

”För två ostburgare och en Coca-Cola”

Anteckningar om den europeiska film- och TV-produktionens omflyttningar efter 1989

Olof Hedling

“For Two Cheeseburgers and a Coke”. Notes on the Changing Geography of European Film and Television Production since 1989

This article is a basically a compare and contrast study regarding two different lines of development with regard to the film and television production which has taken place in Europe during the last three decades. On the one hand it examines and evaluates the phenomenon that is the rampant rise of runaway production of international film and television and which has predominantly occurred in East Central Europe since the mid-1990s. On the other, the aims, effects and consequences of the movement of creative industries policy, emanating from the efforts of the British New Labour Government in the late 1990s as well as from certain academics, before being dispersed “virally” is reviewed. The article ends with a brief concluding discussion assessing portions of the respective developments. This final part is inspired by globalization theories, about neo-liberalism, neo-mercantilism and the rise of international governance put forward by British sociologists Richard Giulianotti and Roland Robertson in their work *Globalization and Football* (2009).

Under de senaste tre decennierna har genomgripande förändringar präglat det geografiska europeiska film- och TV-produktionslandskapet. En grundläggande omställning är därvidlag att stadsområden i östra och centrala Europa – exempelvis Berlin, Prag, Budapest, Sofia och Bukarest – kommit att spela en betydande roll som internationella inspelningsplatser på ett sätt som i princip saknar motsvarighet före den genomgripande samhällsomvandling som blev följden av järnridåns fall 1989 respektive Sovjetunionens upplösning 1991 (Szczepanik 2014: 57). Härefter blev regionen gradvis inlemmad i en alltmer globaliserad ekonomi kännetecknad av ett tilltagande internationellt utbyte av varor, tjänster, kapital och investeringar. Ifråga om film- och tv-produktion kom man

Olof Hedling är universitetslektor och docent vid Lunds universitet där han undervisar i filmvetenskap. Han har under senare år främst forskat om frågor som rör filmpolitik, regional filmproduktion och den europeiska, skandinaviska och svenska filmens allmänna existensvillkor. Det har medfört publikationer i en rad svenska och internationella redigerade volymer och tidskrifter. Han har även medredigerat och medförfattat *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema* (2012) och *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media* (2010).

E-post: olof.hedling@litt.lu.se

att bli starkt påverkad av den industriella trenden att utlokalisera produktionsverksamheter – så kallad outsourcing – som ett resultat av ekonomiska och andra överväganden.

I de äldre demokratierna i västra Europa har liknande faktorer som i det forna öst haft viss betydelse vad gäller det behandlade området. Här kan emellertid en ytterligare viktig förklaring till förändringarna tillskrivas en stigande tilltro, både inom politik och forskning, till vad som omväxlande kallats kreativa industrier, den kulturella industrin eller den kreativa ekonomin (Hesmondhalgh 2013: 22-23, 179).¹ I Sverige har samma fenomen understundom benämnts upplevelseindustrin (Nielsen 2006: 14).

Det är mot bakgrund av dessa parallella utvecklingslinjer, i väst respektive öst, och den tilltagande mängd granskningar de attraherat, som diskussionen om det förändrade europeiska film- och TV-produktionslandskapet förs. Ett syfte är följaktligen att belysa hur utvecklingen som skett i de tidigare nämnda stadsregionerna i Öst- och Centraleuropa uppvisar resultat som inte är fullt lika noterbara på andra delar av kontinenten. Det är alltså frågan om en jämförande studie där två liknande men ändå divergenta processer, vilka båda på olika sätt kan ses som följer av globala utvecklingsmönster, kommenteras och vägs i förhållande till varandra.

Dispositionen är akronologisk. I ett första avsnitt skisseras idéutvecklingen kring kreativa industrier och den gradvisa implementeringen av densamma i Västeuropa. Härefter följer en tidsmässig återblick och en geografisk förskjutning österut. Avslutningsvis tar en kort jämförande diskussion vid som inspireras av två brittiska sociologers schematiska analys av globala historiska förändringar från främst ekonomiska och politiska perspektiv, närmare bestämt genom vad de benämner en tilltagande nyliberalism, en pånyttfödd neo-merkantilism samt via ett ökat inflytande hos mäktiga internationella styrande organ. Det är för övrigt ett schema som ursprungligen användes för att kontextualisera förvandlingen av fotbollen (Giulianotti & Robertson, 2009).

New Labour, de kreativa näringarna och den virala idéspridningen

Startpunkten för det samtida europeiska, nationella politiska intresset för kreativa näringar sätts vanligen till år 1997 (Flew 2012: 9; Hesmondhalgh 2013: 174). En tidig åtgärd av den då nyvalda brittiska New Labourregeringen, under premiärminister Tony Blairs ledning, var inrättandet av vad som kallades en Creative Industries Task Force (CITF) vilken konstituerades som en enhet inom

1 Det av Theodor Adorno och Max Horkheimer 1944 myntade begreppet "Kulturindustrie"/"The Culture Industry"/"kulturindustrin" och det tankegodts det traditionellt omgivits av har i princip avvisats inom den forskning om fenomenet som den innevarande artikeln bygger på. För en utveckling av resonemanget, se Hesmondhalgh, 2013: 22-25.

det nyorganiserade Department of Culture, Media and Sport (DCMS) (tidigare Department of National Heritage). Året efter publicerades en rapport, ”The Creative Industries Mapping Document”, vilket identifierade vad som benämndes de kreativa näringarna som en betydelsefull och växande del av den brittiska ekonomin (Flew 2012: 9).

Sektorn beräknades sysselsätta nära en och en halv miljon briter och uppskattades bidra med ungefär fem procent av bruttonationalprodukten. I Londonregionen bedömdes de kreativa näringarna vara än viktigare. Bara här sysselsattes en halv miljon människor samtidigt som sektorn bidrog med tjugo procent av alla nya jobb. Den kreativa industrin värderades följaktligen som huvudstadens näst största ekonomiska sektor efter den lokalt placerade, traditionellt expansiva och i grunden globala bank- och finanssektorn.

I samma dokument specificerades dessutom de kreativa näringarna som, ”those activities which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have the potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property” (Flew 2012: 9). De kreativa näringarna identifierades också som i huvudsak tretton delverksamheter: reklam, data-spelsutveckling, arkitektur, musik, konst- och antikvitetshandel, scenunderhållning, hantverk, förlagsverksamhet, formgivning, generell mjukvaruutveckling och relaterad verksamhet, modedesign, TV och radio samt film och video.

