tyngre enn hensynet til hvorvidt det lar seg realisere med eller uten én hovedforfatter. For det andre er det naturligvis avgjørende at forfatterne er på bøl-gelengde når de skal ta avgjørelser i fellesskap. Strande Ødegårdstuen presiserte da også at de tok med i betraktningen personligheten til forfatterne da NRK gikk med på å la en trio tre inn i rollen som hovedforfatter på *Kampen for tilværelsen*. Møtene jeg deltok i, etterlot et inntrykk av at Loe, Johannessen og Schreiner delte en slags sensibilitet som gjorde at de framsto som samstemte i diskusjonene med andre på manusmøtene. Schreiner bemerket da også at tilbakemeldingen de ga hverandre på utkast, gjerne var preget av innforståthet: «Ofte gjelder det bare å bli enige om at 'Her må det gjøres noe, dette må jobbes videre med'. Man må ikke nødvendigvis vite akkurat hva som må gjøres.»

For det tredje er det ikke opplagt at manusarbeidet med *Kampen for tilværelsen* i praksis er så ulikt det vi kan finne i den danske modellen. Som nevnt er det en vanlig oppfatning i DR at tre forfattere er det ideelle antallet, og one vision-modellen kan variere med hensyn til hvor hierarkisk skriverrommet er. Redvall forteller at forfatterne på *Borgen* sverget en ed om at skriverrommet skulle være «demokratiske» i den forstand at alle måtte enes om det de diskuterte, før de kunne gå videre (2013: 139).

Selv om fraværet av én hovedforfatter er en opplagt forskjell fra one vision-modellen, var det likevel en uttalt ambisjon at *Kampen for tilværelsen* skulle være mer forfatterstyrt. Strande Ødegårdstuen presiserte at dette skiller serien fra alle andre serier han har arbeidet med:

Den store forskjellen er at forfatterne har mye mer innflytelse i hele prosessen. Det er en genuin forskjell. Selv om vi har snakka om det i flere år, tror jeg ikke at alle har forstått helt hva det betyr å gi forfatteren innflytelse. Da må forfatteren være med i møte med kostyme og sminke og være med å se på skuespillere og casting. Og det er jo veldig tidkrevende, men det er jo veldig rart at vi ikke har gjort det før, for det er jo den mest selvsagte ting, mener jeg.

I det følgende skal jeg se nærmere på hvordan ambisjonen om å gi forfatterne mer innflytelse, kom til uttrykk under møtene hvor jeg var til stede i arbeidet med *Kampen for tilværelsen*.

## INNHALDET I DISKUSJONENE

Blant forfattere har NRK Drama gjerne hatt rykte på seg for å være i overkant byråkratisk, ikke minst fordi konsulenter og dramaturger gjerne har fått påvirke manusarbeidet. Redvall skriver at DR ikke lenger har noen «in-house dramaturges or script editors», men at de «can be brought in if the head writer feels the need for it, and they can then be hired to fit the specific needs of the writer and the project at hand» (2013: 72). Etter å ha hørt Piv Bernth snakke under et seminar i regi av Dramatikerforbundet, skrev dramatiker Petter Rosenlund at:

Der «styrking av manuset» hos danskene har betydd forenkling av prosessen, har det samme ordet her hjemme, bl.a. i NRK, så altfor ofte betydd å ansatte [sic] flere dramaturger, konsulenter og manusredaktører – medarbeider [sic] som ikke skriver, men som blir satt til å lese og vurdere. [Dette] skaper en unødvendig avstand mellom forfatteren, historien og det endelige resultatet på TV-skjermen. For mange involverte aktører gis anledning til å prege manuset, og faren for å miste det særegne ved historien, det gjenkjennelige og karakteristiske, øker (2012: upaginert).

Johannessen presiserte at han ikke hadde skrevet for TV tidligere, men at:

Man har jo hørt disse skrekkhistoriene. Personer som har sittet foran ti mennesker som skal mene noe, og nærmest stemmer over manus punkt for punkt. Det er sikkert ikke slik det er, men det er mange manusforfattere som har vært frustrert over NRK, som har tatt bort det som måtte være av særpreg i et prosjekt.

Han fortalte videre at de tre forfatterne på *Kampen for tilværelsen* «går nok ikke så mye på seminarer; vi er nok ganske uvitende om ulike modeller, og den slags ting, eller hvordan dette prosjektet skriver seg inn i andres måte å jobbe på». Derimot, sa han, var de «ganske bestemte på hva vi ikke hadde lyst til, som å sitte foran en haug med dramaturger».

På *Kampen for tilværelsen* var det bare Ødegårdstuen som var involvert som dramaturg. Stillingstittelen hans er imidlertid manusredaktør, som rommer langt

flere oppgaver enn å gi tilbakemelding på manus, og disse kan variere fra prosjekt til prosjekt. Han arbeider også noe på tvers innenfor NRK, mot underholdningsavdelingen og NRK Super. Han oppga at han på *Kampen for tilværelsen* arbeidet mest som dramaturg, men også «litt som prosessfasilitator, siden de tre forfatterne ikke hadde jobba sammen før».

Strande Ødegårdstuen fortalte at han ikke har gitt innspill til selve handlingen eller karakterene, men at han underveis har hatt en del synspunkter på strukturen. Han var mest involvert i manusutviklingen i den tidlige fasen, høsten 2012, da det handlet om «å finne formatet», å finne ut hvor mange historier serien besto av, og hvordan de hang sammen, samt å utvikle en sesongbue, eller det han kaller «superplott». Han omtaler likevel sitt eget bidrag som beskjedent, og uttalte at det i stor grad har dreid seg om «å stille spørsmålene, så har de svarene». Johannessen bekreftet at manusredaktøren hadde mest innvirkning på treatmentstadiet, og mente at Strande Ødegårdstuen «har hatt en veldig viktig rolle og har hjulpet oss med å systematisere stoffet som vi noen ganger har mistet oversikten over selv». Han bemerket også at «Men vi har samtidig vært ganske servile, kanskje for mye».

Denne produksjonsstudien var som nevnt ikke påbegynt i den tidlige fasen der Strande Ødegårdstuen var mest aktiv. I intervjuet jeg gjorde med ham, uttalte han at «Jeg har en mer tilbaketrukket rolle nå når vi er i manusform – de er jo så flinke de forfatterne at jeg kjenner at jeg har ikke så mye å bidra med nå». Jeg opplevde det også slik at han holdt en lav profil under manusmøtene, og de gangene han tok ordet, var det som regel for å kommentere den overgripende strukturen. Det handlet typisk om hvor aktskiftene eller midtpunktet lå, eller om i hvilken grad en episode som helhet var balansert. Når han en sjelden gang kommenterte innhold og detaljer, var formålet å luke vekk logiske brister eller selvmotsigelser som lett kan oppstå etter at deler av et utkast har blitt omskrevet. Alt i alt var det ikke noe som tydet på at manusredaktørens bidrag vannet ut prosjektets egenart på noen måte.

Også andre deltagere i manusmøtene kommenterte strukturen. Regissør Arild Andresen foreslo for eksempel under ett manusmøte å endre rekkefølgen på to scener. Produsenten og de to regissørene ga også tilbakemelding på mulige praktiske utfordringer som kunne oppstå under innspillingen som en følge av det forfatterne hadde skrevet. Det dreide seg for eksempel om at årstiden som var omtalt i manus, skulle stemme overens med opptakstidspunktet, eller alderen på ungene i serien (en av ungene var i manuskriptet beskrevet som tre år gammel, og det ble påpekt at dette er en vanskelig alder, og at scenene ville være lettere å håndtere hvis barnet enten var noe eldre eller noe yngre).

Men diskusjonene mellom disse møtedeltagerne handlet også – og vel så mye – om det konkrete innholdet i manus: den enkelte scene, replikk, karakter og så

videre. Kommentarene var av to slag. For det første fikk forfatterne tilbakemelding på det de faktisk hadde skrevet. Det kunne være oppklarings spørsmål (å utdype en karakters motivasjon, personlighet eller forhistorie, for eksempel) eller endringsforslag, som når regissørene argumenterte for å kutte en replikk eller en del av en scene som kanskje var noe overflødig, overtydelig eller lite troverdig. Eller motsatt: Regissørene kunne foreslå å inkludere mer eksposisjon, slik at det skulle bli lettere for publikum å forstå handlingen, karakterene eller universet.

Den polskfødte hovedrolleinnehaveren, Bartek Kaminski, deltok også i ett av møtene. Han stilte godt forberedt – han hadde for eksempel lest to ferske forskningsrapporter – og hadde flere kommentarer til *Kampen for tilværelsens* framstilling av polakker og polsk kultur. Blant annet hadde han forslag til hvordan bestemte replikker og rekvisitter kunne endres for å gjøre seriens beskrivelse av det polske miljøet mer autentisk.

Nettopp graden av virkelighetsnærhet var et overgripende spørsmål diskusjonen stadig vendte tilbake til. Det var åpenbart at manus var flertydig, dels realistisk, dels komisk, og at tyngdepunktet var avhengig av tolkningen til regissører og skuespillere. Det er ikke bare det at serien ofte skifter register fra scene til scene, for eksempel fra subtil satire til magisk realisme til det burlleske; det er gjerne noe underfundig og ubestemmelig over ett og samme øyeblikk. Det kan virke både hverdagslig og overnaturlig, både gjenkjennelig og fremmed. Eller det veksler mellom distanse og nærhet, halvt harselerende, halvt empatisk. Vi kommer tilbake til seriens sjangerblanding senere, men poenget i denne omgang er at det var et hyppig tema på manusmøtene.

Den andre hovedtypen innspill var helt nye ideer til manus. Slike forslag til «nytt innhold» var imidlertid langt sjeldnere, og dukket typisk opp når diskusjonen ble spesielt engasjert. De var dessuten alltid impulsive, og ikke del av de forberedte kommentarene til manus, trolig fordi det ville vært å tre inn på forfatternes territorium. Forslag til endringer ble ofte akseptert der og da. Slik var det ikke med nye ideer. Det er nok ikke så overraskende, gitt at de utgjør et større inngrep i teksten, som dessuten gjerne har ringvirkninger andre steder i manus, og derfor kan være vanskelig å ha oversikt over, og ta stilling til, med det samme. Responsen fra forfatterne var typisk at de skulle «tenke litt på det».

Terskelen for å ta imot input stiger naturlig nok også når arbeidet – i dette tilfellet med manus – nærmer seg ferdigstillelse. Utformingen av det visuelle uttrykket befant seg på et tidligere stadium i prosessen siden det lå noe fram i tid, og møtet med kostymedesigner, produksjonsdesigner og rekvisitør bar følgelig mer preg av brainstorming. Det ble i begynnelsen av møtet også presisert at dette var en pågående prosess, at hensikten var å legge fram foreløpige ideer og spinne videre på

de som stemte overens med det forfatterne så for seg. Gjestene viste blant annet fram såkalte «mood boards», det vil si plansjer illustrert med stemnings- og assosiasjonsskapende bilder som kunne tjene som visuelle referanser. Én plansje besto for eksempel av bilder av norske kjendiser som bodde i, eller i nærheten av, Ullevål Hageby; en annen av stillbilder fra ulike spillefilmer.<sup>34</sup>

På bakgrunn av manuskriptene de hadde fått lest, presenterte kostymedesigner, produksjonsdesigner og rekvisitør foreløpige ideer til påkledning og innredning, samt tanker om hva dette sa om karakterene og miljøet. Manusforfatterne ga tilbakemelding på disse innspillene, la fram sine egne ideer og svarte på diverse spørsmål om fiksjonsuniverset og dets beboere: Hvor mye karakterene tjente, hvilken bil eller sykkel de hadde, og lignende. Det var slik sett dette møtet som i størst grad bar preg av at andre fagfunksjoners bidrag ble filtrert gjennom forfatterens «visjon» eller sensibilitet.

Også i manus- og castingmøtene var det forfatterne som sto i sentrum, i den forstand at det var deres tanker og ideer om serien som hele tiden ble lokket fram og konsultert, men i høyeste grad også *formet* i dialog med andre. I neste kapittel vil jeg gi en nærmere beskrivelse av tonen som preget møtene.

## FORMEN PÅ DISKUSJONENE

Innspillene og kommentarene forfatterne mottok, var aldri befallende, men hadde preg av åpne spørsmål, velmenende råd eller observasjoner som pekte i retning av et forslag. Framførelsen var skånsom, typisk pakket inn i forbehold og forsonende vendinger: «Det er ikke sikkert det er noe problem, men jeg vil bare lufte det» og «Er dette veldig mot deres måte å tenke på?» var to konkrete avrundinger på kommentarer som er nokså representative for formen på tilbakemeldingen.

Det var interessant, men ikke egentlig overraskende, å observere at det var en viss forskjell mellom manusmøtene og det ene formøtet jeg var med på. Her var det kun produsenten og manusredaktøren som deltok, og formålet var å utveksle og samordne synspunkter i forkant av selve manusmøtet. Innholdet i samtalen var det samme som i det påfølgende manusmøtet, men når det kun var Simonsen og Strande Ødegårdstuen som deltok, ble svakheter i manus identifisert raskere og mer omsvøpsløst.

Under manusmøtene hendte det at særlig regissørene hadde en mer bestemt mening om at noe i manus burde endres, og de kunne da gi klart, men høflig

---

34 To av filmene som var representert på slike mood boards, *A Serious Man* og *Lost in Translation*, hadde forfatterne faktisk selv nevnt på manusmøtet rett i forkant.

beskjed. Også på det første castingmøtet, der forfatterne fikk se prøveopptak av ulike skuespillere, oppfattet jeg det slik at Moum Aune ga noe tydeligere uttrykk for egne synspunkter. Hun understreket riktignok til forfatterne at «dere må ikke gå med på noe hvis det gjør vondt, altså», men tok samtidig selvkritikk på det neste castingmøtet for muligens å ha latt egne preferanser skinne litt for sterkt gjennom, og la til at det var viktig at forfatterne skulle ha mulighet til å gjøre seg opp sine egen meninger.

Forfatterne var generelt sett lydhøre for alle kommentarer, og fikk flere ganger ros for å være mottagelige for forslag. Kritiske kommentarer kunne noen ganger ha en nærmest unnskyldende form, selv om poenget kom klart nok fram. Skuespiller Bartek Kaminski vedkjente seg at han var nervøs for at noen av forfatterne skulle føle seg krenket over kommentarene han hadde forberedt, men de beroliget han straks med at de satte pris på betraktningene hans, og at «det er veldig fint det du sier». Alt i alt vil jeg beskrive alle møtene jeg var til stede på, som gemyttlige, med lav terskel for å legge fram forslag og ideer, der alle bestrebet seg på å holde en forekommende og konstruktiv tone.

På forhånd hadde jeg nok forventet at tonen iblant ville være noe skarpere, ikke minst med tanke på de mange anekdotene fra den amerikanske TV-industrien om hvor tøffe diskusjonene i skriverrommet gjerne pleier å være der. Flere fra den eksterne bransjen med erfaring fra NRK Drama har påpekt at kulturen er for konsensuspreget. I en paneldebatt om dramaavdelingen under Nordiske Mediedager i 2013 uttalte for eksempel skuespiller og forfatter Anna Bache-Wiig at hun er tilhenger av konflikt og motstand, og at «det skal hyles og skrikes i korridorene [...] Det trenger ikke å være så hyggelig. NRK har rygg til å bære at det ikke er så hyggelig».

Intervjuobjektene hadde ulike synspunkter på dette. Simonsen påpekte at det er stor variasjon fra serie til serie, og uttalte at «jeg har jo vært i andre rom der jeg har krangla med andre folk så det smeller». Hun mente det kommer helt an på personsammensetningen, og påpekte at «ingen av forfatterne på *Kampen for tilværelsen* er jo kranglerer». Hennes filosofi er i utgangspunktet at manusmøtene skal være lystbetonte, men det sentrale er:

å finne en form som gjør at forfatterne får lyst til å gå hjem og skrive dette bedre, får lyst å gjøre de endringene som kreves. Særlig på en langserie, som er så massiv, er så mye jobb, [er det viktig] at man ikke begynner å hate det. Om det er med hyl og skrik eller med latter er ikke så avgjørende.

Også Moum Aune mente at *Kampen for tilværelsen* ikke nødvendigvis er representativ for NRK Drama sine produksjoner mer generelt, og kunne blant annet for-

telle at hun opplevde samarbeidet med dramaturgen på *Harry & Charles* som krevende. Da samtalen senere dreide inn på dansk TV-drama, sa hun likevel at omgangsformen på norske arbeidsplasser generelt sett er betraktelig mildere enn i mange andre land: «Danmark og USA sin bedriftskultur er mye likere enn bedriftskulturen i Danmark og Norge. Det er en mye tøffere tone i Danmark, mye mer direkte. Hele arbeidslivet i Danmark er mye mer direkte. De er ikke så høflige, de snakker rett fra levra.»

Forfatterne understreket at det absolutt fantes rom for uenighet i manusmøtene, og at de selv hadde en plikt til å være standhaftige nok til å diskutere seg fram til den beste løsningen. Loe uttalte at «vi må ha såpass integritet at vi ville si fra hvis det var noe vi var uenige i». Schreiner også mente at «det er jo vårt ansvar da, å være selvkritiske og tøffe nok», men at «vi risikerer kanskje å bli fornøyde litt for fort». Som manusforfatter for spillefilm er han vant til å gå flere runder, men hadde forståelse for at det kan være vanskelig i TV-bransjen, der tempoet er høyere.

Johannessen innrømmet at han hadde spurt seg om diskusjonene ville vært tjent med mer motstand:

Men det kan godt hende vi er for forsiktige med hverandre også, altså. For selv om det jo er felles stoff, så er det jo enkeltideer – noe er Per sitt, noe er mitt, noe er Erlends – og det er ikke slik at vi elsker alt like høyt, altså. Det er ting som, hvis jeg fikk bestemme helt selv, jeg ville tatt ut, og de andre føler nok helt sikkert det samme. Det er jo et åpent spørsmål, selvfølgelig, om det vanner det ut eller om det er en kvalitet.

