



AAU MATCHMAKING
DIN GENVEJ TIL SAMARBEJDE MED AALBORG UNIVERSITET

Arbejdsrapport #3

”Dræberne fra Nibe. En produktionsanalyse”

Louise Thomsen Kristensen, 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

Indhold

| | |
|---|----|
| Indledning..... | 2 |
| Metode..... | 3 |
| Hvorfor produktionsanalyse?..... | 4 |
| Adgang..... | 5 |
| Den Vestdanske Filmpulje..... | 7 |
| Aalborg i Filmpuljen..... | 9 |
| Hvorfor Nibe?..... | 11 |
| Hvordan Nibe?..... | 12 |
| Location og værdi..... | 18 |
| Location som <i>production value</i> | 21 |
| Hvad kan lokale medieproduktioner tilføre Aalborg Kommune?..... | 24 |
| Konklusion..... | 27 |
| Kilder..... | 29 |

Bilag 1: Pressemeddelelse

Bilag 2: Locationliste

Indledning

Studier af medier undergår kontinuerligt en udvikling, og ændrede tilgange kan bidrage med nye perspektiver på medietekster og fremhæve detaljer, som med andre optikker ikke var blevet bemærket (Hansen 2016). Der tales i tiden om en spatial eller rumlig vending indenfor social- og humanvidenskaberne, hvor steder i stigende grad tillægges en særlig betydning i en globaliseret, medieret og markedsgjort kultur. Dette ses blandt andet i mediestudier, hvor det undersøges, hvordan medier er medvirkende til at producere steder og deres betydning, samt hvordan steder i medier gøres til genstand for oplevelsesøkonomi, markedsføring og kommodificering (Waade 2013: 8, 52). Det er med afsæt i det stedlige perspektiv, at nærværende projekt er udarbejdet, idet projektet skal indeholde en produktionsanalyse af filmen *Dræberne fra Nibe (DFN)* med fokus på location.

DFN er skrevet og instrueret af Ole Bornedal, og den planlægges at have premiere den 25. december 2016. Filmen, som har taglinen ”Det er dyrt at blive skilt, men der findes en billigere løsning...”, omhandler to jyske håndværkere, som er trætte af deres kedelige ægteskaber, og som i en brandert hyrer en russisk lejemor til at slå deres respektive ægtefæller ihjel, så de i fred og ro kan leve det søde liv for de sorte penge, de har tjent. De har imidlertid undervurderet deres koner, som har et modtræk til mændenes planer, og hele miseren sender dem ud på en absurd rejse (bilag 1). Filmen foregår, som titlen antyder, i den nordjyske by Nibe beliggende i Aalborg Kommune, hvor en stor del af filmen også er optaget i løbet af februar og marts 2016. Filmens samlede budget er på 22.000.000 kroner, og den er produceret af Miso Film i co-produktion med 4Fiction og Nordisk Film. Den er støttet af Det Danske Filminstituts (DFI) Markedsordning med 7.000.000 kroner samt produceret i samarbejde med DR og Den Vestdanske Filmpulje, hvoraf sidstnævnte har støttet med 1.750.000 kroner i produktionsstøtte (Milovic 2016; Holst 2016a). Filmens placering i det provinsielle Nibe gør den interessant i en produktionsanalytisk kontekst med fokus på de stedlige aspekter, og det overordnede fokus i analysen er således: hvad betyder det for en film og filmproduktion, at den placeres et bestemt sted – og hvad betyder det for stedet, at en film placeres der?

Strukturen på projektet er den, at der indledningsvis præsenteres den metodiske tilgang efterfulgt af refleksioner over adgangen til empiri. Derpå følger et kontekstualiserende afsnit vedrørende regionalisering af filmproduktion i Danmark og herunder særligt Den Vestdanske Filmpuljes rolle og Aalborg Kommunes engagement i denne. Efter dette afsnit kommer analysedelen, som vil indebære en produktionsanalyse af *DFN* med fokus på location og herunder forskellige perspektiver på og hensigter med lokal produktion. Slutteligt perspektiverer jeg over, hvad filmproduktioner i Aalborg Kommune kan tilføre området.

Metode

Produktionsanalyse er jævnfør Kirsten Frandsen ikke en specielt veldefineret eller velafgrænset størrelse, og der er varierende betegnelser for metoden, som kan ses som et udtryk for, at feltet stadig er under udvikling og til både metodisk og teoretisk diskussion (Frandsen 2007: 24f). Hun plæderer imidlertid for at bruge begrebet produktionsanalyse som en

pragmatisk fællesbetegnelse for meget forskelligartede undersøgelser, der uanset overordnet prædikat har det tilfælles, at de via empiri fokuserer på at kortlægge og analysere nogle af de dynamikker og processer, som knytter sig til – og kan forklare – en eller flere audiovisuelle teksters tilblivelse inden for en given organisatorisk og produktionskontekst (ibid.: 25f).

Hun uddyber, at der er tale om kvalitative undersøgelser med fokus på produktionsaspektet, og hun anskuer, at det typisk foregår på mikro- eller mesoniveau for at belyse individuelle, organisationsinterne, institutions- og eventuelt branchespecifikke forhold (ibid.: 26). Denne tilgang har inspireret min produktionsanalyse, som netop søger kvalitativt at afdække produktionen af *DFN* primært på mikroniveau ved at fokusere på den specifikke case, men samtidig inddrages aspekter på mesoniveau ved at berøre nogle generelle brancheforhold i lokal, regional og national kontekst.

Frandsen observerer en tendens indenfor særligt kognitiv filmforskning til, at mange undersøgelser af afsenderinstansen har været præget af fokus på instruktøren som auteur og kilden til filmtekster, hvor forskeren kobler tekstanalyse med udsagn fra instruktøren selv (Frandsen 2007: 28ff). Denne tilgang er imidlertid blevet udfordret af mere sociologiske tilgange, hvor ”den organisatoriske tilrettelæggelse af produktionen bliver langt mere central, og det enkelte individ i produktionen i mere radikalt omfang indordnes i et samarbejde med én eller flere faggrupper” (ibid.: 35). Denne tilgang opfatter dermed i højere grad tekstproduktion som resultatet af de implicerede individers interaktion med hinanden indenfor bestemte organisatoriske og strukturelle rammer (ibid.: 35f), og det er med udgangspunkt i dette, at denne analyse er udarbejdet.

Produktionsanalysen af *DFN* er således i vid udstrækning baseret på interviews med forskellige aktører både internt og eksternt i produktionen, som på forskellig vis influerer denne og dermed kan give forskellige perspektiver på det. Frandsen peger på, at den sociologiske tilgang til produktionsanalysen er multidisciplinær, idet den typisk vil indeholde både interviews og tekstanalyse suppleret med arkivmateriale, interne dokumenter fra organisationer såsom manuskripter og policy papirer samt observationer af dele af produktionsprocessen (Frandsen 2007: 36). Da *DFN* ikke er udkommet

endnu, vil en egentlig tekstanalyse ikke indgå i projektet, men mine interviews er suppleret med alment tilgængelige samt interne dokumenter og billeder, mailkorrespondancer samt begrænsede observationer for at give et bredt indblik i produktionen. Det faktum, at filmen endnu ikke er færdiglavet, medfører, at visse betragtninger beror på antagelser ud fra den indsamlede empiri, og det forekommer at bibringe en empirisk åbenhed, da det endelige resultat ikke fungerer som en rettesnor eller et facit i forhold til eksempelvis de interviewedes udsagn.

Som beskrevet i indledningen er steders betydning i stigende grad genstand for forskning indenfor socialvidenskab og humaniora, og ifølge Kim Toft Hansen er der indenfor produktionsstudier ”sket en forøget interesse i forholdet mellem de virkelige steder og fiktionens diegetiske steder” (Hansen 2016). Studier af steder i produktionsanalytisk sammenhæng benævnes metodisk *location studies*, og min hovedinspirationskilde til metoden er Anne Marit Waade, som anskuer location-studier som et interdisciplinært perspektiv, der inkluderer medier, æstetisk, geografi, produktionsstudier og kulturpolitik (ibid.). Til at analysere min empiri vil jeg derfor i særdeleshed benytte Waades *Wallanderland. Medieturisme og skandinavisk tv-krimi* (2013) gennemgående i analysen suppleret med andre teoretiske tekster samt pointer fra andre produktionsanalyser. Waades bidrag er valgt, fordi hun fokuserer på konkrete og tekstnære produktionsstudier, og hendes tilgang er som beskrevet af Hansen ”interesseret i at komme ’ind under huden’ på en enkelt produktion eller en mindre gruppe produktioner med specifikke ligheder” (Hansen 2016). En anden tilgang kunne være af mere etnografisk art som repræsenteret hos John T. Caldwell i *Production Culture* (2008), der fokuserer mere på produktionskultur end egentlige konkrete produktioner (ibid.: 4f), men dette er således fravalgt her, da det specifikt er *DFN*, der skal analyseres. Waade er ligeledes valgt som teoretisk fundament, da hun som ovennævnt fokuserer på location eksemplarisk i forhold til *Wallanders* Ystad, og location er ligeledes et fremtrædende aspekt i nærværende projekt i kraft af ønsket om at undersøge, hvilken betydning det har, at Nibe er brugt som location i *DFN*.

Hvorfor produktionsanalyse?

Jeg vil her kort reflektere over, hvorfor en produktionsanalyse overhovedet er relevant, samt hvad denne type analyse kan bidrage med. Det kan først og fremmest fremhæves, at en produktionsanalyse kan bidrage med ny og ofte forholdsvis eksklusiv viden omkring dynamikker og processer i den givne produktion eller mere generelt i produktionskulturer. Denne viden kan både være givtig i forskningsøjemed, men det kan ligeledes bidrage til, at aktørerne i en produktion får et indblik i, hvilke overvejelser deres samarbejdspartnere har gjort sig og dermed blive klogere på, hvad hinanden tænker. En

produktionsanalyse kan derfor både have en etnografisk (og til tider branchekritisk) tilgang som repræsenteret af Caldwell, en konkret og tekstnær tilgang som repræsenteret af Waade samt en rådgivende og konsulterende funktion beskrevet af Hansen, som netop omfatter, at de involverede aktører giver noget data mod at få indblik i forskningens konklusioner (Hansen 2016). Produktionsanalyser kan altså overordnet set bidrage med en ”empirisk forankret viden og dermed være central for vores forståelse af mediernes samfundsmæssige og kulturelle betydning” (Bruun 2011: 17).

Adgang

Da min metode i høj grad er baseret på og afhængig af forskellig empiri, skal følgende omhandle, hvorvidt og hvordan jeg har fået adgang til den ønskede empiri i form af såvel interviewpersoner, observationer og dokumenter. Frandsen bemærker, at produktionsanalysen indebærer, at ”forskeren [søger] adgang til et eksklusivt rum præget af forskellige former for kulturel status, moralske forpligtelser og økonomiske interesser” (Frandsen 2007: 44). Hun uddyber, at produktionsanalyser baseret på en etnografisk, observerende metode derfor er sjældne, og at der i højere grad bliver lavet undersøgelser, der er baseret på tekstanalyse kombineret med offentliggjorte interviews og arkivmateriale. En udfordring i nærværende projekt har som før nævnt været, at undersøgelsen af *DFN* har pågået undervejs i indspilningsperioden, og at jeg følgelig ikke har haft adgang til den færdige film. Dette har medført, at interviews med centrale aktører og interne dokumenter såsom filmens synopsis og liste over locations har været essentielle for et indblik i, hvad der er tænkt med filmen.

