

FILMPRODUKSJONENS ØKONOMISKE VILKÅR I NOREG

Leikny Lunde
Hovudfagsoppgåve for cand.polit.grad

Institutt for økonomi
Universitetet i Bergen

Våren 2003

FØREORD

Denne oppgåva har i det store og heile vore eit svært interessant arbeid. Den opphavlege interessa mi for film har ført til ei detaljinnsikt i norsk filmproduksjon som eg somme tider skulle ynskja eg var forutan... Likevel meinar eg at eg ikkje kunne ha valt eit betre tema til hovudfagsoppgåva mi!

Eg vert nøydd til å takka nokre personar, då eg i ein dimensjon utan desse aldri ville fått til ei oppgåva som ligg i nærleiken av denne:

Tusen, tusen takk til Nils Klevjer Aas ved Norsk Filmfond for ei genuin innføring i norsk filmproduksjon, oppfølging og hjarteleg varme i timelange samtalar; Bergen – Oslo.

Steinar Vagstad har vore min hovudrettleiar gjennom heile denne prosessen, og ein meir humørfyllt mann har eg vel aldri møtt☺ Eg må takka for særskilt god rettleiing og for positive tilbakemeldingar.

Då innleveringa nærma seg fekk eg støtterettleiing av Bjørn Sandvik. Eg er svært takksam for god hjelp med både struktur, innhald og kulturstøttediskusjonar.

Vidare vil eg takka Kristian T. Marthinsen for ei kjempeflott framside, Kjersti Døssland for god korrekturlesing og alle andre som villig har svart på spørsmål om stort og smått til oppgåva mi. Familie, venar og medstudentar har òg vore gode å ha gjennom ein krevjande arbeidsperiode. Ein stor takk må vidare rettast til BIFF for mange herlege filmar. Til slutt håpar eg oppgåva mi kan koma nokon til nytte. Dersom det skulle førekoma feil kan eg ikkje anna enn å seia at eg er lei meg og ta alt ansvar på mi kappe. Nesten trist, men likevel herleg; endeleg ferdig!!!

Bergen, 30. juni 2003

Leikny Lunde



INNHALD

1. INNLEIING.....	1
1.1 BAKGRUNN OG PROBLEMSTILLING.....	1
1.2 KORT OM FRAMGANGSMÅTE.....	2
2. FILM SOM ØKONOMISK GODE.....	4
2.1 FILM SOM GODE.....	4
2.2 FILMPRODUKSJON.....	7
2.3 MÅLSETJING FOR FILMSTØTTA.....	9
3. NORSK FILMHISTORIE.....	12
3.1 OVERSIKT OVER DEI VIKTIGASTE ØKONOMISKE HENDINGANE.....	12
4. FILMMARKNADEN.....	25
4.1 BRANSJESTRUKTUREN.....	25
4.1.1 Produksjon.....	27
4.1.2 Distribusjon.....	28
4.1.3 Kinodrift i Noreg.....	31
4.1.4 Konsument.....	33
5. FILMØKONOMI.....	36
5.1 KOSTNADER.....	36
5.2 INNTEKTER.....	39
5.3 FINANSIERING.....	41
5.3.1 Forvaltninga ved Norsk Filmfond.....	42
5.3.2 Andre støtteinstitusjonar.....	45
5.3.3 EU og konkurransepolitikk.....	47
6. STØTTEORDNINGANE VED NORSK FILMFOND.....	48
6.1 PRODUKSJONSSTØTTE.....	49
6.1.1 Produksjonsstøtte etter konsulentvurdering.....	49
6.1.2 Produksjonsstøtte etter marknadsvurdering.....	50
6.2 BILLETTSTØTTE.....	51
6.3 PRODUSENTSTØTTE.....	55
6.4 TILBAKEBETALING VED NORSK FILMFOND.....	56
7. STØTTEORDNINGANE FOR FILMPRODUKSJON.....	59
7.1 FRAMTIDIGE KONTANTOVERSKOT FOR PRODUSENTAR.....	59
7.1.1 Film etter konsulentvurdering.....	62
7.1.2 Film etter marknadsvurdering.....	70
7.1.3 Støttekjøp av kinobilletter.....	73
8. DANSK FILMSTØTTE.....	77
8.1 DEI VIKTIGASTE ØKONOMISKE HENDINGANE.....	77
8.2 DET DANSKE STØTTESYSTEMET.....	81
8.3 SAMANLIKNING MELLOM DANMARK OG NOREG.....	83
9. AVSLUTNING.....	87

REFERANSAR

Kapittel 1

INNLEIING

Film er opplysningsmiddel, skapar identitet, samhald og har ein stor underhaldningsverdi. Film er vår tids historieforteljar, eit medium i stadig forandring og som fengar menneske over heile verda. Sidan filmen kom i byrjinga av 1900-talet har teknologi, gode idear, historier og pengar alltid vore vesentleg for å vinna i kappløpet om å laga dei beste filmene.

Filmbransjen ligg i skjæringspunktet mellom kunst og underhaldningsindustri. I USA er filmbransjen storindustri. I Europa er film eit kulturelt hjertebarn, men ein kjem ikkje unna at òg i Europa har film og filmproduksjon klare industrielle trekk då den både skapar arbeidsplassar og er grunnlag for stort konsum. Kunst og industri er avhengige av kvarandre. Utan industrien ville ikkje filmskaparane fått produsert og marknadsført filmen på best mogleg måte, og utan filmkunstnaren ville ikkje industrien hatt mogelegheit til å få fram den gode filmen. For at europeisk film skal klara seg i konkurransen mot amerikanske storsatsingar, vert det gitt filmstøtte i form av subsidier og fordelaktige lån. Utan støtte ville europeisk filmproduksjon verta sterkt redusert.

1.1 BAKGRUNN OG PROBLEMSTILLING

I Noreg er situasjonen mykje den same som i resten av Europa. Me er eit lite land og eit lite språkområde, og dette gjer det kommersielt vanskeleg å overleva i ein tøff marknad. Film står i ein særlege posisjon i forhold til andre subsidierte næringar som jordbruk og fiske. Heilt sidan 1950 har den norske staten støtta filmproduksjonsmarknaden. Ved å setja vilkår for denne støtta freistar staten å få fram den filmen han meiner er mest formålsteneleg. Målsetjinga har variert noko mellom kunstnarisk og kommersiell film, men hovudpilarane har likevel alltid vore kvalitet der norsk språk, samfunnsliv, verdiar og tradisjonar vert vektlagt. Dei norske støtteordningane har vore gjennom fleire endringar opp gjennom åra og kvar gong har ein freista å betra den norske filmproduksjonen. Sidan filmbransjen er i stadig endring, krev det mykje for å klara å følgja utviklinga og for å gjera norsk film konkurransedyktig.

I 2001 og 2002 vart det gjort store endringar i det norske støttesystemet; den største omlegginga sidan støtteordninga av 1964. Grunna lite framgang i den norske filmbransjen,

godkjente regjeringa ei ny støtteordning der det vert lagt vekt på å fremma kontinuitet og auka aktiviteten i produksjonsmiljøa. Kva er nytt i støtteordninga av 2002? Kva verknad har ordninga i forhold til den gamle? Kva incentiv skapar den nye ordninga og kva reaksjon og utfall vil denne få? Vil me få samsvar mellom dei kulturpolitiske måla med støtteordninga og verknadane av ho? Her er det mange problemstillingar å ta tak i. Den nye ordninga har enno ikkje vore lenge nok i bruk til at me kan sjå alle verknadane den vil føra til. Likevel er nokre trekk ved støtteordninga av 2002 så tydelege, eller skil seg ut frå den førre ordninga på ein måte som gjer at ein allereie no kan peika på visse positive og negative sider.

1.2 KORT OM FRAMGANGSMÅTE

Målet med denne oppgåva er å sjå dei økonomiske vilkåra for norsk filmproduksjon med hovudvekt på dei statlege støtteordningane. Film er langt på veg kunst, og støtte til film fungerer i så måte som støtte til kulturgode. I kapittel 2 ser eg, med utgangspunkt i generelle samfunnsøkonomiske teoriar, nærare på film som kulturgode og dei underliggjande rammene for kvifor me i Noreg har statlege ordningar til filmproduksjon. Deretter gjer eg ei drøfting av dei kulturpolitiske måla for filmstøtte i Noreg. Eg meiner vidare at det er viktig å ha ein viss kjennskap både til filmens historie og forholda i filmbransjen, før ein ser på verknadane av dagens støtteordningar. I kapittel 3 ser eg på den norske filmhistoria som strekk seg tilbake til byrjinga av førre hundreår. Mange vil ha vanskar med å tru at kinobesøket på 1950 talet var nærare tre gongar så høgt som dagens kinobesøk. Dette og andre forhold, både økonomiske og politiske, har mykje å seie for norsk film i dag.

Før ein film er å sjå på kino og som leigefilm har den vore inno mange aktørar i bransjen. I kapittel 4 ser eg nærare på dei einskilde aktørane og på samspelet mellom desse. Ved ein filmproduksjon reknar ein normalt regissør og produsent som ansvarlege for filmen. Men då eg i denne oppgåva tek for meg dei økonomiske sidene ved ein filmproduksjon, vel eg å forholde meg til produsenten, då det er han som sit med det økonomiske ansvaret. I kapittel 5 tek eg for meg dei faktiske kostnadane og inntektene som norske filmprodusentar står ovanfor. Deretter ser eg på korleis finansieringa av norske filmar føregår. Under forvaltninga ved Norsk Filmfond gjer eg greie fondet sine oppgåver der dei mellom anna har ansvaret for å setja dei kulturpolitiske måla for filmproduksjon (diskutert i kapittel 2) ut i livet. I tillegg til filmfondet har norske filmprodusentar òg andre støtteinstitusjonar dei kan nytta seg av. Eg

gjer ei kort beskriving av desse og ser og vidare på korleis EU sine konkurransevilkår får meining for norsk støttepolitikk.

Etter no å ha gjort greie for tilhøva rundt norsk film meiner eg at det er på tide å sjå nærare på korleis dagens støttepolitikk fungerer. Difor gjer eg i kapittel 6 ei beskriving av støtteordningane ved Norsk Filmfond, før eg går vidare og ser meir direkte på effektane av desse. I kapittel 7 set eg opp ein profittfunksjon for filmprodusentar i Noreg. Med denne ser eg på kva ein produsent kan forventa som inntening i dei ulike støtteordningane. Eg ser og på kva konsekvensar dei nye ordningane har og i kva grad dei samsvarar med staten sine mål og ynskjer med omlegginga. Her kjem det fram interessante resultat. Til dømes vil det i fleire tilfelle lønna seg for ein produsent å gjera støttekjøp av egne billetter på kino.

For å setja dei norske forholda innan film i perspektiv, gjer eg i kapittel 8 ei samanlikning med dei danske forholda. Den populære Dogmefilmen er berre ein av mange grunnar til at danskane har ein vellukka filmproduksjon. I kapittel 9 gjer eg ei avslutning der eg ser på effektane av norsk støttepolitikk i lys av dagens situasjon.

Kapittel 2

FILM SOM ØKONOMISK GODE

Hovudsetninga i velferdsteori seier at ei marknadsløysing gjev effektivitet om det er fråvær av sløsing. Dersom alle ville fått det betre med ei omfordeling av ressursane, og dette likevel ikkje vert gjort, kallar ein dette for sløsing. Nokre føresetnader for ein effektiv marknadsløysing vil vera private gode, ingen stordriftsfordelar og symmetrisk informasjon. Dersom desse føresetnadane er brotne kan dette vera eit argument for at det offentlege skal gripa inn. Offentlege inngrep vil då forbetra effektiviteten og redusera sløsinga.

2.2 FILM SOM GODE

I samfunnsøkonomi kallar ein det som dekkar eit individ sitt behov for eit gode. Om ein vidare går ut frå at individ i større eller mindre grad har kultur som eit behov, er kultur eit gode i samfunnsøkonomisk forstand. Innanfor kulturområdet finst det mange ulike typar gode og eit slikt kulturgode er film. Eg føreteik no ei generell klassifisering av dei samfunnsøkonomiske argumenta for filmpolitikk. Med dette freistar eg å få eit klarare bilete av eigenskapane til film som gode. Det eg seier om film gjeld òg mange andre gode.

Film som kollektivt gode

I "vanlege" konsumgodemarknader har ein det ein kallar private gode. Nokre døme på slike gode er matvarer, klede og bustader. *Private gode* er karakterisert ved at dei fullt ut er *rivaliserande*. I denne eigenskapen ligg det at ei eining av eit konsumgode som vert konsumert hindrar andre i å konsumera den same eininga. Eit døme her kan vera ein sjokolade. Om ein person et denne kan ikkje ein annan eta den same sjokoladen. Gode som ikkje er fullt ut rivaliserande kallar ein *kollektive gode*. Film er eit slikt ikkje-rivaliserande gode. Dersom eit individ ser ein film, vil ikkje dette føra til at filmen vert skada, øydelagd eller brukt opp. Dermed utelukkar ikkje eit individ sitt konsum av ein film andre i å sjå den same filmen.

Om ein snakkar om reine kollektive gode, vil desse og vera *ikkje-ekskluderande*. Med dette vert det meint at ingen som ynskjer å gjera seg nytte av godet kan ekskluderast frå å nytta det. Eit par døme på slike gode er eit lands rettsvern og forsvar. Rettsvernet omfattar alle borgarane av eit land samstundes som ingen kan ekskluderast frå å verta verna av forsvaret. Likevel vil det med kollektive gode ikkje alltid vera slik at alle har nytte av godet og det er heller ikkje nødvendigvis slik at alle som har nytte av godet har *lik* nytte. Til dømes vil ikkje alle innbyggjarane i eit land føla noko behov for å ha eit forsvar i det heile. Film er ikkje eit privat gode, men det er heller ikkje eit reint kollektivt gode. Dette kjem av at film i nokre tilfelle er ekskluderande. Til dømes vil film som vert vist i eit kinolokale der ein krev billettpris for å koma inn vera ekskluderande. Det finnest og teknologiske eigenskapar som gjer film ekskluderande. Kodar på DVD-filmar som skal hindra kopiering kan vera døme på dette.

Å produsera film er dyrt, men når filmen fyrst er produsert så er dei største kostnadane gjort og desse kostnadane vert ikkje større jo fleire som ser filmen, snarare tvert imot. Når ein har produsert eit gode som ein film, vil det for produsenten, men og for staten som har støtta filmen, vera ynskjeleg at flest mogleg ser filmen. Individ i samfunnet får del i filmen som gode ved å sjå den på kino, fjernsyn, video eller DVD. Dei seinare åra har til dømes NRK 2 vorte flinkare til å ta fram og visa gamle filmar. Filmar, som tidlegare er laga i Noreg og som er støtta av dei statlege støtteordningane, er framleis kollektive gode. Desse filmane representerar søkkte kostnader dvs. at kostnadane den gongen filmen vart produsert no ikkje lengre har noko å seia. Grensekostnaden ved å visa slik film er då svært liten, og då mange ser positivt på at eldre filmar vert vist på nytt, vil visning av slik film vanlegvis vera fordelaktig for alle partar.

Film har positive eksterne verknader

Dersom eit individ sitt forbruk av eit gode påverkar nytta eller velferda til andre individ vert dette kalla ein *ekstern verknad*. Aktøren som er opphavet til desse eksterne verknadane har ikkje incitament til å ta omsyn til desse i tilpassinga si. Det finnest både positive og negative eksterne verknader. Til dømes er tobakksrøyking eit gode med negative eksterne verknader då folk som vert utsette for passiv røyking både kan verta sjenerte og skada av denne. Motsatt vil oppussinga av eit forfalle hus ha positive eksterne verknader då dette òg vil koma til gode for resten av nabolaget. Utsynet til huset vert finare og dette kan igjen auka den faktiske verdien på dei andre husværa.

Det faktum at me har norske filmar frå 1920-talet og fram til i dag er grunnlag for eksterne verknader. Med dette meiner eg at mange filmar har positive verknader utover den nytta eit individ har av sjølve filmopplevinga. I utgangspunktet kan ein spørja seg kvifor me i det heile ynskjer å ha norske filmar når det finnest eit stort tilbod av utanlandsk film i alle sjangrar. Kanskje det er fordi me set pris på at det vert laga filmar som tek opp ting me nordmenn kan kjenna oss att i? Mange vil ha eit ynskje om å sjå filmar med norsk tale, norske skodespelarar og som representerar både norsk kultur og tradisjonar. Summen av alle norske filmar utgjer på mange måtar ein del av vår kulturelle arv. Filmar frå 1950-talet vil på ein heilt annan måte enn til dømes bøker, gje oss eit innblikk i korleis livet arta seg den gong. På same måte vil dagens filmproduksjon vera eit "vitne" for seinare generasjonar. Den kulturelle investeringa som alle norske filmar representerar, kan ein sjå på som eksterne verknader i form av ein felles kulturarv.

Det er ikkje alltid klart kva som kan reknast som eksterne verknadar for eit individ som konsumerar film. Dersom ein konsument er klar over kva han vil ha ut av ein film og dette vert gjenspegla i betalingsviljen hans, vil ikkje dei verkna dane filmen førar med seg ha form av ein ekstern verknad. Til dømes kan ein film fungera som grunnlag for interessante samtaler. Gjer då ein person sitt val for å kunna diskutera filmen med vener, er ikkje dette ein eksternalitet. Men dersom denne personen kan gleda omgivnadane sine med å fortelja om filmen, vil dette vera ein ekstern verknad. Norsk film kan vera samlande for det norske folk, og dette er noko som ein konsument normalt ikkje vil ta omsyn til når han går for å sjå ein film. Denne samlingseffekten vil då ha karakter av å vera ein ekstern verknad.

Det faktum at norsk film førar til eksterne verknader er ein grunn til å gripa inn i marknaden med støtteordningar til norsk filmproduksjon.

Film som formyndargode ("merit good")

Når ein snakkar om *formyndargode* meiner ein at konsumentane i eit samfunn ikkje gir rett uttrykk for verdiane sine når dei handlar. Ein går altså ut frå at konsumentane ikkje alltid handlar ut frå sitt eige beste. Dette er eit gode som "samfunnet" meiner at konsumentane har behov for sjølv om konsumentane sjølve ikkje har den betalingsviljen som er nødvendig. I det motsette tilfellet snakkar ein om negative formyndargode, og gode som kan føra til store tap for enkeltindivid og for samfunnet som heilskap. Døme på slike gode er alkohol og narkotika.

Sjølv om film på mange måtar ligg i grenselandet mellom kunst og industri, ser eg på film som eit kulturgode. Men kva er eigentleg skiljet mellom kulturgode og andre gode? Og kva er eigentleg kunst? Kunst vert i utgangspunktet laga av kunstnarar. Men sjølv om det vert

gitt statlege støtteordningar til kunstnarar og til sjølve produksjonsverksemda, er det normalt sjølve godet; resultatet av produksjonen ein er ute etter. Men kva er så dei typiske trekka ved kunst som kulturgode? Eg meiner at kultur er noko ein skulle ynskja at ein hadde etterspurt, sjølv om ein ikkje etterspør det. I "eit betre eg" ville ein ha konsumert fleire kulturgode og ein set pris på det faktum at det vert produsert slike gode, trass i at ein ikkje nyttar dei sjølve. I slike tilfelle vil eit individ ha verdiar som ikkje kjem til uttrykk når han handlar i marknaden. Til dømes kan ein person som ser framover gjerne ynskja å sjå film som både er utdannande og kulturelt stimulerande. Men om denne personen same kveld skal leiga seg ein film, vil han ofte velja å sjå ein lettare underhaldningsfilm. Det faktum at individ har verdiar og preferansar som ikkje kjem til syne i marknaden er eit argument for "samfunnet" til å gripa inn. Ved å gje støtte til kulturgode ser ein til at individa får tilgang til gode som dei har ynskje om, men som ikkje naturleg vert produsert då slike preferansar i mindre grad vert avspegla i marknaden. Om ein vel politikarar som ein går ut frå vil ta omsyn til eins preferansar, fungerer ein som formyndar for seg sjølv. I motsatt tilfelle har ein politikarar som fungerer som formyndarar. Dei vil då freista å støtta dei goda dei meiner er dei beste for alle. Når det gjeld "merit bads" kan ein gjera forsøk på å hindra konsumentane i å konsumera desse goda. Eit døme her vil vera skattlegging av alkohol og tobakk. Ein skal likevel ikkje sjå bort frå at ein alkoholikar kan ha ynskje om å slutta med det store alkoholkonsumet og difor ha same verdiar og preferansar som politikarane. Dermed kan ein formyndar for seg sjølv og formyndar for andre ha samanfallande interesser.

Når ein snakkar om film som gode kjem det opp eit viktig spørsmål: Er alle typar film same type gode? Eit land som gjev støtte til film vil freista å velja ut dei filmane som er til det beste for individa i samfunnet. Dermed lyt ein setja visse kriterium for kva filmar som skal få støtte. Her vil normalt karakteristika som kvalitet og underhaldningsverdi vera grunnleggande. Filmar som til dømes er svært voldelege eller pornografiske vil ofte bli sett på som eit negativt formyndargode i eit samfunn og dermed ikkje vera støtteverdige. Det vil dermed vera galt å sjå på alle filmar som same type gode.

2.2 FILMPRODUKSJON

Film legg beslag på ressursar. Både realkapitalen og arbeidskrafta som filmbransjen representerar er ressursar. Desse ressursane har ein alternativ verdi ved at dei kunne ha vore

nytta til å framstilla andre gode som kunne ha dekkja andre behov. Men korleis er eigentleg den faktiske ressursbruken for å dekkja behov som produksjon av og tilgang til film og filmkunst? Og korleis kan ressursbruken forbetrast sånn at behova vert betre dekkja? Ein kan sjå nærare på *alternativkostnaden* ved å produsera ei vare. For ressursar som går til eit bestemt formål er alternativkostnaden den verdien som ressursane kunne ha vore nytta til i sin beste alternative bruk. Det å finna eit godt omgrep på alternativkostnaden er lett då denne til dømes kan målast i lønn eller, ved varar i marknaden; som pris. Å finna verdien av filmproduksjon i Noreg er derimot inga enkel oppgåve. Dermed vil det vidare vera vanskeleg å seia noko om kva som er den optimale storleiken på filmproduksjon og kva som er alternativkostnaden av denne.

Set me pris på det faktum at filmar er norskproduserte? Rundt 1915 hadde svenske filmskaparar sikra seg rettane til mange av Ibsens verk og dei svenske filmatiseringane av Terje Vigen og Synnøve Solbakken vart svært populære i Noreg. Likevel vart det i avisar og bransjeblad gitt utrykk for at ein skulle ynskja at filmene hadde blitt produsert i Noreg. Dette visar at film, utover filmen sjølv, rører ved ei nasjonalkjensle som førar til eit ynskje om å ha ein norsk filmproduksjon. Men for Noreg og dei fleste europeiske land vil det ikkje nytta å konkurrera med amerikanarane med å laga same type filmar som dei. Til dømes har actionfilm i Hollywood enorme budsjett og teknisk vil Noreg vanskeleg kunna måla seg med USA på dette området. Det er difor viktig for eit lite land å satsa på å laga sin spesielle type film; å skapa sin eigen "nisje" for få interesse for norsk film internasjonalt.

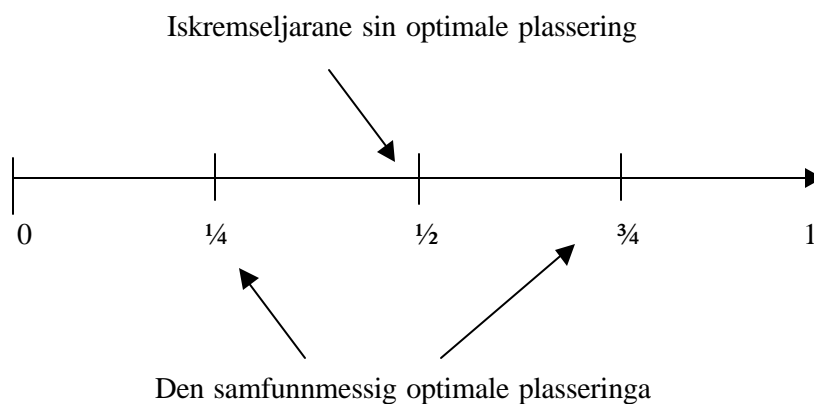
Når ein snakkar om ressursbruk vil produksjon av film innebera store faste kostnader. For å ha ein godt fungerande filmproduksjon i Noreg er det behov for realkapital i form av studio, kamerautstyr, vedlikehald osv. Dei siste åra har det til dømes vorte investert over 50 millionar kroner i Filmparken på Jar, for at den skal kunna tilby tenester til norske filmprodusentar.

Ein påstand innanfor samfunnsøkonomien er at ein uregulert marknad ofte har ein tendens til å føra til eit smalare tilbod enn kva preferanseulikskapane til konsumentane skulle tilseia. For å illustrera dette kan ein sjå på eit tilfelle der to iskremseljarar skal etablera seg på ei badestrand med konsumentane jamt fordelt utover stranda. Dette dømet i lokaliseringsteori (Hotelling, 1929) stillar spørsmålet om kor på stranda dei to iskremseljarane skal plassera vognene sine. Den samfunnsmessig optimale løysinga er der konsumentane får kortast mogleg gangavstand til vognene.

I figur 1 ser ein at denne plasseringa syt for at ingen av konsumentane treng å gå lengre enn $\frac{1}{4}$ av stranda for å kjøpa seg ein is. Men dersom iskremseljarane sjølve får avgjera

kor dei vil plassera seg, vil dei freista å nærma seg midten for på den måten å stela marknadsdelar frå konkurrenten. Begge seljarane vil flytta seg nærare den andre, fram til begge når midten av stranda. I dette punktet vil ikkje ei anna plassering av vognene gje auka marknadsdelar, og dermed har dei nådd den optimale plasseringa.

Figur 1. Plassering på badestranda



Dette eksemplet frå klassisk lokaliseringsteori visar at marknaden ”tenkjer” annleis enn samfunnsplanleggjaren. Eg vil likevel understreka at dette berre er ein av mange moglege modellar i lokaliseringsteori. Om ein her ser på film og filmproduksjon, vil produsentane ofte gjera som iskremseljarane. Sjølv om det finnest mange sjangrar innan film, vil ein produsent innan ein sjanger ha incentiv til å laga filmar som ligg tett opp mot konkurrentens filmar. Ved å produsera film som har ei stor målgruppe reduserar ein risikoen ved eit filmprosjekt. Dette gjer at breidda i filmtilbodet vert mindre enn kva folks preferansar skulle tilseia. Marknaden fordeler seg altså på ein måte som dekkar behova dårleg. Med inngrep i form av støtte til ”smal” filmproduksjon, vil ein betre kunna dekkja publikums behov.

2.3 MÅLSETJING FOR FILMSTØTTA

I Noreg er det Kulturdepartementet som har det overordna ansvaret for kva filmpolitikk landet skal føra.¹ Med den nye støtteordninga ynskjer departementet å fremma film som kulturuttrykk. Det er satt ned fire kulturpolitiske hovudmål for støtte til norsk filmproduksjon. Ansvaret for utøvinga av støttetildelingane ligg hjå Norsk Filmfond som er ein institusjon underlagt Kulturdepartementet. I lys av drøftingane i dette kapitlet freistar eg no å sjå på kva vurderingar som ligg bak dei enkelte måla. Resultatmåla er:

1. å fremma norsk kvalitetsfilm
2. at norsk filmproduksjon når eit størst mogleg publikum
3. satsing på barne- og ungdomsfilm
4. kostnadseffektivitet og kontinuitet i dei norske produksjonsmiljøa

Eg byrjar med å diskutera punkta 1 og 3. For det fyrste vil det faktum at det vert produsert norsk film føra til eksterne verknader. Som tidlegare nemnt kan film vera både identitetsskapande og samlande for det norske folk. I tillegg vil film med norsk språk vera ein form for formyndargode. Andre land vil ikkje produsera film med norsk tale, så om me ynskjer slik film, lyt me produsera den sjølve. Særskild for barn er det viktig at filmar har norsk tale. Utanlandske filmar kan dubbast, men dette vil aldri gi det same resultatet som film med norsk som orginalspråk.

Om ein går vidare og ser på kvalitetskriteriet meiner eg at det langt på veg er subjektivt kva filmar ein tykkjer er kvalitetsfilmar. Likevel kan ein freista å definera ei meir kollektiv forståing av omgrepet kvalitet. Her vil ein gjerne ta inn filmar som byggjer på norske verdiar og tradisjonar. Historiske drama og filmar basert på nasjonale litteraturverk kan vera døme på slike filmar. Vidare vil ofte filmar som tek opp viktige problemstillingar og forhold i samfunnet òg vera kvalitetsmessig sterke. Kvalitetsfilmar skil seg gjerne ut frå kommersielle ”mainstream-filmar” og er difor med tanke på framtidig inntening mindre fordelaktige å produsera. For å sikra produksjon av norsk kvalitetsfilm har me ved Norsk Filmfond ei støtte etter konsulentvurdering. Denne produksjonsstøtta skal sikra både breidde og kvalitet i produksjonen. Ei vidare beskriving av denne ordninga kjem i avsnitt 6.1.1.

¹ Kulturdepartementet vart med Bondevik II-regjeringa endra til Kultur- og kyrkjedepartementet i desember 2001. Eg vel likevel å nytta det gamle namnet; Kulturdepartementet i denne oppgåva.

Målsetjinga i punkt 2 kjem med ynskje om at flest mogleg skal sjå norske filmar. Dette tydar på at ein her ser på norsk film som eit formyndargode. Ei slik målsetjing går i retning av meir kommersielle filmar. Dette målet vil dermed lett vera motstridande med kvalitetskriteriet i førre punkt. Det ideelle er klart om ein kan støtta film som både er underhaldande og bra kvalitetsmessig. Likevel vil det her vera viktig å føra ein støttepolitikk som gjev støtte til begge slags filmar. I tillegg til støtta etter konsulentvurdering er det kome til ei støtte etter marknadsvurdering som skal gje rom for meir kommersiell film. Støtta etter marknadsvurdering er nærare forklart i avsnitt 6.1.2.

Den siste målsetjinga fremmar kostnadseffektivitet og kontinuitet. Kontinuitet i filmproduksjon er truleg ein konsekvens av effektivitet. For å oppnå kostnadseffektivitet er det viktig å syta for at ressursane som er til råde vert nytta på best mogleg måte. Her vert det ved filmfondet gjort kontroll av rekneskap for filmar som får tildelt støtte. Vidare har det etter den nye støtterordninga av 2002 kome til ei ny produsentstøtte. Denne vert gitt til utvalte produksjonsselskap over ein tre-fireårsperiode og skal sikra kontinuitet i bransjen. Meir detaljer om produsentstøtta kan ein lesa i avsnitt 6.3. òg billettstøtta kan føra til kontinuitet. Med store utbetalingar i form av billettstøtte, vil eit produksjonsselskap få tilgang til midlar som kan nyttast til seinare produksjonar. Nærare forklaringar om billettstøtteordninga er å finna i avsnitt 6.2.

Kapittel 3

NORSK FILMHISTORIE

Sidan filmen kom til Noreg for over hundre år sidan, har den gått gjennom svært store endringar både med omsyn til innhald, kvalitet og økonomiske forhold. Filmen har frå sine fyrste dagar både vore prega av og gjenspegla samfunnet og tidsånda.

3.1 OVERSIKT OVER DEI VIKTIGASTE ØKONOMISKE HENDINGANE

Når det gjeld dei økonomiske forholda finnest det lite samanfattande oversikt over desse. Difor har eg gjennom informantar og diverse historiske oversikter freista å setja saman dei mest interessante detaljane i norsk filmøkonomisk historie.

Filmen sine fyrste år i Noreg

6.april 1886 vart det vist film på Circus Varieté i Christiania. Det var dei tyske brødrane Skladanowsky som stod for denne fyrste norske og samstundes fyrste skandinaviske filmframsyninga. Folk var imponerte, og førestillinga vart ein stor suksess.

