

Norsk film
- En investors perspektiv

Masteroppgave i Samfunnsøkonomi

Av

Marte Bertelsen

Juni 2009

Institutt for Økonomi
Samfunnsvitenskapelig fakultet

UNIVERSITETET I BERGEN



Takk!

Jeg vil benytte anledningen til å gi en stor takk til alle som har hjulpet meg med å ferdigstille denne oppgaven.

Takk til produsenter og investorer som har gitt av sin tid og delt sine erfaringer med meg.

Takk til Nils Klevjer Aas ved Norsk filminstitutt. Du har alltid vært imøtekommende og hjelpsom.

Bjørn Sandvik, takk for god veiledning. Du har både vært tålmodig og oppmuntrende.

Jeg vil også takke alle studievenner som jeg har fått i min tid på Institutt for Økonomi. En ekstra stor takk til Ingvild, Anna og Gry. Dere har alle gjort arbeidet med denne oppgaven til en hyggelig opplevelse.

Marte Bertelsen

Marte Bertelsen

Sammendrag

Tittel: Norsk film –En investors perspektiv

Skrevet av: Marte Bertelsen

Veileder: Bjørn Sandvik

Sted: Institutt for økonomi ved Universitet i Bergen, juni 2009

Norge er et lite kultur- og språkområde, og uten støttesystemet til norsk film ville det ikke blitt produsert mye film. Men staten støtter ikke bare film i form av penger, den har også satt klare kulturpolitiske mål for filmsatsningen. Det skal blant annet produseres 25 langfilmer i året, og av dette fem dokumentarfilmer og fem spillefilmer for barn. For å nå disse nye og ambisiøse målene endret staten i 2001 deler av filmpolitikken og støtteordningene for film. Et av delmålene med den nye politikken var blant annet å få inn flere private investorer i norsk film. Dette er bakgrunnen for valg av min problemstilling:

- Er det lønnsomt å investere i norsk film?

For å besvare denne problemstillingen har jeg undersøkt norske filmer; både spillefilmer for voksne, spillefilmer for barn og dokumentarfilm (alt produsert med henblikk på normal kinopremiere og – visning). Jeg har undersøkt filmer med premiere i tidsrommet 1997 til 2008.

Analysen min bygger på ”nøkkeltall” mottatt fra Norsk filminstitutt. Disse nøkkeltallene inneholder kun bruttoinntekter til kino. Jeg har derfor vært nødt til å estimere inntektstall til produsenter, noe som fører til at min analyse ikke gir et helt korrekt bilde av lønnsomheten innen norsk film. Likevel mener jeg at den analysen som jeg har gjort, og de funn som jeg har kommet frem til, langt på vei gir et godt helhetsinntrykk av lønnsomheten innen norsk film.

For å komplimentere det kvantitative datamaterialet har jeg også intervjuet såkalt ”eksperter” inne bransjen. Jeg har intervjuet tre produsenter og to investorer.

Denne oppgaven har en investors perspektiv. Man kan forstå denne investoren som en ”gjennomsnitts” investor som holder en veldiversifisert portefølje, og er risikoavers. På samme måte som jeg har perspektivet til en ”gjennomsnitts” investor, vil denne ”gjennomsnitt” investoren ønske å investere i en ”gjennomsnitts” film.

Denne ”gjennomsnitts” filmen kan man forstå som om investoren investere et likt (penge) beløp i alle norske filmer, eller som om investoren investere en lik andel (en viss prosent) i alle norske filmer.

Analysen er gjort ved bruk av kapitalverdimodellen. Kapitalverdimodellen er kanskje den mest brukte modellen for å finne avkastningskravet til egenkapitalen. Modellen viser den alternative avkastningen som er i markedet med samme systematiske risiko. For å finne verdien av investeringer har jeg benyttet nåverdiberegninger. Selve analysen er utført i Excel.

Jeg viser i oppgaven at en investor vurderer usikkerheten ved å investere i film i forhold til hele sin portefølje. Og jeg har funnet at film er *motsyklisk* til resten av markedet.

I min analyse fant jeg videre at når jeg ser på hele mitt datamateriale under ett, har film en negativ nåverdi. Jeg delte så opp og undersøkte spillefilm for voksne, spillefilm for barn og dokumentarfilm hver for seg. Da fant jeg at både spillefilm for voksen og dokumentarfilm har negative nåverdier, mens barnefilm har positiv nåverdi. Det at barnefilm har positiv nåverdi har nok en sammenheng med den høye billettstøtten som barnefilmer mottar. I tillegg produseres det relativt få barnefilmer, noe som kanskje igjen fører til at markedet ikke er ”mettet”. Da jeg undersøkte film som fikk støtte etter markedsvurdering, fant jeg at også disse filmene har positiv nåverdi. Dette viser kanskje at når man prioriterer å produsere filmer med høy publikumsappell (slik de filmene som for støtte etter markedsvurdering er), så kan man tjene penger – selv på norsk film.

Innholdsfortegnelse

Takk!	ii
Sammendrag	iii
Innholdsfortegnelse	v
Kapittel 1: Innledning	1
1.1 Bakgrunn og motivasjon	1
1.2 Problemstilling og struktur	2
1.3 Datagrunnlag/metode og tidligere gjorte undersøkelser	3
1.4 Avgrensinger/ definisjoner	5
Kapittel 2: Norsk film	6
2.1 Bransjestruktur	6
2.2 Norsk filmpolitikk	7
2.2.1 "Staten"	7
2.2.2 Regjeringens mål for norsk filmpolitikk	7
2.3 Det norske støttesystemet for film	9
2.3.1 Forskrift om støtte til film	10
2.3.2 Støttesystemet for film; oppsett til bruk i analysen	13
2.4 Norsk filmøkonomi	14
2.4.1 Egenfinansiering/egenkapital	14
2.4.2 Produksjonskostnader	16
2.4.3 Filminntekter	16
2.5 Kapitalstrømmen til en film	20
Kapittel 3: Usikkerhet: et enkelt filmprosjekt og en portefølje	23
3.1 Film og usikkerhet	24
3.1.1 Et enkelt filmprosjekts usikkerhet	24
3.2 Investors usikkerhet/Porteføljens usikkerhet	31
Kapittel 4: Lønnsomhet innen film	34
4.1 Prosjektvurdering under usikkerhet	35
4.1.1 Kapitalverdimodellen (CAPM)	35
4.1.2 Nåverdikriterium	37
4.2 Analyse av lønnsomhet innen film	39
4.2.1 Inntekt til film	40
4.2.2 Kontantoverskudd for film	41
4.2.3 Egenkapital	41
4.2.4 Avkastning for egenkapitalen til film	42
4.2.5 Markedsavkastningen	43
4.2.6 Risikofri rente	44
4.2.7 Beta og nåverdi	44
4.2.8 Kontantstrøms beta og nåverdi	46
4.3 Videre analyse av lønnsomhet	47
4.3.1 Spillefilm for voksne, spillefilm for barn og dokumentarfilm	48
4.3.2 Film med støtte etter markedsvurdering	52
4.3.3 Støttesystemet før 2001 versus etter 2001	53
4.4 Intervju	55
Kapittel 5: Avslutning	59
Litteraturliste	62
Vedlegg 1 – Nøkkeltall for norske kinofilmer	65
Vedlegg 2 – Produsentenes andel av kinoinntekter	69

Kapittel 1: Innledning

1.1 Bakgrunn og motivasjon

Film er et kulturelt gode som de fleste har et forhold til, man ser film på kino, dvd og tv. Film er et ”opplevelses gode”, det vil si at man som publikum vet først etter å ha sett en film om den var verd pengene og tiden man brukte på den. Det er tidlig i produksjonen av en film at hovedkostnadene til filmproduksjonen finner sted, mens det er først når den endelige filmen er klar og de første visningene har funnet sted at de som har laget filmen vet hvordan filmen vil bli mottatt av publikum. Man kan derfor hevde at det er usikkerhet knyttet til både produksjonssiden, og til publikumssiden (forbrukersiden) av en film. Usikkerhet er sterkt tilstede i de fleste bransjer innen kultursektoren, men kanskje spesielt innen film. William Goldman er kjent for sitatet ”With all due respect, nobody knows anything”/”med all respekt, ingen vet noen ting” som han bruker for å karakterisere filmbransjen.¹ I denne oppgaven undersøker jeg hvordan man innen en bransje hvor ”ingen vet noen ting” klarer å få til finansiering av de ulike filmprosjektene, og jeg viser at ved bruk av økonomisk teori kan man faktisk ”vite noe” om filmbransjen.

Film ligger i skjæringspunktet mellom kunst og næring, og det vil kunne være flere og ulike mål på hvordan man skal definere en films suksess. Noen vil hevde at en films suksess bør måles ut fra de ”kunstneriske kvaliteter” filmen innehar, mens andre vil vurdere en films suksess ut fra den profitten som filmen greier å oppnå. I denne avhandlingen er jeg interessert i å undersøke lønnsomheten innen norsk film, det som jeg i denne avhandlingen definerer som en suksessfull film vil følgelig være knyttet til filmens profitt, men som jeg også vil komme inn på senere i avhandlingen vil de ulike målene på suksess ofte forstås i en sammenheng.

Norge er et lite kultur- og språkområde, og markedet for norsk film er følgelig begrenset. Det er dette faktumet som i all hovedsak ligger til grunn for de støtteordningene for produksjon av norsk film som eksisterer. Man har fra ledende politisk hold et ønske om en filmpolitikk som fører til produksjon av filmer som reflekterer –og styrker norsk identitet og språk². For å få dette til, har man ulike støtteordninger for film. Innen alle bransjer vil støtte – og subsidieordninger være gjenstand for diskusjon, i denne avhandlingen vil jeg kun i begrenset

¹ Goldman kommer med sitatet i boken ”Adventures in the screen trade: a personal view of Hollywood and screenwriting” i 1984, og sitatet har nærmest blitt et symbol/ mantra for filmbransjen.

² St.meld.22 (2006-2007): ”Veiviseren for det norske filmfløtet”

omfang komme inn på denne diskusjonen. Jeg vil isteden forholde meg til de støtteordningene som eksistere, og prøve å undersøke i hvilken grad de påvirker finansieringen og profitten til norsk film.

Gjennom Kulturløftet³ og Soria Moria-erklæringen⁴ har regjeringen lagt opp til en offensiv filmpolitikk. Man ønsker å få til et mangfold av film produksjoner basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold. Dette skal blant annet nås gjennom styrket produksjon: Målet er å produsere gjennomsnittlig minst 25 langfilmer i året, man ønsker å få til et sterkt produksjonsmiljø, og man ønsker en økonomisk solid bransje gjennom effektive og målrettede tilskuddsordninger, økte private investeringer og økte markedsinntekter.⁵ Man kan altså forstå økte private investeringer innen norsk film som et selvstendig delmål for regjeringens filmpolitikk. I denne oppgaven ønsker jeg å undersøke hvordan forholdene er for private investorer innen norsk film.

1.2 Problemstilling og struktur

Denne oppgaven har som mål å analysere lønnsomheten innen norsk film. Jeg vil gjøre dette ut fra en investors perspektiv. Jeg definerer en investor som en person (eller et investorselskap) som på fast basis handler i aksjer og andre verdipapir, og som følgelig da holder en portefølje⁶. Jeg vil undersøke hvordan en investor forholder seg til de kostnader, tilskuddsordninger og den usikkerhet som finnes i filmbransjen.

Den overordnede problemstillingen er:

- **Er det lønnsomt å investere i norsk film?**

For å finne svar på denne problemstillingen vil jeg i kapittel 2 gi en beskrivelse av norsk film. Jeg vil først i kapitlet vise hvordan norsk film er organisert, før jeg har en gjennomgang av norsk filmpolitikk, og avslutter med en gjennomgang av norsk filmøkonomi. Kapittel 2 vil også inneholde en nærmere gjennomgang og forklaring av det datamaterialet som jeg benytter i min analyse.

³ Kulturløftet er regjeringens felles prioriteringer for norsk kulturpolitikk de neste 10 årene. Kulturløftet hever kulturens status som samfunns- og politikkområde. Innen 2014 skal én prosent av statsbudsjettet gå til kulturformål.

⁴ Politisk plattform for regjeringssamarbeidet mellom AP., SV., og SP.: 2005-09.

⁵ St.meld.22 (2006-2007): "Veiviseren for det norske filmfløtet"

⁶ En investors portefølje er en samling av alle de aktiva som investoren holder (eier).

I kapittel 3 vil jeg beskrive den usikkerheten som finnes innen filmbransjen. Jeg vil beskrive hvordan man kan forstå den usikkerheten som knytter seg til et enkelt filmprosjekt. Før jeg gjennomgår hvordan en investor vil måtte forholde seg til den økonomiske usikkerheten det vil være å gå inn med investering i filmprosjekt.

I kapittel 4 vil gjennomføre en analyse av lønnsomheten av norsk film. Dette vil jeg gjøre ved hjelp av nåverdmodeller som bygger på kapitalverdimodellen. Disse modellene inneholder implisitt det rammeverket (støtteordninger, usikkerhet etc.) som investorer i norsk film må forholde seg til, og som jeg da har gjennomgått i kapittel 2 og 3.

Til slutt i oppgaven vil jeg komme med en oppsummering hvor jeg håper å kunne gi svar på min overordnede problemstilling om lønnsomhet innen norsk film.

1.3 Datagrunnlag/metode og tidligere gjorte undersøkelser

Mitt datagrunnlag for denne oppgaven bygger først og fremst på ”Nøkkeltall” som er tilgjengelig på Norsk filminstituttts hjemmesider.⁷ Jeg har mottatt en mer oppdatert versjon av disse ”Nøkkeltallene” fra Norsk filminstitutt (Vedlegg 1), og det er disse tallene som først og fremst danner grunnlaget for denne oppgaven om finansiering av norsk film. I kapittel 2 vil jeg ha en nærmere gjennomgang og forklaring av disse nøkkeltallene, jeg vil der også si noe om hvorfor det kun er disse tallene som er tilgjengelig fra Norsk filminstitutt, samtidig som jeg vil diskutere de svakheter - og begrensinger dette har å si for oppgaven.

For å komplimentere mitt kvantitative datamateriell har jeg også foretatt intervjuer med sentrale aktører i filmbransjen. Jeg har intervjuet 2 private investorer, og 3 produsenter. Det er særlig den litt spesielle bruken av egenkapital innen film som jeg vil prøve å forklare nærmere ved hjelp av disse ”ekspert” intervjuene.

I 2008 leverte finnen Juho Maanpää sin masteroppgave i finans ved Helsinki school of economics ”Motion picture finance and success determinants. A North European story”. Denne oppgaven omhandler hele de nordiske filmmarkedet, og han undersøker om det finnes såkalte ”suksessfaktorer” som øker sjansen for en films suksess (profit).

⁷<http://www.filmfondet.no/iCM.aspx?PageId=6>. Norsk filminstitutt er det statlige organet som forvalter de statlige støtteordningene til norsk film.

Det er gjort undersøkelser av filmbransjen med et økonomisk perspektiv i de fleste land, men det er Hollywood-filmen som har vært gjenstand for mest forskning. Den kanskje mest kjente forskeren på filmøkonomi er Arthur De Vany (professor emeritus ved University of California) som i 2004 kom med boken ”Hollywood economics. How extreme uncertainty shapes the film industry”. Dette er en samling artikler han har skrevet gjennom 20 år om filmbransjen. Jeg vil benytte en stor del av De Vanys arbeid når jeg skal beskrive usikkerhet –og statistiske særegenheter for film.

I Norge er det særlig Terje Gaustad, førstelektor ved institutt for kommunikasjon, kultur og språk ved Handelshøyskolen BI, som har vært opptatt av filmøkonomi. I 2008 publiserte han forskningsrapporten ” Private film financing. Gains and losses in the Norwegian film sector”.

I tillegg til ulike (forsknings) undersøkelser om film er det gjort en hel del offentlige utredninger og konsulentoppdrag gjort om filmbransjen i Norge. Jeg nevner blant annet Econ Rapporten: ”Rammevilkårene for film- og tv-produksjoner og kino”. Utarbeidet for Norsk Film og TV-produsenters forening og Film og Kino, Rambøll Managements: ”Kartlegging og vurdering av utviklingen i den norske filmbransjen”. Utarbeidet for Kultur- og kirkedepartementet, Produsentforeningens høringsuttalelse til Kulturdepartementet “Samarbeid og suksess- høringskommentar fra produsentforeningen”, Price Water House Coopers: ”Forventet avkastning i det norske i det norske filmmarkedet. 2007, Price Water House Coopers: ”Eksport av Norsk film 2002-2007. –En kort gjennomgang”. I tillegg til St. meld. nr. 22 (2006-2007) ”Veiviseren for det norske filmloftet” som i all hovedsak bygger på rapportene fra Rambøll, Econ og Einarssonsutvalget sammen med høringsuttalelser og departementets egne konklusjoner. Og St. meld. nr. 25 ”Økonomiske rammebetingelser for filmproduksjon”.

I tillegg til å bygge oppgaven på tallmateriale, intervjuer og tidligere gjorde undersøkelser om filmbransjen, vil jeg også benytte meg av generell finansiell litteratur. Jeg vil i all hovedsak foreta min analyse av lønnsomheten innen norsk film ved hjelp av såkalte nåverdivurderinger av investeringsprosjekt slik det blir presentert i boken ”Innføring i finanst teori” av Bjørn Sandvik.

Mitt datagrunnlag består følgelig av flere og sammensatte kilder for å kunne gi en god og helhetlig forståelse av lønnsomheten innen norsk film.

1.4 Avgrensinger/ definisjoner

Jeg vil i oppgaven undersøke spillefilm (både voksen –og barnefilm), og dokumentarfilmer. Dette er filmer som er produsert med henblikk på normal kinopremiere og –visning. I oppgaven vil jeg omtale dette som kun film, jeg vil spesifisere når jeg snakker om kun barnefilm eller kun dokumentarfilm etc.

Oppgaven er geografisk avgrenset ved at jeg undersøker norske filmer.

Jeg vil undersøke alle filmer som har hatt premiere i tidsperioden 1997-2008. Grunnen til at jeg har valgt denne tidsperioden er fordi det er denne tidsperioden jeg har mottatt nøkkeltall fra, samtidig som det for denne tidsperioden også er lett tilgjengelige tall fra Oslo Børs Hovedindeks, OSEBX. Denne indeksen benytter jeg når jeg skal foreta en analyse ved hjelp av kapitalverdimodellen.

Denne oppgaven har en investors perspektiv. Man kan forstå denne investoren (investorselskapet) som en ”gjennomsnitt” –eller en ”ideal” investor. Investoren holder en veldiversifisert portefølje. En veldiversifisert portefølje regnes som en portefølje som inneholder minimum ti til femten ulike aksjer (investeringer). (Ødegård 2006)). Og investoren vil være risikoavers. Investoren vil kreve en kompensasjon for å påta seg risiko. (Sandvik 2009).

På samme måte som jeg har perspektivet til en ”gjennomsnitt” investor, vil den ”gjennomsnitt” investoren ønske å investere i en ”gjennomsnitt” film. Denne ”gjennomsnitt” filmen kan man forstå som om investoren investere et likt (penge) beløp i alle norske filmer, eller som om investoren investere en lik andel (en viss prosent) i alle norske filmer. Jeg kommer nærmere inn på dette i kapittel 4.

Kapittel 2: Norsk film

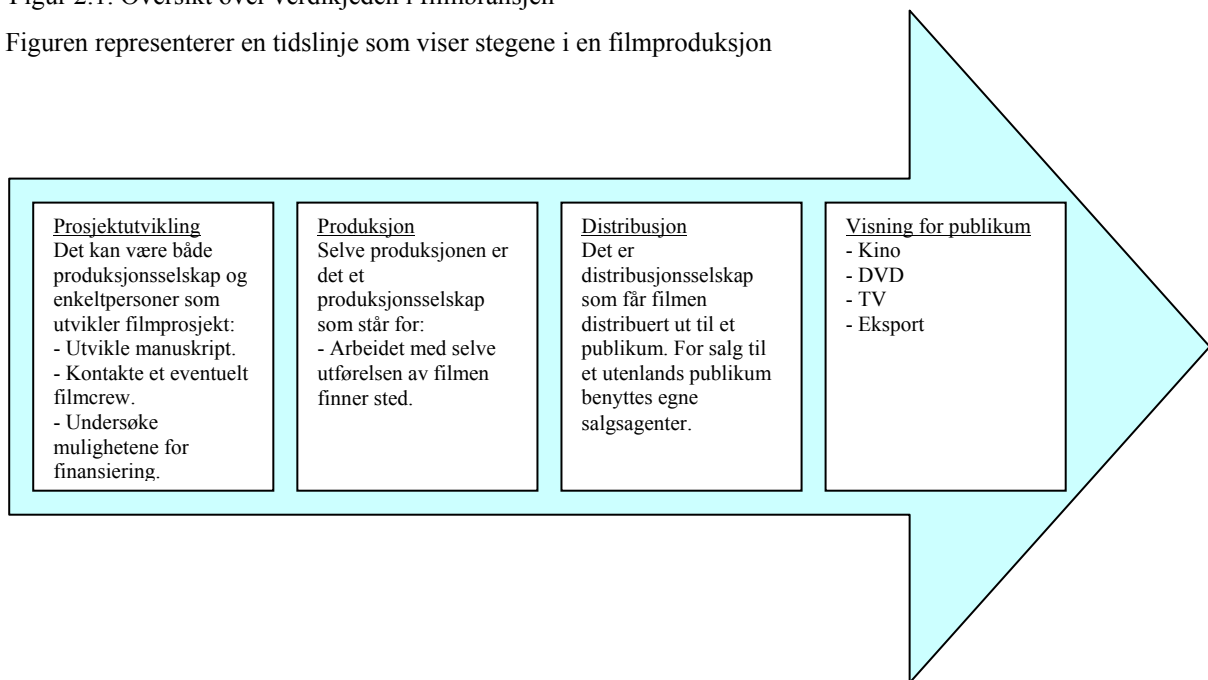
Norsk film er et komplekst område; det er mange aktører og mange ulike interesser som utgjør norsk film. I tillegg er statens innflytelse på norsk film essensiell, noe som betyr at viktige rammebetingelser for norsk film er direkte politisk styrt.