Frandsen skriver, at der er et element af tilfældighed og pragmatisme i relation til produktionsstudier, fordi forskeren må gribe de chancer, der byder sig på det tidspunkt, hvor vedkommende har tid til at lave sine undersøgelser (Frandsen 2007: 50). Der åbnede sig i mit tilfælde en mulighed for at komme ned til Rådhuskroen, også kaldet Jernkroen, i Nibe og observere optagelser en enkelt dag i marts, og trods kort notits var dette således vigtigt, da det gav mulighed for at observere og spontant tale med Ole Børnedal, leder for Den Vestdanske Filmpulje Carsten Holst og producer Jonas Allen, inden de var færdige med at filme i Nibe kort tid efter¹. Det var dog sparsomt med tid til interviews med de forskellige aktører den dag, da der var en tidsplan, der skulle følges, og praktikken havde dermed en indflydelse på, hvor meget materiale jeg kunne tilegne mig. Det faktum, at jeg først fik adgang til optagelserne hen mod slutningen, betød ligeledes, at mine observationer er sparsomme og begrænset til Jernkroen, hvorfor interviews og diverse dokumenter og mailkorrespondancer udgør hovedparten af empirien.

¹Der var omkring en uge tilbage af optagelserne i Nibe, og optagelserne i København var allerede færdiggjort.

Generelt har tid været en faktor, og såvel interviews fra optagedagen i Nibe som det efterfølgende interview med kulturchef for kultur og biblioteker i Aalborg Kommune Lis Rom Andersen bar præg af, at tiden var knap, og at spørgsmålene følgelig skulle minimeres og skæres ind til benet. Generelt har der dog været en velvilje i forhold til at hjælpe mit projekt på vej, men som nævnt indledningsvist er det et eksklusivt rum at bevæge sig ind i, hvorfor adgang er præget af, hvad aktørerne vil være med til og ønsker at oplyse. Jeg har i den forbindelse oplevet udfordringer med at få oplyst visse økonomiske aspekter, idet Miso Film ikke har ønsket at oplyse, hvad henholdsvis DR, 4Fiction og Nordisk Film har bidraget med, og hvad deres rolle har været i produktionen. DFI har ligeledes ikke ønsket at udtale sig specifikt om beslutningsprocesserne i sagsbehandlingen af *DFN*, men har blot henvist til, at den er støttet under Markedsordningen.

Adgangen til informationer om filmen har imidlertid, som nævnt, generelt været præget af beredvillighed og mulighed for at interviewe og få adgang til dokumenter såsom locationliste, pressemeddelelse og inspirations- og locationbilleder indenfor kort tid. Informanterne har fungeret som det, Hanne Bruun benævner gavegivere, hvor forventningerne til mig har været udefinerede og af mere moralsk og symbolsk karakter (Bruun 2011: 121). Adgangen har ligeledes i høj grad været netværksbaseret, da Kim Toft Hansens kontakt til Boredal gav mig adgang til optagelserne i Nibe, interviewet med Allen førte til en kontakt til Holst, og Miso Film gav mig kontaktoplysninger til location manager Kenneth Berg, som gav mig kontaktoplysninger til production designer Søren Gam. Som Frandsen påpeger, spiller tilfældighed en væsentligt rolle i produktionsstudier, og kontakten til de forskellige aktører har i mit tilfælde også været præget af en vis tilfældighed, og eksempelvis Holst og Allens tilstedeværelse på filmsettet gav en opportun mulighed for at tale med dem, som måske ikke havde været muligt ellers.

Den Vestdanske Filmpulje

Under overskriften "Et støttesystem der fremmer kvalitet" er der i Filmaftalen 2015-2018, som er indgået mellem Socialdemokratiet, Radikale Venstre, Venstre, SF, DF, Enhedslisten, Det Konservative Folkeparti og Liberal Alliance, angivet, at "Det Danske Filminstituts støtteordning til regionale filmproduktioner tilpasses, så støtteordningen i væsentlig grad sikrer udviklingen af produktionsmiljøer udenfor hovedstadsområdet ved at midlerne anvendes lokalt" (Kulturministeriet 2014). Der er således fra politisk side et ønske om, at regionerne i højere grad tilgodeses i relation til filmproduktion, og dette skal gøres ved, at der uddeles støttekroner til såvel regionale fonde samt direkte til regionale filmprojekter. Der skal i alt anvendes mindst 28.000.000 kroner på regional filmproduktion i perioden, hvoraf DFI bidrager med 7.000.000 kroner til henholdsvis Den Vestdanske Filmpulje (Filmpuljen) og FilmFyn samt yder støtte til regional filmproduktion, der søges direkte hos DFI, med 14.000.000 kroner (ibid.)².

Filmpuljen er en regionalt forankret filmfond med base i Filmby Aarhus med Holst (leder) og Steen Risom (rådgivning, vejledning og ekspedition) i sekretariatet (Den Vestdanske Filmpulje u.å.a). Filmpuljen har siden 2002 ydet støtte til blandt andet spillefilm, tv-serier, multimedieproduktioner og festivalaktiviteter i det vestdanske område (Den Vestdanske Filmpulje u.å.b). Støttemidlerne kommer fra kontingenter indbetalt fra de ni kommuner, der er medlem af Filmpuljen. Kontingenterne varierer fra kommune til kommune, og bidrag i 2016 ser jævnfør Risom ud som følger:

| | |
|-----------------------|-----------|
| Frederikshavn Kommune | 60.320 |
| Hjørring Kommune | 130.590 |
| Holstebro Kommune | 57.338 |
| Randers Kommune | 96.000 |
| Silkeborg Kommune | 90.000 |
| Syddjurs Kommune | 41.000 |
| Viborg Kommune | 1.000.000 |
| Aalborg Kommune | 631.287 |
| Aarhus Kommune | 5.500.000 |

(Risom 2016)³.

²DFN er ikke støttet med regionalstøtte fra DFI jævnfør projektkoordinator for spillefilm Tine Engelbrecht (Engelbrecht 2016).

³Vejledende mindste bidragsstørrelser er for kommuner med over 200.000 indbyggere 3,00 kroner/indbygger, mellem 100.000 og 200.000 indbyggere 1,25 kroner/indbygger og under 100.000 indbyggere 1,00 krone/indbygger (Risom 2016).

I tillæg til kontingenterne fra kommunerne modtager Filmpuljen penge fra DFI, som jævnfør ovenstående bidrager med 7.000.000 kroner i perioden 2015-2018, som Filmpuljen selv kan forvalte (Det Danske Filminstitut 2016). Dette giver således Filmpuljen råderum over 1.750.000 statskroner om året, og Holst udtaler om dette: ”Nu er der også kommet statspenge i Den Vestdanske Filmpulje for første gang [...], så det betyder selvfølgelig, at nu bliver der endnu større mulighed for, at en lokal fond kan skabe lokale historier [...] og dermed skabe nogle lokale produktionsmiljøer” (Holst 2016). Foruden statsstøtten og kontingenterne fra medlemskommunerne er der også tilfælde, hvor Filmpuljen modtager ekstrabevillinger fra kommunerne til specifikke projekter, som typisk kanaliseres via Filmpuljen og dermed indgår i deres økonomi, hvilket ifølge Holst styrker fonden og giver den mere værdi nationalt set (Holst 2015). Denne fremgangsmåde blev eksempelvis benyttet i forbindelse med Dicte II, hvor Aarhus Kommune gav en ekstrabevilling på 2.500.000 kroner (Nyvang 2014), og Filmpuljens økonomi udgøres således af en sammensætning mellem kontingenter, statsstøtte og ekstrabevillinger.

Støtten kan ydes i henholdsvis manuskript-, udviklings- og produktionsfasen, og som det ses af støttetildelingen for 2015, er det udviklings- og produktionsfasen, der hyppigst støttes, og sidstnævnte, der støttes med de højeste beløber (Den Vestdanske Filmpulje 2015). Det generelle formål med støtten er at befordre udviklingen af produktionsmiljøer i de ni medlemskommuner. Holst udtaler, at Filmpuljens rolle i en filmproduktion

er hovedsageligt faktisk økonomisk støtte, men den er jo at læse manuskriptet og så finde de bedste film, der er egnet til vores formål. Det handler om at skabe branding – det vil sige skabe opmærksomhed om de byer, det er optaget i. Det handler om filmturisme efterfølgende [...], og det ønsker vi selvfølgelig at blive en del af. Og så handler det om den omsætning, der er helt i det øjeblik, som filmen bliver produceret (Holst 2016).

Holst uddyber, at der er en gennemsnitlig omsætning for Filmpuljen på 3,9 gange, som betyder, at eksempelvis 1.000.000 kroner fra Filmpuljen til en produktion giver omkring 3.900.000 kroner tilbage til lokalsamfundet i form af arbejdspladser, hoteller, fortæring, håndværkere med mere, hvilket Holst omtaler som *return on investment* (ROI) (ibid.).

Filmpuljens formål er desuden at yde støtte til produktioner, som de vurderer som værende kunstneriske interessante, og som samtidig er givtige for deres medlemmer, og de fungerer ligeledes som faglige sparringspartnere samt mellemmand, der jævnfør Holst eksempelvis kan skabe en givtig dialog mellem kommune og producent i en produktion (Holst 2015). Med i bestyrelsen er en repræsentant fra hver medlemskommune (Den Vestdanske Filmpulje u.å.d), som har indflydelse på, hvad der

skal ydes støtte til. Af eksempler på støtte givet til produktioner kan der nævnes *Norskov* (2015), *Sorg og glæde* (2013), *Tvillingerne og julemanden* (2013), *Nymphomaniac* (2013), *Dicte* (2013) og altså også *DFN*.

Aalborg i Filmpuljen

Aalborg Kommune blev medlem af Filmpuljen i dens begyndelse i 2002 og to år frem (Skole- og Kulturudvalget 2012)⁴, hvorefter kommunen afsagde sig medlemskabet frem til 2013, hvor den igen indtrådte i samarbejdet (Thorsøe-Jacobsen 2013). Kommunens medlemskab er således relativt nyt i denne ombæring, og overvejelser vedrørende samarbejdet har jævnfør en beslutningsprotokol fra Skole- og Kulturudvalget om indtrædelse i Filmpuljen været initieret af lokale filmselskaber: ”Der er pt. et begyndende spirende filmmiljø i både Aalborg Kommune og Nordjylland. Oscar Film har indhentet interessetilkendegivelser fra etablerede selskaber i Aalborg Kommune angående medlemskab af Den Vestdanske Filmpulje” (Skole- og Kulturudvalget 2012).

Der har altså været et ønske fra lokale filmkræfter om at blive en del af Filmpuljen, og til spørgsmålet om, hvad motivationen var for at indgå i medlemskabet, siger Andersen:

Vi vil gerne have filmproduktioner i Aalborg, og vi vil også gerne have, at det kulturliv, vi har i Aalborg – det kan være skuespillere, det kan være manuskriptforfattere, det kan være musik, det kan være producenter – at de også får mulighed for at søge [...]. Så vi vil gerne give det dér spirende filmmiljø i Aalborg nogle muligheder, hvor man kan sige, at hvis vi lægger os sammen i den dér pulje, så har de nogle flere muligheder, end hvis de bare søgte kommunen (Andersen 2016).