Som Johannessen antyder, er det ikke mulig å trekke noen klare slutninger basert på disse observasjonene. Til det er det for stor variasjon fra skriverom til skrive-rom, og konfliktnivået er definitivt et svært upresist mål på kvalitet. Selv om det naturligvis gir mening å forsøke å trekke lærdom av tidligere erfaring, å dyrke fram en viss kultur som har vist seg å gi tilfredsstillende resultater tidligere, er det viktig å ta høyde for at overføringsverdien fra én serie til en annen neppe er stor når det gjelder uåtgripelige størrelser som kreativitet og personkjemi. Slikt lar seg rett og slett ikke sette på formel.

Snarere enn å konkludere vil jeg derfor nøye meg med å kontekstualisere. I sin produksjonsstudie av *Borgen* fant også Redvall at samarbeidet i skriverommet var svært harmonisk, og hun bemerket innledningsvis at: «During the writing of this book, there has sometimes been a sense of almost having to apologize for the lack of tension and conflict observed so as not to appear to be taking a cheerleading

stance» (2013: 13). Til tross for at DRs syvende dogme slår fast at «producenten virker som coach i forhold til sine nøglemedarbejdere», at mottoet er «not in control – but in charge of», og at «denne ledelseholdning opfordrer ikke til konsensusbeslutninger» (2011: 185), så er altså mildt debattklima fullt forenlig med kreativ og kommersiell suksess. Redvalls informanter opplyste for øvrig – i likhet flere av deltagerne på *Kampen for tilværelsen* – at de hadde opplevd sterkere gnisinger på andre serier de hadde vært med på å utvikle.

Det er selvsagt vanskelig å anslå hvor typisk eller atypisk det er med verbale sverds slag i skriverommet, særlig med tanke på at framstillinger som betoner kollektiv innsats og velfungerende samarbeid, ser ut til å ha vanskeligere for å feste seg i bevisstheten. Kollaborativ skriving har en tendens til å skape floker i våre kognitive skjemaer, og konflikt har større dramatisk verdi enn idyll. Både media og publikum ser ut til å ha en fascinasjon for dominerende og kontrollerende serie-skapere som så å si detaljstyrer sin personlige visjon, slik en David Milch, en Matthew Weiner eller en David Chase gjør. Slike showrunnere blir nok lett gjenstand for en viss mytologisering, men de polariserte beskrivelsene av dem – på den ene siden framstilles de som opphøyde genier, på den andre som vanskelige, smålige eller tyranniske<sup>35</sup> – henger nok også sammen med at de utnytter den tidligere omtalte, og lettantennelige, dynamikken mellom «cooperation» og «competition», der grensen mellom de konstruktive og destruktive energiene som oppstår, kan være temmelig labil.

Redvall trekker også fram samspillet mellom rivalisering og lagarbeid i den amerikanske modellen, og bruker den som kontrast i sin beskrivelse av danske skriverom. Hun siterer showrunneren på *Criminal Minds* (CBS, 2005–), Simon Mirren, som påpeker at: «You are always trying to outdo the other, but at the same time you would always try to help him outdo you and he would try to help you outdo him.» Dette står i motsetning til konklusjonen hun trekker basert på egne observasjoner: «In this case, there was not an atmosphere of trying to outdo each other, but more of refining the material through constant discussion» (2013: 148).

Dette er en dekkende beskrivelse av atmosfæren på *Kampen for tilværelsen* også. Det er helt avgjørende at alle som deltar i manusmøtene, føler trygghet til å presentere sine ideer og kommentarer, og ingen av de tre manusforfatterne framsto som typisk rådelystne. Loe omtalte for eksempel seg selv som «ikke så veldig autoritær av meg», mens Schreiner uttalte at «vi er jo alle litt introverte på hver vår måte». Det er nok én årsak til at samarbeidsviljen var mer framtredd enn konkurranseinstinkt. En annen grunn var trolig at krediteringen var flat, og at de

---

35 Se Martin, 2013.

var formelt likestilte. Det gjorde at det verken fantes noen hovedforfatter å imponere eller noen «signerte» episoder som enkeltpersoner hadde en egeninteresse av å pleie spesielt. Det er likevel verdt å understreke at alle de tre forfatterne uttalte at det skjerpet egen skriving at det forelå en sunn gjensidig respekt for de andres arbeid. De presiserte også at de trives i hverandres selskap, et moment vi har sett at særlig amerikanske showrunnere ofte trekker fram som den viktigste enkeltfaktoren i «castingen» av skriverommet, gitt at manusmøtene kan være lange og utmattende.

Alt i alt må studier av kjemien i skriverommet sies å være en lite eksakt vitenskap. Den eneste konklusjonen som ser ut til å være felles for alle undersøkelser av forfattermodeller og skriverom, er at det ikke finnes noen oppskrift eller formel som lar seg anvende på ulike serier med samme resultat. Det er gjerne først i ettertid at personsammensetningen og arbeidsmetodenes betydning tar form. Da er det viktig å være klar over at det ikke er noen sak å lage et feilfritt regnestykke når fasiten foreligger. Når kritikere og publikum har felt sin dom, kan den indre mekanikken i skriverommet tjene som forklaring både på suksess og fiasko. Det innebærer ikke nødvendigvis at de medvirkendes forståelse av sammenhengen mellom prosess og produkt er uten verdi. Men det betyr at vitenskapelige dyder som falsifiserbarhet og generaliserbarhet ikke har noe med saken å gjøre. Den som vil finne lærdommer til bruk i eget kreative virke, må gjerne gjøre seg kjent med så mange og så detaljerte framstillinger av ulike skriverom som mulig – ikke fordi det til slutt avtegner seg noe mønster som gir svar på hva som objektivt sett fungerer og ikke fungerer, men fordi det øker sjansene for å støte på erfaringer og praksiser som resonnerer i en selv.

## VERDIEN AV ERFARING

Det er likevel ikke noe som kan erstatte førstehånds erfaring, enten det er gjennom observasjon eller egen prøving og feiling. Både det å skrive og diskutere manus er først og fremst praktiske ferdigheter som krever øvelse. Relevansen av kunnskap om ulike forfattermodeller og arbeidsmetoder er mer indirekte og vanskeligere å spesifisere på forhånd. Kunsten å gi innsiktsfulle og konstruktive tilbakemeldinger på et utkast, for eksempel, lar seg nok vanskelig tilegne fra utsiden, i alle fall fullt ut. Det er, til sist, et spørsmål om (ofte nokså intuitiv) internalisering av rådende praksis. Den amerikanske modellens mentorordning er nettopp ment å gi talentfulle forfattere muligheten til å lære gjennom observasjon, og i neste omgang sikre at de mest kompetente avanserer til neste trinn i hierarkiet.

DRs samarbeid med Filmskolen har en lignende funksjon. I tillegg har kanalen gitt de beste forfatterne lange engasjement. Redvall utdyper:

The producers are the only steadily employed people among the key positions in production, but some writers have been at DR for very long periods of time. Writers Stig Thorsboe (*Taxa, Krøniken/Better Times, Lykke/Happy Life*), Peter Thorsboe (*Unit One, Ørnen/The Eagle, Livvagterne/The Protectors*), Søren Sveistrup (*Nicolaj and Julie, The Killing*) and Adam Price (*Borgen*) have been hired not only to write series; they have also been given paid sabbaticals in between productions while figuring out what to do next (2013: 72).<sup>36</sup>

NRK Drama har ingen tilsvarende ordning, og kun et ferskt, og fremdeles begrenset, samarbeid med filmskolen på Lillehammer. Flere har stilt spørsmål ved dramaavdelingens evne til systematisk og målrettet å videreføre de erfaringene den gjør seg fra den ene produksjonen til den neste.<sup>37</sup> I den tidligere nevnte debatten om NRK Drama under Nordiske Mediedager i 2013 bemerket for eksempel Thomas Seeberg Torjussen, som altså hadde fått stipend i forbindelse med Emmy 2007 for å dra til USA for å lære om den amerikanske modellen, at det burde vært en fjerde person til stede i skriverommet til *Kampen for tilværelsen*: en fremadstormende episodeforfatter som så kunne få invitasjon til å pitche neste gang NRK skulle velge dramaprojekt.<sup>38</sup> Selv opplevde jeg det som svært lærerikt å være til stede og lytte til diskusjonene rundt bordet, og jeg er ikke i tvil om at unge manusforfattere ville hatt stort utbytte bare av å observere, og eventuelt ta notater fra møtene for de andre deltagerne. Å være omgitt av kompetente folk som anstrenger seg til det ytterste for å forbedre alt fra fortellingens struktur til enkeltreplikker, og

36 I 2013 var det flere medieoppslag i Danmark etter at DR avsluttet samarbeidet med brødrene Thorsboe (som begge dessuten er gift med manusforfattere som også har vært involvert på flere DR-serier – Stig med Hanna Lundblad, Peter med Mai Brostrøm). Nadia Kløvedal Reich ga følgende begrunnelse: «Brødrene Thorsboe er nogle af landets dygtigste forfattere. Men når man skal skabe noget nyt, er det vigtigt at kunne sige farvel til noget andet. Og i DR har vi en forpligtelse til løbende at utvikle vores talent» (Grunert Pedersen, 2013: upaginert).

37 Det skal nevnes at NRK Drama siden 2012 har organisert ManusLab, et «kunnskapsdelingsforum for TV-drama» (Hofseth, 2014: upaginert). Dette er et åpent, månedlig bransje arrangement, der miljøene i NRK som jobber med manus, både mottar og deler erfaringer med manusutvikling. For ordens skyld: Jeg har selv holdt en presentasjon på ManusLab om min forrige bok, *TV-serier: The Wire og den tredje gullalderen* (Lavik, 2014a).

38 Konstituert dramasjef Vegard Stenberg Eriksen svarte at det var en fjerde person til stede i skriverommet, men at han var forsker, og siktet med det altså til undertegnede. Jeg er takknemlig for at NRK Drama ga meg tilgang til skriverommet, men i denne sammenhengen er det verdt å minne om at initiativet altså ikke kom fra dramaavdelingen selv.

som hele tiden må kjempe for sine ideer og valg ved hjelp av konsise argumenter, kan kun være inspirerende og egenutviklende.

Blant deltagerne i skriverommet på *Kampen for tilværelsen* var det manusredaktør Strande Ødegårdstuen som hadde mest erfaring med TV-drama. Produsent Simonsen var involvert på deler av NRK-serien *Hjem*, og hadde ellers mange år i NRK Super bak seg. Konseptuerende regissør Moum Aune hadde som nevnt regi på miniserien *Harry & Charles*, mens ingen av forfatterne hadde erfaring fra TV-drama tidligere. Som «prosessfasilitator» var det en del av Strande Ødegårdstuens oppgave å forberede dem i forkant både på det å skrive sammen og det å skrive for TV. Det er utvilsomt klokt å trekke inn den kompetansen NRK Drama besitter i den tidlige fasen, og både manusredaktør og produsent har helt sikkert lært mye i løpet av arbeidet med *Kampen for tilværelsen* som de kan trekke veksler på i framtidige produksjoner. Spørsmålet er likevel om dramaavdelingen får anledning til å bygge videre på den lærdommen Johannessen, Loe og Schreiner har høstet, på kommende NRK-serier. Det er tross alt den erfaringen som forfatterne opparbeider seg, som har aller størst verdi.

Det største hinderet for langsiktig og planmessig heving av kompetansen til enkeltforfattere er NRK Dramas begrensede produksjonsvolum. Etter nedskjæringene ligger det an til at dramaavdelingen kun kommer til å stå bak en til to nye serier i året. I en slik situasjon ville en beslutning om å ansette en eller to hovedforfattere for å gi dem anledning til å opparbeide seg kompetanse over flere serier vært høyst kontroversiell. Med tanke på at den nye dramastrategien prioriterer serier som går over flere sesonger, ville det i praksis lukke døren for andre forfattere mange år fram i tid. Simonsen antydet at med så få produksjoner per år, skal det svært mye til for at NRK Drama lager mer enn to sesonger av en serie, for det «går ut over nyskapning og tilfang av nye ideer». Dette er i så fall en vesentlig avgrensning av dramaavdelingens satsing på flersesongdrama.

Det lave antallet serier har vært hovedforklaringen på hvorfor den amerikanske showrunnermodellen vanskelig lar seg importere til Norge. For eksempel er flere av intervjuobjektene i Andreas Iversens studie fra 2010 inne på dette. Ivar Køhn uttalte at: «Skal du være showrunner, eller ha one vision som de har i Danmark, fra manusstadiet, så krever jo det at du har forfattere som forstår produksjonen. Det er veldig få forfattere i Norge som har den forståelsen av hva produksjonen vil innebære» (ibid.: 83). Arne Berggren mente å spore en viss skepsis i den norske bransjen da «ansvarlig kreatør» ble innført som en variant av det danske one vision: «Jeg tror etter disse diskusjonene med danskene og deres one vision på alle disse forskjellige seminarer, så sa alle i krokene og kanalene at vi har ingen forfattere som er klare for å ha one vision eller til å være showrunner eller serieskaper» (ibid.: 84).

Det er her verdt å nevne at den samme debatten har funnet sted i Danmark. Redvall skriver at: «Rumle Hammerich has argued that no one in Denmark has the extensive experience as both writer and producer to earn him- or herself the title as showrunner as known from the US context» (2013: 129). Det danske kompromisset har altså vært å fordele showrunnerrollen på hovedforfatter og produsent, slik at *one vision* (eller om man vil, «*twin vision*») framstår som en «*light*»-versjon av den amerikanske showrunneren, mens «*common vision*» i sin tur blir en «*light*»-versjon av *one vision*. Her er det altså en direkte sammenheng mellom størrelsen på dramaproduksjonen og muligheten til å bygge opp erfarne hovedforfattere over tid (ifølge Iversen bruker DR om lag dobbelt så mye på dramaserier per år som NRK (2010: 87)). Likevel er det nok fraværet av flersesongdrama i NRK Dramas serieportefølje som er den avgjørende faktoren. Viljen til å betale prisen for å dyrke fram drevne hovedforfattere med bredere produksjonskompetanse, slik DR har gjort, tiltar utvilsomt når det er tatt en beslutning om å satse på det formatet der forfatterstyring virkelig kommer til sin rett.

Strande Ødegårdstuen var også inne på at det finnes få forfattere i Norge som har den erfaringen som skal til for å fylle den funksjonen hovedforfatteren har i USA og Danmark. Han presenterte også et annet interessant argument, som handler om at *behovet* for sterke og drevne hovedforfattere er mindre i Norge enn det er særlig i USA:

Vi hadde et møte i fjor sommer med tre showrunnere fra USA, blant annet fra *Bones* [Fox, 2005–] og *House*, som sa: «Hvorfor i all verden skal dere gå dit? Dere har jo tid!» For hele showrunnerideen er jo et svar på en utfordring om at alt skal løses på så ekstremt kort tid. De skriver åtte–ti episoder på tre måneder. De har et vanvittig krav til levering, og da må de plassere alt ansvar hos en mann som er en garantist for leveransen, og som tjener sykt mye penger fordi han gir de som har pengene den tryggheten. Men vi har ofte et to–tre-årsperspektiv på en TV-serie. Det er jo ikke bare fordeler med å gi all makt til en person heller. Alle serier må finne sin egen form.

Dette er et solid og relevant argument. Jeg vil likevel nevne tre forhold som nyanserer bildet. For det første er det, som vi har sett, ikke utelukkende tidspress som ligger bak showrunnermodellen. Den er også kreativt begrunnet, og de mest profilerte serieskaperne/hovedforfatterne finner vi i serier som går på premiumkanalene, der sesongene er kortere og tempoet lavere. For det andre er det verdt å minne om – nok en gang – at tiden NRK Drama har til rådighet, må ses i sammenheng med at dramaavdelingen i all hovedsak har satset på miniserier, og ikke fler-

sesongdrama, der kravet til levering er tøffere fordi manusutvikling og innspilling i større grad foregår parallelt. For det tredje er det ikke gitt at det er en udelt fordel å ta seg tid til å ferdigstille manus i forkant av produksjonen. Rent umiddelbart kan nok dette virke fornuftsstridig, og jeg tviler ikke på at de fleste manusforfattere i USA og Danmark ofte skulle ønske at de hadde mer tid til å jobbe med hver enkelt episode. Likevel kan det, som vi skal se i kapittel 5, være en kreativ ressurs at skrive og produksjonen griper inn i hverandre som følge av at det er kort tid fra ferdigstilling av episodemanus til innspilling. Denne strategien er også økonomisk fordelaktig ettersom den forkorter hele produksjonen av en serie. Det kan slikt sett tenkes at NRK Drama kunne fått mer TV-drama ut av de samme ressursene. Baksiden ville vært en større påkjenning for dem som lager serien, og større risiko for dramaavdelingen.

Informantene i Iversens studie antydde dessuten at det ikke bare er manglende evne og erfaring blant manusforfatterne som motarbeider one vision i Norge, men at det også skorter på viljen. Berggren uttalte at:

Hvis jeg skulle si at det er noe som jobber mot Emmy-tanken, så vil jeg si det er den norske sosialdemokratiske umodenheten til at det er noen som må lede. Vi er ikke vant til sterke ledere i kreative prosesser. Forfattere greier ikke å være det. For forfattere å gå over til å lede et rom, være en leder, finne personer som er med selv om ideene deres ikke blir brukt, det er trikset.

Strande Ødegårdstuen var inne på noe av det samme:

Da jeg og Vegard [Stenberg Eriksen] og Hans [Rossiné], var i Dramatikerforbundet for en stund siden på et seminar, så sa vi det der at vi ønsker å gi forfatteren mer innflytelse. Og så fikk vi en slags tilbakemelding på at det ønsker vi ikke. Vi ønsker bare å skrive, og så ønsker vi en sterk produsent, var det mange som sa. Vi følte at vi kom og ville gi fra oss makt, og så tok de ikke utfordringen. For vi trodde vi kom med noe fint da. Så det var litt overraskende. Og det har vi vel kanskje sett på *Kampen for tilværelsen* også, at i begynnelsen så vegra de seg kanskje litt for å bruke den makta vi var villige til å gi bort. Men det er sterkere til stede nå.

