

Hva vi snakker om når vi snakker om filmutvikling

om forholdet mellom estetisk verdi og sosiale funksjoner i filmkulturen

Jostein Brå Oksavik



Masteroppgave i medievitenskap

Institutt for medier og kommunikasjon

UNIVERSITETET I OSLO

1. desember 2017

Copyright

Jostein Brå Oksavik

2017

Hva vi snakker om når vi snakker om filmutvikling

Jostein Brå Oksavik

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: FlexiPrint AS, Drammen

II

Sammendrag

Denne masteroppgaven bygger på samtalebaserte intervjuer med tre filmkonsulenter i Norsk filminstitutt og en ved Vestnorsk filmsenter, og et alternativt perspektiv tas inn gjennom undersøkelser ved to undervisningsmiljøer og en rekke filmkulturelle arrangementer. Problemstillingen tar utgangspunkt i et nytt skille for de filmpolitiske målene mellom kunstnerisk kvalitet og kulturell verdi, som innføres i filmmeldingen *En fremtidsrettet filmpolitikk* i 2015. En slik differensiering av målkravene ses i sammenheng med Kulturutredningen 2014, som etterlyser en tydeliggjøring av kunst og kulturinstitusjonenes samfunnsrolle for å legitimere og avklare forholdet mellom politikk og kulturfeltet. Med utgangspunkt i Hans van Maanens syntese av kunstfilosofi og moderne kunstsosiologi i ”How to Study Art Worlds - On the Societal Functioning of Aesthetic Values” (2009), utvikles en modell som visualiserer forholdet mellom filmestetikk og dens funksjon for samfunnet. Med bruk av dokumentanalyse og diskursanalyse vil vi kartlegge og undersøke hvilke politiske målkrav, verdier og kunstneriske kriterier som vektlegges ved utøvelsen av skjønn i filmutviklingsarbeid, og spørre om en artikulering av filmens samfunnsforpliktelse vil kunne medføre økt legitimitet og aktualitet for filmkulturen, eller omvendt kunne lede til økt målstyring og kompromissvilje. Oppgaven innebærer slik både en empirisk undersøkelse av diskursene i norsk filmutvikling og en teoriavledet modell utvikling og uttesting mot datagrunnlaget som er innhentet.

Forord

Først og sist, en stor takk til min tålmodige veileder Ove Solum.

Jeg vil også takke min arbeidsgiver, Norsk filmforbund, for permisjon i den avgjørende perioden for empiriinnhenting våren 2017. En ekstra takk til forbundsleder Sverre Pedersen for moralsk støtte og gode råd i prosessen med å finne stadig nye design for denne oppgaven. Mest av alt vil jeg takke min kjære familie, som har måttet leve med min fraværende status, enten det er inne i hodet mitt eller i skrivestua i skogen.

Takk også til Terje som lot meg låne markahytta for dette bruk.

Sande 01.12.2017

Jostein Brå Oksavik

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.2	Oppgavens oppbygging	3
1.3	Forfatterens bakgrunn og forutgående prosess	5
2	Norsk filmutvikling etter årtusenskiftet	7
3	Teori	24
4	Metode: Hermeneutikk og diskursanalyse	40
5	Fremleggelse av empiri	47
5.1	Sentrale målstyringsdokumenter	47
5.2	Konsulent dokumentarfilm (tom 31.12.2016)	49
5.2.2	Oppsummering og innledende analyse	54
5.3	Konsulent kortfilm NFI	57
5.3.2	Oppsummering og innledende analyse	61
5.4	Spillefilm og seriekonsulent, NFI	63
5.4.2	Oppsummering og innledende analyse	68
5.5	Vestnorsk filmsenter, konsulent kort- og dok.	71
5.5.2	Oppsummering og innledende analyse	76
5.6	DOK 2017: Hva skjer når man får avslag?	79
5.6.2	Oppsummering og innledende diskusjon	82
5.7	Alternativt perspektiv	85
5.7.2	Rektor Kabelvåg kunst og filmfagskole	85
5.7.3	Samtaler om den nye filmen Seminar ved Tromsø int. filmfestival	87
5.7.4	Verdalslaboratoriet, NORD Universitet	88
5.7.5	Intervju fagleder Verdal	89
5.7.6	Laboratoriet for undrende spenning	91
5.7.7	Utenforfilm om utenforskap	92
5.8	Oppsummering Alternative perspektiver	93
6	Analyse	96
6.1	Modelluttesting	96
6.2	Struktur og diskursanalyse	111
7	Oppsummering og konklusjon	118

1 Innledning - Norsk film etter årtusenskiftet

Den nye filmmeldingen innfører et skille i de filmpolitiske målene mellom kunstnerisk kvalitet og kulturell verdi (Meld.St. 30 2014 - 2015: 11). I tillegg går man langt i å definere kulturell verdi i retning av at filmen gis en sosialiserende og deliberativ funksjon for samfunnet. Innledningsvis heter det at filmen skal speile samfunnet og historien, og publikum skal både føle seg representert og bli presentert for andres livsverden. Verdier som ”identitet, fellesskap og tilhørighet” (ibid:6) går igjen her. I et demokratiperspektiv tillegges filmen mer utfordrende oppgaver som å ”fortolke oss selv og vår samtid” og være ”viktige bidrag til den offentlige samtalen”, samt ”en vesentlig arena for ytring og del av demokratiets infrastruktur”(ibid). I bydende form tilsvarer dette verdier og funksjoner som hevdes i *pressens selvpålagte samfunnsoppdrag* og kringkastingens *public service policy*. Med innføringen og definisjonen av skillet mellom kunstnerisk kvalitet og kulturell verdi i de filmpolitiske målene, blir dette legitimerende for Statens engasjement på filmfeltet og dermed kvalifiserende kriterier for søkerne. Dette aktualiserer spørsmålet om det gamle skillet mellom *børs og katedral*¹ bør revideres i form av en treenighet: *børs, katedral og samfunnsforpliktelse*.

Mange har pekt på at summen av alle gode hensikter og styringsmål begrenser filmutviklingens handlingsromm og truer filmkunstens autonomi. På den andre siden vil fravær av objektive og normative kriterier overlate filmforvaltningen til vilkårlighet eller personlige interesser og smak. Siden innføringen av ordningen med filmkonsulenter i 1992 har diskusjonen om norsk film stadig endt opp med å problematisere konsulentens rolle og hva som egentlig ligger til grunn for konsulentens vurdering, og da gjerne knyttet til en konkret film som har fått blandet eller mindre god mottakelse. Ofte kan dette ende opp i fastlåste posisjoner mellom aktører med interesse i feltet og forvaltningen. Kulturutredningen 2014, også omtalt som *Engerutvalget* (NOU 2013:4) etterlyser klarere kriterier for utøvelsen av kunstnerisk skjønn i kunst og kulturpolitikken, og imøteser økt forskningsinnsats på området. Norsk Kulturråd og fagmiljøet ved Høgskolen i Lillehammer har hver på sin side publisert antologier som beskriver og utforsker praksiser og teorier knyttet til normative kriterier og utøvelsen av skjønn innen kunst og audiovisuelle produkter. Filmens sosiale og

¹ Se for eksempel Holst 2006, Engelstad 2009.

deliberative kvaliteter er imidlertid ikke tatt med i disse diskusjonene². I filmmeldingens målbeskrivelse, kapittel 2.1, første ledd, defineres skillet mellom kulturell verdi og kunstnerisk kvalitet etter modell fra den danske filmavtalen slik:

Kulturell verdi handler om å skildre og fortolke den kultur og det samfunn vi lever i, bearbeide kulturelle fenomener, historiske begivenheter og sosiale konflikter, og gjøre det på en slik måte at publikum blir engasjert, underholdt og begeistret. Kunstnerisk kvalitet handler om originale verk som estetisk og fortellermessig er med på å utvikle og fornye filmspråket og som utfordrer, beriker og gir rom for ettertanke (Meld. St. 30, 2014-2015: 11).

Sitatene lenger oppe er fra det innledende kapitlet som presenterer meldingen og gir legitimitet til Regjeringens filmpolitikk. Det er mulig at både bransjefolk og akademikere har blitt litt døde på dette øret, at det leses som en formal forankring til departementets overordnede kulturpolitikk. Ovenstående definisjon av kvalitet bringer imidlertid det sosiale aspektet ved filmen inn til kjernen av dens formål, legitimitet og kriteriene den skal måles etter. Dette gjenkjenner vi som et sentralt poeng i Engerutvalget som tilrår at det:

... for alle statlig finansierte kulturinstitusjoner skal formuleres et dokument som beskriver institusjonens samfunnsoppdrag, og at dette dokumentet skal ligge til grunn for virksomheten ved institusjonene i en gitt tidsperiode (NOU 2013:4: 301).

Det er derfor på høy tid å ta diskusjonen om hva filmens samfunnsoppdrag eller -rolle skal innebære, og mer spesifikt hvordan det som kriterium skal finne sin plass blant feltets kunstneriske og kommersielle strukturer uten å lede ut i en kommunegrå middelkultur. Gjentatte påstander om at norsk film allerede befinner seg i en slik middelkultur³ kan muligens også forklare at det fins en viss vegring mot å ta diskusjonen på fullt alvor.

Denne undersøkelsen vil derfor kartlegge hvilke *politiske målkrav, verdier og kunstneriske kriterier* som vektlegges ved *utøvelsen av skjønn* i filmutviklingsarbeid og konsulentvurdering av film i den norske filmkulturen. Et sentralt spørsmål blir da *i hvilke grad vektleggingen av filmens samfunnsforpliktelse vil kunne medføre økt legitimitet og aktualitet for filmkulturen, eller omvendt kunne lede til økt målstyring og kompromissvilje som reduserer handlingsrommet for utøvelsen av det kunstneriske skjønn og dermed filmens agens og autonomi.*

² Bakøy og Puijk (2012) "Kvalitet i praksis - film, fjernsyn og foto" ble publisert tre år før "En framtidrettet filmpolitikk" (Meld. St. 30 2014-2015), og Kulturrådets utgivelse har naturlig nok fokus på sitt nedslagsfelt.

³ I en artikkel i Samtiden forklarer Espen Ytreberg (2006:7) norsk films middelmådighet ved den rådende norske middelkulturen som "lover tilgang til varige og allmenngyldige sannheter mot en beskjeden anstrengelse fra publikums side". Dette perspektivet legges også til grunn for Bakøys diskusjon om "Kvalitet, filmkonsulentrollen og "dritten i midten"" (Bakøy 2012).

Oppgavens oppbygging

For å belyse denne problemstillingen vil jeg gjennomgående benytte meg av hermeneutisk metode, hvor målet er å forstå hva som ligger i en slik omlegging av filmpolitikken og hvilke implikasjoner det kan få. Det første målet blir da å utlegge hvordan filmkulturen og filmpolitikken har utviklet seg fram til i dag, med vekt på de siste tiårene. Jeg vil særlig belyse endringene i filmpolitikken som medførte en radikal omlegging av den norske filminstitusjonen rundt årtusenskiftet, fulgt opp av betydelig økte økonomiske tilskudd. Det vi ikke klarer å fange her, er det kulturelle skiftet som har gått forut, hvor både den politisk radikale idé-filmen må vike for mer underholdende genrefilm. Den nye filmen er markedsrettet, amerikanisert vil mange si, og har som hovedobjekt å gjenopprette kontrakten med det store publikummet (Iversen og Solum 2012). En diskursiv analyse peker på at den høykulturelle auteur-filmen mister sin legitimitet i møte med ironigenerasjonen og skammen over den kunstneriske filmens mangel på fagkompetanse (Kielland Servoll i Myrstad 2015). I kapittel 2 vil jeg dermed gjøre en relativt grundig gjennomgang av endringene filmpolitikken etter årtusenskiftet, hvor vi får belyst de ulike politisk-administrative prosessene som ledet fram til dagens målformulering om kulturell verdi og kunstnerisk kvalitet.

I teorikapitlet undersøker vi hvordan vi kan se det estetiske som bærer av samfunnstjenelige verdier og funksjoner. Undersøkelsen retter seg mot det positivt mulige, og jeg har derfor valgt kunstfilosofiske og sosiologiske teoretikere som primært diskuterer estetikens virkemåte. Dette er en bevist omvei, og ikke uttrykk for at jeg mener filmen bør holde så høye idealer. Men i de grunnleggende spørsmålene som går på hvilke verdier og funksjoner estetikken kan bære, ble det utilstrekkelig å basere seg på teoretikere som i hovedsak formulerer kritikk mot hva filmen ikke gjør og hvilke ideologiske krefter som korrupperer den. Jeg endte slik opp med Hans van Maanens syntese av estetikken etter Kant og slik denne kritiseres av mellom andre Heidegger og Gadamer, samt kunstsosiologi ved Dickie, Bourdieu, Latour og Luhmann (van Maanen 2008). Ved å gå til kjernen av spørsmålet om estetisk kommunikasjon, hva den *gjør* og dens *indirekte* virkning på samfunnet, vil jeg teste ut overføringsverdien dette gir for den mer vidtfavnende filmen. Undersøkelsen innebærer slik element av teori og modellutvikling, og diskusjonen om modellens gyldighet og relevans vil slik også komme opp i analysen.

I metodekapitlet vil jeg gjøre rede for hermeneutikk, kritisk diskursteori og dokumentanalyse som er de sentrale redskapene jeg vil bruke i undersøkelsen. Her vil jeg også si kommentere hvordan jeg har gått frem og hvilke vurderinger som er gjort i forhold til innhenting av empiri, som består av dokumentanalyse, semi-strukturerte intervju og deltakende observasjon. Kritisk diskursteori ser det diskursive som gjensidig innleiret i sosial praksis. Konsulentenes praksis defineres ved å forholde seg til det politiske system over seg, og utøve makt overfor filmskaperne gjennom vurderinger til grunn for vedtak om støtte.

Empirien består av 4 semi-strukturerte intervjuer med filmkonsulenter ved Norsk filminstitutt (NFI) og Vestnorsk filmsenter. I tillegg har jeg fått ut samtlige begrunnelser for vedtak om støtte etter kunstnerisk vurdering til dokumentar- og fiksjonsfilm ved NFI for 2015 og 2016, samt for kortfilm i 2016. Jeg vil slik kunne korrigere for avvik som er grunnet i intervjusituasjonen ved å sammenligne begrunnelsene som gis i de faktiske vedtakene. I tillegg innebærer dette å gjenta et sentralt trekk ved Bakøys (2012) undersøkelse basert på konsulenter ved daværende Norsk filmfond. To høyskoler som utfordrer vante måter å arbeide med filmutvikling er strategisk valgt for å gi et alternativt blikk på feltet. Disse undersøkelsene blir nyttige i diskusjonen av verdier og kvaliteter som vektlegges i filmstøttesystemet. Nordland kunst og filmfagskole er valgt fordi den er det siste tilskuddet til en rekke høyskoleutdannelse innen filmfag, og fordi den konvergerer mot kunstfeltet. Skuespillerutdanninga ved Nord universitet har i snart ti år gjennomfører tre utforskende filmprosjekter med avgangstudentene som medskapende resurs. Verdalslaboratoriet er derfor valgt ut fordi det knesetter en ukonvensjonell filmpraksis i Norge, både ved å utdanne skapende skuespillere og ved å involvere og utfordre norske filmskaperne på hvordan filmutvikling kan foregå. Ved skolene er det er i tillegg gjennomført deltakende observasjon, som bare gis en kort presentasjon i studien. Noen referanser vil også bli fremlagt fra filmfaglige seminarer og filmfestivaler som opprinnelig var med i utvalget, men som ikke er blitt prioritert i undersøkelsen.

Analysen begynner i et oppsummerende kapittel etter presentasjonen av det enkelte intervju, hvor jeg også setter opp en liste med de mest brukte normative begrepene. Dette vil utgjøre datagrunnlaget for modelluttestingen. I dokumentene som innstiller til støtte vil jeg tilsvarende trekke ut kvalitative begreper og overføre til modellen. Empirien fra innstilling til vedtak i NFI er underlagt erklæring om taushet, og blir slik ikke presentert i eget avsnitt, men tas inn her. I tillegg sammenfattes sentrale temaer i en diskursanalyse som reflekterer over

utvalgte nøkkelbegrepers mulige hegemoniske funksjon i filmstøtteordningen. Formålet er at vi slik kan belyse både hva vi snakker om når vi snakker om filmutvikling, og hvordan vi snakker om det. Her skal vi se dette i en større sosial praksis som både er konstituerende for og konstituert av det diskursive, noe som åpner for en avsluttende diskusjon om forholdet mellom estetikken og det sosiale, mellom filmen og samfunnets symbolske reproduksjon og utvikling.

Forfatterens bakgrunn og forutgående prosess

Før vi går videre er det påkrevd med en klargjøring av forfatterens bakgrunn, min posisjon og forforståelse for feltet. Min kunstfaglige utdannelse og erfaring er som skuespiller, manusforfatter og produsent ved frie sceneproduksjoner på 90-tallet, og siden som rekvisitør og scenograf for filminnspillinger fram til 2012. Ved siden av studiene ved UiO har jeg fra 2012 hatt en deltidsstilling ved Norsk filmforbund med utvikling av kurs og kompetanse innenfor HMS området. Satsingen kom i stand etter to dødsfall på en filminnspilling på Haugalandet i 2011, og ble finansiert sammen med daværende produsentforening og Norsk filminstitutt (NFI). En del av min stiling består slik i å søke støtte for kursplanene og rapportere til NFI. Jeg har også deltatt ved å skrive høringsuttalelser til forarbeidet med den nye filmmeldingen og de nye forskriftene for NFI. I tillegg er jeg valgt inn som en av tre representanter for bransjeorganisasjonene i styret for Viken filmsenter. Dette arbeidet har gitt innsikt i de politiske prosessene med å samkjøre regelverket⁴ mellom NFI og de regionale senterne, samt utdifferensiering av oppgaver fra NFI til senterne, først og fremst knyttet til talentutvikling og arbeid rettet mot barn og unge. Jeg har også vært jurymedlem for fagprisen ved kortfilmfestivalen i Grimstad og Amandaprisen i Haugesund. I tillegg har jeg også selv mottatt fagprisen ved kortfilmfestivalen i Grimstad sammen med Are Sjaastad for det visuelle uttrykket i filmene ”Hver søndag hos mor” og ”Døren som ikke smakk” av Jens Lien.

Opprinnelig ønsket jeg å gjøre en undersøkelse basert på deltakende observasjon ved å følge en filminnspilling, dokumentere prosessene med bruk av digitalkamera og presentere funnene i form av et videoessay. Jeg fikk status som hospitant ved Sosialantropologisk institutt, og gjennomførte teori og metodekurs våren 2016. Sommeren 2016 har jeg fått avslag på alle aktuelle spillefilmprosjekter. Plan B blir å følge et talentutviklingsprogram ved Mediefabrikken i Akershus. Jeg får tilgang hos ledelsen, utvikler et konsept, skjema for

⁴ Herunder nye forskrifter for tilskudd til audiovisuelle verk som trådte i kraft 01.01. 2017, høringsuttalelser og tilpasninger til denne.

informert samtykke og får prosjektet registrert hos NSD august 2016. Fagkreftene for programmet prioriterer å beskytte studentenes utsatte posisjon, og prosjektet blir nedlagt. Denne studien er slik plan C og designet ble bifalt av min veileder medio desember 2016.

Til tross for eksempelets anekdotiske form, mener jeg dette forteller noe om studieobjektet. Det er et lukket miljø for de innvidde, og man er skeptisk til å ha med utenforstående (Kaos Nåden Dyrstad 2016:22-23, Lismoen 2016). Mye skal skje på kort tid, og selv små feilskjær kan medføre alvorlige avsporinger. Filmarbeidere er lojale mot *familien*, hvor ”nettverk, samhandlingskompetanse og forhandlede identiteter betyr like mye som faglig kompetanse” (Greenhalg 2008: 314, sitert i Ryr 2014: 9. Min oversettelse). Samtidig er skapende arbeid sårbare prosesser som man ønsker å hegne om.

Det opprinnelige forskningsspørsmålet som ble lagt til grunn for innhenting av empiri, og dermed også det informantene ble forespeilet på intervjuet, var:

I hvilke grad vektlegges utvikling av filmens språk eller stil i filmutviklingen - og hvordan venter man dette i forhold til markedsorienterte mål om filmen som opplevelse, samt kultur- og samfunnsorienterte mål som legges til grunn for filmstøtteordningen?

Under arbeidet med materialet har det imidlertid blitt klart at undersøkelsens utforming og utvalg ikke er tilstrekkelig til å svare på hovedspørsmålet. Løsningen ble derfor å invertere spørsmålet for å avklare hvordan det siste leddet kan bidra til å muliggjøre, fremfor å komplisere, betingelsene for utforskningen av filmens unike egenart; filmspråket. Ved å operasjonalisere spørsmålet rundt *kriterier og rommet for utøvelse av skjønn* vil vi også kunne fokusere på en lite artikulert side ved filmutvikling og praksiser som ellers lett overlates til synsing og personlige smak. En slik måte å spørre på er også i tråd med Engerutvalgets tilrådning, som her støtter seg til Grundutvalget⁵:

Et av de spesifikke temaene Grund-utvalget mener bør belyses mer gjennom forskning er kulturinstitusjonenes samfunnsrolle og endringer i denne. Et annet tema som framheves i denne sammenhengen, er skjønnsutøvelse og kvalitetsforståelser i kunst- og kulturfeltet (NOU 2013:4: 302).

Teoriutviklingen vil gå dypere inn på filmens egne premisser og estetikkens ontologi, hvor samfunnsverdien ses som en nødvendig, men utilsiktet sideeffekt ved substansielt faglig interessert filmproduksjon.

⁵ Kulturdepartementet er ansvarlig for forskning og utvikling (FoU) i underliggende ansvarsområder, og oppnevnte i 2011 et eksternt utvalg for å gi råd om hvordan dette best kan løses, ledet av Jan Grund (Grund m.fl. 2012)

Kapittel 2 Norsk filmutvikling etter årtusenskiftet

Det er nesten umoralsk å ikke begynne enhver beskrivelse av norsk filmhistorie med Odelstingsproposisjon nr. 23 av 1913: ”[...]om offentlig forevisning av kinematografbilleder” (Solum 2004: 168). Et lovvedtak om innføring av sensur var ikke spesielt for Norge, men lovens andre ledd om å overdra retten til å gi konsesjon for kinodrift til kommunene, fikk konsekvenser som har gjort Norge til et annerledes land i den såkalte frie verden. I løpet av et drøyt tiår overtok kommunene konsesjonene til kinodrift, begrunnet i et offentlig ordskifte preget av moralsk panikk⁶ for mediets samfunnsnedbrytende verdier (Hanche, Iversen og Klevje Aas, 2004: 13). Overskuddet fra kinodrift ble dermed ikke reinvestert i produksjon av kinofilm slik som i våre naboland, men gikk til ulike gode formål over kommunale budsjetter. Produksjon av norsk film og utviklingen av et produksjonsmiljø, ble dermed avhengig av interkommunal og etter hvert statlig støtte. Som tidligere antydnet, vil denne umyndiggjøringen av ”vår tids viktigste kulturuttrykk” (St.meld. 22 2006- 2007: 7) fortsatt ha vesentlig gjenklang i dagens diskurs om norsk film. I 1931 vedtar imidlertid de kommunale kinoenes landsforbund (KKL) å etablere Norsk Film AS, og studioene på Jar står ferdig i 1935. Samme år vedtar KKL å etablere et produksjonsfond ved å sette av én prosent av overskuddet ved de kommunale kinoene (Solum 2004: 360-2, Hanche, Iversen og Klevje Aas, 2004: 26). Jan Erik Holst har lakonisk oppsummert forrige århundres filmpolitikk som følger:

”De (film og kinoselskapene) ble fratatt dette (inntektsgrunnlaget) ved innføringen av kommunal kinodrift i årene 1913 - 1924. Et tiår senere oppretter kommunene Norsk Film AS som ble en hjørnestein i den norske filmproduksjonen. Deretter videreutviklet staten selskapet gjennom en halv mannsalder, for så å legge det ned” (Holst 2006: 150).

Nedleggelsen av Norsk Film AS inngikk i en rekke omfattende endringer i filmpolitikken ved århundreskiftet. Norske filmer opplevde en tillitskrise i forhold til sitt publikum med en kinoandel ned mot 5 %, og det var på Kulturdepartementets eget initiativ at det i 1998 ble bestilt en utredning for å ”granske hvorvidt statens organisering på filmområdet var tilfredsstillende” (ibid: 135). Filmområdet hadde nylig gjennomgått store omlegninger ved at Norsk Filminstitutt (NFI) fikk ansvar for filmstøtten i 1988 og Audiovisuelt produksjonsfond kom på banen i 1994 med midler fra nyopprettede TV2, NRK og staten. Støtten til såkalt fri

⁶ For *moralsk panikk* se Cohen 2011, for *mediepanikk* Solum 2004

filmproduksjon, kom i tillegg til statlig-kommunale Norsk Film AS som stod fritt til å velge sitt repertoar. Det opprinnelige bruddet med det brede publikum stammet fra 70- tallets dominans av politiske idé-filmer, som fikk en motkraft på 80-tallet i mer amerikansk inspirerte handlingsfilmer og publikumsvinnere som ”Orions belte” av Ola Solum og ”Veiviseren” av Nils Gaup. Bruddet med den politisk korrekte filmen førte til en utforskning av genrefilm fra klassisk krim og film noir til trendsettende independentfilm, samtidig som det var plass til mer modernistiske filmer (Iversen og Solum 2010: 19-38). Et avgjørende skifte i støtteordningen kom med overgangen fra filmproduksjonsutvalg til filmkonsulenter etter dansk modell, først hos NFI fra 1992, etterfulgt av Norsk Film og AV-fondet. (Holst 2006: 115-7) Ordningen skulle fungere som

[...] en slags sosialdemokratisk Hollywood-modell, hvor et kyndig menneske skulle arbeide tett sammen med bransjen fra utvikling av produksjonsstøtte til frigjøring av den enkelte film (Holst 2011:36, sitert i Falkum Enerhaug og Larsen 2013).

Det ble forventet at en konsulent ville kunne vise større vågemot enn et konsensusbasert utvalg har mulighet til, og i tillegg følge opp prosjektene tettere. I 1997 var både ”Budbringeren” av Pål Sletaune og ”Insomnia” av Erik Skjoldbjærg representert i et sideprogram i Cannes, og amerikanske *Variety* lanserte begrepet *Norwave* (Holst 2006: 126). Men den norske filminstitusjonen hadde ingen ”mesterplan klar” etter dansk modell, og i kombinasjon med en svak kontinuitet i bransjen, ble publikumsandelen for norsk film i 1997 på rekordlave 5.6% (ibid:127-135).

På bakgrunn av omfattende endringsforslag i rapporten fra analyseselskapet Ernst & Young, ble all filmstøtte samlet i det nyopprettede Norsk Filmfond i 2001. Her skal vi merke oss at mens rapporten ble bestilt av Kulturdepartementet med Anne Enger Lahnstein som statsråd, ble endringene i tråd med rapporten vedtatt med Anne Holdt som Kulturminister i Stoltenberg 1 regjeringen (Pedersen Nymo 2006: 212-5). Norsk Film AS og AV-fondet legges ned, Norsk filmutvikling dekker talent og manusutvikling, mens Norsk Filminstitut kun skal arbeide med formidling. I tillegg til et mål om å effektivisere forvaltningen, medførte dette også en styrking av prinsippet om en armlengdes avstand mellom politikk og kulturproduksjon, ved at staten ikke lenger skal produsere film. Samtidig har det blitt pekt på at filmmiljøet mistet det kraftsenteret som kunne ta ansvar for tunge satsinger, internasjonale co-produksjoner og kontinuitet i bransjen. Tilsvaret på dette problemet ble markedsrettede ordninger som har som mål å styrke og konsolidere produksjonsmiljøet for på den måten å

skape bærekraft i bransjen (Holst 2006: 150-1, St.prp.nr.1 2000–2001:106-8,). En nyordning som skulle trekke i denne retningen var den såkalte 50/50 ordningen, ved å oppmuntre til større private investeringer og publikumsrettede filmer (Iversen og Solum 2010: 39). I dag heter denne ordningen ”Tilskudd etter markedsvurdering” men bærer mange av de samme målene og virkemidlene.

Veiviseren. For det norske filmloftet.

Seks år senere samles alle institusjonene under ett tak i nye Norsk Filminstitutt (NFI), og igjen er det effektivisering og bransjeretting av tiltakene som er målet (St.meld. 22 2006–2007:59). Den eneste institusjonen som ikke blir med over i den nye tiden er Filmparken AS, restene etter Norsk Films storhetstid på Jar i Bærum. I 2014 ble det åpnet for salg av statens aksjer i Filmparken, men ingen kjøpere har meldt seg. I tillegg til påtrykk fra bransjeorganisasjoner⁷, kan en årsak være signalene fra Bærum kommune om at de ikke ønsker å omregulere området for bolig, men vil beholde filmmiljøet på Jar (Jensen 2014).

Omorganiseringen av NFI som vi kjenner det i dag, kom til under Stoltenberg II regjeringens såkalte Filmloft, hjemlet i Stortingsmelding 22 (2006- 2007). Sammen med stadig økede bevilgninger fulgte også nye styringsmål for politikken. Flere av de sentrale formuleringene her bærer mer preg av politiske kompromisser enn av å gi en klar marsjordre:

[...]et mangfold av film- og tv-produksjoner basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold, som er anerkjent for *høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning, og som utfordrer og når et stort publikum i Norge og internasjonalt*» (St.meld. 22, 2006–2007:43, min utheving).

Meldingen viser tilbake til omleggingen i 2001, hvor kvalitet antas å følge av kvantitet, og statens og bransjens ansvar oppsummeres på følgende vis:

Omleggingen bygger på forutsetningen om at økt aktivitet vil resultere i økt kvalitet og på sikt gi økt publikumsoppslutning. Departementets rolle er i første rekke å legge forholdene til rette. Det er bransjens ansvar å levere et vellykket resultat ...Det er et mål å øke egenkapitalen og private investeringer og å stimulere til sterkere innsats for prosjektutvikling og markedsføring (St.prp. nr. 1 2000–2001 i St.meld. 22 2006-2007:8)

Avviklingen av statens direkte engasjement i filmproduksjoner legger større ansvar på de private aktørene, noe staten følger opp med å ”legge forholdene til rette”. Dette medførte økte bevilgninger som gikk til flere filmproduksjoner men med lavere støtteandel, noe som økte kravet til privat kapital (Ryssevik m.fl. 2014 a: 84). Bevilgningene til filmformål økte i

⁷ Som styremedlem i Viken filmsenter deltok undertegnede i møter med henholdsvis leder og saksordfører for Kulturkomiteen i 2016, hvor målet var å finne en langsiktig løsning for Filmparken på Jar basert på bransjerådet for film sitt utspill (Rushprint 2014; 23.03. og 2015; 17.07, Brække 2015).

perioden 2005 til 2013 fra 446 til 745 millioner kroner, noe som tilsvarer en realvekst på 42,5 prosent (NOU 2013:4; 187). Videre pekes det på at målene skal oppnås gjennom fire satsingsområder:

- **Styrket produksjon** ved at det produseres 25 langfilmer i året, et sterkt produksjonsmiljø, en økonomisk solid bransje, økte private investeringer
- **Solid publikumsoppslutning** med minst 3 mill. besøkende på norske filmer, til svarende 25 pst. av kinomarkedet og en dobling av eksport av norsk film og tv-drama innen 2010
- **Kvalitet og mangfold** i uttrykksform, produksjonskostnad og målgrupper basert på sterke filmmiljøer i alle landsdeler, 40 pst. kvinner/menn i nøkkelposisjoner innen 2010 og at norske filmer skal konkurrere om viktige internasjonale priser
- **Filmkultur for alle** ved å sikre den norske filmarven og gjøre den til gjengelig på alle plattformer og (omlegging til) digitale kinoer i hele landet (St.meld. 22 2006-2007: 43-4, min sammenfatning og utheving)

Både regionale filmsentre og filmfond tildeles direkte statlig støtte, under forutsetning av at midlene matches av regionale partnere i fondene, at filmsentrene driftes over eget budsjett og at ”de regionale og nasjonale ordningene utfyller og støtter opp under hverandre for å bidra til å oppnå de overordnede målene på filmområdet” (St.meld. 22 2006-2007: 93).

I konkretiseringen av målkravene tar Veiviseren norsk filmpolitikk noen steg videre i retning av *new public management*. I beskrivelsen av de overordnede målene innledes det med tre *public service* relaterte mål; mangfold av norsk språk, kultur og samfunnsforhold, deretter tre mål for kunstnerisk kvalitet; høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning og til sist den innebygde selvmotsigelsen i forventningen om at filmene ’både utfordrer og når et stort publikum’ (ibid: 43). Men det som her henges på i siste ledd, er det som blir retningsgivende for filmpolitikken strategi som omhandler produksjonsvolum og publikumsoppslutning. Ordet kvalitet blir nevnt, men det eneste målet for dette er at man skal nå opp i konkurransen om internasjonale priser, som jo også er et utvendig mål for kvalitet. *Kulturmeldingen 2014* kritiserer norsk kulturpolitikk generelt for å ikke stille krav til måloppnåelse for kvalitet, og at det dermed kan skapes ”et inntrykk av at kvalitetsmålet ikke har noen egentlig politisk prioritet” (NOU 2013:4; 295). Målene blir tvetydige, utvendige og i verste fall på siden av det egentlige målet om kvalitet. Kravet om målbarhet av noe som ikke lar seg telle og måle, kan slik medføre en uønsket effekt som omtales som *målforskyvning* (ibid: 299-300).

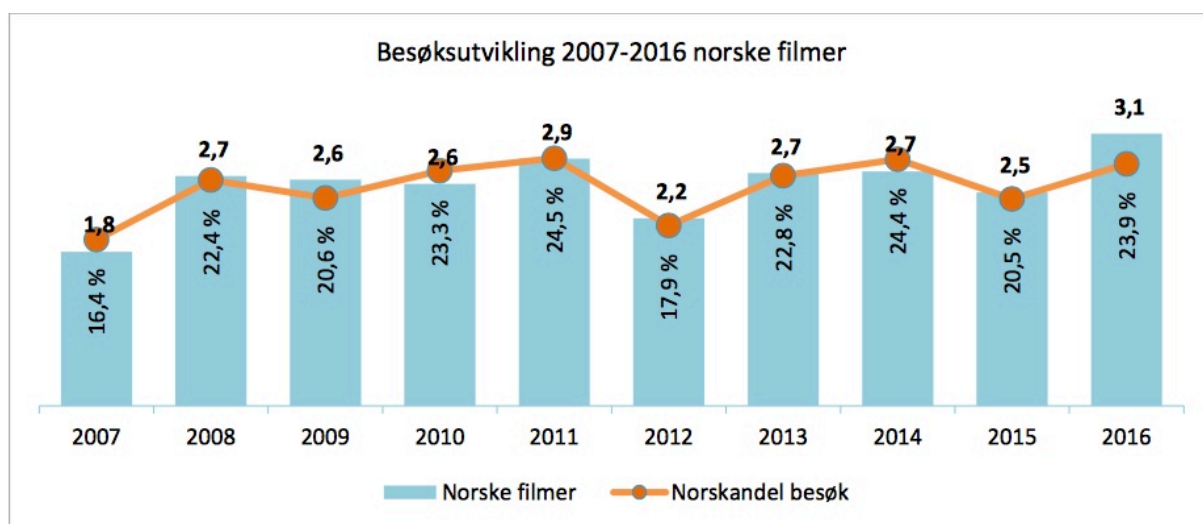
Selv om økt produksjonsvolum vil kunne gi økt diversitet, er det like tenkelig at handlingsrommet for kunstnerisk filmutvikling for de enkelte prosjektene er blitt innsnevret som følge av målstyringens utvendige fokus på det målbare og kvantitative (ibid). Sentrale

trekk ved politikken er at den vektlegger publikumsoppslutning som ”en viktig målestokk på suksess og at filmprodusentenes makt er blitt styrket” (Iversen og Solum 2010: 323).

Filmbølgen

Før vi kommer tilbake til et slikt kritisk blikk på utilsiktede sideeffekter av målformuleringene i Veiviseren, er det på sin plass å vise til at viljen til å investere i henhold til målene har gitt resultater. Muligens er dette den viktigste satsingen på filmområdet i Norge etter byggingen av atelierene på Jar i Bærum og opprettelsen av Norsk Film AS. At man samtidig biter seg selv i halen ved å avhende en så viktig del av filmens infrastruktur ved å åpne for salg av statens aksjer i Filmparken AS i 2014, blir slik et paradoks. Følgende tabell viser det siste tiårets utvikling i millioner solgte billetter for norsk film på kino i Norge, og prosentandelen av kinobesøkende som så norske filmer (Film og Kino 2017):

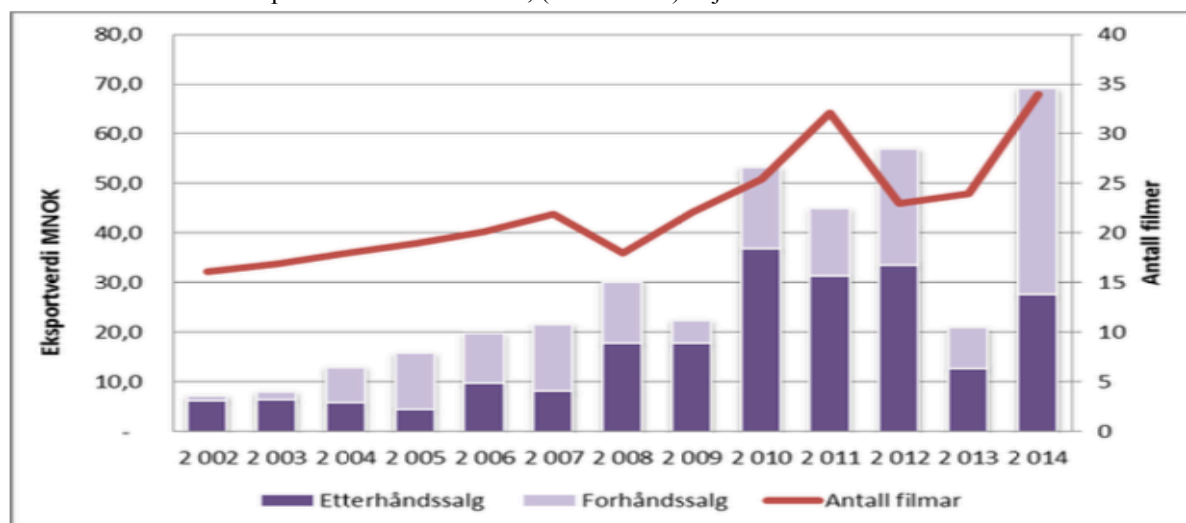
Fig 4.1 Figur fra Film og Kino Årbok 2016 (Film og Kino 2017)



Sammenholdt med situasjonen på slutten av 90- tallet, viser dette en uforbeholden suksess i henhold til de målkravene som er blitt reist for den nye norske filmpolitikken. Det vi ikke ser av denne tabellen, er at det første spranget fra under ti til nærmere 20% skjedde i 2003 (Iversen og Solum 2010: 322). Denne tabellen viser imidlertid en sammenheng mellom satsingen i Filmloftet og salgstall som først ligger under, siden godt over 20% av billettsalget på innlandsmarkedet. Et annet utvendig mål fra filmloftet som langt på vei har blitt innfridd, er målet om å vinne internasjonal anerkjennelse og filmpriser. Om vi følger pengene også for utenlandssatsingen, kan NFIs årlige rapport for eksport av norsk film oppsummeres med følgende grafiske framstilling:

Fig 4.2 Eksportverdi og samlet antall filmer, 2002-2014.

Fra Eksportundersøkelsen 2016, (NFI 2017 b). Gjelder for kinoåret 2014



Et interessant poeng å ta med seg her, er at filmer med beskjedne salgstill i Norge har solgt bra på det utenlandske markedet. På topp er 'Kraftidioten' (Hans Petter Moland 2014) med over 260 000 solgte billetter i utlandet, mot 40 000 i Norge. For 'Frøken Julie' (Liv Ullmann 2014) er tilsvarende tall 94 000 mot 15 000 her hjemme. '1001 gram' (Bent Hamer 2014), 'Mot naturen' (Ole Giever 2014) og 'Blind' (Eskil Vogt 2014) retter opp beskjedne salgstill hjemme med vesentlig høyere salgstill ute (NFI 2017 b). Om vi ser på hvilke filmer som har solgt best i utlandet mellom 2002 og 2014, styrkes inntrykket av at det er relativt smal film med høy kunstnerisk kvalitet som dominerer utenlandssalget (NFI 2017 c: 20). Dette indikerer at satsingen på næringsaspektet ved filmen som eksportvare styrker det finansielle grunnlaget for kunstnerisk film med vekt på kvalitet, og kan gi bedre muligheter for utvikling og kontinuitet for nyskapende filmskapere med et begrenset publikumspotensial i Norge. I tillegg vil utenlandssatsingen selvsagt også kunne løfte frem mer konvensjonelle filmer. Et kontrollspørsmål vi bør stille her er imidlertid hvor mye denne stasingen koster i forhold til det man får ut i form av overskudd og utvidet nettverk for fremtidig finansiering.

Kulturutredningen 2014 - evaluering av kulturløftet

Kulturløftet karakteriseres av en generell satsing på kulturfeltet i Norge, som ble presentert av regjeringen Stoltenberg i 2004 og utvidet i 2009 (KKD 2009.). Målsetningen om å øke statlige bevilgninger til kultursektoren til 1 % av BNP innen 2014, var dels begrunnet i at området var underfinansiert og "dels med henvisning til kulturens betydning og viktighet som

arena i samfunnet” (NOU 2013:4: 9). I evalueringen av Kulturløftet som ble bestilt av regjeringen i 2011, også kalt *Engerutvalget* etter utvalgets leder Anne Enger, vises det innledningsvis til en noe svak legitimering av politikken:

Den betydelige styrkingen av kultursektoren som Kulturløftet har gitt, har ikke i samme grad vært ledsaget av diskusjoner om kulturpolitikken samfunnsmessige begrunnelse eller av grundigere analyser av de kulturpolitiske virkemidlenes effekt og hensiktsmessighet. (NOU 2013, 4: 10)

Kulturpolitikken legitimitet og effekt må altså relateres til en samfunnsrolle, noe vi kan operasjonalisere i det partikulære eller generelle. Kontrollen med det partikulære verk, er gjerne det vi ovenfor har omtalt som målstyringen som er nedfelt i offentlige dokumenter og institusjonalisert i NFIs praksis i en form for *new public management*. En anerkjent filmregissør som har vært aktiv gjennom hele denne perioden, har uttrykt skepsis til at det innføres et begrep om ’kvalitetssikring’ i filmforvaltningen:

Hvis man insisterer på å måle en film, så er det kun det som kan måles som tillegges verdi. Det umålbare nedvurderes. Men det er det umålbare som er en films egentlige kvaliteter. [...] ”kvalitetssikring” fjerner fokus fra å gjøre det kunstneriske rette. I stedet blir man opptatt av kunstnerisk og forretningsmessig akseptable løsninger. Men aller verst; Lysten til å lykkes erstattes av redselen for å gjøre noe galt (Moland, 25.04.2013, i Enerhaug Falkum 2013: 98)

Uttalelsen må kunne sies å være en direkte konkretisering av den *målforskyvning* det ble advart mot over. Men i tillegg til at fokuset endres fra ”det rette” til ”det akseptable”, beskrives det her at målforskyvningen leder ut i en ukultur hvor drivkraften som styrer spillet går fra lyst til redsel. En produsent med lang erfaring fra et av de norske filmselskapene som har satset på nyskapende og kunstnerisk film, utdyper problemstillingen ved å peke på mer strukturelle sider ved filmpolitikken målkrav slik som kostnadseffektivitet og nedprioritering av den konsulentvurderte filmstøtten:

Det blir vanskeligere å produsere filmer som har kunstneriske ambisjoner på et ordentlig budsjett. Man kan fortsatt gjøre det relativt greit på budsjetter på 15 og helst ned mot 10 millioner, men hvis man skal opp i 20-30 millioner, som en film ofte koster, så er det veldig vanskelig. Og det er et tankekors. At da kan vi fort ende opp, for å sette det litt på spissen, med å lage middelmådige, kunstnerisk ambisiøse filmer som aldri når ut i verden (Sæther, intervju, 07.06.2012, i Enerhaug Falkum 2013: 96).

Sett i forhold til den positive markedsutviklingen for kunstnerisk film i utlandet, kan dette peke på at filmpolitikken på et vis trækker av helene på sine egne sko. Engerutvalget konkluderer i sin analyse med et resonnement som ikke ligger langt unna dette perspektivet:

Det kan synes som om satsingen på norsk film har bidratt til økt publikumsvolum og flere publikumssuksesser, men at den i mindre grad har ivaretatt smalere filmuttrykk ... Samtidig pekes det på en skjevfordeling mellom støtteordningene, med en for stor vektlegging av de kommersielle filmene. Det kan derfor reises spørsmål ved i hvilken grad filmpolitikken har bidratt til å oppnå målet om produksjoner som er anerkjent for ”kunstnerisk dristighet og nyskaping” (NOU 2013:4,194).

Tilfeldig eller ikke, så er det samme person som leder evalueringen av Kulturløftet og dermed Filmløftet, som i sin tid som Kulturminister bestilte utredningen om filmområdet fra analyseselskapet Ernst & Young i 1998. Tilrådingene ble som referert over, langt på vei fulgt opp i endringene i 2001 til tross for omfattende kritikk av både ”mandatet, metodene og konklusjonene ... at rapporten var blottet for kulturpolitiske perspektiver” (Rolv Håan i Nymo Pedersen 2006: 213). I stedet for kunstneriske og kulturelle vurderinger ble publikumstall brukt som eneste mål på kvalitet, noe som fikk Per Haddal i Aftenposten til å trekke sammenligninger til pølseindustrien (ibid: 213). Som vi har sett over, er også dette hovedtrekkene i kritikken av omleggingen av filmpolitikken etter årtusenskiftet. Tilfeldig eller ikke, kan denne kritikken ikke rettes mot Kulturutredningen 2014 (NOU 2013:4) som gjennom en omfattende faglig diskusjon argumenterer for en *kunnskapsbasert resultatvurdering* fremfor målstyring av kulturpolitikken.

Som nevnt innledningsvis formuleres det et krav om at det ”for alle statlig finansierte kulturinstitusjoner skal formuleres et dokument som beskriver institusjonens samfunnsoppdrag”(ibid: 301). Det understrekes at tenkningen og strategiutviklingen må ta utgangspunkt i institusjonen selv, og vektlegge kunstfaglige mål, rettferdighetsmål knyttet til å gjøre kunst og kultur tilgjengelig for flest mulig og et mangfoldsmål i forhold til det øvrige kulturlivet. For å sikre et kunnskapsbasert grunnlag for utviklingen av politikk og policy på området, anbefales økt forskningsinnsats på ”kulturinstitusjonenes samfunnsrolle” og ”skjønnsutøvelse og kvalitetsforståelser i kunst- og kultur feltet” (ibid: 302). Begrepet om kunsten og kulturlivets samfunnsoppdrag blir lagt til grunn for en ytringskultur i en demokratidiskurs.

I 2013 får vi imidlertid et regjeringsskifte og utredningen av Kulturløftet, bestilt av og om avgående regjeringens politikk, ser ut til å miste noe av sin relevans. Den nye kulturministeren, Wiedvey, bestiller nye utredninger som skal legges til grunn for politikkutformingen på filmområdet for regjeringen Solberg. Som vi skal se, blir likevel sentrale elementer ved Kulturutredningen tatt inn i filmmeldingen i 2015 (Meld. St. 30 2014-2015).