Andersen har ikke indblik i, hvorfor kommunen udmeldte sig i 2004, da det var før hendes tid i Aalborg Kommune, men ønsket om at blive medlem igen i 2013 og ikke før skyldtes ifølge hende, at ønsket om et medlemskab først blev bragt op i 2012 med henblik på medlemskab året efter (ibid.). Medlemskabet koster Aalborg Kommune tre kroner per indbygger om året, og det årlige kontingent beløber sig derfor som nævnt ovenfor til 631.287 kroner. Holst bemærker, at ROI er høj i området, og at de investerede penge kommer omkring fem gange igen set over en treårig periode (Holst 2016).

Kommunen har, lig alle medlemskommunerne, en repræsentant i bestyrelsen i Filmpuljen, som er tidligere rådmand for skole og kultur, Anne-Dorte Krog, og det er ifølge Andersen hende, der har den direkte indflydelse i Filmpuljen med hensyn til uddeling af støttekroner (Andersen 2016). Desuden har kommunen en jævnlig kontakt med sekretariatet hos Filmpuljen og sparrer med dem fagligt

⁴I denne periode blev filmatiseringen af Jakob Ejersbos roman *Nordkraft* (2005) støttet af Filmpuljen med delvise optagelser i Aalborg. Aalborg Kommune udmeldte sig altså fra Filmpuljen ét år før filmen havde premiere.

om, hvorvidt specifikke ansøgninger om eksempelvis kommunens kulturpulje er værd at støtte, hvorfor der også er en rådgivende funktion i samarbejdet (ibid.). Andersens svar til, hvorvidt hun oplever samarbejdet med Filmpuljen som frugtbart, er positivt: ”Absolut. Vi har et fint samarbejde med dem, og jeg synes også, det bliver kommunikeret godt til filmmiljøerne, og vi kan lave arrangementer, hvor Den Vestdanske Filmpulje kommer [...]. Så jeg synes egentlig, det er et rigtigt godt tilbud, og vi har et rigtigt godt samarbejde” (ibid.).

Hvorfor Nibe?

Aalborg Kommunes medlemskab i Filmpuljen har i høj grad indflydelse på, at Nibe er valgt som location i *DFN*, men dette er ikke det eneste ræsonnement for valget, som det skal ses i følgende afsnit. Spørgsmålet fremsat i dette afsnits titel er et spørgsmål, som i forskellige versioner blev stillet til både Bornedal, Allen, Holst og Berg, og deres svar synes at give et indblik i, at de individuelle aktører har både sammenfaldende og forskellige opfattelser af valget af Nibe som location. Waade påpeger, at ”idéerne om location udvikles undervejs i en produktion, og at der er mange aktører og faktorer både inden for og uden for selve produktionen, der tilsammen er med til at bestemme, hvorvidt og hvordan locations betones og udnyttes som filmisk virkemiddel og koncept” (Waade 2013: 53). Det forekommer derfor relevant at inddrage de forskellige aktørers udsagn om valget af locations for en bred forståelse af, hvorfor Nibe er valgt. Som Bruun, hvis produktionsanalyse af dansk tv-satire i vid udstrækning også er baseret på interviews, har jeg i min tilgang været åben for det, hun kalder fundamental modsigelsesfrihed (Bruun 2011: 120), idet interviewpersonerne er blevet stillet enslydende spørgsmål for en afdækning af, hvordan de på forskellig vis anskuer brugen af Nibe som location.

Undertegnede forudindtagede forestilling om, hvorfor Nibe blev valgt som location, var den, at Bornedal som udgangspunkt havde et specifikt ønske om at lave en film i et aalborgensisk miljø omkring Limfjorden grundet hans opvækst i Nørresundby. Til spørgsmålet om, hvorfor Nibe er valgt som location, svarer han dog kort: ”Det er i høj grad på grund af Filmfonden [Den Vestdanske Filmpulje] [...], fordi der kunne vi få støtte til filmen, som jo meget gerne skulle ligge i provinsen ét eller andet sted” (Bornedal 2016). Som det fremgår af filmens synopsis samt DFI’s støttetildeling for Markedsordningen i 2015 var originaltitlen da også *The Killers from Hammel/Dræberne fra Hammel* (DFI 2015), men da Favrskov Kommune ikke er en del af Filmpuljen, måtte byen blive ændret. Bornedal udtaler i den forbindelse, at han fandt det oplagt at filme ved Limfjorden, som han kender og synes er et flot sted, da han fandt ud af, at Filmpuljen dækker det nordjyske område, som han opfatter som lidt ”forsømt” på film (Bornedal 2016). Der har således været et økonomisk incitament for at placere produktionen i Nibe i kraft af Filmpuljens samarbejde med Aalborg Kommune, som har af født en refleksion over at bruge locations, som Bornedal kender fra barns ben.

Holst understreger, at locations primært skulle findes indenfor deres medlemskommuner, og at byen i princippet kunne være hvilken som helst, men at netop Boredals ophav i Nørresundby har lagt til grund for valget af Nibe (Holst 2016). Allen opfatter ligeledes den nordjyske location som

central, men han udtaler, at Bornedal helt fra start havde lyst til at placere produktionen i det nordjyske. Han oplyser dog samtidig, at det først er i præproduktionen omkring januar 2016, at det blev slået endeligt fast, at Nibe skulle være location (Allen 2016). Bornedal selv oplyser, at han ikke havde et billede af noget specielt nordjysk fra starten i manuskriptskrivningsfasen, og at det først var i finansieringsfasen, at Nibe kom i spil (Bornedal 2016). Dette udsagn bakker Berg op, da han påpeger, at de i Nibe søgte noget, der indenfor Filmpuljens område var sammenligneligt med Hammel (Berg 2016), som jeg skal uddybe senere. Der synes derfor at være en vis diskrepans mellem aktørernes udsigelser og opfattelse af, hvorvidt Nordjylland og Nibe blev valgt ud fra et specifikt ønske om at bruge Nibe i relation til Boredals kendskab hertil, eller om det var mere økonomisk betinget.

Som Hansen beskriver i forhold til interviews foretaget i relation til et produktionsstudie af *Norskov*, har disse givet et indblik i ”hvordan produktionsholdet ønsker at fremstille produktionen” (Hansen 2016), og dette vil uvægerligt influere udfaldet af en produktionsanalyse. Det samme synes at gøre sig gældende i mine interviews i relation til spørgsmålet om, hvorfor Nibe blev valgt. Det er fælles for alle aktørerne, at de fokuserer på, at valget af Nibe har relation til Boredals opvækst i og tilknytning til området, og det er tydeligt, at der tilstræbes en fortælling om, at Boredal er vendt tilbage til rødderne for at filme, hvilket også kan aflæses i den hidtidige reception i medierne, hvilket jeg skal behandle senere. Det er blot spørgsmålet om, hvorvidt det var økonomien eller lysten til at optage i Nibe, der kom først, og Allens rolle som producer forekommer at medføre, at hans udtalelser om valget er af mere strategisk og markedsføringsmæssig karakter end eksempelvis Bergs mere pragmatiske anskuelse.

Hvordan Nibe?

I relation til, hvorfor Nibe er valgt som location, er det også relevant at undersøge, hvordan Nibe som location så kommer i spil i *DFN*. Hansen peger på, at en central pointe indenfor *location studies* er, ”at locations som udtryk for bestemte steder har en særlig betydning for mediernes behandling af forholdet mellem virkeligheden og repræsentationen” (Hansen 2016). Det faktum, at Nibe eksplicit indgår i filmens titel gør, at der skabes et interaktionsforhold mellem virkelighedens Nibe og det Nibe, der repræsenteres i filmen, som ikke nødvendigvis er én til én, men som skaber en tæt relation mellem fiktion og virkelighed. Hvor Frederikshavn eksempelvis ’spiller rollen’ som Norskov i TV2’s dramaserie af samme navn (Christensen & Hansen 2016), ’spiller’ Nibe altså rollen som sig selv i *DFN*. Hansen vurderer, at producenter, økonomiske bidragsydere og seere uproblematisk skelner

mellem virkelighed og fiktion, men at der stadig er en bevidsthed om, at der findes et interaktionsforhold (Hansen 2016), og det følgende skal således omhandle, hvordan virkelighedens Nibe bruges i filmen på forskellig vis.

Waade anskuer brugen af location i skandinavisk krimi som værende præget af tre forskellige perspektiver, som også kan appliceres på andre genrer. Disse er henholdsvis *location som miljø og symptom i fortællingen (diegesen)*, *location som filmisk landskab (ekstradiegetisk billedstof)* og *location og filmproduktion som lokalpolitisk og økonomisk værdi* (Waade 2013: 42). De to førstnævnte forholder sig til tekstens niveau og dens narrative og æstetiske kvaliteter, mens den sidste belyser, hvordan filmlocation og filmproduktion er en del af lokalpolitiske og samfundsøkonomiske interesser (ibid.: 43), hvilket skal belyses yderligere i afsnittet om location og værdi. I det følgende skal jeg fokusere på de to førstnævnte perspektiver for at give et indblik i, hvordan man fra produktionens side har ønsket at benytte Nibe i *DFN*.

Waade baserer sin sondring mellem miljø og filmisk landskab på Martin Lefebvres teori, hvor ”miljøskildringen [er] relateret til den narrative repræsentation og fortællingens diegetiske univers, mens landskab er en æstetisk repræsentation og et ekstra-diegetisk lag, der udspringer fra billedkunstens landskabsblik” (Waade 2013: 39). Det filmiske landskab forekommer at være essentielt i *DFN*, og Gam nævner, at produktionen blev inspireret af Nibes flade landskab, høje himmel og kilometerlange sigt (Gam 2016). De ønskede derfor specifikt et landskabeligt lag i filmen med en direkte reference til billedkunsten – nemlig den nordjyske Poul Anker Bechs malerier og Jeff Brouws USA-billeder foruden nogle landskabsbilleder af ukendt oprindelse fundet på internettet⁵. Billederne fundet på internettet skildrer blandt andet Mehuken vindmøllepark i Norge, som er et billedskønt område med smuk natur, og de øvrige billeder fra internettet skildrer ligeledes landskaber med marker og træer, som konnoterer landlighed.

De valgte malerier af Bech er karakteriseret ved, at naturen spiller op mod det menneskeskabte i form af blandt andet landeveje, campingvogn, busskur og elmaster, og der synes ligeledes at være en kontrastering mellem det idylliske landskab og mørke skyer i horisonten. Bech var kendt for netop sine kontrasterende motiver, der portrætterer det smukke og det grimme side om side, samt for hans surrealisme og humor (Meldgaard 2009), og dette synes at stemme godt overens med *DFN* og det kontrastfyldte omkring den, som skal uddybes senere. Kontraster mellem artefakter og natur ses ligeledes hos Brouws med fotografier af en forladt bil på en mark, café- og motelskilte midt i ingenting og landeveje omkranset af marker. Disse fotografier med deres afsidesliggende lokationer, landeveje,

⁵Inspirationsbilleder fremsendt af Gam er her udeladt grundet rettigheder omkring brugen af disse.

den kængtrede bil, gamle elmaster og rå natur samt deres beliggenhed i USA skaber associationer til Coen-brødrenes *Fargo* (1996), der foregår i Minnesota, og denne nævnes ligeledes som en inspiration for *DFN*, hvilket jeg skal uddybe nedenfor. Ud fra inspirationsbillederne gives der således et indtryk af, at det rurale er i forgrunden i *DFN*, men at det samtidig kontrasteres af diverse moderne artefakter, og at den landlige idyl kontrasteres af noget, der lurer i horisonten.

