

Arbejdsrapport #1

”Location, produktion, policy, genre: En proceduremodel for analyse og tilblivelse”

Kim Toft Hansen, Aalborg Universitet

Film- og tv-produktion i Nordjylland: hvordan snakker det offentlige og det private sammen?

Aalborg Universitet 2015-2016

Projektgruppe

Kim Toft Hansen

Jørgen Riber Christensen

Thomas Mosebo Simonsen

Louise Thomsen Kristensen

Location, produktion, policy, genre

Proceduremodel for analyse og tilblivelse

Af Kim Toft Hansen

Dette arbejdsrapport er blevet til i forbindelse med forskningsprojektet "Film- og tv-produktion i Nordjylland – hvordan snakker det private og det offentlige sammen?" Pga. projektets i udgangspunktet stedslige forankring har en række forskellige teorier og metoder vist sig at levere interessante perspektiver til arbejdet med Nordjylland i film og tv-produktion. Dette arbejdsrapport skal derfor ikke ses som et forsøg på at opfinde nye metoder, men i stedet er det hensigten at give nogle beskrivelser af, hvilke der har været i anvendelse gennem projektets arbejdstid: locationstudier, produktionsanalyse, policy-studier og genrestudier.

Mediestudier udvikler sig hele tiden. Nye metoder, optikker og tilgange dukker op. Fordelen ved det er, at de samme medieprodukter med en lille ændring kan genlæses, og nye detaljer står frem – detaljer, som ikke var bemærket tidligere.

Generelt snakker man nu om en 'spatial vending' inden for socialvidenskab og humaniora, hvilket er en tilgang, der analyserer sociale og kulturelle strukturer og processer ved særligt at behandle stedslige og rumlige aspekters betydning for disse (Fabian 2013). Denne vending har senest haft indflydelse på flere traditionelle humanistiske discipliner. I litteraturvidenskaben har vi senest set et stor opmærksomhed omkring steders betydning (Mai & Ringgard 2010, Ringgard 2010), mens vi inden for mediestudier også har set det, der er blevet kaldt for 'the spatial turn in media studies' (Falkheimer & Janssen 2006). Forskningen i anvendelsen af mobiltelefoni og mobilteknologi, via begrebet 'locative media', har haft stor indflydelse på denne forandrede optik inden for medieforskningen, fordi mobilteknologi på mange måder forandrer og supplerer vores rumlige tilstedeværelse i verden (de Souza e Silva & Sheller 2015).

Den spatiale vending i medievidenskab har også ændret den måde, vi ser på film og tv-drama, og den måde dramaerne konciperes og produceres. Der er en indlysende sammenfald mellem produktionernes og seerens interesse i steder og det spændende møde, der er mellem virkeligheden og fiktive steder via film og tv-drama. Mødet mellem virkelighed og fiktion finder fx sted i kraft af det, der kaldes 'locations', altså der hvor film og tv-drama optages. For samtidig med at steder er blevet mere tilstedeværende i produktion og forskning, er flere og flere tv-dramaer rykket ud af studierne og ind på gader og stræder i en søgen efter nye (måske autentiske) udtryk og rammer omkring handlingen i fortællingerne. Derfor er 'locations' og 'location studies' en central forståelsesramme omkring den spatiale vending inden for studier af film og tv-drama. Arbejdsrapporten her anvender en proceduremodel for såvel produktionerne for sig selv og for forskningen i produktionerne, en model der præsumerer, at denne spatiale vending og location-bevidstheden også har indflydelse på, hvordan vi forstår selve produktionerne, de mediepolitiske omstændigheder og de genrer, som et medieprodukt måtte trække på (se illustration 1).

Proceduremodellen er ikke et udtryk for, at det kun er disse vinkler, der kan lægges, når man analyserer et tv-drama. Det er snarere en antagelse af, at det især er disse fire aspekter, der indvirker på, hvordan det endelige produkt ender med at se ud. Det er her en grundlæggende pointe, at denne rammeforståelse for fortællingen er både en illustration af aspekter, der har stor indflydelse på, hvordan det endelige produkt ser ud, og en illustration af en grundlæggende metodisk optik. I alle fire tilfælde handler det om, at det faktisk er muligt at fastholde en helt grundlæggende metode inden for medievidenskab (og humanistisk forskning generelt), nemlig tekststudiet. Det er muligt at aflæse genrer i bestemte tekster (tv-dramaer, film, litteratur, osv.): bestemte træk i en tekst og omkring en tekst kan analyseres. Mediepolitiske processer (policy, lovgivning mv.) kan læses som tekster. Produktionerne kan også forstås som tekster, hvor sproget er det vigtigste hjælpemiddel for personerne for og bag kameraet i selve planlægningen af produktionen. Det gælder i høj grad også de interview, som man kan foretage sig, der i sig selv fyldige tekster med udsagn om specifikke produktioner eller generelle produktionsprocesser. Sidst, men ikke mindst, kan produktionernes locations i kraft af deres udtrykfulde udsagn om sted og rum analyseres som tekster, der har indflydelse på, hvordan en

series fortælling opfattes. Det betyder med andre ord, at selve den helt grundlæggende metodiske ramme omkring analyse af en film eller et tv-drama ikke i sig selv ændres, men det er materialet der forøges og substansieres igennem en række subdiscipliner, der hjælper os til at få en bedre forståelse for dramaet. I stedet for blot at analysere et tv-drama ud fra det endelige produkt (hvilket i sig selv er en valid og interessant vinkling) er denne proceduremodel en oversigt over måder, hvorpå nye og grundige informationer om et medieprodukt kan tilvejebringes. Dette arbejdsrapport introducerer kort til de fire forskellige modaliteter i proceduremodellen og samler dem til sidst i én samlet betragtning.

