Auteur og amerikanske tv-serier: Jagten på kunstneren

Thomas Nielsen

Lunds Universitet

Språk- och litteraturcentrum: Filmvetenskap

FIVK01: Kandidatkurs

Auteurteorien i amerikanske tv-serier

2017-01-05

Handledarna: Olof Hedling

Thomas Nielsen
Lunds Universitet
FIVK01: Kandidatkurs

Indholdsfortegnelse

Indledning ... 3

Forskningen ... 3

Materiale og kilder ... 3

Teori og metode ... 4

Disposition ... 4

Del 1: Auteurteoriens historiske baggrund og tv- produktionens nøglepersoner ... 5

1.1 Auteurteoriens begyndelse ... 5

1.2 Tv-seriernes nuværende status og produktion ... 6

Del 2: Auteur positionen i tv-sektoren ... 8

2.1 Tv-auteur begrebets officielle fremkomst ... 8

2.2 Synpunkter på showrunernes udfordringer, autoritet og industrielle påvirkning ... 9

Del 3: Case study: Auteurmetoder i *Mad Men* (2007-2015) ... 15

3.1 Seriens kulturelle påvirkning ... 15

3.2 Detaljer og stil ... 16

3.3 Matthew Weiners synspunkter på karaktertræk, køn og plotmomenter ... 18

Diskussion og konklusion ... 21

Litteraturliste ... 23

Indledning

Emnet i dette projekt omhandler auteurteorien i amerikanske tv-serier. Formålet og det overordnet spørgsmål var at undersøge, hvor meget fremtræden auteurteorien er i tv-sektoren, og hvordan bearbejdes tv-auteur i en udfordrende tv-industri. I filmenes verden har det ofte været diskuteret, hvem der realt står for det overordnede værk. Men i tv-seriens verden er det dog mere tvivlsom, da man her ikke har diskuteret særligt meget om teorien til trods for tv-seriernes langvarige eksistens. Hvordan er auteurteorien fremkommet? Passer selve teorien ind i tv-verden? Er teorien relevant i dag i tv-mediet end den var førhen? Hvem i produktionen er den reale kunstner? Disse underspørgsmål var en hjælp til at forklare det overordnede spørgsmål, og var med til at vise om teorien rent faktisk er veltilknyttet tv-serierne. For at få et bredt perspektiv og indfaldsvinkler på tv-auteur og produktion, var en bred søgning af informationer igennem forskningsbøger, artikler og hjemmesider en nødvendighed.

Forskningen

Selve forskningen startede med en relevant litteraturundersøgelse af tideligere materialer fra andre forskere og journalister igennem bibliotekerne på universitetsområdet og udenfor. Formålet var at finde bøger og artikler der handler om serier og auteur. Derefter blev der læst igennem det materiale der er relevant for selve emnet og problemformulering. Skrivningsprocessen med egen uddybning og besvarelse på spørgsmålene blev fortaget sideløbende. Arbejdet/forskningen var til dels fokuseret på at komme med nogle vurderinger på de tideligere forskning der har været fortaget om tv-auteur. Dette gav et langt bedre og mere sikker besvarelse samt større mening om definitionen af auteuren i dette medie.

Materiale og kilder

Som den sekundære litteratur blev der hovedsaglig taget udgangspunkt i bogen *Film and Television Analysis: An Introduction to Methods, Theories, and Approaches*[1] og leksikonet *A Dictionary of Film Studies*[2] for auteurbegrebets historie, og der blev hovedsagligt også anvendt bogen *An Introduction to Television Studies*[3] for undersøgelser af de vigtige nøglepersonernes rolle under en tv-serie produktion. Med det primære materiale var der taget udgangspunkt i artiklerne "It's not TV, It's Brand Management TV: The Collective Author(s) of the Lost Franchise" fra bogen *Production*

[1] Harry M. Benshoff, *Film and Television Analysis: An Introduction to Methods, Theories, and Approaches:* London: Routledge, 2016.
[2] Annette Kuhn and,Guy Westwell, *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
[3] Jonathan Bignell, *An Introduction to Television Studies:* New York: Routledge, 2013.

Studies,[4] "Theorizing Television's Writer-Producer: Re-viewing The Producer's Medium" [5]og journalen *Showrunners: Film and Television. A Traning Gaps Analysis*[6] samt andre forskellige artikler der omhandler kendte tv-skabere og deres tilknytning til auteurteorien.

Teori og metode

Den historiske baggrund og betydningen bag teorien var vigtigt for forståelsen og den videre undersøgelse af problemformulering. Med denne forståelse blev der lagt en dybere undersøgelse af de andre tekster der beskæftiger sig med auteurteorien og tv-mediet. For at også at kunne svare på spørgsmålene i problemformulering, var det nødvendigt at undersøge de vigtigste faktorer i tv-serier produktioner som er instruktør, manuskriptforfattere og producere. Produktionsindblikket var også en vigtig metode for at se forskellen mellem disse tre, der kunne give en større indblik i, om selve auteurteorien er tydeligt eksisterende i tv-mediet, og hvem der rent faktisk udarbejder en kreativ fremtræden vision. En anden metode var også at kigge på nogle af de mest fremtrædende skabere med at læse skriftlige materialer der omhandler kunstnerlighed og "auteur" i tv-serier.

Disposition

Dispositionen er en slags guide til, hvordan hele opgaven er forløbet. Projektet har en inddeling af 3 sammenhængende dele.

Del 1 er en slags introduktion der handler om den historiske baggrund af auteurteorien, tv-seriernes nuværende status, og de vigtigste nøglepositioners rolle bag en tv-produktion.

Del 2 handler om auteurtilknytning og historie i tv-mediet, og om showrunnernes rolle, arbejdsmetoder, udfordringer og industrielle påvirkning.

Del 3 er fokuseret på de vigtigste auteurmæssige æstetiske og visionære detaljer af tv-serien *Mad Men* (2007-2015).

Til sidst vil resultatet fremkomme i en samlet konklusion og afslutning der viser tv-auteur begrebets status.

---

[4] Denise Mann, "It's not TV, It's Brand Management TV: The Collective Author(s) of the Lost Franchise" in *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries,* edited by Vicki Mayer, Miranda J. Banks, John Thornton Caldwell, 99-114. New York: Routledge

[5] Alisa Perren and Thomas Schatz,"Theorizing Television's Writer–Producer": *Television & New Media,* Vol 16, no. 1, 2014.

[6] Cultural Human Resources Council, *Showrunners: Film and Television. A Traning Gaps Analysis*, [website], 2009, https://www.culturalhrc.ca/research/CHRC_Showrunners_TGA-en.pdf, (accessed 2 November 2016).

Del 1: Auteurteoriens historiske baggrund og tv- produktionens nøglepersoner

Auteur er et begreb der har eksisteret i lang tid i kulturen, men som alle andre begreber har den en begyndelse. Denne del er fokuseret på auteurbegrebets historie og nøglepersoners rolle under en tv-produktion.

1.1 Auteurteoriens begyndelse

Auteurteorien i medieverden har rødder i efterkrigstidens Frankrig før tv-seriernes ankomst. Selve navnet auteur er et fransk ord som betyder kunstner, og stammer helt tilbage til det 19 århundred. Det er kunstnerens eller individets kunstneriske vision og æstetiske ånd der alene skinner igennem og står bag et værk.

