



Masteroppgave

Film-Norge

- et sosiologisk blikk på det norske filmfeltet

av

Johan Kaos Nåden Dyrstad

Johan Kaos Nåden Dyrstad

Film-Norge

Et sosiologisk blikk på det norske filmfeltet

Master i film- og fjernsynsvitenskap
Avdeling for samfunnsvitenskap
Høgskolen i Lillehammer
Høst 2016

Forsidefoto: Glen Musk (glenmusk.no) / Adresseavisen

Under Kosmorama-festivalen i 2010 var filmbransjen samlet for *Mirakelseminar* på Stiklestad. En av dem som skulle delta var regissør Tommy Wirkola, som var invitert for å snakke om den uavhengige zombiefilmen *Død Snø*. Filmen var spilt inn uten støtte fra Norsk Filminstitutt, på utsiden av den etablerte filmbransjen, men hadde gjort stor kommersiell suksess både nasjonalt og internasjonalt. Adresseavisens fotograf benyttet seg av et ledig øyeblikk, og fikk samlet manusforfattere, regissører, produsenter, skuespillere og andre sentrale bransjeaktører for et fellesbilde på tunet utenfor. Og mens de stod der oppstilt ankom Wirkola i en taxi. Han passerte rett forbi i sine egne tanker, uten å vite hvem denne gruppen mennesker var og uten å forestille seg at de hadde noe med ham å gjøre. ”Vi føler vel ikke at vi er en del av norsk filmbransje. Vi er mer den campingvogna på utsiden”, sa Wirkolas produsent den gang (Loe, 2013; Nipen, 2010). Senere har gjengen faktisk bodd i en campingvogn midt på festivalområdet under Den Norske Filmfestivalen i Haugesund.

Summary

This thesis is an attempt to understand the Norwegian field of film production, with a basis in Solhjell and Øien's (2012) model of the Norwegian field of arts. I also argue for the sociological model's contribution. The background for the thesis is an observation of a complex and unique field without a valid sociological model. The main focus in the thesis has been on feature films in the current (day's) production field, and the roles and positions of directors, producers/production companies and the Norwegian Film Institute within the field. The study's main method has been qualitative interviews, using a strategic selection of informants. Additionally I have utilized examples of the field's own public discourse. The results indicate an understanding of the field of Norwegian film production as a social field that can be divided into three subfields: The exclusive, the commercial and the inclusive subfield. Each subfield has its own specific set of values and ways to rank its agents. The exclusive subfield represents the values of the arts, and its agents fight for symbolic capital in the form of artistic recognition. The commercial subfield represents commercial values, and its agents' fight for economic capital. The inclusive subfield represents political values and political capital. Agents are likely to belong to the subfield, which for them contains the most relevant rules. Agents may move both within and between the subfields during their careers. A sociological model of this kind might contribute significantly to the understanding of Norwegian film production as a social field.

Oppsummering

I denne oppgaven gjør jeg et forsøk på å forstå det norske filmfeltet med utgangspunkt i Solhjell og Øiens (2012) modell for det norske kunstfeltet. Jeg forsøker også å vise hva en slik sosiologisk modell for det norske filmfeltet kan bidra til å vise. Bakgrunnen er en opplevelse av et felt som er vanskelig å forstå seg på for andre enn feltets mest erfarne agenter, samt en observert mangel på en sosiologisk modell for forståelse av det norske filmfeltet. Oppgavens hovedfokus er relatert til norske spillefilmer i dagens produksjonslandskap og regissører, produsenter/produksjonsselskaper og Norsk Filminstitutt's ulike roller og posisjoner i dette feltet. Jeg har benyttet meg av kvalitative intervjuer med strategisk utvalgte informanter som hovedmetode. I tillegg har jeg brukt den offentlige diskusjonen i filmfeltet (hovedsakelig fra bransjetidsskriftet Rushprints nettsider) til å supplere. Resultatet er en forståelse av det norske filmfeltet som et sosialt felt som kan deles inn i tre delfelt: Det eksklusive, det kommersielle og det inklusive delfelt. Hvert delfelt har særegne verdsett og måter å rangere agenter på. Det eksklusive delfeltet representerer kunstneriske verdier, og her kjemper agentene om symbolsk kapital i form av kunstnerisk anerkjennelse. Det kommersielle delfeltet representerer økonomiske verdier, og her kjempes det om økonomisk kapital. Det inklusive delfeltet representerer politisk instrumentelle verdier og forvalter politisk kapital. Agenter i filmfeltet hører til det delfeltet hvis spilleregler de følger mest, men beveger seg i ulike posisjoner (også mellom delfeltene) i løpet av sin karriere. En slik modell kan bidra til en reflektert forståelse for hvordan feltet er strukturert, og hvordan de ulike verdsettene gjør seg gjeldende i ulik grad for agenter i feltet.

Forord

Jeg står på skuldrene til blant andre litteratursosiologen Robert Escarpit når jeg påpeker at en tekst som denne ikke oppstår i et vakuum, men som et resultat av kompliserte kommunikasjonsprosesser og et sammensatt sosiologisk system som omfatter både forfatteren og alle dem rundt ham. Det er derfor på sin plass å takke alle som har stått rundt meg og vært avgjørende for at denne oppgaven har vært mulig å gjennomføre.

Først av alt, tusen takk til alle informanter som har vært åpne og imøtekommende, og som har latt seg intervju og sitere, og som har supplert med informasjonen denne oppgaven er bygget på.

Min største takk går til min veileder Johan Fredrik Urnes, for all tiden som er brukt og den presise veiledningen som er gitt gjennom hele skriveprosessen. Takk også til Jo Sondre Moseng og resten av lærerstaben ved Film og fjernsynsvitenskap på Høgskolen i Lillehammer. Takk til Kemma Victoria Stokka Pearson for hjelp med transkribering.

Takk til Medietilsynet ved Rådet for anvendt medieforskning som har vært med på å finansiere prosjektet med et masterstipend.

Tusen takk også til min kone Ida Kvammen Mork for all støtte og motivasjon. Og sist, men ikke minst takk til mine foreldre, Rune og Dagrunn, for oppmuntring, veiledning og husly i den idylliske skrivestuen på Nåden, og for generell tilrettelegging av forfatterens egen habitus.

Innholdsfortegnelse

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Innledning | 1 |
| 1.1 | En sosiologisk modell for filmfeltet..... | 4 |
| 1.2 | Problemstilling..... | 5 |
| 1.3 | Avgrensninger..... | 6 |
| 1.4 | Tidligere forskning og litteratursøk..... | 7 |
| 2 | Teoretisk rammeverk | 10 |
| 2.1 | Pierre Bourdieus kultursosiologi..... | 10 |
| 2.2 | Dag Solhjell og Jon Øiens modell for det norske kunstfeltet..... | 13 |
| 2.2.1 | Det eksklusive kretsløpet..... | 14 |
| 2.2.2 | Det kommersielle kretsløpet..... | 15 |
| 2.2.3 | Det inklusive kretsløp..... | 16 |
| 2.2.4 | Kretsløpenes forhold til hverandre..... | 17 |
| 2.3 | Begrepsavklaringer..... | 19 |
| 2.4 | Videre tilpasning..... | 20 |
| 3 | Metode og metodiske refleksjoner | 21 |
| 3.1 | Kvalitative intervjuer av strategisk utvalgte informanter..... | 23 |
| 3.2 | Offentlig tilgjengelige dokumenter og diskusjoner..... | 24 |
| 3.3 | Analyse av data..... | 24 |
| 3.4 | Etiske overveielser..... | 26 |
| 3.4.1 | Ubehaget i kulturanalysen..... | 26 |
| 3.5 | Forskerens for forståelse og egen rolle i feltet..... | 27 |
| 4 | Historisk og politisk kontekst | 30 |
| 5 | Resultater og diskusjon: Det norske filmfeltet | 34 |
| 5.1 | Filmfeltets struktur..... | 34 |
| 5.1.1 | Det politiske feltets innflytelse..... | 35 |
| 5.1.2 | Det økonomiske feltets innflytelse..... | 36 |
| 5.1.3 | Kunstfeltets uavhengige innflytelse..... | 39 |
| 5.1.4 | Filmfeltets delfelt..... | 39 |
| 5.1.5 | NFIs rolle i og over filmfeltet..... | 42 |
| 5.1.6 | Doxa..... | 42 |
| 5.2 | Det eksklusive delfelt..... | 43 |
| 5.2.1 | Symbolisk kapital..... | 43 |
| 5.2.2 | Kampen om den symbolske kapitalen..... | 44 |
| 5.2.3 | Ekskludert fra det eksklusive..... | 49 |
| 5.2.4 | Kommersiell suksess i det eksklusive delfelt..... | 51 |
| 5.2.5 | Portvoktere og symbolisk makt..... | 53 |
| 5.2.6 | De eksklusive støtteordningene..... | 58 |
| 5.2.7 | Det eksklusive delfeltets struktur..... | 61 |
| 5.3 | Det kommersielle delfelt..... | 64 |
| 5.3.1 | Økonomisk kapital..... | 64 |
| 5.3.2 | Kampen om den økonomiske kapitalen..... | 65 |
| 5.3.3 | De kommersielle støtteordningene..... | 66 |
| 5.3.4 | Det kommersielle delfeltets struktur..... | 69 |
| 5.4 | Det inklusive delfelt..... | 73 |
| 5.4.1 | Politisk kapital..... | 74 |
| 5.4.2 | De inklusive støtteordningene..... | 76 |
| 5.4.3 | Portvoktere uten anerkjennende evne..... | 82 |
| 5.4.4 | Det inklusive delfeltets struktur..... | 84 |
| 5.5 | Relasjoner..... | 85 |
| 5.5.1 | Mellomfilmen..... | 88 |

| | | |
|----------|---|-----------|
| 6 | Feltmodellens bidrag til en norsk filmsosiologi..... | 90 |
| 6.1 | Implikasjoner | 91 |
| 7 | Avslutning..... | 93 |
| 8 | Litteraturliste | 95 |
| 9 | Vedlegg..... | 99 |

1 Innledning

Forteller jeg folk at jeg jobber som filmskaper sparker det ofte i gang entusiastiske samtaler. ”Hvilke typer film lager du?” ”Har jeg sett noe du har laget?” ”Hva synes du om den nye [sett-inn-vilkårlig-filmregissør/blockbuster-serie/festivalvinner]-filmen?” Folk synes generelt film er spennende. Men folk flest har også påfallende lite kunnskap om hvordan en film blir til, tross stor entusiasme for sluttproduktet. ”Hva er forskjellen på en regissør og en produsent?” ”Hvordan kommer en film på kino?” ”Hvem bestemmer om en film blir laget eller ikke?” At mannen i gata ikke vet dette er likevel ikke å forvente, i større grad enn det er forventet at jeg skal ha innsikt i eiendomsutviklingsfeltets indre strukturer.

For ikke lenge siden satt jeg likevel en lang kveld og diskuterte med en god venn som jobber som byggingeniør, hvor vi forsøkte å forstå hverandres bransjer i lys av våre egne. Vi fant enighet om at en arkitekt er litt som manusforfatteren. Hun tegner og designer utgangspunktet, og må hele tiden balansere det kreative med strukturelle regler, men gir prosjektet videre for at andre skal realisere det. Utbyggeren er en grei parallell til produksjonsselskapet, altså den formelle eieren av prosjektet med (ansvar for) kapital, og byggelederen er innspillingsleder på byggeplassen. Under seg har han fagsjefer og arbeidere/assistenter som gjør det fysiske arbeidet, mens en eiendomsmegler står på siden og tar på seg distribusjons- og salgsansvaret. Jeg følte etter hvert at jeg begynte å forstå litt av byggebransjen, og ingeniørvennen min kunne rapportere om at han hadde sånn halveis koll på strukturene i filmbransjen. Men denne sammenligningen har selvsagt noen åpenbare svakheter og strekker seg omtrent like langt som forståelsen man får av filmbransjen etter en halv dag som produksjonsassistent, og jeg lar den derfor ligge. Bak dette ligger det langt mer kompliserte strukturer av forskjellige posisjoner, nettverk og beslutningstakere som sammen utgjør bakteppe for det som faktisk realiseres av norsk film. Det er likevel påfallende hvor lite kunnskap selv de fleste filmarbeidere har om disse strukturene, om hvordan filmfeltet henger sammen.

Det er lett å forstå hvorfor. Den offentlige diskusjonen i, om og rundt filmbransjen er et minefelt av motstridende meninger, konkurrerende interesser, uskrevene lover og

kritikkangst. ”Vi må heve ambisjonsnivået for de kunstneriske filmene!” var et kamprop fra en kunstnerisk innrettet produsent da det ble kuttet i støtten til konsulentstøttet film i budsjettet for 2014 (Steingrimsen, 2014). ”Skal vi la mellomfilmen dø ut?” spør redaktør i filmbransjetidsskriftet Rushprint, og foreslår akutte tiltak (Lismoen, 2015d). Lederen for spillefilmgruppen i Virke Produsentforeningen er ikke enig, og nådeløs i sin dom over *mellomfilmen*¹: ”Det er i markedet og ikke hos staten at såkalt kunstnerisk ambisiøs film taper grunn. Markedet er skattebetalerne, og vi bør anta at de ønsker at skattepengene går til filmer som blir sett” (Howard, 2015). Diskusjonen om kunstnerisk versus kommersielt orientert film har stått sentralt lenge, og blir i det offentlig finansierte støttesystemet som regel representert ved tilskuddsordningen for henholdsvis *produksjon etter kunstnerisk vurdering* (også kalt *konsulentordningen*) og *produksjon etter markedsvurdering* (også kalt *markedsordningen*). Dette er likevel langt ifra den eneste linjen filmskaperne og meningsbærere må forholde seg til. To unge *up-and-coming* filmskaperne, som ingen kan beskyldes for å ha for lave kunstneriske ambisjoner, gikk hardt ut mot Norsk Filminstitutt (NFI) da de i 2011 mottok to avslag på utviklingsstøtte til spillefilmprosjektet deres. Bakgrunnene for avslagene var mangel på erfaring i filmens norske produsentledd, og de unge filmskaperne mente at NFI med dette undergraver den norske filmkunsten (Halle, 2011). En av de daværende spillefilmkonsulentene svarte med at NFI tross alt har et ansvar for å sørge for en viss profesjonalisering av bransjen (Robsahm, 2012), mens en annen regissør mener at dette tilfellet er et tegn på at NFI står i fare for å se det som sin hovedoppgave å støtte opp under produsentveldet i norsk film (Gjerald, 2011). Ved siden av dette raser det også debatter om *etterhåndstilskuddsordningen*, som mer enn noen andre er den uavhengige spillefilmens tilskuddsordning, i den grad man kan si at noe slikt eksisterer (Lismoen, 2015f; Rushprint, 2013a) ; pakkefinansieringsordningen, som er støtteordningen for de aller mest meritterte (Stapnes, 2015a); om konsulentene i NFI må stå inne for de tilskuddene de gir (Sjursen, 2011); om vi er redd for at konsulentene skal få for mye makt (Robsahm, 2014), om konsulentene har for lite

¹ ”Mellomfilm” er et begrep som brukes i filmfeltet for å omtale filmen som er for tradisjonell til å kalles kunstoffilm og for lite kommersiell til å kalles markedsfilm, altså en film imellom de to ytterpunktene. Men begrepet brukes både som her om filmer som ligger klart nærmere kunsten enn markedet og om filmer som er klart mer kommersielle enn kunstneriske, og kan derfor være noe forvirrende. Jeg vil avklare ”mellomfilmen” nærmere i kapittel 5.5.1 *Mellomfilmen*.

makt (Lismoen, 2015b) eller om det egentlig er de store distributørene som sitter med for mye av den reelle makten (Lismoen, 2015c).

Dette er noen få eksempler fra en diskurs som gjør at filmbransjen fremstår som et mystisk og dels splittet nettverk som er vanskelig å forstå seg på, ikke bare for publikum og folk utenfra, men også for aktører i bransjen. Unntaket er en kjerne av de mest sentrale aktørene, ofte produsenter, konsulenter og byråkrater, som opplever strukturene som så naturlige at de selv sjelden stiller spørsmålsteget ved hvordan de fungerer (Schibli og Vilks ifølge Solhjell & Øien, 2012, s. 39)².

En av feltets tydeligste stemmer og mest aktive debattanter, avslutter et av sine innlegg slik: “Norsk film har fortsatt mye å gå på, men utspill som åpenbart handler om egeninteresser dominerer debatten mens de større perspektivene uteblir. (...) Og: Hvorfor er det bare en håndfull folk som diskuterer norsk filmproduksjon?” (Robsahm, 2012). Jeg skal være forsiktig med bastante påstander, men all min erfaring tilsier at en stor del av svaret på dette spørsmålet dessverre er: Fordi det bare er en håndfull folk som egentlig forstår det norske filmfeltet. Eller som redaktøren i Rushprint sier: “(...) lets face it: filmbransjen fungerer på mange måter som en lukket klubb der mye bestemmes på bakrommet. Uten en etablert produsent kommer du ingen vei som filmskaper og blir sjelden tatt alvorlig” (Lismoen, 2016a).

Under bransjens mer uformelle samlinger kommer likevel mye av frustrasjonen og de skjulte meningene raskt frem. ”Borte på NFI sitter det jo bare en gjeng med byråkrater som aldri har laget film selv!” er en vanlig kritikk å høre over en øl etter en lang innspillingsdag. Men kritikken snur ofte til selvkritikk i første møte med motstand. ”Jeg aner ikke hvordan de greiene der fungerer, jeg” er en vel så vanlig ytring når samtalen dreier seg over på tildeling, formell og uformell makt og strukturer i toppen. Det er ikke nødvendigvis noe galt med dette. En bygningsarbeider med ansvar for betong trenger ikke inngående kunnskap om hva spillereglene er i forhandlinger og kontraktsmøter mellom utbygger og konsulentselskap. Men i det noen skulle ønske å

² Dette er Schibli og Vilks påstand om kunstverden, men det stemmer godt overens med reaksjoner jeg har fått fra sentrale filmbransjeaktører når jeg har fortalt hva jeg skriver masteroppgave om. Én klarte ikke å forstå at det skulle kunne eksistere noen form for sosiale strukturer som spilte særlig rolle i feltet, mens en annen svarte rett ut under en bransjesamling: ”Ah, du vil skrive om det *alle* her vet, men som ingen snakker om?”.

tilegne seg kunnskap om disse strukturene i filmfeltet, det være seg filmarbeidere, kulturpolitikere, filmvitere, journalister eller aspirerende filmprodusenter, for egen læring, for kritikk, forskning eller politisk påvirkning, bør det finnes et språk, en forklaringsmodell som kan fungere som et referansepunkt og utgangspunkt for analyse, tolkning, kritikk og forståelse.

Denne modellen finnes ikke per i dag³. Det kanskje nærmeste vi har er en *common sensisk* forståelse av at ”(...) bransjen er som den alltid har vært – skvist mellom børs og katedral, og aldri enig med seg selv om hvordan den skal leve med det” (Lismoen, 2016b). Nina B. Andersson har gjort en grundig gjennomgang av de tekniske leddene i produksjonsprosessen i *Filmens Hjerte – Produksjonskontoret* (Andersson, 2011). Samtidig er de formelle strukturene relativt enkle å forstå seg på ved å lese for eksempel kulturdepartementets filmmeldinger, retningslinjene NFI har for tildeling av de forskjellige tilskuddsordninger og kartleggingsrapporter som *Åpen Fremtid* (Ryssevik, Dahle, Høgestøl, & Myhrvold-Hanssen, 2014). Sammen gir dette et ganske grundig bilde av hvilke selskaper som opererer i filmbransjen, hvordan fagarbeiderne jobber sammen og hvilke formelle rammevilkår som legger premissene for det hele. Men det norske filmfeltet mangler en modell og en analytisk oversikt som kan forklare de uformelle og sosiale strukturene som det hele hviler på.

1.1 En sosiologisk modell for filmfeltet

Andre deler av det norske kulturfeltet har i mange år vært gjenstand for sosiologiske tilnærminger som problematiserer disse strukturene; kanskje spesielt litteratursosiologi og kunstsosiologi. Dette har bragt meg inn på tanken om å lage en sosiologisk modell for det norske filmfeltet. Ikke som en komplett forklaring på hele feltet, til det er feltet alt for stort, komplisert og dynamisk, og en masteroppgave er nok et for begrenset format til å kunne yte problemområdet rettferdighet. Derimot tror jeg at en tilpasset modell for filmfeltet vil kunne fungere godt som et rammeverk hvor andre aktører selv kan stå fritt til å behandle mer spesifikke tilfeller i forhold til noen felles referansepunkt. Vi beveger oss altså i sosiologiens univers, med kunstsosiologien som et nærliggende akademisk felt, når vi går inn i oppgaven med å identifisere og analysere de sosiale strukturene i filmfeltet. Og det at det ikke er blitt

³ Dette baserer jeg på egne litteratursøk, noe jeg vil utdype i kapittel 1.4 *Tidligere forskning og litteratursøk*.

laget en sosiologisk modell for det norske filmfeltet før, betyr ikke at det ikke finnes beslektede teorier og modeller en slik modell kan bygge på. Kunst er et overbegrep med mange beslektede underbegrep. Litteraturkunst, billedkunst og filmkunst er eksempler på slike. Den moderne sosiologiens kanskje fremste teoretiker, Pierre Bourdieu, kom i 1979 ut med boken *La Distinction*⁴ hvor han gjorde en overføring av deler av Robert Escarpits teorier om litteraturfeltet fra *Litteratursosiologi* (Escarpit, 1971) til billedkunstfeltet. Bourdieus terminologi og grunnprinsipper herfra er nærliggende å bruke som referansepunkter for en slik modell. Kunstsosiologene Dag Solhjell og Jon Øien viste videre at Bourdieus grunnprinsipper med fordel kan videreføres og tilpasses til å forklare et differensiert norsk kunstfelt, først i *Kunst-Norge; En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen* (Solhjell, 1995) og videre i *Det norske kunstfeltet* (Solhjell & Øien, 2012). Som kunstsosiologer som også har mange års praktisk erfaring i kunstfeltet legger de i sistnevnte verk frem en analytisk oversikt over billedkunstfeltet, med et bourdieusk utgangspunkt tilpasset norske forhold. De undersøker hvordan produksjon, formidling og bruk av kunst kommer til uttrykk gjennom bestemte sosiale, økonomiske og kulturelle mønstre, og tar blant annet for seg makt (og maktinstitusjoner), kjønnsforskjeller, økonomi og kunstnerisk anerkjennelse. Jeg ønsker derfor å undersøke om, og i så fall hvordan denne modellen kan tilpasses filmfeltet, med spesiell vekt på deres tredelte kretsløpsmodell. Modellen deler kunstfeltet inn i tre kretsløp: *det eksklusive, det inklusive og det kommersielle kretsløp*. Hvert av disse kretsløpene opererer med sine egne regler, hierarkier, agenter og typer kapital, og kretsløpene må forstås både for seg selv og i relasjon til hverandre. I denne oppgaven kommer jeg derfor til å prøve ut en overføring av Solhjell og Øiens forståelsesmodell fra billedkunstfeltet til det norske filmfeltet, fra ett kulturfelt til et annet, i tråd med den tradisjonen som allerede er etablert av de nevnte sosiologene.

1.2 Problemstilling

Oppgavens overordnede problemstilling er formulert som følgende hovedspørsmål med tilhørende underspørsmål:

Hvordan kan det norske filmfeltet forstås med utgangspunkt i Solhjell og Øiens modell av det norske kunstfeltet? Hva kan en slik modell bidra til å vise?

⁴ Den norske utgaven, *Distinksjonen*, kom ut i 1995 og vil være den som refereres til i denne oppgaven.

Jeg velger altså en hermeneutisk, forstående, og deduktiv tilnærming til området, hvor teorien (kunstfeltmodellen og min hypotese om en mulig filmfeltmodell) ligger til grunn for innhenting av empiri, som igjen brukes til å bearbeide og etablere ny teori. Forskningsgjenstandene mine er menneskene, agentene, organisasjonene og spillefilmene som beveger seg i det norske filmfeltet.

1.3 Avgrensninger

Det ligger til grunn i alle prosjekter at ønsket om et omfattende og grundig arbeid må begrenses i møte med prosjektets avgrensende rammer. Valg må tas, og prioriteringer gjøres, slik er det også her. I motsetning til den akademiske hovednormen vil det i dette prosjektet være lite meningsfullt å snevre inn analyseområdet strengt og studere et lite område veldig grundig. Hensikten er å peke på underliggende strukturer og mekanismer, som virker på alle nivåer i feltet, men inngående analyser av feltets enkelte aktører og mindre delområder i lys av disse strukturene får bli en oppgave utenom denne teksten. Jeg velger altså å forsøke å beskrive det norske filmfeltet bredt uten å gå særlig i dybden på et spesifikt område, delfelt eller utvalgte aktører. Med det risikerer jeg at oppgaven fremstår noe overfladisk, det er i så fall greit. Fordelen er selvsagt at jeg har mulighet til å beskrive noen grunnleggende trekk i et tilnærmet *helt* felt, fremfor kun deler av det.

For at oppgavens omfang skal være håndterbart må noen avgrensninger likevel gjøres. Jeg vil understreke at jeg med ”Solhjell og Øiens modell for det norske kunstfeltet” i hovedsak mener kretsløpsmodellen som beskrives i *Det Norske Kunstfeltets* kapittel 2 (Solhjell & Øien, 2012), med hovedfokus på tredelingen av kunstfeltet. Jeg kommer altså i mindre grad til å berøre de andre delene av boken deres, slik som publikumsaspektet, de formidlende instansene, selve kunstverkene og så videre. Jeg kommer til å fokusere hovedsakelig på feltet for produksjon av norske spillefilmer ment for kinodistribusjon (videre bare kalt *det norske filmfeltet*). Det gjør at jeg i liten grad vil omtale beslektede områder som co-produksjon/incentivordninger, dokumentarfilmproduksjon, reklamefilm og reklamebransjen, kunstfilm, kortfilm og lignende. Noe av dette vil likevel bli nevnt. I tillegg begrenser jeg oppgaven til i all hovedsak å handle om samtidens filmfelt. I kapittel 4 *Historisk og politisk kontekst* beskriver jeg raskt den historiske konteksten for dagens norske filmfelt, men resten av oppgaven tar for seg filmfeltet slik vi kjenner det fra dagens situasjon. Dette gjør jeg

fordi det er samtidens filmfelt jeg kjenner best selv, og som jeg mener vil gi den mest interessante analysen for de fleste lesere.

Denne oppgaven vil også i all hovedsak fokusere på aktørene som innehar posisjoner eller streber etter posisjoner i den mest innflytelsesrike delen av feltet: Spillefilmprodusenter, spillefilmregissører og Norsk filminstitutt, kort fortalt aktørene i de mest avgjørende posisjonene (beslutningstakerposisjonene) og de deler av feltet hvor aktørenes kamp om posisjoner og kapital er hardest. Jeg kommer med andre ord ikke til å fokusere på de særskilte strukturene som befinner seg i operative posisjoner, altså filmarbeiderne, eller andre tilskuddsordninger som de regionale filmfondene og Fond for lyd og bilde. Dette valget har jeg gjort fordi jeg opplever at det er denne delen av feltet som er minst beskrevet fra før, vanskeligst å forstå seg på for feltets nykommere og utenforstående og samtidig mest interessant i lys av tilnærmingen denne oppgaven har til feltet.

1.4 Tidligere forskning og litteratursøk

Jeg har gjort litteratursøk i databaser som Academic Search Premiere, Nordicom og Oria for å avdekke relevant litteratur og forskning på området. Mitt fokus lå her på sosiologiske modeller anvendt på filmfeltet, både nasjonalt og internasjonalt, samt spesifikke søk for å finne ut om noen har brukt Solhjell og Øiens modell (2012) på feltet tidligere. Søkeord som ble brukt var blant annet: ”sociology of film”; ”film sociology”; ”sociology of cinema”; filmsosiologi*; solhjell AND øien AND film.

Andrew Tudor åpner sin bok *Image and Influence* slik: ”When I first decided to write this book I believed that the cinema had been criminally neglected” (Tudor, 1974, s. 7). Slik er det ikke, filmsosiologi eksisterer, men det meste av dette forholder seg til Hollywood og andre store filmindustrier, og er i praksis lite anvendbart på de særnorske forhold. Andre norske felt er godt beskrevet sosiologisk, deriblant litteraturfeltet i Andreassen (2006), Engelstad (2010) og Smidt, Vold og Oterholm (red.) (2013), musikkfeltet (danseband) i Stavrum (2014), journalistikkfeltet i Hovden (2008) og kunstfeltet i Mangset (2013) og selvsagt Solhjell og Øien (2012). Funnene fra mine søk viste derimot overraskende få tilfeller hvor sosiologi blir anvendt på det norske filmfeltet, og ingen som tar utgangspunkt i Solhjell og Øiens feltmodell (2012). Søkene avdekket likevel noe litteratur jeg anser som relevant for meg å

forholde meg til i arbeidet med det norske filmfeltet i denne oppgaven. Under følger en kort redegjørelse for det mest relevante:

Jan Fredrik Hovden og Karl Knapskog presenterer i *Tastekeepers* (2014) resultater fra en korrespondanseanalyse, hvor de har forsøkt å kartlegge den norske *kulturelite*, altså den dominerende fraksjon av det (de) norske kulturfeltet (-feltene) med stor mulighet "(...) to be cultural tastemakers and gatekeepers, *tastekeepers*" (Hovden & Knapskog, 2014, s. 56). Forskerne undersøkte 1300 profesjonelle kulturarbeidere og styremedlemmer i 250 forskjellige kulturinstitusjoner i Norge, deriblant flere institusjoner innenfor filmfeltet. De målte blant annet demografi, kulturelle smakspreferanser og bruk av kulturelle institusjoner mot habitus, kapital og posisjoner i kulturfeltet. Artikkelen beskriver ikke spesifikt noen elite i det norske filmfeltet, men plasserer filmfeltet (og dets beboere) i et posisjonskart over det norske kulturfeltet. Lav alder og like under middels mengde kulturell kapital (relativt sett i forhold til de andre målte kulturfeltene) er kjennetegn. Funnene deres peker mot at *kultureliten* best kan forstås som flere forskjellige eliter i hvert sitt felt, ikke én samlet elite som trekker i samme retning. Artikkelen sier altså ingenting om de indre strukturene og posisjonene i filmfeltet, men det er rimelig å anta at det finnes en sammenheng mellom Hovden og Knapskogs (2014) *tastekeepers* i filmfeltet og de beslutningstaker- og portvokterposisjonene i filmfeltet jeg undersøker i denne oppgaven.

Flere masteroppgaver har tatt for seg de politisk villedde strukturelle endringene i det norske filmfeltet de siste 20 årene, og hvordan disse påvirker feltet. Hanne Merethe Okstad (2012) legger i *Et kritisk blikk på norsk film* et estetisk og kulturpolitisk perspektiv til grunn når hun undersøker spillefilmkonsulentene i NFIs innvirkning på de ferdige filmene, og noen av de kunstneriske utfordringene man møter når man også ønsker å prioritere bredde i kinopublikum. Marit Falkum Enerhaug har gjort en grundig gjennomgang av den filmpolitiske utviklingen på 2000-tallet i sin masteroppgave *Kulturpolitiske tiltak på filmområdet og endringer i filminstitusjonen* (Enerhaug, 2013) og videre sammen med Håkon Larsen i artikkelen *Norsk filmpolitikk på 2000-talet. Omstrukturering av ein bransje i vekst* (Enerhaug & Larsen, 2013).

I masteroppgaven *Talentbegrepet i norsk film* (2013) tar Maren Larsen for seg bruken av begrepet *talent* innenfor fire sentrale områder i filmfeltet: Filmsatsingen på barn og unge, Den norske filmskolen, den regionale filmsatsingen og tilskudd og tiltak hos Norsk Filminstitutt rettet mot den profesjonelle bransjen. Hun viser hvordan begrepet brukes veldig forskjellig på de forskjellige områdene, noe som også vil gi mening i en Solhjell og Øiensk (2012) forståelse av filmfeltet. Larsen diskuterer også raskt en mulig overføring av Solhjell og Øiens feltmodell til filmfeltet, men avskriver den. ”Til det synes strukturen på film- og billedkunstfeltene å være for ulike” (Larsen, 2013, s. 25). Hun lister likevel opp deler av modellen hun mener kan la seg overføre, slik som den bourdieuske forståelsen av felt, delfelt (kretsløp) og ulike kapitalformer.

Jeg er enig med Larsen i at kunst- og filmfeltene er ulike, men tror det vil være interessant å nettopp gå inn i denne overføringen og se hvilke tilpasninger som må til. Det er denne mangelen på en oppdatert sosiologisk forståelse av dagens norske filmfelt jeg opplever som et ’hull’, og dette hullet gjør jeg i denne oppgaven et forsøk på å legge et lite grunnlag for å fylle.

2 Teoretisk rammeverk

Det teoretiske rammeverket for denne oppgaven er som nevnt Pierre Bourdieus kultursosiologi og Solhjell og Øiens (2012) overføring av denne til det norske kunstfeltet. Jeg vil her gi en kort gjennomgang av de relevante delene av deres teorier, som legger grunnlaget for mitt arbeid.

2.1 Pierre Bourdieus kultursosiologi

Pierre Bourdieu var en fransk sosiolog som på 1960- og 70-tallet gjennomførte et stort antall omfattende undersøkelser om folks kulturelle preferanser, hovedsakelig i Frankrike, i et forsøk på å finne uformelle distinksjoner eller skillemerker som eksisterer mellom folk i samfunnet. Johan Fredrik Urnes beskriver Bourdieus prosjekt som ”Å kartlegge hvordan sosiale ulikheter og skiller skapes og vedlikeholdes gjennom symbolsk makt” (Urnes, 2002, s. 27). Bourdieu presenterte sine funn og sin teori i *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, som kom ut i 1979, og er siden regnet som et av våre viktigste sosiologiske bidrag. Her bygget han på mange av verdens mest kjente tenkere⁵, og videreførte blant annet Robert Escarpits konsept om et *litterært system* (Danielsen, 1995, s. 22).

Escarpit regnes for å være en av grunnleggerne av *litteratursosiologien*, og var banebrytende da han på 50-tallet introduserte et utvidet litteraturbegrep som omfattet også de sosiale og materielle forholdene rundt litteraturen, til forskjell fra den etablerte litteraturvitenskapen som fokuserte hovedsakelig på språket og de litterære virkemidlene i selve teksten. Hans første bok om emnet, *Litteratursosiologi*, kom i 1958 og argumenterte for at litteratur ikke oppstår i et vakuum, men som et resultat av en kommunikasjonsprosess mellom forfatteren, forlaget og leseren (Escarpit, 1971). *Den totale livssituasjon* innebærer at forfatters og lesers plassering i økonomiske, klassebestemte og bevissthetsmessige sammenhenger har stor innvirkning på tilblivelsen av litteratur. Tanken er altså at litteraturen oppstår i et litterært system, og nettopp disse grunnprinsippene dannet noe av grunnlaget for Bourdieus idéer når han dannet sin *feltteori* (Danielsen, 1995, s. 19-22).