Fokus på landskabet som en fremtrædende faktor i filmen kommer ligeledes, om end mindre eksplicit, til udtryk hos Børnedal, der siger, at han opfatter det som vigtigt at lave film, der har en æstetik og et rum, som ikke blot placerer mennesker i lukkede rum i nærbilledekompositioner, men som giver plads til at vise, hvor menneskene befinder sig. Han uddyber, at han finder det interessant at skabe plads ved at skalere en film så stort som muligt og lave en visuel og æstetisk oplevelse, der er smuk, og at han desuden generelt arbejder med en dialektik mellem det tætte og det store billede. Han oplyser, at han generelt finder det spændende, at en films karakterer også er præget af det landskab, de befinder sig i, så natur, kultur og miljø smelter sammen (Børnedal 2016). Det ses af eksteriøre locationbilleder fremsendt af Gam, at der er valgt landskabsbilleder, som viser kilometervis af marker og hav og generelt store kompositioner, som kan give det store, smukke billede. Af locationlisten i bilag 2 fremgår det desuden, at der er filmet landskabsbilleder med drone, der netop kan give det store billede, som Børnedal ønsker.

Location som miljø og symptom i fortællingen lader sig selvklart bedst undersøge af en tekstanalytisk tilgang, som kan vise, hvordan diverse locations optræder i relation til handling, karakterer og konflikter i filmen. Det er dog muligt at lave nogle antagelser om dette ud fra udsagn fra interviews, pressemeddelelsen og øvrige dokumenter, der kan give en indikation på, hvilke hensigter der er i forbindelse med det diegetiske lag. Som det allerede skulle være klart, udgør det provinsielle Nibe rammen om filmen, og byens rolle i filmen forekommer at være mere end blot det landskabelige lag. Ud fra beskrivelsen af filmen i pressemeddelelsen samt bevidstheden om, at filmen foregår i provinsen, fik jeg tidligt i forløbet umiddelbare associationer til *Fargo* samt filmatiseringen af Erling Jepsens *Frygtelig Lykkelig* (2008), som begge er sorthumoristiske film med kriminalistiske elementer, der foregår i et provinsielt miljø. Pressemeddelelsen for *DFN* giver et indblik i, hvordan henholdsvis Allen og Børnedal opfatter filmens genreforhold, som af Allen beskrives med ordene: ”DRÆBERNE FRA NIBE er både grotesk, voldelig, absurd, humoristisk og ikke mindst romantisk. Filmen har et stærkt og særegent visuelt udtryk, og med kombinationen af sort humor og skæve karakterer håber vi, at filmen rammer et bredt dansk publikum”. Dette suppleres af Børnedals udsagn om, at filmen

”er et forsøg på at lave en både sort, folkelig og på mange måder grænseoverskridende satire på noget så almindeligt som sex, mangel på sex, kærlighed og mangel på kærlighed” (bilag 1).

Det provinsielle nævnes imidlertid ikke eksplicit som værende fremtrædende for det komiske i filmen, og jeg spurgte derfor Allen og Bornedal om, hvorvidt de opfattede det provinsielle som en katalysator for komediegenren. Til dette spørgsmål svarer Allen bekræftende:

Ja, noget af det er selvfølgelig. Altså, på samme måde som Fargo og den måde, de snakker på, og når de kalder på hinanden, der er hele tiden ”jaaa” og sådan noget. Det er klart, der ligger en vis komik i det. Så det er helt klart en ting, hvor man tænker: nå, der kommer noget særegent, som man forstørrer og gør til noget komisk (Allen 2016).

Fargo fremhæves således som en slags inspirationskilde for filmen, og Allen fokuserer på, at særligt det sproglige kan have et komisk udtryk, når det forstørres og får en fremtrædende rolle, som det tilsyneladende også får i *DFN* ud fra Boredals ønske om at indspille hele filmen på klingende nordjysk (ritzau/FOKUS 2016).

Bornedal er mere tilbageholden i relation til koblingen mellem provins og komik og afkræfter, at disse skulle gå særligt godt i spænd, idet han udtrykker en undren over, hvad der skulle være specielt komisk ved provinsen. Han siger dog med et smil, at filmens tema omkring det sorte arbejde måske er særligt distinkt for visse steder i Jylland, hvor han tror, at en alternativ økonomi er større end de fleste andre steder, fordi det bedre kan skjules, ”eller slet og ret, fordi man hjælper hinanden mere” (Bornedal 2016). Både Bornedal og Allen mener dog også, at tematikken omkring de to mænd, som er trætte af deres koner, er universel og derfor ikke er særegen for provinsen, da det kan skabe identifikation hos de fleste (Allen 2016; Bornedal 2016). Trods den universelle tematik tyder det imidlertid jævnfør Allen og Boredals udsagn på, at provinsen i filmen ikke blot udgør et ekstradiegetisk filmisk landskab, men at det ligeledes influerer det diegetiske univers og ”måden, tempoet, der ligesom snakkes på, spilles på” (Allen 2016).

Waade peger på, at der i skandinavisk krimifiktion ofte tematiseres de små provinsielle steder og rurale landskaber i forhold til global og urban kriminalitet, og at der derved udnyttes den kontrast, dette medfører, som kan virke befordrende for fortællingen (Waade 2010: 63ff, 73). Om end *DFN* ikke genrebetegnes som krimifiktion, har den kriminalistiske elementer i form af aspektet omkring lejemorderne, som hovedpersonerne hyrer for at slå deres respektive ægtefæller ihjel. Lejemorderne er jævnfør synopsis fra henholdsvis Rusland og Storbritannien, og der forekommer derfor at være en kontrast mellem netop det lille, provinsielle Nibe og global kriminalitet personificeret af en russisk

henholdsvis britisk lejemorder. Kontrasten mellem Nibe som location og det kriminalistiske plot er også et aspekt, Allen nævner:

Vi har diskuteret titlen ret meget [...], vi har tænkt: skulle den bare hedde *Dræberne*, når det er to jyske håndværkere, der ender med at blive dræbere og hyre en lejemorder, men det sjove lå i, at når vi er i en komedie [...], så lå der ét eller andet i den kontrast til, at det var dræberne – og så fra Nibe, så derfor ligger der ét eller andet sjovt i det (Allen 2016).

Her er opfattelsen således, at kontrasten er medvirkende til det humoristiske i filmen, og dette synes også at bringe reminiscenser fra Coen-brødrenes univers i fornævnte film, hvor det humoristiske og groteske i høj grad opstår i sammenstødet mellem det banale og det ekstreme.

Jørgen Riber Christensen og Hansen tilføjer en fjerde teoretisk dimension i forståelsen af locations, idet de lancerer *intertekstuelle locations*, der betegner, at valg af locations fra produktionens side bevidst eller ubevidst er præget af deres intertekstuelle repertoire (Hansen 2016). Det er således ikke blot virkeligheden, der afsøges for locations, men også intertekstuelle referencer fra materiale, de selv har set. Ovennævnte referencer til billedkunst har intertekstuel karakter, og en udtalt intertekstuel locationreference er desuden to af Coen-brødrenes film jævnfør Gam:

Ud fra manus, definerede vi et absurd-grotesk univers, som dog tager udgangspunkt i virkeligheden. Det skulle være genkendeligt, men med et twist og en skæv kant. Som at se verdenen gennem et par særligt farvede briller. Stærkt inspireret af Coen-brødrenes film som *The Big Lebowski* og *Burn after reading* (Gam 2016).

Disse film er begge kendetegnede ved, at der sker noget dramatisk og uventet i et ellers realistisk betonet og udramatisk miljø, og inspirationen er tydelig med *DFN's* blanding af en lille, hyggelig provinsby og udefrakommende lejemordere. Det er således ikke specifikke locations i Coen-filmene, som benyttes i *DFN*, men snarere deres stiliserede universer og sammensætningen mellem det absurd-groteske og realistiske, som udgør en væsentligt inspirationskilde.

En anden intertekstuel location synes at være hele forestillingen om en lille provinsby, som udgør det, Gam omtaler som et "lilleby-univers" (Gam 2016). Christensen og Hansen peger på, at steder kan have direkte intertekstuelle referencer eller stereotype referencer (Christensen & Hansen 2015: 264), og hvor ovenstående reference til Coen-brødrenes universer forekommer direkte intertekstuel, kan forestillingen om provinsbyen anskues som en mere stereotyp reference. Gam beskriver, "at i øvrigt fungerer Nibe by som et rigtig godt billede på lillebyen. *Livets gang i Lidenlund*, som en engang

kendt tegneserie hed” (Gam 2016). Berg nævner også, at de i Nibe søgte en mindre dansk by. Specifikt søgte de efter en by, der rummer en kirke, værtshus, restaurant, gågader med huse, sommerhusområde og jysk landskab indenfor rækkevidde – ”altså en karakteristisk by i provinsen, med alt hvad det indebærer” (Berg 2016). Der har altså været en vision om at skabe et billede af en lille provinsby omgivet af et stort landskab, og Holst opfatter desuden Jernkroen som en tidslomme og et sted, der ikke har været lavet om på i mange år, og som udgør et autentisk og unikt miljø, som ifølge ham ikke er muligt at finde i topmoderniserede København (Holst 2016). Jernkroen er en charmerende ældre gul og hvid bygning, der indenfor er præget af gul-brunlige nuancer, mørkeblåt gulvtæppe med ankre og mønstrede gardiner. Dette sammenstillet med referencen til *Livets gang i Lidenlund* gør, at der skabes et billede af en tilnærmelsesvis stereotyp lille provinsby, som står i kontrast til storbyen med alt, hvad det indebærer.

Christensen og Hansen har også fokus på fremstillingen af det provinsielle i deres produktionsanalyse af *Norskov*, og om dette skriver de:

den intertekstuelle bevidsthed og den særlige anvendelse af et lokalt sted (Frederikshavn) i en tv-produktion som *Norskov* kan være et vigtigt led i en genforhandlet og fornyet forestillelse af et lokalt fællesskab, som samtidig ifølge seriens skaber Dunja Gry Jensen skal kunne fungere som en metonym for andre lokaliteter. *Norskov* og andre tv-dramaer af samme type, såsom *Wallander*, *Strisser på Samsø* og *Dicte*, kan derfor være med til at skabe en mere generel fælles forestilling om provinsen som andet end en udkant og provinsielt (Christensen & Hansen 2016).

Brugen af provinsielle locations kan således være medvirkende til ændrede forestillinger om lokale fællesskaber og livet udenfor hovedstaden, men hvorvidt *DFN* formår at fremstille Nibe som andet end udkant og provinsielt, må tiden vise. Ifølge Waade er populærkulturens billeder af landskaber og miljø medvirkende til en fastholdelse af bestemte forestillinger og kulturelle diskurser (Waade 2010: 66), og ud fra ovenstående beskrivelser af, hvad man har søgt i Nibe, gives der et indtryk af, at man, bevidst eller ubevidst, har bibeholdt en stereotyp forestilling om provinsen som en kende umoderne og småborgerlig. Filmens aktører forekommer dog ikke at have en nedsættende opfattelse af provinsen, som Waade påpeger som gængs (ibid.), idet der fornemmes en forkærlighed for netop det lidt umoderne og den rurale stemning hos blandt andre Boredal med hans beskrivelser af de smukke omgivelser (Boredal 2016) samt Bergs udsagn om, at de søgte en provins, der udstråler provins, ”og det mener jeg i ordets bedste betydning” (Berg 2016).