To år seinare starta dei fyrste filmopptaka i Noreg. Fram til 1906 bestod filmtilbodet av små dokumentariske reportasjar, og filmframvisningar vart mogeleg i heile landet takka vera omreisande filmmaskinistar. Den fyrste norske kinoen opna i 1904, og den fyrste norske spelefilmen, *Fiskerlivets Farer*, kom i 1907. Filmen fekk bra besøk, trass produksjonskostnader på berre 100 kroner.²

Spelefilmane tok meir og meir over for aktualitetsfilmane, filmspråket utvikla seg og filmane vart stadig lengre. Me importerte film frå Frankrike, Italia, Danmark og Amerika. Særleg dansk film var populær. Med den danske filmen som modell, var det fyrst i 1911 at norsk spelefilmproduksjon for alvor kom i gang. Fram til 1913 vart det produsert 8 norske drama.

² Evensmo (1992).

Kinolova av 1913

Talet på norske kinoar vaks, og mot slutten av 1911 kom både kommune og stat under stadig meir press om forhandssensur og kontroll over det nye filmmediet. Kinolova som kom i 1913, førte til ein særskild norsk dobbeltkontroll med film og kino: For film vart det innført sentral sensur, medan kommunane fekk rett til å gje (og inndra) konsesjonar for etablering og drift av kinoane. Kommunane fekk ansvaret for å gje bevilling til kinodrift, og dette førte til at kommunane i løpet av dei neste 13 åra overtok kinoane i dei fleste byar og tettstadar. Samstundes sytte den sentraliserte førehandskontrollen av filmar for at det ikkje vart forskjellsbehandling frå eit distrikt til eit anna når det gjaldt kva filmar som kunne synast for publikum.

Denne omlegginga fekk store verknader for filmproduksjonen. Før kommunaliseringa hadde bransjen til ein viss grad vore vertikalt integrert; kinoeigarane både importerte, produserte og viste film. Men denne sirkeløkonomien³ vart no broten, og kinoinntektene gjekk i staden rett i kommunekassa. Under diskusjonane om kommunaliseringa av kinoane var det få som snakka om samanhengen mellom kinodrift og nasjonal filmproduksjon. Danske og svenske kinoeigarar gjekk inn for statleg sensur og fekk halda fram med den private drifta. Norske kinoeigarar var derimot på defensiven, satsa lite på produksjon og var mest opptekne av å forbetra salsapparatet rundt kinoane. I tillegg kom krigen, og mellom 1914 og 1917 vart det ikkje laga ein einaste norsk spelefilm. Uvisse i bransjen var stor, og den filmen som vart produsert konkurrerte dårleg mot den utanlandske. Allereie i 1915 leverte USA over halvparten av filmene som vart viste i Noreg.

I 1920 innførte staten ein luksusskatt på 10 prosent på kinobilletter. Dette passa dårleg for dei kommunale kinoane, som allereie sleit med nedgang i speleinntektene. Det var tronge kår for filmskaparane, bransjen gav ikkje gode arbeidsforhold, og mange filmar vart produsert av enkeltselskap som gjekk konkurs etter avslutta produksjon.

Organisering og auka filmproduksjon

Dei kommunale kinoane gjekk saman i Kommunale Kinomatografers Landsforbund i 1917, og to år seinare fekk dei oppretta Kommunenes Filmcentral A/S. I utgangspunktet dreiv dette byrået med import og utleige, men i løpet av 1920-talet var dei med og finansierte seks norske

³ Dette er eit uttrykk som vert brukt i filmmiljøet om eit system der overskytande av inntekter på kino vart nytta til å produsera ny film. Inntektene frå filmene gav i sin tur nye inntekter på kino og dermed ny kapital til investering i produksjon, osv.

spelefilmer. Samla vart det produsert 28 spillefilmer i dette tiåret. I tillegg kom dei fyrste lange dokumentarfilmene, som hjelpte norsk film med å få eit større publikum.

Krakket som fekk børsane til å bryta saman etter 1. verdskrig fekk og verknad for kinoane og filmproduksjonen.⁴ Både publikumsbesøk og speleinntekter fall ut gjennom heile 1920-talet. Det var ei teknologisk nyvinning som redda situasjonen; talefilmen. Då han kom kring 1930, vart det slutt på nedgangstidene, og folk byrja å gå på kino att. Utover i ”dei harde trettiåra” kom grunnlaget for den store populærfilmen slik me kjenner han; fyrst og fremst frå Hollywood, men òg frå andre land. I Noreg var investeringane i filmproduksjonen private og svært avgrensa. Likevel var det enno ikkje snakk om at staten skulle trå til med støtteløyvingar. I staden vart Norsk Film A/S danna i 1932 med 40 kommunar som aksjonærar. Trass dårleg med kapital var formålet med selskapet å heilt eller delvis finansiera norsk film, samt å fremma norsk filmindustri. I 1934 bygde Norsk Film A/S filmatelieret på Jar i Bærum.

I 1935 kom den fyrste forma for offentleg finansiering av norsk filmproduksjon. Over halvparten av dei kommunale kinoane påla seg sjølve å betala ei frivillig avgift på 1% av billettinntektene til eit produksjonsfond som skulle gå til spillefilmproduksjon ved Norsk Film A/S. Selskapet produserte fram til 1940 fire spillefilmer, blant dei *Fant* (1937) og *Gjest Baardsen* (1939). Filmene gjekk godt og skapte store namn for m.a. Tancred Ibsen som regissør og Alfred Maurstad som skodespelar.

Krig i Noreg

Under 2. verdskrig freista dei norske nazistane, med hjelp frå tyskarane, å ta kontroll over den norske filmproduksjonen. Det norske folket var ikkje interessert i den tyske propagandaen, men gjekk gjerne på tyske spillefilmer med ”uskuldig” innhald. Makthavarane godkjente mange av dei norske folkelege filmene som vart produsert. Samla vart det produsert fleire filmer i Noreg enn nokon gong tidlegare. Den amerikanske filmen fekk importforbod, men kinobesøket auka likevel gjennom heile okkupasjonstida. Etter krigen låg nazi-styresmaktene att eit ubrukt filmfond på over ti millionar kroner. Fondet var øpptent ved avgift på sal av kinobillettar.

⁴Disen (1997 s. 275).

Staten viser filmengasjement

I 1947 vart Statens Filmråd oppretta. Med ynskje om større ansvar for kvalitet og kultur kom staten for fyrste gong direkte inn og engasjerte seg i norsk filmliv. Bak dette låg det òg eit ynskje om å dempa på eksporten av hard valuta, framfor alt dollar. For etterkrigsregjeringane var filmen viktig som reiskap til å støtta under samlingsideologien omkring gjenreisinga. Særleg vekerevyar og andre dokumentarfilmar kunne oppelda folk til innsats for gjenreisinga som nasjonalt prosjekt. Det vart gitt løyvingar til filmproduksjon og Statens Filmråd hadde som oppgåve å vurdere dei ferdige filmene som kom ut på marknaden. Det vart vurdert kor mykje kvar film skulle få i støtte, og deretter gjort innstilling om dette til Kulturdepartementet. Men denne støtteforma var svært usikker for filmprodusentane. Staten gjekk og inn som aksjeeigar i Norsk Film A/S, i byrjinga berre med B-aksjar. Dette var fyrst og fremst for å vidareføra vekerevyar og opplysningsfilm, som i utgangspunktet var eit initiativ som nazistane hadde teke. Men dette vart òg gjort med ynskje om å støtta den norske filmproduksjonen. Ved å sikra studio og laboratorium vart slik produksjon gjort mogleg.

1950-ordninga

Støtteordninga av 1950 var den fyrste heilskapte offentlege støtteordninga for filmproduksjon her i landet. Ho var svært sjenerøs og fjerna i praksis produsenten sin økonomiske risiko ved å laga film: Gjennom ordninga med refusjonen av "normalkostnader" skulle produsenten få tilbakebetalt like mykje pengar som det var brukt på å laga filmen, så sant beløpet ikkje oversteig det beløp ein gjennomsnittleg film kosta. Det vart og gitt førehandsstøtte til økonomisk risikabel film, og til film av særleg kunstnarisk og kulturell verdi. Her vart særleg barnefilm rekna som støtteverdige.

Under 1950-ordninga kosta mange filmar meir enn kva dei fyrst var godkjente for, og ein fekk ikkje den fullfinansieringa ein hadde hatt som mål. Filmmakarane sin entusiasme forsvann, og i takt med den sank og besøkstala. Støtta vart gitt på grunnlag av kvalitet. Grunna ulike meiningar rundt definisjonen av kvalitet kom det til fleire store diskusjonar (*Selkvinnen*, *Cecilia*). Ordninga opna for det mange meinte var misbruk og spekulasjon i (altfor) gode vilkår. Då det vart snakk om å få ei ny støtteordning, klarte heile 14 filmprosjekt å ordna seg statsstøtte same året.

1955-ordninga

I 1955 gjekk statsstøtta over til ei ordning med meir kommersielt preg og med vekt på kvantitet. Støtta skulle stå i direkte forhold til talet på selde kinobillettar. Den generelle

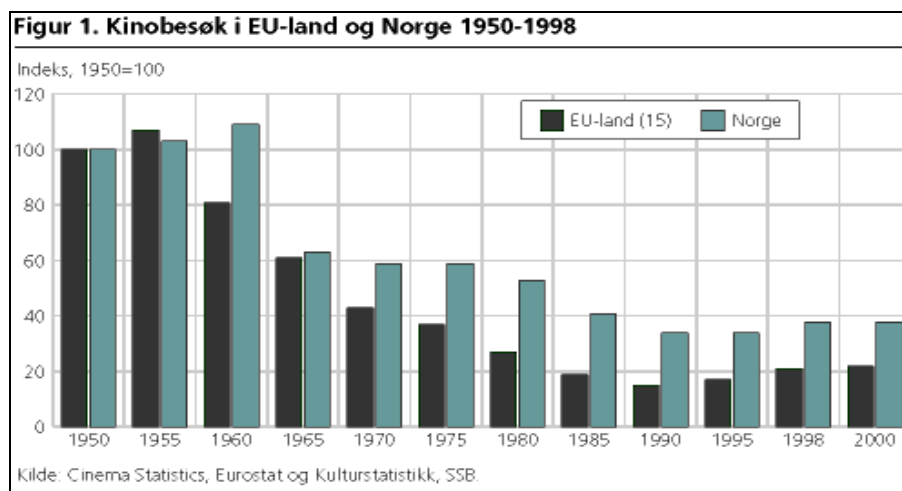
tapsgarantien vart fjerna, og det vart innført krav om eigenkapital i filmene. Me fekk tre ulike støtteformar: billettstøtte, spesiell støtte til filmar av ”særleg kunstnarisk eller samfunnsmessig verdi” og ein statsgaranti på produksjonslån som skulle sikre produksjon av ”vanskelege” filmar. Hovudpilarane frå denne støtteordninga står framleis som grunnkjelettet i støtteordningane av 2002.

Billettstøtta fungerte som ei etterhandsstøtte og kom inn som den kommersielle delen. Støtta skulle fungera som ein bonus til godt besøkte filmar, samstundes som ho skulle oppmuntra til å få fram publikumsvenlege filmar. På same tid ville ein med førehandstøtta sikra ein kunstnarisk og ambisiøs filmproduksjon av eit visst omfang. Dette vart gjort ved å garantera for ei gitt finansiering av kunstnarleg risikable, men viktige, prosjekt.

Men alle var ikkje like fornøgde med statens innblanding i norsk filmliv. Regissør Arne Skouen, som sjølv både regisserte og produserte film, skreiv i sitt ”polemiske essay” *Oppgjør med norsk filmpolitikk*: ”Det kraftige statlig-kommunale innslaget skaper stadig økende avstand mellom filmkunstneren og hans verk” (Skouen, 1955). Sjølv fekk Arne Skouen Oscar-nominasjon for beste utanlandske film med *Ni liv* i 1958.

Fjernsynet kjem

Frå 1960 byrja NRK med regulære fjernsynssendingar og kinoen fekk hard konkurranse. Kinobesøket sank drastisk. I 1960 hadde norske kinoar besøk på 35 millionar, men alt i 1962 gjekk 65 prosent av norske kinoar med underskot, og i 1970 var kinobesøket nær halvert til 18.5 millionar. Dette fråtok kommunane dei store kinoinntektene. Med stigande årlege underskot kravde dei å få fjerna ”luksusskatten” på kinobilletter.

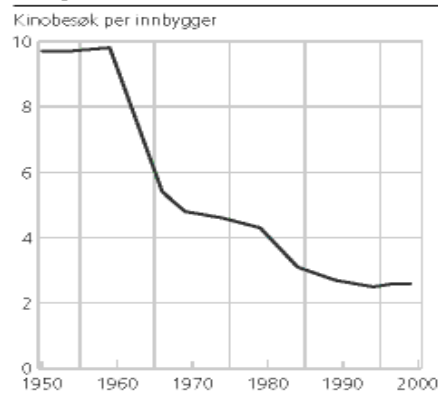


Kjelde: Statistisk Sentralbyrå

Den store nedgangen i kinobesøket kan ein sjå illustrert i to figurar. Figur 1 viser kinobesøket per år i Noreg og i EU. Besøket i 1950 er satt som indeks til 100, og ein ser endringane i forhold til dette året. Kinobesøket i Noreg er stigande fram til 1960, før det fell kraftig mot 1965. I EU-landa byrja nedgangen i kinobesøk å visa seg allereie mellom 1955 og 1960. Dette kjem nok fyrst og fremst av at fjernsynet vart eit vanleg gode på eit tidlegare tidspunkt i EU-landa enn i Noreg. Figur 2 visar nedgangen i kinobesøket per innbyggjar per år. Grovt sett kan ein seia at kinoane i Noreg mista halvparten av besøket sitt i dei fyrste åra etter at fjernsynet kom, og ein ny firedel av besøket då videoen gjorde sitt inntog frå rundt 1980. Mellomperiodane (grovt rekna 1970-1980 og frå 1990 og utover) har vore stabiliseringsperiodar der kinobesøket har lege nokolunde stabilt.

I dei følgjande åra vart fleire kinoar lagde ned, medan nokre av dei private vart underlagt kommunal drift. Fjernsynet overtok rolla som folkeopplysningsorgan. I tillegg fekk folk betra økonomi og fleire fritidsaktivitetar, noko som gjorde at dei brukte mindre tid på kino. Som eit lysande eksempel på at kinoens største epoke no var over, kom brannen av kinoen Colosseum i Oslo i 1963.

Figur 2. Kinobesøk per innbygger i Norge. 1951-2000



Kilde: Kulturstatistikk.

Kjelde: Statistisk Sentralbyrå

1964-ordninga

Filmstøtteordninga vart revidert i 1964, og det vart opna for filmstøtte til meir kunstnarisk ambisiøs film. Den nye støtteordninga auka billettstøtta, og det vart gjort førehandsvurdering av manus og produksjonskalkyle. Verdige filmprosjekt vart plukka ut av det nyetablerte Statens Filmproduksjonsutval. For fyrste gong vart det innført ei form for støtte som skulle gjera det mogleg for produsenten å overleva inntil ein ny film vart satt i gang, samstundes

som det skulle hjelpe med å tiltrekke risikovillig kapital. Denne ”støtta” vart opphavleg kalla ”generalomkostnader” og bestod av aukande prosentsetningar som vart berekna av eigenkapitalen (i dag vert det kalla ”administrative kostnader” og er ein flat sats på 20%). Sjølv omgrepet er misvisande; ”kostnadene” er eigentleg ein fortjenestemargin som det offentlege godkjenner at produsenten reknar inn i budsjettet sitt. Jo meir ein produsent skyt inn av egne pengar, jo høgare fortjenestemargin kan han rekne seg.

I 1964 gjekk Norsk Filmforbund og 44 filmarbeidarar til streik og boikottaksjon mot styringa av Norsk Film A/S. Då dei vart saka året etter, fekk dei utøvande kunstnarane både representantar i styret og sin mann som administrativ leiar for selskapet Norsk Film A/S. No var det kunsten som skulle vera hovudkriteriet ved filmproduksjonen. ”Det avgjørende var å skape viktige filmer; politiske, samfunnskritiske, modernistiske og eksperimentelle. Om disse viktige filmene nådde et stort publikum hadde ikke alltid avgjørende betydning. Det var viktig for filmkunstneren å få laget sin film.”⁵ Vektlegginga av (film)kunsten, og ikkje minst filmkunstnaren, var i tråd med den rådande auteur-ideologien som dominerte filmmiljøa både i utlandet og her heime frå byrjinga på 1960-talet.⁶

Auka statleg engasjement

Nedgangen i kinobesøket gjorde at kommunane ikkje lengre hadde dei store økonomiske fordelane ved å ha ansvaret for kinoane. Stortinget vedtok i 1969 å oppheva luksusskatten på kinobilletter, samstundes som kinoane vart fritakne for den nye meirverdiavgifta.

I 1971 danna kinoane Norsk Kino- og Filmfond, som i utgangspunktet bygde på eit forslag som dei kommunale kinoane sette fram i 1950-åra. Tanken hadde vore å erstatta den direkte finansieringa av norsk filmproduksjon over statsbudsjettet med ein avgift på billettsalet på kino. Men verken staten eller dei private filmdistributørane gjekk med på det opphavlege forslaget, og film- og kinofondet vart eit fond for reine kinotiltak, finansiert av ei frivillig avgift på salet av kinobilletter.⁷

Trass dårleg kinobesøk, vart filmen tatt inn i varmen i det offentlege. Både kinodrifta og filmproduksjonen hadde problem med å overleva kommersielt i den nye situasjonen. No kom dei kulturelle argumenta i forgrunnen, og staten auka engasjementet sitt i filmproduksjonen. Bygdekinoen vart statleg og overført til Statens filmsentral. Vidare fekk

⁵ Jensen (2000).

⁶ Auteur vert ofte nytta om regissørar som gjennom sine filmar innanfor ulike genre beheldt sitt personlege uttrykk.

⁷ Denne avgifta vart lovfesta i 1987 med Lov om film og videogram og sett til 2,5% av billettsalet på kino. I tillegg vart ho utvida til å omfatta omsetjing av video (og seinare DVD). Fondsmidlane vart likevel framleis berre nytta til tiltak på visningssida, jf. forskriftene til lova.

Norsk Film A/S ei opplærings- og utviklingsavdeling; Studieavdelinga. I 1973 var staten sin aksjepost i Norsk Film AS auka til 66 prosent, samstundes som selskapet òg fekk produksjonsmidlar i form av direkte årlege driftstilskot over statsbudsjettet.

Meir stabilitet i produksjonsmiljøa

Under dei fyrste stønadsordningane etter krigen lagde rundt 80% av produsentane berre ein film, medan dette talet sank til 50% under stønadsordninga 1964-68.⁸ I 1970-åra stod Norsk Film A/S for nærare halvparten av all norskprodusert film. Samstundes auka den statlege støtta frå gjennomsnittleg 43% i 1964 til rundt 68% i 1969. Desse tala visar at produksjonsmiljøet var blitt meir stabilt. Likevel var miljøet òg blitt meir avhengig av staten sine støttemidlar for å oppretthalda ein kontinuerleg filmproduksjon.

I 1970-åra vart to tredjedelar av all norsk spelefilmproduksjon finansiert med statsgaranterte lån. Produksjonsgarantiane etter 1964 vart fyrst godkjende etter ei førehandsvurdering av manus og kalkyle. Likevel fekk filmprodusentane no, som under 1950-ordninga, dekkja store delar av dei faktiske kostnadane.

Det finst eit stort unntak frå hovudregelen om den statsstøtta norske filmproduksjonen. *Flåklypa Grand Prix* kom i 1975, og denne privatfinansierte filmen drog så mange til kinoane at nærmare 21% av totalbesøket på kino vart registrert på norske filmar dette året. *Flåklypa* har sett norsk publikumsrekord med rundt 5,2 millionar besøk på kino. Men *Flåklypa* var heller ikkje åleine. I 1975 hadde heile 14 norske filmar premiere, og det gjekk no oppover med norsk film etter dei tunge åra med nedgang i kinobesøket etter at fjernsynet kom.

Misnøye med spelefilmproduksjonsutvalet

Trass at det tilsynelatande såg lyst ut for norsk film, var det ein del misnøye i produksjonsmiljøet. 1964-ordninga fungerte slik at dei fem medlemmane i Statens Spelefilmproduksjonsutval hadde oppgåva med å vurdere kven som skulle få den ettertrakta førehandsgarantien. Utvalet vart kritisert for både å mangla filmkompetanse og for å løyva for små beløp til for mange filmprosjekt.

Trass dette gjorde ordninga det mogleg med tariffavtale og standardhonorar, og ho skapte rom for produksjonsselskap til å ha fleire produksjonar på gang utan å måtte satse alt på den eine store filmen. Dette viste seg igjen ved at dei tre største produsentane; Norsk Film

⁸ Simonsen (1979).

A/S, Teamfilm A/S og EMI-produksjon A/S stod for 75 av dei 99 filmene som hadde premiere i løpet av 1970-åra.

Film som satsingsområde

I byrjinga av 1980-talet fekk me fleire diskusjonar om filmen sine vilkår i Noreg. Kyrkje- og undervisningsstatsråd Einar Førde kom med ei stortingsmelding om "Filmen og samfunnet". Arbeidarpartiet hadde visjonar om film som ei vidareføring av den generelle satsinga på kultur som dei hadde byrja på med reformene av det lokale kulturarbeidet på 1960-talet. I 1983 vart Arbeidarpartiet si filmmelding frå 1981 trekt tilbake av den nye borgarlege regjeringa, og ei ny stortingsmelding låg på bordet. Men hovudkonklusjonen var den same, sjølv om perspektivet på marknaden var tydlegare hjå statsråd Lars-Roar Langslet: "En kontinuerlig spillefilmproduksjon vil også for framtiden kreve en betydelig statlig støtte. Nye inntektsmuligheter og mer effektiv ressursanvendelse vil kunne gi grunnlag for en lavere statlig støtte pr. filmproduksjon. Departementet er opptatt av at støttesystemet fremmer kvalitet, noe som igjen er en viktig forutsetning for at filmene skal nå ut til et bredt publikum;" kunne ein lesa i proposisjonen frå det nye Kulturdepartementet.

Videoen kjem

Heimevideofilmene kom på marknaden på slutten av 70-talet, og på same måte som fjernsynet halverte kinobesøket på 60-talet, gjorde heimevideoen at kinobesøket fekk ein sterk nedgang. I 1975 var marknadsdelen på norske filmar 20,7% og allereie i 1984 var det gått ned til 5,9%. Dette kom og av at norsk film frå 1970-åra og utover 80-talet hadde fått rykte på seg for å vera keisam, tung og handlingssvak.

Men trass minkande popularitet var film framleis eit satsingsområde. Det vart oppretta eit produksjonsfond for kino- og fjernsynsfilm på 10 millionar kroner årleg, og det kom krav om at ein produsent måtte ha 10% i eigenkapital for å få statsgarantiar (produksjonsstøtte). I tillegg kom det òg eit tapsgarantifond som skulle dekke tap for vanskelege/kunstnariske filmar.

Kritikken mot den trauste "idéfilmen" gjorde at det vart satt større krav til manus.⁹ I 1985 vart Statens Studiesenter for Film oppretta, og det vart arrangert kurs i manuskriptarbeid og filmdramaturgi.

⁹ På 1970-talet vart det produsert mange filmar ut frå idéen om "filmkunst for filmkunstens skyld".

Barnefilm

Allereie under støtteordningane i 1950 hadde barnefilmen hatt særlege vilkår, men då barnefilm ofte var mindre lønsam, var det ikkje like attraktivt å produsera slik film.

I 1988 vart billettstøtta for barnefilm auka frå 55 til 100 prosent. Dette tydde på at staten no gav ei krone i støtte for kvar krone motteken i billettinntekt til barnefilm, mot 55 øre for kvar billettkrone tidlegare. Billettstøtta til annan film vart ståande på 55%. Den nye støtta gjorde utslag i at det vart ei auke i barnefilmproduksjonen med tre-fire titlar per år.

Skattelette og endringar i støttebeløp

Det å få tilgang til risikokapital har alltid vore eit dilemma innan filmproduksjon, men frå 1984 kom det nye reglar som gav skatteutsetjing til private investorar om dei sette pengar i risikable filmprosjekt. Noreg hadde no relativt gunstige støtteordningar og skattefordelar. Dette trakk til seg utanlandske produsentar, men resulterte i ei rekke mislykka filmar. Etter nokre år stramma Finansdepartementet inn skattereglane. For at produsentar no skulle få produksjons- og billettstøtte la Kulturdepartementet større vekt på krava til norsk språk og norsk majoritetskapital. Det kommersielle fokuset som kommandittfinansieringa hadde brakt med seg og dei nye støtteendringane som avløyste denne ordninga, førte til ei nyorientering i norsk filmproduksjon og ein ny giv for norske filmar som retta seg mot eit breitt og stort kinopublikum.

Ved slutten av 1980-talet gjekk det godt for norsk film, og mange stilte seg uforståande då statsbudsjettet i 1990 kom med kutt på 10 millionar kroner i løyvingane til filmformål. Men det skjedde og andre ting rundt støtteordningane. Produksjonsutvalet hadde i 40 år bestått av ein komité frittstående ekspertar, med ein konsulent i departementet som sekretær og saksbehandlar. I 1992 vart komiteen erstatta av ein spelefilmkonsulent i Norsk filminstitutt som ikkje berre skulle avgjera kven som skulle få støtte, men og følgja prosjektet frå idé til premiere. Direktøren i Norsk Film A/S og direktøren i det nyoppretta AV-fondet (sjå nedanfor) fungerte òg som spelefilmkonsulentar. Året etter vart den same ordninga gjeldande for kortfilm.

Organiseringa av forvaltningsorgana for støttetildeling

I 1994 opna Vestnorsk Filmsenter i Bergen og frå Kulturdepartementet vart støtta no fordelt av tre statlege forvaltningsorgan; Norsk Filminstitutt, Audiovisuelt produksjonsfond (AV-fondet) og Norsk Film AS. Formålet med denne tredelinga av produksjonsstøtta var å skapa større breidde i utvalet av prosjekt og større repertoarfridom. Seinare har denne tredelinga

vorte kritisert for at forvaltningsorgana for det meste finansierte dei same filmene, i staden for å dyrka sin eigen programprofil.

Men det vart og opna for nye støtteformer. Frå 1993 fekk Noreg gjennom EØS-avtalen tilgang til EU sitt støtteprogram for den audiovisuelle industrien; MEDIA.¹⁰ Andre moglegheiter for finansiering var gjennom Nordisk film- og TV-fond og Eurimages. Eurimages er eit samproduksjonsfond under Europarådet. (Sjå meir om dette i avsnitt 5.3.2). I 1997 vart den lenge etterlengta utdanningsinstitusjonen, Den norske filmskolen, opna. Trass tilbakegangen i støttebeløpa til filmformål, viste likevel Åse Kleveland i Kulturdepartementet, i Stortingsmeldinga tre år seinare, eit ynskje om ei satsing på filmområdet for film som norsk kulturberar.

I 1998 låg den samla norske filmstøtta på om lag 150 millionar kroner. Av desse gjekk rundt 20 millionar til manuskript- og prosjektutvikling, kortfilmproduksjon og produksjon og drift ved dei regionale filmsentera i Honningsvåg og Bergen. Resten av støttebeløpet vart gitt som førehandsstøtte og billettstøtte til spelefilmproduksjon. Begge støttetypene vart tekne frå same pott. (Sjå nærare forklaring i avsnitt 5.3.1). Om ein film fekk stor publikumssuksess ville dette samstundes få negative konsekvensar, i form av reduserte tilskot til nye produksjonar. Dette vart fyrste gong aktuelt då filmen *Solan, Ludvig og Gurin med reverompa* sette ny publikumsrekord i 1988. Denne filmen fekk då utbetalt så mykje i billettstøtte at den minska støttemidla som var tilgjengelege for seinare filmproduksjon.

Norsk film; ikkje konkurransedyktig nok

I andre europeiske land kunne kinobesøket på 1990-talet nå opp i ei oppslutning på rundt 20% av totalbesøket på nasjonale filmar, medan me i Noreg hadde eit mykje lågare besøk. Norske filmar oppnådde 6,8% av totalbesøket i 1996 og 5,6% i 1997. Det var bl.a. bekymringa for at norsk film ikkje klarte å ta opp konkurransen med utanlandske filmar som i 1998 fekk Kulturdepartementet til å gje Ernst & Young Consulting oppdraget med å gjennomgå støtteordningane til norsk film. Året etter låg rapporten klar, og han konkluderte med at norsk filmproduksjon var for lite effektiv i forhold til den i Sverige og Danmark. Me hadde høgare kostnader og støttegrunnlag, men lågare marknadsdelar og publikumsbesøk. Rapporten vart sterkt omdiskutert og skulda for å ha vurdert norsk spelefilmproduksjon utifrå eit konsekvent

¹⁰ Dette er eit akronym av det franske namnet "Mesures pour l'Encouragement de la Développement des Industries Audiovisuelles". Tiltak for å oppmuntra (eller styrka) utviklinga av den audiovisuelle produksjonsindustrien.

bedriftsøkonomisk perspektiv. Men det som var klart var at staten sine tilskot til spelefilmproduksjon ikkje var tilfredstillande og at ei omlegging måtte til.

Tabell 1. Statens samla løyvingar til filmformål 1999-2003 (NOK)

År	NOK
1999	151 765 000
2000	135 168 000
2001	194 173 000
2002	227 449 000
2003	234 100 000

Kjelde: Kulturdepartementet

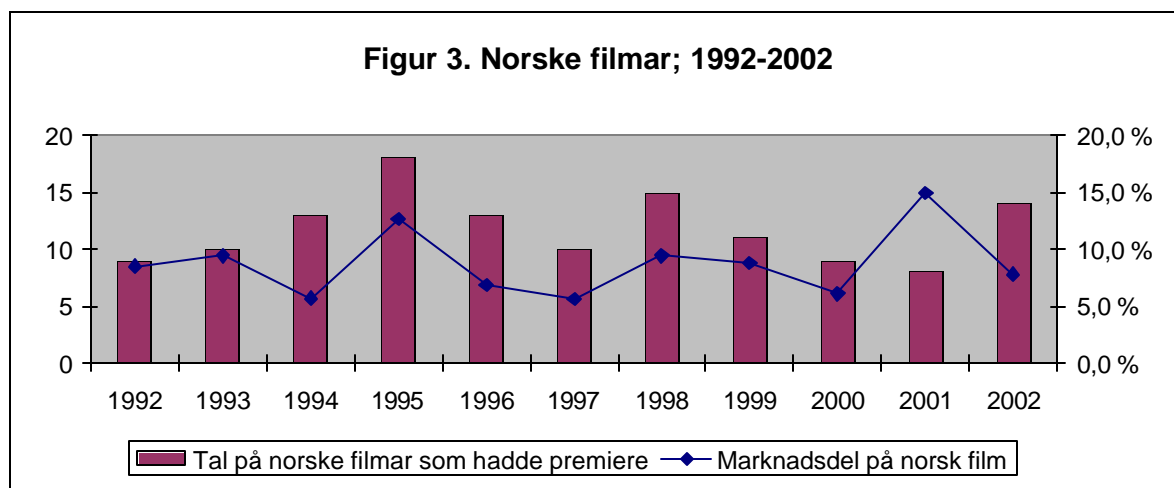
Store endringar i filmpolitikken

Stortinget gav brei støtte til Regjeringa sitt forslag i statsbudsjettet for 1999, som gjekk ut på å opprette Norsk filmfond og nyskapninga Norsk filmutvikling. Norsk Film AS vart lagt ned etter nærmare 70 år som filmprodusent og 30 år som statsbedrift. Kulturminister Ellen Horn sa at sjølve drivkrafta bak endringane var auka aktivitet, kvalitet og publikumsopplutnad. Ein ville ha større ansvar og fridom i filmbransjen og det var ikkje berre det forvaltningsmessige som vart endra. Ein gjekk bort frå ei kunstorientert støtte til ei meir industrielt inspirert støtte til filmprodusentar og produksjonsselskap. Sjølv om det stadig har skjedd mindre endringar i det norske filmstøttesystemet, er endringane i støtteordninga av 2002 den største sidan 1964.

