



2002: DR vinder Emmy i kategorien 'Bedste udenlandske dramaserie' for *Rejseholdet* (2000-04). Fra venstre: Sven Clausen, Mads Mikkelsen, Charlotte Fich og Peter Thorsboe. Foto: Bax Lindhardt.

Dogmer for tv-drama

Om brugen af *one vision*, *den dobbelte historie* og *crossover* i DR's søndagsdramatik

Af Eva Novrup Redvall

Danmarks Radio har siden årtusindskiftet haft markant succes med sine lange drama-serier. Derom vidner både høje seertal søndag efter søndag i kl. 20-slottet og fire Emmyer for bedste internationale drama-serie siden 2002.¹ Senest har *Forbrydelsen I* (2007) taget både de britiske tv-anmeldere og seere med storm, mens den amerikanske remake, *The Killing* (2011-), har fundet

plads blandt serier som *Mad Men* (2007-), *The Walking Dead* (2010-) og *Breaking Bad* (2008-) på kabelkanalen AMC. Tv-serierne er blevet et stærkt *brand* for DR, og herhjemme er man begyndt at tage for givet, at alle serier er succeser, som samler omkring halvanden million danskere foran skærmen og får internationale priser med på vejen.

Succesen er på ingen måde en selvfølge for en public service-kanal. Det kan man bl.a. se af de diskussioner om tv-drama, man har i Norge og Sverige, hvor de danske serier ofte fremhæves, og hvor DR's produktionsmodeller karakteriseres som 'best practice' (Bondebjerg og Redvall 2011: 99-104). Andre danske kanaler har heller ikke opnået samme popularitet med deres dramaserier, skønt der de senere år er blevet postet flere penge og mere energi i serier som *Anna Pihl* (TV 2, 2006-08), *2900 Happiness* (TV3, 2007-09) *Lærkevej* (TV 2, 2009-10), *Lulu & Leon* (TV3, 2009-10) og *Den som dræber* (TV 2, 2011).² Siden *Taxa* indtog skærmen i 1997, har Danmarks Radios produktion af populære og prisvindende serier været bemærkelsesværdig i såvel en national som en international optik.

En væsentlig årsag til DR's succes er, at man siden midten af 1990'erne har formået at skabe en ny opfattelse af tv-dramatikken og en vellykket ændring af selve produktionskulturen. Det var således på det tidspunkt, at nye kræfter bevidst gjorde op med traditionerne fra det klassiske tv-teater og med inspiration fra udlandet bragte dansk tv-drama effektivt ind i det ny årtusinde. Omlægningen af produktionen har været baseret på en række centrale begreber, som i 2003 blev formuleret på papir som femten dogmer for produktionen. Efter en kort historisk redegørelse for centrale personer og begivenheder i DR Drama (nu kaldet DR Fiktion) fra 1994 til i dag, vil jeg i artiklen analysere DR's tre centrale produktionsdogmer: 'one vision', 'den dobbelte historie' og 'crossover'.

Tv som samarbejde. Mit fokus på DR's produktionspraksis skal ses på baggrund af tidligere studier af manuskriptskrivning i filmbranchen. Her undersøgte jeg især

den kreative proces, der opstår i samarbejdet mellem instruktører og manuskriptforfattere (Redvall 2010a). Blandt mine konklusioner var, at selv om manuskriptskrivning som fag og profession i dag nyder stor anerkendelse, er det generelt instruktørerne, man ser som initiativtagerne og drivkraften bag nye projekter. Instruktørerne har den samlende vision for det, der skal skabes, mens manuskriptforfatterne hjælper med at forløse visionen. Få projekter initieres af forfatterne, modsat den amerikanske filmbranche, hvor såkaldte *spec scripts* cirkulerer flittigt.

Det fremgik imidlertid, at dette mønster er ved at ændre sig, bl.a. som følge af de anderledes arbejdsgange under produktionen af tv's dramaserier. Mens instruktører kommer og går som episodeinstruktører på de lange serier, holder en hovedforfatter sammen med en producer fast i visionen og følger en original idé helt til dørs. Rollerne er altså her dramatisk anderledes end i den danske filmbranche. Flere instruktører og forfattere udtrykker i bogen *Danish Directors 2* (Hjort, Jørholt og Redvall 2010) stor tilfredshed med dynamikken i at kunne bevæge sig frem og tilbage mellem film og tv, hvor man skiftevis kan være tovholder på sit eget projekt og indgå som medskaber af andres værk.

Siden slutningen af 90'erne er der blevet skrevet flittigt om både nybølger, morgenluft og guldalder i dansk film (f.eks. Redvall 1998; Schepelern 2001; Hjort 2005; Philipsen 2005). De markante forandringer på tv-drama-fronten har derimod ikke fået samme grad af opmærksomhed. Gunhild Agger har ganske vist ud fra spørgsmål om national identitet stillet skarpt på tv-drama fra et mediehistorisk og programanalytisk perspektiv (Agger 2005), og krimiserierne har fået særlig opmærksomhed ud fra spørgsmål om ind-

hold, genre og adaption- og produktionsstrategier (bl.a. Agger og Waade 2010). På produktionssiden har Pernille Nordstrøm talt med centrale personer i DR-bogen *Fra Riget til Bella* (2004), hvor man får et fint indblik i mange af tankerne bag produktionerne og forløbet fra idé til skærm. Men der mangler både en dybdegående analyse af de kreative samarbejder og produktionsformer bag de senere års DR-produktioner og en komparativ analyse af praksis på DR set i forhold til praksis blandt andre danske og udenlandske tv-producenter.

Jeg finder det derfor interessant at undersøge, hvordan DR som public service-kanal aktivt har arbejdet med at forny søndagsdramatikken. Særligt vil jeg i den

forbindelse have fokus på, hvordan samarbejder fungerer mellem hovedforfatter, producent, episodeforfattere og instruktører under udviklingen, manuskriptskrivningen og produktionen. Min undersøgelse er baseret på skriftlige kilder, kvalitative interviews og en række endnu uafsluttede case-studier.³

Fra tv-teater til tv-serier. Indtil etableringen af TV 2 i 1988 havde Danmarks Radio monopol på at producere tv-drama til det danske publikum. Som diskuteret af Gunhild Agger i forbindelse med tv-fiktionens plads i public service-tænkningen, satsede TV 2 imidlertid ikke på dansk produceret fiktion de første mange år, men i stedet på

Regnvejr og ingen penge (1965, instr. Gabriel Axel) – Danmarks Radios første tv-serie. Foto: DR.





Fru Druse (Kirsten Rolfes) i Lars von Triers *Riget II* (1997). Framegrab.

sport og aktualitets- og debatprogrammer. Fiktionsdelen bestod overvejende af populært amerikansk og britisk drama (Agger 2005: 147).

