

Norsk og dansk filmhistorie

En komparativ studie om hvordan filmpolitikk påvirker produksjon av
film mellom Norge og Danmark i perioden 1960-2000



Kandidat: Marius Henriksen

Veileder: Klaus Nathaus

Institutt for arkeologi, konservering og historie

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2016

Forord:

Veien til en ferdigskrevet oppgave har vært lang og tøff. Det å skrive en masteroppgave er en stor utfordring, men også et utrolig spennende arbeid. Det å få dykke dypt i et givende og engasjerende tema har vært uhyre tungt men spennende.

Jeg vil først og fremst rette en stor takk til veilederen min Klaus Nathaus som underveis har vært til stor hjelp, spesielt de siste ukenes innspurt. Da har bidragene vært konstruktive, kritiske og veldig motiverende.

Det er mange andre som har bidratt positivt. Sjefer og kolleger har stilt opp og ordnet slik at man kunne få fri og jobbe når det passet, samt lånt et øre når energien har vært på bunn. Vil beklage til alle jeg har hatt kontakt med under de siste månedene da fokus har ligget på skriveprosessen og samtaleemnene har i stor grad omhandlet tema for oppgaven.

Vil også rette noe dedikasjon til bestefar som gikk bort under perioden jeg jobbet hardest. Han var stolt av arbeidet jeg gjorde selv sykdom var på sitt verste. Spurte til stadighet om hvordan jeg hadde det og hvordan jeg jobbet. Derfor ønsker jeg å dedikere oppgaven til han.

Marius Henriksen
Bjølsen, November 2016

Innholdsfortegnelse

Forord:.....	iii
1. Kapittel: Innledning	- 1 -
1.1 Takle utfordringer: Filmpolitikk og produksjon i Norge og Danmark på 1960- og 1970-tallet.....	- 7 -
1.2 «Melkekuen» sulter: Norsk film på 1960-tallet	- 11 -
1.3 Opplæring eller underholdning? Norske filmer på 1970-tallet	- 15 -
1.4 Bevaring av dansk filmkunst: Filmloven av 1964 og effekten den hadde på filmproduksjon	- 20 -
Filmer, produsenter og produksjonsselskap	- 22 -
1.5 Slaget mellom pornografi og kunst: Differensiering av dansk filmrepertoar	- 23 -
Ny filmlov og film går nye retninger	- 24 -
2 Balansen mellom det kulturelle og kommersielle: Filmpolitikk og filmproduksjon i Norge og Danmark på 1980- og 1990-tallet.....	- 29 -
2.1 Støtte til norsk kultur: Norsk filmpolitikk på 1980-tallet.....	- 31 -
Hamskiftet i norske medier	- 35 -
Norske filmer i perioden og retninger de gikk	- 37 -
Fra politikk til kommersialisering	- 38 -
Barne- og ungdomsfilmer.....	- 41 -
Krim filmer.....	- 42 -
Norsk Film AS og politiske utfordringer	- 42 -
Tildelinger og besøkstall på 1980-tallet	- 44 -
2.2 Norske filmer og trender på 1990-tallet: Skulle Norge lære noe av Danmark?.....	- 46 -
Barne- og ungdomsfilm.....	- 50 -
Internasjonal oppmerksomhet	- 51 -
Kriminalfilmen fortsetter sin utvikling	- 52 -

Norsk Film AS og kostyme/historiske dramaer	- 52 -
Auteur- og idéfilm	- 54 -
Tildelinger, besøkstall og oppsummering av 1990-tallet	- 54 -
2.3 Støtten til danske regissører: Dansk filmpolitikk på 1980-tallet.....	- 57 -
Filmpolitikk og endringer i filmloven	- 57 -
Retninger i dansk film	- 59 -
Barne- og ungdomsfilmer.....	- 60 -
Realisme for det voksne publikum.....	- 61 -
Litteraturfilmer	- 62 -
Eksperimentell film	- 62 -
Folkekomediene	- 63 -
2.4 Suksessen fortsetter: Dansk film i Dogmenes æra	- 65 -
Dogme 95	- 66 -
Trender innenfor film	- 68 -
Eksperimentell film og betydningen av etablerte filmselskaper	- 69 -
Konklusjon: Kreativ autonomi mellom marked og statlig styring.....	- 71 -

1. Kapittel: Innledning

Året 1987 er et viktig år innenfor dansk filmindustri. Dette var året da Bille August vant Palmes d'Ore og Oscar for *Pelle Erobreren*, og det førte at det internasjonale markedet åpnet seg for dansk film. Dette følges opp med enda en Oscar pris året etter, og enda en Palmes d'Ore til Bille August i 1992 for *Den gode viljan*. Uten disse internasjonale prisene og oppmerksomheten ville aldri Dogme 95 hatt den samme effekten. Dette var en stor triumf for regissøren og for dansk film industri. Allerede hadde danske filmer en langt høyere andel solgte billetter, i løpet av 1980-tallet solgte danske filmer i gjennomsnitt 19,3 prosent. Norge hadde 7,3 prosent i gjennomsnittlig besøkstall i løpet av samme periode. I Norge lages det 223 filmer i perioden 1980-2001, i Danmark lages det hele hundre flere. Den gjennomsnittlige støtten årlig var så å si identisk, kun 130.000 skiller nasjonene dermed var dansk film mer populær i kinosalene, det ble laget flere filmer for lik støtte.¹ Dermed synes norske filmer og ha vært bakvendt og blir oversett av internasjonale filmfestivaler.

Denne oppgaven skal undersøke og sammenligne forholdet mellom filmpolitikk, offentlig støtte og produksjon av film i Danmark og Norge. Jeg søker å finne ut hvordan filmpolitikken utvikles mellom et privat versus et offentlig system, hvordan penger brukes og hvordan påvirker produksjonsmiljøet. Suksesskriteriene jeg måler film etter er hvordan filmene mottas blant publikum og anmeldere, i form av solgte billetter nasjonalt og oppmerksomhet i utlandet. Et nøkkelmoment i oppgaven er å se hvordan filmpolitikk påvirker, bidrar til eller forhindrer kunstnerisk og profesjonell autonomi.² Perioden jeg undersøker strekker seg fra ca. 1960-2000. Utviklingen frem til 1964 er veldig lik i begge land, man møter samme nedgangsbølge i form av konkurranse fra kulturell utvikling og et nytt media i form av tv. I tillegg til at Danmark og Norge er demografisk ganske like da begge er velferdsstater, og begge har små markeder for film å operere i, dette gir rom for sammenligning. Effekten av velferdstilbud og velferdsutviklingen treffer Danmark noen år før enn hva det gjør i Norge. Dette synliggjøres, i denne oppgaven, med lansering av fjernsyn. På bakgrunn av utfordringer forårsaket av tv og for start av undersøkelsen markerer den nye filmloven i Danmark i 1964 et skille og et godt sted å starte. Den skilte film ut som kunstform da det tidligere hadde delt

¹ Dette er tall basert på hele bevilgningen til bransjen, ikke bare til produksjon.

² Bourdieu, Pierre. «The field of cultural production, or: The economic world reversed». ss. 311-356

støtte med teater og fikk egen støtte. Samt at det opprettes en egen filmskole som skulle sikre kvaliteten til dansk film for fremtiden..

Sekundærlitteraturen jeg bruker og argumenterer ut ifra i oppgaven er skrevet av medieforskere og tar i stor grad for seg innholdet og virkemidler i film. De er skrevet av aktører i filmbransjen, så vel som medievitere, noe som gjør at jeg veksler mellom å benytte meg aktivt av dem for å beskrive trender, filmer, politisk utvikling og den rene historien og belyse sider som er problematiske for begge nasjoner. Der oppgavens analytiske og kritiske del kommer til syne er påvirkningene de har hatt på produksjon og filmskaperes egen autonomi og bransjens fremgang. Det er liten grad av analyse i form av å prøve å forstå påvirkning mellom den filmpolitiske utviklingen og kontinuitet i bransjen. Ofte ligger fokuset på hvorfor film fikk ufortjent kritikk, fordi filmens innhold eller virkemidler ikke var «så dårlig» som det publikum eller kritikere ville ha det til. Det trekkes få linjer mellom hvordan støtteordningene var organisert og sluttproduktet som møtte publikum; spesielt da i den norske litteraturen. Det synes å finne liten sammenheng mellom det å se på filmers popularitet og film som produkt. Det er lite kritikk til hvordan den politiske utviklingen påvirker film som produkt, med denne definisjonen mener jeg det eneste riktige er å måle dette i en markedsverdi. Danske medievitere er mer bevist og har forsket dypere i sammenhengen mellom politiske krefter og hvordan dette påvirker film.

I en bransje hvor midlene det produseres film for kommer fra staten har endring av filmlover og endring av politisk styring stor påvirkning på filmindustrien, som gjennom dette påvirker film som produkt. Min teori er at politikken endrer lover i den grad at det legger føringer på film, i form av hvor godt det planlegges over tid og hvor mye kontinuitet som kan skapes. Film i Norge og Danmark er avhengig av offentlig støtte for å skape filmer, hvordan denne støtten fordeles og hvordan evalueringen tildelingen foregår tilrettelegges av filmlovene. Tydelighet i loven legger til rette for hvordan produksjonsselskap opererer, dette påvirker distribusjonen til selskapet. Er det klarhet i loven og hvordan og hvem som skal motta støtte er det lettere for selskap å legge til rette for film som produkt. Dermed sikres en filmskapers repertoar og kunstneriske autonomi i større grad. Dermed er forholdet mellom politikk og film opprettet. Om et selskap står tryggere i forhold til støtten det mottar gis det større frihet for fokus på filmer som produkt, større trygghet gir større sjanser for at en film når sitt publikum. Som i større og større grad tilspisser sin smak og differensieres etter hvert som de tydelige linjene mellom kunst og massekultur viskes ut.

Derfor er en komparativ studie i denne sammenheng metoden jeg har benyttet meg av. Danmark og Norge har lik politisk velferdsutvikling og demografiske likheter, som skaper en plattform for sammenligning. Påvirkningene i det filmpolitiske landskapet er stor og man kopierer hverandres lover og utvikling. I dag finansieres filmindustrien etter 50/50 ordningen og filmer er avhengig og en del av landenes kulturlandskap. Filmtrendene innad i landene er også den samme, spesielt mellom Norge og Danmark. Komediene står sterkt og den filmatiske utviklingen er slående lik. Men der Norge sviktet oppnådde Danmark langt større suksesser, og Danmark blir ansett for å være overlegne i kvalitet. Det er derfor interessant å undersøke hvorfor og hvordan man oppnådde dette. Jeg vil se på likheter og forskjeller i den filmpolitiske utviklingen, hvordan trender i massemedielandskapet forandret hverdagen for filmskapere. Hvordan man oppnådde internasjonal suksess og fulgte den opp, og evnet å ivareta autonomi og kunstnerisk frihet. Film er et kommersielt produkt, enten det livnærer seg på offentlige eller private midler. Og for å oppnå kommersiell suksess måler jeg det i solgte billetter, priser og internasjonal oppmerksomhet.

I tidlig norsk filmhistorie benytter jeg Sigurd Evensmo,³ deretter benytter jeg meg av Gunnar Iversens⁴ og Jan Erik Holsts.⁵ Evensmo og Iversen er for å skape et overblikk over trender i film og de større linjene innenfor filmhistorie. De er lite kritiske til utviklingen av norske filmer og fokuserer på innhold i filmer og hovedtrender i industrien. Jeg benytter meg i større grad av Holsts bok da denne er mer kritisk til politisk utvikling og hendelser, denne peker i tydeligere grad problemer ved norske filmer og den filmpolitiske utviklingen. Hvorfor norske filmskapere ikke fikk samme trygghet og forhold som regissører i Danmark fikk. I tillegg til Holst benytter jeg meg av boken et verk av Øivind Hanke, Gunnar Iversen og Nils Klevjer Aas.⁶ Begge disse stiller seg mer kritisk, i form av å se effekten av repertoarfrihet og filmlover, og forklarende til problemer og utfordringer i norsk filmindustri.. I litteraturen om dansk films filmhistorie er Peter Schepelerns⁷ store verk jeg benytter meg mest av. Boken forklarer filmhistorisk utvikling over de siste 100 år på en meget god måte. Tar for seg filmer, films utvikling, filmlover og bidrar med gode vurderinger av endringer og kontinuerlig arbeid

³ «Det store tivoli»

⁴ «Norsk filmhistorie»

⁵ «Det lille sirkus»

⁶ «Bedre enn sitt rykte»

⁷ «100 års dansk film»

innenfor film. Jeg har supplert denne Anen Marie Honoré⁸, boken tar for seg den filmpolitiske endringen frem til midten av 1990-tallet. Den bidrar med perspektiv på filmlovene Schepelern ikke gjør, og vekter endringen i medielandskapet på en annen måte. Artikler fra Ib Bondebjerg suppleres med viktige syn kring co-produksjon av film og utfordringer filmer møtte der; spesielt på 1990-tallet. Siste boken som benyttes i større grad er et verk som tar for seg de større trendene i nyere tid innenfor dansk filmindustri.⁹ Den bidrar med viktige elementer kring danske filmskaperes autonomi og integritet og forklarer i mer detalj Danmarks internasjonale suksess etter 1987.

Strukturen jeg har valgt i oppgaven er todelt. Oversikten følger tiår for tiår, fordi større endringer i filmlover faller ved starten eller slutten av årtier. Jeg skriver først om 1964-1979 i Norge, så sammenligner jeg med samme periode i Danmark. Denne delen tar for seg likhetene og bidrar til grunnlaget for komparasjonen. Der peker jeg ut noen avgjørende øyeblikk for utviklingen av filmbransjen og hvordan sjangre utvikler seg i forskjellige retninger mellom nasjonene. Deretter tar jeg for meg perioden fra 1980-2001. Der forklarer jeg i detalj hvordan industrien mellom landene modnes og utvikles. Det er også her de viktigste funnene og hovedvekten av argumentasjonen i oppgaven presenteres. Hvordan en kontinuerlig satsning og langtidsplanlegging bidrar til suksess, etter kriteriene jeg har satt.

Skandinavisk film, etter 1950/1960-tallet, hadde som formål å være et alternativ og en motpol til filmer fra Hollywood. Dette endres i Norge på 1980-tallet da kunstfilmene faller kraftig i popularitet på 1970-tallet, både publikum og anmeldere begynner å snu seg mot kunstfilmer og forlanger det som kalles fortellerfilm. Dette var noe annerledes i Danmark, da produksjonsselskapene var i private hender. Og private selskaper er mer orientert og motivert av og imot det økonomiske aspektet. Av disse årsaker er det mest relevant for oppgaven å ha hovedvekt seg inn på 80-tallet og tidlig 90-tallet. Danmark vant to Oscar statuetter for beste utenlandske film to år på rad,¹⁰ for Bille Augusts *Pelle Erobreren* og Gabriel Axels *Babettes Gjestebud*, begge fra 1987, og på bakgrunn av dette får Bille August stor internasjonal oppmerksomhet og muligheten til å lage flere filmer som får stor oppmerksomhet utenfor Danmarks grenser. I tillegg leder dette inn mot Lars von Triers suksess med tv serien «Riget», samt hans og Thomas Vinterbergs konsept *Dogme 95*. Det er denne perioden det er mest

8 «Filmpolitikk - Midt i en medierevolution»

9 «Nationale spejlinger – Tendenser i ny dansk film»

¹⁰ 1987 og 1988

relevant å sammenligne, det vil være dette som blir oppgavens hovedvekt. Dette vitner om at Danmark hadde en filmpolitikk som ivaretok filmskaperes integritet og muliggjør at en kunstnerisk autonomi kunne skapes.

Perioden oppgaven belyser er fra starten på kinoens nedgang i de aktuelle landene. Årsaker til hvorfor er ikke oppgavens fokus, men å se hvordan investeringer og politikk påvirket og skapte muligheter for nye filmer. Filmers popularitet og suksess er umulig å forutsi, selv om jeg er sikker på at selskaper prøver det de kan for å finne ut av det. I form av valg av skuespillere og produsenter osv., men det finnes ingen fast formel for suksess.¹¹ På samme måte er det liten vits i å kaste penger på en film/prosjekt og være sikker på at det blir en suksess. Det er mange eksempler på at dette ikke er nødvendig. I Norge var de mest populære filmene på 1970-tallet produsert uten statlig støtte og av andre selskaper enn NF. På 80-tallet er den største produksjonen i Norge *Orions Belte* (1985) som var en publikums suksess, men den gikk med et dundrende underskudd. På tross av dette er det en viktig film i norsk filmhistorie, det var den første store forteller filmen, etter en lang periode av kunstfilmer og 70-talls realisme, som banet vei for en ny æra innen norsk film. Noen år senere ble Nils Gaups *Veiviseren* (1987) nominert til Oscar.

De største forskjellene mellom landenes filmindustri i den aktuelle perioden er Danmarks fokus på kontinuitet. Det er langt mer fokus på å gi regissører mulighet til å lage flere filmer over tid enn hva industrien i Norge gir muligheten for. Begge nasjoner har, som Ib Bondebjerg poengterer, for stort fokus på realisering av selve produksjonen og for lite på hva som skal skapes og hvor det bærer. Dette ser vi bevis på med antall produksjonsselskaper i Norge, målt opp med antall filmer selskapene produserer. Selv om NF ikke produserte de mest populære filmene gjennom perioden, spesielt på 1970-tallet, er de kontinuitetsbærere innen industrien. Denne mangelen av kontinuitet er vanskelig å finne en hovedårsak for, men en av grunnene er nok den tidlige satsingen på utdanningen man starter i Danmark med filmloven av 1964. Regissørene som får sin suksess på 1980- og 1990-tallet fikk sin utdanning på filmskolen og de er opplært av de gode regissørene fra tidlig i skolens periode. Norsk industri er ikke helt uten suksess. Ungdomsfilmene fra 1980-tallet og 1990-tallet høster gode anmeldelser og blant annet den britiske anmelderen og forfatteren Peter Cowie skrev på et tidspunkt at dette var i verdensklasse. Det skal sies at det hjelper for norsk film fra 1990-

¹¹ Craves, Richard. «Creative industries: Contracts between Art and Commerce».

tallet og utover, det synliggjøres av den nye generasjonen filmskapere vi får i den siste delen av perioden. Denne oppgaven skal se om det er en sammenheng mellom penger og politikk, derfor vil det være interessant å se om investeringer i film samsvarer med suksessen i de to landene. Hvilken effekt har penger å si på kvaliteten til film, antall billetter solgt og oppmerksomheten de mest populære filmene får.

1.1 Takle utfordringer: Filmpolitikk og produksjon i Norge og Danmark på 1960- og 1970-tallet

Film og kino var en form av kultur tilgjengelig for vanlige mennesker, det var et prisgunstig underholdningstilbud tilgjengelig for alle og før perioden denne oppgaven fokuserer på var det en av de få tilbudene tilgjengelig. Det markerte et toppunkt av industrialiseringen av samfunnet, at man kunne projisere bilder på et lerret for å vise informasjon. Gullalderen for kino i Danmark og Norge var på 1920- og 1930-tallet. I denne perioden var inntjeningen høy for film og kino. Noe en ikke ser i perioden denne oppgaven tar for seg.

I Norge ble organiseringen av kinoer avgjort i kinoloven av 1913. Filmvisning ble regulert og det ble bestemt at bestemmelsesretten skulle ligge lokalt. I praksis gjorde dette det mulig med offentlig kommunale kinoer. Det var opp til hver enkelt kommune å avgjøre om de ville ha kino og hva som skulle vises på dem. Gjennom 1920-tallet utviklet kinoen seg i Norge og da vi ankom 1930-tallet hadde norsk kino modnet seg. Kommunene hadde opprettet en institusjon kring kinoen. Best eksemplifisert gjennom hvordan hovedstadskinoen er strukturert.¹²

Oslo Kinematografer var et aksjeselskap og det ble opprettet i 1926 og hovedaksjonær var Oslo kommune. Det var unikt for Oslo med et aksjeselskap men ellers er strukturen veldig lik. Dette ble tiden det hvor kinoer ble det som på godt norsk kalles en «melkeku». 1930-tallet er kinoens virkelig gullalder i Norge. Siden kinoer i Norge var kommunalt styrt valgte kommunene å bruke kinomidler til å styrke de kommunale kulturtilbudene. I hovedstaden brukte Oslo kommune kinomidler på større kulturtilbud. Vigelandsanlegget, og senere, Munch-Museet er eksempler på kulturtilbud som ble bygget av midler Oslo kommune tjente på billettinntekter fra Oslo kinoene.¹³

Det var ikke nødvendigvis slik at det var noe unikt med et kommunalt kinosystem. Det som var unikt for den norske modellen var at kommunene satt igjen med store summer uten at midler ble tilbakeført til filmindustrien. Der andre land brukte midler til også finansiere nye filmer brukte norske kommuner midler i egne budsjett. Mot slutten av 1920-tallet satt norske

¹² Iversen, Gunnar. «Fra kontroll til næringsutvikling», ss. 12-15

¹³ Ibid

kommuner igjen med omtrent 90 % av midlene norske kinogjengere la igjen på norske kinoer. Dette endret seg da Norsk Film AS etableres i 1932 og de kommunale kinoene skulle sette av 1 % av omsetningen til produksjon av ny film.¹⁴ Dette var et statseids firma og den norske stat kom for første gang på banen; som en aktiv aktør i filmbransjen. Dette var statens første inntog i etterkant av innføring av luksusskatt på billettinntekter.¹⁵

Luksusskatt var noe staten innførte allerede i 1917, men fra 1917 gjaldt det ikke kinobilletter eller teaterbilletter men på varer og tjenester man anså som luksus. I 1924 ble billetter til teater, revy, kabareter og sirkus m.m. skattlagt som luksus, mens film på sin side ble skattlagt fra 1920. På kinobilletter ble denne luksusskatten bestående frem til 1969, siden nedgangen i inntjeningen var så merkbar skulle fjerningen av skatten bidra til bedre vilkår for kinoer. Frem til 1945 var denne skatten satt til 10 % og skulle bidra til kulturtilbud i regi av staten, og ikke de kommunalt drevne tilbudene. Etter andre verdenskrig ble den økt til 40 % på utenlandsk film og 25 % på norskproduserte filmer.¹⁶ Dette førte til enda vanskelige forhold for norsk filmproduksjon, noe som bevises om vi ser antall produserte filmer i forhold til våre naboland innad i Skandinavia. Skatten ble redusert utover 1950- og 1960-tallet, men det er tydelige tegn på at filmproduksjonen i Norge tok skade av den norske kinomodellen. I tillegg til at staten ga med den ene hånden og tok med den andre.

Etterkrigstiden var preget av opplysning, i begge aktuelle land. Filmene på kino skulle være med på å opplyse det norske folk, dette var også trenden i utlandet. I Norge ser vi at dokumentaren var en hyppig brukt sjanger som vises på lerretet. Dette var mye på grunn av etableringen av *Statens filmsentral*, dokumentarer og skolefilmer skulle være ryggraden til institusjonen.¹⁷ I tillegg kommer støtteordningene på banen i form av en reduksjon i luksusskatten om man viser en informasjonsfilm før visning av hovedfilmen. I Oslo resulterte dette i en rekke kortfilmer som ble produsert under Kristoffer Aamodt. Oslo kinematografer produserer en rekke informasjonsfilmer i perioden 1947-1982, resultatet ble 182 kortfilmer som får navnet *Oslofilmene*. Disse kortfilmene skulle være en lang film, men endte opp som informasjonsfilmer om Oslo bys historie og utvikling. De var alt fra informasjon om hvordan reise kollektivt til rene turist filmer.

¹⁴ Solum, *Helt og skurk*,

¹⁵ Dag Asbjørnsen & Ove Solum, Public service cinema? On strategies of legitimacy in policies for Norwegian cinema, *International Journal of Cultural Policy*, s. ss. 270-271

¹⁶ Dag Asbjørnsen & Ove, Solum, *Film og Kino*, ss. 19-23

¹⁷ Dahl, Hans Fredrik, *Kinoens mørke, fjernsynets lys*, ss. 197-198

I Norge startet nedgangsbølgen på 1960-tallet. I 1960 hadde kinoene overskudd i Norge på omtrent 20 millioner kroner, mens det falt til et totalt underskudd på 3,8 millioner i 1967. Det var flere årsaker til dette. En av grunnene var lanseringen av tv som tilbud til norske hjem, men også andre velferdstilbud. Velferdsstaten kan ha vært en av årsakene til at man i den vestlige verden må tenke nytt angående film, hvordan vi strukturerte kinoene våre og i tillegg hvordan man produserte film og distribuerte dem. Hollywood investerte mer i større prosjekter og enkeltproduksjoner og gav mer ressurser pr produksjon, som eksemplifiseres gjennom *Sound of music* som var på plakaten i Norge i over et år.¹⁸ Den står fortsatt som den mest sette filmen i Norge gjennom tidene. Andre tiltak på kontinentet var å sette opp filmer av pornografisk natur på kino og starte rene pornografiske kinoer. Dette skjer ikke i Norge på grunn av at kinoer var kommunalt drevet, og en strengere sensur. Til forskjell fra Danmark som avskaffer sensur av film i 1969. Der får det som ble kalt sengekant filmer, erotiske filmer som skulle sikre inntjening til selskapene.

I Danmark startet kinoene med samme forutsetninger og utvikling som det norske systemet. I tid starter det tidligere, da impulser fra Europa kommer litt tidligere til Danmark enn Norge. De innførte sin første biograf-lov i 1922 hvor det ble innført en høy beskatning av kinobilletter. Alle billetter var skattlagt med 40 prosent og det ble innført en bevilgningsplikt for alle som skulle drive kino. Dette førte til at kinoer var direkte underlagt myndighetene, de bestemmer hvem som får drive kino. Det var mulig for private aktører å drifte kino, de kunne få en produksjonsbevilgning.¹⁹

På 1930-tallet fikk Danmark to nye biograf-lover. I 1933 ble bevilgningene skjerpet inn, den var kun lov for en person å ha bevilgning for å drifte kino. Året før dette ble selskapet *Dansk Kulturfilm*, heretter kalt DK, opprettet, det var eid av private aktører. De får ansvaret for å produsere informasjonsfilmer, kortfilmer og dokumentarfilmer. Frem til 1966 produserte DK mer enn 400 kortfilmer og dokumentarfilmer. Disse ble ofte brukt som forfilm på kino eller leid ut til skoler. DK prøvde seg på produksjon av lange spillefilmer også, men kraftige budsjettoverdrivelser og lite populære produksjoner førte ikke til spesielt vellykkede filmer.

¹⁸ Evensmo, Sigurd, *Det store tivoli*, ss. 312-314

¹⁹ Det Danske Filminstitut, «Dansk filmhistorie: 1920-1929».

Til slutt slukes DK opp av statlige strukturendringer på 1960-tallet, og *Statens Filmcentral* ble opprettet og skulle stå for distribusjonen av dokumentarfilmene.²⁰

Nedgangen på kinoer i Danmark starter på 1950-tallet. Høydepunktet for solgte billetter er i 1954, med 60 millioner solgte billetter. Det samme året startet prøvesendingene til TV i Danmark. I Danmark går også TV sendinger hardt utover billettsalget på kino. I 1960 var nivået på 44 millioner solgte billetter og i 1970 solgte man 20 millioner. Frem til dette var kino og film ikke ansett som kultur med spesiell egenverdi. Dette gjorde den danske stat noe med i 1964, med opprettelsen av kulturdepartementet og en ny filmlov.²¹

Den nye filmloven tredde i kraft i 1965 og ble omtalt som verdens beste filmlov. Loven fjernet teater fra finansieringen, oppretter et filmfond og filmmuseet blir underlagt her. Man opprettet også *Den Danske Filmskole* i 1966. Disse tre elementer skulle finansieres av billettinntekter eller skatten på billetter. Dermed fikk film i Danmark den kulturelle verdien man mente den skulle ha. Det blir satt av omtrent 16 millioner i året til dansk film, Kulturdepartementet finansierte også de som var villig til å undervise på filmskolen. Filmfondet gav støtte til hele filmer eller deler av produksjon eller skriving av manus. De gav også garanti mot lån, slik at de som hadde lånt penger i banken hadde garanti om filmen ikke tjente inn.²² Denne nye filmloven la grunnlaget for at mange fler kunne begynne å lage film, det ble lagt tryggere forhold for alle. Nye filmskapere, produksjonsselskap og kinoer. Uten dette initiativet er det ikke sikkert at for eksempel en Lars von Trier ville ha blitt regissør. Det er i hovedsak denne endringen som vil ha en påvirkning på min oppgave.