Åpen framtid - filmkulturen i en økonomisk- juridisk diskurs

I tillegg til en utredning om en insentivordning for filmproduksjoner i Norge (Oslo economics 2014), ble det bestilt en utredning om økonomien og pengestrømmene og statlige tilskuddsordninger i den norske filmbransjen fra Ideas2evidence og Vista Analyse

(Ryssevik m.fl. 2014 a). En tredje rapport om kunstnerøkonomien kan ha blitt lagt til grunn, *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* (Moe Skarstein 2015). Denne ble imidlertid fremlagt fire måneder før filmmeldingen *En fremtidsrettet filmpolitikk* (Meld. St. 30, 2014-2015) og favner et mye større felt enn filmen. Imidlertid har alle tre utredningene til felles at de fokuserer på de økonomiske sidene ved filmkulturen. Ved overrekkelsen av rapporten *Åpen framtid* fra Jostein Ryssevik til Kulturministeren under filmfestivalen i Haugesund 2014, understrekes det at dette dokumentet vil bli det sentrale datagrunnlaget for filmmeldingen:

Målet er å få bedre kunnskap om bransjen, økonomiske rammebetingelser og virkningene av den statlige filmstøtten. Dette vil gi oss et godt utgangspunkt for en kunnskapsbasert politikktutforming på filmområdet og bidra til effektiv og målrettet bruk av de offentlige midlene (Wiedvey 2014).

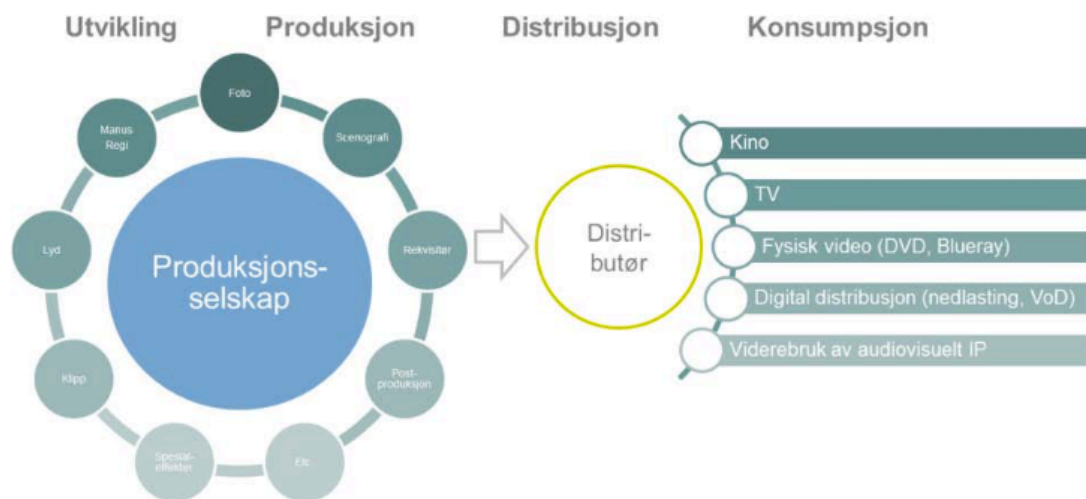
Åpen framtid er både bestilt og levert som en økonomisk, strukturell analyse med vekt på instrumentelle utfordringer og løsningsforslag for å effektivisere støttesystemet. Det er en legitim problemstilling og en solid rapport med henblikk på det deskriptive, men kulturministeren gjør seg skyldig i å presse empirien ved å påstå at dette gir et utfyllende grunnlag for "en kunnskapsbasert politikktutforming på filmområdet" (ibid). En mer virkelighetsnær måte å uttrykke det på, ville for eksempel være å si at dette gir viktige perspektiver for departementet til å korrigere eksisterende støttesystem. Og kanskje er det også slik den er blitt brukt, i tillegg til å legitimere en økonomisk diskurs for den nye filmpolitikken (Freedman 2008). Som vi har sett over, har mye av kritikken for omleggingen av filmpolitikken etter år 2000 dreid seg rundt den økonomisk- juridiske og dermed instrumentelt operasjoniserende posisjonen produsentene har fått i det nye støttesystemet. Utredningens mål er nettopp å "kartlegge viktige utviklingstrekk i den norske filmbransjen siden 2008 og frem til i dag når det gjelder struktur, aktører, finansieringskilder og inntekter" (Ryssevik m.fl. 2014 a: 7), samt vurdere effektiviteten i virkemidlene og komme med anbefalinger.

Som vi har sett, er filmstøtten legitimert i både markedsmessige og normative verdier. Åpen framtid gjør en rekke interessante funn på det økonomiske og administrative planet, men har verken kompetanse til eller metoder for å vurdere den normative siden av måloppnåelsen. Forfatterne har forskningserfaring innen administrasjon og økonomi, samfunnsøkonomi og statsvitenskap. Ryssevik har imidlertid gjort flere undersøkelser fra film og medieområdet, og har slik en grunnleggende forkunnskap om filmkulturen forstått som bransje og støttesystem, og har metode og statistikk som spesialer (Ideas2evidence 2014, Vista analyse 2014).

Rapporten gjør imidlertid ingen avgrensninger i forhold til hva en strukturell og økonomisk analyse av filmkulturen kan og ikke kan gi svar på, og vi kan slik si at den har en innebygget slagside som er like mye definert av oppdragsgiver som av produsent (Oksavik 2015).

En god illustrasjon av hvordan en slik merkantil tilnærming former perspektivet, kan vi lese ut av modellen som presenteres av filmbransjen i rapporten, hvor et produsentperspektiv legges til grunn:

Ryssevik m.fl. 2014 a: 40, fig 4.1: Aktører og relasjoner i filmbransjens verdikjede



Modellen forklares med følgende, selvforklarende, slutning:

Det er produksjonsselskapene som tar initiativ, skaffer finansiering, setter sammen produksjonsteamene og organiserer virksomheten. Uten aktører med muligheter for å påta seg denne rollen, ville ikke en nettverksbasert produksjonsmodell som dette kunne fungert (Ryssevik m.fl. 2014 a: 40).

Problemet med en slik forklaring er at den vil ha like stor, eller større gyldighet, om vi snur kausalrekkefølgen. Vi kan da med like stor gyldighet hevde at *uten kompetente fagarbeidere og kunstnere som er villige til å livnære seg som frilansere i en nettverksbasert produksjonsstruktur, ville ikke aktører hatt mulighet til å etablere produksjonsselskaper for film, selv med 50% støtte fra staten* (Oksavik 2015)⁸.

⁸ Denne argumentasjonen blir noe mer utførlig tatt med i høringsuttalelse fra Norsk filmforbund til Kulturdepartementet om "Åpen framtid" (Pedersen 2014): <https://www.regjeringen.no/contentassets/97ff1ea18c7e4827beed9584a31d1081/24-norsk-filmforbund.pdf>

En viktig del av *Åpen fremtid* ble først utredet i ”Økonomien i den norske film- og TV-produksjonsbransjen 2014” (Ryssevik 2014 b) på oppdrag for det som den gang het Norske film, tv- og spillprodusenters forening. Denne kom ut i april 2014, og de første 30-40 sidene er på det nærmeste identisk med innholdet i *Åpen fremtid* som ble lagt frem i august samme år.

Deler av datainnsamlingen og analysene i ”Åpen framtid” er tidligere publisert i en rapport for Norske film-, TV- og spillprodusenters forening. Når dette stoffet blir resirkulert i Regjeringens utredning, blir det ikke drøftet hva en slik dobbeltrolle kan medføre. Et kundeforhold til en av partene i feltet som undersøkes vil ofte medføre redusert objektivitet og legger føringer for perspektivet (Oksavik 2015).

Selv om det ikke oppgis noen referanse til dette forholdet annet enn i en fotnote på side 47, må vi regne med at forholdet var avklart mellom oppdragsgiver og produsent (KUD og utreder). Modellen over blir slik bare ett av flere eksempler på at dette forholdet har preget perspektivet i fremstillingen i retning av et merkantilt produsentperspektiv. I stedet for å fokusere på hva som gir de beste betingelsene for at gode filmverk oppstår, ”begrenser utredningen seg til hvordan produksjonsselskapenes økonomiske stilling kan styrkes, noe som i seg selv neppe er en kulturpolitisk oppgave” (ibid). Selv om rapporten slik kan rammes av samme kritikk som ble fremmet mot Ernst & Young rapporten fra 1999, må det understrekes at den leverer i henhold til sitt oppdrag. Det er oppdragsgiver som har bedt om en utredning innenfor disse perspektivene.

Likefullt fremlegges det flere interessante funn. Av det som kan ha interesse for denne undersøkelsen kan vi trekke frem følgende:

- Den offentlige finansieringsandelen har gått noe ned siden forskriftsendringen i 2010. Dette gjelder både før og etter utbetalingen av etterhåndstilskudd. De tilgjengelige midlene spres i dag på et høyere antall filmer.
- Omtrent halvparten av de samlede inntektene kommer fra norsk kinodistribusjon, og disse har holdt seg stabilt de siste årene. Salget av fysiske videoprodukter har imidlertid kollapset og inntektene fra de nye digitale distribusjonskanalene har ennå ikke klart å erstatte dette inntektstapet
- Tre av fire norske kinofilmer gir en negativ avkastning på egenkapitalen og over halvparten av disse har et underskudd på mer enn 50 prosent. Underskuddene genereres hovedsakelig i film med forhåndstilskudd etter kunstnerisk vurdering og i enda større grad i filmer uten forhåndstilskudd.
- Lanseringstilskuddet ser ut til å fungere etter hensikten, men kinodokumentar og vanskelig salgbar fiksjonsfilm lanseres ofte på svært lave budsjetter og får dermed en smalere distribusjon enn ønskelig (Ryssevik m.fl. 2014 a: 11) .

Til det første av disse punktene, tilrår rapporten at ”tilskuddene under konsulentordningen økes, men konsentreres om et lavere antall produksjoner (ibid: 149). Som vi skal se er dette rådet blitt fulgt for dokumentarfilm, men ikke for fiksjonsfilm.

Filmmeldingen *En framtidsrettet filmpolitikk og Filmforliket*

Vi har allerede lagt til grunn at det med denne filmmeldingen introduseres et eksplisitt skille mellom kunstnerisk kvalitet og kulturell verdi, og dermed formulerer filmens legitimitet til sin rolle for kultur- og samfunnslivet⁹. Vi har også pekt på at en slik utvikling blir anbefalt i Kulturutredningen 2014 (NOU 2013: 4). Samtidig defineres økonomiske virkemidler som den ”avgjørende faktor for den samlede måloppnåelsen” (Meld.St. 30 2014-2015: 12). Allerede her kan vi slå fast at meldingen har flere forfattere med ulike perspektiver. Vi vil derfor legge til grunn at det første poenget er ført i pennen av departementets fagstab som ivaretar de lange linjene i kulturpolitikken, mens det siste argumentet er formet av den politiske ledelsen som nettopp bestilte rapporten ”om økonomien og pengestrømmene i filmbransjen” (Rysevik m.fl. 2014 a). Som en grovinnledning kan vi si at det første kapitlet i filmmeldingen legitimerer filmpolitikken ut fra kultur- og samfunnsinteresser, og at noen sentrale poenger herfra blir med over i kapittel 2 som formulerer målene for politikken. Resten av filmmeldingen baserer seg hovedsakelig på data og diskursive føringer som legges i Åpen framtid (ibid), og filmens kvalitative rolle for kultur og samfunn er så godt som fraværende. Når det her snakkes om verdikjeden, er det de finansielle verdiene som er i fokus.

Om vi tar et tilbakeblikk til målformuleringene i Veiviseren (St.meld. 22 2006-2007), er kvalitative mål eller samfunnsrolle knapt nevnt i målformuleringen. Som vi så over, inneholder formuleringen av hovedmålet både ”norsk språk, kultur og samfunnsforhold” og ”kunstnerisk dristighet og nyskaping, og som utfordrer og når et stort publikum i Norge og internasjonalt” (ibid:43). En målformulering som sier *både - og*, risikerer *verken - eller* som konsekvens. Når delmålene senere skal artikuleres, gjentas samme øvelse ved å slå sammen verdiene kvalitet og mangfold til ett og samme område.

I Einarssonsutvalgets innstilling ble disse målene holdt adskilt, og for kvalitet foreslås: ”Det skal lages filmer som nasjonalt og internasjonalt er anerkjent for høy kvalitet. Det skal satses på kunstnerisk dristighet og nyskaping som utvikler filmmediet og utfordrer publikum” (Einarsson m.fl. 2006: 19). Mangfoldsmålet ble oppsummert ved å ”...speile det sammensatte norske samfunnet” (ibid). Delmålene i Veiviseren kjennetegnes generelt ved at de er formulert i kvantifiserbare størrelser knyttet til publikumsoppslutning og filmfestivaler.

⁹ Kultur forstås her i et samfunnsvitenskapelig perspektiv, jfr Williams begrep om ”a whole way of living”. Her viser kultur til ”kunnskap, normer, verdier og tankemønstre som overføres mellom generasjoner i et samfunn” (NOU 2013:4: 56-7).

Som nevnt over vil en slik strategi kunne medføre målforskyvning og en diskreditering av de egentlige kvalitative målene:

En av grunnene til at målet om kunstnerisk og faglig kvalitet i så liten grad har blitt gjort til et virksomt styringsmål i kulturpolitikken, er nettopp å finne i mål- og resultatstyringssystemet. Den kunstneriske og faglige kvaliteten ved virksomheten ved kulturinstitusjonene unndrar seg for en stor del kvantitative målinger. Derfor har mål- og resultatstyringen i praksis kommet til å fokusere på andre sider ved kulturinstitusjonenes virksomhet.¹⁰ Mål om kunstnerisk og faglig kvalitet i kulturinstitusjonenes virksomhet kan dermed komme til å fortone seg som mindre reelle og betydningsfulle (NOU 2013:4 300).

Den nye filmmeldingen ser ut til å ha tatt inn over seg dette perspektivet, da det ikke legges opp til en slik regnskapsplikt for kvantifiserte målformuleringer. Hoveddelen av meldingen har et mer instrumentelt fokus på å reformere tilskuddsordningene ved å legge ”til rette for at en mer profesjonell bransje selv tar ansvar” (Meld. St. 30 2014-2015: 52). Hovedgrepet er som sagt å gi ”rammevilkår hvor filmselskapene kan utvikles og styrkes” og ”bidra(r) til sunn økonomi i norsk filmindustri” (ibid: 53). Formuleringene om filmens kulturelle verdi og samfunnsrolle er slik sett en noe fremmed diskursiv praksis i meldingen.

Kapittel ”1.2 Regjeringens filmpolitikk” tar et langt steg i retning av å begrunne filmpolitikken ved sin funksjon for kultur og samfunn. For å identifisere de argumentene som synes stamme fra Kulturutredningen kan følgende være en inngang:

Kunnskap om og opplevelse av vår felles kulturarv styrker identitetsfølelse og tilhørighet til samfunnets ulike fellesskap. Kunnskap om egen og andres kultur utvider forståelsen av det samfunnet vi er en del av (Meld.St. 30 2014-2015: 6).

Filmmeldingen ble aldri vedtatt i den formen den ble fremlagt, men erstattet av ”Filmforliket” året etter, ført i pennen av saksordfører (Ap) for familie- og kulturkomiteen (Inst. 83 S 2015-2016). Ovenstående sitat ble ikke tatt med i Filmforliket. Lenger nede blir Kulturutredningens utlegning om en deliberativ yringskultur og ”demokrati og rettferdighet som kulturpolitikens fundament” (NOU 2013:4: 82) parafrasert:

Et demokratisk samfunn forutsetter at kunst- og kulturlivet evner å bidra til en levende og kritisk offentlighet. Filmbransjen er en vesentlig arena for yring og del av demokratiets infrastruktur (Meld.St. 30 2014-2015: 6, Inst.83 S 2015-2016: 1).

Denne formuleringen blir beholdt i Filmforliket men utelater en videre utledning av hvordan film kan gi:

... viktige bidrag til den offentlige samtalen. ... hvordan vi fortolker oss selv, vår samtid og vår historie speile samfunnet vi lever i ... Det er blant annet gjennom variasjon i format vi kan få det yringsmangfoldet som er nødvendig for en demokratisk meningsutveksling (Meld.St. 30 2014-2015: 6).

¹⁰ Originalteksten viser her til fotnote 5: NOU 2002: 8 Etter alle kunstens regler.

Parallelt med et slikt resonnement hvor ”[H]ovedbegrunnelsen for norsk filmpolitikk er av kulturpolitisk art” (Meld.St. 30 2014-2015: 6, Inst.83 S 2015-2016: 1) legges premisser for en argumentasjon som strider mot tilrådingene i Kulturutredningen: ”Regjeringens kulturpolitikk tar utgangspunkt i den egenverdien kultur har for den enkelte” og ”[S]amtidig er film også av næringspolitisk betydning” (ibid). Kulturutredningen er klar på at statens engasjement i kulturpolitikken ikke kan legitimeres ved sin egenverdi (NOU 2013:4: 63)¹¹. At det i tillegg knyttes an til kulturens egenverdi for den enkelte, medfører en sirkelslutning ved at det jo er i kunst og kulturlivets relative eksistens at smakspreferanser og verdinormer dannes i første omgang. Kulturutredningen advarer også mot å knytte kunst og kulturaktiviteter opp mot en forventning om utvikling av kreative næringer, da kulturpolitikken vil bli diskreditert om næringsdelen ikke lykkes (ibid: 82). Lenger nede slutter meldingen seg til Engerutvalgets kritikk av tidligere filmpolitikk:

I Kulturutredningen fra 2013 framhevet Enger utvalget at trykket i filmpolitikken lenge har vært på kommersielle filmer snarere enn kunstnerisk dristige og nyskapende filmer. Denne regjeringen vil vektlegge både kvalitet og formidling for å sikre godt innhold og økte inntekter, og på den måten også styrke økonomien i bransjen samt bransjens muligheter til å investere i nytt innhold (Meld.St. 30 2014-2015: 7, Inst.83 S 2015-2016: 2).

Problemet med satsingen på kommersielle filmer for å nå de kvantitative målkravene i Veiviseren, skal altså løses ved mer vellykket kommersialisering av alle filmer. Et slikt optimistisk syn på at økonomiske virkemidler vil medføre den ønskede måloppnåelsen, er gjennomgående:

Flere alternative finansieringskilder bidrar til å sikre faglig uavhengighet, fremme mangfold i kunst- og kulturproduksjonen og styrke sivilsamfunnets engasjement og forståelse for kunst og kulturliv i samfunnet (Meld.St. 30 2014-2015: 6, Inst.83 S 2015-2016: 1)

Holdt opp mot Rysseviksrapportens (2014a: 11) fremstilling av en ad-hoc bransje hvor 3 av 4 filmer går med underskudd og Moe Skarsteins (2014) dokumentasjon av svak kunstnerøkonomi og en betydelige egeninnsats, vil det trumfe samtlige mål i Veiviseren om regjeringen virkelig skulle lykkes med å ”legge til rette for en bærekraftig norsk filmindustri” (Meld.St. 30 2014-2015: 6, Inst.83 S 2015-2016: 1). Dette skal nås ved å: ”stimulere til at filmbransjen utnytter filmenes inntjeningspotensial til fulle (ibid: 7, 1)¹².

¹¹ ”At kunst og kultur har egenverdi, er opplagt for de fleste som interesserer seg for kunst og kultur. Det forteller oss at noen interesserte mennesker opplever disse uttrykksformene som verdifulle, men det gir oss ikke et tilfredsstillende svar på spørsmålet om hvorfor samfunnet skal prioritere å gi støtte til disse aktivitetene, på bekostning av andre formål” (NOU 2013:4: 63).

¹² Ved gjentatte samsvar mellom Filmmeldingen og Filmforliket, vil referansen (ibid 7, 2) som her, vise til side 7 i Stortingsmeldingen og sidetallet etter komma til Filmforliket.

De to avsnittene som omhandler den regionale satsingen er beholdt, med unntak av en kort setning som innleder fremstillingen: ”Kulturen er der folk er” (Meld.St. 30 2014-2015: 7). Det er mulig denne er strøket fordi den anses som en overflødig tautologi, eller er upresis i og med at kulturelle kvaliteter også gjenspeiles i artefakter, arkitektur og landskap (eksempelvis kunstverk, instrumenter eller kulturlandskap). Dette er imidlertid eneste eksempel i Filmforliket på at man har gått inn på setningsnivå i redigeringen av Filmmeldingen. En nærliggende forklaring kan være at satsingen på regional filmutvikling nettopp ikke er basert på demografi men geografi, og at formuleringen slik vil kunne vendes til et motargument. Dette bekreftes i målformuleringen i kapittel 2.4 : ”Regjeringen vil tilrettelegge for solide, regionale kraftsentre som kan utgjøre en reell motvekt til miljøet i det sentrale Østlandsområdet” (ibid: 12, 4). Formuleringen gjentas i kapittel 7.3 hvor departementets vurderinger av den regionale filmpolitikken legges frem (ibid: 71, 9). Støtte til regionale fond vil kunne gi en slik effekt, men ved å følge samme logikk i fordelingen av midler til de regionale sentrene - som nå også omfatter det sentrale Østlandsområdet - oppnår man kun å bøte på problemet ved å innføre et nytt. I og med utdifferensieringen av oppgaver fra NFI til de regionale sentrene, kan vi nå si at vi har fått to nivåer i filmpolitikken virkemiddelapparat. For å oppnå et slikt rettferdighetsmål må tiltakene søke intern ballanse i nivåene for å oppnå tilsiktet effekt.

Tre forhold som kjennetegner filmen defineres som ”underholdning, et selvstendig kunstuttrykk og et medium som gjenspeiler historien og samtiden”(Meld.St. 30 2014-2015: 6). Dette avspeiles i legitimeringen av støtteordningene: ”For å sikre norske filmproduksjoner av høy kvalitet basert på norsk språk og kultur, har det derfor blitt ansett som nødvendig med offentlig støtte til slik virksomhet” (Meld.St. 30 2014-2015: 6, Inst.83 S 2015-2016: 1). Utover dette blir det ikke anført andre kriterier for kunstnerisk kvalitet, men det skrives om høy kvalitet, bredde og kvalitet, høy internasjonal standard og at kvalitet er vanskelig å måle: ”det er likevel viktig å legge til rette for at bransjen hele tiden utfordres på og konkurrerer om å skape stadig bedre filmer” (ibid: 7, 2). Et betimelig spørsmål er hvilke kjennskap til den beskrevne virkelighet som her legges for dagen, og hvilke incitamenter de mon ha i tankene.

Når politikken skal omsettes i filmpolitiske mål i kapittel 2, blir kvalitetsmålet nok en gang koblet til mangfold: ”Et bredt og variert filmtilbud av høy kvalitet” (ibid: 11, 4). Skillet mellom kulturell verdi og kunstnerisk kvalitet har vi referert tidligere. Resten av avsnittet er ikke tatt med i Filmforliket, og da heller ikke formuleringen om at ”[B]redden og mangfoldet

i det norske samfunnet må representeres” (Meld.St. 30 2014-2015: 11). Derimot beholdes målformuleringen om at ”[A]lle grupper i samfunnet bør ha tilgang til gode kunst og kulturopplevelser”, ”filmene skal realisere sitt kulturelle og økonomiske potensial”, ”[D]en høye norskandelen i kinomarkedet bør opprettholdes”, samt at ”[R]egjeringen vil i større grad vektlegge film som næring” (Meld.St. 30 2014-2015: 11-12, Inst.83 S 2015-2016: 4). En formulering om at ”alle norske filmer er en del av et kretsløp ... og kunstneriske ambisiøse filmer bidrar til å vise vei og sette nye standarder” (Meld.St. 30 2014-2015: 12) også for mer kommersiell film, tas ikke med i Filmforliket. I det øvrige videreføres de store linjene i filmmeldingen. Av stridssakene er det enighet om å åpne for en insentivordning, men forslaget om å skille cimenatekdriften ut fra statens oppgaver reverseres.

Mangfoldsutredningen (NOU 2017:7) adresserer et demokratiproblem ved at ”[D]e redaksjonelt styrte mediernes tradisjonelle forretningsmodeller svikter, og finansieringen av maktkritisk og samfunns viktig journalistikk er satt under press” (ibid: 155). For å imøtegå en slik systemsvikt, er ett av tiltakene ”... å styrke den offentlige delfinansieringen av norsk dokumentarfilm gjennom Norsk filminstitutt.” (ibid: 175). Både dokumentarfilm og drama tillegges en deliberativ funksjon i den norske offentligheten. Dette perspektivet vil vi bygge videre på i teorikapitlet, samt hvordan verdiene demokrati, rettferdighet og mangfold kan harmonisere med kunstneriske kvalitetskriterier (NOU:2013:4: 60-4). I kapitel 5.0 som innleder fremleggelse av empirien, gis en kort oppsummering av målkravene over samt målformuleringene i NFI forskriften (gyldig fra 01.01.2017) hvor NFI og informasjon til søkerne på NFIs hjemmeside.

Diskursen norsk film

Flere aktører tar nå til orde for en større diskurs om hva vi vil med norsk film (Engelstad 2012 og 2011, Eidsaa Larsen 2013, Kielland 2015, Lismoen 2017a). Formatene og medievanene er i rask endring, pengestrømmene til dels sviktende - men produksjonen av innhold er historisk høy og stigende (Ryssevik m.fl. 2014a, Fennesay 2017). Aktørene i bransjen rapporterer om en stadig tøffere hverdag for å kunne livnære seg av skapende virksomhet, samtidig som det utdannes om lag 500 nye film og tv-arbeidere årlig (Helgesen 2015). I utredningen om kunstnerøkonomien omtales dette som et strukturelt problem, som ”et press mot bunnen” (Moe Skarstein 2015).

Samtidig var 2016 året da målene som fulgte fra *Veiviseren* (St.meld. 22 2006-2007) om høye publikumstall og prestisjefulle filmpriser gikk i oppfyllelse. Man må tilbake til 1983 for å finne et bedre kinoår, og for norsk film helt tilbake til 1975 (Film og Kino 2017).

Dokumentaren ”Nowehre to hide” vinner hovedprisen ved Amsterdam internasjonale filmfestival som første norske film, slik ”Louder than bombs” vinner Nordisk råds filmpris - og nå sist ved Emmyprisen til *Mammon II* (Film og Kino 2017, Rushprint 12.04.2017, 13.04.2017 og 21.11.2017). Men ser vi bak tallene, oppdager vi at det ikke er de samme filmene som lokker hjemmepublikummet til kinoen som vinner anerkjennelse i utlandet. Kort fortalt er det adaptasjoner av kjente univers, historisk nostalgi og underholdende genrefilmer i norsk innpakning som selger popkorn og kinobilletter, mens utfordrende dokumentarfilm og tv-serier tjener som kulturell identitetsmarkør for det norske utad (Film og Kino 2017, Iversen 2017). Symptomatisk for splittelsen i kinokulturen, er at ”Louder than bombs” solgte under 20 tusen billetter på kino i Norge (Film og Kino 2016). Man kan man spørre i hvilke grad den beskrevne suksessen for norsk film innebærer måloppnåelse (Iversen og Solum 2010: 318-23): filmer ”som utfordrer og når ut til et stort publikum i Norge og internasjonalt” (St. Meld. 22 2006-2007: 43). Hver for seg er begge sidene av målene oppnådd, men det er vanskelig å peke på en film fra 2016 som *både* utfordrer og når et stort publikum.

Hva vil en slik splittelse av høy og lavkultur kunne bety for filmkulturen på sikt? Er det bærekraftig å bruke filmens storstue til å kapitalisere på menigmanns trang til adspredelse og nostalgi innpakket som et kulturprodukt? Hvilke kinovaner, kompetanse og interesse for film skaper dette hos publikum i kommende generasjon? Vil en praksis med eksport av kunstneriske filmer versus popcornfilm for hjemmemarkedet kunne opprettholde støtteordningens legitimitet på sikt? Dersom vi ser filmkulturen som en fellesressurs vi både investerer i og høster fra, kan vi da si at en underkommunisert side ved dagens suksess for norsk film samtidig innebærer en utarming av den kulturelle kapitalen i filmkulturen?

Eller må vi se en slik differensiering som uttrykk for at filmpolitikken virker, at handlingsrommet til forvaltningen i utøvelsen av det kunstfaglige skjønn åpner for partikulære prosjekter som våger å ”realisere sitt kulturelle og økonomiske potensial” (Meld.St. 30 2014-2015: 11)? Sannsynligvis ligger også noe av svaret utenfor denne undersøkelsens område; på distribusjon av film og å utvikle kinoens samfunnsfunksjon som et rom for fellesskap med vekt på den egne, affektive interessen for mediet: ”... på en slik måte at publikum blir engasjert, underholdt og begeistret” (ibid).

3 Teori

For å kunne bygge en fornuftig diskusjon rundt disse spørsmålene, må man først sannsynliggjøre at det virkelig er en sammenheng mellom filmens estetiske verdier og normative verdier for individ og samfunn. At film ikke oppstår i et ideelt, interesseløst rom, men er betinget av og virker inn på tiden og samfunnet den er en del av. Jeg har derfor valgt å veksle mellom å se *film som en språklig praksis* – og å se *denne praksisen som ladet av makt*. Med dette mener jeg å trekke opp et kontinuum for diskusjonen. I den ene enden *rene* teorier om filmens kommunikative funksjon for mennesker og samfunn, på den andre siden *ladede* teorier om symbolsk makt, hegemonier og diskursiv makt.

Som viktigste teoretisk grunnlag for denne studien, har jeg valgt Hans van Maanen (2009) syntese av moderne kunstsosiologi og kunstfilosofi i ”How to Study Art Worlds”, teorier og modeller jeg ønsker å anvende på empirien. Til slutt vil jeg også ta med en kort avklaring av film som språk eller stil basert på David Bordwell’s (1999) ”On the History of Film Style”, og i vår sammenheng, hvordan utviklingen av filmisk stil bør ses som knyttet til de konkrete praksisene og betingelsene filmskaperne arbeider under på et gitt punkt i filmens og samfunnslivets historie.

Filmkulturen – forstått som system.

Siden et sentralt teoretisk anliggende er å undersøke relevansen for van Maanens (2009) begrep om *kunstverden* for å forstå *filmkulturen* i Norge, skal vi tilstrebe en adaptasjon i fremstillingen av det teoretiske rammeverket. Viktigste avvik fra van Maanens terminologi er bruken av *filmkulturen*, der en direkte analogi ville vært *filmverden*. For teater eller billedkunst er en direkte begrepsoverføring naturlig, men filmverden er nært forbundet til den populære fremstillingen av kjendiseri og glam, og det etablerte norske begrepet om filmkulturen vil derfor bli brukt her om filminstitusjonen¹³ som totalitet. Med utgangspunkt i van Maanen (2009: 7.) blir slik denne teoretiske undersøkelsens credo:

*Å finne ut hvordan organiseringen av filmkulturen tjener filmkunstens funksjon i samfunnet.*¹⁴

For å kunne diskutere måten dette skjer på innen filmutvikling, må produksjonsbetingelsene kunne relateres til hva slags filmkultur vi ønsker oss og hvilke funksjon filmkunsten kan ha

¹³ *Filminstitusjonen* er heller ikke ønskelig da begrepet kan knyttes til ulike former for institusjonalisme innen sosiologi og statsvitenskap (se for eksempel Hall og Taylor 1996).

¹⁴ Min oversettelse, her tilpasset undersøkelsens objekt. Dette vil gjelde alle adaptasjoner og sitater fra van Maanen (2009) i det følgende.

for samfunnet. Vi skal derfor trekke noen store linjer i van Maanens modell før vi kommer tilbake til produksjonsbetingelsene.

I første del diskuterer van Maanen hva kunstsosiologien sier hva kunstverdenen er, eller riktigere; hva den *gjør*. Begrepet *kunstverden* tar utgangspunkt i Dickie's erkjennelse av at kunstverk ikke lenger kan avdekkes med det blotte øye. Verket "tilhører en atmosfære ... av kunstteori, kjennskap til kunsthistorien: en kunstverden (Dickie sitert i van Manen 2009: 19). Bordwell tematiserer nettopp historien om filmens stil som en lang kjede av oppdagelse, replikasjon, forstørrelse og syntetisering av tekniske og formmessige skjemaer som forutsetter tilskuerens forkunnskap for at det skal gi mening – enten det er et brudd med eller gjentakelse av stilistiske konvensjoner. På samme måte arbeider filmskapere, som også ser film, innenfor en tradisjon av tidligere verk (Bordwell 1999: 149-157). Vi kan derfor si at Dickie's premiss også gjelder for film, som innleiret i stilistiske konvensjoner og formale preferanser som krever forkunnskap, en brukerkompetanse, en *filmkultur*.

Van Maanen går deretter gjennom en betydelig kanon frem til i dag innen kunstsosiologien, forfattere som hver for seg gir betydelige bidrag men som skriver i ulike og motstridende teoretiske tradisjoner. Hos Bourdieu (1993: 37-41) omtales kunstfeltet som omfattet av kringliggende økonomiske og politiske maktfelt. Det er den feltspesifikke kapitalen som definerer agentens posisjon i feltet, feltets yttergrense og feltets autonomi. Desto høyere spesifikk kapital feltet innehar, jo mer uavhengig vil det kunne operere i forhold til det kringliggende maktfeltet. Det innebygde avhengighetsforholdet avleder en kamp om kunstens autonomi, og her er den feltspesifikke kapitalen avgjørende (ibid: 41). Sosial, kulturell og materiell kapital, makt og autonomi er altså nært forbundet hos Bourdieu. Deltakerne er agenter som forsvarer eller streber etter posisjoner i feltet, i relasjoner og maktforhold som omtales som objektive (Bourdieu 2002). I vår sammenheng er vekslingsforholdet mellom kulturell og økonomisk kapital viktig. Definisjonen av kulturell kapital skjer gjennom smaksdommer, eller distinksjoner. Å ha den riktige smaken blir slik avgjørende for å få tilgang til andre kapitalformer. Og i et slikt spill om sosial prestisje, kan de som definerer den gode smaken, trendsetterne, vise seg å ha like mye makt i filmfeltet som de som innehar den formelle makten til å avgjøre hvilke prosjekter som skal realiseres (ibid). Overført til vår undersøkelse, kan vi da snakke om et mer og mindre autonomt filmfelt innlemmet i økonomiske og politiske maktstrukturer, hvor agentene gjennom å bli distingvert gjennom filmskoler, filmpresse og filmfestivaler – søker å øke sin kulturelle kapital for å komme i en

posisjon hvor de kan realisere nye verk. Spørsmålet om feltets autonomi versus kringliggende maktfelt vil ha relevans her, og dermed filmkulturens mulighetsbetingelser og samfunnsforpliktelse sett i lys av vekslingsforholdet mellom kapitalformene.

Van Manen krediterer feltteorien for sitt bidrag til å forstå hvordan kunstfeltet struktureres i form av en generell teori, men kritiserer dens manglende fokus på kunstens virkning på kringliggende felt. I spørsmålet om feltets autonomi, er kringliggende maktfelt til stede, men fokuset er ensidig på hvordan dette virker inn på kunstfeltet. Van Manen etterlyser hvordan kunsten oppnår virkning i samfunnet ved å opplyse og inspirere til handling, altså mer i tråd med Habermas teori om kommunikativ handling (van Manen 2009: 130, 254-5). Andre kritiske innvendinger som feltteoriens reduksjon av kunsten til en arena for interessekamp, overlates i stor grad de andre forfatterne som Heinich (ibid: 88-90) og Gielen (ibid: 74, 83).

Van Maanen er ikke imponert over kritikken fra den ”uteoretiske” *aktør-nettverk* teorien (ibid: 74-5), men finner bedre argumenter i Luhmans eleverte systemteori - som nærmest oppløser individet som objekt for sosiologien. Sosiale systemer forstås ikke lenger som relasjoner mellom mennesker, men *mellom kommunikasjoner*. Mennesket er selv splittet i flere systemer som fordøyelses- respirasjons- nerve- og det *psykiske* systemet. Hvor Bourdieus ladete sosiale teori starter og slutter i antakelsen om at vi mennesker ikke eier våre egne liv men beror i bunn og grunn på våre omgivelser, tar Luhmann det motsatte utgangspunktet, at hjernen er alene. Dette er like mye et filosofisk som et empirisk grep, noe som åpner for fruktbare koplinger til kunstfilosofien og spørsmålet om kunstens verdier og funksjoner (ibid: 105-8). Dette fordi erkjennelsen av psyken som et avgrenset system fremtvinger en mer kompleks kommunikasjonsteori for å forstå språket og kunstens funksjon i sosiologien. Luhmanns selverklærte¹⁵ empiriløse teoriutvikling får slik som konsekvens at feltet åpnes for mer empirinær data fra eksempelvis kognitiv psykologi og rasjonell valgteori – eller en nyansert nærlesning av data fra kunstfeltet.

Hos Luhmann er det altså kommunikasjonen som er det strukturerende prinsipp mellom operasjonelt lukkede systemer, ikke ulikt slik Foucault definerer hva diskursene primært *gjør* (ibid: 140, Aakvaag 2008: 238). Og i likhet med diskursteorien, er det de binære kodene som definerer diskursen – eller gyldig mening i systemet hos Luhmann. Vitenskap struktureres av

¹⁵ ”Mitt (forsknings) prosjekt lød den gang og siden: samfunnsteori; kostnader: ingen; varighet: 30 år.” (Luhmann i Aakvaag 2008: 229). Dessverre ble det bare 29 år.

sant/ ikke sant, økonomi av overskudd/ underskudd, jussen ved rett/ galt, og disse kodene definerer systemets basiske struktur og kommunikasjon – og hvor de mister sin gyldighet, systemets yttergrense og lukkethet (ibid: 118-9, Aakvaag: 240-43). På tross av sitt motsatte teoretiske utgangspunkt, er altså konklusjonen den samme hos Bourdieu (1993), som definerer feltets yttergrense som der den feltspesifikke kapitalen mister sin gyldighet. Samtidig er kommunikasjon mellom systemene mulig, innen kunsten ved at den samler publikum fra høyst ulike deler av samfunnet til ulike sammenkomster og erfaringer. Hvorvidt formidlingen skjer på kunstens premisser eller ikke, avhenger av kunstens integritet og autonomi (van Maanen 2009: 132-4). Dette forklares ved at kunstverk er ”sanselig perseptuelle objekter” (ibid) og ved den sosiale kompetansen hos personer i funksjonelt differensierte samfunn. Personer forstås som en ”møteplass – grensesnitt – mellom sosiale og psykiske systemer”, som beveger seg mellom ulike systemer og forstår etter hvert de skrevne og uskrevne reglene for kommunikasjon i de ulike subsystemene (Aakvaag 2008: 247). Siden kunst dreier seg om spill eller lek med former, må en binær kode for kunst bestemme hva som passer eller ikke i estetisk form:

”... hva har det faktum at forestillingskraften er fundamental for kunstsystemet å si for bestemmelsen av systemets binære kode? En kode som typifiserer alle operasjoner innenfor systemet, og ved å gjøre dette, distingverer det fra andre sosiale systemer. I denne hensikt, og for å uttrykke Luhmann’s ideer om det partikulære ved kunstsystemet, vil det være bedre å kalle dets binære kode *stemmer/ ikke stemmer med imaginære former*” (van Maanen 2009: 119).

Van Manen peker også på at forfatterne er enige om at kunsten *gjør* noe, og at produksjon og resepsjon er gjensidig bundet sammen (van Maanen 2009: 125-134). Uenigheten består mest vesentlig i om vi skal se kunsten som en *verden*, et *felt*, et *aktør-nettverk* eller et *system*. De tre første tradisjonene kan *fra en viss avstand* befrukte hverandres funn uten større problemer, hvis man ser bort fra det ontologiske spørsmålet om hva som kommer først av strukturen eller aktøren. Det er fortsatt agenter eller aktører som skaper ytringer og (reproduserer) strukturer (ibid : 139). Men hos Luhmann er det altså kommunikasjonen som skaper feltet, nettverket eller verdenen. Begge modellene er plausible, noe som gjør at spørsmålet kan løses i ”en dialektikk mellom strukturer og kommunikasjoner” (ibid: 141).

Hovedanliggende for å undersøke hva kunstnerisk form gjør eller utretter i møte med det psykiske systemet, blir dermed å undersøke ”hva som skjer i persepsjonshandlingen og resultatet av denne i form av en mulig endring av perseptuelle skjemaer” (ibid: 142). Selv om dette kan betegnes som kognitiv psykologi, er det et svært viktig poeng for å kunne diskutere hva vi vil med filmen, samt diskusjoner om hvordan konteksten i kunstformidling legger til

rette for eller utelukker et slikt andre ledd i persepsjonshandlingen. Dette synes å være en nøkkel – et omdreiningspunkt - for vann Manens skjemaer og modeller for kunstverdenen. Vi kan da sette opp følgende modell.

fig 3.1. Hva film kan utrette, mediert av distribusjon (van Manen 2009: Fig 6.1:143)

(kausaltretningen går som i en matrise, nedenfra og opp, og fra venstre mot høyre)

	PRODUKSJON	DISTRIBUSJON (2)	KINOVISNING DVD/VOD/TV	KONTEKSTUAL- ISERING
RESULTAT	Antall: adaptasjoner genrefilmer historisk cith barnefilmer dokumentar kunstnerisk utenforfilm	Solgte bill/seere adaptasjoner genrefilmer historisk cith barnefilmer dokumentar kunstnerisk utenforfilm	Kvantitative Og Kvalitative kunstneriske erfaringer i ulike segmenter -	(Nye) Måter å se verden på (3 c)
PROSESS	NFI Regionale- filmsenter Produsent Meritter Kortfilm Filmskoler	Int. nasj. priser Nasj. priser Festivaler Distributør avtale tv-nett distr.	av befolkningen (persepsjons- handlinger) (3 a) ---→	Konfrontasjon med eksisterende perspektiv- konstruksjoner (3 b)
ORGANISAS- SJONS STRUKTURER	O R G A N I S A	T O R I S K E	B E T I N G E L	S E R (1)

Om vi ser på feltene i tabellen merket (3 a – b og c) handler dette om hvordan filmkunst gjennom å utfordre perseptuelle skjemaer hos den enkelte kan ...

”relateres til og muligens innvirke på sosiale identiteter, konvensjoner, forventningsstrukturer og endatil ideologier – og særskilt hvordan dette forholdet og muligheten for påvirkning er organisert (*ibid: 144*).

Van Maanens utlegning og modeller fokuserer på kunst, og tar avstand fra å omtale kultur som et synonymt begrep. Slik får adaptasjonen i fig. 3.1 noe begrenset gyldighet for filmkulturen i Norge, da denne omfatter langt mer enn det vi regner som kunst.

Modellutviklingen vil likevel ha relevans i forhold til: a) hvordan vi distingverer kunst og kulturprodukter, b) at kulturprodukter også kan inneholde kunstneriske kvaliteter og c) kulturprodukter kan identifiseres til å ha motstridende eller motsatte effekter av det som skisseres i modellen for hva filmkunst kan utrette (altså befeste identiteter og ideologier).

Hvordan filmtekster leses i andre kontekster enn kinovisning for *kjennere* kan selvsagt variere, men i noen grad må vi påregne at en mer og mindre utfordrende stil treffer publikum til tross for at ulike referanserammer og binære koder lukker forståelsesgrunnlaget innenfor ulike sosiale systemer. Da kan filmen oppleves som uforståelig og dermed truende for tilskuere som liker å få bekreftet sin tro på at verden er grunnleggende koherent og forståelig (Goffman 1992, Lacy 2000) Virkeligheten følger slik fiksjonen som ”den umarkerte siden av kommunikasjonen” (Luhmann sitert i van Maanen 2009:189). Et paradoks man slik kan ende opp i, er at en utfordrende film avvises av de segmentene av publikum som kunne hatt mest utbytte av å se den, mens den innvidde kretsen går glipp av utfordringen filmen gir ved at den bekrefter deres kunstsyn og dermed orientering i verden. Om film skal måles ved sin funksjon for samfunnet, bør måloppnåelse ses i forhold til den grad verket når ut over sin definerte målgruppe. La oss foreløpig omtale dette som (relativ) *segmentkonvergens*. Det viktigste spørsmålet her blir imidlertid hvordan filmkulturen er strukturert med tanke på hvordan ulike formale krav betinger hvordan man lager film – og dermed hva filmen kan utrette. Hvordan innvirker filmstøtteordningen på prosessene film blir realisert gjennom?

Det kunstfilosofiske resonnementet bygges inn i teoriutviklingen gjennom Luhmann som åpner sin sosiale kommunikasjonsteori for et slikt perspektiv.

”Kun innenfor en differensiert distinksjon mellom en virkelig og fiktiv, innbilt virkelighet kan et spesifikt forhold til virkeligheten oppstå, hvorpå kunsten søker ulike former – enten å ’imitere’ det virkeligheten ikke vil vise (...) å ’kritisere’ virkeligheten for hva den ikke vil innrømme (...), eller å bekrefte virkeligheten ... En annen hensikt vil være å adressere tilskueren som individ og provosere fram en situasjon hvor han konfronteres virkeligheten (og til sist seg selv) og lærer seg måter å se den på han ellers aldri ville lært i det virkelige liv” (Luhmann 2000:143, sitert ibid :119).

I tillegg til at det her helt konkret pekes på hva kunsten kan utrette, er det to viktige poeng å ta med videre. Fiksjon er en forutsetning for å forstå virkeligheten: uten en forestilling av verden som avviker fra virkeligheten (språk, religion og kunst) vil verden simpelthen forbli udiskutabel; den er slik den er (Luhmann 2000: 142, min oversettelse). Språket og kunsten må slik ses som en grunnleggende fellesressurs som muliggjør og utvikler vår samfunnsform. Det andre poenget er at kunstnerisk fiksjon kan gi erfaringer og erkjennelse som ikke er mulig å frembringe gjennom hverdagslivets sysler - intet mindre.

Van Maanen finner belegg for den samme tankerekken innen kunstfilosofien:

Det er tvert i mot først språket som bringer det værende inn i det åpne som værende. Der hvor språket ikke fremtrer, som i steinens, plantens og dyrets væren, der er det heller ingen åpenhet for det værende, og dermed ingen åpenhet for det ikke-værende og det tomme (Heidegger 2000: 88).¹⁶

¹⁶ Heidegger sier samtidig det motsatte om språket; at begrepets rasjonalitet kan stå i veien for kunsterfaringen. For å berge kunsten fra vår tids dualisme mellom natur og kultur, tenkning og sanselighet, subjekt og objekt, er Heideggers prosjekt å

En slik måte å se verden på innebærer et radikalt brudd med *common sense*. Som vi skal se, deler det likefullt et grunnleggende premiss for senere retninger som sosialkonstruksjonisme og diskursteori (W Jørgensen og Philips 1999: 17) og Luhmanns postulat om språkets og kunstens funksjon for å forstå det værende som mer enn tautologien *det er hva det er*.

Estetiske verdier => sosiale funksjoner

Lek med form og konsepter er det som konstituerer begge sider i kommunikasjonen av kunst. Spillet mellom uttrykk og innhold, form og substans må også legges til grunn for postmoderne kunst, da virkeligheten uunngåelig også er til stede i abstrakte arbeider – som *kommunikasjonens umarkerte side* (ibid: 189). Vi kan ikke ha noe abstrakt, uvirkelig uten å anerkjenne eksistensen av det konkrete og virkelige som verkets *bakside*. Det er ”diskrepansen mellom form og substans i et verk som skaper distanse til de ordinære konseptene [hvormed] virkeligheten blir oppfattet og forstått” (ibid: 190). I dette ligger også distinksjonen mellom komfortable og utfordrende kunsterfaringer. Komfortabel estetisk produksjon aktiverer eksisterende perseptuelle skjemaer til glede for tilskueren. Dette har også viktige funksjoner for samfunnet. Utfordrende estetikk skaper

”A1) en glede ved å erfare nye persepsjoner og A2) gleden ved engasjementet av forestillingskraften for å kunne forene form og substans i en ny, meningsfull persepsjon” (ibid: 192).