2.1 Bransjestruktur

Verdikjeden til en film er i all hovedsak produksjon, distribusjon og visning av film. I de fleste andre land er det vanlig at selskaper har aktiviteter innen hele denne verdikjeden, mens det i Norge hovedsakelig er aktører som har sin aktivitet begrenset til ett ledd i verdikjeden. Den norske filmbransjen kan følgelig forstås som nettverk med selvstendige aktører, men hvor aktørene går inn og ut av mer eller mindre etablerte samarbeidsmønstre med varierende formelt samarbeid.

Figur 2.1. Oversikt over verdikjeden i filmbransjen

Figuren representerer en tidslinje som viser stegene i en filmproduksjon



Produsentene med produksjonsselskaper i ryggen er de som står for selve produksjonen av filmene. Produsentene har kontakt med regissør, og er med å utvikle manuskript, i tillegg så ordner disse med alt det praktiske rundt en film som å skaffe finansiering og de avtaler med distributør for visning av film. I Norge er det de små produksjonsselskapene som dominerer. Produsenten tar kontakt med en distributør for å få filmen ut til et publikum. Det å ha kontakt med en distributør er blant et av kriteriene for å få støtte fra staten. Distribusjonsleddet er preget av en relativ sterk markedskonsentrasjon hvor 80 % av markedet for distribusjon for

kinofilm er konsentrert på fem-seks selskaper. Innenfor distribusjon av dvd/video dominerer syv selskaper rundt 90 % av markedet. (St.meld.22)

For salg til utlandet benyttes egne salgsgenter som både kan være norske, nordiske og globale salgsgenter. (PCW 2009)

2.2 Norsk filmpolitikk

2.2.1 "Staten"

Direkte underlagt Kultur – og kirkedepartementet er Norsk filminstitutt⁸ og Filmparken AS (hvor kultur – og kirkedepartementet eier 77,6 % av aksjene). Norsk filminstitutt er et ordinært statlig forvaltningsorgan med bevilgning over statsbudsjettet. Norsk filminstitutt forvalter alle de statlige tilskuddene til filmproduksjon.

Norsk filmkommisjon er en stiftelse opprettet av Bergen Media By. Den finansieres av statlige midler via Norsk filminstitutt.

Film&kino er en kombinasjon av en medlemsorganisasjon for norske kommuner og en bransjeorganisasjon for kino- og videobransjen. Organisasjonen forvalter Norsk kino- og filmfond (NKFF) og driver i tillegg Bygdekinoen og tidsskriftet Film & Kino.

De siste årene har det vært en kraftig økning i filmsatsing regionalt i Norge med ulike regionale filmfond og filmsentre. Disse regionale filmtiltakene har til dels ulike målsettinger og formål, der noen er forankret i en lokal filmkultur, mens andre har en mer næringspolitisk begrunnelse. Fra 2003 har flere regionale filmtiltak fått midler over statsbudsjettet.

2.2.2 Regjeringens mål for norsk filmpolitikk

Gjennom Kulturløftet og Soria Moria-erklæringen har regjeringen satt klare mål for filmpolitikken, jf. 1.1. I Kulturløftet fastslås det blant annet at regjeringen vil støtte opp om den norske filmsuksessen, og at målet er at de skal produsere minst 25 langfilmer hvert år og at 25% av kinobesøket skal være på norsk filmer.

⁸ 1.april 2008 ble Norsk filmfond, Norsk filminstitutt og Norsk filmutvikling slått sammen til Norsk filminstitutt. Siden denne sammenslåingen er forholdsvis ny benyttes enda navnet Norsk filmfond i flere ulike sammenhenger. Jeg benytter navnet Norsk filminstitutt.

I følge St.meld.nr. 22 er departementets konklusjon om mål for filmområdet hovedmålet ”å sikre et mangfold av film – og tv – produksjoner basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold, som er anerkjent for høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning, og som utfordrer og når et stort publikum i Norge og internasjonalt.” (St.meld.nr.22:45)

Dette skal nås gjennom:

Styrket produksjon:

- gjennomsnittlig minst 25 langfilmer i året, av dette fem dokumentarer og fem barne – og ungdomsfilmer.
- et sterkt produksjonsmiljø, med økt talentutvikling, profesjonalitet og kontinuitet i alle deler av produksjonen.
- en økonomisk solid bransje gjennom effektive og målrettede tilskuddsordninger, økte private investeringer og økte markedsinntekter.

Solid publikumsoppslutning

- minst 3 mill. besøkende på norske filmer, tilsvarende 25 % av kinomarkedet.
- 15 % norsk andel av dvd-markedet og klikkefilmmarkedet.
- eksport av norsk film og tv-drama doblet innen 2010.

Kvalitet og mangfold

- et mangfold i uttrykksform, produksjonskostnad og målgrupper basert på sterke filmmiljøer i alle landsdeler.
- 40 % kvinner/menn i nøkkelposisjoner innen 2010.
- norske kort – og langfilmer, dokumentarer og tv-drama skal konkurrere om viktige internasjonale priser.

Filmkultur for alle

- sikre den norske filmarven og gjøre den tilgjengelig på alle plattformer
- et bredt filmtilbud i fjernsyn, biblioteker og digitale kinoer i hele landet.
- en sterk posisjon blant barn og unge som filmpublikum og filmskaper, både i skole og fritid.

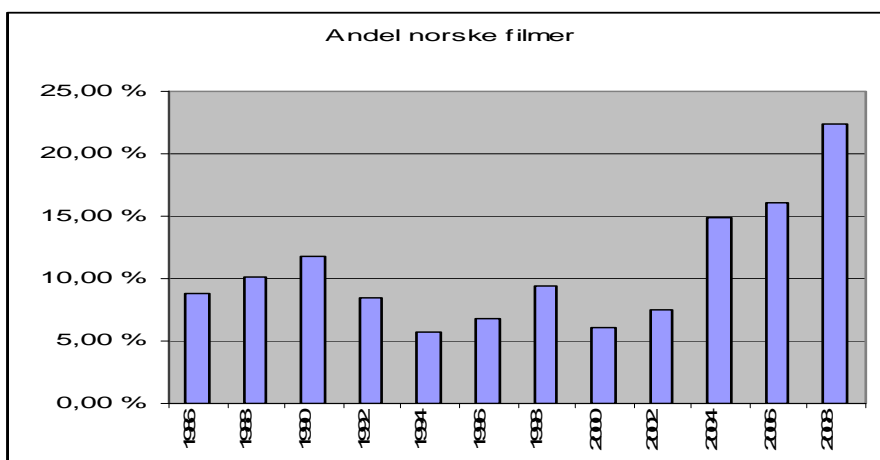
(St.meld.nr.22)

2.3 Det norske støttesystemet for film

Det er Norsk filminstitutt som forvalter de statlige tilskuddene til filmproduksjon. Før sammenslåingen var det Norsk filmfond som hadde ansvaret for å forvalte de statlige tilskuddene til filmproduksjon. Norsk filmfond ble opprettet i 2001 som et ledd i omleggingen av statens filmpolitikk. Opprettelsen av Norsk filmfond i 2001 utgjør et skille i nyere norsk filmpolitikk hvor man fra da av har hatt en markant økning i tilskuddene til norsk film.

Hovedmålsettingen med omleggingen av filmpolitikken i 2001 var å få økt publikumsoppslutning om norske filmer. For å oppnå dette ble det vurdert som nødvendig å få en klarere ansvars- og oppgavedeling mellom staten og bransjen, for dermed å gi bransjen større ansvar og frihet. Det ble lagt til grunn at statens ansvar er å legge forholdene til rette for bransjen gjennom ulike tilskuddsordninger og andre tiltak, mens staten ikke skal ivareta oppgaver som private kan ivareta på en fullgod måte. Den viktigste endringen for tilskuddene som ble gjort var opprettelsen av tilskudd etter markedsvurdering. Det ble dessuten også innført en mild tilbakebetalingsordning. Det ble uttalt at den nye ordningen skulle evalueres innen fem år etter iverksetting, noe som også var en forutsetning for ESA⁹ sin godkjenning av ordningen. Støtteordningene er oppe til vurdering i disse dager, og mest sannsynlig kommer det en del endringer av tilskuddene innen utgangen av 2009. De opplysningene jeg har mottatt fra Norsk filminstitutt tilsier at hovedlinjene fra dagens støttesystem vil bli beholdt, men at billettstøtten etter all sannsynlighet kommer til å bli en etterhåndsstøtte som bygger på alle inntektene som en film har (ikke kun inntektene fra kino slik reglene er i dag).

Figur 2.2 Markedsandel for norske filmer 1986-2008 målt i publikumsoppslutning på norske kinoer, kilde: Film&kino.



⁹ ESA er EFTA sitt overvåkningsorgan. ESA sin hovedoppgave er å sørge for at de regler og plikter som følger av EØS-avtalen gjennomføres og følges.

2.3.1 Forskrift om støtte til film

Tilskuddsordning er å lese i ”Forskrift om tilskudd til audiovisuelle produksjoner, FOR 2007-08-08 nr 979”. Jeg vil her gjengi de hovedbestemmelsene fra forskriften som er av betydning for denne oppgaven:

Kapittel 1. Generelle bestemmelser

§ 1-5. *Tilskuddsformer*

Tilskudd etter denne forskriften kunngjøres årlig innen utgangen av februar.

Det kan gis følgende tilskudd:

1. Tilskudd til langfilm, herunder tilskudd til prosjektutvikling
2. Tilskudd til samproduksjon med utlandet
3. Tilskudd etter markedsvurdering
4. Tilskudd til kortfilm og fjernsynsdokumentar, herunder tilskudd til prosjektutvikling
5. Tilskudd til fjernsynsserier (drama og dokumentar), herunder tilskudd til prosjektutvikling
6. Tilskudd til interaktive produksjoner
7. Billettstøtte

Samlet støtte for en enkelt audiovisuell produksjon (inkludert billettstøtte) skal ikke overstige 30 mill. i 2002 kroner.

§ 1-6. *Tilbakebetaling av tilskudd*

Tilskudd etter kapittel 2, 3, 4, 6 og 8 skal tilbaketales til Norsk filmfond når produksjonen oppebærer nettoinntekter i samsvar med bestemmelsene i tredje ledd.

Som grunnlag for tilbakebetaling regnes alle inntekter fra filmen i Norge og i utlandet.

Tilbakebetaling skal beregnes av filmens netto inntekter. Produksjonsselskapet plikter å betale tilbake et beløp som tilsvarer 35% av nettoinntektene. Som nettoinntekter regnes de inntektene som overstiger godkjent egenfinansiering med et tillegg beregnet til 30%. Norsk filmfond kan i helt spesielle tilfeller akseptere en utvidelse av egenfinansiering ved beregning av tilbakebetaling. Produksjonsselskapet må søke om godkjennelse av økt egenfinansiering før filmens premiere.

Krav om tilbakebetaling opphører når offentlig støtte er betalt tilbake og senest fem år etter filmens premiere.

Kapittel 2. Særskilte regler for tilskudd til langfilm

§ 2-1. *Generelle vilkår*

Det kan gis tilskudd til norsk uavhengig audiovisuelt produksjonsselskap til produksjon av norsk langfilm, jf. § 1-3.

Prosjektene skal vurderes ut fra kunstneriske, produksjonsmessige, økonomiske, tekniske og markedsmessige kriterier. Tilskuddets størrelse fastsettes ut fra en samlet vurdering av disse kriteriene.

Det skal være et rimelig forhold mellom produksjonsselskapets egenfinansiering, Norsk filmfonds tilskudd og annen finansiering. Produksjonsselskapets egenfinansiering skal minimum utgjøre 25% av filmens godkjente kalkyle. Norsk filmfond kan i særskilte tilfeller fastsette en lavere andel egenfinansiering for dokumentarfilmer og filmer for barn og ungdom.

Kapittel 4. Særskilte regler for tilskudd etter markedsvurdering

§ 4-1. *Generelle vilkår*

Det kan gis tilskudd til norsk uavhengig audiovisuelt produksjonsselskap til produksjon av norsk langfilm, jf. § 1-3. Det forventede besøkstallet skal være minimum 100.000 besøkende.

Norsk filmfond fastsetter årlig hvor stor andel av tilskuddsmidlene som skal øremerkes tilskudd etter markedsvurdering. Tildeling av tilskudd forutsetter at Norsk filmfond har tilgjengelige midler til formålet. Norsk filmfond kan fastsette søknadsfrister for ordningen.

Norsk filmfond skal godkjenne filmens budsjett og anslag over besøkstall før tilskudd vurderes. Alle finansieringsavtaler og samproduksjonsavtaler for filmen, herunder produksjonsselskapets egen investering i filmen, skal godkjennes av Norsk filmfond. Det skal fremgå av samproduksjonsavtalene hvordan filmens finansiering er fordelt mellom samprodusentene, samt hvilke rettigheter som tilkommer det norske produksjonsselskapet. Samproduksjoner der det norske produksjonsselskapet er minoritetspartner kan ikke søke støtte innenfor denne ordningen.

Egenfinansieringen skal minimum beløpe seg til 50% av prosjektets godkjente budsjett. Tilskuddet per film kan likevel ikke overstige 10 mill. 2002-kroner. Beløpet justeres med virkning fra 1. januar hvert år etter Statistisk sentralbyrås konsumprisindeks (KPI), første gang 1. januar 2003.

Tidligere utbetalt offentlig støtte til manus- og/eller prosjektutvikling inngår i andelen offentlig støtte og vil bli trukket fra før utbetaling av første rate, og inngår slik i beregningen av prosjektets maksimale andel offentlig tilskudd.

Norsk filmfond kan kreve at produksjonsselskapet tegner ferdiggjøringsgaranti. Premien tas inn i filmens budsjett.

Ved eventuell prioritering mellom ellers kvalifiserte søkere skal Norsk filmfond vektlegge forventet besøk i forhold til tilskudd, sammensetningen av egenfinansieringen og målsettingen om at det bør produseres mer barne- og ungdomsfilm.

Kapittel 8. Billettstøtte

§ 8-3. Beregning av billettstøtte

Billettstøtten utgjør 55% av brutto billettinntekter ekskl. mva fra allment tilgjengelige kinoforestillinger i Norge inntil godkjent egenfinansiering og administrative kostnader beregnet til 20% er nedbetalt gjennom billettstøtte og produksjonsselskapets anslåtte inntekter fra distribusjon av filmen på kino, video/dvd og tv, fastsatt til 50% av brutto billettinntekter ekskl. mva. Norsk filmfond kan i helt spesielle tilfeller gjøre unntak fra denne regelen.

Offentlig finansiering eller finansiering fra fond eller virksomheter som er opprettet eller finansiert med offentlig kapital, godkjennes ikke som egenfinansiering ved beregning av billettstøtte (omfatter ikke forhåndskjøp av visningsrett). I de tilfeller hvor virksomheter eller fond er blandingsfinansiert (sammensatt av offentlig og privat kapital), vil den dokumenterte private andelen definere hvor stor andel av kapitalen som godkjennes som en del av egenkapitalen. Godkjent egenfinansiering fastsettes av Norsk filmfond.

En økning i filmens produksjonsbudsjett og/eller egenfinansiering etter utbetaling av 1. rate gir ikke rett til økt billettstøtte

For filmer som i innhold og formspråk klart retter seg mot og synes egnet for barn under 11 år, kan Norsk filmfond gi forhåndstilsagn om 100% billettstøtte. Norsk filmfond fatter endelig

vedtak om 100% billettstøtte når filmen er ferdig produsert, ikke klart avviker fra det opprinnelige konsept og forutsatt at den enten er tillatt for alle eller er gitt sensurgrense 7 år.

§ 8-4. *Utbetaling av billettstøtte*

Billettstøtte utbetales til filmens produksjonsselskap etter anmodning. Med anmodning må følge revisorbekreftet oppgave over filmens brutto billettinntekter fra vedkommende films distributør. Krav om billettstøtte kan ikke overdras til tredjepart.

Dersom produksjonsselskapets faktiske egenfinansiering viser seg å være mindre enn budsjettet, skal Norsk filmfond beregne ny maksimal billettstøtte basert på den faktiske egenfinansiering.

For filmer som har mottatt tilskudd etter markedsvurdering jf. kapittel 4, starter utbetaling av billettstøtte etter 30.000 solgte billetter. Ved 30.000 solgte billetter beregnes billettstøtte fra første solgte billett.

Billettstøtte utbetales med grunnlag i solgte billetter fra første ordinære premieredato for kinovisning i Norge og 12 måneder framover i tid.

(FOR 2007-08-08 nr 979)

2.3.2 Støttesystemet for film; oppsett til bruk i analysen

I denne oppgaven undersøker jeg tilskudd til langfilm, tilskudd etter markedsvurdering, billettstøtte, og tilbakebetaling av støtte.

Billettstøtten utgjør 55 %, 100 % for barnefilm, av brutto billettinntekter ekskl. mva. For filmer etter markedsvurdering har starter utbetaling av billettstøtte etter 30.000 solgte billetter. Ved 30.000 solgte billetter beregnes billettstøtte fra første solgte billett. Utbetalingen av billettstøtten finner sted inntil godkjent egenfinansiering og administrative kostnader beregnet til 20 % er nedbetalt.

Det maksimale beløpet en film kan få i billettstøtte omtales gjerne som krysningpunktet for billettstøtten: Brutto inntekter for film: BI , egenfinansieringen: E , billettstøtten for (voksen)film er: $0,55 * BI$.

Maksimal billettstøtte, B_{\max} : $0,55 * BI = 1,2E$

(Billettstøtten er allerede oppført i ”nøkkeltallene” og derfor ikke noe som jeg regner ut).

Det er videre verdt å merke seg at samlet støtte for en enkelt produksjon (inkludert billettstøtte) ikke skal overstige 30 mill. i 2002 kroner.

Tilbakebetaling skal beregnes av filmens netto inntekter. Produksjonsselskapet plikter å betale tilbake et beløp som tilsvarer 35 % av nettoinntektene. Som nettoinntekter regnes de inntektene som overstiger godkjent egenfinansiering med et tillegg beregnet til 30%. Krav om tilbakebetaling opphører når offentlig støtte er betalt tilbake og senest fem år etter filmens premiere.

Tilbakebetaling: TB , offentlig støtte: S . Filmens totale netto inntekter: TI .

Tilbakebetalingen, TB , starter når netto totale inntekter for en film overstiger $1,3E$, det skal da betales tilbake: $0,35 * TI$ ut over innslagspunktet. (Vi ser at når tilbakebetalingen tar til har filmen oppnådd maksimal billettstøtte, siden $1,3E$ er høyere enn $1,2E$):

$$TB = \begin{cases} 0 & \text{Om } 0 \leq TI \leq 1,3E \\ 0,35TI - 1,3E & \text{Om } 1,3E \leq TI \leq S \\ S & \text{ellers} \end{cases}$$

2.4 Norsk filmøkonomi

2.4.1 Egenfinansiering/egenkapital

Norsk film blir finansiert av statens støtteordninger og av egenfinansiering. Som det fremkommer av forskriften, jf. 2.2, skal filmer som godkjennes for støtte fra Norsk filminstitutt på bakgrunn av såkalt konsulentvurdering ha en egenfinansiering som utgjør minimum 25 % av filmens godkjente budsjett. For filmer som for støtte etter markedsvurdering skal egenfinansieringen minimum beløpe seg til 50% av prosjektets godkjente budsjett.

”Som egenfinansiering regnes all risikovillig kapital og kreditter som produksjonsselskapet har skaffet til veie fra private kilder, inkludert egne og tredjeparts arbeids- og utstyrs kreditter.

Offentlig finansiering eller finansiering fra fond eller virksomheter som er opprettet eller finansiert med offentlig kapital, godkjennes ikke som egenfinansiering. For egenfinansiering fra virksomheter eller fond som er blandingsfinansiert (sammensatt av offentlig og privat kapital), vil en andel tilsvarende den dokumenterte andelen av fondets private kapital godkjennes som en del av egenkapitalen. For eksempel vil midler fra et fond som består av 50% privat og 50 % offentlig kapital bli godkjent med 50 % ved beregning av billettstøtte. Midler fra stat, fylkeskommuner og kommuner defineres som offentlig kapital. Avtaler om betalingsutsettelse anses ikke som egenfinansiering.”