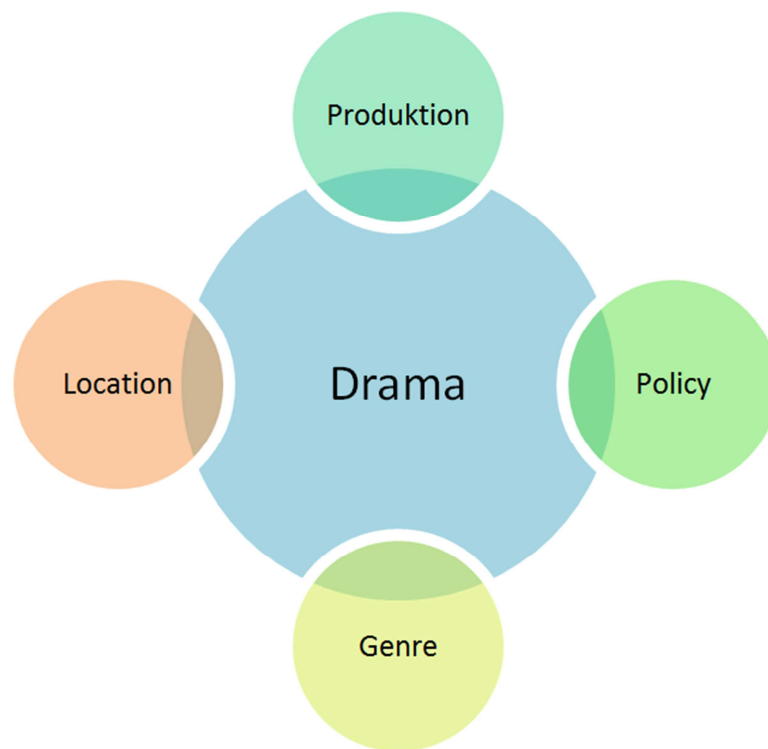


Illustration 1: Proceduremodellen er en teoretisk og metodisk illustration af fire aspekter, der har stor indflydelse på, hvordan det endelige dramaproduktion – dramaet på tv eller på film – kommer til at se ud.

Location, location, location

Location studies er en ret ny tilgang til studiet af især film og tv-drama. Tilgangen er ikke eksklusiv til film- og tv-fiktion, for alle medieoptagelser har i princippet brug for et sted at optage det pågældende indslag. Locati-

on har længe været et praktisk valg under en produktion, som har sit ud-springspunkt i filmindustriens overgang (eller supplement) fra studieoptagelser til optagelser on location. Det var især den franske nybølge og de øvrige internationale nybølgegetendenser fra 1950'erne og fremefter, der populariserede optagelser uden for filmstudierne. Ny letvægts kamerateknologi (Thompson & Bordwell 2003: 484-485) gjorde det nemmere at flytte kameraet, hvilket afstedkom en forandret praksis inden for filmproduktion. Tv-dramaproduktion mimer senere denne udvikling. Dansk dramaproduktion stammer historisk fra filmet tv-teater over studieoptagelser til nu også, især i det 21. århundrede, at inkludere on location-optagelser i tiltagende grad. Igen er det ny digital teknologi, der har gjort denne type optagelser billigere. Tv-drama har traditionelt været billigere i kostpris pr. minut ift. filmproduktioner, og derfor har tv-drama været præget af studieoptagelser og nærbilleder. Det har forandret sig i den seneste udvikling, hvor tv-drama gennem de seneste årtier radikalt har udfordret film på mediemarkedet. I takt med at produktionernes teknologi er blevet billigere, og seernes skærme er blevet større, er der opstået en indlysende mulighed for at anvende det, der i kritikken af tv-drama ofte (og ikke uproblematisk) betegnes som en filmisk stil (Hansen 2016). Ligesom en filmisk æstetik muligvis har influeret tv-drama, så har filmens til sammenligning videre omfang af on location-optagelser også påvirket tv-drama.

Creative Industries Journal udgav i 2010 et temanummer om forholdet mellem den kreative branche og den stedslige kontekst. Titlen på introduktionen var "Location, location, location", hvilket mimer en ejendomsmægler opfattelser af stedet (Comunian, Chapain & Clifton 2010). Det er derfor også titlen på britisk Channel 4's reality tv-show, hvor ejendomsmæglere forsøger at finde den rette bolig til bestemte købere. Titlen skulle henvise til de tre vigtigste parametre i en ejendomsmægleres vurdering af et potentielt hus ift. køberen, hvilket understreger, at stedet har stor betydning for os som mennesker. Ifølge temanummeret om kreative industrier er stedet også af stor betydning for industriens evner til at navigere i et omskifteligt felt. Dette rationale ligger også til grund for dette projekts interesse i lokalproduktion i Nordjylland.