⁵ Bokens undertittel henviser til Emanuel Kants *Kritikk av dømmekraften* (1995), og *Distinksjonen* bygger så absolutt også videre på teoriene til andre tenkere, som moralfilosofen Kant, klassetenkerne Karl Marx og Max Weber, strukturalisten Claude Lévi-Strauss og fenomenologen Maurice Merleau-Ponty (Østerberg i Bourdieu, 1995, s. 12-27).

Bourdieu's teori kan oppsummeres slik: Sosiale, økonomiske og kulturelle opplevelser gjennom våre egne liv gir alle mennesker en *habitus*, det vil si en posisjon i et mentalt skjema som styrer vår smak og vår oppfatning av verden. En gutt som vokser opp med høyt utdannede, kunstinteresserte foreldre i byen vil nødvendigvis inneha andre smakspreferanser og gjøre andre vurderinger enn en som er vokst opp hos lavere utdannede foreldre med lav inntekt på bygda. Selv om bygdegutten får seg en veldig godt betalt jobb og slik vokser ut av arbeiderklassen vil han likevel ha problemer med å forstå seg på elitens smak og uskrevne regler, fordi hans *habitus* allerede er godt etablert. Bourdieu skiller slik mellom det han kaller *økonomisk kapital* og *kulturell kapital*. Økonomisk kapital viser til ens tilgang til penger. Kulturell kapital er langt mer sammensatt, og viser til blant annet ens utdanning og ens kulturelle kompetanse, som igjen i hovedsak kommer fra oppvekst og sosiale forhold (Urnes, 2002, s. 29). Det ene fordrer ikke det andre, men sammen er mengden av de to kapitaltypene viktige forutsetninger for ens *habitus*.

Bourdieu skiller mellom den folkelige, *barbariske smaken* på den ene siden og elitens *rene smak* på den andre. Den folkelige smaken insiterer på en klar sammenheng mellom livet og kunsten, og kunsten vurderes med utgangspunkt i hverdagslivets referanser. Kunsten skal altså ligne på livet, og all kunst som driver med eksperimentering av form vurderes som galskap eller lureri. Dette kommer dypest sett fra det folkelige lags uunngåelige savn av nødvendige goder, hvilket igjen tvinger frem en smak for det nødvendige (Bourdieu, 1995, s. 186). Den rene smaken insisterer nettopp på kunstens avstand til livet. Kunsten skal være til for kunstens egen skyld, og det er totalt likegyldig hva den måtte forestille (om den forestiller noe i det hele tatt). Et sted imellom finner vi middels smak, som er mer en slags ”kulturell godvilje” enn en egen smak. Denne besittes av mennesker som anerkjenner den rene smak som den legitime, men kjennetegnes samtidig av at deres kapitalvolum (kulturelt og/eller økonomisk) er for lavt til selv å kunne tilegne seg denne legitime kulturens frembringelser (Urnes, 2002, s. 32-33).

In fact, through the economic and social conditions which they presuppose, the different ways of relating to realities and fictions, of believing in fictions and the realities they simulate, with more or less distance and detachment, are very closely linked to the different possible positions in social space and, consequently, bound up with the systems

of dispositions (*habitus*) characteristic of the different classes and class fractions. Taste classifies, and it classifies the classifier. (Bourdieu i Kellner & Durham, 2012, s. 251)

Objektive forhold som økonomi, bosted og utdanning påvirker slik folks subjektive meninger, smak og oppfatninger av verden. Teorien handler altså ikke utelukkende om kunst eller klasse, men om alle deler av våre liv. ”Det er en verden av begreper som kan bidra til å oppklare vage fornemmelser av overlegenhet, underlegenhet, forakt, beundring, seier, nederlag og så videre, slik de preger den sosiale orden” (Urnes, 2002, s. 14).

Ønsket om å oppnå visse posisjoner, fordi smak leder til rangering av livsstiler og posisjoner, kommer til uttrykk som symbolske klassifiseringskamper. Disse kampene utspiller seg innenfor forskjellige *sosiale felt* i samfunnet vårt, som alle har forskjellige uskrevne spilleregler og hvor det er strid om forskjellige materielle eller symbolske goder. Hvert felt er befolket av *agenter* som strides om goder og posisjoner i feltet, men som samtidig er udiskutabelt enige om noen felles grunnverdier. Disse udiskutable enighetene utgjør feltets *doxa*. Billedkunstfeltet er et eksempel på et slikt felt. Feltet består av både forskjellige agenter; kunstnere, museer og publikum, som alle er enige i feltets *doxa*; at kunst er viktig. Å delta i disse kampene krever igjen innsats, kapital. Det koster for eksempel en kunstsamler penger (økonomisk kapital) å anskaffe seg kunst, men kanskje enda viktigere er den kulturelle kapital det kreves for å kunne skille mellom ”god” og ”dårlig” kunst, som blir grunnlaget for å kunne gjøre en god anskaffelse, som igjen potensielt kan heve eller senke kjøperens økonomiske og/eller kulturelle kapital.

Belønningen det står om, er symbolsk makt til å definere den sosiale virkeligheten. I den grad dette er å forstå som en klassekamp, dreier det seg altså ikke om en kamp om produksjonsmidlene, men en kamp om *distinksjonsmidlene* (Urnes, 2002, s. 28).

Har kunstsamleren høy nok kulturell kapital har han kanskje også evnen til å selv kunne anerkjenne (eksempelvis en ukjent up-and-coming kunstner), og slik spille en viktig rolle i kunstfeltet.

2.2 Dag Solhjell og Jon Øiens modell for det norske kunstfeltet

En av de mest omfattende og kjente anvendelsene av Bourdieus begrepsapparat her til lands er Dag Solhjells *Kunst-Norge* (1995) og senere Solhjell og Jon Øiens *Det norske kunstfeltet* (2012)⁶. Her viser de hvordan Bourdieu kan tilpasses fra det franske kunstfeltet og anvendes til å beskrive det norske kunstfeltet i nyere tid.

Det norske kunstfeltet (Solhjell & Øien, 2012) har etter sin utgivelse blitt en sentral bok både i undervisning av og forståelse for kunstfeltets oppbygning og struktur i Norge. Boken, og modellen, gir leseren en forståelse for et komplekst og dels ugjennomskelig sosialt system. Min opplevelse av å lese den var at jeg endelig følte jeg kunne forstå meg på deler av kunstfeltets struktur, dets aktører og deres forskjellige og dels motstridende motivasjoner, ønsker og behov. Som en aktør i et annet norsk kulturfelt opplever jeg et vakuum etter en tilsvarende tilnærming til filmbransjen, dens struktur og aktører, og et medfølgende ønske om å prøve ut en tilsvarende modell for det norske filmfeltet. Dette ligger som utgangspunkt for mitt valg av Solhjell og Øien som teoretisk hovedperspektiv for denne oppgaven.

Den kanskje viktigste tilpasningen Solhjell og Øien gjør fra Bourdieus teorier er å dele det norske kunstfeltet i tre deler (fremfor to): *det eksklusive, det kommersielle og det inklusive kretsløp*⁷. Motsetningsforholdet mellom det eksklusive og det kommersielle kretsløp tilsvarer Bourdieus skille mellom ”delfeltet for begrenset produksjon av kulturprodukter som særlig konsumeres av andre kulturprodusenter og delfeltet for storskalaproduksjon av kulturgoder bestemt for publikum i sin alminnelighet”, populært kalt høykultur (for de få) og populærkultur (for de mange). Dette svarer også til agentenes forståelse av deres eget felt. Solhjell og Øien mener likevel at den sterke politiske støtten til det norske kunstfeltet har utviklet et tredje delfelt her til lands, nemlig det inklusive, hvor kunsten skal tjene formål som samfunnets politiske felt har interesse av å fremme (Solhjell & Øien, 2012, s. 42).

⁶ *Det norske kunstfeltet* (2012) er i følge forordet en oppdatert fremstilling av den modellen Solhjell la grunnlag for i *Kunst-Norge* (1995). Dette er grunnen til at jeg i hovedsak forholder meg til denne boken.

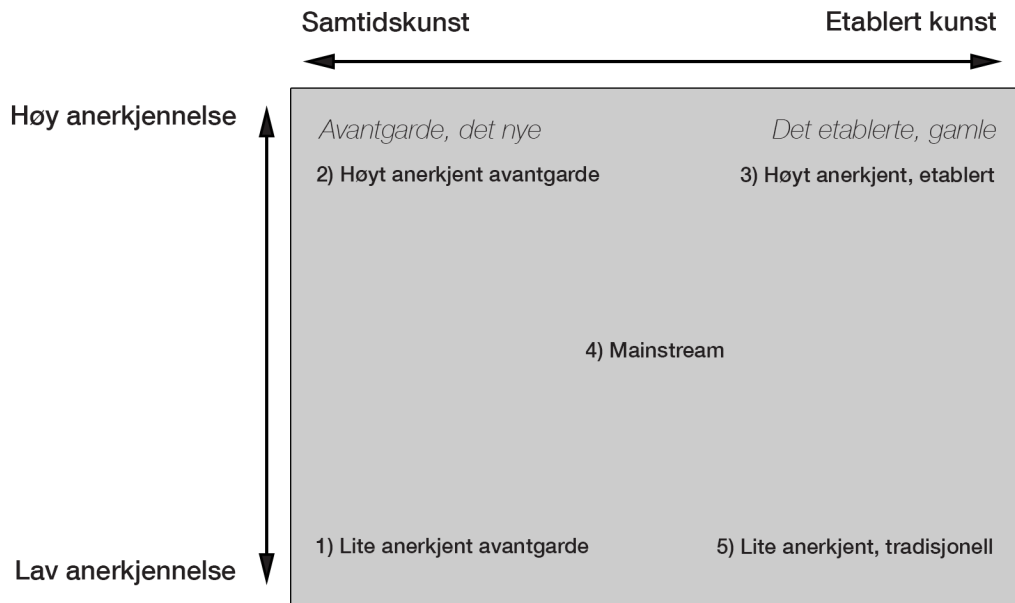
⁷ Solhjell og Øien velger å bruke begrepet *kretsløp* fremfor Bourdieus *delfelt*. Begge disse begrepene viser imidlertid til det samme.

Hvert kretsløp har en rekke *porter* som agenter og kunstverk skal passere igjennom, og ved hver port sitter det portvoktere med makt til å sile og bestemme hvem som får og ikke får slippe igjennom. Eksempel på slike porter kan være ”opptak til akademi, avtale med galleri om utstilling, stipendiekomiteé, innkjøp til kunstmuseum, kunstkritikers anmeldelse i en avis” og så videre (Solhjell, 1995, s. 26). De forskjellige kretsløpene har porter av forskjellig karakter og de anvender forskjellige kriterier i avgjørelsen om hvem som skal få passere. Belønningen for å slippe gjennom avhenger samtidig av hvilken type kapital portvokteren forvalter, som igjen har å gjøre med den posisjonen porten og portvokteren har i feltet.

2.2.1 Det eksklusive kretsløpet

Det eksklusive kretsløpet er den delen av kunstfeltet som (metaforisk) sogner til *katedralen*, til ”den rene smak”. Her kjempes det i hovedsak om symbolsk kapital, det vil si kunstnerisk anerkjennelse og retten til å gi slik anerkjennelse. Det legges vekt på at portene som settes opp gjøres trange og at kriteriene er ekskluderende. Jo trangere porten er, jo mer eksklusivt er det å få slippe igjennom og jo større er den symbolske belønningen. Siden den dominerende kapitalen som forvaltes er av symbolsk art har feltet derfor ingenting å tjene på å nå ut til eller inkludere de store massene av verken publikum eller andre agenter, tvert imot. Det eksklusive kretsløpet er innrettet mot å utpeke en elite og blir slik veldig hierarkisk, med få på toppen og mange på bunnen. Selv om kretsløpet er ekskluderende i sin natur betyr det ikke at det har få agenter og kun forbeholdt eliten, men det er her eliten utpekes. Alle som aksepterer og følger kretsløpets spilleregler er agenter i kretsløpet (Solhjell & Øien, 2012, s. 44-50).

De mest dominerende motsetningene i dette kretsløpet er motsetninger i kapitalmengde (lav eller høy anerkjennelse) og motsetninger mellom den nye og den etablerte kunsten. Sammen skaper dette posisjoner i kretsløpet som agentene inntar eller beveger seg imellom.



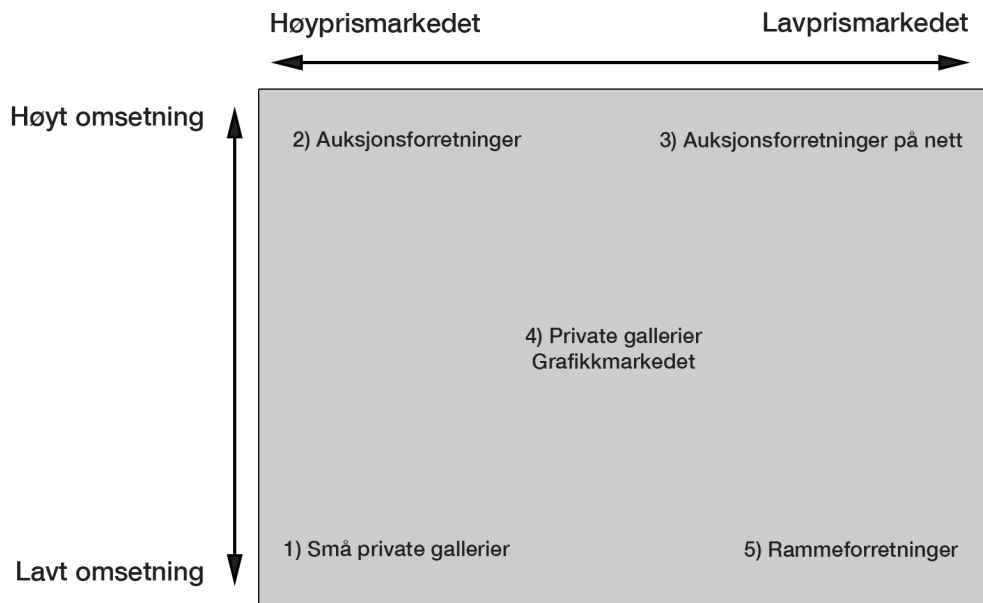
Figur 2.1: Det eksklusive kretsløpets struktur, hentet fra Solhjell og Øien (2012, s. 48)

Eksempler på slike posisjoner er: 1) de små, kunstnerdrevne galleriene som gjerne stiller ut "up and coming" kunstnere med kort CV; 2) de private galleriene som representerer en egen stall med høyt anerkjente avantgarde-kunstnere; 3) galleriene med kjøpesterkt publikum, og anerkjente kunstnere som tidligere har vært avantgarde, men ikke lenger anses for avantgardisk utfordrende; 4) posisjonen for vanlige kunstnere som går veier andre har gått før; og 5) kunstnerne som ikke oppnår anerkjennelse, men likevel velger å konsentrere seg om sin kunst fremfor å satse på salg eller oppgaver som er finansiert over offentlige budsjetter.

2.2.2 Det kommersielle kretsløpet

Det kommersielle kretsløpet er den delen av feltet som (metaforisk) sogner til *børsen*, som er mest opptatt av kunstens økonomiske verdi. Dette kommer til uttrykk som en attraksjon mot det som lettest lar seg selge, mot den urene, folkelige smaken. Her er det økonomisk kapital, altså tilgang til penger, som er den viktigste kapitalen. Portene i dette kretsløpet gjøres attraktive, for å tiltrekke seg enten de riktige eller bare flest mulig agenter. Suksess måles i økonomi, portvokterne anvender økonomiske målestokker på kunstens verdi og de forvalter økonomiske belønninger. Dette er altså den delen av feltet hvor markedskreftene får lov til å regjere. Kunstnerisk anerkjennelse fra agenter i det eksklusive kretsløpet teller i det kommersielle kretsløpet i den grad det kan gi økonomisk gevinst (for eksempel ved høyere salg eller pris på kunsten). Men agenter i det eksklusive kretsløp har ofte stor forakt for både

verdiene i det kommersielle kretsløpet og dets agenter. Faktisk er motstanden så stor at det for agenter i det eksklusive kretsløp kan gi positiv belønning å ta tydelig avstand til det kommersielle. Økonomisk kapital i det kommersielle kretsløpet kan derfor ikke byttes i symbolsk kapital i det eksklusive (Solhjell & Øien, 2012, s. 57-61).



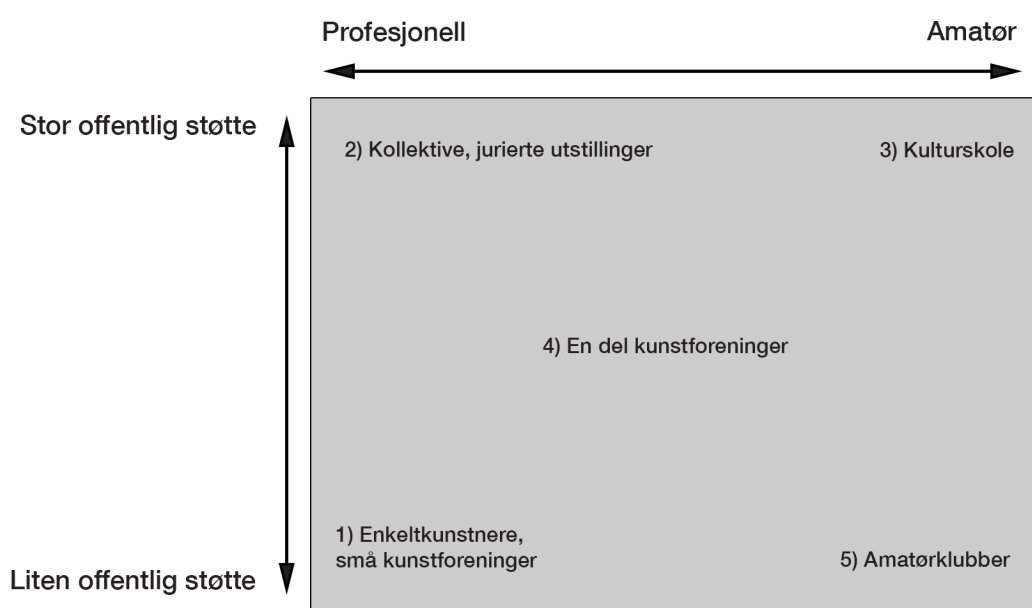
Figur 2.2: Det kommersielle kretsløpets struktur, hentet fra Solhjell og Øien (2012, s. 61)

Motsetningene i det kommersielle kretsløpet domineres av motsetningsforholdet mellom høyprismarkedet og lavprismarkedet, og mellom de deler av feltet med høy omsetning og de deler med lav omsetning. Dette skaper posisjoner i feltet hvor agenter rangeres etter pris og omsetning.

2.2.3 Det inklusive kretsløp

Det inklusive kretsløpet er den delen av feltet som (metaforisk) sogner til *rådhuset*, og som enten kjemper for eller benytter seg av politiske verdier. Når kulturpolitikken støtter deler av feltet ut fra andre hensyn enn de rent kunstneriske (og eksklusive) verdiene skaper dette altså et tredje felt. Slike verdier kan være ”tilgjengeliggjøring av kunsten for alle” eller ”alle skal med”. Kunstnere blir ofte valgt ut på grunnlag av nasjonalitet (eller regional tilhørighet), kjønn, alder, medlemskap eller andre kulturpolitisk aktuelle egenskaper fremfor kunstneriske kvaliteter. Kvalitetskriteriet er ikke ”best mulig”, men ”godt nok” og rettferdighet er et mye brukt argument. Kretsløpets spesifikke kapital er av politisk karakter, og består dypest sett av å nyte

tillit hos politikere og i den offentlige kulturforvaltning til at de bidrar til å oppfylle de kulturpolitiske målene. Agenter med høy politisk kapital får som regel tilgang til mer offentlig støtte. Krav til (eller ønske om) kommersiell eller kunstnerisk kvalitet eksisterer bare i den grad dette er gjeldende kulturpolitiske mål for den enkelte støtteordning, og vurderes i tillegg til rettferdighetshensyn og/eller hvilken nytte samfunnet kan få fra bruken av pengene. Portvokterne har liten eller ingen anerkjennende evne på grunn av mangel på høy faglighet og/eller kuratorisk frihet på grunn av forpliktelse til å ta demokratiske, regionale, kjønnsmessige eller andre ”snille” hensyn (Solhjell & Øien, 2012, s. 50-57).



Figur 2.3: Det inklusive kretsløpets struktur, hentet fra Solhjell og Øien (2012, s. 55)

Motsetningene i det inklusive kretsløp domineres av motsetningene i kapitalmengde (tilgang til eller makt over stor eller liten offentlig støtte) og mellom de profesjonelle kunstnerne og amatørerne. Dette skaper posisjoner hvor agenter i feltet rangeres etter grad av profesjonalitet og mengde offentlig støtte.

2.2.4 Kretsløpenes forhold til hverandre

Solhjell og Øien (2012) er nøye med å understreke at kretsløpene og deres posisjoner ikke eksisterer i rendyrket form i virkeligheten. Både agenter og kunstverk beveger seg mellom posisjoner og opererer ofte i mer enn et kretsløp samtidig. Likevel er motsetningsforholdene som skisseres opp realiteter som de fleste agenter i kunstfeltet daglig forholder seg til, slik som motsetningen mellom kunst og økonomisk kapital,

og kunstens krav om autonomi og en armlengdes avstand til politikken. Det vil likevel ikke si at kunst og kunstnere som primært tilhører det eksklusive kretsløp ikke mottar offentlig støtte eller omsetter kunst. Offentlig støtte plasserer altså ikke en agent automatisk i det inklusive kretsløp. Det er argumentasjonen som benyttes for tilskuddet, måten det blir fordelt og anvendt på og kravene som stilles til mottakeren som avgjør hvor i feltet tilskuddet og agenten hører til. På samme måte er det ikke sant at all omsetning av kunst hører til i det kommersielle kretsløpet. Det omsettes kunst både i det eksklusive og det inklusive kretsløp, også til høy pris. Spesielt kunst av kunstnere med høy anerkjennelse omsettes for store summer, men den omsettes i sammenhenger som fritar dem for beskyldninger om at dette er noe de gjør for pengenes skyld (Solhjell & Øien, 2012).

Det er også slik at kapitalformene fra de tre kretsløpene ikke er likeverdige i forhold til hverandre. Det gir ikke kunstnerisk anerkjennelse å selge mye, men man selger mer om man har høy kunstnerisk anerkjennelse. På samme måte gir det ikke kunstnerisk anerkjennelse å motta støtte til politisk orienterte tiltak, men høy anerkjennelse gjør det enklere å motta støtte. Den symbolske kapitalen kan derfor byttes i både økonomisk og politisk kapital, den er gyldig som valuta i alle tre kretsløp og har derfor tredobbel verdi. Både kunstnerisk anerkjennelse og politisk kapital kan gi direkte økonomiske belønninger, men byttet kan ikke gå andre veien. Verken politisk eller økonomisk kapital kan uten videre veksles om i symbolsk kapital (med noen unntak, se bl.a. Urnes, 2002, s. 143-153). I kunstfeltet er det også slik at økonomiske belønninger fra det eksklusive feltet er ansett som bedre enn økonomiske belønninger fra det inklusive, som igjen er høyere ansett enn belønninger fra det kommersielle kretsløpet, som bare har økonomiske belønninger å tilby. Økonomiske belønninger fra det kommersielle kretsløpet kan til og med ha en negativ verdi for agenter i det eksklusive kretsløp, og unge kunstnere som legger for mye vekt på salgsvennlighet kan ha store problemer med å oppnå kunstnerisk anerkjennelse. Slik er det store statusforskjeller på de tre kretsløpene, og det eksklusive kretsløpet er hegemonisk i sin natur, både overfor de andre kretsløpene og internt i sitt eget (Solhjell & Øien, 2012, s. 62-65).

2.3 Begrepsavklaringer

Denne oppgaven plasserer seg tydelig i en bourdieusk sosiologitradisjon, med Solhjell og Øien (2012) som konkret utgangspunkt. Oppgaven vil derfor benytte seg av Bourdieus og Solhjell og Øiens begrepsapparat i analysen og diskusjonen, i en form som er tilpasset det norske filmfeltet. De viktigste begrepene i denne overføringen er begrepene om *agent*, *delfelt/kretsløp*, *kapital* og *portvokter*.

En *agent* er en aktør i et sosialt felt. Alle som opererer og beveger seg i det norske filmfeltet er derfor agenter som handler ut fra bestemte posisjoner og interesser i feltet.

I kapittel 5.1.4 *Filmfeltets delfelt* argumenterer jeg for å gå bort fra Solhjell og Øiens (2012) *kretsløp*, og velger i stedet å bruke *delfelt* når jeg beskriver filmfeltet. Likevel dukker *kretsløp* opp i løpet av teksten der jeg siterer Solhjell og Øien direkte. Disse begrepene viser likevel til den samme størrelsen, altså til en avgrenset del av henholdsvis kunstfeltet og filmfeltet.

Innenfor de forskjellige delfeltene opereres det med forskjellige former for *kapital*: symbolsk kapital, økonomisk kapital og politisk kapital. Dette viser altså ikke til dagligtalens ”penger på konto”, men til en eller flere verdier eller belønninger som er særegne for de forskjellige delfeltene. I det eksklusive delfelt er kunstnerisk anerkjennelse en symbolsk kapital, mens i det kommersielle delfelt gir salgssuksess økonomisk kapital. ”I dagligtale brukes ordet ”kred” om det samme, både om noe som has og som gis” (Solhjell & Øien, 2012, s. 29). De forskjellige kapitalformene vil jeg utdype senere, i kapittelet for det enkelte delfelt.

Et annet begrep som blir sentralt i overføringen er *portvokter*. Dette begrepet viser til personer, institusjoner eller roller som er beslutningstakere på forskjellige nivåer i de tre delfeltene. Portvokterne passer på ”portene”, og bestemmer hvem som får slippe inn til forskjellige deler av feltet. Eksempler på dette er konsulenten som bestemmer hvilket filmprosjekt som skal få støtte eller opptaksjuryen som bestemmer hvem som kommer inn på filmskolen. I avgjørelsen om hvem som slipper inn legges som regel det aktuelle delfeltets verdier til grunn, og aktøren(e) med høyest feltspesifikk kapital stiller lengst fremme i køen.

I tillegg handler oppgaven om det norske filmfeltet (i dagligtale gjerne kalt *filmbransjen*), og benytter seg derfor av ord og uttrykk som er vanlige internt i feltet. Den viktigste begrepsavklaringen fra filmfeltet dreier som om produksjonsselskaper, spillefilmer og produsenters posisjon i feltet. Internt i filmfeltet opereres det med et uformelt skille mellom de *etablerte* produksjonsselskapene (og deres produsenter og spillefilmer) og de *uavhengige* produksjonsselskapene (og deres produsenter og spillefilmer). De etablerte produksjonsselskapene kan best forstås og defineres som ”et produksjonsselskap som har produsert flere spillefilmer med *forhåndstilskudd* fra NFI”⁸. Forhåndstilskudd er tilskudd som er gitt av NFI til produksjon (tilskudd til utvikling regnes ikke med her). Merk at dette ikke skiller mellom forhåndstilskudd på kunstnerisk eller kommersielt grunnlag. Begge typer tilskudd kvalifiserer for definisjonen. De uavhengige produksjonsselskapene er alle de andre, og deres filmer kalles i norsk sammenheng ofte *uavhengige spillefilmer*.

Av hensyn til flyt i teksten har jeg forsøkt å forklare andre spesielle fenomener og uttrykk som kan tenkes å være vanskelige underveis i teksten, både i teorikapittelet og senere i oppgaven.

2.4 Videre tilpasning

I et intervju med oversetteren Bjørn Nic. Kvalsvik sier Bourdieu blant annet:

Det er ikkje anna å gjere enn å ta i bruk dei omgrepa som eg har lagt fram og dei metodane som eg har brukt, og spørja seg om påstandane mine stemmer ut frå norske tilhøve. ... Men at det fins slike ulikskaper mellom landa, det gjer ikkje modellen min dårlegare. Ein må berre endre vektlegginga av variablane (Bourdieu & Wacquant, 1993, s. 247-248).

Denne oppfordringen ligger til grunn for Solhjell og Øiens prosjekt når de tilpasser Bourdieus modell og begrepsapparat til norske forhold i *Det norske kunstfeltet*. Dette er også en utfordring jeg tar videre, når jeg nå forsøker å tilpasse Bourdieus begrepsapparat og Solhjell og Øiens modell til det norske filmfeltet.

⁸ Denne definisjonen bekreftes av ”NFI-ansatt 1” i mailveksling med undertegnede august 2016, i etterkant av intervju.

3 Metode og metodiske refleksjoner

Oppgaven tar utgangspunkt i Solhjell og Øiens kunstfeltmodell (2012) med en tanke om at denne, i mer eller mindre modifisert form, kan tjene som utgangspunkt for tilsvarende analyser av det norske filmfeltet. Store deler av undersøkelsen ligger dermed i analytiske vurderinger av hva som må til for å tilpasse modellen underveis og vurdere dens verdi etterpå.

Solhjell og Øien har selv mange års erfaring fra feltet de forsker på, og har inngående kjennskap til holdninger, verdier og forestillinger, data som ville være naturlige resultater av intervjuer. De har derfor valgt å heller fokusere sin datainnsamling på økonomiske data og analyser, utvikling av analytiske begreper og historiske perspektiver (Solhjell & Øien, 2012, s. 23). Også Bourdieu bygger i stor grad funnene sine på kvantitative data fra et stort antall omfattende undersøkelser om folks kulturelle preferanser (Urnes, 2002). Dette kan derfor se ut som en logisk metode å etterfølge i min egen undersøkelse, men jeg kommer likevel ikke til å gjøre det. Bourdieus metode, *korrespondanseanalysen*, er blant annet alt for omfattende til at den er mulig for én student å gjennomføre adekvat innenfor rammene til en masteroppgave. Andre har dessuten gjort kvantitative og økonomiske undersøkelser og analyser av filmbransjen som er mer omfattende enn jeg selv har mulighet til uansett, eksempelvis *Åpen Fremtid* (Ryssevik et al., 2014) og *Økonomien i den norske film- og tv-produksjonsbransjen* (Ryssevik, 2014). I den grad jeg trenger denne typen data er det derfor naturlig for meg å lene meg på dette, men kvantitative, økonomiske data og analyse av disse vil spille en mindre sentral rolle i denne oppgaven.

Mitt hovedfokus vil altså ligge på å gi en beskrivelse av de underliggende strukturene i feltet, ikke på en beskrivelse av økonomiske data og fordelingen av økonomi innenfor feltet. Bourdieu (1995) og Solhjell & Øiens (2012) datainnsamlingsmetoder er derfor mindre relevante for min undersøkelse. Jeg mener derimot at å bruke sentrale bransjeaktører som informanter vil kunne gi mer gyldig og utfyllende informasjon enn jeg selv kan bringe frem alene, basert utelukkende på min egen erfaring (i motsetning til hvordan Solhjell og Øien vurderer sin situasjon). Årsaken er at de har lengre erfaring, mer kunnskap og klarere posisjoner i sine felt, samt at jeg ved bruk av flere informanter kan få belyst bransjen fra flere forskjellige sider enn jeg selv kan fra mitt ene ståsted. Jeg har derfor valgt å benytte meg av kvalitativ metode i

møte med denne problemstillingen. Dette er også i tråd med Sigmund Grønmos forståelse av kvalitative analyser:

Siktepunktet for kvalitative analyser er å (...) utvikle teorier og hypoteser om bestemte samfunnsmessige sammenhenger. Hvis de forholdene som spesifiseres i problemstillingen, er mer omfattende enn de som inngår i den empiriske undersøkelsen, vil analysen være innrettet mot teoretisk generalisering (Grønmo, 2004, s. 245).

Problemstillingen min er nettopp av en slik art, ved at den tar sikte på å forstå (en avgrenset del av) et "helt" kulturfelt. Ved bruk av kvalitativ metode har jeg ingen mulighet til å samle inn data som kan dekke hele dette feltet, så det er altså her snakk om en teoretisk generalisering. Grønmo forklarer videre at dette forutsetter en strategisk utvelgelse av de fenomenene som blir undersøkt.

I løpet av det siste året har jeg, i kraft av min rolle som vanlig deltaker i bransjefellesskapet⁹, observert og deltatt ved mange av bransjens sentrale samlingsarrangementer, deriblant flere samlinger og årsmøter hos både Norske Filmregissører og Norsk Filmforbund, *Filmhøsten* og *Filmvåren*, *Spillefilmkonvent 2015*, *Blått Lerret* og utallige spillefilmpremierer og andre bransjefester. Under flere av disse arrangementene har det blitt diskutert temaer som er direkte relevante for temaer denne oppgaven søker å belyse. Jeg har hatt møter og samtaler med representanter fra de fleste produksjonsselskapene som produserer spillefilm, og jeg har fått en god forståelse for det Lismoen (2016a) kaller "en lukket klubb der mye bestemmes på bakrommet".

I løpet av datainnsamlingsperioden deltok jeg på en filmbransjesamling som vanlig deltaker. Underveis i samlingen innså jeg at de offisielle diskusjonene som foregikk på scenen hadde sterk relevans for denne oppgaven. Notater og lydopptak ble derfor satt i gang på sparket, og jeg havnet uintent i en dobbeltrolle både som vanlig deltaker og skjult studentforskende observatør. I etterkant tok jeg kontakt med alle som hadde uttalt seg, samt arrangøren av samlingen. De fleste som deltok i diskusjonen gav sin godkjennelse til at jeg kunne bruke deres utsagn, men arrangøren nektet meg dette på prinsipielt grunnlag. Samlingen var ment for intern diskusjon

⁹ Dette utdyper jeg under kapittel 3.5 *Forskerens forforståelse og egen rolle i feltet*.

blant bransjefeller, ikke for pressen, offentligheten eller akademia, og min henvendelse ble beskrevet som ”svært ugreit”. Jeg har derfor unngått å bruke sitater fra denne samlingen, tross klar relevans. Om ikke annet bygger dette i hvert fall opp under Lismoens påstand om at filmbransjen på mange måter fungerer som ”en lukket klubb” (Lismoen, 2016a), og viser hvordan min rolle som vanlig landsbybeboer i filmfeltet både kan skape utfordringer for oppgaven, men samtidig være essensiell for å ha stor nok tilgang til å kunne påberope meg en innsideforståelse av feltet.

3.1 Kvalitative intervjuer av strategisk utvalgte informanter

Jeg har benyttet meg av kvalitative intervjuer av strategisk utvalgte informanter som hovedmetode i datainnsamlingen til denne oppgaven.

På grunn av et ønske om å dekke så mange posisjoner i feltet som mulig (innenfor avgrensningene) har jeg ikke kunnet foreta personlige intervjuer med samtlige informanter. Her har jeg måttet gjøre en prioritering. Jeg har derfor valgt å foreta semistrukturerte, personlige intervjuer med tre informanter, samt uformelle og ustrukturerte intervjuer og samtaler med ni andre informanter over mail og telefon. I utvelgelsen har jeg lagt vekt på sentrale aktører som representerer forskjellige deler av feltet og som lager forskjellige typer film på ulike måter.