DR havde derimod en lang tradition for at producere drama, både tv-spil og tv-føljetoner. Den første danske tv-serie, *Regnvejr og ingen penge* (fire afsnit, instr. Gabriel Axel), går tilbage til 1965. I *Elektroniske fiktioner* (1993) argumenterer Ib Bondebjerg for, at formidlingsstrategien i dansk tv frem til 1964 var præget af tanker om dannelse. I det, han betegner som den klassiske public service-periode fra 1964 til 1980, var der en mere pluralistisk opfattelse af målet, hvor man både satsede på det klassiske, det moderne og det populære. I den periode udviklede man bl.a. 'Panduro-formlen' som "en kritisk psykologisk samfundsrealisme" med succes hos

både kritikere og seere (Bondebjerg 1993: 86). I samme periode udviklede man også føljeton-formatet, og Bondebjerg fremhæver i sin analyse af tidens fjernsyn, at der allerede her var tale om danske variationer over internationale formler, især britiske (ibid.: 95).

Der er således ikke noget grundlæggende nyt i, at DR i 1990'erne satsede på serieformatet og lod sig inspirere af internationale produktioner. Dog var inspirationen her væsentlig mere markant, den hentedes i USA, og den blev til på et andet idégrundlag. Gunhild Agger har kaldt perioden fra 1988 til 1997 for det populære gennembrud, hvor serialiseringen blev normen, bl.a. fordi den passede godt til programfladefjernsynet, dvs. at tænke i flow (Agger 2005: 176).

Siden *Taxa* i 1997 har DR overvejende

satset på de lange serier til søndag aften på bekostning af tv-spil, miniserier eller mere eksperimenterende formater. I den nordiske debat påpeger bl.a. svenske tv-folk, at det kan være en medvirkende faktor til succesen (Bondebjerg og Redvall 2011: 102). Frem for at brede sig over flere genrer, som det har været tilfældet i f.eks. Sverige (hvor man både har kastet sig ud i produktion af drama, soap, sitcom og satire), har man i Danmark satset på at perfektionere den karakterbårne dramaserie med en sæson på ti afsnit af en times varighed. Alt sammen noget, der har været med til at styrke DR som brand i folks bevidsthed.

1994 kan på mange måder ses som året, hvor der skete et skift i DR's tilgang til dramaproduktion. Inden da havde produktionen været udsat for en del kritik, ikke mindst i kølvandet på en serie som *Gøgehøvdingen* (1992, tretten afsnit). Men i 1994 beviste Lars von Triers miniserie *Riget* (fire afsnit), at en dansk tv-serie både kan være et højt personligt værk af en egensindig kunstner og en bred, folkelig succes. *Riget* gjorde en ny generation af filmfolk interesseret i tv som en mulig platform. Samtidig kom to instruktører fra filmverdenen til med nye holdninger til det at producere tv. Ole Bornedal blev ansat som dramachef for en kort bemærkning i 1993-94, inden han sagde op for at tage til Hollywood og genindspille *Nattevagten* (1997). Som chef luftede Bornedal i pressen, at det var blevet moderne at hade DR, fordi der manglede blodtørst og selvudfordring (Nordstrøm 2004: 15). Han satte sig derfor i chefstolen med en insisteren på, at tv-dramaet skulle være mere folkeligt og mindre elitært (Bornedal i Rasmussen 2007).

Begge synspunkter delte Rumle Hammerich, som blev dramachef i 1994 og bragte store forandringer med sig. Ham-

merich beskriver DR som en identitets-svag organisation, da han overtog posten, og målet blev at producere en lang serie, som kunne blive et flagskib uge efter uge, frem for de korte serier, som hurtigt er væk fra skærmen (Hammerich 2011). På indholdssiden handlede det om at skabe det, Hammerich beskriver som 'kvalitet i genren'. Inspirationskilderne var amerikanske serier. På produktionssiden var det en kongstanke, at produktion handler om kommunikation, og derfor samlede Hammerich – på baggrund af erfaringer fra seks år i den svenske tv-branche – de forskellige enheder i såkaldte 'produktionshoteller', hvor alle faggrupper omkring et tv-projekt sidder samlet som en redaktion, hvilket forkorter kommunikationsvejene (ibid.). Hammerich fik desuden bygget nye, moderne DR-studier, som lettede logistikken og gav selvtilid blandt dramafolkene, som nu befandt sig, hvor produktionerne blev lavet.

For at hente inspiration til både form og produktionsstrategier blev produceren Sven Clausen sendt på researchrejser til Sverige, England og USA. Clausens ophold ved Fox-studierne, hvor han bl.a. fulgte produktionen af politiserien *NYPD Blue* (1993-2005), blev en vigtig inspirationskilde i forhold til at skabe en ny, lang serie, som skulle tage noget af 'succes-preset' fra ledelsen (Clausen 2010; Hammerich 2011). Resultatet blev *Taxa* (1997-99, 56 afsnit), som fik stor succes og kom til at markere starten på en imponerende række lange familie- eller krimiserier med bred gennemslagskraft.⁴

Mange af de produktionsstrategier og begreber, som stadig er kernen i DR's tilgang til at producere drama, blev etableret allerede med *Taxa*. Dog blev de dengang ikke nedfældet nogen steder. Det blev de til gengæld i 2003, hvor Ingolf Gabold,

som overtog posten som dramachef efter Hammerich i 1999, sammen med sine medarbejdere formulerede femten såkaldte dogmer for DR Fiktion.

Dogmer for dramaproduktion. De femten dogmer blev ifølge Ingolf Gabold nedskrevet i foråret 2003, efter at *Rejseholdet* i 2002

havde vundet DR's første Emmy for bedste internationale dramaserie. Intentionen var at få konkrete formuleringer på afdelingens tavse viden (Gabold 2011). Dogmerne har forandret sig lidt gennem årene, hvor især forfatterbegrebet ifølge Gabold er blevet udvidet, men de grundlæggende begreber som f.eks. 'one vision' er de samme.