Perioden jeg undersøker en problematisk tid for filmindustrien og kino. Den gode tiden for norsk kino var på 1930-tallet, men kontra Danmark investerte ikke norske kommuner videre i film; med unntak av den ene prosenten som gikk tilbake til NF. Film var en statlig institusjon mens visningen lå på kommunens hender. På tross av mange produksjoner på 50-tallet gikk ikke økonomien noe bedre av den grunn. I perioden 1945-1961 spilte norske filmer inn 1 milliard kroner og av dette gikk 325 millioner tilbake til staten i form av skatt.²³ Forsøk på å redde film i form av reduserte avgifter var ikke et produktivt tiltak og inntektene for kinoer

²⁰ Det Danske Filminstitut, «Dansk filmhistorie: 1930-1939»

²¹ Det Danske Filminstitut, «Dansk filmhistorie: 1960-1969»

²² Ibid

²³ Evensmo, «Det store tivoli», s. 312

falt drastisk. De gamle tankene om film og kino som kommunal inntekt måtte endres, oppropene mot fjerning av luksusskatten var mange. På bakgrunn av at hele 32 prosent av inntjeningen gikk tilbake til staten var det ikke uten grunn at kinoene krevde endring. På bakgrunn av den enormt høye skatten kan man si at all støtte til film, frem til bortgangen av luksusskatten i 1969, var en refusjon og at skatt og kommunalt eierskap av kinoer la vanskelige forhold til rette for utviklingen av norsk film.

1.2 «Melkekuen» sulter: Norsk film på 1960-tallet

På bakgrunn av de dårlige tidene var det innlysende for mange at NF måtte innta en sterkere rolle enn de tidligere hadde hatt. Stønadsordningene fra 1950, 1955 og 1963 hadde ikke en ønsket effekten på utvikling og produksjon av film. Meningen bak dem var at nye unge filmskapere skulle få muligheten til å gjennomføre prosjekter med garanti i ryggen. Men prosjektene førte til tap av penger og dette ledet igjen til at man innfører nye ordninger. All denne usikkerheten og endrende systemer gjorde det vanskelig å skape film i Norge, i 1962 ble det kun laget 4 spillefilmer. Det var på tide at NF AS kom på banen som en større aktør og sikre fremtidig produksjon og ikke lenger bare være de som hadde utstyret til å lage film.²⁴ Løsningen var ansettelsen av Otto Calmar.

Calmar fikk jobben som produksjonsdirektør i NF mai 1963, selv var han ikke regissør men hans selskap Calmar Film AS sto bak mange suksessfulle filmer som hans kone Edith Calmar produserte. *Fjols til fjells*, *Ung flukt* og *Bedre enn sitt rykte* var suksesser og mange flokket til kino for å se disse filmene, de omtales ofte som lett underholdning og publikumet elsket dem. Gjennom dette kommer det frem at Calmar var en pragmatisk forretningsmann og var ikke spesielt populær i filmbransjen. Fordi han var en kynisk og sparsommelig forretningsmann og hadde ikke fokus på de kunstneriske målene en film skulle inneha. En privat forretningsfilosofi var tydelig ikke var populært i bransjen eller det statlige og kommunale systemet i Norge. Kort tid inn i sin periode som direktør fikk lederen for kortfilmavdelingen, Ulf Balle Røyem, sparken av styret i NF; dette var for å spare inn penger da de mente at det var lønnsomt å spare inn tusenlapper på dette. Selv om ikke Calmar selv ga Røyem sparken var det et resultat av hans strenge linje.

²⁴ Evensmo, «Det store tivoli», ss. 333-342

Dette førte til et opprør blant filmarbeiderne i Norge, bedre kjent som «De 44». Arbeiderne sendte et åpent brev til NF hvor de krevde å få en avklaring på avskjedigelsen til Røyem, og frem til det ville de ikke ta arbeid hos NF. De ble fort til 88, som Evensmo skriver, og de gikk til pressen hvor de går rett til angrep på Calmar og NF og kalte han for en eksponent for B-film. Kravet til myndighetene for fremtiden til NF var klar, en klar og tydelig ledelse, både kunstnerisk og økonomisk. Svaret styret i NF kom med var at det var nettopp dette Calmar skulle være, en klar leder som skulle rette opp de dårlige økonomiske forholdene NF AS hadde hatt de siste årene. I tillegg stilte de spørsmål kring opprøret da det inntraff, fordi Calmar hadde allerede jobbet et år. Calmar hadde blitt ansatt på en kontrakt på tre år, noe han fullførte men innehadde en passiv rolle jo lenger kontrakten gikk. Underveis i prosessen innser alle parter at de deler samme hovedmål, og man begynte å jobbe mot et felles mål. Evensmo har et viktig faktum han kommer med, at inntektene til NF sank gradvis gjennom hele 1960-tallet.²⁵ Investering til film falt gjennom og da en handlekraftig person som Calmar rokker ved levebrødet til mange får det reaksjoner. I tillegg gikk billettprisene på kino gikk opp i gjennomsnitt 94 prosent i løpet av 60-tallet, mye på bakgrunn av økte leve- og driftskostnader for de lokale kinosjefene men også på grunn av nedgangen i besøkstall.²⁶ Dette synliggjør utfordringene og problemene i norsk filmbransje. Ingen kontinuitet, hverken på investeringsfronten og på produksjonsfronten. Majoriteten av filmer av forskjellige regissører og de lager ofte kun den ene filmen. Et gjentakende fenomen i norsk film, som vi skal se gjennomgående i hele oppgaven.

En årsak til at kommunene aldri forsøkte å knytte produksjon, distribusjon og filmvisning kan forklares med at det lå et gammelt norsk ønske om selvstyre ved at lokal aktivitet er viktigere enn resultatorientert organisering; tradisjon tok presedens over utvikling. I tillegg til at norsk filmindustri var veldig kapital svak, det samme med produksjonsforholdene. Ikke godt fundament å bygge et sterkt filmhus på. Den lille prosenten andelen kommunene bidro med til produksjon av film i realiteten måtte brukes til andre formål enn hva den var ment for, dette på grunn av den svake kapitalen i NF. Med dette ga Calmars politikk i grunn mening, den sparsommelige linjen ga all mening, og noe det i dag er stor enighet om, men problemet var Calmar som person og hans fortid.²⁷ Her synes det behov for endring, og det var dette «de

²⁵ Evensmo, «Det store tivoli», ss. 346-358

²⁶ Nistad, Einar. «Det Magiske Rommet». s. 151

²⁷ Holst, Jan Erik. «Det lille sirkus – Et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946-2006». ss.19-22

44s» opprop dreide seg om, med støtte fra de lokale kinoene at støtten til kinoer og film måtte endres. Inspirasjonen ble hentet fra Sverige og fokuset for debatten omhandlet i for stor grad om politikk og offentlig struktur, men det burde også inkludert et fokus og syn på effektivitet og popularitet. Fokuset var i for stor grad på det enkelte prosjekt og den enkelte film, enn hva publikum ville ha. Resultatet av debatten og opprøret var en sterkere posisjon for NF og en opprettelse av et statlig filmfond etter frafallet av luksusskatten. Etter inspirasjon fra Sverige, hvor «Svenska Filminstitutet» mottok ti prosent av kinoinntektene til produksjon av nye filmer. Etter forhandlinger endte man i Norge opp med et forslag hvor 2,6 prosent skulle investeres i ny film, men denne avgiften var frivillig.²⁸ Igjen falt man for tidligere presedens og lot lokalt selvstyre råde, med for lite investering i nye filmer og manglende initiativ. Selv om avgiften til produksjonsfondet var fra tidligere også frivillig og på en prosent, var det nødvendig med større handlingskraft om en bedring skulle være umiddelbar. Selv om frafallet av luksusskatten gjorde livet enklere for kinoer var ikke den frivillige avgiften på 2,6 prosent nok for en ny bølge i norsk film. På en annen side ga et bedre samarbeid og en tydeligere linje fra NF, samt staten inn som hovedaksjonær fra 1971, ble begynnelsen for en ny tid for norsk film.

En av de fremtredende personene for den videre utviklingen av film var Pål Løkkeberg. Han fikk sin utdannelse på en filmskole i Paris og selv om hans tid i filmbransjen ble kort, med kun to spillefilmer *Liv* og *Exit*, sto Løkkeberg i spissen for en modernistisk endring og film ble en måte å kommentere samfunnet på.²⁹ Hans filmer mottok offentlig støtte og det banet vei for film som politisk kommentar noe som er et tydelig tegn utover 1970-tallet.

Sosialmodernismen som oppsto med Løkkeberg og senere Anja Breien var den nye måten å tenke og lage film på. Løkkeberg og Breien var den nye generasjonen filmskapere, begge hadde sin utdannelse i utlandet og de sto for en ny måte å skape film. De hadde et ønske om å vise film på en annen måte, de ville distansere film fra den lette underholdningen som Otto og Edith Calmar med flere sto for. Film skulle, som mye modernistisk og realistisk litteratur, vise realiteten i samfunnet slik samfunnet var. Film skulle ikke bare underholde men og å ha en estetisk verdi, da begge eksemplene, Løkkeberg og Breien, var inspirert av de italienske og franske neorealistiske filmene fra 1940- og 1950-tallet. Italiensk neorealisme var filmer om arbeiderklassen som viste samfunnsforholdene slik de var. Nytt i sosialrealismen i norske filmer var kvinnes rolle i disse filmene, eksemplifisert i Løkkebergs filmer hvor hans kone

²⁸ Holst. «Det lille sirkus». ss. 23-24

²⁹ Iversen. «Norsk filmhistorie». ss. 211-222

Vibeke Løkkeberg spilte den kvinnelige hovedrollen. Senere i Breiens *Hustruer*, disse fikk stor oppmerksomhet internasjonalt. Norges første internasjonale oppmerksomhet var kring våre kvinnelige regissører.

På tross av nye initiativ var økningen i billettpriser og det norske kommunale kinosystemet et hinder for norsk films utvikling. Der Danmark øker investering og satser på utdanning av nye filmskapere faller Norge for det offentlige systemet hvor lite til ingenting går tilbake til film. Noe jeg personlig synes er forunderlig, hvordan kunne man ikke se at en økning i kvalitet av produktet kinoer levde av kunne øke inntekten til kinoer. På en side var det bra at samarbeidet om film ble bedre og at nye regissører fikk mulighet til å vise hva de kunne. På mange måter var sosialrealismen bra for filmindustrien, men den var ikke nødvendigvis like populær og filmene fikk noe oppmerksomhet fra utlandet men det norske folk var ikke like glad i den nye fortellerformen i film. Ser man til andelen norsk film har på kinoer på 60-tallet så ser vi at den er veldig lav. I 1967 var andelen 3,1 prosent, den øker til 12,2 prosent i 1969. Dette takket være premieren til den første filmen i Olsenbanden filmene. Prosenten flyter mellom 5-10 prosent gjennom 1970-tallet og er høyest i 1975 og dette er takket være Caprinos *Flåkløya Grand Prix* som er den mest innbringende norske filmen gjennom tidene. Den er laget som et samarbeid mellom Caprino og NF, den største suksess til NF var *Reisen til Julestjernen* fra 1976. Igjen går tankene mine tilbake til hvordan man ikke kan se sammenhengen mellom investering tilbake til film for å kvalitetssikre levebrødet.

Fra 1 til 2,6 prosent frivillig støtte var ikke nok. Ser vi på statsbudsjettene i perioden 1964-1970 så starter bevilgningene på 4,4 millioner i året, mens det ender i 1969 på 7,4, og i 1970 6,6 det er en økning på ca. 500.000 i året. Mens man i Danmark bevilger 16 millioner over finansloven til alle filmformål fra 1964-1972. Det var en enorm forskjell i den offentlige støtten, men man ser da også resultatet og viljen fra kinoer til å gi tilbake. Dermed tyder det på at det ikke var nok, de gamle tankene om at inntekter skulle gå tilbake til kommunen og staten er ansvarlig for å sikre produksjonen virker veldig lite produktivt. Selv om staten og på sin side var grådig og tok mye skatt i en periode med lavkonjunktur var det lite tegn på at alle ønsket å dra i samme retning. Hvordan man kunne enes om en frivillig avgift på 2,6 prosent virker uforståelig om man kun ser på film. Ikke helt utenkelig om man ser på kommuners økonomi, eller kinoens. Det synes vanskelig å legge til rette for å endre premissene for kinoer i en motgangstid, begge sider av saken har argumenter men om norsk film skulle vokse og bli det alle håpet var initiativet for lite og premissene for enkle. At staten gikk inn som hovedaksjonær i NF var uunngåelig og at midlene tilbake til filmindustrien måtte økes. Det

var for lite for sent, man trengte nyere tenkning og ikke bare en videreføring av slik det alltid hadde vært. Uten risiko er det også mindre å hente. Frafallet av luksusskatt var avgjørende, men endringene som ble gjort var for å bedre vilkårene for kinoene og ikke for ny produksjon av film. Selv om det nok var motivasjonen var det ikke effekten av tiltakene. Fokuset i Norge var på hvordan midlene skulle fordeles og ikke hvordan industrien best kunne organiseres eller hva som skulle til for å sikre fremtiden. Tydeligvis var man ikke modne eller hadde ei heller nok politisk vilje til å la de mest kompetente styre sin egen skjebne. Det var en for sterk kommunal blokk og et for svakt norsk film for å starte en sterk institusjon slik man hadde i nabolandene. I stedet ender man opp med tradisjonelt byråkrati og et nytt filmråd uten et reelt mandat til noe som helst, på papiret skulle norsk films kunstneriske kvalitet sikres men dette ble ikke tilfellet.³⁰

1.3 Opplæring eller underholdning? Norske filmer på 1970-tallet

Sosialrealistiske filmer var ikke noe nytt fenomen i norsk film da denne bølgen slo inn over kinoene, det som var nytt med filmene på 1970-tallet var at film ble en form for politisk kommentar. Filmers kvalitet skulle ikke lenger måles etter inntjening eller anmeldelser men etter effekten den respektive filmen hadde på samfunnet eller hvordan samfunnet behandlet filmen. Marius Holst, som debuterte som regissør i 1991, uttalte at filmer på 1970-tallet var politiske pamfletter og kinoer ble redusert til politiske forum.³¹

Samfunnet i seg selv gjennomgikk en radikalisering på slutten av 1960-tallet og gjennom starten av 70-tallet. Amerikanisering er et begrep kasten rundt i mediene, og det er sjeldent med positivt fortegn. Amerikanske filmer hadde en stor andel av billettsalget, selv om salget av billetter til norske filmer steg i noen grad mot slutten av 1960-tallet og nådde det høyeste på 20,7 prosent i 1975, er den norske andelen veldig svingende og lav. Som kvaliteten på filmene som lages, det er mangel på kontinuitet og gjennomgående kvalitet. Da mange filmer var politisk kommentar manglet det en god måte å presentere karakterer på en engasjerende måte. Igjen så synes dette gjennom de sosialrealistiske filmene til Løkkeberg og Breien. Skandinavisk film skulle være en motsats til de store Hollywood produksjonene. Det kan være noe vanskelig å forstå hvordan man skulle få dette til, men nedgangen på kino skjedde

³⁰ Holst. «Det lille sirkus». ss. 27-33

³¹ Cowie, Peter. «Straight from the Heart – Modern Norwegian Cinema 1971-1999». ss. 18-19

ikke bare i Skandinavia; den var global. Hollywoods svar på nedgangen var å legge alle eggene i en kurv og lage store produksjoner, en risikofylt strategi man ikke kunne gjøre uten et globalt marked. Derfor synes det klart at motivet om å leve ved siden av de store Hollywood produksjonene var det eneste valget man hadde, og da tilby noe annet da man ikke kunne konkurrere på samme premisser. Det oppsto da to forskjellige retninger innen norsk film på 1970-tallet. De politisk motiverte filmene som var politisk kommentar og underholdningsfilmene, og det er to retninger som spriker kraftig. Jeg behandler auteur film og politisk film som den samme kategorien her, da denne oppgaven er historisk og ikke mediefaglig. Det var liten tvil hvilken retning folket likte best, underholdningsfilmene slo langt bedre an enn hva de politiske filmene gjorde. Ikke alle kunstneriske og politiske filmer gikk dårlig på kino, men de slo langt mindre an.

I 1969 ble det opprettet et Filmråd, de skulle fungere som et rådgivende organ ovenfor Kulturdepartementet og i 1971 ga de en innstilling om at stønadsordningen måtte forbedres. Dette på bakgrunn av det kraftige fallet i billettinntekter på 60-tallet, siden stønadsordningene var basert på billettinntekter. Eneste som dessverre gikk gjennom i departementet var en tapsgaranti til ferdige filmer. En mulig årsak til at man ikke bevilger og reformerer støtteordningene kraftigere er statens overdragelse av NF AS i 1971. Fra 1973 fikk NF repertoar frihet til å produsere 3 filmer i året. Frem til dette måtte de søke om garanti på lik linje med private produksjonsselskaper.³² Filmer hadde da fortsatt kun en garanti i form av billettstøtte, det vil si at om filmen gikk godt så fikk man tilbakebetalt utgifter man hadde tatt i form av lån. Staten ga banker lånegaranti, filmer med garanti ble laget så fremt det ble vurdert som et godt nok prosjekt.³³ Et vedtak i 1979 ble det også opprettet en filmgruppe som også, i tillegg til NF AS, skulle få repertoar frihet til å lage tre filmer i året. Dette hadde i tillegg vært en merkesak for filmarbeidere og misjonen til gruppen var å være en motvekt til måten andre norske filmer ble produsert.³⁴ Dette skulle med andre ord være kunst filmer. Et godt initiativ til å sikre plass til bredde i norske filmer.

Filmer gikk i veldig forskjellige retninger i på 1970-tallet. Kunstfilmer og politisk kommentar er noe som preger filmverden i Norge, men det er langt ifra disse filmene som er de mest

³² Holm, Anders. Tverberg, Are. Vidar, Espen. «Fattigdommens forbannelse – norsk og svensk filmpolitikk» ss.41-43

³³ Ibid

³⁴ Ibid

populære. 1970-tallet fikk et ufortjent dårlig rykte, flere filmer var i utgangspunktet gode, men få slo godt an blant publikum. Med unntak av *Hustruer* til Anja Breien gikk ikke de politisk motiverte filmene sin seiersgang hos det norske folk.³⁵ Det var komediene som trakk folk til kinoene, ser vi bort i fra *Flåklypa Grand Prix*, som er en egen type film, så var 1970-tallet Olsenbandens tiår. Teamfilm er produksjonsselskapet bak filmene og de står for en unik kontinuitet og det fra et privat selskap. Olsenbanden var en filmrekke fra Danmark som teamfilm sikret rettighetene til å lage en norsk utgave av. En folkekomedie hvor Teamfilm AS ga ut den første i rekken i 1969 og den siste og trettende i 1999. Disse filmene spilte på en populær formel som gikk hjem hos alle tre nasjonene i Skandinavia som lagde versjoner av dem. Teamfilm hadde en måte å drive produksjonsselskapet på som NF AS burde ha kopiert. De lagde kostnadseffektive filmer på og benyttet seg av suksessen til Olsenbanden for å lage nye filmer. Siden disse filmene hadde lokasjoner i Danmark benyttet Teamfilm seg av disse for å spare penger, de holdt kostnadene nede og trengte dermed kun å filme noen av scenene i Norge. Dette er en markeds strategisk måte å drive forretninger på, veldig likt måten danske selskaper opererte med, la populære filmer finansiere kunstfilmer.

Norsk Film AS på sin side måtte hente seg inn etter problemene selskapet hadde på 60-tallet. Selskapet endte opp med en linje hvor nye regissører fikk lage film, og man frontet den nye bølgen av sosialrealistiske filmer. Noe som alene ikke er noe problem, dette var også misjonen til Filmgruppe 1 som ble opprettet i 1979 og ble aktiv fra 1981. Kravet til bransjen var at NF AS skulle bli en kontinuitetsbærer i filmindustrien og spørsmålet blir da hvordan skulle man gjøre dette. Man skulle tro at all logikk ville tilsi at man måtte lage noe for alle. En bærekraftig filmindustri må lage filmer som også er populære og av en kunstnerisk karakter. Det kan argumenteres for at man skaper kontinuitet fordi NF AS bak 43 filmer av de 105 filmene produsert i Norge på 1970-tallet.³⁶ Ser vi til billettandelen norske filmer har er den på det laveste 5,9 prosent og på 20,7 i toppåret 1975 og nede i 6,4 i 1980. Er det vanskelig å se hvordan gjennomføringen av å bli en kontinuitetsbærer og skape en helhetlig filmindustri gjøres fra selskapet på Jar, slik NF AS blir ofte referert til.

Et annet fenomen som oppstår på 1970-tallet er Wam og Vennerød, de startet selskapet «Mefistofilm AS» og blir omtalt som et fenomen på bakgrunn av populariteten de oppnådde hos publikum. De høstet blandede kritikker for de fleste av filmene selskapet gav ut. Starten

³⁵ Iversen. «Norsk filmhistorie». ss. 247-249

³⁶ Holm, Tverberg, Vidar. «Fattigdommens forbannelse». s. 22

var fra 1976 og selskapet ga ut filmer frem til 1995. Duoen fikk statsgaranti fra Statens produksjonsfond for alle 12 filmene de lagde og er med dette et av de viktigste selskapene i Norge under dette tiåret.³⁷ Et av hovedproblemene i norsk filmindustri på 1970-tallet, og det som var det gjennomgående problemet var få selskaper som lagde filmer. Det fører til begrensinger for regissørene, da de må jobbe hardere for i det hele tatt å få realisert et prosjekt. For mange norske filmer lages av selskaper som får statsgaranti fra produksjonsfondet, og det lages oftest kun den ene filmen og selskapet blir så borte.³⁸ Norsk film gjorde det nødvendigvis ikke like godt som sin motpart på 1970-tallet, ser vi på tallene som investeres kan vi at det gjøres en innsats for film industrien. Fra 1970 til 1980 er investeringene over statsbudsjettet fem ganger så høy, i 1970 investeres det 8,7 millioner og i 1980 investeres det 42,136. Det innebar en økning på 3,3 millioner i året over ti år, en tredjedel av budsjettet i året fra 1970. Dette var store investeringer, men fikk det betyde ikke at publikum likte filmene, fordi kostnadene økte kraftig i løpet av 1970-tallet. Veldig mange av de mest populære filmene ble laget av private selskaper, og mange av dem uten statsgaranti. Investeringene øker uten at kvaliteten er nevneverdig tilstede. Tilbake ender man opp med og se på hvordan man igjen ikke skapte det sterke filmhuset man forsøkte på 1960-tallet, det er for lite for sent. Den norske stat blir hovedaksjonær av NF, men man klarte fortsatt ikke skape filmer publikum ville ha. Det virket problematisk å lage produkter av kunstnerisk verdi som trakk publikum til salene. Wam og Vennerød fikk det til og Anja Breien klarte det med sin film *Hustruer*. Det burde da ikke være noe problem, men utfordringen var at produksjonen av film i Norge og Skandinavia er for fokusert på produksjonen og ikke produktet. Filmproduksjon ble stående i denne perioden som noe tilfeldig, da man må jobbe hardt for å få muligheten til å lage en film, få støtte og realisere prosjektet. Dermed ble fokuset mer konsentrert om selve produksjonen og ikke på produktet eller hvem filmen skal ut til. Dette kan være med på å forklare hvorfor noen filmer traff sitt publikum, mens andre bommet. Når man også kun lager et fåtall filmer fordi man ikke er fremsynt blir det vanskelig og investeringer og statsgarantier går effektivt ut i ingenting. Teamfilm AS og Mefistofilm AS forsto poenget, at man måtte levere et populært produkt til lave kostnader for å fortsatt ha et levebrød. Teamfilm innså realiteten slik man burde ha fra statlig hold, den første Olsenbanden filmen kostet 385.000 å lage og den spilte inn 3,2 millioner.³⁹ Inntektene lå til rette for nye og andre prosjekter. Kulturlivet er avhengig av sitt

³⁷ Holst. «Det lille sirkus». ss. 50-51

³⁸ Ibid

³⁹ Holst. «Det lille sirkus». s. 47

publikum, kino inntekter burde gått til ny film igjen allerede den gang da film var en «melkeku» for stat og kommune. Dette bidro til vanskeligere forhold for filmindustrien, her var Danmarks private industri tydelig mer beredt.

1.4 Bevaring av dansk filmkunst: Filmloven av 1964 og effekten den hadde på filmproduksjon

I Danmark var filmproduksjon og kinodrift, i motsetning til Norge, privat drevet; med unntak av løyve for kinodrift. I løpet 1950-tallet, og litt tidligere enn i Norge, gjorde lanseringen av tv apparat og kanaler, i tillegg til økende andel fritids- og velferdstilbud, det vanskelig å drive produksjon av film og visning på kino. Toppåret for film var i 1954 med 60 millioner solgte billetter ved kinoer i Danmark, mens det i 1960 var nede i 44 millioner. Det var en kraftig nedgang på bare 6 år, med 4,5 millioner i befolkning i 1960 vil det tilsi at befolkningen gikk 0,5 ganger færre på kino på 6 år. Mens det neste tiåret var billettsalget nede i 20 millioner, en 50 prosent ytterligere nedgang i salget var behovet for statlig hjelp stort.⁴⁰ På tross av stor nedgang hadde dansk film en andel på mellom 25-30 prosent av billettsalget, dette kan være fordi produksjonsselskapene var privateide og private selskaper har som formål å tjene penger på filmer. I tillegg fikk man igjen mer av inntjeningen, men det er trolig fordi man måtte levere større grad av kvalitet og publikumsorienterte filmer enn hva man gjorde i Norge. På en annen side er danske filmvitere tydeligere enn norske på årsakene til nedgangen. En av årsakene var hvordan Vest-Europa var i et stadium av mangel på kultur i etterkrigstiden og at dette sakte men sikkert ble endret til et velferdssamfunn. Tv var bare et av midlene gjennomsnittlige, de aller fleste nordmenn og dansker, hadde til forlystelse. Det var også en nedgang i arbeidstid og økning i fritiden. Det ble anskaffet feriehus, campingvogn samt at charterreiser så dagens lys, eller ferie som det kalles og byer urbaniseres i større grad. I tillegg nevnes en endring i behov hos kinogjengere, nye filmbølger fra Europa gjorde det mulig for film å være noe mer enn bare underholdning; film kunne også være kunst. Dette bidro i stor grad til vedtaket av en ny filmlov i Danmark.⁴¹

Motivasjonen og initiativet fra den danske stat lå nettopp i dette, at nye retninger innen film la til rette for Danmarks nye filmlov. Arbeidet med den startet allerede i 1961, den vedtas i 1964 og trer i kraft i 1965. Det er flere årsaker til at arbeidet med loven startet, man så et generasjonsskifte med nye regissører. Publikum var mer kresent i forhold til utvalget av filmer, i tillegg økte andelen av kunstfilmer og nye filmbølger i utlandet, spesielt i Frankrike. Dermed økte debatten kring satsningen på film. Noen bemerkninger ved den var at film utgjør

⁴⁰ Det Danske filminstitut. «Dansk filmhistorie: 1960-1969»

⁴¹ Schepelern. «100 års dansk film» ss. 199-207

en del at landets kulturelle liv da må det også skapes godt vilkår for filmbransjen. Det skulle gis støtte til filmer som hadde kunstnerisk verdi, i tillegg skulle det opprettes en utdanning for kunstnere og teknikere, det ble opprettet et filmfond, avgifter ble endret slik at avgifter på dansk skulle gå rett bake til skaperne av film mens avgift på utenlandsk film skulle til filmfondet.⁴² Kritikken av loven var at den var elitistisk og skulle kun gjelde kunstfilm, effekten var et forsøk på å skape bredde og bedre vilkårene for bransjen og sikre en fremtid gjennom utdanning og opprettelsen av en dansk filmskole; Den Danske filmskole åpnet i 1966.⁴³ Til motsetning til Norge var tanken i Danmark at man skulle bedre vilkårene for hele filmindustrien, i tillegg var motivasjonen å få en ny bølge av film i Danmark. Det var en annen tanke om kontinuitet i dansk filmindustri og hva årsaken til dette var er vanskelig å vite. Frem til dette var det også private selskaper som sto bak produksjonen i Norge også, ofte i samarbeid med NF. Uavhengig var det en langt større tanke å gi tilbake i Danmark, at mer midler måtte tilbake til produksjonsselskapene. For å sikre fremtiden, fordi film og kino var i en nedgangstid, fikk Danmark en ny filmlov som prøvde å sikre fremtiden mens initiativene i Norge på sin side prøver å sikre forholdene og legge til rette for produksjonen til den enkelte film. Garantien sikrer at ingen film ikke går i underskudd og at inntektene sikres i etterkant gjennom billettgarantien. I stedet sikres et statlig filmselskap, med sviktende økonomi, økende produksjonsvilkår. Fokuset i Norge var stadig på å begrense de lokale tapene kinoene hadde, på tross av reduserte avgifter og økte priser, enn å sikre filmindustriens fremtid.