Frå regjeringa fekk filmfondet vidare støtte i form av ei auke i løyvingane til filmproduksjon. I 2002 fekk Norsk Filmfond 217 millionar kroner til disposisjon. I tillegg er TV2, for å få konsesjonsløyve, pålagt å betala ei avgift på 25 millionar årleg til filmfondet og denne skal primært nyttast til fiksjonsprogram til fjernsyn.¹¹ Ovanfor i tabell 1 kan ein sjå illustrert den sterke auka i statleg støtte til filmproduksjon dei siste åra.

¹¹ Då NRK er ein statleg TV-kanal vert avgifta sett på som allereie dekkja av det staten til einkvar tid gjev til filmformål.

1990-åra var heller dårlege år for norsk film. Men så snubla me over dørstokken til det nye tusenåret, og allereie i 2001 kunne me nytta det faktum at norske filmar drog nær 1,8 millionar besøkande til kinoane og at marknadsdelen av kinobesøket låg på heile 15%.



Kjelde: Norsk Filmfond, Bergens Tidende og Film & Kino (2002)

Av figur 3 ser ein at den årlege marknadsdelen på norsk film i stor grad kan sjåast i samanheng med talet på norske filmar med premiere same året. Eit unntak er året 2001, då det berre var premiere på 7 norske filmar, men likevel ein marknadsdel på norsk film på 14,9%. Dette kan forklarast ut frå at det i 2001 var tre filmar som vart svært populære og som drog uvanleg mange til kinoane. *Elling*, *Hefdig og begeistret* og *Det største i verden* fekk eit samla besøk på over 1,5 millionar.¹²

¹² Etter tal frå Film & Kino (2001) hadde desse 3 filmene i Noreg pr. 31.12.01 eit samla besøk på 1 558 693.

Kapittel 4

FILMMARKNADEN

Heilt frå ein film er i idéfasen med manusutvikling, og fram til den er ute på kino og video/DVD, har han gått gjennom ei rekkje utviklingsstadium og blitt handsama av ulike aktørar i filmbransjen. I dette kapittelet skal me sjå nærare på dei ulike ledda ein film går gjennom og kva rolle desse ledda spelar.

4.1 BRANSJESTRUKTUREN

Det er vanleg å rekne med tre hovudledd i filmens verdikjede; filmproduksjon, distribusjon og kinodrift. Normalt vil ein kunne seia at ein vellukka film er ein film der alle ledd i den økonomiske verdikjeda er vinnarar.

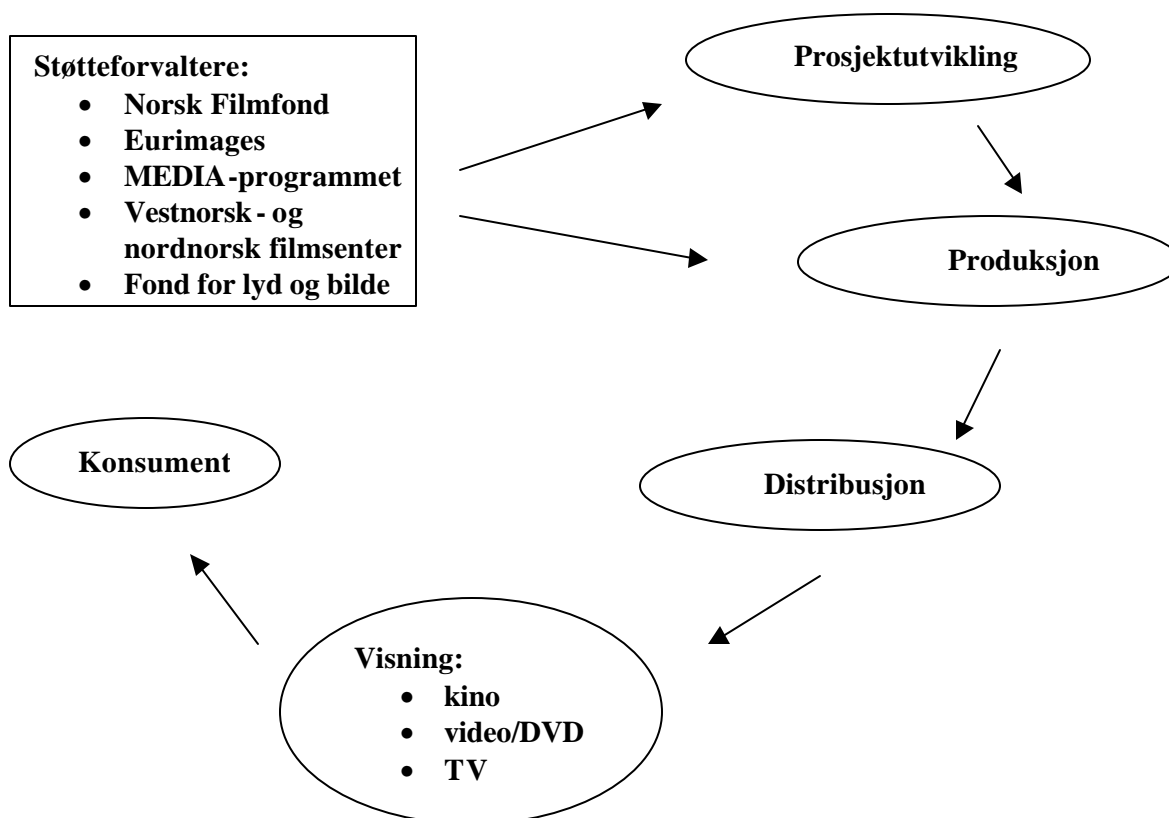
Ein studie gjort av EU-kommisjonen (2002) viser at filmmarknaden er i ferd med å endra seg radikalt i Europa. Det er sterke tendensar til større vertikal integrasjon,¹³ og særleg når det gjeld distribusjon vert det stadig færre og større aktørar som opererer i marknaden. I Norden står kampen om marknadsmakt mellom selskap som Schibsted, Bonnier og Egmont i tillegg til dei store Hollywood-selskapa. Desse aktørane freistar å kontrollera tilgangen på varer gjennom eigarskap eller alliansar med produksjonssida i Noreg. Ein film er avhengig av alle ledda i verdikjeda. Til dømes må ein film normalt ha ein intensjonsavtale med ein distributør for å få tildelt produksjonsstøtte ved Norsk Filmfond. Eit vertikalt integrert selskap vil på den måten kunna la ein film gli lettare gjennom ledda i verdikjeda, fram til kinovisning og distribusjon på video/DVD og slik oppnå innsparingar på dei ulike ledda, samstundes som dei får stordriftsfordelar ved å ha mykje aktivitet i kvart enkelt ledd.

Figur 1 visar samanhengen mellom fleire ledd i verdikjeda. Prosjektutvikling er eit ledd det vert lagt større vekt på no enn tidlegare. I tillegg vert det og tildelt meir pengar til

¹³Dvs. tilfeller der same eigarkonstellasjon har kontroll over fleire ledd i verdikjeda innan ein bransje. Eit døme innan filmbransjen er eit selskap som produserar og distribuerar ein film og som så eig kinoen som visar filmen, og kanskje i tillegg og eig avisar som meldar filmen.

dette området. Både privatpersonar og etablerte produksjonsselskap står for produksjonsutvikling i Noreg.¹⁴

Figur 1. Oversikt over verdikjeda i filmbransjen



I dette kapitlet kjem eg i hovudsak til å sjå på dei tre ledda produksjon; distribusjon og kinodrift (innanfor visningsleddet). Film på video/DVD og på fjernsyn kjem eg tilbake til seinare i oppgåva. Mottakar av det endelege produktet er konsumenten, og eg ser på konsumenten si rolle i verdikjeda. Under finansieringsdelen går eg inn på dei ulike støtteforvaltningsorgana som norske filmprodusentar og distributørar har å forholde seg til.

¹⁴ Ernst & Young (1999)

4.1.1 Produksjon

Produsenten si rolle varierar mellom land og filmar. Likevel kan ein normalt seia at oppgåva er todelt: På den eine sida har produsenten ansvaret for utviklinga av prosjektet. Denne prosessen har klare kunstnariske trekk då produsenten må samarbeida med manusforfattar og regissør om utviklinga av ”konseptet” for filmen. Ei viktig side ved denne utviklinga er å tilpassa dei kunstnariske ambisjonane til ei realistisk praktisk-økonomisk ramme. På den andre sida skal produsenten òg stå for sjølve produksjonen av filmen, og han har difor hovudinitiativet når det gjeld det finansielle, det juridiske og det tekniske. Normalt vil ein kunne seia at ein filmprodusent er den som tek risikoen og som er hovudansvarleg når ein film skal produserast.

Konkret er ein produsent ansvarleg for:

- utviklinga av manuskript
- å skaffa finansiering, regissør og casting
- opprettinga og utøvinga av budsjett
- avtalar med distributør og ev. salsagent
- vidare sal av filmen (og kalla ”sekundærrettigheter”; video, DVD, fjernsyn osv.)

Som filmprodusent har ein mange aktørar å forholde seg til. Kampen om pengar til filmproduksjon er hard og alle kjempar om dei same offentlege støttemidla.

I Noreg er det vanleg at ein produsent har eit produksjonsselskap i ryggen. Innan spelefilm er det ca. 30 registrerte produksjonsselskap, men mange av desse er ”sovande” selskap. Ernst & Young-rapporten kan visa til at det i perioden 1994-97 berre var 25-30 uavhengige produksjonsselskap som mottok produksjonsstøtte.¹⁵ Ut frå dette peikar rapporten på at mange av produsentane berre fekk støtte ein gong i perioden, noko som igjen indikerar svak kontinuitet hjå produsentane. I 2001 vart det registrert 16 aktive produksjonsselskap i Noreg, dvs. selskap som har produsert minst ein spelefilm dei siste 3 åra.¹⁶ Likevel er det fleire av desse selskapa som ikkje utelukkande driv med spelefilm, men som til dømes òg må laga reklamefilm for å kunna overleva i bransjen. Éin stor filmsuksess vil ikkje nødvendigvis garantere for kontinuiteten til eibedrift. Det er ynskjeleg å auka kontinuiteten til norske produksjonsselskap. Om eit selskap kan ha fleire filmprosjekt under arbeid på same

¹⁵ Ernst & Young (1999).

¹⁶ Norsk Filminstitutt (2002).

tid, vil dette minske den samla risikoen. Bedrifta vil då betre kunna takla situasjonen om eit prosjekt skulle mislukkast. I mange tilfeller klarar eit produksjonsselskap seg med få fast tilsette. Dei leigar inn prosjektmedarbeidarar og korttidstilsette frilansarar i tider med stor produksjon.

Ein annan fordel ville vera om det norske filmproduksjonsmiljøet fekk eit større samarbeid med TV-selskap. Reklame og fjernsyn gir til dømes nyttig arbeidserfaring til manusforfattarar og regissørar; erfaring som seinare kan nyttast i filmar. Ein stor forskjell mellom USA og Europa ligg i at mange amerikanske produsentar klarte å omstilla sine kostnadskrevjande studio frå film- til fjernsynsproduksjon då fjernsynet tok over som det viktigaste biletmediet på 1950- og 60-talet. Dette er ein av grunnane til at amerikansk filmproduksjon fekk mildare medfart enn filmindustrien i andre land då fjernsynet kom. Andre land i Europa har òg ei tettare integrering mellom film og fjernsyn, som til dømes i Frankrike, der myndigheitene brukar konsesjonsvilkåra til å påleggje fjernsynskanalane å investera opptil 15% av omsetninga si i filmproduksjon.¹⁷

4.1.2 Distribusjon

Ein distributør står ansvarleg for å få ein film ut på marknaden; han er grossisten i kjeda fram til forbrukaren. I Noreg er det direkte kontakt mellom distributør og produsent. Skal filmen i tillegg distribuerast til den internasjonale marknaden, vil produsenten normalt operera gjennom ein salsagent, som sel filmen til distributørar utanlands.

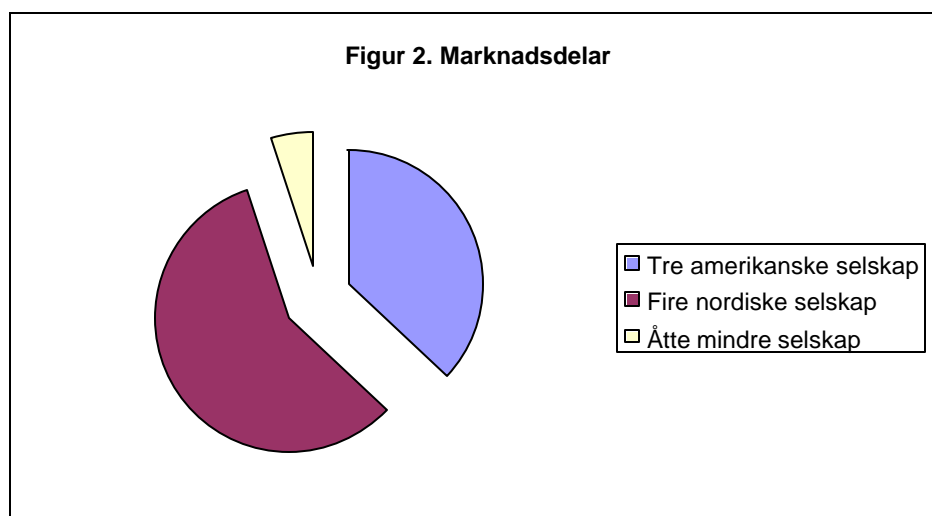
For å få størst mogleg avkastning vil ein distributør freista å velja dei riktige filmene for distribusjon. Om distributøren kjem tidleg inn i biletet, vil det ofte vera aktuelt med gjennomlesing av manus for å få ein idé om filmen. Om filmen allereie er under produksjon, vil distributøren normalt verta vist ein promo-reel, som er eit 5-10 minuttars utdrag av opptaka som så langt er gjort av filmen. Vidare vert og budsjett, potensielt publikumsbesøk og lanserings- og reklamekostnader vurdert. Når distributøren har fått tilstrekkeleg med informasjon om filmen og i tillegg er interessert, vil han kunna leggja inn bod på den. Når ein distributøren så gjer ein avtale med ein produsent tek han over ansvaret for filmen i forhold til lansering, kontakt med media, kinoavtalar, produksjon av promoteringseffektar etc. I tillegg er det normalt at distributør betalar inn ein minimumsgaranti til produsent når avtalen vert

¹⁷ Aas (2003).

inngått. Ein slik garanti fungerer som ei investering i filmen. Når filmen byrjar å tena inn pengar på filmleige, vil distribusjonsselskapet fyrst få dekka denne investeringa før innteninga vert delt med produsent.

Då filmen kom til Noreg, vart leveransen av den enkelte film ordna av tilfeldige, omreisande agentar som kjøpte filmene direkte frå produsentane. Men då produsentane i åra 1906-08 la om frå sal til utleige av kopiar, vaks det raskt fram spesialiserte firma som dreiv med filmutleige til kinoane. Dette skjedde fyrst i Frankrike, så i Danmark og deretter i Tyskland, Sverige og USA. Medan denne type firma i utlandet normalt var knytt til produsentselskap, vart dei norske utleigebyråa, som starta frå 1908-09 og utover, etablert med nære band til filmvisning og kinodrift.¹⁸

Framleis er den amerikanske dominansen stor på distribusjonssida i Noreg. I figur 2 kan ein sjå at i 2002 hadde tre amerikanske distribusjonsselskap til saman ein marknadsdel på nærare 36,9%, fire nordiske selskap stod for 58,2% og åtte mindre selskap delte 4,9%.¹⁹



Innanfor Noreg skjer det raskt store endringar når det kjem til kva distribusjonsselskap som har dei største marknadsdelane. Dette kjem av at det vert distribuert så få filmar i Noreg, at om eit selskap eit år distribuerar to-tre filmar som gjer det særst godt, vil han straks få ein høg

¹⁸ Disen (1997).

¹⁹ Aas (2002).

marknadsdel. I 2001 hadde til dømes dei amerikanske selskapa nærare halvparten av marknaden.

Frå etterkrigstida og fram til midten av 80-talet vart det distribuert over 300 filmar årleg i Noreg. På byrjinga av 80-talet vart særleg video populært. Det resulterte i at produsentane ofte kunne krevja at distribusjonsselskapa distribuerte ein film til både kino og video, sjølv om ein distributør i utgangspunktet berre var interessert i videodistribusjon. Men på slutten av jappetida kom det til nedgangstider, mange videohandlarar gjekk konkurs og dermed sank og tala på filmar som vart tilbode kinoane. Rundt 90-talet stabiliserte talet på distribuerte filmar seg til om lag 200 årleg, og dette tilsvarar talet på filmar som ei større kinobedrift tradisjonelt vil nytta i året.

Fram til år 2000 hadde dei kommunale kinoane ein sikringsventil mot denne situasjonen. Kommunenes Filmcentral (KF) vart opphavleg danna med deltaking frå 50-60 kommunar i 1917. I tillegg til å halda distribusjonskostnadane nede skulle selskapet skjerma kinoane i tilfelle dei private utleigeselskapa ville innføra kollektiv boikott. Men i 2000 mista KF kontraktane med produksjonsselskapa Buena Vista (Disney) og Fox som var to av deira største samarbeidspartnarar. Både Buena Vista og Fox etablerte eigne distribusjonsselskap i Noreg. I dag står Kommunenes Filmcentral igjen som eit lite enkeltmannsføretak, og kinoane er utan sikring mot prispress frå filmleverandørane.

Medan det finst fleire hundre små filmdistributørar i Europa, er det sju store i USA. Vidare ser den amerikanske filmindustrien på Europa som ein eksportmarknad, medan den europeiske filmbransjen ser på den europeiske eksportmarknaden som oppdelt i dei einskilde landa. Etter tal frå Det europeiske audiovisuelle observatoriet, ein forskingsinstitusjon under Europarådet i Strasbourg, hadde europeiske filmar 6,0% marknadsdel i USA i 2001, medan amerikansk film i Europa (dei 15 EU-landa) hadde ein marknadsdel på 64,2%.²⁰

Det er vanskeleg å stansa presset frå den amerikanske filmindustrien, som sidan 1920-talet har hatt ein dominerande posisjon i den europeiske marknaden, særleg sidan det ikkje finst eit større, integrert europeisk distribusjonsapparat. Likevel er det i Europa no klare tendensar til sterkare vertikal integrasjon på distribusjonssida.

Ein bør og trekkje fram at distribusjonsselskap både i Europa og i Noreg dei siste åra har blitt flinkare til å investera pengar direkte i filmproduksjon. I tillegg til at dette tel positivt for produsentane når dei skal finansiera prosjekta sine, ligg det her òg klare fordelar for

²⁰ Film and Home Video (2002).

distribusjonsselskapa, då slike investeringar normalt vil sikra dei distribusjonsrettane til filmene dei investerar i.

4.1.3 Kinobransjen i Noreg og filmleigeavtalen

Dei kommunale kinoane har lenge stått for hovuddelen av kinobesøket i Noreg. Fram til midten av 1900-talet hadde dei meir enn 90% av kinobesøket. Men privatisering i marknaden førte til at besøket på dei kommunale kinoane var nede i 86% i 2001.²¹ Om ein skal sjå på kor mange kinoar det er i Noreg i dag, må ein fyrst forklara kva ein meiner med kino. Ein kan definera ein kino som talet på salar, talet på anlegg eller talet på kinobedrifter. Til dømes er Bergen kino éin bedrift med 2 kinoanlegg og 14 salar. Om ein vel å nytta definisjonen på kinoar som kinobedrifter, har me i Noreg 145 kommunale kinoar og 79 ikkje-kommunale kinoar. Samanlagt er det altså 224 kinoar i Noreg. I tillegg kjem Bygde kinoen som visar film på 203 plassar i Noreg.²²

I Noreg har dei kommunale kinoane i nærare 50 år hatt ein innkjøpsavtale som vert kalla filmleigeavtalen. Denne skal sikra kinoane tilgang på film til ein rimeleg pris og eit kvalitetsmessig godt og breitt filmrepertoar, spesielt med omsyn til dei minste kinoane. Slik det fungerer no er kinoane delt i grupper etter kor mykje besøk dei har, og kvar gruppe betalar så ein prosentdel i filmleige av billettinntektene. I regel vil dei minste kinoane betala ein fjerdepart, dvs. rundt 25% medan dei største kinoane betalar 39%.²³ Det er Film og Kino som representerar landet sine kommunale kinoar og forhandlar filmprisane med dei private filmimportbyråa. Det einaste unntaket er Oslo Kinematografer som trakk seg ut frå filmleigeavtalen i byrjinga av 2002, då dei meinte at dei ville klara å forhandla fram betre prisar på eige hand. Samstundes klaga Oslo Kinematografer avtalen inn til EFTA sitt overvåkingsorgan ESA. ESA har allereie tatt standpunkt til avtalen og meiner at den er ulovleg. Kino er forretningsdrift og avtalen strir dermed mot EU sine påbod om fri konkurranse. Film & Kino har sendt inn ein søknad om unntak frå konkurransereglane i EU for å oppretthalda filmleigeavtalen. Sidan oslokinoane meldte seg ut av filmleigeavtalen, har

²¹ Aas (2002).

²² Bygdekinoen vert styrt av Film & Kino. I tillegg til billettinntektene vert Bygdekinoane finansiert med 4-5 millionar kroner årleg frå det fondet som Film & Kino styrar i medhald av Lov om film og videogram frå 1987. Inntektene til dette fondet vert kravd inn av Film & Kino og består av ein avgift på 2,5% på kinobillettar og 3 kroner per. transaksjon (leige/sal) av video/DVD. Samla har fondet ein pott på ca. 30 millionar kroner årleg.

²³ Storleiken på kinoane avgjer ikkje berre storleiken på filmleiga dei må betala, men og rekkjefølgja for når kinoane skal få dei nye filmene til oppsetting.

dei ikkje åleine klart å pressa ned leigeprisane, og dei har hatt høgare prisar enn tidlegare. Dermed ser det ut som om filmleigeavtalen har vore til fordel òg for dei store kinoane. Generelt er den filmleiga norske kinoar betalar heller låg samanlikna med andre land, noko som tydar på at filmleigeavtalen har lukkast i å halda prisane nede for norske kinoar.

Alt tyder på at filmleigeavtalen i noverande form ikkje kjem til å få vidare verke når ESA tek den endelege avgjerda. Det vert jobba hardt for å finna alternativ til filmleigeavtalen. Film & Kino håpar på å få til ein liknande avtale som tilgodeser dei minste kinoane. Dette kan vera mogleg å få til med den grunngjeving at dei minste kinoane ikkje vil overleva i ein konkurranseprega marknad og dermed kan gå under kategorien kulturinntak. Fram til ESA kjem med svar på søknaden har norske kinoar ein mellombels dispensasjon til å nytta filmleigeavtalen. Om avtalen skulle opphøra, meiner mange at det vil gå hardest ut over dei minste kinoane i Noreg. Då berre 12-14 av dei største kommunale kinoane går med overskot, er det fare for at mange vil trenga støtte frå kommunane for å halda fram med drifta. I dag får dei kommunale kinoane årleg rundt 60 millionar kroner i støtte.

Utan filmleigeavtalen regulerar marknaden prisane. Ein kan spørja seg om det er så sikkert at dei minste kinoane ikkje vil overleva i marknaden utan filmleigeavtalen. I tilfelle avtalen vert oppløyst, vil kvar kino i byrjinga forhandla med kvart enkelt byrå. Mest sannsynleg vil det danna seg uformelle reglar og kategoriseringar av film og kinoar. Samstundes kan ein og tenka seg at distributørane vil operera med ulike prisar til ulike typar kino. Dei største kinoane er avhengige av å ha eit visst repertoar på plakaten, og vil difor ha ein meir prisuelastisk etterspurnad enn dei minste kinoane.²⁴ Dette førar til at dei største kinoane vil vera villige til å betala ei høgare filmleige enn dei små. På same måte vil distributøren vera klar over dei minste kinoane sine betalingsvanskar (elastisk etterspurnad) og difor tilby dei lågare prisar då dei mest sannsynleg heller vil leiga ut filmen til små kinoar for ein låg pris enn ikkje i det heile tatt. Likevel vil dette vera avhengig av distributørens kostnader ved å leiga ut filmen. Filmleigeavtalen inneheld av denne grunn ei ”minsteleige” som skal sikra distributøren ei minimumsinntekt frå kvar oppsetjing, slik at han har dekning for faste kostnader ved i det heile å ha ein film til utleige. Eit resultat av ei oppløysing av filmleigeavtalen kan dermed verta at dei store kinoane framleis må betala ei høgare filmleige enn dei små kinoane. Truleg vil dei store kinoane få størst auke i filmleige i forhold til tida under filmleigeavtalen, slik tendensen er i utlandet.

²⁴ Jo meir uelastisk etterspurnad ei vare har, jo mindre vil etterspurnaden endra seg ettersom prisen endrar seg.

Filmleiga er ein bestemt prosentdel av billettinntektene. Frå kinoen får distributør kvar veke tilsendt ein rapport over kor mykje filmen har spelt inn (ei kinoveke er fredag til torsdag). På grunnlag av dette reknar distributøren ut kor mykje han skal ha i filmleige og fakturerar dette til kinoen. Kinoen er dermed pliktig til å betala den prosentvise leiga kvar veke med ein betalingsfrist på 14 dagar (30 dagar for dei minste kinoane). Grunnen til at utbetalingane skal skje raskast mogleg, og for kvar veke, er at byråa vil ha rente inntektene på dei beløpa filmane spelar inn.

Filmleiga som ein distributør får inn, skal delast med produsenten og det vert forhandla om kor høg ”splitten” (fordelinga av leigeinntektene) skal vera. Denne varierar då det for kvar film vert gjort særskilde avtalar. Har til dømes ein produksjon fått lanseringsstøtte frå Filmfondet eller Film & Kino, vil distributøren få lågare utgifter til lansering, og splitt delen for produsenten vert høgare. Når det gjeld dei største amerikanske produksjonane, som til dømes Disneys filmar og *Ringenes herre*, vil distribusjonsavtalar vera svært attraktive og ein produsent kan i enkelte tilfeller krevja opp mot 90% av filmleiga.

I dei seinare åra har det som nemnt vorte meir vanleg at distributørar investerer større beløp i filmar. Investeringa går då inn i eigenkapitalen til produksjonen. Dette er ein måte for ein distributør å sikra seg distribusjonsrettar på. Jo meir ein distributør investerar på produksjonsstadiet, jo meir kan han redusera produsenten sin del av splitten for rettार på kino, video og DVD. Når ein distributør investerar, kan han i nokre tilfeller fungera som medprodusent. Han kan òg leggja inn eit beløp i eigenkapitalen som ein minimumsgaranti. Legg han til dømes inn ein million kroner, fungerer dette som ein førehandsrett/førehandskjøp. Når filmen byrjar å tena inn pengar, vil distributøren fyrst krevja attendebetalt investeringsbeløpet. Deretter vil det verta avtalt ein splitt del for resten av innteninga.

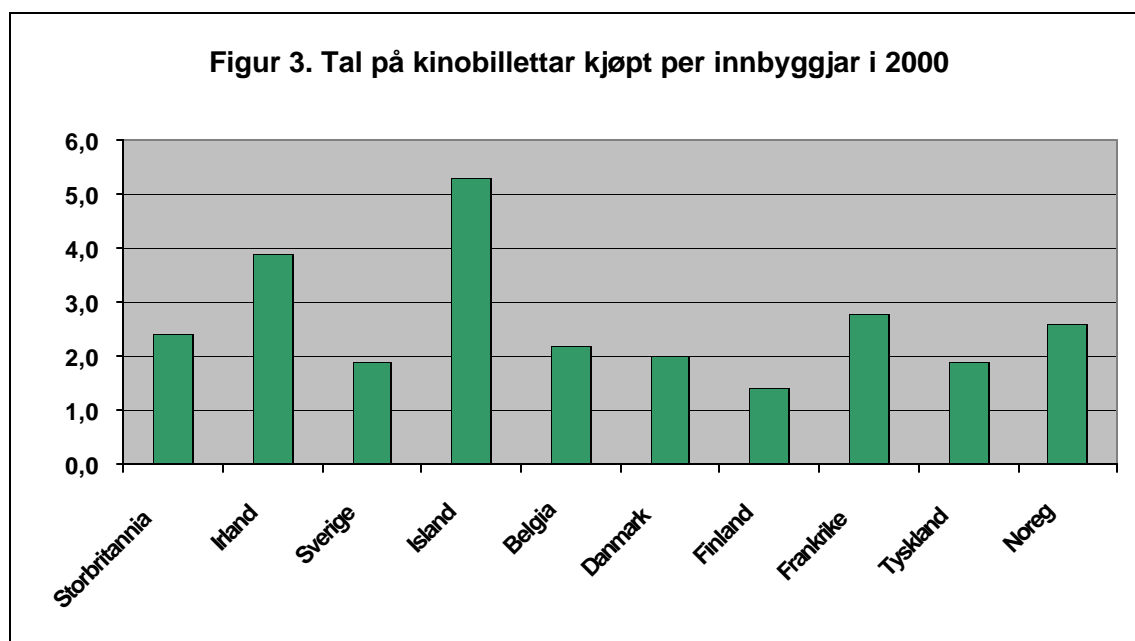
4.1.4 Konsumentane

Den overordna målsetnaden med filmproduksjon er å nå ut til eit publikum. Det er konsumentane som står for etterspurnaden og er det stor nok etterspurnad, kjem det normalt eit tilbod. På mange måtar kan ein seia at det er konsumentane som har den endelege makta over kva filmar som vert sett. Men sjølv om konsumentane ofte vil ha klare meiningar om kva film dei ynskjer, vil produsent og regissør kunne koma konsumenten i forkjøpet og gje han

noko ”han ikkje visste han ville ha”. Samstundes er dagens konsumentar sterkt påverka av reklame. Særleg amerikanske filmprodusentar nyttar store pengesummar på filmlansering. Likevel skal ein ikkje undervurdera konsumenten som eit rasjonelt vesen som tek sjølvstendige val når det kjem til kva filmar han vel å sjå. I tillegg vil konsumenten stadig endra vanemønsteret sitt, så det gjeld for heile filmbransjen å halda auga opne og satsa rett ved val av filmprosjekt.

Kva som avgjer konsumentane sin etterspurnad kan og vurderast ut frå ulike faktorar som

- aldersdemografi; særleg delen av unge i befolkninga
- inntekt per innbyggjar
- billettpris på kino
- fritidstilbod
- kinotilbod (tilgang)



Kjelde: Den Europeiske Kommissjonen.(2002, s. 43)

Normalt går ein ut frå at unge går mykje på kino. I figur 3, som visar tal på kinobilletter kjøpt per innbyggjar, ser den demografiske faktoren ut til å ha mykje å seia. I Irland og Island er talet på unge under 25 år over 40%, og ein ser i figuren at desse landa har svært høge

kinobesøk per innbyggjar. I Noreg utgjer aldersgruppa under 25 år ca. 32% av Noregs befolkning og ein ser at besøket per innbyggjar er forholdsvis høgt.²⁵

Sjølv om dei unge normalt er dei mest trufaste kinogjengarane, kjem det innimellom nokre filmar som klarar å dra fleire aldersgrupper til kinoane. *Kristin Lavransdatter* (1995), *Heftig og begeistret* (2001) og *Elling* (2001) er gode norske eksempel på dette. Det er normalt filmar som klarar å mobilisera dei aldersgruppene som ikkje har vane for å gå på kino som medverkar til at me får eit godt norsk kinoår.

Når det gjeld dei andre faktorane tel dei fleste positivt i Noreg; me har generelt eit høgt inntektsnivå, billettprisane er overkomelege for dei fleste, og me har normalt godt med fritid. Tilbodet er mindre godt på landsbygda enn i byane, men dei fleste nordmenn har likevel kinotilgang.

²⁵ Prosenttalet for denne befolkningsgruppa er frå egne utrekningar basert på tal frå Statistisk Sentralbyrå. Tala er frå 2002.