Dessa verksamheter skulle nu helt enkelt flyttas från en position i utkanten till mitten av brittiskt samhällsliv, eller som det formulerats, ”there would now be a ‘seat at the table’ for the cultural sectors in wider economic discourses” (Flew 2012: 11). Annorlunda uttryckt kan man säga att de kreativa näringarna inte längre enbart kom att betraktas från ett konsumtionsperspektiv utan ses som en tillgång och en källa till produktion och arbetstillfällen. Utvecklingen hade också entusiastiskt stöd från högsta politiska ort. Blair förkunnade således tidigt att: ”Our aim must be to create a nation where the creative talents of all the people are used to build a true enterprise economy for the twenty-first century – where we compete on brains, not brawn” (Flew 2012: 10).

I både en akademisk och mer konsultativ kontext kom stadsutvecklingsteoretiker som Charles Landry och Richard Florida att spela en liknande roll ifråga om att propagera för de kreativa näringarna (Drake 2013: 224).

Floridas avgörande tes hävdar att ”place is the key economic and social organizing unit of our time” (Florida 2004: xix). Följaktligen kommer den ekonomiska utvecklingen och de största möjligheterna till urban, godartad utveckling ske på de platser, i de regioner och i de länder som framstår som mest attraktiva för ”the creative class”. Enligt Floridas uppskattning utgörs den kreativa klassen av ungefär trettio procent av den samlade arbetskraften. Det rör sig om de som är sysselsatta inom ”science and engineering, architecture and design, education, arts, music and entertainment, whose economic function is to create new ideas, new technology and/or new creative content” (Florida 2004: 8)

Här intar konst- och kulturlivet en särskild position eftersom "places with a flourishing artistic and cultural environment are the ones that generate creative economic outcomes and overall economic growth" (Florida 2004: 261).

En besläktad frågeställning Florida är engagerad i rör huruvida USA står i färd att tappa sin förmodade ledning i vad som benämns "the new global competition for talent" (2005: 3). Det framhålls att länder som exempelvis Sverige, Danmark, Japan, Holland, Nya Zeeland och Norge alla utgör starka utmanare på det "kreativa området" (137). För att ta exemplet audiovisuell produktion, omnämns de industrier för filmproduktion och digitala effekter som utvecklats i kölvattnet av Peter Jacksons trilogi filmer om *Sagan om ringen* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003) i Wellington på New Zeeland. Dessa har senare attraherat storproduktioner såsom *Avatar* (James Cameron, 2009), *The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn* (Steven Spielberg, 2011) och Jacksons filmer baserade på *Bilbo* (*The Hobbit*) (2012-2014) och framhålls således som ett viktigt exempel på hur platser som geografiskt befinner sig långt ifrån de centra eller kluster som historiskt varit förknippade med viss produktion alltmer förmodligen locka till sig en global "kreativ klass" (1-3).

I en värld präglad av global konkurrens, av omlokaliseringar av företag och verksamheter, samt av tilltagande turism och allmänt resande, kom dessa övertygelser att få inflytande på politiska ledare i jakt på urban pånyttfödelse, arbetstillfällen och ekonomisk tillväxt (Hesmondhalgh 2013: 172). På samma sätt har flera forskare beskrivit Blairregeringens modell för de kreativa näringarna som en framgångs- och inflytelserik idéexport med svallvågseffekter runt om i Europa och världen (Ross 2008: 18; Flew 2012: 11). Om än offentliga satsningar på kreativa näringar som katalysator för samhälllig pånyttfödelse förekommit regionalt och lokalt tidigare var det med New Labour som idén upphöjdes till nationell politik. Härefter spreds den snabbt, "these ideas went viral across national and city governments throughout the world in the late 1990s and 2000" (Hesmondhalgh 2013: 178).

Film och television som kreativa näringar i Europa

I Europa har existensen av filmfestivaler, regional filmproduktion samt mediecentra med emellanåt audiovisuell inriktning – ofta med offentligt stöd, inte sällan från EU – avsevärt ökat under senare decennier. Denna ökning kan ses som ett exempel på utbredningen av idéerna om kreativa näringar. I en tidstypisk kommentar av den tyske filmforskaren Thomas Elsaesser år 2005 hette det följaktligen att Europas filmkarta stuvats om på bara ett par år:

In particular, cities and regions have superseded auteurs and nations as focal points for film production. Madrid, Marseille, Berlin, Glasgow, Edinburgh, but also the Ruhr Valley in Germany,

the Midlands in Britain or the Danish village of Hvidovre have become peculiar, post-industrial filmmaking hubs. [...] Areas once known for shipping, mining or steel production now advertise themselves as skill and enterprise centers for media industries (Elsaesser 2005: 26).

I Sverige kan utvecklingen av regional film- och TV-produktion i främst Skåne, västra Götaland och Norrland ses som ett resultat på samma tendens. Att KK-stiftelsen initierat och finansierat en konsultrapport där musikfestivaler, flera sorters medieproduktion, "upplevelseturism" och annat beskrivs ha "stor potential att skapa ekonomisk utveckling" är ett ytterligare tecken (Nielsén, 15).

Hur stort antal dylika satsningar med anknytning till film- och medieproduktion det finns är svårberäknat. Enskilda engagemang, projekt och institutioner är ofta olika till sin karaktär exempelvis till följd av om de är lokala, regionala, nationella eller transnationella (Hedling 2010: 70-71). En sökning på databasen Korda, en sammanställning över offentliga finansieringsinstitutioner i Europa och sammanställd av Europarådets organ European Audiovisual Observatory i augusti 2014 gav resultatet 108 enheter på transnationell, nationell och regional nivå. En tidigare uppgift angav 118 sådana satsningar, och publicerades ett decennium tidigare (Lange and Westcott, 2004: 46) På en global nivå har siffran 250 "jurisdiktioner" som vill bli säten för audiovisuell produktion nämnts (Miller et al, 2005: 138). Sannolikt är dock siffrorna för både Europa och världen avsevärt högre. En rad nystartade studioanläggningar, regionala försök att attrahera film- och TV-produktion, respektive nationella finansiella satsningar, i form av exempelvis skatteåterbäring till producenter, förtecknas nämligen inte.

En väsentlig tanke kring dessa punktinsatser var och är att de ska stimulera uppkomsten av kreativa kluster. Det är ett begrepp som myntats i kölvattnet av den amerikanske ekonomen Michael Porters inflytelserika teorier kring klusterbildning, relativa fördelar och konkurrensstrategier (Flew 2012: 146f; Hesmondhalgh 2013: 171f)). Exempel inom den audiovisuella industrin som vanligtvis omnämns är Hollywood i Kalifornien och Bollywood i Mumbai i Indien.

Diskursen kring begreppen kreativ ekonomi, kreativa städer och kreativa kluster, inte minst i Västeuropa, har bemötts av tilltagande diskussion och genomlysning alltsedan satsningarna började bli vanliga under 1990-talet. På ett allmänt plan har det framhållits att ett kreativt kluster å ena sidan är enkla att observera då de väl existerar. Å andra sidan, att skapa dem via politiska åtgärder, finansiella satsningar eller genom samarbeten med privata aktörer är däremot en annan sak då orsakerna till uppkomsten och tillväxten av äldre befintliga kluster inte är uppenbara. Följaktligen har tanken om att skapa kreativa kluster omtalats i termer av ett "fuzzy concept" samtidigt

som granskningar gjort gällande att "the scorecard for such initiatives is mixed" (Mommaas, 2009: 52; Flew 2012: 149).