Forfatteren gjør videre et skille mellom kunstens *iboende* (intrinsic), *tilstøtende* (semi-intrinsic) og *utvendige* (extrinsic) verdier og funksjoner. Mens A1 og A2 alltid er til stede i kunstnerisk kommunikasjon, er tilstøtende verdier og funksjoner ikke en nødvendig følge, og kan dessuten bæres av andre kommunikasjonssystemer (ibid). Langs den andre akse skiller det mellom komfortabel og utfordrende estetisk kommunikasjon:

definere kunsten som verk versus vår opplevelse av den. Det er tvert om ”...verket som bestemmer relasjonen til subjektet” (Øverenget og Mathisen i Heidegger 2000:149). Vår hang til å se kunst som en individuell opplevelse reduserer kunstens rolle til synsing og føleri som må vike for vitenskapens definisjonsmakt. Samtidig avskjæres vi fra kunsterfaringen ved å setter oss selv over kunsten, gjør den til et objekt for nytelse, noe som fungerer som en bekreftelse på vårt herredømme (Ibid: 155). Kunsten er skapende og dermed like nærme naturen som kulturen, væren og tilblivelse. Den er ikke på utsiden eller over tingene - den går rett inn i det værende og blir ”delaktig i det værendes frembringelse” (Ibid: 138).

Fig 3.2 Verdier og funksjoner av estetisk kommunikasjon på det personlige plan
(ibid: 195; Figure 7.2 - min oversettelse).

	Komfortabel		Utfordrende (kunstnerisk)	
	Verdier	Funksjoner	Verdier	Funksjoner
Iboende (intrinsic)	<ul style="list-style-type: none"> - Aktivering av eksisterende perseptuelle skjema - Gjenopplevelse og glede (av det gjenopplevde) av kjente persepsjoner (gjenkjennelse) - Produksjon av eksisterende representasjoner 	<ul style="list-style-type: none"> - Bekreftelse av verdien av eksisterende perseptuelle skjema - Bruke forestillingskraften - Bekreftelse av personlig identitet 	<ul style="list-style-type: none"> - Utfordring Av perseptuelle Skjema - Bruk og glede (av bruken) av forestillingskraften for å håndtere diskrepansen mellom form og substans - Produksjon av nye representasjoner 	<ul style="list-style-type: none"> - Mulig utvikling av nye perseptuelle skjemaer - Utvikling av forestillingskraften - Utvikling av personlig identitet
Tilstøtende semi- (intrinsic)	<ul style="list-style-type: none"> - Bruk (og glede ved bruk) av følelsessystemet - Frembringe informasjon - Erfaring og glede (ved erfaringen) av å dele kjente følelser, representasjoner og konsept med andre 	<ul style="list-style-type: none"> - Regulere følelser - Utvikle kunnskap og innsikt - Styrke sosial identitet 	<ul style="list-style-type: none"> - Bruk (og glede av bruken) av følelsessystemet - Frembringe informasjon - Erfaring og glede (av erfaringen) av å dele nye representasjoner, følelser og konsept med andre 	<ul style="list-style-type: none"> - Regulere og utvikle følelsessystemet - Utvikle kunnskap og innsikt - Utvikle sosial identitet
Utvendig (extrinsic)	<ul style="list-style-type: none"> Erfaring av verdien ved avkobling > Erfaring av sosial verdi > adskilt fra den spesifikke estetiske verdi Erfaring av økonomisk verdi > som karakteriserer kunstneriske ytringer Erfaring av informativ verdi > 			

Mens kolonnen for verdier er direkte knyttet til den personlige kunsterfaringen, peker kolonnen for funksjoner frem mot en mulig sosial effekt, som her betyr evnen til å samhandle og kommunisere i både horisontalt og vertikalt differensierte samfunn. Selv om Luhmann hevder at moderne samfunn hovedsakelig er horisontalt differensiert, skal vi huske hans egne ord om at han kun hadde interesse for teori (Aakvaag 2008: 229). Bourdieus (1993) feltteori som differensierer feltet både horisontalt og vertikalt er derimot belagt med betydelig mengde empiri, og legges til grunn i denne sammenhengen.

Det første steget for å forstå mennesker med ulik sosial bakgrunn, er ofte å legge fra seg sine personlige briller og være åpen for at det finnes andre måter å se og tolke virkeligheten på. Skjemaet gir slik en instruktiv oversikt over forskjellene mellom det komfortable og utfordrende i kunsterfaringen; mellom bekreftelse og mulig utvikling av sine vante synsmåter; mellom å ta i bruk og utvikle forestillingskraften; bekrefte eller også utvikle identitet. Et slikt skjema er et godt utgangspunkt for å diskutere filmutviklingsarbeid, da det strukturerer både verdier og funksjoner som kan tydeliggjøre de målene man setter på filmens vegne. I tillegg bør det kunne legges til grunn for en mer nyansert diskusjon kring filmstøtteordningens formål og legitimitet relatert til en samfunnsforpliktelse.

Subsidier og kunstens rolle i samfunnet

Moderne samfunn har utviklet ulike former for subsidiering av kunst, og i Norge omfatter dette også filmområdet. Statlige tilskudd forutsetter både juridisk og politisk forankring, og ”et transparent forhold” mellom bevilgende myndighet og mottakere og forvaltere av tilskudd (van Maanen 2009: 215). Og i de fleste land ivaretas denne autonomien gjennom lov om ytringsfrihet og forvaltningsprinsippet om armlengdes avstand mellom giver og mottaker av tilskudd, altså mellom det politiske og det kunstneriske systemet (ibid: 228-9). Den historisk betingede forankringen vil omfatte statens mål og begrunnelse for støtten, en policy som gjerne sier noe om hva samfunnet forventer å få tilbake fra en slik investering, og dermed også legger føringer for hvordan ordningen forvaltes. Ofte kan dette handle om å representere felles historie og kulturarv, språklig identitet, kulturell diversitet og fremme kunstinteresse og dannelse (ibid: 226-7). Selv om dette ikke er iboende verdier for utfordrende kunst, er det ikke uforenelig å legge til rette for et støttesystem som ivaretar begge deler, *da slike tilstøtende verdier nettopp følger av kunsterfaringer*. Dette forutsetter imidlertid en differensiert ordning, som har ulike kriterier for kvalitet innen ulike domener (Hoefnagel sitert ibid 227). Interessant nok har mere generelle ordninger vist seg å skape mindre grobunn

for nyskaping og formidling av kunstens funksjon i samfunnet (ibid 226). Eller sagt med motsatt fortegn: jo mer presist disse verdiene er definert, jo større sjanse er det for at de kan oppnås. Men en rettsliggjøring av støtten i form av detaljerte regler for avslag og støtte, vil korrumpere kommunikasjonen mellom søker og støttegiver i form av massiv rapportering med diffust innhold (ibid: 235). Minst forenelig med kunstens rolle er det om hovedvekten legges på utvendige verdier som nasjonal identitet og økonomisk synergi (ibid: 224).

Om vi slik anerkjenner tilskuddgivers legitime rett til å forankre filmpolitikken i samfunnsnyttige formål – la oss kort formulere det utilitaristisk som *å fremme det gode liv for flest mulig* – og samtidig at ubehaget i kunsten alltid vil utfordre flertallets hegemoni, hvordan kan disse interessene koordineres i et system som ivaretar begge sider? Van Maanen løser dette ved å introdusere et tredje dikotomi mellom *samfunnsorienterte* vs. *kunstnerorienterte* verdier (ibid: 228). Dette minner om Bourdieus (1993: 49) visualisering av kunstfeltet som strukturert vertikalt og horisontalt etter kapitalmengde. Siden kapitalbegrepet har vist seg for snevert i vår fremstilling da det hovedsakelig beskriver kampen om anseelse og makt, utvides kapitalbegrepet her til å omfatte *kommunikasjonsevne* relatert til *inkluderende erfaring, flankert av og kompromissløs og konform estetikk*. Inkluderende erfaring er her trukket inn i begrepet for å ivareta Lovgivers ønske om at *alle skal med*, men også fordi det er en grunnleggende forutsetning for kunsterfaringen: Hvis kunst handler om et spill eller lek med form og stil, hvordan kan kommunikasjon med andre subsystemer bli mulig hvis filmen oppleves som ekskluderende og ikke inkluderende?

Siden dette må regnes som en reell side ved filmkulturen skal vi forsøke å fange inn igjen noe av den interessekampen og utdefineringen vi finner hos Bourdieu. Ved å bytte side i skjemaet for kategoriene utfordrende og komfortabel estetikk, følger vi venstre- høyreaksen for distribusjon av kapital i feltteorien. Filmproduksjoner vil da veksle økonomisk tilskudd fra staten til kommunikativ kulturell kapital målt etter verdiene: utfordrende og komfortabel filmestetikk. Ved å plote sentrale politiske målkrav inn i - eller over - skjemaet, kan vi få en indikasjon på om verdien *inkluderende* kan forsvare en plass mellom de binære ytterpunktene til van Manen. Så i stedet for å lage en tredje variabel, skal vi prøve å legge de inkluderende verdiene over eksisterende modell, med målkrav fra Veiviseren (St. meld. 22, 2006 – 2007) som konkretiserende data.

Fig. 3.3. Differensiering av kunstnerisk verdi i filmpolitikken.

Sentrale verdier fra Veiviseren (St. Meld. 22 -2006 – 2007: 7, 43-4) plottes inn for å undersøke målkravene. Basert på van Maanen (2009: 193-5, Figur 7.2 og 7.1. unntatt dekorativ estetikk), justert etter Bourdieus (1993) kunstfelt slik Solhjell og Øyen overfører dette til det norske kunstfeltet.

Kretsløp ?	Ekskluderende ?	inkluderende ?	kommersielt ?
Audiovisuell kommunikasjon	Utfordrende filmestetikk		Komfortabel filmestetikk
Mulige verdier og funksjoner	Verdier	Funksjoner	Verdier Funksjoner
Avansert kunstnerisk kommunikasjon	Utfordrende perseptuelle skjema		Bekreftelse av eksisterende perseptuelle skjema
Iboende (intrinsic)	Kunstnerisk dristighet (Internasjonale priser)		Profesjonalitet
	Utfordrer Utvikling av forestillingskraften for å takle diskrepansen mellom form og stoff Nyskaping Talentutvikling Høy kvalitet produksjon av nye representasjoner Utvikling av identitet Mangfold i uttrykksform 40 % kvinner/ menn (25 lang-		Gleden ved å gjenleve kjente representasjoner Talentutvikling produksjon av kjente representasjoner Bekreftelse av identitet identitet filmer)
Tilstøtende semi- (intrinsic)	Gleden ved å aktivere følelser Regulere og utvikle følelses systemet mangfold		Gleden ved å aktivere følelser Regulere følelser målgrupper
Mindre kunstnerisk kommunikasjon	i Tilegnelse og utvikling av informasjon (Filmmiljøer i alle landsdeler)		Tilegnelse og utvikling av informasjon (når et stort publikum)
	Gleden ved å dele nye representasjoner, følelser og konsept med andre Kinokultur fellesskap og - Utvikle sosial identitet (identitet og -		Gleden ved å dele kjente representasjoner følelser, og konsept med andre Kinokultur tilhørighet Styrke sosial identitet tilhørighet) norsk språk, kultur og samfunnsforhold
Utvendige (extrinsic) kvaliteter	Erfaring av avspenning , sosial, økonomisk og informativ verdi adskilt fra den spesifikke estetiske verdi (25 langfilmer) , sterkt produksjonsmiljø, (profesjonalitet) og kontinuitet, 25 pst. av kinomarkedet, eksport av norsk film, mangfold i produksjonskostnad, (filmmiljøer i alle landsdeler),(internasjonale priser) (10 av 15 verdier) Verdier i parentes er dobbeltoppført.		

Figuren gir relativ høy nøyaktighet med tanke på å spesifisere verdienes innplassering. Ved å ta hensyn til statens målkrav om inkluderende verdier, som impliserer ekskluderende verdier, har vi innført tre binære koder og langt på vei mistet klarheten i van Maanens skjema.

Ved å bringe inn det inkluderende som en tredje variabel, ser vi at dette begynner å ligne på Solhjell og Øiens tredelte modell for det norske kunstfeltet, som nettopp er en modifisering av Bourdieus kunstfelt grunnet målkrav som følger med det sjenerøse norske støttesystemet (Dyrstad Nåden Kaos 2016). Om vi bytter ut komfortabel med *kommersiell* og utfordrende med *ekskluderende* har vi de samme tre parameterne som Solhjell og Øiens modell.¹⁷ Det som nå blir klart er at et slikt sosiologisk perspektiv egentlig ikke har fokus på den estetiske produksjonen, men systematiserer hvordan maktfeltet korrumpere kunstverdenen i tre negativt betegnende kretsløp: det kommersielle, det inkluderende og ekskluderende. Styrken i van Maanens modell er nettopp at den bestreber seg på å forstå estetisk produksjon positivt, og definerer sosiale og kulturelle konsekvenser som direkte og indirekte funksjoner ved estetisk produksjon og deltakelse.

De ekskluderende mekanismene ved det høykulturelle slik Bourdieu beskriver det, og det sosialdemokratiske prosjektet med å demokratisere kunsten ved å motvirke slike mekanismer¹⁸, betegner slik to måter å miste det estetiske av syne på. Det økonomiske systemets kvantifisering av kvalitet etter markedsverdi er tidligere omtalt som en reifisering av filmen som vare, til konsum av opplevelsesprodukter. Ved å holde på van Maanens modell, vil dermed slike maktstrategier kun bli identifisert ved at de ikke passer inn i modellen for estetiske verdier og sosiale funksjoner. Ønsket om en form for public scervice policy i filmkulturen, må slik ikke stille premissene for, men ses som nødvendige men uintenderte konsekvenser ved substansielt god estetikk¹⁹. Med et slikt forbehold, skal vi likevel beholde *inkluderende erfaring* som en tredje variabel i modellen. Solhjell og Øiens tre kretsløp tas dermed ikke opp i modellen, men utgjør heller fremstillingens *umarkerte side* ved å definere det som tar fokuset bort fra estetikken.

¹⁷ Ren kommersiell film faller her ut av skjemaet dersom den ikke bærer estetiske verdier, mens i feltteorien ville den havne relativt høyt opp, men helt til høyre.

¹⁸ Tygstrup (2016: 28-9) innleder sin artikkel om "Kultur, kvalitet og tid" ved å oppsummere den moderne velferdsstatens ambisjon om å både legge til rette for kunst av høy kvalitet vurdert av fagfeller, og samtidig formidle denne kvaliteten til flest mulig, altså en demokratisk fordeling av kulturell dannelse og kapital.

¹⁹ Grøgaard (2016) "Om kvalitet under reformbyråkratiet"

En temning av politikken vilje til målstyring av kunstfeltet legges også til grunn av Engerutvalget:

... samfunnsvirkninger av kulturvirksomhet er sidevirkninger av den ekspressive interessen. I mange tilfeller har disse samfunnsvirkningene også karakter av å være det filosofen Jon Elster kaller «nødvendige sidevirkninger». Dette er samfunnsvirkninger som ikke kan oppnås på en planlagt eller regissert måte, og som bare kan oppstå på et uintendert vis²⁰. (NOU 2013:4: 64)

Van Maanens modell tar høyde for dette, ved at de samfunnstjenelige virkningene følger uintendert som funksjoner av persepsjonshandlingen i kommunikasjonen av film. Når vi snakker om filmutvikling og ønsker å tilskrive eller framskrive en slik funksjon før verket foreligger, må vi ha denne inndirektheten med oss i hvordan vi snakker om filmen. Om man forsøker å omskrive disse immanente verdiene til utvendige målkrav som det kan budsjetteres og føres regnskap over i en kvalitetssikringsdiskurs, vil man fort miste det vesentlige av syne ved det Engerutvalget har omtalt som en målforskyvning. I industri og produksjon brukes kvalitetsstandarder for å ”reduere det individuelle skjønnet i vurderingsprosessen og dermed også sørge for homogene produkter” (Eliassen 2016: 18). Begrepet er tveegget, og en slik lesning kvalifiserer (sic) *kvalitet* og *kvalitetssikring* til listen over mulige hegemoniske markører i filmpolitikken. Grøgaard (2016) identifiserer en slik lesning som relativ kvalitet, altså sammenlignende og målende, mens for kunst har kvalitet kun mening som absolutt og altopplukende. For å knytte linjen tilbake til van Maanens modeller for hva kunsten *gjør*, vil vi legge til grunn Berkaaks (2016) positive definisjon av kvalitet som performativ - noe vi *gjør* og som *gjør* noe med oss, har en virkningskraft, en *agens*.

I metodekapitlet skal vi se at kritisk diskursanalyse gjør en *stratifisering av de ulike diskursene mediert ved nærheten til den sosiale praksisen*. Vi skal derfor holde muligheten åpen for at van Maanens tredje binære verdisett mellom *kunstnerorienterte og samfunnsorienterte verdier*, det kompromissløse og inkluderende, kan fanges opp diskursivt.

Film som massemedium

Et kompliserende element er at filmstøtte i Norge ikke bare er legitimert som kunststøtte, men også en mer generell mediestøtte. Dette forholdet gjenspeiles relativt klart i forvaltningen ved at kommersiell film subsidieres av markedsordningen og billettstøtteordningen, som ikke vurderes etter kunstneriske kriterier, men etter markedspotensial og faktisk solgte billetter (NFI 2017 b). I medievitenskapen er denne

²⁰ Original fotnote i teksten: Elster 1979

polariteten mellom høy og lavkultur blitt gjenstand for omfattende studier og diskusjon som nyanserer bildet. Et typisk startpunkt for diskusjonen er å finne i tradisjonen vi kaller Frankfurter skolen, hvor Adorno og Horkheimer (2011) fremstiller moderne kulturindustri som et ideologisk propaganderende prosjekt, mens Walter Benjamin (1969) argumenterer for at moderne mekanisk reproduisert estetikk vitaliserer og demokratiserer kunstneriske kvaliteter ved å avskaffe kunstverkets fremmedgjørende og ekskluderende aura. Begge synsmåter har betydelig forklaringskraft også i dag, men her skal vi undersøke estetiske kvaliteter uavhengig av en slik kategorisering mellom høy og lav. Det er også viktig å understreke at van Maanens skjema ikke bør leses i en slik kontekst, eksempelvis som at komfortabel estetisk kvalitet innebærer lav kulturell verdi. Odd Are Berkaak (2016) drøfter i ”Kvalitet som agens”, forholdet mellom grensesprengende og bekreftende kvaliteter forstått ved sin virkningskraft. Kunsterfaringen oppstår i komplekse nettverks av hendelser, kompetanse og infrastruktur hvor gitte berøringspunkt muliggjør en affektiv virkning som vanskelig lar seg analysere. Man blir fortryllet, opprørt eller betatt, noe som peker på at det er verket som utøver sine kvaliteter, sin virkningskraft eller agens på tilskueren. Men bekreftende kvaliteter kan sidestilles de grensesprengende. En klassisk standardlåt kan for eksempel skape en erfaring av å høre hjemme i verden. (ibid: 74-6). Berkaaks begrep om agens fundert i aktør-nettverk teori, kan gi nyttige perspektiv når vi knytter modellen til konkrete aktører i konkrete posisjoner.

I Europa ble kringkasting monopolisert i mellomkrigstiden, og en dominerende tankegang var at mediet skulle tjene såkalte *public service* interesser; å formidle folkeopplysning for det nye demokratiet, objektiv nyhetsformidling samt kunst og underholdning med høy kvalitet. I tillegg til det direkte forholdet mellom mediet og demokrati gjennom reportasje og nyhetsformidling, skulle mediet også gjøre kunst og kultur tilgjengelig for alle lag i samfunnet. (Gripsrud 2011:290-1). Dette medfører at det offentlige engasjementet i medieproduksjonen virker i to retninger: mediets formål knyttes til demokrati og folkeopplysningsidealer, og en demokratisering av kunst og kultur ved at mediet overskrider sosiale konvensjoner knyttet til tradisjonell distribusjon som teater og museer (Puijk 2012: 93-4). Europarådet har definert allmennkringkasting med begreper som; ”være et integrerende, felles referansepunkt ... forum for offentlig diskusjon ... pluralistisk, nyskapende og variert ... brede publikumsgrupper ... minoriteter ... mangfoldet i den nasjonale og europeiske kulturarven” (Gripsrud 2011: 291). Tilsvarende kan vi si at målkravene for norsk filmstøtte nå samsvarer med disse, noe som medfører at filmen blir

tillagt *public service funksjoner*²¹. Om vi viderefører Berkaaks poeng om at det bekreftende har like stor virkningskraft eller agens som det utfordrende, kan vi si at dette både kan innebære en normativ sosialiserende funksjon men også en mer åpen sosiabilitet, altså gleden ved å dele andre menneskers samvær. Den deliberative demokratiforståelsen holder gjerne opp den informerte og kritiske offentlighet som sitt ideal (Habermas 2002), men avhenger også av en arena for mer erfaringsbasert og sosial kommunikasjon:

Offentligheten er en arena for kritikk og politisk nytenking, hvor grupper som er uten formell politisk representasjon, kan få anledning til å artikulere sine interesser. Ifølge medieforskeren Jostein Gripsrud bidrar et levende kulturliv, hvor et mangfold av sosiale erfaringer og synspunkter representeres og bearbeides – sjarmerende så vel som motbydelige, harmoniske så vel som provoserende, liberale så vel som autoritære, til å gjøre demokrati til en levd erfaring (NOU 2013:4: 64)

Film som form og stil

Begrepsparet *form og substans* er valgt fordi det ikke umiddelbart lar seg lese som et dikotomi, altså gjensidig utelukkende motsetning. Det sier heller ikke klart om den ene siden er bestemmende over den andre. Substans denoterer noe opprinnelig og fysisk, og slik plasseres det før form i en tenkt tidslinje: altså at et material har tatt en form, noe er blitt realisert. Om vi sier form og innhold, forsterkes motsetningsforholdet og formen reduseres fort til en bagg som skal holde på det egentlig betydningsfulle – ikke lenger det som før var et potensial for noe som nå er blitt realisert. Susan Sontag (1965: 30) har advart mot et slikt underliggende kantiansk skille mellom ånd og kropp, stil og kunst: ”stil er kunst ... varierende moduser av stilisert, de-humanisert representasjon” som er muliggjort nettopp gjennom avstanden – eller diskrepansen som van Maanen sier – mellom den virkelige verden og kunstnerisk form. Kunsterfaringen oppstår ved å overskride dette skillet eller i alle fall søke å forene det som er satt i spill. Underforstått, ingen overskridelse eller forening om form underordnes innholdssiden, kun banalisering.

Om vi ser film som massemedium, er McLuhan (2010) analyse avinnholdet som determinert av medieformen en advarsel som har fått ny aktualitet. Tygstrup viser til hvordan logaritmer behandler ”big data” for å skreddersy medieinnholdet for den enkelte bruker i en ”kulturindustri 2.0”(Tygstrup 2016: 24-6). Advarselen om mediets formale rammebetingelser for innholdet som medieres, er verdt å ta med i den videre diskusjonen av filmens stil (Scannell 2013: 139-143).

²¹ ”Ordningen skal i sum bidra til å frembringe spillefilmer av høy kunstnerisk kvalitet og stor *kulturell og samfunnsmessig verdi*, som både utfordrer og underholder” (NFI 2017 a, min utheving).

David Bordwell relaterer seg til film som både kunst og massemedium, og tar avstand fra at stil ses som en innpakning av innholdet, som hjulene som bringer kjøretøyet fremover. Helt i tråd med Sontags standpunkt, hevdes det at form og innhold er to sider av samme sak (Bordwell og Thomsen 2010). Stilen er summen av det vi ser på lerretet (mise en scène), det fotografiske, klipp og lyd, mens formen er den mer eller mindre logiske tolkningsrammen dette settes inn i, mest vanlig i form av en fortelling. Filmen spiller slik med *form* og *stil*, hvor det første som regel tas for gitt.

Med basis i empiri, foreslår Bordwell en pragmatisk tilnærming til å forstå filmstilens utvikling i en ”problem / løsning modell ... hvor kunstnerens valg er informert og begrenset av kunstens roller og regler” (Bordwell 199:150-1 min oversettelse) Filmstilens historie blir slik et helt konkret resultat av filmskaperens referanserammer og praktiske valg stilt overfor en gitt utfordring. Som regel er det tryggest å gjøre det som har fungert tidligere, men stadig vekk stilles man overfor utfordringer som krever en ny vri eller ny teknologi åpner mulighetsbildet, noen ganger ren slump – eller enkelte filmskaper vil rett og slett bevise at det kan gjøres annerledes. Slik sett kan vi si at både Bordwell og van Maanen vitenskapsteoretisk forholder seg pragmatisk til ”grand theory” og fokuserer på de mange små stegene som historisk former estetisk form og stil i samspill med samfunnet filmkulturen er en del av. For den som kjenner praksis på filmminspillinger, er det mye som intuitivt støtter en slik praktisk prøve- og feile tilnærming hvor valg av stilistiske virkemidler falsifiseres mot filmskaperens opprinnelige visjon av fiksjonsteksten etter den binære koden ”funker – funker ikke” (Ryr 2014).

Dermed er vi tilbake til utgangspunktet: ønsket om å ballansere rene og ladede teorier for å unngå uønskede blindsoner eller bias som et låst perspektiv kan medføre²², og behovet for å konkretisere de begrensninger og mulighetsbetingelser den norske modellen medfører for filmutviklingsarbeid. Teoriene og modellen i fig. 3.3 vil bli diskutert og utvikles videre i møte med data avledet fra innhentet empiri.

²²Se Hausken L. 2004, ”Tekstual theory and blind spots in media studies”,

Kapittel 4 Metode : Hermeneutikk og diskursanalyse

”Konseptet kultur ... er i sin essens semiotisk. Siden jeg tror, med Max Weber, at mennesket er et dyr som beveger seg i en web av mening det selv har spunnet, tar jeg kultur for å være denne weben, og at en analyse av denne derfor ikke kan bygge på eksperimentell forskning for å finne lover men en fortolkende [metode] for å utforske denne meningen” (Geertz 1973: 5, min oversettelse)

Om man som forsker vil beskrive og analysere ritualer, matretter eller filmutvikling i en gitt kultur, er det avgjørende å ha tilgang på den tause kunnskapen som omslutter de kulturelle praksisene og lader de med mening. Først da kan vi få en *tykk beskrivelse* som Geertz kaller det, og trekke gyldige slutninger i en *forstående* fortolkningsprosess (ibid: 14). Med forbeholdet om at *hjernen er alene*, blir det likevel slik at kvalitativ data ”blir vår egen konstruksjon av andre menneskers konstruksjon” av meningsfull praksis (ibid: 9, min oversettelse). En slik antropologisk forståelse er relevant også for studier i egen kultur i og med den økende differensieringen i samfunnet, ikke minst innen spesialiserte fagfelt som filmkulturen. Sitatet gir også et godt utgangspunkt for å begrunne valget av kvalitativ metode. Som referert innledningsvis, åpner dette for at jeg kan dra veksel på min erfaring på en konstruktiv måte i undersøkelsen. Noe som fordrer at jeg tydeliggjør mitt perspektiv og ståsted i fremstillingen, da dette også vil prege min konstruksjon.

I hermeneutikken, læren om hvordan vi tolker tekster, omtales dette som den *andre hermeneutiske sirkel*. Den opprinnelige sirkelen er forholdet mellom deler og helheten i en gitt tekst som tolkes i sammenheng i en pågående pendelbevegelse eller sirkel. Vi sier gjerne at man slik går i dialog med teksten. (Alvesson og Sköldbberg 2008:193, Kjørup 2008: 63). Den andre hermeneutiske sirkel oppstår mellom leser eller forsker og den *forforståelse* man har med seg inn i tolkningen – og den nye forståelse som utvikler seg i arbeid med stoffet. Som Cato Wadel understreker, bør ikke dette lede oss inn i en labyrint men en spiral som fører til stadig nye forforståelser, som skaper nye spørsmål og hypoteser, som igjen skaper behov for nye data (Wadel 1991). Hermeneutikkens styrke er at den reduserer den tradisjonelle avstanden mellom forskeren og forskningsobjektet gjennom prosesser som fører forskeren nærmere på den opprinnelige forståelsessituasjonen, som kan føre til at noe som har vært skjult avdekkes eller avsløres (Alvesson og Sköldbberg 2008: 200).

Hermeneutikkens mål og metodiske forutsetning er at forståelsens, og dermed språkets innebygde dialektikk, må settes i spill og *bringe teksten selv i tale*. Å lese blir slik mer enn en handling hvor vi søker å begripe teksten, men også noe vi som leser utsetter oss for, en

hendelse som teksten iverksetter og dermed en erfaring som endrer oss. Ved at leser og tekst slik bytter på å være subjekt og objekt for forståelsen, oppstår en ”spørsmålets logikk [hvor] den spørrende blir den spurte” (Gadamer 2010: 504). Ved å gi svar som fastholder tanken i sine konsekvenser vil vi da erfare ”... omslaget overraskende bevegelse” (Ibid 511) noe som igjen ”... tvinger oss med nødvendighet til å komme med utlegninger og trekke dem tilbake igjen” (ibid:508). Disse dialektiske vendingene som tvinger oss tilbake til teksten med nye perspektiv vi vil undersøke, blir slik motoren i den hermeneutiske prosess. For hver runde legges nye lag og valører inn i leserens fremstilling. Men i stedet for å snakke om en *konstruksjon av det konstruerte*, altså en mental projeksjon av noe som i referansen til Gertz over, er det her mer snakk om å tre inn i en erfaringsverden og oppleve noe som er skapt, men som hviler i teksten. Med Grimens metodiske dialektikk, kan vi slik si at dette handler om å veksle mellom å gripes av - og be-gripe teksten, men med Gadammers presisering kan vi altså ikke ha det siste uten det første.

En mulig bias som kan følge av en slik tilnærming, er at forskeren knytter seg for tett til respondentenes, og dermed rådende tolkningsrammer i feltet. I denne undersøkelsen løses dette ved at fokuset ikke rettes mot den enkeltes dype opplevelse av å virke i filmkulturen, men heller perspektivene og tolkningsrammene de legger for dagen. Den tykke beskrivelsen er altså ikke ment for å analysere aktørene, men for å forstå konteksten som former deres analyser og verdidommer. Jeg har derfor ikke valgt dybdeintervju, men semi-strukturerte intervjuer for de sentrale kildene for undersøkelsen (Tjora 2011, Kvale og Brinmann 2012). Av hensyn til forståelighet og redelighet omtaler jeg også dette som samtalebaserte intervjuer. Jeg utarbeidet en relativt omfattende intervjuguide i forkant av intervjuene. Spørsmålene var strukturert i ulike temaer jeg ville ha som fellesnevner for alle intervjuene, og jeg gikk så i gjennom listen og markerte de spørsmålene som var mest åpne. Jeg fikk sjelden bruk for mer enn 7-8 spørsmål, men fulgte heller opp med oppfølgingsspørsmål der det var naturlig.

Gitt denne undersøkelsens tema, må en påregne at kildene vil bruke begreper som kvalitet, filmspråk og filmens samfunnsrolle i utstrakt grad. Jeg vil derfor ikke forsøke å kvantifisere hva de snakker om, men heller fokusere på hvordan de vektlegger de ulike verdiene. Selv om jeg ikke har til hensikt å utvikle teori fra rådata i henhold til såkalt *grounded theory*, altså utvikle teori fra grunnen, vil jeg likevel låne elementer fra Tjoras (2011:156) modell for stegvis- deduktiv induktiv metode. Dels kan man si at jeg allerede er i gang med dette, i og

med modifiseringen av van Maanens modeller på bakgrunn av eksisterende litteratur og min egen erfaring. Men en ren deduktiv avledning av teori fra kunstfeltet generelt vil fort kunne lede til ugyldige slutninger etter logikken; som du roper i skogen får du svar. Ved å inducere fra data som kodes etter verdier som *publikumsoppslutning*, *public service policy* og *kunstnerisk utvikling* kan vi se etter mønstre som enten styrker eller svekker den teoretiske modellens relevans og forklaringskraft.

Ut over de sentrale intervjuene, er det gjennomført deltakelse ved en rekke filmfestivaler og filmfaglige seminarer i tillegg til bruk av deltakende observasjon ved to anledninger. Her har jeg hovedsakelig brukt Wadels hermeneutiske tilnærming, skriver feltnotater, refleksjonsnotater, og deretter tematiserende notater som ligger til grunn for undersøkelsen. Kvalitativ dokumentanalyse benyttes i kapittel 2 hvor dagens filmkultur settes inn i en historisk og sosial kontekst, med vekt på hvordan offentlig regulering og støtte strukturerer feltet. Til sammen utgjør dette et metodisk grep som minner om det Grimen omtaler som å ”balansere mellom informasjonsanalyse og perspektivanalyse, mellom å være deltaker i en dialog og å være utenforstående observatør og diagnostiker” (Grimen 2010: 219).

Diskursteori og metode

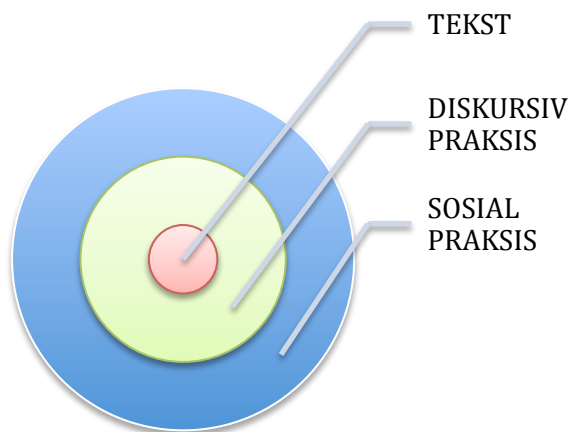
Geertz antropologiske blikk analyserer sosial og kulturell praksis som tilgang til sin samfunnsforståelse. Diskursteori tar det motsatte utgangspunktet: at det er diskursene som konstituerer det sosiale rom ved å definere verdi, identitet og relasjoner ut fra sitt implisitte perspektiv (Winther Jørgensen og Philips 1999: 79-80). Innenfor et felt, en verden eller en institusjon, som i filmkulturen, foregår det ulike former for *diskursiv praksis*. En *diskursorden* er summen av diskursiv praksis i et felt, hvor de toneangivende definerer hvilke verdiskala som har gyldighet. I det ligger et maktperspektiv ved at det etableres en tolkningsramme som reduserer alle andre forhold til hvor og hvorvidt de kan plasseres i den impliserte verdiskalaen (Ibid: 80-88). Kritisk diskursanalyse forener perspektivene ved å forutsette en dialektikk mellom diskursiv og sosial praksis: diskurs forstås slik som ”en form for sosial praksis som både konstituerer den sosiale verden og konstitueres av andre sosiale praksiser” (Ibid: 74). I tillegg knytter den seg til kritisk teori ved at forskerrollen ikke ses som objektiv, men bør bestrebe seg på å påvise hvordan diskurs skaper og opprettholder maktforhold. Det siste er i tråd med generell diskursteori, som ma. bygger på Gramsci’s begrep om hegemoni, altså hvordan urettferdige maktforhold ikke møter motstand fordi de er blitt naturalisert (Ibid: 42 - 45). Faircloughs kritiske diskursteori bygger videre på Gramsci og

tar inn Halls teorier om en *forhandlet* innkoding og avkoding [av medietekster] (Ibid: 88), og ser diskursiv praksis som en pågående forhandling eller kamp om konsensus:

Diskursordenene kan ses på som et domene for potensielt kulturelt hegemoni, hvor de dominerende grupper kjemper om å hevde og bevare bestemte strukturer i og mellom dem (Fairclough 1995b:56, sitert i Winther Jørgensen og Philips 1999: 85, min oversettelse).

En tekst må derfor ikke leses isolert eller kun opp mot andre tekster, den må også settes inn i sin institusjonelle og sosiale kontekst, og innebærer slik et tverrfaglig perspektiv (Ibid: 76-77). Når vi snakker om filmutvikling med aktører i sentrale institusjoner i den norske filmkulturen, må vi først kartlegge hvordan diskursordenen forholder seg til en større sosial praksis, og dernest om det som sies bidrar til å opprettholde eller endre eksisterende diskursorden.

Fig. 4. 1 Kritisk diskursanalyse. Faircloughs tredimensjonale modell (1992a:73, sitert Ibid: 81). Diskursiv praksis omfatter tekstproduksjon og tekstkonsumpsjon.



SOSIAL PRAKSIS viser her til alt det arbeid som utføres i og rundt filmkulturen generelt, som politikktutforming, kinovisning, lanseringsarbeid, festivaler og seminarer, samt realiseringen av det enkelte filmprosjektet. Her er filmutviklingsarbeid og de sosiale praksisene dette innebærer det sentrale, slik som søknadsbehandling og møter, utvikling og tolking av dokumenter samt deltakelse ved politiske og filmkulturelle fora og arrangementer. Makt, feltspesifikk kompetanse og nærhet til praksisfeltet er nyttige verdier. Filmkonsulenten vil slik befinne seg over filmskaperne, være underlagt og delta i utformingen av instituttets policy, som igjen er avhengig av bevilgende myndigheters gunst.

DISKURSIV PRAKSIS viser til hvilke parametere en legger til grunn når vi snakker om film og filmutvikling. En slik kategorisering medfører at vi konstruerer en ramme for den videre

diskusjonen. Det er derfor viktig å påpeke at dette er en teoretisk og strategisk avgrensning som er gjort for å operasjonalisere materialet i forhold til problemstillingen, og samtidig være mest mulig tro mot den foreliggende empirien (ibid: 148-150).

TEKST er her alt det som sies og skrives om filmutvikling, og hvor denne undersøkelsen kun gjør et avgrenset utvalg. Et større bilde ville omfatte flere offentlige utredninger, juridisk tekst, budsjettering og regnskap, distribusjon og markedsføring, festivallansering og prisutdelinger, filmkritikk, filmomtale og kjendiseri i pressen, utdannelsessystemet, kurs og workshoops på ulike nivåer, dialog og nettverk mellom kreative aktører, møter mellom søker og tilskuddsgiver, samt søknadsskriving og pitcher hvor visjonen om en filmtekst beskrives.

Fig. 4.2 Diskurser og praksisnærhet i filmutviklingsarbeid.

Plassering i feltet: relativ praksisnærhet -----> Diskusiv praksis	Film-faglig teknisk nivå	Film-skaper nivå	Film-produksjon nivå	Filmskole og filmfestival nivå	Film-forvaltning nivå	Film-politisk nivå	Film-vitenskap og kritikk
Fagfelle diskurs. Filmkritiker og filmviter-diskurs							
Kunstfilm diskurs Sosialmoralsk kunstdiskurs							
Populær-kulturell diskurs							
Økonomisk markeds-diskurs							
Kulturpolitisk diskurs							

Fagfelle diskurs. Praktisk erfaringsbasert kompetanse, faglig og kunstfaglig. Stor grad av taus kompetanse, uskrevne regler og skript, ”slik gjør vi det her”. *Funker - ikke funker.*

Filmkritiker diskurs, medregnet den filmvitenskapelige diskurs: Høy feltspesifikk kapital Historisk, analytisk filmfaglig kompetanse. Auteur, filmspråk- og stil: kan assosieres til *kognitivisme*²³ som forstår kunst som eget symbolsystem.

Filmkunst diskurs - forankret i kunstfaglig diskurs og praksis. Lavere feltspesifikk kapital på filmområdet. Konsept - ikke teknikk i fokus. Autonomi; L’art pour l’ art.

*Sosialmoralisk*²⁴ *kunstdiskurs:* Kunst innleiret i samfunnet. Brudd- estetikk.

Samfunnsforpliktelse og engasjement. Redde verden. Konvergens mot journalistikk.

Populærkulturell diskurs: Omtaler og terningkast i tabloide medier, fokus på stjerner og glam. Hollywood filmen viktigste referanse. Underholdningsverdi. Opplevelse som varekvalitet.

Økonomisk diskurs: Distribusjon og produksjon. Salg. Effektivisering og globalisering.

Politisk diskurs: Regulering av markedet. Lovverk. Filmstøttens legitimitet.

Typifiseringen av de diskursive praksisene over er i noen grad basert på Bakøys (2012) framstilling av kunstfilosofiens inndeling av kunst etter hvordan den forholder seg til virkeligheten. Hun bygger her på Snærvarr som gjør en inndeling mellom *autonomistene, kognitivistene, moralistene og aktivistene* (Ibid: 29-30). Hennes undersøkelse er basert på intervju med fem tidligere konsulenter i Norsk filmfond fra perioden 2001 - 2008. I analysen blir det derfor et metodisk poeng å repetere trekk ved Bakøys undersøkelse. Et slikt element er å se på hvordan et totalt utvalg konsulenter ved NFI argumenterer for innstilling til vedtak om støtte i perioden 2015 og 2016. Jeg fikk ut 52 begrunnelser for vedtak. Utvalget ble redusert til 38 vurderinger for å ballansere forholdet mellom spillefilm og kortfilm, og mellom fiksjon og dokumentarfilm. Utvalget ble trukket tilfeldig, og består nå av 18 vurderinger av dokumentarfilm, 13 vurderinger av spillefilm og 7 kortfilmer.

Dokumentene er unntatt offentlighet og vil slik ikke bli presentert i kapittel 5, men tas inn i modelluttestingen i kapittel 6.1 hvor det også vil bli ført en løpende diskusjon av de metodiske implikasjonene i diskusjonen. I diskusjonen vil vi undersøke om funnene samsvarer med status i 2010 - eller om vi kan se en endring.

Dokumentanalyse

²³ Basert på Snærvarr, i (Bakøy 2012:29-30) kategorisering av kunstens forhold til virkeligheten: *autonomistene, kognitivistene, moralistene og aktivistene.*

²⁴ Sosialmoralisk diskurs vil her omfatte de to siste typifiseringene til Snærvarr (ibid).

Offentlige utredninger og meldinger til Stortinget inngir et preg av å gi en uttømmende, grundig og autorativ fremstilling av virkeligheten. Det blir da viktig å behandle også slike tekster som det de er, en tekstlig mediering av et virkelighetsområde. Som regel vil det være mange bidragsyttere til en slik tekst, hvor noen premisser legges av embetsverkets langsiktige virksomhet med å frembringe fakta og fremstille sitt fagområde. Vi må slik fastholde at det både er helt konkrete avsendere bak teksten, og at denne er formet i en institusjon med sine etablerte praksiser og interesser som preger kunnskapsproduksjonen og diskursen (Neuendorf 2002). Som vi har sett over, vil diskursen både være formet av og forme forståelsen av saksfeltet (Jørgensen og Philips 2010). Andre bidragsyttere kan være eksterne konsulenter eller utvalg som får i oppdrag å utrede et særlig saksområde. Vi må da klargjøre forholdet mellom oppdragsgiver og produsent av teksten, og forholdet til feltet som beskrives med sine mer og mindre sentrale aktører med interesse for å bli hørt i en slik utredning (Karpinnen og Moe 2012). I tillegg til å analysere hvilke interesser som uttrykkes i teksten, er det avgjørende å skaffe alternative perspektiver. For å undersøke dokumentets troverdighet og gyldighet er det en forutsetning å kunne se teksten og saksfeltet fra ulike sider, og stille spørsmål om hvorfor noe framheves og noe utelates

En komponent består i å fastslå opplysningenes troverdighet og autentisert, mens en annen komponent består i å vurdere dokumentets funksjon: genre, avsenders hensikt, intenderte mottakere, dokumentets relasjon til andre dokumenter (Syvertsen 1998: 9).

Dokumentets grunnleggende premisser og konsepter ”former politikkenes mulighetsvindu” og dermed også ”aktørenes persepsjon av egne interesser” i følge Hay (2004:504, i Karpinnen og Moe 2012: 189). Dette kan både snevre inn perspektivene og legitimere utvalgte virkemidler, men kan samtidig utelate vesentlige problemområder (ibid, Freedman 2008: 29).

Dokumentanalyse er hovedsakelig tatt i bruk i kapittel 2, men også i kapittel 5.1.

Begrunnelsene til grunn for vedtak om støtte er også dokumenter i forvaltningssaker, og må leses i den konteksten.

5 Fremleggelse av empiri.

I dette kapitlet vil jeg legge frem empirien med hovedvekt på direkte sitater og sammenfatninger av hva informantene sier om filmutvikling. Hvert kapittel vil oppsummere viktige temaer for den videre diskusjonen. Her vil det også gis alternative perspektiv fra informanter som er del av undersøkelsen men ikke er gitt egen presentasjon i studien. Når samme tema gjentas uten å legge noe til, vil det ikke bli gitt samme plass en gang til. Teksten er slik redigert i forhold til undersøkelsens behov for framdrift og presentasjon av de sentrale temaene, og dermed mindre representativ for informantens samlede fremstilling. Fokuset er jo ikke personene, men å dokumentere institusjonens praksis i utøvelsen av kunstnerisk skjønn, og hvordan man operasjonaliserer kriteriene.

5.1 Sentrale målstyringsdokumenter

Mange av temaene er relatert til de målkravene som gjelder for filmstøtten, og spesielt for konsulentvurdert film. Vi skal derfor kort referere de sentrale formuleringene her, med vekt på hvordan filmmeldingen operasjonaliseres til praktisk forvaltning. Målene slik de formuleres i tildelingsbrevet er identiske med de fire avsnittene i gjeldende filmmelding (Meld. St. 30 2014 - 2015), kapittel 2 som beskriver filmpolitiske mål:

1. Et bredt og variert tilbud av høy kvalitet
2. God formidling og tilgjengeliggjøring for publikum
3. Solid publikumsoppslutning
4. En profesjonell filmbransje med sunn økonomi (Regjeringen 2017)

I forskrift om tilskudd til audiovisuell produksjon, § 3-6, Tilskudd etter kunstnerisk vurdering, heter det at ordningen skal:

... stimulere til utvikling og produksjon av audiovisuelle verk som vurderes å ha høy kunstnerisk og produksjonsmessig kvalitet, og som bidrar til et bredt og variert tilbud av audiovisuelle verk innen ulike sjangre og til ulike målgrupper (Lovdata 2017 b)

På NFIs webside for konsulentvurdert spillefilm²⁵ spesifiseres det under 'formål':

Bredden og mangfoldet i det norske samfunnet bør gjenspeiles, både på skapersiden og innholdssiden, inkludert tilbud til barn og unge. Ordningen skal bidra til originalitet, nyskapning og kunstnerisk vågemot samtidig som tradisjoner, sjangre, fagkunnskap og profesjonalitet stimuleres. Ordningen skal i sum bidra til å frembringe spillefilmer av høy kunstnerisk kvalitet og stor kulturell og samfunnsmessig verdi, som både utfordrer og underholder. Ordningen skal styrke soliditet, lønnsomhet og bærekraft i bransjen (NFI 2017 c)

²⁵ <http://www.nfi.no/sok-tilskudd/spillefilm/konsulentvurdering>

For konsulentvurdert dokumentarfilm²⁶ gjelder stort de samme formuleringene med unntak av 3. ledd, hvor det tilføyes: ”skaper kultur- og samfunnsdebatt i Norge og utlandet” (Ibid).

For konsulentvurdert kortfilm, har den samme rubrikken en noe annen utforming:

Ordningen skal stimulere personlig fortellerevne, nyskapning og kunstnerisk vågemot, samt bidra til utvikling av talentfulle regissører og manuskriptforfattere.

Ordningen skal støtte produksjon av filmfortellinger med høy profesjonell og kunstnerisk kvalitet, kulturell tilhørighet og samfunnsmessig engasjement som både utfordrer og underholder.

Mangfoldet i det norske samfunnet skal gjenspeiles både på skaper- og innholdssiden, inkludert tilbud til barn og unge (NFI 2017 e)²⁷

I filmmeldingen (Meld. St. 30 2014-2015) innledes det med å skille mellom kvalitet som *kulturell verdi* og *kunstnerisk kvalitet*. I fotnoten vises det til at ”Disse begrepene og skillet mellom dem er brukt i den danske Filmavtalen for 2015-2018” (Ibid:11). Den danske ordningen er som i Norge delt mellom markedsvurdert og konsulentvurdert film. I Danmark er disse kriteriene retningsgivende for ordningene, ved at markedsordningen måles på kulturell verdi og konsulentordningen på kunstnerisk kvalitet (DFI 2017 c: 3).

Spesifiseringen til NFI over gir derimot inntrykk av at konsulentordningen skal bidra til å realisere samtlige mål for filmpolitikken. Skillet mellom kunstnerisk kvalitet og kulturell verdi er nå også tatt inn i innledningen til NFIs websider for konsulentvurdert film, kortfilm og dokumentarfilm (NFI 2017 c, d, e).