På spørsmål om hvordan han har merket forskjellen, svarte Strande Ødegårdstuen:

Du kan si at i begynnelsen var de veldig opptatt av å være likestilte, og av at ingen skulle bestemme. Mens vi insisterte på at vi må kunne peke på en av

dere. Så det var der vi starta, at de ville jobbe demokratisk. Og det jeg ser nå – det er mulig jeg observerer feil – er at de ser nå mye tydeligere hvor mye innflytelse de faktisk har i dialogen med kostymører, designere, lydfolk. Jeg ser at de liker mer og mer å ta den styringa. Det er i hvert fall min opplevelse av det. Jeg synes det er veldig fint. At de ser at de kan ønske seg noe, og så blir det innfridd.

Disse observasjonene illustrerer at innflytelse ikke ganske enkelt er noe man bestemmer seg for å «gi» til forfattere, men noe de selv må tilegne seg, og oppdage mulighetene i og verdien av, i møtet med praksis. Erfaring på tvers av produksjoner er så avgjørende fordi fordelene med forfatterstyring trenger modning. Da må selvsagt også forholdene legges bevisst og metodisk til rette slik at kunnskap og erfaring akkumulerer der det teller mest, nemlig i konkrete forfattere.

## EN SAMFUNNSKRITISK SJANGERHYBRID

Jeg håper vi ikke har gjort *Kampen for tilværelsen* så smal som man kunne frykte. Men det er jeg ikke helt sikker på. For det er ikke *Himmelblå* altså.

Marit Moum Aune

Ett tema som ikke ble diskutert på manusmøtene jeg deltok i, var *Kampen for tilværelsens* samfunnskritiske funksjon, eller det som i Danmark går under benevnelsen «den doble historien». I DR er altså dette begrepet nært knyttet til kanalens allmennkringkasteroppdrag, og viser til at fortellingen skal ha en etisk, sosial eller filosofisk understrøm. Johannessen, Loe og Schreiner nevnte alle at de hadde snakket nokså løst om dette aspektet ved *Kampen for tilværelsen* i den tidlige fasen, noe jeg også fikk inntrykk av i løpet av intervjuene, ettersom de uavhengig av hverandre gjerne brukte de samme formuleringene når de skulle forklare hva serien handler om («et privilegert sjikt» som har tid og penger til «å pleie/dyrke sine egne problemer», for eksempel). Ett utgangspunkt for serien var som nevnt Schreiners nærmiljø, som han beskrev som «en slags ytterlighet», som samtidig kan tjene som «en parodi på Norge mer allment». Denne ideen var videre forenlig med en observasjon Loe hadde gjort seg: «Erlend nevnte tidlig at norske TV-serier gjerne enten skildrer overklassen eller livet på landet, men ikke sjiktet til de som lager seriene», fortalte Schreiner. «Og han snakket om Harald Eia, som lager parodier på alle andre, men ikke på det miljøet han tilhører selv.»

Da jeg under intervjuene bemerket at *Kampen for tilværelsens* sosiale undertekst ikke så ut til å være noe diskusjonstema på manusmøtene, kommenterte alle at det trolig hadde sammenheng med at samfunnssatiren uansett ligger så nært overflaten. Loe sa for eksempel at «jeg føler at det [samfunnskritiske] ligger såpass opp i dagen at det ikke ville vært hensiktsmessig å snakke altfor direkte om det», mens Simonsen mente at «det samfunnskritiske er nærmest ferdigdyrka». Johannessen ga på sin side noen interessante og mer allmenne refleksjoner om utfordringene med å skrive historier som i sum kommenterer en tid eller et samfunn:

Det er nesten alltid en felle å prøve å skrive tematisk, da får man det ikke til, og det blir for stivt og villet. Ideelt sett er det først like før målstreken at man skal skjønne fullt ut hva man holder på med. Hvis du er altfor bevisst dette for tidlig, så blir du så kalkulert og pedagogisk. Så jeg tror vi prøver å ha et mer instinktivt eller intuitivt forhold til det tematiske [...] Det er en slags arbeidsmetode. Jeg har prøvd selv å skrive tematiske ting, og det faller nesten alltid sammen, for det blir for selvhøytidelig. [...] Men vi er kanskje litt redde for å snakke om det [serien handler om], å få det helt opp på bordet – som om det ville gjøre det hele kjedelig på et vis.

Moum Aune bemerket at «vi tilhører en generasjon som var livredd for det politisk korrekte», og som «kan bli litt flau over det politiske». Hun mener imidlertid at politikk er på vei tilbake, ikke bare i TV-serien, men også i filmen og i teatret, og at de tre forfatterne har skrevet serien «mer som en knyttneve, både emosjonelt og politisk, enn de kanskje vil innrømme. For stoffet lyver jo ikke».

Både Moum Aune og Johannessen var opptatt av at seriens samfunnskommenterende, satiriske brodd ikke skulle bli for framtreddende, til tross for at det altså ikke ble diskutert på manusmøtene. Førstnevnte bemerket at: «Jeg mener de ironikerne er veldig bra å spille uironisk», og at «vi kunne valgt å spille stoffet som *Lillyhammer* [NRK/Netflix, 2012–2014] eller *Solsidan* [TV4, 2010–], men vi har prøvd å spille det mer alvorlig, og det har vært veldig vanskelig fordi det inviterer til komisk spill. Enhver skuespiller med humoristisk nerve vil sette i gang.» Johannessen uttalte på sin side at:

Og så spør det om det er realistisk nok, da. Jeg tror ikke vi er helt i mål der. Det kan godt hende det skulle vært mer realistisk, at vi bare skulle stryke noen små ting. Det er ofte små detaljer som tar det hele ut av realismen. Det er ofte bare en liten replikk som gjør at du er inne i satirelandskap. Men det er fortsatt tid til den debatten, for det er trolig manusmessig små ting.

Strande Ødegårdstuen mente også at *Kampen for tilværelsens* samfunnskritiske dimensjon «er til stede i alt, og spesielt i valg av arena: middelklassen, polakken som kommer – det er en analyse av Norge». Men han la også til at han ikke nødvendigvis fester tillit til at dogmet om den dobbelte historien i praksis står så sentralt i DR som kanalen ynder å gi inntrykk av:

Jeg mistenker jo litt spesielt Sven Clausen og [Ingolf] Gabold i Danmarks Radio for å skryte på seg litt den der doble historien, for noen ganger har de funnet på den etterpå. Jeg synes den er syltynn på noen av seriene, som på *Broen*. De har han som skal straffe samfunnet, men de ender opp med en gal mann og personlig vendetta. Du kan alltid finne på noe etterpå. Men de har jo fått det til i stor grad også. Jeg vet de jobber med det nå, Piv Bernth som er ny dramasjef, at de vil lenge inn i det. Bort fra den gale mannen. De vil prøve å finne det som ligger bak der igjen. Det blir det interessant å se om de greier å finne.

Nå er strengt tatt ikke *Broen* en DR-serie, men Strande Ødegårdstuens hypotese er like fullt interessant, og finner også delvis støtte i Redvalls produksjonsstudie. Hun kan for eksempel fortelle at Søren Sveistrup «describes instinctively wanting to rebel against executives presenting any kinds of concepts for series», men at et begrep som den doble historien har en funksjon i den forstand at det «can be used retroactively to interpret the series in the public realm» (2013: 176). Hun skriver også at: «Some writers find the concept to be rather silly, since good stories should always contain several storytelling layers and have a larger, contextualizing premise than what is immediately perceived through the dramatic action» (ibid.: 68). Andre forfattere i DR-systemet hevder de aldri har sett dogmene, og aldri har hørt om den doble historien (ibid.: 191).

Redvall konkluderer med at begrepet i liten grad blir brukt av forfatterne selv, og ikke har noen relevans i skriverrommet. Det har likevel en funksjon i andre sammenhenger. For det første står det sentralt i samarbeidet med Den Danske Filmskole. Når studentene skal pitche manus til representanter fra DR, trekker de konsekvent fram prosjektenes sosiale relevans. Etter å ha vært til stede under presentasjonene, skriver Redvall at: «The idea of double storytelling was foregrounded many times» (ibid.: 97). For det andre er begrepet viktig ved innsalg og utvelgelse: «While observing meetings at DR during 2011 and 2012, it has been interesting to learn how concepts from the dogmas were also used by the commissioning executives outside DR Fiction, as when *The Legacy* was pitched at an early stage in development and interpreted as a perfect example of double storytelling» (ibid.: 79). Til slutt, og ikke minst, er den doble historien viktig i lanse-

rings- og legitimeringsøyemed, i DRs forsøk på å forme omtalen og resepsjonen av nye serier. Både *Borgen* og *Forbrytelsen* blir betraktet som forbilledlige eksempler på dobbel historiefortelling internt (ibid.: 137 og 173), og denne forståelsen bruker kanalen deretter aktivt i promoteringen av seriene.

Moum Aune trakk nettopp fram at ledelsen i DR er svært dyktig til «å ta hånd om hele prosessen, også hvordan seriene profileres utad, hvordan man snakker om prosjekt». Det er naturligvis vanskelig å vurdere nøyaktig hvor avgjørende dogmene har vært for de danske framgangene innenfor TV-drama på 2000-tallet, men de har utvilsomt bidratt til å gi DRs dramaavdeling et felles vokabular både til internt bruk, i produksjonsprosessen, og overfor omverdenen, i promoteringen. Når suksessen først var et faktum, fikk DR naturlig nok rikelig anledning til å legge ut om bakgrunnen for den. Dogmene har slik sett ikke bare tjenestegjort som forklaring på den enkelte series kvalitet, men også som institusjonell merkevarerbygging, det vil si som en anledning til å konsolidere en håndgripelig fortelling om DR Fiktion, og om hva som kjennetegner deres serier.

Denne fortellingen har som nevnt også satt sitt preg på debatten om vår egen allmennkringkasters dramaavdeling, der DRs friskhet har tjent som motstykke til NRKs trausthet. Forestillingen om at de danske seriene (men også mange amerikanske) er mer samfunnsrelevante og mindre tilbakeskuende, er altså en del av dette bildet. Jeg vil ikke avfeie diagnosen, men påpeke at saken har flere sider. Som nevnt ble også DR på midten av 1990-tallet kritisert for manglende risikovilje, og denne kritikken har ikke forstummet helt. Brødrene Thorsboe har for eksempel vært framtreddende i det danske dramaets blomstringstid, med serier som *Taxa*, *Kroniken* (DR, 2004–2007) og *Rejseholdet*, men etter at DR brøt samarbeidet med dem i 2013 (se fotnote 36), trykte *Dagbladet Information* en lengre artikkel som blåste liv i gamle glør. Avisen snakket med et knippe kritikere og akademikere om brødrenes TV-virke, og selv om de får honnør for å mestre håndverket til fulle, er ekspertenes dom likevel hard, og slett ikke ulik kritikken mot NRK Drama her hjemme: «De fortæller ikke historier om et tidssvarende Danmark, men et arkaisk Danmark», «Deres erfaringsverden er et Danmark før internettet», og de har ikke «fingeren på pulsen i forhold til moderne menneskers psykologi» (Hansen, 2013: upaginert).

Fra et norsk ståsted har det nok vært en tendens til å overbetone DRs djervhet. NRK-serier som *Koselig med peis* (riktignok eksternt produsert) og *Kampen for tilværelsen* er mørkere og smalere enn det aller meste DR har produsert. Disse seriene har fått gode kritikker, men de har ikke appellert til de store massene. Dogmene har bidratt til å gi DR Fiktion en mer gjenkjennelig profil, særlig for de store flaggskipene, som alltid går søndag kveld, som forsiktig fornyer sjangerkonven-

sjoner, og som balanserer underholdning og kritisk brodd. Over tid etablerer dette også en forventning blant seerne om at dramaserier fra DR tilbyr en bestemt type opplevelse, med nokså forutsigbart blandingsforhold mellom konvensjon og innovasjon. Til sammen gjør nok dette det lettere for DR å posisjonere seriene på markedet innenfor velkjente og egendefinerte forståelsesrammer.

*Kampen for tilværelsen* manglet slike rammer. Serien er som nevnt vanskelig å sjangerplassere i utgangspunktet, og NRK Dramas tidligere produksjoner var lite egnet til å forberede eller veilede publikums respons. Innad i NRK var det også diskusjoner om hva slags serie *Kampen for tilværelsen* var. Opprinnelig var det meningen at pitcherunden i 2011 skulle lede fram til en søndagsserie med bredt nedslagsfelt, men kanalen ble etter hvert i tvil om dette var riktig sendetidspunkt for serien. Da jeg foretok intervjuene, var det ikke bestemt hvilken dag serien skulle gå (den ble til slutt vist på onsdager). Dette er kanskje ikke så overraskende med tanke på at *Kampen for tilværelsen* var det første forfatterstyrte flersesong-dramaet i den nye strategien. Den samme usikkerheten gjorde seg gjeldende i DR etter at kanalen besluttet å erstatte brødrene Thorsboe med yngre krefter. I forarbeidet med *Arvingerne/Arvingane* (DR, 2014–), den første serien etter det delvise generasjonsskiftet, var det lenge usikkert om det skulle være en søndagsserie eller en hverdagsserie. Dette gjorde arbeidet med manus vanskelig, ettersom beslutningen hadde konsekvenser både for størrelsen på budsjettet og for lengden på episodene (Redvall, 2013: 197).

Medieomtalen av *Kampen for tilværelsen* bekreftet i én forstand utfordringene med å finne velkjente knagger å henge serien på. Loe uttalte i intervjuet at konseptet nok lett gir assosiasjoner til den svenske komedien *Solsidan*, men at dette er et lite relevant referansepunkt fordi «vi vil lage noe farligere og mørkere». I forbindelse med lanseringen var det også flere kritikere som bemerket at serien var vrien å sjangerplassere. Ingvill Dybfest Dahl i *VG* skrev for eksempel at «*Kampen for tilværelsen* er en TV-serie som ikke lett lar seg sette i bås: Den er absurd, stilisert, underfundig, mørk og morsom. Den dyrker stereotyper, men overrasker. Og den er lavmælt, men sjokkerende» (2014a: 37).

På den andre siden var kritikken uvanlig samstemt. Omtalen var gjennomgående positiv, og samtlige anmeldelser la vekt på det samfunnskritiske perspektivet som ligger bak kontrasten mellom karakterenes plettfriske fasade og indre ubehag. Jon Inge Faldalen i *Rushprint* kalte for eksempel serien «et relevant skråblikk, en kritisk samfunnssatire» (2013: upaginert), mens Aksel Kielland i *Morgenbladet* skrev at den var «et satirisk blikk på et samfunn som etterstreber lytefrie liv», og at den lyktes bra med «å gå i dialog med sin samtid» (2014: 31). Under og etter lanseringen stilte forfatterne også opp til en rekke intervjuer der de befestet *Kam-*

*pen for tilværelsen* som et krast tidsbilde. Her gikk de også mye lenger i å utdype underteksten som forble uuttalt på manusmøtene jeg deltok i. Til *Dagsavisen* uttalte for eksempel Loe at «Det handler om hvordan vi ser på oss sjøl, hvordan vi ser på Norge i forhold til verden, om hvordan vi ser på utlendinger» (Mauno, 2014: upaginert); til *Adresseavisen* at «vi som har skrevet det, tenker jo også metaforisk på det, som et eksperiment med det norske folk» (2014: 36). Og til *Klassekampen* gjorde han rede for det kontroversielle dyresexplottet:

Hva er det egentlig de gjør når de har sex med amurtigeren? De drar ut av landet og tar for seg av ekstremt knappe naturressurser som aldri kommer igjen. De betaler nesten ingenting. Og likevel skammer de seg ikke i det hele tatt. Det er egentlig akkurat det samme som vi gjør alle sammen. Når hele resten av verden har matkrise på grunn av økte transportkostnader, har vi vekst på grunn av økte oljepriser. Det bekymrer oss ikke i det hele tatt, vi ser det nesten ikke engang. Det er så tragikomisk at det gjør vondt (Størdal Vegstein, 2014: 5).

Seertallene på premieren var moderate 509 000, falt til 364 000 for den andre episoden, og til forsmadelige 255 000 for den tredje. Til *VG* uttalte Ivar Køhn at: «Serien krever litt, og det er ikke noe publikum i Norge er vant til. Vi har sett det før, også i andre land, at med serier som er så originale, tar det litt tid før de setter seg» (Dybfest Dahl, 2014b: upaginert). Til sammenligning hadde første episode av den mer tradisjonelle (og eksternt produserte) søndagsserien *Kampen om tungtvannet* (NRK, 2015) 1 259 000 seere, og tallene holdt seg stabilt høye til siste episode, som ble sett av 1 322 000. I tillegg så rundt en halv million nordmenn serien enten i reprise, i opptak eller på nett.

Danmark har rundt 400 000 flere innbyggere enn Norge, og ifølge Piv Bernth forventer DR minst 1,3 millioner seere for kanalens prestisjetunge søndagsserier.<sup>39</sup> Følgelig kan ikke serieskaperne tillate seg å avvike drastisk fra gjengse konvensjoner, og DR-seriene er altså jevnt over måtelig innovative. De få gangene kanalen har forsøkt seg med mer krevende og eksperimentelle serier, har oppslutningen ikke levd opp til forventningene. Det beste eksemplet er *Forestillinger*, en miniserie i seks deler produsert av filmselskapet Zentropa, som skildrer samme begivenhetsrekke fra forskjellige karakterers ståsted. Til tross for at den overtok

---

39 Opplysningen stammer fra et intervju med Piv Bernth fra 2012. Det kan tenkes at tallet er noe nedjustert i dag, etter at publikumsoppslutningen for lineært TV har falt i takt med at stadig nye strømmetjenester har kommet til. Kravet til antall seere av egenprodusert drama er omskiftelig. Forventningen om 1,3 millioner seere var i utgangspunktet et resultat av DRs egne framganger. Det var opprinnelig 1 million (Nielsen, 2012b).