Location og værdi

Som nævnt i overstående afsnit er location og filmproduktion som lokalpolitisk og økonomisk værdi ét af Waades perspektiver i forhold til betydningen af location. Dette perspektiv er inspireret af Olof Hedlings bidrag i antologien *Regional Aesthetics – Locating Swedish Media* (2010), hvor han fokuserer på film og filmproduktion som stedsmarkedsføring i relation til *Wallanders* Ystad med et kritisk blik på filmturisme samt regional- og filmpolitik (Hedling 2010). Følgende afsnit skal omhandle, hvilke økonomiske overvejelser der har været fra produktionens side i forbindelse med at benytte Nibe som location samt overvejelser omkring, hvilken værdi en filmproduktion i Nibe kan tilføre byen.

Waade påpeger, at locations er gået fra at være en ubemærket baggrund i tv-fiktion til en væsentlig økonomisk og æstetisk faktor grundet den skærpede konkurrencesituation, internationalisering af produktioner og oplevelsesøkonomiske potentialer, der medtænkes i produktionens økonomi og markedsføring (Waade 2013: 15). Dette forekommer også at være tilfældet for film, og Holst nævner, at før Filmpuljen og FilmFyn kom til i henholdsvis 2002 og 2003, blev størstedelen af de danske film som udgangspunkt lavet i og omkring København. Han anskuer derfor, at de lokale fonde har givet mulighed for at fortælle flere lokale historier og skabe opmærksomhed omkring at lave nogle andre fortællinger end dem, der foregår på Nørrebro i København (Holst 2016). I den forbindelse spiller locations en væsentlig rolle, fordi disse kan give det, Waade kalder lokalkolorit, som tilfører fortællingen et filmisk landskab, der både kan vække genkendelsens fascination hos de stedkendte og manIFESTERE et eksotisk miljø hos globale mediebrugere (Waade 2013: 37).

Brugen af provinsielle locations kan således vise Danmark fra andre sider end blot hovedstaden, men dette er ligeledes, såvel som brugen af København som location, i høj grad forbundet med økonomiske aspekter. Som nævnt ovenfor har valget af Nibe som location været influeret af, at produktionen, såfremt de ønskede støtte fra Filmpuljen, måtte placere en stor del af optagelserne i én af Filmpuljens medlemskommuner, og stedslogikken hænger således sammen med et mediepolitisk aspekt. Som Gam beskriver det, er det ”jo altid et kompromis mellem organisation, finansiering og visuelle ønsker, idet det regionale tilskud ændrer på økonomien hver gang en location flyttes den ene eller den anden vej” (Gam 2016). Boredal påpeger, at ”vi har virkelig brug for, dansk film har brug for de dér filmfonde, for ellers så kan man ikke finansiere en film, stort set, i Danmark i dag [...]. Så de penge, de kunne komme med til denne her film, de var altafgørende” (Boredal 2016). Filmpuljens økonomiske bidrag på 1.750.000 kroner til filmen tillægges altså stor betydning og opfattes som en

forudsætning for, at *DFN* har kunnet blive realiseret trods det, at det blot er en lille del af filmens samlede budget på 22.000.000 kroner.

Foruden valget af Nibe i relation til finansiering fra Filmpuljen er der en række øvrige aspekter, som bærer præg af økonomiens indflydelse på valg af locations. Berg beskriver en række praktiske omstændigheder omkring valget af Nibe:

Vi havde ligesom Aalborg som pejlepunkt for.. Det har også noget med logistik at gøre og noget praktik i, at der skulle jo ikke være for langt at køre. Så hvis man lander i Aalborg, hvad findes der så, altså, fysisk, når holdet, 20-30-40 mand lander i Aalborg; hvor kører vi så hen derfra, så vi ikke kører os selv i ihjel i forhold til distancen? (Berg 2016).

Distancen fra Aalborg Lufthavn til Nibe har således også været en faktor i forhold til placeringen i Nibe, i kraft af at transporttiden har været passende. Der er dermed også lavpraktiske grunde til valg af location, da transporttiden altså har været medbestemmende for det valgte sted.

Det praktiske aspekt spiller ligeledes ind i forhold til interiøre og eksteriøre optagelser, og som det fremgår af locationlisten, er filmen ikke kun optaget i Nibe, men også på location i København og omegn samt i et studie i Værløse. Det fremgår desuden af listen samt udsagn fra Berg, at de interiøre optagelser er foretaget både i København og omegn samt Nibe og omegn, mens eksteriøre optagelser udelukkende er filmet i Nibe og omegn (Berg 2016). Berg nævner i den forbindelse, at de har placeret mange optagelser i København af produktionsmæssige årsager, men at det er vigtigt, at man kan se, at det er Nibe i filmen. Han uddyber: ”Hvis ikke man ser Limfjorden og havnen og den hyggelige provinsielle stemning og det lokale værtshus, hvor de går ud ad døren og lidt ad vejen, og udsigten fra sommerhusene; det jyske landskab og så videre og så videre, så er der jo rent økonomisk ingen grund til at køre derover” (ibid.).

Netop værtshuset Jernkroen har fået en fremtrædende rolle både interiørt og eksteriørt i filmen, og Gam omtaler valget af denne med ordene: ”Interiørt var vi heldige at falde over Jernkroen (Rådhuskroen) i Nibe. Den gav en markant visualitet og en del flere locations end oprindeligt planlagt, da et par locations blev lagt sammen i denne” (Gam 2016). Det fremgår af locationlisten, at Jernkroen lægger lokaler til såvel pub, internetcafé og restaurant, og en sådan sammenlægning er selvsagt praktisk og økonomisk fordelagtig, og samtidig medfører det en eksponering af stedet, som kan vise sig fordelagtigt for ejeren Jess ”Røde” Kristiansen. Om dette udtaler han til Kristeligt Dagblad, at han håber på og gør klar til et ekstra rykind i forbindelse med filmens premiere, og han har i den forbindelse købt de lamper, som til optagelserne er blevet hængt op i krostuen, for at vække genkendelse ved eventuelle filmturister (Washuus 2016). Det aspekt, at kroen beholder sit kaldenavn Jernkroen i

filmen gør desuden, at der er en direkte reference til virkelighedens Jernkroen i Nibe, og at der dermed opstår tidligere nævnte interaktionsforhold mellem fiktion og virkelighed.

Det kommer således til udtryk, at der er en praktisk og økonomisk dimension, som har medført, at filmen ikke er optaget 100 procent på location i Nibe, men at det dog er blevet prioriteret, at lokal-koloritten qua miljøskildringen og det filmiske landskab er genkendeligt og i fokus. I forhold til genkendelsens fascination for stedkendte jævnfør Waade anskuer Berg, at lokalkendte i Nibe formodentligt vil kunne genkende byen i filmen med elementer som havnen, Jernkroen, udsigt over Limfjorden, Nibe Kirke, gågaden og Aalborg Lufthavn, som er medvirkende til, at filmen emmer af nibestemming (Berg 2016). Holst påpeger desuden, at der er en lokal stolthed forbundet med at have en filmproduktion i Nibe, og at eksempelvis de lokale statister på Jernkroen kommer til at snakke meget om deres oplevelse og dermed bliver gode ambassadører, når filmen får premiere (Holst 2016). Waade bruger begrebet *kulturelt medborgerskab*, som betegner, ”hvordan identitet og tilhørighed via kulturelt engagement og forbrug styrker demokratisk kultur og sammenhæng” (Waade 2013: 187), og dette synes indirekte at være det, Holst peger på i forhold til Nibe. Frederikshavns borgmester Birgit S. Hansen nævner i forhold til *Norskov*, at det ikke blot var frederikshavnerne, der var stolte af, at byen blev valgt, men at det skabte en sammenhængskraft på tværs af byerne i kommunen (Hansen 2015). Dette kunne også være et ønskværdigt scenarie for Aalborg Kommune med en produktion som *DFN*, og yderligere overvejelser omkring, hvad filmproduktioner i kommunen kan medføre, skal udfoldes i perspektivering.

Hvad angår manifesteringen af et eksotisk miljø hos globale mediebrugere er dette, foruden hos Kristiansen, også noget, som Filmpuljen er opmærksomme på, idet de ifølge Holst har fokus på film-turisme og branding af de byer, der filmes i, og han har også en formodning om, at Jernkroen kan tiltrække folk, hvis Kristiansen kan opdyrke det med hjælp fra Filmpuljen (Holst 2016). Opmærksomheden omkring Nibe by indgår ligeledes i overvejelserne hos Aalborg Kommune, og Andersen bemærker:

Det kan jo gøre, at når folk ser filmen, så kender de ordet Nibe, og de ved også, hvordan det ser ud, og det er jo en måde sådan at eksponere på, at her er et sted, som godt kunne være værd at besøge måske, eller de støder på det i anden sammenhæng, jamen så har de hørt om Nibe før og selvfølgelig en mulighed for os for at lave nogle historier i den lokale presse og også måske på landsplan om, at Nibe er et dejligt sted, og her kan man da godt bo, og her er der også et kulturliv (Andersen 2016).

Hun synes, at det er i overkanten at kalde det filmturisme, og hun opfatter det som meget generel markedsføring (ibid.), og som det fremgår af ovenstående, er der altså en forhåbning om, at brugen af Nibe som location kan være medvirkende til at markedsføre byen og udbrede kendskab.

Afbildningen af Nibe med det rurale landskab og provinsielle udtryk synes ligeledes at bidrage med et anderledes billede af Aalborg Kommune, end andre 'Aalborg-film' såsom Niels Arden Oplevs debutspillefilm *Portland* (1996) og Ole Christian Madsens *Nordkraft* (2005) har portrætteret. Begge disse viser, som titlerne antyder⁶, Aalborg som et råt, industrielt og urbant miljø præget af en underverden fyldt med narkotika. Christensen og Hansen peger på, at Aalborg er en intertekstuel location qua blandt andet *Portland* og *Nordkraft*, som i det omfang, der var budget til, blev filmet på aalborgensiske locations (Christensen & Hansen 2015: 269). De observerer, at særligt Limfjorden samt Limfjordsbroen er fremtrædende ikonografiske stedmarkører, som ofte benyttes i kommunikation vedrørende Aalborg (ibid.: 275). Nibe er ikke synonym med Aalborg og er selvsagt mindre storbypræget, men da det er en del af Aalborg Kommune, kan *DFN* muligvis og med fordel udvide opfattelsen af, hvad kommunen indebærer; Limfjorden er stadig til stede, men fra et andet *point of view*.