(<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=759>)

Ovenfor er Norsk filminstituttets egen definisjon av egenfinansiering. Som man ser innebærer begrepet både privat lånekapital (arbeids- og utstyrskreditter), og ekstern risikovillig kapital (aksjekapital).¹⁰ Vanligvis vil man skille mellom lånekapital og aksjekapital, men når det gjelder egenfinansieringen som blir godkjent av Norsk filminstitutt holder det altså at denne er privat finansiert.

Nøkkeltallene som jeg har mottatt fra norsk filminstitutt inneholder ”Egenkapital”, uten noen nærmere spesifisering, eller oppdeling av hva dette innebærer (hva som kommer fra ulike arbeids- og utstyrskreditter, og hva som kommer fra ulike investorer). Denne avhandlingen har som mål å analysere lønnsomheten innen norsk film fra en privat investors perspektiv. Siden jeg ikke har tilgang på tall som viser hvordan egenfinansieringen for de ulike filmprosjektene er fordelt undersøker jeg i praksis egenfinansieringen slik den forekommer for produsenten før produsenten videreforder den. Jeg har i denne oppgaven en privat investors perspektiv, men man kan følgelig også tenke på dette som et *egenkapital perspektiv*.

I forskningsrapporten ” Private film financing. Gains and losses in the Norwegian film sector” undersøker Terje Gaustad norske filmer med premiere i 2005. Et av poengene Gaustad kommer med er at egenfinansieringen er lagdelt ”layered finance”, slik at for eksempel arbeidskreditten til en skuespiller (lønnen) sannsynligvis vil komme før i utbetalingen enn utbetalingen til en ekstern investor når avkastningen på egenfinansieringen skal fordeles.

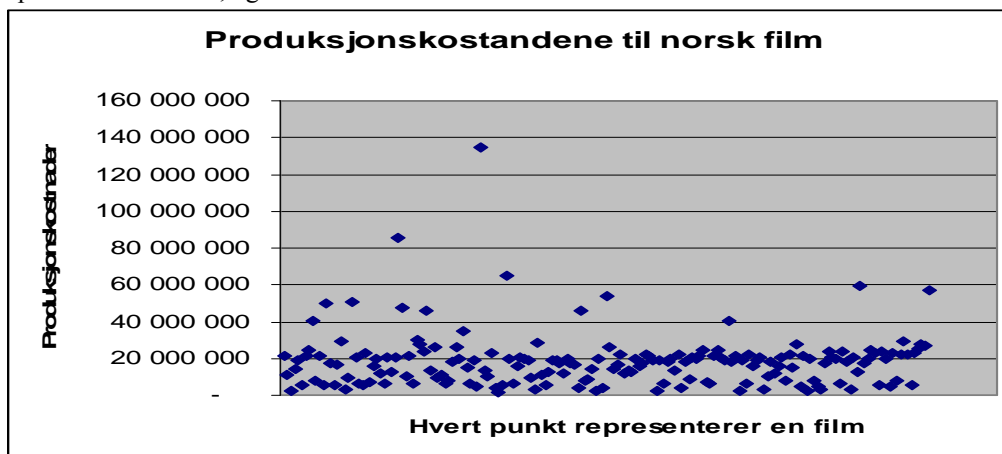
¹⁰ Aksjekapital er det som vanligvis blir definert som egenkapital innen finans. Egenfinansiering og egenkapital blir altså brukt som synonymer når man snakker om film.

2.4.2 Produksjonskostnader

Produksjonskostnadene er det som i ”Nøkkeltallene” jeg har mottatt fra norsk filminstitutt blir omtalt som kalkyle. Jeg vil i oppgaven omtale dette som produksjonskostnader.

Når vi ser på realverdiene av produksjonskostnadene (jeg har gjort alle produksjonskostnadene om til ”2008 kroner”) ser vi at de strekker seg fra 1,5 mill (”Kroppen min”) til 134,7 mill (”Jeg er Dina”).

Figur 4.2: Produksjonskostnader til alle norske filmer med premiere i 1997-2008. Hvert punkt i grafen representerer en film, og alle kostnadene er i 2008-verdier.



Figur 4.2 viser produksjonskostnader for norske filmer i tidsrommet 1997-2008. De seks største filmene er ”Jeg er Dina”(134,7 mill. kr.), ”Sofies verden” (85,5 mill. kr.), ”Karlsson på taket” (64,7 mill. kr.), ”Kautokeino opprøret” (59 mill.kr.), ”Max Manus” (57 mill. kr)og ”The beautiful country” (53,5 mill. kr). De seks minste filmene er ”Kroppen min” (1,5 mill.kr), ”Smaken av hund” (2,2 mill. kr), ”Mannen som elsket Haugesund” (2,4 mill. kr.), ”100 % menneske” (2,5 mill. kr.), og ”Til ditt eget beste” (2,7 mill. kr). Det kan være verdt å merke seg at alle de seks dyreste filmene er ordinære spillefilmer for voksne, mens de seks billigste filmene er alle dokumentarfilmer. De fleste filmene har produksjonskostnader på omlag 18 mill. kr.

2.4.3 Filminntekter

Jeg skulle gjerne hatt tilgjengelig regnskapstall for norske filmer, men disse tallene er, i følge Norsk filminstitutt, å anse som forretningshemmeligheter.¹¹

¹¹ Jeg har i en periode på over et år vært i kontakt med Norsk filminstitutt for å prøve å få tilgang til flere tall enn ”Nøkkeltallene”.

”Nøkkeltallene” inneholder også en kolonne som heter ”Innspilt totalt”. Dette er bruttoinntekter til kinoene. Jeg mangler altså nøyaktige inntektstall fra kino til produsenter, og inntektstallene fra andre markeder (dvd, tv, eksport). Hvorfor disse tallene ikke er tilgjengelig har jeg ingen god forklaring på, utenom Norsk filminstituttets henvisning til ”forretningshemmeligheter”. I tillegg vil jeg her vise til St.meld.nr 25:

”I tillegg til disse inntektene får produsentene inntekter fra sekundærmarkedene bl.a. i form av salg og utleie av video/DVD, TV-rettigheter, m.v. I lang tid har kinovisning vært så godt som den eneste inntekstkilden for film. I dag representerer sekundermarkedene en stor andel av produsentens inntekter. Den store økningen i sekundærmarkedene har ført til en økning i produsentenes samlede inntekter. DVD er fortsatt i kraftig vekst og det er sannsynlig at sekundærinntektene vil øke ytterligere i de kommende år. Det finnes per i dag ingen statistikk som indikerer hvor stor andel sekundærinntektene utgjør av de samlede inntektene for norske filmer. Etter regelverket for tilskudd til filmproduksjon skal produsentene oppgi slike inntekter til Norsk filmfond. Dette er tatt inn i regelverket for filmer som har fått innvilget støtte etter februar 2002 for at staten skal få oversikt over de samlede pengestrømmene i bransjen. I følge Norsk filmfond har produsentene så langt i liten grad oppgitt slike opplysninger. Departementet har derfor liten oversikt over de samlede, faktiske inntektene til norske filmproduksjoner opp gjennom årene. Departementet legger til grunn at Norsk filmfond fremover sørger for at produsentene oppgir opplysninger i tråd med regelverket.”

(St.meld.nr.25:20)

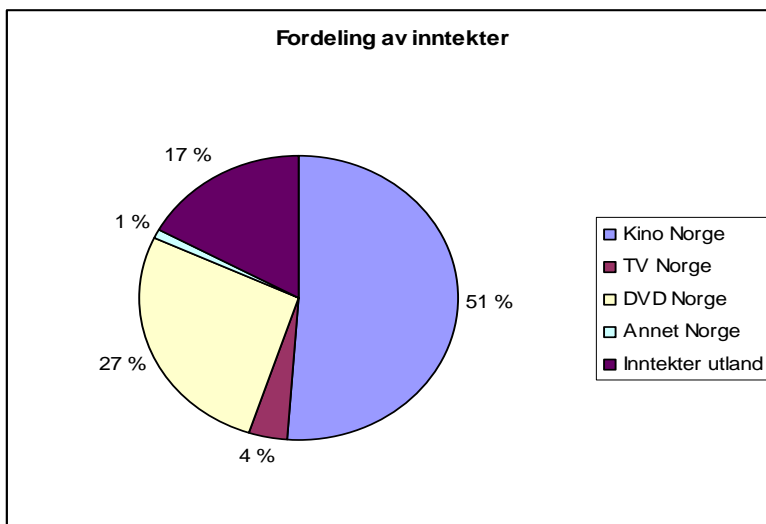
Her beskrives to viktige poeng som også er av stor betydning for denne oppgaven. For det første finnes det ingen god statistikk/oversikt over reelle inntektstall for norsk film. For det andre så har økningen i sekundermarkedene ført til en økning i produsentens samlede inntekter, det er altså ikke slik at økt salg av for eksempel dvd-er har ført til folk går mindre på kino.

Det at filmtall ikke er tilgjengelig for offentligheten er ikke noe særnorsk fenomen. ”Profit is a dark secret in the movie business” (De Vany 2006:214). Dette fører til at de fleste undersøkelser av filmbransjen enten bygge på mangelfulle tilgjengelige tall, eller på ”estimerte tilnærmede” tall. Jeg vil her i oppgaven gjøre det siste.

Jeg har som skrevet ovenfor bruttoinntekter fra kino. For å finne produsentens inntekter trekker man fra 8 % i mva., og 2,5% i Kinolov-avgift. Fra dette mottar distributørene en filmleie på om lag 40 %. Denne filmleien blir så delt mellom distributør og produsent, hvordan denne delingen er, avhenger av inngått kontrakt mellom produsent og distributør. (Se vedlegg 2 hvor produsentens inntekter fra kino er vist i et ”vannfallsskjema” som jeg har mottatt fra Norsk filminstitutt). Det er vanlig å forenkle denne utregningen ved å regne produsentens inntekter fra kino direkte til å være 25 % av bruttoinntektene. (Dette er en forholdsvis ”liten” splitt, splitten kan ved enkelte tilfeller være helt opp i 40 % i favør til produsentene).

I St.meld. nr. 22 er det hentet inn inntektstall for ti filmer som har rapportert inntekter til Norsk filmfond i året 2003-2004. Disse inntektstallene brukes så for å gi et bilde av inntektsfordelingen til norsk film. Inntektsfordelingen viser at kino i Norge utgjør 51% av en produsents inntekt. Videre viser det at DVD salget står for 27% av inntektene, mens eksport står for 17%, salg til TV står for kun 4 % av inntektene, og ”annet i Norge”¹² kun 1%. I tillegg til disse inntektene kommer billettstøtten.

Figur 2.2: Fordeling av inntekter for norsk film, kilde St.meld.nr.22.



Når jeg skal beregne inntekter for norske filmer har jeg kun bruttobillettinntekter å forholde meg til. For å få mest mulig reelle inntektstall vil jeg finne inntektene fra andre markeder ved

¹² ”Annet i Norge” står for produkter som selges i forbindelse med en film. For barnefilmer kan man for eksempel ofte kjøpe bamser som representerer figurene i filmen.

å ta utgangspunkt i inntektstallene fra kino til produsent (25 % av bruttoinntektene), for så ved hjelp av forholdstall regne ut omtrentlige inntekter også fra andre markeder.

For perioden 1997- 2003 vil jeg benytte forholdstallene vist ovenfor. Men de første DVD-spillerne og -platene var tilgjengelig i november 1996 i Japan og i mars 1997 i USA. Norge fikk sine første DVD-spillere i løpet av året 1997. Jeg vil derfor ikke ta med dvd inntektene (27 % av inntektene), for filmer med premiere før 1999.

Disse forholdstallene bygger på inntektstall fra 2003 og 2004, dette er en stund siden. I følge Film&kino sin årsmelding i 2007 har det vært en dobling i salg av Dvd-er bare fra 2003 til 2007. Samtidig er prisen på Dvd-er gått ned i samme periode, så det er likevel ikke sikkert at inntektene fra DVD-salget har doblet seg i denne perioden.¹³

En viktig del av filmpolitikken å øke eksporten jf. 2.2.2. I følge rapporten til PWC ”Eksport av norsk film 2002-2007 –en kort gjennomgang” har eksporten av norske filmer gått og vel doblet seg fra 2003 til 2007.

Når jeg skal undersøke filmer i tidsperioden 2005-2008 velger jeg derfor å øke forholdstallene vist ovenfra. Jeg øker eksporten fra 17 % til 25 %, salg av dvd fra 27 % til 35 %, annet fra 1 % til 5 %, og Tv fra 4 % til 10 % av nettoinntekter til produsenter fra kino.

Med disse forholdstallene vil jeg mest sannsynlig overvurdere inntekten fra eksport og dvd-salget på 90-tallet noe, samtidig som jeg sannsynligvis undervurdere eksporten og dvd-salget fra 2003 til i dag. Men alt i alt tror og håper jeg at disse forholdstallene vil gi et noenlunde korrekt gjennomsnittlig inntektsbilde for norske filmer i perioden 1997 til 2008.

Mine estimerte inntektstall til produsent blir derfor som følger:

Inntektene til produsent fra kino, IN , er 25 % av bruttoinntekter. Jeg sier videre at inntekter til produsent fra andre markeder, IA , er for tidsperioden 1997-1998: $IA = 0,33 * IN$, for tidsperioden 1999-2004: $IA = IN$, og for tidsperioden 2005-2008: $IA = 1,33 * IN$.

Sammen med billettstøtte, B , og den eventuelle tilbakebetalingen til Norsk filminstitutt, TB , utgjør da totale inntekter til produsent: $TI = IN + B + IA$.

¹³ Så langt meg bekjent eksisterer det ikke inntektstall for salg av DVDer for norske filmer.

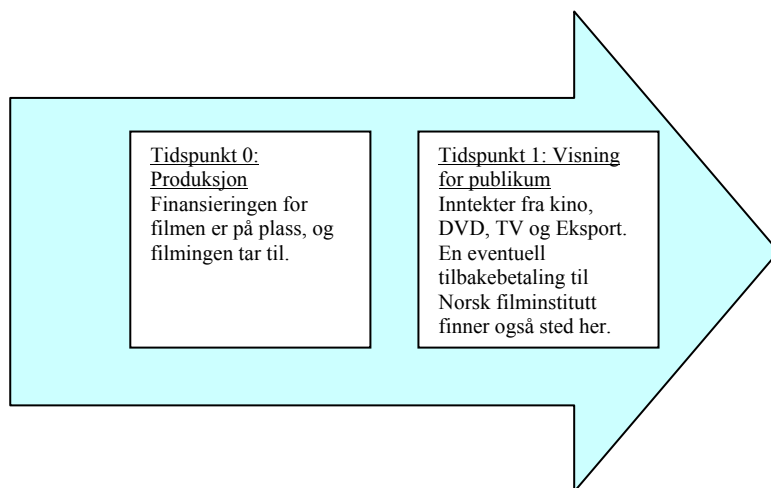
Når jeg i kapittel 4 skal se på lønnsomheten innen film vil jeg altså måtte benytte noe usikre inntektstall. I tillegg vil jeg måtte forholde meg til to noe ulike støttesystem for film, det ene som går fra 1997 til 2001, og et som går fra 2001 til 2008. Hvor endringene gjort etter 2001 innebærer at man i tillegg til en konsulent vurdert støtte også har fått innført støtte etter en markedsvurdering., og det ble innført en mild form for tilbakebetaling til Norsk filminstitutt, jf.2.3.

Desember 2008 hadde det som synes å bli en av tidenes mest suksessfulle norsk filmer premiere, nemlig Max Manus. Dette er en film som har opplevd en så lang levetid på kino at de inntektstallene som jeg har for den ikke er oppdaterte. Jeg velger likevel å beholde filmen som en del av mitt datamateriale.

2.5 Kapitalstrømmen til en film

En investor vil komme forholdsvis sent inni i prosessen med å lage en film, prosjektutviklingsperioden er over og filmen er klar for produksjon, jf. 2.1. Det tar gjennomsnittlig 1 år og lage en norsk film fra filmingen starter til filmen har premiere.¹⁴ Jeg tenker meg derfor to tidspunkt i filmproduksjonen sett fra en investors perspektiv:

Fig.2.1.1 Oversikt over kapitalstrømmen til en film



¹⁴ Opplyst på telefon fra Norsk filminstitutt.

Vi tenker oss to tidspunkt:

Tidspunkt 0: Finansieringene til filmen finner sted, og produksjonen av filmen tar til:

Produksjonskostnadene, P , blir finansier ved hjelp av egenfinansiering, E , og produksjonsstøtte fra norsk filminstitutt, S , dvs.: $P = S + E$.

Tidspunkt 1: Filmene blir vist på kino, og inntektene fra billettsalget og billettstøtten finner sted: Brutto inntekt fra kino, BI , produsentens inntekter fra kino

er: $IN = 0,25 * IB$. Filmene mottar også billettstøtte fra norsk filminstitutt som er 55% (100% for barnefilm) av bruttoinntektene, billettstøtten er:

$$B = 0,55 * I, (B_{\max} = \frac{1,2E}{0,55 * BI}). \text{ De totale inntektene fra kino, } KI, \text{ blir da:}$$

$KI = IN + B$. I tillegg får også filmen inntekter fra sekundermarkedene noe som fra 1996-1998 utgjør omtrent 1/3 mindre enn inntektene fra kino, mens de fra 1999-2004 utgjør like mye som inntektene fra kino, mens de fra 2005-2008 utgjør omtrent 1/3 mer. Inntekter fra andre markeder, AI , er for 1997-1998:

$$AI = 0,33IN, \text{ for 1999-2004: } AI = IN, \text{ mens det for 2005-2008 er:}$$

$$AI = 1,33 * IN. \text{ Totalt netto innspilt til produsent, } TI, \text{ er } TI = IN + BI + AI.$$

Tilbakebetalingen, TB , til Norsk filminstitutt tar til når filmen har begynt å tjene nettoinntekter. Produksjonsstøtten skal da tilbakebetales med et beløp som tilsvarer 35 % av nettoinntektene. Som nettoinntekter regnes de inntektene som overstiger godkjent egenfinansiering, E , med et tillegg på 30%, $1,3E$.

Krav om tilbakebetaling opphører når hele støttebeløpet er betalt tilbake, eller det har gått 5 år siden premieren, tilbakebetaling.

$$TB = \begin{cases} 0 & \text{Om } 0 \leq TI \leq 1,3E \\ 0,35TI - 1,3E & \text{Om } 1,3E \leq TI \leq S \\ S & \text{ellers} \end{cases}$$

Kontantstrømmen til en film sett fra et privat investors perspektiv/egenkapital perspektiv er:

$$K = (-E, TI - TB) \quad (2.1)$$

Kontantoverskudd til en film på tidspunkt 1 er: $K_1 = TI - TB$ (2.2)

Kapittel 3: Usikkerhet: et enkelt filmprosjekt og en portefølje

Som skrevet i innledningen til oppgaven er filmbransjen sterkt preget av usikkerhet. Det er tidlig i produksjonen av en film at hovedkostnadene til filmproduksjonen finner sted, mens det er først når den endelige filmen er klar og de første visningene har funnet sted at man vet hvordan filmen vil bli mottatt av publikum. Og det kjente sitatet av William Goldman ”med all respekt, ingen vet noen ting” har nærmest blitt et mantra innen bransjen.

Det er den private investorens perspektiv jeg har i denne oppgaven, og jeg vil følgelig også vurderer den usikkerheten som eksisterer innen filmbransjen ut fra dette perspektivet. Det er da viktig å ha klart for seg hva dette innebærer, valget om å eventuelt investere i filmprosjekt for en investor vil nemlig ha en annen usikkerhet knyttet til seg enn det et bestemt enkeltstående filmprosjektet i seg selv vil ha.

I dette kapitlet vil jeg først skrive om film og usikkerhet. Jeg vil her *ikke* ha den private investorens perspektiv, men se på de enkelte filmprosjekts usikkerhet isolert sett. De fleste tidligere gjorde forskningsprosjekter, masteroppgaver og ulike undersøkelser av filmbransjen har dette (ikke-investor) perspektivet, og jeg vil her kort referer til noen av dem fordi de gir et godt innblikk av noen særegne statistiske egenskaper ved filmbransjen. Til slutt i kapitlet vil jeg igjen innta den private investorens perspektiv og vise den økonomiske usikkerheten som en investor forholder seg til.

Knight (1921) definerte risikable situasjoner som tilfeller hvor det kan utledes objektive sannsynlighetsfordelinger over de aktuelle utfallene, mens han definerer usikkerhet som sannsynlighetsfordelinger over ikke kjente mulige utfall. Litteraturen i dag likestiller ofte begrepene risiko og usikkerhet, og i denne oppgaven likestiller også jeg begrepene risiko og usikkerhet.

3.1 Film og usikkerhet

I kapittel 2 har jeg en gjennomgang av den norske filmbransjen. I tillegg til denne norske bransjestrukturen er det en del særegne økonomiske egenskaper som kan beskrive film og resten av den "kreative bransjen" mer generelt, og som kan være med å forklare noe av usikkerheten som knytter seg til slike bransjer.

Det er stor usikkerhet om hvordan konsumenter vil vurdere et nytt "kreativt produkt", før man faktisk presenterer det for dem. En suksess kan sjelden bli spådd på forhånd; det er ikke en uttalt etterspørsel i markedet som fører til en kreativ suksess. Dette kan eksemplifiseres ved historien om da CBS network ble kontaktet angående en ide om et dukkeshow ("The Muppet Show") med ulike dyre-karakterer, CBS svarte på henvendelsen med at forskningsavdelingen deres hadde gjort en undersøkelse og kommet frem til at det ikke var etterspørsel etter et program som ble ledet av en frosk.