*Forbrytelsens* plass i sendeskjemaet – en serie som hadde 1,7 millioner seere i snitt per episode – var det bare 800 000 som så første avsnitt. Publikumsopplutningen falt siden jevnt og trutt, og siste episode var det kun 350 000 dansker som fulgte.

*Forestillinger* fikk gode kritikker. *Ekstrabladets* anmelder skrev for eksempel at: «Dette stykke fremragende TV-drama tøver jeg ikke med at kalde det bedste siden *Matador*. Det er fuldstændig ubegribeligt, at ikke flere seere tilbragte deres søndag aftener foran skærmen» (Kragh, 2007: upaginert). Redvall skriver at serien «was deemed too challenging and an example of how the mainstream audience now expects a certain kind of prime-time drama from DR» (2013: 48). Med fasiten i hånden er det ikke vanskelig å finne lignende forklaringer på *Kampen for tilværelsens* skuffende seertall: Serien var mørk, sjangerblandingen virket fremmed, scenene var ofte lange, den kritiske brodden var ubehagelig og så videre. Men dette kan også sies å være kvaliteter ved serien som gjør den original og relevant, og som gir de som har kritisert NRK Dramas produksjoner for å mangle kreativ dristighet og sosialt engasjement, svar på tiltale.

Det er neppe urimelig å si at NRK Drama lenge har hatt større behov for en kritikkersuksess enn en publikumssuksess. Seertallene for kanalens dramaproduksjoner har som regel vært gode på 2000-tallet, men oppfatningen om at seriene stryker sitt publikum medhårs, og at det er et stykke opp til dansk nivå, har stadig vært en stein i skoen. *Kampen for tilværelsen* bøter nok på dette imageproblemet, men til gjengjeld har altså publikumsopplutningen vært dårligere enn forventet. Det som gjør de lave tilskuertallene så besværlige, er naturligvis at TV-drama er så dyrt å lage. Ifølge *Dagens Næringsliv* hadde *Kampen for tilværelsens* totalt 16 episoder fordelt på to sesonger en prislapp på 80 millioner kroner (Strand Christensen, 2014). Kostnadene per episode var dermed noe lavere enn for storsatsinger som *Halvbroren* (NRK, 2013) (67 millioner for åtte episoder) og *Erobreren* (52 millioner for seks episoder), men det er likevel en betydelig investering for NRK.

I land med større befolkningsgrunnlag ville *Kampen for tilværelsens* markedsandel på rundt 20 % vært mer enn tilfredsstillende. Spørsmålet er om det er rom for slike nisjeserier i et begrenset marked som det norske. NRK hadde åpenbart ikke kalkulert med at kun drøyt en kvart million lisensbetalere skulle følge siste episode. Det skal også sies at sjansene for internasjonalt videresalg har økt etter at DR satte skandinavisk TV-drama på kartet med *Forbrydelsen* og *Borgen*, slik at det potensielt finnes et større marked enn det nordiske for nye norske serier i dag. Likevel representerte *Kampen for tilværelsen* en økonomisk og kreativ risiko som andre selskaper neppe ville vært villig til å løpe (og som kanalen selv tradisjonelt sett sjelden har vært villig til å ta). Som allmennkringkaster kan NRK vise til at én

av kanalens oppgaver nettopp er å produsere TV-drama som kommersielle konkurrenter ikke satser på – om ikke hver gang, så i det minste en gang iblant.<sup>40</sup> Det er i den forbindelse verdt å nevne at det er en viss forskjell på NRKs interne og eksterne produksjoner, som gjerne skal favne bredere. Strande Ødegårdstuen stilte seg for eksempel noe tvilende til om NRK ville satset på en serie som *Kampen for tilværelsen* «hvis den hadde blitt pitcha av et eksternt selskap, for de må være mer kommersielle for at kringkaster skal si ja».

*Kampen for tilværelsen* er altså en interessant case også i den forstand at serien aktualiserer allmennkringkasterens vanskelige vekting mellom børs og katedral, mellom kortsiktige og langsiktige mål, og mellom markedsmessige og kulturpolitiske hensyn.

## FORFATTERSTYRE I PRAKSIS

Ingen av de tre forfatterne kunne huske at begreper som one vision eller common vision på noe tidspunkt ble brukt i forkant av, eller under, produksjonen. Loe bekreftet imidlertid at de fra begynnelsen av ble forespeilet at *Kampen for tilværelsen* skulle være en forfatterstyrt serie, at den slik sett representerte noe nytt for NRK Drama, og at dette var en viktig grunn til at prosjektet framsto som attraktivt. Johannessen understreket likevel at han fant at det var stor grad av medbestemmelse i alle faser, også under manusmøtene: «De kaller det forfatterstyrt, men egentlig er det ganske flatt. Produsenten er der, regissøren er der, så blir vi sammen enige om hva som er et problem og hva som ikke er et problem». Han opplevde likevel at det er såpass få personer som er med på å diskutere seg fram til beslutninger, at «det blir lite byråkratisk».

Loe sa han merket godt at han var mer involvert enn han pleier å være i filmproduksjoner, ikke minst fordi han og de andre forfatterne var med å velge skuespillere, musikk og regissører. Jeg var som nevnt med på to møter der forfatterne, konseptuerende regissør og produsent så gjennom prøveopptak med ulike skuespillere. Moum Aune var med på opptakene, men ikke forfatterne, så det var hun som hadde føringen under disse sammenkomstene. Hun valgte ut de mest aktuelle klippene for hver skuespiller, og kom med korte beskrivelser og forklaringer før hver visning. På den måten hadde hun betydelig innflytelse i arbeidet med å

---

40 Flere av punktene i NRK-plakaten kan underbygge en slik forståelse av kanalens mandat, for eksempel punkt 4c: «NRK skal kunne formidle samme type tilbud som også tilbys av kommersielle aktører, men bør etterstrebe å tilføye sitt tilbud et element av økt samfunnsverdi i forhold til det kommersielle tilbudet.»

besette de ulike rollene, men samtidig deltok både forfatterne og produsenten aktivt i den påfølgende diskusjonen. I den grad møtene jeg var med på, var representative, må castingen til *Kampen for tilværelsen* i høyeste grad sies å ha vært kollaborativ.<sup>41</sup>

Moum Aune hadde opplagt anledning til å legge sterke føringer på debatten gjennom de korte introduksjonene til hvert opptak, og med sin bakgrunn som teaterinstruktør har hun høy kompetanse og stor myndighet som gjorde at hennes ord utvilsomt veide tungt. På samme tid søkte hun genuint tilbakemelding fra de andre. Hennes beskrivelser og vurderinger ga først og fremst debatten en viss retning og framdrift. De fungerte som en slags sondering som gjorde at møtedeltagerne i fellesskap nokså raskt fikk snevret inn antallet kandidater. Noen ganger kunne nok forfatterne ha en annen oppfatning (enten hver for seg eller samlet), og da fulgte gjerne en lengre samtale med argumenter for og mot de ulike alternativene. Som utenforstående var det ofte vanskelig å vurdere om, eller når, det ble tatt et endelig valg, og å bedømme hvem som til sist hadde mest å si eller hadde siste ord. Noen ganger ble det vurdert å hente inn andre skuespillere, og da hadde alle anledning til å komme med forslag. Når noen la fram et nytt navn, pleide de andre å legge fram sine umiddelbare synspunkter. Slik loddet man stemningen i fellesskap, og som regel vokste det fram en slags generell enighet i løpet av diskusjonen som fulgte.

Både forfatterne og produsenten fortalte at de sammen diskuterte hvem som skulle hyres inn i ulike funksjoner på produksjonen. De satte sammen en liste med navn, men alle presiserte at utvelgelsen hadde et islett av tilfeldighet, for de var ofte prisgitt hvem som hadde tid og lyst. Navnene på blokka representerte imidlertid en oversikt over hvem det var enighet om å rette en henvendelse til. Denne framgangsmåten er i praksis lik den danske, der hovedforfatteren og produsenten i fellesskap setter sammen hovedbesetningen, selv om regissørene får komme med forslag til fotograf og klipper (Berg og Diesen, 2012: upaginert).

Tilfanget av kandidater var likevel ikke like stort som i Danmark for alle posisjonene. Et velkjent tema i debatter om NRK Drama har som tidligere nevnt vært i hvilken grad det er anledning til å bruke eksterne fagfolk. I Danmark har altså *crossover* – utveksling på tvers av film- og TV-bransjen – stått sentralt, og ett av målene med Emmy 2007 var også å myke opp det skarpe skillet mellom de to

---

41 DRs praksis ser ut til å være den samme. På spørsmål om hvem som styrer castingen, har Piv Bernth, produsent av *Forbrydelsen*, svart at: «Hovedcastingen gjør den konseptuelle regissøren, hovedforfatteren og jeg. Jeg er selv opprinnelig regissør, så akkurat der blander jeg meg veldig inn. Episodecasting gjør episoderegissøren, som spør alltid meg. Og er jeg i tvil, spør jeg hovedforfatteren» (Berg og Diesen, 2012: upaginert).

industriene i Norge. Selv om barrierene har blitt lavere, har dramaavdelingen fremdeles mange fast ansatte, og det er ingen hemmelighet at mange serieskapere har vært frustrert over at de ikke alltid har hatt muligheten til å velge fritt blant for eksempel fotografer og klippere. Det er dette som er bakgrunnen når Schreiner for eksempel fortalte at «musikken er eksternt, så han var vi med å velge, Gaute Tønder», men at «klipp har vært en diskusjon, men vi fikk tak i en som er ansett for å være veldig dyktig som hovedklipper, så det ble ikke så veldig komplisert. Så vi tok ikke den konflikten i det hele tatt».<sup>42</sup>

Simonsen fortalte at de fleste på *Kampen for tilværelsen* var fast ansatte, blant annet produksjonsledere, innspillingsledere, rekvisitører, lys og produksjonsdesign. De mest innflytelsesrike fagfunksjonene, manusforfatterne og regissørene, var imidlertid eksterne. NRK Drama hadde tidligere fast ansatte regissører (og NRK Super har det fremdeles), men det tok slutt etter en omorganisering på begynnelsen av 2000-tallet. Under arbeidet med denne produksjonsstudien var det bare bestemt hvem de to første regissørene skulle være (Moum Aune og Andersen). Produsenten fortalte at hun og forfatterne hadde en liste med navn, og at de sammen hadde snakket med flere kandidater, men at det ennå ikke var tatt noen endelig avgjørelse angående hvem de andre regissørene skulle være.

Foto er i utgangspunktet internt ansatt, men NRK Drama har fra tid til annen benyttet filmfotografer på seriene sine. Alle jeg snakket med i forbindelse med denne boken, fortalte åpent at dette hadde vært et tema på *Kampen for tilværelsen*. Schreiner sa for eksempel at «flere av regissørene vi har snakket med vil velge fotograf, for de har sine folk, og det er såpass tett». Moum Aune fikk til slutt gjennomslag for å bruke en eksternt fotograf på sine episoder, Lars Vestergaard, som hun også samarbeidet med på *Harry & Charles*, og som har vært med på flere DR-serier. Simonsen forklarte at: «Grunnen til at Marit fikk det nå, var at hun er ikke en filmregissør, men en teaterinstruktør, og trengte en sterk og konseptuerende fotograf som hun var trygg på, som hun hadde jobba med før.» Hun kunne også fortelle at: «Det er oppe på overordna nivå nå om foto skal være fritt valg, for det er det ikke per i dag.»

Konseptuerende regissør har en sentral rolle i arbeidet med en TV-serie. Særlig representanter fra den amerikanske TV-industrien pleier å framheve hvor avgjørende den første regissørens bidrag er, fordi piloten etablerer en stilistisk mal de

---

42 Under sitsesjekken, som fant sted etter at hele serien var ferdigstilt, meldte Schreiner at virkeligheten ble noe annerledes. Det stemte at de fikk utdelt en dyktig hovedklipper i Charlotte Kahn, opplyste han, men samtidig opplevde han at det var noe uavklart hvor involvert det var meningen at forfatterne skulle være. Etter hvert forsvant Kahn til utlandet, og det oppsto en del usikkerhet rundt hvem som skulle bestemme hva, og når, i klippen.

andre episodene er ment å følge, i alle fall i grove trekk. Men i virkeligheten er bildet imidlertid mer komplisert enn som så. For det første vil den konseptuerende regissøren nødvendigvis rådføre seg med fotografen. Da er det viktig å være klar over at mens regi er en funksjon som går på rundgang, med hyppige utskiftninger, fungerer typisk én og samme person som fotograf på store og sammenhengende deler av produksjonen, og gjerne over flere sesonger. Det betyr at fotografen ikke bare har innflytelse på den opprinnelige utformingen av det visuelle uttrykket, men i praksis er den som sørger for å bevare dets konsistens i møte med stadig nye regissører.

For det andre kan det altså være forbausende mange med produsenttittel på store og kostbare produksjoner i USA, og noen av disse kan være kreative produsenter som kan ha ansvar for seriens utseende. Showrunner på *The Wire*, David Simon, har for eksempel gjentatte ganger gitt Robert Colesberry – kreditert som «executive producer» – æren for å ha utviklet seriens stil.

For det tredje har, som tidligere nevnt, noen showrunnere sterke synspunkter på seriens stil, særlig på de ambisiøse «high end»-seriene med fokusert overgripende forfatterskap, som typisk går på premiumkanaler. Enkelte har til og med selv vært konseptuerende regissør på sine egne serier. David Chase fikk for eksempel registrere piloten til *The Sopranos*, og Vince Gilligan til *Breaking Bad*. Variasjonene er imidlertid store, og det avhenger først og fremst av den enkelte showrunnerens kompetanser, interesser og prioriteringer.

For *Kampen for tilværelsen* var det altså Marit Moum Aune som var konseptuerende regissør. Hun bekreftet at rollen var spesielt viktig: «Jeg hadde ikke takket ja til noe annet, for jeg er ikke filmregissør, og har ikke noe behov for å lage episoder av en TV-serie.» Hun tilla imidlertid ikke muligheten til å påvirke seriens stil noen videre betydning: «Hos meg får fotografen stor plass, for jeg kan ikke det tekniske», sa hun. I tillegg er det naturligvis vanlig å konsultere forfatterne på en forfatterstyrt serie som *Kampen for tilværelsen*, og det hendte et par ganger under manusmøtene at Moum Aune spurte forfatterne direkte hva slags visuelt uttrykk de så for seg. Det oppsto imidlertid ingen lang eller detaljert diskusjon rundt dette. Responsen var kortfattet og nokså generell: «rett på», «ikke kunstferdig med mange nærbilder», «nakent» og «ikke smart eller fancy» var noen av stikkordene.

I intervjuene trakk alle forfatterne fram den svenske regissøren Ruben Östlund som et referansepunkt, og særlig hans film fra 2008, *De ufrivillige*. For Schreiner handlet det om å bevisst skrive «få og lange scener, slik at det ikke blir mye manipulering med tid eller kryssklipping», og «blandingen av det parodiske og dokumentariske, for vi har snakket om at serien skal ha en normalitet – det skal være gjenkjennbart, en gjenkjennelig virkelighet. For det ekstreme som skjer får da en

annen virkning». Johannessen trakk også fram «lange scener og lite kamerabevegelser» som et kjennetegn han hadde festet seg ved i Östlunds filmer, i tillegg til «viljen til å dyrke det pinefulle i situasjoner». Han sa ellers at manusene generelt sett ikke inneholdt mange instruksjoner til regissører og skuespillere: «Det er en del steder vi sier at man holder situasjonen lenge, for eksempel, den type ting. Tempoet legger vi nok en del føringer på. Billedutsnitt og bevegelig eller ikke bevegelig kamera, det gir vi nok ganske få føringer på.»<sup>43</sup>

Moum Aune la i stedet vekt på to andre oppgaver hun hadde som konseptuerende regissør, der bakgrunnen som teaterinstruktør kom til sin rett. Den første var casting og skuespillerinstruksjon. Den andre gjaldt bearbeiding av manus: «Jeg er vant til å jobbe med forfatteren», fortalte hun, og understreket viktigheten av at hun «har kompetanse på å jobbe med tekst».

Det var riktignok ikke bare den konseptuerende regissøren som deltok i manusdiskusjoner, men også de andre regissørene. Slik er det også i Danmark: «Today, all writers highlight directors as crucial collaborators and they are normally reading and commenting on later drafts of the script, which allows for their comments to influence the text» (Redvall, 2013: 118). Piv Bernth har imidlertid forklart at «den konseptuelle regissøren er med nesten fra starten, i utviklingen av manus og karakterene» (Berg og Diesen, 2012: upaginert).

---

43 Det er vanligere å gi anvisninger i manus til TV-serier enn i manus til spillefilmer. Alex Epstein forklarer forskjellen slik:

In writing feature spec screenplays, you're generally supposed to restrict what you write to what you can actually see or hear. Directors get annoyed when you write details of how they're supposed to shoot; actors don't like to be told how to act. Or so the theory goes. In television production, we ignore this rule in two important ways. One, we often write what characters are feeling and thinking, rather than putting down detailed observations of how they are acting on the outside. Two, we sometimes put in camera directions. The main reason for violating this rule is simply that no one has time to read TV scripts very carefully. They are written quickly, and a director may have no more than a week from the moment he gets the script to the moment he shows up on set. During this time, there may be three or four substantial revisions of the script and three or four minor ones. Unlike in a movie script, where the director and staff are prepping for months, it is all too easy for harried TV production people to miss what's going on unless you make it very clear (se <http://www.craftyscreenwriting.com/TVFAQ.html>).