Kapittel 5

FILMØKONOMI

Som det kom fram tidlegare er ikkje filmproduksjon berre kunst, men òg langt på veg industri. Dei økonomiske rammene rundt dagens filmproduksjon er avgjerande for kva filmar som vert produsert. Ved starten av eit filmprosjekt rår det alltid ei uvisse om filmens framtid. Ein kan kalkulera produksjonskostnadane, men for å få ein idé om dei framtidige inntektene lyt ein sjå på filmens forventa popularitet og publikumsbesøk.

Eg tek no for meg ulike kostnader og inntektskjelder som dagens filmproduksjonar møter. Deretter ser eg nærare på kva finansieringsmoglegheiter norske produsentar står ovanfor.

5.1 KOSTNADER

Mykje har endra seg sidan den fyrste spelefilmen vart produsert i Noreg med produksjonskostnader på 100 kroner. I følgje Norsk Filmfond kostar i dag ein gjennomsnittleg filmproduksjon i Noreg rundt 20 millionar kroner. Sjølv om dette kan høyrast mykje ut, er det småpengar i forhold til kva ein film kan kosta i USA. Til dømes kan berre lanseringskostnadane til ein Hollywood-film lett overstiga dei totale kostnadane til ein norsk film.²⁶ Når ein reknar med desse forholda er det ikkje rart at norsk film har vanskar med å hevda seg i konkurranse med den amerikanske. Likevel er det ting som er eins for alle filmskaparar; dei reelle produksjonskostnadane vert stadig høgare. Det kjem stadig til nye kostnader grunna tilleggsmateriale på DVD, deltaking på festivalar, etterproduksjon som websider, fotografar under opptak osv. Noreg er eit land med generelt sterke fagforeiningar. Dette gjeld òg på filmsida. Ein del av staten sitt aukande engasjement på filmsida resulterte i at det vart etablert ein hovudavtale for løn innan filmbransjen i 1973, i form av ein avtale mellom Norsk Filmforbund og Norske film + tv produsenters forening. Denne "overenskomsten" som den vert kalla, inneheld faste honorarsatsar som er gjeldande ved

²⁶ Og meir enn det òg. Det er ikkje uvanleg at såkalla P&A costs (Prints and Advertising) er like høge som produksjonskostnadane. I snitt hadde amerikanske filmar i 2002 produksjonskostnader ("negative costs") på USD 58,8 mill. og P&A costs på 30,6 mill. (Lange & Newman, 2003 s. 13).

spelfilmsproduksjon. Avtalen sikrar norske filmarbeidarar eit godt lønsgrunnlag, men den førar og til eit høgare kostnadsnivå på norske filmar. Dette er nok ein av grunnane til at norsk film er svært avhengig av dei statlege støtteordningane. Samanlikna med andre land i Europa har Noreg svært høge produksjonskostnader. Her skal det likevel seiast at det er vanleg praksis at produksjonskostnadane til ein norsk film òg inneheld eit standardbeløp på 1 million kroner til lansering (P&A). Om ein film får produksjonsstøtte skal ein del av pengane gå til lanseringsarbeid, som varar frå produksjonsstart og fram til filmens premiere. I tillegg kan filmproduksjonar søka om rein lanseringsstøtte.

Når ein produsent set opp budsjett, vil han ta omsyn til innspelingstid, talet på filmmedarbeidarar, studioleige osv. Om ting tek lengre tid enn planlagt, kan dette lett føra til store ekstrakostnader. Produsenten kan difor verta freista til å setja opp høgare kostnader enn dei faktiske kostnadane. Dette kjem òg av at høgare budsjett vil kunna resultera i høgare støttedel. Ei utgreiing gjort av EU-Kommisjonen (2002, s. 12) viser at offisielle tal på produksjonskostnader sjeldan er dei reelle tala. Ulikskapane mellom dei budsjetterte produksjonskostnadane og dei faktiske produksjonskostnadane for ein film kan variera mellom 5% og 25%, avhengig av land og film. Alle støttefond krev oversikt over produksjonskostnadane, men det er ikkje berre fondå som vil oppleva å få feil tal. Òg andre partnerar og medprodusentar i ein filmproduksjon, om det skulle gjelda investorar, offentlege institusjonar eller andre finansielle partnerar vil kunna oppleva asymmetrisk informasjon på dette området.²⁷ Det skal likevel seiast at norske filmprodusentar held bra budsjettdisiplin. Norsk Filmfond reknar med at dei aller fleste filmar som får støtte, kjem inn med eit rekneskap innanfor eit avvik på +/- 5% frå det førehandskalkulerte budsjettet.²⁸

Normalt skal kvart ledd i verdikjeda betala moms for den meirverdien dei tilfører i sitt ledd. I 1969 kom det eit lovvedtak som seinare har hatt mykje å seie for den norske filmbransjen. Retten til å visa film offentleg vart unntatt frå lova om meirverdiavgift, medan all annan omsetnad og utleige framleis var avgiftspliktig.²⁹ Dvs. at ein ikkje betalar moms av verdiskapinga i filmproduksjon og distribusjon til kinovisning. Dette er ei støtteordning til norsk film. Intensjonen bak denne lovendringa var at allmenta ikkje skulle risikera å mista eit

²⁷ Asymmetrisk informasjon vil i denne samanheng seie at om produsenten sit på informasjon som kan ramme filmen negativt ved støttetildelinga, vil han ha incentiv til å skjula denne informasjonen for å få utbetalt mest mogeleg i støtte. Ei interessant drøfting av asymmetrisk informasjon i høve til audiovisuelle produkt og marknaden for dei, basert på nobelprisføredraget til Joseph E. Stiglitz frå 2002, finn ein på <http://www.obs.coe.int/about/oea/lange.pdf.en>.

²⁸ Norsk Filmfond.

²⁹ Meirverdiavgiftslova, LOV-1969-06-19-66, § 5.

kinotilbod eller få høgare billettprisar. Ein konsekvens er at filmprodusentar kan frådragsføra inngåande avgift for dei inntektene som ikkje går til kino (video/DVD, fjernsyn osv.), men ikkje for den som går til kinovisning. Grunnen er at ein må betala utgåande moms på den verdien som går til video, men ikkje til kino.³⁰

29. mai 2001 vart det i Oslo byrett avsagt dom i ein sak om frådragsrett for inngåande MVA på spelefilmproduksjon.³¹ Eit produksjonsselskap hadde berekna fullt frådrag på inngåande MVA på innkjøp til produksjon av spelefilm for både kino og video. Dommen slo fast prinsippet om forholdsmessig frådrag for inngåande avgift, dvs. at produsenten berre kunne frådragsføra inngåande avgift for den videorelaterte delen. Den 10. oktober 2001 sendte Norske film + tv produsenters forening eit brev til skattedirektoratet med ynskje om å få ein fast fordelingsnøkkel for dei delane av ein filmproduksjon som fell utanfor meirverdiavgiftsområdet og for dei som ikkje gjer det.³² Svaret frå skattedirektoratet, 13. mars 2002, konkluderte med at omsetnaden innanfor og utanfor avgiftsområdet i vesentleg grad vil variera frå ein filmproduksjon til ein annan og at dei difor ikkje såg at ein slik fordelingsnøkkel ville vera i tråd med regelverket på området. Slik det fungerer i dag er det difor opp til det enkelte likningskontor å avgjera kva praksis dei skal ha når det kjem til avrekning av moms, og for kvar enkelt film må eit produksjonsselskap vurderer kor mykje av omsetnaden som vil liggja under avgiftspliktig område. Dette er ei vanskeleg oppgåve då ein film sjeldan er produsert berre for kino eller berre for video/DVD, fjernsyn osv. Ved berekninga av det forholdsmessige frådraget må ein filmprodusent difor freista å nytta erfaringar frå tidlegare filmar.

Norske filmprodusentar kjempar framleis for å få ei redusert meirverdiavgift og i eit nytt brev til Kultur- og Kyrkjedepartementet, datert 27. mars 2003, vart det sendt ei juridisk utgreiing om meirverdiavgifta og norsk filmproduksjon. I brevet vert det argumentert for full frådragsrett for inngåande MVA for alle delar av ein filmproduksjon. Det er verd å merka seg at Finansdepartementet har varsla ein gjennomgang av meirverdiavgiftsregelverket og tek sikte på eventuelle endrings- eller presiseringsforslag i løpet av 2003. Det er forståeleg at filmprodusentar ynskjer ytterlegare støtte til si verksemd. Men om produsentane slapp inngåande moms mot å betala utgåande moms, ville dei sjølv sagt koma verre ut.

³⁰ Meirverdiavgifta vert berekna på alle ledd omsetningskjeda og på innføring av varer og visse tenester frå utlandet. I Noreg er retten til kinofilm i lova definert som ei vare. Ein registrert næringsdrivande kan trekkja avgift som er kome til ved kjøp av varer med meir, frå avgift på eiga omsetnad. Når inngåande avgift overstig utgåande avgift vert det overskytande beløpet tilbakebetalt frå innfordringsmyndigheitane. Det siste leddet i kjeda betalar då summen av dei avgiftsbeløpa som vert betalt inn på kvart ledd.

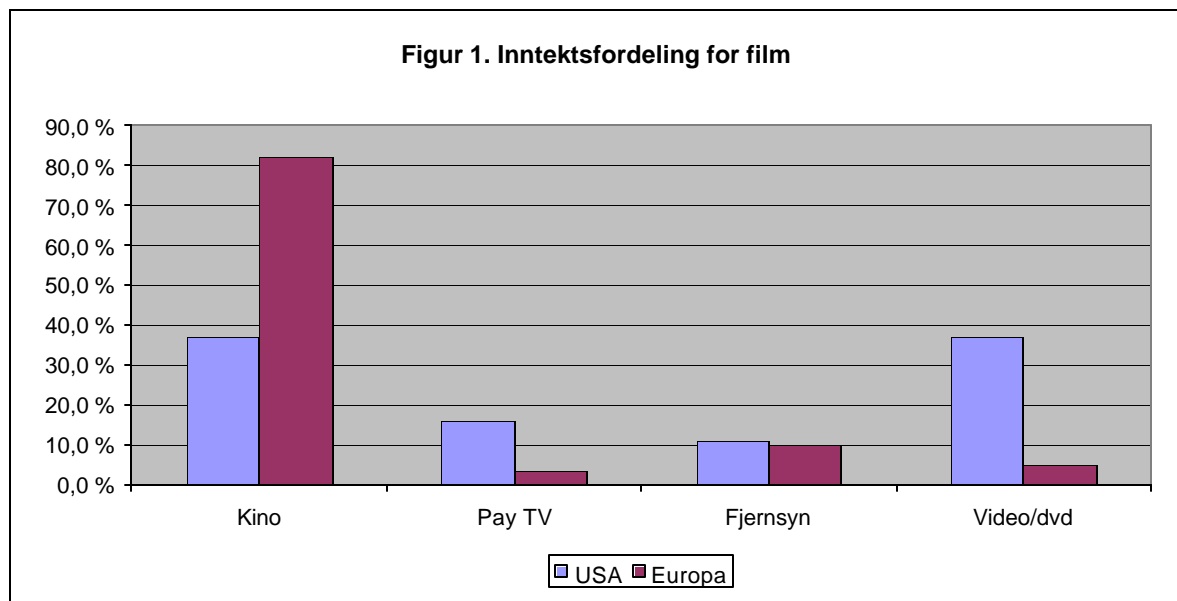
³¹ Sak 00-05502 A/83. Domsavgjerd i Oslo byrett.

³² Norske film + tv produsenters forening har rekna ut kor mykje av omsetnaden til norske filmar som går innanfor og utanfor MVA-området. Sjå nærmare utgreiing i 5.2.

5.2 INNTEKTER

Kor langt liv ein film har avheng av den enkelte filmen. Inntektsmessig vil ein normalt rekna med ein 5 – 7 års levetid, medan andre vil hevda at ein film har evig (kunstnarisk) liv. Deretter kan ein spørja seg korleis ein skal rekna ut verdien av ein film. Kan ein ta ein viss og evigvarande prosent inntening på filmen? Kva vil vera venteleg med tanke på pris, folks etterspurnad, inflasjon osv.? Det nærmaste ein kjem vil nok vera å samanlikna med ein liknande film som ikkje ligg langt unna i tid. Ein kan òg gjera seg idear ut frå regissøren sine tidlegare merittar, casting, skodespelarane sin popularitet osv. Likevel vil ein aldri kunne setja opp ein sikker framtidig inntekt på ein film. Dette kjem av at filmmarknaden er i stadig endring, på same tid som folks behov og ynskjer stadig endrar seg.

Hovudinntektene til ein film kjem etter at filmen er ferdig produsert. Om ein har ein gjennomsnittleg film med ei levetid på 4-5 år vil denne normalt få 60% av inntektene fyrste året den kjem ut på marknaden. Deretter vil den få 20% andre året, 10% tredje året og 5% fjerde og femte året (EU-Kommisjonen, 2002 s.104). Men når ein skal vurdera den framtidige inntekta til ein film, vil desse generelle tala vera vanskelege å forholda seg til. Det er alltid usikkert om ein film vil bli ein flopp med ei kort levetid eller om den vil verta ein kultfilm eller ein klassikar som vert sett i generasjonar framover.



Kjelde: EU -Kommisjonen (2002, s. 78)

Med impulsar frå USA kjem det stadig til nye inntektsmoglegheiter. Ved sidan av sjølve filmen kan ein tena store pengar på sal av effektar som pc-spel, bøker, leiker, tilleggsmateriale på DVD osv. Dei siste åra har sal og leige av DVD ført til store fortjenstar. I følgje tal frå Screen Digest og IVF(International Video Federation), har video og DVD-sektoren i Europa auka til eit sal på €9,3 milliardar i 2001. Dette representerar ein vekst på 22% i perioden 2000-2001 i forhold til 20% mellom 1999 og 2000.³³ Tross dette er videoen framleis populær. Offisielle tal frå 2002 visar at i Noreg var VHS dobbelt så stor som DVD.³⁴

Figur 2 viser innteninga for film i USA og Europa. Det er viktig å understreka at tala i tabellen visar gjennomsnittsinntekter til film med visning i både inn- og utland. Her vil USA normalt ha større inntekter frå utlandet enn kva europeiske land har. Til dømes ligg det amerikanske utanlandssalet på kino mellom 28 og 52% av dei totale kinoinntektene.³⁵ Av figuren ser ein at innteninga på video/DVD er større enn den frå kinodistribusjon for amerikanske produsentar. Dette gjer at kinodistribusjon for USA no er ein form for reklame for filmen fram til den kjem på video/DVD. Vidare ser ein klart at kinobesøket er den avgjerande faktoren for lønsemda til europeisk film. I Noreg skulle ein tru at dette gjeld i endå større grad, då me generelt har lågare inntekter frå fjernsyn og betalings-TV enn resten av Europa.

I brevet sitt til Skattedirektoratet frå 10. oktober 2001 gjorde Norske film + tv produsenters forening eit overslag på fordelinga av inntekter frå kino og anna omsetning som ligg innanfor MVA-området. Det var gjort "forsiktige" og "maksimale" utrekningar på omsetninga av norsk film mellom 1990 og 2000. Omsetnad på video/DVD, fjernsyn, pay TV og sal i utlandet utgjorde i det "forsiktige" overslaget 78% (mot 22% på kino) og i det "maksimale" overslaget 82% (mot 18% på kino). Desse utrekningane er svært ulike den inntektsfordelinga som er presentert i figur 2 ovanfor. Dette kan nok best forklarast med at utrekningane vart gjort med ynskje om å framstilla situasjonen for norske filmprodusentar så gunstig som mogeleg. For å få størst mogeleg momsavskrivning er det klart viktig å koma med tal som viser at størsteparten av ein films inntening kjem frå andre inntektskjelder enn kino. Tala frå Norske film + tv produsenters forening gjer rekning med at ein "typisk" film i tillegg til kino har inntekter frå video/DVD, fjernsyn, pay-TV og sal til utlandet. Det er likevel neppe "typisk" at ein norsk film har til dømes stort utanlandssal til kino og/eller fjernsyn. Slike tal vil for det meste representera dei største norske filmene, då mange mindre filmar aldri kjem så

³³ Film and Home Video (2002).

³⁴ <http://www.produsentforeningen.no/nyheter/nyhet.html?id=804>.

³⁵ EU-Kommisjonen (2002, s. 78).

langt at dei får inntekter frå fjernsyn og utanland. Dette vil vera éin av grunnane til at desse tala er så ulike dei i figur 2.

Det er altså vanskeleg å kartleggja inntektsfordelinga til norske filmprodusentar, då ulike partar vil ha ulike meiningar etter kva interesser dei har i saka. Ein skulle tru at det ville føreleggja meir dokumentert rekneskap frå tidlegare produksjonar. Likevel visar det seg at Norsk Filmfond har liten oversikt over dei faktiske inntektene til norske filmproduksjonar opp gjennom åra. Dette vil mest sannsynleg betra seg med den nye tilbakebetalingsordninga (sjå avsnitt 6.4). Grunna denne vil produsentane vera pliktige til å innlevera oversikt over alle inntektene ein film har. På denne måten vil ein om nokre år få ein mykje klarare oversikt over den faktiske inntektsfordelinga for norske filmar.

5.3 FINANSIERING

Finansiering er dyrt og dette er noko ein ikkje kjem unna når ein film skal produserast. Korleis ein film vert finansiert og kor stor finansieringa skal vera, vil variera for den enkelte filmen. Når budsjettet vert satt opp, lyt ein avgjera kor mykje ein vil satsa på produksjonen. Det vil alltid vera ei vurderingssak om det skal inn ein kje nt regissør, gode skodespelarar, om ein skal gje rom for bruk av kostnadskrevjande effektar osv.

For ein produsent som skal skaffa finansieringa, er det fleire faktorar som spelar inn. For det fyrste må han ha tru på prosjektet og vera i stand til å selja idéen. Vidare har lang fartstid og nettverk i filmbransjen, profesjonelle relasjonar og tidlegare suksessar å visa tilbake til ofte mykje å seie. Mange produsentar har sine faste folk dei går til for å henta inn investorkapital. Forventningar spelar ei stor rolle, og nye investorar er normalt meir villige til å skyta inn kapital i tider der norsk film går godt. Med andre ord, så lenge det er ein rimeleg sjanse for gevinst vil det alltid vera tilgang til risikokapital. Trass dette finst det bedrifter som gjev bidrag til ein films eigenkapital utan forventning om å få investeringa tilbakebetalt. I nokre tilfeller fungerer ei slik investering meir som ei rein støtte av kulturgode. I andre tilfeller fungerer den som ein form for returprovisjon der ein leverandør gir ein rabatt på varer eller tenester for sjølv å få oppdraget.

Sjølv om det stadig kjem til nye finansieringskjelder, er europeisk film framleis avhengig av nasjonale støtteordningar.³⁶ I Noreg er pengar frå støtteordningar den desidert

³⁶ EU-Kommisjonen (2002).

største finansieringskjelda og svært viktig for å oppretthalda ein levedyktig filmproduksjon. Uttrykt av Aas (2000): ”Bak støtteordningene ligger en innrømmelse av at det norske markedet ikke er stort nok til å underholde en kommersiell filmproduksjon, og at staten må bidra med midler for å korrigere for markedssvikt... Støtten kan også oppfattes som en kompensasjon for det særnorske bransjesystemet, med sine begrensede muligheter for å optimalisere kostnads- og inntektsfaktorer gjennom vertikal integrasjon. Støtten kan dessuten forstås som en inntektsgaranti til en kunstnergruppe, som i andre deler av kulturlivet.” På 80-talet var det mogleg å få skattelette ved investering i filmproduksjon. Det fanst kommandittselskap for film, men grunna misbruk vart denne investeringsforma avskaffa. Dersom ein i dag opna for kommandittselskap, med strengare reglar for å unngå misbruk, skulle ein likevel tru at dette kunne tilføra norske filmprodusentar ei ny finansieringskjelde.

I Noreg er Norsk Filmfond den største bidragsytaren når det gjeld støtte til filmproduksjon. Eg skal no sjå på forvaltninga ved filmfondet (ei beskriving av sjølve støtteordningane kjem i kapittel 7). I tillegg kjem Fond for lyd og bilde, Vestnorsk- og Nordnorsk filmsenter og to overnasjonale støtteordningar; Eurimages (knytt til Europarådet) og MEDIA (knytt til EU).

5.3.1 Forvaltninga ved Norsk Filmfond

Norsk Filmfond er underlagt Kulturdepartementet og vart etablert 1. juli 2001. I grove trekk er fondet ei samansmelting av tre element - Audiovisuelt produksjonsfond, det forvaltningsansvaret for filmstøtte som tidlegare låg hjå Norsk Filminstitutt og dei produksjonsoppgåvene som låg under det statlege selskapet Norsk Film A/S. Med det nye regelverket ”Forskrifter for tilskudd til filmformål” som kom i februar 2002, har Kulturdepartementet staka ut ein ny kurs for norsk filmproduksjon. Budsjettproposisjonen for 2001 varsla om at ein no skulle bort frå kunst- og kunstnarorientert støtte og over til ei meir næringsinspirert støtte til filmprodusentar og produksjonsselskap. Eit av hovudmåla med omlegginga var å gje filmbransjen større ansvar og fridom. Ved å samla pengane under eit styre, skulle ein få større fleksibilitet i støttetildelinga. Utanom forvaltningsansvaret for støttetildelinga, har Filmfondet ansvaret for tilskot til den nasjonale norske filmkommissjonen

og oppgåvene knytte til Eurimages og MEDIA-programmet.³⁷ Norsk Filmfond har òg funksjon som rådgjevande organ for Kulturdepartementet i filmspørsmål.

Filmfondet skal ivareta tilskotsordningane til langfilm (vaksen-, ungdoms- og barnefilm), dokumentarfilm- og kortfilmproduksjon. Fondet gjev støtte til prosjektutvikling og produksjon for lang- og kortfilm i tillegg til lanseringsstøtte til langfilm. Kor mykje av midla som skal gå til dei ulike ordningane er opp til styret i Filmfondet. Filmfondet har vidare 5 filmkonsulentar, tre til spelefilm og to til kortfilm. Filmkonsulentane opererer uavhengig av kvarandre. Om ein søknad skulle få avslag hjå ein av konsulentane, kan ein freista å få godkjenning hjå ein annan.

Eit anna motiv for å endra støtteordningane var å bringa regelverket i betre samsvar med formålet for ordningane og fremma film som kulturuttrykk. Dei fire måla, som er nærare diskutert i avsnitt 2.3, viser styresmaktane sine mål og ynskjer om:

- å fremma norsk kvalitetsfilm
- at norsk filmproduksjon når eit størst mogeleg publikum
- satsing på barne- og ungdomsfilm
- kostnadseffektivitet og kontinuitet i dei norske produksjonsmiljøa

Norsk Filmfond si oppgåve er å setja desse overordna måla ut i livet gjennom den støttetildelinga dei driv.

Norsk Filmfond har gått sterkt ut med ein ny strategi der dei ynskjer å stimulera til auka filmproduksjon i Noreg. For å få til dette vert det no gitt støtte til fleire filmar, men generelt mindre i støtte til kvar film. Maksimum støtte til ein og same filmproduksjon er 30 millionar kroner. Tidlegare var det inga slik øvre grense. I Kulturdepartementet sitt høyringsnotatet for billettstøtte er det understreka at filmar med budsjett over 30 millionar har som føresetnad å få ein marknad utover Noreg: 'Norske støtteordningar bør ikke tappes av enkeltfilmer som retter seg mot et internasjonalt marked. Det bør derfor settes en øvre grense for akkumulert produksjons- og billettstøtte på 30 mill. kroner per film. Taket foreslås indeksregulert i tråd med lønns- og prisveksten.'³⁸

I 1955 fekk me for fyrste gong ei billettstøtteordning i Noreg og kvart år vart det i statsbudsjettet stipulert eit beløp som skulle gå til denne ordninga. Men då salderinga av statsbudsjettet var gjort isluttet av året var utgiftene til billettstøtta alltid mindre enn det

³⁷ Norwegian Film Commission vart starta i 2003 og har som oppgåve å marknadsføra Noreg som vertsland for internasjonale filmminnspelningar.

³⁸ <http://odin.dep.no/kkd/norsk/publ/hoeringsnotater/018041-080046/index-dok000-b-n-a.html>.

stipulerte beløpet. Tidleg på 1990-talet kom det til endringar slik at pengane til billettstøtta vart lagt i same pott som midlane til produksjonsstøtta.³⁹ Filmfolket var nøgde med den nye ordninga. Dei meinte at dei pengane som kvart år ikkje fullt ut vart nytta til billettstøtta, no ville gå til produksjonen. Det var fyrst med filmen *Solan, Ludvig og Gurin med reverompa* (1998) at ein direkte så konsekvensane av å ha midlane til begge støtteordningane i éin og same pott. Filmen gjorde det svært godt på kino, og dei store utbetalingane i billettstøtte minska støttemidla som var tilgjengelege for seinare filmproduksjon. Det vart likevel ikkje tatt initiativ til å gjera endringar i støttereglane. I dag gjer norsk film det svært godt på kino og me står igjen ovanfor dilemmaet der stor suksess for norsk film førar til mindre pengar til seinare produksjonar. Medan utbetalingane i billettstøtte dei seinare åra ikkje har vore på meir enn 30 millionar kroner, ser prognosane for 2003 ut til å nærma seg heile 70 millionar kroner i billettstøtte.⁴⁰ Når det i tillegg vert gjort kutt i løyvingane til filmformål i revidert statsbudsjett, ser det ut til at Norsk Filmfond lyt setja i verk store innstrammingar med omsyn til seinare støttetildelingar.

I den nye forskrifta for tilskot til filmformål freistar Norsk Filmfond å tetta att hòla i dei gamle forskriftene.⁴¹ Dette gjer bl.a. at det no ikkje lengre er mogleg å få auka billettstøtte dersom det har kome til ei auke i filmens budsjett og/eller eigenkapital etter støttetildelinga. Dette kjem av at det tidlegare var tilfeller der filmprodusentar i større eller mindre grad spekulerte i om ein film ville gå godt, for deretter å auka eigenkapitalen om så var tilfelle. Ved å sjå på kor mykje eigenkapital ein produsent ved støttetildelinga er villig til å setja inn i produksjonen, ynskjer fondet å avsløra asymmetrisk informasjon: Om ein produsent kan auka eigenkapitalen under filminnspelinga, når produsenten kan sjå både kor god den ferdige filmen vil bli, og har betre innsyn i dei faktiske kostnadane ved å laga han, vil risikoen ved å investera bli mindre. Dels handlar det om å unngå konkurransevriding då ein produsent kan ha betre høve til å berekna utgangen av prosjektet enn ein annan, dels handlar det om å verna sjølve støtteordninga mot utnytting gjennom strategisk styring av kapitalinnsatsen. Fondet meiner at ein best kan unngå dette ved å låsa eigenkapitalen ved støttetildelinga, og det er berre den eigenkapitalen som her vert satt inn, som skal gi avkastning i form av billettstøtte.

³⁹ Kjelde: Bjarne Næss, som på denne tida var styremedlem i Norsk Filminstitutt.

⁴⁰ Norsk Filmfond.

⁴¹ Dette er ein statsrettsleg finurleg sak: Forskrifter har lovs tyngde og vert norm alt berre gitt i medhald av lov – det må finnast ei lov med generelle rammer som Stortinget har vedteke, og så gir fagdepartementet detaljane i forskriftene. Men sidan me ikkje har ei filmlov, er forskriftene gitt i medhald av Stortingets årlege budsjettvedtak, som konstitusjonelt sett og har "lovs kraft".

Norsk Filmfond har eit ynskje om å få til to nye støtteordningar. I dag er det lite finansiering av fjernsynsproduksjonar. Med ei "TV-tilskotsordning" som gjev produksjonstilskot til fjernsynsseriar vil dei freista å få til eit større samarbeid mellom film og fjernsyn i Noreg. Målet er å nærma seg dansk nivå då Danmark har fått mykje ut av eit slikt samarbeid. I tillegg vil fondet og satsa meir på utvikling av sokalla nye medium.⁴² Begge ordningane må likevel fyrst få godkjenning av EFTA sitt kontrollorgan ESA. Filmfondet håper å få godkjent tilskotsordningane i 2003.

5.3.2 Andre støtteinstitusjonar

Som støtteinstansar i Noreg har me Norsk Filmfond, to regionale filmsenter og Fond for lyd og bilde. I tillegg kan norske filmprodusentar søka støtte gjennom to europeiske fond.

Vestnorsk Filmsenter AS er eigd av Bergen Kommune og Hordaland Fylkeskommune og har vore i drift sidan 1995. Senteret får årleg 3,4 millionar kronar frå staten. Desse midlane er øyremerka kort- og dokumentarfilmproduksjon. I tillegg har senteret oppretta eit nytt fond som skal nyttast til utvikling av manus og prosjektutvikling av langfilm for kinovisning.

Nordnorsk Filmsenter vart stifta i 1979 og har fungert som eit aksjeselskap sidan 1981. Senteret ligg i Honningsvåg i Finnmark fylke og er eigd av Nordland, Troms og Finnmark fylkeskommunar, samt Nordkapp kommune, og får løyvingar til produksjon frå staten. Hovudoppgåva til senteret er å fordela statsstøtte til kortfilmproduksjonar. I tillegg vert det gitt utviklingsstøtte til prosjekt og stipend til filmarbeidarar frå landsdelen. Nordnorsk Filmsenter driv òg med distribusjon, marknadsføring, informasjon og opplæring av profesjonelle filmarbeidarar.

Fond for lyd og bilde, tidlegare kalla Norsk Kassettagiftsfond, vart oppretta av Kulturdepartementet i 1982. Fondet skal mellom anna gje støtte til produksjon og formidling av innspelningar i lyd og/eller bilde. Film- og videoprodusentar er i målgruppa og ein produsent bør i hovudsak ha sitt verke i Noreg. I 2002 delte fondet ut støtte for 12,9 millionar fordelt på 1 492 søkarar. Støtta har hatt mest å seie for film- og scenekunstheltet, og mindre for musikkfeltet. Om ein ser på talet søkarar som fekk tildelt støtte ved Fond for lyd og bilde, vart det med dei midlane fondet hadde til disposisjon i 2002 ikkje utdelt store beløp til den

⁴² "Nye medier" er eit heller upresist omgrep for ulike former for "innhald" som vert formidla elektronisk/digitalt, alt frå ulike typar spel, via interaktive fjernsynstenester til såkalla "video-on-demand" osv.

enkelte søkar. Det difor no foreslått å gje fleire midlar til færre søkarar.⁴³ Dette er i og for seg eit interessant tilfelle då Norsk Filmfond no førar ein politikk som gjev færre midlar til fleire søkarar. Det kan sjå ut til at dei to støtteorgana har eit sams mål som dei rettar seg inn mot frå kvar sin ende.

Eit av dei europeiske programma er MEDIA som ein på norsk kan forkorte til "Tiltak for å stimulere utviklinga av den audiovisuelle industrien". Det første programmet kom til i 1990. I dag har MEDIA Plus, som Noreg er ein del av gjennom EØS, funksjonstid fram til 2005.⁴⁴ MEDIA Desk Noreg er den lokale informasjons- og rettleiingstenesta for dette programmet og vert delvis finansiert av EU-kommisjonen, delvis av Kulturdepartementet, og har kontor og administrativ tilknytning til Norsk filmfond. MEDIA Plus har eit totalbudsjett på 400 millionar euro over 5 år, tilsvarande ca. 3 milliardar norske kroner. Programmet skal fungera som et supplement til nasjonale støtteordningar på det audiovisuelle området. Fondet gir ikkje direkte produksjonsstøtte, men medverkar med tilskot til arbeidet før og etter sjølve produksjonen. Utviklingstilskot frå MEDIA er ein subsidie som ikkje skal tilbakebetalast så lenge kravet til å reinvestere et tilsvarande beløp i eit nytt, eige prosjekt vert oppfylt. Reinvestering i eit nytt prosjekt må skje innan seks månader etter ferdiggjeringa av fyrste prosjekt. Krava til reinvesteringsprosjektet er dei same som for søkarprosjektet. Den viktigaste forma for etterhandsstøtte i MEDIA er støtte til distribusjon av spelefilm og fjernsynsprogram. I tillegg har MEDIA ei rekke mindre støtteordningar for opplæring av filmfolk på ulike felt. Samla mottok den norske filmbransjen i 2002 rundt 7,7 millionar kroner frå MEDIA Plus.