Økonomer har vært opptatt av å undersøke såkalt asymmetrisk informasjon mellom kjøper og selger, vanligvis sitter selger med mer informasjon en kjøper. Men i "kreative bransjer" er produktene såkalte "opplevelses goder" og kjøpers tilfredsstillelse vil være subjektiv. Problemet er altså ikke asymmetrisk informasjon, men symmetrisk uvitenhet.

Kostnadene innen "kreative bransjer" er ofte irreversible ("sunk cost"). Om et produkt viser seg å bli dårlig mottatt i markedet er kostnadene allerede foretatt, og videre investeringer er uten betydning.

(Caves 2000)

3.1.1 Et enkelt filmprosjekts usikkerhet

Media formidler stadig nytt om de store Hollywood produksjonene -og Hollywood stjernene som tjener millioner, og man kan fort blir ledet til å tro at Hollywood er en pengemaskin. Men De Vany (2006) viser i sin undersøkelse av over 2000 filmer fra Nord-Amerika i perioden 1984-1996 at 78 % av filmene taper penger. 22 % av filmene har en positiv profitt, og det er kun litt over 6 % av alle Hollywood filmer som tar 80 % av den totale profitten. Tapene er jevnere fordelt mellom filmene hvor 50 % av filmene som ikke har positiv profitt står for 80 % av det totale tapet.

Gaustad (2008) viser i sin rapport tilsvarende tall for norske filmer med premiere i 2005. Han viser at 73,7 % av alle filmer med premiere i 2005 hadde negativ avkastning på sin private kapital. Gaustad viser videre at av de filmene med positiv avkastning hadde alle en avkastning på over 35 %, mens den filmen som hadde størst avkastning hadde en positiv avkastning på hele 92 %.

Denne oppgaven undersøker norske filmer med premiere i tidsrommet 1997-2008. På grunnlag av det datamateriale jeg har tilgjengelig (beskrevet i kapittel 2), har jeg kommet frem til at 66 % av alle filmer i denne perioden hadde negativ avkastningsrate på sin private kapital. Av de 34 % av filmene med positiv avkastningsrate hadde vel 10 % en avkastning på over 100 %. Filmen med størst avkastning (”Heftig og begeistret”), hadde en avkastningsrate på hele 1133 %. Det kan være verdt å merke seg at blant de fem filmene med størst avkastningsrate er hele tre av filmene dokumentarer (”Heftig og begeistret”, ”Giganten”, og ”Alt om min far”) alle med relativt små produksjonskostnader. Når man ser dokumentarfilmene og ordinære spillefilmer hver for seg, viser det seg likevel at kun 24,3 % av alle dokumentarfilmene har en positiv avkastningsrate, mens hele 40% av ordinære spillefilmer har en positiv avkastningsrate. (For en metodisk gjennomgang av hvordan jeg har kommet frem til disse resultatene, og en videre analyse se kapittel 4).

Fig. 3.1 Avkastningsrater for norske filmer i perioden 1997-2008. Hvert ”punkt” i figuren representerer hver og en av filmene i mitt datamateriale.

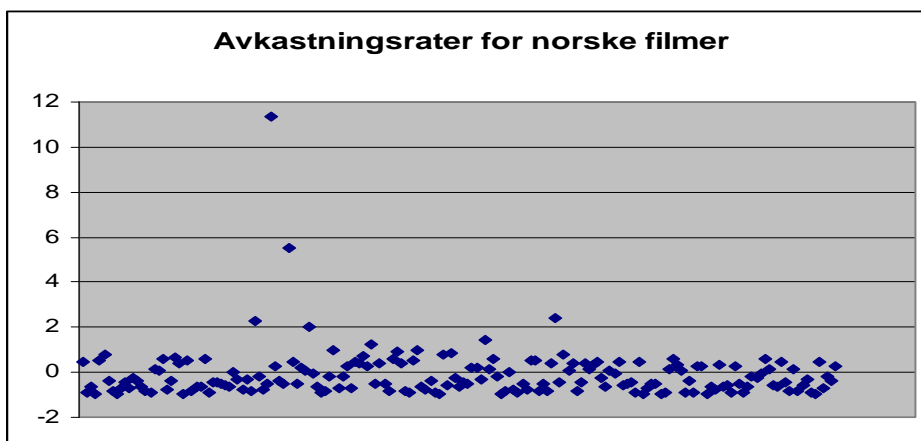
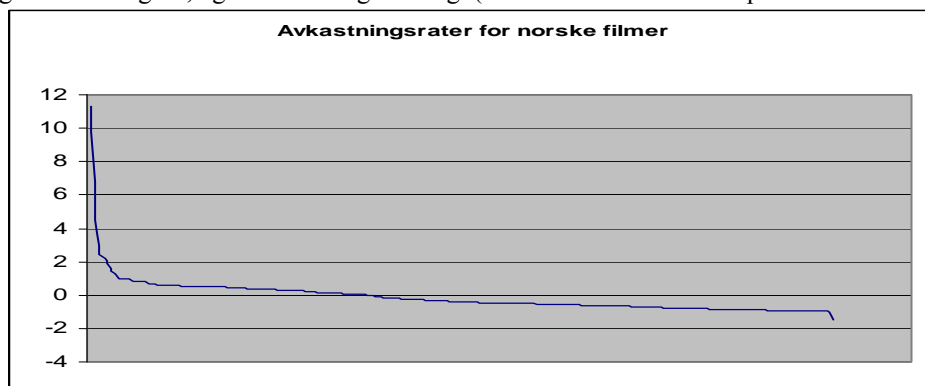


Fig. 3.1.1 Avkastningsrater for norske filmer i perioden 1997-2008 sortert etter størrelse. I figuren er filmene sortert etter størrelse hvor filmen med høyest avkastningsrate er lengst til venstre. Filmene er markert med en linje mellom seg slik at trenden i avkastningsratene skal komme klart frem; noen få filmer går godt, færre filmer går ekstremt godt, og flest filmer går dårlig. (Den horisontale aksene representerer hver og en av filmene).



Om jeg ser på undersøker mine avkastningsrater for 2005 (tilsvarende det året Gaustad undersøkte) finner jeg at 55,5 % av filmene går med underskudd, mens faktisk hele 44,4 % har positiv profitt. Mens filmen med størst avkastningsrate i 2005 faktisk har en avkastning på hele 243 % ("Giganten").

Vi ser at jeg har noe bedre avkastningstall enn både De Vany og de Gaustad har i sine undersøkelser. Dette kan skyldes flere ting. Når det gjelder De Vany's undersøkelse så undersøker han for det første kun inntekt som kommer fra kinovisning, i tillegg så undersøker han filmer fra et helt annet tidsrom enn meg, og et mye større antall filmer enn meg. Dessuten har ikke filmene i Nord-Amerika statlig støtte (men på den andre siden har disse filmene et større potensielt publikum enn norske filmer). Følgelig så kan det vanskelig la seg gjøre å lokalisere grunnen til at resultatene blir så pass ulike. Når det gjelder det faktum at jeg og Gaustad har ulike filmavkastningstall må man undersøke nærmere metoden brukt for å komme frem til de ulike resultatene. Dette er noe vanskelig fordi Gaustad i liten grad forklarer sine fremgangsmåter og hvilke tall han har tilgjengelig og bygger på. Men det kan virke som om vi har noe ulike måter å regne inntekt til produsent på (jf. avsnitt 2.4.2 ovenfor og Gaustad side 29), og at vi regner ut avkastningsratene noe ulikt (jf. avsnitt 4.2.4 og Gaustad side 32).

Det faktum at jeg har noe ulike avkastningstall enn både De Vany og Gaustad rokker likevel ikke ved hovedtendenser/trender som er tydelig i alle de tre undersøkelsene. Filmbransjen er preget av at noen få filmer går godt, færre filmer som går ekstremt godt,

såkalte ”blockbusters”, og flest filmer som går dårlig (jf.fig.3.1.1 ovenfor). Filmbransjen kan sies å være en bransje av ekstreme utfall.

Usikkerheten til en film isolert sett kan man beskrive ved hjelp av variansen til profitten til filmprosjektet.

Variansen til film satt opp formelt kan vises ved:

Forventningsverdien til en stokastisk variabel (her profitten/avkastningen til en film), \tilde{X} , gitt en sannsynlighetsfordeling, \tilde{p} , er et veid gjennomsnitt av utfallene i de forskjellige tilstandene, $s \in \mathcal{S}$:

$$E[\tilde{X}] = \sum_{s \in \mathcal{S}} p_s X_s$$

Varians er et mål på spredningen til en stokastisk variabel, \tilde{X} . Variansen er forventningen til kvadratet til avviket fra forventningsverdien:

$$\sigma^2(\tilde{X}) = E[(\tilde{X} - E[\tilde{X}])^2] \quad (3.1)$$

De Vany og Walls har estimert sannsynlighetsfordelingen av langfilmers billettinntekter og de argumenterer for at film er en bransje som ikke operer innenfor et tradisjonelt normalfordelt rammeverk. ”The movie business is not ”normal” because outcomes do not follow a normal probability distribution. The probability distribution is highly skewed with a ”heavy” upper tail with a theoretical variance far beyond the sample variance (De Vany and Walls 1999:286). Isteden argumenterer De Vany for at det filminntekter asymptotisk følger en Paretofordeling. En fordeling med uendelig varians har hyppige store verdier som ligger langt fra de andre verdiene. Sannsynlighetstettheten til en Paretofordeling er konsentrert omkring filmer med lave billettinntekter, til forskjell fra en normalfordeling hvor tettheten er størst omkring en forventningsverdi. Sannsynligheten forsvinner i den ene enden hvor de få ekstremt godt besøkte filmene ligger.

De Vany og Walls har som skrevet ovenfor undersøkt filmer produsert i Nord- Amerika, det er derfor ikke opplagt at disse resultatene er overførbare til norske forhold hvor vi både har et mindre marked, støtteordninger for film og andre produksjonskostnader å forholde oss til.

”Blockbusters” og prediksjon av suksess

Det å undersøke om det eksisterer såkalte ”suksessfaktorer” for film/ om det er mulig å prekære en suksess, er noe som går igjen i flere av de økonomiske undersøkelser som omhandler film, det som gjerne blir undersøkt da er gjerne skuespillers, filmsjangers, aldersgrense osv. betydning for en eventuell suksess.

De Vany undersøker det Nord- Amerikanske film markedet og konkluderer med at det ikke lar seg gjøre å predekere en films suksess. ”Forecasts of expected revenues are meaningless because the possibilities do not converge on a mean; they diverge over the entire outcome space with an infinite variance. This explain precisely why ”nobody knows anything” in the movie business (De Vany 2006: 98).

I masteroppgaven ”Motion picture finance and success determinants. A North European story” kommer Maanpää fram til at det nordiske filmmarkedet er noe lettere å predikere enn filmmarkedet i Nord Amerika. Maanpää viser blant annet at størrelsene på produksjonskostnadene (budsjettet til en film) er en signifikant prediktor for kinoinntekter, men på den andre siden gir ikke store produksjoner så god avkastning som mindre produksjoner (det kan synes som disse funnene langt på vei også tilsvarer mine funn, som skrevet ovenfor er tre av de fem filmene i mitt datamateriale med størst avkastning dokumentarfilmer med relativt små produksjonskostnader). Videre finner Maanpää at både valg av skuespiller og regissør har en påvirkning på inntjening til kino. Videre har også filmer som bygger på kjente litterære verk betydning for inntjeningen. Men kjente skuespillere, regissører og filmer som bygger på kjente bøker har bare betydning for hvordan filmen gjør det i hjemmemarkedet (fordi skuespiellerne/regissøren og boken er ikke kjent for et internasjonalt publikum). Når det gjelder sjanger viser Maanpää at komedier og animasjoner (familiefilmer) gjør det gjennomgående bedre enn dokumentarfilmer.

De Vany hevder at det er umulig å forutsi en suksess, samtidig som han påpeker at det viktigste for en films suksess/profitt er at den går lenge på kino og om en film som går lenge på kino avhenger ene og alene på publikum. ”The most uplifting of our results is that the most important element in a movie`s financial success is a long run. Weeks after the opening, after the effect of marketing hype, wide-release openings, special effects and big budgets are gone, what remains is the most important determinant of a movie`s success of all- that the audience loves it” (De Vany 2006:98).

Men hvordan skal et publikum kunne vite om de "elsker" en film før de har sett den? Dette leder oss over til et annet tema som også er forholdsvis mye undersøkt inne film; Informasjonsoverføring som en forutsetning for en films suksess.

"Informasjonskanaler": Filmkritikk, filmpriser og "by mouth"

Film er et opplevelsesgode. Publikum vet ikke før etter de har sett filmen om den er verd pengene og tiden. Før en person bestemmer seg for å se en film vil han/hun derfor prøve å få så mye informasjon om filmen som mulig. Det foregår en informasjonsoverføring via flere "kanaler" som via direkte markedsføring, filmkritikker, filmpriser (/nominasjoner), antall åpningssteder, at man hører fra "noen" at en film er bra ("by mouth"), før den endelige beslutning om å se en film finner sted.

De Vany konkluderer med, som skrevet ovenfor, at ikke noe kan predikere en films suksess. Han fremhever isteden den betydningen påvirkningen som skjer *mellom* publikum har ("by mouth"). De Vany hevder at det skjer en dynamisk påvirkning mellom et eventuelt publikum hvor den ukentlige etterspørselen etter en film stokastisk avhenger av tidligere etterspørsel. En film som går godt/lenge på kino vil kjennetegnes ved at etterspørselen blir større og større ettersom ukene går og nok publikum har sett filmen til å sette i gang en overføring av (positiv) informasjon om den til andre potensielle publikummere. For å prøve å sette i gang en slik (dynamisk) etterspørsel vil filmskapere prøve å åpne stort på mange kinoer, ved å ha med filmstjerner, spesielle effekter osv., Dette er potensielt risikofylt fordi pengene brukes før man vet hvordan inntjeningen vil bli ("sunk costs"). De Vany hevder at disse forsøkene fra filmskaperne side har liten hensikt fordi det er først etter noen uker, når effektene fra disse "anstrengelsene" er forsvunnet, effekten av publikums egen "dom" over filmen starter, og det er dette som er av virkelig betydning for hvordan det vil gå med inntektene til filmen.

(De Vany 2006)

En annen "informasjonskanal" mellom en film og publikum er filmpriser. I artikkelen "For Oscar glory or Oscar money?" undersøker Deuchert, Adjamah og Pauly effekten Oscar-nominasjon og Oscar-priser har på avkastningen til filmen. De finner at det å bli nominert til en Oscar genererer store ekstra inntekter, mens det å faktisk vinne prisen kun gir litt ekstra inntekt utover dette. Man kan forstå dette ved å se på en nominasjon som et signal til et publikum om at filmen er severdig (men hvorvidt den faktisk vinner eller ei er av mindre

betydning). Det finnes ingen tilsvarende undersøkelser for filmer i Norge og Amanda-prisens betydning, men trolig vil betydningen være av tilsvarende karakter.

I artikkelen ”Filmkritikkens og distribusjonens rolle for filmers økonomisk suksess” undersøker Thrane filmkritikkens og distribusjonens rolle for norske filmers suksess. Han undersøker hvordan kritikkene i avisene Aftenposten, Dagbladet og VG virker inn på billettinntektene. Han kommer frem til tre hovedresultat, for det først finner Thrane ut at jo bedre kritikker jo større billettinntekter vil en film kunne oppnå. Thrane viser at en film som oppnår en femmer på terningen, vil jevnt spille inn mer enn to og en halv ganger så mye penger som en film som oppnår en toer. Thrane kommer også frem til at jo større distribusjon en film har, jo høyere vil billettinntektene bli. Og til sist finner han at jo større distribusjon en film har, av jo mindre betydning vil kritikken være. I en kommentar til Thranes undersøkelse skriver Tarjei Havnes og Fredrik Willumsen at problemet til Thrane er at han utelater variabelen ”kvalitet” i sin regresjon. Og i tillegg peker de på at distribusjon henger sammen med forventet inntjening og derfor ikke er en uavhengig variabel som kan analyseres ved hjelp av OLS-regresjon på den måten som det er gjort. Havnes og Willumsen forstår altså ”kvalitet” som en objektiv egenskap ved en film. En anmelders gode kritikk vil etter deres mening derfor ta opp i seg filmens ”høye kvalitet” slik at kritikken vil få en høyere effekt på billettinntekt enn det den har i realiteten. De mener derfor at det må undersøkes for en films ”kvalitet” og dette gjør de ved å bruke filmanmeldelser som det norske publikummet ikke har kjennskap til, og som dermed ikke kan hå påvirket dem. Det resultatet som de kommer frem til er at høye terningkast fortsatt ser ut til å gi høyere billettinntekter, men at estimatet ikke lengre er signifikant. Havnes og Willumsen prøver altså å måle ”kvalitet”, men etter min mening er dette ikke mulig fordi suksess ikke er en objektiv egenskap ved en film, men en subjektiv opplevelse ved den som ser filmen. Det er i ”informasjons overføringen” fra filmskaperne til et publikum at kritikken blir viktig. Når man så undersøker billettinntekter vil disse bli påvirket av kritikken gitt, først etter at publikum har sett filmen vil de kunne si noe om kvaliteten. Det er publikum som er de ”virkelige kritikerne” (dette kan også underbygges ved De Vanys argumentasjon at det er påvirkningen *mellom* publikummerne som er av betydning for en films suksess). En kritikers subjektive opplevelse av filmen vil uttrykke seg gjennom den kritikken den gir, opplever kritikeren filmen som ”kvalitet” vil dette reflekteres i anmeldelsen og flere vil følgelig se filmen. Slik kan man hevde at det er en sammenheng mellom ”kvalitet” (slik kritikeren opplever filmen), filmkritikk og billettinntekt. Når jeg i

denne avhandlingen har profitt som mål på en suksessfull film, vil følgelig dette målet også kunne være korrelert med andre mål for suksess som for eksempel en god kritikk.

Det at det er stor usikkerhet knyttet til et enkelt filmprosjekt er det liten tvil om, ingen kunne vel forutsi at et dukkeshow ledet av en frosk ("The Muppet Show") skulle bli en av verdens største kommersielle suksesser. Eller at en dokumentarfilm om et mannskor fra Berlevåg ("Heftig og begeistret") skulle bli en av Norges største filmsuksesser. Men det er også den særegne usikkerheten som preger filmbransjen som gjør at det er mulig å få de ekstreme utfallene med noen få filmer, "blockbusters", som går ekstremt godt. "The average of the motion picture box-office revenues depends almost entirely on a few extreme revenue outcomes in the upper tail whose chances are extremely small. Success is tied to the extremal events, not the average; the average is driven by the rare, extremal events." (De Vany and Walls 1999: 286)

3.2 Investors usikkerhet/Porteføljens usikkerhet

Så langt i kapitlet har jeg skrevet om filmbransjens usikkerhet / usikkerheten for en enkelt film. En ekstern investor vurderer ikke et enkelt filmprosjekts usikkerhet, men derimot hele sin porteføljes usikkerhet, når han vurderer risiko. Det er viktig å ha klart for seg betydningen av dette; valget om å eventuelt investere i et filmprosjekt, vil nemlig kunne ha en annen usikkerhet knyttet til seg, enn det selve filmprosjektet i seg selv vil ha. Filmprosjektet vil bli vurdert sammen med andre prosjekter.

Som vist ovenfor er forventningsverdien til en stokastisk variabel (her avkastningen til en film), \tilde{X} , gitt en sannsynlighetsfordeling, \tilde{p} , er et veid gjennomsnitt av utfallene i de forskjellige tilstandene, $s \in S$:

$$E[\tilde{X}] = E_p[\tilde{X}] := \sum_{s \in S} p_s X_s$$

Varians er et mål på spredningen til en stokastisk variabel, \tilde{X} . Variansen er forventningen til kvadratet til avviket fra forventningsverdien:

$$\sigma^2(\tilde{X}) = E[(\tilde{X} - E[\tilde{X}])^2] \quad (3.1)$$

Standardavviket:

$$\sigma(\tilde{x}) = \sqrt{\sigma^2(\tilde{x})}$$

Men dette er ikke et korrekt risikomål for en investor, en investoren vil være opptatt av *hele* sin porteføljes risiko.

Kovarians er et mål på lineær samvariasjon mellom to stokastiske variabler \tilde{X} (her avkastningen til en film) og \tilde{Y} (her resten av investors portefølje. Siden vi ikke kjenner ”vår” investor tenker vi oss her at denne porteføljen er hele markedet, markedsporteføljen):

$$\text{Cov}(\tilde{X}, \tilde{Y}) := E[(\tilde{X} - E[\tilde{X}])(\tilde{Y} - E[\tilde{Y}])] \quad (3.2)$$

For å få et mål på lineær samvariasjon som er uavhengig av målenhet, dividerer vi kovariansen med standardavvikene. Dette gir oss korrelasjonskoeffisienten:

$$\rho(\tilde{X}, \tilde{Y}) = \frac{\text{cov}(\tilde{X}, \tilde{Y})}{\sigma(\tilde{X})\sigma(\tilde{Y})}$$

Korrelasjonskoeffisienten måler (for eksempel) hvordan et filmprosjekt og en portefølje varierer i forhold til hverandre. Om disse er fullstendig positivt korrelert (går fullstendig i takt), er korrelasjonskoeffisienten +1. Motsatt gir en perfekt negativ korrelasjonskoeffisienten -1. $-1 \leq \rho(\tilde{X}, \tilde{Y}) \leq 1$.