Etter endringene filmloven og fristillelsen av film som kunstform førte de endrede vilkårene og støtteordningene til ca. 16 millioner, eller dette regnet man med at filmfondet ble tildele; ikke til film alene men det skulle fordeles mellom skolen, Statens Filmcentral og Det Danske Filmmuseum.⁴⁴ Med disse endring kunne nye filmskaperne få en utdanning og produksjonsselskapene kunne lage filmer med lavere risiko, og bevege seg inn i mer ukjent terreng for publikum med auteur filmer av kunstnerisk natur. Slik Teamfilm AS gjorde i Norge, finansiere filmer gjennom mer populære folkekomedier. Danskene kunne få realisert prosjekter gjennom støtte til deler av filmer. En stor fordel for filmer som solgte mye billetter var at tilbakeføringen av billettavgiften førte til at populære filmer fikk mye midler tilbake. Som igjen gjorde at selskapet kunne skape nye filmer og gi nye regissører muligheten til å skape film. I Norge er andelen for lav, slik at andelen filmen får tilbake fra billettavgiften gikk

⁴² Honoré, Anne Marie. «Filmpolitik – Midt i en Medierevolusjon». ss. 9-21

⁴³ Schepelern. «100 års dansk film» ss. 199-207

⁴⁴ Engeberg, Marguerite. «Dansk filmhistorie 1896-1985 – Et kompendium». ss.50-56

oftest til å dekke inn lån. I tillegg kommer det en tilleggsstøtte på 1,5 million i året fra 66/67 som skulle tildeles kunstfilmer og kunstkino.⁴⁵

Filmer, produsenter og produksjonsselskap

I Danmark hadde produksjonsselskapene en langt annen struktur enn i Norge. Der Norge hadde flere selskaper som oppsto og man hadde et behov for å prøve å etablere et sterkere statlig selskap hadde man allerede mange etablerte produksjonsselskap i Danmark. Nordisk Film er det eldste produksjonsselskapet i Danmark og er et av de eldste i verden, de står bak flest produserte filmer på 1960-tallet, hele 30 titler. Andre prominente selskaper er Saga, Palladium, ASA, Merry, Flamingo og Novaris. Dessverre var det flere av disse som ikke overlevde overgangen inn i nedgangstiden. Saga la ned produksjonen i 1965 og flyttet produksjon sammen med Palladium; deretter for å gå konkurs i 1970. Flamingo selges til et selskap som het Laterna men produksjonen her stopper opp i 1972, ASA blir også solgt. På tross av salg og nedleggelse var selskapene produktive på 1960-tallet. Saga produserte 27 filmer, Merry med 24 og Palladium produserte 22.⁴⁶ Totalt ble det laget 185 spillefilmer mellom 1964-1972, tiden mellom filmlovredigeringene som fant sted.⁴⁷ Enorme forskjeller mellom antall i landene, en mulig forklaring er stønadsordningene. Det ble tilbakeført langt større midler tilbake til produksjon enn i Norge, og over lengre tid. Og av den grunn er det naturlig å tenke at dette fører til at selskapene lagde flere filmer. Jeg har dessverre ikke lykkes innbringe billettsalg i Danmark før 1972, da DFI, Det Danske Filminstitut, ikke har dette tilgjengelig og uten mangler. Men det er en rimelig antagelse da flere av verkene jeg bruker nevner at NF produserer 3 filmer på 1960-tallet.

Den mest kjente instruktøren og produsenten på 1960-tallet er Erik Balling. Han var instruktør for Nordisk Film, og sto bak 18 av filmene i denne perioden. To andre som gjorde det lagde suksessfulle filmer var duoen Palle Kjørulff-Schmidt og Klaus Rifbjerg, sistnevnte var manusforfatter og de lagde 6 filmer sammen. Balling sto bak det som var periodens mest populære film *Sommer i Tyrol*, den kom i 1964. De mest populære filmene herfra er som denne, musikal inspirerte filmer som endte som en fusjon av dette og de populære

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Schepelern. «100 års dansk film». s. 224

⁴⁷ Engeberg. «Dansk filmhistorie 1896-1985 – Et kompendium». s. 56

folkekomediene fra 1950-tallet. Likevel prøvde Balling og nærme seg den modernistiske trenden som var begynnende på 1960-tallet. En film fra 1960 *Tro, håp og trolddom* prøvde å knytte sammen komedie med bilder av natur og tradisjon fra Færøyene, et annet forsøk var *Døden kommer til middag* (1964). Hvor de modernistiske trekkene i stilen og klippingen av filmen kom tydelig frem. Til tross for disse forsøkene på modernistiske filmer er den mest kjente filmen Balling står bak er den første filmen i *Olsenbanden* (1968). Denne serien dominerte også i Danmark på 1970-tallet, og var en film av flere som havnet i kategorien krimkomedie.⁴⁸

En annen regissør som er fremtredende er Bent Christensen. Han var en ung regissør som hadde bakgrunn som skuespiller og produsent i tv. En av hans største suksesser er filmen *Naboerne* (1966). Christensen var virkelig en regissør som prøvde å gjøre suksessfulle filmer som i tillegg til å inneha høy kvalitet også være innbringende.⁴⁹ Den siste å nevne i denne forbindelse er Henning Carlsen. Han kom fra en bakgrunn som dokumentar filmskaper, hvor han virkelig var kjent for å benytte seg av en cinèma vérité stil. Noe han også benyttet seg av i spillefilmene sine også, dette er å få et råere bilde på filmen. Christensen filmatiserte flere litterære verk og det mest kjente er filmatiseringen av *Sult* (1966).⁵⁰ Dette var en nordisk co-produksjon, et fenomen som oppsto på bakgrunn av et behov for mer midler til produksjon.

1.5 Slaget mellom pornografi og kunst: Differensiering av dansk filmrepertoar

I 1969 fjernet danske myndigheter sensur på kategorien voksen film. Dette betyr at det i Danmark baner vei for et fenomen kalt for sengekantfilmer og pornografi. I Danmark beskriver man effekten som en kort, men intens, flodbølge av erotisk film. Selskapet med flest bidrag i denne kategorien film var Palladium.⁵¹ En kjent serie av filmer var Mazurka serien, en rekke sengekantfilmer fra Palladium. En annen var filmatiseringen av Henry Millers roman «Stille døgn i Clichy», regien var av Jens Jørgen Thorsen. Han var en provokatør som senere lagde filmer som portretterte Jesus sitt sexliv. Denne filmen havnet i Folketinget etter

⁴⁸ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 205-226

⁴⁹ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 207-211

⁵⁰ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 219-221

⁵¹ Schepelern. «100 års dansk film». s. 237

internasjonale protester. En grunnene til at erotiske filmer oppsto, var selvsagt opphevelsen av sensuren men også at det var et forsøk i å hente tilbake til salene, i tillegg på grunn av synkende inntekter kunne denne typen filmer sikre en inntekt. Utover dette preges perioden av en tid med opprør og mange fulgte trenden om å stå opp mot autoriteter. 1970-tallet var tiåret samfunnet ble mer liberalt og opprørsk.⁵² Erotiske filmer var et fenomen som aldri slo igjennom i Norge. Film var under offentlig støtte og selskapene som produserte filmer av privat kapital, som Teamfilm, hadde suksess med andre filmer i folkekomedie sjangeren. Den relativt ny oppstartede kunstfilmen var i all hovedsak, i begge aktuelle land, under offentlig gunst. I tillegg var sensur av film strengere i Norge enn i Danmark.

Ny filmlov og film går nye retninger

Filmbransjen i Danmark gjennomgikk store endringer på 1970-tallet. Stadig sviktende besøkstall og økende kostnader for produksjon satt sitt preg på industrien. Billettsalget for dansk film sank med 30 prosent og den kraftige økte kostnader krevde en endring i filmpolitikken. Inntil 1970-tallet var filmindustrien i Danmark styrt av markedøkonomi, men støtten var kun et supplement i tillegg til kapitalen fra det private det var ikke lenger nok.⁵³ Filmloven av 1964 hadde et problem, og det var at filmer som gjorde det godt fikk større midler tilbake til produsent og selskap i film av billettavgiften og bevilgningssystemet fra filmfondet. Intensjonen var at loven fra 1964 skulle være en bransjestøtte, og tildele støtte til alle filmer. Fordelingen ble dessverre skjev på grunn av billettstøtten fra Filmfondet, jo mer penger en film tjente i salene jo mer støtte fikk filmen. Dette ønsket man å endre på med en ny struktur og filmlov.

Intensjonen med en ny filmlov var å dreie i en retning av en kunststøtte bort fra en bransjestøtte. Sett i tråd med at man fikk stadig fler og fler nyutdannede filmskapere og teknikere fra filmskolen var ikke dette trekket en dårlig avgjørelse. Selskaper og produsenter var ikke videre glad for disse endringene, helt forståelig at man ble usikre da inntektsgrunnlaget endre. Loven som ble vedtatt endret offentlig støtte til film ved å nedlegge filmfondet og flytte investeringene direkte fra Finansloven. Med dette fjernet man også billettavgiften, det var her bransjen mistet mest støtte. Det Danske Filminstitut opprettes og

⁵² Schepelern. «100 års dansk film». ss. 263-266

⁵³ Honoré. «Filmpolitik – Midt i en Medierevolusjon». s. 83

det var her støtten til film forvaltes. Det skal foretas en kvalitetsvurdering av prosjekter, dette vurderes av to filmkonsulenter og en barnefilmkonsulent. Loven tok sikte på å la den private filmbransjen ordne sine egne affærer og støtten skulle gis til filmkunsten generelt. Dette gjaldt også driften av kinoer, disse hadde, i motsetning til i Norge, vært privat drevet men disse ble nå mulig for alle å kjøpe/selge. Det ble nå mulig for en fri kinonæring, dette bidrar til en omlegging av hele kinokulturen.⁵⁴ Kinodriften hadde slitt siden starten på 1950-tallet. Stadig flere kinoer ble lagt ned og måtte stenge salene, men fristillingen av driften medførte en omlegging av kinoer til komplekser. Større kinoer med flere saler, slik at man kunne vise flere filmer og ha et bredere tilbud til kinogjengere.⁵⁵ Økte kostnader gir over tid færre filmer, og jo nærmere vi kommer vår tid går antallet nasjonale filmer ned i begge land. Repriser var et fenomen man tidlig i kino og films historie var glad i og kinogjengere kunne gå å se filmer flere ganger. Når folk får andre kulturtilbud og benytte seg av var reprise av film noe som stadig forsvinner. Filmer går kortere tid på kino, noe som gjorde at folk i teorien fikk mindre sjans til å se filmene. Større kinoer, men flere saler ga færre seter. Færre billetter tilgjengelig men behov for flere filmer og dekke salene med gjorde livet vanskeligere for kinoer.

Gjennom tiåret gikk antall produserte filmer i året ned. Fra 70-80 så falt produksjonen fra mellom 15-20 filmer til mellom 10-12. I 1973 var 11 av 15 filmer privat finansiert, mens i 1979 var det kun en av ti som ble produsert. Trenden på 1970-tallet i Danmark deles med den gjennomgående trenden i Norge, at mange filmer produseres av mange selskap og av få regissører. Dette var misjonen til bevilgningssystemet egentlig skulle ha, at nye unge filmskapere skulle få lage film og da spesielt kunsthjelp. Med den nye ordningen kunne nye filmskapere få støtte til film og det var mange av dem som var nyutdannede fra filmskolen. Fremst kjent er kanskje Bille August, som får sitt gjennombrudd utover på 1980-tallet.⁵⁶ Det var her den største forskjellen mellom landene kommer til syne. Selv om utviklingen her var liknende i det at det oppstår enkelte filmselskap som lagde få filmer skal vi se at dette på sikt endret seg. Der man i Norge hadde fokus på produksjon og det enkelte prosjektet hadde man i Danmark en visjon om at film skulle være kunst, og at støtten skulle gå til nye filmskapere og kunsthjelp. De etablerte selskapene skulle lage film som vanlig men uten støtte og tilbakeføring av midler, mens filmkunsten skulle få sin plass. Oppropene var mange mot den nye filmloven, men det falt for døve ører da det var få filmer som ble laget med statsstøtte i

⁵⁴ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 237-240

⁵⁵ Honoré. «Filmpolitik – Midt i en Medierevolusjon». s. 30

⁵⁶ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 237-239

årene i starten på 1970-tallet. De fleste av dem var erotiske filmer, men dog var mange produsert uten statlige midler.

Der 1960-tallet var tiåret hvor folkekomediene gikk sin seiersgang på danske kinoer var 1970-tallet tiåret da bransjen innså at disse ikke var like populære lenger. Dette kan ha vært på bakgrunn av flere ting. Folkekomediene hadde holdt samme karakter siden 1950-tallet, på et eller annet tidspunkt var det ikke uventet at disse falt noe i popularitet og endret noe karakter. Sett sammen med endringene i samfunnets kulturtilbud og utenlandske filmer var det ikke unaturlig at de falt i popularitet. De eneste som virkelig holdt det gående var filmene om Olsenbanden. Det ble fortsatt laget syv filmer i løpet av 1970-tallet, men de holdt seg i kvalitet. For det andre prøvde man i de erotiske filmene å kombinere seksualitet og frigjøring med folkekomediene, de spilte på den populære og kjente sjangeren for å oppnå suksess. Dette kan ha ført flere bort fra folkekomediene, i tillegg til at kvaliteten på dem var i stor grad synkende. Nesten bare Olsenbanden filmene til Nordisk Film som klarte å trekke publikum til kinosalene. Ikke bare fikk Danmark en filmlov, men filmer gikk i stor grad nye veier og retninger på 1970-tallet.

En sentral skikkelse på 1970-tallet var Erik Crone. Hans ide for å få finansiert film ble den nye måten for å få finansiert filmprosjekter. Han sørget for å få kreditter og lån fra private investorer, og medinvestorer, gjennom å sørge for at de hadde tillitt til prosjektet. Da en film hadde begynt å spille inn penger i kinosalene skulle kreditorene og medinvestorene få investeringene tilbake, dermed kunne garantien fra Filminstituttet også innfris og tilbakebetales om filmen gjorde det bra. Dermed fikk man den nye trenden og en ny måte å tenke støtte til film på. Støtten fra Filminstituttet kunne tilbakebetales om en film gikk bra. Støtte fra private investorer var en helt ny måte å investere i film på, dermed kunne produksjonsselskapene slippe unna noe risiko og fokusere på å få gjennomført et prosjekt. I tillegg til å ha innført en ny tanke i hvordan man kunne investere i film produserte Crone en ny type krim film. Hans forsøk var å lage noe ekte, realistisk og dansk. *Flugten* (1973) satte trenden for en ny krimbølge innen film. Den var ikke veldig populær blant publikum, men det ble laget en triologi hvor det følges opp med *Per* (1975) og *Blind makker* (1976). Disse var starten på en ny sosialrealistisk trend i dansk film.⁵⁷ Senere blir Crone sjef for selskapet Lademanns. Det var et forlag som så muligheten for å investere i filmindustrien og i alle ledd. I tillegg til visning av film tilbød de medlemmer av bokklubben rabatt på kinobilletter. De

⁵⁷ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 241-245

satte store rekorder i omsetning og Lademanns omsatte mer enn hele kinobransjen, men etter mange protester på grunn av rabattordningene ble de tvunget til å slutte med denne ordningen. I 1978 var hele eventyret over da Lademanns ble solgt til Metronome, dette var starten på de store medie-gigantene vi har i dag.⁵⁸ En av de mest populære filmene som ble laget under selskapet var *Nitten røde roser* (1974), som virkelig banet vei for den nye krimretningen.

En annen retning filmen tok var til eksperimentalfilmer og auteurfilmer. Eksperimentalfilmen knyttet til dokumentarisme, mens auteurbølgen og filmene var en nyere form for kunsthjelp. Dette lå tett til visjonen i filmloven at støtte skulle gis til kunsthjelp, alt de nye instruktørene gjorde var å eksperimentere med film. En av de mer kjente auteurene er Christian Braad Thomsen, og hans film *Herfra min verden går* (1976) utspilte seg i havnen der han vokste opp. Thomsen var veldig opptatt av å vise oppvekst og barndom, dette kommer godt til syne gjennom *Smertens Børn* (1976). Nils Malmros er en annen kjent regissør med filmen *Lars Ole, 5c* (1973) var også en film om barndom og oppvekst. Dette var et prosjekt som først fikk støtte etter den nye filmloven og da filminstituttet tok over mottok prosjektet støtte. I 1977 lager Malmros *Drenge*, denne gangen direkte støttet fra filmkonsulentene. Også denne filmen handlet om oppvekst og barneårene, tiden fra barn til student. Bille August debuterte som filmskaper i 1978 med filmen *Honning Måne*, filmen høstet god kritikk og handlet om to menneskers triste skjebne. Det neste tiåret, som vi skal se senere, tilhørte på alle måter Bille August. Tre andre å nevne er Henrik Stangerup, Edward Flemming og Henning Carlsen. Sistnevnte fortsetter karrieren etter *Sult* og lager *Man sku' være noget ved musikken* (1972) som skildrer det danske fenomenet «hygge».⁵⁹ Med denne nye bølgen så vi at filmloven hadde ønsket effekt, nye regissører, fra filmskolen, kom raskt på banen. Disse retningene var å se til oppveksten, realistiske skildringer av barndom og ungdomsårene. Realisme er fellesnevneren her, enten det er i krim eller skildre barn og ungdom eller danskernes liv og realitet. Dette ved å benytte seg av andre stilistiske virkemidler enn tidligere. Man ville vise at film kunne være noe mer enn folkekomedier og at underholdning kunne være så mye mer. 1970-tallet var tiåret for opprør, modernitet, antiautoritet, realisme og politisk kommentar. I tillegg lages det en rekke adaptasjoner av litteratur. Gjennom ungdomsfilmene får kvinnene sin sjans. Lise Roos lager en triologi om «Stine Sylversen», hvor vi følger Stines oppvekst, ungdomsåret og da Stine ble atten. En annen film, fra den mer politisk motiverte filmsjangeren var *Ta' det som en mand, frue* (1975). En film som adresserte de tradisjonelle kjønns mønstre

⁵⁸ Ibid

⁵⁹ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 247-260

og byttet dem om. Veldig progressivt, nytenkende og i tråd med tiden.⁶⁰ Utfordringen til de politiske filmene, som i Norge, var at disse filmene aldri helt oppnådde samme kvalitet noe mediene og kritikere kommenterer utover 1980-tallet.

Som nevnt tidligere var 1970-tallet tiåret der folkekomedien døde, for uten Nordisk Films «Olsenbanden», de ble gitt ut en gang i året og det ble produsert 13 filmer mellom 1968-1981. Disse holdt høy nok kvalitet for å fortsatt trekke publikum til salene, men selskapet innså tidlig at sjangeren var døende og at filmbransjen var i ferd med å endres. De så også lenger for å sikre inntekter og var med på kinohandelen som startet i denne perioden. I tillegg inngikk Nordisk Film en samarbeidsavtale med tv om å produsere serier. De to største suksessene i den forbindelse er *Huset på Christianshavn* (1970-1977) og *Matador* (1978-1982). Andre selskaper begynte å få problemer i løpet av 1970-tallet. Etter diverse sammenslåinger og forsøk på å redde fremtiden ga Saga Film ut sin siste film i 1976, etter mange forsøk på å fortsette med folkekomedier. På tross av forsøk fra duoen Christensen og Panduro, som hadde stor suksess på 1960-tallet, ble *Spøgelsestoget* (1976) selskapets siste film. To andre selskaper som møtte samme skjebne i løpet av utgangen av tiåret var Merry og Panorama. Sistnevnte innså også at markedet var i forandring, men til tross for dette prøvde selskapet å blåse liv i klassikeren *Far til fire* med en ny utgave i 1971. Siden bransjen var i så stor endring var det kun Nordisk Film som overlevde tiåret. En av utfordringene folkekomedien hadde var at om den ikke var av høy nok kvalitet, de som var av enkel kvalitet havnet i konkurranse med tv og der vant tv. Uten støtte ble det vanskeligere og vanskeligere for selskapene og produsere film, og det var kun seriøse kunstneriske filmer som fikk støtte. Dette kommer til å endres senere, men først da kvalitetskriteriet for støtte ble fjernet. I praksis betyr dette at film vil ikke overleve uten støtte, i tillegg til at det var politisk støtte for å la dansk filmindustri ha en sjanse for å overleve.⁶¹ Dermed ser vi at 70-tallet var en modningstid for dansk film, nyutdannede regissører og skapere kom til og fikk muligheten til å lage andre filmer. Flere av de nye trendene slo godt an hos publikum og kritikere. Spesielt den nye formen for krim samt også noen av auteur filmene. Nye strukturer og endringer var med på å forme fremtiden.

⁶⁰ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 260-274

⁶¹ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 274-278

2 Balansen mellom det kulturelle og kommersielle: Filmpolitikk og filmproduksjon i Norge og Danmark på 1980- og 1990-tallet

Nedgangen for film på 1960-tallet til 1970-tallet var vanskelig for filmindustrien, i en tid hvor besøkstallene falt og publikum krevde annen form for underholdning. Noen av poengene gjort av danske medievitere er viktige perspektiv man i Norge glemmer. Utover 1970-tallet ble unge kinogjengere mer kravstore, tv startet å gi seerne underholdning man fra tidligere hadde gått på kino for. Folkekomedien var døende og, som i Danmark, var dette ikke det seerne lenger ville ha. Selv om Olsenbanden var en serie som holdt seg gjennomgående populær i Norge var dette av samme årsak som i Danmark, de hadde en gjennomgående langt høyere kvalitet enn hva andre komedier gjorde. En annen årsak er at Amerikanske filmer hadde en høyere andel av billetter solgt enn hva norske filmer hadde, noe man kan anse som et ønske om en annen type underholdning. Norske filmer som gikk godt var, som nevnt, Olsenbanden og *Flåklypa Grand Prix*, men også sosialrealistiske filmer som *Hustruer* og Wam og Vennerøds filmer. Mens de mer politiske filmene mønstret ikke like mange nordmenn til setene. Noe de sviktende svingende besøkstallene vitner om. På starten av 1980-tallet skal vi se at kinosjefer og media tok et oppgjør med det de mente var et kvalitetsproblem i norsk film, i tillegg endrer medielandskapet seg drastisk underveis i perioden. Teknologisk fremgang gir senere andre måter å få underholdning inn i hjemmet, først i form av videospillere og senere med kabel-tv som åpnet muligheter for internasjonale tv kanaler og nye norske kanaler. Dette ledet til et oppgjør med norsk film.

Allerede under siste halvdel av 1970-tallet gryet en misnøye med kvaliteten på norsk film. Drift av norske kinoer lå på kommunens hender, de igjen hadde kinosjefer som styrte skuten ved kinoene i landet. I en offisiell erklæring i 1975 slo kinosjefen i Haugesund fast at kinosjefene hadde som oppgave å sikre at alle former for film hadde rett til å vises, uavhengig av filmens form. Dette er repertoarfrihet man ønsket å forsvare, slik at publikum skulle få se filmer de ønsket på tross av protester. Dette skapte flere konflikter, spesielt da kinosjefen ved Hønefoss kino nektet å vise en norsk film fordi han mente den var katastrofalt dårlig. Filmen, *Heksene fra den forstenede skog*, ble vist under filmfestivalen i Sandefjord i 1976. Dette skapte enorm furore da produsenten, Bredo Greve, tok med seg film og projiserte filmen utendørs. Kinosjefenes forbund svarte med å forsvare repertoarfriheten. Det hele endte i rettssystemet og skapte store bølger i filmindustrien. Et annet aspekt ved repertoarfriheten var

å få nok kopier ut til kinoene, ved flere anledninger var det problematisk. Ikke for kinoer i større byer, men når kinoer endret seg til store multipleks med mange saler begynte de mindre byene og ikke få nok kopier av filmer. Enda et tegn på at industrien var i forandring.⁶² Dette er et eksempel på at kravene til norsk film ble høyere, det viste seg at sjefer og publikum ønsket mer enn realisme og politisk kommentar. Regissører måtte vise at man kunne kombinere kunst og kultur med en spennende fortelling, handling og med engasjerende karakterer.

Under filmfestivalen i Skien i september 1980 tok et samlet pressekorps et oppgjør med norsk film. Samtlige filmer vist under festivalen ble slaktet i mediene, de ble kritisert for å ikke klare å kommunisere med publikumet. De ble omtalt som umodne og hjelpeløse, det ble diskutert i aviser og i NRK om det i det hele tatt var noe vits i å ha en norsk filmindustri.⁶³ Norsk film kan sies å ha vært delt i to hovedretninger siden midten på 70-tallet, i idéfilm og handlingsfilm, hvor politisk film, realisme og auteurfilmer er under idéfilm mens handlingsfilmer var de mer populære filmene med en engasjerende fortelling. Der norsk filmbransje tok avstand fra de enorme kommersielle filmene fra Hollywood, synes det tydelig at med så lave andeler av billettsalget måtte industrien se mot andre retninger og gjøre forsøk på å igjen vinne tilbake publikums gunst. Oddvar Bull Tuhus var en av dem som begynte en ny trend, *1958* (1980), *Fifty Fifty* (1982), *Hockey Feber* (1983) var tre filmer som trakk norsk film i en tydelig retning av å nærme seg handlingsfilmer generelt. Noe publikum tydelig foretrakk og hadde siden 1970-tallet, gjennom filmer som er nevnt tidligere. Misjonen med diskusjonen mediene tok opp var hva slags filmindustri Norge burde ha, mediene trakk det nok for langt med å påstå at Norge ikke var tjent med en filmindustri. De tok rett i det faktum at man måtte ta tak i hva slags filmer som ble laget, i likhet med repertoarfriheten hadde publikum og kritikere den samme retten. Filmindustrien var positive i møte med et nytt tiår etter økende besøkstall til norske filmer, sank denne drastisk de første årene inn i 1980-tallet.