Nu existerande, relativt etablerade satsningar som film- och TV-produktionen i Trollhättan respektive Glasgow Film Office och The Glasgow Film Partnership i Skottland har exempelvis kritiserats för att inte vara kluster i egentlig mening. Istället rör det sig om politiskt initierade konstellationer, beroende av ett litet fåtal offentliga finansörer. I det första fallet, utgör det offentligt ägda bolaget Film i Väst navet som får hjulen att spinna. För kulturgeografen Per Assmo uppfyllde därför filmverksamheten i Trollhättetrakten inte kraven för att benämnas ett kluster. I ett uttalande från 2004 kommenterade han följaktligen: "Drar Film i Väst ner verksamheten kommer alla småföretagen försvinna oerhört fort. De är ännu alltför mycket beroende av just Film i Väst för sin verksamhet" (Arpi 2004:9). Till följd av att finansieringsbilden och produktionsvillkoren är tämligen oförändrad, kan Assmos decenniegamla diagnos förmodligen fortfarande anses ha giltighet. En liknande kritik framfördes dessutom i ett TV-inslag i serien *Uppdrag Granskning Kultur* hösten 2010 (SVT 2010).

I det skotska fallet innehas en liknande nyckelroll av BBC:s huvudkontor i London. I anslutning till den relationen har det påpekats att detta förmodade kluster existerar i en "culture of dependency" (Drake 2013: 228). På samma sätt har den industriella kraften i dylika satsningar ifrågasatts: "[t]he potential for film industry agglomeration capacity-building and job security for creative workers is quite limited" (Drake 2013: 230). Utvecklingsprocesserna förblir endogena, de tycks inte genererade inifrån sig själva. Ett slags inneboende tillväxtkraft saknas.

En annan typ av kritik som riktats mot de tilltagande försöken att skapa kreativa kluster gäller hur äldre kluster sällan utmärks av en inneboende, lokal, ständigt uppblommande kreativitet. Snarare utgörs den utmärkande kompetensen av tillgång till en omfattande ansamling av formell kunskap. Det rör faktorer som globala marknader, branschstrategier samt distributionsnätverk. Sådan kompetens är inte nödvändigtvis lätt att definiera och att tillskansa sig varför den kan vara svår att överföra. Den bedöms vidare inte ha funnits närvarande hos de som skulle ansvara för utvecklingen av lokala och regionala kulturklustersatsningar (O'Connor 2004: 139).

I en så kallad "förstudie" angående "film och rörlig bild" i Skåne, utförd av sociologen Chris Mathieu, illustreras en rad av problemen med de regionala klusterbildningarna. På ett plan utgör "förstudien" en vädjan om ytterligare offentlig finansiering. Därvidlag är den en lovsång av de förmodade effekterna av den regionala filmproduktionen det senaste dryga decenniet (studien finansierades av regionen). Ändå framstår inslagen av "beroendekultur" samt svårigheterna att få till stånd lokal industriuppbyggnad tydligt. Det talas om att produktionsvolymen är för liten för att "nå upp till en kritisk massa där

branschdynamiker kan uppstå”, att produktionsbolagen har små inkomster och om problemen att attrahera ”humankapital”. Trots mer än ett decennium av kontinuerlig film- och TV-produktion saknas i allt väsentligt ”spetskompetens” på plats. Dessutom har inte ett enda renodlat produktionsbolag i regionen lyckats ackumulera tillräckligt med ”egenkapital” för att agera mer långsiktigt än att engagera sig i ett enda förestående projekt (Mathieu 2013: 11-12).

Sitt ursprung till trots tangerar ”förstudien” därmed en rad frågeställningar och kritiska hållningar från en tidigare undersökning av regional film- och TV-produktion i Skåne (Hedling 2010). Här jämfördes också de regionala klusterbildningarna med den tilltagande trend som inneburit ”the establishment of studio facilities in greenfields locations”, så kallade ”greenfields studios” (Goldsmith & O’Regan 2005: 76). Dessa etableringar har beskrivits som ”mostly located in countries where English is not the spoken language”, lokaliserade där det finns lite eller helt saknas existerande infrastruktur till stöd för produktionen ifråga och som dessutom är perifert belägna i förhållande till de huvudsakliga nationella knutpunkter för medieproduktion som redan existerar (76). Här rör det sig om satsningar, där just volymproblem inte sällan upplevs som en springande punkt. Man lyckas inte locka till sig tillräckligt med produktion för att verksamheten ska bli lönsam (Pardo 2010). I ekonomiska termer har man alltså skapat ett utbud som ofta saknar tillräcklig efterfrågan (Goldsmith & O’Regan 2005: 78).

Precis som mer renodlade filmproduktionssatsningar i form av exempelvis ”greenfields studios” har dessa regionala klustersatsningar följaktligen tagit steget in på den marknad som utmärks av ett ”unstable and unequal partnership between a footloose international production economy and situated local actors and intermediaries”, en marknad som är typisk för den samtida ”globally dispersed production” (Goldsmith & O’Regan 2005: xii). Här sammanfaller analysen också med en bredare linje av kritik mot klustersatsningarna, nämligen hur planering och etablering generellt förbigått att iaktta marknadens efterfrågan, både ifråga om faciliteterna och de produkter som ska spelas in (Flew 2012: 150).

Nu är det emellertid inte så att Västeuropa är renons på attraktionsvärde som spelplats för omfattande aktiviteter inom film och television. Mycket nationell och europeisk produktion pågår, både i anslutning till de regionala centra som växt fram under de två senaste decennierna och i de städer som under lång tid varit etablerade som i huvudsak nationella men i några fall – främst London och Rom – också internationella mediecentra. London behåller sin roll som ett av få globala säten för audiovisuell produktion, en roll man innehaft till följd av omfattande inhemsk aktivitet men också som ett resultat av att Hollywood redan från 1920-talet kom att göra Storbritannien till den viktigaste utomamerikanska platsen för produktionsaktiviteter (Goldsmith & O’Regan 2005: 135). Denna roll har dock sedan ett antal decennier varit hotad och ständigt mer

konkurrensutsatt till följd av just den internationella produktionens tilltagande globala spridning, inte minst till områden i Kanada, till Australien, till Irland men också till städer i Öst- och Centraleuropa. Även en viss mängd av den inhemska produktionen har kommit att göras i regioner utanför London på ett liknande sätt som varit fallet i Sverige.