Johannessen, Loe og Schreiner hadde alle skrevet for film tidligere, men ingen av dem sa at de oppfattet TV-seriemanus som annerledes i dette henseendet. De betrakter ikke instruksjoner eller anbefalinger som strengt forbudt, heller ikke i filmmanus, men omfanget er begrenset, først og fremst fordi det er viktig å respektere regissørenes rolle, og ikke tolke scenene for dem. Dette er ikke spesielt overraskende, ettersom det altså er det skyhøye tempoet som er hovedbegrunnelsen for praksisen i USA. På de fleste norske serier går det ikke like fort, og dermed er heller ikke behovet for anvisninger og forklaringer i manus – eller det Epstein kaller «subtitles for the nuance-impaired» – like stort.

Som tidligere nevnt er forholdet mellom hovedforfatter/showrunner og regissører et underbelyst tema, til tross for at det nødvendigvis må være krevende å definere grensene mellom de to rollene, ettersom de griper inn i hverandre. Begge har for eksempel potensielt innflytelse på manus, casting og klipp. Mange TV-serieregissører har dessuten erfaring fra filmbransjen, der det jo er regi som har det kreative hovedansvaret.<sup>44</sup> Redvall antyder at DR tidvis har strevd med å skape forståelse blant regissørene for at det er forfatteren som sitter i førersetet, men at informantene mener one vision-begrepet har vært klargjørende:

For Peter Thorsboe, one of the virtues of the concept of one vision is that it clearly places the responsibility for a series with the writer. The introduction of the concept has thus been helpful in signalling to directors that the production processes at DR were different from those known from the film industry and that directors would have to be able to accept the fact that the writers were in charge (2013: 111–112).

Moum Aune er altså ikke filmregissør, men har lang og bred erfaring som sceneinstruktør. Hennes eneste arbeid med TV-serier før *Kampen for tilværelsen* var *Harry & Charles*, en miniserie der hun hadde regi på alle episodene. Den første henvendelsen oppfattet hun som ikke så ulik et teateroppdrag. Hun forklarte:

Da er det slik at en teatersjef ringer og spør: «Kan du tenke deg å sette opp [for eksempel] *Peer Gynt*?» Det er ikke noe problem for meg å sette opp en tekst som noen andre har funnet ut skal settes opp. Hele teaterregifaget er sånn, og det blir *mine* prosjekt. I prosessen min handler det om å gjøre ideen til min idé. Da er det to ting jeg er med på å bestemme: Jeg bestemmer hvem som skal spille, og jeg bestemmer over teksten. Når jeg står på gulvet i en teaterprøve, så eier jeg den teksten. Det er basisen for at jeg kan jobbe.

Moum Aune fortalte at hun samarbeidet godt med manusforfatteren på *Harry & Charles*, men at hun er blant dem som har hatt dårlige erfaringer med en dramaturg. Problemet var at det var vanskelig å identifisere prosjektets leder, det vil si motsvaret til teatersjefen, som hun var vant til å ha tett dialog med, «ikke ved at han pirker på setninger jeg skal ha med, men ved at han tar seg av prosjektets profil».

44 Spenningen mellom hovedforfatteren og episodeforfatterne, derimot, er behørig behandlet i litteraturen. Det er særlig to utfordringer som går igjen: å lære seg å akseptere hovedforfatterens gjentatte *rewrites*, og å skrive innenfor en annens visjon.

Moum Aune fortalte at hun nødvendigvis hadde en annen rolle på *Kampen for tilværelsen*:

Det jeg mener er helt riktig med en 16 episoders serie, der jeg bare gjør fem av episodene,<sup>45</sup> det er at jeg *kan* ikke være høvdingen. Det ville vært helt feil, for andre regissører skal inn og ha sitt rom, og da kan ikke jeg sitte der som en slags konge. Så at forfatterne har en viktig stemme synes jeg er helt suverent, det har jeg ikke noe problem med å forholde meg til.

Hun innrømmet likevel at hun var blant dem som reagerte på *Dagbladet*-oppslaget fra høsten 2012, som beskrev den nye dramastrategien som en beslutning om å overføre makt fra regissørene til forfatterne. «Sånn som det var framstilt der, var det ikke framstilt for meg», kommenterte Moum Aune. Hun fortalte videre at selv om *Kampen for tilværelsen* er forfatterstyrt, så opplever hun at hun rår over egne episoder. På spørsmål om hva det har å si for hennes eierskapsforhold til serien at hun må levere stafett-pinnen videre til andre regissører, og at det dessuten er en utbredt oppfatning at det er hovedforfatteren som er TV-seriens kreative omdreingspunkt, svarte hun at: «Jeg velger bare å ha fullt eierskap til det», og la til at hun tross alt er vant til å samarbeide tett med andre også under teateroppsetninger.

Dette utsagnet er i tråd med produsentens uttalte ambisjon om at alle skulle føle eierskap til prosjektet. Simonsen forklarte at det var en del av hennes oppgave «å definere hvilke roller de ulike funksjonene skal ha fra starten av. Å avklare forventningene om hvordan ting skal være, det er noe jeg har vært opptatt av», og at: «Det har vært kjempeviktig for meg at de som kommer inn på regi skal ha en stor og viktig regirolle, hvor de ikke blir vingeklippet, og [manusforfatterne] sitter og har regiansvar. Det har de ikke, og det skal de ikke ha – de er jo ikke regissører.» Simonsen fortalte at hun hadde snakket med både forfatterne og regissørene om rollefordelingen, og at hun hadde understreket overfor forfatterne at «nå er det viktig at regissørene opplever den tilliten som også dere får». Samtidig erkjente hun: «Men det krysningspunktet er ikke uproblematisk.»

Jeg presiserer at jeg under mine besøk aldri fikk inntrykk av at rollefordelingen mellom forfatterne og regissørene var konfliktfylt. Forholdet mellom disse fagfunksjonene rommer en iboende spenning i arbeidet med flersesongdrama, i og med at de hver for seg gir avgjørende kreative bidrag, som noen ganger overlapper. *Kampen for tilværelsen* var dessuten NRK Dramas første forfatterstyrte serie,

---

45 Moum Aune hadde regi på tre episoder i sesong 1 og på to episoder i sesong 2.

og erfaringene fra Danmark viser at det tar tid å dyrke fram en viss sedvane eller samfølelse som anskueliggjør grenseoppgangene.

Det er imidlertid interessant å se hvordan de medvirkendes selvforståelse forener eller oppløser det som ellers virker som logiske motsetninger. Vi har tidligere sett hvordan showrunnere kan veksle mellom å fastholde at deres kunstneriske frihet og kontroll er betingelsesløs i det ene øyeblikket, og at samarbeid med andre er uvurderlig og uunngåelig i det neste. Denne mentale tøyeligheten kom også til uttrykk i intervjuene jeg gjorde, som når Moum Aune på den ene siden insisterer på at hun har fullt eierskap til sine episoder og, på den andre, at «serien har [de tre forfatternes] avtrykk, den er deres personlige uttrykk».

For utenforstående fortoner dette seg umiddelbart som selvmotsigende. Ikke minst har akademiske «teorier» om forfatterskap en tendens til å søke gjensidig utelukkende kategorier, der romantiske og kollaborative forklaringsmodeller støtter an mot hverandre. Vi trenger imidlertid mer fleksible forståelsesrammer, og tidligere i boken har jeg foreslått å betrakte disse nedarvede tankekartene som optikker som supplerer hverandre. Det går nødvendigvis på bekostning av den konseptuelle renheten, men til gjengjeld er denne metaforen mindre reduktiv og bedre egnet til å fange kompleksiteten både i de kreative prosessene og i aktørenes egen selvforståelse. Fra et utøverperspektiv framstår øyensynlig ikke romantiske og kollaborative perspektiver som noe enten–eller, men snarere som et både–og.

## FORFATTERNES ROLLE UTENFOR SKRIVEROMMET

Det er særlig to arbeidsoppgaver som gjerne påhviler hovedforfatteren i USA og Danmark, som er avgjørende for tilskrivelsen av overgripende forfatterskap, og som finner sted etter at manuskriptet til en episode har forlatt skriverrommet. Den første er å være til stede på settet, den andre å redigere det innspilte materialet i klipperrommet. Ettersom denne produksjonsstudien har vært avgrenset til manusutviklingen, har jeg ikke observert hvordan de tre forfatternes innsats på disse områdene var på *Kampen for tilværelsen*, men det var likevel noe jeg tok opp under intervjuene.

Jeg har ikke så mye å legge til det som er skrevet tidligere i boken om TV-forfatterens funksjon under redigeringen. Det er en viktig oppgave, som minner mye om regissørens samarbeid med klipperen i postproduksjonsfasen på en spillefilm. Forskjellen er først og fremst at arbeidet må utføres raskere på en TV-serie, og at showrunnerens/hovedforfatterens vurderinger er særlig viktige i lys av at materialet så å si er et utdrag fra en større fortelling som klipperen ikke kjenner. Forfat-

teren ser lenger fram i historien, og viten om hva som skjer senere i sesongen, kan være viktig i klippeprosessen. Loe uttalte flegmatisk at: «Vi ble lovet innflytelse på klipping, at vi skulle ha siste ord. Men jeg vet ikke om det vil fungere slik i praksis.»

Spørsmålet om Johannessen, Loe og Schreiners eventuelle rolle på settet virket ikke å være helt avklart da jeg snakket med dem, men de var nokså samstemte i sine antagelser. Schreiner mente det trolig kom an på hva regissørene foretrakk, men la til at: «Vi kommer nok til å være tilgjengelige, i tilfelle noe skulle skje. Det kan jo være at en skuespiller brekker beinet, og så må det skrives om. Og vi har ansvar for de lange linjene, at det skal henge sammen. Regissørene er nok mer opptatt av den enkelte episode.» Loe gikk også ut fra at de ville være tilgjengelige for omskrivinger, mens Johannessen antok at «vi vil nok være litt inn og ut, regner jeg med, vi har egentlig ikke snakket så mye om det. Men det ligger vel litt i kortene at vi har tilgang i alle fall». Han understreket samtidig at det var viktig ikke å trække regissørene på tærne: «Når det kommer til opptak, kommer vi nok uansett ikke til å blande oss stort. Det gjør man bare ikke, med mindre man blir bedt. Man må respektere hverandres profesjoner.» Dette var også produsenten opptatt av. Hun fortalte at forfatterne «skal få komme på besøk på settet, men de skal ikke ha noen funksjon der».

Forfatternes tilstedeværelse under innspillingen er det derimot verdt å dvele ved, for det berører noe av det som særpreger TV-serier, nemlig samvirket mellom manusarbeidet og dets realisering på settet. I det femte og siste kapitlet danner dette utgangspunkt for noen mer generelle refleksjoner rundt flersesongdramaets egenartede tilblivelsesprosess, og hva slags kreative muligheter og begrensninger den rommer. I denne drøftingen trer derfor *Kampen for tilværelsen* mer i bakgrunnen, før jeg mot slutten knytter disse betraktningene an til produksjonsstudien.

# Kapittel 5

## *Flersesongdramaets egenart og muligheter*

Både amerikanske og danske serieutviklere understreker verdien av at forfatteren har anledning til å gjøre endringer i manus helt inntil opptak, så det er verdt å drøfte hvilke fordeler og ulemper det har at forfatteren er til stede på settet. Christina Kallas, for eksempel, beskriver det som showrunnermodellens aller fremste aktivum:

It may sound like a point of courtesy, even a detail, or at most a demonstration of power, whether a writer is on set or not, but it is not. In fact it is one of the most important factors behind American TV drama's success, perhaps even more so than the writers' room concept. The fact that the writers are on set allows for better writing. Good writing is writing which is changeable till the very end. Listening to the actors and their emotional evolution, and allowing the storylines to obey that instead of the storylines forcing the characters to do things that they are not yet ready for is one of the important aspects of that writing approach. But that presupposes the presence of the writer on set and during the whole process (2014, upaginert).

Sitatet fra Kallas er symptomatisk i den forstand at det ikke egentlig spesifiserer hva slags konkrete oppgaver forfattere har på settet, og det er igjen temmelig uklart i hvilken grad de griper inn i det som vanligvis er regissørens anliggende. Som tidligere nevnt varierer det dessuten fra showrunner til showrunner hvilke deler av produksjonen de velger å involvere seg i, og slik er det også under opptak. Ofte kan det dessuten være episodeforfatteren, og ikke showrunneren, som er skriberommetts representant på settet.

Informasjonen som finnes om forfatterens rolle under innspillingen av nye episoder i DR-systemet, er også mangelfull, og stort sett vag eller motstridende. På den ene siden kan Søren Sveistrup for eksempel lovprise one vision-modellen for at den tilbyr «the opportunity to write a scene at three stages in the process; in the script, on the set in collaboration with the director and the actors and, finally, in

the editing» (Redvall, 2013: 115). På den andre siden kan hans produsent, Piv Bernth, uttale at: «Det er regissørene og jeg som går som bindeledd mellom settet og skriverommet» (Berg og Diesen, 2012: upaginert).

I praksis handler nok fordelene om å holde manus åpent og formbart så lenge som mulig, slik at det som skjer under opptak, kan virke tilbake på skrivingen. Det forutsetter ikke nødvendigvis forfatterens tilstedeværelse på settet, men det høye tempoet på produksjonen – der manusutvikling og innspilling altså foregår parallelt, med førstnevnte et hestehode foran – spiller en avgjørende rolle. Redvall beskriver den danske framgangsmåten slik:

[T]he framework for writing and production at DR Fiction is built around letting the on-going production influence and improve the writing process. The two stages of conception and execution are thus partially blending together, leaving room for the production process to feed back into not only future episodes but also the episodes at hand (2013: 123).

Det er vanskelig å utdype produksjonens eksakte innvirkning på skrivingen i alminnelighet, men Redvall antyder noen muligheter. Hun kan fortelle at Mai Brostrøm «enjoys how the material ‘starts to grow’ during production», at Peter Thorsboe «highlights the energy coming from the production apparatus and how it adds colour to the text», og at det er «many gifts coming from suddenly having a cast and locations to write for and seeing certain characters or relations develop in an unexpected way. Moreover, one can more easily deal with unexpected events, such as when main actor Jens Albinus broke his leg right before the shooting of *The Eagle* and the writers then had to deal with that» (ibid.: 120).

Redvall viser også til at det over tid gjerne oppstår en slags uforutsigbar symbiose mellom skuespiller og karakter, og at forfatterne for eksempel kan oppdage fasetter ved en karakter i klippen som de trolig ikke ville fått øye på hvis manuskriptene til alle episodene var ferdigskrevet før innspillingen tok til. Når skrivefasen og produksjonsfasen glir over i hverandre, kan altså opptakene potensielt forsyne forfatterne med nye ideer eller byggesteiner i arbeidet med neste episode eller sesong. Slik kan produksjonen gi forfatterne mulighet til å fange, og dra nytte av, det uforutsette – det som ikke lot seg tenke på forhånd – som kan oppstå i møtet mellom materialet de har skrevet, og dets realisering på settet.

Et par eksempler fra amerikanske serier kan tjene som illustrasjon av hvordan produksjonen kan påvirke skrivearbeidet, det første fra *Breaking Bad*. Det er velkjent at showrunner Vince Gilligan opprinnelig hadde tenkt at karakteren Jesse Pinkman (Aaron Paul), som hadde en helt sentral rolle gjennom seriens fem seson-

ger, skulle dø mot slutten av den første sesongen. I ett intervju forklarte Gilligan hvorfor han endret mening slik:

This is the beauty of collaboration. If Aaron Paul wasn't the wonderful actor that he is we wouldn't have wanted to keep him around [...] It's funny, people always say «Did you have it planned out from the beginning?», and I always say «No». At first I thought, «Gee, I wonder if I should lie?», and then I finally realized it's to be embraced that it's not all planned out from the beginning. Because if you could pick and choose from all the best opportunities and talents and artistry available to you, and find your way through your story based on those considerations, it makes it so much richer, better, deeper and more complex, with more layers of the onion, so to speak, than you could ever come up with all by yourself, and if you rigidly adhere to your first idea.<sup>46</sup>

Det andre eksemplet er et intervju med Peter Gould, co-creator og showrunner sammen med Gilligan på *Better Call Saul* (AMC, 2015–). Da han ble bedt om å utdype en tidligere uttalelse om at de to siste episodene av den første sesongen gikk i en annen retning enn serieskaperne hadde forutsett, svarte han:

I think when we started off season 1, we would have expected that Jimmy McGill would start calling himself Saul Goodman, and would have the crazy office by the end of the first season. What we found was there was a lot more to say about Jimmy McGill than we thought there was. And there's a lot more to say about these other characters around him, especially Chuck and Mike. The characters did things that surprised us. Clearly, what I was talking about was that we didn't know when we started who Chuck really was. One of the things that was truly delightful to me and exciting to me about working on this show is that once we saw Michael McKean playing the scenes in the first few episodes, we saw a guy who was much more imposing than the character we had originally conceived — somebody with a lot more pride. And that opened up a world of conflict (Sepinwall, 2015: upaginert).

## FORTELLINGENS FORMBARHET

I større grad enn en spillefilm eller roman er et flersesongdrama en slags levende organisme. For det første arbeider serieskaperne parallelt med flere bestanddeler

---

46 Se <https://www.youtube.com/watch?v=VOT1d4DC5tE>.

(det vil si episoder) som henger sammen innenfor en mer eller mindre ukjent helhet, siden de gjerne ikke vet hvor den påbegynte sesongen slutter, eller hvor mange sesonger det skal bli. For det andre blir en TV-serie sluppet på markedet før den er ferdigstilt, mens en film eller bok typisk er avsluttet og ferdig innrammet som verk før publisering.

Forskjellene er naturligvis ikke absolutte. Litterære føljetonger har eksistert siden 1800-tallet, og bøker av storheter som Charles Dickens, Alexandre Dumas og Jules Verne ble først trykt etappevis i aviser, der forfatterne skrev neste avsnitt i tiden mellom utgivelsene. Men for flersesongdramaet er dette altså regelen, ikke unntaket.

