

Film til folket?

En kvalitativ studie av Norsk Filminstitutt konsulentordning og statens filmpolitiske målsetning om høy kvalitet i norsk film

Elise Sjøfteland Iversen



MEVI350 Masteroppgave i medievitenskap

Institutt for informasjons- og medievitenskap ved
Det samfunnsvitenskapelige fakultet
Universitetet i Bergen

Vår 2017

Forside

Et utdrag filmer støttet gjennom Norsk Filminstitutt sin konsulentordning

The Rules for Everything (2017) Motlys A/S

Mot Naturen (2014) Mer Film

Grand Hotel (2016) 4 ½

Hjertestart (2017) Motlys A/S

Pyromanen (2016) Glør Film AS

Alt det vakre (2016) Motlys A/S

© Elise Søfteland Iversen

Universitetet i Bergen

01.06.17

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg norske filmpolitiske mål og hvordan de blir forvaltet gjennom Norsk Filminstituttets tilskuddsordninger. Den har særlig fokus på tilskuddsordningen konsulentordningen, hvor det filmpolitiske målet om høy kvalitet i norsk film spesielt blir vektlagt. Da dette ikke er det eneste filmpolitiske målet konsulentordningen skal ivareta utforskes spenningen mellom de ulike målene og hvordan det prioriteres mellom de. Oppgaven drøfter konsulentenes rolle, og deres retningslinjer som er grunnlag for deres tildelinger. I konsulentordningen møtes tilsynelatende uforenelige verdier fra kunst- og kulturfeltet, byråkrati og politikk. Oppgaven utforsker hvordan konsulentene kan forvalte sitt mandat om å fremme kvalitet i norsk film i møte med andre filmpolitiske mål, satt i et byråkratisk system for tildeling av statlige økonomiske midler.

Forord

Takk til mine intervjuobjekter for spennende svar og engasjerende intervjuer! Jeg setter stor pris på tiden som er avsatt til å stilne en masterstudents nysgjerrighet, spesielt i en slik travel jobbhverdag.

Takk til Erlend Lavik for god veiledning og engasjement, særlig når jeg selv kanskje har vært på ville veier og i dype daler underveis i arbeidet.

En stor takk til de som har gjort studiehverdagen til en fornøylig opplevelse, særlig i lunsjpausen. Takk for bra underholdning og diskusjoner om masterskriving underveis, som har beroliget meg i min egen vei mot målet.

Og takk til min kjære som har måttet høre på mine monologer om filmpolitikk og min egen oppgave for at jeg skal få satt ord på tankene mine.

Takk til alle som har hjulpet og oppmuntret underveis, det settes stor pris på!

Da fikk jeg levert gitt.

Elise Søfteland Iversen

31.05.17

Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	1
1.1. Begrepsavklaring og forkortelser i oppgaven.....	3
2. Problemstilling.....	4
3. Metode – Kvalitativt intervju.....	6
3.1. Intervjuobjektene.....	6
3.2. Intervjuet.....	7
3.3. Informasjonsinnhenting fra andre kilder.....	8
3.4. Kvalitetssikring i forskningsmetoden.....	9
4. Norsk filmpolitikk og statlige støtteordningers historie.....	10
4.1. Kinoloven: Et annerledes utgangspunkt.....	10
4.2. Staten tar grep.....	11
4.3. Støtteordningen av 1955: Billettstøtte og forløperen til konsulentordningen.....	13
4.4. Støtteordning av 1964: Utvidelse av ordningen.....	14
4.5. Filmpolitikken i endring på 80-tallet.....	14
4.6. Etablering av konsulentordningen.....	15
4.8. 1999: Ernst & Young-rapporten.....	17
4.9. Nye filmpolitiske mål.....	18
4.10. Omstrukturering og store endringer i Statens filmorgan.....	18
4.11. Fraværet av Norsk Film A/S.....	19
4.12. Resultat etter filmreformen.....	20
4.13. Evaluering av omleggingen: Rambøll- og ECON-rapportene.....	21
4.14. Einarsson-utvalget.....	21
4.15. <i>Veiviseren</i>	22
4.16. <i>En framtidrettet filmpolitikk</i>	24
4.17. Betydningen av endringer i filmpolitikken.....	25
5. Konsulentordningen.....	28
5.1. Hva gjør konsulentordningen for mangfoldet i norsk film?.....	30
5.2. Innføringen av konsulentordningen og debatten rundt.....	31
5.3. Debatten videre.....	32
6. Kvalitet i film – kan det måles?.....	35
6.1. Estetisk kvalitetsvurdering.....	35
6.2. Kvalitetskriterier for allmenngyldig verdivurdering?.....	36
6.3. Kvalitetsvurdering basert på normer og på tvers av sjangre.....	38
6.4. Kvalitetskriterier i kulturpolitikken.....	39
6.5. NFI og konsulentordningens retningslinjer.....	40
6.6. Den danske konsulentordningens kvalitetskriterier.....	42
6.7. Kvalitetskriterier for NFI sin konsulentordning?.....	44
6.8. Publikumsoppslutning – motvekten til målet om kvalitet.....	44
6.9. Oppsummering.....	45
7. Analyse – Konsulentordningen og dens retningslinjer.....	47
7.1. Kvalitetskriterier i konsulentens retningslinjer og vurdering.....	48

7.2. De filmpolitiske målenes effekt på tildelingene	56
7.3. Tilpasses prosjektene etter konsulentordningens retningslinjer?	60
7.4. Konsulentsystemet – konsulent versus panel eller utvalg	65
8. Konklusjon og avsluttende betraktninger	71
8.1. Tydeliggjøre og prioritere målet om kvalitet	71
8.2. Kvalitetskriterier i vurderingsprosessen	72
8.3. Nok midler og tillitt til konsulenten	74
8.4. Forbedringspotensial	75
8.5. Avslutning	77
Litteraturliste	78
Bok, kapittel i bok	78
Tidsskrift.....	79
Stortingsmelding, rapport, forskrift o.l.....	79
Nettside, nettartikkel.....	80
Avisartikkel.....	80
Vedlegg	81
Vedlegg 1 – Intervjuguide for nåværende konsulent.....	82
Vedlegg 2 – Intervjuguide for tidligere konsulent.....	83
Vedlegg 3 – Intervjuguide for produsent.....	84
Vedlegg 4 – Kvittering for godkjenning av intervju ved NSD.....	85
Vedlegg 5 – Dansk Filminstitutts kvalitetskriterier.....	87

1. Innledning

Kultur, byråkrati og politikk innehar ulike verdier og kan synes ganske uforenelige. Det er kanskje derfor det stadig er en spenning og debatt rundt de ulike statlige utdelingene av økonomiske midler til kunst og kultur. I rapport for Norsk kulturråds årskonferanse i 2000, ”Kunst, kvalitet og politikk” (Lund, Mangset, Aamodt, 2000) skives det at innen kunstfeltet står verdier som den enestående kunstneriske kvaliteten og det originale individuelle uttrykket i fokus, i byråkratiet settes saklig likebehandling og regelorientering høyt, og i politikken er det rettferdig fordeling og effektiv måloppnåelse det fokuseres på. Disse områdene forenes likevel i våre statlige støtteordninger til kunst- og kulturfeltet hvor aktører søker og konkurrerer om ettertraktede økonomiske midler. Hvordan forener man så disse områdene i de statlige støtteordningene på best mulig måte? Hvordan finne en balansegang mellom det politiske og det kulturelle eller kunstneriske satt sammen i et byråkratisk system?

Norsk filmproduksjon er avhengig av statlig støtte da filmproduksjon er svært kostbart og det potensielle publikummet er relativt lite. Norsk Filminstitutt er statens forvaltningsorgan på filmområdet og står for utdeling av statlige tilskudd til norsk filmproduksjon gjennom sine ulike tilskuddsordninger. Det er særlig Norsk Filminstitutt sin tilskuddsordning ”Utvikling og produksjon av spillefilm etter konsulentvurdering”, eller konsulentordningen som den kalles, jeg vil fokusere på i mitt arbeid. Spenningen mellom verdiene i kunst/kultur, politikk og byråkrati er særlig merkbar i denne tilskuddsordningen. Konsulentordningens formål er å tildeler penger til film som vurderes å ha høy kunstnerisk og produksjonsmessig kvalitet og som bidrar til et mangfold i norsk film, basert hovedsakelig på enkeltkonsulenters kvalitetsvurdering.

Debatt rundt tilskuddsordninger innen kunst- og kulturområdet er naturlig da det alltid vil være en viss personlig skjønnsutøvelse tilstede fra de ansvarlige i tildelingen. Beslutningen om slike tildelinger er likevel ofte basert på vurderingsevnen til et sammensatt panel eller utvalg. I konsulentordningen til Norsk Filminstitutt er vurderings- og prioriteringsprosessen med de ulike søknadene derimot hovedsakelig gjort av en enkelt konsulent. Den enkelte konsulentens avgjørende kvalitetsvurdering vekker i dette tilfellet ekstra debatt rundt forening av kulturens verdier i et politisk og byråkratisk system. Hvordan og på hvilket grunnlag blir denne

kvalitetsvurderingen gjort? Og i hvilken grad kan en slik kvalitetsvurdering ansees som gyldig og objektiv?

Da Norsk Filminstitutt er statens utøvende filmorgan og den økonomiske støtten er statens måte å sette de gjeldende filmpolitiske målsetningene ut i praksis på, er det også knyttet politiske problemstillinger til støtteordningene. De skal oppfylle statens filmpolitiske mål, og de økonomiske midlene blir derfor utdelt med bakgrunn i retningslinjer basert på disse.

Konsulentordningen er her særlig utsatt for eventuelle uenigheter da det filmpolitiske målet som skal oppnås med denne ordningen er et stort mål, men noe vagt og lite målbart; den skal bidra til å fremme høy kunstnerisk kvalitet og mangfold i norsk film. Men hvordan måle kvalitet og vurdere dette mellom de ulike søknadsprosjektene? Hvordan settes denne politiske målsetningen ut i praksis i et saklig byråkratisk system basert på gyldig kvalitetsvurdering?

Den filmpolitiske målsetningen om mangfold og film av høy kvalitet er et hovedmål, men det finnes andre filmpolitiske målsetninger som også gjør seg gjeldende i konsulentordningen. Hvordan manøvrere og prioritere mellom filmpolitiske målsetninger i en kvalitetsvurdering som konsulentene gjør?

Jeg mener det her er to naturlige spenninger. Først hvordan en slik utdeling basert på kvalitetsvurdering kan gjøres gyldig og tilrettelegges i et byråkratisk system for best mulig søknadsbehandling. Da en slik kvalitetsvurdering av konsulenten optimalt sett skal være objektiv og saklig, og i stor grad tilstrebe å unngå subjektive smaksdommer, hvordan er dette forenelig med et byråkratisk system? Og for det andre, den naturlige spenningen mellom de ulike filmpolitiske målsetningene som skal oppnås med ordningen, da særlig spenningen mellom målet om høy kunstnerisk kvalitet og det filmpolitiske målet om høy publikumsoppslutning til norskprodusert film.

Som nåværende spillefilmkonsulent Silje Riise Næss selv sier, er det viktig også for konsulentene at man har en debatt og er opptatt av mulige forbedringer i systemet: "[...] man må være opptatt av å utvikle og forbedre og være kritisk til det man holder på med. Eller så blir man en litt farlig mastodont som sitter på en kjempestor pengesekk, og er sikre på at de har rett hele tiden." (Intervju, 16.11.16, c)

1.1. Begrepsavklaring og forkortelser i oppgaven

Jeg vil videre i oppgaven omtale Norsk Filminstitutt som NFI, for enkelhetens skyld. Når det gjelder hva jeg legger i begrepet *kvalitet* vil jeg utdype dette i et eget kapittel om kvalitetsbegrepet. Kvalitet kan omhandle og brukes på mange ulike områder avhengig av hva man legger i begrepet og i hvilken kontekst det brukes i. Jeg bruker det hovedsakelig i forbindelse med kunst- og kulturverk. Jeg vil generelt sett bruke begrepet om verk som er ansett til å inneha høy kunstnerisk verdi. Jeg vil også bruke ordet *konsulentordningen* om NFI sin tilskuddsordning ”Utvikling og produksjon av spillefilm etter konsulentvurdering”. Videre vil jeg også bruke det forenklet begrep *markedsordningen* om NFI sin tilskuddsordning ”Tilskudd til markedsvurdert spillefilm” som også vil nevnes gjennomgående i oppgaven. Både betegnelsen konsulentordningen og markedsordningen er den som gjerne brukes av aktører i filmbransjen når de omtaler disse ordningene.

2. Problemstilling

Da NFI sine tilskuddsordninger baserer seg på de filmpolitiske retningslinjene og målsetningene som ligger til grunn til enhver tid, vil disse ha direkte innvirkning på hvilke filmer som prioriteres og dermed havner på kinolerretet for publikum. Hvilke verdier som ligger til grunn for de gjeldende filmpolitiske retningslinjene vil derfor ha stor betydning for hva som blir prioritert. Da det til enhver tid er mange ulike målsetninger å forholde seg til, vil det også være viktig å ha en balansegang i prioriteringen og vektleggingen mellom de ulike målene. Jeg vil her legge til grunn at det filmpolitiske målet at norsk film skal være av høy kvalitet er et hovedmål i norsk filmpolitikk, noe jeg vil undersøke nærmere gjennom mine bakgrunnskapittel. Samtidig finnes det diverse andre delmål eller tilleggsmål, som kan være eksplisitt formulert i retningslinjer, eller som kan oppleves som en uttalt forventning. Til sist må konsulentene ta hensyn til praktiske realiteter, slik som et prosjekts kostnadsside eller de medvirkende sin erfaring, kompetanse og gjennomføringsevne.

Jeg vil redegjøre for NFI sin konsulentordning og konsulentenes retningslinjer. Jeg vil drøfte konsulentenes forutsetninger for å innfri det filmpolitiske målet om å fremme norsk film av høy kvalitet, basert på deres retningslinjer, og utforske hvordan det prioriteres mellom de ulike filmpolitiske målene.

For å etablere en bakgrunn og kontekst, gjør jeg en gjennomgang av den norske filmpolitikken og de statlige støtteordningenes historie fra starten av 1900-tallet og frem til den nyeste filmmeldingen fra 2014/2015, og dens foreløpige konsekvenser. Dette vil gi et innblikk i hvilke målsetninger som historisk sett har vært vektlagt i norsk filmpolitikk, og hvilke virkninger dette har hatt for norsk filmproduksjon. Deretter vil jeg gjennomgå NFI sin konsulentordning for å gi en detaljert bakgrunn og forståelse av dens innretning og formål, samt debattene som har vært rundt den fra dens oppstart og frem til i dag. Dette vil gi en større forståelse av hvilke retningslinjer og forhold konsulentene har som bakgrunn i sitt arbeid og sine tildelinger. Jeg vil videre gi en bakgrunn for kvalitetsvurdering, for kvalitetsbegrepet generelt og til bruk om kvalitet i film mer spesifikt. Da kvalitet er et vidt begrep som kan anvendes i mange ulike sammenhenger, vil det være viktig å bryte det ned for å se hva kvalitet i film er og hvordan det eventuelt kan måles. Det kaster lys over hva som ligger i den filmpolitiske målsetningen om film av høy kvalitet og hvordan konsulentene kan forholde seg til dette. Deretter vil jeg forsøke å besvare oppgavens problemstilling gjennom en analyse basert på bakgrunnsinformasjon i de

foregående kapitlene og gjennom kvalitative intervju med relevante informanter. Hensikten er å utforske konsulentrollen og konsulentenes praktiske forutsetninger for å oppfylle ordningens formål. Avslutningsvis vil jeg trekke konklusjoner basert på min analyse, mine funn og erfaringer i arbeidet med denne oppgaven.

3. Metode – Kvalitativt intervju

Jeg baserer min analyse hovedsakelig på informasjon innhentet via semistrukturerte kvalitative intervju med informanter i sentrale posisjoner innenfor oppgavens interesseområde. Målet har vært å innhente informasjon fra fagpersoner med erfaring innen filmbransjen generelt og direkte erfaringer med konsulentordningen til NFI. Det var først og fremst informasjonen og særlig erfaringen disse personene satt på jeg ville gjøre nytte av. Beskrivelser og detaljer om konsulentordningen og andre støtteordninger ved NFI er tilgjengelig via deres nettsider. Konsulentenes egen innsikt i, og erfaringer med systemet forutsetter imidlertid at det gjøres intervju for å hente ut den informasjonen jeg trenger til min analyse.

3.1. Intervjuobjektene

For å få dekket begge sidene av konsulentordningen har jeg intervjuet både tidligere og nåværende konsulenter, samt produsenter som har søkt om midler til sine filmprosjekter fra konsulentordningen.

Jeg valgte disse to gruppene med bakgrunn i hvem jeg anså å ha mest direkte og relevant erfaring med mitt interesseområde, og særlig med konsulentenes retningslinjer og de politiske føringene. Her er det klart konsulentene selv som innehar mest informasjon om hvordan dette påvirker deres tildelinger, da det er de som sitter på denne førstehåndserfaringen. Det å få innblikk i den motsatte siden av prosessen, nemlig søkerne, valgte jeg å gjøre via produsenter. I en slik søknadsprosess er produsenten øverste ansvarlige for søknadsprosessen og dermed den i prosjektet som trolig har mest innsikt i de politiske føringene og konsulentenes retningslinjer. Det er hovedsakelig de som forholder seg til de formelle prosessene og håndterer de praktiske aspektene, snarere enn de kreative. Det kan selvsagt tenkes at regissører eller manusforfattere kunne gitt meg innsikt i de mer kreative prosessene rundt en slik søknad og gitt innblikk i hvordan de jobber med søknadsmanus og eventuelt forholder seg til konsulentenes retningslinjer eller kvalitetsvurdering. For det større og mer helhetlige bildet i en slik søknadsprosess valgte jeg likevel å oppsøke produsenter. For å få mest mulig samme utgangspunkt for mine intervjuobjekter og for å avgrense omfanget av oppgaven, valgte jeg å holde meg til produsenter som representanter for søknadsprosjektene generelt.

Jeg fant frem til intervjuobjektene via NFI sine nettsider, hvor det publiseres dokumenter om tildeling av støtte via konsulentordningen med oppførte konsulenter involvert og produsenter

som får støtte. Derfra fant jeg frem til både en nåværende konsulent og to tidligere konsulenter som sa seg villig til å intervjues. Jeg fant også frem til tre produsenter som sa seg villig til å snakke med meg.

Jeg har intervjuet nåværende konsulent Silje Riise Næss, som har sin planlagte åremålsperiode på fire år fra 2015 til 2019. Hun har erfaring innen flere ulike kulturfelt, med utdanning innen litteraturvitenskap, medievitenskap og film. Hun har bakgrunn som både kommunikasjonssjef og markedssjef for ulike bedrifter og har vært programansvarlig og moderator ved ulike arrangement for NFI før sin stilling som konsulent. Av tidligere konsulenter har jeg intervjuet Lars Gudmestad og Einar Egeland. Gudmestad er manusforfatter innen både film og TV og var konsulent fra 2013 til 2015. Han forlot sin stilling før hans åremål på fire år var utløpt. Egeland er aktiv klipper på ulike filmprosjekt og er ansatt ved Den Norske Filmskolen som hovedlærer for klipp. Han var konsulent fra 2008 til 2012.

Produsentene jeg har intervjuet er Yngve Sæther ved personlig intervju, og Isak Eymundsson og Hans-Jørgen Osnes over epostutveksling. Sæther og Osnes er begge produsenter i selskapet Motlys som produserer relativt mye spillefilm innen kategorien kunstnerisk ambisiøs, relativt smal film, med flere konsulentstøttede filmer de siste årene, blant annet *Hjertestart* og *The Rules for Everything*. De har dermed begge god kjennskap til konsulentordningen, men ble intervjuet uavhengig av hverandre. Eymundsson er produsent i selskapet Ape&Bjørn, og har fått tilskudd til filmen *Vann over ild* som har premiere i 2017.

Ideelt sett skulle jeg gjerne intervjuet flere, både konsulenter og produsenter. Flere avtaler ble gjort, men de falt av ulike grunner igjennom. Da alle de aktuelle intervjuene var avhengig av å bli gjort i Oslo, måtte det en del planlegging til og reising til Oslo. Noen av intervjuavtalene ble avlyst på kort varsel, og kunne derfor ikke gjennomføres. Dermed ble mitt utvalg av intervjuobjekter noe snevrere enn jeg hadde ønsket, men jeg har fått mye og god informasjon i de intervjuene jeg fikk gjennomført.

3.2. Intervjuet

Jeg valgte å utføre semistrukturerte intervju, der jeg hadde forberedt spørsmål på forhånd, men var svært åpen for å stille oppfølgingsspørsmål underveis og få uventede innspill fra intervjuobjektet. Jeg utarbeidet to ulike intervjuguider – én for produsentene med erfaring fra

konsulentordningen og én for de tidligere og nåværende konsulentene. Intervjuguidene var begge utarbeidet med utgangspunkt i de samme temaene, men formulert slik at jeg skulle få mest mulig ut av de ulike perspektivene til de to gruppene.

Jeg gjennomførte intervjuene én til én på ulike steder valgt av intervjuobjektene selv. Jeg tok lydopptak av intervjuene som så ble transkribert. Det gjorde at jeg kunne ha fokus på intervjuet underveis uten å måtte notere, og at jeg fikk med meg all informasjon ordrett.

Jeg gjennomførte personlig intervju med to tidligere konsulenter, én nåværende konsulent og én produsent. De to resterende produsentene fikk jeg kontakt med i ettertid, etter gjennomført intervjurunde. Da det av ulike praktiske årsaker (reise til Oslo o.l.) ble vanskelig for meg å gjennomføre samme type intervju med de resterende produsentene, ble disse gjort over epost. Dette er selvsagt ikke optimalt, da det gjennom personlig intervju kan komme frem mye interessant informasjon som gjerne faller vekk i en skriftlig utveksling. At det foregår skriftlig kan også påvirke intervjuobjektets svar i den grad at de kan svare mer gjennomtenkt, samtidig som det i mindre grad er mulig å stille oppfølgingsspørsmål underveis. Jeg har likevel fått nyttig informasjon også gjennom disse intervjuene.

3.3. Informasjonsinnhenting fra andre kilder

I tillegg til intervjuobjektene erfaringer vil jeg nevne at jeg har hentet inn informasjon via Kulturdepartementets stortingsmeldinger – filmmeldinger – hovedsakelig fra Stortingsmelding nr. 22, *”Veiviseren”*, fra 2006/2007 og Stortingsmelding nr. 30, *”En fremtidsrettet filmpolitikk”*, fra 2014/2015. Dette er filmmeldingene fra nyere tid med størst innholdsmessig relevans for dette prosjektet, og de utgjør derfor min hovedkilde til statens gjeldende filmpolitiske målsetninger. Filmmeldingene har gitt meg informasjon om kulturdepartementet og statens generelle filmpolitikk, og en større forståelse for den, samt detaljert informasjon om spesifikke filmpolitiske mål.

Jeg har også hentet informasjon fra ulike andre kilder; bøker, tidsskrifter, avisartikler, nettartikler og nettsider. Jeg har særlig brukt NFI sine egne nettsider, spesielt for å finne informasjon om konsulentordningen, slik som stillingsbeskrivelser og overordnede formål.

3.4. Kvalitetssikring i forskningsmetoden

Da informasjonen jeg har brukt er hentet gjennom intervju, er basert på personlige erfaringer og meninger, og grunnet det begrensede antallet intervjuobjekter, er den vanskelig å generalisere. På den andre siden er det i dette tilfellet nettopp informantenes spesifikke førstehåndserfaring og beskrivelser som er det sentrale, så generaliserbarheten av informasjonen er ikke avgjørende. Informantene er ikke ment å utgjøre et representativt utvalg, og er ikke valgt ut tilfeldig. Det er ikke kvantifiserbare opplysninger som står i sentrum, men skjønnsmessige erfaringer og synspunkter, som kvalitative intervju er bedre egnet til å få frem.

Troverdighet er et mer relevant begrep når det gjelder kvalitativ forskning. Dette kan handle om troverdigheten til informasjonen som er tilegnet gjennom intervjuobjektene og måten den informasjonen blir analysert og anvendt på for å trekke konklusjoner. Reliabilitet og bekreftbarhet er viktig for analysens troverdighet. Jeg vil hevde min innhentede informasjon er troverdig basert på intervjuobjektene relevante posisjoner, måten de ble rekruttert på, og måten informasjonen er innhentet på i intervjusituasjonen.

Jeg må kunne anse mine intervjuobjekter som troverdige basert på deres erfaringer, men det er også viktig å se informasjonen i lys av deres stilling og kontekst: som nåværende og tidligere konsulenter, og som søkere til ordningen. De virket alle oppriktige og frittalende, og selv om de fikk tilbud om anonymitet, var alle villige til å stå frem med navn. Det vil likevel kunne tenkes at jeg hadde fått annen informasjon om deres nåværende arbeidsforhold ikke krevde kontakt med andre som eventuelt kan være påvirket av deres uttalelser om tema. Filmbransjen i Norge er liten, og det vil derfor kunne tenkes at man kan være noe mindre frittalende enn i en større bransje.

Når det gjelder mine andre kilder vil jeg si at Stortingsmeldingene må ansees som meget troverdige. Avisartikler og fagbøker vil jeg også påstå er troverdige som kilder i en masteroppgave. Kronikker og nettartikler, for eksempel i Rushprint, skrevet av aktive aktører i filmbransjen, må gjerne ansees som subjektive, men da de er publisert i velkjente aviser og magasin vil jeg også anse de som relevante og gode nok til å bruke i min oppgave. De gir et godt innblikk i de ulike perspektivene i debatten om ordningen og har derfor kommet meg til gode.

4. Norsk filmpolitikk og statlige støtteordningers historie

Den nasjonale filmpolitikken følger naturlig nok svingninger i politikken generelt, ved regjeringsskifter og etter landets økonomi, men den vil først og fremst følge behov og svingninger i filmbransjen. Gjennom hele den norske filmhistorien kan vi se eksempler på skifter i filmpolitikken etter hva som har vært behovet i filmbransjen: når publikum svikter og dreier politikken i retning av en kommersialisering av bransjen, mens når billettsalget er godt, flyttes fokus over på kunstnerisk kvalitet som motvekt.

Filmpolitikken er mest merkelig på de økonomiske støtteordningene til utvikling og produksjon av film. Det er spesielt her politikken brukes i praksis og får følger for publikum gjennom utvalget av kinofilmer. Støtteordningene har naturligvis stor innvirkning på filmproduksjonen, og endringer vil derfor være merkbare for filmbransjen.

Da filmpolitikken stadig er i endring vil jeg med dette kapittelet se på filmpolitikken i Norge, fra begynnelsen av 1900-tallet til i dag, for å sette dagens filmpolitikk og økonomiske støtteordninger i perspektiv og se på hvordan utviklingen har vært. Det vil også gi innsikt i grunnlaget for den drastiske endringen av filmpolitikken som fant sted på 2000-tallet, og i hvorfor filmpolitikken er slik den er i dag. Som følge av mitt fokus i oppgaven på særlig den kunstnerisk ambisiøse filmen og konsulentordningen, vil jeg spesielt rette oppmerksomheten mot endringer i politikken som har hatt innvirkning på dette. Foruten målet om kunstnerisk kvalitet i film, vil jeg også komme inn på målene om publikumsoppslutning og ønsket om kontinuitet i bransjen, da jeg anser dette som de tre mest sentrale målsetningene både fra politisk hold og fra bransjen selv.

4.1. Kinoloven: Et annerledes utgangspunkt

Da Norge er et såkalt lite språksamfunn, og inntjeningspotensialet i filmproduksjon er derfor begrenset, da eksporten til utlandet også er innskrenket av språkbarrieren. Filmproduksjon i Norge har derfor stort sett alltid vært avhengig av økonomisk støtte. Norsk filmproduksjon fikk også et noe spesielt økonomisk utgangspunkt da kinoloven, ”Lov om offentlig forevisning og kinematografbilleder”, ble innført i 1913, og forårsaket mye tapte inntekter for norske filmselskaper. Denne loven lot kommunene selv styre kinodriften, hvorav de dermed fikk størsteparten av billettinntektene, ca 65 prosent. De resterende 35 prosentene ble deretter fordelt mellom distributør og produsent (Holst, 2008:151). Dette førte til at den naturlige

økonomiske gangen mellom produksjon, distribusjon, fremvisning og deretter ny produksjon var brutt og den økonomiske grunnlaget for filmproduksjon var derfor enda mer utfordrende. Slik var norsk filmproduksjon ikke bare uten statlig støtte, men de fikk heller ikke dra nytte av store deler av egen billettinntekt fra kinovisninger. Dette førte til lav filmproduksjon i Norge, da det ble sett på som en lite lønnsomt å produsere film.