Eurimages er Europarådet sitt fond for støtte til samproduksjonar, distribusjon og visning av europeisk filmkunst. Fondet vart oppretta i 1988 og har for tida 28 medlemsland som betalar inn ei medlemsavgift for å delta i fondet. For å få støtte må ein produksjon normalt omfatta minst tre land som er medlemmer i Eurimages. To land kan få støtte om begge medverkar både kunstnarisk og finansielt i produksjonen. I 2002 hadde Eurimages eit samla budsjett på ca. 135 millionar kronar til produksjonsstøtte. Sidan 2000 har støtta vore delt i to. Den eine halvparten av støtta skal gå til meir kommersielle produksjonar med forventa distribusjon i fleire europeiske land, medan den andre skal gå til dei "smale" produksjonane. Normalt ligg støtta frå Eurimages på 10-12% av dei totale produksjonskostnadane. Noreg betalar ca. 2,3 millionar kroner årleg (2003) for å vera med i

⁴³ Møller (2002).

⁴⁴ Det ligg inne forslag om å forlenga MEDIA Plus til utgangen av 2006, og dette er venta å bli vedteke av EU-Rådet i løpet av hausten 2003.

Eurimages, og norske filmprodusentar har i snitt over dei siste fem åra henta omkring like mykje attende i tilskot.

5.3.3 EU og konkurransepolitikk

Endringane av dei norske støtteordningane til filmformål kjem ikkje berre som resultat av kulturpolitiske mål, men og som resultat av internasjonalt press bl.a. frå EFTA sitt overvakingsorgan ESA (European Surveillance Authority). Innanfor EU er omsynet til frihandel og den indre marknaden normalt prioritert før kulturomsyn. Her kjem filmproduksjon mellom barken og veden då det er eit definisjonsspørsmål om ein skal sjå på film som ei vare eller som eit kulturgode. I 1998 innførte EU "flaggingsplikt" for all ny statsstøtte. Denne flaggingsplikta betyr i praksis at endringar i regelverk skal rapporterast til dei europeiske styresmaktene, i Noreg sitt tilfelle til ESA. Samstundes innførte EU-Kommisjonen ei øvre grense på 50% statstøtte til filmproduksjon. For Noreg såg dette ikkje bra ut, då me gjennomsnittleg har hatt ei filmstøtte på over 70%; ei av verdas høgaste støttetildelingar. Det vart jobba sterkt for å få til ei endring av dei norske støttereglane. I februar 2002 vart dei nye norske forskriftene godkjende av ESA fram til 2004. I mellomtida hadde EU i 2001 publisert eit nytt sett retningslinjer for støtte til filmproduksjon. Formelt gjeld framleis femtiprosentgrensa, men no er det mogleg med unntak, der medlemsstatane i EU i praksis sjølv skal kunna definera kor mykje statsstøtte dei ynskjer å gje til film.

At ESA godkjente dei nye norske støtteordningane medfører at enkeltprosjekt kan ta imot offentlig støtte opp til 75% av produksjonskostnadane. Denne grensa er absolutt og den vart godkjend av den grunn at Noreg oppfyller to hovudkriterium i EU-reglane frå 2001; me har ein avgrensa marknad med tilsvarande små moglegheiter for inntening ("vanskeleg" film) i tillegg til at Noreg er eit svært avgrensa språkområde. Den nye ordninga med direkte produsentstøtte var lenge under vurdering hjå ESA, men vart endeleg godkjent i oktober 2002.

Kapittel 6

STØTTEORDNINGANE UNDER NORSK FILMFOND

Med dagens støtteordningar til filmproduksjon ynskjer Norsk Filmfond å nå dei kulturpolitiske måla for støtte til film i Noreg. For å få ei betre forståing av verknadane av dagens støttepolitikk byrjar eg med å beskriva dei enkelte ordningane. Dette brukar eg seinare som grunnlag for å laga ei profittlikning for filmprodusentar i kapittel 7. Innanfor dei ulike støtteordningane er det mogleg å få støtte til samproduksjonar. Dette er ein trend som har vorte meir og meir vanleg. Ved å skaffa seg produksjonspartnarar i andre land vil produsenten auka finansieringsmoglegheitene og mot garantiar på delar av filmrettane vil han minka sin eigen risiko i prosjektet. I hovudsak vel eg å sjå bort frå støtte til samproduksjonar og konsentrera meg om norske spelefilmar.

Før eg tek for meg dei ulike ordningane må bransjens bruk av omgrepet *eigenkapital* forklarast. Her er eigenkapital privatfinansiert kapital, dvs. både eigenkapital i vanleg forstand (aksjekapital) og privat lånekapital. Etter endringa av støtteregeleane ved Norsk Filmfond er det ynskje om å få inn meir risikokapital i norsk filmproduksjon.⁴⁵ For å få til dette vert eigenkapital som er godkjent av fondet premiert med billettstøtte. For ein filmprodusent er det difor viktig å få godkjent mest mogleg av eigenkapitalen, då det er denne som har noko å seia for kor mykje filmen får utbetalt i billettstøtte. Det som vert godkjent som eigenkapital er: Likvide midlar, arbeidskredittar basert på gjeldande marknadsprisar, produksjonsselskapets kredittar på eigne ytingar basert på gjeldande marknadsprisar, andre kredittar frå distribusjonsselskap, samprodusentar, laboratorium ol. basert på gjeldande marknadspris, førehandssal, kontantinnsats og kredittar frå utanlandske samprodusentar kan medreknast i produsenten sin eigenkapital så sant denne innsatsen ikkje allereie er godkjent som nasjonal etter ei anna støtteordning (nasjonal eller internasjonal).⁴⁶ Avtalar om betalingsutsetting vert ikkje godkjent som kreditt.⁴⁷

Vanlegvis skil ein mellom lånekapital og eigenkapital, men når det gjeld eigenkapitalen som vert godkjent av filmfondet skal denne som nemnt vera privatfinansiert.

⁴⁵ Einkvar kapital som har sikring i og som skal tilbakebetalast av filmens inntekter.

⁴⁶ Ein arbeidskreditt er ein avtale mellom produsent og bidragsytar i filmproduksjonen (forfattar, regissør, skodespelar, etc.) om at ein del av honoraret skal inngå som delfinansiering (arbeidskreditt i filmens risikokapital) i filmen. Kreditten vil verta tilbakebetalt av filmens inntekter med ein viss prosentdel som avkastning.

⁴⁷ Kulturdepartementet, 2002 §2-2.

Eit døme på dette er at anna offentleg støtte som ein film har fått tildelt ikkje vert godkjent av fondet. Slik "ikkje-godkjent" eigenkapital vil likevel nyttast til å dekkja produksjonskostnadane. Om delar av eigenkapitalen ikkje får godkjenning, vert produksjonskostnadane dekkja av tre komponentar; godkjent produksjonsstøtte, godkjent eigenkapital og eigenkapital som ikkje er godkjent. Likevel vil den "ikkje-godkjente" eigenkapitalen vera liten og uviktig i dei fleste tilfeller. Dette kjem av at ein film sjeldan vert støtta av til dømes både Norsk Filmfond og Vestnorsk Filmsenter. Det er mest ved samproduksjonar at eigenkapital som ikkje er godkjent utgjer ein større beløp. Dette kjem av at slike produksjonar ofte får større beløp i offentleg støtte frå landet det vert samarbeida med. I denne oppgåva vil eg som nemnt ikkje gå nærmare inn på samproduksjonar, så når eg seinare nyttar eigenkapitalen i profittlikninga (i kapittel 7), tek eg berre omsyn til godkjent eigenkapital og godkjent støttebeløp, og reknar at desse til saman utgjer produksjonskostnadane.

Dersom ein kallar produksjonskostnadane for P , vil ein produsent freista å dekkja desse med produksjonsstøtta, S , og eigenkapitalen, E . Produksjonskostnadane vert då $P = S + E$.

6.1 PRODUKSJONSSTØTTE

Ei av hovudstøtteordningane ved Norsk Filmfond er produksjonsstøtte. Denne fungerer som ei førehandsstøtte og vert delt i seks utbetalingar. Den fyrste vert utbetalt ved prosjektets oppstart, og den siste vert fyrst betalt ut når alt materiale og revidert rekneskap for produksjonen er levert til fondet.⁴⁸ Produksjonsstøtta er ein del, s , av produksjonskostnadane slik at: $S = s \cdot P$. Om ein ser på eigenkapitalen som ein prosentdel av produksjonskostnadane får ein: $E = (1-s)P$.

6.1.1 Produksjonsstøtte etter konsulentvurdering

I forskriftene for støtte til film etter konsulentvurdering står det: "Det vert gitt støtte til norske uavhengige produsentar⁴⁹ til produksjon av norsk⁵⁰ langfilm⁵¹." Denne støtta har som mål å sikra kvalitetsfilm og det er 3 filmkonsulentar som vurderar søknadane til spelefilm.

⁴⁸ Kulturdepartementet (2002, kap. 7).

⁴⁹ Ein norsk uavhengig audiovisuell produsent vert i *Forskrift for tilskudd til filmformål* definert som ein produsent: "1. som har audiovisuell produksjon som sitt hovedformål og 2. som er et selskap registrert i

I praksis plar det å vera eit nært samarbeid mellom filmfondet sin konsulent og filmprodusenten før den endelege søknaden om støttetildeling vert sendt inn. Gjennom dette samarbeidet vert det klarlagt kor mykje filmen vil få i produksjonskostnader og konsulenten vil gje produsenten ein peikepinn på kor mykje han kan venta å få tildelt i produksjonsstøtte. Når søknaden er inne hjå filmfondet, må både budsjett og eigenkapital godkjennast. Den endelege storleiken på støttebeløpet vert vurdert ut frå godkjent eigenkapital, men òg ut frå kunstnariske, produksjonsmessige, økonomiske, tekniske og marknadsmessige kriterium. Etter 2002 skal minimum eigenkapital i ein filmproduksjon etter konsulentvurdering vera 25%, mot tidlegare 10%, dvs. $s = 0,75$. Om prosjektet tidlegare har fått utbetalt støtte til manus- og/eller prosjektutvikling, vert dette trekt frå delen med offentleg støtte.

6.1.2 Produksjonsstøtte etter marknadsvurdering

Etter dansk mønster er det kome til ei støtte etter marknadsvurdering. Støtta vert gitt til norske uavhengige audiovisuelle produsentar til produksjon av norsk langfilm og skal i hovudsak opna for meir kommersiell film. Film etter marknadsvurdering vert ikkje vurdert av konsulent, men produksjonssjefen ved filmfondet må godkjenna budsjett, finansieringsavtaler, samproduksjonsavtaler og produsentens eigen investering. Støtta etter marknadsvurdering vert og kalla 50/50-støtte. Dette kjem av at søkaren må kunna visa til ein eigenkapital som minimum utgjer 50% av produksjonskostnadane, dvs. $s = 0,5$. Dersom filmen får godkjent investeringa og budsjettet, vil den automatisk få tildelt eit støttebeløp som dekkar dei resterande kostnadane. Filmen må i tillegg ha eit forventta publikumsbesøk på over 100 000. Tilskotet per film kan likevel ikkje overstiga 10 millionar 2002-kroner, dvs. $S = 10$ mill. Òg for film etter marknadsvurdering vil tidlegare utbetalt støtte til manus- og/eller

Foretaksregisteret som produsent eller er et utenlandsk selskap som innehar filial registrert i Foretaksregisteret, såfremt lederen av filialen har norsk statsborgerskap eller har fast bopel i Norge og 3. som er et selskap som ikke i vesentlig grad er knyttet til et privat eller offentlig kringkastingsselskap/sendeselskap verken kommersielt eller finansielt. Vesentlig tilknytning har et selskap der mer enn 25% av aksjene i selskapet eies av dett enkelt kringkastingsselskap/sendeselskap (50% når flere kringkastingsselskap/sendeselskap er eiere.)”

⁵⁰ I Forskrift for tilskot til filmformål vert ein norsk film definert som ”en film som har norsk uavhengig audiovisuell produsent og som er innspilt på norsk eller samisk”. Om ein film vert spelt inn på eit anna språk enn norsk eller samisk, kan den framleis verta godkjent om den har ein norsk hovudprodusent, dvs. ein norsk produsent som skyt til ein kapitaldel som overstig 33.33% av filmens totalbudsjett. I tillegg må ein slik film kunna dokumentera kunstnarisk og teknisk innsats for norsk filmkunst etter ein bestemt poengtabell.

⁵¹ Film med visningstid på minst 72 minutt, som er produsert med tanke på kinovisning.

prosjektutvikling verta trekt frå delen med offentleg støtte. Samproduksjonar der den norske produsenten er minoritetspartner får ikkje støtte etter denne ordninga.

I førekant av eit filmprosjekt er det alltid vanskeleg å kartleggja den forventa innteninga til ein film. Produksjonssjefen ved filmfondet vil freista å basera vurderinga si på manus og elles på heilskapen til filmprosjektet.

6.2 BILLETTSTØTTE

I "Forskrift for tilskudd til filmformål" vert det lagt vekt på at billettstøtta skal stimulera til større produksjon av filmar med stort publikumspotensiale, auka produksjon av barnefilm og satsing av privatkapital i produksjon av norske filmar. Billettstøtteordninga har gått gjennom ei lita endring etter 2001, men skal framleis vera som ein bonus til filmmakarane. Billettstøtta fungerer som ei etterhandsstøtte og vert fyrst utbetalt etter at filmen er komen på kino. Film etter konsulentordninga får utbetalt billettstøtte frå fyrste dag på kino. Film etter marknadsvurdering får fyrst utbetalt støtte etter 30 000 selte billetter, då denne typen film må bevisa at den kan trekka eit visst publikum for i det heile å få billettstøtte. Til gjengjeld får filmen utbetalt det beløpet den skulle fått, om den hadde fått billettstøtte frå fyrste dag. Begge ordningane får støtta utbetalt i 12 månader eller fram til godkjent eigenfinansiering og "administrative kostnader" er nedbetalt gjennom billettstøtte og filmleige.⁵² Billettstøtta vert altså utbetalt fram til inntektene når eit visst nivå. I den nye forskrifta er det kome til endringar som gjer at det maksimale beløpet ein film kan henta ut i billettstøtte er blitt mindre enn tidlegare. Dette kjem av at dei "administrative kostnadane" (tidlegare kalla generalkostnader) er gått ned til ein flat sats på 20%. Når det gjeld samproduksjonar er det kome restriksjonar på tildelinga av billettstøtte. Til dømes vert det berre gitt billettstøtte dersom norsk produksjonsstøtte er tildelt.

Før eg går vidare og ser på utrekninga av billettstøtta, må eg sjå på inntektene som ein film står ovanfor. Om ein kallar billettinntektene som vert spelt inn på kino for \tilde{I} , vil desse vera direkte avhengig av det usikre besøket, \tilde{X} , og meir indirekte av produksjonskostnadane, P . Billettinntektene kan skrivast som: $\tilde{I} = p \cdot \tilde{X}$, der p står for billettpris. Når eg seier at

⁵² Desse "kostnadane" er ikkje reelle kostnader, men skal fungera som produsenten sin provisjon for å utføra ei oppgåve for staten, nemleg å produsera ei vare –film - som staten meiner me bør ha her i landet. Etter den nye støtteordninga ligg dei "administrative kostnadane" på 20% av eigenkapitalen. Før endringa av støtteordningane vart dette kalla "generalkostnader" som vart berekna etter ein glideskala, avhengig av produsenten sin eigeninnsats i finansiering av prosjektet.

inntektene er avhengige av produksjonskostnadene kjem dette av at sjansane for at ein film gjer det godt ofte aukar med kostnadane. Dette treng sjølvsagt ikkje alltid å vera tilfelle, men i samhøve med tal frå EU-kommisjonen (2002, s. 91), har filmar med høge produksjonskostnader større sjanse for høg inntening enn filmar med lågare kostnader. Likevel er det klart at filmar med små budsjett som fyrst får suksess òg får eit høgt overskot (då dei har mindre kostnader å dekkja). Til dømes hadde *The Blair witch project* (1999), med produksjonskostnader på rundt 20 000\$, eit større overskot enn *Titanic* (1997), med produksjonskostnader nær 300 000 000\$, sjølv om *Titanic* hadde mykje høgare inntekter.

Filmleiga frå kino er ei hovudinntekt for ein filmprodusent i Noreg, og denne vert rekna ut frå billettinntektene (sjå diskusjon om inntekter i avsnitt 5.2). Normalt vil storleiken på filmleiga variera for kvar enkelt film. I avsnitt 4.1.3 er det forklart korleis fordelinga av filmleiga føregår mellom kino og distributør, og mellom distributør og produsent. Normalt legg distributøren inn ein minimumsgaranti i produksjonen som gjer at produsenten fyrst får utbetalt filmleige når distributøren har fått dekkja investeringa si (minimumsgarantien). I nokre tilfelle vil filmen då gå ei stund på kino før produsenten i det heile får ei inntening i form av filmleige. Eg vil likevel her gå ut frå at utbetalingane i form av filmleige kjem frå fyrste selte billett, og at dei går fram til filmens siste dag på kino. I ”For skrift for tilskudd til filmformål” vert den prosentdelen i filmleige, f_f , som produsenten sit att med, vurdert til å vera 25% av billettinntektene spelt inn på kino. Grunnen til at filmfondet opererar med ein fast prosentats er at ein då kan ”automatisera” utbetalinga av billettstøtte og den nye tilbakebetalinga av produksjonsstøtte. På same tid fungerer den som eit vern mot koplingar i bransjen; dersom billettstøtta og tilbakebetalinga skulle reknast ut frå den faktiske filmleiga, f , kunne til dømes ein produsent med tette band til ein distributør ordna spesielle avtalar med høg filmleige. Den faktiske filmleiga som ein produsent sit att med vert $\tilde{F} = f \cdot \tilde{I}$, medan filmfondet reknar ut filmleiga som: $\tilde{F}_f = f_f \cdot \tilde{I}$. Filmleiga er proporsjonalt aukande med publikumsbesøk, \tilde{X} , (sidan $\tilde{I} = p \cdot \tilde{X}$). Billettprisen, p , er forskjellig alt etter om det er spelefilm eller barnefilm det er snakk om. Ved Norsk Filmfond får dei fast inn oversikter på inntekter til filmar dei har støtta, så ved utrekning av filmleige er det desse inntektene dei nyttar. Når eg no skal sjå på inntekter finn eg desse ved å gonga billettpris med besøk. I denne oppgåva vil eg nytta $p = 49$ for barnefilm og $p = 59$ for vaksenfilm.⁵³

⁵³ I 2002 var gjennomsnittleg billettpris for spelefilm 58,69 kroner (tilnærma lik 59 kroner) etter Film & Kino/KPMG sine utrekningar. For barnefilm er den tilsvarende prisen 49 kroner, jamfør egne utrekningar av gjennomsnittleg billettpris på barnefilm i 2001 og 2002.

Billettstøtta til spelefilm vert etter dagens system utbetalt som 55% av brutto billettinntekter på allment tilgjengelege kinovisningar i Noreg, dvs. $B(I) = b \cdot I$, der $b = 0,55$. For barnefilm vert det gitt 100% billettstøtte; $b = 1$.⁵⁴ Billettstøtta er på same måte som filmleiga proporsjonalt aukande med besøk og billettpris. Ved filmar etter marknadsvurdering har billettstøtta ei minimumsgrense. For alle filmar har den alltid ei maksimumsgrense som nokolunde tilsvarar at filmen går i break-even. Dei samla inntektene til ein film er $I(b + f)$. Utbetalinga av billettstøtta etter den nye ordninga sluttar når inntektene er lik eigenkapitalen pluss 20% i "administrative kostnader", dvs. $1,2E$, og likninga vert då:

$$I(b + f_f) = 1,2E, \quad (1)$$

der f_f er filmleigeprosenten som vert nytta ved Norsk Filmfond. Om ein løyser for I får ein at billettstøtta sluttar når:

$$I = 1,2E / (b + f_f) \quad (2)$$

Eg går vidare til å sjå på sjølve utrekninga av billettstøtta:

$$B(I, E) = \begin{cases} b \cdot I & \text{om } 0 = I = 1,2E / (b + f_f) \\ \bar{B} & \text{elles,} \end{cases} \quad (3)$$

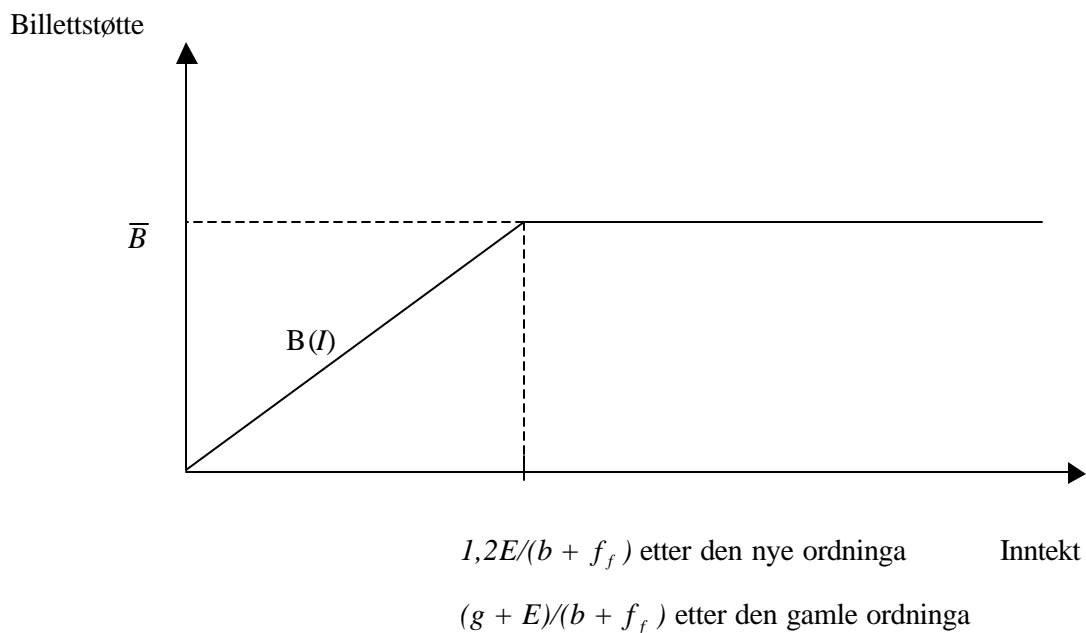
der \bar{B} står for det maksimale beløpet filmen får utbetalt i billettstøtte; $\bar{B} = \frac{b \cdot 1,2E}{(b + f_f)}$

Dette gjeld film etter konsulentvurdering. For film etter marknadsvurdering, startar utbetalinga som nemnt ved eit besøk på 30 000 (dette kjem eg attende til i avsnitt 7.1.2). Punktet der tilbakebetalinga sluttar, $1,2E / (f_f + b)$, er likevel det same.

I figur 1 ser ein på utbetalinga av billettstøtte som fyrst aukar med besøket (inntekta), fram til den når punktet for maksimal billettstøtte i \bar{B} .

⁵⁴ Film som i innhald og formspråk rettar seg mot barn under 7 år eller film som er meint "for alle".

Figur 1. Billettstøtte for film etter konsulentvurdering



Gammal ordning

Utbetalinga av billettstøtta etter den gamle ordninga sluttar når inntektene er lik eigenkapitalen pluss ”generalomkostnadane”. For å forenkla utrekninga av den maksimale billettstøtta under den gamle ordninga, kallar eg ”generalomkostnadane” for g og set dei opp slik:⁵⁵

$$g = \begin{cases} 0,28E & \text{om } E = 600\,000 \\ 0,28E + 0,38(E - 600\,000) & \text{om } 600\,000 = E = 900\,000 \\ 0,28 \cdot 600\,000 + 0,38 \cdot 300\,000 + 0,48(E - 900\,000) & \text{om } E = 900\,000 \end{cases} \quad (4)$$

Billettstøtta sluttar då når dei samla inntektene er lik $(g + E)$:

$$I(b + f_f) = (g + E) \quad (5)$$

⁵⁵ “Generalomkostnader”, som vert kalla “administrative kostnader” i dag, bestod av ein glideskala med prosentsatsane; 28%, 38% og 48% som vart berekna av eigenkapitalen.

Om ein løyser for I får ein at billettstøtta sluttar når:

$$I = (g + E)/(b + f_f) \quad (6)$$

Eg ser no på sjølve utrekninga av billettstøtta for film etter den gamle ordninga:

$$B(I, E) = \begin{cases} b \cdot I & \text{om } 0 = I = (g + E)/(b + f_f) \\ \bar{B} & \text{ellers,} \end{cases} \quad (7)$$

I figur 1 kan ein sjå billettinntektene for den gamle og den nye ordninga. \bar{B} ser ut til å vera like stor under begge ordningane. Dette er ikkje tilfelle, då det samla beløpet ein kunne få utbetalt i den gamle ordninga var høga re enn i den nye. Døme på dette kan ein sjå i tabell 1 i avsnitt 7.1.1.

6.3 PRODUSENTSTØTTE

Økonomisk sett har norske produsentar ofte hatt store vanskar med å overleva på rein filmproduksjon. For å styrka det eksterne produksjonsmiljøet og leggja grunnlag for langsiktige satsingar i bransjen har det kome til ei ny produsentstøtte. Denne ordninga kom bl.a. som resultat av ynskje frå norske filmprodusentar. I utgangspunktet skal støtta verta gitt over fire år, og formålet er å få fram solide produksjonsselskap som kan oppretthalda ein kontinuerleg filmproduksjon. Produksjonsselskapa skal ved hjelp av støtta få styrka arbeidet med utvikling, finansiering og marknadsføring av filmprosjekt. Støtta vert utdelt til eit avgrensa tal selskap, og det vil vera utskiftingar når det gjeld kva selskap som får tildelt støtte. I 2002 fekk sju filmprodusentar tildelt midlar frå den nye ordninga. Totalt vart det fordelt 17,6 millionar kroner til seks filmselskap over 23 år, og eit selskap fekk tildelt eit rentefritt lån på 1,5 millionar. Produsentstøtta er ei forsøksordning som skal evaluerast etter fem år.⁵⁶

Produsentstøtta vert ikkje tatt med i inntektsvurderinga av enkeltfilm. Dette kjem av at støtta er uavhengig av filmprosjekt.

⁵⁶ <http://www.filmfondet.no/stotteordninger/produsentstotte.html>.

6.4 TILBAKEBETALING AV PRODUKSJONSSTØTTA

Ei av dei største endringane etter 2002 er omgjeringa frå tilskotsstøtte til lån. Det er her snakk om såkalla *soft-loan*, eit lån utan faste avdrag og renter, som fyrst skal tilbakebetalast når filmen oppnår nettoinntekter og i takt med at eit overskot vert opparbeida. Alle inntekter frå filmen, både i innland og utland, er grunnlag for tilbakebetalinga. Krav om tilbakebetaling opphørrar når støtta er betalt tilbake og seinast fem år etter at filmen har hatt premiere. Det er produksjonsstøtta som skal betalast tilbake og ikkje billettstøtta, då denne fungerer som ein rein subsidie.

Tilbakebetaling byrjar når ein film oppnår nettoinntekter. *Nettoinntekter* er dei inntekter som overstig godkjent eigenkapital, pluss eit tillegg på 30% som skal dekke produsentens kostnader til lansering, marknadsføring, sal, filmkopiar osv. Som nemnt vil alle inntekter frå filmen, i både Noreg og utland, fungera som grunnlag for tilbakebetalinga. Her kjem inntening på kino, utleige og sal av video/DVD, fjernsynsrettigheter osv.⁵⁷ Sjølv om ein kan rekna kinovisning som den største inntektskjelda for norske filmar, vil det berre vera filmar som gjer det svært godt som vil betala tilbake heile støttebeløpet med kinoinntektene (sjå under avsnitt 5.2).

Tilbakebetalinga byrjar altså fyrst når filmen har oppnådd nettoinntekter som tilsvarar 1,3E, og likninga vert då:

$$f_f \cdot I + \bar{B} = 1,3E \quad (8)$$

Her er det viktig å påpeika at dette gjeld i tilfellet med kinovisning. Om ein film får lite med kinoinntekter kan det førekoma at tilbakebetalinga fyrst startar etter kinovisning, når filmen byrjar å tena inn andre inntekter (video/DVD, fjernsyn osv.), A . Likninga vert i så tilfelle: $\bar{F} + \bar{B} + A = 1,3E$, der \bar{F} står for filmleiga frå kinovisning.

Om ein løyser likning (8) for I , får ein at tilbakebetalinga byrjar når:

$$I = I_0 = (1,3E - \bar{B}) / f_f \quad (9)$$

⁵⁷ Kulturdepartementet (2002, § 1-6).

Tilbakebetalinga sluttar når filmen har betalt inn heile produksjonsstøttebeløpet, S , og likninga vert då:

$$t \cdot s \cdot f_f \cdot (I_1 - I_0) = S = sP = (s/(1-s))E, \quad (10)$$

der $t = 0,3$ står for ein fast tilbakebetalingsdel, f_f står for filmleiga som filmfondet nyttar og s står for prosent offentleg produksjonsstøtte. Om ein set inn for I_0 og løyser for I_1 , som er inntekta der tilbakebetalinga sluttar får ein:

$$I_1 = \frac{1}{f} \left[\frac{1}{(1-s)t} \cdot E + 1,3E - \bar{B} \right] \quad (11)$$

Likninga for sjølv tilbakebetalinga vert då:

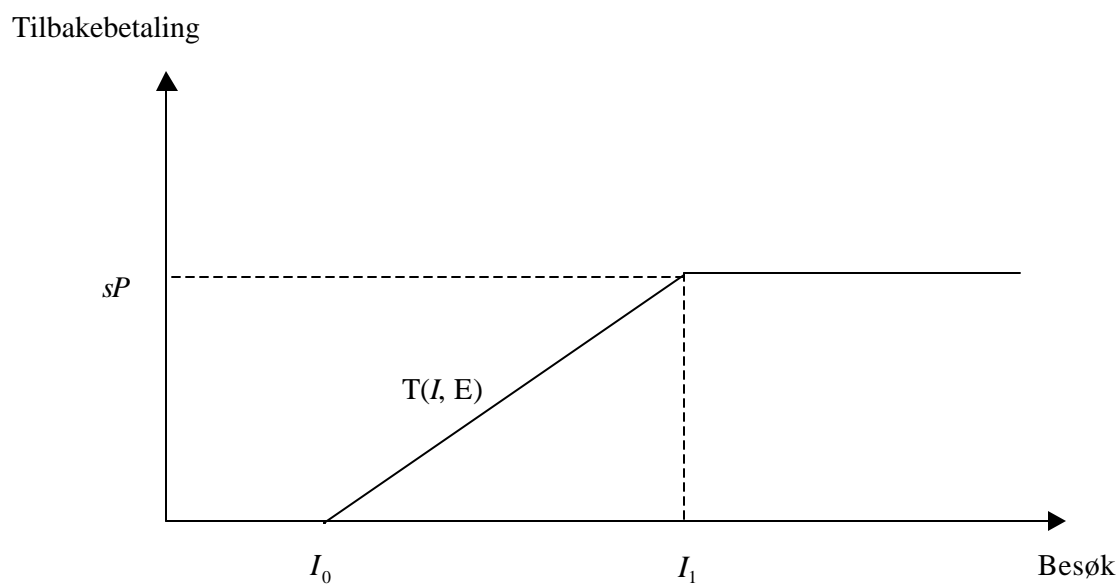
$$T(I,E) = \begin{cases} 0 & \text{om } 0 = I = I_0 \\ t \cdot s \cdot f_f (I - I_0) & \text{om } I_0 = I = I_1 \\ s \cdot P & \text{elles,} \end{cases} \quad (12)$$

der $s \cdot P$ er det totale beløpet som skal betalast tilbake. Denne likninga for tilbakebetaling gjeld berre for inntekter på kino.