Til forskel fra tidsskriftets optik på forholdet mellem en branche og dens placering, er der inden for metoden *produktionstudier* også sket en forøget

interesse i forholdet mellem de virkelige steder og fiktionens diegetiske steder. Les Roberts peger på, at "the premium attached to the film location as a signifier of place is one that has proved to be of growing value" (Roberts 2012: 6). For Roberts er det byen (cityscapes), der er den særlige interesse, og hans analyser handler om, hvordan den postindustrielle Liverpool har gennemgået dramatiske forandringer. Dette skildrer Roberts gennem det, han kalder for en 'filmisk geografi' over udviklingen. Roberts anvender ikke betegnelsen 'location studies' for det, han foretager sig, men omtaler det i stedet som 'critical spatial theory', hvilket fungerer bredere og mere stedsorienteret end location studies. Men den centrale pointe er stadig, at locations som udtryk for bestemte steder har en særlig betydning for mediernes behandling af forholdet mellem virkeligheden og repræsentationen. Anne Marit Waade kan derfor med en vis sindsro introducere sin bog om *Wallander*-produktionerne i Ystad med understregningen af, at der stort set ingen teori eller analyse findes om locations i medieforskningen (Waade 2013: 7).

Waade fremstiller og introducerer feltet 'locations studies' ud fra en John T. Caldwell-inspireret etnografisk tilgang til locations, hvor en særlig udfordring var at finde frem til, hvem der reelt traf beslutninger om valget af indspilningssteder (ibid.: 59). Derfor kalder Waade også location-studie for en ny form for produktionsstudier. I sit senere arbejde har hun i højere grad teoretiseret over, hvad location er for en størrelse. Her repræsenterer location-studier "an interdisciplinary perspective, including media, aesthetics, geography, production studies and cultural policy" (Waade 2015a: 1). Man kunne i den forbindelse tilføje den vidtfavnende stedsteori, som ligger til grund for denne særlige interesse i forholdet mellem medier og steder. Waade peger på tre forskellige teoretiske positioner, ud fra hvilke locations kan forstås: 1) Locations kan være "settings", der har at gøre med etableringen af en diegetisk verden, 2) locations kan være et "filmisk landskab", som på mange forskellige måder kan inkludere centrale lokale billeder fra de steder, hvor indspilningen finder sted (fx ikoniske steder eller generelt lokalkulør), eller 3) locations kan være et "site of production", som i højere grad handler selve produktionens prioriteringer såvel som de politisk-økonomiske prioriteringer for produktionen. Man fornemmer i disse tre måder at se locations på en vis glidende overgang mellem fiktionen og virkeligheden, når det handler om tv-drama. Men en helt klar angivelse af

dette blandingsforhold kunne tilføjes ved 4) at introducere det, som Christensen og Hansen har kaldt "intertekstuelle locations" (Christensen og Hansen 2015). Det helt særlige ved intertekstuelle locations er, at denne betegnelse anerkender locations som et særligt bindeled mellem locations som "settings" og locations som "sites of production". Anvendelsen af steder i tv-drama og film vil på den måde ikke kun skabe et augmenteret og intertekstuel sted, men idéen bag intertekstuelle locations udspringer af, at selve valget af locations også fra produktionens side bevidst eller ubevidst trækker på et intertekstuel repertoire, som har betydning for valget af locations til en bestemt produktion. Når en instruktør eller en manuskriptforfatter til et tv-drama efterspørger et sted til en scene, er det ikke kun virkeligheden, der afsøges for steder. Film- og tv-skaberne har også en *intertekstuel kompetence eller bevidsthed* fra materiale, de selv har set, der spiller med, når de producerer nyt (de er inspireret fra andre film og tv-dramaer). I stedet for en klassisk kommunikationsmodel, der vil antage idéen om et "rent" sted, der bliver intertekstualiseret ved at 'medvirke' på film eller på tv, er disse intertekstuelle locations netop et alternativ til linære tankegange. Steder er også intertekstuelle, når en location scout eller en location manager vælger et bestemt sted til en bestemt scene i et tv-drama.

Waade foreslår at analysere locations fra fire forskellige vinkler: 1) gennem kvantitativ tekstanalyse, hvilket handler om at skabe overblik over bestemte locations og locationstyper i det valgte eksempel, 2) gennem kvalitativ tekstanalyse, hvor bestemte locations visuelle og narrative funktioner fremhæves, 3) gennem kvalitative empiriske undersøgelser, hvor fokus lægges på dokumenter fra produktionen, paratekster, observationer og interviews med centrale personer i produktionen, og 4) gennem at analysere locations som virkelige steder. Pointen med, at locations pr. definition er intertekstuelle, er, at der ikke kun i den faktiske opfattelse af locations er en glidende overgang, men det gælder også det empiriske arbejde. I denne forbindelse er der især to forskellige positioner, man rent epistemologisk kan indtage. I arbejdet med locations har Jean Baudrillards *America* (1988) været en stor inspiration. Hans USA-billede viser meget præcist, hvordan film (i hans tilfælde) spiller en meget stor rolle ift., hvordan virkeligheden opfattes og aflæses. Hele portrættet af USA tegnes gennem referencer til film, og derfor kan Baudrillard påstå, at Amerika ikke findes (Carroll 1997:

96). Denne position er en postmoderne idé om stedernes hyperrealitet, hvor det virkelige og det oprindelige ikke længere kan findes, fordi autenticiteten er forsvundet i referencerne. I modsætning til denne position kan vi i vores empiriske materiale se, at steder er af en meget mere grundlæggende og materiel betydning. Producenter, økonomiske bidragydere og seere skelner helt uproblematisk mellem virkelighed og fiktion, men anerkender samtidig, at der herimellem også findes et interaktionsforhold. Denne position er i stedet en realistisk og materialistisk idé om, at stederne indgår i forskellige former for kommunikation, men det betyder ikke, at vi mister fornemmelsen steders egentlige karakteristika og unikke træk. Med andre ord introducerer *location studies* en relancering af en materiel basis for analysen af film og tv-drama.

