

Vanebo, C. (2024). Kunsten å finansiere dokumentarfilm uten å miste motet. I H. Vibeto, M. Østfi & C. Vanebo (Red.). *På innsiden: Nye perspektiver på de norske film-, TV- og spillbransjene* (s. 25–55). Fagbokforlaget. DOI: <https://doi.org/10.55669/oa420402>

## Kapittel 2

# Kunsten å finansiere dokumentarfilm uten å miste motet

Camilla Vanebo<sup>1</sup>

<sup>1</sup> TV-skolen, Høgskolen i Innlandet

## Innledning

Det som interesserer meg som produsent for dokumentarfilm, er historiefortelling. Å utvikle historier som gleder, trøster, skaper undring og engasjement. Historier som kan si noe om det å være menneske i verden, og som gir publikum en unik opplevelse. I dag lages det mange gode norske dokumentarfilmer – filmer som vinner priser på prestisjefulle festivaler verden rundt, og som trekker publikum på kino. På relativt lave budsjett, sett i forhold til fiksjonsfilm, dokumenterer filmskapere det som er fortellingene om våre liv. For våre etterkommere vil dette bli noen av nøklene til hvordan mennesker levde og tenkte på 2020-tallet.

I 2016 kom vi til et nytt nivå i norsk dokumentarbransje, da norske regissører fikk priser for beste film på to av verdens største og viktigste filmfestivaler samme høst. Det hadde aldri skjedd før; Aslaug Holm for beste dokumentar på HotDocs med filmen *Brødre* (Holm, 2015) mens Zadasht Ahmed fikk tilsvarende pris på IDFA med filmen *Nowhere to hide* (Ahmed, 2016). En fantastisk annerkjennelse av teamet bak filmene, men også av en hel bransje. Og etter dette har det bare fortsatt med godord og internasjonal oppmerksomhet mot norsk dokumentarfilm, men veien dit gjør seg ikke sjøl. Det jeg liker minst i jobben som dokumentarfilmprodusent, men som dog likevel er hovedjobben, er å skaffe finansiering til de historiene man ønsker å fortelle. Det er en jobb som krever mye tålmodighet og utholdenhet, og som foregår langt fra røde løpere og premierenes blitzlys.

Kjernevirksomheten til en produsent kan vi definere som det å utvikle filmprosjektet fra idé til ferdig film, samt lede prosjektet gjennom de ulike prosjektfasene fram til ferdigstilling, lansering og filmens møte med publikum. Regissørens kunstneriske visjon må brytes ned til en praktisk og realistisk produksjonsplan, og ikke minst må produsenten skape et realistisk og gjennomførbart budsjett, samt sette sammen teamet som kan realisere prosjektets potensial innenfor de økonomiske og praktiske rammene. Det mest tidkrevende arbeidet er å finne fram til mulige og realistiske finansieringskilder samt søke støtte fra ulike tilskuddsordninger.

Dette kapitlet søker å gi ett bidrag til å forstå hvordan man ofte må jobbe for å kunne finansiere dokumentarfilm i Norge, og hvilke hindringer og utfordringer man kan møte på veien. Den forsøker å gi et innblikk i hvordan filmpolitikken virker for oss som er i praksisfeltet, og kan peke på noen

utfordringer med dagens system. Metoden er autoetnografisk og er valgt for å kunne bringe inn perspektiver som er basert på mitt eget virke og erfaring som produsent. Dokumentarfilmen *Vær her* (Bergem, 2021) er det konkrete praktiske eksempelet. Ved å gjennomgå filmens ulike finansieringskilder forsøker jeg å vise hvordan dagens støttesystem er bygget opp og fungerer sett fra en produsents ståsted.

En norsk dokumentarfilm har ofte mange ulike bidrag i de ulike prosjektfasene. Det er ingen øvre eller nedre grense for enkeltbidrag. Man jakter de store pengene, men kan heller ikke takke nei til små bidrag, selv om arbeidet med å skaffe midler kan være like tidkrevende uavhengig av utfall. Den aller største tålmodighetsprøven i et finansieringsarbeid er derfor å vente på svar fra ulike tilskuddsordninger og finansører.

Når man ser på tildelingsprosentene fra to sentrale støtteordninger for dokumentarfilm i Norge, Fond for lyd og bilde og Norsk Filmforbund, har disse henholdsvis 35 prosent tilslag (Kulturdirektoratet, 2021) og støtte til 1 av 3 (Norsk Filminstitutt, 2021), virker det kanskje ikke så avskrekkende, men når man legger til at en film trenger støtte fra en rekke ulike finansieringskilder samtidig for å kunne ta produksjonsbeslutning, skjønner man mer av kompleksiteten. For det er nettopp her noe av utfordringen ligger. Vårt velutviklede offentlige virkemiddelapparat og deres respektive konsulenter vurderer ikke filmer likt med hensyn til hverken kunstnerisk innhold, gjennomføringsevne eller relevans. Man kan derfor oppleve å få støtte fra en tilskuddsgiver, mens en annen ikke finner prosjektet støtteverdig. Da oppnår man ikke den totalfinansieringen som kreves for å gå i produksjon. Og et produksjonsselskap uten noe form for basisfinansiering kan sjelden ta sjansen på å ta produksjonsbeslutning uten fullfinansieringen på plass.