Videre er det nok temmelig vanlig at romanforfattere, akkurat som manusforfattere for TV, begynner på en bok uten å ane hvor eller hvordan fortellingen slutter, og de snakker ofte om at karakterene kan overraske dem underveis, som om de har sin egen vilje (se Lavik, 2009). Men så sant det ikke er snakk om en føljetongutgivelse, er altså utforskningen av plot og karakterer fullendt idet publikum møter verket, og uansett er det den skjønnlitterære forfatteren selv som forsyner ingrediensene. Han eller hun utforsker karakterene og materialet i, og ved hjelp av, egen fantasi, og fasen med prøving og feiling lukker seg idet manuset går i trykken. Da er helheten låst.

I motsetning til en roman er ikke et TV-manus et selvstendig og endelig arbeid, men et utgangspunkt som andre – skuespillere, fotografer, lysmestere og så videre – skal utføre eller virkeliggjøre med andre midler. Og i utførelsen kommer det altså gjerne til syne uventede spirer i det litterære jordsmonnet som den årvåkne forfatter så kan velge å kultivere i stedet for de frøene han eller hun plantet der i utgangspunktet.

Vi skal vokte oss for å overdrive forskjellen mellom spillefilm og flersesongdrama. Sitatet fra Christina Kallas om viktigheten av å ha forfatteren til stede på settet inneholder for eksempel flere påstander som har behov for forbehold. For det første hevder hun altså at: «Good writing is writing which is changeable till the very end.» Men dette er et nokså unøyaktig skille mellom filmer og TV-serier. Det stemmer nok at tilblivelsen av spillefilmer generelt sett er mer trinnvis, med et skarpere skille mellom skriving og innspilling. Det er imidlertid betydelig variasjon fra filmskaper til filmskaper når det gjelder hvor låst manus er når opptakene begynner. Det er ikke uvanlig at regissører tar sikte på en viss åpenhet, på å holde handling og karakterer mottagelige for endringer og ideer som kommer til underveis. Bernardo Bertolucci har sagt at Jean Renoir ga ham det beste rådet han noen gang fikk: «You must always leave the door of the set open because you never know what might come in.» Det han mente, forklarer Bertolucci, var at «you must know how to make room for the unforeseen, the unexpected, and the spontaneous since they often create the magic of the cinema (Tirard, 2002: 46).

For det andre skriver Kallas at handlingen må tilpasses, ikke tres nedover, skuespillerne og karakterene. Igjen er det langt fra opplagt at dette er noen grunnleggende eller nødvendig forskjell mellom film og TV. John Boorman har for eksempel forklart at:

I feel that each time you cast a part, you're giving part of the film away. But you give the part to an actor, and he comes back to you, and presents you with a performance which usually differs from your preconception. And the answer there, the smart thing to do, is to alter the part to suit the actor, to rewrite it for the actor, rather than to force the actor into the way the part is written (Tirard, 2002: 11).

Det er disse to forholdene, mener Kallas, som kjennetegner førsteklasses skrijving, og som forutsetter manusforfatterens deltagelse under hele produksjonen, og som altså mangler i filmindustrien, der regissørens sterke posisjon hemmer kvaliteten: «When the writer is kept out of the process, the writing does not evolve – or evolves without the involvement of the person who has conceived of the story and the characters and who knows their finest nuances», skriver Kallas (2014: 166). Hun unnlater imidlertid å nevne at det tross alt finnes regissører som skriver manus til sine egne filmer, og de som ikke gjør det, vil typisk forsøke å ta eierskap over manus, enten de samarbeider med forfatteren underveis eller ei. Et sitat fra John Waters kan tjene som eksempel:

I don't actually write, but I'm always involved in the writing process of my films. A director has to make the film his own; that's essential, and that has to happen before shooting. In the case of *Edward Scissorhands*, for instance, it is obvious that even though I didn't write the script myself, I «directed» the writing so much that, in the end, the material became mine more than the writer's (Tirard, 2002).

Regissørens oppgave er tross alt heller ikke å reprodusere så presist som mulig forfatterens ideer i filmatisk form, men å tolke manus. En *dyktig* regissør er ikke nødvendigvis mindre egnet til å sørge for at handlingen er konsistent, eller at karakterene oppfører seg troverdig eller vokser organisk. Når hovedforfatteren har en langt mer sentral rolle i flersesongdrama, så henger det først og fremst sammen med at verkets horisont er ukjent, men at det er forfatteren som ser lengst fram, og som setter kursen. Som Brett Martin har skrevet, er det snakk om «a unique and uniquely terrifying trapeze act, in which the creator goes swinging out into a narrative abyss, with the conviction that the story will continue to come» (2013: 60).

I motsetning til i filmens verden foreligger det ikke noe manusutkast til helheten, kun et utgangspunkt for viderediktning, og det ligger i sakens natur at det er den som skal dikte videre, som er best egnet til å skape sammenheng mellom det som finnes, og det som skal komme.

Den åpenheten som Bertolucci snakket om, er vesensforskjellig fra den som hersker på et flersesongdrama, for filmregissørens utforskning av manuskriptets muligheter og mottagelighet for det uforutsette finner sted før filmens utgivelse.<sup>47</sup> Derfor er også helheten formbar: Hvis regissøren velger å endre én scene som gjør at en annen ikke gir mening, er det stort sett mulig å ettertilpasse de berørte bestanddelene i fortellingen. Det foregår så å si et kontinuerlig vedlikeholdsarbeid for å sikre at det hele tiden finnes en planlagt sammenheng fra begynnelse til slutt. Å lage flersesongdrama, derimot, er som å skrive uten viskelær, for det er ikke råd å gå tilbake og foreta justeringer i episoder som allerede er offentliggjort. Til gjengjeld lever serien fremdeles, idet serieskaperne skal bygge videre på de episodene og sesongene som er ferdigstilt. De uforutsette øyeblikkene lar seg ikke integrere innenfor en kjent totalitet i forkant; de er snarere råmateriale for det som skal komme, for å bygge veien inn i det ukjente. Alex Gansa, en av showrunnerne på *Homeland* (Showtime, 2011–), har for eksempel forklart at:

We didn't even know at the beginning of the year that Carrie and Brody would spend time in each other's company very often. In episode 3 or 4 of the first season, I was in dailies and it was as if the word «chemistry» was flashing on top of the screen [...] and we had to go back and look at scripts we'd already written and figure out a new way to tell the story (Landau, 2013: ixi).

På grunn av disse skilnadene dyrker film- og serieskaperne ulike kvaliteter ved de to mediene.

## FORSKJELLEN PÅ FILM OG FLERSESONGDRAMA

Anslaget i en spillefilm og piloten til en TV-serie har forskjellige funksjoner, noe Johannessen også kom inn på under intervjuet. Han bemerket om filmer at: «Man

47 Med en viss anstrengelse kan vi nok grave fram eksempler på filmer som har blitt endret etter den offisielle premieren, som når det kommer en såkalt *director's cut* av en film i ettertid, eller når en film blir ferdigstilt i all hast for å komme med i en filmfestival, for så å bli redigert på nytt til den ordinære kinopremieren. Men dette tilhører sjeldenhetene, og det er uansett ikke snakk om en pågående prosess, slik som i arbeidet med flersesongdrama: Produksjonen er typisk over, og det handler bare om å sette sammen en alternativ versjon av det tilgjengelige råmaterialet.

skal liksom begrunne sin egen avslutning på to timer, alt skal rundes av innenfor det», og at det finnes «en bekjentskapsbit som alltid er en bøyg når du ser en spillefilm. Du skal bli kjent med noen nye folk, og det er ikke alltid like lystbetont. Det er alltid veldig pedagogisk sånn i starten av filmer, dette landskapet du skal bli kjent med, i løpet av ganske kort tid».

TV-piloten, derimot, har et annet siktemål enn å plante kimen til sin egen slutt, eller til karakterenes transformasjon, for verken fortellingens endelige utløp eller karakterenes utvikling er som regel kjent fra begynnelsen av. Generelt sett finner serieskaperne det rett og slett ikke hensiktsmessig å planlegge særlig langt fram i tid. Showrunner Kevin Williamson forklarer at: «You can map it out all you want, but when you come up with better stuff, you start changing things.» Dette er, ifølge Neil Landau, årsaken til at «many showrunners prefer to break story for no more than five episodes at a time, giving them the opportunity to course correct» (2013: xix).<sup>48</sup> På grunn av flersesongdramaets iboende åpenhet, må en vellykket pilot derfor «engage in what’s known in network jargon as ‘universe building’» (Martin, 2013: 60). Som TV-veteranen James Manos, Jr. har påpekt: «You have to lay in enough DNA. You have to give it legs, so you can say, ‘Wow, I can see where that character may go over the next five years’» (ibid.: 60).

La oss forsøke å sette på spissen noen generelle forskjeller mellom flersesongdramaet og spillefilmen, eller i det minste den utpregede sjangerfilmen som i grove trekk følger manushåndbøkernes tilrådinger: Film handler om å etablere karakterene konsist, for så å sluse dem inn i et narrativt prosjekt og samle alle løse tråder til slutt. Fortellingen skal så å si inn i en nokså velkjent og snever støpeskje, som gjør den avstemt, men rimeligvis også mer forutsigbar. TV-drama handler i større grad om å etablere miljøer og karakterer som nok helst skal ha umiddelbar appell, men minst like viktig: som har tilstundende utviklings- og avkastningspo-

---

48 Jason Katims, showrunner på *Friday Night Lights* (NBC, 2006–2011), har gitt en informativ beskrivelse av planleggingsarbeidet som typisk finner sted i forkant av en ny sesong:

Basically what we do at the beginning of the season is that we spend a little time talking about our characters in broad strokes. Talking about where they are – where they left off from last year and what’s going to happen to them this year. We map out in very vague terms – and by the way nothing is written down – whatever their journey is going to be. Of course, you have your fulcrum characters like Coach [Eric Taylor as played by Kyle Chandler] and Tami [Connie Britton], and that family is certainly at the core of it, but all the characters are important. When we do that, it starts to suggest story, and we start to put up some cards. Again, it’s still very vague, but we’re starting to think about tent poles of where something is going to start and where something might end up by the end of the season. I hesitate to get too specific. It’s nice to have a roadmap, but you don’t want to have it tied up too much or put you too far ahead (Landau, 2013: 137).

tensial. Det er i den forbindelse verd å legge merke til hvor vanlig det er at påfølgende sesonger overgår den første i kvalitet.<sup>49</sup>

Et flersesongdrama lar seg ikke tilvirke ut fra slutt punktet, og mangler følgelig den tradisjonelle overbygningen som binder sammen begivenhetene fra første til siste scene i ett sammenhengende forløp. Det dreier seg snarere om å skape en forlokkende «verden» med anlegg for narrative forgreininger. De mange episodene og sesongene er ikke spikket som en enhetlig dramaturgisk bolk, med en begynnelse, en midte og en slutt, slik tilfellet er med de fleste spillefilmer. Men om TV-serien er mer viltvoksende og mindre formfullendt enn spillefilmen, har den andre kvaliteter. Det den mangler i overgripende struktur, tar den igjen i tekstur, i form av mer detaljerte og gradvise miljø- og karakterskildringer.

Flersesongdramaet er også generelt sett mer uforutsigbart enn spillefilmen, der introduksjonen av karakterene og etableringen av deres prosjekt framstår som langt mer teleologisk, det vil si styrt av en hensikt eller et endemål. Som seere forventer vi at alle scener, replikker og hendelser har en funksjon innenfor filmfortellingens lukkede rammeverk på rundt to timer, og at de dermed så å si peker fram mot, eller kulminerer med, eller lar seg forstå i lys av, slutten. Den enkelte scene i et flersesongdrama strekker seg ikke på samme måte mot noe endepunkt vi kan navigere etter. Det består snarere av en mengde handlingstråder det stort sett er uråd å forutse lengden på. Noen holder seg innenfor én episode, andre strekker seg over flere sesonger, eller de kan forsvinne for så å dukke opp på nytt langt senere.

Nå er det naturligvis vanskelig å gi generelle beskrivelser av et så mangslungent format som flersesongdramaet. En serie som *The Wire* er spesielt viltvoksende, med et gigantisk rollegalleri og praktisk talt vilkårlig episodeinndeling. Den er slik sett vesensforskjellig fra for eksempel advokatserien *The Good Wife*, som konsekvent blander episodiske og fortsettende plott: På den ene siden finnes nesten alltid en såkalt «case of the week», en rettstvist som blir introdusert og avsluttet innenfor den enkelte episode (selv om tiltalte, saksøkte eller saksøkende kan dukke opp igjen senere også). Denne handlingstråden er høyst formularisk, og publikum lærer fort at alle dens tilhørende scener peker fram mot rettsavgjørelsen. Serien følger denne oppskriften konsekvent, slik at vi kjenner denne faste bifortellingens horisont.

---

49 Det er, for å nevne noen tilfeldige eksempler, nokså bred enighet om at *The Americans* har blitt bedre og bedre for av hver de tre sesongene som i skrivende stund er produsert, at den femte sesongen av *The Good Wife* er den beste, og at *The Wire* nådde toppen med sesong fire. Interessant nok har imidlertid de få seriene som kommer til en planlagt avsluttende episode, ofte vanskelig for å komme til et tilfredsstillende slutt punkt som innfrir kritikernes og seernes forventninger. Mange fans har uttrykt skuffelse over den siste sesongen av serier som *The Sopranos*, *Lost* og *The Wire*. For en oppklarende drøfting av mulige årsaker, se Jason Mittell (2015: 324–338).

Selv om vi ikke kan forutse de konkrete begivenhetene og vendepunktene i rettssaken, aner vi konturene av plottets dramaturgi på et mer abstrakt nivå. At vi så å si vet hvor målsnøret er, gir oss et holdepunkt som gjør det lettere å danne seg et bilde av funksjonen til de andre scenene i fortellingen.<sup>50</sup> Når aktoratet for eksempel trekker et ukjent vitne opp av hatten halvveis inn i episoden, og saken ser ut til å være tapt for vår advokathelt, Alicia Florrick, vet vi ikke nøyaktig *hvor-dan* hun vil slå tilbake, men vi vet *at* hun kommer til å finne en utvei, og at det kun er snakk om et midlertidig tilbakeslag, et hinder hun skal over i løpet av episoden. På den andre siden finnes en rekke andre og lengre handlingstråder (eller mer diffust: relasjoner til andre karakterer), som vi ikke vet hvor stanser. På episodenivå har altså *The Good Wife* ett fast plott med høyst konkret og formfullendt struktur, en sammenhengende minifortelling som skal inn i en støpeskje som er enda trangere enn spillefilmens. Men samtidig veksler serien alltid mellom dette plottet og andre handlingstråder av uforutsigbar lengde.

Andre serier, som *Breaking Bad*, *Mad Men* og *The Sopranos*, ligger et sted midt imellom *The Wire* og *The Good Wife*, i den forstand at de inneholder episodeinterne plott, men disse opptrer mer uregelmessig enn i *The Good Wife*. Kanskje nettopp

---

50 På sesongnivå kan vi nok noen ganger vagt fornemme en slags dramaturgisk ramme, særlig når en sesong nærmer seg slutten, for vi vet at ting vanligvis bygger seg opp mot siste episode. Men vi vet gjerne ikke om den munner ut i en cliffhanger eller en endelig slutt, eller noe midt imellom. Hva slags slutt vi får servert, avhenger gjerne av ymse utenomtekstlige forhold, som oftest av kommersiell art. Som Jason Mittell påpeker: «Every series that is no longer in production has a final episode, but actual finales are quite rare for American television series» (2015: 319). Han skiller mellom ulike typer slutter med ulik grad av planlagt lukkethet. Mest utbredt er det han kaller *stoppage*, som han beskriver som «an abrupt, unplanned end to a series when the network pulls the plug midseason» (ibid.: 319). Her er altså avslutningen helt narrativt umotivert. En såkalt *wrap-up* er en slutt som verken er helt vilkårlig eller helt planlagt. Det er snarere et slags strategisk opphør, som i større eller mindre grad *kan* fungere som endelig teppefall (i tilfelle serien skulle bli kansellert), men som samtidig har nok løse tråder til at det er ønskelig og berettiget å plukke dem opp igjen i neste sesong. *Terriers* (FX, 2010) og *Deadwood* er eksempler på kritikerroste serier som fikk slike halvveis tilfredsstillende avslutninger, for det var åpenbart lagt opp til at fortellingene skulle fortsette inn i en ny sesong. Slike slutter er ikke konstruert for å være endelige, så de er ikke egentlig noe naturlig utløp for den fortellingsfloden som har ledet fram til siste episode. Det finnes ingen overgripende dramaturgi for fortellingen som helhet, og som publikum kan manøvrere etter, for serieskaperne har ikke bevisst skrevet mot seriens siste episode som definitivt endepunkt. Noen serier får likevel det Mittell kaller en *conclusion*, der serieskaperne får anledning til å lage en siste episode som de vet er et endelig punktum. Men i det store og hele er dette nokså sjeldsynt, ettersom «the industry equates success with an infinite middle and relegates endings to failures» (ibid.: 321). At serieskaperne vet at de skriver på den siste episoden, er heller ikke ensbetydende med at de får den slutten de ønsker seg. Noen ganger blir kanselleringen annonsert tidnok til at de hastig rekker å lage en

fordi de skiller seg fra serienes norm – der en slags «narrativ masse» akkumulerer fra avsnitt til avsnitt – er noen av de mest berømte og omtykte enkeltepisodene fra nyere amerikansk TV-drama helt eller delvis frittstående («bottle episodes» kalles de i bransjen). «Pine Barrens», den ellefte episoden i den tredje sesongen av *The Sopranos*, er for eksempel dominert av historien om de to gangsterne Christopher Moltisanti og Paul Gualtieri som går seg vill i skogen etter at et pengeinnsamlingsoppdrag går galt, et selvstendig plott som er nokså løsrevet fra andre handlingstråder. Men samtidig alternerer episoden mellom denne fortellingen og andre handlingstråder som både stammer fra tidligere episoder og vokser inn i nye.