Vi tenker oss så en portefølje av flere aktiva (her tenker vi oss den består av både filmprosjekt og verdipapir), $i \in I$. En portefølje $a = (a_1, \dots, a_n)$, er gitt ved beløpet a_i , en investerer i hver aktiva, i . Siden a_i -ene er hvor mye man investerer i aktiva i må de summere den totale investeringen, X_0 , dvs. $\sum_{i \in I} a_i = X_0$. Ofte setter vi $X_0 = 1$. Da kan vi tolke a_i som andelen investert i verdipapir i . Om r_i er den usikre avkastningsraten til aktiva $i \in I$ er

$$\text{avkastningsraten til en portefølje } a : \tilde{r}(a) = \sum_{i \in I} a_i r_i$$

Risiko er knyttet til sluttformuen. Derfor er et naturlig mål på økonomisk risiko for et verdipapir, i , den marginale virkningen på standardavviket til avkastningsraten til porteføljen en holder, a , av å øke investeringsbeløpet, a_i :

$$\partial_{a_i} \sigma^2(\tilde{r}(a)) = \frac{\text{cov}(\tilde{r}_i, \tilde{r}_a)}{\sigma(\tilde{r}_a)} = \sigma(\tilde{r}_i) \rho(\tilde{r}_i, \tilde{r}(a)) \quad (3.3)$$

(For en utledning av denne siste overgangen se Sandvik 2009:98)

Den økonomiske risikoen til et filmprosjekt er altså produktet av standardavviket til (avkastningsraten til) filmprosjektet og korrelasjonskoeffisienten (avkastningsratene) mellom filmprosjektet og porteføljen investoren holder (her markedsporteføljen). Den økonomiske risikoen viser den marginale effekten på porteføljen ved å øke investeringene i filmprosjekt i . Denne risikoen omtales ofte som den systematiske risikoen.

(Sandvik 2009)

Når en investor vurderer å investere i et filmprosjekt, ser vi av uttrykk (3.3) at han vil måtte vurdere usikkerheten i forhold til hele sin portefølje, ikke kun et filmprosjektets usikkerhet i seg selv. Det er denne definisjonen av økonomisk usikkerhet som danner grunnlaget for kapitalverdimodellen som jeg vil benytte i kapittel 4 når jeg skal undersøke lønnsomheten innen norsk film.

Kapittel 4: Lønnsomhet innen film

Så langt i oppgaven har jeg gitt en beskrivelse av norsk film; bransjestruktur, støtteordninger, filmøkonomi, og jeg har beskrevet den usikkerheten som er knyttet til et enkelt filmprosjekt, og den økonomiske usikkerheten som en investor vil forholde seg til ved en eventuell investering i film. Når en privat investor skal gå inn og avgjøre hvorvidt han vil investere i film vil han ikke nødvendigvis ha all denne kunnskapen om filmbransjen, men investoren vil stille visse avkastningskrav. Det er konstruert beslutningsmodeller/investeringsmodeller som implisitt tar hensyn til bransjestruktur og usikkerhet, og som følgelig da viser forventet avkastningskrav. Ved hjelp av slike investeringsmodeller vil investorer kunne avgjøre hvorvidt han skal gå inn i et prosjekt eller ikke.

Kapitalverdimodellen er kanskje den mest brukte modellen for å finne avkastningskravet til egenkapitalen. Modellen viser den alternative avkastningen som er i markedet med samme systematiske risiko; den tar utgangspunkt i usikkerheten til en investors portefølje. Med dette som utgangspunkt viser kapitalverdimodellen hvordan en marginal investering påvirker risikoen til en investor. Kapitalverdimodellen blir ofte foretrukket selv om den ikke gir et helt korrekt bilde av virkeligheten. Siden andre, mer komplekse modeller bare forklarer avkastningen noe bedre, blir kapitalverdimodellen likevel ofte foretrukket på grunn av sin enkelhet.

Netto nåverdi som lønnsomhetsmål har et sterkt fundament i økonomisk teori. Netto nåverdi åpner for en rekke modeller for å verdsette prosjekter på bakgrunn av nåverdiberegninger. Jeg vil her benytte meg av både en modell med risikojustert rente, og benytte meg av en såkalt sikkerhetsekvivalent verdsettingsmodell (begge bygger på kapitalverdimodellen), jeg vil så diskutere eventuelle ulikheter mellom de ulike modellene.

Når jeg nå foretar en analyse ved hjelp av kapitalverdimodellen håper jeg at jeg ut fra dette vil kunne si noe om lønnsomheten innen norsk film.

4.1 Prosjektvurdering under usikkerhet

4.1.1 Kapitalverdimodellen (CAPM)

Kapitalverdimodellen er egentlig en modell utviklet for å beskrive verdipapirmarkedet, men den kan også benyttes for å vurdere et (film) prosjekts avkastning under usikkerhet. Dette fordi kapitalverdimodellen vil gi oss den forventede avkastningsraten på et prosjekt med tilsvarende systematisk risiko som prosjektet i markedet.

Kapitalverdimodellen skal gi et avkastningskrav til et aktivum avhengig av hvor risikabelt det er i forhold til markedsporteføljen. *Markedsporteføljen er den internasjonale porteføljen av alle aktiva.* Investorene skal få betalt for å ta systematisk risiko. Jo mer slik risiko en investor tar, desto mer avkastning skal investoren få tilbake i forventning.

Kapitalverdimodellen:

$$E[\tilde{r}_i] = r_0 + \beta_i (E[\tilde{r}_M] - r_0), \text{ for alle verdipapir } i \quad (4.1)$$

Hvor:

$E[\tilde{r}_i]$ er forventet avkastning på verdipapir i

r_0 er den risikofrie renten i neste periode

$(E[\tilde{r}_M] - r_0)$ er markedets forventede risikopremie

β_i er et parameter som gir et mål på risiko i forhold til markedet

$$\beta_i = \frac{Cov(\tilde{r}_i, \tilde{r}_M)}{Var(\tilde{r}_M)} \quad (4.2)$$

Hvor:

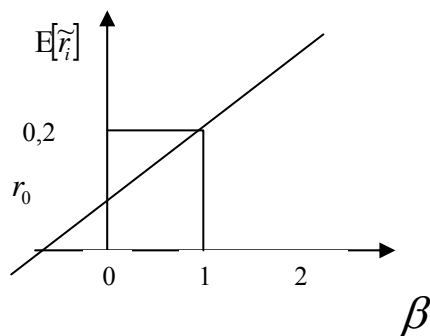
$Cov(\tilde{r}_i, \tilde{r}_M) = \sigma_{iM}$; kovariansen mellom verdipapir i og markedet

$Var(\tilde{r}_M) = \sigma^2$; variansen til markedet

Varians og kovarians er definert i (3.1) og (3.2).

Figur 4.1 viser hvordan en investering i for eksempel en "gjennomsnitt film" vil variere i (forventing i avkastningen) mot markedsporteføljen. Dersom et "gjennomsnitt filmen" har mer systematisk risiko enn markedsporteføljen, vil betaverdien til dette verdipapiret ligge over 1, mens i det motsatte tilfellet vil betaverdien være under 1. Det er ikke noe hinder for at β er negativ. Dette vil bare si at verdipapiret har en negativ samvariasjon med markedsporteføljen.

Figur 4.1: Verdipapirmarkedslinjen



(Sandvik 2009)

Forutsetninger for kapitalverdimodellen:

For å kunne bruke kapitalverdimodellen må følgende forutsetninger være tilstede

- Investorene har ingen transaksjonskostnader.
- Det er tillatt å ta både en lang og en kort posisjon i alle risikable aktiva.
- Investorene er risikoaverse.
- Tidshorisonen eller planleggingstiden er 1 og lik for alle.
- Alle aktiva, inkludert menneskelig kapital, kan omsettes i markedet.
- Utlånsrenta og innlånsrenta er risikofrie, og alle kan låne eller låne ut penger.
- Investorene kontrollerer risiko gjennom diversifisering.
- Skattesatsen er null for alle. Derfor spiller det ingen rolle om overskuddet betales ut i utbytte eller kapitalgevinst.
- Det antas at det er et stort antall investorer, slik at alle investorer blir pristakere. Det vil si at prisen blir gitt av markedet.
- Alle investorer analyserer de risikable aktivaene likt. De deler også samme oppfatninger av hvordan fremtiden ser ut for dem. Med andre ord eksisterer det

homogene forventninger om framtidsutsiktene.

(Bodie, Kane & Marcus 2005)

Enhver teoretisk tenkt modell vil ha implikasjoner som gjør at den vanskelig vil oppfylle alle empiriske forutsetninger. Jeg har så langt i oppgaven allerede inntatt perspektivet til en ”gjennomsnitts” investor noe som da allerede impliserer blant annet at han er risikoavers, at han har en veldiversifisert portefølje og at han er pristaker, jf. 1.4. ”Vår” investor vil så investere i en ”gjennomsnitts film”, og som skrevet i kapittel 2 har film en tidshorison på ett år. I analysen vil jeg videre heller ikke ta hensyn til verken renter eller skatt (jeg mener dette ikke er nødvendig, siden det kun er avkastningen til egenkapitalen jeg er interessert i). Jeg har altså allerede lagt en del føringer på analysen som kanskje ikke oppfyller alle empiriske implikasjoner, slik sett mener jeg kapitalverdimodellen ikke fører til mindre empirisk relevans til oppgaven. Jeg mener kapitalverdimodellen egner seg godt for denne analysen.

4.1.2 Nåverdikriterium

Man kan finne fremtidsverdien av usikre prosjekt ved å sette opp såkalte nåverdmodeller. Nåverdien gir oss dagens verdi av noe som skal blir utbetalt en gang i fremtiden. Alle uavhengige prosjekter med positiv nåverdi bør derfor igangsettes.

Jeg vil her benytte meg av to ulike modeller, en modell med risikojustert rente og en sikkerhetsekvivalent modell, for å komme frem til nåverdien for et filmprosjekt.

I kapittel 2 viste jeg at kontantstrømmen til en film sett fra et egenkapital perspektiv er:

$$K = (-E, TI - TB). \text{ Og at kontantoverskudd til en film på tidspunkt 1 er: } K_1 = TI - TB .$$

Investeringskostnadene sett fra en investors perspektiv/en produsents perspektiv er egenfinansieringen, E , (jf.2.4.1).

Verdsetting med risikojustert rente

Vi kan skrive kapitalverdimodellen, (4.1), som nåverdien, NV , av framtidige inntekter, \tilde{K}_1 :

$$NV = -E + \frac{E[\tilde{K}_1]}{1 + r_0 + \beta_i([\tilde{r}_M] - r_0)} \quad (4.3)$$

Hvor nåverdien av et usikkert investeringsprosjekt er fremtidsverdien av prosjektet (bygger på historiske data) dividert med den sikre renten og en risikopremie (funnet ved hjelp av kapitalverdimodellen).

Et problem med denne metoden er at det er den alternative forventede avkastningen til prosjektet, er avkastningsraten om det hadde vært i markedet. Det samme gjelder for avkastningsratene som vi beregner beta på grunnlag av. Så avkastningsraten vi egentlig burde brukt for å regne ut beta for burde være fremtidsverdien for prosjektet og ikke investeringskostnadene (som for et investorsperspektiv i film er lik egenkapitalen). Vi ser at om vi skulle gjort dette ville vi havnet i en sirkel, for det er jo nettopp fremtidsverdien av prosjektet vi ønsker å finne. En kan vise at for uavhengige prosjekt gir risikojustert rentemetoden, basert på internrenter rett svar for spørsmål om et prosjekt er lønnsomt, men nåverdien blir for stor. Dette problemet unngår vi med sikkerhetsekvivalentbasert verdsetting.

Sikkerhetsekvivalentbasert verdsetting

La kontantstrømsbetaen til prosjekt i være:

$$b_i = \frac{Cov(\tilde{K}_i, \tilde{r}_M)}{Var(\tilde{r}_M)} \quad (4.4)$$

Denne er lik den vanlige betaen, β (4.2), bortsett fra at vi har erstattet avkastningsraten til verdipapir i med kontantoverskuddet i kovariansen. Men i motsetning til den "vanlige" betaen sier ikke kontantstrømbetaen oss noe, den er kun et "regneteknisk steg" på veien for å finne nåverdien ved hjelp av den sikkerhetsekvivalente verdsettingsmetoden.

Vi lar $\delta = \frac{1}{1+r_0}$ være den sikre diskonteringsfaktoren fra 0 til 1.

Vi kan nå skrive kapitalverdimodellen, (4.1), som nåverdien, NV , av framtidige inntekter:

$$NV = \delta \left(E[\tilde{K}_i] - b_i (E[\tilde{r}_M] - r_0) \right) - E \quad (4.5)$$

Uttrykket i parentesen er sikkerhetsekvivalenten til K_1

$$SE(\tilde{K}_1) := E[\tilde{K}_1] - b_i(E[\tilde{r}_M] - r_0)$$

Altså er verdien av et prosjekt i dag nåverdien (med den sikre diskonteringsfaktoren) av den framtidige sikkerhetsekvivalenten.

(Sandvik 2009)

4.2 Analyse av lønnsomhet innen film

Jeg bygger analysen på ”Nøkkeltallene” mottatt fra Norsk filminstitutt (vedlegg 1). Jeg vil gjøre analysen på bakgrunn av de antagelser og begrensinger som jeg gjennomgikk i kapittel 2. Selve analysen er utført i Excel.

Siden jeg har filmtall fra det året en film har premiere mens konsumprisen, KPI, blir oppdatert kontinuerlig, vil jeg her i oppgaven alltid benytte konsumprisen fra midten av året (slutten av juni).

Denne oppgaven har en investors perspektiv dvs. jeg har perspektivet til en person som allerede forvalter en portefølje og som vurderer å investere i film i tillegg/gå inn i nytt filmprosjekt, i håp om å oppnå profitt. På samme måte som min investor representerer en ”gjennomsnittlig” investor vil den filmen som han vurderer å investere i representere en ”gjennomsnitts” film. Jeg vil både å finner uveide avkastningsrater, noe som vil tilsvare at investoren vil investere et gitt pengebeløp i alle norske filmer. Jeg finner også et veide avkastningsrater, noe som da vil tilsvare at investoren investerer en viss (prosent) andel i alle norske filmer. Når en investor investerer en andel i hver film vil det si at han investerer mer i (vekker tyngre) store filmer enn små filmer.

Vi så at ved sikkerhetsekvivalentbasert verdsetting (4.5) bruker vi fremtidsverdier for å finne nåverdiene, disse fremtidsverdiene bygger på historiske tall (kontantoverskudd) som da allerede har ”tatt opp i seg” at filmene er av ulik størrelse. De vektete avkastningsratene brukes derfor kun for å finne nåverdiene med risikojustert rente, siden nåverdi med sikkerhetsekvivalent verdsetting allerede tilsvare en vektet strategi.

Når jeg skal ”veie” avkastningsratene velger jeg å benytte en vekt som bygger på produksjonskostnadene, P . Grunnen til at jeg velger å vekte med produksjonskostnadene og ikke egenkapitalen, E , (det er avkastningsraten til egenkapitalen som er det interessante for en privat investor og som jeg undersøker her) er fordi at egenkapitalen vil avhenge av hvilken støtteordning filmen går inn under (filmene vil minimum ha en egenkapital på 50% om den får støtte etter markedsvurdering, mens den vil ha en egenkapital på minimum 25% om den har fått støtte etter såkalt konsulentvurdering, jf.2.4.1). Det er selvsagt mulig at også produksjonskostnadene blir påvirket av hvilken støtteordning filmen går inn under, men ut fra mitt datagrunnlag har ikke jeg mulighet til å kunne si noe om dette. Jeg velger derfor å tenke på produksjonskostnadene som uavhengig av støtteordningene.

I avgrensingen til oppgaven skrev jeg at jeg ville undersøke filmer som ble produsert med henblikk på ordinær kinopremier og -visning, både spillefilm, og kinodokumentarer. Jeg undersøker først alle filmer under ett, før jeg i neste avsnitt, 4.3, blant annet deler filmer opp etter kategori (spillefilm/dokumentar), og etter ulike støttesystemer.

4.2.1 Inntekt til film

Som beskrevet og forklart i kapittel 2 eksisterer det ikke offisiell statistikk over inntektstallene for norsk film, utenom for bruttoinntekter til kino.

Jeg antar at inntektene til produsent fra kino, IN , er 25% av bruttoinntekter, jf. 2.4.2.

Jeg finner inntekter til produsent fra andre markeder, IA , ved å regne for tidsperioden 1997-1998: $IA = 0,33 * IN$, for tidsperioden 1999-2004: $IA = IN$, og for tidsperioden 2005-2008: $IA = 1,33 * IN$, jf. 2.4.2.

Regler for billettstøtten, B , og regler for den eventuelle tilbakebetalingen til norsk filminstitutt, TB er beskrevet i avsnitt 2.3.

Tilbakebetalingen til norsk filminstitutt var en av de nye reglene for støtte som ble innført i 2001, jeg regner derfor med tilbakebetaling kun for filmer med premiere fra og med 2002.

Totale inntekter, TI , til produsent er gitt ved: $TI = IN + B + IA$, jf. 2.4.3.

4.2.2 Kontantoverskudd for film

Kontantoverskudd til en film på visningstidspunktet er som vist ved $K_1 = TI - TB$

Når jeg skal undersøke nåverdien av en ”gjennomsnittsfilm” vil jeg ta et gjennomsnittsmål for de reelle kontantoverskuddene for hver film, hvor kontantoverskuddet da er regulert for inflasjon (jeg gjør alle kontantoverskuddene om til ”2008 tall”). Jeg benytter formel:

Inflasjonskorrigert kontantoverskudd, $K_1^{2008} = \frac{KPI_{2008}}{KPI_t} * K_1^t$, hvor t er premiereåret.

Jeg finner så et (aritmetisk) gjennomsnitt ut fra disse tallene ved hjelp av formelen:

$$\bar{K}_1 = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n K_{1i}, \text{ der } K_{1i} \text{ er antall kontantoverskudd (antall filmer)}$$

Jeg finner at gjennomsnittlig reelt kontantoverskudd for norsk film i tidsperioden 1997-2008 er på 6, 23 mill. kr.

4.2.3 Egenkapital

Egenkapitalen/egenfinansieringen har jeg mottatt tall for fra norsk filminstitutt.

Det tar gjennomsnittlig ca. et år fra selve produksjonen av filmen finner sted, til filmen har premiere, og en eventuell tilbakebetaling til norsk filminstitutt starter. jf. 2.4.3. Vi har altså en tidshorisont på ett år. I ”nøkkeltallene” er alle filmtallene oppført i premiereåret, det vil si at blant annet tallene kalkyle (produksjonskostnadene), samlet statsstøtte og egenkapitalen er oppført året etter de ”ble benyttet” (året før premieren). For eksempel har filmen ”Kroppen min” som står oppført i premiereåret 2002 en egenkapital fra 2001. Jeg korrigerer derfor egenkapitalen for prisstigning ett år frem i tid slik at alle de inn –og utbetalinger (som jeg undersøker i denne analysen) skjer i pengeenheten fra premiereåret.

Jeg finner egenkapitalen i pengeenheten fra visningsåret ved å benytte formelen:

$$E_{t+1} = \frac{KPI_{t+1}}{KPI_t} * E_t.$$

Når jeg så skal finne egenkapitalen for en ”gjennomsnittsfilm” må jeg i tillegg gjøre egenkapitaltallene sammenlignbare, og jeg tar jeg å korrigere de egenkapitalene som jeg har

funnet ovenfor for hver film, og gjør alle disse tallene om til ”2008 tall”. Jeg benytter formelen:

$$E_t^{2008} = \frac{KPI_{2008}}{KPI_t} * E_t, \text{ hvor } t \text{ er premiereåret.}$$

Jeg finner så et gjennomsnitt ut fra disse tallene på tilsvarende måte som vist ovenfor med kontantoverskuddene.

Jeg finner at gjennomsnittlig reell egenkapital for norske filmer i tidsperioden 1997- 2008 er på 6, 79 mill. kr.

4.2.4 Avkastning for egenkapitalen til film

Avkastningsraten er den relative (prosentvise) økningen i verdien av utbetalingen i forhold til investeringene i prosjektet. Denne oppgaven har et investorperspektiv/egenkapitalperspektiv, og som tidligere skrevet er det følgelig avkastningsraten for egenkapitalen til film jeg er interessert i å undersøke (og ikke avkastningsraten til produksjonskostnadene).

Jeg benytter også her egenkapitalen i pengeenheten fra visningsåret som jeg har funnet ved hjelp av formelen vist ovenfor i 4.2.3.

Avkastningsraten, r_f , for egenkapitalen til en film kan vises ved:

$$r_f = (K_1 - E_{t+1}) / E_{t+1}$$

Om jeg tar et gjennomsnitt av de uveide avkastningsratene finner jeg en gjennomsnittlig avkastningsrate for norsk film i perioden 1997-2008 er på minus 10 %.