Location som *production value*

Økonomi og værdi i en filmproduktion kan altså måles på mange forskellige parametre, og Waade påpeger, at location kan ses som en form for *production value*, som hun beskriver som en kombination mellem økonomiske/praktiske værdier og kunstneriske/æstetiske værdier. Eksempler på høj *production value* kan blandt andet være en kendt instruktør, høj æstetisk kvalitet eller en populær genre (Waade 2013: 99ff)⁷. I forlængelse af førnævnte perspektiv omkring det økonomiske og sidenhen biografiske og æstetiske incitament for at placere *DFN* i Nibe kan det diskuteres, hvorvidt anvendelsen af denne location kan være medvirkende til at give filmen *production value*. Waade opfatter produktionsværdien som noget, der giver en fælles konsensus for kunstneriske og økonomiske beslutninger i selve produktionen, og som ligeledes kan bruges strategisk i relation til at skaffe finansiering og samarbejdsaftaler samt en effektiv markedsføring. I forhold til *Wallander* peger hun på, "at location er blevet en væsentlig del af seriens grundlæggende produktionsværdi, fordi den har givet stof til seriens billedstof, fortælling og markedsføring" (ibid.: 100, 103).

⁶De referer til henholdsvis cementproducenten Aalborg Portland og det nu nedlagte kraftværk Nordkraft.

⁷Waade opfatter begrebet som et praktisk begreb, der primært bruges i produktionssammenhænge, hvorfor det ikke har nogen præcis teoretisk eller analytisk definition (Waade 2013: 99f).

Som nævnt indledningsvist i analysen har der været en gennemgående tendens i mine interviews til, at de forskellige aktører i filmproduktionen har skabt en fortælling om, at Nibe er valgt som location i kraft af Boredals opvækst i Nørresundby og dermed hans kendskab til og forkærlighed for området. Boredals status som anerkendt og etableret filminstruktør synes i sig selv at være medvirkende til produktionsværdien, og koblingen mellem hans biografi og valget af location forekommer at medføre en merværdi til filmen for de seere, der har interesse i Boredals person. Her er der altså en kombination mellem økonomiske/praktiske værdier og kunstneriske/æstetiske værdier, idet støtten fra Filmpuljen, som tidligere nævnt, har medført, at placeringen i Nibe kom i spil og derpå blev fremtrædende for filmens æstetik og fortællingen om, at Boredal er fra området. Interessen for sammenhængen mellem location og Boredals ophav kan desuden aflæses i diverse artikler skrevet om filmen, og det er således gennemgående, at der lægges vægt på dette med udsagn som ”Et jysk filmsamarbejde bringer Ole Boredal tilbage til fødebyen Aalborg” (Witten 2016), ”Da filmen foregår i Nibe, og Ole Boredal selv er nordjyde, har det været vigtigt for ham, at skuespillerne fik styr på dialekten” (Lauritzen 2016) og ”Store dele af filmen er optaget i Nordjylland, hvor Boredal selv har rødder” (ritzau/FOKUS 2016). Disse artikler er medvirkende til den samlede omtale og markedsføring af filmen, og det faktum, at Boredals ophav har fået megen opmærksomhed, kan sandsynligvis influere seernes reception af filmen, når den får premiere.

Foruden produktionsværdien i relation til Boredals kendskab til Nibe, kan det også overvejes, hvorvidt det er medvirkende til *production value*, at filmen i vid udstrækning er filmet på location. I relation til Waades pointe med, at location i *Wallander* har givet stof til billedsiden og dermed bidrager til produktionsværdien, synes det også at være tilfældet med *DFN*, at Nibe tilfører en væsentlig visualitet til filmen. Dette gælder det tidligere nævnte filmiske landskab, som jævnfør Gams locationbilleder skildrer såvel bymiljøet i Nibe som de omkransende naturområder med marker, vindmøller, hav og åbne vidder, som giver en autenticitet, der er vanskelig at genskabe i et studie. Netop det autentiske peger Holst også på i forhold til *Jernkroen*, idet han, som før nævnt, opfatter dens *uniqueness* og autentiske stemning som noget særegent, der ikke forefindes i København (Holst 2016). Den autentiske nordjyske stemning er desuden blevet understøttet af, at Boredal har instrueret skuespillerne i at tale med nordjysk dialekt, så det ifølge ham kommer så tæt på virkeligheden som muligt (ritzau/FOKUS 2016).

Det er evident, at location i *DFN* ikke alene bidrager til filmens produktionsværdi, og som det ses af pressemeddelelsen fremhæves det, at det er en stjernespækket film med Boredal som instruk-

tør, samt at det er en komedie, men der nævnes også, at filmen er optaget på locations omkring Aalborg og København. Der er altså flere faktorer, der medfører, at filmen har favorable betingelser i forhold til receptionen, og Waade skriver, at der indenfor film- og tv-produktion tales om høj *production value*, når et givent medieprodukt opnår, eller vurderes at have gode chancer for at opnå, gode seertal, godt billetsalg og gunstig medieopmærksomhed (Waade 2013: 100f). Sidstnævnte synes allerede at være opnået, idet både lokale, regionale og nationale medier har skrevet artikler og lavet nyhedsindslag om filmen, og der vil forventeligt blive skrevet endnu mere, når filmen får premiere. DFI's støtte via Markedsordningen indikerer desuden, at filmen forventes at have et særligt publikumspotentiale, da denne støtte gives til film, der "forventes at sælge mere end en gennemsnitlig dansk spillefilm i biografbilletter i danske biografer" (Det Danske Filminstitut u.å.). Bornedal og Allen har ligeledes formodninger og håb om, at filmen har publikumspotentiale, idet Bornedal opfatter filmen som en folkelig film, en folkekomedie, der bidrager med noget komisk, som forhåbentligt de fleste kan identificere sig med, "dog forhåbentlig uden at ende i den samme omgang "snavs" som Ib og Edward i filmen!" (Bornedal 2016), og Allen ytrer i pressemeddelelsen: "med kombinationen af sort humor og skæve karakterer håber vi, at filmen rammer et bredt dansk publikum" (bilag 1).

Hvad kan lokale medieproduktioner tilføre Aalborg Kommune?

DFN har således potentiale til at få en bred eksponering og dermed forhåbentligt markere Nibe på landkortet, og nærværende afsnit skal indeholde refleksioner over, hvad Aalborg Kommune kan få og allerede har fået ud af lokale medieproduktioner. Christensen og Hansen observerer: “It has become increasingly commonplace that local places – after insertion in a feature film production – are distinctly marked out by official institutions as intertextual places and tourist attractions” (Christensen & Hansen 2015: 267). De skriver videre, at der kan være et lokalt ønske om at blive en intertekstuel location, fordi det kan føre til regional udvikling, hvis det lykkes (ibid.). Hvorvidt Nibe bliver en intertekstuel location efter *DFN*, må tiden vise, men som berørt i analysen har Andersen gjort sig overvejelser om, hvad filmen kan tilføre området. Som nævnt har hun ikke store forventninger til, at filmen vil kunne afføde et stort rykind af filmturister, men at den i højere grad vil kunne udbrede kendskabet til byen. Andersen understreger, at kommunen ikke direkte er indblandet i produktionen af *DFN*, da de er engageret via Filmpuljen, og at de derfor ikke har planlagt at gøre noget for at promovere filmen eller Nibe by i den forbindelse, med mindre der søges støtte fra kulturpuljen til det direkte fra producenten (Andersen 2016).

Aalborg Kommune har allerede med julekalenderen *Tvillingerne og Julemanden* i 2013 gjort sig erfaringer med en lokal medieproduktion støttet med 2.000.000 kroner af Filmpuljen, og som kommunen også direkte støttede med 600.000 kroner til udgifter i forbindelse med udvikling og optagelser i Aalborg samt 29.000 kroner til et lokalt premierearrangement samt til bidrag til frikøb af stillfotos til webbrug. Ud over økonomisk støtte har kommunen også bidraget med lokal kontaktskabelse (Sundheds- og Kulturudvalget 2014). Kommunen har således i højere grad end med *DFN* været direkte involveret i *Tvillingerne og Julemanden*, og der har været fokus på at gøre locations i serien til intertekstuelle steder og turistattraktioner⁸. Dette kom til udtryk ved, at Visit Aalborg og Kultur- og Fritidsafdelingen i samspil markedsførte forskellige locations på online platforme og samtidig opfordrede kulturinstitutioner såsom Aalborg Zoo til at tilbyde oplevelser og begivenheder i relation til jul (ibid.).

Om *Tvillingerne og Julemanden* skriver Christensen og Hansen:

Especially, *Tvillingerne og julemanden* is carefully marked by aesthetic and aestheticized location choices in Aalborg and Northern Jutland, for instance Klarupgaard, Skallerup Seaside Resort, and Aalborg Zoo. Klarupgaard – a large, active

⁸Hvorvidt Aalborg Kommune i forbindelse med premieren på *DFN* kommer til at involvere sig i eksempelvis events og markedsføring vides endnu ikke, men det er altså jævnfør Andersen ikke noget, der er planlagt.

countryside farm – was the key location in the series and in itself it provides an interesting case for the hyperreal intertextualization of an anthropological place. The administration has used their intertextual status in their marketing strategy widely and it is, still, possible to book a tour through the settings from the TV-show (Christensen & Hansen 2015: 269).

Som det fremgår, er særligt Klarupgaard blevet markedsført i forbindelse med julekalenderen, og det fremhæves til stadighed på Visit Aalborgs hjemmeside om gården, at der er mulighed for at komme og se kulisser fra serien (Visit Aalborg u.å.)⁹. Der gives således mulighed for, at seerne kan komme og se det genkendelige miljø fra serien, og om end det er i en mindre målestok, har Kristiansen som tidligere nævnt valgt at købe de lamper, der er brugt i krostuen i *DFN*, så eventuelle filmturister kan genkende stedet fra filmen. Det kan derfor argumenteres for, at stederne med Christensen og Hansens ord bliver medierede og *hyperreal*¹⁰ og skaber en oplevet autenticitet ud fra den mise-en-scene, der ses i serien henholdsvis filmen, som reelt ikke er autentisk, men derimod er medieret (Christensen & Hansen 2015: 273). Det medierede Klarupgaard er således blevet og bliver fortsat markedsført, og Andersen nævner, at de har oplevet en positiv effekt på turismen på stedet på den korte bane, men hun ved ikke, om interessen vedbliver på den lange bane (Andersen 2016). Det er også en pointe hos Hedling, at tid, blandt andre komplekse faktorer, kan reducere interessen for filmturisme i et givent område, og han peger på, at langvarige og serialiserede tv-serier især har kunnet skabe turisme til bestemte locations (Hedling 2010: 268f), som det eksempelvis er tilfældet med *Wallanders* Ystad.

Turisme som følge af eksponeringen af bestemte steder er altså én af de følgevirkninger, som eksempelvis film og serier kan medføre. I et referat fra Skole- og Kulturudvalget i Aalborg Kommune omkring eventuel indmelding i Filmpuljen fremgår det, at det forventes, at medlemskabet også vil virke fremmende på en lang række andre områder i kommunen. Disse tæller blandt andet: etablering af arbejdspladser samt øget omsætning i erhverv relateret til film- og mediebranche, øget omsætning i servicefag såsom hotel, restauration, diverse håndværkere, transport og service, øget stolthed i befolkningen over store filmproduktioner i egen by og kommune samt stort potentiale for eksponering og stjernedrys i lokalmiljøet (Skole- og Kulturudvalget 2012). Det ses således, at der både efterstræbes et økonomisk afkast, men at der ligeledes lægges vægt på nogle mere bløde værdier som lokal stolthed hos befolkningen. Dette bliver som tidligere nævnt også påpeget af Holst, og det er ligeledes en faktor, som eksempelvis Frederikshavns borgmester udtrykker i forbindelse med *Norskov*, idet hun siger: ”Den dér sammenhængskraft og stolthed, det har givet – det kan man ikke købe for penge. Det

⁹Klarupgaard fik i 2015 ny ejer, og det vides derfor ikke med sikkerhed, om han vil videreføre de hidtidige juleaktiviteter (Termansen 2015).