Der har siden 40'erne været store diskussioner om, hvem der kunne blive set som den sande auteur. Alexander Astruc var en af hovedpersonerne når det gælder auteur, og er kendt for ordet *La Caméra Stylo* (kameraer som pen). Ifølge Astruc skulle kameraet i det bevægelige medie svare til når en forfatter skriver med sin pen. Hans tekst "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo (1948)" spillede en stor rolle med at udvikle denne opfattelse i film og medieteori. [7]

Efterfølgende var auteurbegrebet i mediesektoren videreudviklet, og ført for alvor mere frem gennem 50'erne. På dette tidspunk var auteurteorien stadig fokuseret på filmmarked frem for tv-industrien, men ordet i sig selv havde sat langt tydeligere spor inden for udviklingen af teoriopfattelse. Den franske journal "Cahiers du Cinéma" blev grundlagt i 1951 af Jacques Doniol-Valcroze, og blev udgivet hver måned med André Bazin som dens helt centrale kritikker. Den havde størst betydning i 1954, da filmskaberen François Truffaut udgav artiklen "Une certaine tendance du cinéma français" som oversat på engelsk hedder "A certain tendency in French cinema". Dette bliver set som en forlængelse af La Caméra-Stylo, og som en slags provokation. Senere fulgte andre Cahiers kritikker til for at videreføre og hylde auteurteorien. Disse kritikkere var blandt andet Claude Chabrol, Erik Rohmer og Jean-Luc Godard.[8] Artiklen fremmer og hylder instruktøren som den sande kunstner med en personlig kreativ vision der har sans for det stilistiske og det tematiske, også selvom de nogle gange ikke er med i manuskriptbebrejdelsen. En stil og et tema kunne være så genkendelig, så det var nemt at spore en bestemt filmskaber med at se på de forskellige værker der fremmer personligheden eller kunstnerisk tankegang. På en måde fungerer det som en kunstners signatur. Efter udgivelsen af artiklen begyndte auteurbegrebet at sprede sig

[7] Harry M. Benshoff, *Film and Television Analysis: An Introduction to Methods, Theories, and Approaches*: London: Routledge. 2016.
[8] Kristin Thompson and David Bordwell, *Film History: An Introduction*: Boston, Mass: McGraw-Hill, 2009, p. 381-382.

hos forskellige folk i medieindustrien. Selve auteuren policen var en stor inspiration for filmskaberne i den franske bølge "*Nouvelle Vague*". England var også influeret, og filmskaberen Lindsay Anderson skrev og diskuteret begrebet i den britiske journal "Sequence". Anderson skabte med dette den britiske ny bølge og *free cinema* bævægelsen. I USA var det Andrew Sarris der populariseret og gjorde begrebet kendt i landet i 1962. Han fremførte store debatter og diskussioner, efter et ni-delt skema der indeholdte en liste over de mest fremtrædende instruktører.

Auteur begrebet bliver i dag anvendt i selve medieindustrien, og i undervisningslokalerne når der undervises af fagfolk.[9]

1.2 Tv-seriernes nuværende status og produktion

Den amerikanske tv-industri har eksisteret lige siden den officielle begyndelse i de tidelige 30'ere, efter det første produceret elektroniske tv-billedets formatudstyr kom frem i 1927 af den blot 21-årige tv-pioner og opfinder Philo T. Farnsworth. Amerikanske tv-serier har været en del af mange menneskers hverdag både globalt og indland, og i dag har man tonsvis af amerikanske serier der i hård kamp kæmper om serietallene og publikums interesse.[10] En af de mulige grunde til auteurteoriens begrænsede omtale i tv-seriesektoren, kunne være teoriens stærke tilknytning til filmbranchen. Til trods for det, har der i de senere par år været en bølge af bandebrydende tv-serier der forsatte med at udvide og udvikle nye kunstneriske ambitioner i æstetik og følelsesmæssige historiefortælling med fokus på karakteropbygning. Serier som *Breaking Bad* (2008-2013) og *House of Cards* (2013-) er gode eksempler. Kabel-tv og internettjenester som *Netflix*, er en af de største grunde til tv-seriernes succesfulde kunstneriske frihed og kvaliteter. Med kabel-tv følger der et nichepublikum der består af en selektiv gruppe af abonnenter der kræver og forventer overlegen kunstneriske kvalitetsserier med en særpræget stil, og i modsætning til netværkskanaler, der har langt flere seer at tage hensyn til i et større geografiskområde, er kabel tv'et mere fokuseret på at bruge flere utraditionelle metoder, og er desuden ikke lige så bundet af en skrap censurlov når det gælder bandeord og frastødende materiale. Kabel-tv som AMC, og HBO, er eksempler på kanaler der lader kvalitetsseriernes vision bryde mere fri af censurbegrænsninger.[11] Branchen kan på grund af det store tv-fænomen dermed stå på lige fod eller overgå filmmediet. Flere filmstjerner, filminstruktører og filmproducenter er begyndt at gå over til dette medie, da der er større

[9] Annette Kuhn and,Guy Westwell, *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p.26.
[10] Karen L.Herman, *A Brief History of Television*, (n.d.) [website], http://www.emmytvlegends.org/resources/tv-history, (accessed 29 Oktober 2016).
[11] Jonathan Bignell, *An Introduction to Television Studies:* New York: Routledge, 2013, p. 186-187.

muligheder for kunstneriske friheder, da de fleste hollywoodfilm går den sikre og skabelons ligene vej med f.eks. mange efterfølgere og superheltefilm.

Med tv-seriernes kulturelle påvirkning, succes og nuværende status hos den brede befolkning, må der undervejs i en series produktion forekomme vigtige auteurmæssige tiltag i æstetik, fortælling og målgruppe. Dermed er det sikkert, at der er nogen i produktionen der sidder og prøver at få en specifik vision ud, der skal fange publikums interesse. I produktionsprocessen er der nogle individer i vigtige rollepositioner, der hver især styrer de vigtigste dele under produktionen af en serie. I årtier har seerne hungerede efter materiale, og det fik de efterfølgende også med hjælp fra producerer, instruktører og forfattere. Det er netop deres opgave at udforme programmet.

En producer er den der kontrollere processen med udførelsen af programmet, og har ansvaret for at have et stabilt overblik over produktionsplanen, budgetter og det fulde ansvar med udleveringen af programmet til tv-institutionerne, som har bestilt programmet. En producer arbejder sammen med produktionsassistenter og de kreative positioner som designere, instruktører og performere. En producers opgave er at forme en idé så det kan tiltrække et publikum. Med publikum i tankerne er emnet og genren en yderst vigtig betydning for at starte et program op. Individuelle beslutninger og effektivitet, er i løbet af produktionen med til at vurdere og se om, hvor meget målgruppen og publikummet efterfølgende skal modiferes til konceptet. Udover publikum, skal konceptet også tiltrække øvrige producenter eller tv-stationer, for det komplette udførelse af et projekt er afhængig af deres godkendelse. Et projekt skal godkendes af producenterne.

Manuskriptbebrejdelsen er ekstrem vigtig, da godkendelsen af et program bliver som regel vurderet på baggrund af en historie skrevet og skabt af en forfatter. Manuskriptforfatterne bliver derefter udvalgt af produceren, som de så skal arbejde sammen med. Med et fast manuskript fra de professionelle manuskriptforfattere, vil serieepisoderne dermed blive planlagt, filmet og derefter post-produceret. Forfatterne og producenternes forhold er dermed yderst vigtigt for, at en tv-serie kan have succes. Kvalitet og frembringelsen af et tv-program er dermed dybt afhængig af positive samtaler mellem forfattere og producenter når der skal forhandles om idéer til manuskriptet. Dermed skal deres idéer stemme overens med hinanden. [12] Et manuskript kan blive ændret under

[12] Jonathan Bignell, *An Introduction to Television Studies:* New York: Routledge, 2013, p.148-151.

processen, selvom manuskriptet ses som en slags grundbræt og instrument for selve tv-produktionen. Manuskriptet fungerer i alt som en vejleder for produktionsholdet.[13]

Tv-instruktøren har den overordnet kontrol over processen når det gælder om at transformere manuskriptet til tv-programmet. En tv- instruktør bliver som regel udpeget af producenten, og udpegelsen sker på baggrund af instruktørens svagheder og styrke fra tideligere værker. Tideliger kontakt mellem tv-instruktøren og producenten kan også være en af faktorerne i udvælgelsen. Udskiftning af instruktører sker hyppigt mellem episoderne. Dybe diskussioner om medlemmer af det tekniske hold, valg af performere, kostumer og musik, forekommer mellem instruktøren og produceren når instruktøren har fået tildelt manuskriptet. Til trods for instruktørens tydelige input, er det dog i sidste ende stadig produceren der har det største overblik over resten af produktionens nøglepersoner.[14]

Del 2: Auteur positionen i tv-sektoren

Tv-stationerne og nøglepositionerne har hver især deres tilknytning til hinanden med en fælles historie. De er i store træk afhængige af hinanden. Spørgsmålet er så: hvem er afgørende ansvarlig for fremførelsen af den kunstneriske vision? Er det tv stationerne? Producenterne? Manuskriptforfatterne eller instruktøren? Hvem er auteuren?