På NFIs webside, konsulentvurdert spillefilm under ”slik saksbehandler vi”, fremheves imidlertid følgende prioriteringer:

Vi vurderer prosjektet ut fra fortellertekniske, produksjons- og markedsmessige forhold, *med spesiell vekt på den kunstneriske kvaliteten*. ... Det er særlig *regissørens tidligere kunstneriske resultater* som vektlegges i prioriteringen (NFI 2017 c - min utheving)

Fra konsulentenes stillingsinstruks²⁸ ved NFI, fremheves følgende som instruktivt:

Bidra aktivt til å forløse og styrke det kreative potensialet som ligger i det norske film- og fjernsynsmiljøet. *Etterstrebe kvalitet, bredde og mangfold i tildelingene samt stimulere til utvikling og produksjon av spillefilmer som vurderes å ha høy kunstnerisk og produksjonsmessig kvalitet, og som bidrar til et bredt og variert tilbud av audiovisuelle verk innen ulike sjangre og til ulike målgrupper.*

Sikre en best mulig utvikling av prosjekter som tildeles *utviklingsstøtte* gjennom en løpende dialog med produsent, regissør og forfatter. *Aktivt representere Norsk filminstitutt nasjonalt og internasjonalt, også i den offentlige debatt. Holde seg løpende orientert om utviklingen i den nasjonale og internasjonale audiovisuelle bransjen* (NFI 2017 f, min utheving)

²⁶ <http://www.nfi.no/sok-tilskudd/dokumentar/utvikling-og-produksjon-av-dokumentarfilm-etter-konsulentvurdering>

²⁷ <http://www.nfi.no/sok-tilskudd/kortfilm/konsulentvurdering>

²⁸ <http://nfi-xpprod.customer.enonic.io/sok-tilskudd/saksgang/slik-saksbehandler-vi/saksbehandlere-og-saksbehandlingstid/stillingsinstruks-filmkonsulenter>

Formuleringer som er kommet til i ny stillingsinstruks av 10. juni 2017 er her uthevet. Konsulenten er nå pålagt å ta del i det offentlige ordskiftet og holde seg orientert på filmfeltet. I tillegg ser vi at ansvaret for å følge opp prosjekter som får støtte, i bydende form nå avgrenser seg til utviklingsstøtte. Målformuleringen som er tatt med i andre ledd her, refererer direkte til velkjente formuleringer, men med vekt på kunstnerisk og produksjonsmessig kvalitet, bredde og mangfold. I den reviderte stillingsinstruksen er følgende punkt tatt bort: ”Konsulenten har ikke et eget repertoaransvar, men skal være åpen for søknader innenfor alle sjangere”. Her tar vi med dette fordi repertoaransvar tematiseres i undersøkelsen til Bakøy (2012) og dermed også i denne undersøkelsen, som ble gjennomført før denne endringen trådte i kraft.

5.2 Konsulent dokumentarfilm NFI (tom 31.12.2016)

Filminstituttet har to konsulenter for tilskudd til utvikling og produksjon av dokumentarfilm, hvor den ene på intervjutidspunktet nettopp hadde fratrudd etter fire år og dermed hadde karantene fra å arbeide i bransjen. Hun var derfor den som både hadde mest erfaring og best tid til å stille opp for intervju. Vi hadde et samtalebasert intervju på Filmens hus i Oslo 29. mars 2017 som varte litt over tre kvarter. På NFIs webside oppsummeres ordningens omfang med følgende oversikt:

I 2016 ble det tildelt 36 utviklingstilskudd og 23 produksjonstilskudd i ordningen. Det kom inn 119 søknader om utviklingstilskudd og 80 søknader om produksjonstilskudd. Budsjettrammen for 2017 er ca. 31 millioner kroner, dette inkluderer tilskudd til dokumentarserier og samproduksjon. (NFI 2017 d)

Etikk, metoder og dialog i utviklingsprosesser

Konsulenten har mangeårig erfaring som produsent av dokumentarfilm før hun tiltrådte stillingen ved NFI, og opplyser at det var ved å delta i kurs om kreativ utvikling og veiledning i Danmark at hun ”ble interessert i konsulentjobben, rett og slett fordi jeg fikk en forståelse for hva det er man kan gjøre i en sånn posisjon, hvordan man kan jobbe” (Intervju nr 1: 1).²⁹ Første del av intervjuet ble dermed en utledning fra dette perspektivet, og som hun selv understreker:

”det å være konsulent i en utviklingsprosess er en metode ... [som] er veldig viktig for prosessen. Spesielt når man sitter i en maktposisjon og skal bevilge penger, så kan man drepe ideer, kvele de eller styre ideer i en retning som ikke er særlig gunstig for kreative prosesser – ved å være overkjørende (ibid: 1).

²⁹ Tallet i referansen viser til sidetall i den transkriberte teksten. I senere intervjuer ble dette erstattet med tidskoden for lydopptaket for å lette arbeidet med sitatsjekk.

Det ble flere slike seminarer når hun begynte ved NFI, noe som opplyses å ha blitt standard for NFIs interne utviklingsarbeid for konsulentene. Sentrale temaer her er i tillegg til å ikke være ledende, å komme seg på innsiden av prosjektet og forstå filmskaperens ”egentlige motivasjon”, ydmykhet i en maktposisjon og unngå normativ språkbruk (ibid). Det sentrale synes å være at filmskaperne må beholde sitt eierskap til utviklingsprosessen - i et usynkront maktforhold. Som en forklaring på hvordan dette kan arte seg, beskriver hun en typisk søker i møte med konsulenten før og etter vedtak om tilskudd. En søker er svært opptatt av å lese konsulentens reaksjoner, mens de som har fått tilskudd gjerne lener seg bakover og lukker øynene når de forklarer noe ”fordi de forholder seg til noen bilder som de har inne i hodet sitt et sted” (ibid: 2). Den første typifiseringen er en ”typisk ikke kreativ prosess” (ibid) og krever at konsulenten må utvikle strategier for å motvirke eller løse opp denne spenningen.

Filmutvikling handler om valg og avgrensninger for å kunne utvikle det som er sentralt, men om en prosjektbeskrivelse spriker i ulike retninger må konsulenten avgrense seg til kun å påpeke dette. Målet er at filmskaperne selv forstår hvorfor prosjektbeskrivelsen oppleves ufullstendig eller sprikende, og gjøre egne valg basert på visjonen ”inne i hodet sitt” (ibid).

En slik dialog beskrives som å kretse rundt diskrepansen mellom filmskaperens komplette univers i eget hode og det opplevde bildet som konsulenten får gjennom å lese manus eller prosjektbeskrivelse:

Jeg tror at den eneste måten å lese og se på som jo er subjektiv, det er å kommunisere hva jeg opplever når jeg leser denne teksten. Og så selvfølgelig da sammen med den som har skrevet den, forsøke å analysere hvorfor jeg opplever den på denne måten ... hvorfor tror jeg denne mannen er snill? Hvorfor tror jeg denne er slem? Hva er det som får meg til å føle sympati? (ibid)

I tillegg må konsulenten ta forbehold om at hennes forståelse ikke er objektiv, men bare en av mange lesninger. Konsulentens lesning må derfor gjøres eksplisitt av flere grunner:

Og da tror jeg man er nødt til å legge sine egne forutsetninger på bordet. ... om noen lager en film om sin egen mor, så blir jeg nødt til å si noe om hva slags forhold jeg har til min mor. Fordi, for det første så er det en måte å åpne opp for en dialog på hvis noen forteller noe veldig personlig for meg som konsulent, og jeg skal sitte å liksom - pille i det – så er det en veldig personlig opplevelse som krever at jeg også må gi noe tilbake. Og så er det noe med å si at dette er den erfaringen jeg har, dette er de brillene jeg leser dette med. Fordi en kunstnerisk opplevelse vil alltid være subjektiv. Jeg vil kunne oppleve noe helt annet enn det en annen leser eller seer vil oppleve (ibid: 3).

Etiske verdier som gjensidighet og likeverd etterstrebes for et åpent og kreativt møte mellom konsulent og søker. Relativiteten ved den subjektive opplevelsen av en tekst, løses i en form

for dialogisk regresjonsanalyse hvor man ikke bare legger for dagen hva man opplever, men spør ”hvorfør jeg opplever den på denne måten”. Og formålet er altså at filmskaperne skal gjøre sine egne erkjennelser og valg.

Metode og filmens mediespesifikke egenart

Spørsmålet om manusets posisjon i utvikling av dokumentarfilm, ledet samtalen over til forholdet mellom metoder i filmutvikling og praktiske metoder for å skape film. Manus er ikke spesielt egnet for dokumentarfilm, og særlig ikke når filmen vil utforske et tema eller en karakter. Et *treatment* som både beskriver filmens visjon og hvordan man vil gå frem for å realisere den er derfor både det mest foretrukne og vanlige i dag. En måte å jobbe på som blir fremhevet, er å veksle mellom å skrive, filme og klippe - og så gå tilbake til å skrive, filme og klippe - i flere runder (ibid: 4). En annen grunn til å ha en tett dialog med søkerne, ligger også i filmens mediespesifikke egenart:

Og så er det jo også sånn at folk som vil lage film, vil jo det fordi filmmediet uttrykker noe som bare filmmediet kan uttrykke, og som rett og slett ikke lar seg formidle på tekst. Så jeg synes det er veldig viktig å snakke med potensielle søkere fordi noen er gode på å uttrykke seg muntlig, noen er gode på å skrive, det er ikke alle som er så innmari gode på skrive men det betyr ikke at de ikke kan lage film (ibid: 4).

I tillegg til referanser og formuleringer, bør altså en søker ha en plan for hvordan man har tenkt å gå fram for å nå dette målet:

Film er jo unektelig et medium som spiller i tid. Så det å ha en ide om hvordan den tiden skal forløpe og hva som skal forandre seg underveis, tror jeg er veldig viktig. Men den andre faktoren er jo metode. Å ta ut et kamera og løpe ut i verden er sjelden en god ide, men at man har en metodebevissthet - om hvordan man vil jobbe og hvorfor man vil jobbe på den måten, er kanskje like viktig også som det skriftlige *treatmentet* (ibid: 4)

Noen ganger er filmskaperens visjon så egenartet at det blir veldig vanskelig å beskrive. Først når de kommer med deler av materialet og viser sekvenser, forstår konsulentene hvordan dette kan gå i hop - for eksempel med bruk av metodiske grep (ibid).

Filmspråket og diskursen norsk film

Siden mye av det vi snakket om i første halvdel impliserte filmens språk og stil, valgte jeg å spisse spørsmålet om filmspråkets posisjon i filmutviklingsarbeidet, til å spørre om det påhviler forvaltningen et ansvar for å utvikle filmspråklig forståelse?

Ja, jeg tenker det. Det er jo ikke bare hvilke historier vi forteller, men også hvordan vi forteller dem, påvirker oss jo – påvirker vår selvforståelse og vår forståelse av andre. Og det er veldig, veldig viktig for samfunnet og for demokrati og for politikk og identitet, for kulturell forståelse og mellommenneskelig forståelse – hvordan de bildene vi lager av hverandre blir fremstilt (ibid: 5).

Konsulenten har derimot ingen tro på at dette er noe forvaltningen eller NFI kan løse alene. For det første handler det om det særegne i norsk kultur og historie, og så handler det om hvordan vi som samfunn velger å se på og snakke om filmen.

... i Danmark så snakker man om *Filmkunsten*, i Sverige om det *levande biletets påverknad på samhället*, i Norge så snakker vi om en bærekraftig filmbransje. Det har jo noe med tiden at vi er inne i, en sånn markedsliberalistisk tid – men vi snakker om film som næring – og det er veldig, veldig trist, veldig farlig. At vi ikke snakker om film som kunst og som faktor for identitet og forståelse – og muligheten for å se noe du har sett før men se det på en annen måte.

Filmens erkjennelsespotensial, som sannsynligvis ligger et sted mellom følelser og intellekt, altså den betydningen som filmen har og ikke hvor mange solgte billetter og hvor mange priser man vinner. Det snakker vi alt for lite om – hele den diskursen om norsk film. Og det er ikke noe Instituttet kan bære, det har noe med hele bransjen å gjøre og journalistikken om filmen, og politikken rundt kulturen – kanskje først og fremst (ibid: 5)

Konsulenten har deltatt i det offentlige ordskiftet ved flere anledninger, men kom ikke med en programerklæring da hun tiltrådte. Men hun argumenterte for dette for å ”ha en transparent åpen diskusjon omkring hva man vil og hvorfor” (ibid: 6). Det begrunnes også i at NFI ikke er tydelige nok utad på sin programerklæring: ”... lederen i Danmark var nylig ute og forsvarte dansk film og hvorfor dansk film er viktig, og det tenker jeg at dette instituttet vårt også burde være litt flinkere til” (ibid: 6).

Forskriftene og kvalitetskriterier

Referansen til Dansk filminstitutt (DFI) brakte oss så inn på fraværet av kunstneriske kvalitetskriterier, slik som de har formulert det i Danmark. Men de kriteriene som tross alt ligger i dagens forskrift er verken ubrukelige eller selvfølgelig, i følge konsulenten:

Og nå har jo jeg også sittet i NFI i en periode hvor det har blitt skrevet nye forskrifter, og har vært opptatt av nettopp hvordan det språket kan være et instrument, og være retningsgivende. Og for meg, når det for eksempel har stått i forskriften et ord som ”prioritere filmer som utfordrer og når et stort publikum i Norge og i utlandet” så har det ordet *utfordrer* vært utrolig viktig for meg som konsulent, fordi det betyr at jeg i min prioritering av tilskudd har kunnet sagt at dette er en veldig utfordrende film, som nettopp tvinger folk til å se ting på en helt ny måte, forstå ting på en helt ny måte, som er utfordrende i sin fremstilling ...

Det er jo sånne ord vi har diskutert mye, og som jeg har slåss hardt for å beholde, internt også, fordi det er jo helt klart krefter som ønsker å fjerne de ”kunstnerisk utfordrende” ordene, og nettopp instrumentalisere filmstøtten. Og det er veldig farlig fordi at det er jo nettopp hvis man skulle fjerne slike ord som kunstnerisk vågemot, hvis de blir fjernet fra forskriftene og intensjonen til filmstøtten, så trenger man jo heller ikke konsulenter som har den type kompetanse, som har kunstfaglig kompetanse, og utfordringen med den er jo nettopp at den ikke er formell, eller det blir feil å si. Kunstfaglig kompetanse er erfaringsbasert. Det er jo ikke slik at hvem som helst kan påberope seg en kunstfaglig kompetanse ...

Og den praksisen, eller den erfaringen, er det viktig at man ivaretar i det språket, for hvis man skal sitte å vurdere filmer ut ifra tall, så mister man jo det som er det helt vesentlige ved kunstfeltet. Og hvis de ordene blir fjernet fra forvaltningens retningslinjer, så kan jo det neste skrittet være at den kompetansen forsvinner i søknadsbehandlingen (ibid: 6).

På spørsmål om de ulike kriteriene for filmpolitikken må legges til grunn i en samlet vurdering av gradopnåelse eller om det vektlegges ulike kriterier for det enkelte prosjekt, er det prosjektets egenart som er avgjørende. Konsulenten vegret seg imidlertid mot å gå med på at de overordnede målene dermed må oppfylles gjennom å vekte et repertoar av ulike filmer. Men man oppnår mangfold gjennom å vektlegge ulike argumenter (ibid: 7).

Høyere kvalitetskrav i traktformet utvikling

Mangfold skal også oppnås gjennom de regionale filmsentrene, som også gir støtte til dokumentarfilm. Har den økte satsingen i regionene ført til endringer i de årene hun har vært konsulent i NFI?

Ja, terskelen hos NFI har blitt høyere i de årene jeg har sittet. Det er jo en villet strategi fra NFI sin side, som begynte før min tid, hvor man bevist sa at nå skal vi støtte færre filmer men med mer substansielle beløp. Og det har jo både vært argument kvalitet, for å få riktig gode filmer, og argumentet for å skape en bærekraftig bransje, fordi man tenkte at en masse små aktører kommer ikke til å kunne leve av dette. Vi ønsker oss en profesjonell filmbransje der aktørene kan drive med dokumentarfilm på et høyt internasjonalt nivå – og det kan man jo si at vi har fått til med fjorårets store festivalvinnere ... Baksiden av den modellen er jo at muligheten for de litt mindre norske filmene er blitt mye mindre ... Og da er det viktig at man har andre argumenter for å gjøre det – og sånn sett så er det veldig bra vi har fått et Viken i Oslo, selv om midlene foreløpig er marginale. For det å få de første to-tre hundre tusen til å komme i gang å utvikle og tydeliggjøre ideen sin, det er vanskelig på NFI (Ibid: 7).

Mye av suksessen til norsk dokumentarfilm blir slik forklart ved denne satsingen på utvalgte prosjekter i flere runder i en traktformet utviklingsmodell, hvor det gis utviklingsstøtte til om lag tre ganger så mange prosjekter enn det blir gitt produksjonsstøtte. Og for å komme opp på

internasjonalt nivå, er man avhengig av internasjonal finansiering og distribusjon. Og da må man presentere prosjektet sitt i en form som kan nå opp i konkurransen der ute:

... for å komme å pitche på IDFA som vi har sett flere norske filmer har gjort de siste årene, så krever det en ganske solid utviklingsfase, rett og slett for å kunne få piloter og prosjektbeskrivelser og materiale på det nivået at man kan overbevise de store gutta ute i verden. Der er det viktig at de hjemlige kreftene står i ryggen. Og vi har ofte utviklet prosjekter i inntil fire runder for å *backe* de opp. Men da snakker vi om prosjekter med opp til 15 mill budsjetter, hvor da 5 kommer fra hjemmemarkedet, men de 5 er ekstremt vesentlig for å skaffe den andre halvparten der ute (ibid: 8).

Dokumentarfilmens samfunnsforpliktelse og festivalisert³⁰ kvalitet

På spørsmål om dokumentarfilmen skylder samfunnet noe, valgte konsulenten å låne et sitat fra populærkulturen, NRKs ”Jul i blåfjell”:

De pleier å si at ”Blånisser låner noe fra naturen, og gir naturen noe tilbake”. Og jeg har pleid å si om dokumentarfilmen at – og det er også litt sånn i forhold til nye fortellinger og nyskaping og sånn – så har jeg likt å si at ”dokumentarfilm låner noe fra virkeligheten, og gir virkeligheten noe tilbake”. Og hva den gir tilbake er jo for meg mye viktigere enn hva den låner fra virkeligheten, eller hvordan den bearbeider den virkeligheten (ibid :8).

Med virkeligheten pekes det også på vår samtid, og det ansvaret man påtar seg ved å framstille den. Og fra å ha vært norsk films underdog, er dokumentarfilmen blitt en ledestjerne for norsk film og en slags ”supermann som skal redde verden” (ibid: 8):

For nå er vi jo blitt verdensmestere i dokumentarfilm. Nå nytter det ikke å se til danskene lenger og tenke så flinke de er og hva er det de gjør riktig. Nå er det den norske dokumentarbransjen som er der. Og det å være verdensmester i dokumentarfilm er et kjempestort ansvar (ibid: 8).

I tillegg til at dette uttrykker stor grad av selvbevissthet, går man også her lengre på dokumentarfilmens vegne enn fiksjonsfilmen i å beskrive en samfunnsforpliktelse. Dette er jo heller ikke unaturlig da dokumentarfilm konvergerer mot journalistikken, og dermed pressens selvpålagte samfunnsoppdrag³¹ .

5.2.2 Oppsummering og innledende analyse

Vi skal ta konsulenten på ordet når hun sier dokumentarfilmen har blitt en ledestjerne for norsk film og skille mellom fiksjon og dokumentar i den videre analysen. Et slikt skille

³⁰ Birkvads begrep om dokumentarfilmfestivalenes funksjon med å distingvere kvalitetsbegreper i en sosiokulturell kontekst hvor begge parter øker sin kulturelle kapital (Birkvad 2012: 58, 66-9)

³¹ IDFA bygger også videre på denne tradisjonen, men distingverer seg mot journalistikken ved at dokumentarfilm er en kreativ behandling av virkeligheten, det er kunst, ikke journalistikk (Birkvad 2012: 52)

begrunnes primært med de ulike produksjons- og distribusjonskulturene, markedene og finansieringen, som dermed former utviklingsprosessen. Dermed at norsk dokumentarfilm med rimelighet kan antas å ha oppnådd et høyere kunstnerisk nivå enn norsk fiksjon. En slik hypotese er ikke bare grunnet i merittering av filmene ved internasjonale festivaler, men også ved til dels euforiske omtaler og analyser fra den ellers så kritiske *filmpressen*:

Bredden og variasjonen i uttrykk, temaer og motiver er større enn noen gang tidligere i norsk dokumentarfilms historie De fokuserer på det overraskende uttrykket, nye vinkler og perspektiver, nye grep og nyanser som kan gi tilskuerne nye opplevelser og et mer sammensatt bilde av verden. Både med grundighet, kunnskap og vilje til å eksperimentere med filmmediet skaper de unike innblikk og utsyn over vår felles verden, med filmer som maner til både ettertanke og handling (Iversen 2017).

Selv om vi ikke primært søker å verifisere en slik hypotese³², skal vi likevel undersøke om en kategorisering mellom dokumentar og fiksjon gir mening når vi snakker om filmutvikling, og ikke de ferdige filmene som over her.

Uten at begrepet historiefortelling brukes så ofte, ser vi likevel at film i hovedsak forstås som en audiovisuell *fortelling*, hvor en *karakter* eller et *tema utforskes*. Videre at kunsterfaringen er en *subjektiv opplevelse* av en slik fortelling (ibid: 3). Dette er jo ikke uriktig, men heller ikke utfyllende. Det relative ved subjektiviteten løses dialogisk ved å *legge sine egne forutsetninger på bordet, dette er de brillene jeg leser det med, og ikke bar spørre hva jeg opplever- men hvorfor jeg opplever det på denne måten*.

Det gis også gode argumenter for å beholde *kunstfaglig kompetanse* i filmutviklingsarbeidet, at denne ses som *erfaringsbasert*, og at dette *legitimeres ved de verdiene som defineres i forskriften*. Eksplisitte kriterier gis dermed en sentral funksjon ved å prioritere filmer med andre verdier enn at de forventes å treffe et marked. *Et retningsgivende språk som ivaretar kunstfaglig erfaring og praksis* er ingen selvfølge, da det er krefter som ønsker å fjerne dette til fordel for en ytterligere *instrumentalisering av filmstøtten*. Det refereres videre til en markedliberalistisk diskurs hvor en *bærekraftig bransje* får forrang fremfor filmens kunstneriske og samfunnstjenelige verdier. At økt internasjonalisering medfører økt kvalitet,

³² Hypotesen er problematisk av flere grunner, ma. fordi norsk fiksjon også kan vise til betydelig festivalisert kvalitet og anerkjennelse blant kritikere. Selv om det her er blandet mottakelse, er det også tilfellet for dokumentarfilm - men det er ikke mange som får med seg. Videre krever fiksjon normalt langt mer resurser enn dokumentar, noe som gjør det lettere for norske dokumentarfilmer med internasjonal tematikk og finansiering å nå opp på et anerkjent nivå. Om Hans Petter Moland skulle lykkes med et prosjekt i klasse med eksempelvis Nolan, vil han med maksimal støtte fra NFI på 35 millioner kroner fortsatt mangle mellom 200 millioner og en halv milliard NOK. Samtidig kan man peke på at norske filmskapere har realisert prosjekter i denne størrelsesorden, men da med internasjonale produsenter.

er noe vi kjenner fra mange områder. Festivalpriser tas som en anerkjennelse av kvalitet. Om dette blir gitt for stort fokus, blir det imidlertid grunn til å spørre *om det kan medføre en målforskyvning og svekket relevans i forhold til hjemmemarkedet*. Det beskrives som en villet strategi å satse på færre filmer men med mer substansielle beløp. Dette vil både løfte de enkelte prosjektene og tjene målet om en mer bærekraftig bransje. Det langsiktige målet om en profesjonell filmbransje på et høyt internasjonalt nivå vil også utvikle den kunstfaglige kompetansen i selskapene, som dermed blir mindre avhengige av konsulentene. Ulempen ved denne strategien beskrives ved et traktformet utviklingsløp hvor mange blir stående å stange, samt at de mindre norske filmene og selskapene får trangere kår.

Etiske refleksjoner med metodiske implikasjoner er en *betingelse for utviklingsarbeid i et usynkront maktforhold*. Dialogen må ikke styre eller kvele ideer ved å være overkjørende, *normativ språkbruk unngås* og heller ha som mål *å komme på innsiden av prosjektet, forstå den egentlige motivasjonen og bildene som de har "inne i hodet sitt"*. Filmutvikling handler om *valg og avgrensninger for å kunne utvikle det som er sentralt*, men *filmskaperne må gjøre egne valg basert på visjonen*. Dette samsvarer med *armlengdeprinsippet* og *kunstens autonomi*. Tilsvarende forventes en *metodebevissthet* hos filmskaperne, en strategi for *hvordan de vil realisere visjonen*. *Filmens mediespesifikke egenart* og hvordan denne spiller seg ut i tid, gjør at man ofte kan kommunisere ideen vel så godt ved å argumentere for *hvordan og hvorfor man vil jobbe på en bestemt måte*.

I en foreløpig kategorisering skal vi derfor notere begrepene *festivalisert kvalitet*, *markedsliberalistisk diskurs* og *bærekraftig bransje* som mulige hegemoniske markører. *Prosessbevissthet*, *armlengde avstand*, *internasjonal satsing* og en *høyere terskel* hvor *utvalgte prosjekter støttes med mer substansielle beløp i et traktformet utviklingsløp*, er mer strukturelle grep som reflekterer instituttets policy på området. I tillegg til hva det snakkes om, skal vi også notere *hvordan det snakkes om filmutvikling*. Siden dette er et sammensatt begrep, skal vi skille mellom når konteksten er utviklingsprosess og filmen som estetisk og sosial verdi:

Sentrale begreper om film: *Filmens mediespesifikke egenart*, *film som kunst* og som *faktor for identitet*, *kulturell og mellommenneskelig forståelse*, *for samfunnet* og *for demokrati*, *det levende bildets påvirkning av samfunnet*, *filmens erkjennelsespotensial*, *den betydningen filmen har*, *utfordrer*, *kunstnerisk utfordrende*, *se ting på en ny måte*, *utfordrende i sin fremstilling*, *kunstnerisk vågemot*, *riktig gode filmer*, *bærekraftig bransje*, *profesjonell*

filmbransje, høyt internasjonalt nivå, nye fortellinger, nyskaping, , fremstille vår samtid, supermann som skal redde verden, verdensmester i dokumentarfilm, stort ansvar.

Sentrale begreper om utvikling: *metodebevissthet, filmskaperens egenartede visjon - inne i hodet sitt, ikke bare hva men hvordan vi forteller, en transparent og åpen diskusjon, subjektiv opplevelse, kunstfaglig kompetanse som erfaringsbasert, praksis og erfaring som retningsgivende for språket (kriteriene), kvalitet, muligheten til å utvikle og tydeliggjøre ideen, traktformet utviklingsmodell, internasjonal finansiering og distribusjon, nå opp i konkurransen der ute, solid utviklingsfase, overbevisse de store gutta, pitche på IDFA, hva filmen gir tilbake til virkeligheten, bearbeider den virkeligheten, stort ansvar.*

5.3 Konsulent kortfilm NFI

Filminstituttet har kun en konsulent for vurdering av tilskudd til utvikling og produksjon av kortfilm, med tre søknadsfrister i året. Den 4. runden er vurdert av en av de andre konsulentene, også kalt *second. opinion*. Vi hadde et samtalebasert intervju på Filmens hus i Oslo den 4. april 2017, som varte like under en time. Ordningens omfang oppsummeres som følger:

I 2016 ble det tildelt 4 utviklingstilskudd og 23 produksjonstilskudd i ordningen. Det kom inn 17 søknader om utviklingstilskudd og 170 søknader om produksjonstilskudd. Budsjettrammen for 2017 er ca. 15 millioner kroner.(NFI 2017)³³.

Kortfilm som verk, arena for talentutvikling og merittering

Konsulenten forteller at hun alltid har hatt et affektivt forhold til film og har virket hele sitt yrkesaktive liv fram til nå med filmproduksjon. Hun kom ut av Den norske filmskolen som kull nummer 2. På intervjutidspunktet var hun inne i sitt andre år som konsulent og uttrykker sitt engasjement slik:

Kortfilmen er jo en kunstform i seg selv og så en arena for talentutvikling ... hvor det er mulighet til å leke seg med både form og innhold ... men også veldig direkte og tydelig, viktige samfunnsmessige historier, det kan også nettopp være kunstneriske uttrykk[...] man kan formidle historier som berører oss, som speiler oss mennesker, som gir oss en tilhørighet ... det er et bredt spekter fra at film underholder oss og formidler historie, interessante fortellinger, og at det kan utfordre oss og berike oss (Intervju nr. 2 : 1: 2-4)

³³ <https://www.nfi.no/sok-tilskudd/kortfilm/konsulentvurdering>

Denne dualiteten mellom kortfilm som selvstendig kunstnerisk uttrykk og arena for læring og merittering, kan minne litt om situasjonen før vi hadde filmskoler her i landet. Det ledet meg til å stille flere spørsmål om kortfilmen fortsatt kan legitimeres som talentutvikling og merittering, og om kortfilmens legitimitet som verk.

kortfilmen er i seg selv et kunstnerisk uttrykk, uttrykksformat, samtidig som det er talentutvikling, og jeg tenker at kortfilmen er enormt viktig som en arena for utforskning av ... filmskaperens kunstneriske uttrykk, regi stemme. Altså det er litt mere lek i kortfilmen i den forstanden at man er ikke så bundet av de finansielle rammene (ibid: 1.6).

Nye veier ordningen - et utvidet rom for utvikling

Denne dualiteten finner vi også i ordningen med *Nye veier*³⁴ hvor hun er en av flere som bidrar som konsulent:

Og da er det jo det man hele tiden vil inn på, hvem er regissøren, hva er talentet her, hvilket perspektiv, hvilket blikk.. Hva vil den personen fortelle. Hvordan vil han bruke filmspråket ... til å formidle akkurat denne historien. Du kan ikke vurdere et prosjekt uten å forholde deg til filmspråket ... Men fortellerspråk som ikke bare handler om fortellingen din eller manus fortellingen, men som også handler om den visuelle, den audiovisuelle fortellingen din. Som ikke en gang er mise-en-scene, altså det estetiske, men som handler om hvordan forteller du akkurat denne historien. Hva vil du fokusere på, hvilket blikk og vinkling og så videre... (ibid 2.3).

... regissøren få(r) et rom her, til å stole mer på sine kunstneriske prosesser, sine visjoner, sine ambisjoner. Som forhåpentligvis nettopp er noe annet en det vi har sett tidligere. Hvordan kan man stimulere til at regissører nettopp kan ta det et steg videre. Som både kan da være talentutvikling eller videreutvikling av regissøren, men som også vil være en fornying av filmspråket (ibid: 2.7)

Nye veier har som uttalt mål å være en arena for en utforskende tilnærming til mediet, og at dette i sin tur vil åpne for kunstneriske verk av ulik kvalitet og utvikling av filmspråket. Diskursen kretser rundt film forstått som en fortelling, og når man søker nye former for denne som ennå ikke er gitt, blir det mer håndgripelig å fokusere på filmskaperne og de mulighetsbetingelsene disse får.

Kriterier for kunstnerisk kvalitet

Når det snakkes kortfilm som potensielle verk, sier man gjerne ”prosjektet”. Og med prosjektet inkluderes den samlede kompetansen eller ressursene til å realisere et originalt verk: ”Vi vurderer søknader ut i fra fortellermessige og produksjonsmessige forhold, med spesiell

³⁴ Ordningen er prosessorientert og bygger på veiledet utvikling i grupper med vekt på talentutvikling. Utvalgte prosjekter får også et begrenset tilskudd til produksjon. <https://www.nfi.no/sok-tilskudd/spillefilm/nye-veier-spillefilm>

vekt på den kunstneriske kvaliteten” (ibid: 2:19). Retningslinjene gir også rom for å prioritere kjønnsballansen og regissørens track-record, ”men det er jo da i prioriteringen” (ibid). Det snakkes også om å ”lese intensjonene i prosjektet” riktig, om ”utfordrende prosjekter” og om å nullstille seg for å ”lese prosjektet med et åpent sinn” (ibid: 2:13). Konsulentene bringer også inn et videre perspektiv på filmens utvikling som medium i vår tid, som et argument for å vektlegge aktualitet og relevans:

Også fordi at verden er i en kontinuerlig utvikling (mhht det audiovisuelle fortellerspråket). Så man må ha en, ikke bare en egenart i det man lager, men man må jo også ha en relevans ... jeg vil jo si at hvert prosjekt, for å få støtte, må jo ha i seg nettopp denne, ja, relevansen eller aktualiteten som du kan si er en slags nyskapning. Som gir publikum noe nytt. Nytt blikk, det kan være nyanser, det trenger ikke være mye (ibid: 4).

De kriteriene man internt er blitt enige om å vektlegge, er publisert på NFIs nettside hvor man opplyser om *formål, krav til søknaden og slik saksbehandler vi*³⁵ (Ibid: 5) Konsulentene viser til den danske formuleringen om at man kan ikke ”objektivt definere kunst” (Ibid: 6) og at det derfor nødvendigvis må gi et ganske åpent handlingsrom for konsulentene, men innenfor gitte retningslinjer (Ibid: 5). Alternativet er å gå tilbake til ordningen med konsensusbaserte råd eller utvalg, noe både konsulentene og det danske dokumentet argumenterer for at vil medføre erfaringsbaserte vurderinger av hva som har fungert tidligere og ekskludere omstridte og utfordrende prosjekter (Ibid: 6, DFI 2017a). Konsulentene vil ikke være med på å bruke ordet repertoar, men med alle de ulike målkravene i styringsdokumentene blir en viss variasjon en nødvendig følge, uten at det ligger en agenda til grunn. Men prioriteringene skjer etter

... noen fastsatte rammer sånn at det forhåpentligvis ikke handler om personlig smak ... Hvis et prosjekt treffer deg men ikke meg, så ville vi kanskje vurdert at, ja, det har en dypere resonans i sin fortelling (Ibid: 6-7).

Profesjonell bransje - kunstnerisk regissør

For å problematisere kompetanse forstått som noe den enkelte bærer, men kanskje heller noe som befinner seg i nettveket av spesialister, artefakter og verk, i praksisfellesskaper (Wenger 2006, Berkaak 2016), ba jeg samtlige informanter om å ta stilling til trampoline eller teltstang-teorien: Hvordan tenker du om utviklingen av filmkulturen? Er det gjennom personlige individuelle gjennombrudd, at man reiser en teltstang og løfter med seg miljøet opp - eller er

³⁵ Disse presiseringene varierer for de ulike ordningene: <https://www.nfi.no/sok-tilskudd/kortfilm/konsulentvurdering>, jfr. kapittel 5.0.

det en trampoline, at den kollektive kompetansen og spesialiseringen i hele filmmiljøet spenner et nett og hever nivået slik at enkeltprestasjoner *bouncer* enda høyere?

... individet, eller teltstanga vil ikke kunne holde seg oppe hvis man ikke har en profesjonell bransje rundt. Litt som at man er ikke sterkere enn sitt svakeste ledd. Hvis man skal snakke om regissører, så er det klart at teltstanga er viktig ... Det er viktig at det er rom for - at man på en måte gir regissøren kunstnerisk anerkjennelse og rom til å gjøre sitt ypperste. Slik at det ikke blir noe sånt kollektivt kompromiss (Ibid: 7).

Den kollektive kompetansen kobles altså til en profesjonell bransje, mens den kunstneriske kompetansen kobles til regissøren: "...de kan utvikle seg gjennom kortfilmen for så å både ta sitt talent og filmspråket videre" (Ibid: 8). Samtidig understrekes at utviklingen av filmspråket omfatter så mange ting og helt ned på detaljnivå, og en slik vurdering må gjøres av prosjektet som helhet (Ibid: 7) - "du vurderer litt sånn hvem vil hva, hvorfor og hvordan" (Ibid: 6). Dette peker på at de samlede resursene i prosjektet også vektlegges i den kunstneriske vurderingen.

Dialog og prosess i filmutvikling

Konsulenten forteller også at hun bruker mye tid på møter med søkerne. Det blir også gitt avslagsmøter med de som ønsker det. Her kan det bli kommunisert om prosjektet kvalifiserer til å søke videre - har blitt "short-listet", eller om de "bør gjøre vesentlige endringer i søknaden" (ibid). Konsulentens vektlegging av metode og etikk i utviklingsarbeidet skilte seg ikke vesentlig fra det vi har beskrevet i tidligere.

Mangfold og samfunnsforpliktelse

I forhold til de regionale sentrene, fremheves det at de bidrar til større variasjon og følger opp de unge mye tettere enn det NFI kan gjøre, også i forhold til prosjektutvikling (Ibid: 10).

"Men for å nå opp hos NFI så må du ha arbeider å vise til" (Ibid: 2). Om en sterk eksamensfilm også gjelder som meritterende for støtte hos NFI ble ikke direkte utelukket.

Hun avviste at det segmenteres et A og B lag mellom støtteordningene:

Det er vanskelig å lage film, og det er vanskelig å vite ... Man kan ha fantastiske søknader, så tror man kanskje at, wow dette skal bli det nye, som bare skal revolusjonere norsk filmspråk, også ble det ikke sånn. Men så er det andre som liksom gjør det på en annen måte som du nesten ikke så komme (Ibid: 10).

Det filmen skylder samfunnet, uansett hvilke retning man velger, er i følge konsulenten

å virkelig våge å gå den veien ... den treffer enkeltindividet, som underholdning, som bekreftelse på hvem jeg er, hvor jeg er, jeg er ikke alene ... Den formidler noe om det

samfunnet vi lever i, den kan integrere, minke fordommer oss mennesker i mellom. [...] som evner med et sånt ørlite blikk, litt sånn parallellforskjøvet blikk ... hjelper meg med å se noe som er sant i mitt liv ... Og at jeg burde jo være bekymret av at jeg kjenner meg igjen i dette, egentlig (Ibid: 11).

5.3.2 Oppsummering og innledende analyse

Konsulenten er klar på at kortfilmen er en arena for utforskning. Dels tillegges dette selve sjangerens format, at den ikke er bundet av konvensjonelle forventninger til dramaturgi som i spillefilm. Man er heller ikke så bundet av de finansielle rammene, noe som *gir rom for mer lek*, enten det er noe ”konkret man vil utforske eller ideen som finner formatet”(Ibid:2).

Samtidig er kortfilmen en *arena for talentutvikling* - og merittering. Videre trekkes det paralleller til ordningen *Nye veier*, hvor dette åpne rommet for utforskning og lekenhet gir en mulighet til å utvikle et lengre format

Når det gjelder å konkretisere kunstneriske kriterier, ble det i hovedsak vist til gjeldende målkrav eller brukt formuleringer tett opp til disse. Filmens kunstneriske og samfunnstjenelige funksjon tillegges stor vekt, med utfyllende argumentasjon for det siste. At kunstnerisk kvalitet ikke kan defineres objektivt, løses ved *et ganske åpent handlingsrom for konsulentene, men innenfor gitte retningslinjer*. Når så dette skal omsettes i praksis, så er det *egenskapene hos de sentrale søkerne* til å fylle og utfordre dette rommet som er den gyldige variabelen. En samlet vurdering av prosjektets gjennomføringsevne legges også til grunn, altså *den kollektive kompetansen til å realisere de anerkjente kunstneriske kvalitetene*. Dette vektlegges også ved filmspråkets utvikling, da det *forutsetter så mange ting helt ned på detaljnivå*. Likevel er dette noe man tillegger *prosjektet* eller en *profesjonell bransje*, mens den kunstneriske kompetansen tilskrives *regissøren*.

Når konsulenten snakker om det nyskapende som noe som har *aktualitet eller relevans* for vår samtid, refereres det imidlertid til en overordnet lesning av samfunnet og tiden vi lever i. Det er et kriterium som retter seg til *verkets kvaliteter forstått som speiling av virkeligheten*. Aktualitet kan samtidig relateres til publikumsappell og til filmens samfunnsforpliktelse. Relevans kan imidlertid problematiseres som et kriterium som hever seg over de utøvende kunstnernes perspektiv, og kan medføre interessebasert eller hegemonisk skjønnsutøvelse ”administrasjonen kan vurdere på vegne av alle” (Grøgaard 2016: 55). Mer utvidet skal vi spørre *hvordan sammenhengen mellom agenten, arenaen, prosessen og verket fremstilles diskursivt*. Siden verket ikke foreligger, vil det som nevnt være mer nærliggende å fokusere

på de andre faktorene. Vi vil derfor undersøke kausalrekkefølgen i resonnementene, da dette også er av vesentlig betydning for forholdet mellom samfunnet og kunsten.

Etter at dette intervjuet fant sted, deltok jeg ved to seminarer hvor fokuset på talenter og talentutvikling ble kritisert. I en samtale på Regidagen 2017 ga Joachim Trier og Clair Denis uttrykk for at den opphøyende merkelappen *talent* opplevdes som ubehagelig og lite konstruktiv. Leder av Norske filmregissører deler kritikken og oppsummerte senere Denis og Triers poeng slik:

... mange har talent og inspirerer dem, det handler like mye om å være på riktig tid og sted i forhold til å møte riktige samarbeidspartnere, finansiering og kontinuerlig, ekstremt hardt arbeid for å få prosjekter realisert” (Denis og Trier 26.04.2017, Manuskript Kleven Oslo Pix 12.06.2017).

Et slikt syn tillegger *nettverket* like stor betydning som aktørene som opererer innenfor det. Uttrykket om å være *på rett sted til rett tid* innordner jo nettopp agentens signifikans relatert til situasjonen eller nettverket. I følge Kleven er det nettopp diskrepansen mellom kompetanse og begrensede midler til å realisere prosjekter som står i veien for filmutvikling, og spør da retorisk hvorfor noen skal ”smykke seg med å oppdage talent” (Ibid). Et spørsmål vi skal følge opp i analysekapitlet blir dermed *hvordan og muligens hvorfor personfokuset og diskursen om talentet har fått en så sentral plass i norsk filmutvikling*. Begreper som mulige hegemoniske markører blir *talentutvikling, historiefortelling og subjektivisme*.

Sentrale begreper når vi snakker om prosess og utvikling: *talentutvikling, utforskning av filmskaperens kunstneriske uttrykk, registemme, hvem er denne regissøren, hvordan kan denne få et rom, stole mer på sine kunstneriske prosesser, sine visjoner, sine ambisjoner, ta steget videre, hvilket perspektiv, blikk, vinkling, filmspråket, fortellerspråket, den audiovisuelle fortellingen, kjønnsballanse, track record, egenart*.

Sentrale begreper om film: *En kunstform i seg selv, historier som berører, speiler oss, gir tilhørighet, underholder, utfordrer, beriker, mise en scène, det estetiske, hvordan fortelle historien, bruke filmspråket, fornying av filmspråket, relevans, aktualitet, nyskaping, nyanser, dypere resonans i sin fortelling, parallellforskjøvet blikk, profesjonell bransje, gjøre sitt ypperste, kollektivt kompromiss, prosjektet som helhet, å virkelig våge, treffe enkeltindividet, bekreftelse, samfunnsforståelse, integrere, minke fordommer, se noe som er sant i eget liv*.

5.4 Spillefilm og dramaseriekonsulent, NFI

Mens halvparten av de som søker får utviklingstilskudd, er innvilgningsprosenten på produksjonstilskudd 12%. Tilsvarende ble det for markedsordningen tildelt støtte til 5 produksjoner av 36 søknader, mens budsjettet for inneværende år utgjør 44 millioner kroner.³⁶

I 2016 ble det tildelt 50 utviklingstilskudd og 7 produksjonstilskudd i ordningen. Det kom inn 102 søknader om utviklingstilskudd og 58 søknader om produksjonstilskudd. Budsjettrammen for ordningen i 2017 er ca. 61 millioner kroner³⁷

Konsulenten er en av to som vurderer spillefilm og dramaserier ved NFI, og har en fartstid på to år i stillingen på intervjutidspunktet. Intervjuet fant sted på Filmens hus, Oslo, 27. april 2017, og varte i litt over 75 minutter. Denne samtalen skiller seg fra de foregående ved at konsulenten har mindre praktisk filmerfaring, men derimot omfattende erfaring som distributør og tilrettelegger. Formidling handler om ”å forstå film og formidle film til et publikum, å skape entusiasme og begeistring og forståelse rundt film” (Intervju y 27.04.2017: 3). Som distributør i Art-House har hun også deltatt i klipperommet og er vant med å ha en dialog rundt filmer i utvikling. Fordelen med å nærme seg filmutvikling fra denne vinkelen er at man ”har vært vant med å se et utbud av årets filmer over hele verden i ganske mange år” (ibid: 5). ’Art-House testen’ består i å se eller se for seg en norsk film og spørre seg:

... hvis jeg var på filmfestivalen i Rotterdam, og denne filmen var Østerriksk, hadde den da stått ut? ... den kvaliteten som gjør at den kan konkurrere med drama fra hele verden” (ibid: 5).

I tillegg har hun med seg ”det å ha den ferdige filmen for øye gjennom hele prosessen ... hvem man lager denne filmen for og hvorfor ... og hvordan” (ibid: 6). Det ble da interessant å høre hvordan hun med sin bakgrunn fra distribusjon ser på mellomfilmen - kan den fungere som en slags bro mellom det smale og brede publikumet?

Ja ... Men det er jo sånn det var, det er jo ikke sånn nå. Og egentlig, du kunne sagt motsatt ... At man må være enda boldere, enda tydeligere, enda mer kompromissløs. Og lage noe som virkelig bare er ditt, som står ut, da er kanskje sjansen større ... Så kanskje heller det, enn å lage en mere tannløs ganske ok film som kan rundes litt av i kantene så flere har lyst til å se den. (ibid: 10-11).

Som eksempel på filmer som går denne veien, men møter et begrenset publikum, nevner hun ”Blind” (Vogt 2014) og ”Hoggeren” (Myklebust Syvertsen 2017), hvor hun også innstilte på

³⁶ NFIs hjemmeside 26.09.2017: <http://www.nfi.no/sok-tilskudd/spillefilm/markedsvurdering>

³⁷ NFIs hjemmeside 26.09.2017: <http://www.nfi.no/sok-tilskudd/spillefilm/konsulentvurdering>

støtte til den siste. Blind fikk internasjonal oppmerksomhet og gode kritikker, men ”den ble angrepet som en film som ikke fikk det til, mens alle er kjempe glade for Hoggeren nå” (ibid: 13). Begge filmene solgte ca 13 tusen billetter³⁸, men på noen få år er forventningene justert vesentlig ned for filmer i dette formatet. Konsulenten beskriver dette som et globalt problem hvor ”de mer særegne, ikke formaterte filmene, de som på en måte utgjør filmkunsten, har vanskeligere for å få gjennomslag...den største utfordringen vi har nå (ibid: 3).

Kriterier - prioritering mellom skjønn og målkrav

Konsulenten refererer til en pågående prosess intern rundt disse spørsmålene, om ”hvordan vi skal jobbe ... og informere søkerne våre om hva de kan forvente” (ibid: 5). På spørsmål om hvordan de håndterer fraværet av kriterier for kvalitet, innleder hun med at:

... det er jo ikke noen nærmere definisjon her om hva vi anser som høy kunstnerisk kvalitet. Og det er jo litt av det vi konsulenter er satt der for og gjøre, at vi skal godtgjøre at vi har en bakgrunn og et blikk, og en evne til å orientere oss i det. Og single ut noen prosjekter som vi oppfatter er av høy kunstnerisk kvalitet (ibid: 19).