¹⁰Begrebet stammer fra Jean Baudrillard og hans opfattelse af, at Amerika kun kan genkendes fra film og medier og ikke perciperes i sig selv, da landet er så sammenblandet med fiktion (Christensen & Hansen 2015: 263).

er så vigtigt” (Hansen 2015). Værdien af lokale produktioner kan således ikke blot opgøres i kroner og øre og eksponering udadtil, da det også tilskrives en værdi, at befolkningen internt i kommunen føler stolthed ved, at netop deres by er valgt, og at der skabes tidligere nævnte kulturelle medborger-skab.

Omfanget af, hvor meget en given by er repræsenteret i en produktion, varierer selvsagt fra produktion til produktion, og en serie som *Norskov* er særegen, da det er den første danske tv-serie, der er optaget 100 procent på location (Christensen & Hansen 2016), og der er ligeledes delvist benyttet lokale skuespillere og nordjysk dialekt. Andersen opfatter som tidligere nævnt medlemskabet i Film-puljen som frugtbart i forhold til den gode kommunikation samt en tilfredsstillende frekvens af produktioner fra indmeldelsen i 2013. Hun påpeger dog, at man i *Tvillingerne* og *Julemanden* eksempelvis ikke benyttede aalborgensiske skuespillere, og at der ikke blev brugt lokale kræfter til det hele (Andersen 2016), som det også er tilfældet med *DFN*. Allen oplyser, at de ikke aktivt har valgt nordjyske skuespillere i filmen, da de hellere ville caste de rette til rollerne og derpå tillære dem dialekten (Allen 2016), hvilket står lidt i modsætning til produktionen af *Norskov*, hvor man i videre omfang også castede lokalt. Allen siger videre, at de kun i et vist omfang har benyttet lokale kræfter i forhold til produktionen, og at de har haft et hovedhold med fra København, fordi der er størst mængde af filmarbejdere der, og at det samtidig handler om samarbejdsrelationer og ekspertise (ibid.). Andersen udtaler, at det nok ikke er forventeligt, at lokale filmproduktioner kun benytter lokale kræfter, men hun anskuer, at jo flere produktioner, der kommer til kommunen, jo mere vil lokale produktionsmiljøer blive understøttet og dermed udvikle efterspurgte produkter (Andersen 2016). Dette opfatter hun som ønskværdigt, idet hun udtrykker, at brugen af lokale kræfter kan give en lokal nerve og fortælle nogle andre historier, som er farvet af det miljø, de foregår i. Den nordjyske mentalitet vil ifølge Andersen influere resultatet og gøre film genkendelige for lokale, skabe lokal stolthed og bidrage til mangfoldigheden i film generelt (ibid.).

Konklusion

Fokus i nærværende projekt har været at analysere *DFN* ud fra en produktionsanalytisk tilgang med afsæt i perspektiver omkring location. Jeg fremsatte i indledningen spørgsmålet: hvad betyder det for en film og filmproduktion, at den placeres et bestemt sted – og hvad betyder det for stedet, at en film placeres der?, og analysen har vist, at der er mange forskellige perspektiver på dette. *DFN*'s placering i Nibe har haft et økonomisk incitament, da Aalborg Kommunes medlemskab i Filmpuljen har muliggjort, at filmproduktionen kunne få økonomisk støtte af Filmpuljen. Den valgte location kunne principielt være indenfor hvilken som helst kommune, der er medlem af Filmpuljen, men såvel Bornedal, Holst, Allen og Berg så det som en oplagt mulighed at placere produktionen i et aalborgensisk miljø omkring Limfjorden, da Bornedal kender dette fra sin opvækst i Nørresundby. Der har således været både økonomiske og biografiske bevæggrunde for at placere produktionen i Nibe foruden overvejelser omkring byens æstetik og provinsielle udtryk.

Waade lancerer tre forskellige perspektiver på location, hvilke er location som filmisk landskab, location som miljø og symptom i fortællingen samt location og filmproduktion som lokalpolitisk og økonomisk værdi, og disse perspektiver har givet et indblik i, hvordan Nibe benyttes som location i *DFN*. De to første relaterer sig til filmens henholdsvis æstetiske og narrative niveau, og jævnfør såvel Bornedal som Gam udgør Nibe i vid udstrækning et filmisk landskab, som er præget af den høje himmel, flade landskab og kilometerlange sigt i store billedkompositioner inspireret af billedkunstnere som Bech og Brouws, som skaber kontraster mellem natur og artefakter samt det idylliske og det grimme. Nibe udgør ligeledes et miljø og symptom i fortællingen, da den provinsielle location influerer måden og tempoet, der tales og spilles på, og Bornedal peger på, at filmens tematik omkring sort arbejde måske er særligt distinkt for det provinsielle Jylland. Den lille hyggelige provinsby Nibe fungerer desuden som en kontrast til det kriminalistiske aspekt omkring lejemornerne, og Allen opfatter denne kontrast som værende medvirkende til det humoristiske i filmen.

Hvor de to ovenstående perspektiver forholder sig til filmens univers, er filmproduktion som lokalpolitisk og økonomisk værdi i højere grad fokuseret på, hvordan valg af location og filmproduktion er en del af lokalpolitiske overvejelser og økonomiske interesser for en given produktion. For *DFN* har en prioritering været at filme særligt eksteriøre scener i Nibe, så førnævnte filmiske landskab og lokalkolorit netop kan identificeres som værende Nibe. Samtidig har økonomiske og produktionselle årsager medført, at en del af de interiøre scener er filmet i København, og lavpraktiske årsager såsom afstanden mellem Aalborg Lufthavn og Nibe har ligeledes haft indflydelse på valget af location, da filmholdet ikke har ønsket at skulle køre for langt. Det er imidlertid ikke kun kroner og øre,

som er relevant i forhold til økonomi og værdi, og det kan ligeledes medvirke til filmens *production value*, at den er filmet på location, da dette skaber en autenticitet, som kan være svær at genskabe med studieoptagelser. Koblingen mellem Boredals ophav og brugen af Nibe synes ligeledes at udgøre en paratekstuel viden, som kan skabe en vis merværdi med fortællingen om, at Boredal er vendt tilbage til rødderne for at filme.

Det er ikke blot produktionen, som gør sig overvejelser omkring værdi og økonomi i forbindelse med brugen af location i *DFN*; det har ligeledes en indflydelse på Nibe by og Aalborg Kommune, at der placeres en filmproduktion i området, og der er fra kommunens side et ønske om, at en filmproduktion i Nibe kan udbrede kendskabet til byen. Et øget kendskab til byen kan medføre filmturisme, som kan have økonomiske fordele for byen og dens erhvervsliv, og om end det er svært at foregribe, hvorvidt filmen kan tiltrække turister til byen, er der en forhåbning hos blandt andet Jernkroens ejer om, at der vil komme et rykind efter premieren. I overvejelserne omkring, hvad en filmproduktion kan tilføre området, indgår der økonomiske aspekter såsom øget omsætning i det lokale erhvervsliv og etablering af arbejdspladser, men flere aktører fremhæver ligeledes ikke-pekuniære værdier som lokal stolthed, der opfattes som en betydningsfuld effekt for lokalsamfundet. Der er desuden en forhåbning om, at flere medieproduktioner i Aalborg Kommune vil kunne understøtte lokale produktionsmiljøer, og dette vil ifølge Andersen medvirke til at fortælle flere lokale historier, som kan skabe genkendelighed for lokalbefolkningen, bidrage til mangfoldigheden i film generelt og ikke mindst medføre lokal stolthed.

Kilder

Allen, Jonas (2016). Interview foretaget af Thomas Mosebo Simonsen og Louise Thomsen Kristensen, Nibe 16/3 2016.

Andersen, Lis Rom (2016). Interview foretaget af Louise Thomsen Kristensen, Aalborg 4/4 2016.

Berg, Kenneth (2016). Telefoninterview foretaget af Louise Thomsen Kristensen, Aalborg 5/4 2016.

Bornedal, Ole (2016). Interview foretaget af Thomas Mosebo Simonsen og Louise Thomsen Kristensen, Nibe 16/3 2016.

Bruun, Hanne (2011). *Dansk tv-satire. Underholdning med kant*. København: Books on Demand.

Christensen, Jørgen Riber & Hansen, Kim Toft (2015). "Northern Jutland as an Intertextual Location: Hyperrealities in Peripheral Denmark", i Helle Thorsøe Nielsen, Bent Sørensen, Mirjam Gebauer, Jan Tödtloff Schlosser (red.): *Non-Place: Representing Placelessness in Literature, Media and Culture*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, s. 259-280.

Christensen, Jørgen Riber & Hansen, Kim Toft (2016). "Norskov: et andet Frederikshavn". *Passage* 76 (under udgivelse).

Den Vestdanske Filmpulje (2015). "DVF Støtte 2015". Hentet 19/5 2016 <http://filmpuljen.dk/wp-content/uploads/2016/01/St%C3%B8tte-2015.pdf>.

Den Vestdanske Filmpulje (u.å.a). "Kontakt". Hentet 13/5 2016 fra <http://filmpuljen.dk/kontakt/>.

Den Vestdanske Filmpulje (u.å.b). "Om DVF". Hentet 13/5 2016 fra <http://filmpuljen.dk/om-dvf/>.

Den Vestdanske Filmpulje (u.å.c). "Støtte". Hentet 13/5 2016 fra <http://filmpuljen.dk/stotte/>.

Den Vestdanske Filmpulje (u.å.d). "Medlemmer og bestyrelse". Hentet 13/5 2016 fra <http://filmpuljen.dk/medlemmer-og-bestyrelse/>.

Det Danske Filminstitut (2015). "Spillefilm støttes efter Markedsordningen 2015". Hentet 25/8 2016 fra http://www.dfi.dk/Branche_og_stoette/Stoette/Stoettetildelinger/Markedsordningen-stoettetildelinger/Markedsordningen-stoettetildelinger-2015.aspx

Det Danske Filminstitut (2016). "Støttevejledning. Regional filmstøtte". Hentet 13/5 2016 fra http://www.dfi.dk/Branche_og_stoette/Stoette/Regional-stoette/Regional-filmstoette.aspx.

Det Danske Filminstitut (u.å.). "Spillefilm - markedsordning". Hentet 13/5 2016 fra http://www.dfi.dk/Branche_og_stoette/Stoette/Spillefilm/Spillefilm--markedsordningen.aspx.

Engelbrecht, Tine (2016). Mailkorrespondance med Louise Thomsen Kristensen, 10/4-12/5 2016.

Frandsen, Kirsten (2007). "Produktionsanalyse: teoretiske og metodiske problemstillinger", i Kirsten Frandsen & Hanne Bruun (red.): *Tv-produktion – nye vilkår*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur, s. 23-54.

Gam, Søren (2016). Mailkorrespondance med Louise Thomsen Kristensen, 18/4-6/5 2016.