Film- och TV-produktion i Öst- och Centraleuropa sedan 1989

Sedan andra världskrigets slut var filmproduktionen bakom järnridån förstatligad. Staten fungerade som huvudproducent. Arbetet bedrevs i fasta enheter och konstellationer. Producenter, i den mening de fungerar i mer eller mindre kapitalistiskt organiserade ekonomier, existerade inte. I flera fall var produktionen lokaliserad till en stor centraliserad anläggning med ursprung före kriget. Så var fallet i Tjeckoslovakien med Barrandovstudion i södra Prag och i Östtyskland där film gjordes i Babelsberg i Potsdam, sydväst om Berlin, länge Europas största filmproduktionsanläggning.

Enstaka internationella, Hollywoodiniterade projekt – tillkomna som ett resultat av efterfrågan på västvaluta – förekom dock. Exempelvis John Guillermins *Bron vid Remagen* (*The Bridge at Remagen*, 1969), Barbra Streisands *Yentl* (1983), Milos Formans *Amadeus* (1984) och Walter Hills *Red Heat* (1988) är titlar som huvudsakligen spelades in i Tjeckoslovakien och i Ungern under kommunisteran, inte sällan med friktion, kalabalik och motsättningar som följd. I det första fallet tilläts de amerikanska producenterna att spränga resterna av en existerande stadskärna i staden Most i nuvarande nordvästra Tjeckien mot en ersättning av 20 000 dollar. En kort tid senare, och alltmedan sovjetiska trupper påbörjade sin historiska invasion, fann sig filmsällskapet emellertid på flykt. Man anklagades officiellt för att vara CIA-agenter och för att otillbörligt ha fört in vapen i landet (Wolper 2003: 169-171). Också västtyska produktioner hade återkommande härbärgerats i Prag sedan åtminstone 1964. I huvudsak var filmproduktionen bakom järnridån dock organiserad för att åstadkomma nationell, av statsmakten kontrollerad film, även om samproduktioner inom östblocket förekom.

För de stora anläggningarna innebar åren efter järnridåns fall abrupta och smärtsamma privatiseringar med omfattande permitteringar av permanent anställda personalstyrkor som följd. I Prag friställdes 1700 av Barrandovs samlade arbetsstyrka år 1991. Lokala filmarbetare protesterade bittert. Inte minst var man oroade av att faciliteterna skulle omstöpas för annan verksamhet och att man inte längre alls skulle få tillgång till ateljéerna (Goldsmith & O'Reagan 2005: 111). Till en början blev också den traditionella produktionen av inhemska film hårt drabbad.

De nya, privata ägarna till dessa studiokomplex, förutom Barrandov och Babelsberg exempelvis Nu Boyana i Sofia, Castel i Bukarest och Raleigh och

Korda i Budapest (den senare ofta benämnd Etyekwood) – kom nu att försöka attrahera internationella film- och TV-producenter. Förutom avsevärt lägre kostnader i ett ”nyöppnat” Central- och Östeuropa kunde man också locka med kvalificerad hantverkskunskap samt högspecialiserad, nödvändig produktions-servicekompetens som effektivt och löpande kunde bistå produktionsverksamheten. Samtidigt var den fackliga närvaron begränsad liksom att strikta arbetsregler saknades. Det kan förefalla som en inoportun kvalitet, men har visat sig vara en betydande fördel i en alltmer globaliserad produktionsbransch, präglad av kadror av egenföretagare och koncentrerad på enskilda, tidsbegränsade projekt snarare än att på ett fabriksliknande sätt generera ett jämnt utbud, eller en så kallad *slate*, över tid. Uppenbarligen var egenskaperna lockande. En smula cyniskt har den amerikanske veteranproducenten David Ladd kommenterat orsaken till att inspelningen av krigsfilmen *Hart’s War* (2002) förlades till Prag och de böhmiska skogarna utanför i ekonomiska termer, ”I sold the movie to MGM on the basis that it could be made for the price of two cheeseburgers and a Coke” (*Newsweek* 2010).

Det erbjöds dessutom varierande urbana miljöer med ett rikt urval av skiftande arkitektoniska stilar. Här genom förkroppsligas en kameleontisk kvalitet vilken inte sällan eftersöks av filmare som vill kunna spela in en film som utspelar sig på många platser utan att därför nödvändigtvis behöva ta sig till alla.

Ungdomskomedin *Eurotrip* (2004) exempelvis skildrar några amerikanska vänner på resa genom Europa sommaren efter att de avslutat high school. Huvudpersonen Scott önskar bland annat träffa sin tyska brevvän Mieke som han alltmer hyser amorösa känslor för. Resan tar gruppen från en småstad i Ohio till London, Paris, Amsterdam, Bratislava, Berlin och Rom innan slutscenen förenar det tysk-amerikanska kärleksparet på ett studentrum på Oberlin College, sydväst om Cleveland. På DVD-utgåvans kommentatorsspår meddelar filmens tre upphovsmän, Alec Berg, David Mandel och Jeff Schaffer emellertid att allt spelades in i Prag med omnejd. Detta inkluderar även de amerikanska sekvenserna samt scenen då gruppen sätter sig på tåget från Paris, Gare du Nord till Amsterdam. Här fick den tjeckiska huvudstadens art nouveauinspirerade centralstation Hlavní Nádraží agera ersättare.

Nära studiokomplexen finns också skiftande landskapsmiljöer, vilka varit väl ägnade att gestalta skiftande geografiska platser. Den brittiske filmregissören Anthony Minghella hävdade följaktligen, om än kontroversiellt, att han förlagt inspelningen av *Cold Mountain* (2003), en berättelse om händelser i North Carolina vid tiden för det amerikanska inbördeskriget, till Rumänien som ett resultat av att produktionen inte kunde hitta någon autentisk del av den amerikanska södern som inte berörts av 1900- eller 2000-talet (Miller et al. 2005: 153). Autenciteten tycks heller inte blivit lidande. I en entusiastisk recension skrev *Chicago Sun-Times* kritiker Roger Ebert följaktligen att filmen ”evokes a backwater of the Civil War with rare beauty” (Ebert 2003).

Till följd av det ökade bruket av termen transnationalism i globaliseringens följd, har Mette Hjort föreslagit en typologi av hur begreppet kan nyanseras i relation till audiovisuell produktion. Utifrån denna utredning kan det hävdas att länderna i Central- och Östeuropa kom att vädja till eller spela på vad Hjort definierat som "affinative", "mileu-building", "opportunistic", "globalizing" respektive "modernizing" transnationalism (Hjort 2010: 12-33). Likheten med väst i stort framhölls samtidigt som olika aktörer ville nyetablera audiovisuell produktion som en effektiv, marknadsorienterad industriell sektor. Parallellt framhölls kostnadsfördelarna. Det existerar tillika en medvetenhet om hur en tilltagande transnationalitet är ett slags nödvändighet i en värld med stigande produktionskostnader och därför ett behov av att vara globalt attraktiv. Den omdanade, internationellt anknutna, audiovisuella produktionen kunde samtidigt statuera exempel på hur regionen inte längre befann sig i ett bakvatten utan i omvandling, i en global miljö stadd i ständig förändring.