Konsulentens vurdering av høy kunstnerisk kvalitet er altså det sentrale, mens andre målkrav er underordnet i betydningen at de kan og bør brukes for å underbygge argumentasjonen for innstilling til vedtak om støtte. Dette gjelder også begrepet om track record, som hun omtaler som ”en del av den nye filmpolitikken” (ibid: 20) som fokuserer på bransjen. Men for konsulentvurdert film er det ”filmskaperens track record man er mest opptatt av ... Mens i markedsordningen så kan det jo være motsatt [at produsentens track record tillegges mest vekt]” (ibid: 21). Men også her formuleres målkravene i en dualitet, da ”det er viktig å prioritere track record samtidig som nye stemmer må slippe til ... en sånn type *ja takk begge deler* formulering som man jo kan klø seg litt i hodet over” (ibid: 21). Konsulenten har selv innledet sin periode med å støtte flere kunstnerisk spissede prosjekter med mindre beløper, mellom annet fordi det søkes støtte etter at opptak er gjort. Men ”det som var viktig for meg der³⁹ er at vi ønsker jo også å få frem de filmkunstneriske spydspissene. Vi vil jo ha noen som kan ha en festivalkarriere” (ibid: 22). Prosjektene har ulike kvaliteter og betingelser, og de ulike målkravene kan ikke oppnås i hver enkelt film.

Men i sum, når jeg skal se tilbake på fire år her, så bør det være en portefølje av prosjekter som jeg har prioritert, som til sammen svarer på, mer eller mindre alle de

³⁸ Gjelder på intervju tidspunktet, da ”Hoggeren” fortsatt var kinoaktuell.

³⁹ Konsulenten viser her til ’Fluefangeren’ (Aliu 2017) <http://rushprint.no/rushes/fluefangeren-nominert-til-nordisk-rads-filmpris/>

tingene som vi sier at vi ser etter. På fire år bør man få det til, på et år er det umulig (Ibid: . 1:08).

Konsulenten bemerker også at om man går inn som hoverfinansjør i prosjektene, har ikke budsjettet rom for mer enn to prosjekter i året. Hver konsulent rår man over ca 27 millioner kroner, og et vanlig søknadsbeløp ligger på mellom 10 og 16 millioner (ibid:23-4).

Kriteriene ved Dansk filminstitutt

Det ble slik interessant å høre hva konsulenten tenkte om en mer utfyllende definisjon av kvalitetskriteriene slik vi ser i Dansk filminstitutt. Vil det kunne styrke konsulentenes handlingsrom eller tvert om føre til mer skjemavelde og begrense skjønnsutøvelsen?

Konsulenten viser til at det er en pågående prosess i NFI rundt dette spørsmålet, og at de også har sett på Kulturrådet sitt forskningsbaserte prosjekt om kvalitetsforståelser⁴⁰.

Og det danske dokumentet - hvis det var noe man skulle måles opp mot - på en type sånn ”check, check” du fikk 80 prosent på det og 50 prosent på det - så blir det jo lett absurd. Men det å se hele bildet av hvordan man har tenkt igjennom og definert hva kunst er og kvalitet er, det er jo interessant. Så jeg synes at det er et inspirerende arbeid, det de har gjort. Men jeg vet ikke om ... jeg hadde blitt en bedre eller dårligere konsulent av det. Eller at jeg hadde gjort ting annerledes enn før. Jeg mener at man må ha et høyt refleksjonsnivå rundt det og la seg utfordre på det uansett. Det er den viktigste delen av jobben vår (Ibid: 27-8)

Prosessene og refleksjonsnivået blant konsulentene anses altså viktigere enn formale kriterier for kvalitet, i alle fall om dette skal lede til en instrumentell kvantifisering av ikke målbare verdier. Den tause kompetansen konsulentene utøver er det viktig å bli seg bevist (Ibid).

Det store publikum - bred filmatisk kvalitet og bransjeutvikling

I fortsettelsen av dette ble det også påpekt at man ikke kan overføre kriterier for kunst direkte til filmområdet. Film er også et massemedium, og ofte ligger utfordringen i å utforske hva man kan få til innenfor en slik ramme.

Jeg forventer mye mer av det når jeg går inn på en billedkunstutstilling ... [at det har en] friksjon eller utfordrer ... det er noen dramaer og sjangerfilmer som får til utrolig mye, uten nødvendigvis å svare hundre prosent på det ... som jo er helt sentralt i kunst og kunstopplevelse, men de [filmene] er også noe annet enn det (ibid: 33).
Det økonomiske her på filmområdet er jo innrettet mot å ha en bransje som kontinuerlig produserer filmer som kinoene og det store publikum vil ha. Og det store publikummet, det skal man huske ... Det er ikke sånn at det store publikummet bare vil ha store ting. Det som er med et stort publikum er at de vil ha forskjellige ting (ibid: 30).

⁴⁰ Kulturrådets prosjekt ”Kunst, kultur og kvalitet”: <http://www.kulturradet.no/kvalitet>

Selv block-bustere kan ha fine filmatiske kvaliteter som ”ganske fengende, kult sammenskrudd drama”, ”du blir virkelig på innsiden av det”, ”familiedrama” (ibid: 34). Mens andre ganger blir et historisk kammerdrama stigmatisert av kritikere som block-buster og markedsfilm fordi den selger bra. ”Så vi må passe litt på så vi ikke kategoriserer oss vekk fra at hver enkelt film har en verdi” (ibid: 35). At filmens verdi kommuniserer utenfor sin primære målgruppe, har vi tidligere omtalt som segmentkonvergens. Konsulenten bekrefter at dette er en vanlig tankegang innen distribusjon, om en smal’ film ”plutselig oppleves som relevant ... treffer noe annet ... Så treffer man kanskje veldig forskjellige folk og det er jo alltid en drøm” (ibid: 39).

Prosess - dialog med søkere og filmutvikling i smalnende trakt.

Konsulenten bekrefter det samme mønsteret som beskrives av de andre konsulentene med utstrakt bruk av møter med filmskaperne både i søknads og utviklingsprosess. For å ha en åpenhet for prosjektet, velger hun å vente med å lese manus til dagene før møtet.

... da sitter jeg med en grunnfølelse av en leseropplevelse. Og så tar jeg et møte mens dette fortsatt ikke er ferdig prosessert hos meg. Og det er viktig for meg, fordi hvis man først leser et manus og alle de andre dokumentene, du kanskje begynner å ta deg noen notater. Så har du allerede begynt å gjøre deg en oppfatning av prosjektet, og kanskje tenkt at dette skal jeg nedprioritere. Veldig dårlig utgangspunkt for det møtet de skal ha. Jeg synes at de skal ha en reell mulighet til å forsvare prosjektet sitt, og til å møte meg i en sånn åpen og nysgjerrig fase (ibid: 46).

En utfordring at mange filmer er i utvikling over lang tid og at ”filmskaperne trekkes mellom en hel rekke interesser og hensyn ”... vi mangler jo ikke synsere i filmbransjen” (ibid: 55). Konsulenten stiller seg derfor åpen for at prosjektet heller vil ta hånd om utviklingen selv, men er stort sett med på de utviklingsforløpene hun har støttet. ”Det skal ikke være noe innblanding, vi skal ikke ha noe sånn type produsentrolle i dette. Vi skal være en som fasiliterer at det blir et godt utviklingsforløp (ibid: 58). Som vi har sett, er systemet basert på at det er flere som får støtte til utvikling enn produksjon:

... det er forma som en trakt, at du har en del som får litt grunnfinansiering til å utvikle. Og så har du noen som får mere midle til utvikling hvor de begynner å *caste* og lager flotte reginotater. Men trakten den smales jo enda mer etter hvert. For det er jo bare det ene prosjektet, eller de to som kan få produksjonsstøtte. Det er da de andre blir stående å stange (ibid 52).

De som blir stående å stange på denne måten er ikke primært prosjekter som ikke blir funnet gode nok. Om det er tilfellet, skal de ha beskjed om det. Det kan være erfarne regissører med lovende prosjekter som man ønsker å få realisert. Men nærmere 90 prosent får avslag.

Og da begynner man jo gjerne å utvikle litt til, for å holde liv i prosjektet... Altså i et forsøk på å skrive mer og mer på en måte veltilpassede og sofistikerte manus versjoner, så forsvinner de kantene og den råskapen som det prosjektet hadde (Ibid: 51). Og nettopp det, at draft 8 sikkert var mye bedre enn den der draft 11 som du skyter med (ibid: 55).

Filmspråk og pragmatisme - Skalering av produksjonen

Film og seriekonsulenten vil ikke være med på at det finnes ett, så å si felles filmspråk. Men mener at dette peker på en x-faktor ved filmen som er det som gjør at vi kommer oss ut av tv-stolen. ”Det er opplevelsen av filmen” (Ibid: 1.01). Med referanse til en samtale hun modererte mellom Joachim Trier og Claire Denis ved Regidagen 2017⁴¹, fremhever hun mise en scène som en sentral faktor for å skape filmkunst. ”Det er jo på en måte totaliteten av det man viser fram foran kameraet. Forstått som en kunstnerisk villet sammensetning av noe i et bilde” (Ibid). Men i filmutvikling er det jo ingen ferdig film å vurdere.

”Noen regikonsepter eller notater er veldig hjelpsomme i å synliggjøre hvordan man skal få til det. Noen er bare ganske flinke og fulle av referanser. Men kanskje uten å overbevise om det (Ibid 1.02). Altså film er jo ofte historier om mennesker, som du blir engasjert i. Når det går hånd i hånd med slående visuelle løsninger og slående formidlinger av noe billedlig, det er jo da det er aller best (ibid: 1.03).

Samtidig kan filmspråket være svært fremtredende i kommersielle storfilmer som *Inception* (Nolan 2010).

.. bare det fototekniske ... veldig *mindblowing* å se på. Og det er en ganske smart film. Virkelig en sånn film som tar deg. Flytter kanskje ikke filmspråket milevis, men det å få en sånn slående følelse av noe på kino ... (ibid: 1.05).

På spørsmålet om teltstang eller trampoline teorien svarte hun at hun ikke ville velge. Det er totaliteten i filmpolitikken som er ment å fylle begge funksjoner. ”Det føles unaturlig å velge. Fordi ... du kan ikke oppfylle alt med en film. Så du må være klar på hvorfor du prioriterer akkurat det filmprosjektet (ibid: 1.08). Dette ledet til hvor stor risiko eller sjanser man kan ta.

⁴¹ Trier snakket her om det taktile blikket, om barnets åpne blikk som en metafor for hvordan kamera og mise-en-scene skaper en åpenhet i scenen som gir rom for tilskueren til å gå inn og lure på og undres. Det er ikke en litterær fortelling, men mer å observere en person i en endrende stemning (Regidagen2017).

Konsulentene viste igjen til filmen ”Hoggeren”. Om det er stor tro på prosjektet men begrenset publikumspotensial, så får man - i noen tilfeller - ”skalere prosjektet etter det” (ibid: 1.09).

For jeg vil ikke finansiere et eksperiment, som kanskje kan bli kjempe flott og komme på et sideprogram i Cannes, med 13 millioner kroner. Hvis ikke det svarer til så veldig mye annet enn si kunstnerisk vågemot da, så gjør jeg ikke det - men kanskje 3. Så det er noe pragmatikk også, i at det skal henge sammen.

Med slike budsjetter for kunstneriske filmer og en studiostruktur og tilhørende kompetanse på Jar under avvikling, avrundet jeg med spørsmålet om mulighetsbetingelsene for unik mise en scène. Konsulentene viste til at dette er del av store strukturelle endringer som følge av globalisering:

De bygger en [film] by i Kina nå. Og det er gode fasiliteter i flere østeuropeiske land som har et helt annet kostnadsbilde enn det vi har her. Det er jo bare ikke realistisk å bygge opp eller redde Norsk filmstudio ... nei, det er ikke mulig (ibid: 1.15).

Hun ser likevel det paradoksale i at denne spisskompetansen ikke lenger får utvikle seg eller medvirke til å spille en rolle i utviklingen av norsk film (ibid: 1.15-8).

5.4.2 Oppsummering og innledende analyse

Konsulentens bakgrunn innen distribusjon avspeiler seg i et engasjement for filmene helt fram til kinoen, og hvordan de skal kunne ”realisere sitt kulturelle og økonomiske potensial” (Meld.St. 30 2014-2015). Dette peker på at filmutvikling henger nøye sammen med filmkulturen som kretsløp og den interessen og begeistringen for film man ønsker å spille på og utvikle. ”Art-house testen” er et kontrollspørsmål hun har med seg fra å ha sett et utbud av internasjonale filmer, hvor hun spør om en gitt norsk film *ville stått ut* på en internasjonal arena. Når det nå åpnes stadig nye arenaer for mer differensierte segmenter, gir det også mulighet til å satse på mer spesielle og krevende filmer. Men da ofte med en skalering av produksjonens ramme. Summen av ordninger for produksjon av konsulentvurdert film på lave budsjetter reiser spørsmålet om *hvilke betingelser prosjektene får for å realisere de anerkjente kunstneriske verdiene*.

Den gamle stillingsinstruksen begrenset konsulentens rolle fra å innta et *eget* repertoaransvar. Kombinasjonen av definerte målkrav og begrensede økonomiske ressurser, leder til samme tolkning av oppdraget som vi så hos kortfilmkonsulentene; at man først over tid vil kunne se

om de ulike målsetningene er blitt oppfylt gjennom summen av partikulære prosjekter. Om målene skulle gjelde for hvert enkelte prosjekt, ville man endt opp med middelmådige filmer. Vi merker også her en *skepsis mot å definere ytterligere målkrav, og konsulenten argumenterer for at et høyt refleksjonsnivå er viktigere enn konkretisering av kriterier*. Dette synes også å være et premiss for målkrav som: ”det er viktig å prioritere track record samtidig som nye stemmer må slippe til ... en sånn type ja takk begge deler formulering”. Vi kan slik se konsulentenes handlingsrom som *en forhandlet praksis mellom utøvelsen av kunstfaglig skjønn og den instrumentelle rasjonaliteten som følger av målkravene*.

Den samme viljen til å satse på det partikulære prosjektet kommer også til uttrykk i forhold til krisen mellomfilmen og de uformaterte, kunstneriske filmene står overfor. Dette bør ikke løses med gårdagens medisin, en ”tannløs ganske ok film som kan rundes av litt i kantene så flere har lyst å se den”. I stedet foreslår hun å være ”enda boldere, enda tydeligere, enda mer kompromissløs”. Samtidig er hun klar på at rådende policy er innrettet på å ”ha en bransje som kontinuerlig produserer filmer som kinoene og det stor publikum vil ha”. Og det store publikummet vil ikke bare ha store, men forskjellige filmer. Populære filmer kan også ha fine kvaliteter, og hun advarer mot å ”kategorisere oss vekk fra at hver enkelt film har verdi”.

Mange prosjekter blir stående å stange som følge av at det gis utviklingsmidler til langt flere enn det blir gitt produksjonsstøtte. Dette er et omdiskutert problem i bransjen, hvor filmskaperne opplever at de må velge mellom kunstnerisk forvitring eller å realisere prosjektet uten finansiering og dermed i en helt annen form. Mariken Halle har uttrykt mye av den samme kritikken, da søknad om utviklingsstøtte til filmen ”Verden venter” ble avvist på formelt grunnlag og NFI rådet til å gå til en etablert norsk produsent for å finansiere og realisere filmen⁴². Filmskaperne avslo dette og uttaler at

... rådet ... er gitt ut fra hva som er enkelt og bekvemt for NFI – mer enn hva som er best for vårt prosjekt og oss som nye filmskaperne med langsiktige visjoner ... Dette mener vi er en trussel mot nyskapningen og mangfoldet i norsk film (Halle 2011)

Ved Filmfest Vatn advarte hun mot at den kunstneriske integriteten også indirekte kan gå tapt i møte med støttesystemet, dersom det primære fokusert blir å lage noe som passer inn i de gitte ordningene og ikke lenger fokuset på hva man vil med filmkunsten (Halle, Filmfest Vatn 2016). Paul Tunge var representert på samme festival med filmen ”Demning”, en av flere filmer som er realisert med egne midler han har tjent som innspilningsleder på andres

⁴² <http://rushprint.no/2011/12/nfi-undergraver-norsk-filmkunst/>

filmproduksjoner (Tunge, Filmfest Vatn 2016, Iversen 2017 b). Hans siste film ”Fountain of youth” fylte ikke kriteriene for lanseringsstøtte, da filmen ble tatt ut til Bogota Internasjonale filmfestival. Gunnar Iversen, som også har anmeldt filmen i Rushprint⁴³, uttaler til samme publikasjonssted:

Her står det rent byråkratiske i veien for arbeidet med å sikre at norsk filmkultur kan fornye seg, at viktige regissører får bedre arbeidsmuligheter, at gode og nyskapende norske filmer blir vist i utlandet, og at gode norske filmer finner et mangfoldig publikum hjemme og ute (Iversen i Lismoen 2017 x)⁴⁴

Dette er prosjekter som er utdefinert av støttesystemet og dermed ikke blitt gjenstand for konsulentvurdering. Dette gjaldt også ”Fluefangeren” som konsulenten viser til ble innvilget støtte til ferdigstilling og lansering. Tidligere hadde imidlertid denne søkeren blitt avvist på formelt grunnlag da både språk og innspillingssted ikke oppfylte kulturtesten (Rushprint 24.08.2017⁴⁵). I analysen vil spørsmålet om den kunstneriske integriteten også bli sett i sammenheng med produksjonsbetingelsene, gitt at stadig flere vil lage film for begrensede midler. *Vil dette svekke den kunstneriske filmens autonomi, eller vil dette kunne veies opp av økt differensiering i kinomarkedet?*

Sentrale formuleringer og begreper om film: *boldere, tydeligere, kompromissløs, som bare er ditt, står ut, særegne ikkeformaterte filmer, den nye filmpolitikken, track record, bransjen, nye stemmer, de filmkunstneriske spydspissene, festivalkarriere, det store publikum, fine filmatiske kvaliteter, block buster, ganske fengende, kult sammenskrudd drama, komme på innsiden, familiedrama, historisk kammerdrama, opplevelsen av filmen, x-faktor, mise en scène, filmkunst, totaliteten av det man viser fram foran kamera, regikonsept, historier om mennesker som du blir engasjert i, hånd i hånd med slående visuelle løsninger, mindblowing, smart film, en slående følelse av noe, eksperiment,*

Sentrale formuleringer og begreper om prosess og utvikling: *Art-House testen, å ha den ferdige filmen for øye, bakgrunn og blick, et høyt refleksjonsnivå, la seg utfordre, single ut prosjekter, oppleves relevant, grunnfølelse av en leseropplevelse, åpen og nysgjerrig fase, ikke innblanding, fasilitere, traktformet utviklingsløp, blir stående å stange, veltilpasset manus, mister kantene og råskapen, globalisering, kostnadsbilde, pragmatisk, det skal henge sammen.*

⁴³ <http://rushprint.no/2017/09/det-uferdige-mennesket-om-paul-tunges-spillefilm-fountain-of-youth/>
Paul Tunge har for lengst bevist at han kan lage gode og viktige filmer, og hans tre spillefilmer viser at det norske offentlige støttesystemet mangler evnen til å plukke opp og støtte unge filmskapere som vil og kan noe.

⁴⁴ <http://rushprint.no/2017/09/norsk-film-er-den-tetteste-siloen-i-norsk-kulturliv/>

⁴⁵ <http://rushprint.no/rushes/aliu-og-maimouni-med-ny-film-i-nytt-selskap/>

5.5 Vestnorsk filmsenter, Konsulent for kortfilm og dokumentarfilm

Fra nyttår 2017 gjelder de samme forskriftene for de regionale senterne som for NFI. Vestnorsk filmsenter har derfor tilpasset sine retningslinjer og avgrenser sitt område innenfor de nye forskriftene⁴⁶. I tillegg til filmstøtteordningen har de kompetansehevede tiltak, talentutvikling, filmkommisjon og manusveiledning. Det gis støtte til utvikling og produksjon av dokumentarfilm og kortfilm⁴⁷ men kun utviklingsstøtte til lengre formater og spill. De som kan søke må være registrert med produksjonsselskap i fylkene Møre og Romsdal, Sogn og Fjordane eller Hordaland. Filmsenteret må ikke forveksles med investeringsfondet Zefyr, som forvalter både statlig og regional støtte og privat kapital, og dekker hele Vestlandet samt Agder og Telemark. Enkelt fortalt kan man si at Zefyr har en noe tilsvarende målsetting som markedsstøtteordningen til film og serier på regionalt plan, samt at de forvalter et privat investeringsfond som toppfinansierer regionale produksjoner mot eierandel i produksjonen og såkalt ”1. posisjon i tilbakebetalingsplanen⁴⁸.” (Zefyr 2017). De forvalter slik både *myke* og *harde penger*. NFI og de regionale senterne stiller ikke slike krav om tilbakebetaling.

Intervjuet med konsulenten ved Vestnorsk filmsenter ble gjennomført med bruk av videosamtale 25. april 2017, hvor vi befant oss på våre respektive arbeidssted i Stockholm og i Nordmarka. Samtalen varte i litt under 50 minutter. Han er den eneste mannlige konsulenten i utvalget, er svensk med erfaring fra Svenska filminstitutet, og er noe eldre enn de øvrige informantene i studien. Konsulenten er utdannet skuespiller ved Svenska scenskolan og innen film ved Dramatiska instituttet. Han tiltrådte som konsulent ved Vestnorsk filmsenter fra nyttår, men har nettopp sittet fire år som konsulent ved Nordnorsk filmsenter.

På spørsmål om hva som gjør at han opplever at dette arbeidet gir mening, relaterer han dette til sin interesse for film og at kontakten med de unge talentene virker vitaliserende. Når han tidligere har arbeidet med utvikling av spillefilm har han stort sett møter med produsentene som vil ha det økonomiske til å gå i hop, mens på kort- og dokumentarfilm har han gleden av å følge de enkelte prosjektene mye tettere i den kreative utviklingen. Det hele starter for hans del med at han gjorde eksmensfilm sammen med Lukas Moodysson og ble oppbrakt av at

⁴⁶ Retningslinjer for Vestnorsk filmsenter: <http://www.vestnorskfilm.no/stotte-tildelinger/retningslinjer>

⁴⁷ Utviklingsstøtte til kortfilm gis kun unntaksvis i følge retningslinjene.

⁴⁸ Modellen med privat kapital på slike betingelser, beskrives av Ryssevik (2014) som utarmende for selskapenes soliditet. Rapporten peker på at man heller bør tilstrebe langsiktige investorer i selskapene ved kapitalutvidelse. Denne modellen innebærer en mellomting ved at evt. overskudd reinvesteres i nye filmer i regionen.

slike talenter måtte bruke sommerferien på å holde kabler for doku-såper og ikke lære noe som helst med relevans for sitt fremtidige yrke: ”Så for meg, når jeg startet opp dette, så var det å grave en kanal mellom disse talentene som gjorde kortfilm og den eksisterende bransjen av tv-drama og spillefilm” (Intervju 25.04.2017: 7). Og noe av det som inspirerer er at man ser at innsatsen gir resultater: ”... så har jo det vist seg at det på sikt forandrer bransjen. Og på sikt er ikke på så lang sikt, men innen en ganske overskuelig tid, faktisk” (ibid: 5).

Kunstfaglig kompetanse og utøvelse av skjønn

Konsulenten vektlegger egen kunstfaglig kompetanse og erfaring fremfor formaliserte målkrav. Han sier likevel flere ting om hva som kvalifiserer til støtte, men først skal vi ta med en refleksjon som belyser hans uvilje mot å legge for stor vekt på det målbare:

Det finnes alltid regler man kan gjemme seg bak som konsulent ... mange slike forordninger eller administrative raster eller nett som gjør det vanskelig for filmene å få pengene, for en filmkonsulent leter alltid etter en anledning til å si nei. I alle fall en konsulent som vil gjøre det enklere for seg selv. Men jeg har lært meg at da mister man talentene, da mister man de riktig gode prosjektene om man gjømmer seg bak det her regelverket. Så for meg handler det om at jeg er der for at jeg er bra på å bedømme prosjekt ut i fra manus eller ide eller talent. Det her med å velge bort prosjekt ut i fra formelle kriterier, det gjør filmsenteret ...og de som kommer igjennom her de kommer til meg som tar den kunstneriske avveiningen (ibid: 11-13).

I dette ligger det både en åpenhet for det nye som bringes til torgs, og samtidig en tillitt til egen erfaringsbasert kompetanse. På oppfølgingsspørsmål om hva han positivt ser etter i prosjektene, utvikler han resonnement langs disse to linjene, samt behovet for stadig ny innsikt og oversikt:

Jeg vil bli overrasket av noe som blir fortalt som ikke er blitt fortalt før. Så tror jeg at alt drama bygger på relasjoner, egentlig. Hva fins det for relasjoner mellom karakterene. Jeg er utdannet på Stockholms scenskola også, som skuespiller på 80-tallet, og det jeg har med meg fra det er å lese manus innenifra. Å kunne veksle mellom et publikumsperspektiv, som publikums advokat som den første som får se filmen inne i mitt hode, og å kunne lese det innenifra ut fra en karakter – hvordan fungerer denne karakteren i dramaet, hva har den for en utvikling, å kunne lese manuset ut i fra en spesifikk karakter ...det tror jeg er et litt annerledes verktøy når man bedømmer. Men jeg vil gjerne bli slått av noe uventet, og de kanskje mest fantastiske gangene, det er jo når jeg får inn et prosjekt som jeg ikke riktig har forstått, det fins noe veldig bra – men jeg fatter ikke hva det er. Men den her personen ...er riktig begavet. Det kjennes som at dette er et menneske som har en større innsikt i noe, som ikke jeg har (ibid: 16-17).

Konsulenten opplyser også at han har erfaring som ”manusdoktor og dramaturg og er vant med å gå inn og se hva som ikke fungerer og hva som fattes i et manus” (ibid: 10). At det

nye, uventede, som man aldri har sett før, defineres som den ypperste kvaliteten ved et prosjekt, er vel forankret i både målkrav og kunstfilosofi⁴⁹.

Kunstnerisk vågemot - for filmskaper og for konsulent

Konsulenten understreker videre at en slik satsing krever vågemot både hos konsulenten og filmskaperne:

Og det skal være et visst mon av satsning som kanskje kan bli mislykket, men som kan bli noe fantastisk. Og så kommer de tilbake med en film som jeg aldri hadde kunnet forestilt meg, som jeg aldri kunne skrive eller gjøre selv, men noe som jeg ikke viste fantes (ibid: 17)

Senere utdyper han hvordan dette arter seg fra hans ståsted, og dermed hvorfor han definerer sin rolle relativt løst:

Vi sitter med prosjektbeskrivelser av filmer, det er en stor forskjell fra å sitte å velge i ferdige filmer. Man gir støtte ut i fra en tro på at det skal bli bra. Ikke på at det er bra. Og det er også slik at hvis alle mine prosjekter hadde blitt bra, da kan jeg tenke at da har jeg ikke spent buen tilstrekkelig hardt. Da har jeg ikke våget å støtte de galne prosjektene. Da har jeg bare våget å støtte de prosjektene som er konvensjonelle eller som er *safe* for meg. Og da her jeg gjort en dårlig gjerning, faktisk. Så jeg synes det er bra at en del prosjekter går *åt skogen*. Som en forutsetning for vågemot (ibid: 45).

I forhold til filmskaperne formuleres et tilsvarende ideal om vågemot som følger:

(...) for en kunstner, en kreatør, så er det største motet, det er å våge å ikke bestemme seg og la alt være en prosess. Alle konsulenter og produsenter vil at regissøren og manusforfatter bestemmer seg, for det er først da man kan regne på det og planlegge osv. Men om det går for en regissør eller manusforfatter og fotograf ikke minst, å ikke bestemme seg men la tankene strømme, stille spørsmål og jobbe – så blir resultatet mye mer spennende (ibid: 19).

Kritikk og integritet i utviklingsprosesser

Konsulenten for filmsenteret bruker også mye tid til å møte og følge opp søkere og de som har fått støtte. I denne prosessen gir han uttrykk for å være mer direkte enn de andre konsulentene i utvalget, men innenfor grensen av filmskaperens integritet, som jo eier verket:

Så kan jeg også være rett rå når jeg gir kritikk om det er noe som ikke fungerer, da sier jeg ifra. Men jeg har nok aldri sagt at; om du ikke gjør dette slik, så vil jeg ikke gi deg penger. For det er jo ikke min film, det er jo deres film. Og det er de som får stå for filmen og som får ros eller ris for filmen. Og det kan også være det som vi snakket om nettopp, det kan være noe som jeg ikke forstår men som de har full kontroll over.

⁴⁹ Gadamer utleder verket som sannheten om det værende som fremtredelse: "Dets væren består ikke i at det er opplevd, snarere er verket selv gjennom sin egen tilværelse en tildragelse, et støt som omstøter alt hittilværende og tilvent, et støt som åpner en verden som ikke tidligere var der" (Gadamer i Heidegger 2000: 126).

Jeg kan komme med forslag, med kritikk, men de får gjøre som de vil med det (ibid: 20).

Også her følges prosjektene helt inn i klippen, eller riktigere, gjør et gjensyn med prosjektet før klippen låses:

Jeg er en av de få som kjenner prosjektet men som ikke har vært på innspilling, casting eller klippingen – uten at jeg står helt utenfor – men kjenner de opprinnelige kvalitetene i det. Og da kan jeg gå inn i klipperommet og kjenne hvor det fungerer og hvor det ikke fungerer ut i fra den opprinnelige genialiteten i prosjektet, for å si det sånn ... Og samme sak der: *take it or leave it* (bid: 22).

Kortfilmen som filmskole og selvstendig verk

Konsulentene anerkjenner også kortfilmens doble funksjon som både kunstnerisk spydspiss og karrierevei for unge talenter. Det korte formatet betinger at man går rett på sak uten å bygge opp karakterer eller rettferdiggjøre hvorfor, og gjør man det riktig så ”kjøper vi det”:

... man kan anvende veldig mye form, man kan legge tidsperspektivet inn i handlingen eller på den ytre handlingen man kan jobbe veldig fritt, jobbe med animasjon. Man kan berette følelser, for det handler jo om følelser man vil formidle, med film stoffet – og med dramaturgi (ibid: 25-6).

I tillegg er kortfilmen fri for forventninger om å tjene penger eller innfri genreforventninger som i lange formater.

Altså det går ikke å tjene penger på kortfilm. Det gjør du bare for å utvikle filmkunsten på ett eller annet vis. Derfor synes jeg det blir litt trist med kortfilmer som er som små spillefilmer (bid: 27).

Så i den grad man bruker kortfilmen som en filmskole eller arena for merittering, må man være tro mot kortfilmens format:

For det er klart at man ser kortfilmen som en portefolje, så å si, for å vise produsenter og konsulenter – men hvem vil se en dårlig kortfilm ... Og nesten alle, 99 % av de som gjør kortfilm sikter jo tross alt på å få gjøre tv-drama og langfilm ... Så de fleste vil jo vise at de duger og gå videre (ibid: 29-31).

Kvalitetskriterier for dokumentarfilm versus fiksjonsfilm

Siden de regionale konsulentene vurderer både kortfilm og dokumentarfilm, ble det interessant å spørre om man vurderer dokumentar etter samme kvaliteter som fiksjon.

Konsulenten var klar på at det er de samme kunstneriske kvalitetene man ser etter, men det ble antydning at tema kan bli tillatt noe mer vekt for dokumentarfilm. Dette gjelder både ut fra den oversikten konsulentene sitter med, om det allerede er igangsatt andre prosjekter over samme tema, og en mer kvalitativ vurdering av filmskapernes engasjement i forhold til temaet:

Så blir det litt samme sak, så her at jeg vil se noe som gjør at jeg blir overrasket og er dette noe som griper tak, for det handler om følelser igjen, er det her noe som jeg kjenner at det må gjøres, det her er helt unikt, det som skjer her må vi lage film om. Om du holder med regissøren og produsenten i det, så tror jeg det blir støtte for dem (bid:36).

Konsulenten forventer også at dokumentarfilmskapere bør utvikle sine fortellinger med den samme kunstneriske frihet og definerte fortellerstemme som fiksjonsfilmen:

... man må bygge scenene ... kjenne at dette er min oppfatning, min opplevelse av det her som hender ... bygge de her konfliktene sånn at de blir sterkere og større, kanskje, i filmen enn hva de var i virkeligheten. Men det er jo for på et dramatisk vis gjøre en fortelling for publikum. Det er jo ikke løgn, men det er en forsterkning, det er noe som har hendt, men det er en oppfatning (bid: 34-5). Og man kan, presis som i spillefilm, anvende dramaturgi, bryte opp tidslinjen, jobbe med poetiske sjokk i en film for å forsterke og forstå det som skjer (ibid 36).

Festivalisert kvalitet i dokumentarfilm

I tillegg fremheves det at dokumentarfilm er avhengig av en større finansiering: "... for å komme ut med en film, utenfor sitt lands grenser, så må man også ha en finansiering utenfor landet (ibid: 37). Konsulenten uttrykker stolthet over de prosjektene han har bidratt til å løfte fram på en internasjonal arena, og dermed et implisitt eierskap:

... jeg hadde støttet som første konsulent fire filmer på IDFA, som jeg skryter litt av, og som jeg er stolt for at Norge aldri har hatt så mange filmer med i konkurransen der, og en av disse filmene gikk hen og vant - og vant publikumsprisen også (ibid:39).

Deltakelse og priser ved internasjonale festivaler synes slik å tas til inntekt for anerkjennelse av kunstnerisk kvalitet. Som vi har vært inne på tidligere, kan det medføre en målforskyvning ved en internasjonalisering av finansiering og lansering av dokumentarfilm. Kan dette gå ut over filmer som tematiseres mer spesifikt for hjemmemarkedet? Konsulenten ser imidlertid ingen grunn til bekymring for dette fra sitt perspektiv i Stockholm og Bergen.

Altså, du skal vite at det gjøres så mye dokumentarfilm, mye tilbakeskuende, og om 2. verdenskrig, på fornorskingen, på partisanene, på undertrykkingen av samer, om fiskeriene, om japanere og andre som kommer hit... Altså det gjøres så mye film om Norge og nordmenn, og en del blir bra ... og en del kommer ut internasjonalt også. Så det finnes ingen grunn for ditt spørsmål, vil jeg si (ibid: 38-39).

Regional førstebeveger

På spørsmål om de regionale senterne er i ferd med å ta en posisjon som *førstebeveger* i filmutvikling ved å ta initiativ tidlig i prosessen, svarer han bekreftende. Mer utfyllende beskriver han at dette både handler om posisjon, metode og strategi:

Vi sitter nærmest dem, og det er vi som ser dem først (ibid: 43)... Møte med filmskaperen er viktig. Det er veldig få prosjekter som får støtte uten at jeg har møtt filmskaperne ... Jeg forsøker å bare titte på det som faktisk skal bli til film. Men det er viktig med møter og annet materiale enn manus. Men det kan jo også være at det fins en veldig sterk regiidé, og det må man jo også forstå, hva den egentlig er (ibid: 41).

... så er det mer å pin-pointe talenter istedenfor å identifisere en hel gruppe og forsøke løfte dem. Det får man gjøre i organisasjoner og i skolesammenheng, men vi sitter med statlige penger og skal inspirere talenter og da blir det så at man ser et individ som man satser på, hardt (ibid: 8).

Med den siste strategiske avveiningen skiller dette seg fra informantene ved NFI, som alle svarte *både og* i forhold til trampoline- eller teltstangteorien. Som regionalt senter har man sjelden mulighet til å fullfinansiere prosjekter, og fokuserer den begrensede filmstøtten til å igangsette prosjekter og utvikle utvalgte talenter. Et tilbakevendende problem for regionene er at man ikke får til langsiktige utviklingsløp på grunn av det som beskrives som *brain drain*. De som gjør det bra flytter til Oslo eller andre byer i Europa som gir større utviklingsmuligheter (ibid: 9). Paradokset blir da at *fraflyttingen blir proporsjonal med senterets suksessrate*. På den andre siden kan vi også si at *de regionale senterne slik både blir førstebeveger i kraft av å igangsette og utvikle prosjekter og ved å utvikle talenter* som med tiden vil ta en mer sentral posisjon i filmfeltet.

5.5.2 Oppsummering og innledende analyse

Informanten skiller seg noe fra de øvrige konsulentene ved å definere sin rolle med hovedvekten på å utøvelsen av skjønn og har mindre fokus på de formale målkravene. Han uttrykker stor integritet i sitt virke på basis av sin erfaring, hvor kriterier og prosedyrer fremstår som en selvfølgelig del av praksis. Dette samsvarer med uttalelsen til konsulenten for dokumentarfilm ved NFI, som understreket at "[K]unstfaglig kompetanse er erfaringsbasert" og avgjørende for søknadsbehandlingen (Intervju nr 1: 6). Den regionale konsulenten går imidlertid lenger enn kortfilmkonsulenten som definerer et ganske åpent handlingsrom for konsulentene, men innenfor gitte retningslinjer (Intervju nr.2: 5). Den regionale konsulenten ser snarer ut til å ha internalisert mål og metoder i sin rolle: "Så for meg handler det om at jeg er der for at jeg er bra på å bedømme prosjekt ut i fra manus eller ide eller talent" (Intervju nr. 4: 12). Omvendt argumenterer han mot en mer formalisert vurdering, fordi "da mister man de riktig gode prosjektene om man gjømmes bak det her regelverket" (ibid). Konsulenten for dokumentarfilm ved NFI understreker imidlertid viktigheten av at disse kvalitetskriteriene er nedfelt i målkrav i forskriftene, da dette nettopp

legitimerer et slikt kunstnerisk skjønn (Intervju nr. 1: 6). Vi må likevel kunne si at alle *konsulentene deler skepsisen mot ytterligere målstyring*, men at det er gradforskjeller i hvor stor vekt man tillegger eget skjønn versus formale målkrav.

Et viktig forbehold her, er at Vestnorsk filmsenter har gjort sin egen tilpasning til forskriften som trådte i kraft kun måneder før intervjudtidspunktet. Filmsenteret har ikke spesifisert *formål og prioriteringer* slik vi tidligere har vist til på NFIs webside. Konsulenten har heller ikke et kollegium å diskutere dette med til daglig, men forholder seg til administrasjonen og styret i filmsenteret inn mot hver søknadsrunde. I sum gir dette både strukturelle forklaringer på at handlingsrommet vil være noe større for konsulentene ved de regionale senterne, og at informanten kan være valgt til stillingen nettopp for sin selvstendige evne til utøvelse av skjønn. Samtidig vil en slik vektlegging av personbasert kompetanse forstått som dyder eller habitus, minne litt om praksisen ved tidligere Norsk filmfond hvor konsulentene ble oppfordret til å avgi en slags programerklæring med fare for ”innføring av ”personlige” retningslinjer” (Bakøy 2012: 26). Dette kommer også til uttrykk ved at konsulenten er mer direkte i sin kritikk; ”om noe ikke fungerer, da sier jeg i fra”. Men han tar forbehold om at det kan være ting han ikke forstår, og at de får gjøre som de vil; ”*take it or leave it*”.

Av kriteriene som konsulenten fremhever ved vurdering av prosjekter, er i første rekke *det nye i form og innhold samt vågemot*. ”det største motet, det er å våge å ikke bestemme seg og la alt være en prosess”. Han er også klar på at dette gjelder konsulentens åpenhet og vågemot. Dette blir definert negativt ved å forsvare retten til å feile ”som en forutsetning for vågemot”: om man aldri feiler har man ikke våget nok. Da har man ”gjort en dårlig gjerning, faktisk”. Og igjen ser vi at talemåten viser til en dydsetikk fremfor en instrumentell vurdering av mål og middel nedfelt i målkravene. Og om målet er nyskaping, kan man jo undres om det overhode lar seg formulere mer spesifikt uten å foregripe det uventede:

... de mest fantastiske gangene, det er jo når jeg får inn et prosjekt som jeg ikke riktig har forstått, det fins noe veldig bra – men jeg fatter ikke hva det er ... Det kjennes som at dette er et menneske som har en større innsikt i noe, som ikke jeg har (ibid:16).

Sitatet viser til en opplevelse, *en erfaring av prosess hvor analytiske verktøy som kvalitetskriterier er utilstrekkelige*. Med utgangspunkt i at kunstfaglig kompetanse er erfaringsbasert, kan vi *spørre om slike åpne og sårbare prosesser overhodet lar seg forstå fra et teoretisk eller ufaglært perspektiv, og dermed grensenytten for instrumentelle kriterier*. Og hva eller hvem skal kriteriene tjene - filmen, filmskaperne eller filmforvaltningen?

Konsulenten ser etter de samme kvalitetene i dokumentarfilm, men legger til at temaet og filmskaperens *engasjement for temaet*, som en avgjørende faktor ved dokumentarfilm: ”noe som jeg kjenner at *det må gjøres*, det her er *helt unikt*, det som skjer her må vi lage film om”. Dokumentarfilm er ”jo på et dramatisk vis gjøre en fortelling for publikum”. Og da gjerne *bygge scenene, bygge konfliktene, gjøre en forsterkning*, for å klargjøre filmskaperens *oppfatning av det som hender*. Økt internasjonal finansiering og distribusjon av dokumentarfilm er både et middel for å komme ut med filmen, og et mål for kvalitet. Å få fire filmer med på IDFA som første finansør, hvor den ene også vinner, er noe han er stolt av. At internasjonalisering kan føre til at det lages for lite film om norske forhold, avviser han kontant: ”Så det finnes ingen grunn for ditt spørsmål, vil jeg si”.

Nærhet til filmskaperne blir også fremhevet som en forutsetning for å se kvalitetene tidlig og gir de regionale sentrene en rolle som *førstebeveger* i filmstøtteordningen med å utvikle prosjekter og talenter. Problemet med sentralisering, eller brain drain, undergraver imidlertid senterets mål om å utvikle bærekraften i den regionale bransjen. Konsulenten ser likevel ingen annen vei enn å satse på individene som utmerker seg, på *talentene fremfor bransjen*. Men de positive ringvirkningen av utviklingsarbeidet måles på bransjenivå: ”... så har jo det vist seg at *det på sikt forandrer bransjen*. Og på sikt er ikke på så lang sikt, men innen en ganske overskuelig tid, faktisk” (Ibid: 5).

Sentrale uttrykk for hvordan det snakkes om film: *overrasket, ikke fortalt før, relasjoner, hva som ikke fungerer og hva som fattes, et visst mon av satsing, noe jeg ikke viste fantes, tro på visjonen, spenne buen, de galne prosjektene, vågemot, noe riktig bra som jeg ikke fatter, en større innsikt, anvende form, berette følelser, utvikle filmkunsten, vise at de duger, satse på individer*.

Om prosess og utvikling: *regler man kan gjemme seg bak, administrative raster, mister de riktig gode prosjektene, å lese manus innenfra, publikums advokat, , ikke bestemme seg, la alt være prosess, stille spørsmål, spennende, direkte kritikk, fungerer - ikke fungerer, den opprinnelige genialiteten, take it or leave it, førstebeveger, nærhet til filmskaperne, møter, regiidé, pin-pointe talenter, inspirere talenter, igangsette prosjekter, brain drain*.

Spesifikt om dokumentarfilm: *engasjement for tema, noe som griper tak, det må gjøres, helt unikt, bygge konfliktene, forsterke fortellingen, en oppfatning av det som hender, finansiering utenfor landet, vinne priser, tilbakeskuende*.

5.6 DOK 2017 : Hva skjer når man får avslag?

Seminar om dokumentarfilm i regi av NFI, Filmens hus, Oslo 30. mars 2017.

Første del av seminaret, som vi skal fokusere på her, var viet en *case study* av produksjonen ”Nowhere to hide” (Ahmed 2016) som vant hovedprisen for beste dokumentarfilm ved Amsterdam Internasjonale filmfestival IDFA i 2016⁵⁰. Festivalen rangeres som den mest toneangivende for dokumentarfilm i bransjen, og ble dermed en etterlengtet seier for forvaltningens eksplisitte mål om å markere norsk film internasjonalt. Dagens tema var derimot en kritisk gjennomgang av hvorfor denne produksjonen måtte oppleve avslag i tre runder, før den endelig fikk støtte i siste runde til klipp og lansering. I de tre til fem årene før filmen får støtte fra NFI, har altså filmskaperne satset egne penger og etter hvert fått støtte fra de regionale filmsentrene Nordnorsk filmsenter, Viken filmsenter og Filmkraft Rogaland, samt stiftelsen Fritt Ord. Mange har derfor stilt spørsmål om denne prisen kom til Norge på tross av – og ikke på grunn av NFI sin rolle. Andre har derimot pekt på at det nettopp er NFIs krav til høy kvalitet som medvirket til å løfte prosjektet. Videre tjener det også som eksempel på at de regionale senterne er i ferd med å ta en ny rolle i norsk filmutvikling, ved å løfte fram prosjekter i en tidlig fase og gi dem mulighet til å utvikle filmen.

Tilstede i panelet er filmens regissør, Zaradasht Ahmed, produsent, Mette Cheng Munthe Kaas, tidligere dokumentarfilmkonsulent KriStine Ann Skaret og moderator Jakob Berg. Sistnevnte innleder med å sette fokus på hva som skjer med et prosjekt når det gjentatte ganger opplever å ikke få støtte. Når man likevel ikke gir seg, hva gjør dette med prosessen?

Mette kom inn i prosjektet i 2012-2013 som utøvende produsent. Ansvarlig produsent og eier av produksjonsselskapet var Hans Husum, som har 40 års erfaring fra felt som kirurg i krigssoner. Han var samtidig medregissør og hovedkarakter i den opprinnelige filmen. Hans rolle og engasjement binder historien sammen over tre kontinenter, fra Finnmark til Kambodsja og Irak. Irak er dagens krigsskueplass, Kambodsja er gårdagens krig hvor sivilsamfunnet søker en ny orden, mens Finnmark er legens fredelige hjem. I filmmaterialet til søknad nummer en, ser vi ham i alle tre settinger, snakkende rett i kamera eller hilse på lokale kjente som han er på fornavn med. Ofrene veksler også mellom å fortelle sin historie

⁵⁰ http://www.imdb.com/title/tt6113688/awards?ref_=tt_awd

til ham og rett i kamera. En tekstplakat i piloten som er vedlagt første søknad, lyder som følger:

Den nye krigen er rettet mot samfunnet – uspesifisert fiende – ikke mot soldater. Kan menneskesamfunnet overleve en slik krig? Eller ser vi begynnelsen på en global borgerkrig? (Notat DOK 2017, 2)

Konsulenten legger for dagen betydelige innvendinger. Punkt en er at ansvarlig søker manglet erfaring med filmproduksjon overhodet. At utøvende produsent hadde erfaring blir dermed mindre avgjørende, da hennes vurdering når som helst kunne settes til side av ansvarlig produsent. I tillegg var han co-regissør og hovedkarakter i filmen. Det ble vurdert å innstille på avslag på formelt grunnlag, grunnet manglende erfaring. Dette ville gitt klagemulighet etter forvaltningsloven og siden konsulenten så kvaliteter i prosjektet, valgte hun å gi avslag på kunstnerisk skjønn og inviterte til et møte med alle tre. Konsulenten understreket at hun i en slik situasjon ikke kan komme med klare råd om hvilke grep hun mener de burde ta, da dette er å gripe for dypt inn i prosjektet og legge føringer for valg de måtte gjøre selv:

... slike avgjørelser må komme fra dem ... Jeg kan ikke be produsenten sparke en av regissørene eller be ansvarlig produsent gi fra seg prosjektet. Men jeg kunne si at jeg leser dette som to historier, og at jeg ikke ser hvordan de kan henge sammen. Kanskje dere må velge en av dem? (konsulenten, ibid: 2)

Regissørens hovedinntrykk fra møtet, slik han husker det i dag, er at ”Jeg husker at du likte prosjektet, men ikke kunne si hvorfor du ikke ville støtte det” (regissøren, ibid).

Produsenten presiserer at de på dette tidspunktet hadde fått støtte fra Stiftelsen Fritt ord og Nordnorsk filmsenter med Hans som ansvarlig produsent. Han var viktig for å få med NRK da det gir en tydelig tilknytning til Norge. Filmkraft Rogaland og Viken filmsenter kommer inn med støtte etter 2. søknadsrunde. ”Men jeg hadde ennå ikke forstått at produsenten var hovedproblemet” (produsenten, ibid:3)

Januar 2014 søker de for andre gang, uten at det er gjort vesentlige endringer i plott eller bemanning. Søknaden får avslag uten at det inviteres til et nytt møte. Konsulenten begrunner det med at det nettopp ikke var gjort vesentlige endringer, og derfor ikke noe mer å snakke om (konsulenten, ibid). Produsenten hadde imidlertid en dialog med de andre finansiererne, og gjennom programmet *Veier ut av Viken* kommer prosjektet inn i et utviklingsprogram under ESo-doc⁵¹.