15 DOGMER FOR DR FIKTION

1. For DR Fiktion er forfatteren forudsætningen for divisionens eksistens. Forfatteren er ikke nødvendigvis manuskriptforfatter i traditionel forstand. Forfatteren kan – i andre fiktionsformer end det 'traditionelle' drama – være redaktør, instruktør, eller noget tredje. Hovedsagen er, at vedkommende er indehaver af den vision, der driver fiktionen i forhold til DR Fiktions specifikke projekt. Forfatteren behandles i respekt for begrebet "ONE VISION". Forfatteren udvikler sine manuskripter i tæt samarbejde med DR Fiktion, således at vores udviklingsekspertise sætter sine tydelige spor i det færdige produkt. DR Fiktion har i forhold til sine produktionslinier en række 'husdramatikere'. De kan i ikke producerende perioder være ansat på månedsløn til ideudvikling af nye serier.
2. DR's public service-status kræver, at vores produktioner – ud over 'den gode historie' – indeholder et overordnet plot med etiske/sociale konnotationer. Med andre ord skal vi altid fortælle en dobbelt historie. Vægtningen af disse to historier i forhold til hinanden vil altid være afhængig af samfundets historisk-kulturelle diskurs.
3. Der er crossover mellem branchens og DR Fiktions forfattere og instruktører.
4. Der er crossover mellem branchens og DR Fiktions produktionsmedarbejdere.
5. DR Fiktions producent skal have en afklaret holdning til balanceringen af instruktørernes intentioner i forhold til hovedforfatterens intentioner.
6. Dramachefen delegerer sit ansvar for den enkelte produktion til den respektive producent.
7. Med respekt for DR Fiktions samlede økonomi, ressource- og mandskabsforbrug gives producenten størst mulige producer's choice.
8. Dramachefen virker som coach i forhold til producenten – ligesom producenten virker som coach i forhold til sine nøglemedarbejdere. Mottoet for os som ledere er: *not in control – but in charge of*. Denne ledelsesholdning opfordrer ikke til konsensusbeslutninger.
9. Ved den bedst mulige planlægning – herunder rettidig aflevering af manuskripter – sikres produktionsmedarbejderne rimelige arbejdsvilkår.
10. For at opnå størst mulig synergi i forholdet mellem produktionen, mediet og seerne/lytterne/brugerne afvikles DR Fiktions produktioner i respekt for denne kommunikationstrekant.
11. Der skal være et afklaret forhold i valg af repertoire mellem DR Fiktion og ChefRedaktionen.
12. Der er en løbende langtidspanlægning for repertoire og økonomi mellem ChefRedaktionen og DR Fiktion: tv-voksendramatikken 5 år, tv-børnedramatikken 3 år, radiodramatikken 2 år, ungdomsdramatikken løbende.
13. Der er løbende kontakt mellem DR's medieforskning og DR Fiktion med henblik på forskning i divisionens produktioner, herunder div. tests.
14. I DR Fiktion er der fokus på innovation af repertoire, produktionsprocesser og medarbejdere i samarbejde med ChefRedaktionen og HR.
15. DR Fiktion bruger årligt minimum 2 procent af sit samlede budget til udvikling af ny dramatik.



Peter Gantzler i *Taxa* (1997-99) – serien, der betød et gennembrud for DR's søndagsdramatik. Foto: Ulla Voigt.

Det første dogme slår fast, at forfatteren er forudsætningen for divisionens eksistens. Som det fremgår, kan forfatterrollen variere alt efter, hvilken fiktionsform der er tale om. Gabold har forklaret, at udvidelsen af forfatterbegrebet bl.a. skyldes, at repertoiret gradvis har udvidet sig, f.eks. med produktion af satire (Gabold 2011). På de lange serier har der indtil nu altid været en manuskriptforfatter som tovholder ud fra tanken om, at én person skal være indehaver af den vision, der driver fiktionen i et specifikt projekt. Som det fremgår af dogmet, skal forfatteren imidlertid udvikle manuskripterne i tæt samarbejde med afdelingen, så den oparbejdede udviklings-eksperitise gennem årene kan sætte sine spor i projektet. Det fremgår, at DR Fiktion

har 'husdramatikere', som mellem produktioner kan være ansat til at udvikle nye serier.

Dogme nummer 2 lægger vægt på, at det pga. DR's public service status ikke er nok kun at satse på 'den gode historie'. Ud over den gode historie skal produktionerne indeholde et overordnet plot med etiske/ sociale konnotationer, så der altid fortælles 'en dobbelt historie'. Ifølge Rumle Hammerich har idéen om 'den dobbelte historie' været central siden hans tid på DR. Dog foretrækker han at bruge termen 'det filosofiske lag', når han skal beskrive den mere alvorlige understrøm under det umiddelbart underholdende plot (Hammerich 2011).

Dogme nummer 3 og 4 forholder sig

mere konkret til produktionsformen ved at fastslå, at der på flere niveauer skal være crossover mellem DR's medarbejdere og hvad der blot benævnes branchen. Det er ikke udspecifiseret, om der er tale om en film- eller tv-branchen, men i mine interviews bruger folk oftest termen om folk med spillefilmserfaring (instruktører, fotografer, scenografer, klippere etc.). DR's åbenhed over for unge filminstruktører er siden *Taxa* ofte blevet betragtet som et vitaliserende element bag dansk films succes de senere år. Fra DR's perspektiv har det siden Hammerichs tid som chef været et mål at tiltrække dygtige folk fra branchen for at lade det nyeste og bedste fra filmverdenen præge tv-produktionerne (Hammerich 2011). En vigtig del af den udvikling udtrykkes i dogme nummer 7's formulering af begrebet 'producer's choice'. Heri ligger, at producerne – i den udstrækning økonomi, ressource- og mandskabsplaner tillader det – skal kunne hyre freelancere fra branchen frem for at bruge en fastansat stab. *Producer's choice* betragtes sammen med *crossover* som centrale begreber i udviklingen mod de moderne tv-serier (Clausen 2010; Gabold 2010; Hammerich 2011).

Alle femten dogmer indeholder meget, det kunne være interessant at analysere, men i det følgende vil jeg kun gå yderligere i dybden med de tre første. Således er det dem, jeg gentagne gange har mødt i samtaler og interviews, og som virker som de mest afgørende i forhold til det skift, der har fundet sted i DR's dramaproduktion.

One vision. Tv-produktion er som udgangspunkt underlagt strammere rammer og restriktioner end filmproduktion. Spændingen mellem kreativitet og 'constraints' har stået centralt i mange klassiske studier af arbejdsgange i tv-branchen (f.eks. Buscombe 1980; Ettema og Whitney

1982; Alley og Newcomb 1993), og mange casestudier af konkrete produktioner handler om de løbende forhandlinger, som finder sted under den kollektive produktionsform. Til forskel fra filmbranchen har forfatteren altid haft en stærkere position i tv. Det tidlige tv-drama voksede ud af traditioner fra teateret, hvor dramatikerne står stærkt, og da Peder Grøngaard i 80'erne analyserede de danske tv-spil, var hans udgangspunkt forfatterne, ikke instruktørerne (Grøngaard 1988).

Som i filmbranchen findes der et hav af 'how to'-manualer med råd til håbefulde forfattere. De fleste af dem slår hurtigt fast, at man kan glemme alt om den ensomme forfatter, der sidder og skriver alene på sit kammer. Som Pamela Douglas formulerer det: "Hvis du skriver til tv, vil du aldrig komme til at arbejde alene. Serier er ligesom familier, og selv om hver enkelt episode er skrevet af *en* forfatter, så er hvert skridt i processen præget af samarbejde" (Douglas 2007: 11).