Produktionsstudier: etnografisk, konkret, konsulterende

Det samme kan vi sige om produktionsstudier. Hvor der i kunstkritik og i akademisk arbejde gennem mange år har været en vis mistro til forfatteren eller skaberen af et værk, er der med produktionsstudier tilvejebragt en ny og interessant interesse for de beslutninger, der træffes 'bag ved kameraet', og som har betydning for det endelige resultat. Meget groft kan man her skelne mellem to forskellige former for produktionsstudier. På den ene side er der en etnografisk og til tider branchekritisk tilgang til produktionsstudier. En kernefigur i denne forståelse af metoden er John T. Caldwell, der med sin *Production Culture* (2008) skabte en teoretisk-empirisk base for videre arbejde med feltet, mens han også med titlen viser, at det er mere produktionskultur end egentlige specifikke produktioner, der er hans interesse. På den anden side har vi derfor mere tekstnære og konkrete produktionsstudier, hvor netop Waades *Wallanderland* er et godt og introducerende eksempel.

Det betyder ikke, at de to typer produktionsstudier er hinanden eksklusive, men det understreger nogle lidt forskellige hensigter med studierne. Hvor den *etnografiske tilgang* i bredere forstand ønsker at afdække produktionskulturer på tværs af produktioner, er den *konkrete tilgang* i højere grad interesseret i at komme 'ind under huden' på en enkelt produktion eller en mindre gruppe produktioner med specifikke ligheder. Der er naturligvis fordele og ulemper ved begge typer. Den første type kan på sit mere abstrakte og generelle niveau forholde sig væsentlig mere kritisk til sine (ofte

anonyme) kilder, fordi det empiriske grundlag er væsentligt nemmere at anonymisere, men samtidig kan den som forbindelsesled til den mere konkrete tekstanalyse savne specificitet. Den anden type har nærmest de modsatte fordele og ulemper, fordi styrken ved den konkrete tilgang netop er, at den er helt tæt på den specifikke produktion, men fordi forskeren her har fået adgang til personer (oftest også navngivne) og eksklusivt materiale, kan det have betydning for den kritiske refleksion over produktionspraksis. At levere en stærk kritik af det, som Hanne Bruun kalder for "eksklusive informanter" (Bruun 2014), vil svare til at save sin egen empiriske gren over. Det er med andre ord en hårdfin balancegang mellem forskerens egen erkendelsesmæssige interesse og pleje af gode kilder. Da vi i dette projekt interviewede en informant, dukkede der eksempelvis nogle følsomme detaljer op, som vi foreslog at citere anonymt, men vedkommende svarede, at det ville være nemt at afkode, hvor informationen kommer fra. En specifik produktion er en mindre eksklusiv skare, hvilket selvfølgelig er en ulempe, hvis behandlingen af materialet anonymiseres, fordi det ofte indirekte vil være muligt at finde ophavet til data.

Det *konkrete* studie af en produktion eller en gruppe af produktioner fortæller derfor også en del om, hvordan produktionsholdet ønsker at *fremstille* en produktion. Det er i sig selv også interessant. Samtidig betyder det da også, at der blandt informanter faktisk kan være specifikke spørgsmål, som *de* ønskede svar på. Med andre ord er de navngivne respondenter og den specifikke case en interessant model, der kan fortælle noget mere generelt om produktioner. Oplevelsen af, at interview gik fra at være styret af spørgsmål fra os til også at være styret af spørgsmål fra informanterne, er derfor ikke unormalt – og især da ikke med dette forskningsprojekts undertitel: hvordan snakker det private og det offentlige sammen? Dette samarbejdsforhold mellem det offentlige (ofte en kommune) og det private (ofte et filmselskab) er sjældent belyst i forskningen om film- og tv-dramaproduktion, og netop specifik forskning i disse aspekter var noget, som flere informanter viste en stor interesse for. Det betyder, at produktionsstudier – ud over de empiriske og beskrivende produktionsstudier – også har et tredje, praktisk ben at stå på, fordi produktionsstudier kan hjælpe de personer, der bruger deres dyrebare tid på (ofte lange) interview med forskere. Hanne Bruun omtaler dette som "en handel", hvor forskeren nærmer sig en konsulentrolle (Bruun 2014: 36). Det betyder ikke, at dette

projektets arbejde har været lønnet på anden vis end vores almindelige professionelle ansættelser som forskere, men det introducerer en noget-for-noget-tankegang i relationen mellem forskere og aktører, hvor det derfor virker nemmere at få adgang til data, fordi de, der bidrager med dyrebar tid, måske også i sidste ende ideelt set kan nyde godt af forskningens konklusioner.

På den måde kan vi supplere de to typer produktionsstudier, som hhv. Caldwell og Waade står for, med en tredje, rådgivende empirisk funktion. Det skal dermed på ingen måde forstås på den måde, at vi som forskere ved mere om produktion end produktionsselskabet, eller at vi ved mere om lokal administration end kommunen selv. Men medievidenskaben har en lang tradition for at kunne stille sig lidt på en interesseløs, mere upartisk observatørpost, der gør, at vi kan se bestemte processer og perspektiver i et klarere lys. Akademisk arbejde har som særlig force, at vi som forskere er trænet i at skabe hurtigt overblik over et komplekst materiale og derudfra drage konklusioner. Dette projekts tilgang til produktionsstudier ligger derfor hovedsageligt et sted mellem den konkrete og den konsulterende tilgang med interviewet som en helt central informationskilde.