Iversen (2016:68) nevner flere utfordringer rundt filmproduksjon i Norge, som har vært gjeldende helt fra oppstarten, som at filmindustrien knapt kan kalles noen industri med tanke på omfanget av produksjoner og måten den er/har vært organisert på. Særlig i oppstarten, men også helt frem til moderne tid, har norsk filmproduksjon vært preget av små produksjonsselskap, og særlig enmannsbedrifter. Dette skapte lite kontinuitet og forutsigbarhet i bransjen.

I 1920- og 30-årene ble det gjort tiltak for å sikre norsk filmproduksjon. Kommunale kinoarbeidere og kommunenes eget distribusjonsselskap, Kommunernes Filmcentral A/S, startet filmproduksjon, men med svært begrensede midler. Dette ga små enmannsbedrifter en større og mer stabil samarbeidspartner. I 1932 ble også filmselskapet Norsk Film A/S etablert (Iversen, 2016) .

4.2. Staten tar grep

I 1946 erkjente staten sitt ansvar i utviklingen av norsk filmproduksjon. Flere la fram sterke argumenter for at norsk filmproduksjon var statens ansvar å ivareta som et viktig kulturuttrykk. Kristoffer Aamot, Oslos kinodirektør og styreleder i Norsk Film A/S og Kinematografers Landsforbund, fremhevet nødvendigheten av en selvstendig norsk filmproduksjon (Holst, 2008:152). Han argumenterte for viktigheten av norsk film som kulturuttrykk og statens plikt til å bidra til norsk filmproduksjon: ”Å gi dette store publikum film i norsk språk er en kulturoppgave, ja mer enn det, en kulturplikt. Og i dette kulturarbeid må statsmyndighetene også være med og yte sitt.” (Aamot 1946, gjengitt i Holst 2008)

Frem til dette hadde norsk film kun vært en inntektskilde for staten gjennom kinoskatten som førte millioner av kroner inn i statskassen (Evensmo [1967] 1992:256). Kinoskatten, en såkalt luksusavgift, lå på hele 40 prosent av brutto billettinntekt på utenlandske filmer og 25 prosent ved norske filmer (Iversen, 2016:68). Denne avgiften var et stort hinder for kontinuerlig

filmproduksjon, og gjorde det vanskelig å finansiere denne produksjonen. Etter andre verdenskrig ble det poengtert at det var viktig å bevare og fremme norsk kultur, verdier og tradisjoner, og gjerne gjennom nye kulturformer og retninger. Filmen ble derfor anerkjent som en måte å fremme norske kulturelle verdier (Evensmo [1967] 1992:255). I en stortingsmelding fra 1946/47 ble det lagt vekt på filmens betydning i kulturlivet og dens påvirkning og betydning for barn og unge (Evensmo [1967] 1992:260). Det ble opprettet et Statens Filmfond som skulle samarbeide med Kirke- og undervisningsdepartementet i filmspørsmål. Det ble også besluttet å årlig innvilge minst det beløpet som kom inn fra kinoskatten til filmproduksjon (Holst 2008:153). Fra 1950 fastsatte Stortinget (st.prp nr.1, 1950) at en gjennomsnittlig norsk spillefilm med en innspilling som ikke krevde uvanlige høye kostnader burde kunne produseres for 300 000 kr, og at den statlige støtten derfor skulle ta sikte på å støtte produsenten med kostnader opp mot dette. Holst poengterer at denne støtten var en garanti for produksjonskostnadene, og i realiteten derfor kun en refusjon av kinoskatten. Det vil derfor egentlig ikke kunne kalles et kulturelt forankret *tilskudd* (Holst, 2008:154). Et krav som ble satt for denne støtten var at filmen skulle oppfylle de minstekravene en kunne forvente av norsk filmproduksjon den gang (i 1950), og det var Statens Filmråd som skulle stå for vurderingen av dette (Evensmo [1967] 1992:289). Dette var en form for kvalitetssikring av filmene som fikk støtte. Ordningen var en måte for staten å få i gang noe kontinuitet i norsk filmproduksjon for filmskapere som klarte å holde seg innen et relativt begrenset budsjett.

Denne ordningen var ingen suksess og fungerte ikke etter sin hensikt. De to vilkårene i ordningen fungerte ikke i praksis: Budsjettgrensen på kr 300 000 viste seg å være vanskelig å holde seg innenfor. Denne grensen ble justert etter hvert, til 325 000 kr og deretter 350 000 kr (Evensmo [1967] 1992:289), men det var likevel enighet i bransjen om at grensen fortsatt var for lav. Bortimot alle produksjonene i ordningens to første år overskred grensen (Evensmo [1967] 1992:297). Kvalitetsvurderingen av filmene var også en utfordring, da det ikke var standardisert noen krav som Statens Filmråd skulle følge (Evensmo [1967] 1992:300). Bortimot samtlige filmer i starten av 1950-tallet fikk godkjent støtte, med unntak av én film, noe som for filmbransjen signaliserte at samtlige norskproduserte filmer var ansett som gode nok. Dette medførte at alle som ville lage film i utgangspunktet kunne søke, få innvilget penger og produsere film uten tap, om man holdt seg innen den satte budsjettgrensen. Den lave grensen ville etter hvert gjøre filmproduksjon mer attraktivt for uerfarne filmfolk enn de erfarne produsentene, og uten en ordentlig kvalitetsvurdering ville ordningen dermed resultere i filmer av lav kvalitet. Det var til ulempe for både filmbransjen og for publikum.

Den nye støtteordningen hjalp heller ikke på problemene med kontinuitet og at bransjen var preget av små private selskaper som vanligvis kun produserte en eller to filmer. I gjennomsnitt ble det kun produsert 2,3 filmer per selskap på 1950-tallet (Iversen, 2016:70-71).

4.3. Støtteordningen av 1955: Billettstøtte og forløperen til konsulentordningen

Da ordningen fra 1950 ikke fungerte etter sin hensikt, ble det opprettet en ny ordning fra 1955, som skulle fokusere på publikumsappell og stimulere til utvikling av bransjen. Dette ble opprettelsen av billettstøtteprinsippet hvor publikumsoppslutningen skulle avgjøre støttenivået. Innenfor en fastsatt ramme fikk filmene støtte i form av en fastsatt prosent av brutto billettinntekt (35 prosent) (Holst 2008:154). Publikumsoppslutning ble dermed et filmpolitisk mål som kom til uttrykk i de nye støtteordningene, og det var dermed publikumsoppslutning og ikke kvalitet som var det nye målet på en vellykket film. Publikum fikk praktisk sett rollen som jury, og skulle vurdere filmene slik Statens Filmråd og Kirke- og undervisningsdepartementet tidligere hadde gjort (Holst 2008:154).

Det ble også opprettet en tilleggsordning hvor Statens filmproduksjonsutvalg i spesielle tilfeller kunne tilby statsgaranti for lån opptil 150 000 kr (Holst, 2008:154). Dette tiltaket ga en noe bedre garanti for filmene av høyere kunstnerisk kvalitet, og var til for å opprettholde en bredde i filmtilbudet. Det er nettopp denne ordningen som er opphavet til dagens konsulentordning. Den bestod frem til 1992, da den ble avløst av konsulentordningen.

Med disse to ordningene, billettstøtteordningen og den særskilte støtten til filmer av høyere kunstnerisk kvalitet, hadde man tilsynelatende dekket behovet både for kommersielle filmer for å trekke publikum til kinoene, og kunstneriske filmer for å dekke behovet for kvalitet og mangfold. Likevel var det misnøye i bransjen, da den ikke fikk etablert noen kontinuitet i filmproduksjonen og blant filmselskapene. Det ble også en stadig vridning mot den kommersielle, ”lette” underholdningsfilmen, da det var disse som skapte best garanti for inntjening og tilskudd basert på antall solgte billetter (Evensmo [1967] 1992:320). Til nå hadde det særlig vært draging mellom de filmpolitiske målene om høy publikumsappell og ønsket om filmer av høy kunstnerisk kvalitet. Disse målene ble begge tatt hensyn til i støtteordningene, men med noe varierende suksess. Ønsket fra bransjen om mer kontinuitet ble

stadig sterkere, selv om dette ennå ikke var et fremtredende mål i filmpolitikken eller forankret i støtteordningene.

4.4. Støtteordning av 1964: Utvidelse av ordningen

Holst (2008:154) påpeker at det var flere faktorer som spilte inn på endringen av filmstøtten som kom i 1964: produsentenes økende behov for forhåndsgaranti og kontinuitet, innføringen av fjernsynet ved NRK, og ønsket om å også kunne produsere kunstneriske ambisiøse filmer. Ordningen ble dermed endret og fikk en del utvidelser; staten kunne nå gi forhåndsgaranti på opp til 90 prosent og billettstøtten ble utvidet (Holst, 2008:155). Forhåndsstøtten ble gitt av Statens filmproduksjonsutvalg basert på vurderinger av prosjektets kunstneriske kvalitet, budsjett, og det ansvarlige produksjonsselskapet/produsenten (Iversen, 2016:73).

I 1964 kom det også en endring som innebar mer fokus på film som kunstart. En strid mellom filmselskapet Norsk Film A/S og en gruppe aktive filmkunstnere oppstod angående selskapets kulturelle forpliktelser og forretningsdrift. Etter filmkunstnernes ønske ble det åpnet opp for et nytt syn på film som kunstart og det ble stadfestet at en kulturell retning var viktig for selskapets drift. (Holst 2008:155)

Kinoskatten, som fra starten hadde vært en ulempe for norsk filmproduksjon, opphørte helt i 1969 og all statlig støtte ble dermed ren støtte og ikke bare en refusjon av den såkalte luksusskatten. Dermed mener Iversen (2016:73) at det er rimelig å si at fra 1969 var all filmproduksjon i Norge statlig finansiert. På tross av et krav om egenandel når det søkes om økonomisk støtte har stort sett all filmproduksjon vært avhengig av statlig støtte for å kunne gjennomføres, noe som i stor grad er gjeldende også i dagens filmproduksjon.

4.5. Filmpolitikken i endring på 80-tallet

I 1980 ble bransjen lovet en ny filmpolitikk. På tross av noen store suksesser innen norsk film de siste årene, både kommersielle og kunstneriske, var det mye misnøye generelt over filmens nivå, og en endring i filmpolitikken måtte til. Det ble gjort store endringer i kulturpolitikken generelt da Lars Roar Langslet ble utnevnt til den første kulturministeren i nyere tid, og Kultur- og vitenskapsdepartementet ble opprettet (Holst 2008:159). Dette førte til mer fokus på film i kulturpolitikken. Langslet opprettet et nytt mediekontor og gjorde statsstøtten til et aktivt virkemiddel (Holst, 2008:159). Det ble krevd mer privat kapital, til misnøye fra produsentene.

Dette førte likevel til et løft i bransjen og flere investorer. Både norske og internasjonale investorer investerte i filmproduksjon og kunne nå oppleve en fortjeneste av sine investeringer.

Holst skriver at ”Langslets politikk var et produkt av sin tid og en del av høyrebølgen som strømmet over landet” (2008:160). Her ser vi at filmpolitikken følger svingningene i den nasjonale politikken generelt. Økonomien var i endring og flere reguleringer i utlånspraksis og i skatteletter gjorde det mer lønnsomt å investere i filmproduksjon. Dermed kom det flere private investorer på banen. Dette førte til filmer som *Orions belte* og *Veiviseren* - store norske filmsuksesser. Enkelte filmer ble etter hvert også ”pakkefinansiert” slik at de kunstneriske filmene kunne hjelpes av inntjeningen av mer kommersielle filmer (Holst, 2008:160).

4.6. Etablering av konsulentordningen

Filmproduksjonsutvalget tildelte penger gjennom Statens tilleggsordning til mer kunstneriske ambisiøse filmprosjekt for å sikre mangfold og kvalitet. Mot slutten av 80-tallet og starten av 90-tallet var det misnøye i filmbransjen omkring filmproduksjonsutvalget, selv om utvalget var bedre organisert med mer varige medlemmer og mindre utbytting enn tidligere. Dette hadde vært en stor frustrasjon for tidligere søkere, da en i første søkerunde kunne få gode tilbakemeldinger for så å i neste runde få avslag på sin søknad av utvalget, da gjerne med nye medlemmer. Dette skapte liten tillit mellom utvalget og søkerne. Det nye utvalget fra 1990 med Tom Remlov som formann gjorde en god jobb med gjennomgang av søknader, intervjuer og begrunnelser for avslag eller tildeling av penger (Holst, 2008:163). Det ble nå likevel satt spørsmålsteget ved hvem som var best egnet til å tildele og bestemme filmstøtten. Det ble laget et forslag om å innføre en konsulentordning. Der skulle en faglig kompetent, habil person følge produsentene tett fra søknad om produksjonsstøtte til utvikling og ferdigstilling av film. Norsk filmforbund støttet dette forslaget. (Holst, 2008:163)

Forslaget om innføringen av konsulentordningen ble likevel debattert, da dette ville være en stor endring for støttesystemet til den kunstneriske filmen. Debatten rundt denne innføringen vil jeg komme tilbake til senere i oppgaven.

Statsbudsjettet i 1992 la til rette for å innføre konsulentordningen for langfilmproduksjon som en prøveordning, og stillingen som filmkonsulent tilknyttet Norsk filminstitutt ble utlyst (Holst, 2008:163). Som nevnt må en slik spillefilmkonsulent ha faglig relevant kompetanse og være

habil til å gjennomføre slike tildelinger. Ansettelsesprosessen vil derfor være viktig for å avdekke egnede kandidater til en slik jobb. Utlysningen av den nye stillingen som konsulent inneholdt kriterier for søkeren; ”Det kreves allsidig kunstnerisk og administrativ erfaring innen langfilmproduksjon”. Den inneholdt også en beskrivelse av hva som ville kreves av konsulentene i jobben: ”Konsulenten skal foreta en total vurdering av søknader om tilskudd, der både kunstneriske og økonomiske sider ved prosjektet skal vurderes”. (Stillingsutlysning Norsk Filminstitutt, 1992, gjengitt i Holst, 2008:164).

Konsulentordningen la mer press på søkerne da de nå hadde en konsulent som man kunne risikere å få kreativ motstand fra sammenlignet med tidligere, hvor en stort sett hadde frie tøyler. Produsentrollen ble viktigere og gjerne mer krevende da en ble nøye oppfulgt særlig gjennom planlegging, men også i gjennomføring og ferdigstilling av filmproduksjonen.

Holst (2008:164) påpeker at konsulenten på mange måter ville bli ”en kunstnerisk leder for film-Norge”, og at konsulenten hadde overordnede mål fra departementet å forholde seg til, med føringer om høye publikumstall, barnefilmproduksjon og internasjonalt samarbeid. Konsulentens retningslinjer har endret seg, men de samme overordnede målene ser vi også i dag, sammen med flere mindre og mer spesifikke mål, som jeg vil komme tilbake til. For konsulenten har det likevel fra etableringen av ordningen i 1992 til i dag vært viktig med en holistisk vurdering og kvalitetssikring av søknadene som kommer inn, sett opp mot de overordnede og spesifikke målene fra departementet.

Det ble også opprettet en konsulentordning for kortfilm året etter (Hanche og Iversen m.fl. 1997:84). Det ble diskutert lignende ordninger for dokumentar og barnefilm også. Holst (2008:165) peker på at selv om en slik konsulentordning ikke kan være noe garanti for økt kvalitet, kan den føre til kvantitet, da en egen konsulent for barnefilm ville fått avsatt tilskuddsmidler til nettopp dette. Enn så lenge er barnefilm lagt under konsulentordningen, da det ikke er delt opp i egne tilskudd til den, og den faller innunder kategorien ”langfilm”. Et av de overordnede målene til departementet har i de senere årene likevel vært et fastsatt minimum av barnefilmproduksjoner i året, som faller delvis på langfilmkonsulentene å oppnå gjennom deres tildelinger.

4.7. 90-tallet: Preget av lave besøkstall

I 1993 kom stortingsmeldingen *Media i tida*, hvor kulturdepartementet fastslår at i et samfunn som ønsker å sikre sin kulturelle identitet, så er det viktig å støtte opp om film som representerer norsk kulturidentitet (Hanche og Iversen m.fl. 1997:84). Det ble dermed en økt satsing på filmområdet. Mot slutten av 90-tallet var besøkstallene på kino for norske filmer likevel dårlig, med under ti prosent av det samlede årlige besøkstallet. Det ble nå strengere krav for å søke økte bevilgninger, og man måtte nå vise til resultater, ikke bare aktivitet (Holst, 2008:167).

4.8. 1999: Ernst & Young-rapporten

Lavpunktet ble nådd i 1997 med kun 5,6 prosent av det totale kinobesøket for norske filmer. Det ble derfor i 1998 annonsert at departementet ønsket å granske statens organisering av filmområdet gjennom et uavhengig konsulentfirma. I 1999 var konsulentutredningen til firmaet Ernst & Young Management Consulting klar. Ernst & Young hadde særlig fokus på blant annet produksjon av filmer med høy publikumsappell og høy kvalitet. De la også vekt på produsentenes motivasjon for å prioritere kostnadseffektivitet, markedsføring og distribusjon, samt private investorers interesser i norsk filmproduksjon. Utredningen skulle ta utgangspunkt i de statlige målene for filmpolitikken, som lå til grunn i de årlige budsjettproposisjonene siden 1993; mål om at norsk filmkvalitet skal fremmes, norske filmproduksjoner skal nå størst mulig publikum, satsing på barne- og ungdomsfilmer, mål om kostnadseffektivitet og kontinuitet i bransjen og å bevare den norske filmarven. (Holst, 2008:167) Disse filmpolitiske målene er svært brede og lite spesifikke, og dermed vanskelig å følge opp og måle – spesielt med tanke på målet om kvalitetssatsing.

Rapporten til Ernst & Young baserte seg på intervjuer med aktører i bransjen og sammenligning med Danmark og Sverige. I rapporten ble det lagt frem flere interessante funn om bransjen, og det ble anbefalt konkrete endringer (Holst, 2008:168). Rapporten bekreftet blant annet at bransjen bestod av stort sett økonomisk svake selskaper. På grunn av støtteordninger med lave eller få krav om egenkapital, virket selskapene preget av en avslappet holdning til penger (Moseng, 2016:50).

Endringene som ble anbefalt var blant annet at det burde etableres flere finansieringsmuligheter for produksjonsselskapene, endringer i billettstøtten og lignende. Den største endringen som

var foreslått var at forvaltning av all støtte skulle samles til en ny enhet (Ernst & Young Management Consulting 1999, i Holst, 2008:168). Utredningen ble lagt til grunn for ”den nye filmpolitikken”, og store endringer og omstruktureringer fulgte.

4.9. Nye filmpolitiske mål

I Kulturdepartementets stortingsproposisjon nr.1 (2000-2001) for budsjetterminen 2001 legges det fram forslag for å styrke den norske filmproduksjonen (St.prp.nr.1 [2000–2001]:104):

”Kulturdepartementet mener det er nødvendig med en sterk offentlig innsats for å legge til rette for langsiktig satsing på norskprodusert film og audiovisuelle produksjoner. For å sikre nødvendig volum og kvalitet kreves det aktiv stimulering av sektoren.” (St.prp.nr.1 [2000–2001]:105)

I forslaget blir det lagt vekt på viktigheten av norsk film som kulturuttrykk, og at det på filmområdet er en overvekt av utenlandske og særlig angloamerikanske produksjoner. Det blir derfor beskrevet som en ”sentral målsetning for Kulturdepartementet å øke produksjon av både film, drama og dokumentar med utgangspunkt i norsk kultur og norsk språk.” (St.prp.nr.1 [2000–2001]:105). Dette er selvsagt ingen ny tankegang, og er igjen en vektlegging av Statens ansvar og plikt å fremme norsk kultur og språk med filmen som et viktig virkemiddel – det samme som Kristoffer Aamodt poengterte allerede i 1946, og som har vært en underliggende begrunnelse for statens støtte i norsk filmproduksjon.

Videre kommer det frem at et av hovedmålene med omleggingen var å gi filmbransjen større ansvar og frihet. Kulturdepartementet mente sitt ansvar lå i å legge til rette for kunstnerisk utvikling, stimulering, nyskapning og økte private investeringer gjennom sine støtteordninger. Omleggingen skulle også legge til rette for en mer effektiv bruk av statens midler. Målene med omleggingen er igjen kvalitet og publikumsoppslutning: ”Omleggingen bygger på forutsetningen om at økt aktivitet vil resultere i økt kvalitet og på sikt økt publikumsoppslutning.” (St.prp.nr.1 [2000–2001]:105).

4.10. Omstrukturering og store endringer i Statens filmorgan

En reform av norsk filmpolitikk var altså i gang i 2001 på bakgrunn av funnene i utredningen og rapporten fra Ernst & Young. Statens tilskuddsordninger skulle samles under én enhet og effektiviseres med ansvar for tilrettelegging gjennom forbedrede støtteordninger, og selve

filmproduksjonen skulle legges til private aktører (Enerhaug, Larsen, 2013:28).

Frem til da hadde produksjonsmidlene blitt distribuert gjennom tre ulike instanser: Norsk filminstitutt, AV-fondet og Norsk Film A/S (Moseng, 2016:47). Men sommeren 2001 ble Norsk filmfond etablert som den samlede enheten for statens tilskuddsforvaltning til norsk filmproduksjon (Holst 2008:169). All statlig produksjonsstøtte skulle distribueres gjennom fondet. Konsulentordningen bestod, samt billettstøtten, men det ble også innført nye måter å distribuere pengestøtte på: Etter forslag fra Ernst & Young ble det innført en ny type finansieringsordning, 50/50, der fondet ga tilskudd etter markedsvurdering, innen et avtalt budsjett (Holst 2008:171). Da tilskuddene til filmer gjennom denne ordningen var basert på markedsvurdering, og med mål om å produsere mer publikumsrettede filmer basert på mye privat kapital, knytter dette seg direkte til det filmpolitiske målet om å oppnå bred publikumsoppslutning for norsk film (Enerhaug, Larsen, 2013:33).

Da denne markedsbaserte 50/50-ordningen viste seg å være svært vellykket, kan det sies at den muligens skapte noe uro rundt konsulentordningen. Produsenter mente mer av den statlige støtten skulle deles ut gjennom denne markedsbaserte ordningen via et sammensatt utvalg fremfor gjennom en enkelt konsulents vurdering. Her kan man se dragning og splid mellom kommersiell/markedsfilm og den mer kunstneriske ambisiøse, og gjerne smalere filmen. Den generelle markedsdreiningen mot kommersiell film gjorde også at produsenter krevde større kontroll over prosjektene, noe som førte til flere uenigheter mellom produsenter og regissører om hvem som stod for avgjørelser om kunstneriske valg, final cut og så videre (Moseng, 2016:51).

Konsulentordningen ble videreført i det nye organet Norsk filmfond, men det ble opprettet tre stillinger for filmkonsulenter. Dersom man som søker fikk avslag fra én konsulent kunne man søke igjen hos neste. Dette var for å unngå en uheldig maktkonsentrasjon som følge av at filmfondet nå distribuerte all statlig produksjonsstøtte. (Enerhaug, Larsen, 2013:32)

4.11. Fraværet av Norsk Film A/S

Omstruktureringen av de statlige filmorganene og fraværet av statens produksjonsselskap Norsk Film A/S kan også ha hatt en negativ innvirkning på den smale, såkalte ”seriøse filmen”,

mener Holst:

Fraværet av statselskapet Norsk Film A/S har i de senere årene gått ut over den seriøse filmen, den ofte litterært baserte, filosofisk funderende filmen. Den voksne filmen som stiller spørsmål, krever ettertanke og ikke slipper deg etter kinomørket er avsluttet og utgangsdørene åpnet.

(Holst, 2008:171)

Da denne typen film er typisk såkalt konsulentfilm, har de hatt en egen form for finansiering og mulighet til å bli gjennomført likevel. Særlig da markedsordningen, 50/50, ble til har det vært mulighet for både kommersiell film og den såkalte ”seriøse” filmen å få støtte på hver sine måter. Som Holst (2008:172) også påpeker, er det ingen garanti for at ikke Norsk Film A/S ikke også hadde blitt påvirket i en kommersiell retning om selskapet hadde fortsatt å eksistere.

4.12. Resultat etter filmreformen

Filmfondet satset på høyt volum fra første stund, noe som ga nye typer filmer og jevnt over bedre besøkstall. Som følge av et større volum filmer ble bevilgningen per film senket. Dette mener Holst (2008:171) tvang frem en ny type film og fortellerform. Det ble signalisert at norsk film skulle komme overens med publikum og sikre gode besøkstall på kino, noe som også var fastsatt i de filmpolitiske målene til departementet. Selv om dette ikke er noen garanti for kvalitetsfilmer og suksess, fikk norsk film et løft med flere meget vellykkede filmer, både når det gjelder publikumstall og kunstnerisk kvalitet. Holst trekker frem flere norske filmsuksesser som ble til de påfølgende årene grunnet de nye føringene: *Buddy*, *Villmark*, *Bare Bea*, *Uno*, *Izzat*, *Reprise* med flere (Holst 2008:172). Grunnet denne satsingen på sjangerfilm med høye publikumspotensial, men med relativt lave produksjonsbudsjett, ble det en periode preget av stor sjangerbredde i norsk film. Staten hadde altså økt sin bevilgning, men fordelt den over flere prosjekter til stor suksess. Dette kan sees som en reaksjon på beskyldninger om økonomiske sløseri på 90-tallet og et middel for å ansvarliggjøre bransjen. (Moseng, 2016:54)

Både staten og pressen meldte om positiv utvikling i norsk film som følge av reformen. Både 50/50-ordningen og produksjonsstøtte gjennom konsulentordningen hadde stadig flere suksesser og trakk mer publikum (Enerhaug, Larsen, 2013:34-35). Omstruktureringene for å nå målet om økt publikumstilslutning fungerte tilsynelatende bra. Både publikumsoppslutning generelt og tallet på norske filmer hadde økt, og det var i tillegg kommet mer privat

finansiering i bransjen (Enerhaug, Larsen, 2013:35), noe som hadde vært et mål da det var ønskelig at filmbransjen også skulle utvikle seg som en næring.

En politisk målsetning med reformen var, som tidligere nevnt, å få opp produksjonsvolumet. Dette baserte seg på ideen om at et høyt produksjonsvolum ville føre til mer erfaring og høyere kvalitet, og dermed styrke selskapene ved å gi mer kontinuitet og profesjonalitet. Reformens mål om å styrke filmselskapene, viste seg likevel ut over 2000-tallet å ikke være spesielt vellykket, da flere selskaper fortsatte i samme mønster som tidligere. Selskapene slet fremdeles med kontinuitet, og da særlig økonomisk. Det som derimot endret seg var at det ble etablert nye selskaper, og konkurransen ble hardere. Mellom 2001 og 2004 ble hele 19 av totalt 59 norske kinofilmer produsert av debutselskaper (Moseng, 2016:50).

4.13. Evaluering av omleggingen: Rambøll- og ECON-rapportene

I 2005 skulle den nye filmpolitikken og de statlige støtteordningene evalueres. Kultur- og kirkedepartementets Medieavdeling hyret i den forbindelse inn Rambøll Management til å gjennomføre en slik evaluering av støtteordningene (Enerhaug, Larsen, 2013:34-35).

Rapporten etter deres utredning konkluderte med at den norske filmbransjen stadig utviklet seg i en positiv retning, både med tanke på antall solgte kinobilletter, profesjonalitet og kompetansenivå. Likevel lå markedsandelen til norske filmer lavere sammenlignet med markedet i Sverige og Danmark (Enerhaug, Larsen, 2013:34-35). Ifølge rapporten var også bransjen preget av ”mange små virksomheter”, som kan ha negativ påvirkning på kontinuiteten i produksjonen (Holst, 2008:174).

Bransjen var ikke tilfreds med rapporten, og spesielt ikke et konkret endringsforslag om å avvikle billettstøtten (Enerhaug, Larsen, 2013:34-35). Det ble derfor bestilt en uavhengig utredning fra ECON Analyse fra Produsentforeningen og FILM&KINO (Holst, 2008:174). Denne rapporten sammenfalt med konklusjonen til Rambøll-rapporten på mange områder, men ECON Analyse var uenig i punktet om avvikling av billettstøtten, og mente denne ordningen burde bestå (Enerhaug, Larsen, 2013:34-35).