Som nemnt vil ein film betala tilbake av andre inntekter dersom produksjonsstøtta ikkje vert tilbakebetalt med inntekter frå kinovisning. (I avsnitt 7.1 ser ein at det nærast er umogleg å betala tilbake heile støttebeløpet ut frå inntekter på kino i Noreg). Tilbakebetalinga etter at ein har film hatt kinovisning i Noreg vert då: $t \cdot s \cdot A$, der $A = A(P, I)$ står for andre inntekter. Dei andre inntektene vert rekna både frå inntekter på kino i utlandet og inntekter frå video/DVD, fjernsyn osv. i Noreg og utlandet. Inntektene, A , er avhengige av produksjons kostnadane, P , og av inntekta I . Grunnen til at A er avhengig av billettinntektene på kino i Noreg, I , er at den inntekta ein film får inn på kino ofte vil vera ein indikasjon på filmens seinare inntekter. I figur 1 i avsnitt 5.2 ser ein korleis fordelinga av inntektene til ein gjennomsnittsfilm fordelar seg. Sjølv om denne figuren på kinodelen òg tek med kinoinntekter i utlandet, kan forholdet mellom kinoinntektene og dei andre inntektene ha ein viss relevans.

Av figur 2 kan ein sjå at tilbakebetalinga byrjar når filmen har tent inn nettoinntekter, I_0 . Deretter betalar filmen inn ein del av inntektene; $T(I, E)$, fram til den samla produksjonsstøtta, sP , er attendebetalt ved I_1 .

Figur 2. Tilbakebetaling av produksjonsstøtta



Kapittel 7

STØTTEORDNINGANE FOR FILMPRODUKSJON

Etter ei gjennomgang av støtteordningane i kapittel 6, har ein no eit grunnlag for å sjå kva faktiske verknader desse har. Eg ser på profitten til ein filmprodusent ved produksjon av barne- og spelefilm innan dei ulike støtteordningane. Deretter tek eg for meg dei tilfella der det løner seg for ein produsent å gjera støttekjøp av eigne kinobilletter.

7.1 FRAMTIDIGE KONTANTOVERSKOT FOR PRODUSENTAR

Ved produksjon av film er ein produsent interessert i å få eit størst mogleg overskot. Dette overskotet avheng av fleire faktorar som i utgangspunktet er dei same for alle norske filmprodusentar. Eg vil her freista å setja opp ei generell likning for kontantoverskotet (KO) til ein norsk spelefilm. Kostnadane for produksjonen i dag er eigenkapitalen, E . Eg går ut frå at alle inntektene kjem på eit bestemt tidspunkt i framtida og grunna det usikre besøket, \tilde{X} , er den framtidige inntekta, \tilde{I} , òg usikker. Det framtidige kontantoverskotet vert:

$$KO(\tilde{I}) = \tilde{F} + \tilde{B} - \tilde{T} + \tilde{A}, \quad (13)$$

der \tilde{I} står for dei usikre billettinntektene på norsk kino, \tilde{B} står for billettstøtte, \tilde{F} for filmleige, \tilde{T} står for tilbakebetalinga av den offentlege støtta og \tilde{A} står for andre inntekter.

Når eg no skal sjå på verknadane av støtteordningane på ein films inntening ser eg berre på inntektene frå kinovisning. Dette kjem av at det norske støttesystemet i utgangspunktet går ut frå at ein produsent er avhengig av å henta alle sine utgifter frå filmproduksjon. Det er berre ved tilbake betalingsordninga at dei andre inntektene, \tilde{A} , får tyding. I tillegg ligg desse inntektene lengre fram i tid, og eg vel difor å setja $\tilde{A} = 0$. Dermed undervurderar eg profitten til ein filmproduksjon.

Normalt går ein film nærare eit år på kino. Dette vil variera etter kor mange kopiar filmen er sendt ut i. (Mange kopiar vil kosta meir, men til gjengjeld kan filmen i eit slikt

tilfelle få ei raskare inntening.) Eg går no ut frå at innteninga kjem på eit tidspunkt som ligg eit år fram i tid. For å finna det forventa overskotet, lyt ein neddiskontera dei framtidige inntektene med den risikojusterte renta. Eit filmprosjekt er alltid risikabelt og renta ein nyttar i neddiskonteringa lyt difor justerast for denne risikoen. Den sikre renta ligg i dag på 5-6%, så renta for eit filmprosjekt lyt vera tydeleg høgare. Risikoen vil sjølvsagt vera avhengig av den enkelte filmen. Likevel kan ein freista å finna mål for slik risiko. I fyrste rekkje ligg risikoen i det framtidige besøket som ofte er svært usikkert. Dette gjer at me får eit stort standardavvik i framtidige inntekter. Den vanlege måten folk målar risiko på er ved å sjå på standardavviket, s_i , til ein filmproduksjon. Standardavviket visar svingingar i inntekt (i står for inntekt og er igjen avhengig av besøk). Det rette målet på økonomisk risiko er likevel $s_i \cdot r_{im}$ der ein òg tek omsyn til korrelasjonskoeffisienten, r_{im} mellom inntekt, i , og avkastninga i marknaden, m . Spørsmålet er om inntektssvingingane har samanheng med avkastninga elles i marknaden. Normalt er kinobesøket uavhengig av om det er gode eller dårlege tider. Eit døme på dette er det høge kinobesøket under 2. verdskrig. Svingingane i inntekta målt med s_i vil normalt vera store, men grunna liten korrelasjon mellom inntekt og avkastninga i marknaden, vil r_{im} vera heller liten. Dermed er den økonomiske risikoen mindre enn kva mange vil tru om ein berre ser på uvissa i billettinntekter, s_i .

Når ein skal ta omsyn til uvissa i utrekninga av ein films profitt er det i bransjen vanleg å nytta ei risikojustert rente som ligg mellom 15 og 20%. Eg vel her å nytta ei rente på $r = 20\%$ (sidan inntektene berre ligg eit år fram i tid, nyttar eg ei nominell rente). Med neddiskontering vert profitten for ein filmprodusent:

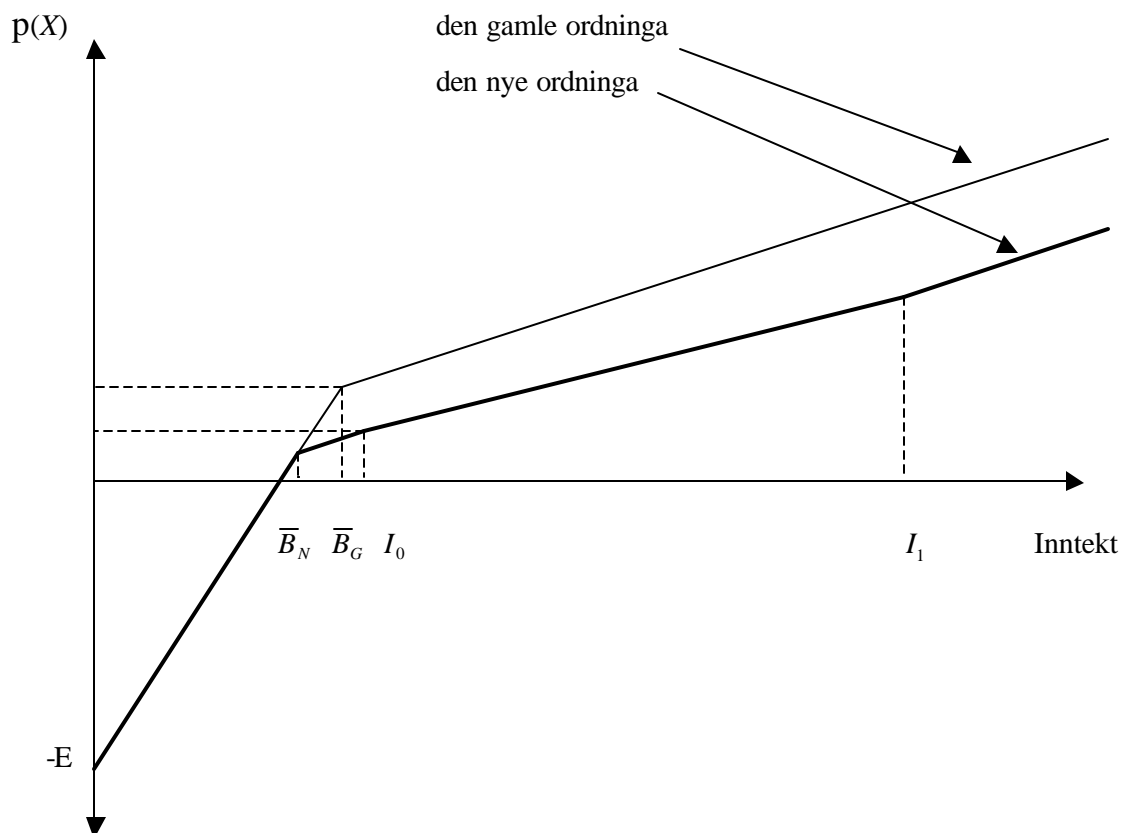
$$p(I) = -E + \frac{F(I) + B(I) - T(I)}{1+r}, \quad (14)$$

der I er forventa inntekt, E er eigenkapitalen, som og kan skrivast som $P - S$, der P står for produksjonskostnadane og S står for produksjonsstøtta. Ved å nytta likningane i kapittel 6, ser eg på profittfunksjonen for konsulentvurdert film i den nye ordninga. (Profittfunksjonen for film etter marknadsvurdering kjem eg tilbake til i avsnitt 7.1.2).

$$p(I) = \begin{cases} -E + [(f + b)I]/(1 + r) & \text{om } 0 = I = 1,2E/(b + f_f) \\ -E + [f \cdot I + \bar{B}]/(1 + r) & 1,2E/(b + f_f) = I = I_0 \\ -E + [f \cdot I - t \cdot s \cdot f_f (I - I_0) + \bar{B}]/(1 + r) & I_0 = I = I_1 \\ -E + [f \cdot I + \bar{B} - sP]/(1 + r) & \text{elles,} \end{cases} \quad (15)$$

der E er eigenkapitalen, f er den faktiske delen filmleige som produsenten får, f_f er den filmleiga Norsk Filmfond opererar etter, b er billettstøtta, I er inntekta frå billettsal på kino i Noreg, r er den risikjusterte renta, \bar{B} er det maksimale beløpet ein film får utbetalt i billettstøtte, t er tilbakebetalingsprosenten, s er den offentlege støttedelen, I_0 er inntekta der tilbakebetalinga byrjar, I_1 er inntekta der tilbakebetalinga sluttar og P er produksjonsstøtta. Denne funksjonen har fire delfunksjonar. Dette kjem av at kurva får knekkpunkt der billettstøtta sluttar og der tilbakebetalinga byrjar og sluttar.

Figur 1. Profitten for ein filmprodusent ved film etter konsulentvurdering



Gammal ordning

Eg går no vidare og ser på film etter den gamle ordninga. Denne har ingen tilbakebetaling, og får difor berre to delfunksjonar:

$$p(I) = \begin{cases} -E + [(f + b)I]/(1 + r) & \text{om } 0 = I = (g + E)/(b + f_f) \\ -E + [f \cdot I + \bar{B}]/(1 + r) & \text{elles} \end{cases} \quad (16)$$

Denne profittfunksjonen er teikna inn i figur 1 saman med funksjonen i (15). Her kan ein tydeleg sjå kva knekkpunkt funksjonane får. I byrjinga har begge filmene lik inntening. Det kjem av at billettstøtta, b , er den same både før og etter endringa av støtteordninga. Under begge ordningane får dermed kurvene ei høg stigning i byrjinga. Men det totale beløpet som vert utbetalt i billettstøtte er blitt mindre etter 2002, og dette kjem av dei minka ”administrative kostnadane”. Ein ser at film etter den nye ordninga (som er vist med den tjukke streken), når punktet der billettstøtta sluttar, \bar{B}_N , tidlegare enn film etter den gamle ordninga, som får billettstøtte fram til \bar{B}_G . Etter den fyrste knekken får film etter den nye ordninga inntening i form av filmleige fram til tilbakebetalinga byrjar i I_0 . Deretter får kurva ei svakare helling fram til tilbakebetalinga er nedbetalt i I_1 . Til slutt vert hellinga igjen den same som før tilbakebetalinga byrja. Den gamle ordninga har berre eit knekkpunkt, og etter at billettstøtta tek slutt er det berre filmleiga som avgjer hellinga på denne kurva.

7.1.1 Film etter konsulentvurdering

Eg skal no sjå vidare på profitten for barne- og spelefilm etter konsulentvurdering både i den nye og den gamle ordninga. For å få ei betre oversikt over ulikskapane mellom ordningane, set eg opp tabell 1 som viser dei viktigaste komponentane i utrekninga av profitten. Eg vel å nytta same produksjonskostnad og eigenkapital for filmene. På denne måten vert det enklare å sjå samanhengar og ulikskapar mellom støtteordningane. For å skilja mellom tala for filmene eg her har valt som døme, og dei faste tala som vert nytta ved Norsk Filmfond, set eg tala frå filmfondet i utheva skrift. Vidare vil den faktiske filmleiga som ein produsent får inn normalt

variera for den enkelte film. Eg set $f = f_f = 25\%$, der f_f er filmleiga som vert nytta av Norsk Filmfond.

Tabell 1. Oversikt over komponentane som vert nytta i profittfunksjonen

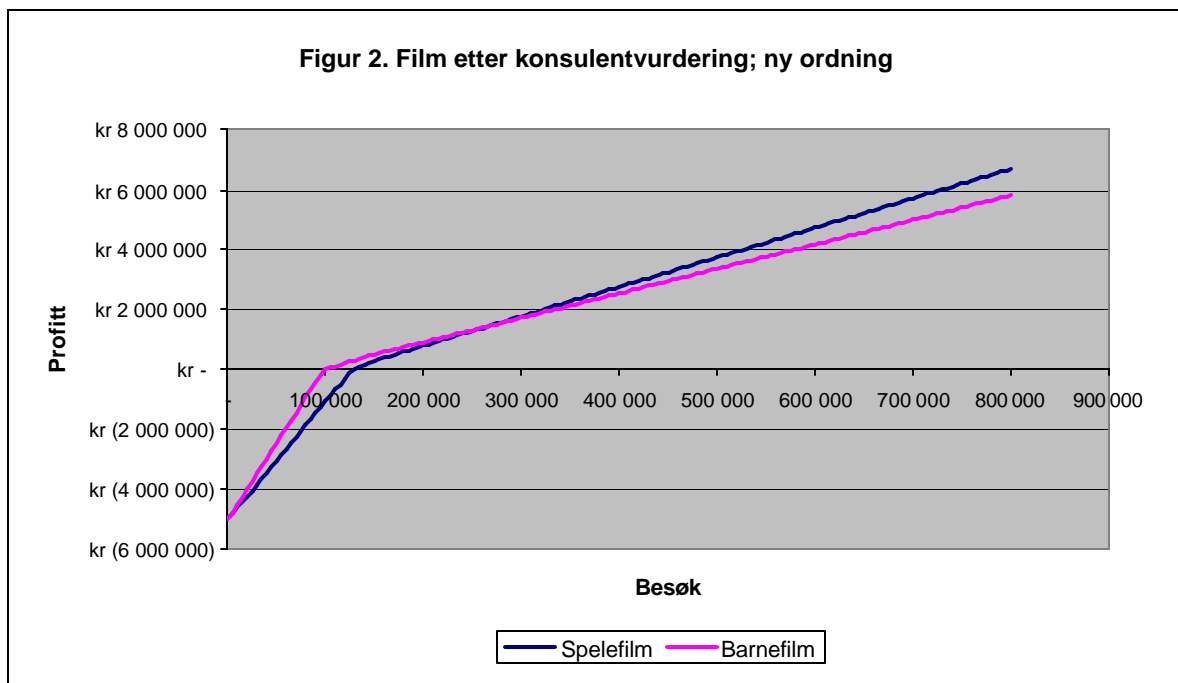
Film etter konsulentvurdering	Den gamle ordninga		Den nye ordninga	
	Barnefilm	Spelfilm	Barnefilm	Spelefilm
Produksjonskostnader, P	kr 15 000 000	kr 15 000 000	kr 15 000 000	kr 15 000 000
Eigenkapital, E	kr 5 000 000	kr 5 000 000	kr 5 000 000	kr 5 000 000
Offentleg støtte, s	67%	67%	67%	67%
Filmleigeprosenten ved Norsk Filmfond, f_f	25%	25%	25%	25%
Den faktiske filmleigeprosenten som produsent får, f	25%	25%	25%	25%
Type film, b	100%	55%	100%	55%
Administrative kostnader, g	28%, 38%, 48%	28%, 38%, 48%	20%	20%
Tilbakebetalingsprosent, t	-	-	30%	30%
Risikojustert rente; r	20%	20%	20%	20%
Billettpris, p^∞	kr 49	kr 59	kr 49	kr 59
Maksimal billettstøtte, \bar{B}	kr 5 800 000	kr 4 984 375	kr 4 800 000	kr 4 125 000
Besøk ved maksimal billettstøtte $[(g + E)/(b + f_f)]/p$ (gamle) $[1,2E/(b + f)]/p$ (nye)	118 367	153 602	97 959	127 579
Besøk der tilbakebetalinga byrjar I_0/p	-	-	138 776	161 017
Besøk der tilbakebetalinga sluttar; I_1/p	-	-	4 220 816	3 551 186

³⁸ I 2002 var gjennomsnittleg billettpris for spelefilm 58,69 kroner (tilnærma lik 59 kroner) etter Film & Kino/KPMG sine utrekningar. For barnefilm er den tilsvarende prisen 49 kroner, jamfør egne utrekningar av gjennomsnittleg billettpris på barnefilm i 2001 og 2002.

Eg byrjar med å sjå på eit eksempel på barne- og spelefilm etter konsulentvurdering i den nye ordninga og nyttar den same funksjonen som ovanfor i (15). Eg set no profitten som avhengig av besøket X (då $I = X \cdot p$). Med besøk på X -aksen vil ein få ei betre forståing av kva verknader dei ulike støtteordningane har. Profittfunksjonen vert då:

$$p(X) = \begin{cases} -E + [(f + b)p \cdot X] / (1 + r) & \text{om } 0 = X = [1,2E / (b + f)] / p \\ -E + (f \cdot p \cdot X + \bar{B}) / (1 + r) & \text{om } [1,2E / (b + f)] / p = X = I_0 / p \\ -E + [f \cdot p \cdot X - t \cdot s \cdot f \cdot p \cdot (X - I_0 / p) + \bar{B}] / (1 + r) & \text{om } I_0 / p = X = I_1 / p \\ -E + (f \cdot p \cdot X + \bar{B} - s \cdot P) / (1 + r) & \text{elles} \end{cases} \quad (17)$$

Denne funksjonen gjeld som nemnt for både barne- og spelefilm etter den nye ordninga. For å kunna sjå ulikskapane mellom desse to filmane, set eg døma frå tabell 1 inn i figur 2:



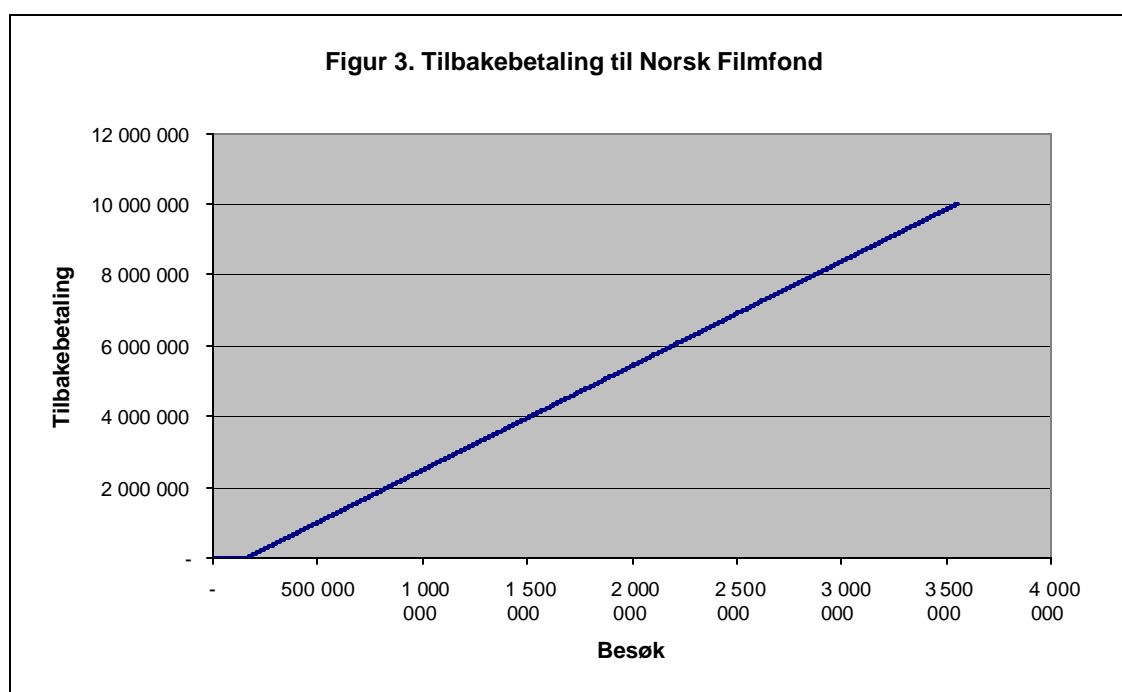
Her kan ein i figur 2 sjå at kurva for barnefilm i byrjinga har ei kraftigare helling enn kurva for spelefilm. Dette kjem av at barnefilm får ei billettstøtte på 100% medan spelefilm får 55% (sjå forklaring i kapittel 6.2). Effekten av dette er at barnefilmen får 45 øre meir enn spelefilmen for kvar krone tent inn på kino. Billettstøtta skal kompensera for at barnefilm har ein lågare billettpris enn spelefilm. I tillegg får barnefilm utbetalt meir i maksimal billettstøtte

og dette gjer at det er barnefilmen som fyrst når break-even. Etter det fyrste knekkpunktet der billettstøtta fell vekk, flatar begge kurvene ut. Då barnefilmen har lågare billettpris, får den og lågare filmleige. Dette kan ein sjå på kurva for barnefilm som klart får ei svakare helling enn den for spelefilm etter dette knekkpunktet. Inntektsmessig er det likevel liten skilnad mellom dei to typane film. Fram til eit besøk på 270 000 er det fordelaktig å produsera barnefilm framfor spelefilm. Besøk over dette vil gje høgast inntening for spelefilm.

Verknaden av tilbakebetalinga er ikkje lett å sjå av denne grafen, men begge filmane får ei svakare helling på kurva der tilbakebetalinga byrjar. Punktet der tilbakebetalinga sluttar ser ein ikkje av denne grafen, då ein må ha eit besøk på over 3 millionar før den fyrste filmen får betalt ned produksjonsstøtta, vel å merke med vårt døme frå tabell 1.

Tilbakebetaling til Norsk Filmfond

Som ein liten prosentdel av innteninga får ikkje tilbakebetalinga mykje å seie for ein filmprodusent. I "Forskrift for tilskudd til filmformål" står det nettopp at tilbakebetalinga skal skje i takt med at eit overskot vert opparbeida. Tilbakebetalinga byrjar som nemnt etter at produsenten har oppnådd ei inntekt som tilsvarar 1,3E. Når Norsk Filmfond mottek tilbakebetalinga, går pengane gå i potten for produksjons- og billettstøtte til seinare filmar. For å sjå kor mykje besøk ein film må ha for at den skal betala tilbake heile støttebeløpet nyttar eg likning (12) frå avsnitt 6.4 og set inn spelefilmen i tabell 1 som døme:



Ein ser av figur 3 at ein film med 5 millionar i eigenkapital og 10 millionar i produksjonsstøtte ikkje vil ha moglegheit til å tilbakebetala heile støttebeløpet ut frå billettinntekter på kino i Noreg. Om filmen skulle klara dette måtte den fått eit besøk på over 3,5 millionar, noko som er urealistisk for ein norsk film. Ein kan sjå at om filmen gjer det svært godt og får eit besøk på 500 000, vil filmfondet få inn rundt ein million kroner i tilbakebetaling frå kinoinntekter.

Tabell 2. Oversikt over dei best besøkte filmene i Noreg

Best besøkte norske filmar i Noreg 1950-2001			
1	Flåklypa Grand Prix	1975	ca. 5 200 000
2	Operasjon Løvsprett	1962	ca. 1 630 000
3	Støv på hjernen	1959	ca. 1 500 000
4	Fjols til fjells	1957	ca. 1 200 000
5	Vi gifter oss	1951	ca. 1 130 000
6	Bør Børson jr	1974	1 116 000
7	Sønner av Noreg kjøper bil	1962	ca. 1 100 000
8	Sønner av Norge	1961	ca. 1 035 000
9	Den siste Fleksnes	1974	957 761
10	Kjære, lille Noreg	1973	830 539
11	Bussen	1961	ca. 820 000
12	Nødlanding	1952	ca. 800 000
13	Elling	2001	749 810
14	Balladen om mestertyven Ole Høiland	1970	710 858
15	Lån meg din kone	1958	ca. 710 000

Kilde: Sand, E. (2002)

Tabell 2 visar dei 15 best besøkte filmene i Noreg, og det er berre Elling som i nyare tid har kome med her. Dei fleste filmene med besøk over ein million kom i tida før kinoen fekk konkurranse av fjernsynet. Det at *Flåklypa Grand Prix* har eit så høgt besøk kjem og av at denne har hatt kinovisning i fire ulike periodar. Dette visar at sjansen for at ein film skal kunne betala tilbake heile støttebeløpet ut frå kinoinntektene (særleg i eit tilfelle med 10 millionar i produksjonsstøtte) ikkje er særleg stor. Mange filmar vil difor koma til å betala òg frå andre inntekter, A. Om filmar gjer det godt og får stort sal både på video/DVD og på utanlandssal, kan Norsk Filmfond få tilbakebetalt heile støttebeløpet. Men tilbakebetalingskravet står berre fast i 5 år etter at ein film har hatt premiere. Inntekter etter desse fem åra skal det ikkje betalast tilbake av. I slike tilfeller fråfell kravet om

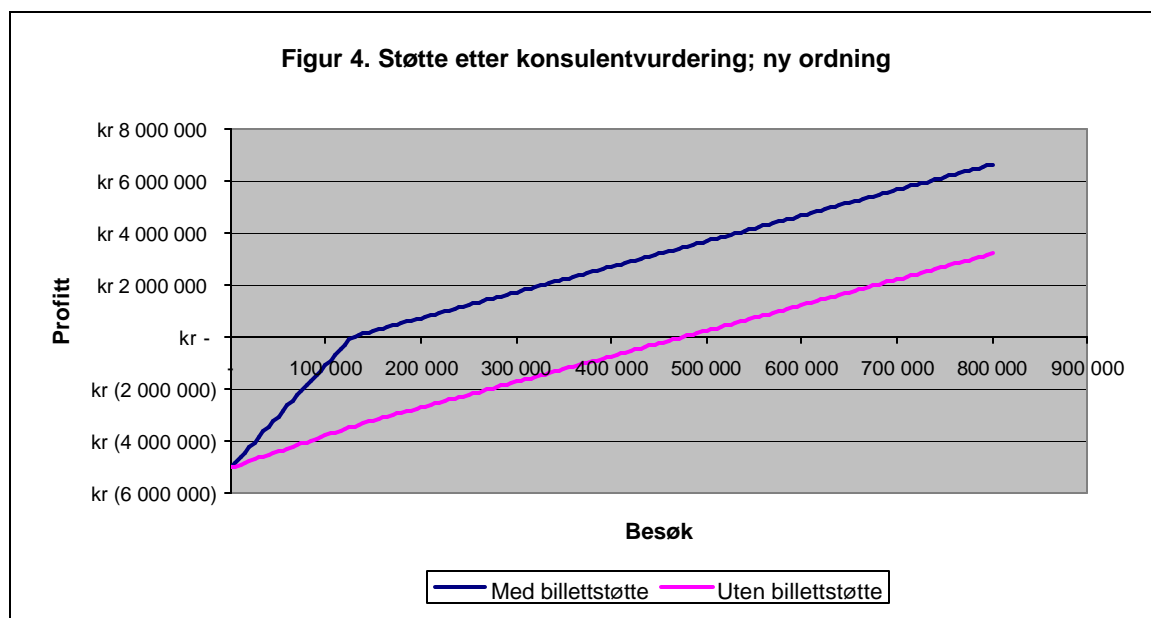
tilbakebetaling til Norsk Filmfond. Det totale løpet som skal betalast tilbake tilsvarar den produksjonsstøtta som fondet har hjelpt til med, sP .

Effekten av billettstøtta på profitten

Eg går no vidare og ser på eit tilfelle der ein film ikkje får billettstøtte. Funksjonen for denne likninga vert då:

$$p(X) = \begin{cases} -E + f \cdot p \cdot X / (1 + r) & \text{om } 0 = X = I_0/p \\ -E + [f \cdot p \cdot X - t \cdot s \cdot f \cdot p (X - I_0/p)] / (1 + r) & \text{om } I_0/p = X = I_1/p \\ -E + (f \cdot p \cdot X - sP) / (1 + r) & \text{elles,} \end{cases} \quad (18)$$

der det berre er filmleiga og tilbakebetalinga som er avhengig av X . For betre å kunna sjå effekten av billettstøtteordninga set eg to filmar frå tabell 1; ein med og ein utan billettstøtte, inn i figur 4:



Figur 4 visar at billettstøtta har svært mykje å seia for ein films inntekt. Filmen med billettstøtte når break-even ved eit besøk på nærare 130 000, medan den utan slik støtte fyrst når break-even ved rundt 475 000 besøkande. Normalt vil ein norsk gjennomsnittsfilm ha mellom 100 000 og 200 000 besøkande, og ein ser at billettstøtta er svært viktig for at ein

vanleg norsk film i det heile skal få eit overskot. Ein kan dermed gjera rekning med at mange norske filmar ville bli ulønsame utan billettstøtteordninga. Her skal ein ikkje gløyma at ein film etter kinovisning vidare kan få andre inntekter frå video/DVD, fjernsyn osv. Normalt vil likevel filmar som gjer det dårleg på kino òg få dårleg med andre inntekter. Dersom ein film til dømes berre fekk eit besøk på 100 000, ville denne klara seg svært dårleg utan billettstøtteordninga, sjølv om ein reknar med inntekter etter kino.

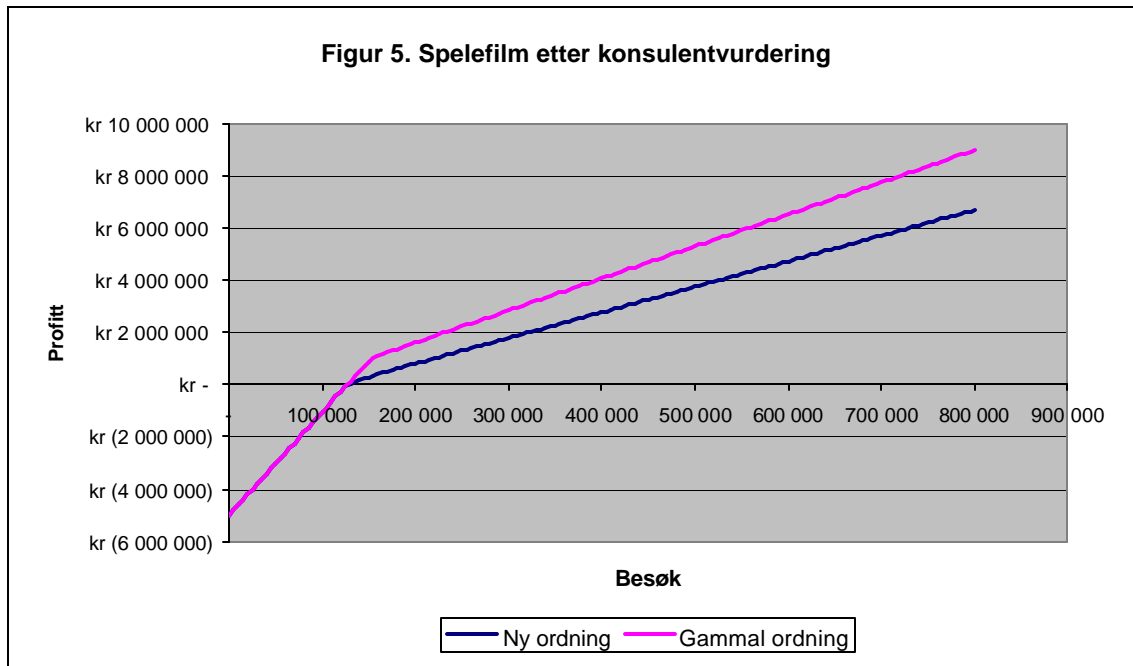
Ved filmene etter konsulentvurdering i figur 2 og 4, sluttar billettstøtta akkurat når filmene når break-even. Dette kjem av at eg har neddiskontert innteninga med ei risikojustert rente på 20%. Om eg i staden hadde nytta ei rente på 10%, ville filmene fått ei inntening som gjekk høgare enn break-even før billettstøtta tok slutt. Dette kan tyda på at Norsk Filmfond har nytta $r = 20\%$ når dei sette dei nye reglane for billettstøtte. Ei utbetaling av billettstøtta fram til ein film når break-even verkar som eit rimeleg mål. Dermed har dagens billettstøtte ein klar og viktig funksjon der den hjelper ein film til å få ei raskare inntøning av eigenkapitalen.