En samlet definition på et produktionsstudie kan vi hente fra Bruun: "Målet er på baggrund af den form for ikke-offentlig tilgængelig viden at kunne forklare årsager til medieindholdets karakteristika og produktionsvilkår, som hverken mediesystemanalysen eller tekst- og publikumsanalysen kan svare på" (Bruun 2014: 33). Bruun anbefaler derfor, at forskeren – inden undersøgelsen igangsættes – klart formulerer sin erkendelsesinteresse, hvilket principielt kan være en udfordring og formentlig noget, som er gradvist lettere afhængig af typer af produktionsstudie. I den etnografiske tilgang vil det være svært at formulere klart, fordi resultaterne hviler på observationer. I den konkrete tilgang vil det være lettere, fordi feltet er mere afgrænset, mens det i den konsulterende tilgang kan være tilfældet, at forskeren stilles specifikke spørgsmål eller fra starten får et særligt opdrag. Men produktionsstudier er samtidig en eksklusiv adgang, der gør, at den gode information først fremstår relevante på det tidspunkt, hvor informationen gives. Derfor hviler produktionsstudier på et grundlag hentet fra den etnografiske tilgang, som handler om, at forskeren må være åben for vinkler og perspektiver, der måtte opstå undervejs – og først senere

udvikle mere præcise erkendelser. Der er derfor ikke et punkt, hvor det er muligt at sige, at 'nu har vi tilstrækkeligt data' til at konkludere noget. I stedet er produktionsstudier præget af, at der altid vil være endnu et relevant dokument at få fat i eller endnu et oplagt interview at foretage. Produktionsstudier er derfor en konstant afvejning af forholdet mellem for lidt data og 'death by data': både for lidt og for meget data kan kvæle de relevante erkendelser.

Men fordi erkendelsesinteressen undervejs i datagenereringen kan være uklar eller under udvikling (på basis af netop tilvejebringelsen af data), kan det også være svært at fastholde en reel interviewstruktur i selve interviewene med informanter. Selvfølgelig kan man med interview have særlige hensigter i samtalen med de pågældende personer, men magtforholdet mellem spørger og respondent, som jo i forvejen er prekært pga. informantens eksklusivitet, bryder så let sammen. Derfor er de interviews ofte lettere at karakterisere som samtaler. I sådanne situationer kan rollerne til tider byttes om, så den, der egentlig var respondent, bliver spørger. Det er selvfølgelig en udfordring for det klart strukturerede interview, men det er også en eksemplarisk illustration af den forhandlende situation, der kan forekomme i forbindelse med konsulterende produktionsstudier. Samtalen er i modsætning til interviewet en vis form for nivellering af magtstrukturen i situationen, hvor der selvfølgelig ingen tvivl er om, at det er produktionsforholdet, der er den elementært magthavende (den, der giver adgang), mens en gradvist fladere struktur mellem de samtalende parter samtidig også illustrerer en tiltagende interesse i den mere praktiske side af medieforskningen hos produktionsselskaberne.

Policy-studier

En vigtig årsag til, at der fra produktionsselskabernes side har vist sig gradvist større interesse i medieforskningen, er, den mediepolitiske situation efterhånden fremstår mere og mere kompleks og med flere og flere potentielle aktører. En dansk film- eller tv-dramaproduktion kan fx modtage lokale midler på kommuneniveau, fra regionale fonde for sammenslutninger af kommuner, fra nationale puljer og fra internationalt samarbejde. Policy hænger med andre ord – ud over bestemte målsætninger med medievirkeligheden – også sammen med mulighederne for økonomisk at dække en produktion. Policy er et engelsk udtryk, der ikke let oversættes til dansk,

fordi det har en række forskellige betydninger. Det udspringer naturligvis af 'politik', og policy er da også et udtryk for politiske beslutninger, hvorved media policy vil være politiske beslutninger og bekendtgørelser, der har betydning for medielandskabet. Men policy på engelsk kan også henvise til bestemte organisationers eller sammenslutningers målsætninger, hvilket ikke i udgangspunktet som sådan nødvendigvis har direkte berøring med politiske beslutningsprocesser. Snarere har sådanne målsætninger en affinitet til politiske strukturer på en måde, at de vil være influeret af beslutninger, men de særskilte målsætninger for en bestemt organisation er oftest selvstændige beslutninger.

I dansk tv-dramaregi betyder public service-forpligtelserne naturligvis noget for en dansk generel media policy. Hovedaktøren er her DR, men TV 2 (hovedkanalen) har også en såkaldt public service-tilladelse, hvorved TV 2 også har tilladelse til på én kanal at levere public service-ydelser til et stort dansk publikum. Men økonomiske bevillinger til dansk tv-drama administreres også af Det Danske Filminstitut, der uddeler midlerne fra den såkaldte Public Service Pulje. Det seneste årti har også budt på tre nye spillere på dette marked, nemlig de tre danske regionalfonde Den Vestdanske Filmpulje, FilmFyn og Copenhagen Film Fund – hver med deres strategier og målsætninger. Helt nede på kommunalt niveau er der også i stigende grad både politisk, branding-mæssig og økonomisk interesse i film og tv-drama, hvilket tilsammen viser, at den mediepolitiske situation for dansk tv-drama har mange forskellige niveauer at spille på. Læg dertil den lovgivningsmæssige baggrund for beslutninger samt den tiltagende tendens til og interesse i transnationale co-produktioner og international udveksling af film- og tv-dramaindhold (som enten køb af serier/film, presale eller køb af remake-rettigheder). Den økonomiske sammensætning af film og tv-drama er blevet væsentligt mere kompleks de seneste par årtier, hvilket på mange måder et udfordrende farvand at navigere i. Det er netop opgaven for media policy-studier at diskutere, kritisere og behandle sådanne strukturelle forandringer, hvilket har stor betydning for medielandskabet i sig selv og seerens oplevelse af dramaproduktioner.