4.14. Einarsson-utvalget

Grunnet de to utredningene og rapportene med noe ulike anbefalinger, bestilte statsråd Trond Giske enda en utredning av et eget utvalg; Einarsson-utvalget. Utvalget bestod av eksperter,

bransjeaktører og flere kjente ansikt innen filmbransjen som skuespillere og regissører. De skulle legge frem konkrete forslag til hvordan filmpolitikken og de statlige støtteordningene skulle organiseres og distribueres frem til 2014 (Enerhaug, Larsen, 2013:35-36).

Einarsson-utvalget kom i desember 2006 med sine anbefalinger, som innebar en rekke tiltak på hele filmområdet, og med flere ambisiøse og nye mål, som blant annet et konkret antall produksjoner av spillefilmer i året, mål om likestilling, økt eksport osv. Det ble også foreslått å satse på talentutvikling for å oppnå større produksjonsvolum, kontinuitet, kvalitet, mangfold og styrking av filmbransjen generelt. De kom også med forslag om nok en omorganisering ved å samle alle de statlige virksomhetene innen film til et stort filminstitutt inspirert av systemet i Danmark og Sverige. (Enerhaug, Larsen, 2013:36)

4.15. *Veiviseren*

I 2007 kom Kulturdepartementets nye stortingsmelding om filmpolitikken, utarbeidet på bakgrunn av Einarsson-utvalgets anbefalinger. Den fikk navnet *Veiviseren: For det norske filmloftet*. Stortingsmeldingen foreslo nye filmpolitiske mål og en del betydelige endringer. De nye målene var spesifikke og ambisiøse, og endringene store. (Holst, 2008:176)

Stortingsmeldingen la vekt på at filmen er et av de mest brukte kulturtilbudene i Norge basert på publikumsoppslutning, og at det er en viktig kanal for å vise både vår samtid og historie. Norsk film var i positiv utvikling både i besøkstall og gjenspeilet i folkets holdning til norsk film. Regjeringen så derfor sitt ansvar og ønsket å støtte opp om denne utviklingen. (St. meld. nr. 22 [2006-2007]:7)

Mange av de nye målene var hentet fra Einarsson-utvalgets foreslåtte mål. De var delt inn som ett hovedmål som skulle oppnås gjennom flere resultatmål. Det filmpolitiske hovedmålet er i *Veiviseren* formulert slik: ”Hovedmålet er et mangfold av film- og tv-produksjoner basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold, som er anerkjent for høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskaping, og som utfordrer og når et stort publikum i Norge og internasjonalt.” (St. meld. nr. 22 [2006-2007]:43)

I resultatmålene finner vi flere konkrete og lett målbare målsetninger mye basert på Einarsson-utvalgets rapport:

- 25 langfilmer i året, som inkluderer fem dokumentarer og fem barne- og

ungdomsfilmer

- Minst 3 millioner kinobesøkende på norske filmer, som tilsvarer 25 prosent av kinomarkedet
 - Doblet eksport av norsk film og tv-drama innen 2010
 - 40 prosent kvinner/menn i nøkkelposisjoner innen 2010
 - Norsk film skal være med i konkurransen og store internasjonale priser
- (St. meld. nr. 22 [2006-2007]:43-44)

Mange av disse målene er svært målbare og konkrete, men det var også formulert flere mål om mangfold i både uttrykksform, produksjonskostnader og målgrupper, sikring av norsk kulturarv og profesjonalisering og kontinuitet innad i bransjen (St. meld. nr. 22 [2006-2007]:43), som er mindre målbare, men også viktige og ambisiøse mål. Målene viste også at departementet mente klart at både publikumsoppslutning og kunstnerisk kvalitet begge var viktige filmpolitiske målsetninger å strekke seg etter, og satt konkrete mål for å gjøre det enklere å følge i tildelingsprosessen i støtteordningene.

Disse målene ville ha direkte innvirkning på tildelingene til filmkonsulentene, da slike overordnede, svært konkrete mål gir en føring på hvilke prosjekter konsulentene skal eller bør prioritere. Konsulentordningen har hele veien vært tilpasset og hatt til formål å støtte de kunstneriske ambisiøse filmene, av høy kvalitet. Et slikt mål om internasjonale priser legger likevel ekstra press på at konsulentene skal prioritere prosjekter av høy kunstnerisk kvalitet. Målet om økt likestilling kan også ha en innvirkning på tildelingene, da man kan være mer tilbøyelig til å prioritere prosjekter med kvinnelige nøkkelroller med et slikt konkret mål. At det skulle bli laget minst 5 barne- og ungdomsfilmer i året ville også ha innvirkning på konsulentenes beslutning, da i alle fall noen av disse vil måtte få støtte gjennom konsulentordningen.

Også hentet fra anbefalingen av Einarsson-utvalget slo *Veiviseren* fast at det statlige filmorganet igjen skulle omstruktureres. Det nye filmorganet skulle omfatte de daværende statlige virksomhetene Norsk filmfond, Norsk filminstitutt og Norsk filmutvikling (Holst, 2008:176). Det nye instituttet skulle i tillegg til å være den nasjonale filmkommisjonen, drive med forskning og formidling. Det ble hevdet at denne samlingen skulle minske administrasjonskostnader og dermed frigi midler til filmformål (Enerhaug, Larsen, 2013:37). Det nye filminstituttet ble etablert 1.april 2008 (Holst, 2008:177). Dette viste et ønske om en

mer helhetlig filmpolitikk, og et filmorgan som mulig er enklere å forholde seg til både for bransjen og staten.

Holst (2008:177) mener de fleste i filmmiljøet og blant de ansatte var positive til sammenslåingen, men at det også fantes de som var skeptiske. Han skriver også at Henning Camre, daværende direktør for Det Danske Filminstitutt, hevdet at omleggingen til ett samlet filminstitutt ble anbefalt på bakgrunn av den politiske situasjonen de senere årene med stadig skiftende regjeringer, da ett samlet filminstitutt stod sterkere enn tre.

Det ble også endring i støtteordningene som trådte i kraft 1. januar 2010. Det ble etablert pakkefinansiering hvor en får rom til langsiktig tenkning og utvikling gjennom utviklingsstøtte fra tre til seks langfilmer og produksjonsstøtte til inntil tre filmer. Dette kan virke positivt på kontinuiteten og forutsigbarheten som bransjen etterlyste. Det ble også opprettet talentutvikling gjennom ”Nye veier til lange filmer”, som tar sikte på å styrke det kunstneriske potensialet i bransjen. Billettstøtten ble også noe endret, og ble til etterhåndsstøtten hvor man kunne få dette uavhengig av hvilken ordning man hadde fått produksjonsstøtte gjennom, og med et lavere antall solgte kinobilletter som grunnlag. Det ble også avgjort at man kunne søke om både utviklingsstøtte og produksjonsstøtte gjennom konsulentordningen (Enerhaug, Larsen, 2013:38-39).

4.16. En framtidsrettet filmpolitikk

I mai 2015 kom Kulturdepartementet med en ny stortingsmelding på filmområdet: Stortingsmelding 30, ”En framtidsrettet filmpolitikk”. Her gjennomgås filmpolitikken som er gjeldende, og det gjøres anbefalinger for eventuelle endringer og forbedringer. Da endringene som ble gjort som følge av *Veiviseren* viste seg å fungere godt og filmbransjen har utviklet seg positivt, er ikke filmmeldingen fra 2015 veldig revolusjonerende, men det er åpnet for mindre detaljstyring fra departementet og større frihet for NFI i deres tildelinger av midler. Hovedmålene dreier seg fremdeles om film av høy kvalitet, mangfold, høy publikumsoppslutning, samt ansvarliggjøring av bransjen.

Det ble lagt frem forslag om et enklere tilskuddssystem og forslag om å gjøre Kulturdepartementets forskrifter om tilskudd til audiovisuell produksjon mindre detaljstyrt. NFI skulle selv få ansvar for å utforme sine underforskrifter for de ulike tildelingsplattformene

(St. meld. nr. 30 [2014-2015]:54). Dette for å åpne for et mer fleksibelt og fremtidsrettet regelverk (spesielt med tanke på plattformnøytralitet og nytenkning innen distribusjon.)

1. januar 2017 trådte de nye forskriftene om tilskudd til audiovisuell produksjon i kraft. De er utarbeidet av NFI med det overordnede målet om å forenkle og modernisere forskriftene (NFI, 2016a). De nye forskriftene er derfor utarbeidet på bakgrunnen av kulturdepartementets ønsker og anbefalinger i St.meld.nr. 30: ”*En framtidsrettet filmpolitikk*”. Tilskudd til utvikling, produksjon og lansering skal nå være plattformnøytrale og tilskuddsordningene kan derfor anvendes uavhengig av om prosjektet skal på kino, tv eller andre digitale plattformer. Dette gjelder likevel bare for enkelte tilskuddsordninger.

En annen viktig endring er også at NFI nå skal prioritere selskaper som ”kan vise til gode kunstneriske og kommersielle resultater – sin track record” (NFI, 2016). Dette vil gjelde i alle tilskuddsordninger og er basert på filmmeldingens signal om at dette er ønskelig. Det er også formulert at det i prioriteringen av søkere skal legges vekt på blant annet kjønnsbalanse og utvikling av talentfulle regissører og manusforfattere (FOR-2016-10-31 nr.1264, § 3-5). At NFI nå skal kunne prioritere selskaper som viser til en god track record kan også hjelpe på den fortsatt manglende kontinuiteten i bransjen, da dette gir et signal om at etablerte selskaper vil/kan bli prioritert fremfor nye selskaper uten betydelig erfaring.

4.17. Betydningen av endringer i filmpolitikken

Jeg har her utforsket hvilken betydning Norges filmpolitiske mål og endringer har hatt på filmbransjens utvikling og hvordan endringene kommer som en reaksjon på tendenser i filmmarkedet. Tidlig i utviklingen av statens støttesystem for filmproduksjon var det noe preg av prøving og feiling for å få på plass en metode som fungerte til sin hensikt – å produsere film av god kvalitet og i henhold til publikums ønsker, med et formål om å bevare og uttrykke den norske kulturen gjennom filmlerretet.

Siden omstruktureringen og reformen i 2001 og videre endringer i *Veiviseren* har norsk film uten tvil fått et positivt løft. Likevel er det særlig de målbare målsetningene som publikumsoppslutning som får fokus i utredninger som filmmeldingene og endringene baserer seg på. Noen av de nyere målene om kunstnerisk kvalitet og mangfold i for eksempel *Veiviseren* er mer målbare enn tidligere, noe som gjør dem enklere å følge og oppfølge, men

det er likevel en tendens til at det er publikumsoppslutning som kan måles. Kvalitet blir målt i for eksempel nominasjoner til store internasjonale priser, men å oppnå dette gir likevel ingen garanti for å motta etterhåndsstøtte, for eksempel. Det er derfor enklere å fokusere på og måle suksess i publikumstall, og dermed ha en vridning mot kommersiell filmsatsing. Gjennom mange endringer i forskriftene og støtteordninger, særlig på 2000-tallet, bestod likevel konsulentordningen og markedsordningen relativt urørt (Moseng, 2016:52) . Da disse to dekker behovet for, og målene om, kommersiell film og kunstnerisk kvalitetsfilm, er det de to mest sentrale ordningene for produksjonsstøtte.

For å oppnå høye publikumstall i Norge vil det være nødvendig å treffe et bredt publikum. Mål og ønske om stadig høyere publikumstall kan på sikt føre til en satsing på velprøvde og allerede populære konsept. At NFI i sine nye forskrifter skal prioritere produksjonsselskaper med god ”track record” kan ha god virkning på fokus mot kunstnerisk kvalitet om festivaldeltakelse og priser vektlegges i like stor grad som publikumsoppslutning. Det kan også gi mer forutsigbarhet og kontinuitet i bransjen, som har vært etterlyst. Dette gjenstår å se, da vi ikke kan se virkningen av de nyeste forskriftene ennå.

Når det gjelder kontinuitet i bransjen og filmselskapene kan vi se at det etter 2004 fremdeles er preget av fragmenterte selskaper med lav kontinuitet. De totalt 240 norske kinofilmene i perioden mellom 2004 og 2015 er produsert av hele 72 forskjellige selskaper (Moseng, 2016:57). 9 filmselskaper dominerer bransjen og stod mellom 2004 og 2014 for hele 70 prosent av norske filmers kinobesøk. Produksjonslandskapet er på denne måten preget av en viss stabilitet på selskapsnivå i form av at en liten gruppe dominerer bransjen både når det gjelder produksjon og kommersiell gjennomslagskraft. For de andre selskapene, derimot, har ikke reformen gitt noen merkbar kontinuitet. (Moseng, 2016:58)

Et av de tydeligste uttrykkene for statens prioritering av norsk filmproduksjon i nyere tid er de økte bevilgningene. Fra 2001 til 2013 ble produksjonsmidlene fordoblet, og lå da på 533 millioner kroner. Som Moseng (2016:52-53) poengterer, har det imidlertid også blitt flere områder og aktører pengene skal fordeles på; både i form av flere produksjonsselskaper, og andre satsinger som regionale filmsentre, produksjon av TV-drama og dataspill. Selv om den nyeste filmmeldingen nå åpner for mindre detaljstyring og mer frihet for NFI i deres tildelinger, i form av mindre konkrete resultatmål enn før, har likevel NFI mange føringer å forholde seg til

i utdelingen av midler. Disse er blant annet formulert i tildelingsbrev de mottar sammen med midlene de har til rådighet hvert år.

Fra 80-tallet ble filmpolitikken generelt sett mer basert på målbare resultater, som publikumsoppslutning i form av solgte kinobilletter og stimulering av film rettet mot barn og unge. Men som Iversen (2016:74) skriver er likevel hovedmålene i den statlige filmpolitikken i dag fremdeles basert på de samme som i 1950: ”Statens filmpolitikk skal fremme norsk kvalitetsfilm, men også sikre at nærværet av norske filmer er tydeligere på kinomarkedet for å forhindre kapitallekkasje til utlandet.”

5. Konsulentordningen

Det er gjennom de statlige støtteordningene filmpolitikken settes i praksis. NFI er underlagt Kulturdepartementet, og er statens forvaltningsorgan på filmområdet. De har ansvar for å sette statens filmpolitikk ut i livet. De gir blant annet tilskudd til utvikling og produksjon av film (Guldvog, 2015). Dette gjøres gjennom ulike tilskuddsordninger som er tilpasset ulike typer filmproduksjon. En av disse tilskuddordningene er den såkalte konsulentordningen. Det er på NFI sine nettsider om ordningen formulert at man ”.. kan søke om tilskudd til utvikling og produksjon av spillefilm av høy kunstnerisk og produksjonsmessig kvalitet, og med stor kulturell verdi.” (NFI, u.å, a). Konsulentordningen har som formål å støtte spesielt kunstnerisk ambisiøs film, som vi har sett er et viktig filmpolitisk mål; at det i Norge produseres film av høy kvalitet: “Tilskudd skal stimulere til utvikling og produksjon av spillefilmer som vurderes å ha høy kunstnerisk og produksjonsmessig kvalitet, og som bidrar til et bredt og variert tilbud av audiovisuelle verk innen ulike sjangre og til ulike målgrupper.” (FOR-2016-10-31 nr. 1264, § 3-6)

Gjennom konsulentordningen tildeles altså økonomiske midler til søkere basert på vurderinger av en filmkonsulent. Det er ansatt to langfilm- og TV-dramakonsulenter om gangen. Stillingen er en åremålsstilling på fire år med mulig forlengelse en gang. NFI formulerer i filmkonsulentenes stillingsinstruks en av deres arbeidsoppgaver slik:

Konsulentene skal [...] foreta vurdering av søknader om utviklings- og produksjonstilskudd, enten avslå søknaden, eller i samråd med produksjonsrådgiver innstille forslaget til direktør om tilskudd til utvikling og/eller produksjon. Tilskuddet skal innstilles ut fra en samlet vurdering i forhold til filminstituttets overordnede målsetting.

(NFI, 2010)

Filmkonsulentene har altså ikke den endelige beslutningen for hvem som får tildelt penger, men tildelingene blir basert på deres innstillinger. Dette kan være til hjelp for å unngå en uheldig maktkonsentrasjon og fungere som et kontrollledd før endelig tildeling.

Konsulentene er i tillegg forpliktet til å aktivt styrke det kreative potensialet i den norske filmbransjen, og å sikre best mulig utvikling i prosjektene som får tildelt støtte. Videre er det beskrevet i stillingsinstruksen en del begrensninger som konsulentene må forholde seg til, blant annet at konsulentene ikke skal behandle søknader hvor vedkommende er inhabil, at de ikke skal diskutere søknader med andre konsulenter, ikke har et eget repertoaransvar og må kunne

være åpen for søknader innen alle sjangre. De skal heller ikke alene fastsette tilskuddets størrelse, og de skal ikke ha ansettelse utenfor konsulentstillingen som kan svekke deres tillit. (NFI, 2010)

Det er søknadsfrist to ganger i året, i 2017 er dette 7. mars og 4. september. Det kan altså søkes om tilskudd til film innen spillefilmformatet av profesjonelle filmprodusenter, både i form av utviklingstilskudd og produksjonstilskudd. I vilkårene for tilskudd er det beskrevet at prosjektet må oppfylle 3 av 4 krav i Kulturtesten¹, arbeidet du søker tilskudd til må ikke være påbegynt og nøkkelpersonene i prosjektet må ha betydelig erfaring innen sitt fagfelt. Søknaden skal bestå av manuskript, kalkyle og finansieringsplan, bekreftelse på at man har rettighetene til å gjennomføre prosjektet og vedlagt track record til regissør, produsent og selskap.

Saksbehandlingstid blir beregnet til 5-6 uker, og søknaden blir da vurdert av spillefilmkonsulent i samråd med en produksjonsrådgiver. Som tidligere nevnt blir det ifølge NFI selv lagt vekt på særlig regissørens kunstneriske track record i prioriteringen, og prosjektene blir vurdert ”ut fra fortellertekniske, produksjons- og markedsmessige forhold, med spesiell vekt på den kunstneriske kvaliteten”. De kan også prioritere prosjekter som bidrar til å bedre kjønnsbalansen i filmbransjen. (NFI, u.å, a) Utenom det som står spesifisert som en prioritering forholder konsulentene seg til retningslinjer og mål satt i statens filmpolitikk gjennom filmmeldingene, som i dag vil være den gjeldende filmmeldingen ”En framtidrettet filmpolitikk” fra 2014/2015.

Under ordningens formål er det også formulert flere målsetninger med ordningen som kan veilede søkere i hva konsulentene ser etter i et søknadsprosjekt og prioriterer i en vurderingsprosess.

- Bredden og mangfoldet i det norske samfunnet bør gjenspeiles, både på skapersiden og innholdssiden, inkludert tilbud til barn og unge

¹ Kulturtesten er bestått om et prosjekt oppfyller 3 av 4 følgende krav: 1) manuskript eller litterært forelegg er originalskrevet på norsk eller samisk, 2) hovedtemaet er knyttet til norsk historie, kultur eller samfunnsforhold, 3) handlingen utspiller seg i Norge, et annet EØS-land eller Sveits, 4) verket har vesentlig bidrag fra opphavsmenn eller utøvende kunstnere bosatt i Norge, et annet EØS-land eller Sveits. (St. meld. nr. 30 [2014-2015]:48)

- Ordningen skal bidra til originalitet, nyskapning og kunstnerisk vågemot samtidig som tradisjoner, sjangre, fagkunnskap og profesjonalitet stimuleres
- Ordningen skal i sum bidra til å frembringe spillefilmer av høy kunstnerisk kvalitet og stor kulturell og samfunnsmessig verdi, som både utfordrer og underholder
- Ordningen skal styrke solidaritet, lønnsomhet og bærekraft i bransjen
(NFI, u.å, a)

Etter denne vurderingsprosessen vil altså konsulentene innstille de prosjektene som vedkommende mener bør få tilskudd til sin direktør, som har endelig avgjørelse på tildelingen. De som ikke får tildelt støtte får beskjed om avslag, og kan be om videre forklaring for å enten utvikle prosjektet videre til neste søkerunde hvor de eventuelt kan søke hos en annen konsulent, eller beslutte å skrinlegge prosjektet.

5.1. Hva gjør konsulentordningen for mangfoldet i norsk film?

Konsulentene har direkte innvirkning på norsk filmmangfold på den måten at de filmene som får støtte basert på deres innstillinger er filmer publikum har mulighet til å se på kinolerretet. Det lages også film uten støtte fra NFI, men de aller fleste norske filmene som er å finne på kino har mottatt statsstøtte på en eller annen måte. Deres beslutning om hvilke prosjekter som slipper igjennom er altså meget avgjørende for mangfoldet i norsk film.

Som tidligere nevnt har konsulentene et ansvar for å vurdere søknader om prosjekter innen alle sjangre og har ikke et eget repertoaransvar. Med dette menes det at de på forhånd av hver søkerunde ikke skal være innstilt på en bestemt type film de er ute etter å støtte. De har plikt til å vurdere søknader innen alle sjangre uavhengig av deres personlige preferanser.

Et viktig aspekt å ta hensyn til i diskusjon om konsulentordningen, er at konsulentene til enhver tid er avhengig av hva de får inn av søknader. Om søknadene de får inn er av dårlig standard, vil gjerne også sluttresultatet bli deretter. Jan Erik Holst (2008:170) stiller spørsmålet om konsulentene skal ha mulighet til å selv ta initiativet til å dyrke frem manus og prosjekter om de ser muligheten til det, altså en form for repertoaransvar som de per dags dato ikke innehar. Om ikke søknadene de får inn er av ventet standard, vil ikke konsulentene kunne ha mulighet til å oppsøke andre ideer eller manus, men være bundet til søknadene som er sendt inn. Eva Bakøy (2016:25) har gjennom sine intervjuer med tidligere konsulenter funnet at de gjerne ser seg selv

som ”portvoktere”, og at det ikke nødvendigvis til enhver tid finnes mange gode ideer og manus som de har tilgang til. Resultatet av de konsulentstøttede filmene vil da aldri bli bedre enn søknadene som kommer inn.

5.2. Innføringen av konsulentordningen og debatten rundt

Utdeling av statlige midler gjøres hovedsakelig gjennom en byråkratisk prosess bestående av saksbehandling basert på fastsatte regler og prosedyrer med grunnlag i et likebehandlingsprinsipp. Da det i forvaltning av tilskudd til kunst- og kultur som regel er vanskelig eller umulig å basere dette på rent automatiske prosedyrer og regelstyring vil det alltid finnes misnøye og uenighet i slike beslutningsprosesser. Det er derfor viktig at en slik prosess med tildeling av statlige midler er åpen og gjennomiktig for alle involverte, også søker. Da forslaget om å erstatte filmproduksjonsutvalget med en konsulentordning ble fremmet fulgte det en offentlig debatt om hvorvidt en konsulentordning ville være en bra løsning for utdeling av statlig støtte. En ordning med én eneansvarlig konsulent i denne beslutningsprosessen kunne sees som mindre objektiv og regelstyrt prosess da den kan ansees som mindre gjennomiktig og åpen.

Den nye ordningen baserte seg på den danske konsulentordningen, som hadde eksistert siden 1972 (Holst, 2015). Ordningen ble som tidligere nevnt innført først i 1992, men debatten startet flere år før dette. Jan Erik Holst (1989), daværende direktør ved NFI, deltok i debatten og mente en konsulentordning ville være med å gi et løft til norsk film og øke produksjonsvolumet. Han mente ordningen ga danskene flere, bedre og billigere filmer, og ønsket også dette for norsk filmproduksjon. Han mente produksjonsutvalget ikke hadde mulighet til å drive oppfølging av prosjektene etter tildeling av midler, noe en filmkonsulent ville ha mulighet til. Å legge et større ansvar på en filmkonsulent, også etter tildelingen var gjort, så han som et tiltak for å sikre oppfølging av prosjektene og dermed øke kvaliteten til prosjektets ferdigstilte film. Han mente også at det ville ha en positiv virkning at konsulenten ville være mer tilgjengelig for aktuelle søkere, at vedkommende ville ha mulighet til mer dialog med søkere og kunne gi veiledning underveis som en kreativ medspiller. Han mente også at konsulenten da ville være mer tilgjengelig for tilbakemelding ved avslåtte søknader for å eventuelt veilede videre i en ny søknadsprosess. Holst påpekte også viktigheten av å ha flere konsulenter samtidig for å kunne sikre mangfold og en bredest mulig behandling av søknader, og for å unngå at personlig filmsmak ville bli for dominerende.

Dette innlegget i debatten ble dårlig mottatt av enkelte filmskapere, og Petter Vennerød (1989) mente Holst var for subjektiv i sin vurdering av den mulige konsulentordningen. Vennerød var imot forslaget om innføringen av konsulentordningen, særlig om dette ville gjøre konsulentene ansvarlig for oppfølging av prosjektene etter tildeling. Han mente denne omleggingen ville kreve mer penger i byråkratiet av filmbransjen. Dermed ville det gi mindre penger til selve filmproduksjonen, og flytte de kreative prosessene over i byråkratiet og bort fra regissørene. Andre mente det ville være uheldig med ett enkelt eller et fåtall mennesker med ansvar for så store statlige midler, og rollen som konsulent ble omtalt som ”diktatorisk”.

Likevel ble det lagt opp til en prøveordning av konsulentordningen i statsbudsjettet for 1992. Det skulle ansettes én filmkonsulent som i en prøveperiode skulle innstille til Statens filmproduksjonsutvalg når det gjaldt tilskudd til produksjon. Stillingen ble utlyst våren 1992 og ansettelsen skulle gjøres av Kulturdepartementet (Holst, 2015). Når denne prøveordningen var et faktum dreide debatten seg til å gjelde selve filmkonsulenten og hvem som kunne inneha en slik stilling som ville kreve habilitet og allsidig erfaring. Det ble påpekt at hvem som inntok stillingen kunne være vel så betydningsfullt som selve innføringen av ordningen (Jenssen, 1992).

Det var flere interesserte og søkere til stillingen, og blant dem Oddvar Bull Tuhus som ble ansatt. Bull Tuhus var da leder for Norsk Filmforbund og samboer med daværende kulturminister Åse Kleveland, noe enkelte likte svært dårlig og mente svekket hans habilitet (Hovdenakk, 1992). Andre mente hans lange erfaring og ”bredde i sitt filmsyn” var svært positivt i stillingen som filmkonsulent (Jenssen, 1992). Holst (2015) mener Bull Tuhus manøvrerte godt de to årene han satt som konsulent, før han gikk over til stillingen som NRKs dramasjef, og at overgangen til konsulent fra utvalg gikk smertefritt høsten 1992.

5.3. Debatten videre

Siden oppstarten i 1992 har konsulentordningen naturlig nok vært igjennom en del endringer. Debatt rundt ordningen har det vært hele veien. På 90-tallet etter konsulentordningens oppstart ble det debattert om konsulentordningen gjorde den norske filmproduksjonen for avhengig av produsentrollen. For å nå igjennom med søknadsprosjekter i konsulentordningen var man avhengig av at prosjektet allerede hadde tilknyttet en produsent, og det ble hevdet at

regissørenes rolle ble marginalisert (Einarson, 1998). Andre tok til orde for å styrke produksjonsmiljøet ved å gi mer penger direkte til produsentene og mindre midler og makt til konsulentene (Kibar, 2001).

Konsulentenes store innflytelse og makt i norsk filmproduksjon har vært et gjennomgående tema, sammen med habilitetsspørsmålet. I et lite filmmiljø som det norske vil det nødvendigvis være tette bånd mellom en del konsulenter og filmskapere, særlig da stillingen som konsulent krever at man har erfaring innen filmproduksjon. At konsulentene og søkerne ”byter plass” og midler når konsulentene byttes ut og går tilbake til deres arbeid i filmproduksjon er blitt trukket frem som et problem (Gudmundsdottir, 2006).

Den naturlige spenningen mellom markedsorientert film og den kunstneriske ambisiøse filmen og fordeling av midler til de ulike målene har også vært et gjennomgående tema, særlig etter innføringen av markedsordningen. Produsenter tok til orde i 2004 for å øke midlene til kommersiell film på bekostning av konsulentordningen og dermed å prioritere oppnåelse av målet om økt publikumsoppslutning fremfor mål om høy kunstnerisk kvalitet. Det ble argumentert for å øke andelen av midler utdelt på bakgrunn av kommersielle kriterier fremfor kvalitetskriterier (Kibar, 2004). Andre har etterlyst mer myndighet og støttemidler til konsulentordningen. Regissør Pål Sletaune mener konsulentordningen nå taper i kampen om midlene til blant annet markedsordningen og andre ordninger med øremerkede midler (Lismoen, 2015, a).