⁶² Nistad, Einar. «Det magiske rommet». ss. 183-193

⁶³ Iversen, Gunnar. Solum, Ola. «Den norske filmbølgen». ss. 12-24

2.1 Støtte til norsk kultur: Norsk filmpolitikk på 1980-tallet

Endringer i det politiske landskapet i Norge var med på å prege livet for filmbransjen på 1980-tallet. Arbeiderpartiet regjerte i Norge ved inngangen til tiåret og i september 1981 la regjeringen frem sin filmmelding. Og med denne meldingen lovet det godt for produksjon av film i Norge, på grunn av økte kostnader for å lage film på 1970-tallet måtte det en endring til om man skulle snu trenden for norsk film. Den 11. september 1981 ga arbeiderpartiet ut filmmeldingen, men siden regjeringen Willoch kom til makten i samme periode ble den trukket kun en måned senere. Likevel fikk den følger, fordi den slo fast at Norge har behov for en filmkultur. Den slo fast at bransjen måtte arbeide tettere med NRK, at vi skulle ha et produksjonsutvalg, underlagt utvalget som allerede eksisterte, som skulle bevilge støtte til film men der skulle NRK representeres. Med dette skulle filmer kunne vises på NRK etter 18 måneder etter premiere på kino. Andelen skapere/selskap selv måtte ha ble satt til 10 prosent, fra 7 prosent, fordi man mente at ansvaret for å overskride budsjettene måtte være reel. Motivasjonen fra regjeringen var å øke antall produserte filmer, og man var klar over den økte kostnaden og ønsket med dette å fortsette med Filmutvalg 1 og styrke posisjonen til NF. De mente at det styrket norsk films posisjon om det lå i hendene på mindre grupper med repertoarfrihet.⁶⁴ Siden denne ble trukket kun en måned senere, fordi den nye regjeringen Willoch endret departement strukturen og opprettet et nytt kulturdepartement med en ny kulturminister. Endringen var fordi den nye kulturministeren, Lars Roar Langslet, var katolsk og det ble ikke tillatt at han styrte over kirken. Så kirke og skole ble tildelt til et annet departement, slik at Langslet kunne konsentrere seg om kultur. I 1983 var Langslets og den nye regjeringens filmmelding klar.⁶⁵

Meldingen som kom var klar og tydelig på flere punkter. Det var stor politisk vilje for å bedre norsk film, men forholdene for film skulle tydelig strammes inn. Flere filmer skulle produseres men kravene til film skulle økes. Kravet til skapere om egenkapital hadde ikke vært endret siden 1964, produksjonsutvalget ble kritisert for å ha lest manus i større grad enn finansieringsplanene. Kravet om 10 prosent hadde blitt stående som en fast sum på 100.000 kroner, men dette måtte endres så staten la inn et om at prosentandelen måtte være reel. De ville også at økte kvalitetssikring av film skulle bidra til flere måter å få finansiert film på.

⁶⁴ Holm, Tverberg, Vidar. «Fattigdommens forbannelse». ss. 43-44

⁶⁵ Holst. «Det lille sirkus». ss. 86-87

Man sammenlignet produksjonskostnadene i Norden og fant at kostnadene hadde økt veldig i Norge. Dermed var behovet for mer penger til film offisielt, men om antallet norske filmer skulle økes måtte andelen av offentlig støtte fordeles på flere filmer og ikke støtten til den enkelte film. I tillegg la man ned Filmgruppe 1, da departementet mente dette var bortkastede ressurser da garantien ble dårlig utnyttet og administrert. Filmforbundet reagerte kraftig på meldingen, og meddelte at norsk film ikke var spesielt dyr å produsere, ei heller var publikumsopplutningen lav og at nedleggelsen av Filmgruppe 1 var en fatal tabbe. Dette var argumenter kun et forsøk på ikke å endre levevilkårene for produsenter, den økte og fastlåste støtten virket skremmende på forbundets medlemmer. At kostnadene ikke økte fantes det klare bevis på det motsatte, samt at presse og kinosjefer slaktet norsk film gjorde tydelig ikke inntrykk.⁶⁶ I tillegg opprettet man en studieavdeling og en form for filmutdanning gjennom NF. Langslet og regjeringen sto for en langt mer konservativ politikk enn hva Arbeiderpartiet og andre regjeringer hadde gjort tidligere. Dette kommer frem gjennom ønsket for mer privat investering i film. Høyrebølgen som valset over nasjonen, og Europa, hadde noen effekter filmindustrien gjennom endringene den hadde på samfunnet. En ny moderniserings teknologi gjennom videoen gjorde film enda mer tilgjengelig for folket. Dette er et tegn på at forbruket til befolkningen økte, i tillegg endret bankene utlånsvilkårene. Rent praktisk hadde dette en effekt på produksjon av spillefilmer, det var ordningen som ble kalt for kommandittordningen. Dette var en måte for privatpersoner og selskaper og investere midler de hadde til overs eller ønsket å investere i spillefilm på, gevinsten for å investere var et kraftig bidrag på avskrivning av skatt for investeringer. Dette gjaldt hele kostnaden, og delen man fikk statsgaranti for også. En ordning man egentlig benyttet seg av i sjøfarten og skipsbygging. Den første filmen som ble laget med stor støtte gjennom kommandittordningen var *Orions Belte* (1985), filmen til Ola Solum ble nektet statsstøtte to ganger før den ble realisert. En siste effekt av den nye filmmeldingen var innføringen av den årlige norske filmprisen Amanda prisen. Denne har blitt gitt ut årlig, i Haugesund, siden 1985.⁶⁷

Det som på mange måter preger den politiske utviklingen på 1980-tallet er den stadig skiftende maktbalansen på Stortinget. I 1985 tar det som heter Brundtland To regjeringen over makten og gjennom Hallvard Bakke var en viktig støttespiller for film og ledet film inn i en enda ny retning. Som ny kulturminister opprettet han Norsk kino- og filmfond (NKFF), i

⁶⁶ Holm, Tverberg, Vidar. «Fattigdommens forbannelse». ss. 45-46

⁶⁷ Holst. «Det lille sirkus» ss. 85-91

tillegg startet han samarbeidet og økte båndene mellom tv og filmproduksjon.⁶⁸ Dette resulterte i flere co-produksjoner mellom tv og film. De mest kjente eksemplene på dette på 1980-tallet var *Nattseilere* og *Landstrykere*. Det etableres et produksjonsutvalg og et Norsk film- og fjernsynsfond, førstnevnte fikk 24 millioner og forvalte i 1987 mens sistnevnte forvaltet 10 millioner i samme år, og økte til 16 millioner året etter. Det skulle bestå av representanter for fjernsyn og film og skulle ha særlig vekt på barnevennlig innhold, i 1987 søkte så mange som 20 produksjoner støtte herfra for til sammen 80 millioner. NKFF skulle på sin side støtte kino, festivaler, tidsskriftet «Film & Kino» og lansering av film og kopistøtte. Et viktig element er at etter filmloven av 1987 skulle 2,5 prosent av all omsetning av video- og kinoinntekter gå til dette fondet.⁶⁹ Dette var på mange måter en videreutvikling av trenden startet, siden private midler til film syntes og virke var dette måten man tilspisset støtten og organiseringen.

I tillegg til økt samarbeid mellom tv og film så er samarbeid mellom landene like sentralt og et fenomen som startet på 1980-tallet. Statskanalene i Skandinavia hadde samarbeidet nesten fra starten av tv, med å sende serier og annet innhold mellom landene. Så co-produksjon av film var nært forestående, og var en mulighet for å få økte midler til produksjonen av filmer. Støtte fra flere land gjennom EF, senere EU, og EØS, var en måte å få realisert større produksjoner. Det hele startet med et felles samarbeid mellom filminstituttene i Norden om presentasjon av filmer til festivalene i Cannes og Berlin. De tre mest kjente filmene som ble co-produsert på 1980-tallet var *Ronja Røverdatter* (1984), *Mio min Mio* (1987) og *Folk og røvere i Kardemomme by* (1988). I tillegg samarbeidet man godt kring utviklingen av festivaler, utviklingen av produksjonsforhold og støtteordninger. Noe fruktbart kom fra disse tiltakene man diskuterte og det ble i 1990 etablert et Nordisk film- og tv fond, det fikk en ambisiøs start men det ble etablert en solid finansieringsmodell. Det er også etablert en nordisk filmpris. Fra 1988 starter Europarådet et co-produksjonsfond hvor Norge var en aktiv deltager, i tillegg etablerte EU MEDIA program gjennom 1990-tallet. MEDIA hadde som mål og styrke konkurranse evnen til Europeisk film, det skal heve kompetanse nivået til skapere og fremme filmproduksjon på alle måter.⁷⁰ Dette var en positiv mulighet for å sikre finansiering og gjennomføring av skandinavisk film, også for Norge. På tross av at vi ikke var og ble medlem av EU hadde vi tilgang gjennom EØS, dette kunne føre til større budsjetter til

⁶⁸ Holst. «Det lille sirkus». ss. 93-94

⁶⁹ Holm, Tverberg, Vidar. «Fattigdommens forbannelse». Ss. 50-51

⁷⁰ Holst. «Det lille sirkus». ss. 93-99

film og at offentlig støtte kunne spres over flere filmer. Også co-produksjoner var i utgangspunktet positivt for filmbransjen. Større budsjetter kunne realiseres og man skulle tro at man kunne spille på kulturinntrykk fra flere nasjoner for å ha en bredere appell til publikum. Siden filmene ofte hadde regissører fra flere land og gjerne også skuespillere fra flere land, så skulle man tro at med større budsjett og pengestøtte fra flere land ga resultat og popularitet hos et større publikum. Det er derimot flere tegn som peker på det motsatte, nå er det ikke nødvendigvis slik at større budsjett og bredde for filmen at den går godt på kinoer i flere land. Det å flytte samarbeidet fra tv-drama og mellom nasjoner til filmbransjen skulle man tro at ville være en nokså transparent overgang og lede til suksess, men dette viser nyere studier at ikke er tilfelle. De fleste co-produserte filmer når ut til færre publikummere enn de rent nasjonale filmene klarer, og at dette i stor grad skyldes manglende felles visjon og manglende samarbeid om annet enn den rene pengestøtten.⁷¹

Det at Skandinavia har en felles filmkultur er ikke tilfelle i like stor grad som det skal synes, det er forskjeller selv om de virker like. De er tydelig influert av hverandre og man har funnet inspirasjon både filmatisk, politisk og organisatorisk men fokus på den enkelte produksjon er for stort.⁷² Dette kommer til uttrykk gjennom antall produserte filmer over alle år, sett i forhold til hvor mange selskaper som har produsert filmene. Et av argumentene for de filmene som går godt krediteres til anerkjente regissører og eller skuespillere, slik det også er med filmer fra Hollywood. Eksemplene på dem er mange, ikke alle filmer har blitt like godt mottatt av den grunnen, vi skal se eksempler på dette senere. Fenomenet med co-produksjon er økende også i nyere tid og et av argumentene er at man må øke samarbeidet om innhold og på det filmatiske plan. Filmer har siden perioden vi ser på i denne perioden vært i stor endring er fremtiden og ikke kun lage film for kino. Det så vi med inntoget av video, at det er i underholdningen publikum vil ha innhold og ikke i medieringen av det. Argumentet om kvalitet er ikke like viktig for den vanlige personen, men tilgang og innhold personene vil ha. Dermed endres fokus for film.

⁷¹ Bondebjerg, Ib. Novrup Redvall, Eva. «A small region in a Global World». ss. 5-11

⁷² Bindebjerg, Ib. Novrup Redvall, Eva. «Transnational Scandinavie». ss. 1-27

Hamskiftet i norske medier

Endringene var elementer utenfor noen kontroll, og for en stadig sviktende bransje måtte man tilpasse seg. Et samarbeid med NRK var nødvendig, samt at man fikk et bredere tilbud ut til folket gjennom video. Et annet aspekt av høyrebølgen var økt konkurranse, man fikk tilgang på internasjonal tv gjennom utbyggingen av kabel-tv og satellitt. Med andre ord fikk man enda mer underholdning inn i hjemmet. Kombinasjonen video og utvidet tv tilbud kolliderer litt med Filmforbundets klage på den nye filmmeldingen fra Langslet. Spesielt argumentene om at man ikke nådde publikum, mulig at filmskapere selv mente man nådde ut til publikum så synes det tydelig at kulturministeren så at konkurransen om seerne økte og at man måtte gjøre grep. Spesielt var innføringen av videoteknologien et viktig instrument for filmbransjen.

Videospiller som teknologi var ingen ny teknologi i seg selv, det å lagre informasjon på magnetbånd hadde blitt gjort siden 1950-tallet. Den portable videospilleren var mulig å skaffe seg i starten på 1970-tallet, men det gikk enda litt tid før det fantes kassetter. Mest fordi filmselskapene var mindre begeistret for kvaliteten på bilde og lyd, det var en solid nedgradering fra hva kino kunne tilby. De som endte med å konkurrere var Sonys Betamax og JVCs VHS, til slutt vant VHS privatmarkedet mens Betamax ble standarden for tv-studioer brukte til innspilling. Terskelen for å få banklån var lav på 1980-tallet, mange aktører fikk samme idé, antall videoforretninger økte enormt i løpet av dette tiåret. Et problem de hadde var tilgangen på film, dermed var løsningen å reise til utlandet og spesielt England, fylle lommebok og bagasje med kassetter til butikkene. Grunnen til dette var at det ikke var regulert import av film, dette førte til at veldig mye film inneholdt mye vold og sex, noe man ikke hadde lov til å vise grunnet sensur og regulering av film på kino. Dette var ikke tilstede for videoutleie eller import av film på video. Allerede i 1982 var Kinosjefenes forbund ute med en uttalelse hvor de krevde like forhold for film på video som for film på kino. Argumentene var valide, skulle norske kinoer ha like levevilkår måtte de samme reglene gjelde for hva man kunne vise på video og de nye kabel-tv kanalene TV3 og TVNORGE. Samt et viktig poeng i at filmer ikke kunne gis ut på video før filmer var ferdig vist på kino, befeste en form for hierarki for film; først på kino, så video og til slutt på tv. Samt poenget med alderskontroll, da dette ikke er standardisert fra nasjon til nasjon. De beskrev lovløse tilstander i videobransjen, men det er klare bevis på at folket likte tilbudene de fikk. Dette ble vedtatt i den nye loven om film og videogram i 1987, den tredde i kraft i januar 1988 og

innebar at man trengte en konsesjon for å drive utleie av video og at 2,5 prosent av omsetningen til film og kinofondet. Derimot ble det ikke vedtatt samme sensur av video som kino. Lanseringen av kabel/satellitt tv og video betød store innhugg i solgte billetter. I 1980 var det totale besøket på nesten 17,5 millioner, mens det dalte til 16,4 året etter. I 1982 var besøket 15, 14,6 i 1983 og 12,8 millioner i 1984; i 1984 var dette en veldig lav andel av det totale salget, det var på 5,6 prosent. Selv om det økte med hundre tusen i 1985 fortsatte dalingen utover 80-tallet og i 1992 var besøkstallet nede i 9,6 millioner.⁷³ Nesten en halvering på tolv år er en massiv nedgang, mye tyder på at norsk film ikke klarte å dra det norske folk til setene. Det er 780.000 i året, dette betyr veldig lite midler inn for kinoene og filmbransjen. Mye kan tyde på at økte bidrag til underholdning for folket gjorde det vanskelig for film. Samtidig var industrien i en klar forandring, alle krevde nye ting av film, samt at man fra politisk hold viste klare ønsker om å forandre vilkårene og øke kvaliteten. Som nevnt tidligere er det umulig å vite hvordan en enkelt film vil gjøre det på forhånd, men det som var tydelig var at alle ønsket seg en ny retning for norsk film. Politisk kommentar var ikke godt nok, og færre og færre ønsket kunst- og auteurfilmer.⁷⁴ Bransjen gjorde endringer, men som vi har sett tidligere tar slike endringer tid, de er ikke gjort over natten.

Et aspekt i denne perioden som påvirket film og kino, og som senere er et aspekt av en overgang bort fra kommunale kinoer, var hvor vidt repertoarfriheten var reel. Det ble utsendt få kopier av hver film, og dette igjen førte til at kinoer i praksis ikke kunne vise de filmene de ønsket. Dermed ble video enda en måte å få film ut til folket. Den økende privatiseringen stilte spørsmål kring det kommunale kinomonopolet, en polarisert debatt mellom økende privatisering på grunn av høyrebølgen og en høyreregjering og en gammel kommunal modell. Et argument for fortsettelse med kommunale kinoer var å kunne vise bredde film, at alle norske filmer skulle få muligheten for å vises på kino, men få kopier gjorde dette vanskelig. Ikke for det som kalles A-klasse kinoer, de største byene, men i de mindre kinoene var det bare større produksjoner som kom ut til. Mens en økende privatisering ville føre til mer kommersialisering av filmer og tilbud, noe man kan argumentere for at publikum ville ha, dermed begrense utvalget av filmer fordi kinoer ville tjene penger og kun holde seg til å vise utenlandsk film og kun de største og populære.⁷⁵ En økende privatisering var uunngåelig, som

⁷³ Nistad. «Det Magiske Rommet». ss. 194-201

⁷⁴ Ibid

⁷⁵ Asbjørnsen, Dag. Solum, Ove. «Det Norske Kommunale Kinosystemet: legitimeringsstrategier og filmrepertoar». ss. 19-20

vi skal se når jeg tar for meg 1990-tallet. Det lå i kortene med økende privatisering, også av tv, publikums ønsker endret seg i takt med den nye mediehverdagen. Eksponeringen til virkemidler fra Hollywood var blitt hverdagskost, og filmer måtte tilpasse seg underholdningsbehovet til en ny generasjon.

Norske filmer i perioden og retninger de gikk

Jeg måler i denne oppgaven film etter suksesskriterier, i hovedsak, da suksesskriterier er relativt enkelt å måle i form av solgte billetter. Kritikere og filmvitere vurderer innhold og kvalitet i film, dette er noe vanskeligere å ta hensyn til i en oppgave som denne. Selv om kunstfilm sto sterkt i filmmiljøet ble stadig oppfattet av publikum som uengasjerende, men om norsk film skal ha bredde og fortsette med samme repertoar må man kunne skape rom for både kunst, kultur og underholdning. Selv om kritikerne var hensynsløse var ikke like mørkt som man skulle ha det til, under det som kalles «Septembermordet», de tok heller ikke nødvendigvis feil. Effekten av alt oppstyret, samt en ny kulturminister fremprovoserte en ny retning. I tillegg til at publikum krevde stadig annen underholdning gjorde at filmindustrien måtte forandre seg. Selv om vi fortsatt var et stykke bak utviklingen i Danmark, der man skapte kontinuitet var det tegn på at norsk film skulle peke i retning av noe annerledes. Kontinuitet skaper trygghet og autonomi hos den enkelte regissør. Det som skulle til var tre personer som får internasjonal oppmerksomhet fra overgangen inn i et nytt tiår er Anja Breien, Vibeke Løkkeberg og Laila Mikkelsen.⁷⁶

De blir av de fleste omtalt som om de reddet dagen med filmene *Forfølgelsen*, *Løperjenta* og *Liten Ida* og det fører til at 1981 døpes som kvinneåret i norsk film med tre av elleve filmer laget av kvinner. Det samme skjedde i 1977, hvor tre kvinner lagde og ga ut tre filmer dette året. Grunnen til at 1981 har blitt døpt kvinneåret er betydningen av filmene er trenden de startet. *Løperjenta* og *Liten Ida* var på sin måte starten på en trend den britiske filmhistorikeren Peter Cowie kaller den moderne trenden i norsk film, nemlig ungdomsfilmene eller skildring av oppvekst. De var ikke de virkelig første av sitt slag, men de startet en ny trend med filmer fra barn. Sterke skildringer fra barns perspektiv slo godt an blant publikum. Det var en trend vi skal se nærmere på og danner en ny og populær norsk film

⁷⁶ Hanche, Øivind. Iversen, Gunnar. Klevjer Aas, Nils. «Bedre enn sitt rykte». ss. 78-80

sjanger som slår godt an blant publikum. Disse filmene gjennom og andre senere titler som jeg kommer til når vi skal se på 1990-tallet. Det som tok publikum var en realistisk skildring av utfordringer i oppveksten, det som var av tidligere standard var å skildre den gode oppveksten. Mens disse nye skulle vise hvordan barn hadde det. At denne sjangeren ble populær bestrides ikke, men en av kritikkene som ble gitt til disse var at det var voksnes skildring av hvordan oppveksten var.

Fra politikk til kommersialisering

Dette, sammen med de politiske- og kritiske kravene, førte til at film måtte bli mer publikums vennlig. Trenden fra 1970-tallet måtte snu, idiefilmene hadde ikke lenger samme appell og man beveget seg nærmere fortellerfilm og handlingsfilm. Jentene startet og ble fulgt opp med *Hockeyfeber* (1983) med flere, så selv om endringen skjedde har vi sett at publikum ville ikke snu til norsk film med det første. Filmen som slo an mest og som var et prosjekt som tok lang tid for å få finansiering var *Orions Belte* (1985), men filmen ble en stor suksess og det var en kostbar affære og det tok lang tid før alle investeringene var betalt tilbake. Det var fortsatt slik av garantien som ble gitt fra staten var et lån og ikke tilskudd, men over tid fikk staten og de private investorene tilbake midlene lagt inn i filmen. Dette var den første filmen som virkelig klarte å sammenfatte et politisk budskap med en spennende handling. Ola Solum klarte det ikke mange hadde fått til tidligere, en film som det norske folk samlet seg om og gikk for å se på kino. Ved den første Amanda festivalen i Haugesund mottok filmen hele fire priser og høstet strålende kritikker. Med dette ble norske filmer friskmeldt, men man så ikke en enorm økning i billettsalget, men i 1985 gikk det imidlertid ikke ned men lå jevnt med fjoråret.⁷⁷

Suksessen til *Orions Belte* ble fulgt opp med *Etter Rubicon* (1987), i samme spenningsstil med en spennende historie og handling var denne type filmer kommet for å bli. Ikke samme suksess, men en film som gjorde det godt i salene. Det var en nødvendig endring i typen film man produserte i Norge, hadde ikke trenden snudd og misnøyen endret til høyere grad publikum og kritikeres gunst ville norsk film vært ille ute. Politisk vilje og vilje fra filmskapere var tydeligvis nok for å i det minste skape noe blest blant et stadig mer kresent publikum. I tillegg var video suksessen med på å, fra 1987, bidra til inntekter til ny film. Et

⁷⁷ Iversen. «Norsk filmhistorie». ss. 253-265

annet element var å lage filmer som kunne vises på tv, ikke alle filmer var egnet for visning i forhold til NRKs profil. Noe som kunne bidra til autonomien til den enkelte regissør, men færre eksempler på at regissører lager innhold til tv enn i Danmark. Dette i sammenheng med økt samarbeid mellom land, men økt innflytelse fra NRK når det kom til hvilke filmer som fikk støtte økte mulighetene for den moderne norske filmbølge og gripe kring hva som kunne bli sendt på fjernsyn i tillegg til kinoer. Skildringer av oppvekst var filmer som definitivt kunne vises på fjernsyn, noe vi også skal se litt senere i perioden, blir disse også filmer som setter sitt preg på Norge. Dette var den moderne norske filmbølgen, ifølge Peter Cowie, og er et gjennomgående tema for norske filmer gjennom historien. En samlet bransje måtte tenke nytt fra innhold i filmene til mediene film skulle nå ut gjennom.⁷⁸

En endring tok form, den var lenge krevet av publikum, presse og anmeldere, og den statlige støtten ble tydelig øket fra 1970-tallet til 1980-tallet. Det ville være urimelig å kreve at denne endringen skulle skje over natten, men det tok seg sakte men sikkert opp. Filmer ble nominert fra år til år for å delta på Oscar-utdelingen for beste utenlandske film, vi fikk vår egen filmpris samt at det var og en skandinavisk filmpris. Med dette fikk film større oppmerksomhet i mediene og det ville vært dødsstøtet i norsk film om man ikke fulgte opp oppmerksomheten med filmer publikum ønsket. *Orions Belte* (1985) var kun en av dem, men det var en kostbar film og kostbare filmer fikk ofte følger. Utfordringene, spesielt, til norske filmer er og var at politisk skal støtten spres til flest mulig filmer, men store produksjoner går man ofte over budsjettene. Det er fordeler og ulemper med denne politikken. Det lagde plass til alle typer film, smale idéfilm så vel som de mer kommersielle handlingsfilmene. Alle får støtte, men det gjør også at det er vanskelig med store produksjoner. Smal film treffer et mindre utvalg av publikum mens filmer som søker et bredere publikum får mindre støtte. Siden utviklingen har gått slik den har, i hele Skandinavia, er offentlig støtte nødvendig for å ha en filmindustri. Må man ha med seg publikum og man må ha et større fokus enn å få støtte og gjennomføre produksjonen. At vi fikk en ny bølge gjennom oppvekst- og ungdomsfilmer er bare et felles tema, ikke et tegn på kontinuitet.

En av filmene, i fortellerfilm sjangeren, som fikk oppmerksomhet hjemme og internasjonalt, var Nils Gaups *Veiviseren* (1987). Gaup baserte fortellingen på et gammelt samisk sagn, og var en spennende historie om «Aigin» og ble stående som en av 1980-tallets fremste

⁷⁸ Holst. «Det lille sirkus». s. 101

handlingsfilmer. Den hadde på mange måter en enkel handling, men den fenget publikum. Filmen bærer langt mer preg av sjangertrekk enn hva norsk film til nå hadde, dette var strategien for å fange de norske kinogjengerne.⁷⁹ *Veiviseren* ble nominert til Oscar for beste utenlandske film samme år, noe som burde skapt et stort løft for norsk film. Derimot skjedde dette aldri, ikke i den grad det burde vært fulgt opp. En samlet bransje og politikere må dele skylden for at dette aldri ble fulgt opp.⁸⁰ Det burde vært forventet at en Oscar nominasjon, dessverre vant *Veiviseren* ingen pris i 1987, men virkningen av dette kom aldri. Vanskelig å peke på en spesifikk hendelse, men kan virke som om alle satt og ventet på en effekt uten at noen iverksatte tiltak eller en prosess. Staten tok ikke ansvar, selv om 1980-tallet er tiåret hvor staten reviderte lover og stilte krav. Der Danmark, og spesielt Sverige, hadde et stort og sterkt mediehus hadde Norge «Norsk Film AS». NF hadde repertoar frihet og kunne lage så å si de filmene de ønsket. Her hadde filmdirektøren mulighet til å lage filmer, oftest som produsent, filmer som sjeldent ble godt mottatt blant publikum. Disse midlene kunne vært med på å skape mer rom og autonomi for regissører som søkte støtte, det er mye penger bundet opp i repertoarfriheten som kunne bidratt til flere norske filmer om man spredde dem utover mange prosjekter.

Denne friheten ble utover 1980-tallet debattert kraftig, i trå med utviklingen av den nye trenden av sjangerfilmer og handlingsfilmer. Kritikken mot denne typen filmer var at de manglet nyanser og ble for amerikanisert, dermed minimerer man innslag av norsk kultur og for eksempel norsk landskap. Det kan argumenteres for at dette minimerte man den kunstneriske friheten og visjonen filmskapere hadde for sine prosjekter. Det var et krav om man skal søke støtte fra andre land, som vi har sett at er vanskelig å kombinere når man søker støtte fra utenlandske filmfond eller EU fondene. Med den statlige filmindustrien og repertoarfrihet til visning må det være plass til alle slags filmer, men slik vi ser var det vanskelig å kombinere det publikum vil ha samt de smale filmene. Et av de viktigste poengene med skandinavisk film fra starten var å være en motpol til det store Hollywood maskineriet, hvor man lagde store produksjoner. Noe som var et godt poeng, da de amerikanske selskapene hadde og har et større distribusjons- og markedsføringsapparat de skandinaviske ikke hadde. Så burde man sett sine begrensninger med å la populær film finansiere smal film, slik «Teamfilm» gjorde med filmene om *Olsenbanden*, som også hadde

⁷⁹ Iversen. «Norsk filmhistorie». ss. 262-265

⁸⁰ Holst. «Det lille sirkus

to utgivelser på 1980-tallet. Utfordringen her var at filmer som *Orions Belte* fikk knapt støtte, og gikk marginalt i null med sine budsjetter hadde man utfordringer i støttesystemene.