Som skrevet i innledningen til dette avsnittet ønsker jeg også å finne veide gjennomsnitt for avkastningsratene. Jeg finner en ”vekt”, v , ved å ta utgangspunkt i produksjonskostnadene (hvor aller er korrigert frem til 2008 verdier ved hjelp av tilsvarende formel som vist ovenfor i

4.2.3) og deler på summen av alle produksjonskostnadene (i 2008 verdier): $v = \frac{P_{2008}}{\sum P_{2008}}$

Denne vekten som jeg kommer frem til for hver av filmene multipliserer jeg så med avkastningsratene.

Gjennomsnittet for de veide avkastningsratene i perioden 1997-2008 på minus 0,06 %

Det kan være interessant å merke seg at ”Kroppen min” som har den minste egenkapitalen i tallmaterialet (og de minste produksjonskostnadene) med en egenkapital på 38 9881 kr., har en avkastningsrate på pluss 98 %. Mens filmen med den største egenkapitalen ”Kautokeino opprøret” med en egenkapital på 37 mill. kr. har en avkastningsrate på minus 25 %. Filmen med de største produksjonskostnadene ”Jeg er Dina” har en egenkapital på 22,6 mill. kr. og en avkastningsrate på minus 4,7 %. Filmen med den høyeste avkastningsraten er ”Heftig og begeistret” med en egenkapital på 1,4 mill og en avkastningsrate på 1133%.

4.2.5 Markedsavkastningen

Markedsporteføljen, \tilde{r}_M , i kapitalverdimodellen er den internasjonale porteføljen av alle aktiva, jf. 4.1. Den internasjonale porteføljen av alle aktiva i verden er først og fremst en teoretisk tenkt portefølje, og er i praksis umulig å ha en fullstendig oversikt over. Jeg velger derfor her å gjøre en forenkling og benytter meg av en portefølje av et representativt utvalg av alle norske aksjer. Jeg bruker Oslo Børs hovedindeks, OSEBX når jeg ser på markedsavkastningen. Oslo Børs Hovedindeks inneholder ca. 60 av de mest omsatte aksjene på Oslo Børs.

OSEBX oppdateres kontinuerlig, mens mine tall for norsk film er kategorisert etter år. Jeg velger derfor å benytte OSEBX fra midten av året for hvert av år. Siden førte året mitt med filmtall er 1997 vil jeg benytte OSEBX fra og med 30.06.1996 til og med 30.06.2008.

Jeg finner reell markedsavkastningsrate ved å benytte formelen:

$$\tilde{r}_{M_t}^R = \left(\left(\frac{OSEBX_{t+1}}{OSEBX_t} \right) \left(\frac{KPI_{t-1}}{KPI_t} \right) \right) - 1$$

Om jeg tar et gjennomsnitt for disse markedsavkastningsratene finner jeg at den gjennomsnittlige årlige reelle markedsavkastningen for 1997-2008 er på 12,7 %.

Jeg finner så variansen for markedet i perioden 1997-2008 ved å ta utgangspunkt i disse markedsavkastningsratene. Formelen for (teoretisk) varians viste jeg i (3.1). Den variansen jeg finner her bygger på de reelle markedsavkastningsratene og er følgelig en empirisk varians.

Empirisk varians er et estimat av den teoretiske variansen og kan vises ved:

$$s^2 = \hat{\sigma}^2 = \frac{1}{n-1} \sum_{i=1}^n (r_{M_i} - \bar{r}_{M_n})^2, \text{ hvor } r_{M_i} \text{ er hver observasjon av de reelle}$$

markedsavkastningsratene, og \bar{r}_{M_n} er gjennomsnittet av alle disse observasjonene.

Jeg finner at (empirisk) varians for markedsavkastningsratene i perioden 1997-2008 i gjennomsnitt er 6,8 %.

4.2.6 Risikofri rente

NIBOR (Norwegian Inter Bank Offered Rate) blir gjerne regnet som markedets risikofrie (sikre) rente.

Når jeg her i oppgaven har kommet frem til ulike tall som bygger på historiske data fra (juni) 1997 til (juni) 2008, er det videre logisk å tenke seg at ”vår investor” ”befinner seg” i juni 2008 og vurderer om han skal investere i film og da eventuelt mottatt en avkastningsgevinst i juni 2009. NIBOR renten med en tidshorisont på ett år var 30. juni 2008 på 7,02 %. Dette er eksepsjonelt høyt.¹⁵ Jeg velger derfor her å benytte meg av en teoretisk tenkt sikker rente på 4 % (det er vanlig i ulike undersøkelser å tenke seg en sikker rente mellom 2 % og 4 %).

4.2.7 Beta og nåverdi

Kovariansen mellom film og marked:

Formelen for (teoretisk) kovarians viste jeg i (3.2), den kovariansen jeg finner her bygger på de reelle markedsavkastningsratene og de reelle avkastningsratene for film. Empirisk kovarians er estimatet av teoretisk kovarians, og kan vises ved

$$COV[r_M, r_f] = \frac{1}{n-1} \sum_{i=1}^n (r_{M_i} - \bar{r}_{M_n})(r_{f_i} - \bar{r}_{f_n}), \text{ hvor } r_{M_i} \text{ er hver observasjon av}$$

markedsavkastningsratene, og r_{f_i} er hver observasjon av avkastningsratene for film. \bar{r}_{M_n} og \bar{r}_{f_n} er gjennomsnittet av alle observasjonene henholdsvis for markedsavkastningsratene og avkastningsratene for film.

Jeg finner at (empirisk) kovariansen mellom reelle avkastningsratene for film og de reelle markedsavkastningene er minus 0,0256

¹⁵ For en historisk oversikt over NIBOR se: http://www.norges-bank.no/templates/article___55480.aspx

Jeg finner at (empirisk) kovarians mellom vektete reelle avkastningsrater og de reelle markedsavkastningene er minus 0,00006

Beta:

Jeg setter så inn kovarians og varians funnet ovenfor inn i formelen for beta vist ved (4.2), og finner at beta som bygger på uveide avkastningsrater, β , er lik minus 0,375.

Jeg har altså funnet at beta for film er minus 0,375. Dette tilsvarer at bredt anlagte filminvesteringer har *negativ risiko* for en investor med en spredt portefølje. Følgelig har film en risiko som en investor vil være villig til å betale for å holde, fordi det vil minske risikoen til hele markedsporteføljen som investoren holder. Dette er et svært interessant funn både sett i forhold til diskusjonen i kapittel 3.1 hvor jeg beskrev et enkelt filmprosjekts usikkerhet. Men det underbygger også påstanden fremsatt i kapittel 3.2 at det er ikke et enkelt prosjekts risikovurdering som er interessant for en investor, men hele porteføljens usikkerhet sett under ett.

Nå jeg setter inn kovarians som bygger på vektete avkastningsrater for film og markedsavkastningsratene, og variansen til markedsavkastningen inn i formelen for beta (4.2), finner jeg at beta som bygger på veide avkastningsrater, β_v , er lik minus 0,0008.

Også her finner jeg at beta er negativ, men den er ”mindre negativ” enn den uveide betaen funnet ovenfor.

De negative betaverdiene forteller oss at film er *motsyklisk* til resten av markedet. Dette funnet blir også støttet opp av en stor befolkningsundersøkelse utført i november 2008 ved BI om ”Kulturkonsum i krisetider”. Der vises det til at det er særlig i krisetider man vil ha lett underholdning, slik som kino. Opera derimot er taperen i krisetider. Opera er altså i motsetning til film *medsyklisk* til markedet. Film kan kanskje derfor beskrives, i tillegg til mange andre ting, som fattigmanns trøst.

Betaen sier altså noe om usikkerheten til en eventuell investering, men for å vite om hvorvidt en investering i film vil være lønnsom eller ikke, vil jeg sette inn disse funnene inn i en

modell for nåverdi. Som skrevet ovenfor bør en investering finne sted dersom nåverdien av prosjektet er positiv.

Nåverdi med risikojustert rente:

Jeg setter inn de tallene jeg har funnet ovenfor inn i formelen for nåverdi funnet ved hjelp av risikojustert rente vist ved (4.3) ovenfor.

Først benytter jeg beta som bygger på de uvektede avkastningsratene.

$$NV = -6793865 + \frac{6231037}{1 + 0,04 - 0,375(0,127 - 0,04)} = -608445$$

Nåverdien er tilnærmet lik minus 600 000 kr. Teorien om nåverdier sier oss da at vi ikke bør investere. Det er interessant å merke seg at den negative verdien er relativ liten.

Beta som bygger på de vektede avkastningsratene.

$$NV = -6793865 + \frac{6231037}{1 + 0,04 - 0,0008(0,127 - 0,04)} = -796717$$

Nåverdien er tilnærmet lik minus 800 000 kr. Investoren bør ikke investere.

4.2.8 Kontantstrøms beta og nåverdi

Kovariansen mellom kontantoverskudd og marked:

Formelen for (teoretisk) kovarians viste jeg i (3.2). Empirisk kovarians er estimatet av teoretisk kovarians, og kan vises ved:

$$COV[r_M, K_1] = \frac{1}{n-1} \sum_{i=1}^n (r_{M_i} - \bar{r}_{M_n})(K_{1_i} - \bar{K}_{1_n}), \text{ hvor } r_{M_i} \text{ er hver observasjon av de reelle}$$

markedsavkastningsratene, og K_1 er hver observasjon av kontantoverskudd i basisåret 2008.

\bar{r}_{M_n} og \bar{K}_1 er gjennomsnittet for henholdsvis markedsavkastningsratene og

kontantoverskuddene for film.

Jeg finner at kovariansen er på minus 17 0860 kr.

Kontantstrømsbeta :

Jeg setter så inn kovarians og varians funnet ovenfor inn i formelen for kontantstrømsbeta vist ved (4.4), og finner at kontantstrømsbeta er lik minus 2 504 552 kr.

Nåverdi funnet ved hjelp av sikkerhetsekvivalentbasert verdsetting:

Jeg tar så å setter alle tall funnet inn i formelen for sikkerhetsekvivalent verdsetting vist ved (4.5) ovenfor og finner:

$$NV = 0,96*(6231037-2504552*(0,127-0.04))- 6793865= -1021249$$

Jeg finner at også ved sikkerhetsekvivalent basert nåverdi er nåverdien negativ. Nåverdien er på minus 1 mill kr.

Jeg finner her at nåverdiene som tilsvarer en vektet strategi fører til mer negative nåverdier enn det nåverdien som bygger på uvektede avkastningsrater gjør. Det kan altså synes som store filmer (filmer med høye produksjonskostnader) er mindre lønnsomme enn små filmer. Samtidig ser vi at alle nåverdiene er relativt like.

I den videre analysen vil jeg kun se på nåverdier som bygger på uvektede avkastningsrater. Det kan derfor være at jeg i den videre analysen for et ”litt for positivt” resultat.

4.3 Videre analyse av lønnsomhet

Denne oppgaven har en ekstern investors perspektiv, som skrevet i innledningen til kapitlet vil ikke nødvendigvis investor ha mye kunnskap om filmbransjen, men han vil stille visse avkastningskrav. I avsnitt 4.2 undersøkt jeg tallmaterialet mitt som en helhet. Fra kapittel 1 husker vi at ”film” da referer til både spillefilm for voksen, spillefilm for barn, og dokumentarfilm (alt ment for ordinær kinopremiere). Jeg vil nå undersøke de ulike kategoriene av film hver for seg. Selv om vår eksterne investor ikke har stor kjennskap til filmbransjen kan man tenke seg at han stiller krav om at han kun vil investere i spillefilm for voksne, spillefilm for barn etc.

Videre vil investoren kunne ha en formening om at han kun vil investere i filmer som for støtte etter markedsvurdering. Denne støtten bygger på en vurdering fra Norsk filminstitutt om at filmen vil kunne regne å få minst 100 000 besøkende (jf.2.3.1). Jeg vil derfor i den

videre analysen også undersøke lønnsomheten for filmer som for støtte etter markedsvurdering.

Men målet for omleggingen støttesystemet i 2001 med innføring av støtte etter markedsvurdering, var jo å få til en økt publikumsoppslutning om alle norske filmer (ikke bare for filmene som for støtte etter markedsvurdering). Jeg vil derfor også gjøre en generell sammenligning mellom de to støttesystemene (støttesystemet før 2001 versus etter 2001). For å undersøke om lønnsomheten har forbedret seg mer generelt innen film.

Som skrevet ovenfor i 4.2 representerer vår investor en ”gjennomsnittlig investor” og tilsvarende investerer han i en ”gjennomsnittlig film”. Når jeg nå skal dele opp tallmaterialet tilsvarer dette at vår investor investerer i en ”gjennomsnittlig spillefilm for voksne”, eller at han velger å investere i en ”gjennomsnitts film som for støtte etter markedsvurdering” osv. Jeg velger videre her å kun se på nåverdier som jeg finner ved hjelp av risikojustert rente som bygger på uveide avkastningsrater. Dette tilsvarer da at vår ”gjennomsnitts investor” investerer et gitt pengebeløp i alle filmene innenfor den kategorien jeg undersøker.

Jeg bygger disse analysene, tilsvarende som ovenfor, på ”Nøkkeltallene” mottatt fra Norsk filminstitutt og de antagelser og begrensinger jeg viste i kapittel 2. Utrekningene er gjort på samme måte som vist i avsnitt 4.2, og jeg vil derfor her kun vise til de resultatene jeg har kommet frem til.

4.3.1 Spillefilm for voksne, spillefilm for barn og dokumentarfilm

I mitt tallmateriale, ”Nøkkeltallene”, er størstedelen av filmene spillefilm for voksne, hele 65 % av filmene er spillefilmer for voksne. Dokumentarfilm utgjør 22 % av tallmaterialet og spillefilm for barn utgjør kun 14 %.

Spillefilm for voksne

Jeg finner at gjennomsnittlig reelt kontantoverskudd for spillefilmer for voksne i tidsperioden 1997-2008 er på 6,26 mill. kr.

Gjennomsnittlig reell egenkapital for spillefilm for voksne i perioden 1997-2008 er på 7, 4 mill. kr.

Gjennomsnittet for de uveide avkastningsratene for spillefilm for voksne i perioden 1997-2008 er på minus 18 %

Gjennomsnittet for de veide avkastningsratene for spillefilm for voksne i perioden 1997-2008 er på minus 0,12 %

Kontantoverskuddet er som vi ser nesten tilsvarende likt med det vi fant når vi undersøkte film som en helhet ovenfor i avsnitt 4.2.2. Mens egenkapitalen er noe høyere for spillefilm for voksne. Avkastningsraten for spillefilm for voksne er mer negativ enn for film som helhet, både når vi ser på de veide og de uveide avkastningsratene.

Kovariansen mellom de reelle avkastningsratene for spillefilm for voksne og de reelle markedsavkastningene er på minus 0,012.

Kovariansen mellom de vektete reelle avkastningsratene for spillefilm for voksne og de reelle markedsavkastningene er på minus 0,000067.

Jeg finner at beta, β , for spillefilm for voksne som bygger på de uveide avkastningsratene er på minus 0,173

Jeg finner at beta, β , for spillefilm som bygger på de veide avkastningsratene er på minus 0,00098.

Som vi ser er beta som bygger på de uveide avkastningsratene for spillefilm for voksne mindre negativ en beaten jeg fant ovenfor for film som helhet. Mens beaten som bygger på de veide avkastningsratene for spillefilm for voksne er noe mer negativ.

Jeg finner en nåverdi med risikojustert rente for spillefilm for voksne som bygger på uvektede avkastningsrater på minus 1,3 mill. Investoren bør altså ikke investere.

Spillefilm for barn

Jeg finner at gjennomsnittlig reelt kontantoverskudd for spillefilmer for barn i tidsperioden 1997-2008 er på 13,2 mill. kr.

Gjennomsnittlig reell egenkapital for spillefilm for barn i perioden 1997-2008 er på 11 mill. kr.

Disse tallene er høyere en både spillefilm for voksne og når jeg undersøkte film som helhet. Dette har nok først og fremst sammenheng med at en god del av barnefilmene har fått støtte etter markedsvurdering (noe som fører til høyere egenkapital), i tillegg får barnefilm en billettstøtte på 100 % av brutto billettinntekter, jf. 2.3.2., noe som kan synes å føre til høyere inntekter.

Gjennomsnittet for de uveide avkastningsratene for spillefilm for barn i perioden 1997-2008 er på pluss 20 %.

Gjennomsnittet for de veide avkastningsratene for spillefilm for barn i perioden 1997-2008 er på pluss 0,12 %.

Barnefilm har som vi ser relativt høye avkastningsrater noe som kan ha sammenheng med den høye billettstøtten de mottar.

Kovariansen mellom de reelle avkastningsratene for spillefilm for barn og de reelle markedsavkastningene er på pluss 0,0244.

Kovariansen mellom de vektete reelle avkastningsratene for spillefilm for barn og de reelle markedsavkastningene er på pluss 0,0002.

Dette fører igjen til at jeg finner en beta, β , for spillefilm for barn som bygger på de uveide avkastningsratene som er på pluss 0,357.

Jeg finner en beta, β , for spillefilm for barn som bygger på de veide avkastningsratene som er på pluss 0,003.

Jeg finner altså at betaverdiene for barnefilm er *positive*. Barnefilm har da ikke lenger en negativ risiko, slik som jeg har funnet for spillefilm for voksne og for film som helhet ovenfor. Men som vi ser er barnefilm fortsatt *mindre* risikabelt enn markedsporteføljen (som vises ved at beta er mindre enn 1).

Jeg finner en nåverdi med risikojustert rente for spillefilm for barn som bygger på uvektede avkastningsrater på 1 251 709 kr. (!).

Jeg finner altså en positiv nåverdi som bygger på de uvektede avkastningsratene som er på 1,25 mill. kr. Man kan altså anbefale investorer å investere i spillefilm for barn.

Denne positive nåverdien kan ha flere årsaker, som skrevet ovenfor er blant annet billettstøtten til barnefilm svært gunstig. I tillegg så har det vært premiere på kun 25 barnefilmer de siste 12 årene, noe som også kan tyde på at markedet for barnefilm heller ikke er ”mettet”. Men det mener jeg at når det er premiere på en barnefilm, i motsetning til en spillefilm for voksne, så skjer dette så sjeldent at de fleste barn ønsker å få dette med seg.

Dokumentarfilm

Jeg finner at gjennomsnittlig reelt kontantoverskudd for dokumentarer i tidsperioden 1997-2008 er på 1,66 mill. kr.

Gjennomsnittlig reell egenkapital for dokumentarer i perioden 1997-2008 er på 2 mill. kr.

Som vi ser er egenkapitalen og kontantoverskuddene for dokumentarfilmer relativ små i forhold til det vi fant for spillefilmer ovenfor.

Gjennomsnittet for de uveide avkastningsratene for dokumentarer i perioden 1997-2008 er på minus 6,6 %.

Gjennomsnittet for de veide avkastningsratene for spillefilm for barn i perioden 1997-2008 er på pluss 0,00087 %.

Som vi ser her er avkastningen med uveide avkastningsrater negativ, mens avkastningsratene som bygger på veide gjennomsnitt er positiv (selv om den kun er positivt tilnærmet lik null).

Kovariansen mellom de reelle avkastningsratene for dokumentarfilm og de reelle markedsavkastningene er på minus 0,094.

Kovariansen mellom de vektete reelle avkastningsratene for dokumentarfilm og de reelle markedsavkastningene er på pluss 0,000145.

Dette fører igjen til at jeg finner en beta, β , for dokumentarfilm som bygger på de uveide avkastningsratene som er på minus 1,376

Jeg finner en beta, β , for dokumentarfilm som bygger på de veide avkastningsratene som er på minus 0,002.

Jeg finner en nåverdi med risikojustert rente for dokumentarfilm som bygger på uvektede avkastningsrater på minus 250 000 kr. Investoren bør ikke investere.

4.3.2 Film med støtte etter markedsvurdering

Som skrevet i kapittel 2 var hovedmålsettingen med omleggingen av norsk filmpolitikk og norsk støttesystemet i 2001 å få til en økt publikumsoppslutting om norske filmer. I tillegg var et av delmålene å få inn økte privat investeringer i norske film. Et av virkemidlene for å få dette til var å gi en støtte til film på bakgrunn av en markedsvurdering. Norsk filminstitutt gir støtte til filmer med et forventet besøkstall på minimum 100 000 besøkende. Jeg synes derfor det vil være interessant å finne ut hvorvidt disse potensielle publikumssuksessene faktisk fører til en høyere lønnsomhet, noe som igjen kan tiltrekke seg eventuelle investorer.

Den første filmen som fikk støtte etter markedsvurdering hadde premiere i 2003. Når jeg nå skal finne lønnsomheten for filmer med støtte etter markedsvurdering ser jeg følgelig også på markedsavkastningen fra tilsvarende periode.

Jeg finner at den gjennomsnittlige årlige reelle markedsavkastningen for 2003-2008 er på 21 %. (Vi kan merke oss her at markedsavkastningen de senere årene, 2003-2008, har vært større enn i perioden 1997-2003).

Jeg finner at (empirisk) varians for markedsavkastningsratene i perioden 2003-2008 i gjennomsnitt er 7,65 %.

Jeg finner videre at gjennomsnittlig reelt kontantoverskudd for film med støtte etter markedsvurderingsordningen er på 12,7 mill. kr.

Gjennomsnittlig reell egenkapital er på 10,7 mill. kr.