Noen etterlyser en gjennomgang av selve systemet i konsulentordningen, og konsulentens rolle. Holst (2015) mener at konsulentene bør få tilbake muligheten til å selv oppsøke produsenter, regissører eller manusforfattere for å initiere et prosjekt de mener hadde vært riktig for vedkommende. Dette hadde konsulentene frihet til å gjøre før reformasjonen i 2001, da alt repertoaransvaret ble flyttet ut til bransjen. Han mener konsulentenes stilling bør styrkes da de nå er marginaliserte og for avhengig av produksjonsrådgiverne som også vurderer søknadene, da spesielt med tanke på de praktiske omliggende faktorene. Kjetil Lismoen, redaktør ved film- og TV-magasinet *Rushprint*, mener også at konsulentene har mistet sin rolle og innflytelse som smaksdommere som følge av den økende byråkratiseringen og oppstykkningen av systemet (Lismoen, 2015, b). Aage Aaberge, produsent i Nordisk Film etterlyser særlig en klarere stillingsinstruks for konsulentene. Han mener deres mandat er for utydelig da de har for mange mål de skal jobbe etter og at det er et for uklart og stort krav om kompetanse som kreves i en

slik stilling. Han etterlyser også tydeligere krav til søknadsprosjektene slik at søkerne vet hva konsulentene er ute etter i prosjekter de vil tildele støtte til. (Lismoen, 2016).

Med en i utgangspunktet byråkratisk statlig støtteordning hvor de aller fleste søkere ikke får tildelt støtte og så lenge ordningen ikke er basert på automatikk, men hovedsakelig er personstyrt og konsulenten autonom, vil det finnes debatt rundt systemet. Det er gjerne mindre tydelig at prosessen er regelstyrt da den med enkeltkonsulenter kan virke mindre åpen enn ved et utvalg eller panel som står for tildeling. Tema som har gått igjen i debatten rundt ordningen er makt- og habilitetsspørsmålet rundt ordningens ansatte konsulenter, prioritering mellom det kommersielle og kunstneriske ambisiøse, og konsulentenes retningslinjer og mandat. Noen ønsker mindre byråkrati og systematisering, mens andre er skeptisk til den tilsynelatende lite gjennomsiktede og regelstyrte prosessen.

6. Kvalitet i film – kan det måles?

I dette kapitlet vil jeg legge frem ulike perspektiver og forslag på hvordan en kan eller skal vurdere kunstnerisk kvalitet. Kan det lages hensiktsmessige kvalitetskriterier som kan veilede filmkonsulentene i deres tildeling av støtte?

6.1. Estetisk kvalitetsvurdering

Kvalitetsbegrepet slik det brukes i dag ble først etablert som en teknisk betegnelse i antikkens filosofi. Det var da en betegnelse for egenskaper eller aspekter ved noe eller noen. I kvalitetsbegrepet skilte Aristoteles mellom kontrære forskjeller eller egenskaper ved noe, som mellom farger, sort eller hvitt, og intensitet, som innebærer gradforskjeller som varm til kald. Han mente også kvalitetsbegrepet kunne brukes til å betegne egenskaper ved personer, altså karaktertrekk, men også objekters latente egenskaper, som et frøes evne til å spire. (Eliassen, 2016:189-190)

Kvalitetsbegrepet er stadig debattert og det finnes svært mange ulike perspektiver på hvordan det er mulig å bedømme objekters kvalitet eller finne enighet om gyldige kvalitetskriterier på tvers av ulike verk og sjangre. Jeg vil se på noen ulike perspektiver på kvalitetsforståelse og estetisk kvalitetsvurdering.

I opplysningstiden vokste vitenskapen og rasjonaliteten fram som har preget vårt moderne verdensbilde. På 1600-tallet kom René Descartes frem til at verden bestod av ulike substanser; ånd og materie, subjekt og objekt – den såkalte kartesiske dualismen. John Locke tok dette videre og knyttet det til primære og sekundære kvaliteter – hva mennesket kan fatte og ikke fatte – primære kvaliteter som iboende i et objekt, som kan brukes i vitenskapen, og sekundære kvaliteter, som er avhengig av subjektiv tolkning og konteksten. (Descartes og Locke, i Waaler og Hardeberg, 2016:169).

Videre på 1700-tallet problematiserte den britiske filosofen Hume estetikk og bedømmingen av kvalitet basert på tilsynelatende subjektive tolkninger, men han mente det var naturlig for mennesker å søke etter en standard for smaksbedømmelse. Han problematiserer bedømmelse av kvalitet i objekter på to måter: er det mulig å etablere en målestokk for objekter som i utgangspunktet ikke synes sammenlignbare grunnet deres unike fremtoning (ulike kunstverk)?

Og på den andre siden, om det er mulig å etablere standarder som har gyldighet på tvers av de som opplever objektene (verkene) selv om de har ulike preferanser og gjør sine erfaringer i ulike sammenhenger? Han betegner da skjønnhet (kvalitet) som en subjektiv følelse av behag som oppstår i møtet med verket, og ligger ikke i verket selv. Dermed mener han at standarder for slik smaksbedømmelse eller kvalitetsbedømmelse etableres i møte med publikum, ikke basert på verket alene. (Hume, i Eliassen 2016:193-194)

For Immanuel Kant er *følelsen* det avgjørende grunnlaget for dømmekraften i estetikk. Hans fokus omkring estetikk og estetisk kvalitetsvurdering ligger i følelsen, som kontrast til forstand og fornuft. Hans estetikk kan sies å være ”subjektivistisk”, da den knyttes til subjektets erfaring, fornemmelser og følelsesregister. På den måten er hans estetikk basert på subjektets erfaring i møte med objektet og ikke i objektet selv, i likhet med Humes estetikk. Likevel mente Kant at det kunne finnes allmenngyldige kvalitetskriterier i kvalitetsbedømmelser. Han mente at estetiske dommer nødvendigvis er subjektive, men at de likevel kan være allmenngyldige – men at det da må finnes en enighet om visse kriterier som kan begrunne disse estiske dommene. (Kant, i Gripsrud [1999] 2007:87-88)

6.2. Kvalitetskriterier for allmenngyldig verdivurdering?

Med så ulike perspektiver på begrepet kvalitet, det å bedømme kvalitet og sette standarder for kvalitetsmåling, er det da mulig å finne frem til kriterier for å gjøre en gyldig kvalitetsvurdering av kulturelle og kunstneriske verk, og i dette tilfellet spesielt, til film? Er det mulig å felle allmenngyldige kvalitetsbedømmelser?

Estetisk filosof Monroe Beardsley (1981:466) mener å ha utviklet et sett kriterier for å vurdere estetisk verdi. I *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* legger han fram tre generelle kriterier han mener kan brukes til objektiv og gyldig kvalitetsvurdering av et verk: verkets *enhet*, *kompleksitet* og *intensitet*. Om verkets enhet bruker Beardsley to ord; koherens og kompletthet – om et verk er sammenhengende og fremstår komplett i seg selv. Et verks kompleksitet handler om verkets evne til å skape interesse på flere nivå og skape sammenheng mellom flere av verkets elementer. Verkets intensitet handler om kraften det har på publikum og evnen det har til å skape engasjement, følelse og mening. Beardsley påpeker likevel at det ikke er, og trolig aldri vil bli, enighet om en standard som kan brukes i slik objektiv vurdering, både når det gjelder kriteriene i seg selv og hvordan de skal brukes i sammenheng med et verk.

Det vil likevel være nødvendig å ha en form for standard som det finnes enighet om blant kritikere og andre som skal utøve objektiv verdivurdering (Beardsley, 1981:486-487). Merk at Beardsley sine kvalitetskriterier er ment som generelle kvalitetskriterier for alle typer kulturelle og kunstneriske verk, ikke for film spesifikt.

Fredrik Tygstrup mener at skal man finne tre konkrete kvalitetskriterier som særlig kjennetegner den såkalte dannelseskulturen, vil man gjennom en konkret og innholdsorientert innfallsvinkel finne frem til tre identifiserbare områder: *Tradisjonaltet*, *fornyelse* og *koherens*. Med *tradisjonaltet* mener han at kvalitet i et verk bør sees i forbindelse med verkets evne til å relatere til tidligere verk og utførelsesformer, som da blir dets kontekst. Dette vil likevel i noen grad gjelde alle verk da det finnes elementer av, eller forbindelser til, tidligere verk i stort sett alt som lages av kunst. Med *fornyelse* peker han på verkets evne til å transformere det tradisjonelle innholdet eller uttrykksformen i den aktuelle konteksten, og med *koherens* peker han på verkets fremstilling i en ”sammenhengende og konsekvent indre organisering”. (Tygstrup, 2016:26). Igjen er dette basert på kulturell kvalitet i en generell kontekst og ikke ment som kvalitetskriterier spesielt for film.

David Bordwell og Kristin Thompson (2009:65-66) legger frem det de mener er kriterier som kan brukes til å evaluere kvalitet i et objektivt og uavhengig perspektiv, spesielt tiltenkt film. De skiller mellom realistiske kriterier, moralske kriterier og kriterier for å vurdere filmen som en kunstnerisk helhet. Realistiske kriterier kan innebære vurderinger som for eksempel om en films historiske fremstilling er korrekt, eller om filmen og dens karakterer fremstår som troverdig. Moralske kriterier kan innebære vurderinger rundt fremstillinger av vold eller andre forhold som kan ansees som grotesk eller lignende, eller vurderinger rundt filmens eventuelle viktige budskap. Kriteriene de trekker frem for vurdering av filmen som en kunstnerisk helhet er basert mye på Beardsley sine kriterier: filmens *enhet* eller koherens, filmens *intensitet* eller effekt på publikum og *kompleksitet*. I tillegg til Beardsley sine kriterier har de også inkludert et punkt om *originalitet*. I dette legger de filmens evne til å bruke noe tradisjonelt eller kjent i en ny form, og dermed skape en original og ny opplevelse for publikum. Dette kan sees som et lignende kriterium som Tygstrups *fornyelse*.

Bordwell og Thompson peker også på at man må se disse kriteriene i sammenheng med hverandre, og i hvilken grad de fremstår i verket. En film kan for eksempel være *for* kompleks, eller den kan være kompleks, men ikke original eller ha noen effekt på publikum – da vil den

gjerne ikke ansees som en film av høy kunstnerisk kvalitet i følge deres kriterier. (Bordwell og Thompson, 2009:65-66)

Slike kriterier vil uansett være vanskelig å bruke i alle sammenhenger og til alle typer filmer. Noen av kriteriene vil være særlig gjeldene for én type film eller sjanger, og noen for andre typer. De vil derfor ikke nødvendigvis kunne brukes som en "sjekkliste" for høy kunstnerisk kvalitet i alle typer sammenhenger eller til alle typer filmer.

6.3. Kvalitetsvurdering basert på normer og på tvers av sjangre

For et kritisk perspektiv på bruken av kvalitetskriterier til allmenngyldig kvalitetsvurdering kan man se til Jostein Gripsruds argumentasjon for at disse kriteriene vil basere seg på normer og bruken av kriteriene på tvers av sjangre. Gripsrud ([1999] 2007: 102) påpeker viktigheten av at kvalitetskriterier må kunne argumenteres for og begrunnes for å kunne vise til et mer betydningsfullt grunnlag enn subjektive kvalitetsdommer. Han mener at slike kvalitetskriterier bunner i et sett med *normer* for hva som er godt og dårlig, og påpeker at disse normene kan variere med tid, sted og sosial rang. I bedømmelsen av ulike kunst- og kulturprodukter vil disse normene variere, men også innenfor en og samme type kulturprodukt, som film, vil bedømmelsen av ulike sjangre også variere. En skrekkfilm vil ikke nødvendigvis bedømmes med bakgrunn i de samme normene som en dramafilm.

Da disse normene vil variere i tid, sted og sosiale rang vil det derfor være problematisk å finne et sett gyldige universelle kvalitetskriterier. Kvalitetskriterier basert på normer vil da endres i takt med hvilken sosial kontekst denne vurderingen finner sted i. Om denne konteksten endres, vil da også kvaliteten endres.

Kvalitetsvurdering kan også basere seg på verkets *verdi* for publikum, og da særlig bruksverdi. Gripsrud ([1999] 2007: 102) trekker frem Umberto Ecos perspektiv på verdivurdering av kulturprodukt; at vår verdivurdering vil være avhengig av hva vi bruker det til. Om man trenger lett underholdning bruker man gjerne en komedie, men vil man ha noe mer tankevekkende kan man se en kunstoffilm for eksempel. I disse tilfellene bruker man ulike sjangre for å dekke ulike behov – og om vi får dekket det behovet har filmopplevelsen vært verdifull. Her kan en typisk skille mellom "lavkultur" og "høykultur", hvor kulturprodukt i mer seriøse sjangre tradisjonelt sett blir ansett som høyere på rangstigen enn for eksempel humoristiske verk. Gripsrud ([1999]

2007: 103) påpeker likevel at de mer komiske sjangrene ikke nødvendigvis er mindre viktig enn de tragiske eller seriøse. En ”seriøs” sjanger vil gjerne kreve mer av publikum i form av konsentrasjon, tolkning og bakgrunnskunnskap, mens en ”lettere” sjanger vil gjerne ikke kreve slik anstrengelse for å forstå innholdet. De ulike sjangrene dekker ulike behov hos publikum, og det er også deres hensikt (Gripsrud, 1990:72). Han mener at måten vi definerer og rangerer sjangre på må kunne være så fleksibel at kulturprodukter, i dette tilfellet filmer, innen alle sjangre må kunne nå opp i en kvalitetsvurdering basert på de kriteriene som måtte brukes. Likevel mener han alle sjangre på generelt basis bør vurderes i sin sjanger basert på kvalitetskriterier og at sjangre på et grunnleggende plan er usammenlignbare. (Gripsrud, 1990:73-74)

I konsulentenes arbeid vil de måtte sammenligne svært ulike prosjekter på tvers av sjanger, da det ikke er noen forutsigbarhet for hvilke typer prosjekter de får inn i hver søknadsrunde. Alle prosjektene vil da på tvers av sjangre bli sammenlignet opp mot hverandre, da det vil være nødvendig i en slik utvelgelsesprosess.

6.4. Kvalitetskriterier i kulturpolitikken

I en kulturpolitisk kontekst kan ønsket fra statsforvaltningen om å finne frem til kvalitetskriterier sees i sammenheng med ønsket om å standardisere og redusere elementet av individuelt skjønn i vurderingsprosesser. Dermed kan det ”sikres” objektivitet og ”hensiktsmessig” bruk av offentlige kulturmidler (Eliassen, 2016:198). Dette er basert på de byråkratiske verdiene ved statlig tildeling av støtte, hvor dette hovedsakelig skal skje prosedyrebasert og regelstyrt.

Gripsrud (1990) mener at det i et slikt offentlig støttesystem som vi har i Norge, hvor det alltid vil være konsulenter og utvalg som skal utføre en ”estetisk dom” i sin utvelgelse, må vi ha estetiske kriterier som det er en viss enighet om: ”Hvis man ikke kan nå frem til kriterier, der kan skelne det kulturelt betydningsfulde, vil det være tilrådeligt at afskaffe enhver form for regulering af medieområdet og offentlig kulturstøtte, så markedet uhindret kan sætte sig igennem” (Gripsrud, 1990:67-68)

Dette er likevel problematisk å sette en standard, for som vi har sett basert på Gripsruds egne fremstillinger av kvalitetskriterier, er normene de bygger på ikke universelle, men vil variere

med tid, sted og sosial kontekst. Hvilke normer som er de ”riktige” vil altså være avhengig av konteksten de brukes i. Eventuelle kvalitetskriterier kan dermed ikke ansees som allmenngyldige, men må utarbeides med tanke på gyldigheten i den konteksten de er tiltenkt. Og om man skulle komme til enighet om en standard for kvalitetskriterier og bruken av de, vil den uansett måtte brukes på tvers av sjangre, hvor de ulike sjangrene vil respondere ulikt til de forskjellige kriteriene.

Linnéa Lindsköld bemerker også at å sette standard for kvalitetsbedømmelse innen kulturpolitikk generelt kan være problematisk, da ulike interessegrupper vil ha ulike fortolkninger av kvalitetsbegrepet og meninger om hva som er god kvalitet. I demokratiske stater, for å forsikre uavhengighet og unngå politisk styring av innhold i kunst og kultur, skal det i utgangspunktet ikke inngå en politisk interessegruppe i slike spørsmål. Så lenge kvalitetsbegrepet inngår i den offentlige kulturpolitikken og brukes som fordelingsgrunnlag innen økonomisk støtte er kvalitetsvurdering et begrep som bør tas tak i. (Lindsköld, 2016:162). Gyldige kvalitetskriterier i en slik kulturpolitisk kontekst kan derfor særlig være vanskelig å finne enighet om dersom det finnes ulike perspektiver på kvalitetsbedømmelse hos de utøvende kunstnerne innen feltet som søker om offentlige midler og de politiske interessegruppene som har ansvar for de politiske føringene og retningslinjene som blir brukt i utdelingen av dette. Dette kan også sees i sammenheng med hvilke parti som sitter i regjering når de aktuelle retningslinjene blir utarbeidet, evaluert og endret, basert på deres politiske retning og interesseområder.

6.5. NFI og konsulentordningens retningslinjer

Det er mange ulike perspektiver, kriterier og måter å bruke disse på i en kvalitetsvurdering. De kriteriene som legges frem som mest mulig aksepterte for en gyldig kvalitetsvurdering er likevel beregnet til bruk på et ferdigstilt verk. Konsulentene i NFI må basere sin kvalitetsvurdering på et *utkast* eller *skisse* på noe som kanskje skal realiseres og bli et ferdig verk. Det vil være et åpent spørsmål om konsulentene vil kunne anvende denne typen kvalitetskriterier i vurderingen av et verk som ikke er ferdigstilt.

I Kulturdepartementets nyeste filmmelding fra 2014/2015, *En framtidsrettet filmpolitikk*, er deres første filmpolitiske mål å ha ”et bredt og variert filmtilbud av høy kvalitet”. Dette målet utdypes videre slik:

Kvaliteten i norske filmer og serier skal styrkes. Norske filmer og serier skal holde høy internasjonal standard. Kvalitet i norsk film omfatter både kulturell verdi og kunstnerisk kvalitet. Kulturell verdi handler om å skildre og fortolke den kultur og det samfunn vi lever i, bearbeide kulturelle fenomener, historiske begivenheter og sosiale konflikter, og gjøre det på en slik måte at publikum blir engasjert, underholdt og begeistret. Kunstnerisk kvalitet handler om originale verk som estetisk og fortellermessig er med på å utvikle og fornye filmspråket og som utfordrer, beriker og gir rom for ettertanke. (St. meld. nr. 30 [2014-2015]:11)

Her legger staten frem retningslinjer eller ”kriterier” for hva de anser at en film av høy kunstnerisk kvalitet bør være eller gjøre. Det presiseres ikke hva som er grunnlaget for kriteriene.

Som vi har sett *kan* kriterier i en kvalitetsvurdering være hensiktsmessig for å etterstrebe en grad av objektivitet, men det kan være vanskelig å komme til enighet i hva som er relevant i en slik vurdering. Da spillefilmkonsulentene i konsulentordningen i tillegg skal anslå filmens kvalitets basert på manus og annet produksjonsmateriale *før* filmen i det hele tatt er produsert gir dette en ekstra utfordring. Til nå har vi sett på ulike perspektiver og kriterier i kvalitetsvurdering, men de bygger alle på vurdering av et ferdigstilt verk. Dette kompliserer denne typen kvalitetsvurdering som konsulentene må utføre. Likevel har altså konsulentene noen retningslinjer å følge som gir de et visst grunnlag for denne typen vurdering, men kriteriene i disse retningslinjene skiller seg noe fra de ”tradisjonelle” kvalitetskriteriene som *kompleksitet* og *enhet*. *Originalitet som kriteria* er imidlertid representert i både Bordwell og Thompsons kriterier, i Tygstrup sin fremstilling av kriteriene i den såkalte dannelseskulturen i form av *fornyelse*, og i filmmeldingen fra 2014/2015. Delvis er også *intensitet* eller *effekt* på publikum som et tradisjonelt kvalitetskriterium også representert i filmmeldingen i form av at det legges vekt på at et verk av høy kvalitet skal utfordre, berike og gi rom for ettertanke. I filmmeldingen *Veiviseren* fra 2006/2007 er det i mindre grad definert hva som menes med film av høy kvalitet, men også der legges det vekt på originalitet eller nyskapning (St. meld. nr. 22 [2006-2007]:45). Man kan derfor finne tradisjonelle kvalitetskriterier representert også i konsulentenes retningslinjer.

På tross av disse to kriteriene i konsulentenes retningslinjer som er basert på de mest anerkjente kvalitetskriterier etterlater dette stort rom for tolkning og vurdering hos konsulentene i hva de anser som film av høy kvalitet. Det at konsulentene også vurderer kvalitet basert på utkast eller skisser vil også bety at denne typen kvalitetsvurdering skjer i en noe annen kontekst enn de mer

tradisjonelle kvalitetskriteriene er utviklet med tanke på. Det vil derfor også være nødvendig med andre typer kriterier, som kriterier de bruker i kvalitetssikring av omkringliggende faktorer og praktiske forbehold i søknaden. Denne typen kvalitetssikring som gjennomføres i vurderingsprosessen vil jeg komme tilbake til i oppgavens analysedel. Filmmeldingens definisjon av høy kvalitet trekker frem kulturell verdi som en del av kvalitetsvurderingen. Dette er ikke noe vi typisk finner i tradisjonelle kvalitetsvurderinger. Slik det står formulert i filmmeldingen settes det i sammenheng med samfunnsaktualitet, men også i den form at det skal engasjere, underholde og begeistre publikum - som jo kan sammenlignes med kvalitetskriteriet om intensitet eller effekt på publikum. Jeg vil også relatere kriteriet om kulturell verdi eller samfunnsmessig relevans til Bordwell og Thompsons kriterier basert på filmens moralske aspekter, som kan omhandle viktigheten av filmens tema. Dette trenger ikke sees i sammenheng med filmens kvaliteter som går på dens form for eksempel eller de klassiske kvalitetskriteriene, slik at den kan trekkes frem som en viktig eller god film utelukkende basert på dens tema.

6.6. Den danske konsulentordningens kvalitetskriterier

Norsk filmpolitikk og de statlige støtteordningene er mye basert på filmpolitikken som føres i Danmark. Dette gjelder blant annet innføringen av konsulentordningen, som var inspirert av den danske konsulentordningen med lignende oppbygging og formål. Det kan derfor være hensiktsmessig å sammenligne de norske konsulentenes retningslinjer for kvalitetsvurdering med de danske.

Den danske konsulentordningen for spillefilm ved det Danske Filminstitut har som formål å ”støtte den gode fortellerkunst” og blant annet å sikre produksjon av film av kunstnerisk kvalitet og sikre mangfoldet i dansk film (Det Danske Filminstitut, u.å.). I motsetning til den norske konsulentordningen med tilsvarende målsetning, har de danske konsulentene en rekke ”kvalitetskriterier” å forholde seg til i utdelingen av støtte. Disse ble introdusert i desember 2009. Kriteriene ble utarbeidet med den hensikt å skape større åpenhet rundt konsulentordningen, og skal blant annet brukes i begrunnelser for avslag eller tildeling av støtte (Det Danske Filminstitut, 2009). Det blir likevel poengtert av DFI selv at disse kriteriene ikke er ment som fastsatte regler, og må sees i sammenheng med den aktuelle filmen og eventuelle nye måter å formidle filmkunst på. De omtales også som ”kvalitetsparametre”: ”I vurderingen af en ansøgning om støtte vil der som regel indgå en række kvalitetsparametre, der skal

medvirke til, at konsulentordningen støtter de bedste filmprojekter, men det er parametre, der kan variere fra film til film.” (Det Danske Filminstitut, [2009] 2014:2)

Igjen er disse kriteriene utviklet i til bruk i en annen kontekst enn de kriteriene vi har sett på tidligere i kapittelet, da de skal brukes i vurderingen av et uferdig produkt i motsetning til et ferdig verk. Kriteriene skal brukes opp mot manus og annet produksjonsmateriale som fremlegges i søknaden og skal anslå den eventuelle ferdige filmens kvaliteter.

Kvalitetsparametrene er som følger: Originalitet, tematikk, fortellergrep, uttrykk, karakterer og univers. Originalitets-kriteriet dekker både det som er helt nytt som og originale fortolkninger av noe allerede velkjent. Det kan være helheten i prosjektet, men også en detalj. Tematikk-kriteriet ”handler om filmens innerste kjerne”, om hva filmen vil fortelle og uttrykke til publikum. Fortellergrep-kriteriet angår viktigheten av at filmen inneholder bevisste fortellergrep og en egen stemme. Dette kan gjelde ”vinkel, tone, narrativ struktur og de rom begivenhetene utspiller seg i”. I uttrykk-kriteriet påpekes viktigheten av at søkeren tenker visuelt og billedlig, og at gjennom utviklingsprosessen til prosjektet skal filmens estetikk tre tydelig frem. Det vil sees som positivt at prosjektet er interessant og nyskapende både visuelt og i lydbruk. Karakter-kriteriet vektlegger viktigheten av interessante karakterer som trekker publikum inn i filmen og engasjerer publikum. I punktet om univers-kriteriet beskrives filmens univers som ”fortellingens rom i bred forstand”. Filmens univers kan både være gjenkjennelig og uforutsigbart, og enten reflektere publikums forventninger eller overraske. Med bakgrunn i disse kriteriene eller parameterne skal de danske spillefilmkonsulentene bedømme søknadsprosjektene. (Det Danske Filminstitut, [2009] 2014:2)

Om man sammenligner de danske kriteriene opp mot kriteriene til Beardsley, Bordwell og Thompsons vil vi i likhet med i de norske retningslinjene finne kriteriet om originalitet. I karakter-kriteriet trekkes det frem at karakterene må engasjere publikum, noe som kan sees i sammenheng med kvalitetskriteriet om intensitet eller effekt på publikum. Generelt går kvalitetskriteriene om intensitet/effekt og originalitet igjen i beskrivelsen av flere av de danske kvalitetsparametrene.

Som nevnt er ikke kriteriene ment som en sjekklister for konsulentene. DFI hevder selv det er ment som ”et utgangspunkt for dialog med søkerne, også med mål om å skape større gjennomsiktighet” (Lismoen, 2016). Kriteriene skal gi en pekepinn på hva konsulentene ser etter og berømmer i søkers manus og prosjektbeskrivelse. Det er også et viktig poeng at de

søkende prosjektene ikke bare skal bedømmes med bakgrunn i hvordan de selv oppfyller kriteriene, men også opp mot kvalitetene i de andre prosjektene i samme søkerrunde. Vurderingen av det enkelte prosjektets kvaliteter vil dermed også være avhengig av den generelle kvaliteten av prosjektene i samme periode. (Det Danske Filminstitut, [2009] 2014:2-3)

6.7. Kvalitetskriterier for NFI sin konsulentordning?

Sveinung Golimo, avdelingsdirektør i NFI sin produksjonsavdeling bekreftet i 2016 ovenfor magasinet *Rushprint* (Lismoen, 2016) at de vurderer tilsvarende løsninger som DFI. De legger opp til en drøfting av arbeidsprosessen til de norske konsulentene, men har ikke tatt stilling til å eventuelt utvikle et offisielt dokument slik DFI har gjort. Utgangspunktet med denne prosessen vil være å skape mer gjennomsiktighet og forståelse for konsulentenes arbeid. De har også et ønske om å være tydeligere på deres vurderings- og prioriteringskriterier – noe som først og fremst kan være til hjelp for deres søkere.

Foreløpig er spillefilmkonsulentenes vurderinger og prioritering av kunstnerisk kvalitet i søknadsprosessen formulert slik på Norsk filminstitutt sine nettsider: ”Vi vurderer prosjektet ut fra fortellertekniske, produksjons- og markedsmessige forhold, med spesiell vekt på den kunstneriske kvaliteten” og ”Det er særlig regissørens kunstneriske track record som vektlegges i prioriteringen” (NFI, u.å, a). Den særlige vektleggingen av regissørens kunstneriske track record så vi i tidligere kapittel at er ny av 2017. Disse faktorene må også sees i sammenheng med konteksten de vurderes i, altså i søknadsprosessen om statlige midler. I den konteksten vil det være hensiktsmessig for konsulentene å se på andre forhold enn det som vurderes som tegn på kvalitet i en søknad. Slike faktorer som ”produksjons- og markedsmessige forhold” vil ikke kunne måles med kvalitetskriterier og ha noe med kvaliteten på prosjektet å gjøre, men er omkringliggende faktorer i vurderingsprosessen likevel. Det gjøres her tydelig at vurderingsprosessen ikke kun innebærer en kvalitetsmåling av prosjektene, men også innebærer mer praktiske forhold rundt produksjonen, gjennomføringen av prosjektet og lanseringsmuligheter.