Når jeg skal prøve Solhjell og Øiens kunstfeltmodells overførbarhet til filmfeltet er det svært viktig å ta i betraktning at filmproduksjon allerede i utgangspunktet er betydelig mer økonomisk krevende enn tradisjonell billedkunstproduksjon. Dette, kombinert med et lite hjemmemarked her i Norge, gjør at filmbransjen er lite økonomisk bærekraftig uten offentlig tilskudd i større omfang enn billedkunstfeltet. Som hovedforvalter av tilskuddsmidler i filmfeltet spiller NFI en sentral rolle som premissleverandør for hele feltet. Det er derfor interessant å kartlegge NFIs rolle som maktutøvende og -definerende institusjon i hele feltet. To av informantene mine er derfor ansatte fra NFI som daglig jobber med forskjellige aspekter av spillefilmproduksjon og –forvaltning i Norge. De har begge mange års erfaring innenfor støttesystemet, og veldig god kjennskap til feltet fra innsiden av NFI.

De resterende ti informantene mine består av en kinoansvarlig, to regissører av kunstnerisk ambisiøs film, samt to uavhengige og fem etablerte produsenter av både kunstnerisk film, kommersiell film og barnefilm.

Jeg har valgt å ikke presentere informantene for en hypotetisk versjon av en filmfeltmodell for å få dem til å kommentere og korrigere den. I stedet har jeg valgt å formulere spørsmål som forhåpentligvis vil frembringe svar og refleksjoner som belyser interessante sider av feltet, for siden å bruke disse til igjen å analysere meg videre frem til hvordan de passer eller ikke passer med modellen. Dette har jeg gjort for å unngå å lede informantene inn på spor som skal passe med min allerede eksisterende oppfatning av feltet og dets posisjoner. Det kreves likevel nøye gjennomtenkte formuleringer for å unngå nettopp denne føringen i intervjuene. Intervjuguiden for semistrukturerte intervjuer ble utformet i forkant. To av disse intervjuguidene legges ved denne oppgaven, se vedlegg 3 og 4, den tredje kan ikke vedlegges av hensyn til anonymisering. Det ble gjort lydopptak av intervjuene som senere ble transkribert.

3.2 Offentlig tilgjengelige dokumenter og diskusjoner

I tillegg til intervjuene har jeg benyttet meg av innlegg, intervjuer, diskusjoner, kommentarer og andre dokumenter som allerede er offentlig tilgjengelige. En overvekt av disse har foregått på bransjetidsskriftet *Rushprint* sine nettsider. Tidsskriftet kommer ut fire ganger i året, men diskusjonene på tidsskriftets nettside, rushprint.no, foregår kontinuerlig. Derfor refereres det ofte til nettartikler fremfor tidsskriftartikler. Utvelgelsen av slike dokumenter har skjedd kontinuerlig gjennom skriveperioden, og har hatt lite systematikk over seg. Derimot har jeg fulgt de fleste av diskusjonene aktivt i flere år, og dessuten benyttet meg aktivt av både denne og andre siders søkefunksjon på relevante nøkkelord.

3.3 Analyse av data

Et av kjennetegnene ved kvalitative forskningsopplegg er at de ofte har en fleksibel prosess, både i datainnsamlingen og i analysen (Kvale, 1997). I analyseprosessen av de kvalitative data som har blitt generert har jeg benyttet meg av en kombinasjon av teoretisk (deduktiv) tematisk analyse slik den er beskrevet av Braun og Clarke (2006) og typologi slik den er beskrevet av blant andre Grønmo (2004) og Thagaard (2009).

Hele analysen er deduktiv i det den tar utgangspunkt i Solhjell og Øiens (2012) kategoriseringer og modell. Analysen søker etter de latente meningene i utsagnene som undersøkes, altså de underliggende antakelsene, idéene og konseptualiseringene som ligger bak det semantiske innholdet. Det kreves her en kvalifisert fortolkning av utsagnene, men fortolkningen vil hele tiden styres av det teoretiske rammeverket som er lagt til grunn, i tråd med Braun og Clarke (2006, s. 12-13). Datagrunnlaget er analysert og sortert etter tre hovedtema, hvis meningsinnhold tilsier at de best kan sorteres under 1) det eksklusive, 2) det kommersielle eller 3) de inklusive, slik disse perspektivene beskrives av Solhjell og Øien (2012). Videre har jeg søkt etter mønstre og tendenser for å identifisere forskjellige *typer* holdninger og verdier innenfor hvert av disse overordnede temaene. Forholdet mellom disse typene utgjør til sammen typologien, og vil presenteres med relevante utdrag og eksemplifiserende sitater i kapittel 5 *Resultater og diskusjon*. Både kretsløpene og posisjonene innenfor disse vil i stor grad presenteres som *idealtyper*. Det refereres her ikke til ideal i normativ forstand, altså om ideelle eller ønskverdige trekk ved fenomenene som analyseres. Idealtyper er kun en beskrivelse hvor de mest sentrale trekkene fremheves og beskrives i en rendyrket form (Grønmo, 2004, s. 252-255). Slik skjer også presentasjonen til Solhjell og Øien (2012, s. 62), og i likhet med dem må også jeg understreke at det her er snakk om idealtypiske størrelser som ikke eksisterer i rendyrket form i virkeligheten. Disse idealtypene bygger på empiriske forhold, men rendyrkingen og idealiseringen av utvalgte trekk er ifølge Grønmo særlig velegnet til å kombinere den empiriske analysen med begrepsmessig og teoretisk fortolkning (2004, s. 255).

En potensiell kritikk mot denne oppgaven er at analysen kan se ut til å ha et noe konstruktivistisk preg over seg. Slik blir det ofte i hermeneutisk analyse med kvalitative beskrivelser av sosiale fenomener. Jeg vil argumentere for at jeg her ikke har konstruert noe, kun avdekket strukturer og forhold som allerede eksisterer, men som ikke tidligere er beskrevet. Som student og forsker bærer jeg her et ansvar, både faglig og etisk, overfor informantene mine, det miljøet jeg forsker på og det datamaterialet jeg studerer. Dette ansvaret har jeg gjort mitt beste for å bære med respekt for filmfeltet. Jeg har lagt vekt på at et slikt studie verken kan eller skal fokusere på motivasjon eller individuell psykologi, men i stedet søkt å teoretisere og forstå de sosiokulturelle strukturene som ligger til grunn for de individuelle

handlingene, holdningene og posisjonene som studeres og fortolkes (Braun & Clarke, 2006, s. 14).

3.4 Ethiske overveielser

Alle informantene i oppgaven har mottatt skriftlig informasjon om prosjektet. I dette brevet er det gjort rede for at deltakelse er frivillig, med mulighet for å trekke seg uten å oppgi grunn og anonymisering av informasjon og sitater (se vedlegg 2). Samtlige informanter har enten signert skjemaet eller gitt skriftlig godkjenning etter å ha mottatt skjema.

Jeg har i samråd med min veileder vurdert det dit at informantenes identitet ikke er viktig informasjon for leserne av denne oppgaven fordi det ikke er de enkelte personene som uttaler seg som er gjenstand for denne undersøkelsen, men det sosiale feltet der de fyller profesjonelle roller. Jeg har derfor anonymisert samtlige av informantene i tråd med ordinære forskningsprinsipper om konfidensialitet (Thagaard, 2009, s. 224-227). Jeg har også forsøkt å unngå omtale av navn og spesifikke personer i feltet der disse omtales eller siteres fra offentlig tilgjengelige kilder. I stedet har jeg forsøkt å gi en beskrivelse som gir leseren en forståelse for de aktuelle agentenes posisjon og relevans i forhold til det som siteres.

Det ble vurdert om forskningsprosjektet skulle meldes inn til Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste (NSD), også dette i samråd med veileder. Av samme grunn som nevnt over vurderte vi det slik at prosjektet sannsynligvis ikke er meldepliktig. Det ble likevel utført en hurtigtest på NSD sine nettsider, denne viste følgende: ”Du har oppgitt at hverken direkte eller indirekte personopplysninger skal registreres i forbindelse med prosjektet. Når det ikke registreres personopplysninger, omfattes ikke prosjektet av meldeplikt, og du trenger ikke sende inn meldeskjema til oss” (NSD Personvern, se vedlegg 1).

3.4.1 Ubehaget i kulturanalysen

Når jeg nå har analysert dataene og forsøkt å forstå filmfeltet, gjør jeg det med risiko for å vekke et visst ubehag i dem som rammes av analysen. En sentral del av kulturanalysen er å kategorisere, systematisere og ”sette merkelapper på” tanker, idéer, agenter, selskaper og institusjoner i feltet. Dette gjøres med mål om å skape ny forståelse for feltet, men det er vanskelig å komme unna at noen av dem som

beskrives føler seg ”merket” av denne beskrivelsen. Ofte vil en slik beskrivelse også avdekke hierarkier og maktposisjoner og bevisste eller ubevisste kamper om disse, på måter som ikke nødvendigvis stemmer med slik agentene i feltet selv ville beskrevet dem (Urnes, 2002, s. 13). Dette skjer, i følge Bourdieu, fordi sosiale agenter ikke er født med et vitenskapelig forhold til hva de er eller hva de gjør (Bourdieu et al., 1999, s. 620). Sagt på en annen måte virker de symbolske maktmekanismene som Bourdieu påpeker på et *prerefleksivt* nivå (Urnes, 2002, s. 27-28), hvilket gjør at agenter i et kulturfelt ofte oppfatter kulturfeltet som så naturlig at de sjelden stiller spørsmål ved væremåten i det (Solhjell & Øien, 2012, s. 39). Slik tør jeg også påstå at agentene i filmverden opplever sitt eget felt, basert på samtaler jeg har hatt med kolleger etter at arbeidet med denne oppgaven begynte. Det må altså tas høyde for noe ubehag i ”avsløringene” denne oppgaven potensielt bringer med seg.

Videre mener Urnes at kulturforskeren som tar i bruk Bourdieus begreper avslører seg selv i like stor grad som sine forskningsobjektet, og at ubehaget derfor ofte går begge veier: ”Kulturanalysen forteller først og fremst om fenomener i samfunnet, men som fortelling sier den også noe om forholdet mellom forskeren med sin ”habitus” og det fenomenet han eller hun prøver å forstå” (Urnes, 2002, s. 14). Hvem er så forskeren?

3.5 Forskerens forforståelse og egen rolle i feltet

I et forstående, hermeneutisk studie legges det i følge Grønmo (2004) vekt på forskerens helhetsforståelse av det som studeres, men også forskerens for-forståelse for det som studeres. Fortolkningen bygger nemlig ikke bare på den spesifikke forståelsen som etableres under selve studien, men også på all den kunnskap og de erfaringer forskeren har fra før av om det feltet som studeres, i tillegg til tidligere forskning, faglige begreper og teoretisk rammeverk. Hermeneutiske analyser forutsetter at all forståelse er basert på ulike typer for-forståelse (Grønmo, 2004, s. 371-375), slik blir det også her. Det er derfor viktig at jeg gjør rede for min egen bakgrunn og rolle i det feltet som studeres, og er bevisst på min egen forforståelse i møte med dette studiet.

Jeg har min akademiske bakgrunn fra blant annet drama- og teaterkommunikasjon (årskurs) ved Høgskolen i Oslo, medievitenskap (bachelorgrad) ved Universitetet i Oslo og snart film- og fjernsynsvitenskap (mastergrad) ved Høgskolen i Lillehammer.

Ved siden av dette har jeg jobbet i filmbransjen i 10 år. Jeg har jobbet i et bredt spekter av funksjoner, fra produksjons- og fagassistent til regissør og produsent, innenfor kortfilm, reklamefilm, web- og lineær-tv, musikkvideo og spillefilm. I perioden 2007 til 2013 drev jeg produksjonsselskapet Feil Film AS, i rollen som styreleder, produsent og regissør. I 2011 debuterte jeg som spillefilmprodusent med *Bambieffekten*, og videre som manusforfatter, produsent og regissør for spillefilmen *Pornopung* i 2013. Ingen av disse spillefilmene mottok forhåndstilskudd fra NFI, men begge mottok lanseringstilskudd, begge var representert av NFI på internasjonale festivaler og *Pornopung* mottok etterhåndstilskudd¹⁰. Siden har jeg mottatt tilskudd til manuskriptutvikling for et nytt spillefilmprosjekt som er under utvikling.

Det er gjennom dette praktiske arbeidet som både arbeidsgiver, arbeidstaker og freelance-arbeider for aktører i bransjen jeg har opparbeidet meg hovedmengden av den kunnskapen jeg har om filmfeltet. Samtidig planlegger jeg også å fortsette min karriere innenfor bransjen etter at arbeidet med denne oppgaven er ferdig, hvilket tilsier at jeg også i fremtiden skal forholde meg til de agenter og strukturer jeg her kommer til å beskrive. Dette plasserer meg tydelig som en del av det feltet jeg selv forsker på, noe som både gir meg en stor fordel i møte med informantene på grunn av nettverk og bakgrunnskunnskap, men samtidig reiser det egne utfordringer, som kritisk distanse til materialet og frykt for å provosere aktører i feltet. Denne posisjonen er ikke ukjent blant akademikere som bedriver produksjonsstudier. John T. Caldwell kaller dette for å operere ”on both sides of the fence” og påpeker at dette medfører en evig balansegang og forhandling mellom å være på innsiden og på utsiden av det man studerer (Mayer, Banks, & Caldwell, 2009, s. 214-228).

Dette er utfordringer jeg er klar over, og en balansegang jeg mener å kunne håndtere med hensyn til begge ”sider av gjerdet”. Mitt fokus kommer til å være på deskriptive og analytiske forhold fremfor å prøve å gi normative svar. Jeg vil søke å identifisere situasjoner og mekanismer i filmfeltet som fører til anerkjennelse eller fiasko, overlegenhet eller underlegenhet, uten selv å ta stilling i spørsmål om hvem som fortjener eller ikke fortjener slik anerkjennelse. Solhjell og Øien, som selv har lang

¹⁰ Etterhåndstilskuddet ble opprinnelig avvist på grunn av en formell feil ved søknaden, og ble tildelt først etter en klagerunde på avslaget. Arbeidet som ble lagt ned fra min side i denne prosessen har lært meg å kjenne systemet enda bedre.

praktisk erfaring fra feltet de forsker på, mener også at dette er et sentralt utgangspunkt for kunstsosiologi generelt:

En av de første erfaringer enhver får med kunst, er at det er omstridt ikke bare hva som er god kunst, men endog også hva kunst er. Selve definisjonen av kunstbegrepet er altså omstridt. Kunstsosiologien bør ikke ta stilling i slike stridigheter, for da mister den sin vitenskapelige legitimitet (Heinich, 2004). Den bør ikke engang selv definere hvem som er kunstnere og hvem som ikke er det (Solhjell, 1995). Det er stridighetene om slike definisjoner og estetiske vurderinger kunstsosiologene bør vurdere, med metoder som gjør at de selv ikke tar standpunkt i striden (Solhjell & Øien, 2012).

Jeg tror likevel at min kjennskap til og innsideforståelse av det norske filmfeltet kan bidra til en bedre undersøkelse og analyse, og dermed til en relevant forståelse. Dette er i tråd med Bourdieu, som selv skriver at det kun er når forskeren lener seg på tidligere kunnskap¹¹ om det som undersøkes at man kan evne å bringe ut realitetene i det man undersøker (Bourdieu et al., 1999, s. 618). Jeg kommer til å basere hovedvekten av undersøkelsen på uttalelser fra sentrale aktører i feltet, og bruke min egen erfaring til å sette disse i en sammenheng og tolke dem i et lys som feltets aktører kan kjenne seg igjen i. Som tidligere nevnt vil en kvalifisert fortolkning av det empiriske datagrunnlaget være sentral. Basert på min akademiske bakgrunn og praktiske erfaring er dette en oppgave jeg mener at jeg er kvalifisert til å gjennomføre.

¹¹ Her mener Bourdieu både om generell kunnskap om feltet, tidligere forskning på feltet og forskerens egne erfaringer og forforståelse.

4 Historisk og politisk kontekst

I forordet til *Den norske filmbølgen* (Iversen & Solum, 2010) beskriver Iversen og Solum en situasjon fra 1985 hvor produsent Aage Aaberge ble kastet ut av en taxi fordi taxisjåføren fikk vite at Aaberge jobbet med norsk film. Så dårlig anseelse hadde norsk film på midten av 80-tallet. Videre forteller de om utviklingen som har skjedd siden den gang.

Norsk film er i dag en suksess. Når det nærmer seg premiere på en norsk spillefilm, øker medieoppmerksomheten, med forhåndstaler, intervjuer og reportasjer, og store bilder fra premiefesten står i avisen ved siden av anmeldelsen. Norsk film har fått en aura av glamour. Filmbransjen blir sett på med beundrende blikk, og noen skuespillere framstilles som rene filmstjerner. Folk flest tar imot de nye norske filmene med stor begeistring, og selv om tilskuertallene varierer sterkt fra film til film, og ikke alle filmer får de høyeste terningkastene i avisene, oppfattes norsk filmbransje som sunn og spennende. (Iversen & Solum, 2010, s. 7)

I denne oppgaven har jeg dessverre ikke rom for en stor gjennomgang av norsk films historie, verken fra *Fiskerlivets farer* i 1907 eller fra *Orions Belte* i 1985. Det føles likevel relevant å vie litt plass til å sette den nære historiske og politiske konteksten dagens norske filmfelt befinner seg i, fordi feltet har gjennomgått store omveltninger bare siden begynnelsen av 2000-tallet.

Rundt årtusenskiftet skjedde det mye i feltet. Den Norske Filmskolen hadde blitt opprettet noen år i forkant, og i 2000 ble det første kullet med filmskapere eksaminert, klare for å møte filmbransjen. Det som møtte dem var store omveltninger og omstruktureringer. I 2001 ble hele den offentlige filmstøtten og –forvaltningen forandret: Det statseide produksjonsselskapet Norsk Film A/S mistet den automatiske produksjonsstøtten, Audiovisuelt produksjonsfond (som bestod av tilskudd fra staten, NRK og TV2) ble lagt ned og Norsk Filminstitutt (som hadde forvaltet andre statlige filmproduksjonsmidler) ble gitt nye oppgaver. Fra nå skulle det nyopprettede Norsk Filmfond ha ansvar for alle tilskuddsordninger til filmproduksjon, billettstøtte og produsentstøtte. I tillegg fikk Norsk filminstitutt ansvar for formidling av film og bevaring av filmarven og Norsk filmutvikling fikk ansvar for opplæring og utvikling av talenter og kompetanse. Norsk Film A/S skilte ut Filmparken A/S som et eget selskap med ansvar for utstyr og filmparken på Jar, før staten trakk seg ut som eier i

Norsk Film A/S, som uten sitt automatiske produksjonstilskudd ble lagt ned ikke lenge etter (Enerhaug & Larsen, 2013).

På 90-tallet hadde kulturpolitikken hovedsakelig lagt vekt på ”filmens kulturelle verksemd og filmbransjens funksjonar i forhold til sysselsetjing” (Enerhaug & Larsen, 2013, s. 32), under sterk statlig styring av de fleste ledd. I stortingsproposisjonen for 2001 ble det derimot lagt vekt på at film ”(...) på samme tid både er kulturell virksomhet og næringsvirksomhet. De statlige virksomhetene og støtteordningene virker i et komplekst samspill med private aktører i film-, fjernsyns-, video-, og kinomarkedet” (Det kongelige kulturdepartement, 2000-2001, s. 106). Fra nå skulle det bygges profesjonalitet, kompetanse og bred publikumsoppslutning, og Norsk Filmfond skulle stå for fordelingen av støtten gjennom tre konsulenter, mens det var de private produksjonsselskapene som skulle stå for spillefilmproduksjonen. Denne nye konsulentordningen fungerte slik at de private produksjonsselskapene sendte inn sine søknader om tilskudd, og én av de tre konsulentene vurderte de kunstneriske sidene ved prosjektet, mens én av to prosjektkoordinatorene vurderte de tekniske forutsetningene som budsjett, finansiering og produksjonsplan (Enerhaug & Larsen, 2013). Konsulentene ble hyret inn på åremål, mens prosjektkoordinatorene fikk faste stillinger i forvaltningen¹². Den moderne *konsulentordningen* ble født.

Samtidig så også en annen støtteordning dagens lys i 2001, nemlig *markedsordningen* (eller 50/50-ordningen, som den også ble kalt). Ordningen hadde som mål å legge til rette for mer privat kapital i norsk filmproduksjon, og samtidig sørge for at det ble produsert mer publikumsvennlige filmer (Iversen & Solum, 2010). For å sørge for at maktkonsentrasjonen hos Norsk Filmfond ikke fikk uheldige utslag ble tildeling i markedsordningen gjort automatisk: Dersom filmen ble vurdert med en forventet publikumsoppslutning på minimum 100.000 solgte kinobilletter, og filmens produsent kunne stille med 50% av finansieringen, gikk Norsk Filmfond automatisk inn med de resterende 50% i tilskudd, opp mot en grense på 10 millioner kroner. Det ble likevel stilt strengere krav til dokumentasjon av selskapets erfaring, samt at produsenten hadde en avtale med en kinodistributør. Billettstøtteordningen, som hadde eksistert siden 1955 og gav produsenten automatisk støtte basert på billettinntekter, ble også

¹² Denne stillingen heter i dag produksjonsrådgiver og har, med unntak av permisjonsperioder, vært besatt av de samme to menneskene siden 2002.

videreført med noen modifikasjoner: Filmer støttet under konsulentordningen fikk billettstøtte fra første solgte kinobillett, mens filmer som var støttet etter markedsvurdering først fikk billettstøtte etter å ha solgt 30.000 kinobilletter (Enerhaug & Larsen, 2013).

I tillegg ble en ordning for *produsentlån* opprettet for å bygge opp ”(...) stabile produksjonsmiljøer som har mulighet til å tenke langsiktig og bygge opp kompetanse og kontinuitet i miljøene” (Det kongelige kulturdepartement, 2000-2001, s. 109). Dette var en blanding av rentefritt lån og tilskudd som ble tildelt produksjonsselskapene for å utvikle et sett med filmprosjekter, samt den generelle forretningsvirksomheten deres (Enerhaug & Larsen, 2013).

Dette var bakteppet som la grobunn for de private produksjonsselskapene, og de aller fleste av de produksjonsselskapene vi i dag kjenner som *de etablerte* eksisterte allerede eller ble startet rundt denne tiden¹³. Selskapene drives hovedsakelig av produsenter som allerede var erfarne i bransjen, eller gikk ut fra produsentlinjen på de første kullene til Den Norske Filmskolen. Kun et lite mindretall produksjonsselskaper som er startet i ettertid har klart å oppnå status som *etablert*.

I årene etter har det offentlige støttesystemet utviklet seg, blant annet ved at Norsk Filmfond, Norsk Filminstitutt og Norsk Filmutvikling er slått sammen til det vi kjenner i dag som Norsk Filminstitutt (NFI), men det meste av grunnmuren i støttesystemet er beholdt. I dag har vi fremdeles *konsulentordningen* og *markedsordningen*. Konsulentordningen fungerer omtrent slik den var i begynnelsen, mens markedsordningen har gått bort fra automatisk tildeling. Tilskudd blir fremdeles avgjort på matematisk vis, men det er nå sterk konkurranse og kun de sterkeste prosjektene får tilskudd. *Billettstøtten* er erstattet med *etterhåndstilskuddsordningen*, som gir tilskudd tilsvarende 100% av produsentens salgsinntekter, såfremt filmen oppnår minst 35.000 solgte kinobilletter. Filmer som har mottatt forhåndstilskudd etter kunstnerisk vurdering har likevel mulighet til å søke om en lavere terskel. *Produsentlånet* er erstattet med *pakkefinansiert utviklingstilskudd*, som skal gå til utvikling av flere kinofilmer i inntil tre år. I tillegg har vi fått flere kunstneriske

¹³ Her har jeg sjekket tildelingslister fra Norsk filminstitutt (nfi.no) og common sensisk kunnskap fra filmfeltet opp mot data hentet fra Brønnøysundregistrene (brreg.no).

ordninger, som *VIP-stipendet* og *Nye veier til lange filmer*, tiltak for internasjonalisering av norsk filmproduksjon og tiltak for å bedre kjønnsbalansen i feltet. Vi har også fått offentlig tilskudd til regionale filmfond for å bedre vilkårene for filmproduksjonen utenfor Oslo, og vi har fått en *incentivordning* for å lokke til oss store, internasjonale produksjoner som vil gjennomføre innspilling i Norge.

Med skiftende politiske forhold har også vektleggingen av kunstneriske, kommersielle og inkluderende verdier svingt, slik at forholdet mellom tilskudd på grunnlag av de forskjellige vurderingskriteriene er justert noe. Det statlige målet om å styrke de etablerte produksjonsselskapenes er likevel både opprettholdt og styrket siden 2001. Både filmmeldingen *Veiviseren* (Kultur- og kirkedepartementet, 2006-2007), utredningen *Åpen framtid* (Ryssevik et al., 2014) og filmmeldingen *En framtidsrettet filmpolitikk* (Kulturdepartementet, 2014-2015) skriver om ønsket om profesjonalisering og konsolidering av bransjen, gjennom å tilrettelegge for å styrke de største produksjonsselskapene.

Det anses som et generelt problem innen europeisk film at produksjonsselskapene er for små og sårbare. Filmproduksjon er en komplisert prosess som krever økonomisk, juridisk og administrativ kompetanse i selskapene, både for å gjennomføre produksjonene og for å utnytte inntekspotensialet. Større selskaper vil også være mindre sårbare for enkeltfilmers suksess eller fiasko. Det er på denne bakgrunn ønskelig med flere større selskaper og større konsolidering. (Kultur- og kirkedepartementet, 2006-2007, s. 29)

Videre står det i *Veiviseren* at man på den andre side ikke skal se bort ifra at nye, mindre selskaper kan være viktig for innovasjon og kreativitet i bransjen (Kultur- og kirkedepartementet, 2006-2007), men i den siste filmmeldingen har man gått helt bort fra dette tillegget, og heller styrket ønsket om en filmnæring med sunn økonomi. Her blir store, stabile produksjonsselskapet til motsetning beskrevet som en forutsetning for nettopp innovasjon i filmbransjen (Kulturdepartementet, 2014-2015, s. 12).

5 Resultater og diskusjon: Det norske filmfeltet

Hvordan kan vi så forstå det norske filmfeltet? Med det teoretiske rammeverket og den empirien som har kommet frem gjennom datainnsamlingen og analysene av dette, i kombinasjon med min egen forforståelse av feltet, mener jeg å ha et godt utgangspunkt for å forstå det norske filmfeltet. I det kommende kapitlet vil jeg derfor forsøke å beskrive filmfeltet, dets strukturer, agenter, kapitalformer og verdier med utgangspunkt i Solhjell og Øiens modell av det norske kunstfeltet. Denne beskrivelsen vil følge oppbygningen Solhjell og Øien bruker i kapittel 2 av *Det norske kunstfeltet* (2012), med innslag av andre deler av boken der dette passer seg. Beskrivelsen vil være en kontinuerlig prosess av resultater og diskusjon underveis, og jeg vil referere sitater, generelle uttalelser og annen empiri som har kommet frem som taler for eller imot denne teorioverføringen og de tilpasningene som eventuelt må til.

5.1 Filmfeltets struktur

Sett utenfra har filmfeltet i dag altså ofte et slør av glamour over seg. Kjendiser, røde løpere, prisutdelinger og store overskrifter. Men filmfeltet kan også ses som en slagmark med innbyggere som kjemper interne kamper om sine egne og andres posisjoner. Filmfeltet er et område som med hard hånd sorterer vinnere og tapere: Rik og berømt, kontroversiell og beryktet, fattig og glemt eller bare oversett og mislykket. Mye av dette utspiller seg offentlig i media, med salgstall og terningkast som trykkes på ukentlig basis og prisutdelinger som kringkastes i beste sendetid. Dette er en viktig del av det som gjør feltet attraktivt, og er selvsagt i stor grad en villet iscenesettelse fra nettopp de suksessrike agentene i feltet.

Men hvordan henger den virkeligheten som feltets innbyggere lever i egentlig sammen? Det er denne virkeligheten jeg nå skal inn i og forsøke å forstå i denne oppgaven. Solhjell og Øien innleder sin beskrivelse av kunstfeltets struktur med følgende påstander de mener mange vil være enige i:

1. Det politiske feltet har stor innflytelse på kunstfeltets struktur når mange agenter på kunstfeltet er statlige eller har stor statlig eller annen offentlig støtte. Innflytelsen er større jo flere spesifiserte virkemidler og politiske mål støtten har.
2. Det økonomiske feltet har stor innflytelse på kunstfeltets struktur der det gjelder markedsøkonomiske regler for belønninger av dets agenter, og der agentene setter salg og omsetning høyest.

3. Der kunsten klarer å motsette seg en sterk innflytelse fra andre felt, har den oppnådd en høy grad av autonomi, og former selv sin struktur. ”Selve kjernen i institusjonen Kunst er autonomi-statusen ... det at den blir uten praksiske følger ... (og) ikke lenger er bundet av en samling normer” . (Bø-Rygg, 1985 i Solhjell & Øien, 2012, s. 40)

Disse tre påstandene danner grunnlaget for struktureringen Solhjell og Øien gjør av kunstfeltet, hvor de viser hvordan de ytre krefter har ført til at kunstfeltet har tilpasset seg gjennom en differensiering i delfelt. Er dette gjeldende også for filmfeltet?

5.1.1 Det politiske feltets innflytelse

I praksis mottar all norsk spillefilm offentlig støtte, enten det er i form av forhåndstilskudd, etterhåndstilskudd eller lanseringstilskudd¹⁴. Kostnadene til produksjon og lansering er for store i forhold til publikumspotensialet i Norge til at spillefilmproduksjon uten noen form for støtte vil være økonomisk bærekraftig (eller fornuftig, fra et investeringsperspektiv). ”Når noen sier de har laget film uten statsstøtte mener de egentlig at den ikke har fått forhåndstilskudd fra konsulent eller markedsordningen, som ganske riktig er den tryggeste måten å finansiere norske filmer på, men ikke den eneste” (Robsahm, 2011). Ifølge utredningen *Åpen fremtid*, utført av Jostein Ryssevik et al. på oppdrag fra Kulturdepartementet, ligger andelen offentlig støtte av bruttobudsjett (utvikling, produksjon og lansering) på 63-67% for forhåndsstøttet fiksjonsfilm (konsulent og marked), 73% for barnefilm og 32% for spillefilm uten forhåndstilskudd (Ryssevik et al., 2014, s. 85). Mesteparten av denne støtten forvaltes av Norsk Filminstitutt (NFI), som er et statlig organ underlagt retningslinjer fra Kulturdepartementet. Det politiske feltet har altså en grei finger, for ikke å si en hel hånd, med i spillet i hele feltet.

Det er likevel stor forskjell på hvor spesifiserte virkemidlene og de politiske målene er, både i og utenfor NFI. I det siste har for eksempel kjønnsmessig eller geografisk fordeling vært store politiske tema, med konkrete tiltak som resultat. Stortinget vedtok i slutten av 2015 å be Kulturdepartementet og NFI om å innføre nye tiltak for å øke andelen kvinner i nøkkelposisjoner til 40 prosent (Rushprint, 2015b), noe som har ført

¹⁴ Unntaket er spillefilm produsert uten forhåndsstøtte, og som ikke kvalifiserer til verken lanseringstilskudd eller etterhåndstilskudd. I de fleste tilfeller er dette snakk om amatørfilmer og hobbyprosjekter som ikke får ordinær kinodistribusjon. Alle som oppnår ordinær kinodistribusjon i Norge (mer enn én kvelds- og helgevisning fordelt på flere kinoer i minst tre av de seks største byene i Norge) kvalifiserer i følge NFI til lanseringstilskudd (bekreftet av NFIs lanseringsavdeling i muntlig samtale med undertegnede august 2016).

til at NFI har laget en ny handlingsplan og foreslår konkrete tiltak i støtteordningene (Rushprint, 2016a).

I tillegg til slike spesifikke mål ligger det også mye politisk innflytelse i den generelle satsningen, og i den politiske vektleggingen av kunstneriske verdier mot markedsorienterte. En diskusjon som går i disse dager, i 2016, er om de kunstnerisk innrettede støtteordningene beveger seg i retning av å ta (for mye) hensyn til markedspotensialet, og om dette i så fall er en bra eller dårlig utvikling

Der stortingsmeldingen *Veiviseren* (Kultur- og kirkedepartementet, 2006-2007) under kulturminister Trond Giske ble hyllet for å være offensiv og enestående (se bl.a. Lismoen, 2013) blir stortingsmeldingen *En framtidrettet filmpolitikk* (Kulturdepartementet, 2014-2015) under kulturminister Thorhild Widvey kritisert som retningsløs og lite ambisiøs (se bl.a. Stapnes, 2015c)¹⁵. Det betyr likevel ikke at innflytelsen er mindre av den grunn. En produsent uttrykte det slik i en samtale om hvordan de politiske kreftene påvirker norsk film enten de er målbevisste og styringsvillige eller ei:

De bevilgende myndigheter styrer faktisk repertoaret hvis de vil. Eller, de gjør det enten de vil eller ei. Altså, gjør man ingenting så styrer man repertoar, og gjør man noe så styrer man repertoar. Og NFI representerer jo i dag mer Kulturdepartementet enn de representerer bransjen. (Etablert produsent, i mailveksling september 2016)

Det er derfor vanskelig å se for seg noen deler av det norske filmfeltet hvor den politiske innflytelsen er fraværende. Likevel er den politiske innflytelsen klart sterkere tilstede i noen deler av feltet, spesielt de deler hvor støtte gis på bakgrunn av andre hensyn enn rent kunstneriske eller kommersielle verdier.

5.1.2 Det økonomiske feltets innflytelse

En følge av at tilnærmet all norsk spillefilm mottar offentlig støtte er at det i praksis heller ikke er noen spillefilmer som kan sies å operere helt og holdent etter det økonomiske feltets logikk om tilbud og etterspørsel. Samtidig, siden ingen

¹⁵ Statssekretær i Kulturdepartementet Bjørgulv Vinje Borgundvaag uttalte i forkant av denne stortingsmeldingen at de ønsker å gi NFI større selvstendighet med henhold til hvordan budsjettet skal disponeres. Samtidig påpeker han at ”noen vil mene at det er for lite armlengdes avstand, for eksempel mellom departementet og Norsk filminstitutt” (Lismoen, 2015e).

spillefilmer finansieres 100% av offentlig støtte, opererer de heller ikke helt uavhengig av denne logikken. Alle filmer er avhengige av å selge på et visst nivå for å nå *break even*, altså tjene inn like mye som er investert. Solhjell og Øien beskriver det økonomiske feltet innflytelse på kunstfeltet slik:

Jo flere og jo sterkere agenter på kunstfeltet som betrakter kunstverk som en vare og ser det som sin fremste oppgave å få disse solgt, jo tydeligere vil det fremtre et økonomisk kalkulerende delfelt på kunstfeltet, der kunstnerne opptrer som kalkulerende produsenter, formidlere som omsetningsledd og butikker, og publikum som kjøpere, selgere og investorer (Solhjell & Øien, 2012, s. 41).