Samanlikning med den gamle ordninga

Eg går vidare og ser på den gamle ordninga. For både barne- og spelefilm vert profittfunksjonen den same. Eg tek funksjonen i (16) og gjer denne om til ein funksjon av X :

$$p(X) = \begin{cases} -E + [(f + b)I]/(1 + r) & \text{om } 0 = X = [(g + E)/(b + f_f)]/p \\ -E + [f \cdot I + \bar{B}]/(1 + r) & \text{elles} \end{cases} \quad (19)$$

For å sjå kor mykje tilhøva for inntøning har endra seg etter den nye støtteordninga, set eg ein spelefilm frå kvar av ordningane i tabell 1, inn i figur 5. Av figuren ser ein tydeleg at ein film etter den nye ordninga kjem dårlegare ut enn kva den ville ha gjort i den gamle ordninga. Dette kjem av at det totale beløpet ein kan få utbetalt i billettstøtte er mindre no enn tidlegare (dette kan ein og sjå av tabell 1). I tillegg kjem den nye tilbakebetalingsordninga som òg reduserar inntøninga. Ved eit besøk på rundt 160 000 byrjar tilbakebetalinga for filmen etter den nye ordninga, og kurva får ein nærast usynleg knekk i dette punktet.



Skilnaden mellom den nye og den gamle ordninga kjem fyrst og fremst av filmfondet sin nye strategi der dei ynskjer å gje støtte til fleire filmar, men mindre støtte til kvar ein skilde film. Likevel ser ein at billettstøtta framleis har mykje å seia; den gjev raskare inntening og tek fyrst slutt omtrent når ein film har nådd break-even. Utan billettstøtteordninga ville dermed svært mange norske filmar gått med underskot.

7.1.2 Film etter marknadsvurdering

Eg går no vidare og ser på film etter marknadsvurdering i den nye ordninga. Sidan eg seinare gjer samanlikningar med film etter konsulentvurdering nyttar eg òg her døme på film med 15 millionar i produksjonskostnader. Eg set opp ein ny tabell for barne- og spelefilm etter marknadsvurdering. Som i tabell 1, set eg tala frå filmfondet i utheva skrift.

Tabell 3. Oversikt over komponentane som vert nytta i profittfunksjonen

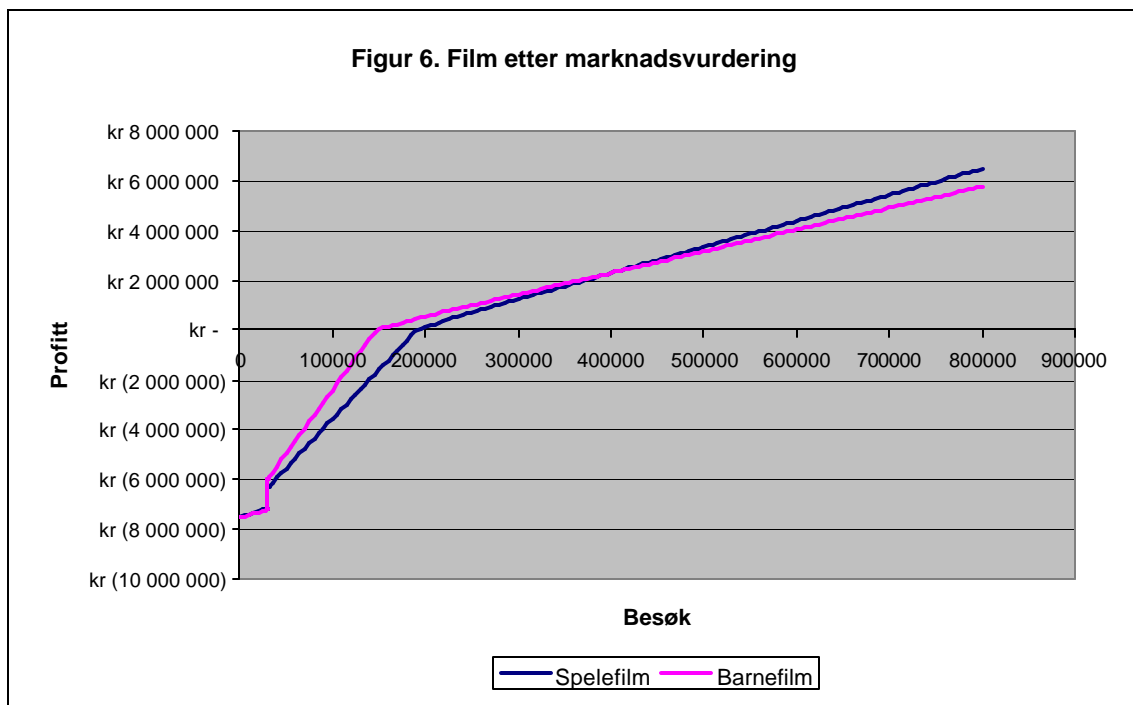
Film etter marknadsvurdering (den nye støtteordninga)	Barnefilm	Spelefilm
Produksjonskostnader, P	kr 15 000 000	kr 15 000 000
Eigenkapital, E	kr 7 500 000	kr 7 500 000
Offentleg støtteprosent, s	50%	50%
Filmleigeprosenten ved Norsk Filmfond, f_f	25%	25%
Den faktiske filmleigeprosenten produsent får, f	25%	25%
Type film, b	100%	55%
Administrative kostnader	20%	20%
Tilbakebetalingsprosent, t	30%	30%
Risikojustert rente, r	20%	20%
Billettpris, p	kr 49	kr 59
Besøk der utbetaling av billettstøtte byrjar, \bar{X}	30 000	30 000
Maksimal billettstøtte, \bar{B}	kr 7 200 000	kr 6 187 500
Besøk ved maksimal billettstøtte, $[1,2E/(b + f)]/p$	146 939	190 678
Besøk der tilbakebetalinga byrjar, I_0/p	208 163	241 525
Besøk der tilbakebetalinga sluttar, I_1/p	4 289 796	3 631 356

Film etter marknadsvurdering har ein eigenkapital som utgjer 50% av produksjonskostnadane. Det at slik film har høgare eigenkapital enn film etter konsulentvurdering gjev utslag i at den får utbetalt meir i samla billettstøtte. I tillegg vert profittfunksjonen meir komplisert, då

billettstøtta fyrst vert utbetalt etter at filmen har nådd eit besøk på $\bar{X} = 30\,000$. Funksjonen består av fem delfunksjonar og kurva får dermed fire knekkpunkt:

$$p(X) = \begin{cases} -E + (f \cdot p \cdot X)/(1+r) & \text{om } 0 = X = \bar{X} \\ -E + [(f + b)p \cdot X]/(1+r) & \text{om } \bar{X} = X = [1,2E/(b + f)]/p \\ -E + (f \cdot p \cdot X + \bar{B})/(1+r) & \text{om } [1,2E/(b + f)]/p = X = I_0/p \\ -E + [f \cdot p \cdot X - t \cdot s \cdot f \cdot p \cdot (X - I_0/p) + \bar{B}]/(1+r) & \text{om } I_0/p = X = I_1/p \\ -E + (f \cdot p \cdot X + \bar{B} - s \cdot P)/(1+r) & \text{elles} \end{cases} \quad (17)$$

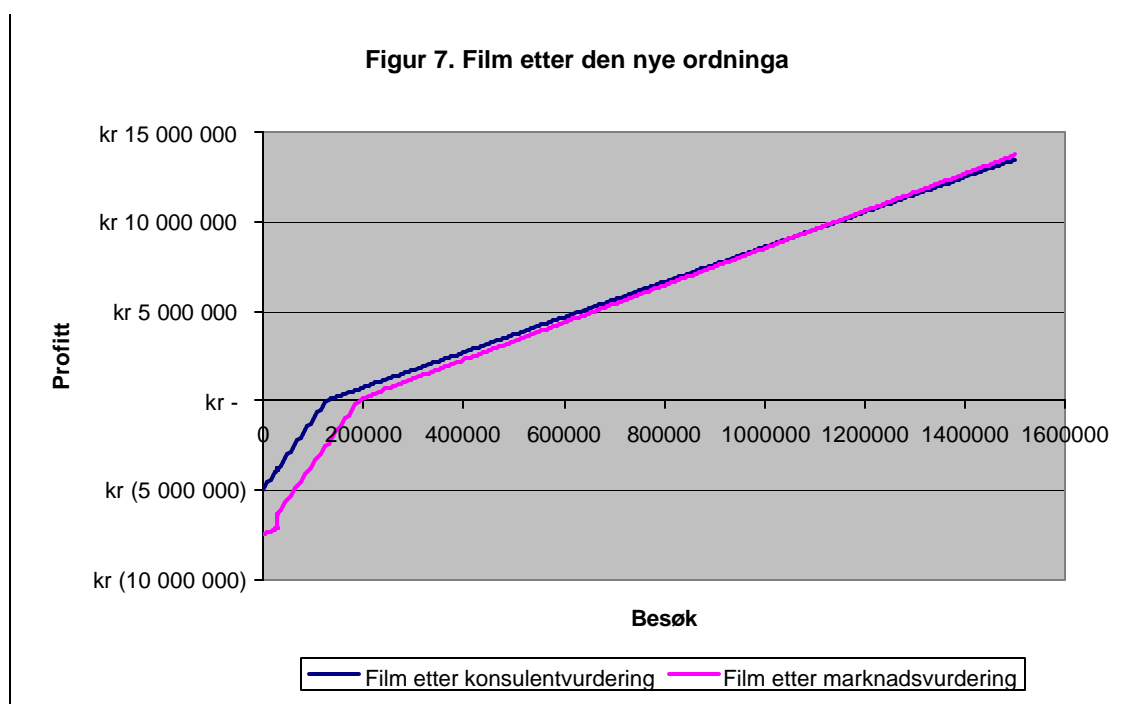
Denne profittfunksjonen gjeld for både barne- og spekefilm og eg set filmene i tabell 3 inn i figur 6:



Eg ser nærare på knekkpunkta på grafen i figur 6. Det fyrste er der billettstøtta byrjar, det andre der billettstøtta sluttar og det tredje der tilbakebetalinga byrjar. Det siste knekkpunktet der tilbakebetalinga sluttar ser ein ikkje av denne grafen då desse besøkstala er svært høge, jf. tabell 3. Etter at filmen har nådd besøket $\bar{X} = 30\,000$, får filmen som "bonus" utbetalt billettstøtte for dei fyrste \bar{X} selte billettane. Dette kan ein sjå av kurva som gjer eit hopp når den når \bar{X} . Sjølv om ein film etter denne ordninga får utbetalt meir i billettstøtte enn film

etter konsulentvurdering, sluttar støtta (når ein nyttar den risikjusterte renta $r = 20\%$) idet filmen når break-even. Med våre føresetnader frå tabell 3, vert billettstøtte gitt fram til eigenkapitalen er tent inn òg ved film etter marknadsvurdering. Punktet der tilbakebetalinga sluttar ser ein ikkje av denne grafen. Om filmen går av kino utan å ha betalt tilbake heile støttebeløpet (som er det mest sannsynlege) vil tilbakebetalinga halde fram av dei andre inntektene, A.

Fordelen med den nye støtta etter marknadsvurdering er at produsenten ikkje treng å få prosjektet godkjent av ein av filmfondet sine konsulentar. Derimot stiller denne ordninga høgare krav til både eigenkapital og forventa besøk. Dersom ein produsent skulle vera indifferent mellom dei to ordningane, kva ordning burde han i så fall satsa på? Før å sjå nærare på dette set eg ein film frå kvar av ordningane med tal frå tabell 1 og 3 inn i same graf:



Utbetalinga av billettstøtte sluttar når begge filmene når break-even. Deretter er det film etter konsulentvurdering som fyrst byrjar på tilbakebetalinga, og kurva får ein nesten usynleg knekk ved eit besøk på rundt 160 000. Men sjølv etter at den marknadsvurderte filmen startar tilbakebetalinga, har denne ei større helling på kurva. Dette kjem av at den prosentvise tilbakebetalinga per besøk er mindre. Om ein ser tilbake på likning (12) i avsnitt 6.4, er det støtteprosenten, s , som er ulik for dei to ordningane. Elles får filmene utbetalt like mykje i filmleige. I figur 7 kryssar kurvene for konsulent og marknadsvurdering kvarandre ved eit

besøk rundt 1 600 000. Av dette ser ein at det for mange norske filmar vil lønna seg å få støtte etter konsulentvurdering. Likevel vil ein produsent som har svært god tru på at ein film vil få god inntening, både på kino i Noreg og på anm sal, A, kunna tena på å produsera film etter marknadsvurdering.

7.1.3 Støttekjøp av kinobillett

Eg ser fyrst på lønsemda for støttekjøp av kinobillett ved film etter marknadsvurdering fram til besøket $\bar{X} = 30\,000$. Deretter ser eg på når støttekjøp lønner seg for film etter konsulentvurdering og for marknadsvurdert film, etter at denne har nådd eit besøk lik \bar{X} . Sjansen for at støttekjøp lønner seg er berre alternativt så lenge filmen får utbetalt billettstøtte.

Lønsemd av støttekjøp for å utløysa billettstøtta ved besøk på 30 000

Når ein film etter marknadsvurdering når eit besøk på $\bar{X} = 30\,000$ byrjar billettstøtteutbetalingane samstundes som filmen òg får utbetalt billettstøtte for dei \bar{X} fyrste billettane. Denne utbetalinga tilsvarar: $p \cdot b \cdot \bar{X}$. Dersom ein spelefilm skulle gå dårleg og ha problem med å nå \bar{X} , vil det då lønna seg med eit støttekjøp av billett for å utløysa denne billettstøtta? Eg vil understreka at eit slikt støttekjøp berre er aktuelt i ein situasjon rett før ein film vert tatt av kino. Elles er det best om andre enn produsenten sjølv kjøpar billettane. Eg set opp ei likning for det forventede framtidige overskotet ein produsent får ved å gjera eit støttekjøp slik at han utløysar billettstøtta ved \bar{X} . Det framtidige kontantoverskotet, K, frå støttekjøp fram til \bar{X} er auka i filmleige pluss billettstøtta, minus kostnadane ved billettkjøpet, dvs.

$$K(X) = fp(\bar{X} - X) + b \cdot p \cdot \bar{X} - p(\bar{X} - X) = p \cdot \bar{X} (f + b - 1) + p \cdot X (1 - f) \quad (18)$$

Støttekjøp løner seg når kontantoverskotet er positivt, dvs. om $K(X) > 0$. Ein får då at:

$$X = \frac{\bar{X}(1 - f - b)}{1 - f}, \quad (19)$$

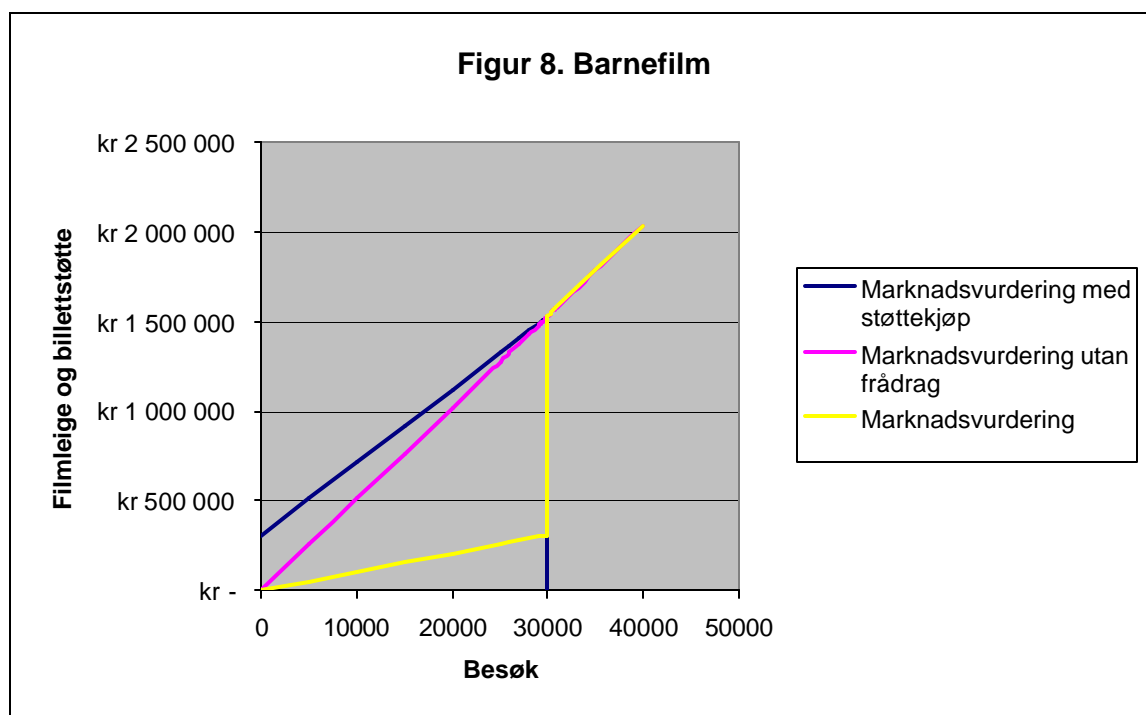
der eit besøk ikkje kan vera negativt og difor må $X \geq 0$.

Likninga for ein film etter marknadsvurdering med støttekjøp fram til besøket \bar{X} vert tilnærma lik (18), men utan fråtrekk for filmleiga for besøket, X , i fyrste ledd:

$$K_k(X) = \frac{f \cdot p \cdot \bar{X} + b \cdot p \cdot \bar{X} - p(\bar{X} - X)}{1+r} \quad (20)$$

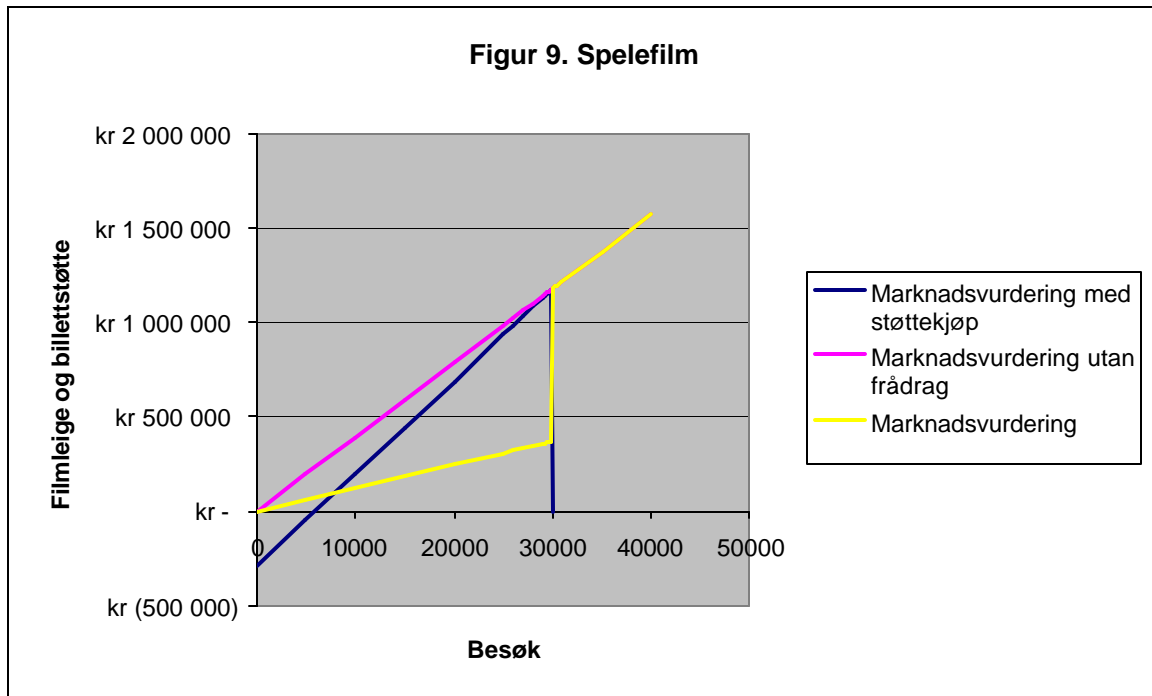
$$= \frac{p \cdot \bar{X}(f+b-1) + p \cdot X(1-f)}{1+r}, \quad (21)$$

der k står for støttekjøp. Eg vil no sjå grafisk når eit støttekjøp løner seg. Ved å nytta tal for barne- og spelefilm frå tabell 3 ser eg på film etter marknadsvurdering med støttekjøp og samanliknar denne med vanleg marknadsvurdering og med marknadsvurdering utan frådrag (dvs. der billettstøtta vert jamt utbetalt fram til $X = 30\,000$).



Om ein set tal for barnefilm frå tabell 3 inn i likning (19), får ein ut ein negativ verdi for X . Dette tilseier at eit støttekjøp for barnefilm løner seg frå eit besøk $X = 0$ og fram til $X = \bar{X} = 30\,000$. I figur 8 ser ein det same resultatet; eit støttekjøp av billettar ved barnefilm løner seg sjølv om filmen ikkje får besøk i det heile. Likevel får ein mest ut av eit slikt støttekjøp jo

meir ein film opphavleg har selt i billetter. Beløpet, som ein for kvart besøk kan tena på eit støttekjøp, utgjer den vertikale skilnaden mellom kurvene for marknadsvurdering med og utan støttekjøp.



Eg set inn tal for spelefilm frå tabell 3 i likning (19) og får at eit støttekjøp vil lønna seg for besøk over 8 000. Av figur 9 ser ein at eit støttekjøp vil lønna seg når kurva for støttekjøp ligg over den for marknadsvurdering. I punktet der dei to kurvene kryssar kvarandre er besøket lik 8 000, som tilsvarar resultatet ovanfor. Fortenesten ved eit støttekjøp over 8 000 besøk vil her utgjera den vertikale skilnaden mellom kurvene for marknadsvurdering med og utan støttekjøp.

Ut frå figurane og utrekningane ovanfor ser ein altså at støttekjøp i dei fleste tilfelle vil lønna seg. Det opphavlege målet med å gje utbetalingar av billettstøtta fyrst når ein film når $\bar{X} = 30\,000$, er at film etter marknadsvurdering skal visa til eit visst besøk for i det heile å få billettstøtte. Men når produsentar har moglegheit for å gjera støttekjøp undergrev dette poenget med å halda att billettstøtta fram til besøket \bar{X} . Dersom ein produsent ved besøket \bar{X} ikkje fekk utbetalt billettstøtte for dei 30 000 fyrste billettane, men heller fekk billettstøtte

for besøk over 30 000, ville ei slik minimumsgrense betre samsvara med den opphavlege målsetjinga.

Lønsemd av støttekjøp fram til billettstøtta tek slutt

Når eg no ser på lønsemda av støttekjøp gjeld dette for film etter marknadsvurdering etter at den har nådd besøket $\bar{X} = 30\,000$ og for film etter konsulentvurdering.

Inntekta ved eit støttekjøp av ein billett er no $p(b + f)$ medan kostnaden er p . Støttekjøp løner seg altså for $b + f > 1$. Om ein set inn tal frå tabell 3 får ein at eit støttekjøp vil løna seg for barnefilm, men ikkje for spelefilm. Likninga for marginalprofitten, $M(X)$, av å kjøpa ein ekstra billett er:

$$M(X) = p(b + f - 1) \tag{22}$$

Eg set inn tal for barnefilm frå tabell 3 og får at marginalprofitten av å kjøpa ein ekstra billett er 12,25 kroner. Det vil lønna seg for produsenten å kjøpa billettar fram til billettstøtta tek slutt og dette tilsvarar (frå tabell 3) eit besøk på 141 939. Ein produsent vil i dette tilfelle tena rundt 1,8 millionar kronar ($141\,939 \cdot 12,25$) dersom han kjøper alle billettane sjølv. Her er det igjen viktig å påpeika at eit slikt støttekjøp berre er aktuelt i ein situasjon rett før ein film vert tatt av kino.

Eg har no vist at støttekjøp av billetter kan vera lønsamt for ein produsent og då særskilt ved produksjon av barnefilm. Dette kjem av den høge billettstøtta som barnefilm er gjenstand for. Førebels har ikkje denne forma for støttekjøp blitt nytta fullt ut. Ein veit ikkje om dette skuldast at produsentar ikkje er klar over denne "svake" sida ved støttesystemet. Det kan òg vera at produsentar er redde for at ei slik "utnytting" av systemet vil føra til både misstillit i bransjen og til ei undergraving av heile billettstøtteordninga.

Kapittel 8

DANSK FILM

Den fyrste filmvisninga i Danmark kom til i 1896 og allereie året etter vart det gjort opptak til ein dansk film. Heilt frå den spede byrjinga har danskane vore tidleg ute når det kjem til utviklinga av filmen. Likevel har den danske filmen gått gjennom både medgang og motgang i sin over 100 år gamle historie. Eg tek no ein gjennomgang av dei viktigaste trekka i dansk filmhistorie, før eg ser på dagens støtteordningar ved Det Danske Filminstitut. Til slutt vil eg gjera ei samanlikning mellom filmforholda i Danmark og Noreg.

8.1 OVERSIKT OVER DEI VIKTIGASTE ØKONOMISKE HENDINGANE

Eg gjer no ei gjennomgang av dansk filmhistorie med vekt på økonomiske, institusjonelle og delvis politiske forhold.

Gründeren Ole Olsen

Ingen ville ha trudd den gong at den vesle gjetarguten Ole Olsen skulle verta ein av Danmarks mektigaste menn innan filmbransjen. Som ung mann fekk han tidleg sansen for underhaldning og han visste å tena pengar på dette. I Sverige vart han direktør for Malmö Tivoli, der det vart vist levande bildar for gjestane. I 1904 reiser han tilbake til København, men filminteressa er komen for å bli. Han kjøper seg eit filmapparat og tenar nokre kroner på diverse kortfilmar, men han har eit ynskje om å laga lengre film. I 1906 kjøper han land på Valby og opprettar Nordisk Film. Året etter kjøper han inn to hannløver og tross i forbod frå justisministeren, lagar Ole Olsen filmen *Løvejakten*. Filmen vert forboden i Danmark, men historia når Amerika; *Løvejakten* vert ein verdssuksess og sel i alt 259 kopiar. Nordisk film, med isbjørnen som logo, vert verdas største filmselskap og har bl.a. filialar i New York, London, St. Petersburg, Buenos Aires og Paris. I åra mellom 1911 og 1916 vert det produsert 700 spelefilmar i Valby med ein arbeid sstokk på rundt 1700 tilsette.

1. verdenskrig

Straks før utbrotet av 1. verdenskrig smadra dei nystarta filmverksemdene i Hollywood den amerikanske marknaden for Nordisk Film og andre europeiske filmselskap som hadde etablert seg i USA. Men Danmark hadde m bygd seg opp store selskap, og dette drog dei fordel av under krigen. Landet var nøytralt og kunne levera film til både Tyskland og England. I tillegg til det sterke distribusjonsapparatet, hadde Danmark og ein formel for ny og spanande film: Filmane var berykta for dristige historier og intense kjærleiksscener. "Det erotiske melodramaet" kan i si nyskaping nærmast samanliknast med dei populære dogmefilmane i dag.

Men etter krigen mista danskane fotfestet, nordmennene var for svake, og svenskane tok over som den leiande filmnasjonen i Norden. I Sverige var det gode arbeidsforhold og mange dyktige danske filmfolk drog ditover. I ca. eit tiår dominerte svenskane, men så byrja kinoinntektene å falla. Amerikanarane var etablerte som den største leverandøren av film i alle dei skandinaviske landa før 1930.

Filmlova av 1938

Blant sosialdemokratane var det på 1920-talet ynskje om at kommunane skulle overta kinodrifta på same måte som i Noreg. Seinare freista dei å få til ein statleg monopolisering av filmproduksjonen i Danmark. Ingen av delane vart gjennomført og i staden kom det i 1938 ei ny filmlov. Denne avgrensa statens verksemd til kultur- og undervisningsfilm og Statens Filmcentral vart oppretta med det som formål å produsera og distribuera opplysende film til undervisningsbruk. 1938-lova førte og til opprettinga av eit Filmfond og eit Filmråd. Filmfondet sine midlar kom frå skattlegging av kinoanes overskot. Filmrådet skulle avgjera kva Filmfondets midlar skulle gå til og bestod av innehavarar av kinobevilling og andre folkelege organisasjonar.

Danmark vart okkupert av tyskarane 9. april 1940. Levekostnadane auka, import av råfilm og kjemikalie vart dyrare, og tyskarane stilte sterke krav til kva som skulle visast i danske kinoar. Tyskarane pressa på for å få vist tyske spelefilmar og vekerevyar, men fjerna og hovudparten av utanlandske konkurrentar då dei ikkje tillét framsyning av film frå land dei var i krig med. Etterkrigstida vart tung for den danske filmbransjen, og konkurransen med amerikansk film var hard. (Sjå til dømes Ulff-Møller (2000, s. 43)). I 1948 var den gjennomsnittlege produksjonen falt til om lag 10 filmar i året. Det vart difor gitt bransjestøtte

til den nasjonale danske filmproduksjonen i form av 25% av luksusavgifta på kinoinntekter.⁵⁹ I tillegg var det ei premiering av dei filmene som gjekk best på kino, då desse fekk utbetalt mest av luksusavgifta. Denne forma for støtte gjorde at den danske filmproduksjonen tok seg opp att, og det vart i 1950-åra gjennomsnittleg laga 150 filmar i året.

Fjernsynet kjem

Men allereie i 1951 byrja Danmarks radio med fjernsyn, og i 1954 var det regelmessige fjernsynssendingar. Ved utgangen av tiåret byrja filmfolket for alvor å merka konkurransen frå fjernsynet. 60-åra kom med ein kraftig økonomisk ekspansjon som endra både kvardagen og forbruksmønsteret i Danmark. Kinoen var ikkje lengre den samlande aktiviteten for familien, men var no meir som ein del av eit større tilbod av fritidsaktivitetar.

Då det var klart at det som hadde vore ein lukrativ forretning var på veg til å endra seg til ein bransje i krise, vart det stadig sterkare press på politikarane om å endra filmlova. Filmen vart underlagt Kulturministeriet då dette vart oppretta i 1961 og med filmlova av 1964 vart det meir vanleg å snakka om film som kunst på linje med for eksempel teater.⁶⁰ Vidare vart filmfondet sitt ansvarsområde utvida og det kom til ei rekke nye tiltak til sikring av dansk film og filmproduksjon. Fondet skulle yta kvalitetsbidrag til dansk film og garanti for lån til dansk filmproduksjon. Men den nye filmlova fekk filmmediet og etablert seg i utdanningsmessig samanheng. I 1966 opna Den Danske Filmskole og i 1967 vart faget *Filmens estetikk og historie* oppretta ved Universitetet i København.