Barne- og ungdomsfilmer

Det ble bestemt ganske tidlig at et tilbud til barn og unge skulle ha et eget budsjett, samt at det var en egen konsulent som rådet over hvilke prosjekter som skulle motta støtte. Disse filmene var underholdning ment for barn, ikke oppvekstfilmer som skrevet om tidligere. Norge var tidlig ute med å etablere forholdene for, allerede i 1960 etablerte Kirke- og utdanningsdepartementet Norsk barnefilmmemd. På 1960-tallet hadde vi filmene om «Stompa», 1970-tallet vokste det med *Flåklypa Grand Prix* (1975) og *Reisen til julestjernen* (1976), i tillegg ble lagde Ivo Caprino filmer om de klassiske folkeeventyrene. I tillegg fikk vi også filmene om *Mormor og de åtte ungene*, men på 1980-tallet gikk fler og fler regissører bort fra å lage barnefilm. Mye på grunn av en sviktende økonomi for film, men også på grunn av endringene i filmbransjen på 1970-tallet, det foregikk uten tvil en radikaliserings av filmer, film skulle være politisk kommentar og skildre samfunnet. I 1988 økte man billettstøtten til 100 prosent for denne kategorien film, dette ble noe problematisk da man ikke definerte hva slags filmer som skulle kunne motta støtte, ingen krav om aldersgrense, innhold, intensjoner eller hva formål og funksjonen filmen hadde. Siden filmer for barn og unge over 12 år var og underlagt billettstøtten kunne filmer som ikke nødvendigvis hadde som formål å være for barn og unge. På en annen side medførte dette et oppsving for antall filmer og populære filmer kunne bli laget.⁸¹

Selv om barnefilmer var et etablert konsept fra 1970-tallet fortsatte denne trenden på 1980-tallet og fikk en virkelige oppsving og internasjonal oppmerksomhet på 1990-tallet, vil jeg komme tilbake til dette senere. Ola Solum hadde flere filmer i denne kategorien, i tillegg til *Reisen til julestjernen* lagde han *Carl-Gustav, gjengen og parkeringsbandittene* (1982). Andre populære filmer er *Sølvmunn* (1981), *For Tors skyld* (1982) og *Folk og røvere i Kardemomme by* (1988). Fellesnevneren for mange av de mest populære barne- og ungdomsfilmene er at de er basert på bøker, mest kjent i denne sammenheng er nok Lars Saabye Christensen. Flere av hans bøker ble filmatisert på 1990-tallet og det startet med *Brennende blomster* (1985) av Eva

⁸¹ Holst. «Det lille sirkus». ss. 101-106

Dahr og Eva Isaksen.⁸² Med dette ser man at det er klare forhold mellom bevissthet og støtteordninger, barne- og ungdomsfilmer har en klar visjon og formål, selv om man kan si at med noe hell i uklarheten ved støtten, ovenfor hvem de er for og innholdet de viser. Der bransjen i seg selv er for fokusert på den enkelte produksjonen og ikke nødvendigvis på veien etter og hvor man skal, bevist gjennom den stadige opprettelsen av enkelt selskaper og manglende kontinuitet.

Krim filmer

Kriminalfilmer ble laget før 1980-tallet, men de var i veldig fåtall i etterkrigstiden. I norsk filmmiljø ble det ansett som å være sjangerfilm og dette er filmskapere ganske skeptiske til, og ble ansett for å være for amerikansk. Det nærmeste vi i Norge kommer sjangerfilmer er komedier, de filmene som ble laget i krim sjangeren var langt nærmere en dramatisk thriller enn krim. Blant dem er *Bortreist på ubestemt tid* (1974) og *Angst* (1976). Mot slutten av 1980-tallet ble det produsert flere krim filmer, eller nærmere den sjangeren, mens det er på 1990-tallet krim filmer starter å ta av i Norge. Det starter med amerikanske neo-noir inspirerte kriminal filmer, *Blackout* (1986) og *Brun bitter* (1988) er de fremste eksemplene på dette. De var mørke i tonen og hadde ingen tilknytning til noe norsk og film noir har tematikk som distanserer seg fra virkeligheten og hvor karakterene viser manglende kontroll over sin egen tilværelse. Disse filmene slo nok ikke helt an blant publikum, på samme måte som 1990-tallets kriminal filmer. De lot seg inspirere av film noir men la seg tettere mot det norske og norsk kultur, noe 1980-tallets filmer manglet. Kriminal filmer var ikke de eneste som vokste i modenhet fra 1980-tallet til 1990-tallet, den generelle tonen forandret seg.

Norsk Film AS og politiske utfordringer

Etter Filmgruppe 1 ble lagt ned satt NF igjen med repertoarfriheten sin og hadde mulighet til å fortsette arbeidet. En av de viktige funksjon de hadde var å lage smal film, for å skape bredde i norsk film. Et annet viktig aspekt av selskapet var at de eide de største filmstudioene i Norge, 150 norske kinofilmer er spilt inn i disse studioene, samt at de er utleid til våre naboland for flere innspillinger. Noen av de største titlene som ble produsert i løpet av 1980-

⁸² Ibid

tallet er tidligere nevnt: *Liten Ida* (1981), *Hockeyfeber* (1983), *Lars i porten* (1984), *Ronja Røverdatter* (1984), co produksjon med Sverige, *Hustruer ti år etter* (1985), *Plastposen* (1986), *Nattseilere* (1986), *Brennende blomster* (1987), *Veiviseren* (1987) og *Blücher* (1988). Flere store produksjoner og filmer som var populære blant publikum, ikke overraskende da NF er det eneste selskapet som i grunn består gjennom 1980-tallet. *Olsenbanden* lages fortsatt i starten på tiåret, men disse er i fåtall av denne typen komedier som slo an blant publikum. Trenden man ser var at de nye handlingsfilmene tok over for den klassiske folkekomedien, *Plastposen* var en komedie som publikum likte. Det kan argumenteres for at tv og inntøget av kabel tv tar noe av æren for dette, spesielt utover 1990-tallet tar situasjonskomedier, både utenlandske og norske en del av dette markedet.

Selv om NF hadde mange store og suksessrike filmer i dette tiåret var ikke selskapet foruten store problemer. I 1980 får Erik Løchen jobben som kunstnerisk leder i selskapet, han avløste Erik Borge som hadde posisjonen i 15 år. Dessverre ble innflytelsen hans beskjeden da Løchen døde i 1982 og Lasse Glomm overtar rollen som kunstnerisk leder og hadde posisjonen frem til 1987. Som kunstnerisk leder rår man over repertoar friheten og fikk mulighet til å lage de filmene man ønsket. Få av disse filmene hadde publikumsappell, Glomm selv hevdet at filmene skulle ha et nasjonalt og kreativt grunnlag som skulle gjenspeile norsk kultur. Utfordringene her ligger nettopp i kravene fra publikum og kritikere, 1980-tallet var tiåret da man tok kampen om publikum på alvor og norske filmer startet å kjempe for besøkstall. Dette evnet ikke filmene til Glomm. Dermed blir utfordringene store mellom breddefilm, smal film og repertoarfriheten, spørsmålet blir da om hva man skulle ha plass til. I og med at Filmgruppe 1 ble lagt ned med begrunnelsen at de fem filmene de ga ut ikke hadde bemerket seg på driftsmessig eller kunstnerisk måte. Dette signaliserer en tydelig linje om god ressursutnyttelse.⁸³

Økte krav til ressursutnyttelse og publikumsappell gjenspeiles også i kravene til hvordan ordningene kring stønadsordningene oppstår. Det ble tatt til orde for at man burde skrinlegge produksjonsutvalget og erstatte dette med en konsulentordning, slik at man kunne gjøre en helhetlig vurdering av et prosjekt. Den stadig vinglende kvaliteten på norske filmer gjorde ikke vurderingene enklere, ei heller forholdene mellom politiske forskjellene mellom Høyre og Arbeiderpartiet, privat versus offentlig støtte samt at det stadig ble dyrere å produsere

⁸³ Hanche, Iversen, Klevjer. «Bedre enn sitt rykte». ss. 74-81

filmer. Det verserte meninger om at produksjonsutvalgets oppgaver, at deres funksjoner førte til at kompetansen og arbeidsområdene deres, spesielt etter at de i 1988 ble fusjonert med Norsk filminstitutt. Debatten raste mot slutten av 1980-tallet, avbrutt av noen gode filmer fra NF, men budsjettoverskridelser fra *Landstrykere* (1990) og at filmstøtten kuttet med hele 30 prosent gjorde at tildelingsprosessen til film sto i høysetet.⁸⁴

Tildelinger og besøkstall på 1980-tallet

Fra starten på 1970-tallet til 1981-1982 stiger bevilgningene, over statsbudsjettet, til alle filmformål relativt konstant. Undersøker man bare tallene så synes det som bevilgningene øker i tråd med utviklingen av kostnaden det har å utvikle film. Fra starten av 1970-tallet til 1980 økte bevilgningene med 33.435 millioner, noe som tilsvarer 3.3 millioner i året. På statsbudsjettet for 1980-1981 bevilges det 41.993 men i 1981-1982 økes det til 84.054, det bevilges det samme året etter. Dette er i tråd med satsningen på film i starten på tiåret, samt i forhold til kravene om at filmskapere må ha ti prosent egenkapital. Det kan tyde på at med økningen i bevilgninger så hadde norske filmer all grunn til å øke i kvalitet. I årene etter er bevilgningene veldig flytende, de stiger og synker fra år til år. I 1983-1984 synker tallet til 64.94 millioner, mens det i 1984-1985 økes det til 90.112 millioner, 1985-1986 økte det til 107.641 deretter synker det igjen med 10 millioner til 97.266 i 1986-1987. Videre økes støtten med 50 millioner i 1987-1988 til 147.182, så senkes den med 20 millioner året etter til 127.795 i 1988-1989.⁸⁵ Stønaden øker med totalt 85.802 millioner fra 1980-1989 noe som er en årlig økning på 8.58 millioner, mer enn dobbelt av hva det var på 1970-tallet. En kjapp utregning av hva SSB opplyser av forskjellen konsumprisindeksen fra 1970 til 1980 så var 1 million i 1970 verdt 2,4 millioner i 1980. Dermed har vi en tilnærmet lik økning, konsumprisindeksen har en nokså lik økning fra 1980 til 1989, da ble 1 million verdt 2 millioner. Uten å finregne på tallene virker økningen nokså eksponentiell, og med andre ord økte ikke stønaden spesielt mye over tid.⁸⁶

Det er lite samsvar mellom støtten og hvordan filmene går. Tiåret starter med veldig lav besøksandel til norske filmer. Det starter med et svakt 1980 og 5,1 prosent andel, en svak

⁸⁴ Holst. «Det lille sirkus. ss. 109-117

⁸⁵ Vedlegg 2

⁸⁶ Statistisk sentralbyrå, «Konsumprisindeks». <https://www.ssb.no/kpi>. 09.10.2016

økning de to neste årene. 1981 og 1982 har henholdsvis 6,7 og 6,5 prosent av billettsalget, så er det to dårlige år med 4,5 og 4,8 prosent i 1983 og 1984. Den nest høyeste andelen på 1980-tallet forekommer i 1985 med en andel på 10,4⁸⁷, mens det går ned til 8,7 i 1986. Året etter, 1987, øker det tilbake til 10 prosent og ned året etter med 8,3 i 1988. Til slutt avsluttes tiåret med 10,9 prosent andel i 1989. Man ser tydelig gjennom andelene at norske filmer slo langt bedre an utover tiåret, det lages mellom 6 og 10 filmer i året hvor man ser at de årene hvor det lages store produksjoner og at disse trekker flere til salene.⁸⁸ I 1985 kom *Orions Belte*, i 1987 kom *Veiviseren* og i 1989 var det *Bryllupsfesten* som dro flest til setene. *Orions Belte* solgte 352.294 billetter, *Veiviseren* solgte 309.220 og *Bryllupsfesten* solgte 168.758 billetter.⁸⁹

Ser man på sammenhengen mellom investeringer og antall solgte billetter synes suksessen tilfeldig og sporadisk. I forhold til hvordan støtten forandres fra år til år synes det liten forskjell på hvordan støtten økes, annet enn at den følger, i det minste gjennomsnittlig, KPI (konsumprisindeks). Selv om norsk film modnes og kjempet om publikum på 1980-tallet synes det liten vilje til å øke kvaliteten på filmer. Etter suksessen til *Veiviseren* og Oscar nominasjon synes viljen til å øke støtten til film og følge opp suksessen. Det var ikke sammenheng mellom støtte og finansiering av en film og kvaliteten den hadde, men støtten en film fikk og hvilke muligheter man hadde for den aktuelle filmen hadde en sammenheng. Igjen kom man litt til kort ved å ikke ha en langtidsplan for film og produksjon. Det hjalp ikke at skiftende politisk styre dro i veldig ulike retninger.

⁸⁷ Dette er uten inntekter for Oslo i desember

⁸⁸ Film og kino, «Årbok for 2001».

http://www.kino.no/migration_catalog/article963498.ece/binary/%C3%85rbok2001. 09.10.2016

⁸⁹ Medienorkge, «Filmtoppen – resultater». <http://www.medienorge.uib.no/statistikk/medium/film/162>. 09.10.2016

2.2 Norske filmer og trender på 1990-tallet: Skulle Norge lære noe av Danmark?

Ved utgangen av 1980-tallet var det mye uro omkring norske filmer. Politisk uro og trekk i støtten fra regjeringen ledet av Jan P. Syse var det mange retninger norsk film kunne ta. Det ble etablert flere retninger for film, diskusjonen om hvordan behandlingen for støtte til filmer gikk hardt for seg. Skulle man fortsette med et produksjonsutvalg, som hadde arbeidsoppgaver som strakk seg langt utover den mente funksjonen eller skulle man gå over til rene konsulenter. Film tok nye retninger og tok kampen opp for alvor kampen om publikum, retningen som skulle vise seg å være den viktigste var oppvekstfilmene. En av grunnene til at denne retningen var så effektiv var at de fikk en større andel støtte, andelen av billettavgiften for disse filmene var høyere enn for vanlige filmer. Et argument for at høyere støtte gir større muligheter, men denne typen filmer var noe grunnleggende seerne kunne relatere seg til og hadde elementer seerne kjente seg igjen i. Noe neo-noir filmene hadde større problemer med, årsaken for dette kan være at filmene distanserte seg fra publikums evner til å relatere og «kjøpe» seg inn i fortellingen. Krim filmer var en nyere sjanger som ble større utover 90-tallet, gjennom det faktum at de lånte elementer fra handlingsfilm. Det kan også ha vært at man i større grad hentet inspirasjon fra våre naboland, Danmark og Sverige var eksperter i forhold innenfor denne type filmer. På tross av at besøkstallene gikk ned totalt sett i denne perioden, og at tallene går veldig opp og ned, ser vi at det var de store produksjonene som gjør det godt. Det var disse som trakk publikum til setene, og økonomiske utfordringer gjorde det vanskelig for smal film å gjøre det godt. Samt at NF hadde repertoarfrihet, på bakgrunn av kvaliteten på disse filmene ble dette et hett og omdiskutert tema. Det er forståelig at debatten kring dette ble opphetet, men den forsvant litt i diskusjonen da støtten ble senket under starten på 1990-tallet. En kombinasjon også fordi det kom flere suksessfulle filmer fra NF, men ikke laget under friheten til å lage hva de ville.

1990-tallet markerte på mange måter en modernisering av norske filmer, det var noe kontinuitet i sikte samt at man også gjorde endringer. I tillegg kommer det nytt blod i form av nye filmskapere, med andre ambisjoner, tradisjoner og utdanning. Vi fikk en norsk filmskole, fra tidligere var det kun en liten utdanning man kunne ta i opplæringsetaten hos NF. Ikke minst kom staten på banen og de inntok en tydeliggjorde rolle. I form av en mer betydelig støtte, men også tydeligere forventninger i forhold til hva som krevdes. Det ble langt tydeligere hva som forventes for å få støtte til film. Gjennom filmene som ble produsert kunne

man se en linje hvor publikum var i høysetet. Man splittet opp rollene i forhold til manus og regi, for å ha tydeligere roller. Noe som la mulighetene til rette for mer profesjonelle manusforfattere, det hadde vært lite tradisjon for dette tidligere men hadde en økende trend utover 1990-tallet. Unntakene er der forfattere hadde jobbet med filmprosjektet direkte. Vi skal se at det er større omveltninger, samt at, som jeg tidligere har nevnt, kom samarbeid med EU og MEDIA programmet på banen. Noe som økte bevilgningene til norske filmer, utover bare samarbeidet med EU var det andre samarbeid som økte mulighetene for norsk filmbransje.⁹⁰

Fra 1992 så MEDIA-programmet til EU dagens lys, året etter kom Kulturdepartementet med en stortingsmelding som la til grunn at det måtte økes i satsning på film for å sikre norsk kultur og at film speiler norsk kulturytringer, men ikke minst så måtte norske filmer ha konkurransedyktige vilkår. Et forsøk på å bedre regissørers kunstneriske autonomi. På alle måter var dette nødvendig, slik vi har sett så fulgte ikke investeringer til film over statsbudsjettet kostnadsøkningen til film; den økte kun litt mer enn hva penger var verdt i perioden og tok liten høyde for kostnadsøkningen vi så på 1970- og 1980-tallet. Dette var med andre ord en svært trengt satsning på film som kultur. Dette krevde en omstrukturering av de statlige institusjonene, det man gjorde var å hente inspirasjon fra Danmark. I 1996 blir Filmens Hus åpnet i Oslo, der ble Statens filmsentral slått sammen med Norsk filminstitutt. Ikke bare blir dette området til Norsk filminstitutt, men alle de andre organisasjonene som hører til bransjen flytter også inn, Statens filmtilsyn, Statens studiesenter for film og Audiovisuelt produksjonsfond, KKL, Norsk kino- og filmfond. Dermed blir all støtte lagt til Norsk filminstitutt. En stor omstrukturering i det organisatoriske området for film, noe de andre Skandinaviske nabolandene gjorde langt tidligere. I 1992 ble også produksjonsutvalget erstattet med filmkonsulenter.⁹¹

Produksjonsutvalget ble kraftig kritisert i løpet av 1980-tallet og den var moden for oppgradering. Løsningen var å ha en spillefilmkonsulent, hvor konsulentens oppgave var å bestemme hvilke prosjekter som skulle motta støtte og ikke minst følge opp prosjektene underveis. De som ble ansatt spillefilmkonsulent hadde lang fartstid i bransjen, eller var manusforfattere. For å vurdere et prosjekt var det essensielt at personene hadde innsikt i produksjon av spillefilm, siden de i tillegg til å fordele støtte skulle det gjøres vurdering av

⁹⁰ Hanche, Iversen, Klevjer. «Bedre enn sitt rykte». ss.85-88

⁹¹ Ibid

progresjon underveis. Noe Produksjonsutvalget ikke var like flinke til, kanskje derav budsjettoverskridelser og andre problemer. Allerede synes det tydelig at staten tar større ansvar for norsk films ve og vel. Det styrket også profesjonaliteten og autonomien til filmskapere, større grad av oppfølging krevde mer av prosjektene og produsentene. Selv om norsk film ble stadig mer profesjonelle og at misjonen med film var at det skulle lages film til et bredest mulig publikum og at det skulle lages mest mulig film for pengene til rådighet. På tross av økt satsning, økt profesjonalitet og økte midler så sank besøkstallene utover 1990-tallet og norske filmer klarte ikke konkurrere med de store utenlandske. Selv om alt lå til rette for at norsk film skulle trekke flere til salene, var dette ikke tilfelle. Dette førte til at Kulturdepartementet mot slutten av 1990-tallet søkte man råd utenfor bransjen for å evaluere norsk filmindustri. Statskonsult konkluderte i 1996 at de statlige filminstitusjonene var lite koordinerte og de stilte spørsmål om staten i det hele tatt burde fortsette som eier av NF.⁹²

Dette følges opp av en rapport fra Ernst & Young i 1999. Rapporten bygget på målene filmpolitikken hadde satt i 1993, og hadde som hovedmål å vurdere og foreslå endringer til hvordan offentlig støtte skulle forvaltes og tildeles. På bakgrunn av NF sine filmer ble det ansett som nødvendig at produksjonsbiten legges ned, men at de fortsetter som studio hvor film kunne filmes. Støtten skulle differensieres og tildeles forskjellig til forskjellig type prosjekter. Barne- og ungdomsfilmer skulle satses på, men det skulle gis forskjellig støtte til smal og bred film. Filmer skulle ha som mål å nå et størst mulig publikum. Det skulle innføres 50/50 ordning, etter inspirasjon fra Danmark. Det skulle kun gis støtte til spillefilm og ikke tv film, støtten skulle være til produsent og ikke på prosjekt. Dermed fikk selskap tildelt støtten og ikke regissører direkte, slik det hadde vært tidligere. Aller fremst skulle norsk kvalitetsfilm fremmes, men den skulle være så kostnadseffektiv som mulig. Alle elementene var etter inspirasjon fra utlandet og i stor grad fra omstruktureringen i Danmark i 1989 og de hadde en umiddelbar effekt.

Rapporten skapte uro og forvirring i filmbransjen. Flere forsøk på å få til noe annet var til liten nytte, man prøvde også å få satt ned et nytt men frittstående fond. Grunnen til dette er at det i Norge er lettere å få støtte og midler til et nytt organ, spesielt på kulturfronten. Dette falt delvis til grunn, men alle var enige om at et fond skulle etableres. Det ble etablert utenfor filminstitusjonene, og ble gjennomført i 2001. Det ble gjennomført etter utredningen fra

⁹² Ibid

revisorselskapet Ernst & Young. Dermed var blant annet NF historie, det eneste gjenlevende produksjonsselskapet i Norge ble nå lagt ned. Det som gjensto av selskapet var studioene, som i dag kalles Filmparken. Dette markerer en ny linje og et generasjonsskifte for norske filmer og allerede i 2003 når norske filmer en andel solgte billetter opp til 22 prosent. Selv om Norge mistet det eneste selskapet som gjennom årene har produsert film var dette positivt for norsk filmbransje. Det ble adskilt hva man slags prosjekter man søkte til og bevilgninger deretter. At filmer skulle differensieres avhengig av type film man ønsket å lage var sårt trengt. Noe av kritikken til denne måten å organisere støtten på var at Norge nå hadde et system som ventet på prosjekter og ikke et initiativ til å lage film. Dette løste man ved å gi støtte til prosjektutvikling, enkelte produsenter fikk muligheten til å utvikle prosjekter og ikke bare lage film. I tillegg startet man i løpet av 1990-tallet filmskolen på Lillehammer, med høyere faglig nivå øker kvaliteten på filmer. 50/50 ordningen førte også til et større volum av antall produserte filmer, noe Norsk Filmfond startet med fra dag en. Noen nøkkelfaktorer er at fondet ga tilskudd etter en markedsvurdering og ikke etter en konsulents vurdering av prosjektet samt at man skulle for alvor vinne publikum.⁹³

Fra 1980-tallet til 1990-tallet var en hard periode for norsk film. Den internasjonale suksessen til *Veiviseren* i 1987 aldri fulgt opp, som nevnt tidligere må alle ta skylden for dette. Det var mye uro i filmpolitikken, men det ble lagt om til en konsulentordning og i tillegg økte regjeringen for alvor støtten til film. Trenden fra 1980-tallet fortsatte utover 1990-tallet og tiåret ble innledet med en ganske så stor suksess. Adapsjon av bøker er noe norske filmer as spesiell suksess med utover 1990-tallet, det fortsetter i sporene i form av ungdomsfilmer. Der var billettstøtten høyere enn for andre filmer, det gjør det enklere å forstå hvorfor disse filmene ble laget i større og større grad. Da konsulentordningen ble innført forsvant banklångarantien, skapere kunne fra tidligere, helt siden 1964, låne penger i banken mot en statsgaranti. Disse lånene hadde unormalt høy rente, siden staten betalte disse rentene var bortfallet en positiv endring for alle.⁹⁴

⁹³ Holst. «Det lille sirkus». ss. 139-143

⁹⁴ Holst. «Det lille sirkus». s. 121

Barne- og ungdomsfilm

Bøker om ungdom var et populært emne for norske filmer. Eva Isaksen tok for seg Yngvar Ambjørnsens bok og lagde *Døden på Oslo S* (1990), det satte en trend for mer actionfylte ungdomsdramaer og var den mest sette norske filmen dette året og kun slått av to internasjonale. Boktrilogien ble til en filmtrilogi, i 1992 ble *Giftige løgner* laget og i 1993 ble *De blå ulvene* laget. Filmene hadde tre forskjellige regissører. Man kan ane en trend her, det påstås at 1990-tallet ble preget av noe som kalles filmhermetisering. At filmskapere henger seg på allerede etablerte suksesser, noe vi ser klart og tydelig i dag. Hollywood sliter med å skape nye ideer, dermed lager man nyinnspilling av gamle filmer. Prinsippet var det samme i Norge. Ta fenomenet *Olsenbanden*, alle konseptene i alle land fungerer godt. Senest i Sverige, som også relanserte det som *Olsenbanden Jr.* Trenger ikke være nyskapende for å fungere.⁹⁵

Andre og mer moderate barne- og ungdomsfilmer var *Herman* (1990), laget av Erik Gustavson. En film basert på Lars Saabye Christensens bok, hans bøker er populært materiale for filmskapere. Samme forfatter står bak boken til *Ti kniver i hjertet* (1994), filmen ble laget av Marius Holst. Andre barne- og ungdomsfilmer verdt å nevne er Berit Nesheims *Frida – med hjertet i hånden* (1991) og *Høyere enn himmelen* (1993). Filmen om Frida var en oppfølging til en miniserie som ble populær på NRKs *Midt i smørøyet*. Dette tiåret regnes som det internasjonale gjennombruddet for norske barne- og ungdomsfilmer. Flere filmer har fått oppmerksomhet på barnefilmfestivalen i Berlin, «Kinderfilmfest», noen av dem er *Aldri mer 13* (1996), *Mendel* (1997) *Ole Aleksander filli-bom-bom* (1998) og *Bare skyer beveger stjernene* (1998). Filmen *Mendel* var en co-produksjon med nettopp Tyskland, men den var lite populær her hjemme. Trolig fordi co-produksjoner sjeldent treffer den flere kulturer, slik filmer med mer ensidige kulturinnspill gjorde. De var filmer rettet for barn som voksne, men de traff publikum på så måte at mange kjente seg selv igjen i dem, filmene var engasjerende og spennende. De to siste barnefilmene å nevne er *Jakten på nyrestein* (1996) og *Solan, Ludvig og Gurin med reverompa* (1998). Begge var påkostede produksjoner som trakk mange til salene. Barne- og ungdomsfilmene gjorde det godt i Norge og internasjonalt og er noe man hadde stort suksess med. I sammenheng med at det var en kategori filmer som fikk åpnet muligheten fordi det var høyere andel av sikkerhet, ikke at det er garantert å bli en god film

⁹⁵ Hanche, Iversen, Klevjer. «Bedre enn sitt rykte». s. 89

men større økonomiske rammer gir et bedre utgangspunkt og handlingsrom. Samt at det sikrer en viss kontinuitet innenfor repertoaret til filmskapere, noe det virker å være lite av i norsk filmindustri; i det minste i nyere tid.⁹⁶

Internasjonal oppmerksomhet

Etter at Nils Gaup fikk Oscar nominasjon tok det tid før norske filmer igjen ble lagt merke til i utlandet. Oppmerksomheten har gått i bølger, før *Veiviseren* (1987) må vi helt tilbake til Arne Skouens filmer på 1950-tallet. Disse fikk noe oppmerksomhet under filmfestivalen i Cannes. Anja Breien fikk noe oppmerksomhet rundt noen av sine filmer på 1970-tallet, men det har vært veldig sporadisk og nesten tilfeldig. Dette tar seg noe opp i løpet av 1990-tallet. Noe gjennom barne- og ungdomsfilmene, men etter suksessen med *Veiviseren*, fikk Gaup mulighet til å lage en film for Disney. Resultatet ble *Håkon Håkonsen* (1990), Norges mest påkostede film til da. Filmen gjorde det ikke bare godt i Norge, men også i USA. Dessverre, for norsk filmindustri, fulgte ikke støtten suksessen man oppnådde internasjonalt, den ble ikke økt før man endret filmpolitikk tidlig på 1990-tallet. På tross av dette var det flere suksesser i løpet av dette tiåret. Berit Nesheim fikk en nominasjon til Oscar i 1997 for *Søndagsengler*, samme år har to filmer premiere under festivalen i Cannes. Pål Sletaunes *Budbringeren* og Erik Skjoldbjærgs *Insomnia* vises under «Semaine de la Critique». Dette ga norsk film et stort løft internasjonalt og i en artikkel i *Variety Magazine* ble det snakket om en «Norwave».⁹⁷ *Insomnia* ble senere solgt til Hollywood, hvor det i 2002 ble laget en nyinnspilling, en annen film som ble solgt var Nils Gaups *Hodet over vannet* (1993). Det var først etter Nesheims Oscar nominasjon at satsningen internasjonalt fikk ekstra fokus. I motsetning til hva man gjorde i Danmark etter to internasjonale priser i 1987. *Pelle Erobreren* (1987) vant Oscar og Gullpalme og satte i gang en større satsning, hvor Norge ble rådet til å ha planen klar men først når man oppnår internasjonal suksess.⁹⁸ Omstruktureringen til en større institusjon hadde klare og umiddelbare resultat. Film har et marked som også et utenfor landet, Norden og Skandinavia. Det er rimelig å anta at internasjonal suksess også fører til høyere seertall i eget land, så vel som naboland.