Forfatterne Leo Goldberg og William Rabkin forklarer i deres manual til manuskriptsucces, at man for at kunne skrive til tv skal forstå, hvordan en series koncept, karakterer og fortællestrukturer fungerer sammen. Det er den del af jobbet, man kan se på skærmen. Den anden del er "alt det, der sker bag kameraet, alt det uglamoureuse, der mere end noget andet former – og måske omformer – det, du har skrevet. Det er her, virkeligheden støder sammen med kreativiteten" (Goldberg og Rabkin 2003: 7). Filmforskeren Kristin Thompson konstaterer i sin mere analytisk anlagte bog *Storytelling for Film and Television*, at den mængde plot, der i amerikanske produktioner gerne skal afvikles i et hæsblæsende tempo, oftest kun kan leveres af en gruppe forfattere, som har assistenter, redaktører, researchere og andre til hjælp. Ifølge hende

er det yderst sjældent, at en enkelt forfatter skriver en hel serie og dermed vinder sine kollegers "betingelseløse beundring" (Thompson 2003: 39-40).

Når man taler om 'one vision' i forhold til kollektiv tv-produktion, er der derfor god grund til at undersøge, hvad man lægger i begrebet, og hvordan man i praksis arbejder med at samle en proces med et hav af samarbejdspartnere omkring én vision. I mine interviews spores begrebet tilbage til Sven Clausens researchrejser til USA (Clausen 2010; Gabold 2010; Hammerich 2011), men 'one vision' lader ikke til at være udbredt i den amerikanske branche, hvor man med andre termer refererer til én person som kreativ drivkraft og beslutningstager på et projekt. Nogle bruger udtrykket *TV auteurs* (Jones 2010) med henvisning til den franske nybølges auteur-begreb, men i USA og Canada taler man især om *showrunners*, når man henviser til en person med én samlende vision for en serie (f.eks. Edwards 2010).

I en kompetenceanalyse om showrunners for The Cultural Human Resources Council of Canada defineres en showrunner som "den overordnede kontrollant af en tv-series kreative vision. Showrunnerens primære ansvar er at formidle seriens kreative vision – oftest fra pilotafsnit til sidste episode" (CHRC 2009: 4). Rapporten konkluderer, at showrunners typisk er succesrige manuskriptforfattere, som er steget i graderne og har fået den viden om produktion, som er påkrævet for at kunne holde fast i "en intens, organisk, omskiftelig proces" (ibid.). Det handler således om at være visions-kustoden og sikre *den* kreative vision. Ikke blot på papiret, men hele vejen igennem produktionen. Som bl.a. Rumle Hammerich argumenterer for, har ingen forfattere eller producere i Danmark den form for erfaring og kombination af

forfatter- og producerkompetencer, som berettiger til brug af showrunner-titlen (Hammerich 2010; 2011). Begrebet har dog de seneste år været på fremmarch i den europæiske tv-branche, hvor bl.a. engelske tv-folk er begyndt at blive tildelt titlen (f.eks. Lawson 2007).

One vision betyder i dansk sammenhæng, at man giver forfatteren kontrol over sine egne idéer, der udvikles i tæt samarbejde med en producer. Rumle Hammerich taler i den forbindelse om vigtigheden af at føle et medejerskab. Da han som dramachef forsøgte at starte en serie op på baggrund af sin egen idé, oplevede han, at det ikke blev godt, fordi ingen af de hyrede forfattere følte den form for ejerskab, som skaber fornemmelsen af 'én vision' (Hammerich 2011). I stedet overtalte han Stig Thorsboe til at starte på en frisk inden for den valgte ramme. Dermed blev *Taxa* Thorsboes personlige projekt, og det blev startskuddet til den nu etablerede struktur med at have en hovedforfatter i centrum, assisteret af én eller flere samarbejdspartnere eller episodeforfattere. Hovedforfatteren har den overordnede vision for plot- og karakterudvikling for en eller flere sæsoner, mens andre forfattere hjælper med at skrive enkelte afsnit.

Fra et producent- og ledelsesperspektiv lægger Ingolf Gabold og Sven Clausen vægt på, at forfatteren skal være drivkraften, men det skal være i tæt samarbejde eller i parløb med en producer fra DR. Sven Clausen taler om, at DR-modellen på mange måder snarere er en 'twin vision' (Clausen 2010), mens Ingolf Gabold tager begrebet videre ved også at tale om 'one vision' i forhold til de overordnede planer for serier og sæsoner på programlægningsniveau (Gabold 2010).

Blandt forfatterne taler Søren Sveistrup og Stig og Peter Thorsboe meget om betyd-

ningen af one vision i Pernille Nordstrøms bog om DR's tv-serier frem til 2004. Peter Thorsboe betragter one vision som en nødvendighed, fordi der skal være en, der har styringen i den store proces (Nordstrøm 2004: 85). Sveistrup taler – på baggrund af dårlige erfaringer fra TV 2's *Hotellet* (2000-02) – om, at “one vision er måden at gøre det på” (ibid.: 100).

I mine interviews og observationer fremstår one vision dog ikke som et begreb, der fylder meget eller bruges i det daglige arbejde, men forfatterne lader til at være i centrum. Og de værdsætter at være det hele vejen fra spæd idé til færdig serie (Price 2010; Ilsøe 2011; Gram 2011). For manuskriptforfatter Maya Ilsøe, som i øjeblikket er hovedforfatter på en søndagsserie til 2013, refererer one vision til et tæt samarbejde mellem en manuskriptforfatter og en producer, som sammen udvikler forfatterens idé. En instruktør kan imidlertid også blive en del af visionen, hvis han ikke blot er såkaldt ‘konceptuerende instruktør’ først i processen, men en central samarbejdspartner hele vejen (Ilsøe 2011). Dette var f.eks. tilfældet med Jesper W. Nielsen, som instruerede samtlige afsnit af Maya Ilsøes julekalender *Pagten* (2009).

I det forfatterrum, hvor jeg i øjeblikket deltager som observatør, er hovedforfatteren involveret i alle aspekter af projektet fra beslutninger om researchbehov og locations over mulige dramaturger til valg af instruktører, fotografer og skuespillere. Beslutningerne bliver truffet i tæt samarbejde med en producer og en fast episodeforfatter, men hovedforfatteren har stort råderum i forhold til at vælge det bedste for det pågældende projekt. Selv om der undervejs er mange ydre produktionsmæssige restriktioner at tage hensyn til (f.eks. usikkerhed om længden af de enkelte afsnit, antallet af sæsoner eller mi-

nutprisen), er det muligt at træffe en række indholdsmæssige valg, der ligger i forlængelse af forfatterens vision. Det er en evig forhandling og balancegang, som langt fra er slut, men indtil videre fremstår forløbet som et eksempel på, hvordan én forfatter nyder respekt som personen med visionen for projektet.

Mens mine casestudier i øjeblikket giver mulighed for at følge one vision-begrebet i praksis, diskuteres det også livligt i de to øvrige skandinaviske lande. Her har forskellene i produktionskulturer i den senere tid været til debat både i pressen og i branchen. Særlig intens har debatten været i Norge i kølvandet på en fejlslagen ‘Emmy-strategi’, kritik af den overordnede kvalitet af produktionerne og planer om at nedlægge NRK's drama-produktion og i stedet lade private producenter byde ind. Her har flere røster argumenteret for at hente inspiration i de danske produktionsstrukturer (f.eks. Iversen 2010; Lismoen 2010). Men som Rumle Hammerich påpegede i et indlæg i debatten på filmmagasinet *Rushprints* hjemmeside, er det i så fald essentielt at være enige om, hvad der mere præcist ligger bag de begreber, man lader sig inspirere af (Hammerich 2010).