Å få noe tilskudd, men ikke alt man trenger, fører ofte til at prosjektets produksjonsperiode utsettes, og man må finne andre måter å klare å holde framdrift på uten å miste motet og oppdriften i prosjektet. Det er ikke til å underslå at det å få avslag på søknader om støtte kan virke utmattende og påvirke både framdrift og det kunstneriske resultatet.

## Metodiske utfordringer

Både casestudier og autoetnografisk metode har sine fordeler og utfordringer. Casestudier, også kalt kasusstudier på norsk, er kvalitative analytiske studier av en eller noen få enheter. En case kan være så mangt, som en organisasjon, offentlig diskurs, et hendelsesforløp, en bestemt prosedyre eller firma (Andersen, 2013: 23). Det er innen samfunnsvitenskap casestudier tradisjonelt har blitt brukt, men har også i det siste funnet veien inn innen til humaniora og medievitenskap, da ofte koblet til tekstanalyser, mediebegivenheter og bedriftsstudier (Bruhn & Gjelsvik, 2018; Rolland, 2017). Casestudier som metode setter søkelys på hvordan man går fram når velger ut hva man skal forske på. Innen medievitenskap har det vært en kritikk av casestudier på hvordan man gjør utvalget av casene, altså hva det er forskere har bestemt seg for å forske på (Rolland, 2017). Kritikken er at man valgt en case som er tilpasset bestemte hypoteser og problemstillinger eller at analysen av casen ikke illustrerer noe som kan generaliseres og slik ikke har noen verdi (Bruhn & Gjelsvik, 2018). Svein Andresen peker derimot på i sin bok *Casestudier* (Andersen, 2013) at mulighet for generalisering er ikke knyttet til det statistiske, men derimot til en analytisk eller teoretisk representativitet som casen representerer (Andersen, 2013).

Dokumentarfilmen *Vær her* er utgangspunktet for dette kapitlet, fordi den er et godt eksempel på hvordan finansieringsplanen til en norsk dokumentarfilm kan se ut, og den illustrerer noen finansielle utfordringer en normal produksjon har. En annen viktig grunn er min egen nærhet og kjennskap til produksjonen, som aktiv dokumentarprodusent. Her kommer også den autoetnografiske metode inn. Denne metoden er preget av «an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze (Ellis et al., 2011) personal experience (Anderson, 2006) in order to understand cultural experience (Anderson, 2006)» (Ellis & Adams, 2014). Autoetnografisk forskning er en kombinasjon av selvbiografi og etnografi, hvor man gjør en analyse av egne erfaringer i en kulturell kontekst (Ellis & Adams, 2020 (Ellis & Adams, 2020); Ellis et al., 2011). Leon Anderson påpeker i sin artikkel *Analytic Autoethnography* (Anderson, 2006) at det er fem premisser for å bedrive analytisk autoetnografi. Forskeren må være et fullstendig «medlem» av den kulturen/sosiale settingen som skal undersøkes (Anderson, 2006). Forskeren må være analytisk refleksiv i den forstand at hen er klar over sin

posisjon og påvirkning (Anderson, 2006). Forskeren må ha narrativ tilstedeværelse i publikasjoner, slik personlig erfaring og perspektiver kommer klart fram (Anderson, 2006). Forskeren må være i dialog med andre informanter innen sitt felt og virke (Anderson, 2006). Til slutt må forskeren engasjere seg i teoretiske analyser (Anderson, 2006).

Målet med å bruke autoetnografisk metode er med andre ord en metodikk for å kunne ta utgangspunkt i egen praksis, og i denne artikkelen er den kulturelle konteksten mitt eget kunstneriske utviklingsarbeid tilknyttet en bestemt dokumentarproduksjon. Gjennom min erfaring og virke som dokumentarprodusent kan jeg gi et autentisk innblikk sett fra dokumentarprodusentens ståsted. Mine observasjoner og erfaringer kan gi bidrag til mer kunnskap om hvordan produksjon av dokumentarer i Norge skjer og de utfordringer som finnes.

Å forske på egen deltagelse i kreative produksjoner innen film- og medievitenskap etablerte seg på 2000-tallet, ofte innen det som blir kalt produksjonsstudier (Engelstad et al., 2022). Jeg går gjennom filmens finansieringsplan og de ulike støtteordningene den har fått støtte fra, og det er disse som belyses og analyseres i artikkelen. Å bruke denne metoden samt egne erfaringer på medieproduksjon, da nærmere bestemt dokumentarproduksjon, har blitt gjort før – blant annet i artikkelen *Det dokumentariske portrettet som dialog* (Voktor & Borgen, 2022). Gjennom å bruke disse to metodiske innfallsvinklene håper jeg å kunne besvare og diskutere min problemstilling som tradisjonelle forskingsmetoder ikke kan.