⁹⁶ Holst. «Det lille sirkus». ss. 103-107

⁹⁷ Holst. «Det lille sirkus». ss. 123-129

⁹⁸ Holst. «Det lille sirkus». ss. 126-127

Kriminalfilmen fortsetter sin utvikling

Selv om 1990-tallet var det store tiåret for barne- og ungdomsfilmer hadde kriminalfilmer sin utviklingsperiode. De ble modnet fra neo-noir stilen de hadde på 1980-tallet. *Hodet over vannet* (1993) og *Insomnia* (1997) var de største suksessene innenfor denne sjangeren, med filmer som *Salige er de som tørster* (1997) og *Mørkets Øy* (1998) gjorde det greit på kinoer. Dette var det en sjanger uten store tradisjoner i Norge. Filmene gjorde ikke samme tabben som neo-noir kriminal filmene gjorde tiåret før. *Insomnia* utspiller seg i Nord-Norge, og midnattssola spiller inn på etterforskningen. *Hodet over vannet* er en mer humoristisk kriminal film som utspiller seg på Sørlandet og viser bilder av en solrik norsk sommer. For å fange publikum kan et element være at man i større grad traff noe publikums ønsker. Der sjangeren i seg selv bommet, med unntak av de nevnte, var mangel på denne type filmer, det var lite til ingen tradisjon for krim filmer i Norge. Dermed blir det vanskeligere for denne sjangeren, men hadde det ikke vært for disse filmene ville ikke sjangeren vokst seg større etter perioden denne oppgaven tar for seg. Nabolandene i Skandinavia har sterkere tradisjoner innenfor denne sjangeren og spesielt innenfor tv. Spenningsserier på tv sto langt sterkere samt internasjonale filmer gjorde levevilkårene for norske krim filmer vanskeligere. Dette var starten på kriminal filmer, men kun de beste nådde ut til publikum.⁹⁹

Norsk Film AS og kostyme/historiske dramaer

I 1990 fikk NF for første gang en utenlandsk sjef. Esben Høilund Carlsen ble innsatt som direktør for selskapet. Fra tidligere hadde Carlsen vært produsent for dansk TV 2 og spillefilmprodusent. Konsekvensene av en dansk direktør var flere, blant annet foreslo Carlsen å satse mer på regissører ved å gi dem lengre kontrakter med mulighet for flere prosjekter under samme kontrakt. Noe som umiddelbart var med på å styrke autonomien og kontinuiteten til norske filmskapere. Forskjellene mellom kulturen i filmlandskapet kom tydelig frem under tiden hans i selskapet. Han forventet en hektisk starttid, men det var rolige forhold. I Danmark ville en ny direktør for et så stort selskap blitt nedringt. En av regissørene som nøt godt av den nye linjen under Carlsen var Hans Petter Moland, som fikk lage to filmer under den nye direktøren. Denne typen langsiktig tenkning var etterlengtet i Norge, et knippe

⁹⁹ Hanche, Iversen, Klevjer. «Bedre enn sitt rykte». s. 90

regissører burde fått denne typen kontrakter. Dette ble det eneste forsøket på noe lignende både før og etter Carlsen. I de fleste andre bransjer er denne typen forretning vanlig presedens. Er man fornøyd med et produkt/tjeneste forlenger man med artisten. Dette har vært vanlig prosedyre i kulturlivet ellers, både musikk og teater.¹⁰⁰ Til og med kunstgallerier gjør dette.

Carlsen fikk utrettet mye som direktør av NF. Flere nye regissører fikk muligheten til å lage filmer, Moland fikk lage to filmer på samme kontrakt. Selv står Carlsen bak *Kristin Lavransdatter* (1995), han var produsent for den filmen og de sikret seg Liv Ullmann som regissør. Filmen var det siste bidraget Carlsen hadde til norsk filmindustri. Filmen gikk langt over budsjettene forskrevet for filmen og Carlsen måtte gå. Etter opprettelsen av Norsk filminstitutt ble rollen til NF noe annerledes. De endte ofte opp som et sluttfinansieringstilbud, hvor prosjekter fikk tilskudd fra spillefilmkonsulenten og produksjonsfondet for kino- og fjernsynsfilm. Dette førte til at NF på noen områder utspilte sin tidligere rolle, de ble mindre og mindre viktige. De var selskapet som sto bak *Døden på Oslo S* (1990), *Giftige løgner* (1992), *Telegrafisten* (1993), Hans Petter Molands *Secondløytnanten* (1993), *Kristin Lavransdatter* (1995), *Kjærlighetens Kjøtere* (1995) av Moland, *Jakten på nyrestein* (1996), *Budbringeren* (1997) og *Insomnia* (1997). På tross av mange populære filmer i løpet av tiåret var tredelingen av finansiering ikke godt nok administrert eller gjennomført da flere prosjekter endte med støtte fra flere organer på grunn av manglende penger i budsjettene. Hadde alle tre kunnet utvikle repertoar separat og forholdt seg til sine egne budsjetter kunne målet om flere filmer produsert blitt nådd.¹⁰¹ Det som gjorde det hele problematisk var at norske filmer hadde godt under 10 prosent av besøkstallene på kino. Selv om kvaliteten på den individuelle filmen var økt skjedde det lite med antallet produserte filmer, kampen om publikummet var ikke vunnet selv om tilskuddene til film var økt var de spredd for tynt utover finansieringsordningene.

Det å filmatisere bøker var ikke noe nytt, men *Kristin Lavransdatter* var en av denne typen filmer i stor skala i Norge. Adapsjon av bøker er populært blant filmskapere og publikum i begge landene oppgaven tar for seg. Filmen sprengte budsjettgrensene spilte den inn 26 millioner og ble årets nest mest sette film, dessverre hadde filmen en kostnad på 60 millioner. På mange måter var det da synd at Esben Høilund Carlsen måtte forlate stillingen som

¹⁰⁰ Holst. «Det lille sirkus». ss. 131-135

¹⁰¹ Ibid

direktør, i tillegg synes det synd at etterfølgerne hans ikke fulgte i hans fotspor med lengre kontrakter. *Telegrafisten* (1993) var en annen film innenfor denne kategorien som gjorde det godt blant publikum.¹⁰² Her er det kanskje vanskeligere for norske filmer å konkurrere med tv og internasjonale filmer. Det er kun de største og beste som klarer å fange publikum.

Auteur- og idéfilm

Selv om man, i løpet av 1980-tallet, hadde lagt bak seg sosialrealismen var det ikke slik at det ikke ble laget kunstneriske filmer utover 1990-tallet. Derimot tok disse filmene en dreining fra å handle om en idé til et mer personlig perspektiv. Med en fortsettelse av det visuelle og spilte mer på følelser enn fortellerfilmene. Av de mer kjente filmene er *Stella Polaris* (1993) og *Bare skyer beveger himmelen* (1998). Anja Breien ga ut den tredje filmen i *Hustruer* serien i 1996. Hans Petter Molands filmer, som tidligere nevnt, er også filmer innenfor denne grenen av film. De to klart mest kjente filmene her er Bent Hamers *Eggs* (1995) og Sletaunes *Budbringeren* (1997), med premiere visninger i Cannes. De banet vei for andre filmer ved rundt årtusenskiftet. *Detektor* (2000) og *Mongoland* (2001) er filmer som skapte en egen stemning og havner innenfor den nye typen idéfilmer. I tillegg banet de veien for veksten i filmmiljøet rundt Stavanger, som i årene etter har vokst seg frem og sterkere. Flere skuespillere fra området har gjort stor suksess i norske filmer. Disse har perspektiv og humor norske film seere kjente seg godt igjen i, i ettertid snakker man om filmer med en «feelgood» følelse kring disse filmene. Et umiskjennelig trekk ved den nye retninger av kunsthjelp, spille på gode eller dårlige følelser. Differensiering av støtte til film generelt etter 2001 legger godt til rette for denne typen filmer. Fortellerfilm har potensielt større grobunn hos publikum enn en idéfilm.¹⁰³

Tildelinger, besøkstall og oppsummering av 1990-tallet

De rene bevilgningene til film steg fremdeles sakte men sikkert ved i perioden over til det nye tiåret. Fra 1989-1990 økte det fra 127.795 millioner til 166.433 millioner. Året etter, i 1991, sank det med 7 millioner til 159.327, mens i 1992 økte det til 197.595 millioner. I perioden

¹⁰² Hanche, Iversen, Klevjer. «Bedre enn sitt rykte». s. 93

¹⁰³ Hanche, Iversen, Klevjer. «Bedre enn sitt rykte». ss. 93-94

etter dette øker det noe eksponentielt, 1993 bevilges det 220.609, 1994 bevilges det 245.568, i 1995 var bevilgningen på 266.933 millioner, i 1996 var det på 277.289 millioner, i 1997 var ble det på 284.084, deretter var det en solid økning til 553.895 millioner i 1998, tallene for 1999 lyder på en nedgang til 546 millioner, i år 2000 var tildelingen på 537.279 og til slutt i 2001 var bevilgningene på 359.266 millioner.¹⁰⁴ De høye tallene kan skyldes oppussing av studioer, og omstrukturering av instituttene og fondene. Et kjapt overslag over nøkkeltall sluppet fri av Norsk Filminstitutt så hadde filmer en total statsstøtte på 141 millioner i 1998 og en total støtte i 1999 på 127 millioner. Så hele støtten der gikk ikke til filmer direkte, alle tallene jeg her har operert med er totalt til hele bransjen. Inkludert lønn, kostnader til leie av lokaler og alt. Alle kostnader filmindustrien, institutt, fond osv. inngår i disse tallene. Så om vi ser bort fra 1998-2000 og ser på økningen år for år. Totalt øker investeringen med 192.846 millioner fra 1990-2001, det er en gjennomsnittlig økning på 17.53 millioner i året. Ser vi på konsumprisindeksen for perioden var 1 million i 1990 verdt 12,98 i 2001. Det gir en økning på over 1 million i året, nesten 1,3. Ser vi på hele perioden sammenlagt så økte bevilgningene fra 1964-2001 med 9,59 millioner i året. I forhold til KPI så var 1 million i 1964 verdt 8,05 i 2001.¹⁰⁵ Totalt sett økte da ikke bevilgningene mye, sett på hva kostnaden og verdien av penger sett over perioden som helhet. Kostnaden av å produsere filmer kan da sies å få tildelt spesielt mer støtte enn hva man trenger, og det kan se ut som om støtten i grunn ikke har endret seg voldsomt. Støtten bevilget i 2001 er ti ganger høyere regnet i verdien av penger, for privat bruk, i 1964. Men jeg vil anta at den ikke tar høyde for kostnader blant annet lønn, fordi lønnsvekst tenderer til å øke langt raskere enn KPI. I tillegg kommer økte skatter, avgifter og materielle kostnader. Dermed synes en total økning på ti ganger verdien av penger veldig lite i denne sammenheng. Det totale regnestykket her får en økonom ta seg av, men det indikerer at støtten er langt lavere enn hva den politiske viljen syntes å være. Det behøver ikke føre til bedre filmer av den grunn, men norske filmer synes da ha langt snevrere muligheter enn det virker som.¹⁰⁶

Besøktallene utover 1990-tallet starter bra med en liten nedgang på 0,7 prosent fra 12,5 i 1989 til 11,8 prosent i 1990. Derfra går det nedover, med 7 prosent i 1991. Det øket med halvannen prosent til 8,5 prosent i 1992 og opp til 9,4 prosent i 1993. 1994 gikk det ned 5,7 prosent, mens det steg til gledelige 12,6 prosent i 1996. Takket være *Kristin Lavransdatter*

¹⁰⁴ Vedlegg 2

¹⁰⁵ Statistisk sentralbyrå, «Konsumprisindeks». <https://www.ssb.no/kpi>. 27.10.2016

¹⁰⁶ Vedlegg 2

med hele 681.841 solgte billetter. Den nest mest sette norske filmen dette året var *Fredrikssons fabrikk* med 122.419 solgte billetter. Det sank kraftig til 6,8 prosent i 1996, og ytterligere ned til tiårets bunnivå med 5,6 prosent i 1997. Det økte igjen til 9,4 i 1998, mye takket være *Solan, Ludvig og Gurin med reverompa* med hyggelige 674.926 solgte billetter. Ned igjen til 8,8 prosent i 1999 og videre ned til 6,1 prosent i 2000. Mens det økte voldsomt til 14,9 prosent i 2001. Takket være *Elling* og *Heflig og begeistret* med henholdsvis 769.923 og 577.827 solgte billetter. Igjen var bøker av Ambjørnsen populære og ingen ventet at filmen om koret Berlevåg mannskor skulle slå an hos publikum. Igjen så synes det at enkeltfilmer og ingen lange linjer, eller fokus på det som ligger etter gjennomføringen av selve produksjonen får fokus.¹⁰⁷

Den nye linjen i filmpolitikken la forholdene til rette for et generasjonsskifte blant regissør siden i Norge. *Eggs* (1995) sies å ha markert starten på den nye tiden i norsk film. Disse nye regissørene har en annen holdning til norske filmer enn hva man hadde hatt tidligere, uten tvil så forandret en ny generasjon norske filmer. Som vi så på 1980-tallet tok endring tid, men nye tilskuddsordninger på starten av 1990- og 2000-tallet gjorde mye for utviklingen av norske filmer.¹⁰⁸ Selv om vi ser falt besøkstallene ytterligere etter 1990-tallet, med en økning til 22 prosent i 2003. Syntes det som en start for norske filmer, reformasjonen av instituttene inn i et stort filmhus hadde en effekt.

¹⁰⁷ Film og kino, «Årbok for 2001».

http://www.kino.no/migration_catalog/article963498.ece/binary/%C3%85rbok2001. 27.10.2016

¹⁰⁸ Holst. «Det lille sirkus». ss. 120

2.3 Støtten til danske regissører: Dansk filmpolitikk på 1980-tallet

Dansk filmindustri hadde mange utfordringer i løpet av 1970-tallet, flere produksjonsselskaper måtte stenge dørene og det var stadig større behov for statlige midler til produksjon av film. Filmloven av 1972 la til rette for nye filmskapere og skulle fremme film som kunst. I motsetning til Norge etablerte Danmark et større filminstitutt tidlig på 1970-tallet, sammenligner vi med utviklingen i Norge på 1990-tallet kan vi regne med at dette er av stor betydning for industrien. Samle alle organer tilknyttet film øker samarbeid og knytter strukturene i bransjen tettere, samt at filmkonsulentene som vurderte prosjektene som fikk støtte kan lettere jobbe sammen. Vi så lignende trender i begge landene i perioden vi kommer fra og ser på videre. 1970-tallet var preget av sosialrealisme og politisk kommentar, mens komediene fortsatt gjorde det sterkt. Økte kostnader på 1970-tallet fortsatte utover 1980-tallet og gjorde behovet for offentlige midler til film var stadig økende, tiden for rent privatfinansierte filmer var over. Utfordringen var filmloven av 1972, i den var det klare retningslinjer om at filmer som skal ha en kunstnerisk natur og nye regissører skal prioriteres. Det måtte en endring til. Først ut er en endring i 1982 mens det reformeres igjen i 1989 da flere krefter i markedet krever en endring. Inntoget av VHS og kabel-tv har samme effekt som i Norge og man må modernisere og reformere.

Filmpolitikk og endringer i filmloven

Tiden var da moden for å gjøre endringer i filmloven. Antallet produserte filmer sank år for år og behovet for endrede vilkår for støtte var modent. Skulle dansk film overleve måtte man utvide støtten til å gjelde all dansk film. Med loven fra 1972 var det forventet at komedier og erotiske filmer skulle klare seg selv, mens kunst, barne- og ungdomsfilmer skulle motta støtte. I begynnelsen av 1980-tallet var dette ikke mulig. I 1982 var antall produksjoner på det laveste antall siden 1932 og med kun 920.000 solgte billetter måtte det en endring til.¹⁰⁹ Det var en mindre revisjon av filmloven som finner sted i 1982, essensen av endringene i 1972 beholdes men det endres nå til også å innebefatte kommersielle filmer. Det skulle nå bevilges støtte til alle danske filmer, eller levende bilder som ordlyden lød. Tv var unnlatt denne ordningen da det skulle gjelde filmkunst og filmkultur. For fortsatt arbeid med barne- og

¹⁰⁹ Schepelern. «100 års dansk film» s. 279

ungdomsfilmer skulle 25 prosent av bevilgningene øremerkes til denne kategorien, i tillegg ble det opprettet et barnefilmråd. I 1983 økte innflytelsen kulturministeren hadde over ansettelsesprosessen av ny direktør i DFI.¹¹⁰

I løpet av 1980-tallet skjer det mange endringer i filmpolitikken og kulturlandskapet i Danmark. Av flere grunner så man nødvendigheten i å endre retning, danske filmer, så vel som skandinaviske, hadde alltid hatt konkurranse av spesielt amerikanske filmer. Men utover 1980-tallet økte tilstedeværelsen av internasjonale tv stasjoner gjennom kabel-tv. I Danmark var det ikke lenger bare DR som var eneste tilbyder. I tillegg kom leiefilm sterkt inn på markedet, og hovedvekten av filmer som var tilgjengelig. Dette endret hverdagen for filmer, til nå var det bare tv kanaler som hadde muligheten for å vise filmer etter de hadde hatt sin periode på kino. Dermed utvides levetiden til film, tv hadde ikke samme effekten på visning av film. En film ble vist en kveld, misset man visningen hadde man ingen mulighet for å se filmen. Video, og senere DVD, forlenget levetiden til en film. Amerikanske filmer gjør hovedinntekten sin i løpet av premiere helgen, samme gjelder for skandinavisk film. Dette forandret bransjen, og endrer levevilkårene for filmer, spesielt på kino. I 1986 blir kabel-tv avgiftsbelagt, men fordelingen kommer ikke filmskapere til gode på samme måte som produksjonsselskapet. Avgiften kreves av et forvaltningsselskap, CopyDan, og ble fordelt videre. I 1986 var inntekten på 2 millioner men allerede i 1990 hadde den økt til 188 millioner. Inntekten til regissører var på bare 1,8 prosent, til sammenligning fikk selskapet bak filmen 26 prosent og personen som komponerte musikken fikk 18 prosent. Den økte til 10,6 prosent i 1992.¹¹¹

Siden antallet produserte filmer var på det laveste i dette tiåret måtte man mot slutten legge om støtteordningene. Revisjonen i 1989 inspirerte Norge til å endre over ti år senere. Dansk film, som norsk, ble kraftig kritisert utover 1980-tallet, men etter to store internasjonale suksesser i 1987 og 1988 var tiden moden for å endre fokuset for offentlig støtte og legge prinsippene til «verdens beste filmlov» bak seg. Valget falt på en 50/50 ordning og den medførte mange omleggelser og skulle inspirerer til mer private midler samt åpne opp for andre muligheter for støtte til all film. Konsulentbehandling av prosjektet ble fjernet, man kunne få støtte til film på inntil 3,5 million uten prosjektvurdering,¹¹² noe som i stor grad

¹¹⁰ Honoré. «Filmpolitikk – Midt i en medierevolusjon». s. 21

¹¹¹ Honoré. «Filmpolitikk – Midt i en medierevolusjon». ss. 75-88

¹¹² Soila, Tytti. Söderberg Widding, Astrid. Iversen, Gunnar. «National nordic cinema». s. 26

sikrer regissørers autonomi, Statens Filmcentral fikk økt ansvar og oppgaver som inkluderte tilskudd til produksjon og distribusjon av film på video.¹¹³ Selv om ordlyden er 50/50 var det ikke slik at alle filmer fikk halvparten av budsjettet i støtte. Siden bransjen hadde vært veldig markedsorientert, siden selskapene var på private hender var inntjening i fokus, opp gjennom årene hadde markedet endret seg og man nærmet seg mer en amerikansk modell for filmer. Bredest mulig appell hos publikum, med sjangertrekk man kunne kjenne igjen men satt i danske kontekster. Med dette førte 50/50 ordningen med seg et fokus hvor filmprosjekter med antatt stort publikumspotensial kunne få dekket inntil halvparten av prosjektets kostnad.¹¹⁴ Her ble co-produksjoner vektet høyt, at en film kunne motta støtte fra andre land ble tidlig en stor og viktig del av finansieringen til danske filmer. Siden man mot slutten av tiåret fikk stor internasjonal suksess var man avhengig av å skape bredde og flere arenaer for danske filmer. Man satset langt mer på distribusjon, da denne var på det laveste i starten av tiåret fikk man et eget kopifond, og man startet en langt mer liberal holdning til hva som ble ansett som en dansk film. Så lenge filmen var laget av en dansk regissør kunne filmen motta støtte fra Danmark og man skapte en global følelse av danske filmer.¹¹⁵ Revisjonen av støtten hadde som formål å skape bredde, øke internasjonalt samarbeid og investeringer, skape et kommersielt alternativ og øke antall produserte filmer.

Retninger i dansk film

1970-tallet var preget av politiske filmer, kunstfilmer og erotiske komedier, med et og annet innslag av en sterk folkekomedie; primært representert av *Olsenbanden*. På grunn av stadig økte kostnader falt antall produserte filmer drastisk. Temperaturen kring dansk film var høy på midten av 1980-tallet og kritikken lot ikke vente på seg. En artikkel av to filmforskere fra 1985 omtalte dansk film som deprimerende og penger rett ut vinduet, i tillegg til at de mente at filmers popularitet var sporadisk og tilfeldig. De mente at man måtte tilbake til før første verdenskrig for å finne en sterk periode med gjennomgående kvalitet.¹¹⁶ I en tid med store forandringer var det ikke unaturlig at det skjer endringer og at man må overkomme andre typer hinder enn man tidligere hadde møtt. Perioden blir omtalt som en periode med tilbakegang, men også tiåret da dansk film for alvor slo igjennom internasjonalt. Som tidligere

¹¹³ Honoré. «Filmpolitikk – Midt i en medierevolusjon». s. 21

¹¹⁴ Schepelern. «100 års dansk film» ss. 299-300

¹¹⁵ Gundelach Bandstrup. Nordrup Redvall. «Fra Babettes gjæstebud til Blinkende lygter». ss. 112-114

¹¹⁶ Gundelach Bandstrup. Nordrup Redvall. «Fra Babettes gjæstebud til Blinkende lygter». s. 109

nevnt preges første halvdel av stagnasjon og nedgang, man lagde færre og færre filmer og billettsalget gikk kraftig ned. Det var kun Nordisk film igjen av produksjonsselskapene som gjennom årene produserte filmer. Det oppstår mindre og mer sporadiske selskaper som lager filmer. Et nytt produksjonsselskap som oppstår, Metronome Productions endres fra å komponere musikk til å produsere filmer, de nyter suksess med barne- og ungdomsfilmene. Blant de mer kjente produksjonene finner man *Gummi Tarzan* (1981), *Skyggen af Emma* (1988) og *Guldregn* (1988). Et annet selskap som har flere filmer som var populære var Per Holst Filmproduktion. Med filmer av Nils Malmros, Bille August og Lars von Trier hadde selskapet blant de mest suksessfulle filmene i perioden.¹¹⁷

Barne- og ungdomsfilmene

Barne- og ungdomsfilmene bar preg av realisme, skildringer av hverdagslige situasjoner og en virkelighet som lot filmene å virke gjenkjennelige for publikum. De trakk oftest det mer voksne delen av publikum. Det er også et skille i generasjoner her, som gjør at den mer yngre delen av befolkningen var mer tiltrukket av amerikanske filmer. Av de mer realistiske oppvekstskildringene er det filmene til Nils Malmros og Bille August som sto sterkest. Malmros' *Kunnskapens trø* (1981) og *Skønheden og udyret* (1983), Bille August lager flere filmer som ble populære, *Maj* (1982), *Zappa* (1983), *Tro håb og kærlighed* (1984). Hans største suksess er uten tvil *Pelle Erobreren* (1987), dette var hans store internasjonale gjennombrudd. Filmen ble nominert til Oscar for beste utenlandske film og vant, den vant også Gullpalmen i Cannes samme år. Hans repertoar forandres også noe av at han slo gjennom internasjonalt, ikke helt unaturlig da andre markeder krever tilpasning for å treffe publikum.¹¹⁸

Den ene retningen innenfor barne- og ungdomsfilmene var, som nevnt, realisme. Disse var fortellinger om oppvekst og hverdag, den andre retningen var fortellinger om barns fantasi. Spesielt filmene *Lille Virgil* (1980) og *Gummi Tarzan* (1981). Disse viste et innblikk i barns egen fantasifulle verden, der andre viste den realistiske siden evnet disse å vise den mer eventyrlige og lekne delen av oppveksten. Innenfor denne retningen ble det også laget tegnefilm, eller animasjonsfilmer. Her var det vanskelig å konkurrere med en etablert

¹¹⁷ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 279-281

¹¹⁸ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 281-284

standard, nemlig Disney filmer. En annen retning var danske filmskaperes forsøk med mer voksne temaer som politikk, i form av forurensning og krig. En film som virkelig klarte å oppnå en grad av suksess var *Valhalla* (1986). En film om nordisk mytologi, filmen lekte med mer mainstream trekk, ala Disney, og gjorde det med hell.¹¹⁹ Ofte havner nyere film i denne tidsperioden i en retning av å være i opposisjon til innflytelse fra Hollywood eller å etterligne. Med stadig større tilgang på underholdning måtte filmer tilpasse seg publikums ønsker og behov. Forsøke å finne en middelvei mellom det internasjonale og det lokale, nasjonale og egenartede danske. Skape en dualisme mellom det kunstneriske og kommersielle. Noe jeg kommer tilbake til i kapittelet om 1990-tallet.