⁵¹ European Social Documentary; <http://www.esodoc.eu/index.php/the-training>)

Her fikk vi tilbakemelding om at det ikke går med meg som produsent i Hans sitt selskap. Så splitter Hans og Zardasht: Jeg så at Zardasht egentlig ville lage en annen film enn Hans, ikke så politisk agiterende, at han ikke fikk utfolde seg så fritt (produsenten, ibid: 3).

Fra salen stilles det spørsmål om de skulle ønske seg klarere beskjed fra NFI om at det var produsentrollen som stod i veien for prosjektet. Regissøren repliserer til dette:

Ja, men dette var en prosess som krevde sin tid. Det ble et tøft møte. Men som løste seg veldig bra. Hans ville ikke absolutt være produsent eller regissør. Han vil formidle temaet. Nå ble det enten eller for å få lage dette. Da var det ikke noe vanskelig valg for Hans heller (regissøren, ibid:3).

I tredje søknad innstiller konsulenten på utviklingsstøtte, og filmen får kr. 200.000,- i støtte:

Jeg måtte spørre hvor langt de hadde kommet vs. andre prosjekter. Hva skjer når dere skal ut med den? Vi liker jo å tro at det er de beste prosjektene som blir tatt ut (forhåndssalg) men tror mer på nettverk og deltakelse i de ulike foraene. Andre produksjoner hadde bedre forhåndssalg, og vi tenkte at mannskapet burde styrkes. Dette er vanskelig å vurdere. Finne den riktige ballansen mellom å støtte og å pushe. Jeg ville også at de måtte definere filmen tydeligere på det kunstneriske (konsulenten, ibid: 3).

En positiv side ved at prosessen drar ut i tid, er at regissøren får utviklet ideen ved IDFAcademy⁵² og i to runder ved ESo-doc:

ESo-doc, ”European Social Documentary” er idealistiske og oppdaterte og har nettverk i mange land. Opplegget foregår i 3 runder i ulike land, hvor vi bor sammen med fine folk og utvikler ideen. Jeg hadde vært med en gang før. Jeg fikk to ganger. Nå hadde de litt annet program. Jeg måtte tenke på nytt, lage vendepunktene – 3 eller 5? Den strukturen vi kom ut med her, brukte jeg hele veien videre. Det ble mye klarere og jeg ble trygg på at dette er Nori (hovedkarakteren). Og da vi fikk pengene tenkte vi mer kynisk, blås i alle ulike krav fra andre, vi lager filmen slik vi vil. Det ble mer fokus og materiale fra Nori’s miljø og familie. Så hadde vi brukt 2 millioner på materiale vi ikke fikk bruke.

Når vi får se pilot nummer 4 er det helt klart at det er sykepleieren Nori som er hovedpersonen. Konsulenten oppsummerer det slik:

Dette ble utløsende for innstilling til støtte. Alt åpnet seg. Denne piloten og de 5 vendepunktene gjorde at det ble en veldig tydelig film. Det må være filmens kvaliteter som film og ikke tematikken som er avgjørende, selv om den er en del av det. Her blir det tydelig at det er Nori som forteller denne filmen, og han fungerer veldig godt som karakter. Han er selv i situasjonen, det er ting som står på spill for ham, og det endrer seg tydelig i materialet. Han går fra å dokumentere hendelser– til å dokumentere seg selv. Det er et veldig tydelig dramaturgisk vendepunkt.
(...)

⁵² <https://www.idfa.nl/en/info/idfacademy>

Likevel så er det sånn at nesten alt måtte bli filmet først. Men for å klippe, og klipperne er de eneste som har klart å holde på tariff i bransjen så det er noe av det dyreste man gjør, så man må ha klarhet i hvor man vil.

Men et *catch 22* i søknadssystemet er en uomgjengelig regel i forvaltningen som sier at NFI kan ikke gi tilskudd til arbeid som allerede er utført på søknadstidspunktet.

Man gir støtte til kunstnerisk kvalitet, ikke næringsstøtte. Hvis man gir støtte til en jobb som allerede er gjort, så skaper man bedre økonomi i selskapet, men man bidrar egentlig ikke til bedre kvalitet. Og den kommer vi ikke unna, selv om den er ofte en slik håpløs *catch 22*. Men i dette tilfellet ga vi så mye støtte som vi kunne innenfor disse begrensningene, 800.000,- Så det var et lavt beløp til en stor internasjonal film (konsulenten, *ibid*: 4)

På spørsmål om hvordan de livnærte seg underveis, svarer produsenten at hun ikke har tatt ut en krone i lønn men tatt andre jobber, som klipper. Regissøren repliserte noe mer utfyllende:

Jeg kan ikke tenke på pengene. Jeg har ikke hus eller bil. Saken er så viktig, og jeg kjenner jo nå også alle disse menneskene. Nå får vi filmen ut, det betyr alt. Nå vet jeg at jeg kan dette. Trenger ikke bevise det for noen lenger (regissøren, *ibid*: 5).

Produsenten stilte til slutt spørsmål ved hva som skal til for å bryte med en slik *catch 22* situasjon:

Jeg skulle gjerne hatt med NFI hele veien. Hvor langt må et prosjekt være utviklet for å få utviklingsstøtte? Hvordan kan man komme inn tidligere og ta sjansen på prosjekter som ikke er nesten ferdig utviklet og filmet? (produsenten *ibid*: 5).

Uten at dette spørsmålet ble direkte besvart, kom konsulenten i sin avrunding inn på et strukturelt forhold som heller ikke styrket det aktuelle prosjektet:

Et av de viktigste målene for NFI er å utvikle en bærekraftig bransje. Den eneste måten å overleve på er å ha mange prosjekter på gang. Være ute i det internasjonale nettverket. Slik at de faktisk tar telefonen, når du ringer dem, ser *teaseren* din når du sender den. Så et sånt enmannsband som du har vært, og fått til fantastiske ting med denne filmen, det er jo ikke noe som NFI i utgangspunktet dyrker fram. Man er opptatt av å bygge sterkere produksjonsenheter for å gjøre det mulig å leve av å produsere. Og at den kompetansen skal komme flere prosjekter og regissører til gode. Så samarbeid er viktig (konsulenten, *ibid*: 5).

Konsulenten benyttet også anledningen til å takke filmskaperne for deres utholdenhet, og at de fortsatte å søke hos samme konsulent i NFI.

5.6.2 DOK 2017 Oppsummering og innledende diskusjon

På et overordnet plan er det tre konflikter eller spørsmål som tematiseres: De regionale filmsentrenes rolle vs. NFI i finansiering og utvikling av dokumentarfilm, NFIs utfordring med å ballansere prosedyre- og policykrav, og filmskaperens dilemma om det er finansistene som skal tilslutte seg prosjektet eller om man er villig til å tilpasse prosjektet finansistene.

Det siste peker på konsulentens doble rolle som både en faglig autoritet man bør lytte til, og en utøver av legitim makt til å avgjøre om støtte innvilges eller ikke, en portvokterfunksjon. Mens de regionale senterne med rette kan hevde at filmen aldri ville blitt noe av uten deres tidlige og vedvarende støtte, vil også NFI med en viss rett kunne stille spørsmål om hvor langt prosjektet ville nådd om de ikke hadde stilt høye krav til prosjektets organisering og en avklart kunstnerisk visjon. Nå var det imidlertid Viken filmsenter sitt program *Veier ut av Viken* og regissørens deltakelse ved ESo-doc som førte til avklaring av både de organisatoriske og kunstneriske utfordringene i prosjektet, og kun indirekte NFIs gjentatte avslag. Så kan man spørre seg om hvor kommunikasjonen har sviktet: om det er *filmskaperne som ikke har forstått NFIs prosedyrer og policy - eller er det formalismen hos NFI som gjør at de ikke kommer nært nok på filmprosjektene*. I dette tilfellet kan det late til at hensynet til *armlengdes avstand* i forvaltningen har virket mot sin hensikt, da filmskaperne opplyser at de ikke skjønnte hvorfor de fikk avslag. I etterpåklokskapens lys, kan man slik si at et avslag på formelt grunnlag i første runde, grunnet manglende erfaring hos søker, kunne klarlagt premissene for filmskaperne tidligere. Med forbehold om hva som kan ha blitt formidlet i dialogen mellom produksjonsrådgiver NFI og produsenten, kan det synes som om en noe stiv armlengde i kombinasjon med policy om en bærekraftig bransje, motarbeidet egne målkrav.

Hovedinnvendingen mot prosjektet var manglende erfaring hos opprinnelig produsent. At han også har flere roller på begge sider av kamera blir ikke videre problematisert. Om man ønsker å gjøre et karakterstudie, kan det fort bli ugreit om samme person samtidig er produsent og co-regissør. Om det er temaet man vil utdype, kan karakteren stå i veien for dette ved å låse perspektivet. I verste fall kan man se for seg et narrativ som splitter universet mellom *oss* og *dem*, hvor *vår mann* er protagonisten som bistår de nødlidende. Men i diskusjonen var det ikke dette som ble kritisert. Det at filmen hadde to settinger og to historier var den viktigste innvendingen, hvor det ble antydning at man ”kanskje måtte velge en av dem” (konsulent, *ibid*: 2). Det opprinnelige konseptet med å stille strukturelle spørsmål ved å sette en pågående konflikt i kontekst ved å vise senskadene i et annet samfunn som ble rammet av krig for en generasjon siden, blir altså vurdert som enten for komplisert eller ikke filmatisk. Når regikonseptet endres slik at det bæres av en person som er i situasjonen med livet og familien som innsats, faller imidlertid brikkene på plass og

”det ble en veldig tydelig film... det er Nori som forteller denne filmen, og han fungerer veldig godt som karakter. Han er selv i situasjonen, det er ting som står på spill for ham, og det endrer seg tydelig (*ibid*).

Kvalitetskriteriene er her *tydelighet, karakterdrevet fortelling, involvering, noe står på spill, (kausal følgeriktig) konsekvens* eller endring i karakter og situasjon. Om vi legger til publikumsappell, har vi langt på vei oppsummert Hollywoodfilmens suksess formular (Bordwell og Thomsen 2010). Denne filmen divergerer imidlertid på dette punktet ved å gå inn i et utfordrende tema og nøder oss til å *se konflikten med uvant nærhet og perspektiv*, fra de som står midt oppe i det. For dette ble filmen kanonisert av både hovedjuryen og publikumsavstemningen ved IDFA.

Kravet om *internasjonalt nettverk* for finansiering og distribusjon blir også tydeliggjort. I forhold til målet i rådende policy om *en bærekraftig bransje*, er det igjen blitt eksemplifisert et kontraproduktivt utfall. Filmen har allerede skapt omdømme og interesse for norsk dokumentarfilmbransje blant internasjonale distributører og finansierer, og er nå inne i et løp for å nå fram i nominasjonsprosessen til den amerikanske Oscar prisen (produsenten, *ibid*). Det kan altså vise seg å bli en av de viktigste filmene for norsk filmbransje dette tiåret, men filmskaperne måtte lage den for selvkost. Samtidig som dette tydeliggjør problemet med ulønnet arbeid i filmkulturen, blir det vanskelig å argumentere for at dette er i tråd med styringsmålet om en bærekraftig bransje. Det gir grunn til å spørre hvorvidt et slikt mål er realistisk i en liten filmkultur som den norske, som jo nettopp baserer seg på offentlig støtte. Ved å fokusere på bransjen, som i en økonomisk diskurs forventes å vokse gjennom akkumulasjon og reinvestering av kapital i markedet, kan man fort svikte de mer idealistiske og engasjerte filmene og filmskaperne, som jo forventes å *bidra til en kritisk offentlighet* og begeistring for filmen. *Hvor strengt bør man håndtere en så ekskluderende policy og hva er grensenytten for hvor effektivt det er å satse på middelet og ikke målet for filmpolitikken?*

Både filmskaperne, den regionale filmkonsulenten og konsulenten for dokumentarfilm NFI bekrefter at denne filmen ikke kunne blitt til uten omfattende støtte fra de regionale senterne, og at de *spiller en avgjørende rolle i å gi tilskudd for å utvikle prosjekter til et nivå hvor de kan tydeliggjøre og visualisere ideen sin*. I kapittel 5.1 oppsummeres dette slik:

... og sånn sett så er det veldig bra vi har fått et Viken i Oslo, selv om midlene foreløpig er marginale. For det å få de første to-tre hundre tusen til å komme i gang å utvikle og tydeliggjøre ideen sin, det er vanskelig på NFI (Intervju x: 7).

I dette tilfellet har støtten også vært avgjørende for å realisere filmen, sammen med filmskapernes betydelige egeninnsats og noe støtte til etterarbeid og lansering fra NFI. Viken filmsenter omgjorde opprinnelig produksjonsstøtte til utviklingsstøtte, noe som åpnet for ny

søknad og bevilgning av produksjonsstøtte (DOK 2017) Det er et åpent spørsmål om dette kunne skjedd i dag, etter at Oslo har kommet inn i Vikenregionen, noe som medfører at senteret betjener 80 % av bransjen i Norge. Foreløpige tall for 2017 viser at Viken filmsenter dermed opererer med samme prosentvise andel som NFI mellom innkomne og bevilgede søknader, på litt under 10% (Pressemelding Viken 1. runde 2017). Det kan derfor stilles spørsmål om vi de facto har fått to adskilte nivåer i filmforvaltningen, og om en ny asymmetri rammer umeriterte filmskapere fra det sentrale Østlandsområdet - noe som også omfatter majoriteten av innvandrerbefolkningen i Norge.

5.7 Alternativt perspektiv

Støttesystemet er en passiv del av filmutviklingen ved at de til enhver tid må forholde seg til de søknadene som kommer inn på bordet. Selv om konsulentene er avgjørende med hensyn til å realisere prosjekter og utvikle og merittere talenter, betrakter de seg selv mer som ”portvoktere” enn aktører som kan ta initiativ til nyskaping (Bakøy 2012: 25). Her kan kunstnerisk ambisiøse filmskoler ha avgjørende funksjon ved å utdanne filmskapere med ambisjon om å utfordre det komfortable og konforme i filmkulturen.

Empirien som legges frem i første del er basert på et transkribert intervju med rektor ved Kabelvåg kunst og filmfagskole, transkribert lydopptak fra et seminar skolen arrangerte sammen med Kunst akademiet i Tromsø, samt korte utdrag fra feltnotater fra deltakende observasjon som skuespiller i en kortfilm som ble gjennomført uten offentlig støtte med hovedsaklig elever og tidligere elever ved skolen.

7.2 Rektor ved Kabelvåg kunst og filmfagskole

I et samtalebasert intervju med rektor ved skolen, ble det slik sentralt å følge opp hvordan de posisjonerer seg i forhold til norsk film og filmutvikling. Siden hun selv er utdannet ved Den norske filmskolen, trekkes den første distinksjonen opp her ved at den settes i en historisk kontekst hvor utgangspunktet ”var at bransjen ønsket seg en fagrettet utdanning som kunne levere profesjonelle bransjeutøvere, rett og slett” (Intervju nr 5 rektor KKFS: 9). For å skape et alternativ til en så begrenset tilnærming til faget og åpne et rom for andre prosesser ble det viktig å ”se utdanningsinstitusjonene som et sted i bevegelse, som er med på å skape forandring og bevegelse inn i hele feltet” (ibid: 3). Ved å kombinere film og billedkunst i samme institusjon, definerer man seg heller ikke som en filmskole, men som en ”BA i

bevegelige bilder” (ibid: 5). Dette involverer svært ulike tilnærminger til prosess og teori, som ofte fører til fruktbare samtaler og arbeider:

For filmskapere er begrepet kunst ekstremt ladet og begrepet film er veldig ladet for billedkunstnere. Og at det eksisterer mye fordommer bare i begrepene ... Man betegner film nærmest som en sjanger som har veldig tydelige begrensninger (ibid: 7)

Og denne dialogen foregår like mye hos fagstaben som studentene og mellom stab og studenter. Fagstaben underviser ikke, men er veiledere individuelt eller ved gruppekritikk og gruppeoppgaver. Mange opplever dette som befriende da man får en ”plattform hvor man kan snakke sammen, utvidet om hva man tenker om sitt eget fagfelt, uten at det er relatert til at dette er mitt prosjekt og får jeg støtte eller får jeg ikke støtte” (ibid: 12). En annen side ved en slik tverrfaglig tilnærming, er at formatet ikke låses før ideen og temaet er utforsket. Man spør i stedet, ”hvorfør er dette en film? ... Kanskje den ideen kan utforskes på andre måter?” (ibid:15). Et tredje poeng er at man heller problematiserer enn å søke seg til ”veldig låste narrativer” (ibid: 9). I sum fører også dette til andre måter å verdsette eller kritisere filmverk enn det som *mainstream* media etablerer ”basert på godt eller dårlig - eller hvorfor liker jeg ikke dette” (ibid: 17). En samtale om film bør ikke stoppe ved ”jeg opplever dette” men gå videre ved å spørre ”hvorfør gjør jeg det? Hva vil kunstneren, og hvordan kan vi åpne en samtale rundt et verk?” (ibid). Ved å kritisere kritikken, åpnes også slik en diskusjon av ”hvilke kriterier vi måler eller tenker etter” (ibid: 18).

Praksis former prosessene

For å bli i stand til å skape noe som er åpent for fortolkning, som kan åpne en forståelse og se ting annerledes, henviser rektor like ofte til muligheten til å jobbe individuelt som til kollektive prosesser. Men felles for begge er fokuset på praksis:

... for å kunne omsette dette må man jo utøve det ... mye av det man oppdager om seg selv eller tar med seg, er i veldig sterk grad erfaringsbasert. Du lager et bilde, og du ser på det etterpå. Hva betyr det – det møter noen – du får en ny forståelse og du tar det med deg videre. Prosessen viser deg ting. I en kunstnerisk prosess er det viktig å ha med seg: Hva er det jeg vil finne ut, hva er det jeg ikke vet? Hvis ikke er det en gjenskaping av et eksisterende forelegg, som kanskje er noe av faren ved måten vi produserer film på i Norge i dag (ibid: 26).

I Tromsø ble denne forståelsen av dialogen om verket utvidet, ved å se individene som betinget av felles historiske og sosiokulturelle erfaringer:

Man må vite at det fins en avsender. Et *syfte* i alt vi gjør. Jeg vil at vi som mennesker skal se oss selv som refleks, man reflekterer den verden som omgir en. Jeg finner ikke på det her, uten det som kommer ut fra meg, det har kommet fra et sted .
(Bomann, TIFF 2017: 4:01)

I lys av at teknologiens utvikling åpner for mer fleksible arbeidsformer, viderefører rektor sitt resonnementet til en kritikk av et system som henger fast i gamle konvensjoner:

Og den troen på at alt skal løses i idéfasen før du går inn i prosessen som dreier seg rundt det filmatiske, da er ikke lenger den filmatiske prosessen en kunstnerisk prosess. Da er den slutt. Men det er jo noe av tanken med kunst at du gjennom praksisen, det er der du kan oppdage noe du ikke kan tenke deg til. Som relaterer til følelser – hva er det som oppstår når du setter sammen to bilder som egentlig ikke hører sammen, så oppstår det en mening du ikke viste lå der eller det oppstår en følelse du ikke ante skulle komme. Det er der prosessen burde ligge, i arbeidet med det faktiske – og ikke tanken om det (Ibid: 28).

På direkte spørsmål om dette tilsvare det man i Verdal omtaler som å planlegge for det uplanlagte, bekrefter hun ubetinget på det, som ”essensen av kunstfag. Det er at det skal og må oppstå noe uventet i prosessen” (Ibid: 49). Mens konvensjonelle skoler og det norske støttesystemet lukker den muligheten ved å kreve at

... filmen skal være ferdig inne i hodet ditt før du starter å lage den. Og de skal kunne være helt sikre på hva den filmen kommer til å bli – noe man aldri kan forsikre seg om allikevel. Men som filmskaper er jo det totalt hindrende – så mye tid man bruker på å tenke tanker man egentlig ikke skulle tenkt i det leddet av prosessen (Ibid: 50)

Mye av det som bremser en endring, tror hun kan forklares ved den posisjonen produsentene har fått de siste tiåra. At filmskaperne må ”fraskrive seg rettighetene til sitt eget verk for å være i stand til å søke støtte”, betegnes som absurd (ibid: 52). Hun etterlyser en debatt rundt dette, og peker på at :

... strategien til veldig mange av de som jobber innenfor den mer alternative delen av filmfeltet, er å holde seg langt unna Filminstituttet. Å finne andre måter å finansiere prosjektene sine på, rett og slett. Fordi det virker ødeleggende – veldig mange blir sittende fast i utvikling i 5 år – det er en blindgate (ibid: 53).

5.7.3 Samtaler om den nye filmen

En filmskaper og pedagog ved skolen følte som *sint ung mann* en avmakt ved at man ikke opplever å ha noen innvirkning på verden. Gjennom å studere strukturalistiske tenkere som Propp, forsto han at ”det ikke er fabeldyrene men strukturen i historiene som er innholdet”, og at man burde søke nye måter å lage film på som kan lede til

en mulighet til å oppleve verden på en annen måte. Ikke bare at jeg sier en ting, gir deg ny informasjon, men at måten jeg sier det på lærer deg – både som en slags styrkegymp og en opplevelsespark - hvor du opplever verden på en ny måte. Så kan man ta med seg det i livet ... Så kan jeg bare håpe at det utvider det rommet publikum har til å agere i verden med etterpå (Østbye, TIFF 2017: 25).

En svensk filmskaper og produsent som foretrekker å kalle seg *scenarbedare*, understreket at foretakene har akkumulert det meste av beslutningsmyndigheten i et fåtall globale selskaper: ”Vi hadde før en næring med ambisjoner om å skapte kunstuttrykk. Færre gjør det i dag. Det har gått fra 250 mediebolag til en utvikling mot to mediekonsern som angir formatet og innholdet” (Bomann, Regidagen 2017). Den nye filmen må slik bli seg bevist den standardiseringen som foregår, og hvilke normer som framsettes ”i forhold til politikk eller mennesker, og kanskje også hvordan den ser forholdet mellom person og samfunn (Bomann, TIFF 2017: 8). Senere reiste han spørsmål ved hvordan man blir påvirket av standardiserte representasjoner: ”Hvilke script blir vi tillært? Hvordan løser vi en konflikt? Filmen er også et pedagogisk system, en erfaringsverden, og det er ikke alltid like lett å vite hvor vi har vår livserfaring fra (Ibid: 43). Som eksempel viste han til en dokumentar han var med å lage om en rettsprosess, hvor han opplevde det som ”et sjokk, en ubehagelig konfrontasjon med virkelighetens trivialitet” Filmen former altså vårt bilde av virkeligheten som kan være avvikende. ”Men Paris er akkurat som på bildene... er det derfor vi elsker den byen?” (ibid)

Østbye deltok senere ved Kortfilmfestivalen i Grimstad med en film han hadde utviklet ved Verdalslaboratoriet i 2016, ”First do no harm”. I samtaler med regissørene etter visning av programmet, kom moderator stadig tilbake til spørsmålet om hva som er historien, uten helt å få svar. Østbye refererer da til hva han opplever som en distinksjon mellom dokumentar- og fiksjonsfilm:

Når man lager dokumentar så er det lettere fordi da beskriver jeg en virkelighet utenfor meg som eksisterer... Og da handler det automatisk om min relasjon til noe i virkeligheten. ... så vet jeg at den vassen er mer enn det jeg har tilgang på. Jeg ser noe av den, men så vet jeg at det er mye mer. Så hele verden er jo en gåte, hele tiden. Og da opplever jeg det forvirrende og frustrerende å lage noe som er fiksjon ... For hva er da kjernen, er det bare noe jeg har bestemt meg for? Det er jo ganske kjedelig, for da vet jo jeg det på forhånd, da sitter jeg med en ide ... da er det ingen gåte mer. Og derfor måtte jeg ta et skritt for at det jeg ser på, det jeg lager fortsatt er mer enn det man ser. Jeg vil ha det nærværet ved at det man ser er mer enn det man har tilgang på, at det er mer enn det jeg har i meg selv. Så sånn sett er jeg veldig for at det skal være gåtefullt (Østbye 17.06.2017).

7.3 Verdalslaboriet **NORD Universitet**

Verdalslaboriet er en del av filmutdanninga⁵³ ved **NORD Universitet** sin bachelor i teaterproduksjon og skuespillerfag. Utdannelsen og laboriet utdanner skuespillere som

⁵³ [http://studieplan.nord.no/emnebeskrivelse/tea395_film_2/\(sme_nid\)/12142](http://studieplan.nord.no/emnebeskrivelse/tea395_film_2/(sme_nid)/12142)

kan arbeide som selvstendige og skapende film og scenekunstnere⁵⁴. Arbeidsformen er basert på improvisasjon og kollektiv deltakelse, fremfor den mer konvensjonelle tilnærmingen hvor foreliggende manus fortolkes. Laboratoriet overfører denne tilnærmingen til filmarbeid gjennom en fem uker lang workshop hvor studentene får arbeide sammen med profesjonelle filmskapere som er engasjert gjennom kunstfaglige stipend. Det følgende er basert på et refleksjonsnotat som er skrevet på bakgrunn av en ukes deltakende observasjon midtveis i prosessen ved Verdalslaboratoriet samt intervju med fagleder ved filmutdanningen.

Arbeidsformen skiller seg fra klassisk metode ved at man bevist unngår å ta utgangspunkt i personlige erfaringer for å gjenskape innlevelse, relasjoner og følelser. I stedet starter man gjerne med en bestemt fysisk egenskap, uvane eller tics for å etablere en karakter. På et av morgenmøtene ga fagleder en kort redegjørelse for hvorfor det er en fordel å gå denne veien:

I teater og film er det jo ofte ekstreme karakterer eller situasjoner som danner grunnlaget for et drama. Så når du skal utvikle en slik fiktiv virkelighet, er det fint å starte med noe kjent – men ikke start med deg selv. Det kan fort bli vanskelig å ta med deg selv på jobb når du skal gjøre noe ekstremt. Da er det bedre å starte med en ytre, fysisk inspirasjon som du utforsker og blir kjent med. Om du er åpen med deg selv i dette arbeidet, vil du jo likevel kunne gjenkjenne, utforske og utvikle karakteren og situasjonen med deg selv som instrument. Du kan jo aldri løpe fra deg selv. Og du står du friere om du ikke låser deg til din egen erfaring. For meg blir dette også et etisk spørsmål. Hvordan kan man leve med arbeidet om vi hele tiden skal bringe oss selv inn i så vanskelige situasjoner? (fagleder, Verdal 2017)

Laboratoriets faglige utgangspunkt bygger på Lecoq-skolen - som vi forenklet kan plassere mellom klassisk drama og komedietradisjon som ofte bygger på Stanislavski og Aristoteles, og ordløst fysisk teater eller senere antiindividualistiske og abstrakte retninger. Lecoq kan sies å stå mer i tradisjon med *Commedia dell'arte*. Aktøren er sentral i det skapende arbeidet, men inspirasjonen hentes fra fysisk plastisk arbeid. En fellesnevner er ofte hva som *funker*.

Målet er jo ikke å utforske oss selv, men å finne noe som virker bra i scenen. Om vi gjør en øvelse A som leder til at vi finner karakteren B, trenger vi ikke A lenger, men bygger videre på B i nye øvelser. Slik kan det minne om å legge opp fargene på et lerret, vi legger til farger og valører til karakterene og konfliktene blir et fullstendig og interessant bilde. (Fagleder, Verdal 2017).

5.7.5 Intervju fagleder Verdal

Karakterer, handlinger og tekst utvikles fra en eksistensiell fysisk væren her og nå, men betydningene utforskes og kontekstualiseres i samspill og diskusjoner mellom scene og sal -

⁵⁴ <http://teater.nord.no>

skuespillere og filmskapere. En formålsrasjonell prosess for å formidle et gitt budskap i en hensiktsmessig form, er altså erstattet av en åpen prosess hvor man snarere planlegger for det uventede. Eller for å sitere fagleder:

Dette er en arena hvor feilen kan være vellykket fordi den er lærerik – i motsetning til all annen filmproduksjon... noe som de nesten aldri får lov til - som det nesten ikke finnes budsjetter for...”(Intervju nr 6, fagleder Verdalen 2017: 5)

Det kroppslige aspektet ved arbeidet oppsummerte hun slik:

Men vi mener at hele analysen, at hele mennesket ligger like mye i den fysiske gesten som det ligger i en analyserende tanke. Og det er jo nettopp fordi kroppen er skuespillerens instrument. Så man begynner med instrumentet. I stedet for å starte med en analyse som – hvorfor skal man gjøre det? Det er vel egentlig der vi stiller et spørsmålstegn. (ibid: 19).

På spørsmål om forholdet mellom kunst og diskursiv makt, argumenterer hun for et pluralistisk og humanistisk kunstsyn:

... kunsten skal være variert ... frigjørende ... ta vare på det menneskelige... Og da tror jeg på frihet fra veldig definerte oppfatninger av hvem vi mennesker skal være ... å slippe til flere rolletolkninger” (Ibid :23.00).

Fagleder understreker at dette ikke er ment å være en undervisningssituasjon, men heller et sprang mellom undervisning og kunstfaglig erfaring. I stedet for å bli fortalt hvordan ting skal gjøres, må elevene lære seg å aktivt ta i bruk den fagutdanningen de har – i møte med profesjonelle filmskapere som ikke deler deres form for faglighet (ibid:4). Med faglighet sikter hun til

... å bevisstgjøre seg de faglige valgene, de kunstneriske valgene, hva slags utslag det får. Og da må det snakkes mye. Alle har sin opplevelse av det som er helt ulik. Så tar vi inn – og det er et kjennetegn for laboratoriet – vi tar inn utrolig mange faglige utgangspunkt. Hvor folk er vant til å snakke ett språk, men så plutselig skal de snakke det språket med noen som snakker et helt annet faglig språk (Ibid: 15).

Denne distinksjonen av tverrfaglighet som en forhandling av ulike perspektiver, har vært med fra starten av for ti år siden, da hun som fagleder for filmutdanninga utviklet laboratoriet i møte med Sandra Mladenovic som kom fra *Lecoq skolen* i Paris.

Laboratoriet er et resultat av hennes og min faglighet, enigheter og uenigheter – og hvordan vi har klart å møte hverandre i en form som både favner hennes teaterpedagogikk, men som da kunne brukes i en filmsammenheng (ibid: 12).

For å skape rom for en slik åpen prosess, må filmskaperne lære å legge bånd på seg selv og sin *institusjonaliserte* (mitt uttrykk) hang til å skape en komplett og gjerne imponerende film. De fikk, som referert tidligere, klar beskjed om å prioritere prosess fremfor produkt. I tillegg må de stille seg åpne for å dele ansvar og kreditering for den kreative prosessen.

For de er vant til å si som regissør: jeg har svarene. Og det er også noe som er bra med laboratoriet, at man venner seg til at man skal tørre å ikke ha svarene, og henvende seg til fellesskapet for å lete etter svar. Ikke sitte på en genialitet alene som de andre ikke kan følge. For det er ofte det vi forbinder regissørene med å være, en slags mystisk figur som tenker mye bedre enn virkeligheten og har et syn. Og det gjør at regissøren ofte låser seg helt, fordi man tørr ikke være åpen, fordi man skal være de andre overlegen. Man tørr ikke å vise sin egen usikkerhet (ibid 28– 30).

Dette illustrerer at læringen ikke bare foregår hos studentene, men like mye hos de profesjonelle filmskaperne. Dette fikk meg til å spørre om laboratoriet ikke bare er til for studentene sin del, men om det er like mye til for å åpne filmen som medieform og filmkulturens åpenhet for nye fortellerformer. Det at høgskolen (nå universitet) avsetter så store resurser på kunstfaglige stipend, reise, diett og losji til ni filmskaperne for å gjennomføre laboratoriet, kan også indikere at satsingen ikke bare er legitimert i elevenes læreprosess men at man samtidig tar et ansvar for den filmkulturen elevene skal ut i etter endt utdanning. Fagleders uttalelser kan underbygge en slik hypotese om en strategi langs to fronter:

Det henger veldig nøye sammen. Men det er jo fordi skuespillerne skal ut i en virkelighet. Så jeg tenker jo først og fremst på hvordan de skal ha det etter endt utdanning (ibid:22).

Dette viser at utdanningen plasserer seg selv i et klart forhold til yrkesutøvelsen i feltet etter endt utdanning, og at man har omtanke for hvordan dette vil gå i praksis. Dette blir igjen knyttet til skolens egenart og annerledeshet. For å realisere disse målsettingene, også utenfor skolens laboratorievirksomhet, peker hun nettopp på vekselvirkningen mellom undervisningsinstitusjonen og filmfeltet:

... et kunstnerisk prosjekt – styrke de som kunstneriske aktører. Men lykkes jeg i det, så styrker jeg jo også det kunstneriske virke i sin helhet, og det er en vekselvirkning mellom det – også ved at vi trekker inn etablerte manusforfattere og regissører og gi de muligheten til å se på sitt håndverk på en ny måte (ibid 24) .

5.7.6 Laboratoriet for undrende spenning

Arbeidsmetodene syntes å fordre åpne narrativ, og i alle fall vente med å lukke fortellingen lengst mulig. En manusforfatter sa i en diskusjon at det er viktig å holde litt igjen med tanke på å definere hva tekstutkastene kunne handle om, og ville selv ikke gi fra seg noen form for autorisert tolkning: ”Det vil bare låse prosessene. Da er vi ikke lenger åpne for det vi ikke vet kan komme. La det heller oppstå fra arbeidet.” Teksten som ble prøvd ut var en kort dialog uten referanser til en gitt setting eller situasjon, og begynte med replikkene A: ”Vent” – B: ”Jeg må gå”. Skuespillerne utforsker hvordan ulike kvaliteter farger handling og relasjon, slik

som emosjonalitet og rasjonalitet, omsorgsfull eller avvisende. Etter flere runder på gulvet, oppsummerte regissøren omtrent som følger.

Ved å fokusere på kvalitetene og hvordan disse påvirker de fysiske handlingene og relasjonen, blir ikke teksten en konstruert påstand, men flyter naturlig – som å høre på musikk. Teksten er der, men det er klangen bak vi lytter til. Og den blir åpen for tolkning og dermed spennende å følge med på. Vi inviteres inn i komplekse menneskelige situasjoner, som vi vil vite mer om. (filmskaper, Verdalen 2017).

Etter pause innledes neste øvelse med å legge den fysiske handlingen før de får vite teksten. Dette åpnet for absurd og mørk humor. Underveis ble arbeidet kommentert som følger:

Ved å fokusere på konkrete oppgaver og lytte til hverandre, frigjøres dere fra å ville underholde. De enkle, nøytrale tekstene kommer til liv gjennom samhandlingen. Og vi blir sittende på nåler for å fatte hva dette kan føre til. Jeg synes i alle fall dette er spennende – en slags undrende spenning (ibid).

I tredje runde var det slutt på komedien. Kvalitetene var nå for ham; varsom, for henne; frykt (trusselen befinner seg utenfor). Dialogen ble innledet med replikkene: Han: Har du pakket alt? Hun: Jeg dro for lenge siden. Igjen kunne vi konstantere at ulike kvaliteter gir helt ulike konnotasjoner for scenen. Og at det å låse blokkingen før man ser på teksten, frigjør teksten fra de mest banale fortolkningene og lokker aktørene ut på tynn is: Hvordan løse en selvmotsigelse? Og igjen en konstatering av at verktøyet er nøkkelen til kreativitet. Vi ser personer som lytter til situasjonen og kommer opp med uventede ting, i stedet for at de tenker på hva de sier og hva det betyr. Dermed blir teksten underordnet konteksten – slik som i dagliglivet, åpen for tolkning.

5.7.7 Utenforfilm om utenforskap - kortfilmen "Du er (ikke) alene" (Kolbjørnsen 2018)

Her skal vi fokusere på de konkrete prosessene og konkretisere eksempler som anskueliggjør hva vi snakker om når vi snakker om filmutvikling - under innspilling.

Manuset til "Du er (ikke) alene" peker ikke i retning av at dette er en film som primært søker å utfordre og utforske formale konvensjoner. Tematikken kan leses som en bearbeiding av 22. juli terroren, med et forstående fokus på en ung manns utenforskap. Hvordan takler familie og venner at en 22 år gammel mann som verken er i jobb eller utdanning, endelig bryter ut av sin webisolasjon for å slutte seg til et fellesskap av nynazister som organiserer byens borgervern? Som fabel beskriver det at når trollet kommer ut i lyset sprekker det ikke, men sprenger alt rundt seg. Som karakterstudie gestaltes et ungt menneske som brister, som maler seg inn i et hjørne og mister grepet på eget liv. Filmen dramatiseres gjennom

relasjonene mellom Isak og gjengen, Isak og familien, og konfrontasjon mellom disse to tilhørighetene - mens håpet muligens ligger i fortrolige møter en til en. Min rolle er den strenge faren som velger konfrontasjon og etter hvert stiller et nådeløst ultimatum.

Min første scene er det avgjørende oppgjøret mellom far og sønn. Far bryter inn i et fortrolig møte mellom brødrene mens de spiller dataspill på gutterommet. På andre tagning blir jeg oppmerksom på at det henger en jakke med nazisymboler i entreen. Jeg river den med meg inn i scenen og endrer første replikk fra den litt problematiske "hva faen gjør du her?" til "hva faen gjør denne her?" Det viste seg at kostymet tilhørte en av gjengmedlemmene, og hang i gangen av mangel på andre steder. Selv om det var feil jakke og settingen utilsiktet, beholder vi den nye inngangen til scenen. Dette gir en noe annerledes dynamikk og nye replikker kommer til. Mye av dette kuttet senere bort igjen, da regissøren fokuserer på det fysiske spillet og på blick. En siste replikk som vi beholder uttrykker noe av farens sårbarhet : "La meg slippe å anmelde min egen sønn". Samtidig klinger et hult ekko i den underliggende trusselen mot Isak; sønnen Abraham kunne ofre.

Ved å observere de andre arbeide videre fjerde dag, fikk jeg anledning til å se prosessen fra utsiden og reflektere over de strategiene som er i spill og hvordan man justerer for det mulige og det uventede. Det første som blir klart, er at alle skuespillere blir tatt til side for instruksjon med regissøren en - til - en. Fra min egen erfaring vet jeg at det som sies her ikke er rene instruksjoner av hva regi vil ha i bildet, men en mer fortrolig samtale om hvordan dette føltes og justeringer av de målene eller oppgavene karakteren skal oppnå. Ved å gi nye mål som de andre ikke kjenner, skapes en overraskende impuls i scenen. Ved at man konsekvent gir privat instruksjon, må ensemblet hele tiden være forberedt på en forskyvning eller nye impulser. Det skaper en åpenhet for her og nå selv om det ikke er gitt nye mål i instruksjonen. Et eksempel er mors konfrontasjon med Isak og gjengen som øver med kniv. Hun er alene, de har kniv og er halvuniformerte, Isak må velge side. Hvor farlige er de? Hvor langt kan hun gå i fysisk og verbal utfordring? Gir Isak henne en beskyttelse? I en improvisasjon går hun langt i å skjelle ut ungdommene. Dette fører igjen til at gjenglederen svarer og står frem for Isak og gruppen, noe som leder til en *oss - dere* argumentasjon som ikke riktig vil ende. Etter noen runder med regi, blir mors angrep langt mer dempet og vi ser at hun kjenner på grensen for hvor langt hun kan gå. Hun er fortsatt like opprørt, men ubehaget kommer i forgrunnen.

7.7 Oppsummering Alternative perspektiver

En fellesnevner for disse informantene, er at de uttrykker en grunnleggende kritikk og vilje til forandring av både filmutviklingens prosess, filmstøtteordningen, og den virkeligheten som filmen reflekterer ved å sette oss i stand til å se verden på nye måter. Siden disse informantene ikke utøver kunstnerisk skjønn i forvaltningsvedtak, har vi *ikke et gyldig datagrunnlag for å sammenligne virksomme begreper i språkbruken*. De uttaler seg i en annen kontekst fra en annen posisjon. Vi skal derfor nøye oss med en *kondensering av hva det snakkes om etter tema*, som vil avspeile synet på filmens kunstneriske prosess og funksjon for mennesker og samfunn. Disse perspektivene vil bli nyttige i den videre diskusjonen, men blir ikke overført til modelluttesting grunnet svak relevans som sammenligningsgrunnlag.

Rektor Kabelvåg: *skape forandring og bevegelse inn i hele feltet, for filmskapere er begrepet kunst ekstremt ladet og film er ladet for billedkunstnere, kronikk mot kronikk, jeg opplever dette men hvorfor? problematisere låste narrativer, Hva er det jeg vil finne ut, ikke vet? Hvis ikke er det en gjenskaping av et eksisterende forelegg. I praksisen kan du oppdage noe du ikke kan tenke deg til, oppdage en mening du ikke viste lå der, en følelse, prosessen burde ligge i arbeidet – og ikke tanken om det, må oppstå noe uventet i prosessen, om filmen skal være ferdig inne i hodet ditt, så mye tid man bruker på å tenke tanker man egentlig ikke skulle tenkt i det leddet av prosessen, fraskrive seg rettighetene til sitt eget verk for å være i stand til å søke støtte, veldig mange blir sittende fast i utvikling i 5 år – det er en blindgate.*

Samtaler om den nye filmen: *måten jeg sier det på, opplever verden på en ny måte, at den vassen er mer enn det jeg har tilgang på. Jeg ser noe av den, men så vet jeg at det er mye mer, hele verden er en gåte, det man ser er mer enn det man har tilgang på.*

: se oss selv som refleks, jeg finner ikke på dette, det har kommet fra et sted.

standardiseringen som foregår, eierskap og formater, forholdet mellom person og samfunn, standardiserte representasjoner, normer, script vi blir tillært, pedagogisk system, en erfaringsverden, hvor har vi vår livserfaring fra? virkelighetens trivialitet.

Fagleder Verdal: *vanskelig å ta med deg selv på jobb når du skal gjøre noe ekstremt, friere om du ikke låser deg til din egen erfaring, ikke utforske oss selv, men finne noe som virker, feilen kan være vellykket fordi den er lærerik, analysen, at hele mennesket ligger like mye i den fysiske gesten som i en analyserende tanke, kunsten skal være variert, frigjørende, ta vare på det menneskelige, frihet fra veldig definerte oppfatninger, faglighet, de faglige*

valgene, de kunstneriske valgene, mange faglige utgangspunkt, snakke med noen som snakker et helt annet faglig språk, tørre å ikke ha svarene, mystisk figur som tenker mye bedre enn virkeligheten og har et syn, låser seg, tørr ikke være åpen, de andre overlegen, vise sin usikkerhet, styrke de som kunstneriske aktører, styrker også det kunstneriske virke i sin helhet, se sitt håndverk på en ny måte .

Observasjon Verdal: *fokus på kvalitetene, fysiske handlinger, unngå at teksten blir en konstruert påstand, klangen bak vi lytter til, flyter naturlig, åpen for tolkning og dermed spennende, komplekse menneskelige situasjoner, lytte til hverandre, frigjøres fra å ville underholde, kommer til liv gjennom samhandlingen, sitter på nåler for å fatte hva dette kan føre til, en slags undrende spenning, verktøyet er nøkkelen til kreativitet, teksten underordnet konteksten, åpen for tolkning.*

Observasjon ”Du er (ikke) alene”: *feil jakke, settingen utilsiktet, ny inngang til scenen, annerledes dynamikk, nye replikker, justerer for det mulige og det uventede, overraskende impuls i scenen, forberedt på en forskyvning, åpenhet for her og nå, kjenner på grensen, ubehaget.*

Vi har tidligere fått definert en viktig side ved filmutvikling som å avgrense for å kunne utforske det vesentlige. Her har vi fått følgende bud for en kunstnerisk prosess: ”Hva er det jeg vil finne ut, hva er det jeg ikke vet? Hvis ikke er det en gjenskapning av et eksisterende forelegg”. Det er altså ikke noe enten eller, men veksling mellom å innsnevre og utlede, avgrense for å utforske det spesifikke, det genuine og det virkningsfulle som til sist må gi seg selv - og dermed sprengne rammen. Innspillingen i Svolve utfordrer ikke primært filmens stil, og det kollektive laboratoriet i Verdal medfører ikke et brudd - men en etterlengtet videreføring av tradisjoner i kunst og teaterfeltet. Mange små valg og verktøy kombineres for å utforske og utvikle en fiktiv virkelighet med sikte på at den skal komme til liv og skape sin egen logikk. Vi kan kalle det *en forhandlet kollektiv strategi som utforsker en spesifikk fiktiv virkelighet ved å planlegge for at det uplanlagte kan skje, strukturere for det utstrukturerte, eller iverksette og utsette seg for filmens latente agens.*

6 Analyse

Målet med denne undersøkelsen er som sagt i like stor grad å kartlegge som å analysere hva og hvordan vi snakker om filmutvikling med vekt på hvordan *målkrav, kvalitetskriterier og hvordan utøvelsen av kunstfaglig skjønn legitimerer filmens kunstneriske, økonomiske og i sær samfunnstjenelige verdier*. I tråd med det teoretiske grunnlaget, skal vi imidlertid være forsiktige i omgangen med begrepet kvalitet. I van Maanens (2009) teori og modellutvikling forekommer begrepet knapt, og da i avgrensede forstand som hvor det vises til smaks- og kvalitetspreferanser. Vi skal fokusere på filmens opplevde verdi og hvilke funksjoner kunsterfaringen tilskrives i et samfunnsperspektiv. Kvalitet og kvalitetssikring er som vi har vist til før, begrep som har som funksjon å kvantifisere det kvalitative i målbare størrelser (Eliassen 2016). Engerutvalget (NOU 2013:4: 299-300) identifiserer dette i en administrativ og samfunnsøkonomisk diskurs hvor målstyring ved å kvantifisere kvalitative - ikke er målbare verdier - gir kontraproduktivt utfall. Målverdien vil måtte ligge på siden av det egentlige målet, og ved å følge måltallene oppstår en målforskyvning. Det er like fullt vesentlig å diskutere kriteriene for tilskudd til film, da dette legitimerer bestemte verdier i utvelgelsen av prosjekter. Kriteriene forutsetter også utøvelse av skjønn og hjemler dermed behovet for kunstfaglig kompetanse i filmforvaltningen. Alternativet vil være ytterligere markedsretting og instrumentalisering av filmstøtten (Intervju 1).

I de oppsummerende avsnittene etter empirifremleggelsen, har vi allerede kondensert de sentrale temaene og stilt noen retningsgivende spørsmål for analysen. Denne diskusjonen er basert på hva informantene sier at de ser etter, som filmens verdier og antatte funksjoner. Det siste overlapper ofte med kunstfilosofi. Her skal vi også se på hvordan det snakkes om film. Når vi definerte det diskursive feltet for filmutvikling i kapittel 4, ble noen kunstfilosofiske retninger tatt med. Hos van Maanen er kunstfilosofien innarbeidet i modellen ved at filmene setter noe i spill hos den enkelte, som realiserer verdier, som også har sentrale funksjoner for samfunnet. I tillegg til å være en felles arena for kommunikasjon i stadig mer differensierte samfunn, tillegges (film)estetikk også stor betydning å utvikle forestillingskraften og evnen til å løse perseptuelle utfordringer i møte med det uvante (van Maanen 2009).

6.1 Modelluttesting

Sentrale begreper fra intervjuene med filmkonsulentene er blitt forenklet og samkjørt i gruppene fiksjon- og dokumentarfilm, og brukes som verdier i modelluttestingen. Før vi går videre skal vi derfor se hvordan dette arter seg, og da først for fiksjonsfilm.

Fig. 6.1 Tilskrevne verdier for fiksjonsfilm, basert på intervju 2,3 og 4

kommunikasjonsevne relatert til filmen som *verk, erfaring eller som opplevelse*, tas inn i fig. 3.2 (van Maanen 2009:195, fig.7.2) som et skille mellom kunstnerorientert og samfunnsorientert estetikk ved statlig tilskudd til kunstnerisk virksomhet (ibid: 228, fig.8.2) Dette nivået legges over modellen, og identifiseres ved valgte farger.