Gjennomsnittet for de uveide avkastningsratene er på pluss 16,25 %

Gjennomsnittet for de veide avkastningsratene er på pluss 0,1136 %

Som vi ser har film som får støtte etter markedsvurdering relative høye avkastningstall.

Kovariansen mellom de reelle avkastningsratene for film etter markedsvurderingen og de reelle markedsavkastningene er på minus 0,032

Kovariansen mellom de vektete reelle avkastningsratene for film etter markedsvurdering og de reelle markedsavkastningene er på minus 0,00027.

Dette fører igjen til at jeg finner en beta, β , som bygger på de uveide avkastningsratene som er minus 0,413.

Jeg finner en beta, β , som bygger på de veide avkastningsratene som er på minus 0,00224.

Jeg finner en nåverdi med risikojustert rente som bygger på uvektede avkastningsrater på 1 542 598 kr (!).

Nåverdien som bygger på uvektede avkastningsrater er 1,54 mill. kr. for filmer som for støtte etter markedsvurderingen. Her, som ved barnefilm vist ovenfor, vil jeg anbefale investoren å investere.

4.3.3 Støttesystemet før 2001 versus etter 2001

Ovenfor viste jeg altså at film som har fått støtte etter markedsvurderingen ser ut til å gå svært godt økonomisk og jeg vil derfor anbefale min investor å investere i film som for støtte etter denne ordningen. Men målet for omleggingen av norsk filmpolitikk og støttesystemet i 2001 var å få til en økt publikumsoppslutning om alle norske filmer (ikke bare de som for støtte etter markedsvurdering). Jeg vil derfor nå også gjøre en generell sammenligning mellom de to støttesystemene (støttesystemet før 2001 versus etter 2001). Selv om støttesystemet formelt ble endret i 2001 var det først i 2002 tilbakebetalingen tok til (og som skrevet ovenfor først i 2003 den første filmen med støtte etter markedsvurdering hadde premiere). Jeg velger derfor nå å undersøke filmer fra 1997 til og med 2001 (støttesystemet før 2001), og filmer fra 2002 til og med 2008 (støttesystemet etter 2001). Jeg undersøker igjen her film som en helhet (jeg undersøker både spillefilm for voksen, spillefilm for barn, og dokumentarfilm).

Når jeg nå skal finne lønnsomheten for filmer med støtte før 2001 versus etter 2001 ser jeg også på markedsavkastningen fra tilsvarende periode (tilsvarende som jeg gjorde ovenfor når jeg undersøkte film som får støtte etter markedsvurdering).

Jeg finner at den gjennomsnittlige årlige reelle markedsavkastningen for 1997-2001 er på 9,5 %.

Den gjennomsnittlige årlige reelle markedsavkastningen for 2002-2008 er på 15 %.

Filmer med premiere i perioden 1997-2001

Jeg finner at gjennomsnittlig reelt kontantoverskudd for film med støtte før det nye 2001 systemet er på 4,55 mill. kr.

Gjennomsnittlig reell egenkapital er på 4,95 mill. kr.

Gjennomsnittet for de uveide avkastningsratene er på pluss 4,4 %

Gjennomsnittet for de veide avkastningsratene er på minus 0,07 %

Kovariansen mellom de reelle avkastningsratene for film før det nye systemet og de reelle markedsavkastningene er på minus 0,050

Kovariansen mellom de vektete reelle avkastningsratene for film før det nye systemet og de reelle markedsavkastningene er på minus 0,0002

Dette fører igjen til at jeg finner en beta, β , som bygger på de uveide avkastningsratene som er minus 1,05.

Jeg finner en beta, β , som bygger på de veide avkastningsratene som er på minus 0,0037.

Jeg finner en nåverdi med risikojustert rente som bygger på uvektede avkastningsrater på minus 3 mill. kr. Investoren burde ikke investere.

Filmer med premiere i perioden 2002-2008

Jeg finner videre at gjennomsnittlig reelt kontantoverskudd for film med støtte etter innføringen av det nye støttesystemet er på 6,9 mill. kr.

Gjennomsnittlig reell egenkapital er på 7,54 mill. kr.

Gjennomsnittet for de uveide avkastningsratene er på minus 16 %

Gjennomsnittet for de veide avkastningsratene er på minus 0,05 %

Vi ser at film med premiere i tidsrommet 2002-2008 har både høyere kontantoverskudd og egenkapital en film med premiere i tidsrommet 1997-2001. Samtidig er avkastningsratene mer negative etter 2001.

Kovariansen mellom de reelle avkastningsratene for film før det nye systemet og de reelle markedsavkastningene er på minus 0,0125

Kovariansen mellom de vektete reelle avkastningsratene for film før det nye systemet og de reelle markedsavkastningene er på minus 0,000013

Dette fører igjen til at jeg finner en beta, β , som bygger på de uveide avkastningsratene som er minus 0,14.

Jeg finner en beta, β , som bygger på de veide avkastningsratene som er på minus 0,00014

Vi ser at beta for film med premiere etter 2001 også er negativ, men den er noe mindre negativ en for filmer med premiere før 2001.

Jeg finner en nåverdi med risikojustert rente som bygger på uvektede avkastningsrater på minus 800 000 kr. Investoren bør ikke investere.

Når vi sammenligner nåverdien etter 2001 versus før 2001 ser vi at nåverdien etter 2001 er relativt mye mindre negativ. Så det kan synes som lønnsomheten inne film har styrket seg noe etter omleggingen av støttesystemet. Noe av dette kan nok skyldes innføringen av den nye støtten som bygger på markedsvurdering, men samtidig er det viktig å være oppmerksom på at det er relativt få filmer, kun 22 %, som har fått støtte etter markedsvurdering i denne perioden.

4.4 Intervju

Som skrevet i innledningen til oppgaven har jeg også snakket med sentrale aktører inne filmbransjen (i tillegg til min kontakt ved Norsk filminstitutt Nils Klevjer Aas). Jeg har foretatt såkalte ”ekspert” intervjuer der jeg har snakket med tre produsenter og to investorer innen norsk film. Disse intervjuene har foregått over telefon og jeg la opp til at det var de som

ble intervjuet som selv i stor grad styrte samtalen (Kvale 1996). Men det var særlig tre tema som jeg var opptatt av å få belyst nemlig egenkapitalen/egenfinansieringen innen norsk film, statens rolle i norsk film/støttesystemet for norsk film og private investorers rolle innen norsk film.

Grunnen til at jeg komplimenterer mitt kvantitative datamateriale med intervjuer er for å få inn mer ”empiri/praktisk relevans” i oppgaven. Så langt har jeg benyttet regelverket for støttesystemet og tall mottatt fra norsk filminstitutt for å utføre min analyse. For å kunne utføre selve analysen er det langt på vei nok, men jeg ønsket i tillegg å få et innblikk i hvordan de som er en del av filmbransjen/”ekspertene” selv opplever disse tingene.

De tre produsentene jeg intervjuet var alle gamle ”ringrever” innen filmbransjen som hadde vært med i mange år. Av de to investorene jeg intervjuet var den ene fast investor i film, i tillegg til at han var medeier i et produksjonsselskap. Mens den andre investoren var en mer ”tilfeldig” investor av film.

Når jeg snakket med disse ”ekspertene” på film og investeringer var det en del ting som gikk igjen hos alle. Jeg vil her kort gjengi noen av deres hovedpoeng med størst relevans til oppgaven.

Egenkapitalen innen norsk film

Som skrevet i avsnitt 2.4.1 kan egenkapitalen innen norsk film både inneholde privat lånekapital og ekstern risikovillig kapital. Jeg viste også til Gaustads rapport om ”Private film financing. Gains and losses in the Norwegian film sector” hvor han viser til poenget med ”lagdeling” innen filmsektoren gjør at den private investoren kan komme ”bakerst i køen” når avkastningen på egenkapitalen skal fordeles.

I mine samtaler med investorene var de veldig klar på at de ikke gikk inn og investerte i filmprosjekt hvor de ikke ble likestilt med ”resten av egenkapitalen”. Da trakk de seg rett og slett fra prosjektet.

Dette var noe som også produsentene var opptatt av, og enige med. En av produsentene var dessuten opptatt av å understreke at det var viktig at investoren visste hva han ble med på, og at han ikke var interessert i ”å lure” investorer ved å gi dem dårlige kontrakter. Men det ble

videre også påpekt at investorene heller ikke kunne forvente å få forrang over ”resten av egenkapitalen”, det ville aldri Norsk filmforbund¹⁶ ha ”godtatt”.

Det kan derfor synes som om det medfører riktighet at egenkapitalen til film inneholder både lånekapital og ekstern risikovillig kapital, men når avkastningen på egenkapitalen skal fordeles, så stiller alle likt.

Private investorer

Når jeg snakket med investorene sa de begge at investorer nok generelt opplever film som ”fremmed”. Det er også et problem at de fleste investorer opplever norsk film som lite ”tilgjengelig” og ”komplisert”. Både det faktum at støtte systemet er relativt komplisert å sette seg inn i, og som det ble påpekt, det endres relativt ofte. Men det som er av størst betydning for å tiltrekke seg andre investorer er at de ser at ”noen” tjener penger, og foreløpig har film rykte på seg for å være en usikker investering hvor det er ”lite å hente”.

Den ene investoren påpekte at han først og fremst investerte i film fordi det var ”en opplevelse” å ta del i en filmproduksjon. Det å bli kjent med skuespillerne og være med på premierefesten var kjekt i seg selv. Og slik trodde han det var for flere andre investorer i film også. I et slikt perspektiv er det da ikke lenger pengene man for igjen for investeringen som blir viktig. Man kan vel nærmest hevde at man bytter pengekapital mot kulturellkapital, eller at man investere pengekapital for å få en avkastning i form av kulturellkapital.

Statens rolle i norsk film/ støttesystemet

Alle jeg intervjuet understrekte poenget om at det største problemet for norsk film er at markedet er (for) lite. Videre hadde de ikke noe særlig tro på å utvide markedet ved å eksportere til utlandet. Dette fordi norske filmer har norsk språk og i stor grad også viser en særegen norsk kultur, som det kan være vanskelig for andre ”å forstå”. En av produsentene påpekte videre at det gjerne ikke er store kommersielle suksesser i Norge som blir eksportert, men derimot ”smalere” filmer som blir vist på filmfestivaler og slik for videre salg. Men disse filmene blir gjerne eksportert gjennom Arthaus¹⁷ noe som fører til en begrenset distribusjon.

¹⁶ Norsk filmforbund er fagforening som organiserer fagfolk i alle funksjoner innen norsk film, video og fjernsynsproduksjon. Det er den største organisasjonen i bransjen med over 700 medlemmer. Filmforbundet arbeider blant annet med å ivareta filmarbeideres interesser ovenfor produsentene.

¹⁷ Arthaus er en stiftelse som har som formål å bedre vilkårene for kunstnerisk verdifull film i Norge, bl.a. gjennom import og distribusjon. Arthaus driver ikke næring.

Når det gjaldt selve støttesystemet var det en av produsentene som påpekte at ordningen med å gi støtte etter markedsvurdering som i utgangspunktet skulle være en "automatisk" ordning for kommersielle filmer i praksis ikke er det. Norsk filminstitutt har kun et vist budsjett å forholde seg til, og om alle filmer med en et potensielt stort publikum skulle få midler ville ikke "smalere" filmer fått noe.

Videre var de jeg intervjuet opptatt av at det var viktig å få til mer kontinuitet i bransjen. De fleste mente derfor at det er viktig å støtte allerede veletablerte produsenter og produksjonsselskap. De fleste syntes støtten ble "smurt for tynt" utover mange filmer istedenfor å satse mer på færre "gode prosjekt". Samtidig påpekte de også Norsk filminstitutt forpliktelse til å ta vare på og oppmuntre unge talenter.

De mange og til dels motstridene kulturpolitiske hensyn Norsk filminstitutt skal ta vare på (som for eksempel få i stand mer kontinuitet i bransjen versus det å satse på debutanter), var noe som gikk igjen i intervjuene. En produsent påpekte for eksempel også det kulturpolitiske målet om å skulle produsere fem dokumentarfilmer i året, noe som han mente var alt for mye for et lite marked som Norge. Samtidig understrekte han også at Norge har en flott dokumentarfilmtradisjon som andre land misunner oss.

Man kan vel kanskje oppsummere med at de fleste mente at alle de mål staten har satt for Norsk film er bra, men at disse målene kanskje krever mer penger enn det man er villig til å gi (og definitivt mer enn det markedet selv er i stand til å betale).

Kapittel 5: Avslutning

Norge er et lite kultur- og språkområde, og uten støttesystemet til norsk film ville det ikke blitt produsert mye film her. Men staten støtter ikke bare film i form av penger, den har også satt klare kulturpolitiske mål for filmsatsningen. Det skal blant annet produseres 25 langfilmer i året, og av dette fem dokumentarfilmer og fem spillefilmer for barn. For å nå disse nye og ambisiøse målene endret staten i 2001 deler av filmpolitikken og støtteordningene for film. Et av delmålene med den nye politikken var blant annet å få inn flere private investorer i norsk film. I denne oppgaven har jeg derfor valgt å stille spørsmålet: Er det lønnsomt å investere i norsk film?

Analysen min bygger på ”nøkkeltall” mottatt fra Norsk Filminstitutt. Disse nøkkeltallene inneholder kun bruttoinntekter til kino. Jeg har derfor vært nødt til å estimere inntektstall til produsenter. Dette gjør selvsagt at min analyse av norsk film ikke blir helt korrekt. Likevel mener jeg at min analyse, og de funn som jeg har gjort, langt på vei gir et godt helhetsinntrykk av norsk film. De investorene som jeg har intervjuet uttrykte at film er et relativt komplisert ”produkt” å investere i, hvor risiko og inntjening er vanskelig tilgjengelig. Jeg håper derfor denne oppgaven har vært med på å gi potensielle investorer et lite hint om lønnsomhet, og hvordan ”ting fungerer”, innen filmbransjen.

Egenkapitalen innen norsk film består av både privat lånekapital og ekstern risikovillig kapital. ”Nøkkeltallene” som min analyse bygger på inneholder ”egenkapital” uten nærmere spesifisering, eller oppdeling av hva dette innebærer. I praksis har jeg altså undersøkt egenfinansieringen slik den forekommer for produsenten før produsenten viderefordeler den (jf. 2.4.1). I mine intervjuer med investorene sa de at de ikke gitt inn i prosjekter om de ikke ble likestilt med ”resten av egenkapitalen”, og de produsentene jeg snakket med sa at de alltid likestilte investorene med ”resten av egenkapitalen”. Når jeg i denne oppgaven undersøker avkastningen til egenkapitalen viser dette altså langt på vei realitetene for en investor som investerer i film. Men for at filmbransjen skal klare å tiltrekke seg flere investorer kan det kanskje være en idé å gjøre denne ”likestillingen” inne egenkapitalen mer ”formell” (for eksempel gjennom lovverk). På den måten vil en potensiell investor lettere kunne forholde seg til begrepet ”egenkapital” innen norsk film.

Film er et ”opplevelses gode”, det vil si at man først vet etter å ha sett en film om den var verd pengene og tiden man brukte på den. Det er dessuten tidlig i produksjonen av en film at hovedkostnadene til filmproduksjonen finner sted, mens det først når den endelige filmen er klar og de første visningene har funnet sted at dem som har laget filmen vet hvordan filmen vil bli mottatt av publikum. Man kan derfor hevde at det er knyttet usikkerhet både til produksjonssiden av en film, man vet ikke hvordan det endelige resultatet vil bli, og til publikumssiden, man vet ikke om man kommer til å like filmen. Usikkerhet er sterkt tilstede innen film, og William Goldman har blitt kjent for sitt sitat ”With all due respect, nobody knows anything” som nærmest har blitt et mantra innen bransjen. Men som jeg viser ved min analyse er film *ikke* så usikkert, man kan si *noe* om film.

Som jeg har vist i oppgaven vil en investor vurdere usikkerheten ved å investere i film i forhold til hele sin portefølje. Og jeg har funnet i min analyse er film *motsyklisk* til resten av markedet. Nå når vi befinner oss i en såkalt ”finanskrise” bør det altså (i teorien) strømme til med investorer som ønsker å investere i norsk film. Men det er selvsagt ikke slik det foregår, og dette har kanskje igjen sammenheng med investorers inntrykk av film som ”kompliser”. I tillegg var det en av investorene som syrlig påpekte at ”det spørs om norske investorer har noen penger igjen å investere for”.

I min analyse fant jeg altså negative betaverdier (beta-verdiene sier noe om relevant risiko i forhold til markedet jf. kap. 4) Da jeg videre undersøkte lønnsomheten for hele mitt datamateriale under ett, fikk jeg negativ nåverdi. Da jeg delta opp og så på spillefilm for voksne, spillefilm for barn og dokumentarfilm hver for seg fant jeg at både spillefilm for voksen og dokumentarfilm har negative nåverdier, mens barnefilm har positiv nåverdi. Det at barnefilm har positiv nåverdi kan nok ha en sammenheng med den høye billettstøtten som barnefilm mottar. I tillegg produseres det relativt få barnefilmer, noe som kanskje igjen fører til at markedet ikke er ”mettet”. Da jeg undersøke film som fikk støtte etter markedsvurderingen fant jeg at også disse filmene gav positiv nåverdi. Og dette viser jo kanskje et poeng om at når man prioriterer å produsere filmer med høy publikumsappell, så tjener man også penger –selv på norsk film. Da jeg så på film med premiere før 2001 versus etter 2001 (før og etter det nye støttesystemet), fant jeg at det var negativ nåverdi både før og etter 2001, men nåverdien var mindre negativ etter 2001. Dette kan kanskje tyde på at omleggingen av støtteordningen har ført til en bedre inntjening generelt innen filmbransjen.

Som jeg har vist *kan det være* lønnsomt å investere i norsk film. Både barnefilm og film med støtte etter markedsvurdering viste positive nåverdier. Og dette viser jo at om man har støtteordninger som er rause nok, slik som for barnefilm med en billettstøtte på 100 %. Eller om man produserer filmer som er kommersielle nok, slik som for filmer med støtte etter markedsvurdering, så er norsk film lønnsom.

Staten har mange og ambisiøse mål for filmsatsingen. Et av delmålene er å få inn flere private investorer i norsk film. Og det kan synes som de til dels har klart å få til et mer lønnsomt system med omleggingen av filmpolitikken og filmstøtten i 2001. Men samtidig er det klart at det er langt fra det viktigste målet for norsk filmpolitikk å oppnå ”positive nåverdier” innen film. Hovedmålet er som skrevet i kapittel 2 ”å sikre et mangfold av film – og tv – produksjoner basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold, som er anerkjent for høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning, og som utfordrer og når et stort publikum i Norge og internasjonalt.” Dette betyr blant annet at det også må produseres ”smalere” filmer, og det må produseres dokumentarfilm, og det må satses på debutanter etc. Hvorvidt disse målene for norsk film tiltrekker investorer er vel heller tvilsomt.

Litteraturliste

Bøker:

Bodie, Zvi, Kane, Alex og Alan Marcus: "Investments". McGraw-Hill/Irwin 2005

Caves, Richard E.: "Creative industries: contracts between art and commerce". Harvard University Press, Cambridge 2000

De Vany, Arthur: "Hollywood economics. How extreme uncertainty shapes the film industry". Routledge 2006

Goldman, William: "Adventures in the screen trade : a personal view of Hollywood and screenwriting" New York: Warner 1984

Kvale, Steinar: "InterViews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing". Sage Publications 1996

Sandvik, Bjørn: "Innføring i finansteori". Fagbokforlaget 2009
(denne nyste utgaven, 2009, har jeg fått direkte fra Sandvik selv)

Artikler:

Adjamah, Kossi, Deuchert, Eva and Pauly, Florian: "For Oscar glory or Oscar Money? Academy awards and movie success". I Journal of Cultural Economics nr. 29 2005.

De Vany, Arthur and Walls, David W.: "Uncertainty in the movie industry: Does star power reduce the terror of the box office? "I Journal of Cultural Economics nr. 23 1999.

Thrane, Christer: " Filmkritikkens og distribusjonens rolle for filmers økonomiske suksess". I Tidsskrift for samfunnsforskning nr.4 2006.

Thrane, Christer: "Sluttreplikk til Havnes og Willumsen" I Tidsskrift for samfunnsforskning nr.3 2007.

Havnes, Tarjei og Willumsen, Fredrik: "På kino uten kontroll. En kommentar til Christer Thrane: Filmkritikkens og distribusjonens rolle for filmers økonomiske suksess". I Tidsskrift for samfunnsforskning nr.3 2007

Ødegård, Bernt Arne: "Hvor mange aksjer skal til for å holde en veldiversifisert portefølje på Oslo Børs". I Praktisk økonomi og finans nr.1 2006.