Hammerich fremhævede, at mange f.eks. fejlagtigt tror, at one vision indebærer, at al magt gives til blot én person. Dette mener han vil være fatalt. Selv om tanken om one vision henviser til en intention om at have én vision bag et projekt, drejer det sig om en vision, som bliver faciliteret, udviklet og realiseret i en proces med mange centrale samarbejdspartnere; man kan derfor ikke eksportere idéen om one vision uden de rigtige rammer at støtte begrebet med.

Den dobbelte historie. Mens one vision fokuserer på betydningen af ejerskab og



Plakat til *Forbrydelsen II* (2009).

personlig drivkraft, fokuserer dogme 2's nøglebegreb, den dobbelte historie, på, hvilken *form* for vision man bør satse licenskronerne på. Som Gunhild Agger diskuterer i forbindelse med tv-fiktionens plads i public service-tænkningen, har dramaproduktionen tit været svær at placere, fordi det oplysende er blevet prioriteret over det underholdende (Agger 2005: 146-148). Agger mener, at det at se tv-fiktion "er en del af vores sociale erfaringsverden, af den måde, hvorpå vi forhandler og forstår aktuelle og historiske udviklinger, men sådanne formål er ikke indgået i public service-politiske overvejelser" (ibid.: 148). Her har der gennem tiden i stedet været fokus på alsidighedskravet, altså at der skal

være et varieret udbud af genrer og former. Tv-dramaets berettigelse og legitimitet er således blevet diskuteret med udgangspunkt i den nationale og kulturelle betydning af at have dansk drama. Det har også været et parameter, at dramaproduktion ofte er så omkostningstung, at de kommercielle stationer ikke har haft økonomi til for alvor at gå i lag med omfattende produktioner (ibid.: 148-49).

Begrebet 'den dobbelte historie' er en konkret formulering af public service-dimensionen i DR's dramatik. Som det står skrevet, kræver DR's public service-status, at produktionerne skal have et overordnet plot med etiske/socialt 'konnotationer'. Man kan vælge at se det som en måde til at indtænke



The Killing (2011), den amerikanske tv-station AMC's remake af *Forbrydelsen I* (2007).

public service-stationernes oplysningsforpligtelse i det underholdende. Som Ingolf Gabold konstaterer, leder alle tv-stationer efter 'den gode historie', der har fascinationskraft og skaber identifikation med seerne (Gabold 2010). For Sven Clausen er de to elementer 'fascination' og 'identifikation' centrale i jagten på den gode historie (Clausen 2010). Man kan skrue på knapperne mellem de to, men begge dele skal findes i tilstrækkelige mængder, hvis en serie skal appellere bredt. Nogle serier satser mere på fascinationsdelen ved at tage os ind i forførende og umiddelbart uvante eller ukendte verdener, mens andre satser mere på det genkendelige. Den gode historie involverer begge dele.

I forhold til de etiske/socialt konnotationer nævner Ingolf Gabold, at DR tidligere havde en paternalistisk tilgang, hvor man ville fortælle seerne, hvad de havde godt af at se og vide. Ifølge ham er DR Fiktion blevet 'meget forsigtige' med den tilgang, "men kravet om, at der er noget andet og mere på færde end den gode historie, er der stadigvæk, og det er en meget, meget kær forpligtelse at opfylde det" (Gabold 2010). For Rumle Hammerich er *Taxa* et godt eksempel på denne strategi: Under de umiddelbart underholdende handlingsforløb rejste serien dels en række samfundsmæssige spørgsmål, dels havde man hele tiden i tankerne, hvad danskerne skulle have med i deres rygsæk ind over



Sidse Babett Knudsen som statsminister Birgitte Nyborg i *Borgen* (2010-). Foto: Mike Kollöffel.

årtusindskiftet (Hammerich 2011). Det centrale tema bag serien var næstekærlighed; at du er din næstes vogter. Det blev så udforsket i en række plots, hvor intentionen var at stille skarpt på, *hvordan* problemer blev løst, frem for at fokusere på problemerne selv (ibid.).

Ingolf Gabold kan på lignende vis forklare sin opfattelse af de to spor i de fleste DR-serier, fra krimier som *Forbrydelsen I-II* til *Borgen* (Gabold 2010). *Borgen* er et eksempel på en serie, hvor de enkelte afsnit blev ledsaget af konkrete forelæsninger om de behandlede problemstillinger på Danskerne's Akademi (tv-forelæsningsrækker, der bringes i eftermiddagstimerne på DR2). For seriens hovedforfatter, Adam Price, var nogle af hovedmålene at gøre

seerne klogere på demokratiet; at give dem større lyst til at blande sig i den politiske proces; at give dem mulighed for at forholde sig til dansk politik's øgede professionalisering samt at give dem indsigt i det arbejdspress, der præger mange moderne politikeres liv (Price 2010).

Man kan diskutere graden af dobbelt historiefortælling i mere rendyrkede krimiserier som *Rejseholdet*, *Ørnen* og *Livvagterne*, og de seneste år har der da også i DR været fokus på, at der skal produceres færre af de krimiserier, som flere andre tv-stationer i stigende grad satser på. Ud fra klassiske public service-opfattelser om alsidighed, variation og bredde overvejer man i stedet at satse mere på familieserier eller andre typer af dramatik, som danskerne

har svært ved at finde på dansk andetsteds.

Som noget nyt fik DR i juni 2010 en ekstraordinær bevilling fra kulturministeren på 100 millioner kroner til udvikling og produktion af en historisk serie. Efter længere tids polemik i pressen endte pengene med at blive tildelt Ole Bornedals 1864 om slaget ved Dybbøl (med planlagt premiere i 2014). DR's kulturdirektør, Morten Hesseldahl, begrundede udvælgelsen af Bornedals projekt med, at det dels er sublimt ved at binde fortid og nutid sammen, dels at det "ikke blot handler om den fatale krig – men især også om den danske nations selvopfattelse" (Hesseldahl i Jensen 2011). Det bliver således betragtet som et centralt kvalitetsparameter, at serien lægger op til diskussion af noget større end blot den historiske krig.