Dette gjelder også i stor grad for filmfeltet. Det økonomiske feltets innflytelse på filmfeltet er størst der den økonomiske risikoen er størst. Dette gjelder som regel filmene med høyest budsjett (ofte med offentlig støtte fra markedsordningen) og filmene uten forhåndstilskudd fra NFI. Men dette går også på tvers internt i produksjoner. Ofte vil en produsent, som har det økonomiske ansvaret for produksjonen, være mer påvirket av det økonomiske feltet enn den samme filmens regissør. På spørsmål om man som produsent velger de prosjektene man brenner for, eller om man skjeler til de man tror man vil klare å finansiere svarte en av produsentene slik: ”Hvis du spør meg, skjeler vi til hva det går an å finansiere, selvfølgelig skjeler vi! Altså hvis vi ikke hadde skjelt så hadde vi vært konkurs hele gjengen. Vi er nødt til å skjele til det!” (Produsent med høy posisjon i det kommersielle delfelt, i mailveksling september 2016).

I tillegg vil også de forskjellige investorene i en filmproduksjon forholde seg forskjellig til markedets logikk. Investorer i et spillefilmprosjekt kan grovt deles inn i følgende grupper:

- *Distributøren* er som regel den største private investoren i et spillefilmprosjekt gjennom såkalt *minimumsgaranti* (MG). En MG er en investering i form av et forhåndssalg til distributøren, basert på hvor mye distributøren tror han vil klare å selge filmen for i etterkant av ferdigstillelse. Dersom en distributør tror han vil kunne klare å selge kinobilletter og DVDer for minst 3 millioner kroner kan han investere 3 millioner i en MG for kino- og DVD-rettigheter (penger som går til produksjon av filmen) og senere hente inn de 3 første millionene av produsentens inntekter fra kino

og DVD. Om ikke filmen klarer å nå de salgsmålene som er stipulert av MGen må distributøren ta dette tapet (Ryssevik et al., 2014, s. 83). Distributøren må derfor forholde seg aktivt til beregninger av filmers salgspotensial og dermed til markedets logikk. MG har blitt en spesielt viktig del av spillefilmfinansiering etter at ordningen for etterhåndstilskudd ble opprettet i 2011, fordi MG teller med i beregningsgrunnlaget for størrelsen på etterhåndstilskuddet, noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 5.4.2 *De inklusive støtteordningene*. Distributørene påvirker slik i stor grad igjen hvilke filmer som produseres. Det har til og med vært tilfeller i løpet av de siste årene hvor filmer har fått produksjonstilskudd fra NFI, men at produsenten likevel ikke har klart å fullfinansiere, mye på grunn av manglende eller for liten MG og dermed har måttet legge ned prosjektet¹⁶.

- *Den ordinære investoren* investerer *harde penger* i prosjektet, altså en direkte økonomisk investering som gir eierrettigheter i filmen og skal tilbakebetales av filmens inntektsstrøm (Ryssevik et al., 2014, s. 81). Denne investoren forholder seg også til markedets logikk, og ønsker ikke å tape investeringen sin. Men på grunn av *etterhåndstilskuddsordningen*¹⁷ trenger ofte ikke ordinære investorer å bekymre seg for annet enn at filmen klarer å kvalifisere til etterhåndstilskudd for at deres investering skal bli returnert, noe som vanligvis skjer ved 35.000 solgte kinobilletter i ordinær kinodistribusjon i Norge. Fra denne terskelen er nådd skal det som regel selges veldig mange flere billetter før investeringen gir videre avkastning. Mange slike investorer i norsk film er først og fremst ute etter å få investeringen sin tilbake, og ønsker hovedsakelig å investere for å kunne ”være med og leke”¹⁸ og se prosjektet realisert (selv om man ikke skal se bort fra at investoren kan ha flere insentiver, som et ønske om symbolsk kapital)¹⁹. Denne typen investor kan sies å være en slags mesenatisk investor (jfr. Urnes, 2002, s. 63-64 om corporate mesenat i kunstfeltet). Andre investorer er mer opptatt av økonomisk avkastning, og er dermed mer opptatt av filmens markedspotensiale også utover minimumsbeløpet som utbetales ved

¹⁶ Dette har blant annet skjedd en av informantene mine, bekreftet i mailintervju juli-september 2016.

¹⁷ Etterhåndstilskuddsordningen vil utdypes i kapittel 5.4.2 *De inklusive støtteordningene*.

¹⁸ Sitatet er hentet fra telefonintervju med en produsent av kunstnerisk ambisiøs film 08.09.16.

¹⁹ I forbindelse med finansieringen av Pornopung opplevde vi hos flere investorer en større velvilje til investering før prosjektet var spilt inn enn etter, tross at innspillingen hadde gått bra. Fra et rent kommersielt, økonomisk perspektiv gir dette lite mening, men antakeligvis skyldes dette at den mesenatiske verdien var senket etter at filmen allerede var ”realisert”. Andre produsenter har bekreftet lignende erfaringer.

kvalifisering til etterhåndstilskudd. Denne investoren kan sies å være en mer eller mindre ren kommersiell investor.

- Den tredje typen investor er den bransjeinterne *kredittyteren*. Dette er en bransjeaktør som leverer ytelser (arbeidskraft, opptaksutstyr og lignende) til redusert pris mot såkalte *arbeids-/utstyrskreditter*, ofte på underfinansierte spillefilmer uten forhåndstilskudd. Dette er investeringer som gir rett til deler av filmens inntektsstrøm, men ofte med lavere prioritet på tilbakebetalingsplanen enn investorene som går inn med *harde* penger. I følge Ryssevik et al. (2014, s. 61) skjer dette på bakgrunn av en forventning om å få betalt for sin innsats av filmens inntektstrøm i etterkant, men undertegnades erfaring tilsier at dette vel så ofte ikke forventes, mye fordi det så sjelden slår til. Disse kredittyterne ser mer på dette som en bonus om det skulle skje, og forholder seg derfor i liten grad til markedets logikk. Slik sett er kanskje kredittyterne filmfeltets ekte meséner.

5.1.3 Kunstfeltets uavhengige innflytelse

Solhjell og Øien skriver om kunstfeltets uavhengige innflytelse på kunstfeltet at ”uten agenter som tilstreber full uavhengighet av politikk [offentlig støtte] og marked som ideal, vil det moderne kunstfeltet slik vi kjenner det ikke eksistere” (2012, s. 41, min presisering). Jeg kjenner ikke til noen agenter, verken i empirien eller fra min egen erfaring i bransjen, som tilstreber norsk spillefilm som både er totalt uavhengig av markedssuksess OG offentlig støtte. Det betyr likevel ikke at kunstens rene verdier ikke er til stede i filmfeltet. Mange, om ikke de fleste, av filmfeltets agenter omtaler og anser seg selv som kunstnere og produsenter av kunst. Kunstens verdier og innflytelse er sterkest der agentene mottar offentlig støtte som er gitt på grunnlag av kunstneriske vurderinger (og/eller kunstnerisk anerkjennelse) og der markedssuksess ikke er forventet eller påkrevd. Den offentlige støtten fungerer i denne delen av filmfeltet mer som en buffer mot markedskreftene, og en slags garanti for produksjon på tross av lav forventning til markedssuksess.

5.1.4 Filmfeltets delfelt

Som Solhjell og Øien skriver, i tråd med Bourdieu, går det vanligste skillet innen kunstfeltet mellom ”den delen som sterkest betoner de kunstneriske interesser, og den som vektlegger de økonomiske” (2012, s. 42). I likhet med kunstfeltet tilsvarer denne delingen også filmfeltets agents selvforståelse. *Børs* og *katedral* er uttrykk de fleste kan relatere seg til, selv om de sjelden brukes aktivt internt i feltet. Dette gjenspeiles

ved at det som regel settes opp motpolarer hvor *markedsfilm* representerer den ene siden og *kunstoffilm/kunstnerisk ambisiøs film/kvalitetsfilm/konsulentfilm*²⁰ representerer den andre. I tillegg innfører Solhjell og Øien altså en tredje bygningsmetafor, nemlig *rådhuset*. Dette skyldes den sterke norske tradisjonen i kunstpolitikken, som har klare mål for kunstfeltet og som bidrar med økonomisk støtte for at disse målene skal nås. Det som kjennetegner den mest politiske støtten er at den jobber for at kunsten skal tjene andre formål enn seg selv, den er slik sett en instrumentell kulturpolitikk. Selv om dette er en kraft filmfeltets agenter er vant til å tenke som en integrert del av både børsen og katedralen gir det, som vi skal se i den kommende analysen, interessante perspektiver dersom vi skiller dette ut som en egen del av det norske filmfeltet.

Med metaforene katedral, børs og rådhus kan vi illustrere at agenter som deler verdier søker sammen rundt de samme posisjoner, med fremvekst av delfelt som resultat. Noen sogner til katedralen, andre til børsen eller rådhuset. (Solhjell & Øien, 2012, s. 42)

Fordi kunstfeltets agenter har en tendens til å ferdes i ulike kretser velger Solhjell og Øien (2012) å kalle delfeltene i kunstfeltet for *kretsløp*. Kretsløp er et uttrykk som gir assosiasjoner til et lukket system. Jeg opplever ikke at det samme er like gjeldende for filmfeltet. Filmfeltets agenter søker sammen rundt posisjoner med andre agenter som deler de samme verdiene. Men det norske filmmiljøet er så sammenvevd at agenter omgås også i stor grad på tvers av verdipreferanser, samtidig som delfeltene også flyter over i hverandre mer enn kretsløpene i kunstfeltet. Jeg velger derfor å beholde *delfelt* som begrep (i tråd med Bourdieu, 1995), fremfor *kretsløp* i filmfeltet. Dette gir oss likevel tre delfelt innen filmfeltet som opererer på lignende måte som kunstfeltets tre kretsløp (Solhjell & Øien, 2012):

1. *Det eksklusive delfeltet*

Dette delfeltet har agenter som i hovedsak sogner til katedralen, og kalles det eksklusive delfeltet fordi det er ekskluderende og innrettet mot å peke ut en elite av kunstnerisk orienterte filmskapere. I dette delfeltet kjempes det hovedsakelig om

²⁰ Kjært barn har som kjent mange navn. Alle disse uttrykkene er vanlige måter å omtale film med store kunstneriske ambisjoner på, og blir ofte brukt om hverandre, både av aktører i og utenfor filmfeltet.

symbolsk kapital i form av kunstnerisk anerkjennelse²¹. Det legges vekt på at porten skal gjøres trang, og portvokterne er heller ekskluderende enn inkluderende. Jo større symbolske belønninger de kan gi, jo trangere gjøres porten og jo færre slipper inn.

2. *Det kommersielle delfeltet*²²

Det kommersielle kretsløpets agenter sogner til børsen, og vektlegger markedssuksess og salgstall. Portene gjøres tiltrekkende, og salgsvennlighet står sentralt. Portvokterne benytter seg av økonomiske målestokker på filmens verdi, og gir økonomiske belønninger. De forvalter økonomisk kapital, og kan ikke gi kunstnerisk anerkjennelse.

3. *Det inklusive delfeltet*

Det delfeltet som sogner til (og i mange tilfeller representerer) rådhuset kalles for det inklusive delfeltet, fordi det er inkluderende og vektlegger kunstnerisk deltakelse og aktivitet fremfor høy kunstnerisk kvalitet eller markedssuksess. Porten her er vid, og mange slipper igjennom. Portvokterne forvalter politisk kapital i form av offentlige bevilgninger med politisk instrumentelle krav.

Det er her viktig å understreke at ingen av delfeltene i filmfeltet, i likhet med kunstfeltet, er rene, altså helt dominert av én verdi. ”Det er gjennom kamper mellom kapitalformer og i graden av forenlighet mellom dem at kunstfeltet får sin ustabile struktur” (Solhjell & Øien, 2012, s. 41-42). Samtidig representerer delfeltene idealtypiske størrelser, ikke fast avgrensede realiteter. Filmfeltets agenter forholder seg til og beveger seg mellom alle de tre delfeltene, dog i varierende grad. Noen forholder seg hovedsakelig til én eller to av dem, mens andre forholder seg aktivt til alle tre og bruker dem forskjellig på forskjellige prosjekter. De tre feltene overlapper og påvirker hverandre, og både agenter og prosjekter kan bevege seg i og operere imellom flere av dem samtidig. Men delfeltene opererer med forskjellige (noen ganger forenlige, andre ganger uforenlige) spilleregler og krefter som drar i forskjellige retninger.

²¹ Denne kunstneriske anerkjennelsen fører i mange tilfeller også med seg økonomiske belønninger i form av offentlig støtte. Dette utdypes jeg i kapittel 5.2.2 *Kampen om den symbolske kapitalen*.

²² Jeg har, til forskjell fra Solhjell og Øien, valgt å presentere og diskutere det kommersielle delfeltet før det inklusive fordi jeg mener at det vil gi en bedre flyt i presentasjonen. Vi tar da utgangspunkt i det mest kjente og beveger oss over på det mer modellspekifikke etterpå.

5.1.5 NFIs rolle i og over filmfeltet

Norsk filminstitutt er statens forvaltningsorgan på filmområdet og rådgiver i filmpolitiske spørsmål. NFI gir tilskudd til norske filmer, samproduksjon av film med andre land, tv-serier og dataspill, og tilbyr stipender, kurs og talentutvikling for filmbransjen. Instituttet reguleres av Kulturdepartementet gjennom forskrifter, mandater og tildelinger via statsbudsjettet. I praksis har NFI ansvaret for å sette regjeringens filmpolitikk ut i livet (Norsk filminstitutt, 2015). Slik sett kunne alt NFI foretar seg på filmområdet blitt plassert i det inklusive delfeltet. På denne måten ville den klassiske, éndimensjonale strukturen med kunst og 'kommers' som to motpoler kunne bli opprettholdt, med et tillegg om at aktører i begge delfeltene forholder seg til og mottar støtte fra inklusive ordninger. Dette mener jeg likevel vil være en reduksjonisme mer i tråd med filmfeltagentenes egenforståelse enn med potensialet i overføringen av Solhjell og Øiens modell. Det er nemlig ikke slik at offentlig støtte automatisk plasseres i det inklusive kretsløp i Solhjell og Øiens modell (2012, s. 54), noe jeg ser som en av modellens store styrker.

Som jeg allerede har vært inne på har NFI flere forskjellige støtteordninger, hver med egne formål, kvalifikasjonskrav og verdipreferanser. Noen av støtteordningene er formet for å fremme kommersielle verdier. Disse opererer med økonomiske målestokker for kvalitet. Andre er innrettet for å fremme kunstneriske, eksklusive verdier, og opererer i all hovedsak etter kunstneriske verdivurderinger og med kunstnerisk anerkjennelse både som kvalifikasjonskrav og belønning, i tillegg til kunstnerisk betinget økonomisk støtte. Andre ordninger og forskrifter har igjen rent politiske målsetninger. Disse setter ofte formelle krav for kvalifisering, og tildeler økonomisk støtte uten kunstnerisk anerkjennelse som belønning.

Ved å se på NFIs tilskuddsordninger hver for seg kan vi plassere dem i de forskjellige delfeltene som de, ut fra ordningenes egne formål og kjente praksis, sogner mest til. Dermed kan vi heller si at NFI og deres støtteordninger er en integrert og sentral del av hvert delfelt i det norske filmfeltet. Hvordan dette spilles ut i de enkelte delfeltene vil jeg utdype under diskusjonen av hvert delfelt.

5.1.6 Doxa

Før vi går inn på de enkelte delfeltene bør filmfeltets *doxa* etableres. Doxa er altså den verdi som alle feltets agenter er enige om. Dette kan være én stor overordnet

verdi, eller det kan være flere verdier som gjør seg gjeldende i de forskjellige delfeltene. En doxa som må kunne sies å være gjeldende for hele filmfeltet er at norsk spillefilm er viktig for norsk kultur. En av de ansatte i NFI uttrykte det slik: ”Jeg tror vi har et bedre liv hvis man har litt kunst rundt omkring seg, (...) jeg tror at et mangfoldig kulturliv gjør at vi er med på å gjøre at vi trives i det her landet vårt. Og da er filmen en del av det” (NFI-ansatt 1, intervjuet juni 2016). At norsk film trenger offentlig støtte for å kunne produseres er et annet doxa. Når dette er doxa som er gjeldende for hele feltet innebærer det at det sjelden eller aldri oppstår diskusjoner internt i feltet om disse premissene.

5.2 Det eksklusive delfeltet

Få vil nok være uenige i at vi har en del av det norske filmfeltet hvor kunstneriske verdier står høyere enn kommersielle verdier. Dersom det motsatte hadde vært tilfelle ville både det offentlige støttesystemet (som blant annet støtter filmprosjekter eksplisitt på grunnlag av kunstnerisk vurdering) og repertoaret i filmene som blir produsert i Norge sett veldig annerledes ut. Så hvordan kan vi forstå dette eksklusive delfeltet av det norske filmfeltet?

5.2.1 Symbolsk kapital

Det eksklusive delfeltet er i følge Solhjell og Øiens analyser av det hegemoniske, ”med de verdier og posisjoner som oftest blir referert til som Kunsten” (Solhjell & Øien, 2012, s. 44). Feltet er hegemonisk fordi det utpeker en elite av kunstneriske filmskapere, og agentene streber etter å dyrke frem det beste innen kunstnerisk kvalitet. Derfor må det ekskluderes mange og inkluderes få. Dette stemmer godt med det eksklusive delfeltet i filmfeltet. Her finner vi en elite av filmskapere som er utpekt og vurdert ”gode” nok til å motta offentlig tilskudd for å lage kunstnerisk ambisiøse filmer. Jeg skriver ”gode” i anførselstegn, ikke for å så tvil ved vurderingen, men fordi denne vurderingen er kompleks og inneholder mye: Kunstnerisk kvalitet, erfaring, riktig nettverk og samarbeidspartnere, meritter og omdømme. Alt dette kan likevel samles under ett, som en feltspesifikk kapital: Kunstnerisk anerkjennelse.

Denne kapitalen er av en symbolsk art, og kan best beskrives som kunstnerisk anerkjennelse og makten til å gi slik anerkjennelse. Solhjell og Øien forklarer kunstnerisk anerkjennelse som ”kunstnerisk kvalitet slik den er anerkjent av agenter med symbolsk makt til å anerkjenne, [og er videre] det dominerende kriteriet for

rangering” (2012, s. 44). For å ha en stigende bane i dette delfeltet søker altså agenter anerkjennelse av andre med en høyere posisjon i feltet. Et eksempel på dette er den unge filmskaperen som søker om produksjonstilskudd etter kunstnerisk vurdering hos NFI, eller som melder filmene sine på festivaler i håp om god omtale og i beste fall priser. Høy kunstnerisk anerkjennelse gir en aktør tilgang til kunstnerisk betinget offentlig støtte, makt til å få gjennomført kunstnerisk ambisiøse filmprosjekter og i noen tilfeller evnen til å gi andre kunstnerisk anerkjennelse.

I følge Solhjell og Øien (2012,) kan ikke kunstnerisk anerkjennelse produseres andre steder enn i den eksklusive delen av kunstfeltet. Anerkjennelsen kan være gyldig som kapital i de to andre delfeltene, men kan altså ikke produseres der. Dette stemmer også overens med filmfeltets kunstneriske anerkjennelse, og dens verdi i det kommersielle og det inklusive delfelt. Men ”det er bare ved å anerkjenne og følge spillereglene i dette kretsløpet man har mulighet for å både gi og vinne kunstnerisk anerkjennelse” (Solhjell & Øien, 2012, s. 44).

5.2.2 Kampen om den symbolske kapitalen

Det eksklusive delfeltet er befolket av alle som sogner til katedralen, og som følger det eksklusive delfeltets spilleregler. Dette gjelder både de inkluderte og de ekskluderte. Felles for dem er at de alle deler oppfatninger om filmens kunstneriske verdier. Det tydeligste uttrykket for dette er en bred enighet om at filmen har en verdi utover kommersiell suksess, den har en sterk egenverdi. Autonomien til den kunstneriske filmen tilsier også at den må ha en viss avstand fra politisk instrumentelle krefter. De kunstneriske verdiene er altså sterkest der avstanden til de kommersielle og de politiske kreftene er størst.

Den reneste formen for kapitaløkning får man som filmskaper ved å skape film av en slik kunstnerisk kvalitet at den blir anerkjent av agenter med makt til å gi slik anerkjennelse. Jo flere agenter i feltet som anerkjenner, og jo høyere posisjon disse har, jo høyere er anerkjennelsen og den symbolske kapitalen man erverver. Denne anerkjennelsen kan ta mange former: Uttak til og priser på anerkjente festivaler, gode kritikker av anerkjente kritikere, god omtale av anerkjente kulturskribenter, inkludering i filmhistoriske samlinger, oppsetning på cinematek eller bare en generell enighet blant agenter med høy posisjon i feltet om den kunstneriske kvaliteten. Slik

anerkjennelse er spesielt viktig for filmskapere i det eksklusive delfelt enn for eksempel filmskapere i det kommersielle delfelt. ”Når noen lager kunstnerisk ambisiøse filmer er det kvaliteten på filmen de selger. Hvis de får toere og treere av kritikerne er det døden for dem” (Produsent av kunstnerisk film, intervjuet 08.09.16). Kampen om den symbolske kapitalen er likevel langt mer komplisert enn å ”bare” lage god film og få denne bedømt. Kampen om kapitalen er nemlig også en kamp om posisjoner i feltet.

De viktigste adgangskriteriene til det eksklusive delfeltet er kunstnerisk anerkjennelse og mengde/type offentlig støtte. Disse går ofte hånd i hånd, noe som igjen er forsterkende for eksklusiviteten i delfeltet. Kunstnerisk anerkjennelse er kvalifiserende for kunstnerisk betinget offentlig støtte, og denne støtten er igjen en viktig form for kunstnerisk anerkjennelse. Fra utsiden kan dette lett oppfattes som en urettferdig selvforsterkende sirkel, hvor de agenter som befinner seg i en posisjon hvor de kan forvalte høy kapital støtter opp under hverandre, og fortsetter å forvalte høy kapital fordi de befinner seg i en høy posisjon. Slik ligner den indre eksklusive sirkel i filmfeltet på den i kunstfeltet. Samtidig gjelder de samme reglene for transparens i utvelgelsen begge steder: ”Men alle ser hvilke valg som blir gjort – hva som blir valgt inn og hva som blir valgt ut. For å vinne stor symbolsk makt må disse valgene også anerkjennes som gode valg av mange agenter både i dette og de to andre kretsløpene” (Solhjell & Øien, 2012, s. 50).

Som jeg var inne på i kapittel 4 *Historisk og politisk kontekst* har det fra politisk hold blitt lagt vekt på profesjonalisering, konsolidering og en styrking av de allerede *etablerte* produksjonsselskapene. Dette har i praksis ført at støttesystemet til NFI, som fremfor alt er statens forvaltningsorgan på filmområdet, legger sterk vekt på at produksjonsselskapet og produsenten bak spillefilmprosjekter som støttes allerede skal ha betydelig erfaring med spillefilmproduksjon.

Vårt krav har derfor vært at selskap med produsenter uten betydelig profesjonell erfaring må knytte til seg nødvendig kompetanse i Norge der denne mangler. Konkret betyr det enten en annen produsent eller en line-producer. Dette er for å sikre prosjektet økonomisk og praktisk, og dermed gi rom for kunstnerisk integritet. (NFI ved Refseth, Køhn, & Robsahm, 2012)

I en diskusjon om hvordan man best kan komme i en posisjon hvor man får tilskudd til sin første spillefilm uttrykte en av de NFI-ansatte jeg intervjuet det slik:

Jeg sier til filmskolestudenter som er på besøk: Dere må gjerne starte deres eget aksjeselskap, det er en forholdsvis kurrant affære i dag (...) å reise en aksjekapital. Men dere kommer ikke i posisjon hos NFI i nevneverdig grad, ganske enkelt fordi at dere har ingen, dere har liten erfaring og har ingen kapitalbase i det hele tatt. Og så kan man godt si at kapitalbasen og økonomien til spillefilmprodusenter i Norge i dag er på ingen måte den beste i verden. Men jeg sier: Kom dere inn i et etablert selskap og lær mer, og ikke gå rundt og tro at man er utlært produsent etter at man har gått 3 år på Lillehammer. (NFI-ansatt 1, intervjuet 27.06.16)

Informanten understrekte en skjevfordeling når det gjaldt viktigheten av erfaring hos produsenten sett opp mot regissøren i et prosjekt. En regissør kan gjerne være ung og debuterende, såfremt han er på lag med en erfaren produsent fra et etablert produksjonsselskap. En uavhengig produsent stiller derimot veldig dårlig, selv med en erfaren regissør på laget. Selv så han med skepsis på erfarne regissører som måtte finne på å bruke uerfarne produsenter, med en mistanke om at den erfarne regissøren sannsynligvis kom til å overkjøre den debuterende produsenten.

Det kan nok argumenteres for at skillet mellom etablert og uavhengig produksjonsselskap ligner mer på et formelt skille som kvalifiserer eller diskvalifiserer til offentlig tilskudd. Men dette skillet er ikke formalisert skriftlig noe sted, og er snarere en innarbeidet forståelse blant agenter (øverst) i feltet. Dette er snarere et eksempel på en *port* filmprosjektene må gjennom for å få tilskudd av NFI. *Portvokterne* er i dette tilfellet ansatte i NFI som avgjør om prosjektets produsent har nok anerkjennelse til å slippe gjennom porten. Om vi forstår anerkjennelse slik Solhjell og Øien legger det til grunn for sin modell, at anerkjennelse er en relasjonell størrelse, og at ”en anerkjent kunstner er anerkjent av noen vi selv anerkjenner som anerkjennende” (2012, s. 28), blir det samtidig riktig å anse dette skillet som en del av sosiologiske strukturen i delfeltet.

I sosiologisk forstand kan vi forstå dette slik: For å komme i *posisjon* for tilskudd i en av de kunstnerisk innrettede tilskuddsordningene hos NFI må prosjektet være båret av en produsent som allerede har veldig høy symbolsk kapital for å slippe gjennom hos

portvokterne. Det er i all hovedsak i de etablerte produksjonsselskapene (de som allerede har fått produksjonstilskudd på kunstnerisk grunnlag flere ganger tidligere) at man finner produsenter som har denne mengden symbolsk kapital. Disse besitter selv evnen til velge hvilke regissører og andre filmskapere de ønsker å anerkjenne. Slik sett har også produsentene en portvokterfunksjon for hvilke filmskapere og prosjekter de ønsker å jobbe med opp mot en eventuell NFI-søknad.

Jo høyere i kretsløpets hierarki agenter er, jo høyere kunstnerisk anerkjennelse kan de gi. Hovedregelen er at *ingen agent kan gi kunstnerisk anerkjennelse som er høyere enn den agenten selv har*. Av dette følger også en handlingsregel: *Agenter søker ikke anerkjennelse hos agenter som har lavere anerkjennelse enn den man selv allerede har*. (Solhjell & Øien, 2012, s. 44)

Agenter søker altså anerkjennelse hos agenter som befinner seg høyere i hierarkiet enn seg selv. Det gir altså mening for regissører, både erfarne og uerfarne, å søke anerkjennelse hos en produsent som kan åpne dører inn til støtteordningene. Men hva har produsentene å tjene på å slippe de uerfarne regissørene til?

En sentral konstatering fra Bourdieu (1993) er at den symbolske kapitalen består av den evne man har til å investere i slik kapital hos andre, med positivt utbytte. Å investere kapital hos en annen agent er en risiko. Man kan potensielt tape både ansikt, kapital og posisjon. Men de agentene som mestrer dette spillet best er også de som klatrer både raskest og høyest i hierarkiet. Solhjell og Øien (2012) mener at dette fører til at anerkjenner og anerkjent får et bånd mellom seg som knytter dem sammen i gjensidig interesse.

I filmfeltet kan dette forstås som et prinsipp som potensielt kan skape litt orden i det tilsynelatende kaotiske nettverket av produksjonsselskaper, 'freelancere' og flytende relasjoner: NFI er plassert høyt oppe mot toppen av hierarkiet, med betydelig makt til å anerkjenne både filmskapere, filmprosjekter og produksjonsselskaper. Både NFI og deres konsulenter investerer symbolsk kapital når de gir forhåndstilskudd på kunstnerisk grunnlag, en investering de håper å få tilbake i form av et vellykket og videre anerkjent filmprosjekt. Da den norske storfilmen Pax i 2011 viste seg å bli dårlig mottatt både av anmeldere og publikum (830 solgte kinobilletter i åpningshelgen) ble det stilt mange kritiske spørsmål, både til filmskaperne og

tilskuddsapparatet som hadde gitt den offentlige støtte. At den da avgåtte spillefilmkonsulenten i NFI like etter tok offentlig avstand fra spillefilmen (Skagen, 2011) kan det tolkes som et uttrykk for frykt for å miste sin kunstneriske anerkjennelse. Over NFI finner vi politikerne og Kulturdepartementet, som selv ikke har direkte utøvende makt, men bestemmer rammevilkårene NFI må operere etter. Like under NFI har vi de etablerte produksjonsselskapene og de erfarne produsentene, med regissørene under seg igjen. Regissørene søker anerkjennelse fra produsentene, og produsentene investerer i dem de tror kan gi dem utbytte på investeringen. På nivå med regissøren, eller kanskje like under, har vi manusforfatterne. Sammen utgjør manusforfatterne, regissørene og produsentene det som i filmfeltet omtales som triangelet: Filmproduksjonens mest sentrale agenter. Det er disse agentenes symbolske kapital som måles i forhåndsvurderingen av filmprosjekter. Andre roller, som fotograf, produksjonsdesigner og hovedrolleinnhaver spiller langt mindre inn på slike vurderinger, og deres posisjoner i delfeltet er derfor lavere. Lenger nede finner vi også de resterende produksjonsselskapene, og produsentene og regissørene som knytter seg til dem. Disse utvikler også spillefilmprosjekter, men får svært sjelden produksjonstilskudd av NFI. Noen gjennomfører disse spillefilmene likevel, som *uavhengige spillefilmer*, andre legger prosjektene ned og produserer andre typer film- og videoinnhold i stedet.

Når disse posisjonene blir truet oppstår det konflikter i feltet. Et eksempel på en slik konflikt utspiller seg i skrivende stund: Amanda-prisutdelingen har i flere år vært delt opp i to seremonier: ”Hovedprisene”, som deles ut under et direktesendt tv-show; og ”de viktige prisene”, i hovedsak de mer tekniske og mindre glamorøse prisene, som deles ut i et eget arrangement tidligere på dagen. Under årets Amanda-prisutdeling ble prisen for *Beste regi* flyttet til seremonien for ”de viktige prisene”, og dermed ut av rampelyset. Mange sentrale aktører i feltet ble rasende, hvor blant annet en av landets mest erfarne regissører skrev følgende:

At tre av de aller fremste representantene for mitt regi-kollegium blir skjøvet ut av den offisielle delen av Amandatildelingen framstår som et av de mest åpenbare feilgrepene i filmprisens historie. Det fjerner i helhet legitimiteten for tildelingene og gjør selv de beste intensjoner ufrivillig komiske. Hva skal vi med en nasjonal filmpris som viser totalt uforstand med premissene for hvordan film skapes? (Poppe, 2016)

Poppe mener at denne avgjørelsen reduserer regiprisens betydning, og svekker både Amanda-komiteén og Den Norske Filmfestivalens troverdighet. Og når Amanda-prisens troverdighet settes på spill, står slaget samtidig om prisens anerkjennende evne (Solhjell & Øien, 2012).

5.2.3 Ekskludert fra det eksklusive

Hvordan ser så denne kampen om kapital ut for dem som ekskluderes? Basert på samtaler med andre filmskaperere kan jeg si at dette oppleves som å famle i blinde i et landskap ingen inviterte deg til. Man kjenner ofte ikke feltet godt nok til å forstå hvorfor man blir ekskludert²³, og man er redd for å lage bråk i frykt for å bli mislikt av agenter høyere i hierarkiet. Samtidig får man ikke den samme automatiske veiledningen av filminstituttets rådgivere som filmer med tilskudd får, fordi man opererer på siden av støtteapparatet²⁴. Likevel fortsetter man i håp om at noen med makt til å anerkjenne en dag skal anerkjenne en og åpne dørene inn til varmen.

Et av de nyeste eksemplene på dette kommer fra en uavhengig filmskaper som valgte å ta diskusjonen i offentlighet. Han har i løpet av de siste årene laget 3 spillefilmer, og har stått bak både manus, regi og produksjon selv i eget produksjonsselskap. I innlegget *What's eating NFI?*, publisert på Rushprint.no, går han hardt ut mot den behandlingen han opplever å ha fått av NFI som uavhengig filmskaper:

Nå har jeg holdt på med film for fullt i fire år. (...) Helt fra starten har jeg tenkt at om jeg oppfører meg ordentlig, saklig og høflig overfor NFI så vil det helt sikkert være grei skuring. Med litt sjarm og ærlige hensikter kommer man langt i det offentlige villniset. Tenkte jeg. Men det har ikke gått så bra. Etter fire år er det få lysglimt å rapportere, heller en skikkelig oppoverbakketur, med mye knall og fall og lite hjelp å få. (...) Jeg har søkt støtte i mange former for alle mine produksjoner og fått avslag på samtlige. Det i seg selv er ikke rart, støtte er ingen selvfølge, heller ingen rett, potten er liten og konkurransen stiv. Men jeg får avslagene faderlig fort tilbake og klarer ikke helt å riste av meg inntrykket av at jeg ikke blir vurdert på likt grunnlag som andre. (Vardøen, 2016)

²³ Avslagene som gis av NFI er kjent for å være veldig generiske, og begrunnelsene lyder ofte slik: "Det fins dessverre ikke tilstrekkelig midler til at jeg kan prioritere søknaden" (sakset fra avslag om produksjonstilskudd til Pornopung 08.02.13), "Det var mange gode søkere denne gangen..." og "Jeg skulle gjerne gitt deg støtte, og du er blant de fremste i køen, men akkurat nå har jeg lovet å gi pengene til..." (Lismoen, 2016a)

²⁴ Denne mangelen på lik veiledning var et av ankepunktene da Kulturdepartementet valgte å oppheve NFIs avgjørelse om avslag til etterhåndstilskudd for spillefilmen Pornopung (Selmer-Anderssen, 2013). NFIs svar har vært at de også gir veiledning til uavhengige filmskaperere som tar initiativ til dette selv, noe som også er riktig.

Dette er selvsagt en subjektiv opplevelse, men mange uavhengige filmskaperne kjenner seg godt igjen i følelsene han beskriver i møte med et filminstitutt som er langt mer ekskluderende enn de hadde håpet²⁵.