6.8. Publikumsoppslutning – motvekten til målet om kvalitet

Som jeg har utforsket i tidligere kapittel kan målet om produksjon av film med høy publikumsoppslutning sies å være en filmpolitisk motvekt til målet om film av høy kvalitet. Målet om publikumsoppslutning er vel representert fra tidlig norsk filmhistorie og frem til i

dag. En film som oppnår høy publikumsoppslutning er selvsagt ikke nødvendigvis en film uten kvalitet, men disse to filmpolitiske målene har alltid stått noe mot hverandre og er også delt i ulike støtteordninger, mest fremtredende gjennom markedsordningen og konsulentordningen. Som jeg allerede har undersøkt, er det komplisert å måle kvalitet i film, men publikumsoppslutning er derimot uproblematisk å måle. Det føres nøye statistikk av solgte billetter på kino for norske filmer. Dette gjelder imidlertid filmens faktiske målte publikumsoppslutning, noe man naturligvis ikke kan forutse på forhånd av en films premiere, og i markedsordningen vil tildelingen i likhet med konsulentordningen basere seg på antakelser om filmens ferdige resultat og suksess. Likevel har utvalget som sitter i panel for markedsordningen noe mer håndfaste standarder å vurdere forventet publikumsoppslutning etter, som publikums tidligere kjennskap til historien i den forstand at det allerede finnes en interesse for det filmen bygger på, produsentenes eller regissørenes tidligere suksess osv. Det kan sies å være mer konsensus om hvilke elementer som generelt sett fører til publikumssuksess enn hva som fører til en kvalitetsfilm. Det kan tenkes at det i en markedsvurdering finnes mer omkringliggende faktorer å basere seg på i vurderingen av om det potensielle prosjektet vil bli en publikumssuksess enn i kvalitetsvurderingen i konsulentordningen. Dette kan være faktorer som hvilken sjanger det er - om denne sjangeren er i vinden eller ikke, casting av kjente skuespillere som kan trekke publikum og lignende. I konsulentordningen vil det det også være slike omkringliggende faktorer, men det vil ikke nødvendigvis gi noen indikasjon på kvalitetsnivået til det aktuelle prosjektet.

Publikumsoppslutningen til en ferdigstilt film er en ubestridelig objektivt måling opp mot det formålet markedsordningen har. Det er derfor ikke et problem å måle om en film støttet gjennom markedsordningen oppnådde sitt forventede publikumstall og dermed mål. I konsulentordningen vil det være noe mer problematisk å måle om en film nådde det forventede kvalitetsnivået i ettertid, men det vil finnes indikatorer en kan bruke til å si noe om kvalitetsnivået i etterkant likevel: gjennom anmeldelser, festivaldeltakelse og eventuelt nominasjoner eller tildelinger av anerkjente filmpriser.

6.9. Oppsummering

Det er vanskelig, om ikke umulig, å finne standarder for bruken av kriterier innen kvalitetsvurdering som det vil være full konsensus om. Dette kan man særlig problematisere med argumentet om at kvalitetskriterier er basert på normer, som aldri vil kunne være

universelle da de endres i takt med endring av kontekst. Det er likevel en nødvendighet med en viss enighet om hva kvalitet er, særlig i et slikt offentlig støttesystem som finnes i Norge, hvor konsulenter i praksis driver kvalitetsvurdering i sine tildelinger. Det *kan* derfor være hensiktsmessig å definere slike kvalitetskriterier for utdeling av støtte, både for søkeres del og konsulentene slik Dansk Filminstitutt har gjort. Dette kan likevel være problematisk om det ikke er enighet rundt kriteriene og bruken av disse, for eksempel om det misbrukes i form av en sjekklister, og ikke som en del av en holistisk vurdering. Da det også er basert på normer som ikke er universelle vil de måtte baseres og sees i kontekst av når, hvor og av hvem det vurderes av, og med tanke på hvilke sjanger de skal brukes til å vurdere.

7. Analyse – Konsulentordningen og dens retningslinjer

Jeg vil i min analyse drøfte problemstillinger rundt konsulentordningen og tildeling av statlig støtte til film basert på informasjon fra mine intervjuobjekter. Jeg vil konsentrere meg om konsulentenes retningslinjer og hvilke innvirkninger disse har både på konsulentens vurderingsprosess og søknadene som kommer inn. Jeg vil også se på konsulentens rolle som eneansvarlig for beslutning om innstilling til tildeling og hvordan dette kan påvirke systemets troverdighet og forenes med byråkratiske prinsipper som likebehandling og regelstyring.

Selv om mine intervjuobjekter har ulike roller, erfaringer og titler i filmbransjen på nåværende tidspunkt vil jeg, som tidligere nevnt i metodekapittel, dele de i to kategorier: konsulenter og produsenter. Konsulentene vil være både nåværende konsulent ved NFI sin konsulentordning og tidligere konsulenter ved ordningen. De har alle ulike roller i norsk filmbransje både før og etter sin periode som konsulent hos NFI og har derfor ulike erfaringer og kompetanseområder utenom deres ansettelse som konsulent. Produsentene er alle produsenter i filmbransjen som har søkt midler fra konsulentordningen og fått tildelt støtte til minst ett prosjekt.

Generelt sett er mine intervjuobjekter positivt innstilt til konsulentordningen. Produsentene jeg har intervjuet har alle fått tildelt midler gjennom ordningen, men det bør likevel nevnes at alle produsentene med stor sannsynlighet vil ha vært igjennom flere søknadsrunder i systemet der de enten vil ha fått definitivt avslag på minst en søknad eller vært igjennom flere runder før de har fått tildelt midler. De har alle også sine betraktninger om ordningens potensielle forbedringer, og har ikke utelukkende positive erfaringer med systemet. Konsulentenes ansettelse ved NFI kan tenkes å påvirke deres syn på ordningen, men de har ulike erfaringer med systemet og NFI som kommer frem i intervjuene.

Jeg vil også nevne at da konsulentene er ansatt på åremål (fire år), og to av mine intervjuobjekter er tidligere konsulenter, vil de ha vært ansatt også før den nyeste og gjeldende filmmeldingen *En framtidsrettet filmpolitikk* kom i 2014/2015. Filmpolitikken og de filmpolitiske målene og retningslinjene som gjaldt under deres ansettelse er derfor noe endret underveis i og etter deres perioder. Det har likevel ikke vært veldig store eller drastiske endringer i konsulentsystemet eller deres retningslinjer og stillingsinstruks i perioden, og jeg vil derfor anse deres svar som relevante da konsulentens arbeidsmetode og generelle formål er lite endret.

7.1. Kvalitetskriterier i konsulentens retningslinjer og vurdering

Jeg har tidligere vist ulike måter å bruke kvalitetsbegrepet og kvalitetskriterier og problematikken rundt bruken av slike kriterier. Jeg har også gitt en gjennomgang av konsulentenes retningslinjer i form av de gjeldende filmpolitiske målene de må forholde seg til og deres stillingsinstruks. Det er særlig de filmpolitiske målsettingene og formålet med ordningen som vil vektlegges her.

I de filmpolitiske målsettingene (St. meld. nr. 30 [2014-2015]:11) og formulert som formålet med ordningen av NFI selv (NFI, u.å, a) har vi sett at det innen de ”klassiske” kvalitetskriteriene som er beskrevet tidligere i oppgaven er det kriterier som originalitet/nyskaping og intensitet/effekt på publikum som vektlegges. I tillegg vektlegges særlig den gjeldende filmmeldingens kriterium om kulturell verdi og samfunnsmessig relevans som kvalitet.

Når det gjelder kvalitetskriterier i konsulentenes retningslinjer er det viktig å skille mellom to typer kriterier, eller aspekter, som blir brukt i vurderingen: kriterier som går på filmens form og innhold hvor man gjerne kan bruke de klassiske kvalitetskriteriene til Bordwell, Thompson og Beardsley, og de mer praktisk rettede kriteriene som spesielt må sees i sammenheng med konteksten denne vurderingen finner sted i. Konsulentene må altså se på andre faktorer enn for eksempel manus og regissørens ambisjon med prosjektet som går på selve filmens form og innhold. De må også vurdere (i samråd med produksjonsrådgivere) prosjektets kalkyle, finansieringsplan, og se på omkringliggende faktorer som produksjons- og markedsmessige forhold. Dette vil også være en form for kvalitetssikring, som vil brukes sammen med kvalitetssikring av manus og annet materiale som går på filmens innhold og form i vurderingen av prosjektene. Nåværende langfilmkonsulent ved NFI, Silje Riise Næss beskriver at konsulentene i hovedsak ”...gjør en såkalt kunstnerisk vurdering og helhetlig vurdering av prosjektene og prioriterer mellom dem” (Intervju, 16.11.16, c).

Som tidligere nevnt følger ikke NFI per dags dato fastsatte kvalitetskriterier (slik som for eksempel Dansk Filminstitutt gjør) i sine vurderinger. Den ”kunstneriske vurderingen” vil derfor ikke være en veldig systematisk prosedyre i den forstand at det er en automatisk styrt prosess med poengtildeling til prosjektene basert på kvalitetskriterier eller lignende. Vurderingene og prioriteringen av prosjekter som gjøres er det konsulenten som står for, basert på deres tidligere erfaringer i film- eller kulturbransjen og deres sammensatte vurderingsevne.

Som tidligere konsulent Einar Egeland beskriver det: ”Det er bare basert på den vurderingsevnen man selv besitter. [...] Så er det spørsmålet: om den er bra nok? Er den god nok? Gjør man de riktige valgene? Det vil man aldri få 100 prosent svar på.” (Intervju, 17.11.16).

Videre beskriver han stillingen som konsulent og det å være ansvarlig for prioriteringen av søknadsprosjekter:

Det jeg ble fortalt da jeg begynte det at du skal bare bli den beste i Norge til å velge. Til å identifisere de beste prosjektene, de beste folkene, den sammensetningen. Det er jo et manuskript og så er det noen mennesker som skal gjennomføre manuskriptet, som skal lage filmen. Og de to tingene der.. noen ganger så er det kanskje et veldig godt manus, men det er kanskje ikke de riktige folkene som skal gjøre det, eller de har ikke nok kraft bak prosjektet til å få det gjennomført på en ordentlig måte. Eller det er gode folk, men manuskriptet er litt svakt. Så det er liksom å klare å.. når de to tingene sammenfaller da er man i nærheten av noe. Det er å klare å identifisere de sterke og svake punktene i en søknad. Og det gjelder jo potensiale, det kunstneriske potensiale. Det er veldig vanskelig å vite på forhånd ikke sant? (Intervju, 17.11.16)

Proessen med vurderinger av søknadene framstår som en forholdsvis flytende prosess. Om søknadenes mer omliggende faktorer som budsjett, fremdriftsplan, produsentens/selskapets tidligere erfaring og så videre ansees som tilfredsstillende av produksjonsrådgiver, er resten av prosessen, den kunstneriske kvalitetsvurderingen, en noe uformell prosess som i relativt liten grad er styrt av bestemte kvalitetskriterier eller veldig fremtredende retningslinjer. For noen konsulenter er dette betryggende og en fin måte å arbeide på, da konsulentene alene skal gjøre helhetsvurderingen av den kunstneriske kvaliteten og potensialet i prosjektet, mens andre vil imidlertid foretrekke klarere retningslinjer. Prosessen er med andre ord høyst avhengig av personen som er ansatt som konsulent og deres tidligere erfaringer og foretrukne arbeidsmetoder. Dette kan sies å bryte noe med det byråkratiske prinsippet om likebehandling og spesielt forutsigbarheten som bør være tilstede i en byråkratisk prosess, slik utdeling av statlige midler skal etterstrebe.

Tidligere konsulent Lars Gudmestad mente det vanskeligste med konsulentarbeidet var en mangel på et system for prioritering: ”Det vanskeligste med konsulentrollen var å vite hva jeg skulle prioritere. Fordi jeg følte at det var opp til meg selv” (Intervju, 16.11.16, b). Han savnet

tydeligere retningslinjer i sitt arbeid som konsulent og tydeligere føringer på hva det var ønsket at han som konsulent skulle prioritere:

[...] jeg var der i to år og jeg forstod ikke de føringene. Jeg forstod ikke hva de ønsket at jeg skulle prioritere, jeg følte at jeg var et lite NFI i meg selv som en liten konge på haugen som kunne velge selv. Og det var jeg litt overraskende over egentlig, for jeg hadde håpet at det skulle være mer føringer på hva som var ønsket for jeg synes det er litt lettere å forholde seg til. [...] alle kommer til konsulenten som sitter med alt fra ekstremt kommersielle filmer til det smaleste av det smale. Hvordan skal man da kunne gjøre et fornuftig valg mellom en bra smal film og en bra bred film for eksempel? Da stopper det opp for meg. Da ønsker jeg at det skal være en slags føring på hva vi skal prioritere.

(Intervju, 16.11.16, b)

Her mener Gudmestad at man i konsulentordningen kunne lært av markedsstøtteordningen og brukt et mer systemisert sett med kriterier også i vurdering til konsulentene: "[...] det må til en viss grad være mulig å kvantifisere og lage kriterier for hva som er vellykket kunstnerisk film også. Det finnes en del indikatorer som man kunne brukt litt mer aktivt." (Intervju, 16.11.16, b). Her mener Gudmestad blant annet man kan bruke regissørens tidligere track record som en indikator. Dette er nå, som vi har sett i tidligere kapittel om statens filmpolitikk, blitt mer vektlagt. Regissørens, produsentens og selskapets track record skal vedlegges i søknad om støtte. Det er her særlig den kunstneriske track record til regissøren som er viktig. Dette kan gi konsulenten en indikator på prosjektets sjanse til å lykkes kvalitetsmessig på grunnlag av regissørens tidligere eventuelle suksess basert på filmkritikker, festivaldeltakelse, prisnominasjoner eller tildelinger av priser. Ellers gav Gudmestad uttrykk for at en nedbryting av kvalitetsbegrepet kunne hjelpe objektiviteten i tildelingen og hindre at det baserte seg på personlige smaksdommer fra konsulenten (Intervju, 16.11.16, b). Dette også for å sikre at konsulentene og søkerne er enige om hva som menes med begrepet høy kvalitet. En nedbrytning av begrepet kan føre til en mer felles forståelse av hvilke kvaliteter eller elementer som er ønsket.

Riise Næss er positiv til at konsulentene nå for eksempel har mer systemisert gjennomgang av søkerens tidligere arbeid, men mener likevel at vurderings- og prioriteringsprosessen som konsulenten gjør ikke skal systemiseres i for sterk grad: "[...] og så er det jo ingenting som er utslagsgivende alene, for det er jo poenget med å ha konsulenten. Vi skal ikke erstatte oss med en algoritme, hvor du bare kan kjøre det ut fra en datamaskin og så ser du hvem som skal få støtte." (Intervju, 16.11.16, c).

En slik systematisering kan tenkes å være positiv i den forstand at den gir et tydeligere grunnlag for avslag eller tildeling av støtte. Da dette (søkernes tidligere arbeid) uansett er omkringliggende faktorer og ikke går direkte på prosjektets innhold og form ser jeg dette som positivt, da det allerede i stor grad har vært brukt i tidligere tildelinger, men uten å ha vært satt i system. Systemet med track records gir nå konsulenten et bedre grunnlag i for eksempel sin tilbakemelding på enten tildeling eller avslag, om det delvis er basert på track records. Det er med tanke på kvalitetskriterier som går mer direkte på prosjektets innhold og form at det er vanskeligere å lage et system som det vil være enighet om, da det i større grad kan misbrukes i den forstand at de brukes som en sjekkliste eller oppskrift på kunstnerisk kvalitet – en algoritme som Riise Næss omtaler det som.

En slik systematisering av track records kan likevel være noe problematisk om det misbrukes i den grad at man ikke slipper til nye aktører. Dette kan gjøre konsulenten til en selvforsterkende ordning der de samme aktørene stadig får tildelt midler basert på deres tidligere eventuelle suksesser med konsulentstøttede filmer. Dette kan gi mer kontinuitet i bransjen i den forstand at produksjonsselskapene som allerede er etablert og har suksess vil få stadig nye tildelinger og dermed større kontinuitet i produksjonen. Men det kan også ha som uheldig konsekvens å hindre nye talent i å få tildelt støtte. Einar Egeland trekker frem at det kan være en vanskelig balansegang i å tildele midler både til etablerte talentfulle aktører, men også å støtte de nytenkende og ferske aktørene (Intervju, 17.11.16). Dette er likevel noe dekket av NFI sin egen ordning for talentutvikling ”Nye veier”. Også her tildeles midler basert på konsulentvurdering, men ordningen er særlig basert på talentutvikling (NFI, u.å, b). Dette kan dermed hindre at konsulentordningen blir selvforsterkende i den grad at nye talent har en egen måte gjennom ”Nye veier” å etablere seg og skaffe erfaring og en egen track record, som igjen kan hjelpe de i et eventuelt nytt prosjekt om man da søker støtte fra konsulentordningen. Jeg mener at track records, og da særlig regissørens kunstneriske suksess, burde legges vekt på, men sett i kontekst av aktørens tid i bransjen. En tungt etablert aktør vil selvsagt ha flere suksesser og gjennomførte prosjekter bak seg, men relativt nylige etablerte aktører kan også ha hatt suksess sett i sammenheng med tiden de har hatt i bransjen.

Når det gjelder de kvalitetskriteriene som er tilstede i retningslinjene til konsulenten, er det særlig *kulturell verdi* som en kvalitet og gjerne intensitet/inntrykk og engasjement som trekkes

frem av konsulentene. Riise Næss beskriver en måte hun gjerne benytter seg av for å skille prosjekter fra hverandre og prioritere mellom de:

Så det er jo å se på om et av prosjektene har en tilleggsdimensjon i tillegg til å være et overbevisende filmprosjekt i seg selv med et visst publikumspotensial, se om det har et eller annet *annet* som tilfører en verdi. Jeg er jo også veldig opptatt av – i filmmeldingen er det noe de kaller kulturell verdi som står sterkt – jeg vil liksom tilføye samfunnsmessig verdi. Hvis det ene prosjektet tematiserer for eksempel nyfattigdommen i Norge, og det andre prosjektet handler om en skogstur for en hyggelig familie som det gikk kjemp fint med på den turen, men det er en morsom film som passer for barn mellom 5 og 9 år, så er det er fint prosjekt, men da vil man kanskje ta det om nyfattigdommen – som jo kanskje igjen vil føre til lavere publikumsoppslutning. Men jeg er opptatt av at film skal ha betydning, at film skal fortelle oss noe. Så jeg vil ofte også gå etter det prosjektet.

(Intervju, 16.11.16, c)

Her ser vi at kvalitetskriteriene i filmmeldingen tydelig brukes og setter føringer for hva som blir prioritert i tildelingene, uten at kriteriene blir benyttet som en ”oppskrift” eller sjekkliste for den kunstneriske kvaliteten. Det er også et eksempel på at konsulenten har flere filmpolitiske mål å ta hensyn til og prioritere mellom: Riise Næss bruker et eksempel hvor målet om kvalitet og kulturell verdi prioriteres over publikumsoppslutning.

Riise Næss mener også at det er viktig å kunne argumentere for hvorfor en velger eller velger vekk prosjekter, selv om ikke det er basert på denne typen kvalitetskriterier:

[...] det aller vanskeligste, det er å gjøre de beinharde prioriteringene når du er nede på de prosjektene som du virkelig ser potensiale i og ønsker å bidra til å realisere, og du må begynne å skrelle dem vekk og du må argumentere for det. Du må begrunne det og jobbe med å peke på svakheter i prosjektene fordi du må kunne begrunne overfor de som hadde søkt hvorfor det ikke var de som nådde opp.

(Intervju, 16.11.16, c)

I denne prosessen ser jeg at det vil være mindre problematisk å velge vekk prosjekter om man kan peke på svakheter, da særlig i de omkringliggende faktorene, og ikke nødvendigvis svakheter som går på prosjektets innhold. Når det gjelder prosjektets innhold og form vil det gjerne alltid være uenigheter mellom søker og konsulent, da en nettopp ikke kan argumentere eller systematisere seg frem til hvilket søkerprosjekt som er av høyest kunstnerisk kvalitet. Her peker Riise Næss på vanskeligheten rundt at konsulenten står alene i sin vurdering av dette, men også viktigheten av at konsulenten nettopp har denne makten til å selv velge uten for

mange føringer. Likevel mener hun at konsulentens vurderinger og innstillinger skal kunne kvalitetssikret og etterprøves av andre for å sikre at systemet fungerer:

Man innstiller alene og systemet er innrettet sånn at det skal du ikke bli desavuert på. Altså det er din innstilling og den skal igjennom til topps. Det betyr ikke at jeg kan finne på hva som helst og skrive noe tøys i saksbehandlingssystemet vår og så går det igjennom for 12 millioner, det er klart at det er kvalitetssikrede prosesser. Men det er bare, til slutt så er det min mening, min oppfølging av prosjektet, min vurdering som skal etterprøves av noen og se at det er en skikkelig vurdering som er gjort.
(Intervju, 16.11.16, c)

Her sikter hun også til formen for kvalitetssikring de har i systemet hvor konsulenten gjør endelig avgjørelse i prioriteringen av søknadsprosjekter, men vil ikke kunne tildele midler direkte uten godkjenning av direktør og styret. Konsulenten gir sin innstilling med begrunnelse for hvorfor et prosjekt er valgt, men det er altså ikke konsulenten som alene sitter med endelig godkjenning. Dermed fungerer dette som en siste kvalitetssikring av konsulentens vurderingsprosess. Likevel vil jeg påpeke at det er sjelden, om noensinne, at konsulentens valgte tildeling blir nedprioritert og avslått. Innstillingene med begrunnelsene for tildeling er også som regel relativt kortfattede, noe som igjen gir en indikasjon på tilliten konsulenten har i denne prioriteringsprosessen – de trenger ikke mye argumentasjon for å overtale direktør til å gjøre endelig tildeling. Gudmestad omtaler denne prosessen som stort sett ”formell”, da det er hos konsulenten ansvaret og makten ligger (Intervju, 16.11.16, b). Dette kan være en grei måte å gjøre en siste kvalitetssikring på, selv om det kan sees på som kun en formell godkjenning uten at styret faktisk vil overprøve konsulentens avgjørelse. Dette kan hindre maktmisbruk av en konsulent om det kommer tydelig frem av deres prioriteringer at det ikke er de formelle retningslinjene som ligger til grunn for tildelingen. Det at deres avgjørelser i utgangspunktet ikke skal overprøves sikrer også konsulentens frihet til selv å prioritere det de mener er beste kandidat. Det er nettopp dette som er poenget med å ha konsulentsystemet fremfor et utvalg eller panel som gjør vurderingene i plenum. Viktigheten av konsulenter versus et panel eller utvalg vil jeg utdype noe senere i analysen.

Når det gjelder subjektive smaksdommer i prioriteringsprosessen mener Riise Næss at man ikke kommer unna en viss subjektivitet og personlig smak: ”[...] det må man jo bare være helt ærlig på – jeg er jo bare et menneske – det finnes ikke objektive tildelinger på kunst og kulturfeltet uansett, men du kan ha gode faglige prosesser og rammer rundt søknader” (Intervju, 16.11.16, c).

Hun mener det tross alt er derfor det finnes prosesser i systemet som skal minimere det subjektive aspektet ved slike tildelinger, etterstrebe en objektivitet og unngå uformelle prosesser i utdelingen. Søknadsfrister for å få et helhetlig konkurransebilde og sette prosjektene opp mot hverandre er noe hun ser på som en viktig del av dette.

Generelt sett er ikke kvalitetskriterier som går på prosjektenes innhold og form noe som fremstilles som avgjørende i konsulentenes vurdering, sett bort ifra filmmeldingens kriterium om kulturell verdi som en del av filmens kunstneriske kvalitet. Det er i all hovedsak en helhetlig vurdering konsulentene gjør uten bruk av kvalitetskriterier omkring prosjektets innhold. Jeg vil likevel påstå at kvalitetskriteriene jeg har trukket frem i løpet av oppgaven om filmens enhet/koherens, kompleksitet, intensitet/effekt på publikum og originalitet er utbredte, velkjente og ansett som allmenngyldige i kulturfeltet generelt. Det kan derfor være mulig å anta at enhver konsulent med sin erfaring og gjerne utdanning innen filmfaget eller kulturfeltet til en viss grad i denne prosessen vil være noe påvirket av og anvende disse faktorene, bevisst eller ubevisst. Konsulentene er ansatt nettopp på grunn av deres erfaringer og evner innen film- og kulturfeltet. Konsulentsystemet er basert på tillitt til enkeltpersoner, konsulentene, for at de alene skal inneha evnen til å kunne gjøre en kvalifisert prioritering basert på kvalitet. Som vi har sett i tidligere kapittel var det særlig debatt angående konsulentenes habilitet ved innføringen av konsulentordningen i 1992. Dette og spørsmålet om tillit til konsulenten er delvis løst ved at det nå er ansatt flere konsulenter, to stykker, samtidig. Om man da får avslag fra én konsulent, og man mistenker at det er basert på konsulentens personlige smaksdommer eller lignende, kan man søke igjen hos neste. Uansett er det viktig at konsulentene har tillitt i bransjen til at de er habil og kvalifisert til å foreta en prioritering basert på kvaliteten i prosjektet, og at de innehar erfaring og kunnskap om kvalitetsvurdering selv om de ikke bruker fastsatte, formelle kvalitetskriterier.

Jeg mener at å eventuelt innføre bruken av fastsatte kvalitetskriterier slik Dansk Filminstitutt har gjort, uansett ikke vil kunne brukes til å faktisk gjennomføre prioritering mellom søknadsprosjekter. Så lenge det ikke brukes som en sjekklister eller poengsystem vil ikke det nødvendigvis si noe om kvalitetsnivået på et søknadsprosjekt sammenlignet med et annet. En slik liste med kvalitetsparametre eller områder innen filmens innhold og form vil kunne være til hjelp i søkerens prosess ved at de får noe tydeliggjort hva det er konsulenten ser på i sin vurdering, men så lenge det ikke settes i et slags poengsystem vil det ikke nødvendigvis kunne

brukes som en måte å prioritere mellom to prosjekter på samme kvalitetsnivå. Det kan mulig tenkes at man kan bruke det som en måte å tydeliggjøre hvilke prosjekter som ikke når opp kvalitetsmessig i vurderingen, om det kommer tydelig frem at et prosjekt ikke innehar særlig tilstedeværelse av kvalitetsparametrene eller områdene som vektlegges som kvalitetskriterier. Det vil likevel ikke legge noen klar styring på hvilke prosjekter som skal prioriteres i vurderingen, noe som igjen gjør at konsulenten fremdeles står fritt til å velge prosjektet de mener er best kvalifisert, på bakgrunn av sine retningslinjer.

Egeland peker på at det er vanskelig å vite hva som vil være et vellykket prosjekt i forkant, basert på søknaden, selv med gode kvalitetssikrende prosesser. Prosjektets kvalitetsnivå eller suksess vil kunne måles i etterkant i en viss grad for de som får gjennomslag og tildelt midler. De prosjektene som *ikke* får støtte og derfor ikke blir gjennomført derimot vil det være vanskelig å kunne gjøre en reell kvalitetsvurdering av:

Man får svar på det når du har støttet en film og den har premiere og møter kritikerne, møter publikum og møter festivaler og sånn ting så får du jo svar på det. Det gjelder de filmene du har støttet. Men du vil jo aldri få svar på de avslagene du har gitt, om det finnes gode prosjekter der som aldri ble laget og som kanskje burde vært laget.