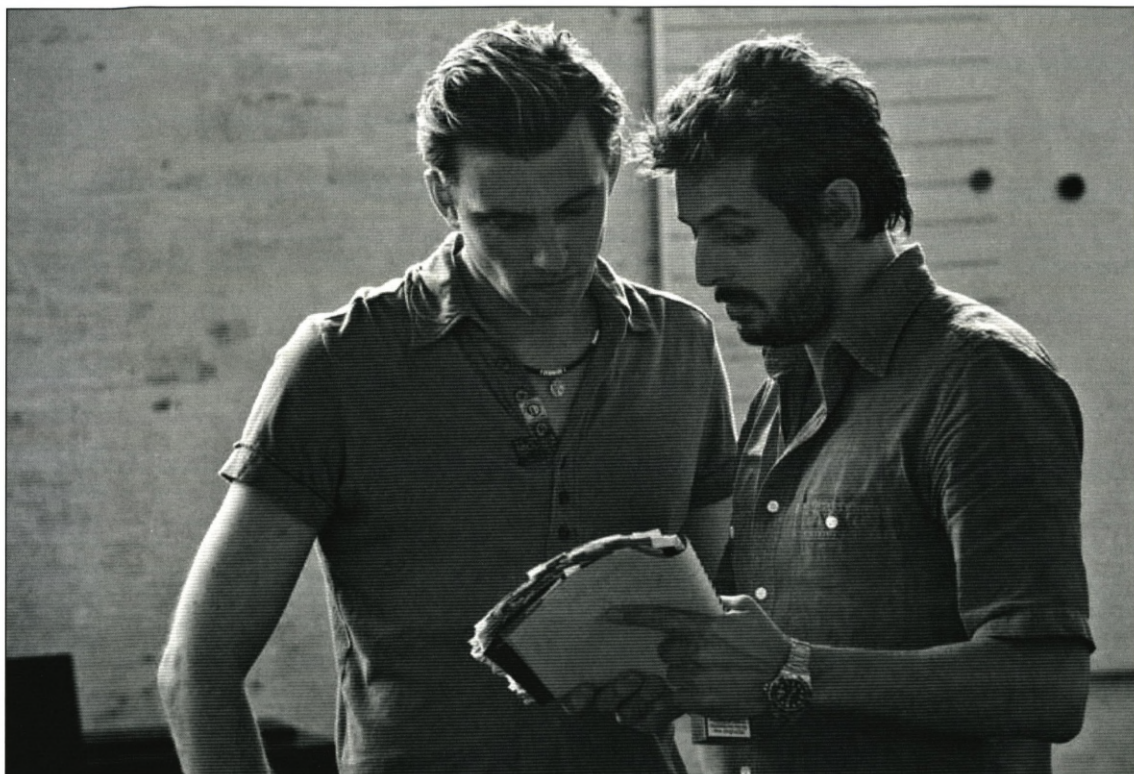
Ved de møder, jeg har siddet med til i DR, er begrebet den dobbelte historie konkret blevet anvendt som et vigtigt aspekt i tolkningen af mulige serier. På lignende vis er tanker om, hvad public service-serier af i dag skal kunne, blevet formuleret af de pitchende forfattere og producere og af de projektlegerende chefer. Mens et begreb som 'den naturlige historie' længe har været feteret i dansk film, lader begrebet 'den dobbelte historie' til at præge praksis i DR-regi.

Crossover. Siden først Ole Bornedal og derpå Rumle Hammerich satte sig i chefstolen i dramaafdelingen, har der været et ønske om at skabe serier, der ikke blot får mange seere, men også er toneangivende i forhold til andre stationers produktioner. Fra og med *Taxa* har en udveksling af folk mellem film- og tv-verdenen derfor spillet en særdeles stor rolle i produktionerne. Det gælder først og fremmest professionelle filminstruktører. Her har man både gjort brug af 'den konceptuerende

instruktør' (som i de første afsnit sætter sit præg på seriens gennemgående visuelle stil) og af en række episodeinstruktører, der kommer og bidrager med ny energi til produktionen undervejs. Dernæst har det fra starten været tanken også at benytte de bedste fotografer, scenografer, klippere og andre fagfolk, så de kunne præge seriernes 'look' og bidrage med deres viden om *best practice* uden for DR's vægge. Det erklærede fokus på det, som dogme 3 og 4 kalder 'crossover', ledte således til et opgør med traditionen med at have en stor stab af fastansatte produktionsfolk, som gik igen fra serie til serie. I dag hyres folk på freelance-vilkår fra produktion til produktion på baggrund af det, dogme nummer 7 benævner 'producer's choice', hvor tv-produceren – ligesom en filmproducer – kan sætte sit eget hold.

Denne strategi hyldes af mange som en vigtig årsag til de danske seriers gennemslagskraft. Som to af NRK's dramaturger konstaterede, da de sidste år tog til genmæle mod den massive kritik af NRK's produktioner: "Den danske succes viser, at samarbejdet mellem et stærkt DR Drama og branchen også har løftet kvaliteten" (Kåset og Ødegårdstuen 2010). Den norske debat har som tidligere nævnt især handlet om, hvorvidt private producenter skulle stå for serierne i stedet for NRK selv. I dansk regi har DR selv produceret alle lange søndagsserier siden *Taxa*, mens miniserier som f.eks. *Forestillinger* (2007, seks afsnit, Zentropa) eller *Album* (2008, fem afsnit, Fine & Mellow) er blevet produceret af private selskaber.⁵ I forhold til de lange serier handler crossover således om udveksling af visse faggrupper, mens producerne, som holder i produktionerne som helhed, er fastansatte.

Klaus Hansen fra den danske producentforening valgte at gå i clinch med



Forestillinger (2007, instr. Per Fly). Foto: Per Arnesen.

Rumle Hammerich, da han i et indlæg i det norske *Rushprint* erklærede, at de private producenter oftest ikke har hjertet med, når de producerer tv, fordi de hellere vil lave film. Resultatet er ifølge Hammerich, at produktionerne sjældent bliver gode (Hammerich 2010; Hansen 2010). Klaus Hansen protesterede, og som eksempler på private produktioner nævnte han serier som *Anna Pihl* og *Lærkevej* til TV 2 samt *Lulu & Leon* til TV3, der – som han fremhævede – er produceret for væsentlig lavere budgetter end DR's serier og har gode seertal pr. budgetkrone (Hansen 2010). Hansen mener, at DR ikke har ønsket at samarbejde med branchen og har haft "et internt budgetterings- og afrapporteringsystem, der på papiret gør eksterne produktioner dyrere, hvor det modsatte i

virkeligheden er tilfældet" (ibid.). De markante forskelle i minutpris er et parameter, som forståeligt nok løbende er til debat, når DR-serier sammenlignes med anden drama-produktion. Der er god grund til at lave en analyse af de økonomiske omstændigheder, men her vil jeg afslutningsvis kun fokusere på de kreative gevinster ved crossover.

DR's brug af folk fra filmbranchen har været med til at give serierne et mere moderne look og samtidig bidraget afgørende til seriernes internationale succes. Serierne er på dansk og omhandler danske forhold, men i en form og en visuel stil, som minder om kommercielle, amerikanske film og serier. Dette 'internationale look' er således ifølge NRK's dramachef, Hans Rossiné, en væsentlig årsag til seriernes succes uden

Sofia Helin og Kim Bodnia i *Broen* (2011-). Foto: Ola Kjelbye.

for Danmarks grænser (Bondebjerg og Redvall 2011: 102).