«Fly», den tiende episoden i den tredje sesongen av *Breaking Bad*, er nærmest som et kammerspill mellom Walt og Jesse i laboratoriet der de framstiller metamfetamin. Det er likevel ikke helt riktig å kalle dette en frittstående episode. Det som skaper narrativ og episodisk enhet, er jakten på en flue i et intimt lokale, men dialogen refererer stadig til begivenheter fra tidligere episoder. «Fly» kunne slik sett ikke fungert som selvstendig film eller teaterstykke, både fordi det ville manglet store doser eksposisjon, og fordi det psykologiske dramaet som utspiller seg mellom Walt og Jesse, bygger på alt vi har lært om karakterene, og om forholdet dem imellom gjennom nesten tre sesonger.

Den åpenbare og avgjørende forskjellen mellom spillefilm og flersesongdrama er selvsagt at sistnevnte spenner opp et betydelig bredere lerret. TV-dramaets åpnere ferdsselsåre mellom skrijving og produksjon er først og fremst praktisk og økonomisk motivert. Denne særegne tilblivelsesprosessen er altså ingen udelt res-

---

endelig slutt, selv om det altså ikke er den de kunne tenkt seg. Men noen serier får en ekte avrundning. Både serieskaperne og publikum visste at den siste sesongen av serier som *The Sopranos*, *The Wire*, *Breaking Bad* og *Mad Men* kom til å være den siste, for det var avtalt med nettverket på forhånd – riktignok ikke fra begynnelsen av, men i det minste på ett eller annet tidspunkt før arbeidet med avslutningssesongen tok til. En slik forhåndsannonsert slutt kaller Mittell en *finale*, som han definerer som «a conclusion with a going-away party» (ibid.: 322). Disse endepunktene «are not thrust on creators but emerge out of the planning process of crafting an ongoing serial, and thus the resulting discourses center around authorial presence» (ibid.: 322). Det er typisk serier med sterkt fokusert overgripende forfatterskap som får en slik finale, og omtalen i forkant og i løpet av den siste sesongen betoner typisk at avslutningen er i tråd med showrunnerens intensjon og visjon. Det er likevel verdt å minne om at slutten likevel ikke var planlagt fra begynnelsen av, i alle fall ikke i detalj, at de foregående sesongene gjerne hadde form av *wrap-ups*, og at verkene som helhet inneholder så mye og viltvoksende «fortellingsmasse» at det ikke avtegner seg noen dramaturgisk overbygning som strekker seg fra første til siste episode. Det er gjerne først mot slutten av den siste sesongen, når nettet snører seg sammen, at vi begynner å fornemme den enkelte handlingstråds retning og lengde, slik at vi kan navigere etter slutten på en måte som er sammenlignbar med film.

surs, og kan nok like gjerne forstås som en hemning. Den skaper for eksempel logistiske problemer, og praktiske hensyn kan påvirke de kreative mulighetene. Showrunnerne på *The Good Wife* påpeker for eksempel at fortellingens tempo kan være diktert av noe så prosaisk som skuespillernes tilgjengelighet, særlig de som spiller tilbakevendende bikaakter. Robert King forklarer at: «You're struggling to get actors who really want to do the show, but are now on *Sons of Anarchy* [FX, 2008–2014] or are doing a three-episode arc on *Private Practice* [ABC, 2007–2013]. We find ourselves pacing based on the knowledge of when we can get an actor back» (Landau, 2013: 51). Co-showrunner Michelle King legger til at: «Again, that is because we're choosing to do some serialized storylines. If we were only telling closed-ended stories, casting would not be the same kind of problem. You would need your new defendant and your new attorney» (ibid.: 51).

At skrivingen og produksjonen foregår parallelt, har likevel også potensielt gunstige sideeffekter, i alle fall i visse sammenhenger, for visse forfattere. Å gjøre produksjonen til en del av manusprosessen er særdeles krevende, og ikke en arbeidsmetode som passer hvem som helst. Særlig etter noen sesonger, når bufferen av ferdigskrevne episoder har skrumpet stadig mer inn, er presset overveldende. Piv Bernth har fortalt at det kun forelå én episode da opptakene til den tredje sesongen av *Forbrytelsen* tok til. Det krever atskillig tillit til hovedforfatteren å gi produksjonen klarsignal med et slikt utgangspunkt, men ifølge Bernth har Søren Sveistrup:

en arbeidsprosess [sic] som gjør at ting først skjer i hans hode når maskinen kjører. Når han vet at det kommer en produksjon dunderende som et ekspressstog mot ham – da skriver han. Men om han har altfor god tid, og det ikke er noe press, så blir han ved med å «nei, la oss gå en annen vei. La oss prøve en gang til ...».

David Milch er notorisk kjent for å levere manus i siste liten, og for å foreta omskrivninger på settet like før opptak, ofte til skuespillernes store frustrasjon. TV-kritiker Alan Sepinwall skriver om hans syvende og siste sesong som showrunner på *NYPD Blue* at:

[H]e fell behind schedule worse than he ever had in the past. In previous years, scenes occasionally had to be shot without a script, Milch dictating lines to the actors shortly before the cameras rolled. In the seventh season, this became the rule rather than the exception (2012: 104).

Dette er naturligvis ekstreme eksempler, og manusforfatternes arbeidsbetingelser varierer. I USA er det som nevnt en generell forskjell mellom kabelnettverkens prestisjeproduksjoner og de store gratisnettverkens mer rutinemessige og kommersielt orienterte serier. Ikke bare har førstnevnte om lag halvparten så mange episoder; HBO har noen ganger innvilget showrunnere på flaggskipene – altså serier som er viktige for selskapets merkevare – ekstra skrivetid i pausen mellom sesonger. Det var for eksempel hele 21 måneder som skilte den femte og den sjette sesongen av *The Sopranos*.

Det går nødvendigvis en nedre grense for hvor kort avstanden kan være mellom skrivingen og innspillingen av nye episoder før flersesongdramaets konstruktive vekselvirkning mellom skriverommet og settet henfaller til kaos og hastverksarbeid. Nøyaktig hvor grensen går, varierer selvsagt fra produksjon til produksjon, men i alle fall i USA trekkes den nok i regelen oftere av hensyn til produksjons-selskapenes økonomi enn av hensyn til serienes kvalitet. Noen forfattere blomstrer likevel under disse betingelsene, og skriverommet som institusjon er et forsøk på å minimere ulempene og maksimere fordelene, og på å forene kommersielle og kunstneriske motiver.

### **KAMPEN FOR TILVÆRELSEN I KONTEKST**

Tross dette mangfoldet skiller nok likevel *Kampen for tilværelsen* seg fra de danske og amerikanske flersesongdramaene på flere vesentlige punkter – på godt og vondt. For det første består hver sesong av kun åtte episoder hver. For det andre var det i praksis klart fra første stund at serien skulle bestå av nettopp to sesonger. Det innebar at forfatterne kunne tenke og arbeide langsiktig, og ikke trengte å bekymre seg for at serien skulle bli kansellert underveis. På den andre siden var verkets endepunkt bestemt fra begynnelsen av, ettersom NRK på forhånd hadde bestilt en serie på 16 episoder over to sesonger.<sup>51</sup>

De to sesongene var delt opp i hver sine skriveperioder og opptaksperioder, men sammenlignet med amerikanske og danske flersesongdrama var det mindre trafikk mellom skrivingen og produksjonen i den enkelte sesong, for det var hele tiden meningen at manuskriptene til alle episodene for den første sesongen skulle

---

51 Riktignok ble ideen om en julespesial av *Kampen for tilværelsen* lansert på ett av møtene jeg deltok i. Selv om det skjedde i en spøkefull tone, ble det samtidig drøftet som en reell mulighet, også senere. Det var slik sett ikke utelukket at serien kunne få et liv utover sesong to, selv om det nok er tvilsomt om utsiktene til en julespesial påvirket arbeidet med sesong to, eller synet på den som et slutt punkt.

være klare innen innspillingen begynte høsten 2013. Da jeg snakket med Per Schreiner i mai det året, sa han: «Nå skal vi prøve å låse det så fort som mulig, og så skal vi begynne å skrive sesong to.»<sup>52</sup>

Siden jeg altså ikke deltok under selve produksjonen, vet jeg ikke om forfatterne foretok omskrivninger i løpet av opptaksperioden, men i utgangspunktet hadde altså *Kampen for tilværelsen* manusbufferen full før kameraene i det hele tatt begynte å rulle til den første episoden. Det er likevel ikke riktig å si at skrivingen var isolert fra produksjonen, ettersom forfatterne jo var involvert i forarbeidet til opptak, for eksempel med casting og produksjonsdesign, samtidig som de utviklet manus. I tillegg ble det satt av to dager i mai og to i august til innspilling, med påfølgende redigering, av det som under manusmøtene ble omtalt som en pilot. Begrepet viste ikke i denne sammenhengen til seriens første episode, men til opptak av enkeltscener som ikke var ment for publikum. Hensikten var rett og slett å prøve ut og sammenligne ulike uttrykk, som bruk av nærbilder vs. avstandsbilder, hurtig vs. langsom klipping og forskjellige typer musikk. Ikke minst var det viktig at skuespillerne skulle få «teste» karakterene, og la dem spille det samme materialet både «stort» (teatralsk) og «lite» (mer behersket) for å finne ut hvor serien burde ligge på akse fra realistisk drama til komedie. Forfatterne fikk altså en viss tilbakemelding fra produksjonsprosessen underveis, selv om skrivingen og innspillingen i utgangspunktet var mer adskilt enn i Danmark og USA.

I intervjuet med Schreiner sent på vårcamp 2013 kom det fram at det var lagt opp til samme framgangsmåte i arbeidet med den andre sesongen:

Vi har noen linjer vi ønsker å fortsette med, men egentlig har vi ikke skrevet noen ting av sesong to. Vi skal lage en skisse eller synopsis på hele sesong to før sommeren. Jeg vil anta at vi bør ha de første episodene klare før jul. Så er jo spørsmå-

---

52 At manuskriptene for en hel sesong er ferdigstilt før innspillingen begynner, er ikke helt utenkelig i den amerikanske TV-bransjen heller. Neil Landau skriver at: «On a cable series with a short order of, say, only twelve episodes, sometimes all the scripts are written before production even starts» (2013: xx). Jeg har imidlertid sett få konkrete beskrivelser av denne framgangsmåten. En av produsentene av *House of Cards* (Netflix, 2013–) har fortalt at alle episodene av den første sesongen var «written and ready to go» (Miller, 2015: upaginert), men at det ikke var tilfelle i de påfølgende sesongene. Videre har forfatter og produsent Bryan Cogman sagt om skrivingen av *Game of Thrones* (HBO, 2011–) at:

[W]e continue to tinker with all of the scripts through prep and production. But they're generally camera-ready when we finish them. They have to be, as we have to have all 10 scripts complete well before shooting starts. We shoot all 10 episodes simultaneously, out of order, like a big, 10-hour movie, with two shooting units going at all times, sometimes in different countries (Collins, 2015: upaginert).

let hvor mange runder man skal gå på det. Innspillingen begynner på vårparten, cirka mars. Målet er å ha alle episodene mer eller mindre ferdig før innspilling.

Amerikanske og danske hovedforfattere som har ansvar for produksjoner der manusutvikling og innspillingen foregår parallelt i løpet av en sesong, må bevise at de tåler tempoet og presset som følger med. Praktisk talt alle har solid erfaring, og de har typisk jobbet som episodeforfatter på andre serier i flere år. Med tanke på at ingen av de tre hovedforfatterne på *Kampen for tilværelsen* hadde skrevet for TV før, er det forståelig – både fra deres eget og fra NRK Dramas ståsted – at det var en ambisjon å ha ferdige utkast til hver episode før opptakene tok til. Det gjenstår å se om NRK Drama vil forsøke å integrere skrive- og produksjonsprosessen i enda større grad i arbeidet med kommende forfatterstyrte serier, særlig der hovedforfatteren har erfaring med TV-drama fra før, eller om den mer trinnvise tilnærmingen på *Kampen for tilværelsen* er en bevisst og fast strategi.

Det er nemlig ikke gitt at overlappingen mellom skriving og opptak som kjenne-tegner den amerikanske og danske TV-industrien, kaster av seg høyere kvalitet. I alle fall har den sin pris og sine fallgruver. Løvtynne marginer fører til stress, slitasje og hastverksarbeid. Og når manus blir ferdig i siste liten, kan det gå ut over innsatsen til regissører og skuespillere, som ikke får tid til å forberede seg like grundig som de gjerne skulle ønske. Piv Bernth har beskrevet omkostningene slik:

Man taper også noe. Man taper refleksjonen og ettertanken, og det er derfor man får så mange av de lyserøde sider i manus – fordi man plutselig kommer på noe. Og så skal det bare skrives inn. Ut med det som ikke funker, inn med noe annet. Men det blir for mange feberredninger på målstreken (Berg og Diesen, 2012: upaginert).

På den andre siden er det altså mange serieskapere som framhever fordelene med den amerikanske og danske sammensmeltingen av de to fasene. Til tross for at Redvalls studie også berører utfordringene med det intense tidspresset, slår hun entydig fast at: «In the DR framework, writing during production is generally regarded as an asset, since it allows for the production to influence the text» (2013: 170).

Det er naturligvis uråd å konkludere med at den ene tilnærmingen er bedre enn den andre. *Kampen for tilværelsens* noe skarpere skille mellom den skriftlige og den audiovisuelle tilblivelsen virker fornuftig i lys av at ingen av forfatterne hadde tidligere erfaring med TV-drama. Generelt sett skaper en slik arbeidsmåte også større trygghet og forutsigbarhet. Det at nye episoder ikke ble til underveis, at hver sesong var nokså kort, og at det var avgjort på forhånd at serien skulle bestå av

totalt 16 avsnitt, gjør at *Kampen for tilværelsen* framstår som en mellomting mellom et ordinært flersesongdrama og en slags totrinns miniserie. Når amerikanske og danske serieskapere i sterkere grad oppsøker skjæringspunktet mellom de to fasene, utgjør det en større risiko: Det går lettere galt, men til gjengjeld etablerer det en informasjonsstrøm mellom skriverommet og settet om hva som fungerer og ikke fungerer, som ideelt sett gagnar både skrivningen og produksjonen.

# Avslutning

## *Den indirekte nytteverdien*

Innledningsvis skrev jeg at formålet med denne boken har vært å skape økt forståelse i bred og ikke-instrumentell forstand. Jeg har kartlagt skriveprosessen og utøvernes selvforståelse på en konkret produksjon, og sett dette i sammenheng med eksisterende kunnskap om TV-industrien i USA og Danmark. Målet har først og fremst vært å tenke grundigere gjennom – først og fremst for meg selv – hva forfatterskap i TV er og kan være, ganske enkelt fordi jeg synes det er interessant å gruble over. Jeg setter min lit til at andre som deler denne interessen, finner samme glede i disse refleksjonene, og lar seg anspore til å videreutvikle, nyansere eller korrigere dem.

På bakgrunn av den foregående framstillingen burde det være åpenbart at forfatterskap i TV-drama ikke er et tema egnet for bastante konklusjoner. Økt kunnskap leder ikke så mye til bestemte løsninger som til en skepsis til troen på at enkle (og kanskje sågar innfløkte) løsninger finnes. Jeg håper leseren nå har latt seg overtyde om at alkymien i en vellykket TV-serie er for kompleks til at vi kan trekke sikre slutninger fra produksjonsprosessen til kvaliteten på produktet. Forfattermodellen er bare én av svært mange faktorer, og kanskje ikke engang blant de viktigste.

Jeg håper leseren også nærer mistro til selve begrepet «forfattermodell», som gir inntrykk av at det finnes enhetlige tilnærminger, mens det i realiteten er snakk om et stort mangfold. Å ta til orde for at norske serieprodusenter skal innføre showrunnermodellen, for eksempel, er en temmelig diffus anbefaling. Showrunnerens rolle er vesensforskjellig på en nettverksserie med distribuert overgripende forfatterskap og på en kabelserie med fokusert overgripende forfatterskap, og skriverommets sammensetning og dynamikk er annerledes for en komiserie enn en dramaserie.

Ulike modeller lar seg uansett ikke uten videre importere på tvers av landegrenser. Markedsstørrelse og arbeidskultur spiller opplagt en avgjørende rolle. Men også mer upåaktede forhold, som opphavsrettslige bestemmelser, påvirker mulighetene. Da Strande Ødegårdstuen snakket om arbeidsreisen til Hollywood, kommenterte han hvor vanlig det var å bytte showrunner underveis. «Nettverkene

har ingen skrupler med å sette inn en ny mann», bemerket han, før han la til at: «Men da har de alle rettighetene. Det er vanskelig i Norge, for de ideelle rettighetene er så sterke.»

Selv innenfor en mer enhetlig produksjonskultur som den vi finner i DR, som har nedfelt interne retningslinjer for dramaproduksjonen, er det ikke gitt nøyaktig hvilke oppgaver hovedforfatteren har, og langt mindre hvordan de skal utføres i praksis under en konkret produksjon. Det er først og fremst her – på bakkenivå – at produksjonsstudier og intervjuer med serieutviklere har en eventuell nytteverdi, til tross for at de kreative prosessene er høyst partikulære og ikke-replikerbare. Selv om det ikke er mulig å utlede fra undersøkelser av enkeltproduksjoner eller produksjonskulturer noen optimal modell eller allmenngyldig oppskrift, så beriker slike studier forståelsen av TV-dramaets spesifikke muligheter, og det skjemper bevisstheten om hvordan arbeidsformer og rollefordeling kan bidra til å forløse potensialet.

I min forrige, mer tekstanalytisk orienterte bok, *TV-serier: The Wire og den tredje gullalderen*, skrev jeg at:

Serios kritikk er i bunn og grunn en langsom og lærd utforskning av en kunstforms virkemidler og muligheter, og nettopp der har kritikeren og praktikeren mer til felles enn noen av dem kanskje er klar over.