(Intervju, 17.11.16)

Å anslå kvalitet i et søknadsprosjekt er altså i stor grad ulikt å måle kvalitet i et ferdig produkt. Det uferdige prosjektet som blir presentert i en søknad vil en aldri kunne måle kvaliteten av før det eventuelt blir ferdigstilt, man kan kun anslå hvordan det som ferdig produkt vil være av kvalitet og ha eventuelt suksess. Det er først i ettertid en kan anslå suksessen og kvaliteten i det støttede prosjektet. Å faktisk følge opp et konsulentstøttet prosjekt i ettertid er noe som likevel gjøres lite av. En slik oppfølging eller evaluering etter endt prosjekt er ikke systematisert. Riise Næss bekrefter at det i dag er lite systematisert oppfølging av prosjekter i etterkant av ferdigstilling, men at det er snakk om å gjøre dette mer formelt og som en del av prosessen; et møte eller samtale i etterkant om hvordan samarbeidet mellom konsulent og produksjonen har vært (Intervju, 16.11.16, c). Sammen med en eventuell oppfølging av filmens suksess i form av publikumstill, festivaldeltakelse, pristildeling og så videre, kan dette være med på å kartlegge prosjektet og prosessens eventuelle forbedringspotensial eller suksess.

I etterkant av en tildeling vil det være nettopp dette som er viktig for konsulentene for å anse om tildelingen kan betraktes som vellykket eller ikke – om prosjektet har innfridd de satte

forhåpningene og målene. Det er da publikumstill, festivaldeltakelse, anerkjennelse, tildeling eller nominasjon til internasjonale store priser og utlandssalg som er viktige faktorer for å måle det ferdige resultatets kvalitet. Om filmen har skapt offentlig debatt om et viktig tema vil dette også ansees som en suksessfaktor, spesielt relatert til filmmeldingens fremheving om kulturell verdi som en kvalitet. Likevel er heller ikke dette formalisert på noen måte foreløpig, før det eventuelt brukes som en del av en regissør eller produsents track record til en mulig ny søknad om støtte. Måling av prosjektenes kvalitet blir derfor kun gjort i den forstand at man kvalitetssikrer omkringliggende faktorer i søknaden og anslår kvalitetsnivå på prosjektets innhold og form i en vurderingsprosess før man eventuelt tildeler midler. Prosjektene som blir tildelt midler og ferdigstilles vil til en viss grad kvalitetsvurderes, men dette og annen oppfølging av prosjektet er foreløpig i liten grad satt i system innad i konsulentordningen. De prosjektene som ikke blir realisert grunnet mangel på tildeling vil man ikke kunne gjennomføre faktiske kvalitetsmålinger av i etterkant heller. Det kan likevel nevnes at Egeland for eksempel trekker frem at mange prosjekter går flere runder i systemet med gjentatte søknader, og at han selv har opplevd at prosjekter han avsto søknaden til i etterkant har blitt realisert ved andre konsulenter etter hans endte åremålsperiode (Intervju, 17.11.16). I et slikt tilfelle kan konsulenten også få svar på om prosjekter de har nedprioritert likevel burde vært realisert. Her må man likevel tenkes at prosjektenes søknad gjerne har blitt forbedret underveis og derfor ansees som sterke nok til å få tildeling etter flere runder. Det kan også vitne om forskjeller i vurderingen fra konsulent til konsulent eller forskjeller i det aktuelle konkurransebildet i hver søknadsrunde.

7.2. De filmpolitiske målenes effekt på tildelingene

Som vi har sett er hovedformålet med konsulentordningens tildelinger å støtte opp om kunstnerisk ambisiøs film av høy kvalitet. Men hvilke forutsetninger har konsulentene for å prioritere denne noe vanskelig målbare målsettingen i forhold til andre mer konkrete mål? Filmkonsulentene har flere andre mål å forholde seg til enn film av høy kvalitet; barne- og ungdomsfilm skal prioriteres, kvinneandel i nøkkelroller skal økes, publikumsoppslutningen skal være høy og filmproduksjon også i regionene skal prioriteres, for å nevne noen av de mest fremtredende. Den nyeste filmmeldingen, *En framtidrettet filmpolitikk* fra 2014/2015, er likevel mer åpen i sine mål enn tidligere meldinger. Det er her formulert få hovedmål og i mindre grad veldig spesifikke og konkrete undermål til dette enn i tidligere filmmeldinger. Det er likevel mange politiske føringer å forholde seg til i deres prioriteringer og målsettinger de

skal oppnå med tildelingene de gjør. Disse er spesielt formulert i tildelingsbrevet NFI mottar med midlene de rår over hvert år, hvor det i 2017 for eksempel er formulert at moderat kjønnskvolterering fortsatt er et prioriteringsområde for NFI, samt fokusere på utviklingen av norsk barne- og ungdomsfilm. (Tildelingsbrev, 2017)

Målet om publikumsoppplutning er det hovedsakelig markedsordningen som tar seg av, da det der blir utdelt penger utelukkende etter hvor stort antatt besøkstall et søkerprosjekt vil få, eller hvor stort besøkstall i forhold til beregnet budsjett de vil få. Konsulentordningen er altså hovedsakelig den støtteordningen til NFI som skal ta for seg kunstnerisk ambisiøs film av høy kvalitet, men som noen både tidligere konsulenter og produsenter peker på kan også konsulentordningen være noe preget av en markedsvridning og kommersiell tankegang. Tidligere konsulent Lars Gudmestad bemerket at det internt i NFI generelt også i konsulentordningen er mye markedsstenkning: ”[...] og der får man på den ene siden alltid høre at man skal gjøre en kunstnerisk vurdering primært da. Men den følelsen man får er jo ikke det. Den følelsen man får er at ”skal vi legitimere norsk film så må vi gå for de filmene med publikum”” (Intervju, 16.11.16, b).

Produsent Hans-Jørgen Osnes mener også at konsulentene er påvirket av målet om høy publikumsoppplutning og at dette merkes på tildelingene som blir gjort:

Konsulentordningen er god, men det er en tydelig utfordring at sterke kunstneriske prosjekter med et relativt lavt publikumspotensialet, ca 20-50.000, havner mellom to stoler, da det er et klart ønske om at prosjektene skal nå et større publikum. Disse prosjektene er vanskelig å finansiere, og de politiske føringene om publikumspotensialet påvirker konsulentenes valg.

(Intervju per epost, 14.03.17)

Også produsent Yngve Sæther mener at det nå finnes en markedsvridning i konsulentrollen, og at dette kan medføre at søkerprosjektene med høyest kvalitet og nivå ikke vinner frem og blir tildelt støtte (Intervju, 16.11.16, a).

Likevel trenger ikke nødvendigvis høy kvalitet og publikumsoppplutning eller kommersiell film være motsetninger. Nåværende konsulent Silje Riise Næss peker på at flere prosjekt av høy kvalitet også innehar kommersielle trekk: ”[...] konsulentordningen ivaretar den kunstneriske vurderingen og filmene som har kunstnerisk verdi. Men så kan det innenfor der være prosjekter som på mange måter er kommersielle” (Intervju, 16.11.16, c). Eksempler på

dette - suksessfulle filmer både med høy kvalitet og med høy publikumsoppslutning - kan være *Max Manus* som Riise Næss trekker frem. *Max Manus* er en konsulentstøttet film som oppnådde både anerkjennelse fra filmkritikere og fikk svært gode publikumstall. Riise Næss peker på at et slikt prosjekt fint kan være en suksess både på grunn av anerkjennelsen og publikumstallet, og at konsulentene ikke vil se bort ifra publikumssuksess som et mål.

Publikumsoppslutning kan absolutt være et mål også. Ta ”Max Manus” for eksempel; det kunne vært en film med markedsordning, men den ble tildelt via konsulent, og det er klart at det er litt flott. At en film både får gode kritikker, får så enormt gjennomslag og får så mange seere. Man skal ikke kimse av det som et mål heller. Men ofte så vil det være en kombinasjon av de. Men altså for konsulentene og for den klassiske konsulentfilmen, så er det vel gjerne anerkjennelsen, oppmerksomheten og selvfølgelig et akseptabelt besøk på kino i Norge.

(Intervju, 16.11.16, c)

Videre peker hun også på filmer som har oppnådd anerkjennelse og suksess i form av festivaldeltakelse og lignende, men som på grunn av svært lave publikumstall likevel ikke nødvendigvis sees på som en suksess i ettertid. Et eksempel er filmen *De nærmeste* av Anne Sewitsky fra 2015:

[...] en film som falt fullstendig igjennom publikumsmessig. Den bare traff overhodet ikke. Det er veldig få som peker på den som en suksess, produsenten gjør det i hvert fall ikke, men den ble tatt ut til Sundance, og det er over tusen filmer som melder seg på der, og rundt 30 som blir programmert, og den ble det. Og det var andre gang for Anne Sewitsky at hun ble tatt ut til Sundance. Så den filmen - man kunne jo like gjerne ha sagt at det var en suksesshistorie, men med en publikumsoppslutning på langt under 10 000, som jo egentlig er et minstemål, så ser man ikke tilbake på den som en suksess da. Sånn at en viss kunstnerisk anerkjennelse er kanskje ikke nok alene.

(Intervju, 16.11.16, c)

I konsulentordningen er det altså slik at kvalitet alene i praksis ikke nødvendigvis er tilstrekkelig, men at i alle fall en viss publikumsoppslutning også kreves for at det ferdige produktet skal regnes som en suksess. Det kan nok tenkes at det er hemmende for målet om å oppnå kunstnerisk kvalitet. Markedsordningen tar for seg utelukkende publikumsoppslutning, og lykkes i stor grad med det. Det kan tenkes at konsulentordningen burde holdes utenfor denne typen målsetting, da det oppnås i stor grad i markedsordningen. Tanken at de økonomiske midlene skal komme folket til gode, og at en skal legitimere at den ”smale” filmen også støttes vil jeg si er til stede i konsulentordningen. Jeg mener at nominasjon til og tildeling

av internasjonale anerkjente priser ville langt på vei legitimert tildelingen av økonomiske midler til smale konsulentfilmer, da produksjon av film av høy kvalitet er et eksplisitt filmpolitisk mål. Her kan vi også se bakover i den filmpolitiske historien i Norge om dragingen mellom målet om publikumsoppslutning og kunstnerisk kvalitet. Det har vært svært skiftende, spesielt tidlig i norsk filmpolitikk og de første støtteordningene, at det var et tydelig skille mellom ønsket om behovet for å tiltrekke seg publikum og ønsket om å lage kvalitetsfilm. I dag er det tydeligere at begge mål er prioritert og det er oppdelt i ulike støtteordninger. Spesielt da markedsordningen nå tilsynelatende fungerer overraskende bra og dekker målet om høy publikumsoppslutning, kunne det tenkes at konsulentordningen i større grad dekket over målet om kvalitet alene, uten de mange andre filmpolitiske målene i tillegg. Da særlig målet om publikumsoppslutning. Dette kan være viktig om man vil oppnå de store internasjonale anerkjennelsene med festivaldeltakelse og priser som også spesifikt har vært formulert som et filmpolitisk mål, og kunne derfor tenkes å ha store forutsetninger for å satses mer på.

Produsent Yngve Sæther mener at systemet i dag oppfordrer i for stor grad til trygghet, og at det er viktig at systemet tillater en satsning på de ”viktige” filmene. Han mener både NFI og produsentene har et ansvar når det gjelder å tørre å satse utenfor de trygge rammene:

Det å klare å lage filmer som setter en agenda er en utfordring. Og det er slik at til en viss grad så får vi de filmene som vi ber om, eller vi får de filmene som konsulentsystemet tillater. Markedsordningen har ført til at det har kommet veldig mange flere markedsfilmer, og det er veldig bra, og konsulentsystemet sørger for at det kommer en del smalere filmer. Men hvordan skal man oppmuntre til den ”viktige” filmen? Den som røsker tak i en og får tak i samtaler. Og en kan si at det burde være regissørene, forfatterne eller produsentens ansvar, men man blir veldig pragmatisk, man snur seg etter hvor man ser at det kan gå opp og hva distributøren vil ha, og hva vil markedet ha? Så det er jo et system som kanskje i litt for stor grad oppfordrer til trygghet, sikkerhet og å ikke ta sjanser og gir folk det de vil ha. Kanskje man i større grad burde prøve å gi folk det de ikke visste at de ville ha. Det er det jeg tenker er vår oppgave. Og da kan man jo se om ikke man skulle prøve å ”gutse” litt også innenfor instituttet.

(Intervju, 16.11.16, a)

Uansett hva målsettingen med et søkerprosjekt er vil konsulentordningen, som alle andre statlige støtteordning til film, ha som formål å bidra til å lage film for folket, publikum. Publikum vil alltid ha ulike preferanser, og disse må tas vare på da det skal lages film som treffer alle – både de som vil ha kommersielle, brede filmer og de som vil ha smale filmer av høy kvalitet. Vil likevel satsingen på den smale, kunstneriske filmen bli nedprioritert i møte med andre målsettinger? Tidligere konsulent Einar Egeland mener i alle fall at konsulentene i

realiteten står med en nærmest umulig oppgave i sine prioriteringer og oppfølginger av de ulike målene:

Så har det jo vært masse diskusjoner om dette med andre kriterier som kommer inn og skal bestemme ikke sant? Eller som har påvirkning på beslutningen, som ikke går på det kunstneriske eller det produksjonsmessige og potensiale for å få til en enhetlig og sterkt film. Det er for eksempel den kjønnskoteringsdelen, regioner og sånt, det er masse andre parametere som plutselig begynner å spille inn. Jeg hørte noen av mine forgjengere som mener at de ble påvirket av det. Det er en debatt man ikke kommer utenom. Det er et element styrt ovenfra ikke sant, fra departementet. De forventer at denne ordningen skal oppfylle enormt mye da. Kjønnfordelingen, regioner, barnefilm. Man skal på en måte tilfredsstille alt. Og det er jo en nesten umulig oppgave.

(Intervju, 17.11.16)

7.3. Tilpasses prosjektene etter konsulentordningens retningslinjer?

Dette tar meg videre til et annet spørsmål: Vil søkerprosjektene tilpasses etter konsulentenes retningslinjer og ønsker? Og hvordan vil dette eventuelt påvirke publikums filmutvalg?

Av mine informanter mente to av tre produsenter at det er naturlig med en viss tilpasning av søknadsprosjektene etter konsulentenes retningslinjer. Produsent Hans-Jørgen Osnes mener det til en viss grad er nødvendig for å få prosjekter realisert:

Prosjektets natur vil alltid være påvirket av retningslinjene konsulentene har. Dersom det ikke passer inn som en type film, må det tilpasses for å passe inn i en gitt ordning for å kunne realiseres. Dersom prosjektet ikke lar seg tilpasse, vil det i realiteten være dødt og dermed ikke plukkes opp eller utvikles av produsentene.

(Intervju per epost, 14.03.17)

Produsent Isak Eymundsson mener også at prosjektene tilpasses konsulentenes retningslinjer i stor grad for å kunne realiseres, men at det også er produsentens jobb å verne om prosjektets kjerne:

Som produsent så ønsker man hele tiden å tilpasse prosjektene etter hva som gjør det mest realistisk å få realisert prosjektet. Det kan være å tilpasse det i markedet for å få mer kommersielle penger, det kan være å tilpasse det geografisk for å kunne få regional finansiering, og det kan være å tilpasse det etter konsulentens fokus. Noen ganger handler det om det vi opplever som konsulentens personlige fokus, som f.eks. smak, men også etter de formelle retningslinjene de har. Samtidig er jobben til produsentene å

beskytte prosjektets kjerne sånn at man ikke gjør for store kunstneriske kompromisser, men tilpasninger gjør man.

(Intervju per epost, 28.03.17)

Produsent Yngve Sæther kjenner til at dette gjerne gjøres, og mener han selv ikke gjør dette i stor grad, men merker gjerne konsekvensene dette kan ha for prosjekter han søker støtte til. Likevel er han tydelig på at man som produsent, i de aller fleste tilfeller, er avhengig av gjennomslag og støtte for å gjennomføre sine prosjekter, og at man derfor kan bli noe pragmatisk og velge å satse på prosjekter man tror man kan få gjennomslag for å lage. Når det gjelder å tilpasse seg retningslinjene direkte trekker han frem kjønnskvolteringen som den mest fremtredende og merkbare faktoren i slik tilpassing, men mener de (Motlys, produksjonsselskapet han er produsent i) ikke har latt seg påvirke av dette i for stor grad. Han trekker frem at de gjerne har faste regissører eller manusforfattere de jobber med over lang tid, og vil ikke nødvendigvis hente inn egne kvinnelige regissører eller manusforfattere kun i den hensikt å være taktisk med tanke på kjønnskvoltering i tildelingene. Han peker på farene og problematiske sider ved slike tilpassinger etter retningslinjene angående kjønnskvoltering:

[...] jeg jobber jo ikke med prosjekter fordi at det er taktisk. Jeg velger mine prosjekter på bakgrunn av hva jeg tror er den beste filmen. Når jeg jobber med kvinnelige regissører, som jeg har gjort en del i det siste, så er det fordi det er de jeg har mest lyst å jobbe sammen med. Det er ikke fordi jeg tror at de har mest sjanse til å få støtte. Men det er det som er faren med det, at man ender opp i slike "tvangsekteskap", hvor man ser at man må ha et kvinnelig prosjekt ellers kommer man ikke gjennom. Og så blir det et førende premiss på den kunstneriske prosessen mellom to viktige funksjoner. Og for den kvinnelige regissøren eller produsenten eller forfatteren som får følelsen av at man er blitt med på grunn av kvotering, det er ikke bra for noen. Men jeg er jo egentlig tilhenger av en slik moderat kvotering, men det har sine absolutt problematiske sider.

(Intervju, 16.11.16, a)

Når det gjelder kjønnskvoltering og det filmpolitiske målet om flere kvinner i nøkkelroller i norsk filmproduksjon, trekker konsulent Silje Riise Næss frem dette som filmpolitikk man tydelig ser virkningen av. Hun mener det var merkbart at kvinner i nøkkelroller i filmproduksjon økte da dette ble introdusert som et eksplisitt filmpolitisk mål, og sank igjen når dette ble mindre fokus på for noen år siden, og har igjen økt etter at dette på nytt har blitt prioritert (Intervju, 16.11.16, c). Slik har det vært tydelige svingninger i bransjen i takt med svingninger i filmpolitikken. Per dags dato er moderat kjønnskvoltering noe NFI er oppfordret av Kulturdepartementet via deres tildelingsbrev til å opprettholde fokus på og utføre.

Konsulentene kan foreta kjønnskvoltering ved at de ”kan prioritere prosjekter som bidrar til å bedre kjønnsbalansen” (NFI, u.å, a). Dette er noe Riise Næss også trekker frem som en mulighet for konsulenten til å prioritere mellom prosjekter i en tildelingsrunde som etter deres vurdering er kvalitetsmessig likestilte: ”[...] da kan jeg gjøre moderat kvotering hvis det er en kvinnelig regissør på den ene. Og det gjør jeg.” (Intervju, 16.11.16, c). Dette er et tydelig eksempel på hvordan de politiske målsettingene kan merkes på tildelingene både i form av prioritering av søknader, men også i søknader som kommer inn som er tilpasset konsulentenes retningslinjer.

Da dette er realiteten, å tilpasse et prosjekt for å kunne passe inn i en av NFI sine støtteordninger og deretter tilpasse det etter den spesifikke ordningens retningslinjer eller konsulentens personlige smak for å øke sjansen for å få et prosjekt igjennom, mener jeg kan relateres til debatten om hvorvidt konsulenten selv skal ha et eget repertoaransvar eller ikke. I konsulentordningens oppstart var det vanlig praksis at konsulenten skulle inneha et repertoaransvar for hvilke type prosjekter som ble realisert i den grad at de selv kunne oppsøke produsenter/regissører/manusforfattere med ulike ideer de mente passet dem for å få igjennom den typen prosjekter de ville ha (Holst, 2015). Slik kunne de fremdrive prosjekter de mente det var mangel på i norsk film for å utfylle utvalget og bedre mangfoldet for publikum. En slik praksis kan være et virkemiddel for å oppnå en ønsket totalsammensetning av prosjektene man støtter i perioden man er konsulent. Dette er ikke lenger praksis, da det er formulert i konsulentens stillingsbeskrivelse at de ikke har et eget repertoaransvar og at de dermed skal være åpen for søknader innen alle sjangre (NFI, 2010). Konsulenten skal, slik ordningen er i dag, i hovedsak fungere som en portvokter og slippe gjennom det beste av de søkerprosjektene de får inn. Dette uten mulighet for å oppsøke prosjekter på egenhånd eller å ha en forutinntatt innstilling på hvilke typer prosjekter de vil tildele midler til. Da konsulentene skal være åpen for alle typer prosjekter og fungere som en portvokter mener jeg det er noe problematisk om prosjekter i stor grad blir tilpasset konsulentenes retningslinjer, og spesielt om det tilpasses konsulentenes personlige smak, som enkelte produsenter mener kan bli gjort. Tidligere konsulent Einar Egeland mente det ikke var hans jobb å styre hva som kom inn av søknadsprosjekter, kun å velge ut det beste av det som var tilgjengelig av søknader:

Når jeg begynte hadde jeg møte med mange produsenter, og jeg husker det var noen som spurte ”Ja, hva ønsker du deg da? Hva er det du vil ha?”. Da sa jeg at ”Det handler ikke om hva jeg vil ha. Det er ikke det, det er ikke jeg som bestemmer hva dere skal lage. Dere som produsenter, som bransje, må bestemme

hva dere vil lage og overbevise da, i dette tilfellet meg, om at dette er et veldig godt prosjekt.” I motsatt fall blir det jo helt feil styring ut. Da blir konsulentene sittende og bestille og bestemme og sette en retning for hva som skal lages i bransjen. Da blir alt bare helt feil. Helt feil.

(Intervju, 17.11.16)

Egeland peker her på at utvalget av filmer i Norge og hvilke retning filmene går i, vil være opp til bransjen først og fremst i at de skal selv styre hvilke prosjekter som blir lagt i søkerbunken. Det er da deres jobb å overbevise om at deres prosjekt er verdt å følge opp. Konsulenten gjør deretter sin jobb som ”portvokter” og slipper igjennom og sørger for realisering av de beste prosjektene. Produsent Isak Eymundsson mener derimot at et forbedringspotensial han ser ved konsulentordningen, er å gi konsulentene tilbake repertoaransvaret (Intervju per epost, 28.03.17). Det kan fungere som en ansvarliggjøring av konsulenten og vil kunne føre til en tydeligere autoritet for konsulenten. Det kan likevel misbrukes da det føre med enda mer makt til konsulenten som enkeltperson.

Nåværende konsulent Silje Riise Næss sier hun selv bruker en form for repertoartankegang i sine tildelinger for å sørge for mangfold i sine tildelinger og støtte til ulike typer prosjekter og målgrupper, uten at det er noen utpreget forutinntatt innstilling før vurderingsprosessen starter:

[...] jeg opplever også at det å få et overblikk over hele konkurransebildet gjør at man ser forskjellige muligheter og ser også klarere at man kan ikke gjøre det samme hver gang. Fordi jeg har en repertoartankegang som går både forover og bakover i min historie. Jeg har bare jobbet der i ett år, jeg skal jobbe der i tre år til, mine tildelinger begynner allerede å fylle litt sånn forskjellige rom eller muligheter i repertoarer, og det tenker jeg også at det skal fremover. Så hvis man ser at det er noen ting som ikke jeg har gjort hittil, så kan det godt hende at det kommer i løpet av de nærmeste tre årene. Det har vært understreket tidligere at konsulenter skal ikke ha et repertoaransvar – det er ikke vi, én person som skal sørge for at det norske kinopublikum får hele den kinoporteføljen de burde ha. Men jeg mener det er veldig fruktbart å tenke i en sånn retning at du bidrar til å realisere forskjellige prosjekter for forskjellige målgrupper.

(Intervju, 16.11.16, c)

Denne typen repertoartankegang dreier seg dermed om å få mer mangfold i konsulentens tildelinger ut ifra de søknadene som faktisk kommer inn, uten at konsulenten selv kan hente inn prosjekter de vil ha realisert. Jeg mener dette kan være en god tankegang, da det sørger for mangfold i hvilke prosjekter som slipper igjennom, men gir likevel fritt spillerom for søkere å selv bestemme hvilke typer prosjekter som det blir søkt midler til. Likevel kan dette

problematisere den hovedsakelige satsingen på prosjekter av høy kunstnerisk kvalitet om man eventuelt velger andre prosjekter enn de med totalt sett høyest kvalitet nettopp for å fylle ut et manglende rom i en slik repertoartankegang. På den måten kan denne tankegangen og repertoaransvaret være en noe negativ innvirkning på den totale kunstneriske kvaliteten i den konsulentstøttede filmen generelt, men det vil kunne være positivt for mangfoldet i utvalget av sjangre for eksempel. Å fremme mangfold i norsk film er også et mål både filmpolitisk generelt, og innad i konsulentordningen spesifikt. En balansegang mellom repertoartankegang og prioritering av den kunstneriske kvaliteten kan derfor være hensiktsmessig.

Det kan uansett tenkes at det er en begrensning at prosjektene tilpasses de ulike ordningenes retningslinjer. Dette har ifølge, flere av mine informanter, de siste årene for eksempel medvirket til en nedgang for de såkalte ”mellomfilmene”. Dette er filmer som ligger mellom de større markedsfilmene og de smale kunstneriske filmene i konsulentordningen, særlig når det gjelder publikumsoppslutning. Disse filmene ser ut til å i liten grad få tilskudd i noen av de nåværende tilskuddsordningene og er derfor heller ikke en attraktiv type film å satse på for produsentene. Alle informantene mine som var tidligere eller nåværende konsulent bemerker at den norske mellomfilmen forsvinner og taper i konkurransen mot andre typer prosjekt. Denne typen film vinner ikke opp i markedsordningen grunnet for lave antatte publikumstall, men er gjerne for stor produksjonsmessig for konsulentordningen. Silje Riise Næss peker på at det i utgangspunktet ikke er noe i veien for å støtte en mellomfilm via konsulentordningen, og som vi har sett tidligere, at publikumstall som et mål også kan være en positiv faktor. Hun mener hindringen gjerne er at mellomfilmene er for store prosjekter som vil ta for mye av midlene til sammenligning med de mindre, smalere filmene (Intervju, 16.11.16, c). Dette vil igjen påvirke hvilke andre prosjekter som kan støttes og hvilke prioriteringer konsulenten må gjøre, som barnefilmprosjekter og prosjekter med kvinnelige nøkkelroller for kjønnskvoltering. Et mellomfilmsprosjekt som da ikke inneholder flere av de spesifikke filmpolitiske målene vil derfor kreve for mye tildelte midler i forhold til hvor mye av repertoaret eller de filmpolitiske målene og konsulentenes retningslinjer de oppfyller.

Produsent Yngve Sæther peker også på at mellomfilmen faller bort, og at det er noe som blir lagt merke til i bransjen. Han mener derimot konsulentene har all mulighet for å velge den typen prosjekter også, men at det vil være avhengig av den enkelte konsulenten. (Intervju, 16.11.16, a)

At mellomfilmen faller mellom ulike ordninger og at prioriteringer til konsulentene kan tenkes å ha en del av skylden for at mellomfilmen nå er mindre tilstede i den norske bransjen kan tenkes å stemme, men det kan også skyldes endringer i publikums seervaner og gjerne sterkere konkurranse. Spørsmålet vil være om ordningene i seg selv skaper et for dominerende skille mellom kommersiell markedsfilm og den kunstneriske smale filmen, og at det på grunn av en manglende tilpasset ordning til mellomfilmen vil gjøre at den faller bort. Det ble også pekt på av flere informanter at markedsordningen har veldig suksess i sitt mål om å øke publikumsoppslutning, og har fått frem flere såkalte nordiske ”block bustere” som de kan kalles. Da markedsordningen baserer seg på antatt publikumsoppslutning i sin tildeling med grunnlag i for eksempel selskapets track records og tidligere kommersielle suksesser, publikums kjennskap til merkevaren og lignende, vil dette gjerne oppfordre til mindre nysatsing og flere oppfølgere. Som en informant bruker som eksempel, vil en søkerunde i markedsordningen gjerne inneholde mange gode prosjekter med høye potensielle besøkstall, men i konkurranse med for eksempel et filmprosjekt om ”Kaptein Sabeltann”, en meget kjent og etablert merkevare, skal det *veldig* mye til for å overgå dets antatte besøkstall. Dette kan føre til mindre nyskaping og større skille mellom ordningene – da det for en mellomfilm vil være svært vanskelig å vinne frem i både markedsordningen, med den typen konkurranse som finnes der, og i konsulentordningen om den ikke fyller noen spesielle filmpolitiske mål som kvinnelige nøkkelroller eller barne- eller ungdomsfilm.