Mer cyniskt har den bulgariska filmvetaren Dina Iordanova kommenterat skeendet efter *die Wende* i termer av att:

The film industry saw previous state assets sold off to new, usually foreign, owners, who swiftly turned the region into a cut-price production playground. The 'film factory,' previously run by state apparatchiks, now turned into a bargain-basement service economy offering skilled personnel and amenities to international runaway film businesses. Global film franchises did not take long to arrive (Iordanova 2012: xvi).

Vilket perspektiv man än väljer kom likväl allehanda produktioner snabbt att söka sig till regionen. Från år 1994, och ett decennium framåt, kom framför allt Prag att uppleva en boom (Szczepanik 2014: 57; Goldsmith & O'Regan 2005: 114). Reklamfilmer och mindre produktioner gick i bräschen innan stora internationella produktioner som *Mission Impossible* (1996), *The Bourne Identity* (2001), Bondfilmen *Casino Royale* (2006), *The Chronicles of Narnia: Prince Caspian* (2007) och många fler förlades till Prag.

En uppgift gör gällande att 140 utländska biograffilmer och TV-serier har spelats in i Barrandovs för närvarande 14 ateljéer sedan 1990. Ungefär hälften av dessa hade produktionsbolag med säte i USA medan andra kom från Västeuropa, Ryssland, Indien och Asien (Szczepanik 2014: 57). Denna siffra tar inte i beaktande att denna våg också inneburit att en andra studio, Prague Studios, med sex ateljéer, kommit att attrahera produktion från och med 1999. Det är också tveksamt om produktioner som inte direkt konsulterat någon av dessa två studior men som ändå använder produktions servicetjänster i Prag och Tjeckien som bas för delar av inspelningarna, såsom exempelvis danska satsningar som *Flammen & Citronen* (2008), *En kongelig affære* (2012) respektive

TV-serien 1864 (2014) medräknats. I korthet kan alltså antalet internationella biograffilmer och TV-serier vara högre.

År 2002 beräknades internationella produktioner bistå ekonomin med minst 200 miljoner dollar i direkta köp av varor och tjänster bara i Prag (Miller et al 2005). Det är tjugo gånger så mycket som motsvarande inhemska film- och TV-produktion bidrog med. År 2013 uppskattas motsvarande summa vara oförändrad trots en tillfällig nedgång sedan 2004 till följd av att konkurrensen från de tidigare nämnda, Central- och Östeuropeiska motsvarigheterna hårdnat betydligt sedan ett drygt decennium. Sedan en tid är det följaktligen snarare Budapest än Prag som ses som den största produktionsmagneten i regionen även om motsvarande intäktssiffra bedömdes vara ”bara” 157 miljoner jämfört med den siffra som nämndes för Prag 2009 (Szczepanik 2014: 57; Bilefsky 2010; Barraclough 2013). Eftersom den audiovisuella industrin betraktas som ett ekonomiskt ”lokomotiv” med beräknade multiplikatoreffekter blir emellertid de inkomstbefrämjande följderna också långt större (Goldsmith & O’Regan 2005: 44; Miller et al. 2005: 153).

I en diskussion kring den internationella filmproduktion som bedrivits på orten The Gold Coast i Queensland i Australien under några decennier har det framhållits hur Hollywoods intressen i trakten inte fungerat som ett hinder för framväxten av en lokal filmindustri. Snarare har de inresta internationella produktionerna fungerat som ett verktyg för att befrämja lokal produktionskapacitet (Goldsmith, Ward & O’Regan 2012).

Något liknande tycks ha varit fallet i åtminstone Tjeckien av de nämnda Central- och Östeuropeiska länderna. Efter en omställning av filmproduktionen efter sammetsrevolutionen 1989 med endast ett fåtal inhemska filmer gjorda år 1991 (fem) och 1992 (sex) steg produktionen allteftersom. Detta hände trots mycket beskedliga offentliga stödnivåer utifrån ett västeuropeiskt perspektiv, eller som utvecklingen beskrivits i symboliska termer, “[p]rivately financed heritage blockbusters have taken the place of state-financed historical super-productions” (Iordanova 2003: 149). Under åren 2007–2011 låg den årliga produktionen sålunda på mellan 20 och 49 filmer årligen samtidigt som den inhemska marknadsandelen varierade kring 32 (2007), 41 (2008), 22 (2009), 37 (2010) och 27 procent under samma tid (Czech Film Center 2014). Det är siffror som få befolkningsmässigt jämförbara länder i Europa kan mäta sig med.

Etableringen av den internationella industrin tycks alltså inte ha fört med sig negativa konsekvenser för det inhemska filmskapandet. Samtidigt har en process av kunskapsöverföring ifråga om audiovisuell produktion skett som rört områden som organisationsformer, arbetsfördelning, effektivitetsvinster, problemlösning, etik och kommunikation. Förmodligen har denna kunskapsöverföring varit till avsevärt gagn för de europeiska samarbetspartnerna på samma gång som den stärkta och konkurrensutsatta serviceinfrastrukturen

samt tillkomsten av så kallade ”spin-off” arbetstillfällen utgjort en betydande regional ekonomisk inkomstkälla.

Och trots det cyniska omdömet om den expanderande internationella produktionsindustrin har samma Jordanova hävdad att ”it is impossible to claim [...] that the old film culture has been destroyed and has now been replaced by ruthlessly triumphant commercialism (2003: 150)”. På samma sätt förfäktar hon hur regionens filmskapare gått i bräschen vad gäller att verka i en förändrad geopolitisk situation:

They are no longer exiles, and not even émigrés, but members of a transnational film-making group. Their movements, directly reflecting the intensifying migratory dynamics and the transnational essence of contemporary cinema, make it necessary to reevaluate the concepts of belonging and commitment to a national culture, to reflect new paradigms of creativity as defined by globalization and a culture of co-production (2003: 149).

Med tanke på att denna slutsats drogs för mer än ett decennium sedan finns det anledning att blicka tillbaka på de tidigare anförda siffrorna angående senare års filmproduktion i Tjeckien. Också i andra länder i regionen har en liknande verksamhet befunnit sig i expansion, exempelvis i Polen (Szczepanik 2014: 57).

Kritik av den utlokaliserade produktionen

Den typ av internationell produktion som bedrivs i Central- och Östeuropa är knappast ett nytt fenomen. Så kallad ”runaway production” har existerat åtminstone sedan det sena 1940-talet om inte längre och har av fackföreningar i Hollywood definierats som ”the outsourcing of production work to foreign locations” (Yale 2010: 4). Framförallt Kanada och provinser som British Columbia (Vancouver), Ontario (Toronto) och Quebec (Montreal) har följaktligen under flera decennier varit destination för film- och TV-inspelningar. Den förstnämnda regionen proklamerades som ”Hollywood North” redan 1982 (Gasher 2002: 77). I Europa är det främst London, Rom och i viss mån Irland som, före strömmen österut, varit frekvent använda inspelningsplatser.