Den langsomme og lærde utforskningen av TV-dramaets virkemidler og muligheter innbefatter refleksjoner rundt selve tilblivelsesprosessen. Kunnskap om alternative måter å organisere arbeidet på, eller om førstehåndsbetraktninger rundt hva som fungerte og ikke fungerte i et skriverom, garanterer ikke noe bestemt utfall, men kan tjene som forbilde i forberedelsesfasen og stimulerer evnen til å gjenkjenne og utnytte de uforutsette mulighetene som dukker opp underveis. Nytteverdien er nødvendigvis uforutsigbar og eklektisk, og innsiktene har neppe noen videre prediksjonskraft å snakke om. Kunnskapen gjør først og fremst at man stiller bedre forberedt, og kan fatte mer gjennomtenkte valg i planleggingen og gjennomføringen av en produksjon. Kjennskap til ulike tilnærminger på makro- og mikronivå – samt innsikt i deres respektive fortrinn – gir ingen fasitsvar. Det øker imidlertid mulighetene for å identifisere, og bevisst nyttiggjøre seg av, arbeidsmetoder som fungerer i en gitt kontekst, og det er et fundament for å bygge og bevare erfaring over tid.

Hva så med *Kampen for tilværelsen* – hvor vellykket har NRK Dramas første forsøk med et forfatterstyrt flersesongdrama vært? Det kommer selvsagt an på hvem man spør, og hvilke kriterier som ligger til grunn. Da jeg spurte de tre for-

fatterne hva de ville foretrekke hvis de måtte velge mellom publikumssuksess og kritikersuksess, valgte alle uten å nøle det siste alternativet. Dette ønsket må de sies å ha fått oppfylt, for anmelderne har i det store og hele trykket serien til sitt bryst.

På den andre siden hadde neppe noen sett for seg at skillet mellom kritikernes og publikums gunst skulle være så skarpt. Med gode anmeldelser ville nok seertall ned mot en halv million vært til å leve med for NRK som allmennkringkaster. En publikumsopplutning på ned mot en kvart million, derimot, er problematisk. Strande Ødegårdstuens svar på spørsmålet om han ville foretrekke at serien ble en publikumssuksess eller en kritikersuksess, gir et interessant innblikk i kanalens indre liv:

NRK Drama trenger en kritikersuksess for å gjenvinne kred. Så er spørsmålet om NRK som mediehus trenger det. Jeg mener det. Kringkaster tenker ikke på sånne ting. De vil ha mange seere. Det er jobben deres, på en måte.

Fra et kommersielt ståsted har ikke *Kampen for tilværelsen* vært noen suksess. Det er imidlertid ingen grunn til å sette de lave seertallene i sammenheng med beslutningen om å satse på forfatterstyrt flersesongdrama. Jeg håper NRK Drama bygger videre på erfaringene fra denne serien i kommende produksjoner.

En analyse av *Kampen for tilværelsen* er utenfor denne bokens anliggende, men kort fortalt er min personlige mening at serien er noe ujevn, men at den flommer over av minneverdige karakterer og uforglemmelige scener. Først og fremst er den imidlertid bemerkelsesverdig og forfriskende annerledes: kompromissløs, mørk og i dialog med sin samtid. Den våger i det hele tatt alt det NRK Drama sine serier opp gjennom årene har blitt kritisert for ikke å våge. Det burde være lov å håpe at kritikernes respons har gitt dramaavdelingen en tiltrengt dose selvtillit.

Det er neppe noen annen norsk aktør som kunne fått fram en serie som *Kampen for tilværelsen*. Etter mine begreper har kanalen fylt nettopp den funksjonen den skal ha som allmennkringkaster.

Jeg tror videre at *Kampen for tilværelsen* vil stå seg, og innta en sentral plass når historien om norsk TV-drama skal skrives. Om det blir som pioner og døråpner eller som ensom avstikker inn i en kunstnerisk interessant, men kommersielt ulykksalig blindgate, vil bare tiden vise.

# Litteraturliste

- Astruc, Alexandre (1968): «The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*», oversatt i Graham, Peter (red.), *The New Wave*, Garden City: Doubleday.
- Atwood, Blake (2013): *The Gospel According to Breaking Bad*, AtWords Press.
- Banks, Miranda (2013): «*I Love Lucy: The Writer-Producer*», i Thompson, Ethan og Mittell, Jason (red.), *How to Watch Television*, New York og London: New York University Press.
- Bennett, Tara (2014): *Showrunners: The Art of Running a TV Show*, London: Titan Books.
- Caldwell, John Thornton (2008): *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press.
- Douglas, Pamela (2011): *Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV*, Michael Wiese Productions.
- Gaut, Berys (2010): *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press.
- Hofstetter, Richard (2010): «The Business Relationship Between Producers/Studios and Television Networks in the United States», presentasjonsnotat, 28. juni, tilgjengelig fra <https://www.lfm-nrw.de/fileadmin/lfm-nrw/LfM/TAD22-Hofstetter.pdf>.
- Iversen, Andreas (2010): «Kodenavn kvalitet: En drøftelse av norske og danske TV-serier i lys av kriterier for kvalitetsserien», masteroppgave i film- og fjernsynsvitenskap, Høgskolen i Lillehammer, tilgjengelig fra <http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/145229/Iversen2010.pdf?sequence=1>.
- Kallas, Christina (2014): *Inside the Writers' Room. Conversations with American TV Writers*, Palgrave Macmillan.
- Landau, Neil (2013): *The TV Showrunner's Roadmap*, Focal Press.
- Lavik, Erlend (2009): «New Narrative Depths? Spectacle and Narrative in Blockbuster Cinema Revisited», i *Nordicom Review*, vol. 30, nr. 2.
- Lavik, Erlend (2014a): *TV-serier: The Wire og den tredje gullalderen*, Universitetsforlaget.
- Lavik, Erlend (2014b): «Romantic authorship in copyright law and the uses of aesthetics», i van Eechoud, Mireille (red.), *The Work of Authorship*, Amsterdam University Press, tilgjengelig som open access-bok fra <http://www.oapen.org/download?type=document&docid=503030>
- Martin, Brett (2013): *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, Penguin Press.
- Meskin, Aaron (2008): «Authorship», i Livingston, Paisely og Plantinga, Carl (red.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge.
- Mittell, Jason (2015): *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York og London: New York University Press.
- Nielsen, Jakob Isak (2012a): «Den kreative fabrikk: Interview med Nadia Kløvedal Reich», i *16:9*, nr. 48, tilgjengelig fra [http://www.16-9.dk/2012-11/side04\\_interview1.htm](http://www.16-9.dk/2012-11/side04_interview1.htm).
- Nielsen, Jakob Isak (2012b): «Solen må aldri skinne, og Sofie må aldri smile: Interview med Piv Bernt», i *16:9*, nr. 48, tilgjengelig fra [http://www.16-9.dk/2012-11/side06\\_interview3.htm](http://www.16-9.dk/2012-11/side06_interview3.htm).
- Phalen, Patricia og Osellame, Julia (2012): «Writing Hollywood: Rooms With a Point of View», i *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 56, nr. 2.

- Rooney, Bethany og Belli, Mary Lou (2013): *Directors Tell the Story: Master the Craft of Television and Film Directing*, Focal Press.
- Redvall, Eva Novrup (2011): «Dogmer for TV-drama. Om brugen af one vision, den dobbelte historie og cross over i DR's søndagsdramatik», i *Kosmorama*, nr. 248, tilgjengelig fra [http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/248/kosmorama248\\_180\\_artikel13.pdf](http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/248/kosmorama248_180_artikel13.pdf).
- Redvall, Eva Novrup (2013): *Writing and Producing Television Drama in Denmark. From The Kingdom to The Killing*, Palgrave Macmillan.
- Sepinwall, Alan (2012): *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, New York: Touchstone.
- Tirard, Laurent (2002): *Moviemakers' Masterclass: Private Lessons from the World's Foremost Directors*, New York og London: Faber and Faber.
- Walker, Roslyn (2013): «TV Drama Series Development in the US – New Possibilities for the Australian Industry», Melbourne: International Specialised Skills Institute.

## ANDRE KILDER

- Berg, Ståle Stein og Diesen, Trygve A. (2012): «Berg & Diesen: Kunsten å begå *Forbrydelsen*», i *Rushprint*, tilgjengelig fra <http://rushprint.no/2012/10/berg-diesen-kunsten-a-bega-forbrydelsen/>.
- Boracco, Monica (2012): «Et destruktivt Drama», i *Aftenposten*, 3. desember, tilgjengelig fra <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Et-destruktivt-Drama-7060396.html>.
- Breistrand, Ulf og Lindberg, Terje (2009): «Rapport om konflikten mellom Sissel og Kathrine Haugen og NRK Drama under manusarbeidet med TV-serien *Himmelblå*», tilgjengelig fra <http://dramatiker.no/media/Himmelblaarapporten.pdf>.
- Clausen, Sven (2006): «Før og efter *Taxa*», i *Danske dramatikeres 100års jubilæum*, tilgjengelig fra <http://www.dramatiker.dk/userfiles/files/replikker13.pdf>.
- Collins, Sean T. (2015): «Blood Caffeine Sex Magic: How *Game of Thrones* Gets Written», i *The New York Observer*, 2. april, tilgjengelig fra <http://observer.com/2015/04/blood-caffeine-sex-magic-how-game-of-thrones-gets-written/>.
- De Jonge, Peter (2001): «Aaron Sorkin Works His Way Through the Crisis», i *The New York Times*, 28. oktober, tilgjengelig fra <http://www.nytimes.com/2001/10/28/magazine/aaron-sorkin-works-his-way-through-the-crisis.html?pagewanted=all>.
- Dybfest Dahl, Ingvill (2014a): «Besteborgerlig besvær», i *VG*, 10. september, tilgjengelig fra <http://www.vg.no/rampelys/tv/reality-tv/tv-anmeldelse-besteborgerlig-besvaer/a/23292112/>.
- Dybfest Dahl, Ingvill (2014b): «*Kampen for tilværelsen* mistet halvparten av seerne», i *VG*, 25. september, tilgjengelig fra <http://www.vg.no/rampelys/tv/reality-tv/kampen-for-tilvaerelsen-mistet-halvparten-av-seerne/a/23303414/>.
- Eriksen, Vegard Stenberg og Ødegårdstuen, Jan Strande (2012): «Manusutvikling i NRK Drama», på *Rushprint.no*, 24. september, tilgjengelig fra <http://rushprint.no/2012/09/manusutvikling-i-nrk-drama/>.
- Faldalen, Jon Inge (2007): «NRK slipper inn lyset», på *Rushprint.no*, 15. februar, tilgjengelig fra <http://rushprint.no/2007/2/nrk-slipper-inn-lyset/>.

- Faldalen, Jon Inge (2013): «På sitt beste er *Kampen for tilværelsen* lysende», på *Rushprint.no*, 25. september, tilgjengelig fra <http://rushprint.no/2014/09/pa-sitt-beste-er-kampen-for-tilvaerelsen-lysende/>.
- Fast Company* (2013): «TV's Head of the Class», tilgjengelig fra <http://www.fastcompany.com/3009276/most-creative-people-2013/77-83-tvs-head-of-the-class>.
- Gilchrist, Todd (2012): «Vince Gilligan Talks *Breaking Bad*, Knowing Where the Series Will End and the Spin-off He'd Like to See», i *Indiewire*, 18. juli, tilgjengelig fra <http://www.indiewire.com/article/television/vince-gilligan-breaking-bad>.
- Grunert Pedersen, Christian (2013): «Dropper Emmy-vinder», på *mediawatch.dk*, 21. november, tilgjengelig fra <http://mediawatch.dk/Medienyt/TV/article6262748.ece>.
- Hansen, Ask (2013): «De kan alle sammen drikke en kald bajer og spise en frikadelle», i *Dagbladet Information*, 28. november, tilgjengelig fra <http://www.information.dk/480188>.
- Hestvold, Frederik (2010): «NRKs ansvar for fortellerkunsten», på *Rushprint.no*, 18. november, tilgjengelig fra <http://rushprint.no/2010/11/nrks-ansvar-for-fortellerkunsten/>.
- Hofseth, Anders (2014): ManusLab – deling av kompetanse», på *nrkbeta.no*, 25. september, tilgjengelig fra <https://nrkbeta.no/2014/09/25/manuslab-deling-av-kompetanse/>.
- Kallas, Christina (2014): «Inside the Writers' Room: Post #8: The Real Secret of Success of American TV, Part I», på *hopeforfilm.com*, 30. juli, tilgjengelig fra <http://trulyfreefilm.hopeforfilm.com/2014/07/inside-the-writers-room-post-8-the-real-secret-of-success-of-american-tv-part-i.html>.
- Kielland, Aksel (2014): «Lytefrie liv», i *Morgenbladet*, 12. september.
- Kragh, Hans Fl. (2007): «Bedste TV siden *Matador*», i *Ekstrabladet*, 23. april, tilgjengelig fra <http://ekstrabladet.dk/flash/anmeldelser/diverse/article4771910.ece>.
- Krogvold, Kristina Meyn (2008): «NRK skaper konsensuskultur», på *Rushprint.no*, 18. september, tilgjengelig fra <http://rushprint.no/2008/9/nrk-skaper-konsensuskultur/>.
- Kvistad, Yngve (2002): «NRK lager norsk *Presidentem*», i *Verdens Gang*, 27. november, tilgjengelig fra <http://www.vg.no/rampelys/tv/nrk-lager-norsk-presidenten/a970504/>.
- Køhn, Ivar (2010): «NRK må spise dramaprofilen», på *Rushprint.no*, 29. november, tilgjengelig fra <http://rushprint.no/2010/11/nrk-ma-spisse-dramaprofilen/>.
- Køhn, Ivar (2015): «NRK skal gi sine seere drama i verdensklasse», på *Rushprint.no*, 15. juli, tilgjengelig fra <http://rushprint.no/2015/07/nrk-skal-gi-sine-seere-drama-i-verdensklasse/>.
- Lismoen, Kjetil (2011): «En bastion for fall?», i *Aftenposten*, 12. oktober, tilgjengelig fra <http://www.aftenposten.no/kultur/tv/En-bastion-for-fall-5352769.html>.
- Ljungdahl, Jørgen (2012): «Historien om et nederlag», på *Rushprint.no*, 3. april, tilgjengelig fra <http://rushprint.no/2012/04/historien-om-et-nederlag/>.
- Masters, Kim (2013): «Why *The Walking Dead* Killed Off Its Latest Showrunner», i *The Hollywood Reporter*, 1. september, tilgjengelig fra <http://www.hollywoodreporter.com/news/walking-dead-why-glen-mazzara-410017>.
- Mason, Wyatt (2010): «The HBO Auteur», i *The New York Times*, 17. mars, tilgjengelig fra [http://www.nytimes.com/2010/03/21/magazine/21simon-t.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/03/21/magazine/21simon-t.html?pagewanted=all&_r=0).
- Mauno, Hanne (2014): «Loe om livet», i *Dagsavisen*, 4. oktober, tilgjengelig fra <http://www.dagsavisen.no/helg-nye-inntrykk/portrett/loe-om-livet-1.288277>.

- Miller, Donna Marie (2015): «'The Camera Doesn't Know What It's Shooting' – Producing for Netflix», 2. februar, tilgjengelig fra <http://creativescreenwriting.com/the-camera-doesnt-know-what-its-shooting-producing-for-netflix/>.
- Rosenlund, Petter (2012): «Forfatteren i sentrum», i *Rushprint*, 5. november, tilgjengelig fra <http://rushprint.no/2012/11/forfatteren-i-sentrum/>.
- Scherfig, Nikolaj (2012): «Broen til suksess», i *Rushprint*, tilgjengelig fra <http://rushprint.no/2012/12/broen-til-suksess/>.
- Scott, Janny (2000): «Who Gets to Tell a Black Story?», i *The New York Times*, 11. juni, tilgjengelig fra <http://partners.nytimes.com/library/national/race/061100scott-corner.html>.
- Sepinwall, Alan (2015): «Better Call Saul Co-Creator: 'We Like Saul Goodman, but We Love Jimmy McGill'», på *HitFix.com*, 7. april, tilgjengelig fra <http://www.hitfix.com/whats-alan-watching/better-call-saul-co-creator-we-like-saul-goodman-but-we-love-jimmy-mcgill>.
- Singer, Mark (2005): «The Misfit: How David Milch got from *NYPD Blue* to *Deadwood* by Way of an Epistle of St. Paul», i *The New Yorker*, 14. februar, tilgjengelig fra <http://www.newyorker.com/magazine/2005/02/14/the-misfit-2>.
- Spersrud Haug, Christine (2013): «Vondt blod i TV-bransjen», i *Aftenposten*, 11. mai, tilgjengelig fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Vondt-blod-i-TV-bransjen-7199343.html>.
- Steen, Thea (2012a): «NRK Drama vil gi forfatterne mer makt og regissørene mindre», i *Dagbladet*, 16. november, tilgjengelig fra [http://www.dagbladet.no/2012/11/15/kultur/tv/nrk/nrk\\_drama/hans\\_rossine/24355876/](http://www.dagbladet.no/2012/11/15/kultur/tv/nrk/nrk_drama/hans_rossine/24355876/).
- Steen, Thea (2012b): «Erlend Loe skal harselere med den fornøyde middelklassen», i *Dagbladet*, 19. november, tilgjengelig fra [http://www.dagbladet.no/2012/11/19/kultur/erlend\\_loe/tv/nrk/nrk\\_drama/24379845/](http://www.dagbladet.no/2012/11/19/kultur/erlend_loe/tv/nrk/nrk_drama/24379845/).
- Strand Christensen, Ingeborg (2014): «Taper i kampen for tilværelsen», i *Dagens Næringsliv*, 25. september, tilgjengelig fra <http://www.dn.no/etterBors/2014/09/25/1353/TV/taper-i-kampen-for-tilvrelsen>.
- Størdal Vegstein, Lars Unar (2014): «De blinde og blonde», i *Klassekampen*, 25. oktober.
- Sørhaug, Eva et al. (2012): «Legg ned NRK Drama!», i *Aftenposten*, 8. desember, tilgjengelig fra <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/Legg-ned-NRK-Drama-7064811.html>.