Masteravhandling/ doktorgrad:

Maanpää, Juho: "Motion picture finance and success determinants. A North European story" Finance Master`s thesis. Helsinki school of economics 2008

Knight, Frank H. "Risk, uncertainty and profit" Degree of doctor of philosophy at Cornell University. Boston. Houghton Mifflin Co. 1921

Undersøkelser, rapporter, stortingsmeldinger, stortingsproposisjoner og høringer:

Econ Rapport: "Rammevilkårene for film- og tv-produksjoner og kino". Utarbeidet for Norsk Film og TV-produsenters forening og Film og Kino. 2006

Gaustad, Terje: "Private film financing. Gains and losses in the Norwegian film sector". Research Report 1/2008. Department of Public Governance. BI Norwegian School of Management 2008

Produsentforeningen: "Samarbeid og suksess- høringskommentar fra produsentforeningen". Medieavdelingen kulturdepartementet 2006

Price Water House Coopers: "Forventet avkastning i det norske i det norske filmmarkedet. 2007

Price Water House Coopers: "Eksport av Norsk film 2002-2007. –En kort gjennomgang" 2009

Rambøll managment: "Kartlegging og vurdering av utviklingen i den norske filmbransjen". Utarbeidet for Kultur- og kirke departementet. 2005

St. meld. Nr. 22. (2006-2007) ”Veiviseren for det norske filmløftet”. Det kongelige kultur- og kirkedepartement.

St.meld. Nr. 25. (2003-2004) ”Økonomiske rammebetingelser for filmproduksjon”. Det kongelige kultur- og kirkedepartement.

Film&kino: ”Årsmelding 2007, Nye oppgaver”

Forskrifter:

FOR 2007-08-08 nr 979: Forskrift om tilskudd til audiovisuelle produksjoner (lovdata, sjekk om det er samme som er på filmfondets hjemmesider og at den er lik den som jeg bruker!) Ha den med som vedlegg

Internetsider:

Norsk filmfond: Nøkkeltall. Tilgjengelig fra URL:

<http://www.filmfondet.no/iCM.aspx?PageId=6> (Sist logget inn: 2009-04-09)

Norsk filmfond: Tildelinger Langfilm. Tilgjengelig fra URL:

<http://www.filmfondet.no/iCM.aspx?PageId=125> (Sist logget inn: 2008-12-02)

Norsk filmfond: Nøkkelbegreper. Tilgjengelig fra URL:

<http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=759> (Sist logget inn: 2009-04-06)

Oslo børs: OSEBX. Tilgjengelig fra URL:

<http://www.oslobors.no> (Sist logget inn: 2009-03-25)

Norges bank: NIBOR. Tilgjengelig fra URL:

http://www.norges-bank.no/templates/article____55480.aspx (Sist logget inn: 2009-05-22)

Gran, Anne Britt: ”Kulturkonsum i krisetider” fra URL:

<http://www.bi.no/Info->

[avdelingFiles/_nedlastingsfiler/Oppsummering%20Kulturkonsum%20i%20krisetider.pdf](http://www.bi.no/Info-avdelingFiles/_nedlastingsfiler/Oppsummering%20Kulturkonsum%20i%20krisetider.pdf)

(Sist logget inn: 2009-05-31)

Vedlegg 1 – Nøkkeltall for norske kinofilmer

Nøkkeltall for norske kinofilmer fra 1997 – dags dato. Alle tall er oppgitt i tusen.

Sort er spillefilm

Blå er kinodokumentar

Rød er barnefilm

Tittel	Støttekategori	År	Besøk tot	Innspilt total	Kalkyle	Egenkapital	Prod.støtte	Bill. Støtte	Samlet statsstøtte
Maja Stenansikt	K	97	53	2 391	16 500	2 000	14 500	2 248	16 748
Gåten Knut Hamsun	K	97	15	694	8 500	5 000	3 500	382	3 882
Til ditt eget beste	K	97	4	161	2 144	375	1 769	88	1 857
Pust på meg	K	97	2	73	11 200	1 600	9 600	40	9 640
Budbringeren	K	97	132	6 156	14 713	3 420	8 913	3 377	12 290
Onkel Oskar	K	97	33	895	4 615	365	4 200	374	4 574
Insomnia	K	97	63	2 843	16 950	3 950	13 000	1 564	14 564
Mendel	K	97	11	477	18 825	2 500	11 500	262	11 762
Etterfølgeren	K	97	6	261	31 500	4 850	9 500	144	9 644
Livredd	K	97	15	675	6 375	1 885	3 950	371	4 321
Brent av frost	K	97	32	1 403	16 900	2 300	12 000	772	12 772
Halveis til Haugesund	K	97	9	411	4 611	1 166	2 950	226	3 176
Salig er de som tørster	K	97	148	6 637	38 700	7 300	23 500	3 650	27 150
Mørkets øy	K	98	58	2 732	14 000	3 975	5 500	1 502	7 002
Livets dans	K	98	5	235	4 165	565	3 600	129	3 729
Weekend	K	98	15	764	13 500	3 500	10 000	420	10 420
En dag til i solen	K	98	13	652	23 335	5 469	14 000	359	14 359
Leve blant løver	K	98	33	1 566	2 721	1 218	2 000	862	2 862
Thranes metode	K	98	12	612	7 870	500	7 300	336	7 636
Solan, Ludvig og Gurin med reverompa*	K	98	677	25 765	40 600	20 000	16 700	23 560	40 260
Cellofan	K	98	13	625	16 725	2 400	13 150	344	13 494
Junkies	K	98	13	560	4 826	750	4 100	308	4 408
Dei mjuke hendene	K	98	21	997	4 270	420	3 470	370	3 840
Bare skyer beveger stjernene	K	98	126	5 545	18 291	5 291	13 000	5 545	18 545
Desperate bekjentskaper	K	98	2	112	5 520	1 570	3 910	61	3 971
Schpaaa!	K	98	74	3 584	12 716	1 966	10 750	1 897	12 647
1732 Høtten	K	99	8	406	16 000	2 500	13 500	223	13 723
Absolutt blåmandag	K	99	23	1 242	9 535	3 972	7 000	796	7 796
Frosset hjerte	K	99	19	820	5 073	2 192	2 000	451	2 451
Olsenbandens siste stikk	K	99	324	14 779	17 085	9 585	8 000	8 128	16 128
Tørst	K	99	2	58	10 300	500	10 000	32	10 032
Suffløsen	K	99	38	1 980	16 700	3 700	10 400	1 089	11 489
Sofies verden	K	99	208	9 585	70 000	18 000	19 500	5 272	24 772
Misery harbour	K	99	46	2 111	38 583	4 275	14 500	1 161	15 661
Sos	K	99	34	1 774	8 106	4 206	3 900	975	4 875
Evas øye	K	99	38	1 964	17 785	5 500	10 285	1 080	11 365
Kongen som ville ha...*	K	99	12	362	5 138	529	4 609	362	4 971
Fomlesen i kattepine	K	00	88	3 264	25 490	6 953	16 350	3 156	19 506
Når mørket er forbi	K	00	8	1 094	23 410	3 000	16 490	209	16 699

Ballen i øyet	K	00	9	429	19 800	640	16 787	237	17 024
Aberdeen	K	00	44	2 356	38 500	12 360	19 980	1 340	21 320
Detektor	K	00	242	13 855	11 171	2 915	6 500	2 863	9 363
Da jeg traff Jesus..	K	00	140	6 515	21 803	8 000	14 000	3 505	17 505
Når nettene blir lange	K	00	14	552	8 258	1 394	6 500	24	6 524
Get ready to be boizvoiced	K	00	58	2 235	9 000	5 500	3 500	1 588	5 088
Heftig og begeistret	K	01	554	29 459	5 771	1 231	4 315	1 027	5 342
Mongoland	K	01	90	5 205	7 171	4 101	3 070	2 891	5 961
Lime	K	01	37	1 993	15 950	3 400	12 550	1 121	13 671
Amatørene	K	01	56	3 197	22 655	6 455	16 200	1 671	17 871
Elling	K	01	750	41 877	17 178	3 568	13 610	3 274	16 884
Det største i verden	K	01	230	12 496	30 000	8 000	21 500	6 118	27 618
Øyenstikker	K	01	29	1 653	12 950	3 640	7 500	935	8 435
Å seile sin egen sjø	K	02	16	873	5 775	786	4 990	535	5 525
Glasskår	K	02	18	863	17 081	1 338	11 750	989	12 739
Alt om min far	K	02	63	3 694	4 585	979	2 911	2 032	4 942
Jeg er Dina	K	02	303	18 640	120 917	20 357	17 000	10 148	27 148
Tyven, tyven	K	02	15	894	12 000	2 875	8 690	504	9 194
Heftig og begeistret - På sangens vinger	K	02	14	752	9 400	5 300	4 100	22	4 122
Musikk for bryllup og begravelser	K	02	11	695	20 380	4 575	12 655	369	13 024
Vektløs	K	02	21	1 154	3 321	1 517	1 600	619	2 209
Kroppen min	K	02	36	1 225	1 375	350	1 025	215	1 240
Smilet i øyet	K	02	16	787	5 153	2 768	2 215	451	2 666
Karlsson på taket*	K	02	183	8 350	58 110	15 200	16 000	8 172	24 172
Himmelfall	K	02	107	6 619	17 900	4 595	11 500	2 494	13 994
Velkommen hjem	K	02	5	248	5 803	880	4 823	133	4 956
Pelle Politibil	K	02	150	6 898	14 442	5 946	8 471	5 649	14 699
Salmer fra kjøkkenet	K	03	108	6 613	18 629	4 529	9 800	3 430	15 330
Olsenbanden jr. går under vann	M	03	369	18 150	18 000	9 000	9 000	8 640	16 722
Jonny Vang	K	03	81	5 100	17 021	4 120	9 250	2 793	14 543
Villmark	K	03	145	9 223	8 600	2 299	6 300	1 897	7 462
7. himmel	K	03	12	528	2 579	1 242	600	327	927
Ulvesommer	M	03	268	13 023	25 600	11 595	10 000	11 131	24 719
Svidd neger	K	03	32	1 981	9 910	4 250	5 460	1 089	6 549
Play	K	03	6	352	5 113	2 064	2 900	191	3 091
United	K	03	121	7 579	11 450	3 850	7 600	3 176	10 640
Buddy	K	03	279	17 512	17 000	5 795	9 500	4 781	15 002
Lille frøken Norge	K	03	116	5 907	16 900	5 655	9 200	5 429	14 387
Bazó	K	03	11	641	16 000	3 506	6 882	262	10 665
Mot Moskva	K	03	4	258	10 500	2 844	6 900	140	7 780
Kvinnen i mitt liv	M	03	227	14 574	17 667	8 834	8 834	7 288	15 546
Mors Elling	M	03	380	23 821	15 600	7 800	7 800	6 435	13 574
Fia og klovnene	K	03	36	1 576	15 067	5 375	9 488	1 252	10 740
Gunnar Goes Comfortable	K	03	4	224	3 858	824	2 587	85	3 120
Kaptein Sabeltann*	K	03	185	9 330	41 500	22 100	13 400	9 286	22 686
På hau' i havet	M	04	16	942	7 200	3 600	3 600	0	3 600
Bare på jobb	K	04	1	38	7 983	3 983	4 000	22	4 022
Bare Bea	K	04	183	11 593	13 400	4 440	7 000	3 663	10 291
Mannen som elsket Haugesund	K	04	9	373	2 231	846	325	194	519
Olsenbanden jr. på rocker'n	M	04	411	21 938	18 000	9 000	9 000	8 640	16 492
Tradra - I går ble jeg tater	K	04	13	680	3 366	927	1 295	368	1 663
The Beautiful Country	K	04	45	2 950	49 058	7 000	7 000	1 305	8 305
Den som frykter ulven	M	04	65	4 284	23 886	8 116	9 000	2 356	11 356
Salto, salmiakk og kaffe	K	04	26	1 728	12 706	3 706	8 900	950	9 850

Alt for Egil	K	04	100	6 940	15 134	5 859	8 000	3 798	11 798
Ikke naken	K	04	87	5 017	20 515	6 150	10 850	5 009	15 856
Min misunnelige frisør	K	04	35	2 264	10 540	3 440	7 500	1 241	8 741
Uno	K	04	293	20 318	12 000	4 400	6 500	3 630	9 232
Gråtass - Hemmeligheten på gården	M	04	110	5 777	11 892	7 722	4 170	5 881	10 050
Hawaii, Oslo	K	04	181	12 426	18 221	6 739	9 500	5 560	14 367
Monstertorsdag	K	04	51	3 441	14 500	4 515	8 085	1 885	9 970
Andreaskorset	K	04	4	276	16 242	5 609	8 500	151	8 651
En folkefiende	K	05	19	1 112	20 616	8 116	10 000	591	10 591
37,5	M	05	155	10 716	19 688	11 688	8 000	5 894	13 894
Alt for Norge	K	05	31	1 309	17 300	5 520	12 250	701	12 951
100 % menneske	K	05	4	219	2 327	1 801	330	112	442
Vinterkyss	K	05	35	2 545	17 443	5 403	8 895	1 299	10 046
Loop	K	05	12	714	5 944	3 080	2 864	347	3 211
Venner for livet	M	05	192	11 020	16 871	8 871	8 000	8 516	15 922
Naboer	K	05	111	8 446	18 360	5 636	9 000	4 338	13 001
Le Regard - Blikket	K	05	7	491	12 325	3 000	3 000	269	3 269
Factotum	K	05	26	1 817	20 295	3 960	6 032	999	7 031
Thomas Hylland Eriksen og historien om origami-jenta	K	05	4	174	3 312	1 002	1 830	88	1 918
Tommys inferno	K	05	128	9 054	17 167	6 624	9 595	4 514	14 055
Giganten	K	05	36	24 466	8 019	3 304	4 715	1 211	5 927
Import Eksport	K	05	23	1 541	19 291	3 488	8 301	1 088	9 389
Elsk meg i morgen	M	05	309	22 700	18 660	10 402	8 125	8 581	16 415
Izzat	K	05	129	9 760	19 771	9 749	8 552	4 971	13 523
Pitbullterje	K	05	215	10 990	22 952	11 327	9 915	10 131	20 035
Sinus	K	05	19	631	6 435	5 310	855	473	1 328
Oljeberget	K	06	16	1 043	6 301	2 046	3 535	551	4 086
Olsenbanden jr på sirkus	M	06	243	14 449	20 400	11 850	8 550	9 480	17 646
Gymnaslærer Pedersen	K	06	185	13 758	22 852	11 227	12 840	4 993	17 322
Svein og rotta	K	06	149	8 112	19 662	8 512	9 050	7 462	16 281
Lange flate ballær	M	06	258	19 247	17 699	11 018	6 525	6 926	12 563
Slipp Jimmy fri	K	06	187	14 388	38 039	19 914	16 125	7 411	23 536
Den brysomme mannen	K	06	31	2 308	16 933	6 810	9 563	1 148	10 711
Trigger	K	06	107	6 235	20 345	8 443	10 125	5 779	15 904
Kabal i hjerter	K	06	16	837	2 463	1 043	800	511	1 311
Uro	K	06	177	13 511	18 278	8 003	9 265	5 030	13 454
It's Hard to Be a Rock'n Roller	K	06	20	987	5 776	2 533	2 806	508	3 314
Reprise	K	06	51	3 751	21 280	8 680	10 367	1 909	12 276
Sønner	K	06	42	2 969	14 926	5 607	7 939	1 501	9 440
Marias menn	M	06	22	1 598	18 053	9 441	8 482	0	8 482
Fritt vilt	M	06	256	19 338	19 450	10 800	8 125	6 474	13 790
Løven - Henrik Ibsen	K	06	2	102	3 000	1 654	314	0	314
Ole Bull - himmelstormeren	K	06	20	1 322	9 628	4 483	4 955	662	5 617
Kalde føtter	K	06	65	4 449	17 092	9 262	7 990	2 267	10 257
Kunsten å tenke negativt	K	06	35	2 317	11 001	4 985	5 827	1 178	7 005
Mirakel	M	06	10	722	15 000	7 500	8 500	0	8 500
Andre omgang	K	07	20	1 451	19 995	8 061	10 164	80	10 243
Jenter	K	07	47	3 039	7 253	2 957	3 249	1 541	4 710
Olsenbanden jr og sølvgruvens hemmelighet	M	07	298	18 287	21 004	10 954	9 900	8 763	17 799
Mars og Venus	M	07	130	9 891	14 315	7 828	6 308	4 920	11 228
Elias og kongeskippet*	M	07	234	14 817	26 471	17 846	8 625	10 928	19 553
USA mot Al-Arian	K	07	3	182	4 682	2 234	2 038	92	2 130
Blodsband	K	07	52	3 797	20 300	6 720	10 410	1 955	12 365

<i>Smaken av hund</i>	K	07	3	134	2 134	1 476	605	68	673
<i>Svein og rotta og UFO mysteriet</i>	M	07	136	8 566	19 380	10 004	9 216	7 948	16 990
<i>Kill Buljo - The Movie</i>	K	07	87	6 688	7 555	5 735	1 500	3 401	4 901
<i>On a tightrope</i>	K	07	3	139	4 777	3 066	999	71	1 069
<i>Pornostjerne</i>	K	07	8	628	3 093	2 002	961	311	1 272
<i>5 løgner</i>	K	07	17	1 225	17 160	5 958	9 906	567	10 473
<i>Tatt av kvinnen</i>	K	07	166	12 454	22 796	10 221	9 625	6 424	16 049
<i>Radiopiratene</i>	K	07	40	2 365	19 838	10 213	8 940	2 286	11 226
<i>Varg Veum - Bitre blomster</i>	K	07	107	7 953	19 444	18 897	6 325	3 645	10 517
<i>Natural born star</i>	K	07	3	177	6 085	1 740	3 816	96	3 912
<i>Switch</i>	M	07	178	12 374	22 668	11 244	9 375	7 068	16 443
<i>Titanics ti liv</i>	M	07	48	2 585	17 628	9 163	8 203	3 054	11 116
<i>Mann kvinne kaffe</i>	K	07	2	108	3 383	1 329	1 715	62	1 735
<i>O'Horten</i>	K	07	33	2 502	20 000	8 000	12 092	1 273	12 541
<i>Rovdyr</i>	M	08	73	5 761	12 300	7 215	3 800	2 934	7 859
<i>Kautokeino-opprøret</i>	K	08	344	25 361	57 103	35 803	11 258	12 955	25 775
<i>Lønsj</i>	K	08	75	5 983	17 038	6 930	8 832	3 051	12 158
<i>Mannen som elsket Yngve</i>	M	08	175	13 426	18 825	6 700	8 201	4 211	14 242
<i>SOS Svartskjær</i>	K	08	157	9 868	24 043	13 000	9 000	9 145	19 265
<i>Ulvenatten</i>	M	08	62	4 946	21 900	11 500	9 150	2 500	12 750
<i>Respekt</i>	K	08	13	773	5 741	2 213	3 000	340	4 707
<i>Lange flate ballær II</i>	M	08	293	22 950	22 950	13 290	7 400	8 354	16 879
<i>Varg Veum - Falne engler</i>	M	08	126	10 040	19 500	18 454	7 500	4 787	13 334
<i>Blod og ære</i>	K	08	7	430	4 298	1 523	350	0	1 125
<i>Den siste revejakta</i>	K	08	146	11 774	22 270	10 495	10 500	5 554	17 179
<i>99 % ærlig</i>	K	08	12	727	7 375	4 175	1 475	368	3 068
<i>De gales hus</i>	K	08	49	3 677	21 385	8 150	9 700	1 708	13 333
<i>deUSYNLIGE</i>	K	08	101	7 888	27 986	11 824	10 835	3 934	16 159
<i>Iskyss</i>	K	08	21	1 497	21 449	11 157	8 621	0	9 994
<i>Prøvetid</i>	K	08	1	41	5 040	893	1 900	0	2 634
<i>Fritt vilt II</i>	M	08	268	21 944	22 250	12 375	7 750	7 779	16 654
<i>I et speil, i en gåte</i>	K	08	26	1 666	24 220	7 165	10 200	1 104	13 174
<i>Fatso</i>	K	08	142	10 808	26 650	14 173	8 804	5 332	16 235
<i>Kurt blir grusom*</i>	K	08	100	5 707	25 977	11 469	8 728	4 239	14 428
<i>Max Manus</i>	K	08	404	34 783	55 122	27 987	13 893	17 534	35 659

Vedlegg 2 – Produsentenes andel av kinoinntekter

				h./småoversikter/prods andel bill.inntekt 2007						
PRODUSENTENS ANDEL AV KINOINTEKTER 2007 (anslag)										
Brutto	⇨	Avgifter		⇨	Filmleie	⇨	Spjitt	⇨	Netto produsent	
Gj.sn. bill.pris 2007 - foreløpig		MVA 8%	Kinolov-avgift 2,5%		Netto kino		Avtalt spjitt prod./distr.		Produsents inntekt	Prod.s % av bill.
kr 73,06		kr 5,84	kr 1,78		kr 64,29		a) 80/20 b) 75/25 c) 70/30		kr 20,57 kr 19,29 kr 18,00	28,16 % 26,40 % 24,64 %
		⇨		⇨						
		Staten får	FILM&KINO får				Kinoen beholder		Distr. beholder	
		kr 5,84	kr 1,78				kr 38,57 a) b) c)		kr 5,14 kr 6,43 kr 7,71	
100,00 %		8,00 %	2,50 %		90,50 %		36,20 %		7,24 % 9,05 % 10,85 %	a) b) c)
									28,2 % 26,4 % 24,6 %	
					Merknader:		2007: 39,6 % (foreløpig) 2000: 38,9 % 2003: 40,91 % 2004: 39,75 %		Evt. off-the-top- deduksjoner for distributørens kostnader er ikke innberegnet	Billettstøtte: 55% - kr. 39,07 100% - kr. 71,04 opp til krysnings- punkt