2.1 Tv-auteur begrebets officielle fremkomst

I filmens verden er det instruktøren der bliver fremhævet i modsætning til tv-sektoren. Fokus i tv-mediet er i stedet på producenterne og deres vision. Dette er den store kontrast i forhold til filmindustrien, hvor instruktøren har den kreative kontrol.

Som nævnt tideliger er det producenterne der har overblikket over seriens forløb, produktion og kvaliteter. Med producernes kontrol og autoritet over ansvaret for tv-produktionen, blev dette i lang tid kaldt for "*producerens medie*".[15] Tv-auteur begrebets officielle fremkomst kan spores helt tilbage til 80'erne. Det var her begrebet blev langsomt kendt blandt industrien, da populære kritikkere og medieakademiker hyldet en gruppe af tv-forfattere/producenter der associeres med kvalitets tv-serier der har en strukturel æstetik og sociale relevante temaer der tiltaler et ældre og sofistikeret publikum, som arrangørerne fortrækker. Ifølge Alisa Perren og Thomas Schatz artikel

[13] Jonathan Bignell, *An Introduction to Television Studies*: New York: Routledge, 2013, p.153.
[14] Jonathan Bignell, *An Introduction to Television Studies*: New York: Routledge, 2013, p. 156-157.
[15] Jonathan Bignell, *An Introduction to Television Studies:* New York: Routledge, 2013, p. 149.

"Theorizing Television's Writer–Producer: Re-viewing The Producer's Medium", skriver de at en af de mest prominente og anderkendte medieproduktions bøger er Robert Ally og Horace Newcombs bog *The Producer's Medium* fra 1983 der indeholder interviews med 59 tv-producere. De forklarer at Ally og Newcombs var ultimativ med til at sætte definitionen af tv-auteur i front, og gøre det mere til et fast begreb. Bogen indeholder adskillige interviews med prominente succesfulde kulturelle tv-forfattere og producere der er med til at bidrage, og give et indblik i tv-branchen mens de hver især bliver betegnet som "*den kreative kunstner*" (på engelsk "*the creative artist*") der arbejder i et industriel system der kan være ekstrem kompleks og uforudsigeligt. Med at fremhæve tv-produceren som den kreative kunstner, skabte det en del kontroverser efter bogens udgivelse i start 80'erne, da de amerikanske akademikere på de forskellige undervisningsinstitutioner følte at tv-mediet ikke var et passende og vigtig emne at gå i dybden i. Til trods for det, har tv-videnskaben siden da, langsomt blevet en større del af mediestudierne på de amerikanske universiteter selvom, at akademikerne stadig havde delte holdninger til vigtigheden af denne disciplin. Yderligere forklarer de, at Ally og Newcombs ikke var de første der havde undersøgt producerenes rolle, for Muriel Cantor udgav bogen *The Hollywood TV Producer* i 1971. Ifølge dem var Ally og Newcombs bog den vigtigste for udviklingen af tv-videnskaben. [16]

Der er dog nogen forsker og aktører i medieindustrien der strider imod tv-auteur som f.eks. forskeren Jermy G. Butler der i sin bog *Television: Critical Methods and Applications,* mener at tv kollidere med den romantiserede opfattelse af kunstner begrebet, da de modernet tv-serier anvender sig af korporative og sammenarbejdsmæssige metoder, hvor alle involveret som f.eks. skuespillere, manuskriptforfattere og set-designere, hver især tilføjet noget i løbet af processen, og med at fremhæver producenten som den med en auteurmæssig vision, ignorer man simpelthen de andres arbejdspositioner og input.[17] Men til trods for modsigeler, er der individer i producersektoren der har den største kunstneriske autoritet.

2.2 Synpunkter på showrunernes udfordringer, autoritet og industrielle påvirkning

I en tv-serie kan der være mange producenter, og der er kun visse specifikke producere der bliver fremhævet som auteur frem for de andre producerpositioner på en tv-produktion. Spørgsmålet er så om alle producenterne tilsammen stå på lige fod, og har en fælles overordnet kunstneriske kontrol over en serie? Eller har den ene producer mere frihed og magt til fremførelsen af både fortællingen og det æstetiske? Hvorfor bliver alle producenterne tilsammen ikke kaldt for en tv-auteur? Det er så

[16] Alisa Perren and Thomas Schatz,"Theorizing Television's Writer–Producer": *Television & New Media,* Vol 16, no. 1, 2014, pp. 86 – 93.
[17] Jeremy G. Butler, *Television: Critical Methods and Applications:* New York; London: Routledge, 2012, p.430.

her begrebet "*showrunner*" kommer ind i billedet, og er en hjælp til at forstå yderligere konteksten af producentens rolle som tv-auteur.

Begrebet er generelt set tilknyttet en producer eller det der i Amerika kaldes for executive producer. Amerika var det land der gjorde begrebet kendt. Andre lande blev inspireret, og har i dag efterfølgende taget begrebet til sig.[18] Ifølge Aliza Perren og Thomas Schartz fremkom showrunner begrebet i mediemagasinet *Variety* i 1990, og i en af verdens største aviser *New Yourk Times* i 1995. Sidste nævnte havde fokus på forfatteren og executive producer John Wells og dramahospital serien *ER* (1994-2009). Det var i den periode interessen for auteurteori begrebet var endnu større blandt journalister og kritikkere, og showrunner begrebet blev også tydeliggjort i den brede kultur med populære dramaer som *NYPD Blue* (1993-2005) og *Law or Order* (1990-2010). Med showrunner begrebets fremkomst domineret, udover John Wells, også prominente forfatter-producer navne som f.eks. Matthew Weiner, David Chase og Steven Bochco i de akademiske tekster og medieblade, og blev dermed hyldet som showrunner, pionere og hovedarkitekterne i tv-serie industrien. Begrebet blev i dette medie set som en form for renæssance.[19]

En showrunner fremstår ikke i rulleteksten, da det er et slags kunstnerisk kaldetitel til den der er den mest vigtige i hele processen, for den adskiller sig fra andre øvrige producenter i produktionssektoren, med at være den person eller rolle der både er hovedforfatter og executive producer, og som alene har det største hovedansvar. Forklaret på en anden måde er det den største position der er til for at frembringe og styre den overodnet vision - lige fra pilotafsnittet til finaleafsnittet. Følelsen, udseendet, lyden og tempoet er alt sammen en showrunners kreative beslutning. De er rettere sagt den ultimative kraft og individuelt filter der gør en serie stærkere.[20] Superproduceren Garry Marshall opsummer det bedst i det sidste interview i *The Producers Medium*:

"Television is a producer's medium. Feature movies are a director's medium. And the theater is a writer's medium. There are eceptions, but in general these clishés are true. I feel the key to a television show is the "writer-producer." There are other people in television, called "producers," but they are not writer-producers." – Garry Marshall [21]

[18] Cultural Human Resources Council, *Showrunners: Film and Television. A Traning Gaps Analysis*, [website], 2009, https://www.culturalhrc.ca/research/CHRC_Showrunners_TGA-en.pdf, (accessed 2 November 2016).
[19] Alisa Perren and Thomas Schatz,"Theorizing Television's Writer–Producer" in *Television & New Media*, Vol 16, no.1, 2014, pp. 86 – 93.
[20] Cultural Human Resources Council, *Showrunners: Film and Television. A Traning Gaps Analysis*, [website], 2009, https://www.culturalhrc.ca/research/CHRC_Showrunners_TGA-en.pdf, (accessed 2 November 2016).
[21] Alisa Perren and Thomas Schatz,"Theorizing Television's Writer–Producer": *Television & New Media*, Vol 16, no. 1, 2014, pp. 86 – 93.