7.4. Konsulentsystemet – konsulent versus panel eller utvalg

Debatten rundt innføringen av konsulentordningens gikk mye på tema om habilitet og makt hos en enkelt konsulent kontra et sammensatt utvalg som hadde vært brukt tidligere. Ingen av informantene mine har en formening om at et panel eller utvalg nødvendigvis ville fungert bedre. Produsent Isak Eymundsson er tilhenger av konsulentordningen, selv om han mener den har forbedringspotensial, som for eksempel generelt mer midler og et tydeligere repertoaransvar for konsulentene. Han synes likevel at ordningen fungerer, og er tydelig på at konsulenten selv må ha ansvar og mulighet til å velge prosjekter: ”Jeg tror at skulle man delt ut mer midler ut ifra automatiske ordninger, eller ved at et panel bestemmer i fellesskap, så mister man mange av de nyskapende prosjektene.” (Intervju per epost, 28.03.17).

Nåværende konsulent Silje Riise Næss mener også det er viktig å ha konsulenter fremfor panel for å unngå at man søker kompromisser i avgjørelser om tildelt støtte, og å huske på hvorfor vi har det systemet vi har i dag:

Det er utav en frykt for at paneler og komiteer vil søke konsensus, vil søke mot minste felles multiplum, og vil ikke ha det samme incentivet til å ha klare, gjerne dristige avgjørelser kombinert med mer sunne fornuftige avgjørelser i et fire års løp. [...] det å etterprøve konsulens vurderinger, det er jo mye vanskeligere. Hvem har rett og hvem har feil? Men når du har vært én som står for det så har du i hvert fall ikke den driften mot å nå en konsensus eller å nå et kompromiss. [...] det er vi som bestemmer og vi står last og brast med den avgjørelsen, og vi gjør det ut ifra vår beste evne og vår beste vurdering, det vi mener er det optimale. Og det er klart at det står for vår regning, vi er subjektive, men vi prøver å ha gode etterprøvbare prosesser. Jeg tør ikke å kalle dem objektive, men de må være etterprøvbare.

(Intervju, 16.11.16, c)

Tidligere konsulent Lars Gudmestad (Intervju, 16.11.16, b) mener konsulenten skal kunne velge mellom prosjektene ut ifra beste vurderingsevne, men at det hadde vært behov for et større system rundt konsulenten i vurderingsprosessen. Han mener det finnes mye forbedringspotensial i ordningen og at man burde sette vurderingen i et noe mer fast system med flere grundigere gjennomganger av søknaden på ulike områder. Han foreslår endringer i systemet som innebærer at søknadsprosjekter til konsulentordningen blir vurdert i flere ledd enn kun av produksjonsrådgiver og konsulenten slik det gjøres i dag. Han foreslår å bruke flere avdelinger i NFI mer aktivt i vurderingsprosessen, som lanseringsavdeling, manuskriptavdeling, markedsavdeling for å vurdere utlandssalg osv. Dette for å gi en mer faglig og helhetlig vurdering av søknadene og sette vurderingen av prosjektene mer i system. Likevel mener han at det er viktig å bevare konsulentens autoritet i selve tildelingen, da konsulenten må kunne velge prosjekt basert på sin egen vurderingsevne uavhengig av hvilket prosjekt som eventuelt sammenlagt scoret best i den faglige vurderingen gjort av de ulike avdelingene. En slik mer systematisert poenggivning, en kvantifisering av systemet, mener han kunne gitt mer tiltro til konsulentens prioriteringer og bedre tilbakemeldinger til søkerne. Dette mener han vil gi en mer tydelig og gjennomiktig prosess og dermed mindre tid brukt til å forklare eller legitimere avslag på søknader for prosjekter som ikke får tildelt midler. Slik jeg ser det er Gudmestad for en byråkratisering av systemet for å kunne tydeliggjøre hvilket grunnlag tildelingene er basert på, slik at man mulig kan unngå diskusjoner og uenigheter i ettertid mellom søkere og konsulenten. Det vil kunne fremme og tydeliggjøre likebehandling og forutsigbarhet for søkeren. Det vil være et forslag om å byråkratisere en prosess som i

utgangspunktet er basert på subjektive og lite gjennomsiktede vurderinger, som et forsøk på å fjerne muligheten for maktmisbruk eller feilvurderinger av konsulenten. Dette forslaget tolker jeg at er ment å være til nytte både for konsulenten i deres arbeid, og aktørene i bransjen som er aktuelle søkere. Det er likevel etter min oppfatning lite ønskelig med mer byråkratisering og systematisering av prosessen fra aktørene i bransjen. Selv om Gudmestad påpeker at det vil være viktig med en konsulent med autoritet som står fritt til å prioritere andre prosjekter enn det som eventuelt scorer høyest i en slik poengtering av prosjektene, kan det tenkes at med et slikt system vil være enklere for konsulenten å ”stole” på en slik poengtildeling. Det vil kunne føre til tildeling til tryggere prosjekter, og ikke nødvendigvis de prosjektene av høyest kvalitet. Det vil også kunne føre til en større grad av tilpassing av søkerprosjektene etter systemets vurderingskriterier og retningslinjer, noe som igjen kan være hemmende og negativt for mangfoldet og kvaliteten i norsk film.

Einar Egeland er enig i at systemet med enkeltstående konsulenter fungerer godt, men mener vurderingsoppgaven som konsulent er svært ensom, da man i det meste tar beslutninger og vurderer søknader på egen hånd uten innspill fra andre enn produksjonsrådgiver når det gjelder de omkringliggende faktorene. Han mener det gjerne kunne vært et system for konsulenten å søke hjelp i de faglige vurderingene man gjør, uten at dette nødvendigvis gir hjelp direkte i vurderingsprosessen eller til å ta de endelige beslutningene om tildeling. Først og fremst mener han det kunne vært mer dialog mellom konsulentene eller andre i systemet internt i NFI om hvordan man skal utøve jobben sin og forholde seg til stillingen som konsulent og vurderingene man skal gjøre. (Intervju, 17.11.16)

Produsent Yngve Sæther synes det er viktig at konsulentene er selvstendige og har fritt spillerom til å alene velge og prioritere det prosjektet de mener er best: ”[...] det jeg synes er viktig er å verne om konsulentenes integritet og at de skal få lov å ta valg basert på kvalitet” (Intervju, 16.11.16, a).

Det viktigste med konsulentsystemet versus et utvalg eller panel, slik det er i andre ordninger (markedsordningen), og slik det var før, er etter min mening det Silje Riise Næss beskriver: at konsulenten alene tar den endelige avgjørelsen om innstilling av prosjekt, mens man i et panel gjerne vil måtte inngås et kompromiss om noen er uenige (Intervju, 16.11.16, c). Dette kan, som Eymundsson sier, føre til at man går glipp av muligheten til å støtte de nyskapende filmene, og heller satser på de tryggere prosjektene.

Å sette vurderingen av prosjektene og prioriteringen mellom de i et større system slik Gudmestad taler for, mener jeg *kan* tenkes å være en god løsning for å kvalitetssikre de mer omkringliggende faktorene og få innspill fra fagfolk om lansering, utlandssalg og lignende. Likevel må det i så tilfelle være en autoritativ og tydelig konsulent i stillingen som kan prioritere prosjektene på tross av slike eventuelle ”poengsystem” hvis de ser en mulighet for en film av høy kvalitet. Faren med et for systematisert vurderingssystem er at man kan bli for opphengt i det og følger resultatet av poengrangering fremfor å prioritere kvalitet i prosjektets innhold og form. Det kunne likevel gjort arbeidet med tilbakemeldinger noe enklere for konsulentene, da det eventuelle avslagsgrunnlaget for søknaden ville vært mer tydelig. En mer åpen dialog mellom konsulentene eller mellom konsulentene og interne ledere i NFI om de faglige prosessene og hvordan man skal utøve jobben som konsulent kunne vært hensiktsmessig, i alle fall da jeg oppfatter noen av konsulentene til å ha et noe uklart bilde av de interne føringene i NFI og ønskede prioriteringene i tildelingen.

Gudmestad peker også på et mulig problem med systemet; at de samme konsulentene tildeler utviklingstilskudd og produksjonstilskudd. Han mener det er feil at konsulentene også skal tildele utviklingstilskudd, da dette kan føre til en sterkere relasjon til prosjektene som får midler til utvikling og deretter søker etter produksjonsmidler. Dette kan igjen føre til særlig misnøye og mulig konflikt ved avslag:

[...] jeg synes at konsulentene har en helt feil posisjon ovenfor prosjektene, han er altfor tett på de prosjektene. Jeg synes det er feil at konsulentene skal ha utviklingspenger. Du kommer i en dialog og du skaper en relasjon til de prosjektene du har som er veldig vanskelig å komme ut av, hvor du fanges litt emosjonelt. Du bruker mye tid på de prosjektene og de har vært så mye sammen med deg at de forventer tid etterpå for å rydde opp. Man bruker så mye tid på å si nei at det er helt sykt.

(Intervju, 16.11.16, b)

Om en konsulent får en sterk relasjon til et prosjekt, grunnet at det har vært flere runder gjennom systemet, er det viktig å likevel kunne avslå en produksjonssøknad om prosjektet ikke er godt nok til å nå opp i konkurransen med andre søknadsprosjekter. Men i en slik situasjon kan det være vanskeligere for konsulentene å nedprioritere prosjekter man allerede har tildelt utviklingspenger til, og som har gått flere runder i systemet. Dette for at det ikke skal anses som forgjeves og tapte midler om prosjektet likevel ikke blir gjennomført. Det er problematisk om dette går på bekostning av andre mer kvalifiserte og bedre søknadsprosjekter av høyere

kvalitet. Gudmestad forteller om antallet søknader som får tildelt utviklingsmidler i forhold til antallet som tildeles produksjonsmidler:

[...] kanskje man har hundre søknader i året og kanskje man tar inn 15 av de i utvikling og velger to eller tre til produksjon. Det er vel omtrentlig skalaforholdet. Og i hver produksjonsrunde så søker, i hvert fall i min tid, kanskje mellom 10, 15, 20 stykker med en søknad til produksjon da. På to-tre søknadsrunder i året.

(Intervju, 16.11.16, b)

Da det alltid vil være flere som blir tildelt utviklingsmidler enn produksjonsstøtte vil dette alltid føre til et misforhold hvor flere prosjekter blir tildelt utviklingsmidler uten å bli gjennomført – i alle fall med produksjonsmidler fra konsulentordningen. Dette kan legge et press på konsulenten om å tildele midler til prosjekter som har gått mange runder i systemet for å ikke ha tildelt utviklingsmidler forgjeves.

Riise Næss mener man må være klar over farene for at det kan oppstå en mer uformell prosess når en har tildelt utviklingsmidler og dermed kan ha et tettere forhold til et enkelt prosjekt og filmskaper: ”[...] det kan også hende at det åpner for mer uformelle prosesser; at prosjekter du har hatt i utvikling, filmskaperne du kjenner godt til som du har hatt møter med over en periode og du tenker at ja, ikke sant, ”Ja, vi tar dette”” (Intervju, 16.11.16, c).

Her igjen trekker hun inn de to årlige søknadsfristene for tilskudd som et virkemiddel for å unngå nettopp slike uformelle prosesser i møte med filmskaperne med hensyn til tildelingen av produksjonstilskudd: ”Fordelen med søknadsfrister i en sann sammenheng er at det er åpent for alle som mener de har gode filmprosjekter og har greid å få dem på det nivået at du kan levere en produksjonssøknad, for det er et høyt nivå. Så kan alle levere søknader og vi får overblikk over et konkurransebilde.” (Intervju, 16.11.16, c).

Søknadsfristene kan virke som et hjelpemiddel for å unngå uformelle prosesser og etterstrebe objektivitet i tildelingene, noe som kommer konsulentene særlig til gode i deres arbeidsprosess. Det kan være til noe ulempe for søkerne i den forstand at man kun har to frister i året å forholde seg til, og om man ikke har prosjekter klar til søknad ved fristen er det lenge å vente til neste omgang. Likevel ser jeg på det som viktig at konsulentene får et overblikk over konkurransebildet både for å etterstrebe en formalitet i tildelingsprosessene, men også for å kunne sammenligne prosjekter opp mot hverandre uten å måtte ta vurderingsprosessen

fortløpende etter hvert som søknader kommer inn gjennom året, slik tilfellet er om man ikke har søknadsfrister. Da kan man risikere å tildele midler til et prosjekt for så å motta et bedre søknadsprosjekt senere som da eventuelt må bli nedprioritert, grunnet begrensede midler. Prosessen med søknadsfrister kan tenkes å dermed opprettholde noen av de byråkratiske verdiene i systemet ved å ivareta en grad av likebehandling og regelstyring i en ellers flytende og lite gjennomiktig prosess.

Når man først har et konsulentsystem slik det er i dag, er det viktig at konsulenten har tillitt både ut i bransjen og innad i NFI, da det er de alene som skal stå for prioritering mellom de kvalifiserte prosjektene i hver søknadsrunde. Det er en lite systematisert prosess som vil håndteres noe ulikt av hver konsulent. Å fastsette en mer systematisk prosess i prioriteringen vil kunne hjelpe konsulentene med deres vurdering. Faren er likevel at det også vil kunne misbrukes i form av man da systematiserer seg frem til en tildeling basert på fastsatte algoritmer eller poenginnndeling, uten at dette nødvendigvis er det beste kvalifiserte prosjektet. Det vil her være stor sannsynlighet for et skille i teori og praksis da et slikt system ved korrekt brukt kan virke å være til hjelp, men at det er stor fare for at det i praksis vil føre til trygghetssøkende tildelinger basert på andre målsettinger enn høy kvalitet. Spesielt da dette ikke kan måles eller kvantifiseres i like stor grad som andre målsettinger. Å ha noen systematiske prosesser, som å se på søkerens track records og å ha fastsatte søknadsfrister for å få en mer helhetlig oversikt over konkurransebildet, kan likevel være til hjelp i konsulentens prosess uten å legge for mange føringer på hva konsulenten skal velge å prioritere. Enkelte slike prosedyrer i tildelingsprosessen vil være viktig for å sikre likebehandling og forutsigbarhet for søkerne.

8. Konklusjon og avsluttende betraktninger

Basert på min analyse av informasjonen fra mine intervjuobjekter, sett i lys av oppgavens bakgrunnskapittel med informasjon og teorier innhentet fra mine andre teoretiske kilder, vil jeg her komme med noen avsluttende konklusjoner. Jeg vil her oppsummere konsulentens forutsetninger, med bakgrunn i deres retningslinjer, for å kunne prioritere og innfri målet om norsk film av høy kvalitet. Videre kommer jeg med andre konklusjoner og avsluttende betraktninger om konsulentordningen og dens eventuelle forbedringspotensial.

8.1. Tydeliggjøre og prioritere målet om kvalitet

NFI sine tilskuddsordninger har alle ulike formål, og skal dekke ulike behov i bransjen og politiske målsetninger. Konsulentordningens øverste formål er altså å fremme film av høy kunstnerisk kvalitet, som har vært et viktig filmpolitisk mål siden oppstarten av norske støtteordninger for film, og jeg anser det i dag som et filmpolitisk hovedmål. Likevel kan dette målet ”drukne” noe i andre målsetninger som også skal fylles i samme ordning. Som konsulent Riise Næss uttaler (Intervju, 16.11.16, c), er gjerne ikke kunstnerisk kvalitet nødvendigvis ansett som et viktig nok mål alene, men bør gjerne kombineres med andre målsetninger, som kjønnskvolter, barnefilm eller publikumsoppslutning i tillegg for å nå igjennom. Denne praksisen kan være noe motsetningsfylt da formålet med konsulentordningen nettopp er å fremme kvalitetsfilmen. Markedsordningen skal for eksempel i bunn og grunn alene ta seg av målet med høy publikumsoppslutning. De resterende mest fremtredende målene som kjønnskvolter og barne- og ungdomsfilm har ikke egne ordninger, men vil ikke ha innvirkning på for eksempel markedsordningen. Det er dermed mye gjennom konsulentordningen disse målene vil settes i verk i form av å påvirke tildelingene. Disse målene er også viktige mål som bør prioriteres, men jeg mener det kan tenkes at å gjøre det hovedsakelig gjennom konsulentordningen vil være hemmende for den kunstneriske kvaliteten i norsk film. Her mener også produsent Yngve Sæther at konsulentene skal kunne velge fritt og ikke pålegges for mange retningslinjer og kriterier: ”Konsulentsystemet vil fungere best når det ikke pålegges for mange føringer. Tenker man for mye repertoar, at man skal oppfylle noen kriterier, så ender man fort opp med å velge de nest beste filmene. Og da har man tapt, slik jeg ser det” (Sæther i Lismoen, 2016).

Spørsmålet vil være om de andre filmpolitiske føringene som konsulentene følger vil gå på bekostning av den kunstneriske kvaliteten? Jeg mener det kan det, da det vil være enklere å

begrunne og legitimere prioriteringen av filmer som oppfyller flere, tydeligere og muligens ”tryggere” målsetninger enn høy kunstnerisk kvalitet. Som tidligere konsulent Lars Gudmestad trekker frem i intervjuet, er det enklere å legitimere bruken av statlige midler og holde tilliten til publikum om man prioriterer prosjekter man anser å for eksempel ha mulighet til å oppnå høy publikumsoppslutning (Intervju, 16.11.16, b). Jeg mener det filmpolitiske målet om høy kvalitet fremstår som et hovedmål i den norske filmpolitikken og derfor bør være konsulentenes høyeste prioritet i sine tildelinger, da nettopp denne ordningen er ment for å støtte film av høy kunstnerisk kvalitet. De resterende målene som konsulentordningen også fyller burde prioriteres etter dette, og gjerne være mer gjeldende også i andre tilskuddsordninger. For at dette skal kunne gjennomføres i praksis mener jeg det innad i NFI må være tydelighet i at dette målet er ment å prioriteres og at man har egenrådige konsulenter med integritet som kan stå for en slik satsing på kvalitet. Jeg vil jeg trekke frem viktigheten av et tydelig mandat for konsulentene om hva man vil oppnå med konsulentordningen. Et mer tydelig mandat og formål med ordningen av NFI generelt og konsulentene, vil kunne være til hjelp for både konsulentene i deres vurderingsprosesser og aktørene fra bransjen som søker midler gjennom ordningen. Det satses altså i teorien høyt på det filmpolitiske målet om kunstnerisk kvalitet spesielt gjennom konsulentordningen, men selv om dette er det hovedsakelige formålet med ordningen, vil de andre målsetningene som også skal oppfylles igjennom konsulentene være fremtredende i for stor grad. Dette mener jeg har tydelig påvirkning på norsk film da det har ført til både markedsdreining og mulig trygghetssøkende tildelinger på bekostning av satsning på høy kvalitet og de ”viktige” filmene, både gjennom konsulentene og mulig gjennom produsentene som kan prioritere å søke mot andre målsettinger i sine prosjekter enn høy kvalitet alene.

8.2. Kvalitetskriterier i vurderingsprosessen

Målet med debattering, evaluering og en eventuell omlegging av konsulentsystemet bør alltid være å få et bedre system tilrettelagt for å gjøre bedre tildelinger. Jeg mener at å innføre mer konkrete kvalitetskriterier i konsulentens vurderingsprosess ikke nødvendigvis vil være hensiktsmessig for å oppnå dette. Kvalitetskriterier brukt slik det Danske filminstituttet gjør vil gjerne føre til mer gjennomskiktighet og en tydeliggjøring av hva konsulentene er ute etter i sin vurdering av søknadene. Likevel vil det ikke nødvendigvis føre til bedre tildelinger og høyere kvalitet, men legge mer føringer på konsulenten. Konsulentene har allerede mange føringer å rette seg etter, både filmpolitiske føringer, interne føringer i NFI, repertoartankegang i sine

tildelinger og gjerne uuttalte føringer fra bransjen. Jeg mener formulerte kvalitetskriterier som går på søkerprosjektene innhold og form ikke nødvendigvis vil være hensiktsmessig, da det, som Yngve Sæther uttaler, ikke nødvendigvis er mulig å fange opp talent og kvalitet med økt regelstyring: ”Du kan ikke byråkratisere deg fram til en metode som fanger opp talentene.” (Sæther i Lismoen, 2016). Han mener flere mål og kriterier for konsulentfilmene i utgangspunktet være ”kunstnerfiendtlige” og en trussel for den kunstneriske ambisiøse filmen.

Om man er ute etter en mer tydelig prioriteringsprosess mener jeg at det kan være hensiktsmessig å sette de omkringliggende kvalitetssikrede prosessene som produksjonsrådgiver gjør i dag i et større system. Om konsulentene kunne brukt erfaringen som ligger i de ulike avdelingene innad i NFI i sin kvalitetssikring av faktorer, som produksjonsselskapets track record, lanseringsmuligheter, utlandssalgsmuligheter og så videre, ville dette kunne gi konsulenten et bedre grunnlag for den helhetlige vurderingen av prosjektet. Dette kunne også gi bedre grunnlag for tilbakemeldinger, da det fra før gjerne ikke ligger et tydelig vokabular til rette for tilbakemelding basert på en holistisk vurdering. Slike eventuelle omlegginger av systemet vil uansett måtte forutsette at konsulenten alltid har siste ord i sin prioritering av prosjekter til innstilling. Da støtte til filmproduksjon av høy kvalitet er det største og høyeste formålet med ordningen, vil det være viktig at konsulenten selv uavhengig av eventuelle innspill fra produksjonsrådgiver eller annet apparat rundt skal kunne velge å innstille det prosjektet som de anser som av høyest kunstnerisk kvalitet. Som tidligere nevnt vil konsulentene som er ansatt være aktører fra kultur- og filmbransjen med erfaring og gjerne utdanning som ansees som god nok for å basere slike kvalitetsvurderinger på. Enhver erfaren aktør i kultur- og filmbransjen vil ha noe kjennskap til estetisk kvalitetsvurdering, og klassiske kvalitetskriterier som de av Beardsley, Bordwell og Thompson. Det er generelt sett stor enighet om at en films enhet, kompleksitet, intensitet og originalitet vil være avgjørende og viktig for dens kvalitet. Om ikke dette brukes eksplisitt i deres vurderingsarbeid vil det gjerne være noe som ligger til grunn for deres kvalitetsvurdering, bevisst eller ubevisst. Om slike eventuelt formulerte kriterier, som det Danske filminstituttet benytter seg av, uansett er ment som et utgangspunkt og kan overgå av konsulenten i endelig beslutning, vil jeg oppfatte at dette mest er ment som en mal for søkerne. Jeg mener da at det istedenfor gjerne kan formuleres et tydeligere mandat for hva konsulentene er ute etter i et søknadsprosjekt, for tydelighetens skyld og til hjelp for søkerne.

8.3. Nok midler og tillitt til konsulenten

To av de viktigste aspektene for å lykkes med konsulentordning vil jeg mene er nok midler for konsulentene å dele ut og en habil, kompetent konsulent som bransjen har tillitt til. Det vil aldri være nok midler i den forstand at en får laget alle de filmene som er kvalifisert til tildeling, men det er også en balansegang her, da norsk filmbransjens kapasitet og publikumspotensial i det norske markedet alltid vil være noe begrenset. Som konsulent Riise Næss påpeker, er det også slik at en del søknader og filmskapere som rett og slett ikke er kvalifisert nok til å tildeles statlige midler, og at det tross alt er veldig sterk konkurranse med liten sjanse for å faktisk nå opp:

”[...] det er en balansegang også at enkelte prosjekter skal ikke holdes liv i og enkelte filmskapere og produsenter er rett og slett ikke sterk nok i konkurransen til å komme igjennom hos NFI. [...] Men det er jo ”survival of the fittest” når det er ti prosent, mellom fem og ti prosent av søknadene som kommer igjennom nåløyet.”

(Intervju, 16.11.16, c)

En potensiell fare med de begrensede midlene og det faktum at svært få filmer får tildelt støtte i løpet av et år, er at tildelingene blir for trygghetssøkende. Dette kan ha negativ innvirkning på målet om kunstnerisk kvalitet, da det vil være større høyde for å mislykkes med et typisk smalt kunstnerisk prosjekt av potensielt høy kvalitet, enn med en noe mer publikumsvennlig, men ”tryggere” film. Om konsulentens tilgjengelige midler da blir for marginalisert, vil dette kunne virke mot konsulentens formål om å støtte film av høy kvalitet. Eskil Vogt advarer mot farene ved å minimere støtten konsulentene har mulighet til å fordele og viser til eventuelle konsekvenser av å minimere midlene og dermed tildelingene konsulentene har mulighet til å gjennomføre: ”Jeg ville ikke likt å være konsulent og måtte dele ut *så* lite. Da blir jo risikoen på hver film enorm, noe som presser frem trygghetssøkende og uinspirerte tildelinger.” (Vogt i Lismoen, 2016).

Tilliten både filmbransjen og ledelsen i NFI har til konsulenten ser jeg også på som avgjørende. Det er viktig at konsulenten har god erfaring fra bransjen og er en habil, selvstendig person. Da det er strenge krav til en slik ansettelse og personens kvalifikasjoner, mener jeg at det er viktig å vise tillit til konsulenten når de først er ansatt. Det er også viktig for konsulenten å opptre på en tillitsfull måte og etterstrebe formelle prosesser og likebehandling i sine tildelinger. Om tillitten til konsulenten er til stede vil det være betydelig enklere for vedkommende å ta riktige

valg og prioritere basert på deres vurderingsevne uten å gjøre kompromiss eller tildelinger på feil grunnlag. Det vil alltid være misnøye og ulike oppfatninger av hvilke prosjekter som burde blitt prioritert, da det som sagt vil være sterk konkurranse på grunn av begrensede midler. Det er da viktig for konsulenten å kunne ta valg på riktig premisser uten å la seg påvirke av andres innvendinger og eventuelle misnøye. For å øke og opprettholde denne tilliten mener jeg det er viktig med en tydelig og gjennomsiktig prosess, og konsulenter som er klart kvalifisert og innehar en stor grad av integritet. Det må selvsagt også være lov å sette spørsmålstegn til tildelinger, da det er viktig at NFI generelt og konsulenten alltid er åpen for innspill og mulige forbedringspotensial i systemet.

8.4. Forbedringspotensial

Min oppgave og analyse er selvsagt noe begrenset av hvor mange konsulenter og produsenters erfaringer jeg har å jobbe med, men jeg vil likevel fremheve noe forbedringspotensial jeg mener å se i ordningen basert på min analyse og funn. Dette er selvsagt ikke en fullverdig utredning av ordningen og dens system, men jeg mener å ha funnet tendenser som kunne vært forbedret eller i alle fall utforsket noe mer.

Først og fremst, som jeg har nevnt tidligere, ser jeg et klart behov for et tydeligere mandat for konsulentene hvor det kommer frem hva det er de skal prioritere og legge vekt på i sine prioriteringer av søknader og endelige tildelinger. Da det fremstår for meg som at deres formål om å fremme film av høy kunstnerisk kvalitet kan fremstå som noe upresist og uklart å forholde seg til først og fremst for søkerne. I tillegg virker det som en markedsdreining er tilstede også i konsulentordningen uten at dette er spesifisert noe sted i ordningens formål, noe som kan skape mistillit mellom NFI/konsulentene og søkerne. Da tildelingene bygger på en byråkratisk prosess, burde gjerne de viktige byråkratiske prinsippene om likebehandling og forutsigbarhet tre tydeligere frem for søkeren. Et tydeligere mandat kan være til hjelp for å etterstrebe disse prinsippene og dermed minske slik mistillit. Et mandat som tydeliggjør hvilke filmpolitiske mål som konsulenten bruker i sin prioritering i utdeling av midlene de har til rådighet og hva de generelt ser etter i en søknad kan også hjelpe konsulentene i deres arbeid med å prioritere mellom søknadsprosjektene. Formålet med ordningen, at de skal bidra til produksjon av spillefilm av høy kunstnerisk kvalitet, er selvsagt allerede et formelt uttalt mål, men det kan virke slik at det for både enkelte konsulenter og søkerne er noe uklar hva det er konsulentene skal prioritere og legge vekt på i sine tildelinger. Dette grunnet de mange andre

filmpolitiske målsetningene konsulentene også må følge. Dette burde vært gjort tydeligere både for konsulent og søker.