Media policy har normalvist været tænkt på et relativt nationalt domæne, men den seneste udvikling har udfordret nationale forestillinger om mediepolitik og målsætninger. Der er interne udfordringer for den nationale

rammesætning, og der er eksterne udfordringer. De interne udfordringer til en nationalt samlet forestilling udspringer hovedsageligt af lokale og internt regionale målsætninger og økonomiske midler, mens det er ekstern regionale målsætninger, der udfordrer den nationale policy-forståelse udefra. Det gælder fx det nordiske samarbejde i Nordvision eller transeuropæiske målsætninger fra EU. På samme måde som vi ser et møde mellem det lokale og det globale i tv-dramaernes produktion og distribution, foregår der også på det mediepolitiske niveau såvel centripetale (indadvendte) som centrifugale (udadvendte) bevægelser. Globalisering er i høj grad en væsentlig udfordring for medier, media policy og nationale selvforståelser (Gripsrud & Moe 2010: 10). Men vi ser også en interessant modreaktion i en sådan grad, at det lokale og det globale konvergerer i globaliseringsprocesser, hvor det lokale og det globale kommer til at hænge tæt sammen (Robertson 2012). Sådanne intuitivt modsatrettede tendenser kan som her fremstilles som udfordringer for medievirkeligheden, men branchen betragter det i tiltagende grad også som både en nødvendighed og en mulighed. Store skandinaviske tv-dramaproduktioner ville således aldrig være blevet til uden såvel lokal som international støtte og interesse.

Policy-studiers centrale objekter er på den ene side lovgivning og vurderinger af målsætningerne bag, beslutningsdokumenter, formålsparagraffer og andre relevante og konkrete dokumenter. Men på den anden side kan media policy også betragtes som "the technologies, processes and content which mediate the public in a broad sense" (Gripsrud & Moe 2010: 9). Der ved bliver feltet meget bredt og behæftet med berøringsflader med flere andre medievidenskabelige interesser såsom mediekultur og produktionskultur, men det er netop det centrale argument for at inddrage media policy i sammenhæng med produktionsstudier. På samme måde som produktionsstudier navigerer på et bredere makroniveau og et mere specifikt mikroniveau, så opererer studier i media policy også på sådanne to niveauer. Der er nogle meget generelle mediepolitiske årsager til, at medielandskabet og offentlighedsstrukturer ser ud, som de gør, men der er også nogle helt specifikke detaljer på et mikroniveau, der er medårsag til, at en tv-dramaproduktion ender med at se ud, som den gør.

Dette projekts interesser er hovedsageligt den media policy, der har haft direkte betydning for ét bestemt tv-drama, og derfor er udgangspunktet

naturligvis mikroniveauet. Med interessen i skildringen og anvendelsen af det lokale i Nordjylland og betydningen for området/stedet er det naturligt at tage udgangspunkt i, hvordan det kommunale engagement har været i skabelsen af bestemte produktioner. Det betyder dog på ingen måde, at nationale, regionale eller transnationale mediepolitiske observationer er irrelevante, fordi der i disse også findes såvel indad- som udadvendte processer. Public Service Puljen er i sin bekendtgørelse (af 2015) meget national i sin ordlyd, men en procentdel af midlerne er øremærket regionale produktioner, mens Nordvision i udgangspunktet er en transnational sammenslutning af public service-aktører i Norden, men de har nationale kvoter for produktionsstøtte. Således er den mediepolitiske situation præget af en vis blandingsform mellem lokale, nationale, regionale og internationale relationer. Derfor er det nødvendigt at se på både de 'nære' og de 'fjerne' beslutninger og målsætninger for at se, hvilken betydning de har for produktionen.

Genrestudier

Ud over at selve produktionen af film og tv-drama er præget af en intertekstuel bevidsthed hos de implicerede parter, så er der også en meget bevidst interesse i genrer og genrernes betydning for processen. Der findes ofte en generisk intention, som vi kan spore gennem alle de tre ovennævnte spor: i valget af locations, i selve produktionen og i forbindelse med den mediepolitiske interesse i serien.

Genrer handler om ensartethed mellem forskellige eksempler. En gruppe tekster har en række fællestræk, der er genkommende inden for et bestemt medie eller på tværs af medier i en sådan grad, at de tilsammen kan danne en fælles gruppe. Men genrer er ikke noget, der er i eksemplerne. Det er snarere diskurser, der hjælper skaberne og seerne til at finde et fælles kommunikativt udgangspunkt. Genrer er derfor i denne bogs optik et overbegreb til mange forskellige underbegreber, som kan inddrages i skitseringen af en film eller et tv-dramas genremæssige tilhørsforhold – elementer ofte inkluderet i betegnelserne stil og narratologi.