## Om filmen *Vær her*

I filmen *Vær her* (Bergem, 2021) møter vi Jan, Mimi og Sigvald som alle har ulike former for demens. De er svært forskjellige mennesker og har levd ulike liv. I filmen møter vi dem på deres premisser og blir med dem inn i deres hverdag. De har ulike relasjoner og lever også i alderdommen ulike former for liv. Filmen er produsert av André Folkestad og undertegnede, samt Finn Gjerdrum som executive produsent. Det er produksjonsselskapet Herlig Film og TV som står bak produksjonen, og filmen er regissert

av debutanten Ragnhild Nøst Bergem. Filmen ble filmet over en periode på 2,5 år, hvor regissøren tilbragte mange dager alene sammen med de tre involverte. Filmen har en stille tilnærming til personene og deres liv, og er innpakket i et enkelt formspråk. I filmen ser vi lite av helsevesenet i form av hjemmehjelp og trivselstiltak, men vi møter de medvirkende og deres nærmeste pårørende og ser dem i interaksjon med hverandre. Filmen har fokus på deres hverdag og tidsopplevelse. Nøst Bergem har gjort både fotoarbeidet og hatt lyd selv, og det er brukt et relativt enkelt kamera og lydopptaksutstyr under opptak.

## Dokumentarfilm som prosjektarbeid

All film og TV-produksjon er prosjektarbeid, og det å finansiere en dokumentarfilm er ofte et prosjekt i seg selv, særlig om dokumentarfilmen lages utenfor de store TV-kanalenes finansielle og organisatoriske rammer. Prosjekt defineres i prosjektlitteraturen som: «en midlertidig organisasjon som innenfor avgrensede tids- og ressursrammer skal gjennomføre en engangsoppgave som skal skape merverdi for oppdragsgiver» (Skyttermoen & Vaagaasar, 2015). Å jobbe med film og TV-produksjon er derfor et konstant og evigvarende prosjektarbeid. All innholdsproduksjon som skapes innenfor ulike rammer, det være seg avgrenset økonomi, målgruppestyring, ulike plattformers behov for spesielt innhold og lignende, må forholde seg til tidsfrister som opptaksstart, påsynsdatoer, leveringsdatoer og lanseringsdatoer som styrer framdriften. Når en produksjon er ferdig, begynner man på en ny. I en mer tradisjonell forståelse av prosjektarbeid er det allerede satt en økonomisk ramme og en tidsfrist når man starter. Selv om det ofte blir overskridelser, vet man som regel hvor lang og bred en bru må være og hvordan man skal gripe arbeidet an. Slik er det også innenfor formatproduksjon. Et TV-format koster en bestemt sum og må produseres på en bestemt måte – det er faste rammer mens innen dokumentarfilmproduksjon kan man oppleve at prosjektet endres konstant underveis – både innholdsmessig fordi man jobber med mennesker, og økonomisk fordi man ikke vet hva slags finansiering man ender opp med når man starter. Ofte må man justere både prosjektets totale kostnadsramme

og prosjektet framdriftsplan underveis – tilpasset den finansieringen man klarer å skaffe underveis i prosjektet.

Våren 23 har *Vær her* hatt over 16 000 kinobesøk og 300 000 seere på TV, hvorav 23 000 lineært, som er ganske bra tall for en film om tre helt vanlige mennesker med demens, og som i tillegg ble lansert under koronarestriksjoner. Filmen ble nominert til Amanda for beste dokumentarfilm på kino i 2022, og i april 2023 vant Nøst Bergem Gullrutens fagpris for beste regi enkamera for TV-versjonen av filmen. Filmen mottok også strålende anmeldelser fra toneangivende filmanmeldere som Terje Eidsvåg (2021) i Adresseavisen, Kjetil Lismoen (2021) i Aftenposten og Guri Kulås (2021) i Klassekampen for å nevne noen.

Det gledet produsent og regissørhjentene bak filmen litt ekstra. Det var nemlig få konsulenter som hadde tro på at det å lage kinofilm om demens var en god idé da vi startet prosessen. Dette tar jeg med for å illustrere noe av det jeg mener er hovedutfordringen i finansieringsarbeidet – å få finansiert en film krever at man kan selge en film som ennå ikke er laget. En ferdig film er et helhetlig audiovisuelt produkt hvor man bevisst har jobbet med å sette sammen alle fortellerelementene, mens en uferdig film, fortsatt på idéstadiet, kun består av skisser, ideer og beskrivelser. I beste fall finnes det noen visuelle smakebiter man kan vise fram. I arbeidet med finansieringen gjelder det derfor å få potensielle bidragsytere til å tro på filmens potensial gjennom det skriftlige materialet og de visuelle smakebitene de presenteres for. Konsulentene og beslutningstagerne må overbevises om at prosjektet kan bli så bra som beskrevet, og de må kunne se den ferdige filmen for seg.

Mitt nyeste dokumentarprosjekt har pågått i over 10 år, men er fortsatt ikke i produksjon. Vi har i skrivende stund, våren 23, 20 ulike tilskuddsbrev som bekrefter nåværende finansiering, men vi mangler fortsatt fullfinansieringen for å kunne realisere prosjektet slik regissøren ønsker, og tiden holder på å renne ut for de mest ambisiøse visjonene. Filmen skal leveres til NRK i løpet av 2024 og vi avventer den siste finansielle biten. Får vi avslag på søknaden som ligger inne hos Stiftelsen DAM, må vi likevel lage filmen. Det vil da bli et annet kunstnerisk resultat enn opprinnelig ønsket. I denne spesifikke produksjonen handler det om å redusere kostnadskrevende dramatiseringer, og heller bruke mer dokumentariske nåtidsopptak og arkivmateriale. Det vil også bli en god film, men filmens ferdige uttrykk og stil vil framstå svært forskjellig avhengig av den økonomiske totalrammen.