Även om produktionen naturligtvis välkomnas till de platser som står värd uppstår samtidigt konflikter, kulturkrockar och misstankar om exploatering. För de expanderande produktionsserviceföretag i öst som varit centrala för etableringen består ju den grundläggande uppgiften i att skapa Hollywoodliknande arbetsbetingelser i vad som till syvende og sist är en kulturellt annorlunda omgivning. I anslutning till en antropologisk studie av inhemska filmarbetare på internationella produktioner i Prag kommenterar följaktligen den tjeckiske filmforskaren Petr Szczepanik hur speciellt yrkeskategorier som kostymerare och maskörer upplevt globaliseringen som starkt bidragande till en

upplevelse av exploatering, segregation och diskriminering. Här odlas en nationellt grundad misstro, hemlighetsmakeri och en känsla av förödmjukelse. Som ett resultat har ett slags motsägelsefull kultur skapats, präglad av klagan, skvaller, tyst förakt och att i möjligaste mån undvika kontakt med amerikanska eller brittiska produktionsledare. I korthet vill gruppen framstå som hårdarbetande, kreativa fackmän samtidigt som man upplever sig vara undervärderade och exploaterade. På samma gång påpekar Szczepanik att arbetet på internationella produktioner i jämförelse med nationella erbjuder större budgetar, bättre teknologi och, inte minst, högre lön (58). Mer hästskt och med en otvetydigt politisk retorik har andra bedömare talat om hur Prag, ”runs its skilled workers into the ground in a paradigm case of ‘de-development’, of socialism gutted by neoliberalism” (Miller et al. 2005: 153).

En ytterligare faktor som i flera fall bedömts som negativ rör hur flera stater infört olika typer av skattelättnader, skatterabatter, fiskala incitament och restitutionsåtgärder för att öka sin attraktion för audiovisuell produktion. Sådana åtgärder existerar i exempelvis Storbritannien, Tyskland, Nederländerna, Island, Ungern och Tjeckien. Producenter kompenseras för en procentandel av sina utgifter. Ungern tog ett slags ”ledning” ifråga om detta 2004 och lyckades därmed locka produktion som tidigare kunde lokaliserats till Prag, Berlin, Bukarest eller annorstädes. År 2010 kontrade Prag och Tjeckien och efter att ha sett mängden inresande internationella filmtrupper minska under några år vände strömmen åter (Barraclough 2013).

EU kommissionen upplevde situationen som ett problem och utpekade 2011, i ett ”Issues Paper”, tre områden eller tendenser som ämnen för reflektion. Det gällde hur stödåtgärderna skapat ett destruktivt så kallat ”subsidy race” samt huruvida stöden på ett problematiskt sätt var kopplade till territoriala begränsningar ifråga om var de kunde spenderas, alltså ett hinder för principen om en inre marknad präglad av fri rörlighet. En tredje diskussionspunkt gällde om det fanns anledning att generellt sänka nivåerna utifrån perspektivet att stöden kan ses som nationella och transnationella industri-stöd. Även detta kan kopplas till den inre marknaden men också till WTO-förhandlingar och avtal rörande handel med audiovisuella produkter globalt (EAO 2014: 10).

Representanter för den audiovisuella sektorn men också andra europeiska organisationer ifrågasatte dock kommissionens kritik. Då den för närvarande gällande Cinema Communication – ungefär direktiv för filmens och televisionens existens inom EU – klubbades år 2013 innebar det följaktligen att många av de tillvägagångssätt som kommissionen kritiserat fortsatt tillåts (EAO: 21). Dessa praktiker har i sin tur bedömts i termer av att de för ensidigt gagnar de internationella filmproducenterna på bekostnad av de nationella skattebetalarna som finansiellt bekostar skattelättnaderna, rabatterna, de fiskala incitamenten och restitutionsåtgärderna. I Kanada har lättnaderna

varit kontroversiella, "The film industry is playing the [...] government like a worn-out movie script, drawing them into bidding war with other provinces. It's a race to the bottom where nobody wins except film producers." (MacLean 2005).

En annan viktig bakgrund, slutligen, till satsningar som syftar till att attrahera film- och TV-produktion är förutom att skapa och underlätta förhöjd ekonomisk aktivitet att marknadsföra platsen och att bidra till att dess image omskapas och moderniseras som en följd av kopplingen till audiovisuell produktion. Ett resultat av detta kan vara tilltagande turism.

Genom att de Central- och Östeuropeiska produktionsorterna sällan "gestaltar" sig själva i de filmer som spelas in här skulle det kunna förmodas att något av denna effekt förloras. Förutom nämnda exempel kan nämnas att Budapest fick "spela" München i Steven Spielbergs *Munich* (2005), att Prags flygplats blev till Miamis motsvarighet i *Casino Royale* och att Sofia fick gestalta huvuddelen av ett tidigt efterkrigs-Los Angeles i Brian De Palmas *Den svarta dahlian* (*The Black Dahlia*, 2006). Genom denna anonymitet eller förställning kan man måhända göra gällande att dessa filmade städer för åskådarna antar skepnaden av vad den franske antropologen Marc Augé kallat *non-places* – ick-eplatser (Augé 1995). De filmade miljöerna och platserna får ett oklart förhållande till både de lokala traditioner och de normer de ska inkarnera och framkalla illusionen av, och de som de i realiteten faktiskt är. Miljöernas karaktär av *ersatzplatser* skulle helt enkelt förknippas med en bristande autenticitet. En följd av detta skulle förmodas vara att de nämnda bi- eller multiplikatoreffekter produktionen tänks bidra med uteblir.

Så tycks dock inte ha varit fallet. En snabb sökning på Internet erbjuder rader av guidade turer runt Prag och Budapest med film som huvudsakligt motiv. Här ingår också besök på *ersatzplatser* som exempelvis i Budapest där slottet Buda fick gestalta Moskväs polishögkvarter i *Red Heat*. Inte heller har den ekonomiska utvecklingen uteblivit trots diskussionen om exploaterad arbetskraft, låga ersättningsnivåer och att det skulle gå att göra film för "två ostburgare och en Coca-Cola". Åtminstone Prag och Bratislava i Central-europa, har som storstadsregioner betraktat, enligt *Eurostat Regional Yearbook 2013*, en köpkraftsparitetsjusterad bruttonationalinkomst per capita som överstiger exempelvis Köpenhamns, Stockholms och Wiens (ERY 2013: 28). Detta säger naturligtvis inget om den inomregionala inkomstfördelningen. Hur mycket detta är ett resultat av den audiovisuella produktionen är naturligtvis också svårkalkylerat. Att någon typ av korrelation existerar vore dock knappast märkligt med tanke på de årliga inkomstillskott och följd effekter som kommer ekonomierna tillgodo till följd av den omfattande och expansiva produktionsverksamheten.