Med at være producer, er langt de fleste showrunner, udover at være krediteret for at være hovedforfattere, også traditionelt set krediteret for at være serie skabere (kaldet serie ”*creator/creators*”). Før det direkte ansvar som rutineret forfatter og producer med showsenes kunstneriske input og daglige rutine, har langt de fleste showrunner deres opstart som forfattere i det der kaldes for ”*story department*”. Med showrunnerpositionen, er det netop dem der forhandler, og har størst overblik og kontrol over skrivearbejdet, selvom de ikke lige altid kan være til stede.

Med hovedansvaret og titlen som showrunner følger der intense udfordringer, da tv-produktionens udvikling er intens i en altid forandrende industri. De bliver nød til at være stærke, kreative, åben for seriens univers, og de må have den rette og fulde passion. Med det bliver der brugt uendelig meget energi, tid, tålmodighed, og frem for alt skal de mere eller mindre samtidig kunne fuldføre mange opgaver. Med mange serie i omløb er konkurrencen benhård. Får et show ikke nok serietal, kan netværket aflyse et show, selv hvis seriens historie ikke er afsluttet. Det handler her om at producere det bedste show overhovedet muligt med at have overblik over æstetikken og ressourcerne. En af grundende til den høje seriekonkurrence blandt showrunnerne, er på grund af netværkets stærke krav for tv-produktionssektoren. En af deres krav er, at seriernes omfang skal være storslået, og skal indeholde filmske æstetiske kvaliteter. Netværket er overbevist om, at høje produktionsværdier giver gode serietal. Tv-serierne er i dag på alles læber, og producenterne er mere villig til at betale dyre summer i tv-produktionerne. Dette er en af grundende til tv-seriernes kvalitetsmæssige udvikling. Med et storslået omfang forventer netværket, at showrunnerne skaber et højkoncept tv-blockbuster. ”*Transmedie franchises*” er et begreb, hvor man ser store indtjeninger med spin-offs, merchandising og digitalt indhold der skal være en hjælp til at promovere showsene over internettet. Det er et koncept der bevæger sig fra medie til medie. Med det ser man ikke kun showrunnerner som auteur, men også som ”*brand manager*”, da de dermed får spredt deres koncept og vision yderligere ud til den brede befolkning, hvilket også kan være en udfordring. Som enhver form for kunstner er det yderst svært at få respekt og anderkendelse. Det er også svært at blive showrunner, da der er nogle ganske få antal forfattere der har evnerne og erfaring indenfor det forretningsmæssige, markedsføring og det kreative. Det gælder også producenter/executive producenter.[22] Med multiformatet shows ligger der automatisk en stor byrde at finde nye projekter for showrunnerne, da industrien kun hyrer seniorforfatter-producer som har en lang erfaring inden for tv-sektoren. Den generelle holdning er, at det gør det værd at betale store summer, for med deres

[22] Cultural Human Resources Council, *Showrunners: Film and Television. A Traning Gaps Analysis*, [website], 2009, https://www.culturalhrc.ca/research/CHRC_Showrunners_TGA-en.pdf, (accessed 2 November 2016).

lange erfaring med det rutineret og visionære, bringes der dermed stabilitet, kreativitet, effektivitet som giver en bedre oplevelse til hele produktionsprocessen. At have succes som en showrunner fremkommer på grund af hårde krav, derfor ikke særlig ofte.

Ifølge professoren Denise Mann har ændringen i dagens tv-industri med dens fokus på storslået blockbustershows, vist sig at være en stor kontrast med fortiden, for før det arbejdet og styret kun en enkel showrunner alting selv lige fra manuskript afdeling til selve produktionen. Et godt eksempel på en individuel showrunner er skaberen af *The X-files* (1993-2002) Chris Carter. Meget bemærkelsesværdig var, at programmet startede som en kultserie, og udviklede sig til at være mainstream. Serien var unik, da hans individuelle vision var at kombinere detektiv og science-fiktion genren til en enhed. Hans kunstneriske vision og skabelsen af serien er baseret på en personlig oplevelse. Han skabte serien baseret på frygt og spænding som han fik, da han i sin barndom så det kortlivet tv-serie *Kolshak: The Night Stalker* (1974-1975). Et andet eksempel på en serie med en individuel showrunner er forfatteren/skaberen/instruktøren og produceren Josh Whedon og serien *Buffy the vampire Slayer* (1997-2003) der havde Sarah Michelle Geller i hovedrollen som vampyrdræberen med stærke kampsportsevner der ikke var bleg for at gå imod modstanderne. Rollerne mellem kønnene var byttet om, da kvinderne var i førersædet, og kunne måle sig med mændene. Hans vision og personlige interesse for stærke kvindelige helte skinner igennem serien. Det var også en af de få serier på det tidspunkt der indeholdte et lesbisk par. Han er det som man kan kalde for en ”*feministisk auteur*”, og dette blev hans kendetegn. Den feministiske individuelle auteur fremstilling i tv-mediet var så ikonisk og nyt, at showrunner konceptet blev gjort endnu mere bemærkelsesværdig, så han derefter blev hyret som instruktør og forfatter i selve filmbranchen. Han vision og erfaring med stærke kvindelige helte bragte han efterfølgende frem i filmens verden. Med det bureaukratiske og ekstrem komplekse arbejdsmetoder når det handler om at være én individuel showrunner i en modernet korporative tv-sektor, kan være anstrengende for udførelsen af ens kunstneriske ambitioner i dag. Derfor kræves der hjælp af flere showrunner til at få stablet en serie på benene. Udfordringen er så, at de tilsammen er tvunget til at blive enig om en fælles og delt vision der bliver nød til at stemme overens med hinanden. Serien *Lost* (2004-2010) er i modsætning til tideligere eksempler fremkommet på en helt anden måde, da der var mere end én showrunner på hele serieforløbet, og mere end én der startede serien op. Serien er værd at fremhæve på grund af den kulturelle popularitet, og typisk for en modernet serie, var det ikke selv showrunneren der kom med selve ideen, men formanden for ABC studiet Lloyd Braun. Han var fokuseret på at lave en serie om en desperat gruppe mennesker der prøver at samarbejde og overleve

på en strandet øde ø. Han havde efterfølgende hyret og samlet en gruppe producenter til at udforme idéen. Efter utilfredshed med *Lost* forfatternes manuskript, som blev vurderet til at være for tyndt og intetsigende, blev forfatteren-produceren J.J. Abrams hyret på grund af rutineret erfaring, kreativitet med spionserien *Alias* (2001-2006), og viden om at være en succesfuld brandmannager. Med Abrams kendskab til produktionssektoren og dens bureaukratiske metoder, var han dermed det rette valg til at rette bod på projektet. Abrams var kun showrunner på pilotafsnittet, men sammen med Lindelof var han krediteret for at være medskaber på serien. Hans kreativitet blev også bragt ind for at hjælpe med den særdeles specielle fortælling der krævet ekstra kræfter. De havde tilsammen med frembringelsen af pilotafsnittet en vision de var enige om. Sammen med senior showrunneren Carlton Cuse (som senere blev tilknyttet efter pilotafsnittet) var Lindelof kontraktmæssige knyttet til hele showets levetid. Begge showrunner og serien er i sidste ende et typisk eksempel på en produktion med sammenarbejdsmæssige kunstneriske input.