I tillegg til at finansieringen i dette tilfellet kan føre til kunstneriske justeringer, har man også en organisasjon som må holdes på vent. Både stab og skuespillere er booket, men man kan ikke begynne produksjonen før all finansiering er på plass. Det står derfor et team klart som ikke vet når de skal begynne, hvor mange opptaksdager det blir totalt eller hvor mye de får i honorar. I en slik situasjon er det viktig for en produsent å ha dedikerte medarbeidere som strekker seg langt for å kunne være med å realisere visjonen når finansieringen til slutt er på plass, eller for si det på en annen måte – er innenfor akseptable rammer. Det påvirker selvsagt arbeidsbetingelsene for de som jobber. Det er heller ikke en engangshendelse at man må utsette forventet produksjonsstart i dokumentarfilmbransjen – snarere regelen. Så er man freelance dokumentarfilmarbeider, må man være god til å sjonglere jobbene og tiden sin.

## **Første finansieringsfase – oppstart**

Å finansiere dokumentarfilm handler i stor grad om å bygge stein på stein. Som en steinmur må man bygge lag på lag, og man må finne de steinene som passer og bidrar til at muren blir stødig og tåler en støyt. Som produsent må man finne disse finansielle steinene, og det første man burde gjøre, er derfor å se på ideen og tenke helt rasjonelt gjennom følgende: 1) er dette en god idé – og er dette noe jeg/vi kan klare å finansiere? 2) vil vi klare å komme relativt raskt i produksjon og til sist 3) vil det være bærekraftig økonomisk og kunne gi inntekt til selskapet?

Viktigheten av å stille disse spørsmålene er kravet om egenfinansiering i all audiovisuell produksjon. Dette vil jeg komme litt mer tilbake til senere i kapitlet, men det er et krav om privatkapital i all offentlig støttet filmproduksjon i Norge. Det er heller ingen tilskuddsgiver som kan finansiere en film i sin helhet. Ofte går selskapet selv inn i prosjektet med egeninvestering. Denne bør da ideelt sett kunne hentes hjem slik at man ikke tærer på selskapets bunnlinje eller i ytterste konsekvens går konkurs. Aller helst ønsker man å gå med overskudd slik at produksjonsselskapet kan bygge seg opp en likviditet, som igjen kan tilrettelegge for utvikling av nye prosjekter. Dette er jo den gor-



diske knuten for mange av oss som er i dokumentarfilmbransjen – man vil så gjerne lage film selv om ikke all finansiering er optimal eller kommer på plass. Alt merforbruk i en produksjon – ut over det man har fått finansiert – er det produksjonsselskapet som må svare for, så det er et viktig poeng å ikke ta på seg prosjekter som er dømt til å gå over sin egne budsjettammer og dermed generere underskudd i firmaet.

De rasjonelle svarene på spørsmålene om finansiering, tidsramme og inntekt til selskapet vil være 1) man har en klar og tydelig historie, 2) det er en klar og tydelig målgruppe og 3) dette er noe TV-kanalene har behov for i sitt sendeskjema og vil betale for, alternativ 3) dette er noe folk vil komme på kino for å se. Så enkelt er det dog ikke. Svarene på spørsmål 1, 2 og 3 vil variere ut fra hvem du spør.

Dokumentarfilmskapere er ofte drevet av et ønske om å dele viktige historier, enten de handler om universelle menneskelige erfaringer eller spesifikke temaer. Likevel kan det være utfordrende å få finansiell støtte for disse prosjektene, da konsulenter, redaktører, innkjøpere og distributører kan ha forskjellige syn på hva de synes er verdt å investere i. Ofte kan det være en stor diskrepans mellom hva filmskapere er villig til å dedikere flere år av sitt liv til, og hva som er i tråd med kanalenes behov eller en tilskuddsordnings kriterier og prioriteringer. I dagens strømmeverden har nettopp publikums behov blitt et nøkkelbegrep. Alle som jobber med og innenfor TV og film, må kjenne sin publikumsgruppe og hva deres behov er. NRK gjør daglige analyser av hva publikum vil ha basert på hva de ser, når de skifter program eller kanal og når de blir værende. Denne kunnskapen har de så foredlet i det de kaller behovsmelding (Hansen, 2022). Hvert år utarbeider derfor statskanalen en behovsmelding til eksterne produksjonsselskap som viser hva de er interessert i og hva de trenger i sin totale programportefølje for å oppfylle publikums behov innenfor de ulike publikumssegmentene.

Når man som produsent har et tema man selv synes er viktig, et prosjekt man synes er godt og en regissør man har stor tro på, blir ofte svarene på ens egen interessentanalyse positiv fordi man så gjerne vil lage akkurat den filmen. Også for Herlig Film og tvs del ble svaret ja på alle kjernes spørsmålene: 1) *klar og tydelig historie?* – ja, dette er en karakterdrevet dokumentarfilm som til sammen vil gi et godt bilde av hvordan det er å leve med demens 2) *klar og tydelig målgruppe?* – ja, her siktes det inn på aldersgruppen 65+ og primært pårørende. Det er i dag 100 000 mennesker med demens i Norge og dette

tallet bare øker (Nasjonalforeningen for folkehelsen, 2022) og 3) *Er dette noe TV-kanalene har behov for? Vil folk komme på kino?* – ja, ble svaret på det også med utropstegn hos oss. Dette er da vitterlig noe for statskanalen. Og vi skal lage gode publikumsarrangement på kino.