Men også filmbranchen har kunnet drage fordel af crossover-tankegangen. Op gennem 2000-tallet høstede instruktører som Niels Arden Oplev, Per Fly, Henrik Ruben Genz og Ole Christian Madsen afgørende erfaringer ved at arbejde som tv-episodeinstruktører. Erfaringer, som de kunne tage med sig og bruge i egne, selvstændige filmproduktioner. Som Per Fly har formuleret det, var det efter Filmskolen "skønt at producere [tv] – at komme op i tempo og være på indspilning i stedet for at sidde og skrive noget, som fik afslag" (Fly i Redvall 2010b). Henrik Ruben Genz beskriver på lignende vis, hvordan tv-serierne hjalp ham over 'den der produktionsangst', fordi man skulle ud og løse 'en meget kon-

kret opgave': "Dér kom jeg over det med, at ting skulle kunne føles, før jeg turde gå i gang med dem. Det dejlige ved en tv-serie er, at det personlige ansvar er væk. Du træder ind i et koncept. Andre har taget ansvaret for, om det er godt eller skidt. Du skal gøre det bedste håndværksmæssigt, og deri genopdagede jeg fornøjelsen ved at lave billeder og arbejde med dramatik, og at det hele ikke behøvede at være så fint eller klogt eller følsomt, som jeg havde bygget det op til, at det skulle være" (Genz i Redvall 2010c). Genz beskriver tv-serierne som "en gave til hele filmbranchen".

De senere år har filmbranchen imidlertid klaget over, at tv-stationer har fået for stor indflydelse, fordi de har mulighed for at skrive kontrakter med de bedste filmarbejdere først (jf. f.eks. Fly i Redvall 2010b).

Der har især været fokus på, hvordan manuskriptforfatterne går direkte fra Filmskolen til faste månedslønninger i tv frem for usikre økonomiske vilkår i filmbranchen (f.eks. Redvall 2010d). Trods de kritiske røster er der dog nok ingen tvivl om, at crossover er kommet for at blive. Den danske filmbranche har således længe – i stil med de fleste andre europæiske filmindustrier – været præget af netværksbaserede, semipermanente arbejdsgrupper (udtryk taget fra Blair 2001; 2003, hvor der tages udgangspunkt i britiske forhold) i stedet for traditionelle studiebaserede produktionsgange. Produktionsproceduren bag tv-serierne er, at folk hyres udefra, men ofte er der tale om tilbagevendende navne, da produktionsformen stiller særlige krav til effektivitet og evne til at træde ind i andres vision.

Mens crossover således gør sig gældende blandt mange faggrupper, er producerne fastansatte og manuskriptforfatterne som tidligere nævnt ofte 'husdramatikere'. Brødrene Stig og Peter Thorsboe har siden *Landsbyen* (1991-96, 44 afsnit) stået bag en række af DR's lange serier (flere i tæt samarbejde med hhv. Hanna Lundblad og Mai Brostrøm), og Søren Sveistrup skriver i øjeblikket *Forbrydelsen III*. I Nordstrøms bog om DR's drama præsenteres brødrene Thorsboe sammen med Sveistrup som "de tre forfattere, der leverer historierne til afdelingens tv-serier" (Nordstrøm 2004: 70). Når 'nye' hovedforfattere som Adam Price eller Maya Ilsoe får lov at binde an med søndagsdramatikken, sker det efter dokumenteret succes fra andre tv-serier.

Dogmer og praksis. Som det fremgår af DR's formulerede dogmer, bygger de senere års dramaproduktion på nogle centrale begreber om både det bedste kreative udgangspunkt (one vision), det påkræ-

vede indhold (den dobbelte historie) og involveringen af samarbejdspartnere og organiseringen af produktionen (bl.a. tanker om crossover og producer's choice). Selv om mange aspekter af begreberne kan betragtes som *common sense*, er det koncepter, der i høj grad benyttes i det daglige, praktiske arbejde. Og det er også værd at bemærke, at de tillægges væsentlig betydning, når DR's drama-succes skal forklares, ikke mindst i Sverige og Norge.

Ambitionen med denne artikel har ikke været en tilbundsående analyse af de enkelte begreber eller dogmerne som helhed. Der er snarere tale om en invitation til at forstå, hvordan centrale idéer og organisationsværktøjer præger produktionsformerne og de enkelte produktioner. At alle dogmer ikke altid efterleves i praksis, var filmverdenens Dogme 95-manifest et af mange eksempler på, når instruktører eksempelvis blev krediteret på trods af kyskhedsløftets regelsæt. Hvordan produktionsdogmerne for DR Fiktion rent faktisk fungerer i praksis, håber jeg på snart at kunne tilbyde en mere facetteret analyse af. Formentlig vil det blive aktuelt i forbindelse med, at den danske befolkning atter forventningsfuldt sidder klinet til skærmen søndag aften klokken otte. Nye dramaer venter.

Noter

1. De fire Emmyer for bedste internationale drama er vundet af *Rejseholdet* i 2002, *Nikolaj og Julie* i 2003, *Ørnen* i 2005 og *Livvagterne* i 2009. I 2005 vandt *Unge Andersen* desuden en Emmy som bedste miniserie. Emmy-prisen uddeles af The Academy of Television Arts & Sciences i USA.
2. Det bør allerede her bemærkes, at der er tale om vidt forskellige produktionsvilkår og minutpriser, som bør diskuteres mere udførligt, hvis man vil sammenligne serier produceret af hhv. public service-stationer og kommercielle kanaler. Denne problematik berøres kun flygtigt senere i artiklen.
3. Denne artikel bygger på den foreløbige empi-