Som nevnt i innledningen spurte den daværende spillefilmkonsulenten i et innlegg i Rushprint ”Hvorfor er det bare en håndfull folk som diskuterer norsk filmproduksjon?” (Robsahm, 2012). Ironisk nok stilles dette spørsmålet i et innlegg som er et svar på nettopp to nye filmskaperes forsøk på å diskutere kriteriene for norsk filmproduksjon. Og noe av svaret på dette spørsmålet kan ligge her: Vinnerne i dette delfeltet har stor anerkjennelse på grunnlag av sin posisjon i feltet, og er godt tjent med at strukturene og reglene opprettholdes slik de er. Samtidig er taperne i delfeltet tvunget til å akseptere ikke bare vinnerne, men også reglene for hvordan vinnerne utpekes og de selv blir tapere. Dersom en agent ikke aksepterer (eller forstår) disse reglene oppstår det en strid hvor kampen står om posisjoner i feltet og reglene som skaper disse posisjonene.

Det eksklusive kretsløpet produserer en elite av anerkjente og anerkjennende agenter. Men dets evne til å produsere eliten er avhengig av at de fleste agenter i feltet ikke selv tilhører eliten, men av at de bejaer de elitære og ekskluderende verdier. Taperne må ikke bare anerkjenne vinnerne, men også de reglene for hvordan vinnere utpekes og de selv blir tapere. De største stridighetene i kunsten inntreffer når det er størst uenighet nettopp om dette regelverket. (Solhjell & Øien, 2012, s. 46)

Et eksempel på en slik strid i det eksklusive delfeltet er nettopp den striden Robsahm kommer med sitt innlegg i: Striden mellom de to unge filmskaperne og beslutningstakerne for støtteordningen *Utvikling av kunstnerisk vurdert kinofilm* i NFI. Filmskaperne, som allerede hadde rukket å oppnå et visst talentstempel med sine studentfilmer som hadde gjort det bra på festivaler og vunnet flere priser, startet etter endt filmskoleutdanning i Sverige et produksjonsselskap sammen. De søkte om utviklingsstøtte til en spillefilm, men fikk avslag begrunnet med ”for lite erfaring i produsentskapet”. Filmskaperne mente dette var en feil avgjørelse, og argumenterte med at de hadde med seg ”to svenske medprodusenter med til sammen 80 års erfaring med filmproduksjon”. NFIs råd var at de burde gå til et erfarent norsk produksjonsselskap fremfor å produsere filmen selv (Halle, 2011). Uten at jeg vet

²⁵ Se blant annet kommentarfeltet under innlegget på <http://rushprint.no/2016/08/whats-eating-nfi/>

stort om de svenske medprodusentenes posisjoner i det svenske filmfeltet kan det, i lys av Solhjell og Øien (2012), sies at deres symbolske kapital ikke var stor nok til at den gjorde seg gyldig i overføringen til det eksklusive delfeltet av det norske filmfeltet. Utfallet endte med at spillefilmkonsulenten syntes det var synd at filmskaperne ikke ønsker å motta tilskuddet han ville gi dem (hadde de bare fulgt spillereglene for det eksklusive delfeltet) (Robsahm, 2012), filmskaperne fikk tilskudd fra Svenska Filminstitutet og spillefilmen ble en ”svensk” film istedet (Larsen, 2013).

Dette er likevel to eksempler som hører med til sjeldenhetene. Langt vanligere er det at de ekskluderte agentene aksepterer nederlaget og sin posisjon som ekskludert, noe som stemmer godt overens med Bourdieu (1995):

De [dominerte] tenderer derfor mot å gi seg selv det samme som fordelingen gir dem, og å nekte seg selv det som nektes dem (”det der er ikke noe for oss”). De nøyer seg med det som innrømmes dem, de utmåler sine forventninger alt etter sine sjanser, de definerer seg selv slik den etablerte orden definerer dem, og i dommen over seg selv reproducerer de økonomiens dom over dem. (Bourdieu, 1995, s. 225-226)

Det er derfor ikke uvanlig at uavhengige filmskaperne aktivt inntar rollen som ’outsider’ eller ’underdog’, og bruker dette for det det er verdt.

Vi har helt klart tatt den posisjonen med å være underdog og stå litt på utsiden og være kjent som et litt friskt pust. Og det har vært velkomment av både journalister og kinosjefer, og det har vært en del av markedsføringen vår tror jeg egentlig. (Uavhengig produsent, intervjuet 06.09.16)

I praksis er disse filmskaperne forvist til det inklusive delfeltet. Hvordan dette spilles ut vil jeg komme nærmere tilbake til i kapittel 5.4 *Det inklusive delfeltet*.

5.2.4 Kommersiell suksess i det eksklusive delfelt

Solhjell og Øien skriver at forakten til kommersielle verdier i det eksklusive kretsløpet er så stor at det i et eksklusivt perspektiv kan gi positiv gevinst å ta tydelig avstand dem (2012, s. 57-58). En av skuespillerne som vant pris under *Amanda 2016* nevnte i takketalen produsenten ved å si at han ”er den produsenten som har holdt på lengst med dette her i Norge, og han er også etter sigende faktisk den eneste som aldri har produsert reklame” (Rogde, 2016). Dette er et tegn på at noe av det samme også

er å spore i filmfeltet, men det blir likevel ikke riktig å beskrive dette som en forakt. Derimot gir selv de mest eksklusive agentene uttrykk for et ønske om at filmene deres skal selge bra, og er ikke fremmede for å uttrykke skuffelse om salgstallene havner under forventning. Dette spiller likevel ikke inn på den kunstneriske anerkjennelsen til filmen og dens skapere. Kommersiell suksess er altså ingen hinder for kunstnerisk anerkjennelse, men heller ikke et kriterium.

Samtidig er det viktig for disse agentene å understreke at kommersielle hensyn aldri må få lov til å styre hvordan filmen ender opp med å bli, og spesielt ikke på om det skulle være fare for at disse hensynene kan gå på bekostning av de kunstneriske visjonene. Forslag til endringer i filmen som potensielt vil kunne gjøre den mer tilgjengelig for et bredt publikum blir tvert avvist, og regnes nærmest som å banne i kirken. På spørsmål om det kan være noe som kunne vært gjort med selve filmen for å trekke mer publikum svarte en av feltets høyt anerkjente regissører slik:

Nei. Det gjør jeg ikke i det hele tatt, sorry. Der må jeg stå fast på det jeg kan lage. Å drive og spekulere i popularitet? (...) Altså, noen har brydd seg om filmen. Og det må jeg jo bare ta med meg. Og da kan jeg ikke sitte her og spekulere i norske publikumsvaner og hva de ønsker å se, fordi det spillet taper jeg. Da får dere heller ansette noen andre altså. Det er tydeligvis ikke jeg den beste til (Regissør med høy symbolsk kapital, i mailveksling september 2016).

Lanseringskampanjen, hvis primære funksjon faktisk er å selge filmen, har derimot lov til å "prostituere" seg, for å låne et uttrykk fra Solhjell og Øien (2012, s. 58). Samtidig er det som regel også lanseringskampanjen som får skylden om salgstallene blir dårlige, ikke filmens innhold.

Det jeg synes er interessant er at folk bestemmer seg for å gå eller ikke gå [på kino] lenge før de har sett den. Altså, den første fredagen [premieredagen] vet vi jo det hele, ikke sant? Og det føler jeg har mye mer med kommunikasjonen å gjøre enn med filmen. (Produsent med høy symbolsk kapital, i mailveksling september 2016)

Den vanlige oppfatningen i det eksklusive delfeltet er at kunsten står i førersetet for filmen, og så får heller den kommersielle suksessen komme som en heldig bonus om lanseringskampanjen er vellykket.

5.2.5 Portvoktere og symbolsk makt

I en overføring fra kunst- til filmfeltet kunne det vært lett å tenke at de viktigste portvokterne i kunstfeltet er kuratorene til de forskjellige utstillingsarenaene, mens kinosjefene i Norge, som forvalter ”utstillingsarenaene” for filmen, ikke innehar den samme eksklusive rollen. Gjør dette overføring vanskelig? Kinosjefene har riktig nok både faglig kompetanse og kuratorisk makt, med frihet til å prioritere hvilke filmer de ønsker å sette opp. Kinosjefene kan derfor til en viss grad sies å være portvoktere i det norske filmfeltet, hver for sin del av kino-Norge. Men disse valgene tas i stor grad på andre premisser enn de rent kunstneriske. Ofte får hensynet til markedskreftene (les: attraktiviteten til de største filmene) prioritet, spesielt på de minste kinoene som kanskje bare har 3 visninger i uken. Dette er ikke fordi kinoen nødvendigvis er under økonomisk press, men fordi kunstneriske filmer ofte ender med helt tomme saler på mindre steder.

På bygda er det dessuten slik at det er litt “farlig” å sette opp filmer som gir lav oppslutning, fordi ordet da sprer seg fort om at *kinoen* har lav oppslutning. På bygda (mi) finnes i liten grad forståelsen for at enkelte filmer ikke skal ha like mange publikummere som *Bølgen*. Det finnes bare “kinoen går bra” og “kinoen går dårlig”. (Kinoansvarlig i liten norsk kommune, i mailveksling august 2016)

Likevel er norske kinosjefer opptatt av å slippe de norske filmene til, og ekskluderingsgraden er totalt sett relativt liten for norsk film på norsk kino. Fra et sosiologisk perspektiv gir det derfor ikke stor mening å tillegge kinosjefene den portvokterrollen som tilsvarende de eksklusive kuratorene i kunstfeltet. Hvordan skal vi da forstå portvokterne i det eksklusive filmfeltet?

I følge Solhjell og Øien er det kombinasjonen av høy faglig kompetanse og stor kuratorisk frihet til å velge og velge bort som gir portvokterne i det eksklusive feltet den symbolske makten. Samtidig er det i de institusjonene hvor porten er aller trangest at man finner den høyeste symbolske makten. ”Det er der hvor noen av de beste kunstnerne blir ekskludert, at kretsløpet er på sitt mest ekskluderende, elitære og anerkjennende” (Solhjell & Øien, 2012, s. 50). Med dette i bakhodet og et litt bredere blikk på filmfeltet er det tydelig at feltet har sine eksklusive portvoktere, men at disse ikke sitter på kinokontorene i bygde-Norge. Under følger en kort gjennomgang av de viktigste portvokterne i det eksklusive delfeltet.

De kunstnerisk vurderte tilskuddsordningene hos NFI

De kunstnerisk vurderte tilskuddsordningene til NFI, og agentene med beslutningsmakt innenfor disse, er kanskje feltets viktigste portvoktere. Her ligger det makt til å bestemme hvilke prosjekter som har livets rett og hvilke som ikke har det (i det minste med produksjonstilskudd fra NFI), og dertilhørende makt til å fordele anerkjennelse. Det at de færreste får kan også være med på å forklare den sterke misnøyen mot NFI i feltet. Redaktøren i Rushprint beskriver det slik:

I de snart tyve årene jeg har fulgt norsk film har misnøyen med NFI vært ganske konstant. Det ligger i sakens natur: noen får penger, de fleste andre får det ikke. Men det har gått i bølger, og jeg har lært meg å skille mellom naturlig harme og rettferdig harme. (Lismoen, 2016a).

Et vanlig mantra i filmfeltet er at ”det er ingen menneskerett å få lage film”. En av de NFI-ansatte jeg har intervjuet utdyper hva dette egentlig betyr: ”Jeg mener at det *er* en menneskerett å lage film, men det er ingen menneskerett å få *offentlig tilskudd* til å lage film. Det er to forskjellige ting” (NFI-ansatt 1, intervjuet juni 2016). NFI er det offentlige forvaltningsorganet av dette tilskuddet, og her gjør prinsippet om *en armlengdes avstand* mellom kunsten og politikken seg gjeldende, så vel i filmens eksklusive delfelt som i Solhjell og Øiens kunstfelt:

Prinsippet krever at kunsten skal styre seg selv kunstnerisk, selv om staten og andre politiske organer gir kunsten økonomiske bidrag (...). Økonomisk avhengighet skal ikke rokke ved kunstens frie stilling, eller gi bidragsytere kunstneriske påvirkningsmuligheter. For å sikre at avstanden holdes, er det mellom kunstfeltet og det politiske feltet satt inn en formidlende instans, som skal sørge for å holde avstanden. Denne instansen har i prinsippet karakter av et råd med representanter for kunsten. (Solhjell & Øien, 2012, s. 243)

I filmfeltet har dette rådet form som kunstnerisk vurderende konsulenter ansatt på åremål (4 år om gangen), som regel selv med mange års bakgrunn fra filmfeltet. Konsulentene har ansvar for enten manusutvikling, dokumentar eller langfilm og tv-drama, og det skal til enhver tid være to konsulenter på hvert område for å sikre at det finnes flere innganger (om man får avslag fra den ene, kan man søke igjen hos den andre). Konsulentene foretar den kunstneriske vurderingen av prosjektene som søker tilskudd, og er i utgangspunktet et akseptert mellomledd mellom kunsten og

politikken, såfremt deres kunstneriske frihet står sterkt. Når dette utgangspunktet trues blir det bråk i det eksklusive delfeltet. I 2015 raste det for eksempel en debatt om konsulentenes handlingsfrihet, hvor blant annet en tidligere spillefilmkonsulent i Norsk Filmfond tok til orde mot den økende øremerkingen av tilskuddsmidlene:

Den viktigste endringen har vært at det politiske miljøet har kommet så tett på forvaltningen. Man har på politisk nivå satt seg mål om hva filmen skal oppnå, hvordan den skal være til nytte. Når forvaltningen er lydlig i forhold til disse føringene, og ikke yter motstand, så vil det skje en stor fragmentering. Det mener jeg har vært en stor ulykke. (Forhenværende spillefilmkonsulent i Lismoen, 2015a, s. 17)

Det oppstår også harde kamper når det mistenkes at kommersielle verdier sniker seg inn i de kunstneriske vurderingene, noe flere av de etablerte produsentene i det eksklusive delfeltet frykter allerede har skjedd:

Den største trusselen mot konsulentfilmen er at markedstenkningen har sneket seg inn i litt for mange ledd i NFI. (...) Klimaet i dag er sånn at om du lager en kunstnerisk film som koster mye, så kan du glemme å få laget filmen slik regissøren ønsker å lage den. (Produsent med høy symbolsk kapital i Lismoen, 2016c)

Denne kampen, om å holde kunsten så skjermet som mulig for både kommersielle og politiske føring, utkjempes kontinuerlig i det eksklusive delfeltet. Dette er kampen om filmkunstens egenverdi og autonomi i praksis (Solhjell & Øien, 2012).

Filmfestivalene

Filmfestivalene, både de nasjonale og de internasjonale, og deres kuratorer, programansvarlige og fagjuryer, forvalter den aller høyeste kapitalen i det eksklusive delfeltet. Her besitter nøkkelpersonene i de fleste tilfeller både høy faglig kompetanse og stor kuratorisk frihet. Samtidig er det også en klar sammenheng mellom smal port og høy anerkjennelse. I internasjonal sammenheng har *International Federation of Film Producers Associations* satt sammen en offisiell liste over det som regnes som verdens A-festivaler: De 15 viktigste internasjonale filmfestivalene med konkurranseprogram (FIAPF, 2016). Ifølge NFI er det store forskjeller i status også internt i denne listen, med hovedkonkurransene til festivalene i Cannes, Berlin og Venezia på topp. Her slipper kun det aller beste av film fra hele verden igjennom, men til gjengjeld oppnår de få utvalgte både internasjonal oppmerksomhet og ekstremt høy anerkjennelse.

Festivalverden er egentlig et eget delfelt innenfor det internasjonale filmfeltet, med sine egne eksklusive regler. For å navigere i dette landskapet har NFI en egen ansatt som er ansvarlig for det internasjonale festivallivet til de norske spillefilmene. Denne jobben kan best beskrives som en lobbyist på vegne av norsk film i utlandet, og går ut på å pleie nettverk, festivalprogrammerere, internasjonale salgsagenter og potensielle co-produsenter. En vanlig misforståelse blant agenter som ikke kjenner festivalverden godt er at man selv kan melde en spillefilm på en stor festival og tro at man blir vurdert på linje med alle de andre påmeldte, slik er det ikke. NFIs fagleder for spillefilm i utlandet fungerer, sammen med internasjonale salgsagenter, som en viktig kanal inn til festivalene (og representerer dermed en viktig portvokter i seg selv).

Man har jo sider som Withoutabox²⁶ hvor man kan melde på filmer via nettet, men jeg tror ikke det er så ofte de viktigste festivalene får en viktig film den veien. (...) Hvis man har oss [med på laget], eller en salgsagent eller produsent som de [festivalsjefene] har et forhold til, så er det større sannsynlighet for at de øverste og viktigste personene får sett den filmen. (NFI-ansatt 2, intervjuet 27.06.16)

Det er vanlig at filmskaperne, spesielt uavhengige, føler seg urettferdig nedprioritert av NFI i kampen om å komme seg inn på filmfestivalene. Et ferskt eksempel på dette er at en uavhengig filmskaper nylig gikk hardt ut mot det han mente var en urettferdig behandling av ham fra NFIs side (Vardøen, 2016). For å motbevise NFIs påstand om at filmene ikke er gode nok til å nå opp i den harde konkurransen (og de uoversiktelige sosiale strukturene) har filmskaperen selv meldt på filmene sine rundt om i verden, noe som har ledet til et rikt festivalliv også for disse filmene. NFI svarte med at ”det finnes mer enn 6.000 filmfestivaler i verden, og de fleste av disse har liten eller ingen betydning for en films internasjonale anerkjennelse og muligheter for salg” (Nordseth, 2016). NFI opererer med en liste på rundt 160 filmfestivaler²⁷ som de regner for å ”være verdt bryet”, og prioriterer festivaler som har eksklusive konkurranseprogrammer, tilreisende bransje, presse og andre festivalprogrammerere tilstede.

²⁶ Withoutabox.com er en nettside hvor man kan laste opp filmen sin og selv melde den på nærmere 1000 festivaler over hele verden.

²⁷ Denne ligger tilgjengelig på <http://www.nfi.no/bransje/vare-tilskuddsordninger/kinofilm/lansering/festivaler-utlandet/Festivaler>

Det er ikke noe problem å få en film ut på 50 festivaler. (...) Hvis du som regissør eller produsent vil bruke mye penger på å melde på filmen din, og selv betale for frakten for å levere filmen til festivalen, (...) og reisen for å dra på festivalen, så er ikke det noe problem. Men det kommer an på hva du vil. Skal du betale for at filmen din skal distribueres på festivaler? (...) 17 festivaler som jeg aldri har hørt om? (...) Så man kan bruke mye tid og energi på å reise rundt på festivaler som ikke bringer deg noe videre. (NFI-ansatt 2, intervjuet juni 2012)²⁸

De mest eksklusive festivalene opererer også med egne uskrevne regler, som at de krever å få internasjonal premiere på filmene for å akseptere dem. Man må altså være veldig forsiktig med å takke ja til en festivalinvitasjon dersom man tror det kan være muligheter for å bli akseptert av en festival som er høyere rangert, og dermed forvalter høyere anerkjennelse. Filmer kan oppnå et rikt festivalliv ved å begynne i toppen av hierarkiet og reise nedover, men veldig sjelden motsatt vei. Dette hierarkiske systemet er hegemonisk ved at alle nærmest blir tvunget til å begynne med de samme utvalgte festivalene og følge en viss rekkefølge derfra enten de blir godtatt eller ikke (NFI-ansatt 2, intervjuet juni 2016).

Samtidig som de forvalter toppen av det eksklusive delfeltet vedlikeholder også mange av de store festivalene den kommersielle siden av filmfeltet. Dette gjøres ved at filmmarkeder, store samlingsplasser hvor filmrettigheter blir kjøpt og solgt, blir arrangert samtidig, som en integrert del av festivalen. Her blir skillet mellom de kunstneriske og de kommersielle kreftene vagere igjen, fordi deltakelse i program og ikke minst priser ved festivalene kan være med på å gi filmer veldig stor attraktivitet på markedene. Dette kan igjen føre til mange utenlandssalg, hvilket er attraktivt både for kunstneriske og kommersielle filmskapere (NFI-ansatt 2, intervjuet 27.06.16). Etter deltakelse i hovedprogrammet i Cannes ble eksempelvis *Louder Than Bombs* solgt til 92 territorier (Pham, 2015). På de internasjonale filmfestivalene og festivalmarkedene tjener *katedralen* og *børsen* slik hverandre.

Man kan også tenke at publikumsprisen, som regel den eneste prisen som ikke er valgt av en jury (med høy faglig kompetanse og stor kuratorisk frihet), kan være en

²⁸ Disse uttalelsene handlet om festivalverden og filmskapere generelt, ikke om den spesifikke saken nevnt ovenfor.

måte for det kommersielle delfeltet å trekke til seg noe av anerkjennelsen som vanligvis er forbeholdt det eksklusive delfelt.

De etablerte produksjonsselskapene

Aftenposten regnet seg frem til at fem produksjonsselskaper mottok 44,1% av all filmstøtte til kinofilm²⁹ i perioden 2009 til 2013. Over to tredjedeler av filmstøtten gikk til de øverste 10 selskapene, som fikk penger til 80 filmprosjekter (Furuly, 2013). Dette tyder på at det her befinner seg mange regissører fordelt på relativt få produsenter. Kravet til erfaring i produsentleddet, diskutert i kapittel 5.2.2 *Kampen om den symbolske kapitalen*, gjør at de etablerte produksjonsselskapene og produsentene tilknyttet dem innehar sentrale portvokterroller i feltet.

Den norske filmskolen

Den norske filmskolen ved Høgskolen i Lillehammer (Dnf) har siden oppstarten i 1997 utdannet 9 kull med mer enn 220 profesjonelle filmskapere innenfor en rekke fagfunksjoner, deriblant både manus, regi og produksjon. Dnf har liten makt over den daglige aktiviteten i det norske filmfeltet, men har stor makt over rekrutteringen til feltet. Dekanen ved Dnf er “den personen i Norge som har størst ansvar for rekrutteringen av de toneangivende aktørene til film- og tv-bransjen” (Gjerdrum, 2016). Utdannelse fra Dnf er i seg selv meritterende i feltet, og opptakskomiteén til skolen fungerer dermed som en eksklusiv portvokter for en av de viktigste inngangene til det norske filmfeltet. I forbindelse med at åremålet til dekanen på Dnf nærmer seg slutten har stillingen nylig blitt utlyst, noe som har ført til en stor debatt både blant filmfolk, nåværende og tidligere elever og ansatte ved Høgskolen i Lillehammer³⁰. Dette engasjementet viser at skolen har høy respekt hos feltets agenter og at de verner om kvaliteten ved den.

5.2.6 De eksklusive støtteordningene

Vi har allerede nevnt at de offentlige tilskuddsordningene i NFI kan plasseres i forskjellige delfelt etter hvilke type vurderinger som ligger bak: kunstneriske, kommersielle eller inklusive (selv om få aktører i feltet er vant til å forholde seg reflekterende til den inklusive delen):

²⁹ Dette inkluderer altså både produksjonstilskudd (konsulent- og markedsvurdert), lanseringstilskudd og etterhåndstilskudd/billettstøtte. Artikkelen sier ikke om dette inkluderer støtte til kinodokumentarer, men det er rimelig å anta ut fra formuleringen ”all filmstøtte til kinofilm”.

³⁰ Se blant annet *Den norske filmskolen trenger en ny dekan* (Gjerdrum, 2016), *”Gjerdrum er injurierende”* (Vassdal et al., 2016) og *”Filmskolen bør finne seg ny dekan”* (Rushprint, 2016b).

Balansen mellom film som kunst og film som populærkultur er også reflektert i tilskuddssystemet. For kinofilm spesielt gjelder dette skillet mellom forhåndstilskudd etter markedsvurdering og forhåndstilskudd etter kunstneriske vurdering. Mens markedsordningens sentrale evalueringskriterium er filmenes antatte publikumspotensial, blir tilskudd etter kunstnerisk vurdering gitt etter en «helhetlig vurdering av kunstneriske, produksjonsmessige, økonomiske, tekniske og markedsmessige hensyn». (Ryssevik et al., 2014, s. 118)

Innenfor delfeltene finnes det flere forskjellige tilskuddsordninger, hver med sine særegne mål, (formelle og uformelle) kvalifiseringskrav og vurderingskriterier. Under følger en raskt gjennomgang av NFIs eksklusive tilskuddsordninger, og hvordan de forholder seg til kapital og posisjoner i delfeltet.

Manusutvikling

Tilskudd til *manusutvikling* er ofte det første tilskuddet et filmprosjekt får, og en vanlig inngangsport til det eksklusive delfeltet. Vurderinger gjøres av en egen manuskonsulent (sammen med en manusrådgiver) på kunstnerisk grunnlag, og tilskuddet gis direkte til manusforfatter på et tidlig stadium i utviklingsfasen, vanligvis ved en *synopsis* (rask gjennomgang av filmens viktigste karakterer og hendelser) på 4-6 sider. Her søker manusforfatter selv, uten produsent³¹, og er dermed fri fra kravet om betydelig profesjonell erfaring. Det kreves likevel relevant utdanning eller filmfaglig yrkeserfaring, og at søker “er anerkjent for høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning”. Målet med ordningen er å utvikle idéen fra synopsis til en bearbeidet første versjon av manuskript “av høy kunstnerisk og profesjonell kvalitet” som kan være klar til å presenteres for produsenter (Norsk filminstitutt, u.å.). Størrelsen på tilskuddet er begrenset, men som regel nok til å lønne en manusforfatter i omtrent et halvt år.

Prosjektutvikling

Så snart et filmprosjekt er tilknyttet en produsent er det vanlig å søke om *tilskudd til utvikling etter kunstnerisk vurdering* (prosjektutvikling). Dette må søkes av et produksjonsselskap, og her stilles det krav til “betydelig profesjonell erfaring blant nøkkelarbeiderne” (manusforfatter, regissør og produsent). Dette tilskuddet er større enn manusutviklingstilskuddet, og kan gå til å utvikle manuskriptet videre, castingarbeid, location scouting, utvikling av regikonsept, finansieringsarbeid og lignende.

³¹ Ordningen stiller per i dag krav som ekskluderer alle prosjekter som er tilknyttet en produsent. Dette kravet kommer til å bli fjernet ved forskriftsendringer 1. januar.

Søknadene vurderes på kunstnerisk grunnlag av en av de to spillefilmkonsulentene, og ordningen brukes ofte som en inngang til senere å kunne få produksjonsutvikling. Det gis nemlig *utviklingstilskudd* til langt flere prosjekter enn det gis *produksjonstilskudd*, så her er porten litt videre. Blant prosjektene som søker tilskudd her er også prosjekter hvor produsentene er åpne om at de ønsker å gå i en kommersiell retning og søke markedsordningen. Markedsordningen har nemlig ingen egen utviklingsordning, så både *manusutvikling* og *tilskudd til utvikling etter kunstnerisk vurdering* kan utvikle prosjekter til begge "leire", såfremt kvaliteten vurderes høy nok til at prosjektet er verdig (NFI-ansatt 1, intervjuet 27.06.16). Skillet mellom delfeltene kan derfor være ekstra utydelige når prosjektene enda er i utviklingsfasen. Eller kanskje prosjektene bare ikke har funnet sin posisjon enda?

Konsulentordningen

Det vanlige neste steget for et kunstnerisk filmprosjekt er tilskuddsordningen for *produksjon av kunstnerisk vurdert film*, også kjent som *konsulentordningen*. Denne ordningen fungerer omtrent på samme måte som ordningen for utviklingstilskudd, med de samme spillefilmkonsulentene og produksjonsrådgiverne bak vurderingene. Forskjellen er at her er tilskuddet som regel mye større (ofte rundt 40% av produksjonsbudsjett), kravene til søkeren (produsent, regissør og manusforfatters symbolske kapital) langt høyere, porten mye smalere og anerkjennelsen mye større. Konsulentordningen regnes som hovedtilskuddsordningen i det kunstneriske delfelt.

Pakkefinansiert produksjon

Den tilskuddsordningen som sannsynligvis gir den høyeste anerkjennelsen, er også den mest eksklusive. Ordningen heter *pakkefinansiert produksjon*, og består av tilskudd til prosjektutvikling og avtale om prioritering ved søknad om produksjonstilskudd av inntil tre kinofilmer³². Tilskuddet gis til team bestående av en veldig høyt anerkjent regissør og en veldig høyt anerkjent produsent/produksjonsselskap, som dermed får tilskudd til flere filmer relativt automatisk. Filmskaperne som blir tatt inn i ordningen er allerede anerkjent i så stor grad at de 2-3 neste filmene de utvikler ikke blir vurdert av en konsulent, kun fulgt og veiledet av NFI. De står dermed fritt til å utvikle og produsere akkurat de filmene de selv måtte ønske. Tanken er en ordning "der de aller beste aktørene gis større frihet til selv å

³² Omfanget var i utgangspunktet på inntil 3 filmer, men det ser i skrivende stund ut til at ingen av tilskuddsmottakerne får innvilget mer enn 2 prosjekter (Huser, 2016a).

bestemme hva som skal produseres” (Robsahm, 2014), og er kanskje det nærmeste vi kommer en ordning for tilretteleggelse for *Kunsten* innenfor spillefilm i Norge. Dette tilskuddet er i skrivende stund kun delt ut til fire regissør/produsent-team, og NFI har nylig foreslått å legge ordningen ned på grunn av begrensede tilskuddsmidler og fordelingsprioriteringer (Huser, 2016a).

Nye Veier

I 2012 opprettet NFI en ny ordning for kunstnerisk vurdert spillefilm kalt *Nye Veier til lange filmer*. Dette er en ordning for lavbudsjettsproduksjoner (maksimalt produksjonsbudsjett er 8 millioner), og en målrettet talentsatsning. Som Maren Larsen viser i masteroppgaven *Talentbegrepet i norsk film* (2013) brukes begrepet talent på mange forskjellige måter, men viser her hovedsakelig til regissører som har utvist stort kunstnerisk potensiale. Siden rammen for produksjonsbudsjettet er relativt lav stilles det også lavere krav til erfaring i produsentleddet, slik at denne ordningen kan fungere som en mulig inngang for uavhengige produsenter (Rushprint, 2012). Produsent-/regissørposisjonene er altså snudd på hodet her i forhold til de konvensjonelle tilskuddsordningene, ved at en erfaren og anerkjent regissør har mulighet til å anerkjenne og åpne porten for en uavhengig produsent.

VIP-stipend

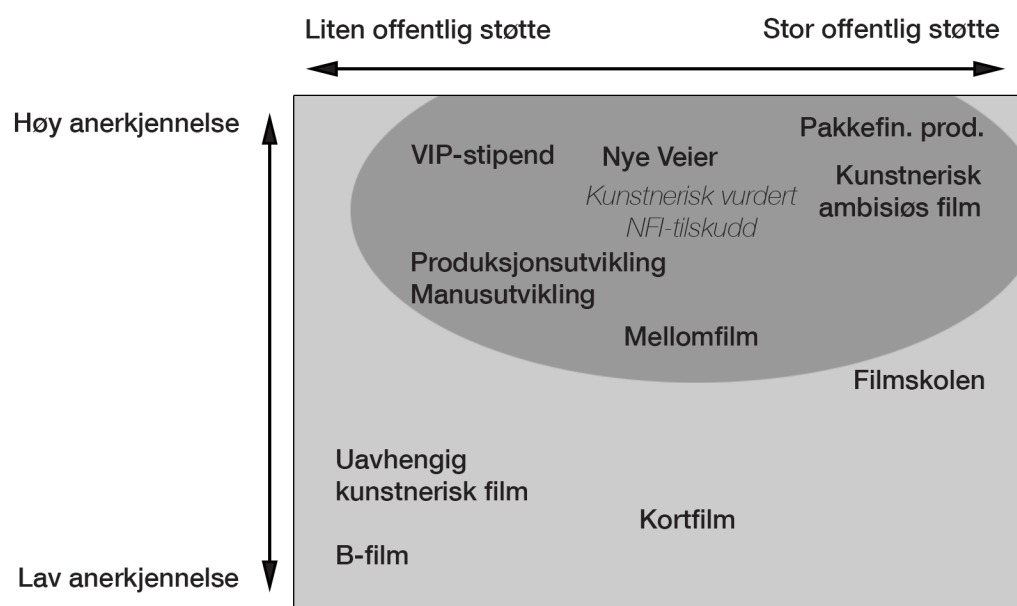
I tillegg har NFI en stipendordning kalt *Vekst I Prosjekt* (VIP-stipend), som gir 200.000 kroner til anerkjente og etablerte regissører for å fordype seg og utvikle et spillefilmprosjekt. Her vurderes tilsagn etter regissørens ”talent og erfaring” og ”beskrivelse av ønskede prosesser (...) med fokus på egenutvikling” (Norsk filminstitutt, u.å.), med andre ord hovedsakelig regissørens symbolske kapital.

5.2.7 Det eksklusive delfeltets struktur

Et forsøk på å overføre Solhjell og Øiens figur for strukturen i det eksklusive kunstretsløp, jfr. figur 2.1 i kapittel 2.2.1, til en tilsvarende figur i det eksklusive filmdelfeltet kan ta forskjellige former. De klareste motsetningene jeg har funnet, som skaper ulike posisjoner i det eksklusive delfeltet, er kapitalmengde (høy eller lav anerkjennelse), mengde offentlig støtte (stor eller liten offentlig støtte). Det er lett å se at det kan finnes en sammenheng mellom de to. En reduksjonistisk måte å se dette på ville vært å dele det hele i to på midten, og si at skillet går mellom de etablerte, med høy anerkjennelse og mye støtte; og de uavhengige, med lav anerkjennelse og liten offentlig støtte. Men strukturen er mer nyansert enn som så. Det finnes nemlig ingen

automatikk i at kunstnerisk anerkjennelse gir offentlig tilskudd på kunstnerisk grunnlag, og langt flere faktorer kan hjelpe en agent å oppnå kunstnerisk anerkjennelse enn offentlig tilskudd i seg selv. Samtidig finnes det også posisjoner i feltet med stor andel offentlig støtte, men som kun i spesielle tilfeller gir særlig kunstnerisk anerkjennelse.

En analyse av filmens eksklusive delfelt, basert på Solhjell og Øiens Bourdieu-inspirerte teori, kan illustreres på denne måten:



Figur 5.1: Posisjoner i det eksklusive delfelt

Som det fremkommer av figuren lar tilskuddsordninger og filmtyper seg lettere plassere i feltet enn agenter. Og som nevnt tidligere innehar agenter sjelden faste posisjoner, men beveger seg både innad i og mellom delfeltene i løpet av sin karriere og fra prosjekt til prosjekt, samt at det er fullt mulig å befinne seg i flere posisjoner samtidig. Kartet over feltet kan likevel si noe om hvor visse agenter befinner seg, ved å ta deres filmer, tilskudd og anerkjennelse i betraktning.

Blant ansatte i NFI er det vanlig å omtale filmprosjekter som kvalifiserer til tilskudd som at de ”kommer i posisjon” til tilskudd. Denne dagligtalemåten passer godt med en sosiologisk forståelse av filmbransjen som et felt, med flere delfelt og mange mulige *posisjoner* i feltet. I figur 5.1 kan man si at agenter som oppnår posisjoner

innenfor den mørke sirkelen i delfeltet er i posisjon til å kunne motta forskjellige typer kunstnerisk vurdert offentlig tilskudd fra NFI. Dette krever en viss mengde symbolsk kapital.