Det holder likevel selvsagt ikke med et optimistisk team. Det er ikke produsenten som fatter de avgjørende beslutningene. Det var ingen bestilling fra NRK på en dokumentar om demens – ingen definerte publikumsbehov i behovsmeldingen, og det var heller ingen kinodistributør som stod klar med åpne armer. For å finansiere produksjon trenger prosjektet en bindende avtale med en distributør, en kanal eller en plattform. Uten det kommer man ikke videre, men vi satset og gikk, litt herlig uvitende om all den motstanden prosjektet ville få underveis, i gang med det som skulle bli Herlig films og Innlandets første kinodokumentar.

## **Oppsummering produksjonskostnad og finansieringsoversikt**

*Vær her* kostet offisielt NOK 4 207 189 å produsere. Utviklingsbudsjettet med sine NOK 1 101 189 utgjør avrundet 26 prosent av totalkostnaden, mens produksjonskostnadene utgjør 74 prosent med sine NOK 3 106 000. Finansieringsplanen til *Vær her* er oppsummert i tabellen under. Den gir en oversikt over ulike finansieringskategorier, offentlig og privat kapital samt prosentvist bidrag av total finansieringskostnad. Tabelloppsettet er inspirert av tabelloppsettet Gaustad et. al bruker i rapporten *Evaluering av tilskuddsordninger på filmområdet* (Gaustad, 2020).

**Tabell 2.1***Finansieringsoversikt «Vær her»*

	Andel utvikling	Andel produksjon	Andel totalt	Andel offentlig	Andel privat
Norsk Filminstitutt	6,4	28,5	34,9	34,9	0
Regionalt senter og -fond	12,3	16,5	28,8	24,1	4,7
Produsent og andre private investorer	2,2	5,9	8,1	0	8,1
Annen norsk finansiering	4,7	16,4	21,1	7,9	13,2
Annet norsk forhåndssalg	0	2,3	2,3	0	2,3
Arbeids- og leverandørkreditt	0	3,5	3,5	0	3,5
Utenlandsk forhåndssalg	0	1,3	1,3	0	1,3
Total finansiering	25,6	74,4	100	66,9	33,1
Totalt antall aktører 12	6	11	12	5	7

*Vær her* sin finansieringsplan er ganske typisk for en norskprodusert dokumentarfilm for et norsk publikum uten utenlandsk co-produksjon. Filmen er finansiert med totalt 66,9 prosent offentlige midler og 33,1 prosent private midler. Filmen har tolv ulike bidragsytere, har til sammen fått 17 ulike tilskudd og bidrag fordelt på flere faser med utvikling, samt produksjon. Flere av bidragsyterne har innvilget tilskudd til både utvikling og produksjon. Det største enkeltbidraget er offentlig og fra Norsk Filminstitutt (heretter forkortet NFI) og utgjør 34,9 prosent av budsjettkostnadene. Herlig Film og TV er den største private finansieringskilden med en egeninnsats på nesten 8 prosent. Den minste investeringen er det en privat aktør som står for, med et bidrag tilsvarende 0,93 prosent av den totale finansieringen. For ordens skyld er ikke lanseringsbudsjettet eller finansieringen av lanseringen med i dette oppsettet.

## Det filmpolitiske bakteppet

Norge er et lite land og det er et uttalt ønske å ha kunst og kulturopplevelser på norsk. «Film, dataspill og andre audiovisuelle produksjoner er viktige kunstneriske uttrykksformer som bidrar til den offentlige samtalen i Norge» (Meld. St. 30 (2014–2015)), s. 6) Det bevilges derfor et betydelig beløp til å produsere og formidle kunst og kultur – herunder film – på norsk av norske utøvere til det norske folk.

Film handler også om identitet, fellesskap og tilhørighet, og er et av de kulturtilbudene som den norske befolkningen bruker mest. *Regjeringen vil derfor legge til rette for at det kan produseres gode norske filmer som fremmer norsk språk, kultur og fortellertradisjon* (Meld. St. 30 (2014–2015), s. 6 [min utheving]).

Siden politikken som ligger til grunn har en praktisk konsekvens for arbeidet med å finansiere filmer, er det hensiktsmessig å skissere opp det politiske bakteppet. I 2022 ble det bevilget 907 millioner kroner til dataspill og film: «Den samla løyvinga til dataspel- og filmføremål aukar frå 863 millionar kroner i 2021 til 907 millionar kroner i 2022.» (Kulturdepartementet, 2021)

Trass i mange hundre millioner til filmfeltet, så kan ingen filmer finansieres 100 prosent av offentlige midler. Dette er både nedfelt i vedtatte filmpolitikk og EØS- reglementet som krever at den offentlige støtteandelen for en enkelt produksjon normalt ikke skal overstige 75 prosent. (Meld. St. 30 (2014–2015)) Det er gjort et unntak for særlig kunstneriske og kulturelt viktig filmer hvor man kan få opptil 90 prosent offentlig støtte. NRK er også i en særstilling og fullfinansierer sine produksjoner som produseres internt i NRK.

Det har også vært en villet politikk å ansvarliggjøre bransjen mer for å skape profesjonalisering, og profesjonalisering i denne sammenheng betyr også evnen til å innhente privat kapital. Man ønsker at bransjen selv skal ta ansvar for alle deler av prosessen.