- ri fra et igangværende forskningsprojekt om produktionspraksis bag Danmarks Radios søndagsdramatik. Forskningsprojektet er finansieret af en bevilling fra Det Frie Forskningsråd/Kultur og Kommunikation og løber i perioden 2011-14.
4. Eksempelvis *Rejseholdet* (2000-04, 32 afsnit), *Nikolaj og Julie* (2002-03, 22 afsnit), *Ørnen* (2004-07, 30 afsnit), *Kroniken* (2004-07, 22 afsnit), *Forbrydelsen* (2007, tyve afsnit) og *Forbrydelsen II* (2009, ti afsnit), *Sommer* (2008, tyve afsnit), *Livvagterne* (2009-10, 20 afsnit) og senest *Borgen* (2010-11, tyve afsnit) samt *Lykke* (2011-, elleve afsnit), som der i skrivende stund produceres nye sæsoner af.
 5. Som noget nyt er krimiserien *Broen* (2011, foreløbig ti afsnit) produceret af Filmance International og Nimbus Film. Den blev imidlertid vist onsdag aften i stedet for søndag.
- ### Litteratur
- Agger, Gunhild (2005). *Dansk tv-drama – arvesølv og underholdning*. København, Samfundslitteratur.
- Agger, Gunhild og Waade, Anne Marit (2010) (red.). *Den skandinaviske krimi: Bestseller og blockbuster*. Göteborg, Nordicom.
- Alley, Robert S. og Newcomb, Horace M. (1993). *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV*. New York, Oxford University Press.
- Blair, Helen (2001). "You're Only as Good as Your Last Job: The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry". In: *Work, Employment and Society*, 15:1: 149-69.
- Blair, Helen (2003). "Winning and Losing in Flexible Labour Markets: The Formation and Operation of Networks of Interdependence in the UK film industry". In: *Sociology*, 37:4: 677-94.
- Bondebjerg, Ib (1993). *Elektroniske fiktioner. TV som fortællende medie*. København, Borgens forlag.
- Bondebjerg, Ib og Redvall, Eva Novrup (2011). *A Small Region in a Global North: Patterns in Scandinavian Film & TV Culture*. København, Think Tank on European Film and Film Policy.
- Buscombe, Edward (1980). "Creativity in Television". In: *Screen Education*, 35: 5-17.
- Caldwell, John T. (2009). "Screen Studies and Industrial 'theorizing'". In: *Screen* 50:1: 167-179.
- Caldwell, John Thornton (2008). *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, Duke University Press.
- Clausen, Sven (2010). Artikelforfatterens interview med Sven Clausen 23/8/2010.
- Cultural Human Resources Council (CHRC) (2009). *Showrunners: Film and Television. A Competency Analysis*. Ottawa, CHRC. www.culturalhrc.ca. Hentet d. 10/7/2011.
- Douglas, Pamela (2007). *Writing the TV Drama Series*. 2nd ed. Studio City, CA, Michael Wiese Productions.
- Edwards, Nick (2010). "The creative process behind US TV dramas". *Financial Times FT.com* d. 27. august 2010. <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/76f8b020-b169-11df-b899-00144feabdc0.html#axzz1URTztaON>. Hentet d. 10/7/2011.
- Ettema, James S. og Whitney D. Charles (red.) (1982). *Individuals in Mass Media Organisation: Creativity and Constraint*. London, Sage.
- Gabold, Ingolf (2010): Artikelforfatterens interview med Ingolf Gabold 21/7/2010.
- Gabold, Ingolf (2011): Artikelforfatterens interview med Ingolf Gabold 17/3/2011.
- Goldberg, Leo og Rabkin, William (2003). *Successful Television Writing*. Hoboken, NJ, John Wiley & Sons.
- Gram Jeppe Gjervig (2011): Artikelforfatterens interview med Jeppe Gjervig Gram 16/9/2011.
- Grøngaard, Peder (1988). *Det danske TV-spil*. København, Nyt Nordisk Forlag.
- Hammerich, Rumle (2010). "Kan filmbransjen levere?" *Rushprint.no* d. 23/11/2010. <http://rushprint.no/2010/11/kan-filmbransjen-levere>. Hentet d. 10/7/2011.
- Hammerich, Rumle (2011). Artikelforfatterens interview med Rumle Hammerich 7/6/2011.
- Hansen, Klaus (2010): Kommentar til Rumle Hammerichs indlæg "Kan filmbransjen levere?". *Rushprint.no* d. 23/11/2010. Hentet d. 10/7/2011.
- Hjort, Mette (2005). *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Hjort, Mette, Jørholt, Eva og Redvall, Eva Novrup (2010). *Danish Directors 2: Dialogues on the New Danish Fiction Cinema*. Bristol, Intellect Press.
- Holt, Jennifer og Perren, Alisa (red.) (2009). *Media Industries. History, Theory, and Method*. Malden, Wiley-Blackwell.
- Ilsøe, Maya (2011). Artikelforfatterens interview med Maya Ilsøe 11/5/2011.
- Iversen, Andreas (2010). "Emmyjakt utan en plan". *Rushprint.no* d. 22/11/2010. <http://>

- www.rushprint.no/2010/11/emmyjakt-uten-en-plan. Hentet d. 10/7/2011.
- Jensen, Karsten (2011). "Ole Bornedal producerer drama for DR". *Tvnyt.com* d. 13/5/2011. <http://www.tvnyt.com/artikel/default.asp?id=19274>. Hentet d. 10/7/2011.
- Jones, Mike (2010). "The Director is Dead: TV and the New Auteur". *Screenculture.net* d. 20/9/2010. <http://www.screenculture.net/2010/09/20/the-director-is-dead-tv-and-the-new-auteur/>. Hentet d. 10/7/2011.
- Kåset, Margrete og Ødegårdstuen, Jan Strande (2010). "NRK Drama – et monster uten hode?" *Rushprint.no* d. 30/11/2011. <http://rushprint.no/2010/11/nrk-drama-et-monster-uten-hode>. Hentet d. 10/7/2011.
- Lawson, Mark (2007). "Britain's got talent – and it's untouchable". *Guardian.co.uk* d. 22/10/2007. <http://www.guardian.co.uk/media/2007/oct/22/mondaymediasection2>. Hentet d. 10/7/2011.
- Lismoen, Kjetil (2010): "En bastion for fall?" *Rushprint.no* d. 18/11/2010. <http://rushprint.no/2010/11/en-bastion-for-fall>. Hentet d. 10/7/2011.
- Mayer, Vicki, Banks, Miranda og Caldwell, John T. (2009). *Production Studies*. London, Routledge.
- Nordstrøm, Pernille (2004). *Fra Riget til Bella*. København, DR Multimedie.
- Philipsen, Heidi (2005). *Dansk films nye bølge: Afsæt og aftryk fra Den Danske Filmskole*. Ph.d.-afhandling. Odense, Center for medievidenskab, Syddansk Universitet.
- Price, Adam (2010). Artikelforfatterens interview med Adam Price 17/7/2010.
- Rasmussen, Anita Brask (2007). "Succesens farlige nabo". In: *Dagbladet Information* d. 26/7/2007.
- Redvall, Eva Novrup (2010a). *Manuskriptskrivning som kreativ process: De kreative samarbejder bag manuskriptskrivning i dansk spillefilm*. Ph.d.-afhandling. Københavns Universitet, Institut for medier, erkendelse og formidling.
- Redvall, Eva Novrup (2010b). "Den rene realisme er kedelig. Interview med Per Fly". In: *Kosmorama* nr. 246 vinter 2010: 41-54.
- Redvall, Eva Novrup (2010c). "Det er vigtigt at gøre sig umage med at komponere billeder. Interview med Henrik Ruben Genz". In: *Kosmorama* nr. 246 vinter 2010: 65-76.
- Redvall, Eva Novrup (2010d). "Teaching Screenwriting in a Time of Storytelling Blindness: The Meeting of the Auteur and the Screenwriting Tradition in Danish filmmaking". In: *Journal of Screenwriting*, 1:1: 59-81.
- Schepelern, Peter (2001). *100 års dansk film*. København, Rosinante.
- Thompson, Kristin (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, MA, Harvard University Press.