Den vanligste inngangen til det eksklusive delfeltet går gjennom kortfilmen. I starten dreier det seg ofte om uavhengig kortfilm laget på egne lommepenger eller kortfilm finansiert med midler fra det inklusive delfelt. Deretter går veien gjerne via Den Norske Filmskolen, som i seg selv er en anerkjennende agent og ”en av landets dyreste utdanninger totalt sett (regnet etter kostpris per student)” (Gjerdrum, 2016). Videre lager man kanskje kortfilm med tilskudd fra NFI, før man søker anerkjennelse hos de etablerte produsentene i håp om å få tilskudd til å utvikle og etter hvert gjennomføre egne spillefilmprosjekter høyere oppe på anerkjennelsesstigen. En annen bane er å bevege seg inn i landskapet for produksjon av uavhengig, kunstnerisk film, gjerne i et ungt, uavhengig og egetoppstartet produksjonsselskap. Noen agenter klarer å oppnå nok anerkjennelse gjennom disse filmene til å klatre seg opp til en posisjon hvor de etter hvert kvalifiserer til kunstnerisk tilskudd. Andre forblir i landskapet for den uavhengige filmen, frivillig eller ufrivillig. Filmskapere med særlig interesse for b-film, altså sjangerfilm (ofte skrekk, splatter, gore) med lave budsjetter, er ofte godt fornøyde med sine posisjoner her nede, og verken søker eller forventer anerkjennelse fra ”fiffen” lengre oppe (se f.eks. Huser, 2016b). Denne posisjonen har mange likhetstrekk med tilsvarende posisjon i det kommersielle delfelt.

Øverst i feltet finner vi agenter som lager kunstnerisk ambisiøse filmer, og filmskapere som har oppnådd så høy anerkjennelse at de mottar pakkefinansiering. Her, i landskapet med høy offentlig støtte og høy anerkjennelse, finner vi de mest ettertraktede posisjonene i det eksklusive delfeltet. Filmene som befinner seg her oppe vinner jevnlig presisjetunge priser på internasjonale festivaler, og regissørene her har navn som er kjent for de fleste kulturinteresserte i landet.

Filmene som ikke er kunstnerisk utfordrende nok³³ til å oppnå posisjonen øverst i delfeltet blir ofte betegnet som mellomfilm. Dette er en betegnelse den deler med den kunstneriske filmen som samtidig har store kommersielle ambisjoner.

³³ Her viser ”kunstnerisk utfordrende” til en relativ og meritterende størrelse, som bare kan bestemmes av agenter i posisjon til å gi slik kunstnerisk anerkjennelse.

Mellomfilmposisjonen kan sies å befinne seg både i det eksklusive og det kommersielle delfelt, derav begrepet ”mellomfilm”. Denne vil jeg komme tilbake til i kapittel 5.5.1 *Mellomfilmen*.

5.3 Det kommersielle delfeltet

Ved siden av det eksklusive delfeltet finner vi et delfelt hvor kommersielle verdier er viktigere enn kunstneriske verdier. Agentene i dette kommersielle delfeltet sogner til børsen, og måler filmenes verdi etter økonomiske målestokker. De vanligste økonomiske målestokkene er størrelsen på filmens produksjonsbudsjett og antall solgte kinobilletter i Norge. Her produseres blant annet de store, publikumsrettede filmene (*blockbusterfilmene*), barnefilmene og de publikumsrettede, uavhengige filmene (ofte sjangerfilmer som skrekk eller komedie). Hvordan kan vi forstå dette delfeltet?

5.3.1 Økonomisk kapital

I det kommersielle delfeltet kjempes det om økonomisk kapital. Solhjell og Øien (2012) definerer dette på flere måter: som rene penger, som tilgang til penger, som økonomisk troverdighet og som markedsverdi. Om man regner dette under ett får man en kapital som er av økonomisk størrelse, og som er verdt å kjempe for for alle med økonomiske interesser i filmfeltet, enten det handler om budsjettering, finansiering, investering, produksjon, publikumstall eller inntjening. Det er imidlertid agentene som sogner til børsen, og som er involvert i publikumsrettede produksjoner i det kommersielle delfelt, som i størst grad kjemper om og forvalter denne kapitalen.

Erfaring og vellykkede produksjoner teller positivt i alle de tre delfeltene. Det kan derfor være fristende å tenke at den anerkjennelsen det opereres med i det eksklusive delfelt også fungerer som en kapital i det kommersielle delfelt. Slik er det ikke nødvendigvis. En kunstnerisk anerkjent regissør besitter ikke automatisk kapital som gjør seg gjeldende i det kommersielle delfelt, slik det heller ikke nødvendigvis går motsatt vei. Solhjell og Øien skriver at ”kunstnerisk anerkjennelse fra agenter i det eksklusive kretsløp teller i den utstrekning den betinger høyere pris og større omsetning” (2012, s. 57). I filmfeltet kan dette overføres slik at kunstnerisk anerkjennelse fra agenter i det eksklusive delfeltet teller i den utstrekning den gir høyere kommersiell troverdighet. Der agenter med vellykkede produksjoner i det eksklusive delfelt blir tildelt kunstnerisk anerkjennelse, oppnår agenter med

kommersielt vellykkede produksjoner en god *track-record*. En track-record består av en agents tidligere produksjoner, og en god track-record, med flere vellykkede produksjoner som har gjort det godt i markedet, er gyldig som økonomisk kapital³⁴.

En agent med høy økonomisk kapital kan være en investor med penger til å investere i norsk film, en distributør med stor evne til å markedsføre og lansere filmen, en manusforfatter og/eller regissør med stor kommersiell troverdighet eller en produsent med nettverket og tilgangen til andre slike agenter.

5.3.2 Kampen om den økonomiske kapitalen

Siden den politiske omstruktureringen på begynnelsen av 2000-tallet, med fokus på publikumsvennlige filmer og opprettelsen av markedsordningen, har billettsalget til norske spillefilmer økt betraktelig. Totalt sett har kinomarkedet, tross mørke spådommer, holdt seg overraskende stabilt, men andelen kinobilletter til norske spillefilmer har økt. Mye av dette kan tilskrives de aller mest kommersielle filmene. Ryssevik et. al. (2014) har regnet ut at de tre mest sette filmene per år stod for 46 prosent av kinobesøket på norsk film i perioden 2008 til 2010, mens det i perioden fra 2011 til 2014 var oppe i hele 60 prosent. Det betyr likevel på ingen måte at kampen om kapitalen i det kommersielle delfeltet er over. Kampen ser heller ut til å være intensivert, og foregår på flere forskjellige arenaer.

Én av disse arenaene er kampen om den publikumsvennlige filmens rammevilkår og bevilgninger. Før 2010 hadde eksempelvis markedsordningen til NFI et tilskuddstak på maks 10 millioner kroner per film inkludert lanseringstilskudd. Siden forhåndstilskuddet maks kunne utgjøre 50% av filmens produksjonsbudsjett, førte dette til at de fleste filmene som mottok tilskudd fra markedsordningen hadde produksjonsbudsjetter på rundt 20 millioner, mens andre filmer med høyere publikumspotensial ikke vant frem (Ryssevik et al., 2014). En av produksjonsrådgiverne i NFI mener at de nye reglene som ble innført i 2010, som opphevet denne grensen har fungert, noe som støttes av statistikken beskrevet over: ”Siden de nye reglene kom i 2010 er det bare to filmer som ikke har nådd 200.000

³⁴ Uttrykket *track-record* brukes i feltets dagligtale noen ganger også om kunsterisk orienterte agents tidligere filmer og deres kunstneriske suksess. Men av hensyn til denne modellen velger jeg å unngå dette, og definere track-record som et kommersielt ”rulleblad”.

solgte billetter. Ut fra premissene som ble lagt fungerer markedsordninga godt” (NFIs Produksjonsrådgiver i Bahr, 2014).

Samtidig kjempes det nærmest kontinuerlig om fordelingsforholdet mellom støtte til filmer fra de forskjellige delfeltene. Under en diskusjon om å vi burde vurdere å flytte midler fra barnefilmen til den kunstneriske ambisiøse filmen for å kompensere for lave besøkstall på ”vanskelige filmer” reagerer en etablert produsent av kommersiell barnefilm slik: ”Vi må jo ta innover oss at vi ikke kan lage så mange smale filmer som ingen har lyst til å se. Og hva vi skal gjøre med det, det vet jeg jo sannelig ikke. Men vi må jo som produsenter tenke på publikum” (i mailveksling august 2016).

En tredje kamp i det kommersielle delfeltet er kampen om å produsere det riktige filmprosjektet som når ut til så stort publikum som mulig i forhold til kostnaden på produksjonen. De kommersielt innrettede produsentene er tydelige på at et filmprosjekt krever engasjement og fortellerlyst i bunnen for å lykkes, men at den kalde og beregnende kalkulatoren spiller en viktig rolle helt fra begynnelsen.

Selvfølgelig regner vi på det helt fra start, det gjør vi faktisk. Vi får en idé på bordet, og tenker: ”Hvem er det som skal se denne filmen?” Vi definerer målgruppen, forsøker å finne ut hvor stor målgruppen er, hvordan vi kan nå den og om vi tror vi kan klare å nå den. Og parallelt med det må det selvfølgelig være et engasjement og passion. (...) Så det å finne den kombinasjonen er viktig for oss. (...) Begge ting må være tilstede. De riktige tallene på kalkulatoren, og den riktige lysten og magesfølelsen på å gjøre prosjektet. For vår del ialle fall. (Etablert produsent av kommersiell film, i mailveksling august 2016)

Til slutt kommer kampen om publikumstallene, gjennom dyre lanseringskampanjer og store kinosatsninger som, dersom de er vellykket, gir gevinst i form av en god *track-record* og økonomisk kapital.

5.3.3 De kommersielle støtteordningene

På grunn av spillefilmmediets store produksjonskostnader sammen med Norges begrensede publikumspotensial opereres det heller ikke i det kommersielle delfelt fullt ut etter markedets ordinære mekanismer. I Norge har vi rett og slett ikke stort nok potensielt kinopublikum til at det er forsvarlig å produsere norsk spillefilm. Selv

de mest kommersielle av filmene som produseres er avhengige av offentlig tilskudd for å være mulige å gjennomføre.

Markedsordningen

Det offentlige støttesystemet har én primærtilskuddsordning for det kommersielle delfeltet, nemlig *Produksjon av kinofilm etter markedsvurdering*, også kalt *markedsordningen*. Dette er en tilskuddsordning som tar utgangspunkt i ”objektive” kriterier i vurderingen av hvilke filmer som skal få tilskudd, og den primære målestokken er basert på et anslag av filmenes publikumspotensiale. Når man søker om tilskudd i markedsordningen vurderes prosjektets manus, markedsplan, finansieringsplan, reginotat, produsentnotat samt regissør og produsentens *track-record* av et panel bestående av én intern representant fra NFIs lanseringsavdeling og to eksterne, gjerne filmprodusenter, distributører eller kinofolk. Panelets medlemmer vurderer filmprosjektet uavhengig av hverandre og gir det et publikumsestimat hver. Deretter utelates det høyeste og det laveste estimatet, for å unngå at det enkelte panelmedlemmet skal kunne påvirke estimatet i for stor grad, og man står igjen med estimatet i midten. Dette blir stående som markedsordningens offisielle publikumsestimat for det gjeldende prosjektet, og såfremt dette estimatet er over 200.000 solgte kinobilletter blir prosjektet vurdert opp mot de andre filmprosjektene som søkte i samme runde. Prosjektet med høyest publikumsestimat får tilskudd til produksjon etter markedsvurdering, og omtales ofte i feltet som en *nr. 1-markedsfilm*.

Siden 2013 har det i tillegg blitt operert med en regel om at filmene som følger (alle dem som ikke nådde til toppen) konkurrerer med hverandre på grunnlag av en brøk: Filmens budsjett delt på filmens publikumspotensiale. Filmene som kommer best ut av denne brøken får også tilskudd, og omtales i feltet som en *nr. 2-markedsfilm*.

Det var en tendens i markedsordningen at filmene ble dyrere og dyrere, og de som fikk tilskudd i markedsordningen var filmer som hadde 40 millioner i budsjett og oppover. Så (...) intensjonen med denne endringen var at man skulle få inn filmer med et bredere budsjettsspekter, at du ikke måtte ha en film til 40 millioner for å komme i posisjon.
(NFI-ansatt 1, intervjuet juni 2016)

Regelen blir likevel fjernet ved utgangen av 2016 for å motvirke et annet utilsiktet resultat, nemlig kalkulert underestimering av budsjettene til filmer som produsentene

vet ikke vil nå opp til høyeste publikumsestimat. I stedet legger de til rette for at brøken skal bli så gunstig som mulig ved hjelp av et underestimert budsjett:

Det vi har erfart er at vi har fått søknader med for lave budsjett for at man skal komme i posisjon. Når man så har fått tilskudd går budsjettet opp, av en eller annen merkelig grunn. Så når man leverer sluttregnskap så er det kanskje mange millioner over det man hadde som kalkyle i søknadsøyeblikket. (NFI-ansatt 1, intervjuet juni 2016)

Disse justeringene gjøres av NFI for å best mulig nå opp til støtteordningens målsetninger om å nå ut til et stort publikum.

Balansegangen mellom automatikk og kvalitetsbasert vurdering er vanskelig. Et *helautomatisk* system, hvor tilskudd utløses med utgangspunkt i generelle og objektive kriterier, fratrar de bevilgende myndighetene mulighetene til å påvirke kvalitet og innhold og dermed også virkemidlene for å nå de kulturelle og kunstneriske målene for filmpolitikken. Slike systemer vil derfor alltid ligge nærmere næringspolitikken enn kulturpolitikken. (Ryssevik et al., 2014, s. 117)

Vurderingene som legges til grunn for tilskudd er uansett fri fra vurderinger om prosjektenes kunstneriske potensiale eller filmskaperens kunstneriske anerkjennelse. Regissørens og produsentens *track-record* legges vel og merke til grunn for estimeringen av publikumspotensialet, og er slik sett en viktig del av delfeltet, men dette må ikke blandes med kunstnerisk anerkjennelse. Track-record viser som nevnt til filmskaperens tidligere filmer og hvordan disse har gjort det i markedet. Her snakker vi om en annen kapital som gjør seg gyldig, nemlig den økonomiske kapital.

Lanseringstilskudd

NFI har også en annen tilskuddsordning som hovedsakelig vurderes etter kommersielle målestokker, nemlig tilskudd til *lansering av kinofilm i Norge* (lanseringstilskudd). Her gjøres det en skjønsmessig vurdering av publikumspotensialet den enkelte spillefilmen har på kino. Samtlige norske spillefilmer som oppnår ordinær kinodistribusjon kvalifiserer for lanseringstilskudd, men høyere publikumspotensiale tilsier normalt også høyere tilskudd. Dette er likevel ingen enkel matematisk utregning fordi planer for lanseringen, lanseringstidspunkt og om filmen er forhåndsstøttet eller ikke, spiller inn. NFI har ingen formalisert prioritering av forhåndsstøttede filmer, men ”forhåndsstøttede filmer kjenner vi jo

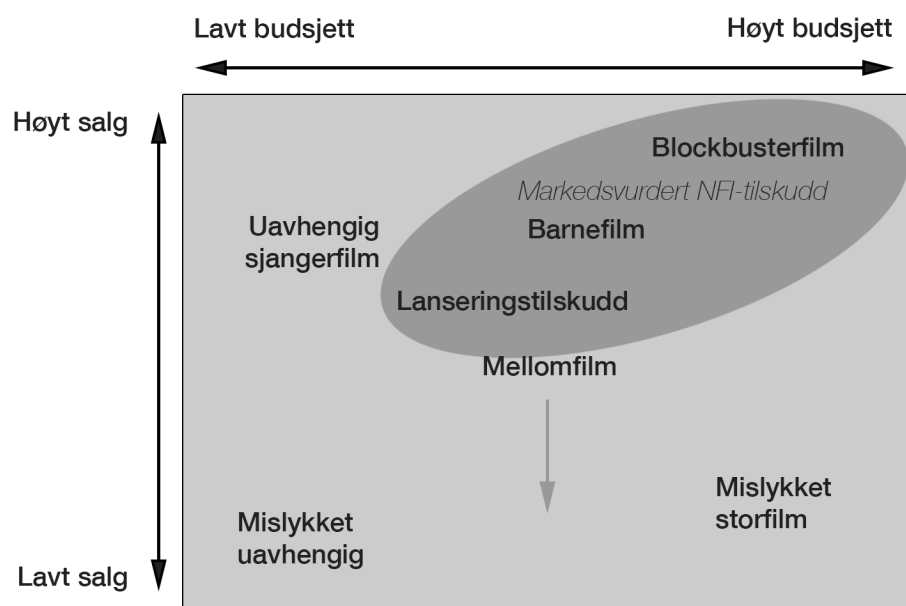
godt. Har som regel vært med i en utvikling over tid. Og ja. Praksis er nok slik at disse filmene mottar større tilskudd enn de som er laget «utenfor» systemet.” (NFI-ansatt 1, i mailveksling august 2016). Dette er et eksempel på at symbolsk kapital kan gjøre seg gyldig også i det kommersielle delfelt.

5.3.4 Det kommersielle delfeltets struktur

Det kommersielle delfeltets struktur lar seg lettere overføre fra kunstfeltet enn det eksklusive, fordi den økonomiske kapitalen og de økonomiske reglene er langt likere. I den kommersielle delen av kunstfeltet trekker Solhjell og Øien (2012) opp de to hovedmotsetningene høyprismarkedet/lavprismarkedet og høy/lav omsetning. Filmens kommersielle delfeltet er også preget av to hovedmotsetninger som ligner kunstens. Den ene går mellom filmprosjektene med høyt budsjett og filmprosjektene med lavt budsjett. Den andre motsetningen går mellom filmene som oppnår høyt salg og filmene med lavt salg, som fremfor noe annet er delfeltets fremste mål på og kriterium for en slags kommersiell anerkjennelse. Delfeltets agenter er opptatt av at det skal være en sammenheng mellom størrelsen på budsjettet og salgspotensialet til filmen.

Å lage film til mange millioner som ingen drar og ser er en naiv og uansvarlig måte å lage film på. Vi er nødt til å lage film som sørger for at vi kan betale regningene våre. Det er jo det som er oppgaven vår som produsent. (Etablert produsent med høy posisjon i det kommersielle delfelt, i telefonintervju 12.09.16)

En analyse av filmens kommersielle delfelt, basert på Solhjell og Øiens Bourdieu-inspirerte teori, kan illustreres på denne måten:



Figur 5.2: Posisjoner i det kommersielle delfelt

Også i dette delfeltet er det lettere å plassere produksjoner og tilskuddsordninger som posisjoner i kartet, enn agenter i feltet. Agenter beveger seg mellom flere posisjoner i feltet, mens enkeltproduksjoner kan plasseres mer nøyaktig. Her plasseres hver enkelt produksjon med intensjon på budsjettaksen (forutsatt at budsjett overholdes) og av (grad av suksess i) markedet på salgsaksen. Den vertikale skalaen er altså en (relativt uforutsigbar) suksesskala, hvor de vellykkede filmene scorer høyt, mens de mislykkede filmene scorer lavt. Vellykket/mislykket viser her hovedsakelig til kinobillettsalg, som er feltets primære målestokk på suksess. Filmenes totale inntekter er selvsagt også en relevant størrelse, men dette regnestykket er ofte både komplisert og utilgjengelig for andre enn de sentrale investorene. Billettsalg er derimot veldig lett tilgjengelig, blant annet på <http://filmweb.no/filmtoppen>, og rapporteres jevnlig om både i dagspresse og bransjesammenhenger. Det er likevel beregninger av publikumspotensial som er avgjørende for om filmene kommer i posisjon (mørk sirkel) til markedsvurdert NFI-tilskudd fordi salgstall naturligvis ikke er tilgjengelige på tidspunktet avgjørelsen om tilskudd må tas.

Agenter og tilskuddsordninger i det kommersielle delfeltet kan likevel sies å hovedsakelig bevege seg innenfor et visst område i delfeltet, basert på hvilket område deres filmproduksjoner oftest havner i. Agenter som beveger seg innenfor det mørke området i posisjonskartet er også her i posisjon til å kunne motta offentlig støtte. Det er likevel veldig forskjellige krav som stilles til agenter som ønsker å komme i

posisjon til de forskjellige støtteordningene. For å kvalifisere til lanseringsstøtte holder det å lage en spillefilm som oppnår ordinær kinodistribusjon, selv med veldig lavt publikumsestimat, men med høyere estimat kommer også mer støtte. Agenter som kvalifiserer til produksjonstilskudd etter markedsvurdering beveger seg i det øvre sjiktet av salgsskalaen. Dette er et formalisert mål ved at ordningen setter krav til at filmene skal ha et publikumsestimat på minimum 200.000, og bekreftes av markedsordningens positive måloppnåelse (se bl.a. Ryssevik et al., 2014, s. 126-128).

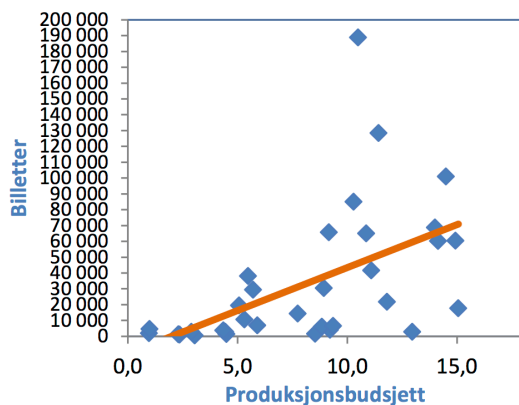
Nr. 1-markedsfilmene ligger langt til høyre med veldig høyt budsjett. Dette er ofte sensasjonspregede blockbuster-produksjoner som blir viet stor plass i den norske offentligheten, både under innspilling og lansering. Regissørene som har gjort suksess her i løpet av de siste årene har ved flere anledninger gått videre til karrierer i Hollywood. Nr. 2-markedsfilmene ligger nærmere midten, og er ofte barnefilmer med produksjonsbudsjett rundt 20 millioner. Området lengst til venstre, med høyt salg og lavt budsjett preges i stor grad av uavhengige sjangerfilmer som lykkes godt i markedet, tross relativt lave budsjetter.

I bunnen av kartet finner vi produksjonene og agentene som kommer dårligst ut i det kommersielle feltet, i kraft av å ikke være kommersielt suksessfulle. Høyresiden består av filmer med høyt budsjett, og dermed også stor fallhøyde, som ikke treffer i markedet. I følge NFI har 3 filmer med tilskudd fra markedsordningen landet på under 200.000 kinobesøk i løpet av de siste årene. Venstresiden preges av lavbudsjettsfilmer, ofte uavhengige, som ikke treffer i markedet. Disse oppnår lite oppmerksomhet i dagspressen, og forbigås ofte i stillhet i offentligheten.

5.3.4.1 Risiko i høyden

Målet til filmskapere i det kommersielle delfelt er å selge mange kinobilletter, uavhengig av størrelsen på filmens produksjonsbudsjett eller om filmen har forhåndstilskudd eller ei. Filmer med høyt budsjett tar større økonomisk risiko enn filmer med lavt budsjett. Produksjonstilskudd fra markedsordningen er med på å balansere dette ut ved å heve andelen offentlig tilskudd, og dermed senke andelen risikokapital. Kun unntaksvis produseres filmer med veldig høyt budsjett uten forhåndstilskudd fra NFI, da gjerne på tross av avslag i markedsordningen (Ryssevik

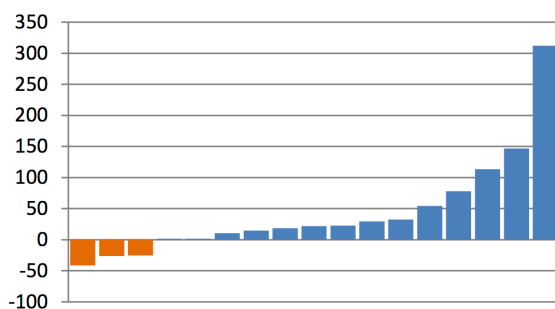
et al., 2014, s. 123). Spillefilmen *Børning* er et eksempel på at dette likevel er mulig, med et produksjonsbudsjett på like over 30 millioner kroner (Furuly & Bach, 2014).



Figur 5.3: Sammenheng mellom produksjonsbudsjett og besøkstall, filmer uten produksjonstilskudd (hentet fra Ryssevik et. al. 2014, s. 124)

Forholdet mellom budsjettstørrelsen og publikumsestimat er en kalkulert risiko produsentene og deres investorer tar. Ryssevik et. al. (2014) har ingen utregninger i *Åpen Framtid* som direkte viser korrelasjonen mellom størrelse på budsjett og salg av kinobilletter blant publikumsorienterte filmer, men påstanden kan likevel underbygges av to

av rapportens grafer. Figur 5.3 viser sammenhengen mellom produksjonsbudsjett og besøkstall blant filmer uten produksjonstilskudd (alle ordninger inkludert) med premiere fra januar 2011 til mai 2014. Dette inkluderer med all sannsynlighet en stor andel filmer som først og fremst har kunstneriske ambisjoner, men viser likevel både at mange lavbudsjettfilmer får svært lavt besøk og at høyere budsjett ofte gir høyere billettsalg. Den samme trenden vises i statistikken som inkluderer spillefilm med forhåndstilskudd på kunstnerisk grunnlag (Ryssevik et al., 2014).



Figur 5.4: Estimert avkastning på risikokapitalen, markedsvurdert film og barnefilm, 2011-2013 (prosent) (hentet fra Ryssevik et. al. 2014, s. 99)

Figur 5.4 tar for seg barnefilmer og filmer med tilskudd fra markedsordningen med premiere i 2011-2013. Dette er filmer det er rimelig å anta har langt høyere budsjetter enn de uavhengige filmene i figur 5.3. Figur 5.4 viser Ryssevik et.al.s estimeringer som tilsier at de

aller fleste av disse filmene oppnådde avkastning på egenkapitalen, altså solgte nok til å regnes som en økonomisk suksess. Dette kan altså tyde på at den relative risikoen ikke nødvendigvis blir større med større produksjonsbudsjett, fordi høyere produksjonsbudsjett ser ut til å forsvare et høyere publikumsestimat. Lavbudsjettfilmene er langt mindre avhengige av høyt billettsalg for å regnes som en

suksess. Statistikken fra Ryssevik et. al. (2014) tyder på at dette ofte også er resultatet.

Jeg skal være forsiktig med å dra harde konklusjoner uten grundig gjennomgang av et empirisk tallmateriale, men det kan være rimelig å anta at den stigende kurven som finnes i Ryssevik et. al.s figurer også gjenspeiles som en overvekt av filmer oppe til høyre (høyt budsjett, høyt salg) og nede til venstre (lavt budsjett, lavt salg) i kartet over posisjoner i det kommersielle delfelt.

Agenter som opererer med lavt budsjett i det kommersielle delfeltet lager ofte uavhengig spillefilm som ikke oppnår publikumsestimat over 200.000, og derfor ikke kvalifiserer til å søke støtte fra markedsordningen (eller andre forhåndsstøtteordninger) (Uavhengig produsent, intervjuet 06.09.16). Slik sett ligger denne delen av det kommersielle delfelt nært det inklusive delfeltet.

5.4 Det inklusive delfeltet

Det tredje og siste av delfeltene i det norske filmfeltet er det inklusive. Solhjell og Øien (2012) beskriver det inklusive kretsløpet i kunstfeltet som et delfelt hvor bredde har forrang for elite, hvor ”alle har rett til kunst” og ”alle skal med” er rådende verdier og kvalitetskriteriet ikke er ”best mulig”, men ”godt nok”. Dessuten er rettferdighet et gyldig argument for å motta offentlige midler, ”alle skal ha like meget som andre” (Solhjell & Øien, 2012, s. 50-53). Dette kan virke som et svært behagelig delfelt å bevege seg i.

Da Solhjell foreslo denne tredje utvidelsen av den vanlige kunst/kommers-motsetningen i *Kunst-Norge* (1995) var det fordi han mente den sterke politiske støtten til kunsten i Norge hadde så stor innflytelse at den skapte et nytt delfelt, med egne krefter og egne spilleregler. Det norske filmfeltet er også, både historisk og samtidig, kraftig støttet og helt avhengig av bevilgninger fra politisk etablerte organer, uten at det har vært vanlig å tenke på filmfeltet som delt i mer enn to. Hvordan kan vi så forstå det norske filmfeltet med utgangspunkt i et tredje, inklusivt delfelt?

Man skal ikke langt ut av hovedstadens kultursentrum før man møter de inklusive kreftene og initiativene: Bygde-kinoen som drives av en omreisende maskinist med en

bærbar prosjektor, Den kulturelle skolesekken (DKS) som skal gi elever i grunnskolen og videregående forståelse av film som kunst og kulturuttrykk, Frifond Barn og Unge som gir støtte til lokale aktiviteter (deriblant amatørfilm) og de regionale filmsentrene som jobber for å rekruttere til og fremme filmmediet i regionene. Dette er viktige arenaer for rekruttering både til det eksklusive og det kommersielle delfelt, og de politiske virkemidlene som settes inn her får ofte utslag i de andre delfeltene senere. Dekanen ved Den norske filmskolen (Dnf), en annen rekrutteringsarena vi har diskutert i kapittel 5.2.5, er en av dem som kjenner effekten av slike tiltak:

Det er langt flere mannlige enn kvinnelige søkere til filmskolen, og det tyder på at rekrutteringsarbeidet bør starte langt tidligere. Jeg tror det er tiltak som den kulturelle skolesekken som kan vekke unge jenters filminteresse og gjøre dem til gode regissører (Dnfs dekan i Steingrimsen, 2011)

Men finnes det et inklusivt delfelt også for den profesjonelle spillefilmen? Det inklusive delfeltet kan kanskje best forstås som de krefter og hjelpemidler som muliggjør filmproduksjon og -formidling uavhengig av de kunstneriske og de kommersielle verdiene, samt aktørene som forvalter og benytter seg av dem. Dette inkluderer alt fra frivillige amatørinitiativ til politiske bevilgninger som ikke kan tilskrives kunsten eller markedet. Forstått slik begynner det å tegne seg et bilde av et delfelt hvor filmen, også spillefilmen, gis muligheten til å leve, tross lav symbolsk og økonomisk kapital.

5.4.1 Politisk kapital

Det inklusive delfeltets spesifikke kapital er av politisk karakter, og består i følge Solhjell og Øien ”dypest sett i å ha tiltro hos politikere og i den offentlige kulturforvaltning til at de bidrar til å oppfylle deres kulturpolitiske mål” (2012, s. 54). Dette er med andre ord et delfelt som er ustabil og svært påvirket av de til enhver tid dominerende politiske verdier, både nasjonalt og lokalt. Verdier som går igjen er likevel ofte egalitære verdier, som desentralisering, demokratisering og egenaktivitet. Politisk kapital på filmfeltet består altså ikke av evnen til å tiltrekke seg offentlig støtte generelt (fordi statlig støtte på mange måter regnes som en forutsetning i hele feltet), men som evnen til å tiltrekke seg støtte ut fra politisk instrumentelle

prioriteringer. Dette er i tråd med Solhjell og Øiens modell for det norske kunstfeltet (2012) og Maren Larsens forståelse for en slik overføring til filmfeltet (2013, s. 25)

I *Kunst-Norge* (1995) beskriver Solhjell et dobbelt sett med kriterier innenfor det inklusive for utvelgelse av kunst: Det første settet handler ikke om kjennetegn ved kunsten, men ved kunstneren, slik som nasjonalitet, bosted, medlemskap, kjønn og alder. Det andre settet, som ofte er svakere enn det første, låner kriterier fra det eksklusive delfeltet for å få med så mange som mulig over en viss minstegrense av kvalitet. Innen filmfeltet blir det riktig å si at det inklusive delfeltet i noen tilfeller også låner kriterier fra det kommersielle delfelt, for å utelukke de agentene med aller minst kommersiell suksess fra inklusive ordninger. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 5.4.2 *De inklusive støtteordningene*.

Det tydeligste eksempelet på de inklusive kreftene i det norske filmfeltet finner vi hos de regionale filmsentrene. Her jobbes det aktivt for å rekruttere og bygge opp unge filmskapere, og bosted er en viktigere faktor for utvelgelse enn kunstnerisk kvalitet. Agenter i regionene besitter slik politisk kapital i kraft av sin alder og bostedsadresse. Dette gjør seg også gjeldende når det kommer til spillefilm. De regionale filmfondene, som etter påtrykk fra kulturdepartementet gjennom stortingsmeldingen *En framtidrettet filmpolitikk* (Kulturdepartementet, 2014-2015) ble konsolidert til tre fond, tildeler offentlig tilskudd (og private investeringsmidler) til prosjekter som bidra til å “utvikle bærekraftige regionale filmmiljøer”. Her har altså lokale produksjonsselskaper helt andre muligheter til å få innvilget tilskudd enn i tilskuddsordningene til NFI fordi det her foregår transaksjoner i en annen valuta, politisk kapital. Det samme skjer også når de etablerte produksjonsselskapene legger deler av en spillefilmproduksjon til regionene. De inngår avtaler med lokale aktører, og bruker deres politiske kapital til å søke om tilskudd fra de regionale filmfondene.

Det inklusive delfeltet er ikke bare distriktspolitisk filmproduksjon, men også en integrert del av støttesystemet til NFI og den sentrale, profesjonelle spillefilmproduksjonen. Dette gir direkte utslag i støttesystemet med ordninger som *moderat kjønnskvoltering* og *etterhåndstilskudd*, noe jeg kommer til å gå nærmere inn på i neste kapittel. Agenter i filmfeltet kan også her tilegne seg nok feltspesifikk

kapital til å få tilskudd fra NFI på grunnlag som verken stammer fra kunstnerisk anerkjennelse eller (estimert) kommersiell suksess.

5.4.2 De inklusive støtteordningene

Pakkefinansiert utvikling

Pakkefinansiert utvikling er en tilskuddsordning hvor en produsent kan få tilskudd til å utvikle tre til seks kinofilmprosjekter samtidig. Ordningen ligner på to andre ordninger i det eksklusive delfeltet, ved å være større i økonomisk omfang og mer ekskluderende enn *tilskudd til utvikling etter kunstnerisk vurdering*, men mindre i økonomisk omfang og ikke fullt så ekskluderende som *pakkefinansiert produksjon*, (jfr. kapittel 5.2.6 *De eksklusive støtteordningene*). Det formelle kravet for kvalifisering til ordningen er at ”søker ha vært hovedansvarlig for minst én kinofilm med allmenn kinodistribusjon de siste fem årene før søknad” (Norsk filminstitutt, u.å.). I realiteten er dette en ordning for å gi de etablerte produksjonsselskapene mer forutsigbare økonomiske rammer til utvikling av nye prosjekter. Daværende direktør i Norsk filmfond, Stein Slyngstad, uttalte da ordningen ble omstrukturert fra *produsentstøtten* i 2005: ”Denne formen for tilskudd gir produsentene større frihet og ansvar i den avgjørende utviklingsfasen. (...) Målet er at noen større enheter skal kunne ha kapasitet, ressurser og kvalitet til vedvarende satsing på utvikling” (Rushprint, 2005). Tilskuddsordningen styrker de etablerte produsentenes posisjoner i filmfeltet generelt, alle tre delfelt inkludert. Slik sett kunne nok ordningen også blitt kategorisert som eksklusiv og kommersiell, men ordningen vurderer ikke de enkelte utviklingsprosjektene verken på kunstnerisk eller kommersielt grunnlag. I stedet vurderes søknadene av produksjonsrådgiverne (ikke konsulentene) på grunnlag av ”kjønnsbalanse, budsjett og finansiering, erfaring og soliditet, track-record de siste fem årene, kompetanse og miljø” (NFI-ansatt 1, i mailveksling august 2016). Dette er med andre ord en rekke faktorer av forskjellig art som til sammen forhåpentligvis fører til oppfyllelse av det politiske målet om “flere større selskaper og større konsolidering” (Kultur- og kirkedepartementet, 2006-2007). Ordningen er derfor først og fremst et verktøy for politisk målsetting, altså en inkluderende støtteordning, og et eksempel på at både kunstnerisk og kommersiell kapital kan gjøre seg gyldig i det inklusive delfeltet.