Praksisnærhet	Kompromissløst	Inkluderende	Konform ?
Mulige verdier og funksjoner	Utfordrende filmestetikk Verdier og Funksjoner	Komfortabel filmestetikk Verdier og Funksjoner	
Avansert kunstnerisk kommunikasjon	Utfordrende perseptuelle skjema <i>fornyng av filmspråket, nyskaping boldere, kompromissløs, står ut noe riktig bra som jeg ikke fatter</i> <i>Utfordrer</i>	Bekreftelse av eksisterende perseptuelle skjema <i>slående følelse, veltilpasset</i>	
Iboende (intrinsic)	Utvikling av forestillingskraften for å takle diskrepansen mellom form og stoff <i>Nyskaping, vågemot, eksperiment de galne prosjektene, kantene og råskapen</i> <i>Talentutvikling Talentutvikling</i> produksjon av nye representasjoner Utvikling av identitet <i>spydspiss, parallellforskjøvet blikk, perspektiv, tydelig blikk, står ut, beriker, integrere, minke fordommer, nye stemmer, se noe som er sant i eget liv, urovekkende, egenart</i>	Gleden ved å gjenleve kjente representasjoner <i>å ha den ferdige filmen for øye, slående visuelle løsninger</i> <i>Talentutvikling</i> produksjon av kjente representasjoner Bekreftelse av identitet <i>speiler oss, gir tilhørighet, bekreftelse</i>	
Tilstøtende semi- (intrinsic)	Gleden ved å aktivere følelser Regulere og utvikle følelses systemet <i>nyanser, dypere resonans mindblowing, engasjert, slående visuelt, relasjoner, fortelle følelser</i> Tilegnelse og utvikling av informasjon <i>overraskende relevans, aktualitet, større innsikt (relevans for hvem?)</i>	Gleden ved å aktivere følelser Regulere følelser <i>historier som berører, treffe enkeltindividet. komme på innsiden, fortelle følelser</i> Tilegnelse og utvikling av informasjon <i>formidle noe om samfunnet større innsikt det store publikum</i> Gleden ved å dele kjente representasjoner følelser, og konsept med andre <i>underholder, fortelle historie, ganske fengende, kult sammenskrudd drama, fine filmatiske kvaliteter, opplevelsen</i> Styrke sosial identitet <i>veltilpasset, relasjoner, historisk kammerdrama, familiedrama</i>	
Mindre kunstnerisk kommunikasjon	Gleden ved å dele nye representasjoner, følelser og konsept med andre <i>det store publikum</i> Utvikle sosial identitet <i>relasjoner, fortelle følelser kjønnsballanse</i>		
Utvendige (extrinsic)	Erfaring av avspenning , sosial, økonomisk og informativ verdi adskilt fra den spesifikke estetiske verdi <i>profesjonell bransje, arbeid å vise til, track record, den nye filmpolitikken, pragmatisk, det skal henge sammen, globalisert bransje, kostnadsbilde festivalkarriere, bransjen,</i>		

Som nevnt i metodekapitlet, innebærer både utviklingen og kodingen av modellen utøvelse av skjønn i flere omganger. Det viktigste grepet som er tatt med selve modellen, er å klargjøre det tredje nivået som legges over modellen med bruk av fargekoder. Van Maanens skille mellom kunstnerorientert og samfunnsorientert estetikk er ikke uten videre lett å operasjonalisere til kriterier for filmutvikling, og som vi diskuterte i teorikapitlet, ble termen inkluderende valgt da dette betegner den offentlige støtten hva og hvordan på en god måte. For å holde oss til positive definisjoner, er kompromissløs valgt fremfor ekskluderende som betegnelse for kunstnerorientert kvalitet. Selv om disse til en viss grad samvarierer med modellens utfordrende og komfortabel estetikk, er det mer slik at det inkluderende kiler seg inn i mellom og har gyldighet i begge kolonner. Et estetisk verk vil fortsatt bære utfordrende og komfortable verdier, uavhengig av om produksjonen legitimeres ved en kunstnerorientert eller samfunnsorientert rasjonalitet. Dermed kreves en tredje verdi, og konform ble valgt som en forlengelse av det komfortable. Det konforme har ingen egen agens, men søker kun å tilpasse seg det kjente og trygge. Om vi kaller det for estetikk for estetikkenes skyld, kan vi samtidig si at ytterste høyre og venstre møtes. Imidlertid viser det kompromissløse til verket, det inkluderende til erfaringen og det konforme til opplevelsen. Slik sett går det konforme mot det utvendige ved sin varekvalitet. I rubrikken som angir variablene, er praksisnærhet satt inn for å minne om at diskursene kan medieres ved sin plassering i forhold til den sosiale praksisen, jfr. figur 3.1.

Noen verdier har opplagte plasseringer i tabellen, mens andre er mer tvetydige. Noen er også dobbeltoppført av samme grunn, mens talentutvikling er ført opp i alle tre farger.

Talentutvikling må nødvendigvis omfatte utvikling av personlige ferdigheter, men sier ingenting om hva slags ferdigheter eller verdier som skal realiseres. Betegnelsen *slående følelse* er plassert under *bekreftelse av eksisterende perseptuelle skjema*. Den kan også forsvares under *gleden ved å aktivere følelser*, men det er en tilstøtende verdi og betegnelsen *slående* antyder at dette bør gis en iboende verdi eller funksjon. Muligens er dette en styrke ved modellen, at den påviser det ambivalente i begrepene og åpner for diskusjon på en strukturert måte. Slike vurderinger vil nødvendigvis bli noe abstrakt, da vi anvender skjønn i en evaluering av konsulentenes utøvelse av skjønn i vurdering av filmisk kvalitet eller verdi. I en mer omfattende undersøkelse kunne det vært interessant å diskutere funnene med informantene, og bedt dem om å kommentere modellen. Før vi går nærmere inn på funnene, skal vi se hvordan resultatet ble med data fra konsulentene for dokumentarfilm.

Fig. 6.2 Tilskrevne verdier for dokumentarfilm, basert på intervju 1 og 4

kommunikasjonsevne relatert til filmen som *verk*, *erfaring* eller *som opplevelse*, tas inn i fig. 3.2 (van Maanen 2009:195, fig.7.2) som et skille mellom kunstnerorientert og samfunnsorientert estetikk ved statlig tilskudd til kunstnerisk virksomhet (ibid: 228, fig.8.2) Dette nivået legges over modellen, og identifiseres ved valgte farger.

Praksisnærhet	Kompromissløst	Inkluderende	Konform ?
Mulige verdier og funksjoner	Utfordrende filmestetikk Verdier og Funksjoner	Komfortabel filmestetikk Verdier og Funksjoner	
Avansert kunstnerisk kommunikasjon Iboende (intrinsic)	<p>Utfordrende perseptuelle skjema <i>kunstnerisk utfordrende, film som kunst brudd, poetisk sjokk utfordrende fremstilling</i></p> <p>Utvikling av forestillingskraften for å takle diskrepansen mellom form og stoff <i>Nyskaping, vågemot, se ting på en ny måte erkjennelsespotensial, betydningen egenartede visjon Talentutvikling</i></p> <p>produksjon av nye representasjoner Utvikling av identitet <i>helt unikt, tydelig perspektiv nye fortellinger, utfordrer, bearbeider virkeligheten og gir noe tilbake, ansvar, det levende bildets påvirkning av samfunnet</i></p>	<p>Bekreftelse av eksisterende perseptuelle skjema <i>Filmens mediespesifikke egenart</i></p> <p>Gleden ved å gjenleve kjente representasjoner <i>hvordan vi forteller, tydeliggjøre ideen bygge konfliktene, forsterke fortellingen Talentutvikling</i></p> <p>produksjon av kjente representasjoner Bekreftelse av identitet <i>identitet, kulturell og mellommenneskelig forståelse</i> <i>Låner noe fra virkeligheten</i> <i>subjektiv opplevelse</i></p>	
Tilstøtende semi- (intrinsic) Mindre kunstnerisk kommunikasjon	<p>Gleden ved å aktivere følelser Regulere og utvikle følelses systemet <i>fortelle følelser, relasjoner</i></p> <p>Tilegnelse og utvikling av informasjon <i>engasjement for tema, at det må gjøres</i></p> <p>Gleden ved å dele nye representasjoner, følelser og konsept med andre <i>fremstille vår samtid,</i></p> <p>Utvikle sosial identitet <i>faktor for identitet og forståelse, for samfunnet og for demokrati</i></p>	<p>Gleden ved å aktivere følelser Regulere følelser <i>griper tak</i></p> <p>Tilegnelse og utvikling av informasjon <i>fremstille vår samtid,</i></p> <p>Gleden ved å dele kjente representasjoner følelser, og konsept med andre <i>relasjoner tilbakeskuende.</i></p> <p>Styrke sosial identitet <i>faktor for identitet og forståelse, for samfunnet og for demokrati</i></p>	
Utvendige (extrinsic)	<p>Erfaring av avspenning , sosial, økonomisk og informativ verdi adskilt fra den spesifikke estetiske verdi</p> <p><i>profesjonell bransje, , track record, bærekraftig bransje, høyt internasjonalt nivå internasjonal finansiering og distribusjon, nå opp i konkurransen der ute, pitche på IDFA festivaldeltakelse og priser, bransjen, verdensmester</i></p>		

Ikke uventet ser vi at den grønne fargekoden for kompromissløse egenskaper eller verk samler seg øverst til venstre i tabellen. I tillegg til de vante honnørordene, har vi også sett at det gis gode argumenter for kunstnerisk kvalitet. Noe mer overraskende er det at den røde fargekoden for inkluderende erfaring, i hovedsak fyller resten av tabellen. Skal vi tro kildene og tabellens pålitelighet, medfører dette at det inkluderende aspektet er langt framme i konsulentenes vurdering av kvalitet for både dokumentar- og fiksjonsfilm. Kritiske røster vil kanskje si at det tvert om ikke er overraskende, at dette indikerer den norske middelkulturens dominans og ”dritten i midten” som Bakøy (2012) refererer til. Her skal vi imidlertid ikke trekke noen konklusjon før vi får sett hvordan dataene fra de faktiske vedtakene om støtte gir utslag i modellen.

Kan forklaringen ligge i utformingen av modellen? Er det mulig at vi ved å definere den tredje variabelen som konform underholdning allerede har gitt den et stigma som hegemonisk? I en tidlig versjon av sin modellutvikling opererer van Maanen (2009: 193) med en tredje kolonne som enkelt og greit kalles dekorativ estetisk kommunikasjon. Om vi ønsker å undersøke variablene med Berkaaks (2016) kvalitetsbegrep som virkningskraft eller agens, vil vi med begge alternativene ende opp med svarene; *ja, ja og nei*. Til sammenligning ville en analyse av at ”kvalitet først gir mening som noe ubetinget eller absolutt” Grøgaards (2016: 53) gitt svarene; *ja, nei og nei*. Som funksjon for analysen er altså begrepene likestilte. En mulig underkommunisert årsak til at konform er blitt valgt her, kan nettopp være den interessen vi har tilkjennegitt for å undersøke mulige hegemoniske markører. Disse begrepene ser vi komme frem i den nederste raden for utvendige verdier og funksjoner adskilt fra det spesifikt estetiske. Dessuten forholder *dekorativ* seg til *komfortabel og utfordrende* estetikk, mens vi her prøver ut *kompromissløs og inkluderende* over dette nivået.

Dette kan peke på at en tredje verdi her er unødvendig, eller at vi må hente opp noen av de utvendige kvalitetene i en mer positiv form. Vi har nevnt filmens *varekvalitet som opplevelse*, men kanskje er det etablerte begrepet om *publikumsappell* bedre egnet. Appell kan utvilsomt representeres av estetiske kvaliteter, selv om det i filmsammenheng som oftest sikter til fremskrevne salgsinntekter. Appell er aktiv der inkluderende er passiv, men vi mister distinksjonen mellom erfaring og opplevelse eller underholdning, som jo er det avgjørende anklagepunktet mot kulturindustrien (Adorno og Horkheimer 2011: 169-74) og kunstens forfall til opplevelse hvor subjektet stiller seg over og måler kunstobjektet (Heidegger 2000: 97-101). Underholdningsverdi er jo også et etablert begrep, men da begynner tabellen å ligne

på en plukklister for assorterte kvaliteter hvor det gjelder å plukke den riktige varesammensetningen for det bestemte segment og format (Eliassen 2016 200-1). En slik modell er utviklet av NRK for å definere bestillingsverk, og fremskriver kvaliteter langs 5 ulike kontinuum hvor målet nettopp er seerkvalitet (Puijk 2012: 110 fig.1).

Vi skal foreløpig beholde *konform underholdning*, med forbehold.

Sammenligning av verdier; dokumentar- vs. fiksjonsfilm

Det andre poenget som blir tydelig på bakgrunn av hvordan konsulentene snakker om filmisk kvalitet, er at det ikke er store forskjeller å spore mellom dokumentar- og fiksjonsfilm.

Dette gjelder både det stor bildet og hva det vises til i de enkelte kategoriene. Om vi tar nest øverste kategori til venstre, *utvikling av forestillingskraften*, får vi følgende treff:

- a) *Nyskaping, vågemot, eksperiment, de galne prosjektene, kantene og råskapen*
- b) *Nyskaping, vågemot, se ting på en ny måte, erkjennelsespotensial, betydning, egenartede visjon*

Det er ikke selvforklarende hvilke filmområde disse gruppene tilhører, og likhetene er flere enn det som skiller dem. Om vi tar de komfortable verdiene i samme rad til venstre, *gleden ved å gjenleve kjente representasjoner*, får vi tilsvarende oppsett:

- a) *å ha den ferdige filmen for øye, slående visuelle løsninger*
- b) *hvordan vi forteller, tydeliggjøre ideen, bygge konfliktene, forsterke fortellingen*

Her ser vi litt større variasjon, men ikke større en ventet med et så lite utvalg. Dessuten at b må være dokumentarfilm siden grunnleggende dramaturgi tas for gitt innen fiksjon, som gjøres eksplisitt her. Igjen må vi avvente resultatet fra begrunnelsene til vedtak, men foreløpige resultat gir ingen indikasjon på vesentlige avvik i hvordan man snakker om filmisk kvalitet i utviklings og produksjonsløp. Forklaringen kan ligge ute i ”bransjen”, altså fagkompetansen i nettverkene, historikk og struktur. En uttalt policy om å støtte færre prosjekter med større beløp kan som sagt være en forklaring, selv om det ikke var et av disse som gikk hen og vant den gjeveste filmprisen i Amsterdam (kapittel 5.6).

Det først leddet i utprøvingen har vist en styrke ved modellen ved at det blir tydeligere for oss hva det er vi snakker om når vi snakker om filmutvikling - og hvordan. De ulike nivåene i kommunikasjonen blir konkretisert i et felt som er strukturert av forestillingskraften og persepsjonshandlingen, som jo er felles tilgang for både avsender og mottaker i en tekst. Vi merker oss også at diskusjonen om begrepenes posisjon slik blir avgrenset og konkret.

Fig. 6.3 Tilsikrede verdier for dokumentarfilm i innstilling til støtte NFI 2015-16

kommunikasjonsevne relatert til filmen som *verk*, *erfaring* eller *som opplevelse*, tas inn i fig. 3.2 (van Maanen 2009:195, fig.7.2) som et skille mellom kunstnerorientert og samfunnsorientert estetikk ved statlig tilskudd til kunstnerisk virksomhet (ibid: 228, fig.8.2) Dette nivået legges over modellen, og identifiseres ved valgte farger.

Praksisnærhet	Kompromissløst	Inkluderende	Attraksjon
Mulige verdier og funksjoner	Utfordrende filmestetikk Verdier og Funksjoner	Komfortabel filmestetikk Verdier og Funksjoner	
Avansert kunstnerisk kommunikasjon	Utfordrende perseptuelle skjema <i>utfordrer, utforske visuelle fortellergrep, problematisere fiendebildet, egenart, poetiske virkemidler, eksperimentere med kameraets: å se, sitt eget språk</i>	Bekreftelse av eksisterende perseptuelle skjema <i>Tydelig - drivende dramaturgi, enkelt, nært og karakterdrevet, tydelig struktur og fortellerstandpunkt, tydelig grep, drivende plott, forteller selv, blottstiller seg,</i>	
Iboende (intrinsic)	Utvikling av forestillingskraften for å takle diskrepansen mellom form og stoff <i>utfordrer vår vilje til forståelse, innse feil, kompleksitet, smerte, smertefull konflikt, kontroversielle miljøer, forkastelig - manipulere bilde, dramatisk dilemma, kompleks, skifte fra forteller til karakter, komplekse perspektiver, originalt uttrykk</i> produksjon av nye representasjoner Utvikling av identitet <i>bryte ut, åpne dører, mulighet for forandring</i> <i>nye perspektiver -konstruktive, viktig innblikk, innsikt, glemte skyggesider, refleksjon, erkjennelse, , ikke passer med systemet, originalt uttrykk, historier på flere plan, sterkt grep, kritisk selvrefleksjon, film om filmen, stygg historie,</i>	Gleden ved å gjenleve kjente representasjoner <i>spesiell atmosfære, Comming of age, Direct cinema, observerende institusjonsfilm, nærvær gjennom tiden, solid historie, oppleve fra innsiden, høy produksjonskvalitet visuelt og teknisk</i> produksjon av kjente representasjoner Bekreftelse av identitet <i>viktig, universelt, sørgelig vakkert, sart humoristisk, vakker og poetisk, personlig synsvinkel</i>	
Tilstøtende semi- (intrinsic)	Gleden ved å aktivere følelser Regulere og utvikle følelses systemet <i>eksentrisk, sinnssyke stunts, eksotisk kultur og tradisjon, berøre og bevege</i> Tilegnelse og utvikling av informasjon <i>liten historie berører store tema, tenke ut av boksen, visuell historieformidling, fortellertalent, skape debatt, sette dagsorden, vesentlig debatt og dialog, aktuell konflikt eller problem, samfunnsproblem,</i>	Gleden ved å aktivere følelser Regulere følelser <i>lett å identifisere seg med, , røre, sterke emosjoner, dramatiske vendepunkt, tema som berører oss alle, estetisk og emosjonell opplevelse, attraksjonsverdi, storslagent, eksotisk, flerrer lerretet, opplevelsen og den visuelle fremstillingen, stort!, friskt, bøtter og lass med energi</i> Tilegnelse og utvikling av informasjon <i>snakkis, vesentlig for offentligheten, fremmed verden med unge øyner,</i> Gleden ved å dele kjente representasjoner følelser, og konsept med andre <i>hele familien, kjærlighetsforhold,</i>	
Mindre kunstnerisk kommunikasjon	Gleden ved å dele nye representasjoner, følelser og konsept med andre <i>strålende, formidle stemning på personlig måte, mellommenneskelig nivå</i> Utvikle sosial identitet <i>forståelse og samarbeid, på tvers av kultur og tradisjon, vår tid og levesett, ytringsfrihetens grenser</i>	Styrke sosial identitet <i>gjenkjennelse, samisk språk og kultur, norsk kystkultur,</i>	
Utvendige (extrinsic)	Erfaring av avspenning , sosial, økonomisk og informativ verdi adskilt fra den spesifikke estetiske verdi <i>få et godt publikum, visningsavtale, vunnet filmpriser, festivaler, mestproduserende, tidligere filmer, 2 mill klikk, film nr 2, innkaster til kino, mange tilhengere, produsentene ikke må kutte for mange hjørner, internasjonale samarbeidspartnere, marked, festival og internasjonalt potensial, solid tv-film, anerkjennelse hjemme og ute, ambisjoner lanseringsmessig, mange publikummere, solgt til flere land, solid selskap,</i>		

Det første vi ser er at de grønne verdiene for kompromissløst verk ikke lenger samler seg i øvre venstre hjørne, men dominerer hele det øvre feltet for iboende verdier og funksjoner samt gjør seg gjeldende som tilstøtende verdier også. Inkluderende erfaring gjør seg først gjeldende under (utfordrende) *representasjoner* og *utvikling av identiteter*, og ellers stort sett som tilstøtende verdier. De blå verdiene er tydeligere inne, og har fått ny benevnelse fra et funn i empirien: ”publikumsappell” forekommer ikke i datagrunnlaget, men derimot ”attraksjonsverdi”. Attraksjon har jo nettopp den samme aktive henvendelsen som appell, uten så direkte å trekke med seg den utvendige varekvaliteten som jo hører til i nederst rad. Samtidig er det en positiv benevnelse for en av filmens grunnleggende kommunikative funksjoner, som i tillegg også klarer seg uten narrativet (Bordwell 1999). Om dette siste slår inn i modellen som en utilsiktet polaritet, vil det kunne medføre en forskyvning i kodingen. Eksempelvis vil uttrykket *fengende historie* i en gitt kontekst fort kunne kodes som publikumsappell eller konform opplevelse, men ikke attraksjon forstått som motsatsen til narrativ form. Vi forutsetter derfor at disse formene sameksisterer i film (ibid), og definerer den minst praksisnære kommunikasjonsevnen i film: *attraksjon som opplevelse*.

I første ledd av kodingen ble verdiene i argumentasjonen identifisert ved de forenklede hjelpeverdiene hellig, profan eller sosial. Her ble konteksten i noen tilfeller utslagsgivende. Ved overføring til tabellen ble de først sortert i lister og så plottet inn under de verdiene og funksjonene som passet best. Igjen er det åpent for diskusjon om enkelte verdier bør flyttes. Et eksempel vil igjen være nyttig. I samme konsulentvurdering trekkes følgende verdier ut i kronologisk rekkefølge: *forteller selv*, *blottstiller seg*, *utfordrer vår vilje til forståelse*, *innse feil*, *berøre og bevege*, *åpne dører*, *mulighet for forandring*. De to første verdiene kan konnotere intimisering, men ikke her. Det er et dramaturgisk grep som muliggjør rekken av verdier som følger. *Utfordrer vår vilje til forståelse* og *mulighet for forandring* kan isolert sett kodes rødt for inkluderende (og samfunnstjenelig) erfaring. *Berøre og bevege* fungerer mer som retorisk patos. Dette ble løst ved å kode alle verdier for kompromissløs verkskvalitet unntatt den siste som ble kodet rødt, effekten av dramaturgi og stilgrep; en bedre verden. Sammen med *åpne dører* blir denne plasser under utvikling av identitet, *utfordrer vår vilje* en rad opp, *berøre og bevege* en rad ned og de to første settes inn i kolonnen til høyre, øverste rad. Selv om det som etter hvert blottstilles i filmen ikke er komfortabelt, argumenteres det her for at det dramatiske virkemiddelet med personlig forteller og gradvis blottstilling av denne, må kunne identifiseres ved funksjonen; *bekreftelse av eksisterende perseptuelle*

skjema (Birkvad 2012:64-5). Av de øverste inkluderende verdiene ser vi; problematisere fiendebildet. Selv om dette vil kunne oppleves ekskludere for enkelte, vil det ha som funksjon å inkludere "Den andre" i fremstillingen. Neste verdi i rødt er smertefull konflikt, som heller ikke oppleves inkluderende isolert sett. Her er det igjen konteksten som legger føringen; ved å se et annet bilde av fienden får vi nye perspektiver og innsikt i den smertefulle konflikten. Verdien er plassert under diskrepansen mellom form og stoff, som krever en aktivering av forestillingskraften for å åpne for slike perspektiver og innsikt. Disse verdiene er igjen plassert i raden under, da det skapes nye representasjoner som kan lede til forhandlede identiteter.

Da attraksjon ble valgt, ble utført koding gjennomgått på ny. Det har likevel blitt gjort noen justeringer etter at kartet kom opp. Ikke uventet ser vi at attraksjonsverdiene kommer ut i nedre del som tilstøtende. Øverst til venstre, *iboende*, under regulere og utvikle følelsessystemet finner vi *eksentrisk, sinnssyke stunts og eksotisk kultur og tradisjon*. Her har det skjedd en forhandling hvor informanten blir tatt mer på ordet. Eksentrisk og eksotisk sier seg så å si selv, mens sinnssyk her forsvarer plasseringen i tabellen ved å ha en utfordrende følelsesmessig side, bokstavlig talt. At visuell *historiefortelling* og *fortellertalent* kommer ut i blått på raden under, vil kanskje ikke være i tråd med kildens intensjon i teksten. Tabellens detaljnivå vil i så fall kunne tjene til å klargjøre at flittige brukte honnørord som dette ikke gir annen funksjon her enn det prosaiske. Igjen må vi minne om at dette er tilskrevne eller framskrevne verdier, basert på en tro på prosjektet. Ved å differensiere argumentasjonens hvordan på denne måten er det for å kunne vurdere hvile vekt filmens samfunnsrolle blir gitt som kriterium for støtte. Av tabellen ser vi at det argumenteres godt både for dokumentarfilmens kunstneriske og sosiale kvalitet. At kunstnerisk verdi dominerer de *iboende* verdiene kan dels forklares ved at det nettopp ligger i modellens struktur, og dels ved det vi nevnte over, distingveringen mot journalistikken og storebror fiksjonsfilmen.

Denne diskusjonen viser styrken og forklaringskraften ved van Maanens modell ved at den inverterer kausalrekkefølgen i målforfølgelsen: det er først gjennom de kunstneriske verdiene at de sosiale funksjonene utløses. Filmen får slik en sentral funksjon i differensierte samfunn ved å utvikle kommunikasjonsevne og overskride de operasjonelt lukkede sub-systemene gjennom utviklingen av perseptuelle skjemaer (van Maanen 2009, Luhmann 2000: 142). Modellens spesifikke, retningsgivende verdier gir avklarende diskusjoner om innkodingen.

Fig. 6.4 Tilskrevne verdier for fiksjonsfilm i innstilling til støtte NFI 2015-16

kommunikasjonsevne relatert til filmen som *verk*, *erfaring* eller *som opplevelse*, tas inn i fig. 3.2 (van Maanen 2009:195, fig.7.2) som et skille mellom kunstnerorientert og samfunnsorientert estetikk ved statlig tilskudd til kunstnerisk virksomhet (ibid: 228, fig.8.2) Dette nivået legges over modellen, og identifiseres ved valgte farger.

Praksisnærhet	Kompromissløst	Inkluderende	Attraksjon
Mulige verdier og funksjoner	Utfordrende filmestetikk Verdier og Funksjoner	Komfortabel filmestetikk Verdier og Funksjoner	
Avansert kunstnerisk kommunikasjon	Utfordrende perseptuelle skjema <i>utforskende og utfordrende, stå ut, fra kunsthold, særegen, utfordrende og slående måte, tørre,</i>	Bekreftelse av eksisterende perseptuelle skjema <i>kunstneriske kvaliteter, tydelig i sin visjon, la historien fortelle seg selv, foregriper ikke,</i>	
Iboende (intrinsic)	Utvikling av forestillingskraften for å takle diskrepansen mellom form og stoff <i>krysningspunkt mellom kulturer, eksistensielt og delirisk drama, politisk ukorrekt, ganske skandaløst oppslag, mange tematiske plan, dokumentarisk dansefilm</i> produksjon av nye representasjoner Utvikling av identitet <i>drøye fortellinger, messed up, sterk kunstnerisk egenart, , visuelt originalt prosjekt - fantasifullt, , utforskende, kunstnerisk vågalt, erfaring som immigrant særegenhet og kunstnerisk nerve, nye stemmer, satirisk blikk, fargerikt og kontrastfullt, en reise innover, aktivt forandre sin situasjon, usjarmerende, visuelt filmspråk, velge hvem han vil være</i>	Gleden ved å gjenleve kjente representasjoner <i>dyktige fagkrefter, sterkt filmfortellertalent, iøynefallende visuelle elementer(astronaut i månelandskap), mørk historie - håp og styrke, driv og vilje, dypere klangbunn i karakterene, sårhet og alvor, intuitivt, organisk, rom for karakterene og relasjonene, tilstedeværelse, lun humor, fryd, skildre vold og villskap, morsom, spennende og underholdende</i> produksjon av kjente representasjoner Bekreftelse av identitet <i>tilhørighet og ensomhet som menneskets dobbelhet, skyld og soning, medmenneskelighet og omsorg, farge og dybde, personlig fundert, øst og vest i Oslo, identitet, personlig historie,</i>	
Tilstøtende semi- (intrinsic)	Gleden ved å aktivere følelser Regulere og utvikle følelses systemet <i>sterk fortelling, rørende og morsomt søte og bitre, publikum må sette sammen bildet, humor,</i> Tilegnelse og utvikling av informasjon <i>Aktuell tematikk, sterk aktualitet, synliggjøre flyktningekrisen, allmenningens tragedie</i>	Gleden ved å aktivere følelser Regulere følelser <i>stilistisk visuelt filmatisk univers, fortelle en sterk historie, universell emosjonell historieautentisitet, emosjonell kjerne,</i> Tilegnelse og utvikling av informasjon <i>tredje verden og vesten, stor mediesak,</i>	
Mindre kunstnerisk kommunikasjon	Gleden ved å dele nye representasjoner, følelser og konsept med andre <i>varm og sjarmerende, sår og frisk historie stor film om livet og universet, viktig film</i> Utvikle sosial identitet <i>plikt og frihet (til å velge hvem man skal elske), ungdomsfilm, tradisjonell norsk (manns)kultur og forhold til naturen Samisk språk og kultur, norsk kystkultur</i>	Gleden ved å dele kjente representasjoner følelser, og konsept med andre <i>humoristiske og vakre visuelle univers, , kunstnerisk overbevisende prosjekt, spennende og ambisiøst filmprosjekt, stå ut, High-consept energisk, livsbejaende, passe klisjéfyllt, herlig film.</i> Styrke sosial identitet <i>ungdomsfilm, tro på seg selv, barnefilm,</i>	
Utvendige (extrinsic)	Erfaring av avspenning , sosial, økonomisk og informativ verdi adskilt fra den spesifikke estetiske verdi <i>Cannes vinnende regissør, erobre verden, fint steg videre etter suksessen, nysgjerrighet fra tv-kanaler, Tidligere filmer, Filmpris, høye kunstneriske ambisjoner, kjent skuespiller, Operasjon gullpalme, internasjonale arthouse-arenaen, forhåndssalg, klok investering, bredere publikum, uten for Norge, scoop, hitlistene, posisjonere, populærkultur, Berlinalen, pitchekonkurranse, prisbelønnet talent, behersker formatet og kan levere, relativt stort publikum, suksess med sine første, naturlig oppfølger, talent, trofast ved prosjektets side</i>		

Her ser vi også at skillet mellom feltene blir mer større enn det som forener dem. De inkluderende kriteriene er langt mindre representert, er overveiende svakere argumentert for og kommer knapt over linjen for iboende estetiske verdier. De 5 verdiene det er snakk om stammer fra kortfilmer og barne- og ungdomsfilmer. Om vi ser bort fra generelle benevnelser som aktualitet og genrebestemmelser som tilsvarer målkrav, står vi igjen med *den tredje verden og vesten, flyktingekrisen, plikt og frihet (til å velge hvem man skal elske)*, og *allmenningens tragedie*. Det siste er et av få begrep som er innført for å sammenfatte en lengre beskrivelse. Om det samme hadde blitt gjort ved alle sammenfatninger av historiene i spillefilmene, ville vi nok fått flere slike viktige temaer. Men det blir altså ikke brukt i argumentasjonen for tilskudd, og da skal vi heller ikke legge en slik tolkning inn i dataene.

Om vi trekker ut samme rad som i fig 6.1 og 6.2, *utvikling av forestillingskraften*, får vi følgende verdier:

- a) *utfordrer vår vilje til forståelse, innse feil, kompleksitet, smerte, smertefull konflikt, kontroversielle miljøer, forkastelig - manipulere bilde, dramatisk dilemma, kompleks, skifte fra forteller til karakter,*
- b) *komplekse perspektiver, originalt uttrykk, krysningspunkt mellom kulturer, eksistensielt og delirisk drama, politisk ukorrekt, ganske skandaløst oppslag, mange tematiske plan, dokumentarisk dansefilm*

Hadde vi ikke diskutert noen av begrepene over her, kunne det blitt vanskelig å skille da både tematikk og sjangerbenevnelse brukes om hverandre. Vi ser at de to første verdiene i *a* isolert sett minner mer om inkluderende verdier med et tydelig sosialt endringsaspekt. Kompleks er dobbeltoppført, men det skal få stå da dette går igjen i flere av prosjektbeskrivelsene på dokumentarfilm. Det kan nok like gjerne avspeile en side ved verden vi lever i som en egen interesse hos denne gruppen. Den siste verdien i *a* kjenner vi igjen fra casestudien i kap 5.5, og beskriver et dramaturgisk grep, men medfører et utfordrende perspektiv. For fiksjon under *b* ser vi en tilsvarende interesse for komplekse perspektiver, flere tematiske plan og krysningspunkt mellom kulturer. Det politisk ukorrekte er også til stede i *a* med forkastelig manipulering av bildet og skandaløst. Andre verdier blir da delirisk, originalt, kontroversiell. La oss se på kolonnen til venstre i samme rad:

- a) *spesiell atmosfære, Comming of age, Direct cinema, observerende institusjonsfilm, nærvær gjennom tiden, solid historie, oppleve fra innsiden, visuell, produksjonskvalitet visuelt og teknisk*
- b) *visuelt filmspråk, dyktige fagkrefter, sterkt filmfortellertalent, iøynefallende visuelle elementer (astronaut i månelandskap), mørk historie - håp og styrke, driv og vilje, dypere klangbunn i karakterene, sårhet og alvor, intuitivt, organisk, rom for karakterene og relasjonene, tilstedeværelse, lun humor, fryd, skildre vold og villskap, morsom, spennende og underholdende*

I tillegg til direkte sjangerbenevnelser er det mange referanser til medieformens sosiabilitet, som nærvær over tid, tilstedeværelse, dypere klangbunn, rom for relasjonene, atmosfære og oppleve fra innsiden. I konteksten er dette ofte godt begrunnet med stilistiske og dramaturgiske grep som skal gi den ønskede kvaliteten. En mørk historie som kontrasteres av håp og styrke innebærer også et kjent dramaturgisk grep, og er plassert her av den grunn selv om tematikken i prosjektet refererer til mer utfordrende verdier. I tillegg slår attraksjonsverdien inn her. I tillegg til spektakulære virkemidler som romdrakter fra 60 -tallet gjelder dette typiske underholdningsverdier. To begreper er imidlertid definert inn i denne gruppen under tvil, hvor det ytterliggående valget er gjort for å sette modellen under press fra empirien. Sterkt fortellertalent har vi tidligere diskutert og plassert under den prosaiske tilstøtende funksjonen for informasjonsformidling. Kan det samme gjelde for filmfortellingstalent? Begrepet har tatt inn medieformen, og er slik løftet opp til iboende funksjon. Adverbet sterkt er satt inn, men det peker ikke på historien som estetisk verdi. Attraksjonsverdien til begrepet vil her vise til støttesystemet som prioriterer prosjektet. Den enkleste løsningen blir slik å avvise talentbegrepet fra modellens sentrale felt, da det innebærer en distinksjon av kapitalmengden til aktøren og ikke sier noe om filmestetisk verdi. Modellen analyserer hvordan det argumenteres for verkskvalitet i vurderingen, og gir et bilde av hvordan og i hvilken grad det argumenteres med utvendige kvaliteter. Talentbegrepet er derfor representert tre steder for å kunne diskutere dets relevans.

Kolonnen til høyre representerer estetikkens komfortable side, altså de mer lune kvalitetene som kan skape fryd og tilhørighet i tilværelsen (Berkaak 2012). Hvordan kan da skildring av *vold og villskap* som attraksjon passer inn her? Isolert sett kan en slik koding forsvares ved at det inngår som en konvensjon i en rekke filmsjangere, og slik innebærer å *gjenleve kjente representasjoner*. I hvile grad det også innebærer *gleden ved* dette, vil variere. Det er også mulig at filmskaperne ønsker å fremstille vold på en dypt forstyrrende måte. Samtidig kan det argumenteres for at et element av attraksjon alltid vil følge slike skildringer uavhengig av intensjonene til den som framstiller det. Med et slikt forbehold skal vi la denne verdien stå.

Vi skal foreløpig konkludere med at modellen gir gode redskaper til en positiv definisjon av filmestetikkens kunstneriske verdi og funksjon for kulturen, ved å differensiere kommunikasjonens *hvordan*. Ved å ta utgangspunkt i persepsjon som lek og spill med begreper som utvikler forestillingskraften, blir de ulike funksjonene ved estetisk kommunikasjon relatert ut fra sin dypstruktur som vi alle tar del i og har glede av. Der andre

analyser fokuserer på ideologi og maktkamp i kunstverden, utdefineres det her til utvendige funksjoner. Ikke dermed sagt at det er uvesentlig, men ikke det primære for estetikken.

Utvendige kvaliteter: festivaler, track-record, talent, publikumsappell, produsentfokus

Om vi sorterer de utvendige verdiene etter kategorier, vil den største omhandle festivaldeltakelse og internasjonal distribusjon eller anerkjennelse.

Cannes vinnende regissør, erobre verden, Operasjon gullpalme, Filmpris, internasjonale arthouse-arenaen, bredere publikum, uten for Norge, festival og internasjonalt potensial, prisbelønnet talent, visningsavtale, vunnet filmpriser, festivaler, internasjonale samarbeidspartnere, anerkjennelse hjemme og ute, nysgjerrighet fra tv-kanaler, pitchekonkurranse, solid tv-film, Berlinale

Prisbelønnet og Berlinale har begge tre treff, mens mere generelle framskrivinger av filmens interesse internasjonalt ikke er tatt med. I tillegg til Cannes og Berlin, nevnes også Ros d'Or, Hot Docs, CHP:DOX, IDFA og TIFF. Sett i lys av Bakøys undersøkelse av spillefilmkonsulentene under Norsk filmfond, viser dette funnet et nytt fokus hos konsulentene som i liten grad tematiseres hos Bakøy (2012). Noe av forklaringen ligger i at dokumentarfilm genererer hovedvekten av festivalreferanser i nærværende undersøkelse, men internasjonale festivaler og distribusjon er også langt fremme i vurderingen av fiksjonsfilm. En annen forklaring er det ti år senere faktisk er langt flere søkere som kan vise til festivalpriser og deltakelse. Samtidig som at målet om høye publikumstall i dag langt på vei er innarbeidet praksis i forvaltningen, og ikke noe man fokuserer på diskursivt. Den økende oppslutningen har gitt høyere selvtillitt og åpner for satsingen på internasjonal anerkjennelse og distribusjon. I kapittel 2 så vi hvordan dette ble formulert i de to siste filmmeldingene. Den siste har mindre definerede målkrav, nøyer seg med å opprettholde kinoandelen på hjemmemarkedet mens økt internasjonalisering synes å være et av virkemidlene for å nå målet om sunn økonomi for bransjen. Det foreslås mellom annet å erstatte bransjerådet for film med et "næringspolitisk råd for kulturell og kreativ næring" i samarbeid med Nærings- og fiskeridepartementet, hvor internasjonalisering og skalering vil bidra til økt verdiskaping (Meld St. 30 20 2014-2015: 8).

I et forsøk på kvantifisere referanser i konsulentenes vurdering, blir internasjonal lansering og festivaler nevnt i 14 av 38 vurderinger, mot 13 treff på referanser til forventet publikumsopplutning. Den siste verdien omfatter også vurdering av potensialet innenfor et avgrenset segment, mens den første som nevnt ikke har tatt med løselige forventninger om

internasjonal interesse. En annen måte å kode dataene på, ville slik gitt større utslag for vektleggingen av internasjonalisering i NFIs praksis.

Innenfor utvalg i fig. 6.3 og 6.4, utvendige verdier, vil en sortering gi følgende liste for referanser til markedsforhold:

marked, ambisjoner lanseringsmessig, mange publikummere, solgt til flere land, forhåndssalg, få et godt publikum, 2 mill klikk, innkaster til kino, mange tilhengere, relativt stort publikum,

En spesifikk telling i utvalget gir som sagt at det i 13 av 38 vedtak argumenteres med en markedsmessig referanse. Og her ser vi stor variasjon mellom moderate, nøytrale og ambisiøse vurderinger. Bakøys (2012) undersøkelse begrenser seg til spillefilm og sammenligner bruken av ordet *underholdende* kontra *estetisk* argumentasjon, og finner en likelig fordeling hvor det estetiske har 17 treff mens 16 av 30 bruker ordet *underholdende*. Avgrenset til spillefilm i vårt materiale, er det kun 1 av 13 begrunnelser som bruker ordet *underholdning*. Dette viser at det har skjedd en endring i måten det skrives på - og muligens praksis - ved søknadsbehandlingen. Siden en av tre argumenterer med markedsforhold, må vi anta at 1-13 ikke er et riktig bilde av kildenes vurdering av filmens publikumsappell. Det er derfor gjort en kvalitativ vurdering av de 13 spillefilmprosjektene, hvor *underholdende* kontra *estetisk* argumentasjon er gjensidig utelukkende kriterium. Vi finner da et forhold 7 - 6 i favør av underholdningsverdi, definert ved at det ikke argumenteres med estetiske verdier. Av disse er 2 barnefilmer, 2 *smale* og 3 potensielt *store* kinofilmer. Argumentasjonen er her ofte implisitt i fremleggelsen av historien, eller så pekes det også på dramaturgiske kvaliteter og temaets aktualitet. Blant de estetisk begrunnede prosjektene, er 4 utpregede kunstnerisk utforskende filmer mens 2 har potensial som stor- eller mellomfilm. I det samlede utvalget er det 12 av 38 som har en eksplisitt estetisk begrunnelse. Om vi ikke stiller et så strengt krav, begrunnes 20 av 38 innstillinger med kunstnerisk eller estetisk kvalitet. Dette viser hvor vanskelig det er å få et treffende bilde av empirien ved å kvantifisere slike verdier. Men tallene er klare nok til at vi kan si det har skjedd et signifikant diskursivt skifte hvor internasjonalisering og festivaldeltakelse har tatt over fokuset som publikumsoppslutning hadde for ti år siden.

En like viktig faktor i vektingen av søknadene er det nye kravet om track-record. Et utdrag fra fig. 6.3 og 6.4 gir følgende uttrykk:

fint steg videre etter suksessen, Tidligere filmer, suksess med sine første, naturlig oppfølger, film nr 2

Disse er valgt ut for å vise hvordan referansene ofte bygges inn i språket. Andre steder vises det til konkrete filmer og festivaler. En telling i utvalget gir treff på 18 av 38 som argumenterer med track-record. Dette er klart høyere enn både festivaldeltakelse som har 14 treff, publikumsappell med 13 og visuelt uttrykk med 12. Dette viser at kriteriet om track-record har fått stor innvirkning ved søknadsbehandlingen. Med et tilsvarende utdrag fra fig. 6.3 og 6.4 for referanser til produsentens rolle, får vi følgende:

solid selskap, (at) produsentene ikke må kutte for mange hjørner, mestproduserende, trofast ved prosjektets side,

Her kunne vi supplert med mer eksplisitt argumentasjon, men det blir vanskelig uten å identifisere prosjektet. Verdiene i fig. 6.3 og 6.4 over er som sagt et kondensert utvalg fra underliggende data. Dette gjelder i større grad verdier som defineres som utvendige. I den første genereringen av data fra innstillingene til vedtak, ble verdiene overført til en liste hvor det skilles mellom argumenter for kunstneriske, sosiale- og samfunnstjenelige og konvensjonelle eller markedsrettede verdier. Av 214 verdier blir 80 registrert som kunstnerisk argument, 65 som sosiale og 69 som konvensjonelle kvaliteter. Talentbegreper er ikke blitt kvantifisert her, men ligger jo implisitt i track-record. Dette kommer vi tilbake til lenger nede.

Denne måten å tallfeste verdier til grunn for vedtakene gir gode indikasjoner, og i noen grad bekreftelser, på de tendensene vi diskuterer her. Kvantifiseringen er delvis gjort for å se på forholdet mellom de estetiske verdiene som er modellens fokus, og de utvendige funksjonene som vi har diskutert her. Ulempen med dette perspektivet er unøyaktigheten i kodingen og overføring til tabellen, og ved kvantifiseringen kan vi også ende opp med et utvendig fokus i tilnærmingen. Underveis er det stadig blitt gått tilbake til empirien for å kontrollere både tall og tolkninger. Noen trekk tekstene som påvirker datagenereringen er at konsulentene skriver i ulike stiler og med retoriske virkemidler. Som nevnt er en stil eller mal at presentasjonen av historien er viktigste argument, eventuelt med noen linjer om kunstnerisk ambisjon og fortellertalent. En mellomvei er å vektlegge historien og tematikken, men å flette inn forklaringer på hvordan man dramaturgisk og stilistisk vil realisere visjonen. Den knappeste måten er å selge inn prosjektet som sådan, altså de ressursene som står bak og den ideen som skal realiseres. Den lengste vurderingen er på 24 linjer mens den korteste er på 7. Kortfilm holder seg til 8- 10 linjer, mens for de andre er normen et sted rundt 12 til 16 linjer.

I tillegg inntar ofte konsulenten en retorisk posisjon relatert til prosjektets styrker og svakheter. Om søkerne er umerritterte vektlegges andre kvaliteter enn ved tunge prosjektsøknader. Hos de mindre erfarne søkerne vektlegges historien og dramaturgi, stilistiske valg og nytenking. Talentbegrepet er først og fremst brukt her, og det vises gjerne til lovende arbeider i andre formater eller produsentens track-record. For tyngre søknader kan begrunnelsen gjerne være noe kortere, oppsummere ideen og de sentrale fagfunksjonene og konsulentens vurdering. Vi vil derfor kunne få et motsatt bilde av de underliggende kvalitetene i prosjektet, noe vi korrigerer ved å undersøke substansiell argumentasjon i forhold til vektleggingen av det estetiske versus underholdningsverdi, og ved en kvalitativ vurdering som viser at 20 av 38 begrunnelser vektlegger det kunstneriske som hovedargument. Før vi oppsummerer, skal vi derfor se på tre temaer med en mer kvalitativ tilnærming.

6.2 Struktur og diskursanalyse

Mellomfilmens død

Strukturelle endringer av de sosiale praksisene vil også endre *hva vi snakker om*.

Den manglende gjennomslagskraften til de kunstneriske, uformaterte filmene defineres som den største utfordringen for spillefilmen i dag. Samtidig uttrykkes en klar vilje til å satse på nettopp dette segmentet, og da gjerne de bolde, kompromissløse filmene (intervju 3). Men et begrenset budsjett og differensierte og til dels motstridende målkrav ledet dette til en foreløpig analyse av konsulentenes rolle som en *forhandlet praksis mellom utøvelsen av kunstfaglig skjønn og den instrumentelle rasjonaliteten som følger av målkravene*. En beskrevet praksis med nedskalering av kunstneriske filmproduksjoner i tråd med forventet publikumsoppslutning, kan både være rasjonelle markedsmessige vurderinger av kost og nytte, men kan også innebære en form for selvoppfyllende profeti. Når konsulentvurdert film slik ender opp med å realiseres på lavere budsjetter enn lavbudsjettsordningen Nye veier, reiser det spørsmålet om *hvilke betingelser de utvalgte prosjektene får for å realisere de anerkjente kvalitetene*. Samtidig som mange prosjekter blir stående å stange i et traktformet utviklingsløp, fokuseres det på talentutvikling fremfor å styrke mulighetsbetingelsene for å realisere fiksjonsfilm med høy teknisk kvalitet, slik rådende policy for dokumentarfilm vektlegger. Det blir da nærliggende å spørre om denne *forhandlede eller foretrukne strategien* er resultat av en villet politikk eller en uintendert følge av maktkamp og

kompromisser i struktureringen av filmpolitikken. Dette er ikke spørsmål vi kan besvare i denne undersøkelsen, men ved å stille det settes søkelyset på et område hvor det burde være ukomplisert å definere kriterier som går på teknisk kvalitet og skalering av produksjoner. Målkravene sier jo at vi skal ha begge deler også her, noe som illustreres ved at den andre av to konsulenter for film og serier har gått ut i pressen og forsvart mellomfilmens funksjon som brobygger mellom ”popcornfilm og feinschmeckeri” (Berg 2016). Mens vår informant tok til orde for at strukturen i kinomarkedet har endret seg, og at de uformaterte kunstneriske filmene heller må:

...være enda boldere, enda tydeligere, enda mer kompromissløs. Og lage noe som virkelig bare er ditt, som står ut, da er kanskje sjansen større ... Så kanskje heller det, enn å lage en mere tannløs ganske ok film som kan rundes litt av i kantene så flere har lyst til å se den. (intervju 4: 10-11, kap. 5.4).