Industrielle meninger og synspunkter om showrunner som auteur forekommer ofte blandt de professionelle.[23] Hver showrunner har deres mening om tv-auteur. Serien *Breaking Bad* (2008-2013) bliver med sit særpræget fortællerform og stilistiske træk, set som et tydligt auteurserie, men alligevel har skaberen og showrunnern Vince Gilligan udtalt sig følgende til den prestigefyldte avis *The Guardian*:

"The worst thing the French ever 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." – Vince Gilligan

Efterfølgende fortæller han, at han som showrunner er lykkelig for, at alle hans forfattere står på lige fod, og er yderst interesseret i deres arbejde, og at de har det lykkeligste "*the writers room*" i Hollywood.[24] Omvendt har man showrunnere der omfavner auteurteorien som f.eks. David Lynch, der er kendt for det kunstneriske kultserie *Twin Peaks* (1990-1991), der mener, at tv-mediet er mere interessant end filmmediet, da det er blevet mere kunstnerisk.[25]

Ligesom filmindustrien har Oscar uddelingen, har tv-serierne *Emmy Awards* uddeling. Spørgsmålet er så, hvordan *Emmy* showets synspunkter er med henblik til tv-auteur/showrunner. Ligesom netværkets krav om kvalitetsmæssige og innovative serier står der på prisuddelingens hjemmeside

[23] Mann, Denise,"It's not TV, It's Brand Management TV: The Collective Author(s) of the Lost Franchise." in *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, edited by Vicki Mayer, Miranda J. Banks, John Thornton Caldwell, 99-114. New York: Routledge, 2009.
[24] Brett Martin, "Inside the Breaking Bad writers' room: how Vince Gilligan runs the show", *The Guardian*, 20 September 2013, https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/sep/20/breaking-bad-writers-room-vince-gilligan, (accessed 3 November 2016).
[25] Colin Robertson,"Mad Men, True Detective and the rise of the TV auteur", *The List*; 9 April 2014, https://www.list.co.uk/article/60066-mad-men-true-detective-and-the-rise-of-the-tv-auteur/, (accessed 3 November 2016).

at, deres mission og fokuspunkt er at promovere kreativitet, innovation, udmærkelse og forskelligheder igennem lederskab, anderkendelse og uddannelse i tv-industrien.[26] På deres hjemmesider er der utalige artikler om forskellige tv-personligheder der udtales som showrunner som f.eks. beskriver de i en overskrift i en artikel:

" *For Michael Hirst, writer, producer, and showrunner of History's Vikings, it has to be authentic*".

Han bliver i artiklen set som skaberen af serien, og hele artiklen handler om hans visionære måde på at gøre serien realistisk og virkelighedsnær[27]. Hjemmesiden udtaler sig ikke direkte om, hvem de mener, er tv-auteuren, men at bruge ordet showrunner i deres egne artikler, hjælper med at fortælle, at de har taget imod dette begreb. En anden ting var at kigge på de nomineret der er listet på hjemmesiden. Beslutningerne for hvilken serie skal nomineres sker igennem akademiets 20.000 medlemmer der er delt i 29 grupper i specialiseret områder, og er professionelle i tv-industrien. Det er dem der afgiver stemmer til de nominerede kategorier der korresponder til deres område. Professionaliteten er et krav for at være medlem af akademiet. [28] Alle producerpositionerne står listet i hver deres nominerede serie i bedste seriekategorien. Ordet showrunner bliver ikke brugt, men her er det værd at lægge mærke til, at executive producerne står højest oppe i forhold til f.eks. co-producer og supervising producer. Mere iøjnefaldende er, at den der står øverst af executive producerne, er dem der bliver set som skaberen, hovedforfatteren og showrunneren i adskillige artikler i mediesektoren. F.eks. står Vince Gilligan øverst med serien *Better Call Saul* (2014-) der er en spin-off af *Breaking Bad* (2008-2013), og serieskaber og hovedforfatterne David Benioff og D.B. Weiss med *Game of Thrones* (2013-) er også listet højest. Disse eksempler er de nominerede for 2016.[29] Med de øvrige producerpositioner der er nomineret sammen med showrunnerne viser, at de mere eller mindre også har haft en betydning under produktionen. Men at fremhæve showrunnerne øverst, er også at vise, at showrunnerne er dem der er den mest magtfulde og ansvarlige. Denne slags ansvarlighed vægter mere end medhjælp, og dermed virker det til, at Emmy komiteen ser showrunerne, som dem med den overordnet kunstneriske vision. Det er også showrunnerne der fungere som holdkaptajnen med at modtage én statuette på vegne af holdet. Emmy showet kan dermed ses som et bevis på, at industrien har taget tv-auteur og showrunner begrebet til sig.

[26] Television Acadamy, (n.d.), retrieved from http://www.emmys.com/academy
[27] Byers, Melissa Byers, *The Real Thing*, [website], 2016, http://www.emmys.com/news/online-originals/real-thing, (accessed 5 November 2016).
[28] Television Academy Frequently Asked Questions, (n.d.), retrieved from http://www.emmys.com/academy/about/faq
[29] 68th Emmy Awards Nominees and Winners, (n.d.), retrieved from http://www.emmys.com/awards/nominees-winners/2016/outstanding-drama-series

En anden vigtig medieforening der har taget imod teorien, er *WGA* (*Writers Guild of America*), som er en union der repræsentere og støtter film og tv-forfattere i medieindustrien. De er positive for showrunner begrebet, da de har et anderkendt showrunner træningsprogram der for 12 gang forsætter i 2017. Unionen ser showrunner som en yderest vigtig del af tv-industrien, og med dette industrielle træningsprogram ser de det, som en mulighed for at hjælpe professionelle senior-skaber-producer-hovedforfatter med styrkelsen af deres evner, som der kræves for at trives og have succes som showrunner i det modernet tv-industrilandskab. Programmet styrkes også med at være i partnerskab sammen med *The Alliance of Motion Picture and Television Producers*. Programmet succes og gode resultater er også godt hjulpet med at have værdifulde instruktioner fra professionelle og nuværende showrunner. Med deres synspunkter på at udvikle seniorenes evner følger der også stærke adgangskrav for optag. De skal både være aktive medlemmer af unionen og have en god fod indenfor produktionssektoren. Med ansøger der spænder lige fra noviceforfattere i tv-industrien til nuværende showrunner, vil kandidaterne derefter af unionen blive evalueret med at se på hvilket erfaringer, lederskab og udarbejdende projekter de har.

Velvidende om den hårde konkurrence og den positive udvikling ser industrien showrunnerne som en vigtig faktorer i dagens tv-serier produktioner.[30]

Del 3: Case study: Auteurmetoder i *Mad Men* (2007-2015)

Denne del vil går i dybden med serien *Mad Men* (2007-2015). En showrunners vision har tideligere været nævnt i projektet, men med dette serieeksempel vil der blive lagt endnu mere vægt på de auteurmæssige virkemidler der anvendes. Der vil rettere sagt lægges vægt på showrunerens æstetiske og kunstneriske vision.