Moderat kjønnskvoltering

I flere år har NFI operert med det som kalles *moderat kjønnskvoltering* som et tiltak for å heve kvinneandelen i feltet. Dette er ikke en egen tilskuddsordning, men et politisk mål som nylig ble styrket gjennom en innstilling til Stortinget fra familie- og kulturkomiteen: ”Stortinget ber regjeringen iverksette tiltak for å bedre kjønnsbalansen innen norsk film, samt opprettholde målet om at andelen kvinner eller menn i nøkkelposisjoner skal være minst 40 pst.” (Familie- og kulturkomiteen, 2015-2016). Dette har NFI svart på ved å gå inn for et mål om 50% kvinneandel innen ordninger for talentutvikling og manus- og prosjektutvikling, og *moderat kjønnskvoltering* innenfor pakkefinansiert utvikling, konsulentordningen og markedsordningen (Norsk filminstitutt, 2016). Med moderat kvotering mener NFI at i tilfeller hvor to prosjekter ellers stiller likt (i kunstneriske vurderinger hos konsulenten eller kommersielle vurderinger hos markedspanelet) skal det tas hensyn til kjønn i prosjektenes *nøkkelposisjoner*, altså produsent, regissør og manusforfatter og kvoterer deretter. Skuespillerforbundet har tatt til orde for at også hovedrolleinnhavers kjønn bør være med i denne beregningen (Rushprint, 2016c), men har foreløpig ikke vunnet frem (NFI-ansatt 1, intervjuet juni 2016).

Dette gjør at kvinner i nøkkelposisjoner, i kraft av sitt kjønn, besitter politisk kapital. Denne politiske kapitalen er ikke nok til å utløse tilskudd i det eksklusive delfelt fordi det ikke finnes noe kunstnerisk meritterende ved den. Kapitalen kan likevel gjøre seg gjeldende ved å være med på å veie mot den ene siden i en ellers ganske lik kamp om den eksklusive støtten. Dette er altså et eksempel på hvordan de politiske kreftene utfordrer den eksklusive kunstens krav om en armlengdes avstand, noe som kan forklare den sterke ambivalensen kvoteringsforslag har blitt møtt med, også fra kvinner. ”Jeg ønsker å bli vurdert på grunn av prosjektet i stedet for kjønn. Man vil jo da aldri vite om det er på grunn av prosjektet eller kvoteringen at man får laget filmen.” sa en erfaren kvinnelig regissør da kjønnskvoltering ble aktualisert i 2006 (Faldalen, 2006). Den store frykten er at de inklusive kreftene som hjelper en film å bli realisert skal kunne trekke et i utgangspunktet eksklusivt og meritterende prosjekt bort fra det eksklusive delfelt og mot det inklusive. “Personlig har man jo ikke lyst til å være kvotert. Men det kan skyldes jåleri. For det kan være andre mekanismer som ”kvoterer” inn menn”, spekulerer en annen kvinnelig regissør samme sted (Faldalen, 2006). Forstått i lys av Solhjell og Øien (2012) dreier dette seg mindre om jåleri og

mer om et behov for å beskytte sin eksklusive posisjon og symbolske kapital. Dette er nok også grunnen til at vi tilnærmet aldri hører om prosjekter som har blitt kvotert: Kvoteringsordningen er bare effektiv når den kan operere i det skjulte. Blir det avslørt at den kunstneriske filmen eksisterer fordi den fikk tilskudd (altså kunstnerisk anerkjennelse) på kvotert grunnlag er anerkjennelsens verdi borte, både for filmen og samtlige involverte (se blant annet (Gaustad, 2011) om diskusjonen i etterkant av spillefilmen Pax).

Etterhåndstilskudd

Etterhåndstilskudd er en ordning hvor spillefilmer kan få offentlig tilskudd i etterkant av kinopremiere, og kom som en erstatning for billettstøtten i 2010. Ordningen er forutsigbar for filmskapere ved at den i utgangspunktet ikke baseres på skjønnsvurderinger av kvalitet, men snarere på matematiske utregninger for tilskudd. I korte trekk tilsier ordningen at man har rett på offentlig tilskudd tilsvarende 100% av filmens dokumenterbare salgssinntekter, såfremt man selger et visst antall kinobilletter. I utgangspunktet lå denne terskelen på 10.000 kinobilletter, men ble hevet til 35.000 i 2015. Dette er altså en automatisk tilskuddsordning, med en minimumsterskel for kommersiell suksess i bunn.

Så snart en produsent kan dokumentere 35.000 solgte kinobilletter har han rett til å få et tilskudd tilsvarende alle filmens salgssinntekter, inkludert minimumsgaranti fra distributør (MG, jfr. kapittel 5.1.2) og utenlandssalg (Norsk filminstitutt, u.å.). Intensjonen med ordningen er å oppfordre til mer privat kapital i filmfeltet, både fra private investorer og fra distributører. Dersom en produsent klarer å få en distributør til å investere 5 millioner i MG kan hun gå til en privat investor, spørre om 5 millioner i investering og love ham 100% retur på investeringen så snart terskelen for etterhåndstilskudd er nådd, selv om de reelle billettinntektene skulle være langt under 5 millioner. Om produsenten i tillegg klarer å få forhåndstilskudd fra konsulentordningen på 10 millioner har hun et filmprosjekt på 20 millioner med 50% privat kapital og svært lav risiko på den private investoren. Distributøren tar derimot stor risiko.

MG-er med optimistiske salgsmål øker dermed risikoen for distributøren, men maksimerer samtidig førsteutbetalingen av etterhåndsstøtte til produsenten og de andre

investorene. I utgangspunktet har derfor distributøren og produsenten motstridende interesser når det gjelder MG-ens størrelse. (Ryssevik et al., 2014, s. 83)

Ordningen tjener altså spillefilmer fra hele filmfeltet, men hører til i det inklusive delfelt fordi vurdering av tilskudd ikke gjøres på grunnlag av kunstneriske vurderinger eller suksess i markedet. Den er motivert av et politisk ønske om en bærekraftig bransje med mye privat kapital fra andre enn produsentene selv, og tilrettelegger dermed for filmproduksjoner som får dette til. Men ordningen tjener spesielt to typer spillefilm, nemlig den uavhengige spillefilmen og barnefilmen.

Den uavhengige spillefilmen

I etterkant av etableringen av etterhåndstilskuddet kom det en oppblomstring av uavhengige filmer med svært varierende billettsalg, fra agenter i uavhengige produksjonsselskaper uten særlig kunstnerisk anerkjennelse. Disse filmene kunne hente ut flere millioner i etterhåndstilskudd idet de passerte 10.000 kinobesøk, noe som gjorde det mulig å finansiere dem uten forhåndsgodkjenning fra NFI. Her finnes det altså et delfelt hvor agenter kan produsere spillefilm, med offentlig tilskudd, uten å forholde seg til det eksklusive delfeltets krav om kunstnerisk anerkjennelse eller det kommersielle delfeltets krav til kommersiell suksess³⁵. Det betyr imidlertid ikke at produksjon av uavhengig film i det inklusive delfeltet er en særlig attraktiv posisjon, for agenter som har mulighet til å velge.

Det er ganske jævlig å leve i en sånn verden hvor ting nesten ikke går rundt, eller bare så vidt akkurat går. Hvor du må pantsette huset ditt og... altså da kan du kanskje bare drite i å gjøre det da. (...) For det er klart at du kan ikke holde på med det et helt liv, hvis du ikke noen sinne tjener penger på det. Det klarer man ikke, det orker man ikke. Men det er veldig fint at det går an, tenker jeg. (Uavhengig produsent, intervjuet 06.09.16)

Etterhåndstilskuddet har også uten tvil vært den mest omdiskutert tilskuddsordningen de siste årene, og den har møtt stor motstand fra andre deler av filmfeltet (Ryssevik et al., 2014). Daværende spillefilmkonsulent i NFI gikk blant annet hardt ut mot ordningen i kommentaren *En sviktende støtteordning*:

³⁵ Dette delfeltet fantes også før 2010 under billetstøtteordningen, men opererte da med andre rammer. Endrede støtteordninger forandrer slik spillereglene, dynamikkene og potensielt posisjonene i filmfeltet og dets delfelt.

At Staten belønner suksess også for filmer man i utgangspunktet har sagt nei til er sjenerøst, men også demokratisk så lenge dette forholder seg til faktisk suksess. Å dempe risiko for prosjekter man tror vil bli bra er helt nødvendig dersom vi ønsker norsk filmproduksjon. Men å dempe risiko for prosjekter som har bevist at de er en fiasko er bare meningsløst. (Robsahm, 2013)

Flere etablerte produsenter har også kritisert ordningen for å slippe uprofesjonelle filmskapere for lett til:

Da vi fikk en ny ordning med etterhåndstilskudd skjedde det noe veldig rart. Vi som søker forhåndsstøtte må gjennom en omfattende evaluering og alt vi foretar oss skal sjekkes grundig, mens uprofesjonelle i uetablerte miljøer kan sette i gang prosjekter og dra i land millioner i etterhåndstilskudd uten å være gjennom den samme evalueringen. (Etablert produsent med høy posisjon i det kommersielle delfelt i Stapnes, 2016)

Ordningen er beskyldt for å gi oss færre konsulentfilmer ved å tappe den totale potten for penger (Rushprint, 2013b), og de uavhengige spillefilmene blir samtidig beskyldt for å ødelegge markedspotensialet til de forhåndsstøttede filmene. *Kannibalisering* er blitt et vanlig uttrykk de siste årene, og viser til at når mange norske filmer lanseres samtidig spiser de hverandre, både i presseomtale og i kinobesøk. Dette brukes spesielt ofte av produsenter i det eksklusive delfelt om hvordan de uavhengige filmene ødelegger publikumspotensialet til de kunstnerisk ambisiøse filmene.

Jeg synes det er utrolig vanskelig, for på en måte så er det åpentbart at vi lager for mange filmer. Men på en annen måte så gjør jo hele verden det. Du kan liksom ikke si til folk at de ikke skal lage film, men man kan selvfølgelig ha et støttesystem som ikke inviterer for mye i forhold til hva som er fornuftig for bransjen som sådan. (Produsent med høy posisjon i det eksklusive delfelt, i mailveksling september 2016)

Denne holdningen er derimot ikke vanlig blant uavhengige filmskapere:

Det er noe piss. Nei, det er bare tull. Det er bare vissvass, fordi da skjønner man ikke hvordan publikum eller kinomarkedet fungerer. Dette er drevet frem av de som allerede har støtte, og som ser seg lei på at det kommer flere og tar en bit av kaka. (...) Men alle vil jo passe på sin syke mor. (Uavhengig produsent, intervjuet 06.09.16)

Dette er tydelige eksempler på kamper mellom agenter fra forskjellige delfelt med forskjellige interesser, og den handler om tilskuddsmidlene og retten til å lage film med offentlig tilskudd. Tidligere i år, da NFI foreslo å heve terskelen for å kvalifisere for etterhåndstilskudd var dette en slagmark blant norske produsenter. Forkjemperne var hovedsakelig etablerte produsenter, mens motstanden kom fra produsenter som hovedsakelig produserer uavhengig spillefilm med relativt lav innflytelse (Uavhengig produsent, intervjuet 06.09.16). Virke Produsentforening, som representerer blant annet de norske spillefilmprodusentene, gav dermed offisielt sin støtte til hevingen av etterhåndstilskuddsterskelen, med unntak for filmer som har mottatt forhåndsstøtte etter kunstnerisk vurdering (Urfjell, 2016).

Et av utfallene fra denne kampen var at Kulturdepartementet og NFI hevet terskelen fra 10.000 til 35.000 kinobilletter i 2015 "uten særlig motstand" fra filmfeltet (Rushprint, 2015a), men med et unntak: "Norsk filminstitutt kan i særlige tilfeller fastsette lavere terskel for dokumentarfilmer og filmer som har mottatt forhåndstilskudd etter kunstnerisk vurdering" (Norsk filminstitutt, u.å.).

Denne terskeløkningen har gjort den inklusive etterhåndstilskuddsordningen mer eksklusiv, ved å stille høyere kommersielle krav til uavhengig film, og det har blitt betydelig vanskeligere å finansiere uavhengig spillefilm.

Det er et hav av forskjell fra 35.000 til 10.000. (...) Vi må jo ut og garantere disse besøkstallene ovenfor investorer og kommersielle partnere, og det... Det er vanskeligere, og det er mer risikofylt på alle vis, selv om publikumsanslaget skulle være langt over 35.000. (Uavhengig produsent, intervjuet 06.09.16)

Barnefilmen

For å oppfordre til flere norske spillefilmer for barn og unge har barnefilmer siden opprettelsen av ordningen i 2010 hatt rett til 200% av salgsinntekter i etterhåndstilskudd. Dette er i tråd med en tilskuddsfordel barnefilmen også hadde under billettstøtteordningen, og gjelder nå både barnefilm som er forhåndsstøttet og uavhengig barnefilm. I tillegg er taket for maksimalt etterhåndstilskudd 9 millioner for barnefilm, mot 7 millioner for andre filmer³⁶. "NFI gir sjelden forhåndsstøtte til

³⁶ Filmer med produksjonsbudsjett over 29 millioner kan få dette taket hevet opptil 15 millioner i etterhåndstilskudd (Norsk filminstitutt, u.å.)

originalskrevne barnefilmer uten at de har en base – et eksisterende bokverk eller noe annet man kan dra nytte av i markedsføringsarbeidet” (Etablert barnefilmprodusent i Stapnes, 2014), og når det skjer er det som oftest i markedsordningen. Men det er i all hovedsak etterhåndstilskuddet som driver barnefilmen i Norge, noe barnefilmprodusentene ikke er fornøyde med, tross dobbel uttelling. Å produsere film uten forhåndstilskudd stiller store krav til egenkapital og investorer, og minsker muligheten for å lage kunstnerisk ambisiøs barnefilm som ikke er basert på kjent og kjær litteratur. Barnefilmprodusentene befinner seg dermed noe ufrivillig i det inklusive delfelt, og det har flere ganger blitt ytret ønske om en egen barnefilmkonsulent i stedet for dobbelt etterhåndstilskudd (Etablert barnefilmprodusent, i mailveksling august 2016; se også Rønnestad, 2013).

I lys av den sosiologiske modellen av det norske filmfeltet ville en egen barnefilmkonsulentordning kunne flyttet barnefilmen ut av det inklusive delfelt. Barnefilmprodusenter kunne da i større grad valgt å prioritere kunstneriske og kommersielle hensyn i de enkelte filmprosjektene.

Diverse stipend

I tillegg til tilskuddsordningene, som forvalter relativt store mengder offentlig støtte, har også NFI diverse stipendordninger som er til for å heve kompetansen i feltet. Dette gjelder blant annet stipend for å delta på kurs i utlandet og filmrekrutteringsstipend, som gir støtte til regissører for å hospitere på andres produksjoner og slik heve eget kompetansenivå (Norsk filminstitutt, u.å.).

5.4.3 Portvoktere uten anerkjennende evne

Solhjell og Øiens (2012) portvoktere i det inklusive delfelt har ingen eller bare liten anerkjennende evne. ”Det som hindrer dem er en mangel på enten høy faglighet og/eller kuratorisk frihet, i kombinasjon med forpliktelsen til å ta demokratiske, regionale, kjønnsmessige eller andre ”snille” hensyn i de kuratoriske vurderinger” (Solhjell & Øien, 2012, s. 56). Dette gjelder også i filmfeltet, og det er spesielt den kuratoriske friheten som gjør seg gjeldende på spillefilmområdet, fordi det faglige nivået er generelt høyt. Selv de regionale filmsentrene og filmfondene engasjerer ofte folk med tung faglig erfaring både som konsulenter, rådgivere og styremedlemmer. Men deres lokale forpliktelser tvinger de regionale filmsentrene til å veie regionale hensyn såpass tungt at den kuratoriske friheten blir liten, og den kunstneriske

anerkjennelsen tilsvarende. I de automatiske tilskuddsordningene til NFI koker avgjørelsen om tilskudd ned til en definering av om et filmprosjekt er eller ikke er en barnefilm, om en spillefilms dokumentasjon på 35.000 solgte kinobilletter er riktig. Det følger ingen anerkjennende evne av dette, og derfor ei heller noen symbolsk anerkjennelse med tilskuddet. Når det gjelder moderate kjønnskvoltering til konsulenttilskudd eller markedstilskudd gjøres det en ”kald” beregning av andelen kvinner (eller menn) som besitter sentrale roller, og resultatet av dette spilles tilbake til prosesser i det eksklusive eller kommersielle delfelt. I et tenkt tilfelle hvor en spillefilm får konsulentstøtte vil det faktisk være mer kunstnerisk anerkjennende dersom filmen ikke kvalifiserer for (inkluderende) kjønnskvoltering, men får tilskudd på rent kunstnerisk grunnlag.

Posisjoner i det inklusive delfelt er derfor ikke særlig attraktive for agenter som lager spillefilm. Belønningene gis lettere, såfremt man har den riktige politiske kapitalen, men de er for små til å gjøre en vesentlig forskjell, både kunstnerisk og økonomisk. I mange tilfeller befolkes dette delfeltet av agenter som i større grad deler de verdiene som kommer fra det eksklusive eller det kommersielle delfelt. De sogner helst til katedralen og til børsen. Slik sett vil nok mange av dem helst plassere seg selv i disse delfeltene. Samtidig blir det også riktig å plassere spillefilmagenter (om enn ufrivillig) i det inklusive delfelt. ”Agenter er i det kretsløpet hvis spilleregler de følger mest” (Solhjell & Øien, 2012). I mangel på høy nok kapital til å nå opp i det eksklusive og det kommersielle delfelt er produsenter av uavhengig spillefilm og barnefilm forvist til å lage film i henhold til de inklusive spillereglene, eller slutte å lage film. Produsenter som har innpass i de andre delfeltene tar til gjengjeld ofte klar avstand fra det inklusive delfeltet og dets politisk styrte verdigrunnlag, på tross av at offentlig tilskudd på inklusivt grunnlag kan virke forlokkende:

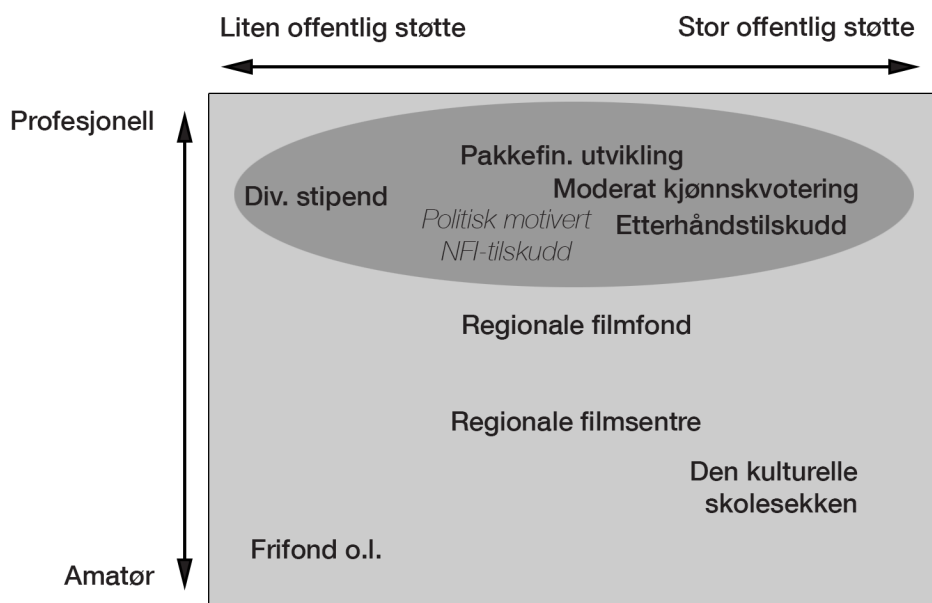
Jeg brenner for det jeg gjør, hvis ikke så er det helt tullete å holde på. Men det er selvfølgelig sånn at man driver med tilpasning også. Man driver med tilpasning til den politikken som er der. Når den går for langt så endrer den meg, og vi får uambisiøs film. (...) Systemet vil ha kvinnelige regissører, og da leter man etter det. Systemet vil ha barne- og ungdomsfilmer som ikke bare er rent kommersielle prosjekter: Da leter man etter det. Systemet vil ha stort publikum: da leter man etter det. Hvis det man leter etter går på tvers av ens preferanser og smak, ender man med uambisiøse prosjekter, kun spekulert mot systemet. Dette gjelder både filmer som kun er rettet mot

etterhåndsstøtte, der det etter min mening lages mye uambisiøs film, og filmer retter mot konsulent og markedsstøtte (Etablert produsent av både kunstnerisk og kommersiell film, i mailveksling august 2016).

Dette gjelder selvsagt ikke alle, noen trives godt i det inklusive delfelt og delfeltet har mye å by på. Dette må derfor ikke tolkes som en forringelse av delfeltets ordninger eller agenter. Det meste som foregår i delfeltet fremstår profesjonelt. I tråd med Solhjell og Øien (2012) bidrar delfeltet mye til filmskaperes etablering, men lite til deres anerkjennelse.

5.4.4 Det inklusive delfeltets struktur

De tydeligste motsetningene i filmens inklusive delfelt tilsvarer dem fra Solhjell og Øiens (2012) inklusive del av kunstfeltet: En motsetning går mellom de profesjonelle agentene og amatørerne. Den andre motsetningen går mellom dem som forvalter liten og dem som forvalter stor offentlig støtte. Det inklusive delfelt kan dermed illustreres på denne måten:



Figur 5.5: Posisjoner i det inklusive delfelt

Internt i det inklusive delfeltet kjempes det om posisjon langs begge akser. I begynnelsen av karrieren kjemper filmskaperne om å få offentlig støtte slik at de kan lære seg faget, ha en stigende bane og jobbe seg mot status som profesjonell. Filmskaperne som allerede er profesjonelle og opererer i den øvre delen av feltet kjemper ofte om å beholde sin status som profesjonell, hovedsakelig i øynene til de

profesjonelle agentene i de to andre delfeltene. Dette gjelder mest filmskaperne som bruker den offentlige støtten til å lage uavhengige spillefilmer, som stadig er under angrep av de etablerte produsentene og beskylt for å være uprofesjonelle (se blant annet Løge, 2015; Stapnes, 2016). De etablerte produksjonsselskapene som også mottar støtte fra det inklusive delfelt slipper unna slike beskyldninger fordi de har en høy posisjon i de andre delfeltene i tillegg.

Videre konkurreres det også om den instrumentelle offentlige støtten og om den politiske kapitalen som skal til få å få tilgang til støtten. Dette er også i stor grad en kamp om politiske rammevilkår, som når ordningene for moderat kjønnskvoltering og etterhåndstilskudd blir debattert, eller Kulturdepartementet flytter midler fra NFI over til de regionale filmfondene og filmsentrene. Når disse rammevilkårene blir endret endres også verdien av den politiske kapitalen agentene i feltet besitter. For å komme i posisjon til NFI-tilskudd i det inklusive delfeltet stilles det krav som låner enkelte vurderingskriterier fra det eksklusive delfelt (krav til symbolsk kapital for kjønnskvoltering og pakkefinansiert utvikling) og det kommersielle delfelt (krav til trackrecord i pakkefinansiert utvikling, publikumsestimat for kjønnskvoltering og salgstall for etterhåndstilskudd).

Veldig mange filmskaperne starter sine karrierer nederst i det inklusive delfeltet, med støtte og veiledning fra for eksempel Frifond og regionale filmsentre. Delfeltet legger til rette for mye prøving og feiling, eksperimentering og en oppadstigende bane. Etter hvert som ”den inkluderte filmskaperen” blir mer profesjonell blir også hennes filmer i stadig større grad vurdert etter kriterier fra det eksklusive og det kommersielle delfeltet, og delfeltstilhørigheten kan bli mer flytende. Filmskaperne med store ambisjoner har sjelden posisjoner i det inklusive delfelt som sitt endelige mål.

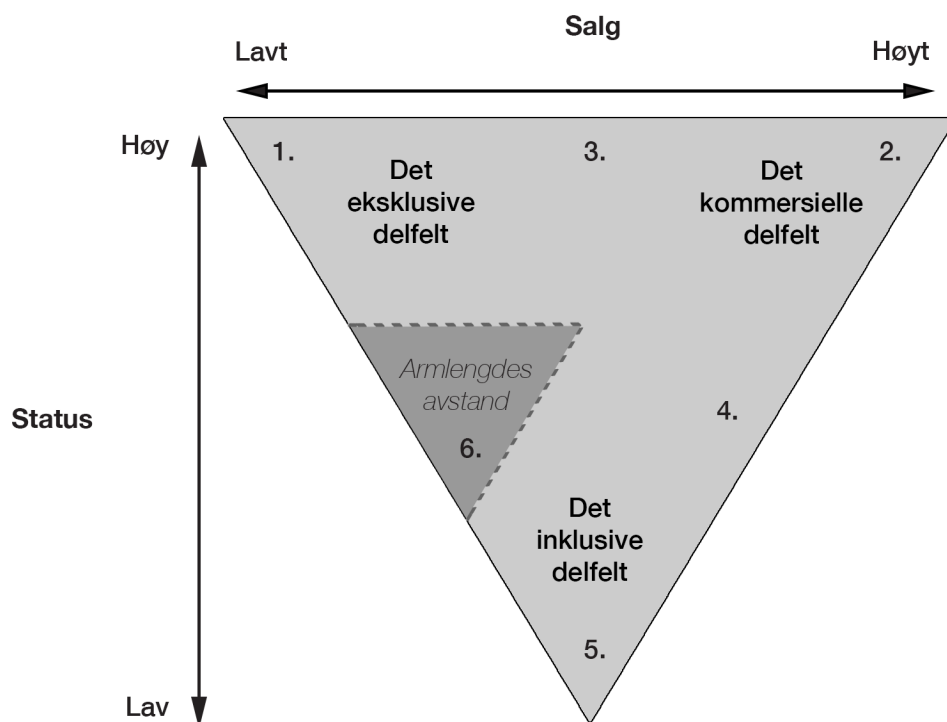
5.5 Relasjoner

Det å beskrive det norske filmfeltet ved å dele feltet inn i forskjellige delfelt, er et forsøk på å forstå feltet gjennom underliggende strukturer, med utgangspunkt i posisjoner som ikke eksisterer som formelle organisasjoner, juridiske konstruksjoner eller politiske vedtak. De representerer likevel reelle innsikter om relasjonelle forhold som de fleste agenter i feltet forholder seg til, slik som motsetningen mellom kunst og

kommers, og kunstens krav til en armlengdes avstand fra politikk og andre interessesfærer (Solhjell & Øien, 2012).

Alle agenter i feltet forholder seg til samtlige tre delfelt, men i varierende grad. Særlig produsenter forholder seg aktivt til de tre delfeltene verdisett og kapitalformer, i kampen om å skaffe finansiering (både offentlig og privat) og sørge for inntjening til hver enkelt spillefilm. Solhjell foreslår i *Kunst-Norge* (1995) at vi kan se for oss kunstfeltet som et trekantet sosialt felt. Hvert hjørne representerer en idealtypisk ytterposisjon av hvert sitt kretsløp. Alle agenter befinner seg inne i trekanten, men i forskjellige posisjoner. ”Hver posisjon er i prinsippet en kombinasjon av eksklusive, inklusive og kommersielle komponenter i ulike blandingsforhold” (Solhjell, 1995, s. 73). Rene posisjoner er sjeldne, og jo lenger fra ytterpunktene man befinner seg, jo mer kombinerer man verdier fra de ulike delfeltene. I *Kunst-Norge* (Solhjell, 1995) er det eksklusive kretsløp plassert øverst i trekanten, med det kommersielle og det inklusive i hvert sitt hjørne nede. I *Det Norske Kunstfeltet* (Solhjell & Øien, 2012) er denne trekanten snudd litt på siden, slik at det eksklusive befinner seg øverst, det inklusive på siden og det kommersielle nederst. Dette tilsvarer en rangering av de tre kretsløpene, hvor det eksklusive er rangert øverst og det kommersielle rangert nederst.

En slik trekant kan også benyttes for å forstå filmfeltet, men delfeltene status er ulik. Her skiller det norske filmfeltet seg fra kunstfeltet. Jeg vil foreslå at det eksklusive og det kommersielle delfelt utgjør hvert sitt hjørne øverst i trekanten, mens det inklusive delfeltet havner nederst. At det kommersielle delfeltet har havnet helt her oppe skyldes en kombinasjon av filmmediets kostnadsnivå; filmfeltets avhengighet av privat investering; det politisk vilde fokuset på publikumsvennlig film og salgssiden årtusenskiftet; norsk films kommersielle suksess nasjonalt og internasjonalt de siste årene; samt norske skuespillere og regissørers suksess i kommersielle Hollywood-filmer. I det norske filmfeltet anses kommersiell suksess omtrent like bra om kunstnerisk suksess. Suksess i det inklusive delfelt er derimot i beste fall ansett (av agenter i de andre delfeltene) som en slags offentlig sponing (eller politisk kvotering), i verste fall snylting og utnyttning av systemet.



Figur 5.6: Den norske filminstitusjonen som sosialt felt

Jeg har forsøkt å avmerke noen posisjoner som forholder seg forskjellig til de ulike delfeltene, med forskjellige tenkte (idealtypiske) spillefilmer som eksempler:

1. Den kunstnerisk ambisiøse filmen som nekter å forholde seg til andre verdier enn kunsten befinner seg nært det eksklusive delfeltets ytterpunkt.
2. Den rene blockbusteren, storfilmen som "alle må se" befinner seg langt ut i det kommersielle hjørnet.
3. *Mellomfilmen*, som både klarer å nå et stort publikum og være kunstnerisk ambisiøs, står i mellomposisjon mellom det kunstneriske og det kommersielle delfelt. Denne filmen er avhengig av relativt stor suksess i begge delfelt (dette kommer jeg tilbake til i kapittel 5.5.1 *Mellomfilmen*).
4. Barnefilmen befinner seg i en mellomposisjon mellom det kommersielle og det inklusive delfelt. Markedsstøttet barnefilm plasserer seg nok nærmere det kommersielle, mens uavhengig barnefilm nærmere det inklusive. Mangelen på kunstnerisk nyskapning (originalskrevet barnefilm) plasserer barnefilmen langt borte fra det kunstneriske delfelt.
5. Den uavhengige spillefilmen som i hovedsak har ambisjon om kinodistribusjon og etterhåndstilskudd befinner seg langt nede i det inklusive hjørnet.

6. Den kunstnerisk ambisiøse filmen som fikk tilskudd på grunnlag av moderat kjønnskvoltering blir dratt ut av det eksklusive hjørnet og ned mot det inklusive. Det havner i et område hvor kunsten har brutt regelen om en armlengdes avstand, og er derfor ikke lenger ”ren” kunst.

Samtidig som delfeltene rangeres i forhold til hverandre, rangeres også deres kapital etter hvor gyldig den er i feltet totalt sett. Symbolsk kapital er gyldig som valuta i det kommersielle delfelt der den kan bidra til sterkere *track-record* eller høyere salg. Den er også gyldig i det inklusive delfelt ved at man lettere får offentlig støtte med kunstnerisk anerkjennelse. Kommersiell kapital er gyldig i det eksklusive delfelt i den grad den kan bidra til å finansiere og selge kunsten uten å ”skitne” den til, og i det inklusive delfelt i den grad den enten kan bidra til å oppnå politiske målsetninger og/eller til å skaffe mer offentlig støtte. Slik sett kan kunstnerisk og kommersiell kapital veksles, og har derfor høy verdi. Politisk kapital kan ikke veksles i kunstnerisk kapital, da det kun er liten eller ingen anerkjennelse i den. Politisk kapital er likevel både nyttig og i mange tilfeller nødvendig for agenter i de andre delfeltene, men er mest effektiv der den er minst synlig (og overskygget av det kunstneriske eller det kommersielle).

Flere av de etablerte produksjonsselskapene veksler jevnlig mellom å produsere filmer som kan plasseres trygt i det eksklusive og det kommersielle delfelt, samtidig som de mottar stor offentlig støtte gjennom inklusive ordninger. Det samme gjelder også enkelte regissører. Dette er eksempler på agenter som er fleksible, og dyktige til å posisjonere seg riktig i forhold til de ulike spillereglene som gjelder i delfeltene. Andre agenter innehar sterke posisjoner i ett av delfeltene, og deler dette delfeltets verdier så sterkt at det ikke er aktuelt å operere andre steder.

5.5.1 Mellomfilmen

Mellomfilmen kan best forstås som en spillefilm som både sogner til børsen og katedralen, som søker å balansere kunstnerisk ambisjon med publikumsvennlighet. Dens mellomposisjon mellom det eksklusive og det kommersielle delfelt gjør at den stiller middels sterkt på begge sider: Filmens aspirasjon om stort publikum gjør at den ikke anses som ”ren” kunst, og dens kunstneriske ambisjoner gjør den mindre publikumsvennlig enn de mest kommersielle filmene. Men tradisjonelt sett har

mellomfilm gjort det bra, både kunstnerisk og kommersielt, og veldig mange filmskapere har ambisjoner som tilsvarer mellomfilmens. Denne dragingen mot både det kunstneriske og det kommersielle er altså både mellomfilmens sterkeste og svakeste side.

I løpet av det siste året har *mellomfilmen* blitt mye debattert i hele Norden. Bakgrunnen er en kombinasjon av flere sammenfallende faktorer, som sterkt fallende inntekter fra videomarkedet, kulturpolitikk som legger opp til mer privat finansiering, mindre velvilje fra distributørene til å investere i smalere film og at markedet ser ut til å ha endret seg i retning av en polarisering, slik at de største filmene får flere publikummere, mens de andre filmene får færre (Lismoen, 2015d; Rønnestad, 2015).