Realisme for det voksne publikum

I hovedsak er denne kategorien filmer bekledd av spenningsfilmer og kriminal filmer. Det var et fåtall filmer som fortsatt har essensen av realisme og sosialrealistiske trekk. Som hadde som funksjon å sette samfunnets problemer i debatt. Den største av disse er *Slingervalse* (1981). Andre titler verdt å nevne i denne sammenheng er *Isfugle* (1983), *Det er et yndigt land* (1983) og *Dansen med Regitze* (1989). Disse titlene tok for seg hverdagslige elementer og skildret dem, få med stort hell. De slo dessverre ikke lenger an hos publikum. Dette indikerer på mange måter det store skillet i generasjoner og kravene det nye publikumet hadde til underholdning. Krim filmer er ingen ny sjanger innenfor film, men den endret seg flere ganger gjennom filmhistorien. Det er på mange måter en sjanger som har fått mange nye undersjangre, som dertil igjen har vokst seg frem. Filmer som gjorde det stort i denne sammenheng var Lars von Triers *The element of Crime* (1984). *Attentat* (1980), *Det parallellig* (1982), *Mord i mørket* (1986) og *Mord i paradiset* (1988) gjorde det ikke i nærheten like godt som *The element of Crime*, men var med på å starte en ny vei for denne sjangeren, det vitner også om kontinuitet og autonomi.¹²⁰ I en tid med lave besøkstall på kino og økende grad av tilbud og endring i medielandskapet er det lett å kritisere film for å være svak eller ikke nå sitt publikum. Det er derimot vanskelig for en bransje i store endringer og umiddelbart vinne tilbake publikum, man kommer aldri tilbake til den tiden hvor mange millioner dansker, eller for den saks skyld nordmenn, flokker til kinosalene for å se en film. Det tilhører fortiden og en annen generasjon med langt færre kulturtilbud. Måten mange regissører møtte denne

¹¹⁹ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 285-287

¹²⁰ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 288-291

utfordringen på i Danmark var at de lagde innhold i flere medier, flere av datidens og fremtidens store profiler lagde innhold til tv. På denne måten utvidet de sitt eget repertoar og skapte blest kring sitt eget navn. Man klarte på den måten også å etablere seg i bransjen.¹²¹

Litteraturfilmer

Adapsjon av bøker var en kategori i skandinaviske filmer som var umåtelig populær, gjennom årene har en rekke litterære klassikere blitt filmatisert med stort hell. Den første filmen i dette tiåret er filmatiseringen av Holbergs *Jeppes på bjerget* (1981). Alle filmer blir derimot satt i skyggen av årene 1987 og 1988. Etter en pause kom Gabriel Axel tilbake med filmen *Babettes Gæstebud* (1987). Filmen ble vinneren av Danmarks første Oscar, noe som igjen vitner om autonomien til danske regissører. Fra tidligere hadde Axel laget folkekomedier og erotiske filmer, men hadde stor suksess med *Nattevagten* (1977) som var tv film. Produsert i samme år, men utgitt i romjulen i 1987 kom *Pelle erobreren*. Filmen vant, som tidligere nevnt, Oscar og Gullpalme i 1988. Filmen vant mange internasjonale priser. En Golden Globe, etter lanseringen i 1989 i USA, Max von Sydow ble nominert til Oscar for beste mannlige hovedrolle. Med dette var Danmarks filmer for alvor noe man la merke til internasjonalt. I tillegg sikret det denne typen filmer posisjon som flaggskipet til Filminstituttet. Det er andre titler i denne kategorien som uten hell ble laget. Igjen synes det at det er, ikke nødvendigvis tilfeldige filmer, kun de beste filmene som slo an. Titler som *Forræderne* (1983), *The Flying Devils* (1985), *Himmel og helvede* (1988) og *Ved vejen* (1988). Flere forsøk ble gjort, mange av titlene var kostbare produksjoner som ikke gjorde seg bemerket blant publikum. Disse typer filmer kalles ofte kostymedramaer og disse får en motreaksjon på 1990-tallet.¹²²

Ekspérimentell film

Det store navnet innenfor denne kategorien er uten stor tvil Lars von Trier. Foruten han gjorde Jytte Rex, Jørgen Leth og Jon Bang Carlsen. Rex og Leth lagde for det meste kortfilmer av visuell art. Den mest kjente filmen innenfor denne kategorien og av disse skaperne er Jon

¹²¹ Soila. Söderberg Widding. Iversen. «National nordic cinema». s. 28

¹²² Schepelern. «100 års dansk film». ss. 291-295

Bang Carlsens *Ophelia kommer til byen* (1985). Selv om disse var de største profilene innenfor sjangeren, oppnådde de aldri den store suksessen. Det måtte en større skikkelse og profil til. Lars von Trier er på mange måter Danmarks store profil og satte eksperimentell film på kartet, en gang for alle. Han omtales som periodens mest omtalte og vesentlige filmskaper. Hans debut var i 1980 med *Nocturne*, to år senere kom han med *Befrielsesbilleder* (1982). Begge var kortfilmer, mens hans spillefilmdebut var med *The element of crime* (1984). Filmen er den første i det som omtales som Europa triologien. Dessverre ble filmen fulgt opp med *Epidemic* (1987) og *Medea* (1988), som var en tv produksjon. Filmene hans i dette tiåret sto som stilistiske forbilder for andre filmer. Blant annet Erik Clausens *Manden i månen* og Kristian Levrings *Et skud fra hjertet*, begge filmene hadde premiere i 1986.¹²³

Folkekomediene

Denne sjangerens store mesterverk og serie er uten tvil filmene om *Olsen-banden*, Danmark og Skandinavias store serie. Solgt fra Danmark til både Norge og Sverige. Senere også laget i en variant, først i Sverige, med barn som skuespillere og som animasjonsfilmer. I 1981 takket Erik Balling for seg med de to siste filmene om Egon, Benny og Kjeld. *Olsen-bandens flugt over plankeværket* og *Olsen-banden over alle bjerge* ble avslutningen på den folkekjære serien. Året etter avsluttet Balling også den meget populære tv serien *Matador*. Han lagde også tiårets mest sette danske film, *Midt på natten* (1985), med nesten en million solgte billetter. Etter dette trakk Balling seg tilbake, jobbet som skribent og ble senere direktør for Nordisk film. Folkekomediene anses for å være det mest erkedanske av filmkategorier. Erik Clausen tok over rollen som en nyskapende regissør av komedier. Med filmene *Circus Casablanca* (1981), *Felix* (1982) og *Rocking Silver* (1983) gjorde han stor suksess og etablerte seg som regissør. Videre forsøkte Clausen å lage filmer med fokus på tragedier, med filmer som *Manden i månen* (1986) og *Rami og Julie* (1998). En annen retning komedier var satiren, og da spesielt kring de tradisjonelle kjønnsrollene. Med filmer av Christian Braad Thomsen og Helle Ryslinge forsøkte man å trekke komedier noe bort fra de tradisjonelle folkekomediene. Den tredje større retninger komedier tok var parodisk farse. Parodi markerer på mange måter en sjangers død, og fører til at en sanger enten vokser til noe nytt eller undersjanger etableres og erstatter, snarere, utvikler sjangeren. De største suksessene innenfor

¹²³ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 300-304

farsen var *Walter og Carlo – Op på din far's hat* (1985), *Walter & Carlso – yes – det er far* (1986), *Kampen om den røde ko* (1986) og *Jydekompaniet* (1988).¹²⁴

Tilbake sto filmindustrien på 1980-tallet i Danmark med mange av de samme utfordringen som Norge hadde i samme periode. Men med langt bedre etablerte regissører evnet man å oppnå internasjonal suksess mot slutten av tiåret og som vi skal se ble dette langt bedre fulgt opp på 1990-tallet enn hva Norge klarte etter nominasjonen til Oscar. Perioden preges av at industrien måtte legge om fra en privat drevet bransje til en industri som var sårt avhengig av støtte. Risikoen for at privat kapital alene kunne finansiere filmer alene var alt for høy til at man gjorde dette. Kraftig endring i markedet gjorde at politikken måtte tilpasses og man fikk på slutten av tiåret en revolusjonerende endring i form av 50/50 ordningen. Avgiftsendringen på kabel tv førte til en større andel til regissører i starten på 1990-tallet til at regissører satt igjen med større midler som kunne investeres til videre prosjekter og etablere og sikre repertoaret til den enkelte filmskaper. Den internasjonale suksessen fører også til å øke den kommersielle kraften til filmer, gi flere arenaer og markeder for danske filmer. Selv om video senket besøkstallet på kino økte det levetiden til en film, men det endret vilkårene for film og var enda en utfordring industrien møtte. Sammenligning for øvrig så synes danske filmer å ha et større fotfeste i befolkningen, dette kan muligens tilknyttes til at danske regissører var mer synlige i perioden. Spesielt gjennom å lage innhold på flere plattformer, ved å både lage spillefilmer, tv filmer og tv serier. Dette var også med på å sikre etablering. Økt satsning på distribusjon i revisjonen i 1989 hjelpes ved siden av at film kommersialiseres ved at det satses på bredde. Man turte å satse på bruk av kjente virkemidler og sjangertrekk fra amerikansk film. Alt dette gjør at 1980-tallet står igjen som årene fotfestet til regissører ble sikret. Flere arenaer for inntjening ble sikret og totalt sett sikret man med politisk endring en kontinuitet gjennom oppnådd suksess.

¹²⁴ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 295-300

2.4 Suksessen fortsetter: Dansk film i Dogmenes æra

På begynnelsen av 1990-tallet hadde Danmark oppnådd stor internasjonal suksess med to Oscar statuetter for beste utenlandske film, i tillegg vant Bille August en Gullpalme. Tiåret startet med nye muligheter da støtteordningene ble revidert i 1989 og filmer fikk inntil 50 prosent støtte, opp til 3,5 millioner.¹²⁵ I en stadig endret mediehverdag med nye arenaer og mulighet for internasjonal oppmerksomhet hadde danske filmer all mulighet til å fortsette suksessen. Taket for støtte, avhengig av forholdene man søkte støtte for, ble økt. Søkte man konsulentstøtte kunne man fra 1989 få inntil 8 millioner i støtte, dette ble økt til 10 millioner i 1992. I løpet av første halvdel av 1990-tallet sank likevel billettsalget, og i 1995 var det på sitt laveste med 9 prosent av det totale salget. På tross av dette klarte man å etablere et fotfeste i befolkningen og billettsalget økte fra 9 prosent i 1995 til hele 28 prosent i 1999. I 1997 blir filmloven omgjort enda en gang. Det Danske Filminstitut blir omstrukturert til å innebefatte SFC og Det Danske filmmuseum. Ved siden av konsulentstøtten ble 50/50 ordningen endret til en 60/40 fordeling, konsulentstøtten skulle fortsatt tildeles til kunstprosjekter. Støtten til barne- og ungdomsfilmer sto uforandret siden lovendringen i 1982.¹²⁶

Hollywoods tilstedeværelse på det nordiske markedet er og var enorm, og europeisk filmtradisjon har hatt rollen med å være en motpol og et annet tilbud enn tradisjonelle sjangerfilmer og ren underholdning. Dansk og norsk film har hatt en trend ved å skape fotfeste i befolkningen ved å skape en kulturell tilhørighet i filmene. Der dansk film i denne perioden lot seg tydeligere inspirere av Hollywoods fortellertrekk hadde norsk film større problemer med å implementere samme grad av internasjonalisering som danskene gjorde. I perioden 1990-2000 ble det laget omtrent 100 filmer, med titler co-produsert med andre land, i Danmark, i kontrast ble det laget 85 filmer av danske selskap fra 1925-1989.¹²⁷ Det skaper en viss utvanning av dansk film som begrep, da man hadde en langt mer liberal holdning til hva som kunne motta støtte og hva som falt under begrepet dansk film. Halvparten av alle filmer produsert av danske selskaper, mye av nøkkelen til dansk filmpolitikk var å skape bredde og øke antallet produserte filmer. For at flest mulig filmer skal motta støtte er co-produksjon noe man var helt avhengig av. Som vi har sett tidligere er dette en utfordring for filmer, spesielt om man ønsker å dekke størst andel i flere land. For å unngå ambivalens søkte

¹²⁵ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 305-306

¹²⁶ Ibid

¹²⁷ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 306-307

man å forankre det nasjonale med internasjonale stilistiske trekk. Dette lykkes danskene i større grad enn Norge og vi skal se på hvordan.¹²⁸

Hollywood filmer, og serier, går nye retninger på 1990-tallet. Den nye formen for art film ledet an av David Lynch, Quentin Tarantino og Cohen Brødrene ga inspirasjon til helt nye virkemidler i film. Danske filmskapere og selskaper så seg nødt til å skape en form for dualisme mellom det internasjonale populære og det nasjonale danske. Ser man på markedet virker det naturlig å kombinere elementer som allerede fungerte, som det danske, med inspirasjon fra det internasjonale og populære. Dansk film måtte tilpasses det kommersielle og det kunstneriske.¹²⁹ Dette ble styrket gjennom generasjonsskiftet som ventet dansk film på midten av 1990-tallet. Filmer som *Pusher* (1994), *Nattevagten* (1995), *Operation Cobra* (1995), *Festen* (1998), *I Kina spiser de hunde* (1999) og *Dancer in the dark* (2000) er bare noen av titlene som viser skiftet, både blant regissører så vel som skuespillere.¹³⁰ Dansk film tok med dette steg nærmere tradisjonell sjangerfilm, men med dansk preg. Noen av regissørene som gikk i front for det nye generasjonen var Susanne Bier, Ole Bornedal, Martin Schmidt, Thomas Borch Nielsen, Lasse Spang Olsen og Thomas Vinterberg. På sin side fortsetter Bille August sin internasjonale suksess med prosjekter i utlandet, samme skjer med Lars von Trier. Sistnevnte starter tiårets største suksess, sammen med Vinterberg, og er kyskhetsløftene i *Dogme 95*. Som på mange måter satte Danmark på kartet for alvor.¹³¹

Dogme 95

Prosjektet startet under feiringen av filmens 100-års jubileum i Paris i 1995. Et flygeblad, undertegnet av Trier og Vinterberg, ble delt ut hvor ti regler for film ble beskrevet. Hensikten var å motarbeide trenden i moderne film, skape et virkelig alternativ til det dominerende materialet fra Hollywood. I tillegg til den danske trenden med store kostymedramaer. Reglene lød som følger:

1. Det skal kun brukes autentiske sett, uten tilførelse av rekvisitter.
2. Lyd og bilde skal tas opp samtidig

¹²⁸ Soila. Söderberg Widding. Iversen. «National nordic cinema». s. 30

¹²⁹ Gundelach Bandstrup. Nordrup Redvall. «Fra Babettes gjæstebud til Blinkende lygter». s. 110-115

¹³⁰ Schepelern. «100 års dansk film». ss.306-314

¹³¹ Ibid.

3. Skal kun brukes håndholdt kamera
4. Filmen skal være i farger, uten bruk av kunstig lys
5. Ingen optiske arbeider eller filter
6. Helt uten overfladisk action
7. Historien skal utspille seg her og nå
8. Ingen sjangertrekk
9. Filmen skal spilles inn på 35 mm Academy format (senere endret til at det skulle distribueres i dette formatet)
10. Ingen kreditt skal gis til regissøren. Ved undertegnelsen innebar det faktum at man ikke lenger var kunstner.

I tillegg til Lars von Trier og Thomas Vinterberg var Søren Krogh-Jacobsen, Kristian Levring og Anne Wivel med i gruppen bak Dogme. Dette prosjektet startet med fem filmer, alle hadde støtte direkte fra Kulturminister Jytte Hilden. Dessverre forlot Hilden posisjonen, men prosjektet ble reddet av DR TV som kjøpte visningsretten til filmene. I 1998 kom Dogme 1 og 2, *Festen* og *Idioterne*, året etter fulgte *Mifunes sidste sang* som Dogme nr. 3. Dogme 4 var *The King Is Alive* fra 2000, siste i denne perioden var *Italiensk for begyndere* av Lone Scherfig, også produsert i år 2000. Filmene høstet stor internasjonal oppmerksomhet og var i utgangspunktet doktrinære regler som en metode for å lage film. Filmskapere som tok til ordet for å skape en kunstnerisk verden og en vågal måte å gjøre et forsøk på å endre filmverden. Dette taler om stor autoritet og autonomi, spesielt hos Trier. At filmskapere og kunstnere tok dette steget vitner om en industri med kontinuitet og gjennomslagskraft, ikke minst at dette ble gjort for en kunstretning innen film sto i stor kontrast til det kommersielle Hollywood. Det var nå kun de fem første, i en lang rekke dogmefilmer som overholdt alle reglene. Dermed oppnådde Dogme å bli en merkevare for dansk film, den ekte historien disse filmene klarte å presenter var veldig intenst og fanget publikum på en helt ny måte. Lars von Trier fortsatte sin filmkarriere og etablerte seg som et stort internasjonalt navn, men stort hell og relativt vågale stil; slik også *Europa* triologien hans hadde. Hans bidrag til tv var måten han fanget en bredere oppmerksomhet, *Riget* (1994) og *Riget 2* (1997) var miniserier som fanget mange til tv skjermene.¹³²

¹³² Schepelern. «100 års dansk film». ss. 346-354

Trender innenfor film

De generelle trendene innenfor danske filmer fortsatte fra 1980-tallet. Barne- og ungdomsfilm og den realistiske fremstillingen av samfunnet fortsatte. Etter suksessen og prisene til Axel og August var det naturlig at adaptasjon av bøker fortsatte. Det var heller ingen grunn til at komediene ikke skulle fortsette, denne sjangeren er som i Norge, blant den mest populære filmkategorien som treffer størst publikum. Generasjonsskiftet blant filmskapere og publikum, samt internasjonaliseringen av danske filmer, førte til at sjangrene tok til seg stilistiske virkemidler fra Hollywood og utviklet seg ytterligere fra 1980-tallet.

Gabriel Axel fulgte opp suksessen etter *Babettes Gæstebud* med *Prince of Jutland* (1992) uten stort hell, filmen gjorde det ikke spesielt godt. Bille August fortsatte suksessen med *Den gode viljan* (1991-1992), filmen førte til at Bille August igjen vant en Gullpalme. Effekten av dette var at etablerte regissører åpnet nye markeder for film, det frigjorde plass til nye regissører og gjorde at veteraner og nyutdannede kunne lage film og utvikle sitt repertoar; enten skape nytt eller for etablerte og videreutvikle egen autonomi. For Bille August førte det med seg muligheten til å lage storfilmer internasjonalt. Han fikk muligheten til å lage to episoder av tv-serien om «Indiana Jones», på filmfronten lagde han suksessen *Ånden Hus* (1993). Filmen hadde store navn på rollelisten, og var en publikums- og kritikersuksess i Europa og Sør-Amerika. Dernest fulgte han opp filmen med *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1997), filmen ble finansiert med tyske midler. Hans siste film dette tiåret var *Les Misérables* (1998). Andre filmer i denne kategorien som hadde gode seertall var Henning Carlsens *Pan* (1995) og Peter Schrøders *Det forsømte år* (1993). Til slutt er det verdt å nevne Nils Malmros' *Barbara* (1997). Kostymedramaer mistet noe av populariteten i løpet av 1990-tallet, mye fordi tv tok over denne fortellerformen. Samt at Dogmefilmer var en motpol for sjangerfilm generelt, men også denne typen filmer som tok mye plass.¹³³

Komedier fortsetter i samme baner. Dansk films lengstlevende kategori fortsetter i samme stil. Folkekomedien står sterkt, slik den alltid har gjort. Sven Methling hadde regi på triologien *Krummerne* (1991), *Krummerne 2* (1992) og *Krummerne 3 – Fars gode idé* (1997). Tiåret avsluttes med en gammel kjenning, *Olsenbandens sidste stik* (1998). Filmen hadde en utfordring da Poul Bundgaard, som spilte Kjeld, døde under innspilling. Filmen havnet på

¹³³ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 317-320

topp fire av de mest sette filmene dette tiåret, på tross av alle nyvinninger innen dansk film. Året etter lagde TV2 en julekalender *Olsen-bandens første kupp* (1999). Den siste i kategorien folkekomedier som er verdt å nevne er Susanne Biers *Den eneste ene* (1999), filmen hentet inspirasjonen fra Hollywoods romantiske komedier. Farsen fortsetter i kjent stil, samt de realistiske komediene. En ny retning innenfor komedie var krimfarser, best illustrert gjennom *I kina spiser man hunde* (1999) og *Blinkende lygter* (2000). Filmer som var klart inspirert av utenlandske filmer, sort humor. Historier fra det kriminelle miljøet, med innspill fra action var populært blant publikum.¹³⁴

I kategorien barne- og ungdomsfilmen er det flere retninger som er aktuelle i denne sammenheng. Av barnefilmer og animasjonsfilmer er det i hovedsak *Fuglekrigen* (1990), filmene om *Jungeldyret* (1993) og oppfølgeren *Jungeldyret Hugo – den store filmhelt* (1996) og til slutt *Hjælp! Jeg er en fisk* (2000) som står igjen som de største titlene. Sistnevnte var en enorm produksjon, med budsjett på omtrent 100 millioner, som oppnådde stor internasjonal suksess.¹³⁵ Innen ungdomsfilmer hadde tv tatt over for de realistiske samtidsskildringene man tidligere så innenfor denne kategorien. Av realistiske ungdomsfilmer var det Thomas Vinterbergs *De største helte* og Nicolas Winding Refns *Pusher*, begge fra 1996, står som de største titlene. Sistnevnte fokuserer mer på ungdom og kriminalitet, et tema som slo godt an blant publikum og filmen var en stor hit; på tross av å være en film med veldig lavt budsjett. En langt mindre realistisk retning innen ungdomsfilmer er *Operation Cobra* (1995) og *Dykkerne* (2000), men aller mest av dramatiske filmatiseringer fra vikingetiden med filmene *Den sidste viking* (1997) og *Ørnens øje* (1997).¹³⁶

Ekspérimentell film og betydningen av etablerte filmselskaper

Av de mer eksperimentelle filmene finner vi selvsagt Dogme filmene. Von Triers Europa triologi ble avsluttet i 1991. Hans bidrag til tv med *Riget* og *Riget 2*, som var veldig inspirert av *Twin Peaks*, regissert av David Lynch og Mark Frost i 1990-1991, som tok verden med storm i starten av 1990-tallet; den forandret på mange måter krim sjangeren. Von Trier fortsatte med *Breaking the waves* (1996). Filmene hans ble utgitt av Zentropa, et selskap som

¹³⁴ Schepelern. «100 års dansk film». ss.320-324

¹³⁵ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 314-316

¹³⁶ Schepelern. «100 års dansk film». ss. 324-328

står bak mange av de mer suksessfulle filmene i dette tiåret. Zentropa ble grunnlagt av von Trier og Peter Aalbæk Jensen etter de lagde *Europa* (1991) og fremstår som et desentralisert og autonomt selskap. Visjonen var og er å lage kvalitetsfilm til et internasjonalt publikum, skape plass til nye ideer og gi rom til nye så vel som etablerte filmskapere og selskapet er i daget av de største selskapene i Skandinavia. Selskapet var medeiere av andre selskaper som gjorde at de var medutgiver på flere store titler, blant annet *Pusher* som ble utgitt av Balboa 2. Selskapet har vært med på å skape et dynamisk filmmiljø i København. Mye av æren for rekrutteringen og den store økningen i antall filmer ligger hos selskapene. I tillegg til Zentropa var selvsagt Nordisk film. De fusjonerte med Egmont konsernet i 1992 og som hovedselskap med datterselskaper, og oppkjøpet av Per Holst Filmproduksjon i 1991, sto de for over 20 filmer i løpet av 1990-tallet. Metronome Productions sto for 8 filmer, med mindre selskaper som bidrar med mange filmer. Særtrekket for produksjoner på 1990-tallet er at filmer mottar støtte fra mange steder. Enten det er snakk om co-produksjoner, tv eller andre selskaper var større produksjoner flettet sammen med støtte fra enormt mange. Tydeliggjort gjennom Lars von Triers filmer *Breaking the waves* (1996) og *Dancer in the Dark* (2000). Førstnevnte mottok støtte fra 28 forskjellige institusjoner, mens sistnevnte mottok fra hele 38.¹³⁷ Dette bidro i stor grad til en enorm økning i antall filmer som er mulig å lage, i kombinasjon med at de etablerte filmskaperne fortsatte å utvikle seg ble det rom for nye i tillegg.

Det er liten tvil om at etableringen av en filmskole, allerede i 1964, bar frukter i form av filmskapere med teft for marked og publikum i tillegg skapte man en bransje som lot nye talenter slippe til. De nye regissørene etablerte seg raskt i industrien, mye takket være en tilsynelatende respektløs holdning til stilistiske regler. Der film opp gjennom hele perioden bar preg av beskjedenhet, begynte filmskapere en noe tilfeldig, men med et kommersielt snitt. Lars von Trier får noe av æren ved, spesielt *Riget*, men det strekker seg tilbake til hans begynnelse på 1980-tallet. Det er ikke tilfeldigheter lenger når en filmskaper gjentatte ganger lager en populær film, eller oppnår internasjonal oppmerksomhet. Susanne Bier er en regissør som starter sin karriere på 1990-tallet. Denne nye stilen over dansk film synes best gjennom *Pusher* (1996), en film som nå i dag kan sies å ha oppnådd «kult» status. Enormt gode skuespiller prestasjoner av Kim Bodnia og Mads Mikkelsen viste, den gangen og i senere tid, seg å kunne bære en film opp til noe stort. Filmen ble fulgt opp av *Bleeder* (1999). Det endte

¹³⁷ Schepelern. «100 års dansk film». ss.331-336

med en triologi hvor alle filmene trakk publikum til salene. Denne nye stilen, kombinert med Dogme 95, samt Bille August som vokste til en internasjonal storhet vitner om kontinuitet og dyktighet.¹³⁸

Kampen om publikum ble tydelig styrket i løpet av 1990-tallet i Danmark. Det ble skapt helt nye arenaer av de etablerte veteranene i dansk filmindustri, samt at de banebrytende nye filmskaperne fant sin plass. Man evnet å skape bredde, finne rom for både kommersielle filmer, ved å spille på kjent inspirasjon fra Hollywood og sjangerfilm, men og «fordanske» det hele. 1996 er året da det snudde kraftig for dansk film. Frem til da sank billettsalget men på tre år hadde man økt andelen med 22 prosent. Dogme 95 satte for alvor Danmark på det internasjonale filmkartet. Dette åpnet markedet betraktelig og økte samarbeidet med andre land, især et skandinavisk samarbeid. Vi så at filmer hentet støtte fra enormt mange institusjoner, og noe ligger i MEDIA programmet i EU, men co-produksjoner mellom de nordiske landene har økt enormt.¹³⁹ Der vi har sett at filmer med blandet kultur selger langt færre billetter i begge land enn om det kun mottar støtte på bakgrunn av for eksempel filming på lokasjon utenlands eller adaptasjon av skandinaviske bøker. Med dette oppstår det en dynamikk i dansk filmindustri som gjør at bransjen fremstår som tilpassningsdyktig og innehar en høy standard med veldig profesjonelle regissører. Gode finansieringsmuligheter, spredd over mange institusjoner hever forutsetningene for at en film kan lykkes.¹⁴⁰

Konklusjon: Kreativ autonomi mellom marked og statlig styring

Fra 1964-2001 har de skandinaviske landene påvirket hverandres filmpolitikk. Norge og Danmark startet med like forutsetninger, men man tok skritt i forskjellige retninger. Der Norges filmindustri var offentlig drevet og offentlig støtte til film var tilstede gjennom perioden var dansk film produsert med private midler av private selskaper. Fra utgangen av 1970-tallet var det umulig for danske filmer å overleve uten offentlig støtte. I 1964 gjorde Danmark det tydelig at film var en kunstform det skulle satses på, med opprettelsen av filmskolen og egne midler til filmer. Der Norge på sin side er preget av tilfeldigheter og opprør mot kommersielle forsøk på å lage populære filmer og være kritisk til hva slags filmer

¹³⁸ Schepelern. «100 års dansk film». ss.337-346

¹³⁹ Gundelach Bandstrup. Nordrup Redvall. «Fra Babettes gjæstebud til Blinkende lygter». ss. 130-131

¹⁴⁰ Gundelach Bandstrup. Nordrup Redvall. «Fra Babettes gjæstebud til Blinkende lygter».355-359

som ble laget. Tanken bak filmskolen var å øke kompetansen til alle involvert i film, med dette skulle det fremtiden og kontinuiteten til dansk film sikres. Her kommer Norge først for alvor på banen i 1997, men filmhøgskolen på Lillehammer. Man hadde en kompetanse økning i utdanningsavdelingen til NF, men i liten grad i forhold til Danmark. En dedikert utdannelse innen film var med på sikre fremtiden og kontinuiteten i dansk film. Trygghet innenfor repertoaret er en av nøklene til danske filmer og filmskaperes suksess.