Statens oppgave er å sørge for at de statlige tilskuddsordningene utformes slik at de i størst mulig grad gir muligheter og insitamenter til at bransjen selv ivaretar alle oppgavene i verdikjeden. Også organisering og utøving av de statlige filmforvaltnings-

oppgavene må støtte opp under en slik utvikling. (Meld. St. 30 (2014–2015), s.7)

Premisset man har å forholde seg til når man starter den lange vegen mot ferdig film, er at finansieringsplanen vil måtte bestå av private midler uavhengig av om man klarer å få tildelt offentlig støtte eller ei. I tillegg til å balansere andelen privat og offentlig kapital må man også ha kontroll på det som i filmbransjen kalles myke og harde penger. Dette er i Rysseviks rapport «Økonomien i den norske film- og TV-produksjonsbransjen 2014» definert slik:

Myke penger gis som støtte uten krav om tilbakebetaling. Harde penger er investeringer der bidragsyteren stiller krav om at midlene skal betales tilbake dersom filmen genererer inntekter. Harde penger gir med andre ord eierrettigheter i filmens inntektsstrøm. (Ryssevik et al., 2014)

Vi har to hovedkategorier offentlige penger i Norge allokert til filmsektoren – statlige midler som bevilges over kulturbudsjettet og finansiering fra andre offentlige virksomheter. De statlige tilskuddsmidlene forvaltes av Norsk Filminstitutt og er fordelt på to nivå – Filmfondet, et nasjonalt filmfond, som forvaltes av NFI sine tilskuddsordninger, og så har vi statlige tilskuddsmidler som forvaltes av det regionale virkemiddelapparatet fordelt på filmsenter og filmfond.

Filminstituttet skal arbeide for å nå målene innenfor filmpolitikken innenfor de målsettinger, rammer og ressurser som til enhver tid er fastsatt av departementet, og deres mandat er «å sette regjeringens filmpolitikk ut i livet og være rådgiver for staten i filmpolitiske spørsmål.» (Norsk Filminstitutt, 2023b). Å få tilskudd fra Filmfondet i NFI vil i mange tilfeller sikre prosjektets økonomi og gjennom det ofte skape bedre forutsetninger for å kunne realisere prosjektets kunstneriske ambisjoner. I tillegg oppleves det også ofte som en ekstra anerkjennelse av prosjektet gitt den høye konkurransen og den strenge utvelgelsesprosessen.

**Tabell 2.2**

*Grov oversikt over det norske virkemiddelapparatet og andre vanlige tilskuddsgivere innenfor dokumentarfilm*

	Offentlig	Privat	Utvikling	Produksjon	Dok.film (ikke kinofilm)	Kinofilm	Serier
Norsk Filminstitutt	x		x	x	x	x	x
Regionalt senter	x		x	x			
Regionalt fond	x	x	x	x		x	x
Fond for lyd og bilde	x			x	x		
Norsk Kulturråd	x			x			
Stiftelsen Fritt Ord		x	x	x	x	x	x
Stiftelsen DAM		x	x	x	x	x	x
NRK		x	x	x	x	x	x
Andre kringkastere/ plattformer		x		x	x	x	x
Kommuner, fylkes- kommuner, regionale næringsforum	x		x	x	x	x	x
Produksjonsselskap, egeninvestering		x	x	x	x	x	x
Andre private aktører, som interesseorga- nisasjoner, stiftelser, banker, gaveordnin- ger etc		x	x	x	x	x	x

Den andre potten statlige tilskudd forvaltes av det regionale filmforvaltningsnivået, og fordeler seg på 3 regionale filmfond og 7 regionale filmsentre rundt om

i Norge (Norsk Filminstitutt, 2017). Begge institusjonene skal bidra til å styrke den regionale bransjen og bidra til å oppnå de nasjonale målsettingene på filmfeltet, men det er en instrumentell forskjell på sentre og fond. Filmsentrene skal benytte de statlige tilskuddene, «til utvikling og produksjon av kortfilm og dokumentarfilm [...] kompetansehevende og bransjefremmende tiltak i regionen og tiltak for barn og unge» (Regjeringen, 2023) og forvalter kun myke penger. De regionale filmfondene forvalter både myke og harde penger, og det stilles også krav om egeninntjening:

De regionale filmfondene skal bidra til økte midler til norsk film ved at de må skaffe til veie minst like mye regionale/lokale midler som det statlige tilskuddet utgjør. Videre skal de bygge og styrke en profesjonell filmbransje i regionen og bidra til større mangfold i uttrykksform og målgrupper i norsk filmproduksjon. Fondene skal nytte tilskuddsmidler fra staten til å investere i audiovisuelle produksjoner. (Regjeringen, 2023)

Andre offentlige penger er tilskudd som bevilges fra kommune, fylkeskommune, statsforvalter og av andre offentlige institusjoner. Alt man klarer å skrape sammen fra lokale tilskuddordninger, tiltak og initiativ fra noen av disse, er offentlig i et filmbudsjett. Fond for lyd og bilde og Norsk Kulturfond som ligger innunder Kulturdirektoratet, er også viktige bidragsytere og regnes som offentlige penger. Unntaket er investering fra NRK samt investeringsmidler fra de regionale filmfondene. NRK regnes i finansieringssammenheng som privat investor. Investeringsmidler fra fondene regnes som harde penger og private, da det er investeringsmidler hentet fra egne eiere og oppsparte fondsmidler. Får du tilskudd fra et investeringstilskudd og går med overskudd, må du ikke bare betale tilbake det du har mottatt i tilskudd, men det forventes også en prosentvis provisjon. Det vil si at blir filmen en suksess, betaler du tilbake mer enn du mottok. Det er jo ikke alltid like gøy, men samtidig prisen du må betale for å ha fått mulighet til å lage filmen.