De store barne- og familiefilmene og flere av filmene som har fått produksjonstilskudd etter markedsvurdering i NFI (...) tar mye av markedet. Så har du mange små filmer som har et ganske lavt besøk. Mellomfilmene er det ikke så mange av lenger, de som får mellom 80 000 og 120 000 besøkende. (Avdelingsdirektøren i NFIs lanseringsavdeling i Stapnes, 2015b)

For blockbusterfilmene er dette gode nyheter, for de kunstnerisk mest ambisiøse filmene er det dramatisk. Men for mellomfilmen er dette katastrofalt. ”Skal vi la mellomfilmen dø ut?” Rushprint-redaktøren spurte i fjor (Lismoen, 2015d). Jeg skal ikke forsøke å komme med et svar på hva som bør gjøres med mellomfilmen. Men i lys av denne modellen er det kanskje lettere å forstå hvordan mellomfilmens posisjon i feltet beveger seg. Mellomfilmen mister nemlig sin middels sterke posisjon i det kommersielle delfelt, og blir derfor ofte regnet som mislykket, selv om den gjør det relativt bra kunstnerisk (se bl.a. Zakariassen & Ingebrethsen, 2015). Kravet om armlengdes avstand forhindrer mellomfilmen å emigrere fra det kommersielle til det inklusive delfelt, og står derfor hovedsakelig i det eksklusive delfelt, hvor den gjør det middels bra i forhold til de mest kunstnerisk utfordrende filmene.

6 Feltmodellens bidrag til en norsk filmsosiologi

Så langt i oppgaven har jeg gjort mitt beste for å forstå det norske filmfeltet med utgangspunkt i en overføring av Solhjell og Øiens (2012) modell av det norske kunstfeltet. Hva kan så en slik modell bidra til å vise?

En slik sosiologisk forståelse av det norske filmfeltet kan bidra til å rydde i det tilsynelatende kaotiske og uoversiktlige sosiale systemet som utgjør film-Norge. Ved å overføre Solhjell og Øiens modell kan man vise hvordan feltet kan deles i tre delfelt som opererer med hver sine særegne interesser og spilleregler. Disse delfeltene virker både med og mot hverandre, og agenter i filmfeltet må til enhver tid forholde seg til de ulike spillereglene og navigere i og imellom delfeltene i varierende grad. Her rangeres både delfeltene seg imellom, agentene i feltet, ytringene som produseres (både filmene og diskursen rundt dem) og de ulike offentlige hjelpeordningene som er opprettet for at feltet – med sine delfelt – skal kunne eksistere. Slik sorteres også vinnere og tapere i feltet, agenter med stabile og ustabile posisjoner, med stigende og fallende kurver innad i delfeltene og agenter som er fleksible nok til å bevege seg effektivt imellom forskjellige posisjoner i flere delfelt.

Alt dette kan forstås å stå i hierarkiske (status-)forhold til hverandre, men disse forholdene artikuleres ikke i klartekst i feltets egen diskurs, og er derfor ukjente for, eller svakt forstått av både dem som står utenfor feltet og for noviser på vei inn i feltet. Samtidig er dette strukturer selv erfarne agenter i feltet har et prerefleksivt forhold til, hvilket bidrar til en uoversiktlig og til dels rotete diskurs hvor “alle passer sin syke mor”.

Modellen kan bidra til å vise hvordan denne rivaliseringen og kampene om gunstige posisjoner i filmfeltet utspiller seg. Når en produsent roper ut at “Vi må heve ambisjonsnivået for de kunstneriske filmene!” (Steingrimsen, 2014), er dette et utsagn som kan bety to vidt forskjellige ting, om vi legger henholdsvis det eksklusive eller det kommersielle delfeltets verdier til grunn. Eksklusive ambisjoner handler i hovedsak om kunstnerisk kvalitet, mens kommersielle ambisjoner handler om salgstall og inntjening. For agenter fra de forskjellige delfeltene ser filmfeltet slik veldig forskjellig ut. Når produsenter av uavhengig film klager på måten NFI behandler dem på, er dette ofte et bilde på hvordan det eksklusive delfeltet ser ut fra

en ekskludert posisjon. Når spillefilmkonsulentene i NFI svarer tilbake kommer svaret fra den inkluderte (og ekskluderende) delen av delfeltet. Dette bidrar til en diskurs som gjør feltet vanskelig å forstå seg på uten et sosiologisk rammeverk.

Da terskelen for etterhåndstilskudd ble hevet fra 10.000 til 35.000 solgte kinobilletter forandret dette spillereglene i det inklusive delfeltet. Da maksgrensen for tilskudd i markedsordningen ble hevet fra 10 til 35 millioner forandret det spillereglene i det kommersielle delfelt. På samme måte forandres også spillereglene i det eksklusive delfelt, når det blir lagt til eller tatt bort en tilskuddsordning som baserer seg på kunstnerisk vurdering. Dette har stor innvirkning ikke bare på agentene i feltet, men også på filmene som blir laget. Derfor er det også viktig med en sosiologisk modell som kan hjelpe oss med å forstå feltet.

6.1 Implikasjoner

Beskrivelsen som er gjort av det norske filmfeltet i denne oppgaven er ikke en komplett sosiologisk modell, men et forsøkt på å forstå feltet med et teoretisk utgangspunkt i Solhjell og Øien (2012). Denne forståelsen vil sannsynligvis oppleves forskjellig av agenter med forskjellige posisjoner i feltet. Noen vil kanskje oppleve å føle seg avkledd, andre vil kanskje oppleve at de endelig forstår hvordan feltet henger sammen. Andre igjen vil nok være uenige i modellen, og mene at feltet henger sammen på en helt annen måte. Slik kritikk ønsker jeg velkommen, og er åpen for at modellen trenger videreutvikling. Forhåpentligvis vil likevel oppgaven oppleves som et interessant og meningsfullt bilde av de sosiale strukturene i filmfeltet, og at denne kan danne grunnlag for bearbeidelse, videre utvikling og etablering av både ny teori og nye problemstillinger.

Relevante forskningsområder er:

- En utvidelse av studien til en full korrespondanseanalyse av det norske filmfeltet.
- En utvidelse av modellen til å omfatte flere faggrupper (fotografer, manusforfattere, skuespillere), andre typer film (kortfilm, reklame, musikkvideo) og/eller andre finansierings- og publiseringskanaler (tv-kanalene, YouTube/internett).
- Studier av hvordan publikum forholder seg til film fra de ulike delfeltene.

- Studier av norsk films måloppnåelse med utgangspunkt i de ulike delfeltenes verdigrunnlag.
- Studier av verdi- og investeringsgrunnlaget til distributører og andre filminvestorer, og hvordan dette passer med delfeltenes forskjellige verdier.
- Studier av de uavhengige filmskaperens vilkår i tre delfelt hvor de etablerte har de fleste fortrinn.

7 Avslutning

I denne oppgaven har jeg gjort et forsøk på å forstå det norske filmfeltet i lys av Solhjell og Øiens modell for det norske kunstfeltet (2012). Utgangspunktet var en opplevelse av at feltet er vanskelig å forstå seg på av andre enn feltets mest erfarne aktører og en observert mangel på en sosiologisk modell for forståelse av feltet. Jeg har valgt å fokusere hovedsakelig på feltets mest sentrale beslutningstakere, altså regissører, produsenter og tilskuddsapparatet i Norsk Filminstitutt, og deres ulike roller og posisjoner i feltet.

Jeg har benyttet meg av kvalitative intervjuer med strategisk utvalgte informanter som hovedkilde i oppgaven, og supplert med utdrag fra den offentlige diskusjonen i filmfeltet. Dette har gitt meg mulighet til å basere meg på uttalelser, meninger, holdninger og grunnverdier til et bredt spekter av agenter med ulike posisjoner i feltet.

Ved å bruke Solhjell og Øien (2012) har jeg fått frem en forståelse av et filmfelt som kan deles opp i tre delfelt: Det eksklusive, det kommersielle og det inklusive delfelt. Hvert av disse representerer et sett med særegne verdier som agentene i det enkelte delfeltet deler, og særegne spilleregler agentene må forholde seg til. Hvert delfelt har også offentlige støtteordninger som på hver sin måte bidrar til å forme og opprettholde delfeltene, og muliggjøre produksjon av spillefilm innenfor dem. Motsetningene som preger hvert delfelt skaper posisjoner innad i delfeltene, noen mer gunstige enn andre. Agenter i de høyeste posisjonene i hvert delfelt forvalter mye av delfeltets spesifikke kapital, og bruker denne til å muliggjøre produksjon av norske spillefilmer.

Jeg mener at Solhjell og Øiens modell fra kunstfeltet egner seg godt som utgangspunkt for å forstå det norske filmfeltet, såfremt man gjør de tilpasninger som må til. De samme verdsettene (kunstneriske, kommersielle og politiske verdier) gjør seg gjeldende i begge felt, men i forskjellig grad og på litt forskjellige måter. Dette beror blant annet på de tekniske og økonomiske forutsetningene som aktiviteter i feltene bygger på.

Denne modellen gir ingen normative svar og forteller ikke hva agenter i feltet burde eller ikke burde gjøre. Ei heller sier den noe om hvilke spilleregler som burde vært

annerledes eller hvordan feltet kan bli bedre. Men med utgangpunkt i modellen er det langt enklere å forstå hvordan feltet ser ut for agenter i ulike posisjoner i de ulike delfeltene. Det er også en langt mer håndterlig oppgave å forstå hva disse agentene strides om, deriblant eksemplene på uenigheter som jeg startet oppgaven med. Dette dreier seg om kamper om makt- og statusforholdet mellom det eksklusive, det kommersielle og det inklusive delfelt, kamper om posisjonene internt i delfeltene og kamper om spillereglene disse delfeltene rangerer sine agenter etter. Det dreier seg om de politiske rammevilkårene som legger føringer for hele feltet og om den enkelte filmskapers mulighet til å realisere filmprosjektet sitt fra sin posisjon i feltet. Dette er de sosiale forholdene rundt den norske spillefilmen, forstått i en sosiologisk tradisjon som strekker seg fra litteraturfeltet ved Escarpit (1971), via kunstfeltet ved Bourdieu (1995) og Solhjell og Øien (2012), til det norske filmfeltet.

8 Litteraturliste

- Andersson, N. B. (2011). *Filmens Hjerte - Produksjonskontoret*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Andreassen, T. (2006). *Bok-Norge : en litteratursosiologisk oversikt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bahr, O. (2014, 13. mars). *Moderat kvotering av barnefilm*. Hentet fra <http://rushprint.no/2014/03/moderat-kvotering-av-barnefilm/>
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production : essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen : en sosiologisk kritikk av dømmekraften* (Vol. nr 9). Oslo: Pax.
- Bourdieu, P., Accardo, A., Balazs, G., Beaud, S., Bonvin, F., Bourdieu, E., . . . Wacquant, L. J. D. (1999). *The Weight of the World : social suffering in contemporary society*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. J. D. (1993). *Den kritiske ettertanke*: Samlaget.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101. doi: 10.1191/1478088706qp063oa
- Danielsen, Ø. (1995). *Staten i den litterære republikk* (Vol. nr 35). Oslo: Norges forskningsråd.
- Det kongelige kulturdepartement. (2000-2001). *St.prp. nr. 1: For budsjetteriminen 2001*.
- Enerhaug, M. F. (2013). *Kulturpolitiske tiltak på filmområdet og endringer i filminstitusjonen*. Masteroppgave, Universitetet i Oslo, Oslo.
- Enerhaug, M. F., & Larsen, H. (2013). Norsk filmpolitikk på 2000-talet. Omstrukturering av ein bransje i vekst *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 16, 25-44.
- Engelstad, F. (2010). *Maktens uttrykk : kulturforståelse som maktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Escarpit, R. (1971). *Litteratursosiologi*. Oslo: Cappelen.
- Faldalen, J. I. (2006, 26. januar). *Kvinnene i tvil om kvotering*. Hentet fra <http://rushprint.no/2006/01/kvinnene-i-tvil-om-kvotering/>
- Familie- og kulturkomiteen. (2015-2016). *Innst. 83 S: Innstilling til Stortinget fra familie- og kulturkomiteen*. Oslo: stortinget.no. Hentet fra <https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Publikasjoner/Innstillinger/Stortinget/2015-2016/inns-201516-083/>
- FIAPF. (2016). *International Federation of Film Producers Associations : Competitive Feature Film Festivals*. Hentet fra http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp
- Furuly, J. G. (2013, 8. november). *De får mest filmstøtte i Norge*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/kultur/De-far-mest-filmstotte-i-Norge-104610b.html>
- Furuly, J. G., & Bach, D. (2014, 07. august). *Gedigent spleiselag bak bilfilmen «Børning»*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Gedigent-spleiselag-bak-bilfilmen-Borning-82807b.html>
- Gaustad, T. (2011, 12. april). *Pax og Challenger*. Hentet fra <http://rushprint.no/2011/04/pax-og-challenger/>
- Gjerald, T. (2011, 16. desember). *Produsenten er ikke kjernen*. Hentet fra <http://rushprint.no/2011/12/produsenten-er-ikke-kjernen/>
- Gjerdrum, F. (2016, 23. august). *Den norske filmskolen trenger en ny dekan*. Hentet fra <http://rushprint.no/2016/08/den-norske-filmskolen-trenger-en-ny-dekan/>
- Grønmo, S. (2004). *Samfunnsvitenskapelige metoder*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Halle, M. (2011, 8. desember). *NFI undergraver norsk filmkunst*. Hentet fra <http://rushprint.no/2011/12/nfi-undergraver-norsk-filmkunst/>
- Heinich, N. (2004). *La sociologi de l'art*. La Découverte.
- Hovden, J. F. (2008). *Profane and Sacred*. Bergen: University of Bergen.
- Hovden, J. F., & Knapskog, K. (2014). Tastekeepers. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, vol. 17(nr. 1-2014), 54-75.
- Howard, F. P. N. (2015, 11. november). *Det er publikum som ber om blockbustere*. Hentet fra <http://rushprint.no/2015/11/det-er-publikum-som-ber-om-blockbustere/>

- Huser, A. (2016a, 12. august). *Er NFI mer motspiller enn medspiller?* Hentet fra <http://rushprint.no/2016/08/er-nfi-mer-en-motspiller-enn-medspiller/>
- Huser, A. (2016b, 13. april). *Jeg har aldri ønsket å bli stueren.* Hentet fra <http://rushprint.no/2016/04/jeg-har-aldri-onsket-a-bli-stueren/>
- Iversen, G., & Solum, O. (2010). *Den norske filmbølgen: Fra Orions belte til Max Manus.* Oslo: Universitetsforlaget.
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften* (Vol. nr 8). Oslo: Pax.
- Kellner, D., & Durham, M. G. (2012). *Media and cultural studies : keywords* (2nd ed. utg. Vol. 2:2(2012)). Malden, Mass: Blackwell.
- Kultur- og kirke departementet. (2006-2007). *St.mld. nr. 22: Veiviseren for det norske filmløftet.* Oslo: Regjeringen.no. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/433478bafb214192a4b7bfe9252f6aa7/no/pdfs/stm200620070022000dddpdfs.pdf>
- Kulturdepartementet. (2014-2015). *Meld. St. 30: En framtidrettet filmpolitikk.* Regjeringen.no. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/7a2bd58ee37f45609e7cb1c58240bfe1/no/pdfs/stm201420150030000dddpdfs.pdf>
- Kvale, S. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Larsen, M. (2013). *Talentbegrepet i norsk film.* Masteroppgave, Høgskolen i Lillehammer, Lillehammer.
- Lismoen, K. (2013, 23. september). *Vi trenger en ny veiviser.* Hentet fra <http://rushprint.no/2013/09/vi-trenger-en-ny-veiviser/>
- Lismoen, K. (2015a). Den duknakkede konsulentent. *Rushprint*, årg. 50(nr. 3), 17-19.
- Lismoen, K. (2015b, 4. september). *Det er enorm frustrasjon.* Hentet fra <http://rushprint.no/2015/09/det-er-enorm-frustrasjon/>
- Lismoen, K. (2015c, 25. september). *Norsk film befinner seg i en kritisk fase.* Hentet fra <http://rushprint.no/2015/09/norsk-film-befinner-seg-i-en-kritisk-fase/>
- Lismoen, K. (2015d, 10. november). *Skal vi la mellomfilmen dø?* Hentet fra <http://rushprint.no/2015/11/skal-vi-la-mellomfilmen-do-ut/>
- Lismoen, K. (2015e, 5. januar). *Vi ønsker å gi NFI større selvstendighet.* Hentet fra <http://rushprint.no/2015/01/vi-onsker-a-gi-nfi-storre-selvstendighet/>
- Lismoen, K. (2015f, 13. januar). *Vil etterhåndsstøtten knekke de små filmene?* Hentet fra <http://rushprint.no/2015/01/de-stores-rett/>
- Lismoen, K. (2016a). *Hvem er Norsk filminstitutt for?* Hentet fra <http://rushprint.no/2016/08/hvem-er-norsk-filminstitutt-for/>
- Lismoen, K. (2016b, 26. august). *Joachim Triers tomme stol.* Hentet fra <http://rushprint.no/2016/08/joachim-triers-tomme-stol/>
- Lismoen, K. (2016c, 13. juni). *Kampen om konsulentordningen.* Hentet fra <http://rushprint.no/2016/06/kampen-om-konsulentordningen/>
- Loe, E. (2013, 30. mars). *Den stygge andungen.* Hentet fra <http://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/Den-stygge-andungen-123932b.html>
- Løge, L. (2015, 18. august). *Myter om regional film.* Hentet fra <http://rushprint.no/2015/08/myter-om-regional-film/>
- Mangset, P. (2013). *Kunst og makt: En foreløpig kunnskapsoversikt* (Norges forskningsråd, Universitetet i Oslo).
- Mayer, V., Banks, M. J., & Caldwell, J. T. (2009). *Production studies : cultural studies of media industries.* New York: Routledge.
- Nipen, K. (2010, 15. mars). Mirakelmann utenfor filmflokket. *Adresseavisen*, s. 4-5.
- Nordseth, P. (2016, 19. august). *Jan Vardøen kaller Norsk Filminstitutt «amatørmessige» og advarer mot «nordkoreanske tilstander».* Her er NFIs svar. Hentet fra <http://filterfilmogtv.no/jan-vardoen-kaller-norsk-filminstitutt-amatoermessige/>
- Norsk filminstitutt. (2015, 18. november). *Om Norsk filminstitutt.* Hentet fra <http://www.nfi.no/omnfi>

- Norsk filminstitutt. (2016, 26. juni). *Handlingsplan for kjønnsbalanse i norsk film*. Hentet fra <http://www.nfi.no/forsiden/handlingsplan-for-kj%C3%B8nnsbalanse-i-norsk-film>
- Norsk filminstitutt. (u.å.). *NFI.no*. Hentet fra <http://www.nfi.no/>
- Okstad, H. M. (2012). *Et kritisk blikk på norsk film: Kvalitet og verdivurdering i et estetisk og kulturpolitisk perspektiv*. Masteroppgave, Universitetet i Oslo, Oslo.
- Pham, A. (2015, 29. mai). *Post-Cannes Deals On Nordic Films*. Hentet fra <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/post-cannes-deals-nordic-films>
- Poppe, E. (2016, 28. august). *Blåmandag for Amandakomiteén*. Hentet fra <https://www.nrk.no/ytring/blamandag-for-amandakomiteen-1.13109761>
- Refseth, N., Køhn, I., & Robsahm, T. (2012, 27. januar). *Vi verner om profesjonaliteten*. Hentet fra <http://rushprint.no/2012/01/vi-verner-om-profesjonaliteten/>
- Robsahm, T. (2011, 1. mars). *Fem myter og fem utfordringer for norsk film*. Hentet fra <http://rushprint.no/2011/03/hva-er-galt-med-norsk-film/>
- Robsahm, T. (2012, 14. mars). *Dreper profesjonaliteten filmkunsten?* Hentet fra <http://rushprint.no/2012/03/dreper-profesjonaliteten-filmkunsten/>
- Robsahm, T. (2013, 22. januar). *En sviktende støtteordning*. Hentet fra <http://rushprint.no/2013/01/en-sviktende-stotteordning/>
- Robsahm, T. (2014, 31. mars). *Norsk films gullalder*. Hentet fra <http://rushprint.no/2014/03/norsk-films-gullalder/>
- Rogde, M. (2016). *Amanda 2016 [tv-sending]*: TV2.
- Rushprint. (2005, 20. april). *Ny pakkefinansiering*. Hentet fra <http://rushprint.no/2005/04/ny-pakkefinansiering/>
- Rushprint. (2012, 19. januar). *Ny vår for kunstnerisk vågemot*. Hentet fra <http://rushprint.no/2012/01/ny-var-for-kunstnerisk-vagemot/>
- Rushprint. (2013a, 6. november). *Departementet må reversere NFIs avgjørelse!* Hentet fra <http://rushprint.no/2013/11/departementet-ma-reversere-nfis-avgjorelse/>
- Rushprint. (2013b, 1. februar). *Etterhåndsstøtten gir færre konsulentfilmer*. Hentet fra <http://rushprint.no/2013/02/etterhandsstotten-gir-faerre-konsulentfilmer/>
- Rushprint. (2015a, 2. juli). *NFI skjerper krav uten særlig motstand*. Hentet fra <http://rushprint.no/rushes/nfi-skjerper-krav-uten-saerlig-motstand/>
- Rushprint. (2015b, 2. desember). *Stortinget krever 40 prosent kvinneandel*. Hentet fra <http://rushprint.no/rushes/stortinget-vedtar-kvotering-av-kvinner/>
- Rushprint. (2016a, 29. juni). *NFI med handlingsplan for kjønnsbalanse i norsk film*. Hentet fra <http://rushprint.no/rushes/nfi-med-handlingsplan-for-bedre-kjønnsbalanse-i-norsk-film/>
- Rushprint. (2016b, 26. august). *Silje Hopland Eik: "Filmskolen bør finne seg ny dekan"*. Hentet fra <http://rushprint.no/rushes/silje-hopland-eik-filmskolen-bor-finne-seg-ny-dekan/>
- Rushprint. (2016c, 28. juni). *Studie viser overvekt av mannlige hovedkarakterer i norsk film*. Hentet fra <http://rushprint.no/rushes/studie-viser-overvekt-av-mannlige-hovedkarakterer-i-norsk-film/>
- Ryssevik, J. (2014). *Økonomien i den norske film- og TV- produksjonsbransjen*. Bergen: ideas2evidence.
- Ryssevik, J., Dahle, M., Høgestøl, A., & Myhrvold-Hanssen, T. (2014). *Åpen framtid : En utredning om økonomien og pengestrømmene i filmbransjen*. Bergen: ideas2evidence.
- Rønnestad, K. (2013, 23. juli). *Det store barnefilmåret*. Hentet fra <http://rushprint.no/2013/07/det-store-barnefilmaret/>
- Rønnestad, K. (2015, 6. november). *Går den nordiske modellen opp i flammer?* Hentet fra <http://rushprint.no/2015/11/gar-den-nordiske-modellen-opp-i-flammer/>
- Selmer-Anderssen, P. C. (2013, 20. desember). *«Pornopung» får penger likevel*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Pornopung-far-penger-likevel-100610b.html>
- Sjursen, A. (2011, 1. september). *Frobenius seiler under falskt flagg*. Hentet fra <http://rushprint.no/2011/09/frobenius-seiler-under-falskt-flagg/>

- Skagen, S. (2011). Portrettet: Nicolaj Frobenius: Om spillefilmkonsulentenes rolle, bransjens slavebinding til staten og frykten for fri debatt. *Rushprint*, årg. 46, nr. 4 (2011), s. 42-44.
- Smidt, J. K., Vold, T., & Oterholm, K. (2013). *Litteratursosiologiske perspektiv*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. (1995). *Kunst-Norge : en sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforl.
- Solhjell, D., & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet : en sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforl.
- Stapnes, M. (2014, 20. juni). *Er det plass til originalsrevet barnefilm?* Hentet fra <http://rushprint.no/2014/06/er-det-plass-til-originalskrevet-barnefilm/>
- Stapnes, M. (2015a, 24. april). *Cannes er ikke noe lotteri!* Hentet fra <http://rushprint.no/2015/04/cannes-er-ikke-noe-lotteri/>
- Stapnes, M. (2015b, 11. juni). *Det er ikke færre som ser norsk kinofilm*. Hentet fra <http://rushprint.no/2015/06/det-er-ikke-faerre-som-ser-norsk-kinofilm/>
- Stapnes, M. (2015c, 5. juni). *Vi hadde forventet mer*. Hentet fra <http://rushprint.no/2015/06/vi-hadde-forventet-mer/>
- Stapnes, M. (2016, 2. februar). *NFI bør bruke ressursene på de etablerte*. Hentet fra <http://rushprint.no/2016/02/nfi-bor-bruke-ressursene-pa-de-etablerte/>
- Stavrum, H. (2014). Hvor mange gullplater henger på veggen? Om danseband og kvalitet. *Sosiologi i dag*(årg. 44, nr. 1/2014), s. 90-116.
- Steingrimsen, M. A. (2011, 31. mars). *Thomas Stenderup om «Pax»-debatten*. Hentet fra <http://rushprint.no/rushes/thomas-stenderup-om-pax-debatten/>
- Steingrimsen, M. A. (2014, 8. januar). *Vi må heve ambisjonsnivået for kunstneriske filmer!* Hentet fra <http://rushprint.no/2014/01/vi-ma-heve-ambisjonsnivaet-for-kunstneriske-filmer/>
- Thagaard, T. (2009). *Systematikk og innlevelse : en innføring i kvalitativ metode* (3. utg. utg.). Bergen: Fagbokforl.
- Tudor, A. (1974). *Image and influence : studies in the sociology of film*. London: Allen & Unwin.
- Urfjell, T. (2016). *Hørings svar Virke Produsentforeningen: Underforskrift om tilskudd til produksjon av audiovisuelle verk*. NFI.no: Virke Produsentforeningen. Hentet fra http://www.nfi.no/_attachment/149672/binary/284860?download=true
- Urnes, J. F. (2002). *Kunst i storforetakenes tid : om corporate collecting, næringslivets kunstsamling og kunstpolitikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Vardøen, J. (2016, 18. august). *What's eating NFI?* *Rushprint.no* Hentet fra <http://rushprint.no/2016/08/whats-eating-nfi/>
- Vassdal, K., Lindvik, J., Baldvinsson, S., Thjellesen, R., Domburg, J. v., Dardeau, S., . . . Hove, A. (2016, 25. august). *"Gjerdrum er injurierende"*. Hentet fra <http://rushprint.no/2016/08/gjerdrum-er-injurierende/>
- Zakariassen, G., & Ingebretsen, C. (2015, 29. april). *Denne filmen kostet 3418 kroner for hver kinogjenger som løste billett*. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/denne-filmen-kostet-3418-kroner-for-hver-kinogjenger-som-loste-billett-1.12335505>

9 Vedlegg

Vedlegg #1

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS (NSD)

Resultat av meldeplikttest: Ikke meldepliktig



RESULTAT AV MELDEPLIKTTTEST: IKKE MELDEPLIKTIG

Du har oppgitt at hverken direkte eller indirekte personopplysninger skal registreres i forbindelse med prosjektet.

Når det ikke registreres personopplysninger, omfattes ikke prosjektet av meldeplikt, og du trenger ikke sende inn meldeskjema til oss.

Vi gjør oppmerksom på at dette er en veiledning basert på hvilke svar du selv har gitt i meldeplikttesten og ikke en formell vurdering.

Til info: For at prosjektet ikke skal være meldepliktig, forutsetter vi at alle opplysninger som registreres elektronisk i forbindelse med prosjektet er anonyme.

Med anonyme opplysninger forstås opplysninger som ikke på noe vis kan identifisere enkeltpersoner i et datamateriale, hverken:

- direkte via personentydige kjennetegn (som navn, personnummer, epostadresse el.)
- indirekte via kombinasjon av bakgrunnsvariabler (som bosted/institusjon, kjønn, alder osv.)
- via kode og koblingsnøkkel som viser til personopplysninger (f.eks. en navneliste)
- eller via gjenkjennelige ansikter e.l. på bilde eller videoopptak.

Vi forutsetter videre at navn/samtykkeerklæringer ikke knyttes til sensitive opplysninger.

Med vennlig hilsen,

NSD Personvern

Vedlegg #2

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet

” Et sosiologisk blikk på det norske filmfeltet ”

Bakgrunn og formål

Forskningsprosjektet er en mastergradsstudie i film- og fjernsynsvitenskap ved Høgskolen i Lillehammer. Prosjektets formål er å forsøke beskrive det norske filmfeltets sosiale strukturer. Dette gjøres ved en overføring av Dag Solhjell og Jon Øiens kunstfeltmodell i Det Norske Kunstfeltet (2012) til filmfeltet. Prosjektets problemstilling er: Hvordan kan det norske filmfeltet forstås med utgangspunkt i Solhjell og Øiens kunstfeltmodell? Hva kan en slik modell bidra til å vise?

Du er valgt ut som deltaker i forskningsprosjektet på bakgrunn av din posisjon i filmfeltet. Prosjektet søker å dekke et bredt spekter av aktører, posisjoner og institusjoner innen det norske spillefilmfeltet.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Datainnsamlingen består av intervjuer, og krever deltakelse i form av personlig intervju, mailveksling og/eller telefonsamtale. Opplysningene som innhentes omhandler forhold om deltakerens profesjonelle virke i filmbransjen. Opplysningene ble registrert ved hjelp av notater og lydopptak.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Opplysninger som er innhentet vil kun være tilgjengelig for forskeren og hans veileder. Alle informanter vil anonymiseres i alt publisert materiale, og det vil ikke være mulig å identifisere enkeltpersoner eller enkeltselskaper.

Prosjektet skal etter planen avsluttes ved eksaminering i oktober 2016. Alle opptak vil deretter bli destruert og all innhentet datamateriale (inkludert notater) vil bli anonymisert.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg vil det ikke brukes direkte sitater fra deg.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Johan Kaos Nåden Dyrstad på telefon 45472797 eller veileder Johan Fredrik Urnes ved Høgskolen i Lillehammer, telefon 61288396.

Studien er vurdert ”ikke meldepliktig” i NDSs hurtigtest, og er derfor ikke meldt til Personvernombudet for forskning, NSD - Norsk senter for forskningsdata AS.

Samtykke til deltakelse i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta.

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Vedlegg #3

Intervjuguide #1

Intervjuguide, NFI-ansatt 1
”Et sosiologisk blikk på det norske filmfeltet”
av Johan Kaos Nåden Dyrstad, 27.06.2016

Overordnet problemstilling:

Hvordan kan det norske filmfeltet forstås med utgangspunkt i Solhjell og Øiens kunstfeltmodell? Hva kan en slik modell bidra til å vise?

Innledende informasjon

- Tema og bakgrunn for samtalen
- Hva skal intervjuet brukes til, informer om anonymitet
- Informer om opptak, innhent samtykke til opptak
- Fortell meg om din bakgrunn

Saksbehandling

- Hva skjer med en søknad om produksjonstilskudd fra den sendes av gårde fra produsentene?
- Hvem vurderer hvilke deler av den?

Tilskuddsordningene

- Har manusutviklingsordningen et spesifikt mål/krav om kunstnerisk kvalitet, eller gis det her også tilskudd til markedsfilmer?
- Hva med produksjonsutvikling?
- Hva er formålet med Nye Veier og VIP-stipend?
- Hvordan fungerer pakkefinansieringen? Forskjell på utvikling og produksjon?
- Har markedsvurderingen noen form for kvalitets-/kunstneriske krav?
- Hva er formålet med etterhåndstilskuddsordningen?
- Hvilken tilskuddsordning har bredest døråpning/lavest terskel, og hvilke(n) har høyest?
- Mellomfilmen ser jo ut til å ha problemer i markedet. Den selger lite billetter for tiden. Faller den imellom to stoler også i støttesystemet? Kan det tenkes en tilskuddsordning for mellomfilm? Hvorfor/hvorfor ikke?

Status-/kapitalkrav

- Hva er kravene for at en produsent/produksjonsselskap skal være kvalifisert til å få tilskudd i de forskjellige ordningene?
- Hva er tilsvarende krav for regissør? Finnes det lignende krav til manusforfatter? Foto? Andre?
- I filmbransjen så har vi noen produksjonsselskaper som tydelig fokuserer på å produsere kunstnerisk ambisiøse filmer, noen som fokuserer på markedsfilm, og noen som står litt med en fot i hver leir. Hvordan forholder NFI seg til dette, i vurdering av søknader?
- Kan du se for deg (kunstnerisk produksjonsselskap) produsere markedsfilm? Eller (kommersielt produksjonsselskap) produsere konsulentfilm?

Suksessfull film

- Hva er en suksessfull film? Hva og hvem avgjør og definerer om en film er en suksess? Enten billettsalg eller festivalpriser? Kan det tenkes begge deler?
- Kan du skissere noen arketyper av suksessrike filmer? Arketyper av suksessrike filmskaper?

Inkluderende krefter

- De regionale filmfondene fikk mer penger i forrige budsjett enn NFI gjorde.
Hva tenker du om det? Hvordan oppleves det fra NFIs side?
- Hva er status på kjønnskvoltering for tiden?
- Hvorfor bruker staten mange millioner kroner i året på å lage film?
- Det har flere ganger blitt sagt at det ikke er noen menneskerett å få lage film.
Hva tenker du om det?

Avslutning/Oppsummering

- Oppsummere funn
- Har jeg forstått deg riktig?
- Er det noe du vil legge til?
- Kan jeg kontakte deg om jeg har eventuelle oppfølgingspørsmål?

Vedlegg #4

Intervjuguide #2

Intervjuguide, uavhengig produsent
”Et sosiologisk blikk på det norske filmfeltet”
av Johan Kaos Nåden Dyrstad, 01.08.2016

Overordnet problemstilling:

Hvordan kan det norske filmfeltet forstås med utgangspunkt i Solhjell og Øiens kunstfeltmodell? Hva kan en slik modell bidra til å vise?

Innledende informasjon

- Tema og bakgrunn for samtalen
- Hva skal intervjuet brukes til, informer om anonymitet
- Informer om opptak, innhent samtykke til opptak
- Fortell meg om din bakgrunn

Forhold til tilskuddsordningene

- Hvilke erfaringer har du med tilskuddsordningene til NFI?
- Har du noen gang fått forhåndstilskudd fra NFI?
 - o Hvis ja, hvordan fikk du det? Fortell.
 - o Hvis nei, hvorfor tror du at du ikke har fått?
- Skulle du ønske at var i posisjon til å få forhåndstilskudd?
- Hvordan skulle du ønske at tilskuddsordningene så ut?

Forhold til andre deler av bransjen

- Føler du at deg inkludert i bransjen, eller står du på utsiden?
- Hva tenker du om kannibalisering?
- "NFI skjerper krav uten særlig motstand" stod det i Rushprint. Hvorfor gjorde ikke du eller andre uavhengige produsenter motstand?
- Hva har hevingen av etterhåndsstøtteterskelen fra 10.000 til 35.000 hatt å si for dere?

Ambisjoner

- Hvor har du ønsker om å være (i filmbransjen) om 10 år?
- Påstand: Agenter som opererer med lavt budsjett i det kommersielle delfeltet gjør ofte dette fordi de ikke har nok økonomisk kapital til å finansiere filmer med veldig høyt budsjett. Hva tenker du om det?

Avslutning/Oppsummering

- Oppsummere funn
- Har jeg forstått deg riktig?
- Er det noe du vil legge til?
- Kan jeg kontakte deg om jeg har eventuelle oppfølgingsspørsmål?