3.1 Seriens kulturelle påvirkning

Den emmybelønnet dramaserie *Mad Men* fik sit debut på amerikansk tv i 2007. Serien blev fremvist på AMC selv samme kanal der sponsorer Emmyshowet. Showrunneren Matthew Weiners stilistisk vision blev kritikrost verden over, til trods for et relativ lav serietal, der til gengæld vokset under seriens levetid. Specielt med denne serie var, at det udviklet sig til at være et popkulturfænomen takket været diverse prestigefyldte organisationer, og de kulturelle kritikker. Stillen og visionen koblet med en seerstigning på 34 procent (2.8 serietal per uge) var med til positiv at udvide seriens markting med at inspirere andre faktorer, som f.eks. rejsepakker, møbeldesign, mode, merchandise

[30] 2017 Showrunner Training Program, (n.d.), retrieved from http://www.wga.org/members/programs/showrunner-training

og reklamer. Selve seriens soundtrack kunne downloades og købes i butikkerne. Serien handler om hovedkarakteren Don Draper (John Hamm) personlige liv og arbejde som afdelingschef på det prestigefyldte reklamebureau Sterling Cooper Agency på Madison Avenue i New York i 60'ernes Amerika.[31]

For serie skaberen og showrunneren Matthew Weiner var det en stor udfordring at få netværket godkendelse. Ingen turde tage imod hans vision uden at lave drastiske forandringer. På dette tidspunkt var det utraditionelt og risikabel at lave et periode dramashow, og det var yderst svært at finde et hjem eller holdeplads, da der ikke var store muligheder for originale tv-værker. Selve tonen og konceptets modighed i fremvisningen af f.eks. rygning og alkoholdrikning rejste mange tvivl og spørgsmål. Et af spørgsmålene var også om Weiner havde evnerne til den rette fremførelse. AMC var det eneste netværk der ikke vil ændre på konceptet, og starten på en ny tv-innovation med fokus på en utraditionel kreativitet var dermed påbegyndt. Serien var dermed også kabel-stationens første tv-produktion, og det var en kæmpe satsning fra deres side. Det velskrevet og kreativt udført manuskript var en vigtig del i beslutningen om at tage serien op.

3.2 Detaljer og stil

Hvilke auteurmæssige metoder og tiltag er det i denne serie der efterfølgende gjorde det yderst interessant for mange? Sans for detaljer, realisme og look er netop det som Weiner er berømt og kendt for. Weiners vision og auteurmetoder er at gøre det så virkelighedsnær som overhovedet muligt, og ifølge ham kræves det virkelighedsnære langt flere detaljer i forhold til det glamourøse. Hans overordnet vision var at gøre det mindre abstrakt, og ikke virke som om det var kommet ud af et modemagasin. Det skulle føles som en hjemmevideo. I et interview med *Tv Insider* giver han således et eksempel:

"*We had a philosophy that a very detailed interior will be as exciting to the audience as going out and re-creating Madison Avenue."* – Matthew Weiner [32]

Seriens detaljer og udseende går hånd i hånd, da seriens tidsperiode kræver, at hver eneste detaljer i seriens periode stemmer overens med tidsperiodens design og udseende. Alt fra modepåklædning, musik til mise-en-scene (iscenesættelse) til tidens begivenheder og kultur var yderst vigtigt. Af

[31] Scott F. Stoddar, "Introduction" in *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series*, edited by Scott F. Stoddart, 1-11. Jefferson: London: McFarland, 2011.
[32] Michael Schneider, *Mad Men Creator Matthew Weiner's Exit Interview: The Man Behind Don, Peggy, Pete and Joan*, [website], 2015, http://www.tvinsider.com/article/1121/mad-men-creator-matthew-weiners-exit-interview-the-man-behind-don-peggy-pete-and-joan/, (accessed 6 December 2016).

rekvisitter i serien er skrivemaskinen et typisk eksempel på at være et nyt og modernet teknologi i denne tidsperiode. Den dukker for første gang op i pilotafsnittet, hvor Dons nyansatte sekreter Peggy (Elisabeth Moss) får en introduktion til, hvordan skrivemaskinen virker af sekreter lederen Joan (Christina Hendricks), som beskriver maskinen som yderst indviklet. Dette er bare et af de tydlige eksempler på detaljer, hvor rekvisitten passer til replikken, situationen og tidsperioden. Af andre eksempler kan der blandt andet nævnes den gammeldags rørtelefon, 60' inspirerede møbler design og Dons nye Cadillac Coupe de Ville fra 1962. Netop bilerne er rekvisitter der tydligt anvendes i serien for at fortælle, hvilket status karakteren har som f.eks. med Dons nye Cadillac, fortæller det, at han er en velhavende kontormand, og bilens symbolik kan fortolkes som tomhed og materialistisk. For hans kone Betty (January Jones) fortæller og fremviser hendes station wagon hende som en middelklasses forstadskone, hvilket hun netop er i serien. Ifølge Weiner var formålet at gøre hver eneste rekvisit en vigtig og stor del af stilen, og for ham har detaljerne deres eget liv i handlingen.

Med fokus på realisme er serien ikke bleg for at hentyde (uden at involvere karakterende) vigtige historiske begivenheder i denne tidsperiode. Af begivenheder der indgår i serien kan der blandt andet nævnes mordet på Robert F. Kennedy og Martin Luther King. Kulturelle intertextualitet fremgår også, da f.eks. Don tager sin søn Bobby med ind i biografen for at se *Planet of the Apes* (1968). Forskellig brands eller "*product placement*" er inkluderet i serien, for med seriens fokus på realisme, giver det også god mening med, at produkterne er virkelighedsnære. I serien inkluderes der f.eks. Coca Cola og Heinz ketchup. Sidste nævnte var en vigtig del af omdrejningspunktet i nogle episoder. At inkludere disse virkelighedstro brands, er også genial marketing for virksomhederne bag produkterne, og med showrunnerns sans for at markedsføre det i seriens handling, er det dermed med til at gøre folk ekstra bevidst og opmærksomme. Dette kan dermed i sidste ende yde salget yderligere for virksomhedernes produkter.[33]

Udover 60'ernes brune, orange, grønne og gule nostalgiske farver der var mest dominerende både på kvindernes tøj, hus og møbeldesign, var serien også stærkt detaljeret i selve den visuelle titelsekvens der virker som en reklame. Som sagt er reklamebureauet et af omdrejningspunktet, hvor det handler om at gøre reklame i 60'ernes ideal og kultur. Titelsekvensen har kørt uændret fra første sæson til det sidste, og er som en nostalgisk 6o'ere inspireret reklame. Stillen er en animeret sekvens med en figur i sort siloetter. Denne figur har en kuffert i den ene hånd, og begynder at gå

[33] Christine Sprengler, "Complicating Camelot: Surface Realism and Deliberate Archaism" in *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series, edited by Jefferson*, 234-249. London: McFarland, 2011.

ind i et vellagt kontor, hvorefter det hele begynder at smelte væk. Figuren falder derefter igennem rummet imens gulvet og væggene begynder at forsvinde samtidig med at der kører et credits. Mens hans krop falder ned, kan man fra de andre bygninger se forskellige typiske 60'er stils reklamer der blandt andet inkludere smilende mænd og kvinder, kvindelige ben der fremviser strømpebukser, smykker, makeup og glade familiemodeller der fremviser den seneste 60'er mode. Showets titel og en siddende mand med en cigaret i den ene hånd bliver fremvist efter, at figuren er landet. Små lydspor af "A Beutiful Mine" RJD2 bliver spillet. Titelsekvensen er en rigtig god introduktion til, hvilket slags serie man kan forvente.[34]