Andelen av finansieringsplanen som består av privat finansiering, er en blanding av egeninvestering og andre private tilskudd. Private tilskudd er tilskudd innvilget og gitt av private stiftelser, private givere, banker og lignende og er såkalte myke penger. Det er tilskudd som ikke forventes tilbakebetalt. Private investeringer gitt som harde penger utgjør en veldig liten andel av finansier-

ing av norsk dokumentarfilm. Dette fordi investering i film betraktes som en høyrisiko og noe man ikke kan forvente å få avkastning på. Ergo er det få som regner med å tjene mye penger på dokumentarfilm. Produksjonsselskapene håper man kan få igjen egeninvesteringen samt arbeidskreditter og eventuelle fondsinvesteringer, men utover dette er det små forventninger til kommersiell suksess i betydning stort økonomisk overskudd, selv om det finnes unntak.

Det er kun de statlige tilskuddsmidlene som i utgangspunktet er omfattet av forskrift for tilskudd til audiovisuell produksjon (Forskriften, 2016), men i det øyeblikk du mottar filmpenger fra NFI, et regionalt filmsenter eller -fond, blir alle offentlige tilskuddsmidler omfattet av fordelingsbrøken. Da gjelder det å holde tunga rett i munnen og ha orden på brøkgreninga gjennom de ulike fasene. Har du god uttelling fra Kulturrådet, Fond for lyd og bilde, et lokalt tilskudd fra en kommune samt fått innvilget støtte fra både regionale filmfond, senter og NFI, men ikke greier å matche dette med tilsvarende privat kapital eller egeninvestering, kan du risikere å måtte betale tilbake penger. Som regel går produsenten inn og garanterer for den private kapitalen, men jo høyere budsjettet blir, jo større blir også risikoen, og den henter man selvsagt fra bunnlinja. Det er ofte lønn som skulle gått til produsenten eller man setter andre ting i driften av selskapet på vent. Jeg har selv jobbet i et produksjonsselskap som opplevde å måtte betale tilbake penger når man egentlig ventet på å få utbetalt siste rate. Dette skyldtes at prosjektet hadde gått over flere år og underveis hadde man regnet feil i fordelingsbrøken. Det å måtte betale tilbake penger når du forventer å få utbetalt prosjektets siste rate, kan ta knekken på en liten aktør. Det blir fort mange ulike versjoner av både kalkyle og finansieringsplan i et prosjekt som går over mange år. Det er derfor svært viktig å ha en finansieringsplan med prosentvis riktig fordeling underveis, slik at man hele tiden har kontroll på andelen privat og offentlig finansiering.

## **En finansieringsplan blir til**

Når man starter opp et filmprosjekt og stiller seg spørsmålet er dette noe jeg kan finansiere? – tenker man gjennom ulike steder man kan skaffe penger



fra. Man vurderer sannsynligheten for hvor man kan søke og når man eventuelt kan få tildeling, og utfra det lages en framdriftsplan. Man tenker ulike utviklingsrunder og prøver å estimere en produksjonsdato. Denne vil være i kontinuerlig endring påvirket av avslag og tilskudd. Størrelsen på budsjettet avhenger av hva man tror man kan få til å skaffe hos de ulike finansørene. Her bruker man egen erfaring samt tildelingslister fra tidlige runder som rettesnor på hva som er sannsynlig å få innvilget. Videre må man sette seg inn i hva som er de ulike satsingsområdene hos de ulike instansene, og hva de er spesielt opptatt av. Slik prøver man å vri og vende prosjektet sitt slik at det skal komme innenfor de til enhver tid gjeldende formål hos de ulike aktørene.

I det finurlige finansieringsopplegget som er sentrert rundt å skaffe midler, er vi helt avhengig av de første pengene. Ofte kommer de første pengene fra det regionale filmsenteret man sogner til, og eller Stiftelsen Fritt Ord, og kan være alt mellom NOK 25 000–200 000 avhengig av hvilket senter og fond man sogner til. Det er disse pengene som får fart på prosjektet, og man føler man er i gang, og de er derfor litt ekstra kjærkomne. I tillegg er de gjerne med å utløse midler fra andre.

Mange dokumentarfilmer faller inn under Fritt Ords formål om å støtte opp under yringsfrihet og offentlig debatt, og stiftelsen gir støtte til både utvikling og produksjon. Fritt Ord har en enkel søknadsmodell og rask saksbehandling, og ikke minst mange søknadsrunder i året. Det betyr at om man får avslag i en runde, kan man søke på nytt ved en senere anledning og likefullt oppleve å få tilskudd innenfor samme tilskuddsår. I en hverdag med mye avslag, konsulenter som skal mene mye og et offentlig virkemiddelapparat med få søknadsfrister, er derfor Fritt Ord i mange tilfeller dokumentarfilmproducentenes beste venn.