I vårt perspektiv vil analysen over i hovedsak beskrive forhold ved den sosiale praksisen som diskursene er innleiret i. Den sosiale praksisen med å se norske filmer tilpasset middelkulturen eller ”dritten i midten” som Bakøy (2012) referer til, er rett og slett i ferd med å forsvinne. En hovedforklaring er at publikums interesse for middels utfordrende og underholdende filmfortellinger er overtatt av strømmetjenester, mediert av hjemmekino, nettbrett og smarttelefoner (Fennessay 2017). Innledningsvis ble det vist til at dette kan medføre en splittelse i filmkulturen, hvor kommende generasjoner mister en inngangsport til mer utfordrende film og den brukerkompetansen - eller filmspråket - som det forutsetter. Om vi ser filmkulturen som en bærer av en slik fellesresurs (van Maanen 2009), må filmstøtten også medvirke til å regenerere og utvikle denne - for flest mulig. Et strukturelt spørsmål blir da om det er bærekraftig å produsere konvensjonelle genrefilmer under konsulentordningen, gitt en slik dominans vil medføre en utarming av den kulturelle kapitalen i filmkulturen. Denne undersøkelsen har vist at det er en skepsis mot ytterligere målkrav, noe vi også har funnet gode grunner til i relevant litteratur og utredninger (NOU 2013:4, Grøgaard 2016, Berkaak 2016, Eliassen 2016). Analysen av innstilling til støtte i kapittel 6.1 viste også en bred variasjon i hvordan man vektlegger til dels motstridende målkrav. En første forenkling av strukturen ville være å følge eksemplet i den danske filmavtalen ett steg videre, ved å operasjonalisere kunstnerisk kvalitet som konsulentordningens område og kulturell verdi som en retningsgivende for markedsordningen (DFI 2017). Det er også beskrevet et begrenset økonomisk handlingsromm. Ved å avgrense målkravene vil man kunne få mer rom for å utvikle filmer med høy kunstnerisk kvalitet - som også vil kunne treffe et stort publikum - men ikke fordi volum var målet, men en konsekvens av at man lykkes med å skape kvalitet.

Denne undersøkelsen omfatter ikke hvordan film produseres og politikk utformes, men konsulentenes grensesnitt med disse systemene i form av utvikling og tolkning av dokumenter, møter og seminarer internt og med søkerne, og deltakelse ved filmkulturelle arrangementer. Som vi har argumentert og redegjort for i kapittel 2, må også de kringliggende praksisene legges til grunn, da konsulentene utøver en sentral funksjon i filmforvaltningen og skal tjene filmkulturen. I likhet med instituttets doble rolle med å både utforme og utøve filmpolitikken, har vi også pekt på at konsulentene har en dobbel rolle overfor filmskaperne i form av en faglig autoritet som gir råd og en utøver av legitim makt, en portvokterfunksjon. I tillegg til den faktiske plasseringen mellom politikk og produksjon / distribusjon, vil konsulentene også trekke på ulik grad av filmfaglig kompetanse og erfaring som vil innebære en form for praksisnærhet til bestemte områder. Informantene ved filmutdanningene vil ha en mindre komplisert og mer praksisnær rolle, men bærer også en portvokterfunksjon på et lavere nivå i hierarkiet. De vil derimot ha større innflytelse på hvordan film som praksis vil utvikle seg ved at de er aktive deltakere i filmutvikling gjennom å utdanne studentene, mens konsulentene må forholde seg til innkomne søknader.

talentbegrepet - *hvorfor personfokuset og diskursen om talentet har fått en sentral plass i norsk filmutvikling* - en strukturell analyse av hvordan sosial praksis former diskursorden.

Begrepet talent definerer kvalitet som noe som bor i aktørene eller ikke, altså som kompetanse og dyder, og minner slik om det romantiske synet på kunstnergeniet. I filmhistorien gjenkjenner vi dette som *auteurs* funksjon med å legitimere film som kunst ved å borge for den enhetlige visjonen og sammenhengen i verket, til forskjell fra mer industriell underholdningsfilm (Kielland Servoll i Stapnes 2015, Birkvad 2012: 49). Som sagt må filmutviklingsarbeid primært forholde seg til visjonen om verket og gjennomføringsevnen til de konkrete søkerne. Når verket ennå ikke foreligger, blir det slik enklere å forholde seg til personene og hvordan disse meritteres i et rangert nettverk. Spørsmålet blir likevel om forestillingen om individets sentrale posisjon og kompetanse til å skape og vurdere kunstnerisk kvalitet utgjør en hegemonisk føring for hvordan vi ser på og snakker om filmkunst. Et kunstsyn og -prosjekt som opprinnelig opphevet autoren i kampen for filmkunstens autonomi, vil i dag lett sammenfalle med individualisme forstått som shopping av varer, ideer og identiteter, altså komodifisering⁵⁵ som jo er det motsatte av det

⁵⁵ Se for eksempel Baudrillard (1998)

opprinnelige prosjektet. Vi vil derfor se begrepet om *talentutvikling* som uttrykk for hegemoniske forestillinger om forholdet mellom individ, kunst og samfunn. Et slikt fokus på regissørens unike kreativitet vil kunne virke kontraproduktivt i utviklingsarbeid ved at man skaper en pretensios posisjon. Altså det motsatte av det åpne, lekende og utforskende rommet man søker for nyskaping, noe fagleder i Verdal gir gode argumenter for:

... man skal tørre å ikke ha svarene, og henvende seg til fellesskapet for å lete etter svar ...vi forbinder regissørene med å være en slags mystisk figur som tenker mye bedre enn virkeligheten og har et syn. Og det gjør at regissøren ofte låser seg helt, fordi man tørr ikke være åpen, fordi man skal være de andre overlegen (intervju 6).

En tilsvarende kritikk ble fremført fra så å si motsatt side av feltet, altså kanoniserte talenter. Når verken de som arbeider med kompetanseutvikling eller de som har gått hele rangstigen er komfortable med begrepet, hvem er det da til for? Claire Denis og Joachim Trier omtalte den opphøyende merkelappen talent som ubehagelig og lite konstruktiv. Å være på riktig sted til rett tid, finne samarbeidspartnere og kontinuerlig arbeid, er like viktige faktorer (Regidagen 2017). Et slikt syn sidestiller nettverket og aktørens signifikans i fimutviklingsarbeid. Kleven (Manuskript Oslo Pix 2017) gikk et steg videre, og spurte retorisk hvorfor noen skal ”smykke seg med å oppdage talent” gitt at så mange kvalifiserte prosjekter og fagkrefter er satt på vent i en traktformet utviklingsmodell. Den impliserte beskyldningen er infam om den tas personlig, men er berettiget fra et strukturelt perspektiv. Praksisen med å gi utviklingsstøtte til langt flere enn det finnes midler til å gi produksjonstilskudd er en villet politikk. Mens halvparten av de som søker får utviklingstilskudd, er innvilgningsprosenten på produksjonstilskudd 12% for 2016 (NFI 2017 c). Det betyr at 51 prosjekter som var i utvikling i 2016 fortsatt er det i 2017 mens et femtitalls nye prosjekter blir gitt utviklingsmidler. Rektor ved Kabelvåg film og kunstfagskole oppsummerer det slik:

... strategien til veldig mange ... er å holde seg langt unna Filminstituttet. Å finne andre måter å finansiere prosjektene sine på, rett og slett. Fordi det virker ødeleggende – veldig mange blir sittende fast i utvikling i 5 år – det er en blindgate (Intervju 5).

Når vi legger til at det årlig uteksamineres om lag 500 med BA i film og tv- fag (Helgesen 2015) til en bransje som i følge Ryssevik (2014 a) består av noe under 2000 årsverk, forsterkes inntrykket av en politikk som investerer i betydelige mengder menneskelig og kulturell kapital, som man siden er villig til å la gå til spille. I tillegg medvirker det til å forsterke mekanismen i det Moe Skarstein (2015) omtaler som et *press mot bunnen* innen kunst og kreativ bransje hvor mange vil inn og drives av en sterk indre motivasjon som ofte tilsidesetter egne og andres arbeidsbetingelser. Villet eller ikke, blir konsekvensen av en slik

politikk konformitet overfor støttesystemet, sett fra søkerens perspektiv. Grøgaard påpeker at det politiske systemet finner det ubekvemst at de mangler fagkompetansen til å overprøve vurderingene i kunstsysterer, og bare kan opprettholde sin makt ved å ”være påholden med midlene” (Grøgaard 2016: 58). Talentbegrepet flyter definisjonen av kvalitet fra den som har kunstfaglig kompetanse til systemet som vurderer kvalitetenes *relevans* - altså relativ verdi målt mot andre verk og samfunnsinteresser. *Den absolutte og oppslukende interessen for estetikken som muliggjør filmer som treffer noe, gjør noe med oss, har en virkningskraft, blir slik devaluert ved først å bli opphøyet - diskursivt.*

Hva vi kan undersøke gjennom diskursiv praksis - en innsirkling.

Konsulentene kan rimeligvis ikke ta ansvaret for disse strukturene. De er rekruttert for sin bransjeerfaring og kunstfaglige kompetanse for å utøve skjønn i søknadsbehandlingen. En bakgrunn de trekker på i sin praksis og i den diskursive fremstillingen. Uten å gå inn i en semiotisk og sosiokulturell analyse av språkbruk og bakgrunn, kan vi ut fra presentasjonen av empirien gjenkjenne fagfellediskursen som dominerende. Selv om de bærer en sentral posisjon i forvaltningen, trekker de på sin erfaring som er mer praksisnær. I stratifisering av diskurser og nærhet til praksis i fig. 4.1 tilsvarer dette et ganske smalt felt av to til tre ruter øverst til venstre. Fagfellediskursen er basert i en håndverkstradisjon hvor man lærer fra erfaring og de erfarne, og må snakke slik at folk forstår deg: ”Å ta ut et kamera og løpe ut i verden er sjelden en god idé” (Intervju nr. 1). Taus kompetanse kommer ofte til uttrykk i munnhell som kan romme adskillig erfaring: ”Litt som at man er ikke sterkere enn sitt svakeste ledd” (Intervju nr. 2). Og når man skifter posisjon og representerer forvaltningen overfor tidligere fagfeller, er det tydeligvis ikke en god idé å slå rett over i et en byråkratisk-juridisk diskurs, men man tar med seg denne sosiabiliteten inn i den nye rollen: ”du vurderer litt sånn *hvem vil hva hvordan og hvorfor?*” (ibid). Konsulenten som har bakgrunn fra distribusjon og dessuten har moderert en rekke filmkulturelle arrangement, finner seg også til rette innenfor denne diskursen - med noen sidesprang til populærkulturell og filmvitenskapelig diskurs: ”ganske fengende, kult sammenskrudd drama, du blir virkelig på innsiden av det ... veldig mindblowing”. På den andre siden: ”Det å se hele bildet av hvordan man har tenkt igjennom og definert hva kunst er og kvalitet er, det er jo interessant ... det er et inspirerende arbeid ... man må ha et høyt refleksjonsnivå rundt det og la seg utfordre” (Intervju nr. 3). Og når det snakkes om de økonomiske realitetene i strukturen, distanserer man seg fra den rådende økonomiske diskursen: ”Det økonomiske her på filmområdet er jo innrettet mot å ha en bransje som...” (ibid). Når regelen brytes og markedsdiskursen likevel er

gangbar mynt, er det grunn til å spisse ørene: ”Om det er stor tro på prosjektet men begrenset publikumspotensial ... skalere prosjektet etter det”. Og når studiosituasjonen på Jar bringes på bane, snakkes det om globalisering som en uomgjengelig tyngdekraft: ”Og det er gode fasiliteter i flere østeuropeiske land som har et helt annet kostnadsbilde enn det vi har her” (ibid). Den første vurderingen kan som nevnt tidligere være en fornuftig avveining. Det siste ligger utenfor konsulentens ansvarsfelt, og dermed ikke noe hun behøver forsvare. Når det siste likevel er det mest selvfølgelige og elegante diskursive omslaget, får man en formening om at dette er en oppfattning som *sitter i veggene* hos NFI. Når dette tas med her, er de for å vise strukturer i diskursen som plasserer konsulentenes praksis inn kringliggende økonomiske og politiske strukturer. Spørsmålet blir da hvor vi plasserer prosessene og nettverkene som forbinder de tunge strukturene med personfokuset i filmdiskursen og bransjefokuset i virkemiddelapparatet?

Kausalrekkefølge i slutninger og prosesser

I et oppsummerende avsnitt under empirifremleggelsen spurte vi *hvordan sammenhengen mellom agenten, arenaen, prosessen og verket fremstilles diskursivt*. Grunnen til at spørsmålet stilles er nettopp individfokuset som ligger i talentbegrepet og kravet om track-record, som en slags reduksjon av filmskaperen til noe atomært og målbart. Selv om det krever enormt fokus og vilje for å realisere en film, skjer jo samtidig det meste av det kreative arbeidet i nettverk av kolleger hvor man lærer av hverandre og det alltid vil skje noe uventet. (Wenger 2006, Berkaak 2016). Mange har også framhevet at man slik i varierende grad alltid må planlegge for det uplanlagte og dermed åpne for en prosess (Intervju nr 6). Filmforvaltningens fokus på det målbare og på forhånd definerte kan slik stå i veien for realiseringen av substansielt gode prosjekter. Rektor i Kabelvåg uttrykte dette slik:

... filmen skal være ferdig inne i hodet ditt før du starter å lage den. Og de skal kunne være helt sikre på hva den filmen kommer til å bli – noe man aldri kan forsikre seg om allikevel. Men som filmskaper er jo det totalt hindrende – så mye tid man bruker på å tenke tanker man egentlig ikke skulle tenkt i det leddet av prosessen (intervju 5).

Konsulenten for det regionale senteret syntes også å målbære en slik interesse for det uventede og det man selv ikke riktig skjønner, men som andre har mer innsikt i:

Men jeg vil gjerne bli slått av noe uventet, og de kanskje mest fantastiske gangene, det er jo når jeg får inn et prosjekt som jeg ikke riktig har forstått, det fins noe veldig bra – men jeg fatter ikke hva det er (intervju nr. 2).

Konsulentene ved NFI gir uttrykk for å dele premissene for en slik forståelse, og særlig innen dokumentarfilm blir en slik prosessbevissthet lagt til grunn. Utviklingsprogrammet Nye veier bærer flere slike verdier, men igjen med en atomær forståelse av kreative prosesser:

”... regissøren får et rom her, til å stole mer på sine kunstneriske prosesser, sine visjoner, sine ambisjoner ... ta det et steg videre” (Intervju nr. 2).

Et gammelt munnhell sier at ”livet er kort og kunsten så stor”. En slik realitetsorientering vil ikke viske ut individet, men vektlegge andre perspektiver og antyde andre veier til målet. Og om vi først erkjenner at kunsten vil overleve kunstneren, bør kanskje fokuset heller rettes mot prosesser og funksjoner i nettverket fremfor personifiserte egenskaper, dyder eller habitus. Et slikt perspektiv vil snu kausalrekkefølgen i tilnærmingen ved å spørre: *Hvilke rom ønsker denne filmskaperen å utforske, hvordan kan dette rommet utfordre, frigjøre og utvikle filmverk, kan denne settingen skape et fokus og prosesser som kan utvikle dristige audiovisuelt verk?*

En måte å se og snakke om filmutvikling på som tar utgangspunkt i praksisfellesskaper eller nettverk bestående av både agenter, artefakter og filmverk, vil sette fokuset på mulighetsbetingelsene og arenaene for å utvikle (og vise) ny film (Wenger 2006, Berkaak 2016). I en pragmatisk kontekst vil det også medføre høyere sannsynlighet for måloppnåelse enn å forsøke å endre eller utvikle personers dydsmønster eller habitus. Dermed ikke sagt at mange av disse tiltakene for talentutvikling lykkes indirekte ved at det gjennom prosessene og nettverkene nettopp skapes fruktbare arenaer og mulighetsbetingelser. Spørsmålet blir da *hvorfor virkemiddelapparatet insisterer indirekte på talentet*, som jo er en allerede gitt og relativt endelig størrelse. Kan det være så enkelt at man er slave av sitt eget arbeidsprodukt⁵⁶; Hollywoodfilmens fortellinger om individualitet og den amerikanske drømmen? Ligger det i det byråkratisk-juridiske behovet for ansvarliggjøring og instrumentalisering? Eller er det i det politiske feltet man må søke svaret, at forestillingen om det dynamiske talentet harmoniserer med en rådende ny-liberalistisk diskursorden og fortellingen om individet som skaper seg selv og hvor det sosiale diskrediteres (Freedman 2012: 53). Ved siden av det etisk og samfunnsøkonomisk betenkelige ved beskrevne forbruk av menneskelig og kulturell kapital, vil det på sikt svekke filmens autonomi og dermed også mulighet til å realisere sine kunstneriske og samfunnstjenelige verdier og funksjoner (Bourdieu 1993, van Maanen 2009).

⁵⁶ Omskriving av Marx' *arbeidets fremmedgjøring* relatert til *varens fetisjkarakter* (Marx 1981, 2006)

7. Oppsummering og konklusjon

Vi startet denne undersøkelsen med å peke på det nye skillet i filmpolitikken mål om å fremme kunstnerisk kvalitet og kulturell verdi. Med utgangspunkt i teori og modellutvikling fra van Maanens (2009) syntese av *de samfunnsmessige funksjonene ved kunstneriske verdier* holdt opp mot innhentet empiri, kan vi straks svare at de to henger nøye sammen men at det er avgjørende hvor man har fokuset. Kausalrekkefølgen går fra de iboende til de tilstøtende verdiene og fra det utforskende til det bekreftende og frydefulle. Alle som har forsøkt å skape absolutt og ubetinget kvalitet (Grøgaard 2016)) vet at det er slik, at det er en oppslukende uro og utilfredshet som følger med å prøve på det umulige, men at alle forsøk på snarveier vil lede til propaganda eller sosialpornografi alt etter hvilke grøftkant du skjener ut i. Begge deler er like nedverdiggende og kanskje det noe av grunnen til at det forblir en taus kompetanse. Selv dekokkunstnere forteller den samme historien; om de tenker på pengene går det dårlig med butikken. Et minstekrav er å kunne gå helt opp i leken, ta leken på alvor for at det skal bli en lek. En slik grunnleggende forståelse av spillets regler mener jeg samtlige informanter har sin egen forståelse av. Men det politiske systemet er fremmed for en slik tankegang. De er tro mot sine systemer og baserer seg på markedets og politikken målstyringsmekanismer. Begge deler innebærer en instrumentell rasjonalitet som umulig kan forstå en frossen gatesanger eller en filmskaper på tredje året i et utviklingsløp.

Mange politikere har imidlertid lest samfunnsvitenskap og van Maanens syntese burde slik være innen rekkevidde. Når jeg har gitt meg i kast med en så krevende teoretiker, så er det nettopp fordi jeg tror modellene nettopp kan kommunisere estetikkens logikk på en strukturert måte slik at det blir forståelig for andre segmenter eller sub-systemer i vårt moderne differensierte samfunn. Modellens styrke er den positive definisjonen av filmestetikken som bygger på Kants begrep om lek og spill for å aktivere forestillingskraften, og dernest plassere dette inn i en matrise for ulike samfunnstjenelige verdier og funksjoner på ulike nivåer i kommunikasjonen. Den umarkerte siden av denne tilnærmingen, er de verdiene og funksjonene som utdefineres som utvendige verdier. Dette gjelder kampen om distinksjonene og posisjonene internt i filmkulturen, og det gjelder de kringliggende maktsystemenes pågående kolonisering av den private og offentlige sfære, hvor film og kunst er en felles resurs og referanse for kommunikasjon. Men den største gevinsten ved avansert estetikk, er i følge van Maanen utviklingen av forestillingskraften og evnen til å tilegne seg nye perspektiver og tolkningsmønstre på et kollektivt nivå. Ikke ulikt det som Østbye håper at

filmene hans skal fungere som ”både som en slags styrkegym og en opplevelsespark - hvor du opplever verden på en ny måte” (Østbye TIFF 2017).

Modellens robusthet og klarhet har vokst fram i arbeidet, og jeg har slik valgt å la mye av dette bli stående i teksten som avtrykk etter den hermeneutiske prosessen det innebærer når den som stiller spørsmålene, selv blir den spurte (Gadamer 2010). Eller som undervisningslederen i Værdal uttrykte det; ”hvor feilen kan være vellykket fordi den er lærerik” (Intervju 6). Til det siste har jeg stilt spørsmål om denne tredelingen i det diskursive planet som legges over modellen har vært riktig. Et viktig steg i riktig retning var å definere dette som en invertert versjon av Solhjel og Øyens tre kretsløp, men det var ikke før begrepet om attraksjon kom inn at brikkene falt på plass. Jeg tolker det som en styrke at begrepet kom fra datagrunnlaget. Van Maanens tredje binære kode er jo kunstnerorientert og samfunnsorientert kunststøtte. Men i Norge så skal jo filmstøtten også ivareta bransjes behov, og dermed blir denne verdien hybrid. Hvilket bringer oss tilbake til saken selv, at dette forholdet bør avklares i dagens ordning ved at man får gi markedet det som er markedsstøtteordningens domene og la konsulentene fokusere på den jobben de er satt til, å utøve sitt kunstneriske skjønn i en forhandlet praksis.

Med støtte i Grøgaard (2016: 58) og diskusjonen i modelluttestingen og diskursanalysen har vi definert talentbegrepets funksjon slik: Talentbegrepet flyter definisjonen av kvalitet fra den som har kunstfaglig kompetanse til systemet som vurderer kvalitetenes *relevans* - altså relativ verdi målt mot andre verk og samfunnsinteresser. *Den absolutte og oppslukende interessen for estetikken som muliggjør filmer som treffer noe, gjør noe med oss, har en virkningskraft, blir slik devaluert ved først å bli opphøyet - diskursivt.*

Med bakgrunn i seminaret om dokumentarfilmen som gjorde suksess til tross for manglende støtte fra NFI før filmen omtrent var ferdig, har vi stilt spørsmål ved rådende policy om å satse på en bærekraftig bransje fremfor å satse på filmskaperne og filmene. Igjen må en logisk konsekvens være å differensiere virkemidlene, og ikke skjære alle over en kam. Ovenfor har vi tidligere oppsummert problemet slik: *Ved å fokusere på bransjen, som i en økonomisk diskurs forventes å vokse gjennom akkumulasjon og reinvestering av kapital i markedet, kan man fort svikte de mer idealistiske og engasjerte filmene og filmskaperne, som jo forventes å bidra til en kritisk offentlighet og begeistring for filmen. Hvor strengt bør man håndtere en så ekskluderende policy og hva er grensenytten for hvor effektivt det er å satse*

på middelet og ikke målet for filmpolitikken. I tillegg må det bemerkes at valgte strategi er i motstrid med sitt eget styringsdokument, der det slås fast at "[H]ovedbegrunnelsen for norsk filmpolitikk er av kulturpolitisk art" (Meld.St. 30 2014-2015: 6, Inst.83 S 2015-2016: 1).

Videre har vi sett etter hva som kan skille diskursen om dokumentar kontra spillefilm. Dokumentarfilm fokuserer mer på sosiale og samfunnsorienterte verdier, men ikke mer enn man kan forvente når formatet har virkeligheten som sin basis. Det må også sies at det metodiske og etiske ble klarest uttrykt her, men det er vanskelig å trekke slutninger med så lite utvalg. Den ene store forskjellen som står fram, er at dokumentar har gjort et strategisk valg med å gå mer substansielt inn i færre produksjoner. Mens for fiksjon er det mange ulike ordninger som konkurrerer om midlene, og vi ser ingen tendens til at konsulentvurdert film vil få et tilsvarende løft. Her har vi konkludert med nok et spørsmål: Summen av ordninger for produksjon av konsulentvurdert film på lave budsjetter reiser spørsmålet om *hvilke betingelser prosjektene får for å realisere de anerkjente kunstneriske verdiene.* Som vi så i *kapittel 2 er ikke dette et nytt problem, hvor en produsent uttrykte det slik:*

Det blir vanskeligere å produsere filmer som har kunstneriske ambisjoner på et ordentlig budsjett. Man kan fortsatt gjøre det relativt greit på budsjetter på 15 og helst ned mot 10 millioner, men hvis man skal opp i 20-30 millioner, som en film ofte koster, så er det veldig vanskelig. Og det er et tankekors. At da kan vi fort ende opp, for å sette det litt på spissen, med å lage middelmådige, kunstnerisk ambisiøse filmer som aldri når ut i verden (Sæther, intervju, 07.06.2012, i Enerhaug Falkum 2013: 96).

Hvis skalering skal ha en funksjon for filmutvikling, må begrepet ha to sider; at man faktisk kan gå inn i et prosjekt og si "dette tror vi på, men vi må først skalere opp budsjettet". Slik ordningen er i dag, er inntrykket at filmer konsekvent realiseres underbudsjettet. En større differensiering vil være et gode i den grad det kan slå ut begge veier.

Filmkonsulentene har en viktig og utsatt jobb å gjøre i filmens tjeneste. I forhold til dagens målkrav med sine både-og-ismer og en dominerende markedsliberalistisk diskurs, er et retningsgivende språk som ivaretar kunstfaglig erfaring og praksis i filmforvaltningen avgjørende for å unngå en ytterligere instrumentalisering av filmstøtten. Dette språket, eller kriteriene, må utvikles på filmens premisser om det skal kunne tjene sine samfunnsformål. Og det oppnår man best ved å ha hovedfokuset på målet fremfor middelet.

Litteraturliste

- Aakvaag, G. C, 2012, *Moderne sosiologisk teori*, Abstrakt forlag, Oslo.
- Aas Klevjer N. 2004. Ny giv etter tusenårsskiftet. Hanche, Ø, Iversen, G & Aas Klevjer N. *Bedre enn sitt rykte: en liten norsk filmhistorie*. Oslo: Norsk filminstitutt, s. 84– 95.
- Alvesson H. og Skjöldberg K., 2008 (2. ed), *Tolkning och reflektion – Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, Studentlitteratur, Narayana Press, Denmark.
- Barthes 1977, Reheoric of the Image, i *Image Music Text, Essays selected and translated by Stephen Heath*, Fontana Press, London.
- Bakøy E. 2012, ”Kvalitet, filmkonsulenten og ”dritten i midten””, 15-42 i (Red.) Bakøy E. og Puijk R. 2012, *Kvalitet i praksis – film, fjernsyn og foto*. IJ-forlaget, Kristiansand.
- Baudrillard 1998, *The Consumer Society, Myths and Structures*. Sage Publications, London.
- Benjamin W. 1969 'The work of art in the age of mechanical reproduction', i *Illuminations*, ss. 217-51 Schocken Books, New York, gjengitt i (Red.) Durham, M. G. og Kellner, D. M. . *Media and Cultural Studies: Key Works 2012*, 2 utg. John Wiley and Sons, Ltd. West Sussex,
- Berkaak O.A. 2016, Kvalitet som agens, i (red.) K.O Eliassen og Ø. Prytz, 2016, *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, Kulturrådet, Oslo
- Birkvad S., 2008, “Kunstens stedfortredende sanselighet: stil i film”, i *Filmanalytiske tradisjoner*, Bakøy E, and Moseng J. S. (Ed), Universitetsforlaget, Oslo.
- Birkvad S. 2012, Ikke alltid skjønt, men sant og godt. Festivalisert kvalitet i dokumentarfilmen. I (Red.) Bakøy E. og Puijk R. 2012, *Kvalitet i praksis – film, fjernsyn og foto*. IJ-forlaget, Kristiansand.
- Bordwell D. and Thompson K. 2003, *Film History - an introduction*. 2. utg. McGraw-Hill, Boston.
- Bordwell D. and Thompson K., 2010 (9. ed), *Film art - an introduction*, McGraw-Hill, New York.
- Bordwell D. 1999, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge.
- Bourdieu P. 2002, *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: De norske Bokklubbene.
- Bourdieu P. 1993, Kap. 1: The Field of Cultural Production, or; The Economic World Reversed, i (Red.) Johnson R. *The Field of Cultural Production*, ss. 29-73. US: Columbia University Press.

- Cohen, S. 2011 *Folk delvis and moral panic: the creation of Mods and Rockers*. Oxford, Routhledge
- Eliassen K.O. 2016, Innledning, og, Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet, i (red.) K.O Eliassen og Ø. Prytz, 2016, *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, Kulturrådet, Oslo
- Engelstad, F. 2009, Børs og katedral. I H.G. Bastiansen, B. Hagtvet, G. Hjeltnes, K. Lundby & H. Rønning (red.), *Det elegante uromoment. Hans Fredrik Dahl og offentligheten: festskrift til 70-årsdagen*. Pax Forlag. ss. 196-210
- Falkum Enerhaug M. og Larsen H. 2013 Norsk filmpolitikk på 2000-talet. Omstrukturering av ein bransje i vekst. I Nordisk kulturpolitisk tidsskrift 1/2013: 25-43.. Nedlastet 13.04.2017 på URL: https://www.idunn.no/nkt/2013/01/norsk_filmpolitikk_paa_2000-talet_omstrukturering_av_ein_br
- Film og Kino (2016). Årboknummer 2015: Tittel + lenke + nedlastet dato
- Film og Kino (2017). Årboknummer 2016: Tittel + lenke + nedlastet dato
- Freedman, D. 2008 *The Politics of Media Policy*. Cambridge: Polity Press
- Gadamer H. G. 2010 *Sannhet og Metode, Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*, overs. no. Holm-Larsen, Pax forlag, Oslo.
- Geertz C. 1973 Thick description: Toward an Interpretive Theory of Culture, i (Red) Geertz C. *The interpretations of Cultures. Selected Essays* 1973.ss 3-30.
- Goffman, E. 1992 *Vårt rollespill til daglig. En studie i hverdagslivets dramatik*. Oslo, Pax forlag.
- Gramsci 2012, The Concept of "Ideology" og Cultural Themes: Ideological Material, i (Red.) Durham, M. G. og Kellner, D. M. . *Media and Cultural Studies: Key Works 201 K2*, 2 utg. John Wiley and Sons, Ltd. West Sussex,
- Gripsrud, J. 2011 *Mediekultur, mediesamfunn*, 4. utg., *Universitetsforlaget*, Oslo
- Grimen H. 2010 *Samfunnsvitenskapelige tenkemåter*. 3. utg. Oniversitetsforlaget, Oslo.
- Grøgaard S. 2016, Om kvalitet under reformbyråkratiet, i (red.) K.O Eliassen og Ø. Prytz, 2016, *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, Kulturrådet, Oslo
- Habermas J. 2002. *Borgerlig offentlighet - Dens fremvekst og forfall*. Oslo: Gyldendal
- Hall S. 2012 'Encoding / Decoding', i (Red.) Durham, M. G. og Kellner, D. M. . *Media and Cultural Studies: Key Works 2012*, 2 utg. John Wiley and Sons, Ltd. West Sussex,
- Hall P. A. H. og Taylor R. C. R. 1996, "Political Science and the Three New Institutionalisms", i *Political Studies* (1996), XLIV, 936-957), Brackwell Publishers, Oxford.

- Hausken L. 2004, ”Tekstual theory and blind spots in media studies”, i (Red.) Ryan M-L. *Narrative across Media. The Languages og Storytelling* 2004: 391 – 403. University og Nebraska Press, Nebraska.
- Heidegger M. 2000, *Kunstverkets opprinnelse - med en innføring av Hans-Georg Gadamer*. Oversatt og med etterord av Øverenget E. og Mathisen S. Pax forlag, Oslo.
- Holst, Jan Erik 2006. *Det lille sirkus: et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946–2006*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Horkheimer M. og Adorno T. W. 2011, ’Kulturindustri - opplysning som massebedrag’, i *Opplysningens dialektikk - Filosofiske fragmenter*, ss. 153-204. No. overs. v. Storm Torjussen L. P. Spartacus forlag, Oslo.
- Iversen G. & Solum O 2010. *Den norske filmbølgen: fra Orions belte til Max Manus*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Karppinen K. og Moe H. 2012 What we talk about when we talk about document analysis, Kap. 10 i (red.) Just, *Trends in Communication Policy Research. New Theories, Methods and Subjects*, ss 179 - 193. Bristol: Intellect.
- Kjørup, S. 2008 *Menneskevidenskabene, 2: Humanistiske forskningstraditioner*. Fredriksberg, Roskilde Universitetsforlag
- Kvale S. og Brinkmann S. 2012 *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg.), Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Lacey N., 2000, Introduction to narrative theory. ss 5-77 i *Narrative and genre. Key Concepts in Media Studies*. Macmillan press, London,
- Luhmann N. 2000, *Art as a Social System*. Stanford University Press, Stanford.
- Marx K. 1981 Forord til kritikk av sosialøkonomien, i (red.) Elster, J. *Verker i utvalg, 2. Skrifter om den materialistiske historieoppfatning*. Pax Forlag, Oslo
- Marx K. 2006, Økonomiske og filosofiske manuskripter, Det fremmedgjorte arbeidet, gjengitt (27-37) i Birkeland Å. (red.), 2006, *Karl Marx, Arbeid Kapital Fremmedgjøring. Sentrale tekster av Karl Marx*, Falken forlag, Oslo.
- McLuhan M. 2010, *Understanding media – The extensions of man*, Routledge, Abingdon, UK.
- Neuendorf K. A. 2002 *The Content Analysis Guidebook*. Thousand Oaks: Sage publications.
- Nymo Pedersen, T. 2006. *Under forvandlingens lov: Norsk filminstitutts historie*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Puijk R. 2012 Kvalitet i NRK - ledelsens håndtering av kvalitet i fjernsynet. 93-126 i Bakøy E. og Puijk R. 2012, *Kvalitet i praksis – film, fjernsyn og foto*. IJ-forlaget, Kristiansand.

Scannell, P. 2013, *Media and Communication*, Sage Publications, London

Solum O. 2004 *Helt og skurk. Om den kommunale film- og kinoinstitusjonens etablering i Norge*. Doktorgradsavhandling. Det historisk-filosofiske fakultet. Oslo: Unipub AS.

Solum O. og Asbjørnsen D. (2008) ”Den norske kinomodellen” i Asbjørnsen D. og Solum O. (red.) *Film og kino: den norske modellen*, ss. 9-39. Unipub forlag, Oslo:

Sontag S., 1965, 'On style' i *Against interpretation and other essays*, Picador, gjengitt i 2010 kopisamling UiO, Oslo.

Syvvertsen 1998, Dokumentanalyse i medievitenskapen: Tilgang, kildekritikk, problemstillinger. Oslo: Institutt for medier og kommunikasjon. Nedlastet 14.10.2017 på URL:https://www.academia.edu/5410482/Dokumentanalyse_i_medievitenskapen_Tilgang_kildekritikk_problestillinger_1998_

Thwaites, T., Davis, I. og Mules, W. (2002) *Introducing cultural and media studies - a semiotic approach*. Hampshire GRB, Palegrave Macmillan

Tjora, A. 2011, *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

Tygstrup 2012, Kultur, kvalitet og menneskelig tid, i (red.) K.O Eliassen og Ø. Prytz, 2016, *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, Kulturrådet, Oslo

Van Maanen H. 2009, *How to study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

Wadel, C. 1991, Feltarbeid som runddans mellom teori, metode og data. i *Feltarbeid i egen kultur, En innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning 1991*, SEEK Flekkefjord.

Weber M. 1999, *Verdi og handling*. Oslo: Pax forlag

Wenger E. 2006, *Praksis fællesskaber. Læring, mening og identitet*. København: Hans Reitzels forlag.

Williams R. 1978, *Marxism and literature*, Oxford University Press, Oxford.

Ytreberg, Espen (2004) ”Norge: Mektig middelkultur” i *Samtiden*, nr.3. s. 6-15.

Masteroppgaver

Falkum Enerhaug M. (2013) *Kulturpolitiske tiltak på filmområdet og endringer i ilminstitusjonen*. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for medier og kommunikasjon.

Helgesen, H E. (2015) *Bak lerretet. En studie av sammenhenger mellom organisatoriske arbeidsmiljøfaktorer, utbrenthet, jobbengasjement og turnoverintensjon blant norske film- og TV-arbeidere*. Masteroppgave i økonomi og administrasjon. Høgskolen i Oslo og Akershus, Fakultet for samfunnsfag.

Kaos Nåden Dyrstad, J. 2016 Film- Norge - et sosiologisk blikk på det norske filmfeltet. Master i film- og fjernsynsvitenskap, Avdeling for samfunnsvitenskap, Høgskolen i Lillehammer, Høst 2016.

Okstad, Hanne Merethe (2012) *Et kritisk blikk på norsk film. Kvalitet og verdivurdering i et estetisk og kulturpolitisk perspektiv*. EST4592 Tverrestetisk masteroppgave - Medievitenskap. Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo.

Ryr E. (2014) Ledelse, makt og personalomsorg på norske filmsett. En fenomenologisk undersøkelse. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for medier og kommunikasjon.

Stortingsmeldinger, vedtak og utredninger til grunn for dette

NOU 2013:4. *Kulturutredningen 2014*.

Utredning fra utvalg oppnevnt ved kongelig resolusjon 18. mars 2011. Avgitt til

Kulturdepartementet 4. mars 2013. Nedlastet 17.05.2017 på URL:

<https://www.regjeringen.no/contentassets/1e88e03c840742329b9c46e18159b49c/no/pdfs/nou201320130004000dddpdfs.pdf>

NOU 2002: 8 Etter alle kunstens regler. Nedlastet 02.05.2017 på URL:

<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2002-8/id145368/>

NOU 2017: 7 Det norske mediemangfoldet. En styrket mediepolitikk for borgerne.

Departementenes sikkerhets- og serviceorganisasjon Informasjonsforvaltning. Nedlastet 02.10.2017 på URL:

<https://www.regjeringen.no/contentassets/1e0e03eacdad4c2f865b3bc208e6c006/no/pdfs/nou201720170007000dddpdfs.pdf>

KKD 2009: Kulturløftet - politisk regnskap 2005-2009. Nedlastet 02.05.2017 på URL:

<https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kkd/kultur/rapporter-og-utredninger/kulturloefet.pdf>

Stortingsmelding 22 (2006-2007) Veiviseren - For det norske filmloftet. Tilråding fra Kultur- og kirke departementet av 23. mars 2007, godkjent i statsråd samme dag. (Regjeringen Stoltenberg II) Kap. 4 Filmpolitiske mål. Nedlastet 22.09.2014 på URL:

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2006-2007/Stmeld-nr-22-2006-2007-/4.html?id=460762>

Meld. St. 30 (2014–2015) En framtidrettet filmpolitikk

<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-30-20142015/id2413867/>

Filmforliket, Innst. 83 S (2015–2016) Innstilling til Stortinget fra familie- og kulturkomiteen Meld. St. 30 (2014–2015)

<https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/innstillinger/stortinget/2015-2016/inns-201516-083.pdf>

Lovdata 2017 a – FOR NFI

<https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2016-10-31-1264>

Lovdata 2017 b, Forskrift om tilskudd til audiovisuell produksjon § 3-6:
<https://lovdata.no/forskrift/2016-10-31-1264/§3-6>

Inst 95 L (2015- 2016)
<https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Publikasjoner/Innstillinger/Stortinget/2015-2016/inns-201516-095/>

Grund m. fl. 2012 En kunnskapsbasert kulturpolitikk - Kulturdepartementets eksterne FoU-utvalg. Nedlastet 26.05.2017 på URL:
http://www.nto.no/novus/upload/tab1/PDF-filer/En_kunnskapsbasert_kulturpolitikk_web__2_.pdf

Moe Skarstein, V. 2015 Kunstens autonomi og kunstens økonomi. Rapport til Kulturdepartementet om kunstnerøkonomien. Tilgjengelig på URL:
<https://www.regjeringen.no/contentassets/88795435d5904390918338514afcdcf4/kunstnerokonomi-utgreiing-28jan2015.pdf>

Ernst & Young Management Consulting 1999. Gjennomgang av støtteordningene til norsk spillefilm. Oslo: Kulturdepartementet.

Rambøll Management 2005. *Kartlegging og vurdering av utviklingen i den norske filmbransjen*. Oslo: Kultur- og kirke departementet.

ECON Analyse 2006, Rammevilkårene for film- og tv-produksjoner og kino. Oslo: Norsk Film og TV-produsenters forening og FILM & KINO.

Einarsson-utvalget 2006. Organisering av statlige virkemidler på filmområdet. Rapport fra utvalg nedsatt av Kultur- og kirke minister Trond Giske 30.8.2006. Nedlastet 15.09.2017 på URL:
https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kkd/medier/filmutvalg_rapport_hele_teksten.pdf

Ryssevik J., Dahle M., Høgestøl A., Myhrvold-Hanssen T. 2014 a Åpen framtid. En utredning om økonomien og pengestrømmene i filmbransjen. Ideas2evidence rapport 7/2014. Sist nedlastet 30.05.2017 på URL:
https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kud/medier/rapporter/apen_framtid-en_utredning_om_ekonomien_og_pengestrømmene_i_filmbransjen_2014.pdf
Alternativt: <http://www.ideas2evidence.com/publications>

Ryssevik J. 2014 b. Økonomien i den norske film- og TV-produksjonsbransjen 2014. Ideas2evidence rapport 5/2014. Gjennomført på oppdrag fra norske film, tv- og spillprodusenters forening. Nedlastet 22.09.2014 på URL:
<http://www.ideas2evidence.com/publications>
<http://www.ideas2evidence.com/sites/default/files/Produsentforeningen%20-%20rapport%202014%20%28ver%20%29.pdf>

Oslo economics 2014 Utredning av insentivordninger for film- og TV-produksjon, Utarbeidet for Kulturdepartementet. Nedlastet 22.05.2017 på URL:
<https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kud/medier/rapporter/oe-rapport-2014-5-utredning-av-insentivordninger-for-film-og-tv-produksjon.pdf>

Pedersen 2014 Høringssvar fra Norsk Filmforbund til Kulturdepartementets utredning av økonomi og pengestrømmer i norsk filmbransje – «Åpen framtid»
Nedlaster 02.10.2017 på URL:
<https://www.regjeringen.no/contentassets/97ff1ea18c7e4827beed9584a31d1081/24-norsk-filmforbund.pdf>

Widvey T. 08. august 2014 Godt kunnskapsgrunnlag for filmpolitikken. Pressemelding på regjeringens hjemmeside. Nedlastet 22.09.2014 på URL:
http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/pressecenter/pressemeldinger/2014/--Godt-kunnskapsgrunnlag-for-filmpolitikken.html?regj_oss=1&id=765960

Widvey T 2015 Pressekonferanse ved fremleggelsen av filmmeldingen
<https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/en-framtidsrettet-filmpolitikk/id2414102/>

Medienorge (2014) Medieøkonomi og eierskap, i Medieåret 2013 - 2014, *Medieutvikling i Norge: fakta og trender*. Nedlastet 22.11.2014 på URL:
<http://medienorge.uib.no/files/publikasjoner/Mediearet-2013-2014-WEB.pdf>

Vista analyse (2014) Ansatte. Nedlastet 22.11.2014 på URL: <http://vista-analyse.no/no/ansatte/thomas-myhrvold-hanssen/>

ideas2evidence (2014) Ansatte. Nedlastet 22.11.2014 på URL:
<http://www.ideas2evidence.com/people>

Nettsider off institusjoner / empirigrunnlag

DFI 2017a: Kvalitetskriterier. Se høyre kolonne nesten helt nederst, under "SE OGSÅ", "Kriterier for vurdering"
http://www.dfi.dk/Branche_og_stoette/Stoette/Spillefilm/Spillefilm---konsulentordningen.aspx

DFI 2017 b: Veiledning konsulenter. Se høyre kolonne nesten helt nederst, under "SE OGSÅ", "Veiledning i filmkonsulentens arbejde"
http://www.dfi.dk/Branche_og_stoette/Stoette/Spillefilm/Spillefilm---konsulentordningen.aspx

DFI 2017 c
<http://www.dfi.dk/nyheder/filmupdate/temaer/tema-filmaftalen-2015--2018.aspx>

NFI 2016 Eksportundersøkelsen 2014 (2016)
<http://www.nfi.no/statistikk/statistikk-analyse-og-rapporter>

NFI 2017 c Konsulentvurdert spillefilm, formål
<http://www.nfi.no/sok-tilskudd/spillefilm/konsulentvurdering>

NFI 2017 d Konsulentvurdert dokumentarfilm, formål

<http://www.nfi.no/sok-tilskudd/dokumentar/utvikling-og-produksjon-av-dokumentarfilm-etter-konsulentvurdering>

NFI 2017 e Konsulentvurdert kortfilm, formål
<http://www.nfi.no/sok-tilskudd/spillefilm/konsulentvurdering>

NFI 2017 f Konsulentenes stillingsinstruks
<http://nfi-xpprod.customer.enonic.io/sok-tilskudd/saksgang/slik-saksbehandler-vi/saksbehandlere-og-saksbehandlingstid/stillingsinstruks-filmkonsulenter>

Netpublikasjoner prese /fagpresse

Listen er dessverre ikke fullstendig for Rushprintartikler, men det skal være fotnoter for disse.

Jensen S. A. 2014 - Ugyldig URL
Filmparken på Jar basert på bransjerådet for film sitt utspill (Rushprint 2014; 23.03. og 2015; 17.07, Brække 2015).

Fennessay 2017
<https://theringer.com/netflix-amazon-studios-independent-film-sundance-5def390a69ef>

Johanne Kielland Servoll / anmeldt av Anne Marit Myrstad
https://www.idunn.no/nmt/2015/03/johanne_kielland_servoll_den_norske_auteuren_en_begr_epshi

Kielland Servoll, Stapnes 2015
<http://rushprint.no/2015/03/da-auteur-ble-et-skjellsord-i-norge/>

Lismoen 2016 - nfi selvtilstrekkelig – frustrasjon
<http://rushprint.no/2016/08/hvem-er-norsk-filminstitutt-for/>

Halle 2011 URL: <http://rushprint.no/2011/12/nfi-undergraver-norsk-filmkunst/>

Oksavik 2015 Overfladisk og etisk tvilsom rapport
<http://rushprint.no/2015/01/overfladisk-og-etisk-tvilsom-rapport/>

Iversen
¹ <http://rushprint.no/2017/09/det-uferdige-mennesket-om-paul-tunges-spillefilm-fountain-of-youth/>

Iversen i Lismoen 2017
<http://rushprint.no/2017/09/norsk-film-er-den-tetteste-siloen-i-norsk-kulturliv/>

Aliu I
<http://rushprint.no/rushes/aliu-og-maimouni-med-ny-film-i-nytt-selskap/>

Vedlegg / Appendiks

Kilder i undersøkelsen

Transkriberte intervju fra lydopptak:

Intervju nr. 1, konsulent dokumentarfilm NFI 2012 - 2016
KriStine Ann Skaret

Intervju nr. 2, konsulent kortfilm NFI 2015 -
Kari Moen Kristiansen

Intervju nr. 3, konsulent spillefilm og serier NFI 2015 -
Silje Riise Næss

Intervju nr. 4, Konsulent Nordnorsk filmsenter 2012-2016, Vestnorsk filmsenter 2017 -
Jesper Bergom Larsson

Intervju nr. 5, Rektor Kabelvåg film og kunstfagskole
Katja Eyde Jacobsen

Intervju nr. 6, fagleder filmutdanninga, NORD Universitet
Ragna Lindboe

Referanser til uttalelser i seminarer og filmfestivaler:

Karl-Axel Boman
Produsent, deltaker ved Regidagen 2017, filmens hus Oslo og ”Samtaler om den nye filmen”
Tromsø 2017

Mariken Halle
Filmskaper, ”samtale med regissøren” Filmfest Vatn 2017

Thomas Østbye
Filmskaper, ”Samtaler om den nye filmen” Tromsø 2017 og samtaler med filmskaperne,
Grinstad 2017

Norsk filminstitutt, 52 begrunnelser til grunn for vedtak om tilskudd 2015 og 2016, (totalt utvalg) dokumentar- og spillefilm, kortfilm for 2016, utlevert på papir og lukket elektronisk medium, underlagt erklæring om taushet.