Med Weiners fokus og målsætning på visionær realistiske detaljer, er kameraet også en vigtig del. Seriens klassiske visuelle stil er også fremkommet på grund kameraets brug af toning (fade), overtoning (disolve), og langsomme sporing skud (tracking shots). At inkludere dyb fokus skud er for at opfange interiør områderne i modsætning til nærbilleder der typisk bliver brugt i mange modernet tv-serier, og på den måde var denne stilistiske metode helt anderkendt i serien. Denne klassiske metode kan også ses som en hyldest til klassiske Hollywoodfilm. Introduktion til denne effekt bliver introduceret i pilotafsnittet, hvor Joan i Sterling Copper guider og introducere nyansatte Peggy for forskellige afdelinger i organisationshierarkiet. Med brug af denne klassiske teknik åbnes der og skabes overblik over rummene der altid har karakternes tilstedeværelse, og som visuelt tilknyttes til det overodnet klassiske kullise design. Man bliver her konstant mindet om, hvilket periode de befinder sig i. Når serien til tider gør brug af nærbilleder, er det ofte på en anderledes måde, da disse nærbilleder er stærkt fokuseret på små rekvisitter der både åbner op for episoderne og optræder når der skiftes mellem scenerne. Disse teknikker og stil gør hele serien yderst filmisk på en klassisk måde.[35]

3.3 Matthew Weiners synspunkter på karaktertræk, køn og plotmomenter

I *TV Insider* interviewet forklarer Matthew Weiner, at hans hovedkarakter Don Draper ikke er en af de typiske hovedkarakterer på et tv-show. Skuespilleren John Hamm har med stor selvtillid og dybde, gjort, at han fik rollen. Formålet for Weiner var at hyre den skuespiller der passede bedst til karakteren og hans vision, frem for et kendt navn.[36] Hovedperson er på vise punkter temmelig

[34] Scott F. Stoddart, "Introduction" in *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series*, edited by Scott F. Stoddart, 1-11. Jefferson: London: McFarland, 2011.
[35] Christine Sprengler, "Complicating Camelot: Surface Realism and Deliberate Archaism" in *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series*, edited by Scott F. Stoddart, 234-249, Jefferson: London: McFarland. 2011.
[36] Michael Schneider, *Mad Men Creator Matthew Weiner's Exit Interview: The Man Behind Don, Peggy, Pete and Joan*, [website], 2015, http://www.tvinsider.com/article/1121/mad-men-creator-matthew-weiners-exit-interview-the-man-behind-don-peggy-pete-and-joan/, (accessed 6 December 2016).

usympatisk og moralsk fejlfyldt, men alligevel er karakteren til tider også overraskende elskværdigt. Denne form for skuespilstil er Matthew Weiners kendetegn. Hans anden serie *Sopranos* (1999-2007) var også et show der også havde inkluderet en elskeværdig, men umoralsk og fejfyldt hovedperson. I *Mad Men* er Don en person der er en lavdæmpet rolig familiefar der elsker sine børn, men er konstant sin kone Betty utro. Med denne konsekvens ender de i de senere episoder i separation. Det samme mønster forsætter han med når han er i et nyt forhold i sit liv. Han er også en benhård kontormand der forventer, at hans stab imponerer og levere varen på den perfekte måde. Men også her har han en blød side, da han få gange under serien også tænker på sit stabs velbehag når de er i store vanskeligheder. Denne type stil giver karakteren dybde på en realistisk måde, der også er med til at fremvise personerne (som Don) som komplekse individer.[37]

Store og chokerende scenemomenter er også forekommet under seriens levetid. Af scener kan der f.eks. nævnes Dons utroskab, Lane Pyces (Jared Harris) selvmordshængning på kontoret. En af de mest berømte scener i seriens historie er scenen med plæneklipperen, hvor de afprøver den på kontoret, og som ender i en ulykke, hvor den kører hen over én af medarbejdernes fødder. Ifølge Weiner, havde han lovet AMC studiet, at der vil være mindst ét chokerende moment i hver episode. Dette var bestemt en metode han fra start af stræbte efter. Dons rolle som familiefar og introduktionen af hustruen Betty afsløres i slutningen af pilotafsnittet efter scenen, hvor han er i seng med en kvinde. Weiner havde bevidst gjort det i denne scenerækkefølge for at chokere publikum. Med denne scene lærer man mere om karakterns mere usympatiske side. Plæneklipperscenen var ifølge Weiner fremkommet baseret på virkelige og ekstrem farlige drukopførelser på kontorene. Fremvisningen af scenen var for, at minde folk om at alting kunne ske på kontoret i serien. Disse uforudsigelige velplacerede momenter er med til, at gøre serien mere unik i fortællerformen. Formålet med at chokere fik dermed mange til at diskutere i diverse forummer.

Serien indeholder også virkelighedstro synspunkter mellem mænd og kvinder fra 60'ere perioden. Serien fremviser bureauet som et mandsdominerende sted, hvor mændene konstant ryger, drikker og er utro med at konstant lægge an på kvinderne. Kvinderne arbejder som sekretær, mens mændene har alle de høje stillinger. Dette var stærkt kontroversielt, da kvinderne i serien blev set som svage individer der gav sig ud til mændenes lyst. En af det mest omdiskuterede moment i

[37] Brenda Cromb, "The Good Place" and "The Place That Cannot Be":Politics, Melodrama and Utopia" in *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series,* edited by Jefferson, 67-78. London: McFarland, 2011.

serien er scenen, hvor Joan bliver voldtaget af sin forlovede. Hvilket skabte store offentlige debatter og diskussion om det rent faktisk kan kaldes for voldtægt når det er en forlovede. Weiner fik idéen til at lave scenen efter grundig undersøgelser. Undersøgelsen viste sig at den type situation er noget der ofte forekommer. Selve formålet var at vise realiteten på en realistisk måde. Karakteren Peggy var også omdrejningspunktet, da hun i serien ender med at blive gravid uden, at hun er bevidst om det. Hun ender senere i serien med at bortadoptere barnet. Weiners vision og formålet for historien omkring karakteren var at gøre det menneskelig og politisk, så kvinder kan identificere sig med det. Mange mennesker ligesom Peggy går rundt og tager ekstra kilo på, og er ubeviste om, at det ekstra kilo er på grund af graviditeten. Formålet for Weiner var også at se historien om en kvinde der går på arbejde og bliver seksuelt diskrimineret, og fysiks føler sig tvunget til at lægge sig ud til mandens lyst. Man finder også senere ud af, at kollegaen Pete Cambell (Vincent Kartheiser) er faren. Peggy er en karakter der virker svag til at begynde med, men i løbet af serien udvikler hun sig til en stærkere person. Karakterens udvikling er helt unik i serien, da hun er den kvinde der opnår en højre position som tekstforfatter på bureauet. Ifølge Weiner var meningen også at skabe et unikt feministisk perspektiv i yderst sexistiske omgivelser. For ham var den feministiske historiedel om overtagelse, og han havde altid en bevidst tanke, at karakterns talenter ville blive opdaget i en fokusgruppe. Også her har Weiner fortaget grundig undersøgelse og læsning om fokusgrupper, som derefter viste sig, at de bedste talentfulde tekstforfattere i den periode var kvinder. Noget af en bedrift når man tænker på det til tider mandsdominerende synspunkt i den periode.[38]

Med den særprægede periodestil, vision og modighed med karakternes fremstilling samt spændene plotmomenter står Matthew Weiners *Mad Men* som et godt eksempel på, at auteurteorien er relevant og vigtig med at forny og tage chancer med en tv-produktion. Seriens marketing og inspirationspåvirkning i kulturen er også et tydelig eksempel på, at en showrunner også kan være succesfuld som en brandmanager. At frembringe og markedsføre serien i kulturen, er dermed en vellykkede indsats fra Weiners side, når man tænker på, hvor udfordrende det må havde været, da serien startede med lave serietal. Dette kræver meget energi og talent fra showruneren. Han kan med sit fokus på nostalgisk detaljeret realisme, tidsånd og grundig undersøgelser fra virkeligheden kaldes for en realistauteur.