Genrer er ikke et nemt begreb at definere let, og her er der heller ikke plads til at udfolde den teoretiske diskussion. Antagelsen er også grundlæggende banal, fordi det handler om, at vi som kommunikerende menne-

sker har brug for nogle fælles kategorier for at kunne tale om objekter inden for det samme sprog – og her bidrager forestillingen om genrer med nogle kategorier, som vi kan placere vores objekter i. Det betyder ikke, at alle film eller tv-dramaer, der trækker på den samme genre, derfor nødvendigvis er ens, fordi genrer hele tiden også er behæftet med variation. Mødet mellem genkendelse og variation er centralt for genreforståelse. Derfor peger Rick Altman også på, at eksempler i en bestemt genre i højere grad end blot at være lig hinanden end i stedet har familieligheder (Altman 1999: 98). På samme måde som vi kan genkende træk mellem søskende, fordi de har et fælles biologisk ophav, så har bestemte eksempler på en genre et fælles kulturelt, diskursivt udspringspunkt. Men over tid udvikler genrer sig i en proces, som Altman karakteriserer som 'genrefication': "What we can affirm at this point, however, is that the constitution of *film* cycles and genres is a never-ceasing process, closely tied to the capitalist need for product differentiation" (ibid.: 64). Det er seerens efterspørgsel på 'the same, but different', der gør, at genrer eksisterer, men konstant er indlemmet i det, Altman kalder for "the process of becoming" (ibid.: 140) – og de processer kan eksempelvis også indbefatte blandingsformer med andre genrer. Ingen genrer er rene, ingen genrer er hellige, ingen genrer er nogensinde færdige med at udvikle sig. For på de tidspunkter, hvor genrer stopper med at udvikle sig, er de døde genrer.

Der er flere modeller for at analysere en genre. David Bordwell og Kristin Thompson lister fire karakteristika, som ifølge dem er gældende måder at beskrive en genre på: plotelementer, tematikker, filmteknikker og særlig ikonografi (Bordwell & Thompson 2001: 96). Genreikonografi er ifølge Bordwell og Thompson en række genkommende symbolske visuelle træk (de nævner fx cowboy-kostumet i en western). På mange måder minder denne tilgang til genre også en del om Altmans mere sprogvidenskabelige tilgang til genrebeskrivelse. I en klassisk artikel skelner Altman mellem semantiske og syntaktiske genretræk (Altman 1984, genoptrykt i Altman 1999: 216f). Semantiske elementer kan være "common topics, shared plots, key scenes, character types, familiar objects or recognizable shots and sounds", mens syntaktiske elementer kan være "plot structure, character relationships or image and sound montage" (ibid.: 89). Samlet set er sådanne elementer iboende træk ved eksemplerne, hvilket gør, at genreanalysen i princippet fastholdes på et tekstnært niveau. I bogen *Film/Genre*

supplerer Altman dog med et tredje ben, som peger på, at genrer ikke kun handler om indbyggede udviklingsperspektiver, men betydningen og forståelsen af genrer kommer også fra den måde, vi *bruger* genrerne på. Han introducerer derfor et pragmatisk element, hvorved han i sin genreanalyse mimer tre sprogvidenskabelige analysemåder, og derfor kalder han sin tilgang for en semantisk/syntaktisk/pragmatisk tilgang. En "pragmatic analysis must constantly attend to the competition among multiple users that characterizes genres", skriver han, mens disse "multiple users" ud over seergrupper præciseres som "producers, distributors, exhibitors, cultural agencies, and many others as well" (ibid.: 210). Mere præcist kunne man som eksempler nævne anmeldelser og presse (cultural agencies), paratekster på fx udgivelser og plakater (distributors) og bestemte måder at skrive og planlægge dramaet på (producers).

Genrer bliver på den måde til på mange cirkulerende niveauer omkring kerneteksterne, men netop fordi der er så mange aktører på spil i brugen af en bestemt genre, så udvikler betydningen af genrer sig også hele tiden. Ligesom sprogsystemet, der jo er den grundlæggende metafor hos Altman, hele tiden udvikler sig via sprogbrugen, så kan man sige, at genresystemer hele tiden udfordres af nye genreanvendelser og genrediskussioner. Der ved bindes genreanalysen også op på elementer fra policy- og produktionsstudierne, fordi genrediskussionen også optræder heri.

Proceduremodellen som redskab

Samlet set er denne proceduremodel ikke en udtømmende analysemodel, men det er en kompleks og multimodal model, der gør det muligt ikke kun at tage stilling til forskellige facetter i og omkring en film og tv-dramaproduktion. Det er også en måde, der gør det muligt at vise, hvor tæt relationen er mellem det helt praktiske location-valg, selve fortællingens tilblivelse og produktionens tilrettelæggelse, mediepolitiske beslutninger og interesser såvel som den eller de genrer, der bringes i anvendelse i hele processen og i lanceringen af en produktion. Modellen antager ikke, at der som sådan er et bestemt startpunkt for hverken refleksionen over dramaproduktionen eller for selve produktionen selv. Kreative processer er også selv multimodale processer, der bliver til på mange forskellige måder. Men antagelsen er, at der fra starten ofte er nogle meget præcise forestillinger om slutresultatet, der så selvfølgelig forhandles undervejs. Der kan i den

forbindelse være en slags intertekstuel styring inden for både genrer og location valg, som har konsekvenser for samarbejdet mellem mediepolitiske aktører og medieproduktionsapparatet.