Avslutning

I sin tolkning av förändringar inom världssporten *par préférence*, fotboll, hävdar de två sociologerna Richard Giulianotti och Ronald Robertson, att såväl världen som sporten under senare decennier formats av globala, politiska och ekonomiska, ibland kolliderande krafter. De benämner dessa krafter nyliberalism, neo-merkantilism respektive uppkomsten av internationell styrning och förvaltning (2009: 97). Här hänvisar nyliberalismen till de krafter som förespråkar tillkomsten av en global marknad samt återkallandet av statliga stödprogram och förordningar. Målet med detta är att underlätta rörlighet över gränserna för varor, tjänster, kapital och investeringar. I diskussionen om neo-merkantilism, pekar de dels på politiska åtgärder som är avsedda för att tillfredsställa gränsöverskridande aspiration, alltså att nationella gränser och regler ska vara mindre bindande och tvingande. Dels syftar denna kraft till att hålla tillbaka separatistiska impulser hos företag och människor som i grunden existerar inom samma jurisdiktion och inom samma statscenterade samhällsenheter. Ökningen av internationell styrning, slutligen, syftar på de komplexa sätt på vilka mäktiga internationella styrande organ – EU, WTO, i fotboll FIFA och UEFA – har kommit att spela en allt större roll i samhällsfrågor i allmänhet. Här rör det sig också om krafter som på olika sätt utmanar de två föregående. Enligt Giulianotti och Robertson har den moderna fotbollen men också strukturer i det moderna samhället tillkommit som en följd av spänningar, systemtryck, konkurrens och påfrestningar som uppstått mellan dessa krafter.

Europeisk film, dess industrier och mycket av den relaterade verksamhet som försiggår inom kontinenten har varit föremål för samma globala politiska och ekonomiska processer. De har emellertid påverkat de regioner vars audiovisuella produktion drivits av idéerna om kreativa näringar respektive de som kommit att attrahera internationell produktion på lite olika sätt. Den europeiska filmen har existerat i ett allt mer aktivt EU. Filmer har exponerats på filmfestivaler och över hela världen. Filmindustrin har också varit föremål för befrämjande initiativ som EU:s olika MEDIA-program (1991-) samt Europarådets Euroimages fond (1989-). Detta har inneburit internationaliserad utbildning och stöd till aktörer på festivaler. Det har också ökat spridningen av europeiska verk och främjat samproduktionsinitiativ – även om det varit sällsynt att initiativen bidragit till filmer som är publikframgångar i flera länder (Bondebjerg-Novrup-Redvall 2011: 53).

Men det är också dessa nämnda övergripande processer som gjort existensen av ett Global Hollywood möjligt och som medfört att enskilda producenter kan söka sig till Central- och Östeuropa i jakten på optimala inspelningsmiljöer. Omvänt är det samma krafter som skapat möjligheter för de privatiserade studiorna i Berlin, Prag, Budapest, Sofia och Bukarest att utmana amerikanska, kanadensiska och västeuropeiska, sedan länge etablerade motsvarigheter. Mer

bryskt har dessa processer tvingat regionens filmskapare att söka sig ut och runt för att finansiera sig med resultatet att de förkroppsligar det som Iordanova i bekräftande termer beskrivit som "the intensifying migratory dynamics and the transnational essence of contemporary cinema".

Karaktären på det audiovisuella produktionslandskapet i Öst- och Centraleuropa är alltså annorlunda. Att det skiljer sig från det som omger den mer traditionella europeiska filmen torde i sin tur vara ett resultat av att den senare i högre grad motstått och /eller skyddats från åtminstone några av konsekvenserna av de processer som diskuteras.

För det första har europeisk film sedan 1960-talet kommit att lita till offentligt stöd för sin existens. Det har inneburit att finansieringen i hög grad och trots transnationella initiativ förblivit knuten till den nationella sfären (Neumann-Appelgren 2007: 96). Omständigheten har inneburit att filmskapare varit tvungna att beakta bestämmelser som är knutna till sådana stöd. Det kan gälla faktorer som restriktioner avseende språk, relevanta ämnen och genrer, föreskrifter om filmarbetarnas medborgarskap och olika lokaliseringssklausuler. Antagligen har denna politik förhindrat den transnationella utveckling som skett i Öst- och Centraleuropa samtidigt som andra begränsningar medfört att majoriteten av västra och norra Europa inte varit attraktiv för internationella storproduktioner. För det andra, och trots att stora delar av det forna öst inkluderats i EU, har det politiska konceptet, "det kulturella undantaget" – *l'exception culturelle* – sin grund i anslutning till en äldre, västlig europeisk film- och TV-produktion. Termen och dess implikation att audiovisuella produkter inte kan beaktas som varor i vanlig mening, var ett resultat av tvekampen mellan USA och EU, företrätt av Frankrike, under de sista GATT-förhandlingar som avslutades år 1993. Från åtminstone ett perspektiv kan den förstås som att europeisk film och television sa nej till globalisering (Williams 2005: 95).

Bland annat som ett resultat av detta har Central- och Östeuropa – inklusive Berlin-Brandenburgregionen – trots den anförda kritiken, på ett annat sätt blivit en självklar del av det som kommit att kallas Global Hollywood. Det är en term som tillskrivits vitt skilda innebörder och använts som både dysfemism och i mer bejakande mening, som en i grunden ofrånkomlig och positiv följd av migration och det tilltagande internationella utbytet av varor, tjänster, kapital och investeringar (Miller et al. 2005; Goldsmith et al 2010). Hollywoods och andra filmindustriers ständiga närvaro sedan mitten av 1990-talet har inneburit ett engagemang i och en ständig exponering för global, konkurrensutsatt, ständigt föränderlig audiovisuell produktion. Det har medfört en överföring av teknisk, organisatorisk och hantverksmässig kompetens. Närvaron och exponeringen tycks tillika otvetydigt ha bidragit med rader av de sökta följdverkningar som åsyftats med de offentligt initierade klustersatsningarna i västra och norra Europa. Vad gäller just området ifråga är det som om man låtit sig

utsättas för en ofrånkomlig geopolitisk förändring och genomlevt den med en rad dynamiska effekter och strukturförändringar som resultat. Utvecklingen demonstrerar tillika en mängd styrkor i förhållande till det lite vanskliga projekt som fötts fram till följd av idéutvecklingen kring kreativa näringar