[38] Michael Schneider, *Mad Men Creator Matthew Weiner's Exit Interview: The Man Behind Don, Peggy, Pete and Joan*, [website], 2015, http://www.tvinsider.com/article/1121/mad-men-creator-matthew-weiners-exit-interview-the-man-behind-don-peggy-pete-and-joan/, (accessed 6 December 2016).

Diskussion og konklusion

Det har i tv-sektoren ofte været forvirrende at vide, hvem der kunne kaldes for auteur, da alle i tv-produktionen indbyrdes er afhængige af hinanden, men som tideligere nævnt i projektet, har det vist sig, at nogle individer producersektoren rent faktisk er dem der har det overordnet kunstneriske og visionære aspekter. Showrunner begrebet er en hjælp til at fremhæve og nemmere fortælle, hvem af producenterne der har den overordnet visionære kreative kontrol og input. Alligevel har det vist sig, at showrunner navnet er et kaldenavn der stadig ikke optræder i rulleteksterne og titelsekvenserne. Det kan måske have noget at gøre med at begrebet stadig er nyt. Showrunner begrebet er blevet lidt mere fremtræden i dag på grund af den gode innovative og kunstneriske udvikling inden for tv-serierne. Indblikket i *Mad Men* gav et god eksempel på en tv-serie der har en showrunner, som har en klar vision for, hvordan looket og alle detaljerne skal udformes i serien. Det her er tydlige tegn på en kunstnerisk udførelse, og eksemplet viser også, at en showrunner er yderst vigtig og afgørende for en series succes. Begrebet forsætter og trives med opmærksomhed af nogen i pressen med forskellige artikler der handler om showrunnernes vision og arbejdsmetoder, og hvordan serierne har opnået den store succes.

Man kan tænke sig, at tv-stationerne er dem der har magt til at godkende en serie med den endelige vurdering over, hvordan de kunstneriske aspekter skal forekomme. Her er det dog værd at vide, at det ikke er dem i sidste ende der udformer visionen med selv at udføre de kreative håndværk fra punkt til punkt på tæt hold i produktionsprocessen. De vurder og kigger kun på, hvad andre har fremført og bygget. Man kan sammenligne det med et kunstgalleri. Et offentligt kunstgalleri observere og har overblik over kunstnernes værker. De kan i udstillingen godkende og afslå malerierne eller fortælle, hvilket type maleri de vil have, og hvordan det burde udformes. Uanset hvad, er det kunstneren der fra bunden udfører og fremføre visionen med håndkraft, pensler og følelser, og ikke kunstgalleriet. Det samme gør sig gældende med tv-serierne, netværket kan stadig have en mening om, hvordan seriens skabelon skal være, men det er tv-kunstneren der udføre selve det kreative håndarbejde.

Det er oplagt at undre sig over, hvorfor det kun er hovedforfattere-executive produceren der kan kalde sig for showrunner, men ikke de andre producerpositioner der også er med til at udforme den kunstneriske vision med showrunneren under produktionen. Men som sagt er det showrunneren, der med størst kreativitet og kontrol, overser hele processen med både marketing, manuskriptbebrejdelsen, casting, planlægning, æstetikken og looket. Ligesom en kunstmaler der

bruger forskellige slags pensler som sit hjælpende værktøj til fremførelsen af visionen, kan man i tv-produktionen se de øvrige producenter og andre medhjælperpositioner som showrunerens værktøj for fremførelsen af showrunerens vision. Generelt set har alle hjulpet til med fremførelsen af det kreative input, men i sidste ende er showrunneren den som er den visionære leder af produktionen, og på en måde kan man kalde showruneren for en slags auteur, ligesom lederen af et skibsbesætning kan kaldes for kaptajn.

Hvordan ser tv-landskabet ud med den generelle holdning til tv-auteur? Meningerne er delt i to lejre, for på den ene side har man *Emmy showet*, showrunner workshoppet i *Writers Guild of America* og nogle individer i pressen der har taget positivt imod begrebet, men på den anden side er der nogen i industrien der ser sig negativ mod teorien, da de mener at tv-mediet er for stærkt fokuseret på korporative og sammenarbejdsmæssige metoder. Med tv-seriernes udvikling er det en diskussion der er værd at udvikle yderligere og tage op.

Litteraturliste

Benshoff, Harry M., *Film and Television Analysis: An Introduction to Methods, Theories, and Approaches*: London: Routledge. 2016.

Bignell, Jonathan, *An Introduction to Television Studies*: New York: Routledge. 2013.

Butler, Jeremy G., *Television: Critical Methods and Applications*: New York; London: Routledge. 2012.

Byers, Melissa, *The Real Thing*, [website], 2016, http://www.emmys.com/news/online-originals/real-thing, (accessed 5 November 2016).

Cromb, Brenda, "The Good Place" and "The Place That Cannot Be":Politics, Melodrama and Utopia" in *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series*, edited by Scott F. Stoddart, 67-78. Jefferson: London: McFarland. 2011.

Cultural Human Resources Council, *Showrunners: Film and Television. A Traning Gaps Analysis*, [website], 2009, https://www.culturalhrc.ca/research/CHRC_Showrunners_TGA-en.pdf, (accessed 2 November 2016).

Kuhn, Annette and Guy Westwell, *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press. 2012.

L. Herman, Karen, *A Brief History of Television*, (n.d.) [website], http://www.emmytvlegends.org/resources/tv-history, (accessed 29 Oktober 2016).

Mann, Denise,"It's not TV, It's Brand Management TV: The Collective Author(s) of the Lost Franchise." in *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, edited by Vicki Mayer, Miranda J. Banks, John Thornton Caldwell, 99-114. New York: Routledge, 2009.

Martin, Brett, "Inside the Breaking Bad writers' room: how Vince Gilligan runs the show", *The Guardian*, 20 September 2013, https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/sep/20/breaking-bad-writers-room-vince-gilligan, (accessed 3 November 2016).

Perren, Alisa and Thomas Schatz,"Theorizing Television's Writer–Producer": *Television & New Media*, Vol 16, no. 1, 2014 p. 86 – 93.

Robertson, Colin,"Mad Men, True Detective and the rise of the TV auteur", *The List*; 9 April 2014, https://www.list.co.uk/article/60066-mad-men-true-detective-and-the-rise-of-the-tv-auteur/, (accessed 3 November 2016).

Schneider, Michael, *Mad Men Creator Matthew Weiner's Exit Interview: The Man Behind Don, Peggy, Pete and Joan*, [website], 2015, http://www.tvinsider.com/article/1121/mad-men-creator-matthew-weiners-exit-interview-the-man-behind-don-peggy-pete-and-joan/, (accessed 6 December 2016).

Sprengler, Christine, "Complicating Camelot: Surface Realism and Deliberate Archaism" in *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series*, edited by Scott F. Stoddart, 234-249 Jefferson: London: McFarland. 2011.

Stoddart, Scott F., "Introduction" in *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series*, edited by Scott F. Stoddart, 1-11. Jefferson: London: McFarland. 2011.

Television Acadamy, (n.d.), retrieved from http://www.emmys.com/academy

Television Academy Frequently Asked Questions, (n.d.), retrieved from http://www.emmys.com/academy/about/faq

Thompson, Kristin and David Bordwell, *Film History: An Introduction*: Boston, Mass: McGraw-Hill. 2009.

68th Emmy Awards Nominees and Winners, (n.d.), retrieved from http://www.emmys.com/awards/nominees-winners/2016/outstanding-drama-series

2017 Showrunner Training Program, (n.d.), retrieved from http://www.wga.org/members/programs/showrunner-training