Hansen, Birgit Stenbak (2015). Interview foretaget af Jørgen Riber Christensen og Kim Toft Hansen, Frederikshavn 8/12 2015.

Hansen, Kim Toft (2016): "Location, produktion, policy, genre: En proceduremodel for analyse og tilblivelse". Arbejdspapir #1: Udgivet i forbindelse med forskningsprojektet *Film- og tv-produktion i Nordjylland: hvordan snakker det offentlige og det private sammen?* Hentet 25/8 2016 fra [http://vbn.aau.dk/da/projects/film-og-tvproduktion-i-nordjylland--hvordan-snakker-det-private-og-offentlige-sammen\(77d9b739-1a8a-4af3-9d5d-59a67cb8d597\).html](http://vbn.aau.dk/da/projects/film-og-tvproduktion-i-nordjylland--hvordan-snakker-det-private-og-offentlige-sammen(77d9b739-1a8a-4af3-9d5d-59a67cb8d597).html).

Hedling, Olof (2010). "Murder, Mystery and Megabucks? Films and Filmmaking as Regional and Local Place Promotion in Southern Sweden", i Erik Hedling, Olof Hedling & Mats Jönsson (red.): *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*. Stockholm: Mediehistoriskt Arkiv 15, s. 263-290.

Holst, Carsten (2015). Interview med Carsten Holst og Steen Risom foretaget af Jørgen Riber Christensen og Kim Toft Hansen, Aarhus 10/12 2015.

Holst, Carsten (2016). Interview foretaget af Thomas Mosebo Simonsen og Louise Thomsen Kristensen, Nibe 16/3 2016.

Holst, Carsten (2016a). Mailkorrespondance med Louise Thomsen Kristensen, 2/4-19/5 2016.

Kulturministeriet (2014). "Filmaftale 2015-2018". Hentet 19/5 2016 fra <http://www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/Temaer/Tema-Filmaftalen-2015--2018.aspx>.

Lauritzen, Kirstine Benedicta (2016). "Bornedals selvtillid er urokkelig: »Hvis nogen slår et søm ned gennem kraniet på mig, så gør de jo det«". *Berlingske*, 26/3 2016. Hentet 13/5 2016 fra <http://www.b.dk/kultur/bornedals-selvtillid-er-urokkelig-hvis-nogen-slaar-et-soem-ned-gennem-kraniet-paa-mi>.

Meldgaard, Max (2009). "Smilets maler er død". *Nordjyske*, 9/10 2009. Hentet 13/5 2016 fra <http://nordjyske.dk/nyheder/smilets-maler-er-dod/c8af8337-6f2c-4ace-8184-25fa4b69c298/112/1513>.

Milovic, Lena (2016). Mailkorrespondance med Louise Thomsen Kristensen, 2/4-10/5 2016.

Nyvang, Louise Bull (2014). "Filmfolket efterlyser et større budget". *Jyllands-Posten*, 10/1 2014. Hentet 13/5 2016 fra <http://jyllands-posten.dk/aarhus/kultur/article6397174.ece>.

Risom, Steen (2016). Mailkorrespondance med Louise Thomsen Kristensen, 23/5-24/5 2016.

ritzau/FOKUS (2016). "Bornedals dræbere bliver klingende nordjyske". *BT*, 24/3 2016. Hentet 13/5 2016 fra <http://www.bt.dk/underholdning/bornedals-draebere-bliver-klingende-nordjyske>.

Skole- og Kulturudvalget (2012). "Den Vestdanske Filmpulje". Hentet 13/5 2016 fra <http://referater.aalborgkommune.dk/Pdf.aspx?pdfnavn=17222941.PDF&type=punkt&moedeid=2299>.

Sundheds- og Kulturudvalget (2014). "Status på Aalborg Kommunes involvering i tv-julekalenderprojekt i 2013". Hentet 13/5 2016 fra <http://referater.aalborgkommune.dk/Pdf.aspx?pdfnavn=18135500.PDF&type=punkt&moedeid=4911>.

Termansen, Lars (2015). "Historisk gård skifter ejer". *Nordjyske*, 7/10 2015. Hentet 13/5 2016 fra <http://nordjyske.dk/nyheder/historisk-gaard-skifter-ejer/88adf365-a011-4346-87a1-66e21c5b17e3/112/1513>.

Thorsøe-Jacobsen, Lise (2013). "Filmpulje skal gøre Aalborg til Aallywood". Hentet 13/5 2016 fra <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/film/filmpulje-skal-goere-aalborg-til-aallywood>.

Visit Aalborg (u.å.). "Klarupgaard". Hentet 13/5 2016 fra <http://www.visitaalborg.dk/aalborg/klarupgaard>.

Waade, Anne Marit (2010). "Små steder – store forbrydelser. Stedsspecifik realisme, provinsmiljø og rurale landskaber i skandinaviske krimiserier", i Gunhild Agger & Anne Marit Waade (red.): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*. Göteborg: Nordicom, s. 63-78.

Waade, Anne Marit (2013). *Wallanderland: Medieturisme og skandinavisk tv-krimi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

Washuus, Dorte (2016). "Ole Bornedal optager sin kommende film i Nordjylland". *Kristeligt Dagblad*, 18/3 2016. Hentet 13/5 2016 fra <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/ole-bornedal-optager-sin-kommende-film-i-nordjylland>.

Witten, Peter (2016). ”Stjerneinstruktør indspiller film i Aalborg”. *Nordjyske*, 10/2 2016. Hentet 13/5 2016 fra <http://nordjyske.dk/nyheder/stjerneinstruktoer-indspiller-film-i-aalborg/ddaa2ab6-53c7-4f9f-b9ab-774d039baa73/112/1513>.

Pressemeddelelse, København 10. februar 2016



NORDISK FILM
EGMONT

Nordisk Film Distribution A/S
Mosedalvej 14
2500 Valby
Danmark

Tel 36 18 82 00
Fax 36 18 97 00

www.nordiskfilm.dk
CVR 13 51 30 74

MISOFILM

præsenterer

DRÆBERNE FRA NIBE
- Ny stjernespækket komedie
af Ole Bornedal

Med Ulrich Thomsen, Nicolas Bro,
Lene Maria Christensen, Mia Lyhne, Søren Malling,
Birthe Neumann, Ole Thestrup og mange flere.

Premiere: 25. december 2016

Det er dyrt at blive skilt, men der findes en billigere løsning...

De to jyske håndværkere og venner Ib og Edward er kørt sur i deres livløse ægteskaber, og leger med tanken om at leve det søde liv for de sorte penge, de har gemt. Efter et kæmpe skænderi med deres koner hyrer de i en brandert en russisk lejemorner til at gøre det af med dem. Men de har undervurderet deres koner, og det bliver starten på en absurd rejse, hvor Ib og Edward til deres skræk selv ender øverst på en dødsliste...

Filmens hovedroller spilles af en række af Danmarks bedste skuespillere - heriblandt tre af dette års Robert vindere. Ulrich Thomsen og Nicolas Bro har rollerne som Edward og Ib, og Lene Maria Christensen og Mia Lyhne er deres snarrådige ægtefæller. De får selskab af blandt andre Søren Malling, Birthe Neumann, Elsebeth Steentoft, Ole Thestrup og Jens Andersen. Desuden ses britiske Gwen Taylor og polske Marcin Dorocinski i rollerne som filmens lejemorner.

Ole Bornedal, der både har skrevet manuskriptet og instruerer, udtaler:

"Det er mange år siden jeg har lavet komedie. Vel ikke siden Charlot og Charlotte. DRÆBERNE FRA NIBE er et forsøg på at lave en både sort, folkelig og på mange måder grænseoverskridende satire på noget så almindeligt som sex, mangel på sex, kærlighed og mangel på kærlighed."

DRÆBERNE FRA NIBE produceres af Miso Film, og Bornedal og Miso Film fortsætter således deres samarbejde, der startede med TV-serien 1864. Producer Jonas Allen udtaler:

"Vi er meget begejstrede for at fortsætte det gode samarbejde med Ole. DRÆBERNE FRA NIBE er både grotesk, voldelig, absurd, humoristisk og ikke mindst romantisk. Filmen har et stærkt og særegent visuelt udtryk, og med kombinationen af sort humor og skæve karakterer håber vi, at filmen rammer et bredt dansk publikum."

Filmens optagelser starter mandag den 15. februar, og filmes på locations omkring

København og Aalborg.

DRÆBERNE FRA NIBE produceres af Jonas Allen og Peter Bose for Miso Film i coproduktion med 4Fiction og Nordisk Film. Filmen er støttet af Det Danske Filminstituts Markedsordning og produceres i samarbejde med DR og Den Vestdanske Filmpulje.

Filmen distribueres af Nordisk Film i Skandinavien, og internationalt salg varetages af TrustNordisk.

DRÆBERNE FRA NIBE forventes at få dansk premiere den 25. december 2016.

For yderligere information kontakt:

Michael Feder, Have Kommunikation, michael@have.dk, +45 22 43 49 42

Sean Philip Saré, Nordisk Film Distribution, sean.sare@nordiskfilm.com, +45 51 37 14 41

Bilag 2

Locationliste „Dræberne fra Nibe“

Kbh.

| | |
|--------------------------|--|
| Terapeut | Værløse Flyvestation Filmstationen Bringevej 151 2760 Måløv |
| Politistation | Værløse Flyvestation Filmstationen Bringevej 151 2760 Måløv |
| Ib og Gritts køkken | Amager Strandvej 232 2300 Kbh. S |
| Fru Hansens hus. | Bakkeoften 9 2760 Måløv |
| Edward og Ingrids kælder | Filmstationen, studio 7 |
| Advokat kontor | Værløse Flyvestation |
| Taxi og Hi-Ace kørsel | Filmstationen, studio 7. Greenscreen |
| Gritt og Ingrids bil | Filmstationen, studio 7, Greenscreen |
| Edward og Ingrid int. | Syvendehusvej 105 2730 Herlev |
| Danse studio | Samuels Kirke Thorsgade 65 2200 Kbh. N |
| Ungt par | Bakkeoften 15 2760 Måløv Home |
| Frisør salon | Frøken Morgenhår Stationstorvet 4 3650 Ølstykke |

Jylland

Landskabsbilleder

- NIBE, Nørregade.
- Dronebillede, Lundevej/Korsbjergvej
- Ingrid's bil, Nørholmsvej ved maskine
- Plate og Drone, Nyrupvej/Baunehøj
- Ib og Edwards bil, Ålborgvej/Løgstørvej ved havnen

Lufthavn Ny Lufthavsvej 100
9400 Nørresundby

Landskab ved Heinz der skydes Vindmøller:
Milbakvej 62
9382 Tylsted
Gl.Vråvej

Rasteplads Havnen i Nibe
Sdr. Havnevej
9240 Nibe

Pub og internet cafe Jernkroen
Strandvej 10
9240 Nibe

Internetcafé ext. UDE Skomagergade 9
9240 Nibe

Restaurant Jernkroen
Strandgade 10
9240 Nibe

Sommerhus Binderupvej 18
9240 Nibe

Supermarked UDE Fakta
Toften 9
9240 Nibe

Kirke ext. Nibe kirke
Mellemgade 6a
9240 Nibe

Edward og Ingrid ext. Nørholmsvej nr.231
9000 Ålborg