Det er ikke hensigten at etablere en model, der kan dække alle teoretiske nuancer på en tv-serie, som måtte udspringe af den stedsteoretiske interesse i bogen her. Det, der dog er det centrale for udviklingen af disse særlige fokuseringer er, at vi i vores empiri kan se, at stedet har haft enorm betydning for netop samarbejdet mellem lokale aktører og produktioners interesse i at indspille delvist lokalt. Netop derfor er location studies en central metode til at skildre *brugen* af steder i serien, men netop kommunernes interessante sammensmeltning af kulturpolitik og erhvervs politik danner et interessant grundlag for en policy-analyse af lokale medieproduktioner. Det gælder fx arbejdet med tv-serien *Norskov*: Genremæssigt blev krimigenren nævnt meget tidligt til tilblivelsesforløbet, hvilket har været både styrende for produktionen og muligvis udslagsgivende for den seertilslutning, der vurderedes som for lav, da TV 2 i november 2015 (kort tid efter udsendelsen af sidste afsnit) valgte at terminere seriens videre eksistens. Men netop krimigenren har et helt særligt forhold til steder, fordi dens narrative katalysator er netop et gerningsstedet. Genren har brug for et sted, og et genkendeligt genretræk, som vi ofte ser i krimifortællinger, er, at det er et problem, hvis politiet har et lig uden et gerningssted. Krimien er med andre ord materielt bundet til steder – også fordi detektiven eller politimanden i opklaringsprocessen netop bevæger sig gennem rum for at finde frem til nye oplysninger, som kan lede til en opklaring. Et fænomen, der kan omtales som zoomscape med et begreb fra Mitchell Schwarzer: "An important characteristic of the zoomscape is mobility, the chance to go to a multiplicity of places quickly and easily [...]. From the zoomscape we can trespass, cross forbidden thresholds, glimpse private lives" (Schwarzer 2004: 21). Det minder meget om detektivens arbejde, men karakteriserer måske også meget generelt en sådan type fiktions attraktion hos publikum: fiktion er et peepshow. Krimien er på den måde en genre knyttet til stedslighed og mobilitet på en helt særlig måde. Og måske derfor er det blevet så attraktivt (trods genrens morbide indhold) at skabe lokal branding i kraft af en populær genre med stor interesse i stedsspecifikke karakteristika. Genrens fokus på de mindste detaljer kan forsvare en filmisk eller en fortælle teknisk fiksering på små og sigende lokale detaljer –

detaljer, der kan være betydningsfulde for handlingen, men som også kan have betydning for det virkelige sted, hvor et drama er indspillet.

Referencer

- Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Baudrillard, Jean. 1988. *America*. London & New York: Verso.
- Bordwell, David & Kristin Thompson. 2001. *Film Art: An Introduction* (6. udgave). New York: McGraw Hill.
- Bruun, Hanne. 2014. "Eksklusive informanter. Om interviewet som redskab i produktionsanalysen". *Nordicom-Information*, nr. 36, vol. 1.
- Caldwell, John T. 2008. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham & London: Duke University Press.
- Carroll, Noël. 1997. "The Concept of Postmodernism from a Philosophical Point of View". I Johannes Willen Bertens et.al. (red.) *International Post-modernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Christensen, Jørgen Riber & Kim Toft Hansen. 2015. "Northern Jutland as an Intertextual Location: Hyperrealities in Peripheral Denmark". I Bent Sørensen et.al. (red.) *Non-place: Representing Placelessness in Literature, Media and Culture*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Comunian, Roberta, Caroline Chapain & Nick Clifton. 2010. "Location, location, location: exploring the complex relationship between creative industries and place". *Creative Industries Journal*, vol. 3, nr. 1.
- de Souza a Silva, Adriana and Mimi Sheller (2015). *Mobility and Locative Media: Mobile Communication in Hybrid Spaces*. New York: Routledge.
- Fabian, Louise. 2010. "Spatale forklaringer. Da den geografiske tænkning kom på den humanvidenskabelige dagsorden". *Slagmark – tidsskrift for idéhistorie*, nr. 57.
- Falkheimer, Jesper & André Jansson (red.). 2006. *Geographies of Communication. The Spatial Turn in Media Studies*. Göteborg: Nordicom.

Gripsrud, Jostein & Hallvard Moe. 2010. "The Digital Public Sphere. Challenges for Media Policy. I Jostein Gripsrud & Hallvard Moe (red.) *The Digital Public Sphere. Challenges for Media Policy*. Göteborg: Nordicom.

Hansen, Kim Toft. 2016. "Filmen 1864. Filmisk kvalitet, legitimering, forbigåelse". I Kim Toft Hansen (red.) *1864: tv-serien, historien, kritikken*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

Mai, Anne-Marie og Dan Ringgaard (red.). 2010. *Sted*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Ringgaard, Dan. 2010. *Stedssans*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Roberts, Les. 2012. *Film, Mobility and Urban Space – A Cinematic Geography of Liverpool*. Liverpool: Liverpool University Press.

Robertson, Roland. 2012. "Globalisation or glocalisation?". *The Journal of International Communication*, vol. 18, nr. 2.

Schwarzer, Mitchell. 2004. *Zoomscape. Architecture in Motion and Media*. Princeton: Princeton Architectural Press.

Thompson, Kristin & Bordwell, David. 2003. *Film History An Introduction*. Boston: McGraw-Hill.

Waade, Anne Marit. 2013. *Wallanderland. Medieturisme og skandinavisk krimi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

Waade, Anne Marit. 2015a. "Local colour: locations in television drama series", paper til GeoMedia, maj 2015, Karlstad.

Waade, Anne Marit. 2015b. "Locations in television drama series", paper til ECREA, november 2015, Lissabon.