Filmene i perioden 1964-1979 er like i begge land, 1960-tallet bærer preg av komedier og 1970-tallet er preget av realisme og politikk. Fra 1972 opprettes Det Danske Filminstitut, som forvaltet den stadig økende offentlige støtten. Utfordringene med filmloven av 1964 var at støtten kom flest suksessfulle filmer til gode, derfor forandret man støtten til å hovedsakelig gjelde for nye aktører og regissører. Utover dette tiåret kom de første kullene fra filmskolen, igjen for å sikre fremtiden var det viktig for disse å få muligheten til å skape film. Tiårene preges av et stadig synkende antall produserte filmer, mye fordi kostnadene for produksjon av film økte enormt. Det at Danmark har flere produksjonsselskaper startet å bidra til at de ligger noe høyere i antall produserte filmer. I Norge lager NF få filmer i løpet av 1970-tallet, i henhold til at de hadde repertoarfrihet. De hadde midler til å vie til et fritt prosjekt. Det er stadig fortsatt komediene som trekker flest besøkende til salene, og tiårets største suksess er Olsenbanden, eller Olsen-banden som de het på dansk. Mye av skylden for det stadig sviktende besøkstallet skyldes i stor grad tv, inntoget av et nytt media gjorde at mange benyttet tv som underholdning i stedet for å gå på kino. I tillegg var den tilsynelatende tilfeldigheten til suksessfulle filmer med på å stikke kjepper i hjulene. Selv om filmskaperne benyttet seg av film som media for politisk kommentar, eller vise til hva som var galt med samfunnet var tydelig publikum mer interessert i film som ren underholdning. Hvordan var ellers komedie så umåtelig populært? Men det må være plass til alle typer film, så lenge det var publikum til å se dem. En filmskapers autonomi er det viktigste i denne sammenheng, om en filmskaper får rom til å lage det han eller hun vil så skapes det noe publikum ønsker å se. Film var markedsstyrt på 1970-tallet i Danmark, noe som gjorde dem mer skikket til å treffe publikum på 1990-tallet.

1980-tallet var tiåret da kritikere og publikum sviktet spillefilmer mer og mer. Begge nasjoners filmer ble kritisert. Norsk film ble kritisert for å være uten kontakt med sitt publikum, med enormt lav markedsandel. Dansk film hadde fortsatt større andel og tydelig mer kontakt med sitt publikum, og oppnådde mot slutten av tiåret internasjonal suksess. Det

store hamskiftet i mediene og en ny generasjon med helt andre krav er dominant i dette. Overgangen i filmer ligger i å starte en prosess av å lene seg hardere på fortellerfilm og handlingsfilmer. Oppvekst er et tema man stadig blir bedre på. Danmark gjør stor suksess med kostymedramaer og litterær adaptasjon. Mens Norge bemerker seg med barne- og ungdomsfilmer. Dette er også tiden da hovedforskjellene i kvalitet begynner å bemerke seg. Danskene har langt flere produksjonsselskaper og filmskapere synes å ha større muligheter for å lage innhold på tvers av medier. Instruktørene utdannet fra filmskolen begynte på 1980-tallet å regnes for veteraner. Bille August og Gabriel Axel mottok sine priser og åpnet døren for nye arenaer for film. En internasjonal filmpris gjør at media og publikum retter øyene mot filmen, og om man liker produktet øker sjansen for at man også vil like fremtidige filmer. Dette skjedde ikke på samme måte i Norge, mottok en Oscar nominasjon i 1987 for Nils Gaups *Veiviseren* men det ble på ingen måte fulgt opp. Der danske lyktes med å satse på film fortsatte Norge i samme spor. Danmark innførte 50/50 ordningen i 1989 hvor all film skulle motta støtte, Norge kopierte denne ordningen i 2001. Det var herfra Danmark begynner å dra ifra, mye på grunn av den tidlige satsningen på nye talenter og ikke minst utdanningen av nye filmskapere. Kombinert med flere produksjonsselskaper gjør at Danmarks filmindustri kan lage flere filmer, sikre repertoar og skape kontinuitet i en annen klasse enn Norge. Dette kommer veldig til syne da Norge får en dansk filmsjef i starten på 1990-tallet.

Den nye mediehverdagen som vi så på 1980-tallet fortsetter i aller høyeste grad. Video og kabel-tv forandrer folks behov og ønsker kring underholdning. Dette betydde at spillefilmer måtte endre karakter om man skulle fange publikum. Den danske filmsjefen i Norge undrer seg over hvorfor man i Norge ikke ga regissører kontrakter som foregikk over flere prosjekter, noe som var vanlig praksis i Danmark. Dette er med på å forklare hvordan danskene klarte å skape autonomi og kontinuitet, regissører fikk langt større trygghet til å utvikle sin egen stil samt at de hadde større muligheter til å lage filmer. Med filmer som *Pusher* og den økende internasjonale suksessen gjorde at dansk film kunne fortsette det suksessrikt arbeid. I Norge fortsetter det i samme stil, selv om man øker støtten, men mindre enn det tilsynelatende virker som. Det lages gode ungdomsfilmer men man havner bak Danmark; som lagde flere filmer med like mye offentlig støtte.¹⁴¹ Det at man ikke forankrer og inkorporerer virkemidler fra Hollywood, populære sjangertrekk som den nye retning av «artfilm» som sett i for eksempel David Lynch' og Tarantinos filmer, på samme måte kan være med på å forklare noe av den

¹⁴¹ Danmark har gjennomsnittlig 9,45 millioner i året, Norge har 9,58 millioner i gjennomsnitt

lave andelen av solgte billetter. Det at NF produserte de fleste filmene på 1990-tallet er med på at norske filmer fortsatt er mer i kategorien av europeisk films funksjon, nemlig å være en motpol og et annet tilbud til amerikanske filmer. Dette elementet forklarer noe av dansk films langt høyere andel av solgte billetter. Flere solgte billetter legger grunnlag for flere filmer. Fokuset er fortsatt noe høyt på produksjon og ikke på repertoar, men dette kan også tillegges til at filmer er avhengig av å få støtte fra staten. Uten støtte kan ikke filmer lages, fordi nasjonene er for små. Og det er umulig å konkurrere med store globale markedsapparater. Dermed er noe av viktigheten med å «fordanske» eller «fornorske» elementer av Hollywood film nødvendig for å nå ut til publikum. Uten den internasjonale suksessen til dansk film ville kanskje aldri Dogme 95 blitt viet så mye oppmerksomhet. Dogme 95 befestet Danmarks posisjon internasjonal og hevet det til et nytt nivå.

Hva lå til grunn for Danmark økte forsprang foran Norge i perioden 1980- og 1990-tallet? For å svare på det spørsmålet må vi se til flere årsaker. Danmark hadde tidlig sørget for å utdanne filmskapere. Den statlige støtten filmer var avhengig av å motta for å kunne lage film er så å si identisk, det er veldig liten forskjell mellom den gjennomsnittlige støtten filmene mellom nasjonene mottar år for år. Dermed må vi se til mulighetene filmer hadde utenom budsjettene de kunne lages for. Fra 1972 fikk nye filmskapere dedikert støtte å lage filmer for. Grunnet mange etablerte produksjonsselskaper var det ikke behov for skapere og etablere et nytt selskap, dermed åpnet muligheten for å skape seg et repertoar og øke filmskaperes autonomi. Enten det var gjennom tv eller spillefilm, flere arenaer gir større repertoarfrihet. Disse arenaene åpnet seg ytterligere i slutten av 1980-tallet da man mottok Oscar og Gullpalme. Det var ikke støtten til film som var avgjørende for suksess, dog det skaper noe trygghet. Er det lite målt mot å komme til et etablert miljø med kompetansen fra utdannelsen. Det øker bevisstheten til å takle utfordringene filmbransjen møtte på 1980- og 1990-tallet. Den internasjonale suksessen ble i stor grad fulgt opp politisk og filmskaperne evnet å tilpasse tematikk til Hollywoods suksesser på en dansk måte.

I Norge evner man ikke å skape samme kontinuitet, på tross av forsøkene tidlig på 1990-tallet. Med større støtte per film, enn hva danskene hadde, burde norske regissører skapt flere filmer med bedre innhold. I 2001 ble NF lagt ned og støttesystemet endret, ved å kopiere danskene. I årene etter dette vokste norsk film kraftig, ved å skape bredde og gi støtte på bakgrunn av hva slags prosjekt gir totalt flere filmer. Bredde er en viktig årsak til at dansk film dro ifra norsk film. Allerede på 1980-tallet lagde danskene nesten dobbelt antall i året. Og fra 1980-2001

lagde danskene hundre filmer fler enn nordmenn. Kombinert med internasjonal suksess, bedre kompetanseutvikling og evner til å tilpasse innholdet til større grad førte til en massiv økning i kvalitet per film. Bedre kompetanse øker muligheten for et innhold publikum vil like, flere arenaer gir et større publikum, mer oppmerksomhet fører til brede repertoar, bredere repertoar gir sjansen for flere filmer. Dermed blir den offentlige støtten forvaltet på en kostnadseffektiv måte. Langt mer enn repertoar friheten sørget for i NF. Teamfilm AS gjorde dette med *Olsenbanden* filmene, la breddefilm finansiere smal film. I et system hvor alle filmer har muligheten til å motta støtte og støtten differensieres er det viktigste elementet av det sikres kontinuitet. Dette skjedde gjennom å sørge for økt kompetanse og like vilkår for å skape bredde.

Det norske systemet var ikke preget av den samme langsiktige tenkningen og politiske planleggingen, på samme måte som i Danmark. Da 1990-tallet startet kunne danske filmer motta støtte direkte uten konsulentvurdering. Mens Norge på 1980-tallet startet å vurdere prosjekters legitimitet, hvor prosjektet også ble fulgt opp. Mye kan tyde på at nivået av kompetanse og manglende kanaler for produksjon og distribusjon hemmet kvaliteten på film i Norge. Investeringene var der, men repertoar friheten ble ikke godt nok utnyttet, derfor var antallet produksjoner og vellykkede sådan i mindre antall enn i Danmark. Men vi ser eksempler på suksess hvor gode kompetente regissører oppnår gode resultater. Hadde involveringen av regissører i større grad blitt involvert i fremtidsarbeidet skjedd, eller friheten til å skape film vært økt og flyttet bort fra NF tidligere kunne det sett veldig annerledes ut. Dermed kunne man taklet publikums og massemedienes endring tidligere i tid og på en bedre måte. Eventuelt om man hadde revurdert filmindustrien, slik Ernst & Young ble satt til å gjøre, på et tidligere tidspunkt.

Forholdet mellom kunst og massekultur vokste seg aktuelt igjen på 1990-tallet, spesielt gjennom Lars von Triers verk. Debatten kring politisk film og kunstfilm var het på 1970-tallet, men var langt mer fraværende på 1990-tallet. Dette kan tyde på at publikum har vokst inn i mer nyanserte grupper enn tidligere. Filmer vokste til et langt mer realistisk og alvorlig innhold enn hva det var tidligere, dette fører til at det klare skillet mellom kunst og massekultur er visket mer ut. Dette førte til at filmskapere med kunstnerisk autonomi kunne i langt større grad finne veien til publikum og kritikere, godt hjulpet av internasjonal suksess og et nytt økosystem i media. Den filmpolitiske utviklingen i Danmark har skapt langt bedre

vilkår for trygghet og autonomi, det skikket regissører på en helt annen måte enn i Norge mot å møte et langt mer differensiert og nyansert publikum.

Kilder

Det Danske Filminstitut. «Facts and figures 2002». Frigitt Mai 2002.

<http://www.dfi.dk/~media/Sektioner/Fakta-om-film/Tal-og-statistik/Facts%20and%20figures/ff2002pdf.ashx>

Film og Kino, «Årboknummer 2001 – Alt om film og kino i Norge 2001». Frigitt 2002.

http://www.kino.no/migration_catalog/article963498.ece/binary/%C3%85rbok2001

Kongeriket Norge, Stortingsforhandlinger. Del 1: Forslag til statsbudsjett, Oslo 1966/67-2000/01 (<http://www.nb.no/statsmaktene>)

Litteraturliste

Asbjørnsen, Dag og Solum, Ove. *Film og kino – Den norske modellen*. Oslo: Unipub, 2008

Asbjørnsen, Dag og Solum, Ove. *Public Service Cinema? On Strategies of Legitimacy in Policies for Norwegian Cinema*. Oslo: Universitet i Oslo, 2009

Bakøy, Eva og Helseth, Tore. *Den andre norske filmhistorien*, Oslo: Universitetsforlaget, 2011

Bondebjerg, Ib og Redvall Novrup, Eva. *A Small Region in a Global World: Patterns in Scandinavian Film and Media Culture*. CEMES working papers, Universitetet i København, 2011.

Bondebjerg, Ib og Redvall Novrup, Eva. *Transnational Scandinavia: Scandinavian Film Culture in a European and Global Context*. Universitetet i København, 2011.

Bondebjerg, Ib. «The mediatization of politics in contemporary Scandinavian film and television», *Palgrave Communications* 1, 24 Februar 2015

Bondebjerg, Ib. «Transnational Europe: TV-drama, co-production networks and mediated cultural encounters», *Palgrave Communications* 2, doi:10.1057/palcomms.2016.34

Bourdieu, Pierre. «The field of cultural production, or: The economic world reversed», *Poetics* 12. (2005): 311-356

Cowie, Peter. *Straight from the Heart: Modern Norwegian Cinema 1971-1999*, Oslo: Kom Forlag AS, Norsk Filminstitut, 1999.

Cowie, Peter. *Cool and Crazy – Modern Norwegian Cinema 1990-2005*. Oslo: Norsk Filminstitut, 1999.

- Craves, Richard. *Contracts Between Art and Commerce. Journal of Economic Perspectives – Volume 17, No.2.* 2003. *Contracts Between Art and Commerce. Journal of Economic Perspectives – Volume 17, No.2.* 73-83
- Dahl, Hans Fredrik. Gipsrud, Jostein. Iversen, Gunnar. Skretting, Kathrine. Sørensen, Bjørn. *Kinoens mørke, fjernsynet lys: Levende bilder i Norge gjennom hundre år.* Oslo: Gyldendal, 1996.
- Engberg, Marguerite, *Dansk filmhistorie 1896-1985 Et kompendium,* København: C. A. Reitzels Forlag, 1987.
- Gundelach Bandstrup, Pil. Nordrup Redvall, Eva. «Fra Babettes gjæstebud til Blinkende lygter». I *Nationale spejlinger – Tendenser i ny dansk film*, redigert av Anders Toftegaard, Ian Halvdan Hawkesworth, 108-137. Kjøbenhavn: Museum Tusulanums Forlag, 2003.
- Hanche, Øivind. Iversen, Gunnar og Klevjer Aas, Nils. *Bedre enn sitt rykte – En liten norsk filmhistorie.* Oslo: Norsk filminstitutt, 2014.
- Holm, Anders. Tverberg, Are og Vidar, Espen. *Fattigdommens forbannelse – norsk og svensk filmpolitikk.* Volda: Møre og Romsdal distriktshøgskole, 1988
- Honoré, Anne Marie. *Filmpolitik – Midt i en Medierevolusjon.* Århus: Klim Forlag, 1994.
- Iversen, Gunnar. «Fra kontroll til næringsutvikling – en introduksjon til norsk filmpolitikk 1913-2013, *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift* Vol 16, nr.1 (2013). 9-24
- Iversen, Gunnar. *Norsk filmhistorie – Spillefilmen 1911-2011.* Oslo: Universitetsforlaget, 2011.
- Iversen, Gunnar og Solum, Ove. *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus.* Oslo: Universitetsforlaget, 2010.
- Holst, Jan Erik. *Det Lille Sirkus – Et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946-2006.* Oslo, Norsk Filminstitutt, 2006.
- Nistad, Gunnar. *Det magiske rommet – en reise gjennom den norske film- og kinohistorien.* Bergen: Norske kinosjefers forbund og Norsk filminstitutt, 2002.
- Soila, Tytti. Söderberg Widding, Astrid. Iversen, Gunnar. *National nordic cinema.* London og New York: Routledge, 1998.
- Solum, Ove. *Helt og skurk Om den kommunale film- og kinoinstitusjonens etablering i Norge.* Ph. D. avhandling, UiO, 2004.
- Evensmo, Sigurd. *Det store tivoli.* Oslo: Gyldendal, 1992
- Schepelern, Peter. *100 års Dansk Film.* København: Rosiante, 2001.
- Solum, Ove. *Film til folket – Sensur og kinopolitikk i 100 år.* Oslo: Akademika forlaget, 2013.

Vedlegg 1:

Billetsalg Danmark 1980-2001:

Tall hentet fra: Facts and Figures 2002 DFI

År	Solgte billetter i mill.	%						
			1989	1.704	17	1999	3.006	28
1980	3.720	23	1990	1.639	28	2000	2.050	19
1981	4.101	25	1991	1.193	13	2001	3.631	30
1982	2.995	21	1992	1.577	18			
1983	2.830	20	1993	1.761	17			
1984	2.754	23	1994	2.318	23			
1985	2.193	19	1995	776	9			
1986	2.867	25	1996	1.660	17			
1987	2.441	21	1997	2.239	21			
1988	1.906	19	1998	1.589	14			

Vedlegg 2:

Kilder statsbudsjett: Hentet fra Nasjonalbibliotekets nettsider, link direkte til år ligger ved

Kongeriket Norge, Stortingsforhandlinger. Del 1: Foslag til statsbudsjett, Oslo 1966/67-2000/01 (<http://www.nb.no/statsmaktene>)

1964-65

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/675acfc681d98f59aecfca2f296110f7?index=88#477> s. 478

bevilges 4,4

1965-66

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/44d448cc241e9c4333e8d0b98c5e10e8?index=84#65> s. 67

bevilges 4.579

1966-67:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/9a639e46a9a3c07abddd00429b7f5ccb?index=72#3> s. 75

bevilges 5,3

1967-68:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/06517789dfc38b8b039a654314747626?index=199#69> s. 71

bevilges 5.902

1968-1969

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/9ff242793a8a367437e935ba510a6b7b?index=1#203> s. 205

bevilges 7.415.600

1969-70:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/52bc076538c5f26e9c82c23fa60785e0?index=53#3> s. 113

66-69 bevilges det 2 mill i året

s. 258 så bevilges det 6,658

1970-71:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/0f50100ea4f49ce644e40482002b5dba?index=190#0> s. 218

bevilges 8.701

1972-73:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/597e817eec84eb5ce3fdffb8b3601a53?index=152#51> s. 93

bevilges 11.806

1973-74:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/cabad072f1c606038fc6e0f552b87fd?index=137#95> s. 97

bevilges 13.364

1974-75:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/e720199f7afde7c0a05730f840078482?index=90#59> s. 109

bevilges 15.998

1975-1976:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/b4993ed8aa0e2289f022229b673b128c?index=87#0> s. 131

bevilges 23.205

1976-77:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/99520f43524a8ce5db58a9518126fe76?index=2#127> s. 129

Bevilges 26.250

1977-78:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/c9eb8889a14100d7c930277282cf3384?index=78#129> s.131

bevilges 35,69

1978-79

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/3f7755983821d25dc4c6dd9516763517?index=100#583> s. 584

bevilges 42.136

1979-80

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/8918702bcccc0afd406b2219e1893999?index=96#0> s. 134

bevilges 49.896

1980-81:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/7a8812eeb8e8a13f948ee067e2b4d154?index=138#135> s. 137

bevilges 41.993

1981-82:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/378fc2b6182d40b7010a5ff3eff70c21?index=64#147> s. 148

bevilges 84.054

1982-83:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/378fc2b6182d40b7010a5ff3eff70c21?index=19#5> S. 148

bevilges 84,054

1983-84:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/8c391efe0a65196c0558a3fe898daeee?index=13#3> s. 144

64,94 mill

1984-85:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/1651943f190b1377594905a57c01458b?index=125#157> a. 158

bevilges 90.112

1985-86:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/eba337413084cb150ff0e48a3ee7ed0c?index=89#163> s. 164

bevilges 107.641

1986-87

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/db844aab2489cb559047b491d9b855e4?index=72#167> s. 169

bevilges 97,266

1987-88

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/cb30729d42198b514ce0518b23594bd1?index=82#173> s. 175

bevilges 147.182

1988-89

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/46d46f99dc0bf11f74d2770722e2b4e6?index=3#191> s. 193

bevilges 127.795

1989-90

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/bfc817d44243b3431d6956334959d5d4?index=98#209> s. 211

bevilges 166.433

1990-91:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/9053ef329df80fcc6ea06e9b79ff9369?index=14#1011> s. 224. det

bevilges 159.327

1991-92

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/7ac06a28ae3018efbc500494de602278?index=171#163> s. 164

bevilges 197.595

1992-93:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/876eb2c18ee7f300ffd2f250f1b0c408?index=207#175> s. 176

bevilges 220.609

1993-1994:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/f6c50aa01d5356a308641168b4c28322?index=25#3> s. 173

bevilges 245.568

1994-95

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/eee41c4f41eace5943f2ecd378a14758?index=2#131> s. 133

bevilges 266.822

1995-96

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/04bac82e63d574b8d538721b0ea17170?index=76#113> s. 115

bevilges 277.289

1996-97:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/f8ea1f312ca57446dc7fba96597de5ba?index=195#133> s. 134

bevilges 284.084

1997-98:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/92caa08b52350815891cd0f70fafa84e?index=56#3> s. 75

Bevilges 553 895

1998-99:

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/ab88166a9fd769e3af4f9a928c5c931d?index=39#55> s. 57

vedtatt i 1998 546 mill

1999-00

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/67ac7cecd359c797748f0d98ff4c1ce3?index=4#139> s. 141

bevilges 537.279

2000-01

<http://www.nb.no/statsmaktene/nb/5dd4432f5cc76cafc496e5886a95b5ea?index=97#137> s. 138

bevilges 359.266

Vedlegg 3:

Kilder statsbudsjett Danmark, utdrag fra finansloven.

Totalen er utregnet i etterkant

1996: Totalt=212,7

21.24. Film

01. Statens Filmcentral (Nettostyret virksomhed)	52,4	-
11. Det Danske Filminstitut (Driftsbev.).....	17,8	-
15. Tilskud til filmproduktion m.v. (tekstanm. 15, 16 og 62) (Reservationsbev.)	102,0	-
21. Det Danske Filmmuseum (tekstanm. 72) (Driftsbev.)	20,6	-
31. Statens Filmcensur (tekstanm. 71) (Driftsbev.) ...	1,4	-
51. Dansk Novellefilm	12,3	-
71. Anlægsprogram, filmområdet (Anlægsbev.)	6,2	-

1997: Totalt= 204,5

21.24. Film

01. Statens Filmcentral (tekstanm. 21) (Driftsbev.)	52,3	-
11. Det Danske Filminstitut (Driftsbev.)	16,7	-
15. Tilskud til filmproduktion m.v. (tekstanm. 15, 16 og 62) (Reservationsbev.)	100,2	-
21. Det Danske Filmmuseum (tekstanm. 72) (Driftsbev.)	21,8	-
31. Statens Filmcensur (tekstanm. 71) (Driftsbev.)	1,5	-
51. Dansk Novellefilm	12,0	-
71. Anlægsprogram, filmområdet (Anlægsbev.)	-	-

1998: Totalt=203,1

21.24. Film

02. Det Danske Filminstitut (tekstanm. 72) (Driftsbev.)	6	4,9	-
15. Spillefilm, produktion (tekstanm. 15, 16, 23, 62, 79) (Reservationsbev.)		96,8	-
16. Kort- og dokumentarfilm, produktion (tekstanm. 21 og 62) (Reservationsbev.)		27,9	-
31. Medierådet for Børn og Unge (Driftsbev.)		1,5	-
51. Dansk Novellefilm		12,0	-
71. Anlægsprogram, filmområdet (Anlægsbev.)	-	-	-

1999: Totalt= 268,9

21.24. Film

02. Det Danske Filminstitut (tekstanm. 172) (Driftsbev.)		65,3	-
05. Særlige filminitiativer (Reservationsbev.)		15,0	-
15. Spillefilm, produktion (tekstanm. 15, 16, 23 og 62) (Re- servationsbev.)		138,5	-
16. Kort- og dokumentarfilm, produktion (tekstanm. 21 og 62) (Reservationsbev.)		34,6	-
31. Medierådet for Børn og Unge (Driftsbev.)		1,7	-
51. Dansk Novellefilm		12,3	-
71. Anlægsprogram, filmområdet (Anlægsbev.)		1,5	-

2000: Totalt= 300,2

21.24. Film

02. Det Danske Filminstitut (tekstanm. 172) (Driftsbev.)		88,0	-
05. Særlige filminitiativer (Reservationsbev.)	-	-	-
17. Produktion og udvikling (tekstanm. 15, 25 og 62) (Re- servationsbev.)		150,8	-

18. Distribution mv. samt almene støtteordninger (tekstanm. 15, 25 og 62) (Reservationsbev.)	47,7	-
31. Medierådet for Børn og Unge (Driftsbev.)	1,7	-
51. Dansk Novellefilm	12,0	-
71. Anlægsprogram, filmområdet (Anlægsbev.)	-	-

2001: Totalt= 366,9

21.24. Film

02. Det Danske Filminstitut (Driftsbev.)	104,2	-
17. Produktion og udvikling (tekstanm. 25 og 62) (Reservationsbev.)	199,6	6,2
18. Distribution m.v. samt almene støtteordninger (tekstanm. 25 og 62)	44,4	-
31. Medierådet for Børn og Unge (Driftsbev.)	1,7	-
51. Dansk Novellefilm	12,0	-
55. Station Next (Reservationsbev.)	5,0	-
71. Anlægsprogram, filmområdet (Anlægsbev.)	-	-

Vedlegg 4:

Utdrag av billettandel hentet fra Film og Kinos årbok fra 2002:

År	Antall premierer	Andel i %	1980	10	5,1
1965	9	6,1	1981	10	6,7
1966	6	5,6	1982	10	6,5
1967	4	2,6	1983	8	4,5
1968	6	8,2	1984	5	4,8
1969	5	12,3	1985	10	10,4
1970	11	8,4	1986	9	8,7
1971	6	5,4	1987	7	10
1972	7	6,7	1988	9	8,3
1973	12	9,5	1989	10	10,9
1974	11	19	1990	10	9,7
1975	14	22,5	1991	9	5,1
1976	12	11,8	1992	9	6,9
1977	9	8,3	1993	10	8,5
1978	6	5,7	1994	13	4,6
1979	12	7,6	1995	18	12,1
1996	13	5,4			
1997	10	5,2			
1998	15	8			
1999	11	7,3			
2000	9	5,6			
2001	8	14,5			