Filmlova av 1972

Medan filmlova av 1964 ofte vart oppfatta som ein bransjestøttelov, vart 1972-lova meir sett på som ei kunststøttelov. Det gamle systemet med kinoløyvingar og luksusavgiftar vart avskaffa og den offentlege støtta til film vart no eit sjølvstendig punkt i Finanslova. Det tidlegare Filmfondet og Filmrådet smelta saman i Det Danske Filminstitut (DFI). For fyrste gong kom det til filmkonsulentar som skulle gjera ei kvalitetsvurdering av kvart enkelt filmprosjekt før det vart tildelt støtte. Filminstituttet utvikla vidare ein modell for støttetildeling og tilbakebetaling; ei ordning som både trakk til seg den nødvendige privatkapitalen og sikra instituttet ei tilbakebetaling, dersom filmen gav overskot. Garantien frå Filminstituttet fungerte på den måten at investeringa fyrst skulle tilbakebetalast når dei andre investorane og kreditorane hadde fått sitt i tillegg til ei forteneste på det dei hadde

⁵⁹ Ei luksusavgifta på 20% kom for fyrste gong i 1911.

⁶⁰ Filmen hadde fram til 1961 vore underlagt Justisdepartementet.

investert. Dette vart ein godt fungerande modell for filmfinansiering i 70-åra. Den offentlege filmstøtta var komen for å bli.

1972-lova opna for fri tilgang til kinodrift, handelen med kinoar eksploderte og dei mest framsynte og økonomisk best rusta gjekk inn i eit kappløp om å sikra seg ei rekkje kinoar. I dei neste åtte-ti åra, fram til 1980, vart det oppretta omkring 80 multiplekskinoar (kinoar med fleire salar) over heile landet. Resultatet vart ein auka etterspurnad etter film og ein forbetra kinoøkonomi.

Videoen kjem

I 1980-åra kom videoen til Danmark, og det nye mediet til distribusjon av spelefilm førte ytterlegare til ei svekking av kinobransjen. Det økonomiske grunnlaget for filmproduksjon i Danmark var no svært dårleg, og det vart i 1982 berre produsert sju spelefilmar. Same året kom filmlova i ei redigert utgåve. Medan filmlova av 1972 primært hadde støtta kunstnarisk film og barnefilm, vart det no klart at det ikkje lengre var nokon film, verken kunstnarisk eller kommersiell som kunne forventast til å klara seg ved eigen hjelp. I 1982-lova vart det vedteke at minst 25% av det samla budsjettet både i Filminstituttet, som stod for spelefilmene og Statens Filmcentral, som stod for kortfilmene, skulle gå til barne- og ungdomsfilm.

I 1989 kom det igjen endringar i støttepolitikken, då det vart oppretta ei ny ordning som skulle fungera ved sida av konsulentordninga. Denne vart kalla 50/50-ordninga då produsentane skulle få dekka 50% av produksjonsomkostnadane av filminstituttet. Tilskot etter den nye ordninga vart ikkje gitt ut frå ei vurdering av ein films kunstnariske potensiale, men ut frå ei vurdering av forventa publikumsbesøk. Sidan er fordelinga mellom offentlig tilskot og produsentens eigenkapital blitt endra til 60/40.

Gode tider for dansk film

I byrjinga av 90-talet var det dårleg besøk på dansk film, men så kom det frå 1996 ein type generasjonsskifte som førte til ei nybølge i dansk film. Produksjonsselskapet Zentropa fekk med regissørane Lars von Trier og Thomas Vinterberg stor suksess med dei såkalla Dogmefilmene; *Festen* og *Idiotane*. God marknadsføring gjorde at det nye, danske dogmekonseptet fekk store lovord internasjonalt.

Samstundes kom opprettinga av Det Danske Filmsinstitut (DFI) i 1997, som var ei sentralisering av tre tidlegare statlege institusjonar; Det Danske Filminstitut, Statens

Filmcentral og Det Danske Filmmuseum.⁶¹ Der dei tre organisasjonane tidlegare tok såg av spesifikke og avgrensa filmkunstnariske interesser innan filmbransjen, gav innføringa av ei ny filmlov frå 1997 dei tre institusjonane moglegheit for å konvergera. For fyrste gong i Danmark fekk filmbransjen ein samla og sentral institusjon som skulle ta hand om filmkunstens interesser og oppgåver. I tillegg fekk Danmark eit sterkare samarbeid mellom film og fjernsyn. Fjernsynskanalane DR og TV2 er no pålagt å tilføra dansk film 35 millionar danske kroner årleg til produksjon av spelefilm. Til gjengjeld skal innbetalinga sikra tv-stasjonane visningsrett til filmene⁶².

Det danske filmmiljøet er for tida prega av vekst og dynamikk. Dansk film vitnar om kreativitet, initiativ og ikkje minst h g profesjonell standard på nivå med tidas krav. I tillegg til at dansk film gjer suksess internasjonalt har den og ein sterk appell i heimlandet d  kvar 3. billett som går gjennom billettluke på kino er dansk.

8.2 DET DANSKE FILMST TTESYSTEMET

Innanfor Det Danske Filminstitut er det produksjons- og utviklingsavdelinga som har hovudansvaret for dansk spelefilm. Denne avdelinga består av eit råd for spelefilm og av konsulentar som har til oppgåve å gje råd til og støtta filmprodusentar og regissørar. I tillegg skal dei koma med forslag om korleis midlane som er til rådvelde til utvikling, utarbeiding av manuskript og produksjon av spelefilm skal nyttast.

Dei danske vilkåra for støtte til spelefilm fr  1999 er under endring. Forslaget til "Vilkår for støtte til spillefilm – Konsulent- og 60/40-ordninga" vert mest sannsynleg godkjent tidleg på hausten 2003. Hovudtrekka for støtteordninga vil vera dei same som tidlegare, men det vil koma til mindre endringar og presiseringar. Filminstituttet opererar no med to ulike støtteordningar; konsulentordninga og 60/40-ordninga. Den norske støtta etter marknadsvurdering kom som mønster frå den danske, men der norske filmprodusentar f r 50% i produksjonsstøtte om dei kjem med den andre halvparten i eigenkapital, er det i Danmark mogleg å få eit støttebeløp på 60% av totalkostnadane. Film som f r støtte etter 60/40-ordninga skal "...have rimelig mulighed for at tiltrække et større publikum"⁶³ og det vert i tillegg gjort ei teknisk, dramaturgisk og økonomisk vurdering av prosjektet f r støtte vert

⁶¹ <http://www.dfi.dk>

⁶² Hein (2002) .

⁶³ Det Danske Filminstitut (2003).

tildelt. Maksimum utbetalt støtte til ein 60/40-film er 5 millionar danske kroner. Film etter konsulentvurdering har normalt større krav til kunstnarisk kvalitet og har som mål å fremma dansk filmkunst og filmkultur. Filminstituttet har tre filmkonsulentar til spelefilm, derav ein til barnefilm. For å sikra ein viss produksjon av film for barn, skal 25% av den samla støtta til konsulent- og 60/40-ordninga gå til barnefilm.

I tillegg til produksjonsstøtte vert det ved filminstituttet gitt manuskript- og utviklingsstøtte. Men til forskjell frå Noreg er det i Danmark inga billettstøtteordning. Det vil seia at all støtte fungerer som ei førehandsstøtte, og etter at filmen er ferdigproduisert lyt ein film klara seg på inntektene frå kino, video/DVD, fjernsyn osv. Den danske tilbakebetalingsordninga har meir kompliserte reglar for sjølve tilbakebetalinga enn kva denne ordninga har i Noreg. Som ei forenkling kan ein likevel seia at tilbakebetalinga byrjar fyrst når den private investeringa er inntent ei gong og deretter forrenta med 50%. Deretter er sjølve tilbakebetalinga til Det Danske Filminstitut ein prosentdel av inntektene og tilbakebetalinga opphørrar når støtta frå instituttet er tilbakebetalt eller fem år etter filmens verdspremiere. Dersom forslaget til reviderte støttevilkår for film får gjennomslag, vil det koma til nye endringar som opnar for eit større samarbeid mellom TV- og filmbransjen. Eit forslag er at dersom fjernsynskanalane DRTV eller TV2 har investert i ein film skal og denne investeringa tenast inn før tilbakebetalinga byrjar.

Ei anna ordning som allereie har fått gjennomslag hjå filminstituttet er "Talentudvikling". I mai 2003 var ordninga vedtatt for perioden 2003-2006. Det er satt av nærare 100 millionar danske kroner til "Talentudvikling", der rundt 75 millionar DK kjem frå Filminstituttet, medan fjernsynsselskapa DR og TV2 skyt til 32 millionar DK. Ordninga avløyser ei tidlegare ordning for novellefilm og er eit samarbeid mellom DR, TV2 og Filminstituttet. Hovudmålet med ordninga er å gi talent (både nye og meir erfarne) moglegheit for å utfolda seg, prøva ut nye idear eller skifta spor i forhold til tidlegare produksjonar.

I 2001 vart det ved det danske filminstituttet totalt tildelt 349 millionar danske kroner til filmretta aktivitetar. I rein produksjonsstøtte gjekk derav 75,5 millionar danske kroner til konsulentordninga og 37 millionar danske kroner til 60/40-ordninga. Gjennomsnittleg kostnad på danske filmar i 2001 var 12.1 millionar DKK og desse filmene vart i snitt subsidiert med 46%.

8.3 SAMANLIKNING MELLOM DANMARK OG NOREG

Danmark og Noreg er på mange måtar svært like land. Med unntak av geografiske ulikhetar er me to land med mykje felles historie og kultur. Tida som felles union og dei språklege tilnærmingane dette medførte, har fram til i dag hatt mykje å seia for samhaldet mellom landa. Men heilt sidan filmen kom i slutten av førre hundreår har Danmark likevel lege eit par skritt framfor Noreg. Då den fyrste spelefilmen vart produsert i Noreg hadde Danmark allereie gjort stor internasjonal filmsuksess.

Ein kan ha ulike meiningar om kvifor danskane opp gjennom åra har vore meir vellukka innan filmbransjen enn nordmenn. Eg vil her gå gjennom nokre punkt som eg meiner ligg til grunn for dei ulike forholda innan film i Danmark og Noreg:

Vakne gründarar og dyktige forretningsfolk

Danske forretningsfolk greip den sjansen som filmmediet baud på straks dei såg ei opning for det rundt førre hundreårsskifte. Allereie i 1906, same året som den fyrste norske spelefilmen meir eller mindre tilfeldig vart laga, grunnla Ole Olsen Nordisk Film. Formålet med selskapet var å produsera film i store kvanta til å forsyna kinoane som vaks fram, både heime i Danmark og utanlands. Innan fyrste verdskrig hadde Danmark – både gjennom Nordisk film og ei rekkje andre selskap som vart skipa i kjølvatnet av Ole Olsen sitt – vorte ein av dei største filmprodusentane i Europa, med stor eksport, både til det europeiske kontinentet og til USA. Noreg kan og visa til ein slik gründar, men av eit litt mindre kaliber: Hugo Hermansen var ein dyktig forretningsmann og den fyrste som opna kino i Oslo. På eit tidspunkt eigde han 28 av landets kinoar, medan han leverte film til 43 av dei til saman 50 kinoane i Noreg. Men i 1909 fekk Hermansen slag, og ”kinokongen” som han vart kalla, kunne ikkje føra forretninga fram på same måten som tidlegare. Om Hermansen ville ha gitt Noreg rom for ein meir stødig filmbransje om han hadde fortsett sitt verk, er likevel umogeleg å seia. Ein annan faktor som kan nemnast her er kommunaliseringa av kinoane i Noreg etter 1913. På den tida var kinodrifta svært lønsam, og i staden for at kinoinntektene gjekk til vidare filmproduksjon, vart denne sirkeløkonomien broten. I Danmark var det ei tid snakk om å gje konsesjonen til kommunane som i Noreg, men dette skjedde aldri. I staden vart kinoanes overskot skattlagt, og delar av desse pengane gjekk direkte til filmproduksjon.

Ulikskapen mellom Danmark og Noreg synest å vera todelt: Dels fostra Danmark forretningsfolk som våga å satsa stort på eit nytt forretningsområde, film og kino, og dei

kunne støtta seg på verksemdar som var tilnærma fullt vertikalt integrerte frå fyrste stund (framsyning – distribusjon - produksjon). Og dels fekk innovatørane i Danmark fylgje av andre, som raskt tok eksempel av dei som hadde suksess og som la grunnlaget for ein langt vidare marknad enn i Noreg. Her i landet var Hermansen i fyrste rekkje konsentrert om å vinna kontroll over framsyningsleddet; filmproduksjon vart berre eit middel til å nå dette avgrensa målet, og spelefilmproduksjon var (med unntak av *Fiskerlivets farer*) i det heile ikkje del av verksemda hans.

Danskane som oppfinnsame fornyarar

Om ein ser på Danmark og Noreg i dag, er begge små land og små språkområde. Med tanke på internasjonalt sal av filmar, skulle ein tru at begge landa stiller ganske likt. Dei fyrste internasjonale, danske suksessane var stumfilmar, så der fekk ikkje språket særleg meining. Men danskane har og i nyare tid klart å vekka stor interesse internasjonalt og det med svært billigproduserte filmar. Her har danskane nokre klare fordelar; dei er dyktige forretningsfolk og dei har klart å kutta ned på dei elles så rigide kostnadane ved tradisjonell filmproduksjon. På slutten av 1990-talet kom danskane opp med eit nytt konsept; dogme. Dogme er ikkje berre eit kunstprosjekt; det er og ei løysing som kuttar store kostnader ved ein filmproduksjon. Dogmerørsla byrja med eit manifest, Dogme 95. Dette innebar eit "Kyskhetsløfte" som med sine ti punkt sette produksjonsmiljøet på ein teknisk og kunstnarisk slankekur. Blant anna skal det ikkje førekoma bruk av ekstraustyr som lyssetjing, kamerastativ og kostyme (berre skodespelarane sine eigen klede). Alt opptak skal gjerast på settet med dei midlar som finnest på staden og regissør skal ikkje få betalt.⁶⁴ Dogmekonseptet er for spesielt til at det kan nyttast til filmproduksjon i utstrakt grad. Likevel visar det at nytenking kan gje gode resultat, og her har danskane ofte vore flinkare enn nordmenn.

Overskot av arbeidskraft og talent

I Noreg har me sidan 1973 hatt ein tariffavtale som skal sikra norske filmarbeidarar ei viss inntekt. Denne kan ha noko å seia om kvifor norske filmproduksjonar generelt kostar meir enn dei danske. Ein filmarbeidar har krav på løn etter tariffavtalen, men det kan avtalast lågare løn om både produsent og arbeidstakar er einige. Her vil det òg vera eit spørsmål om tilbod og etterspurnad. Dersom ein arbeidar krev tariffløna, kan ein produsent skaffa ein annan som godtek lågare løn.

⁶⁴ Ein kan lesa meir om dogme og "Kyskhetsløftet" i Jørholt (2001, s. 346 -354).

Danmark har lenge satsa på utdanning og filmutvikling. Allereie i 1966 opna den danske filmskulen, som i dag er svært velrenommert innan det internasjonale filmmiljøet. Til samanlikning opna filmskulen på Lillehammer fyrst i 1997. Danskanes satsing innan mediesektoren har ført til eit stort tilbod på arbeidskraft innanfor filmbransjen, og dette har vore med på å halda produksjonskostnadane nede. I Noreg vert det i dag utdanna fleire innan media enn nokon gong tidlegare. Større tilgang på arbeidskraft innan norsk filmproduksjon vil mest sannsynleg føra til lågare lønningar og produksjonskostnader.

Synergieffektar frå fjernsynet skapar lokale stjerner

Danmark har i lengre tid hatt eit tett samarbeid med TV-bransjen. Det store produksjonsvolumet, når det gjeld film og fjernsyn, har resultert i mange vellukka produksjonar. Mange danske skodespelarar vert nytta både i film og i mange av dei populære TV-seriane. Det at folk får eit forhold til fleire skodespelarar, og gjenkjenner desse, har skapt stjerner i Danmark. Skodespelarar som Mads Mikkelsen, Kim Bodnia og Paprika Steen er med på å dra svært mange danskar til kinoane. I dei siste åra har det kome til ei større fokusering òg på norske skodespelarar. Maria Bonnevie, Kristoffer Joner og Aksel Hennie kan nemnast her. Det er viktig å skapa kjente ansikt; stjerner, som kan selja filmane. Dette kan ein lettare få til ved å gjera skodespelarane kjente for publikum gjennom fjernsynsproduksjonar. Ein annan fordel med å ha eit tett samarbeid mellom film- og TV-bransjen er at filmarbeidarane får større og breiare erfaring, samstundes som dette og ofte førar til større kreativitet i produksjonsmiljøet. I Noreg er det no eit stort potensiale for ekspansjon av film- og TV-produksjonssektoren, særskild grunna mange nyutdanna mediefolk, men og grunna større etterspurnad etter norske produksjonar. Det at norsk film går så godt i dag, gjer at folk ynskjer å sjå meir av både norske skodespelarar og regissørar.

Inga subsidie-premiering av kommersiell suksess

Når det kjem til dei statlege støtteordningane til filmproduksjon er den nye norske ordninga langt på veg ein kopi av dei danske. Likevel kjem ein ikkje unna det faktum som Ernst & Young konstaterte i si vurdering av den norske filmbransjen; norsk filmproduksjon er mindre effektiv enn den danske, samstundes som den har høgare kostnader og støttegrunnlag, men lågare marknadsdelar og publikumsbesøk. Danmark har som Noreg ei produksjonsstøtteordning som vert gitt etter konsulent- og marknadsvurdering. Derimot har dei inga billettstøtteordning; all støtta vert gitt som førehandsstøtte. Det er mykje billettstøtta som gjer at norske filmar får høgare støtte enn dei danske. Norsk film har ein gjennomsnittleg

støttedel på rundt 80%, medan denne i Danmark ligg på rundt 45%. Norske produksjonar er òg normalt dyrare enn danske (norske filmar har ein gjennomsnittskostnad på 20 millionar kroner, medan ein dansk gjennomsnittsfilm kostar tilnærma 13 millionar norske kroner). Etter den nye støtteordninga vil norske filmar mest synleg få ein mindre gjennomsnittleg støttedel. Den norske filmbransjen har òg trødd til med ein større produksjon og betre publikumsbesøk enn tidlegare, samstundes som Norsk Filmfond støttar fleire filmar med mindre støtte til den enkelte filmen. Før den store danske filmbølga kom på slutten av 1990-talet, var det òg i Danmark tunge tider for filmfolket. Men etter flittig lobbyverksemd og stor innsats frå filmmakarane, fekk dei både auka støttetildelingane og auka populariteten for dansk film. Det er vanskeleg vita kva som førar til ein vellukka filmproduksjon, men eit godt samarbeid mellom filmbransjen og styresmaktene er utan tvil svært viktig.

Kapittel 9

AVSLUTNING

Hovudmålet for denne oppgåva er å sjå på dei statlege støtteordningane til filmproduksjon i Noreg. Dette er eit interessant emne då norsk filmproduksjon i dag er på veg opp av ein bølgedal, og eit godt samarbeid mellom styresmaktene og filmbransjen vil ha mykje å seia for om denne framgangen vil halda fram. I utgangspunktet støttar staten den norske filmbransjen på fire område:

1. Utdanning
2. Unntak frå lova om meirverdiavgift
3. Faste kostnader til filminstitusjonar og Filmparken på Jar
4. Støtteordningar til filmproduksjon

I dag finnest det i Noreg svært mange tilbod om medieutdanning retta mot filmsektoren. I tillegg vert det gitt stipend og lån til filmutdanning i utlandet. Som samanlikninga med Danmark visar, kan eit stort tilbod på arbeidskraft føra til ein kreativ og produktiv filmbransje i tillegg til lågare kostnader på filmproduksjonar. Vidare har filmbransjen sidan 1969 vore støtta med eit unntak frå lova om meirverdiavgift for retten til å visa film offentleg. Trass komplikasjonar i berekninga av kva inntekter som ligg innanfor og utanfor meirverdiavgiftslova, er dette ei gunstig ordning. Ei anna form for støtte er investeringar som staten gjer for at norske filmprodusentar skal ha tilgang til studio og leige av filmutstyr. Ein filmpark og filminstitusjonar er viktige rammevilkår for å få ein dugande filmproduksjon. Til slutt kjem støtteordningane til filmproduksjon. Forutan løyvingar til Norsk Filmfond, medverkar staten med midlar til støtteordningar ved både nasjonale og europeiske støtteinstitusjonar.

Eg ser vidare på dei nye støtteordningane ved Norsk Filmfond, verknadane av desse og i kva grad dei fremmar dei kulturpolitiske måla for filmproduksjon:

I den nye ordninga er det maksimale beløpet ein film kan få utbetalt i billettstøtte blitt mindre enn tidlegare. Dette kjem av fondet sin nye politikk med å gje støtte til fleire filmar, med mindre i støtte til kvar film. Med ei neddiskonteringsrate på 20% får filmar utbetalt billettstøtte fram til dei når break-even. Dermed gjer billettstøtta at filmar får ei rask inntening av eigenkapitalen, utan å gi vidare støtte til filmar som i utgangspunktet vil gjera det godt. Utan billettstøtteordninga ville svært mange norske filmar gått med underskot.

Eit av hovudmåla med den nye støtteordninga er å få eit størst mogleg publikum på norske filmar. I seinare tid har svært mange norske filmar hatt kinopremiere. Når desse filmene i tillegg drar mange til kinoane, førar det til store utbetalingar i form av billettstøtte. Dette har to hovudverknader. Dersom ein film får utbetalt det maksimale beløpet i billettstøtte, tydar dette på at filmen vil få gode inntekter òg framover i tid. Dette gjer igjen at mange norske produksjonsselskap no vil få fleire midlar til råde. Det har vore snakk om å setja eit reinvesteringskrav på delar av billettstøtta. Dette kunne ha vore nyttig, men ein skulle likevel tru at eit produksjonsselskap som får auka midlar, vil ynskja å nytta desse til vidare produksjonar. På denne måten kan ein seia at dei høge utbetalingane i form av billettstøtte vil auka kontinuiteten innan norsk filmproduksjon. Men dei store billettstøtteutbetalingane får òg negative verknader. Mindre midlar til utbetaling av produksjonsstøtte vil ramma nye produsentar og andre som ikkje har nytta godt av billettstøtteutbetalingar frå tidlegare filmar. Ein kan dermed seia at eit auka publikumsbesøk og dermed auka utbetalingar av billettstøtte både har positive og negative verknader for kontinuiteten i det norske filmmiljøet.

Ei anna svak side ved billettstøtteordninga er at den gjev produsentar incentiv til å kjøpa eigne kinobillettar. Den høge billettstøtta til barnefilm gjer at det i eit tilfelle med lite besøk på kino, alltid vil vera lønsamt med støttekjøp av billettar fram til besøket der billettstøtta sluttar. Når det gjeld film etter marknadsvurdering vert det fyrst gitt billettstøtte etter eit besøk på 30 000. Med denne grensa skal filmar bevisa at dei kan trekka eit visst publikum før dei får utbetalt billettstøtte. Grunna moglegheit for støttekjøp kan det sjå ut til at formålet med denne minimumsgrensa langt på veg fell vekk.

Når det gjeld barnefilm er billettprisen for denne lågare enn den for spelefilm. Med billettstøtta vert barnefilmen kompensert for dette og i tillegg får den ei raskare inntening fram til filmen når break-even. Når ein samanliknar barne- og spelefilm ser ein likevel at fordelene med å produsera barnefilm heller er beskjeden. Eit uttalt politisk mål er å styrka

norsk barnefilm. I tillegg til billettstøtte kan ein mogleg måte å gjera dette på vera å følgja det danske eksemplet og øymerka ei 25%-kvote av midlane til produksjonsstøtta til barnefilmformål.

Noreg har blitt kritisert av EFTA sitt kontrollorgan ESA for å ha for høge støttetildelingar til norsk filmproduksjon. Dette har ført til eit høgare krav til eigenkapital for norske filmprodusentar. I tillegg er dette ein av grunnane til at støtteordninga av 2002 inneheld krav om tilbakebetaling av produksjonsstøtta. Produksjonsstøtta vert dermed gitt som eit lån, men på svært gunstige vilkår og dei fleste filmar vil ikkje betala tilbake heile støtta. Fram til i dag har Norsk Filmfond hatt dårleg oversikt over dei samla inntektene på norske filmar. Med tilbakebetalingsordninga vert dette endra då filmfondet no krev oversikt over all inntening som ein film får. Ein annan fordel med tilbakebetalinga er at Norsk Filmfond no vil få inn meir midlar som kan nyttast til å støtta seinare produksjonar.

I 2001 gjekk staten inn for ei fornying og modernisering av filmpolitikken og filmområdet. I Stortingsproposisjonen same året understrekar regjeringa det offentlege sitt ansvar med å mogeleggjera for filmproduksjon i Noreg: "samlet fremstår forslagene til budsjettøkning og endringer i forvaltningsordningen som en invitasjon til »dugnad« med bransjen for å nå målene med filmpolitikken."¹ Regjeringa låg pengar på bordet og oppfordra bransjen til å delta med å løfta den norske filmen. Den private bransjen har tydeleg stilt opp i dugnaden og produsert fleire filmar enn på lang tid. Norsk Filmfond ventar at heile 21 filmar skal ha premiere i 2003. Som ein tidlegare har sett, førar stor produksjon og populære norske filmar til at det vert høge utbetalingar i form av billettstøtte. Sjølv om dette tilfører delar av bransjen midlar til vidare produksjon, er det eit paradoks at ein vellukka filmproduksjon skal få negative konsekvensar i form av reduserte midlar til nye produksjonar. Når det i revidert statsbudsjett i tillegg vert gjort kutt i løyvingane til filmformål kan det sjå ut som om staten trekk seg ut frå dugnaden med filmbransjen, som den tidlegare oppfordra til. Eg meiner at eit godt samarbeid mellom staten og den norske filmbransjen vil vera særskilt viktig i ei tid der norsk film verkeleg byrjar å skapa tillit og interesse hjå det norske folk.

⁶⁵ <http://odin.dep.no/kkd/norsk/publ/stprp/018001-030003/index-hov007-b-n-a.html>

Referansar

Litteraturreferansar:

Den Europeiske Kommissjonen. (2002) *Identification et évaluation des flux économiques et financiers du cinéma en Europe et comparaison avec le modèle américain*. [Ei beskriving og vurdering av dei økonomiske og finansielle straumane i europeisk film og ein samanlikning med den amerikanske modellen]. Utredda av det franske konsultentselskapet IMCA for Generaldirektoratet for utdanning, audiovisuelle spørsmål og kultur.

Det Danske Filminstitut. (2003) *Midlertidige vilkår for støtte til spillefilm*; trådt i kraft 12. mai 2003.

Disen, Ole H. P. (1997) *Den store illusjonen: Filmbyråenes historie*. Norske Filmbyråers Forening. Oslo.

Ernst & Young (1999) *Gjennomgang av støtteordningene til norsk spillefilm*. Statens forvaltningstene ste.

Evensmo, Sigurd (1992) *Det store tivoli: film og kino i Norge*. Gyldendal. Oslo. Opprinnelig gitt ut i 1967.

Film & Kino; Årboknummer 2001. (2002). Grytting AS. Oslo.

Film and Home Video, Yearbook, 2002. (2002) Vol. 3, s. 51, s. 49. European Audiovisual Observatory, Strasbourg.

Jensen, Hugo Lauritz. (2000) *Den lille illusjonen, den vrangne viljen. En betenkning om filmproduksjon i Norge*. Norsk Filminstitut. Oslo.

Jørholt, E.; Nissen, D.; Schepele, P.; Tybjerg, C. & Villadsen, E. (2001) *100 års dansk film*. Rosinante Forlag A/S. København.

Hanche, Ø.; Iversen, G. & Aas, N. K. (1997) *Bedre enn sitt rykte: en liten norsk filmhistorie*. Norsk filminstitut. Oslo.

Hein, Martin (2002) *Strid om filmpenge spidser til*. Dagbladet Information. Danmark. 21. oktober 2002.

Kultur- og Kirkedepartementet. (2002) *Forskrift for tilskudd til filmformål*

Lange, A.; Newman, S. (2003). *Focus 2003: World Film Market Trends* European Audiovisual Observatory. Strasbourg/Marché du Film. Cannes/Paris.

Myklebust, Agnar. (1941) *Film og kino i Norge*. Utredning. Norges Handelshøyskole. Bergen.

Møller, Geir. (2002) *Evalueringsrapport av Fond for lyd og bilde*. Arbeidsnotat nr. 47. Telemarksforskinga.

Norsk Filminstitutt. (2002) *Rapport for hele filmområdet, år 2001* Oslo. På oppdrag frå Kyrkje- og Kulturdepartementet.

Ringstad, Vidar. (2002) *Kulturøkonomi. Perspektiver, problemstillinger, modeller og analysemetoder*. Telemarksforskningen. Rapport nr 191.

Ringstad, Vidar (1998). *Samfunnsøkonomi. Offentlig økonomi og økonomisk politikk*. Bedriftsøkonomenes Forlag A/S. Oslo.

Sand, Ellen (2002) "Tidenes norske filmer" *Verdens Gang* 30. mars 2002. Tala er utarbeida av Nils Klevjer Aas, Norsk Filmfond.

Simonsen, Mie Berg (1969) *Norsk spillefilmproduksjon under stødnadsordningen av 1964*. Stensil/Universitetet i Oslo. Institutt for presseforskning. Oslo.

Skouen, Arne (1955) *Et oppgjør med norsk filmpolitikk –og et forslag til new deal*. *Verdens Gang*, 7.-11. november 1955.

Ulf-Møller, Jens: "Hollywoods gjenrobring af det danske marked efter 2. verdenskrig" i *Sekvens: Årbog for Film og Medievidenskab*. Københavns universitet 2000, s. 243-284.

Aas, Nils Klevjer (2003) "Mørke skyer over Europa" *Rushprint nr. 2 2003*.

Aas, Nils Klevjer (2002) "Film, kino, video og DVD" i Bjørnstad og Kjeldsen (red): *Medie-Norge 2002. Fakta om norske massemedier*. IJ-Forlaget. Kristiansand.

Aas, Nils Klevjer (2000) "Film og video" i Bjørnstad og Grønnestad (red.): *Medienorge 1999. Fakta om norske massemedier*. Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS. Berge n.

Personreferansar:

Nils Klevjer Aas	Norsk Filmfond
Elin Ericksen	Norsk Filmfond
Åge Hoffart	Oro Film
Finn Gjerdrum	Paradox
Arne Kristian Trondsen	Bergen Kino
Truls Kontny	Norwegian Film Commision
Roar Svartberg	Film og Kino
Tommy Eilertsen	Produsentforeningen
Per Årman	Det Danske Filminstitut
Anette Kjær	Det Danske Filminstitut
Lise Lövholt	Motlys
Kjetil Lismøen	Rushprint
Bjarne Næss	Filminfo AS

Web-sider:

www.filmfondet.no ; Norsk Filmfond.
www.odin.dep.no/kkd/ ; Kulturdepartementet
www.filmweb.no/filmogkino/ ; filmfakta.
www.dfi.dk; Det Danske Filminstitut.
www.nmn.org/Nordisk/PrHd.htm ; filmhistorie.
www.oslo.net/historie/MB/utg/9521/kultur/12.html ; norsk filmhistorie.
www.skrift.no/ndf/filmavtalen.html ; rammeavtale for spelefilm.
www.ssb.no/samfunnsspeilet/utg/200201/10/index.html ; norsk filmhistorie.
www.hoeve-skov.dk/oleolsen.htm ; dansk filmhistorie.
www.3.ssb.no/statistikkbanken/ny_fr.asp ; Statistisk Sentralbyrå.
www.lovdatabank.no/for/sf/kk/xk-20020208-0174.html ; ”Forskrift for tilskot til filmformål”.
www.obs.coe.int/about/oea/lange.pdf.en; drøfting av asymmetrisk informasjon.
www.filmdir.no/pressemeldinger/presse024.htm ; Norwegian Film Commission.
www.obs.coe.int/about/oea/lange.pdf.en ; drøfting av assymmetrisk informasjon
www.produsentforeningen.no/nyheter/nyhet.html?id=804 ; Produsentforeningen