Litteraturförteckning

- Arpi, Torsten, 2004. ”Filmindustrin i Trollhättan sårbar”. *HTU Nu: Aktuellt magasin från Högskolan i Trollhättan/Uddevalla*, 2, 2004 s. 8-10.
- Augé, Marc, 1995. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.
- Barracough, Leo, 2013. ”Central Europe Jumps Onto Incentives Bandwagon”. *Variety* 14/5 2013, tillgänglig på <http://variety.com/2013/film/features/hungary-filming-hercules-dracula-croatia-game-of-thrones-1200466396/>, citerad 15/8 2014.
- Bilefsky, Dan, 2010. ”Hollywood on the Danube”. *New York Times* 2/7 2010, tillgänglig på <http://www.nytimes.com/2010/07/03/business/global/03iht-eastfilms.html?pagewanted=all>, citerad 15/8 2014.
- Bondebjerg, Ib & Novrup-Redvall, Eva (with Olof Hedling, Erik Hedling, Lars Diurlin, Ove Solum, Lene V. Hansen) 2011. *A Small Region in a Global World. Patterns in Scandinavian Film and TV Culture*, CEMES Working Papers, 1, 2011, tillgänglig på https://www.academia.edu/1980936/A_Small_Region_in_a_Global_World._Patterns_In_Scandinavian_Film_and_Media_Culture, citerad 15/8 2014.
- Czech Film Center, 2014. ”Statistics”, tillgänglig på <http://filmcenter.cz/en/facts-figures/20>, citerad 15/8 2014.
- Drake, Philip, 2013. ”Policy or Practice: Deconstructing the Creative Industries”, s. 221-236, in Szczepanik, Petr & Vonderau, Patrick (red.), *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan.
- EAO, 2014. *The New Cinema Communication (Iris Plus 2014-1)*. Strasbourg: European Audiovisual Laboratory.
- Ebert, Roger, 2003. ”Cold Mountain”, *Chicago Sun-Times* 24/12 2003, tillgänglig på <http://www.rogerebert.com/reviews/cold-mountain-2003>, citerad 15/8 2014.
- Elsaesser, Thomas, 2005. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ERY, 2013. *Eurostat Regional Yearbook 2013*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Flew, Terry, 2012. *The Creative Industries: Culture and Policy*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Florida, Richard, 2004. *The Rise of the Creative Class: And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Florida, Richard, 2005. *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent*. New York: HarperBusiness.
- Gasher, Mike, 2002. *Hollywood North: The Feature Film Industry in British Columbia*. Vancouver, B.C; UBC Press.
- Giulianotti, Richard & Roland Robertson, 2009. *Globalization and Football*. London: Sage.

- Goldsmith, Ben & Tom O'Regan, 2005. *The Film Studio: Film Production in the Global Economy*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Goldsmith, Ben, Susan Ward & Tom O'Regan, 2012. "Global and Local Hollywood", *InMedia: The French Journal of Media and Media Representations in the English-Speaking World*, themed issue: "Global Film and Television Industries Today", 1, 2012, s 1-11, tillgänglig på <[http:// http://inmedia.revues.org/114](http://http://inmedia.revues.org/114)>, citerad 15/8 2014.
- Hedling, Olof, 2010. "A Film-friendly Town? Assessing a Decade at a Small Swedish Production Centre", *Film International*, vol. 8, no 6, s. 70-79.
- Hedling, Olof, 2012. "Making Films in Scandinavia: On Work and Production Infrastructure in the Contemporary Regional Sector", in Dawson, Andrew & Holmes, Sean (red.), *Working in the Global Film Industries: Creativity, Systems, Space, Patronage*. London: Bloomsbury Academic, s. 57-74.
- Hesmondhalgh, David, 2013. *The Cultural Industries* (3rd ed.). London: Sage.
- Hjort, Mette, 2010. "On the Plurality of Cinematic Transnationalism", s. 12-33 i Āurovičová, Nataša & Newman, Kathleen (red.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York, NY: Routledge.
- Iordanova, Dina, 2003. *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press.
- Iordanova, Dina, 2012. "Foreword", s. xv-xvii i Imre, Anikó (red.), *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Lange, André & Westcott, Tim, 2004. *Public Funding for Film and Audiovisual Works in Europe – A Comparative Approach*, Strasbourg: European Audio-Visual Observatory.
- MacLean, David, 2005. Citerat från Osignerad, 'Corporate Welfare too much for Saskatchewan Taxpayers', *The Canadian Taxpayers Federation*, 2/11 2005, tillgänglig på <http://www.taxpayer.com/news-releases/corporate-welfare-too-much-for-saskatchewan-taxpayers>, citerad 15/8 2014.
- Mathieu, Chris, 2013. *En förstudie om behovet av en strategi för det regionala filmområdet i Skåne*. Opublicerad, beställd "förstudie", tillgänglig på http://www.skane.se/Public/Kultur/Utredningar%20och%20rapporter/Forstudie_filmstrategi_2013.pdf, citerad 15/8 2014.
- Miller, Toby, Govil, Nitin, McMurria, John, Maxwell, Richard & Wang, Ting, 2005. *Global Hollywood 2*. London: BFI.
- Mommaas, Hans, 2009. "Spaces of Culture and Economy: Mapping the Cultural-Creative Cluster Landscape", in Kong, Lily & O'Connor, Justin (red.), *Creative Economies, Creative Cities: Asian-European Perspectives*. New York: Springer.
- Neumann, Per & Appelgren, Charlotte, 2007. *The Fine Art of Co-Producing (2:nd Edition)*. Copenhagen: Neumann Publishing.
- Newsweek Staff, 2010. "Take One: Prague", *Newsweek* 14/3 2010, tillgänglig på <http://www.newsweek.com/take-one-prague-148991>, citerad 16/8 2014.
- Nielsén, Tobias et al, 2006. *FUNK – en tillväxtmodell för upplevelseindustrin*. Stockholm: KK-stiftelsen.
- O'Connor, Justin, 2004. "A Special Kind of City Knowledge': Innovative Clusters, Tacit Knowledge and the 'Creative City'", *Media International Australia*, 112, s. 131-149.
- Pardo, Alejandro, 2010. "City of Light, City of Shadows: The Difficult Take-Off of the Most Promising Film Studio in Spain", *Film International*, vol 8, no 6, s. 60-69.
- Szczepanik, Petr, 2014. "Globalization through the Eyes of Runners: Student Interns as Ethnographers on Runaway Productions in Prague", *Media Industries Journal*, 1.1, s 56-61, tillgänglig på <http://www.mediaindustriesjournal.org/index.php/mij/issue/view/1>, citerad den 15/8 2014.

SVT, 2010. *Uppdrag Granskning Kultur*. [TV-dokumentär som kritiskt granskade de ekonomiska fördelarna med att finansiellt stödja Film i Väst], sänd för första gången 21/9]. Stockholm: Sveriges Television.

Williams, Kevin, 2005. *European Media Studies*. London: Hodder Arnold.

Yale, Camille S., 2010. ”Runaway Film Production: A Critical History of Hollywood’s Outsourcing Discourse” (diss.), University of Illinois at Urbana-Champaign, tillgänglig på https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/18481/Yale_Camille.pdf?sequence=1, citerat 20/8 2014.