Videre mener jeg at markedsdreiningen som flere av produsentene hevder finner sted også i konsulentordningen, burde vært nærmere undersøkt av NFI selv. Om dette er tilfelle, at det stadig blir mer markedsstenkning også blant konsulentene og internt i NFI generelt, mener jeg det er feil retning å gå. Det å måle suksess etter publikumsoppslutning er en naturlig ting å gjøre i mange tilfeller, da det tross alt er slik at midlene skal komme folket og publikum til gode. Dette er også noe spesielt media setter fokus på, og det er den enkleste måten å måle resultater på. Likevel mener jeg at markedsordningen opprettholder det filmpolitiske målet om publikumsoppslutning med stor suksess, og det vil være naturlig å i større grad holde dette målet og tankegangen borte fra konsulentordningen ved å prioritere andre mål der. Likevel kan søkerne ha en markedsstenkning i sin søknad i den forstand at man har en klar målgruppe, tanker om å nå publikum og så videre, men konsulenten skal prioritere de sterkeste søknadene med sjanse for høyest mulig kvalitet i den ferdigstilte filmen. Jeg mener at legitimering av støtte til smal kvalitetsfilm burde komme igjennom anerkjennelse, festivaldeltakelse og nominasjon til eller tildeling av priser, ikke av publikumsoppslutning. Dette er ikke nødvendigvis poenget eller målet med høy kvalitet, og burde derfor ikke brukes som målestokk for filmens suksess i etterkant av en slik tildeling.

Dette fører meg videre til et annet forbedringspotensial: å også bruke noe tid på evaluering og debrief i etterkant av en tildeling er gjort og et prosjekt er ferdigstilt. Riise Næss påpeker at dette blir gjort til en viss grad, men det finnes til nå ingen formelle prosesser rundt dette (Intervju, 16.11.16, c). Jeg mener det burde være naturlig å følge opp et prosjekt etter ferdigstilling for å se på prosessen og resultatet av tildelingen ved å ha samtaler mellom konsulenten og aktørene bak det aktuelle prosjektet. Slik kan en oppdage eventuelle forbedringspotensial, hva som eventuelt gikk galt og så videre. Ved å se på resultatet av tildelingen kan en også finne klarere om prosjektet oppnådde de forhåndssette målene, og eventuelt hvorfor ikke. Dette mener jeg både konsulenten og søkerne kan ha utbytte av i fremtidige søknadsprosesser.

Noe flere av konsulentene også bemerket er at det er en ensom jobb, uten noe særlig nettverk man kan støtte seg på. Konsulenten skal i hovedsak ta beslutninger om tildelinger alene (med innspill fra produksjonsrådgiver på de omkringliggende faktorene i søknaden), noe som er

viktig for å unngå kompromiss i en tildelingssituasjon, som kan oppstå om det gjøres via panel eller utvalg. Likevel kunne det tenkes at konsulenten burde hatt et større nettverk å kunne søke hjelp fra. Enten i form av et større system slik Gudmestad forslår med mer bruk av NFI sine ressurser i de ulike interne avdelingene for hjelp med å vurdere søknadens omkringliggende faktorer i større grad enn produksjonsrådgiverne gjør i dag. Eller i form av mer kommunikasjon mellom konsulentene eller ledere i systemet til hjelp underveis i prosessen, *ikke* til hjelp direkte i vurderingen av søknadene eller i tildelingen, men for å ha en dialog om arbeidsmetoder og hvordan forholde seg til rollen som konsulent. Dette tror jeg kan være et virkemiddel som fører til mindre uformelle prosesser og usikkerhet rundt utførelse av jobben som konsulent.

8.5. Avslutning

Man vil aldri finne frem til et type system og saksbehandlingsmåte som alle involverte kan enes om i en tilskuddsordning som konsulentordningen. Debatten rundt ordningen har vart siden før dens oppstart i 1992, og vil fortsette så lenge den finnes grunnet den naturlige spenningen i den noe problematiske foreningen av kulturelle, byråkratiske og politiske verdier. Det vil aldri finnes totalt enighet i en slik ordning hvor man aldri helt enes om målet, og dermed heller ikke kan kvantifisere og tydelig måle tildelingenes suksess. Det finnes mye frustrasjon, både blant søkerne og konsulentene, men jeg sitter likevel igjen med et inntrykk av at de fleste generelt sett er positive til ordningen, og ikke minst dens høyeste formål om å støtte film av høy kvalitet. Det vil alltid være uenighet om prioriteringen av de ulike filmpolitiske målene og hvordan oppfylle disse, men det er helt klart viktig å både ha norsk film av høy kvalitet, og å oppnå høy publikumsopplutning for å holde bransjen i live som en næring og en vital kunstform. Tidligere konsulent Einar Egeland's betraktninger om tilskuddsordningens formål mener jeg kan generaliseres for alle kunstneriske og kulturelle tilskudd, og er viktig å huske på i debatten om utdeling av de statlige midlene:

”[...] denne ordningen er ikke til for NFI, den er ikke til for konsulenten, den er ikke engang til for filmskaperne faktisk. Den er ikke til for produsentenes del for at de skal få penger til å drive et selskap, den er ikke til for regissøren [...] Til syvende og sist så er jo dette til for at det skal skapes filmkunst og filmer på høyt nivå som kan gi publikum noe, ikke sant? [...] Vi har fått penger fra staten, som skal brukes på kunst og kultur. Det er et stort ansvar, og det skal til syvende og sist ut for at folk skal berikes.”
(Intervju, 17.11.16)

Litteraturliste

Bok, kapittel i bok

- Bakøy, Eva (2012) *Kvalitet, filmkonsulentrollen og "dritten i midten"*, i Bakøy, Eva, Puijk, Roel (red.) *Kvalitet i praksis – film, fjernsyn og foto*. Kristiansand: IJ-Forlaget. Side 15-42
- Beardsley, Monroe C (1981). *Aesthetics: Problems in the philosophy of Criticism*. Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc
- Bordwell, David og Thompson, Kristin (2009) *Film Art: an introduction*, 9. Utgave. New York: McGraw-Hill
- Eliassen, Knut Ove (2016) *"Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet"*, i Eliassen, Knut Ove, Prytz, Øyvind (red) *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Oslo: Kulturrådet/Vigmostad & Bjørke AS. Side 183-202.
- Evensmo, Sigurd ([1967] 1992) *"Det store tivoli"*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Gripsrud, Jostein ([1999] 2007) *Mediekultur, mediesamfunn*, 3. Utgave. Oslo: Universitetsforlaget AS
- Hanche, Øivind, Iversen, Gunnar og Klevjer Aas, Nils (1997): *Bedre enn sitt rykte. Innføring i norsk films historie*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Holst, Jan Erik (2008) *"Støtteordningene for filmproduksjon i Norge"*, i Asbjørnsen, Dag og Solum, Ove (red.) *Film og kino – Den norske modellen*. Oslo: Unipub. Side 151-178.
- Iversen, Gunnar (2016) *"Norsk film begravet under Monolitten? Norsk filmproduksjon og statens filmpolitikk"* i Bakøy, Eva, Helseth, Tore og Puijk, Roel (red.) *Bak kamera. Norsk film og TV i et produksjonsperspektiv*. Vallset: Oplandske Bokforlag. Side 65-77.
- Lindsköld, Linnéa (2016) *"Ett anvendbart kvalitetsbegrepp: Kvalitetsbedømming i litteraturpolitiken"*, i Eliassen, Knut Ove, Prytz, Øyvind (red) *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Oslo: Kulturrådet/Vigmostad & Bjørke AS. Side 162-182.
- Moseng, Jo Sondre (2016) *Produksjonslandskapet i norsk film* i Bakøy, Eva, Helseth, Tore og Puijk, Roel (red.) *Bak kamera. Norsk film og TV i et produksjonsperspektiv*. Vallset: Oplandske Bokforlag. Side 47-64.

- Tygstrup, Fredrik (2016) ”*Kultur, kvalitet og menneskelig tid*”, i Eliassen, Knut Ove, Prytz, Øyvind (red) *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Oslo: Kulturrådet/Vigmostad & Bjørke AS. Side 23-35.
- Waaler, Dag, Hardeberg, Jon Yngve (2016) *Zen og kunsten å kvalitetsvurdere bilder – et forsøk på brobygging mellom subjektiv og objektiv bildekvalitet*, i Bakøy, Eva, Puijk, Roel (red), *Kvalitet i praksis – film, fjernsyn og foto*. Kristiansand: IJ-forlaget. Side 163-179

Tidsskrift

- Enerhaug, M, Larsen, H, (2013) *Nordisk filmpolitikk på 2000-talet. Omstrukturering av ein bransje i vekst* i Nordisk kulturpolitisk tidsskrift vol. 16, 2013, nr 1, Høgskolen i Borås. Tilgjengelig fra:
<https://www.idunn.no/file/pdf/61113185/norsk_filmpolitikk_paa_2000-talet_omstrukturering_av_ein_br.pdf>
- Gripsrud, Jostein (1990) *Genre, lesere og kvalitet, Om tekst- og smakshierarkier* i *Mediekultur - Journal of media and communication research*. Vol 6, No 14

Stortingsmelding, rapport, forskrift o.l

- Det Danske Filminstitut ([2009] 2014) *Kriterier for vurdering af spillefilm under konsulentordningen*
- Ernst & Young Management Consulting (1999). *Gjennomgang av støtteordningene til norsk spillefilm*. Oslo: Det kongelige kulturdepartement
- FOR-2016-10-31 nr.1264: Forskrift om tilskudd til audiovisuell produksjon. Det kongelige kulturdepartement
- Lund, Christian, Mangset, Per, Aamodt, Ane (red) (2001) ”Kunst, kvalitet og politikk”, rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000. Norsk Kulturråd
- Norsk filminstitutt – budsjett – endelig tildelingsbrev (2017), Det kongelige kulturdepartement, 20.01.17
- St.meld.nr.32 (1992–1993). *Media i tida*. Det kongelige kulturdepartement
- St.prp. nr.1 (2000–2001). *For budsjetterminen 2001*. Det kongelige kulturdepartement
- St.meld.nr.22 (2006–2007). *Veiviseren. For det norske filmløftet*. Det kongelige kultur- og kirke departement

- St.meld.nr.30 (2014-2015) *En framtidrettet filmpolitikk*. Det kongelige kulturdepartement

Nettside, nettartikkel

- Det Danske Filminstitut (u.å.) *Spillefilm – konsulentordningen* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.dfi.dk/Branche_og_stoette/Stoette/Spillefilm/Spillefilm---konsulentordningen.aspx#> [Lest 22.03.17]
- Det Danske Filminstitut (2009) *Kriterier for vurdering af spillefilm på konsulentordningen* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.dfi.dk/Branche_og_stoette/Nyheder-til-filmbranchen/2009/Kriterier-for-vurdering-af-spillefilm-paa-konsulentordningen.aspx> [Lest 22.03.17]
- Guldvog, Sindre (2015), *Om Norsk filminstitutt* [Internett] 09.04.10, endret 18.11.15. Tilgjengelig fra: <<http://www.nfi.no/omnfi/omnfi?headeritem=true>> [Lest 08.03.17]
- Holst, Jan Erik (2015) *Slipp konsulentene fri!* Rushprint [Internett] 01.09.15. Tilgjengelig fra: <<http://rushprint.no/2015/09/slipp-konsulentene-fri/>> [Lest: 23.03.17]
- Lismoen, Kjetil (2015, a) – *Det er enorm frustrasjon*. Rushprint [Internett], 04.09.15. Tilgjengelig fra: <<http://rushprint.no/2016/06/kampen-om-konsulentordningen/>> [Lest 23.02.17]
- Lismoen, Kjetil (2016) *Kampen om konsulentordningen*. Rushprint [Internett], 13.06.16. Tilgjengelig fra: <<http://rushprint.no/2016/06/kampen-om-konsulentordningen/>> [Lest 23.02.17]
- NFI (u.å, a), *Utvikling og produksjon av spillefilm etter konsulentvurdering* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.nfi.no/bransje/utvikling-produksjon-og-lansering/spillefilm/konsulentvurdering#>> [Lest 23.03.17]
- NFI (u.å, b), *Nye veier, utvikling og produksjon etter konsulentvurdering*
- Tilgjengelig fra: <<http://www.nfi.no/bransje/utvikling-produksjon-og-lansering/spillefilm/nye-veier>> [Lest 02.05.17]
- NFI (2010), *Stillingsinstruks filmkonsulenter* [Internett] 08.04.10, endret 07.06.10. Tilgjengelig fra: <<http://www.nfi.no/omnfi/omnfi/upa/instruks>> [Lest 08.03.17]
- NFI (2016, a) *Ny forskrift om tilskudd til audiovisuell produksjon* [Internett], 11.11.16, Tilgjengelig fra: <http://www.nfi.no/nyhetsarkiv/ny-forskrift-om-tilskudd-til-audiovisuell-produksjon> [Lest 27.02.17]

Avisartikkel

- Einarson, Oddvar (1998) *Kronikk: Mot en ny filmordning*, Dagbladet, 26.09.98, s.32
- Gudmundsdottir, Tinna (2006) *Norske filmprodusenter og konsulenter: Bytter stoler og penger*, Dagbladet, 14.09.06, s.44
- Haddal, Per (1992) *Når norske filmfolk krangler: bygdedrama á la såpeopers*, Aftenposten, 13.06.92, s. 6.
- Holst, Jan Erik (1989) *Kronikk: Filmkonsulenter bedre enn utvalg*, Aftenposten, 06.11.89, s. 9.
- Hovdenakk, Sindre (1992) *En filmpave eller køkordner?* Aftenposten, 23.09.92, s. 16.
- Jenssen, Hugo Lauritz (1992) *Exit sosialdemokratiets film*, Dagens Næringsliv, 16.06.92, s. 33.
- Kibar, Osman (2001) *Vil støtte elitelag*, Dagens Næringsliv, 13.06.01, s.46
- Kibar, Osman (2004) *Produsentene vil svekke konsulentene*, Dagens Næringsliv, 15.11.04, s.40
- Lismoen, Kjetil (2015, b) *Et brudd med de rødgrønnes filmpolitikk*, Aftenposten, 30.05.15, del 2 s.4
- Vennerød, Petter (1989) *Kronikk: Få filmer og enda mer byråkrati*, Aftenposten, 14.11.89, s. 13.

Vedlegg

Oversikt:

Vedlegg 1 - Intervjuguide nåværende konsulent

Vedlegg 2 - Intervjuguide tidligere konsulent

Vedlegg 3 - Intervjuguide Produsent

Vedlegg 4 – Kvittering for godkjenning av intervju ved NSD

Vedlegg 5 – Dansk Filminstitutts kvalitetskriterier

Vedlegg 1 – Intervjuguide for nåværende konsulent

Intervjuguide: Nåværende konsulent

1. Kan du gi en kort beskrivelse av tilskuddsordningen ”Kunstnerisk vurdering av kinofilm”?

2. Hvordan jobber langfilmkonsulentene med søknadene som kommer inn?

(Oppfølging: Hvilke kriterier og retningslinjer har konsulentene å forholde seg til i utvelgelsen av filmer? Eventuelt hvilke andre faktorer i praksis kan spille inn i tillegg?)

Kvalitetskriterier?

3. Hvordan forholder konsulentene seg til eventuelle endringer i filmpolitikken og filmpolitiske mål/prioriteringer? Hvordan merkes endringer i filmpolitikken og tildelingsbrevene på utdelingen av støtte?

4. Hvordan etterstreber man en objektiv tildeling, da film/kultur generelt er basert mye på subjektive meninger og personlig smak?

5. Hva opplever du som det vanskeligste med konsulentrollen?

6. Hva vektlegges i ettertid som en god tildeling?

(Publikumsomtale, oppmerksomhet i mediene, bra kritikker, samfunnsengasjement?)

7. Ser du noe forbedringspotensiale med konsulentordningen?

8. Kan du gi en kort beskrivelse av tilskuddsordningen ”Markedsvurdert kinofilm”?

9. Er det noe annet du vil legge til som jeg ikke har spurt om?

Om tid:

(Hvordan prioriterer man mellom flere filmer som har samme nivå?)

(Hvordan jobber man med dem som ikke får tildelt støtte?)

Vedlegg 2 – Intervjuguide for tidligere konsulent

Intervjuguide: Tidligere konsulent

1. Kan du gi en kort beskrivelse av tilskuddsordningen ”Kunstnerisk vurdering av kinofilm”?
2. Hvordan jobber langfilmkonsulentene med søknadene som kommer inn?
(Oppfølging: Hvilke kriterier og retningslinjer har konsulentene å forholde seg til i utvelgelsen av filmer? Eventuelt hvilke andre faktorer i praksis kan spille inn i tillegg?)
Kvalitetskriterier?
3. Hvordan forholder konsulentene seg til eventuelle endringer i filmpolitikken og filmpolitiske mål/prioriteringer? Hvordan merkes endringer i filmpolitikken og tildelingsbrevene på utdelingen av støtte?
4. Hvordan etterstreber man en objektiv tildeling, da film/kultur generelt er basert mye på subjektive meninger og personlig smak?
5. Hva opplevde du som det vanskeligste med konsulentrollen?
6. Hva vektlegges i ettertid som en god tildeling?
(Publikumsomtale, oppmerksomhet i mediene, bra kritikker, samfunnsengasjement?)
7. Ser du noe forbedringspotensial med konsulentordningen?
8. Er det noe annet du vil legge til som jeg ikke har spurt om?

Vedlegg 3 – Intervjuguide for produsent

Intervjuguide: Produsent - Har fått tildelt støtte gjennom konsulentordningen

1. Hvordan velger og vurderer man hvilke tilskuddordning man søker støtte gjennom til hvert enkelt prosjekt?

Oppfølging: Konsulentene har en del retningslinjer og føringer de forholder seg til. Vil man i enkelte tilfeller tilpasse prosjektet etter de filmpolitiske prioriteringer som konsulentene følger? Utdyp gjerne.

2. Hvordan oppleves samarbeidet med konsulentene ved NFI?

3. Om du har søkt om støtte men fått avslag – hvordan kan begrunnelsen for avslaget brukes i videre utvikling av prosjektet?

4. Ser du noe forbedringspotensial i konsulentordningen? Hvilke endringer hadde du gjort?

(5. Har du noen erfaring med NFI sin ordning ”Markedsvurdert kinofilm”? Fortell gjerne hvordan du oppfatter denne ordningen sammenlignet med konsulentordningen)

6. Er det noe annet du vil legge til som jeg ikke har spurt om?

Vedlegg 4 – Kvittering for godkjenning av intervju ved NSD



Erlend Lavik
Institutt for informasjons- og medievitenskap Universitetet i Bergen
Fosswinckelsgate 6
5007 BERGEN

Vår dato: 15.11.2016

Vår ref: 50673 / 3 / STM

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 20.10.2016. Meldingen gjelder prosjektet:

<i>50673</i>	<i>Filmpolitiske retningslinjer og kunstnerisk kvalitet i norsk film</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Universitetet i Bergen, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Erlend Lavik</i>
<i>Student</i>	<i>Elise Søfteland Iversen</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 15.05.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Kjersti Haugstvedt

Siri Tenden Myklebust

Kontaktperson: Siri Tenden Myklebust tlf: 55 58 22 68

Vedlegg: Prosjektvurdering

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

Personvernombudet for forskning



Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 50673

Utvalget informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykker til deltakelse. Informasjonsskrivet er godt utformet.

Det oppgis at personopplysninger skal publiseres. Personvernombudet legger til grunn at det foreligger eksplisitt samtykke fra den enkelte til dette. Vi anbefaler at deltakerne gis anledning til å lese igjennom egne opplysninger og godkjenne disse før publisering.

Vi legger til grunn at behandlingen av personopplysninger er i samsvar med interne retningslinjer for informasjonssikkerhet ved Universitetet i Bergen.

Forventet prosjektslutt er 15.05.2017, jf. informasjonen til utvalget. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)
- slette digitale lydopptak

KRITERIER FOR VURDERING AF SPILLEFILM UNDER KONSULENTORDNINGEN

Dokumentet beskriver kriterier for vurdering af spillefilm under konsulentordningen

I Danmark uddeles en del af støtten til spillefilm af en række tidsbegrænset ansatte filmkonsulenter. Filmkonsulenterne fungerer som *individuelle beslutningstagere*, og de vurderer hvilke ansøgninger om støtte til manuskript, udvikling eller produktion, der har den fornødne kvalitet til at modtage støtte.

Når vi anvender et konsulentssystem til at uddele filmstøtte, har det først og fremmest to grunde. For det første sker det ud fra en erkendelse af, at man ikke kan lave regler for, hvad der er en god film, og at det derfor ikke er muligt at uddele filmstøtte efter den form for objektive kriterier, som vi er vant til i den øvrige offentlige forvaltning.

For det andet indeholder konsulentssystemet et ønske om at undgå at afgøre hvilke film, der skal støttes, ved konsensus eller håndsoprækning. Den form for beslutninger har en tendens til frasortere det nyskabende og originale til fordel for det velkendte, som *virkede forrige gang*, og det er ikke hensigtsmæssigt, når det drejer sig om filmstøtte.

Når vi i det følgende taler om de kvalitetsparametre, der arbejdes med i konsulentordningen, skal det ses som størrelser, der er i konstant forandring, og som udvikler sig i takt med filmkunstens udvikling. Det vil til enhver tid være filmkonsulentens opgave at forholde sig åbent til nye og anderledes måder at lave film på. Der er ofte tale om en vurdering over tid, en vurdering i en løbende udviklingsproces, og det er derfor også nødvendigt at medtage denne proces, for at forstå hvordan vurderingen foretages.

Konsulentens vurdering

Vurdering af kvalitet og det enkelte filmprojekts berettigelse hænger uløseligt sammen og tager udgangspunkt i en mere overordnet betragtning: Hvorfor skal en historie laves? Hvad berettiger netop denne films tilblivelse? Og hvorfor? Svaret er, at vi vil mærke fortællerens anfægtelse. Og at vi selv vil anfægtes.

Fortællerens anfægtelse er at *ville* publikum noget. Vi skal kunne mærke, at nogen taler til os og vil fortælle os noget. Instruktøren eller forfatteren skal have noget på hjerte. Det betyder ikke, at der nødvendigvis skal være et tydeligt budskab eller en morale, men snarere at der skal stilles spørgsmål, som vi som publikum kan reflektere over.

Publikums anfægtelse handler om at blive udfordret i vores opfattelse af livet og virkeligheden i bred forstand. Det sker, når nogen eller noget fortæller os, at livet ikke er, som vi troede, og at det kan anskues på måder, vi ikke selv har set eller erkendt. Det er forhold, som ikke kan begribes af hverdagsbevidstheden, sproget eller videnskaben, men som netop på et intuitivt plan kan opfattes og fortolkes i kunsten.

Når vi taler om at blive anfægtet, er det ikke afhængigt af filmens genre, men gælder uanset om det er en romantisk komedie, et drama eller en spændingsfilm. Det er *essensen* af filmprojektet og findes i kombinationen af et stærkt vedkommende tema, en egen original grundtone og fortællerens greb ind i filmen. Med fortællerens greb menes de aktive valg, der er truffet omkring fortællingen; af nødvendighed, med nysgerrighed og vilje.

Film er en parallel til vores eget liv med menneskeligt genkendeligt stof, som vi kan reflektere over, også selvom fortællingen foregår i en virkelighed langt fra vores egen. Som publikum har vi viden om fortællinger, universer og karakterer, der ligger klar til at blive spillet med, når vi ser film. Kombineret med egne oplevelser skaber vi forventninger og leder efter og drager slutninger ud fra det, vi præsenteres for. På den måde er en film i konstant udveksling med sit publikum. I den udveksling og leg med genkendelsen vil vi som publikum overraskes, udfordres og bevæges – og vi vil underholdes.

Filmkonsulenten er publikums forpost, udrustet med faglig viden. Ud over den samme personlige og direkte udveksling med filmens fortæller, som publikum oplever, arbejder filmkonsulenten med faglig viden og analyse, der kan hjælpe os til at se det almengyldige og universelle i det personlige. For filmkonsulenten bliver det at arbejde med publikum som kvalitativ størrelse uadskilleligt fra det at vurdere filmprojektets kvalitet, og det betyder, at publikums oplevelse altid er til stede i vurderingen og udviklingen af et filmprojekt.

Kvalitetsparametre

Vurderingen af en ansøgning vil altid være en subjektiv vurdering, men en vurdering, der er funderet i en fagligt kompetent analyse og formår at hæve sig over de private præferencer og den personlige smag.

I vurderingen af en ansøgning om støtte vil der som regel indgå en række kvalitetsparametre, der skal medvirke til, at konsulentordningen støtter de bedste filmprojekter, men det er parametre, der kan variere fra film til film.

Kvalitetsparametrene er:

Originalitet

En original fortælling kan både være en film, der i sin helhed aldrig er set magen, eller det kan være en ny og original fortolkning af noget velkendt. Originalitet ses både i helheden og i detaljen som noget overraskende og uforudsigeligt, og forholder sig til publikums forventning om at opleve nye fortællinger på film.

Tematik

En films tematik handler om filmens inderste kerne; det som filmen handler om, og som oftest kan udtrykkes som en værdiorienteret påstand: en præmis. Filmens tema er tæt knyttet til filmens kerne, til hvad filmen skal fortælle, og hvad filmen skal undersøge, og er som regel båret af nødvendighed eller begejstring.

Fortællegreb

En film vil ofte føre og forføre. Det forudsætter, at filmen har et bevidst valgt fortællegreb og en egen stemme. Filmens fortællegreb er de valg, der træffes for at fortælle historien: vinkel, tone, narrativ struktur og de rum begivenhederne udspringer sig i. En historie kan fortælles på uendeligt mange måder, og derfor er instruktørens fortællegreb afgørende.

Udtryk

Det er vigtigt konstant at forholde sig til, at det endelige værk netop er film og ikke skrevne ord. Det skrevne skal være billeddannede, og igennem udviklingsprocessen skal filmens æstetik træde stærkt frem. At der tænkes i det visuelle og det lydelige på nye interessante måder er en væsentlig positiv faktor.

Karakterer

En film har karakterer, der kan trække os ind i filmen og fastholde os der. Karaktererne vil ofte være menneskeligt genkendelige, men skal kunne rumme særegne og uventede menneskelige træk – sympatiske som usympatiske. Karakterernes udvikling, dialog og refleksion er ofte omdrejningspunktet for historien.

Univers

Filmens univers er fortællingens rum i bred forstand. Historiens univers kan udbygge og understrege filmens tema og skærpe og tydeliggøre fortællingen. Det handler om genkendelighed og uforudsigelighed, som kan spille med og mod publikums forventninger.

Proces

Udvikling og forandring er en væsentlig del af filmens tilblivelse. Fra den første spæde idé undfanges over manuskript, udvikling, casting, optagelse, klipning og frem til premieren, er en film i konstant forandring. Et dramatisk stof er levende, organisk, historien udvikler sig ofte i en uforudsigelig retning, og det er fra starten uforudsigeligt om en god ide kan udvikles til en god film.

Den grundlæggende idé bliver konstant fortolket af skuespillere og hele teamet bag filmen. Processen er derfor endnu en vigtig faktor for, om et projekt findes støtteværdigt.

Filmkonsulentens væsentligste opgave ligger i at være kreativ sparringspartner i den udvikling, der ligger op til den egentlige produktion. Som udenforstående har konsulenten mulighed for at stille de svære spørgsmål og skubbe til fastlåste tankegange. Filmkonsulenten har desuden mulighed for at give støtte til at undersøge konkrete tvivlsområder inden for alle dele af filmproduktionen. Samtidig skal filmkonsulenten udfordre de involverede og skabe den modstand, som er væsentlig for at afdække projektets styrker og svagheder. Dette giver mulighed for at skabe klarhed om filmens tilblivelse for alle involverede.

En vigtig del af en films udvikling og produktion handler om de mennesker, der skal lave filmen. Film kræver både produktionsmæssige erfaringer og kunstnerisk talent. Der skal være en gunstig sammensætning af det kreative team af forfatter, instruktør og producer, men andre funktioner spiller også en væsentlig rolle. Det er vigtigt, at kombinationen af talent og erfaring er stærk nok til at løfte det projekt, som der søges støtte til.

Udviklingsprocessen styrker konsulentens grundlag for at prioritere mellem projekterne. Når projekternes styrker og svagheder træder tydeligere frem, skal projekterne ikke alene vurderes for deres egne kvaliteter, men også i forhold

til de andre projekter, der er i udvikling. Vurderingen af en films kvalitet er således også afhængig af den samlede karakter og kvalitet af filmprojekter i perioden.

Filmkonsulenten har et bredt udviklingsansvar, der rækker ud over den enkelte film. Filmkunsten som helhed udvikles i feltet imellem det kendte og det ukendte. Derfor er det vigtigt, at der hele tiden gives plads til eksperimenter både med form og indhold. Der skal tages chancer med nyt talent, og det etablerede talent skal konstant udfordres til at søge videre. Endelig skal den diversitet, der eksisterer i talentmassen, afspejle sig bredt i den danske filmproduktion.

Det Danske Filminstitut
December 2009 / rev. Juni 2014