For *Vær her* sin del lå det allerede en hel del private penger fra Extrastiftelsen – i dag kjent som Stiftelsen Dam, i potten da Herlig Film og TV overtok prosjektet. Dette ga et godt utgangspunkt for den videre finansieringsplanen. Stiftelsen Dam (DAM, 2023) støtter helseprosjekter og -forskning gjennom frivillige organisasjoner. Å søke her er ikke noe en produsent kan gjøre alene, men man søker via en medlemsorganisasjon. I dette tilfellet var det Nasjonalforeningen for folkehelsen, som har demens som et av sine hovedsatsingsområder, som tente raskt på ideen. Foreningen er en frivillig, humanitær organisasjon med helselag og demensforeninger over hele landet, hvis mål er å fremme folkehelsen, finansiere forskning på hjerte- og karsykdommer

og demens. I tillegg er organisasjonen en interesseorganisasjon for personer med demens og deres pårørende. (Nasjonalforeningen for folkehelsen, 2022) I tillegg var det regionale filmsenteret tidlig på banen med både utviklingsstøtte og produksjonsstøtte.

Da jeg kom inn i prosjektet *Vær her* lå det allerede noen hundre tusen i potten til utvikling av filmprosjektet. Filmen hadde opprinnelig en annen grunnidé, men i etableringen av nytt selskap utviklet også innholdsporteføljen seg, herunder *Vær her*. Vi var tre selskap og produsenter som sammen startet selskapet Herlig Film og TV med ønske om å kunne bli en sterkere enhet i Innlandet. Å få færre og sterkere selskaper har vært en ønsket utvikling fra både departementet og NFI. Man har villet mer konsolidering i bransjen, noe som står omtalt i St. meld 30 – en framtidsrettet filmpolitikk (Meld. St. 30 (2014–2015)). *Vær her* ble hovedsatsingen til det nye selskapet. Alle tre så vi potensialet for en kinofilm og ønsket å være ambisiøse på prosjektets vegne. I tillegg fikk vi med oss noe profesjonaliseringsstøtte fra Innovasjon Norge på veien. Alt vi gjorde i selskapet skulle bygge opp under og styrke utviklingen av filmen.

Det å lage kinofilm krever en annen tilnærming og finansieringsplan enn en TV-dokumentar. Det handler om at historien ofte da er lenger. Foruten mer produksjonstid trenger filmen en litt annen oppbygging av struktur og dramaturgi, og ikke minst et annet etterarbeid.

Vi laget først en estimert kalkyle og så en finansieringsplan hvor vi satte inn det vi trodde var realistisk å få fra de vi mente ville komme til å støtte prosjektet. Vi var ganske sikre på at de regionale støtteordningene ville støtte oss utover utviklingsfasen, men mer usikker på alle andre.

Så hvorfor gyver man løs på et prosjekt som er så usikkert? Fordi man tror på det. Vi så gull der andre så gråstein. Vi så unike mennesker som med noen ganske få unntak, og dette var lenge før serien *Demenskoret* (Pedersen, 2023) på NRK, var ganske fraværende i offentligheten.

Vi tenkte at det å kunne fortelle deres historie og vise fram hverdagen sett fra deres perspektiv kunne lære oss alle noe om det å være menneske i verden. Dette ville kunne bli en film som ville være viktig for mange. Over 100 000 mennesker lever med demens i Norge i dag, og de fleste av oss vil en eller annen gang komme i kontakt med sykdommen som pårørende, venn, kollega eller nabo. I tillegg hadde vi en talentfull regissør som ikke bare hadde interesse og forståelse for prosjektet, men en genuin kunstnerisk ambisjon.

Målet var at dette skulle bli en film med verdi i seg selv som filmatisk uttrykk og filmopplevelse, i motsetning til tradisjonell opplysningsfilm, men den skulle likevel kunne si noe viktig og lære oss noe om demens og menneskene bak sykdommen

## **Konsulentordningen som støtte og hindring**

De fleste offentlige støtteordninger er konsulentbaserte. Selv om alle snakker om kunstnerisk kvalitet og gjennomføringsevne i et prosjekt, er det likevel ikke alltid at det råder en lik oppfatning mellom konsulentene om hva kvalitet faktisk er. Det vanskeligste i en finansieringsprosess er derfor å skulle forholde seg til konsulentenes ulike vurderinger av kvalitet. Spesielt oppfattes konsulentordningen i NFI som utfordrende. Her måles søknaden opp mot NFI sine definerte kvalitetskriterier (Norsk Filminstitutt, 2023a) som består av 8 punkter, samt Instituttets målsetting for filmfeltet. Selv om det er åpenhet omkring kriterier og målsettinger, er det til slutt konsulentenes skjønnsmessige vurdering av prosjektet som bestemmer om prosjektet blir levedyktig eller ikke. Så hvordan man tolker og bedømmer regissørens visjon og fortellerkraft, samt prosjektets relevans og profesjonalitet, som er noen av de åtte kriteriene, avhenger i realiteten av konsulentens personlige vurdering og smak. Det er en avgjørelse som ikke kan påklages. Det er kun klageadgang på saksbehandling og saksbehandlingsfeil.

Hva som til enhver tid er de viktigste målene innenfor filmfeltet, varierer. Nå er det viktig at filmene skal gjøre det godt på internasjonale filmfestivaler, og det er et uttalt at mål at norsk film skal være et mangfold av norsk språk, kultur og samfunnsforhold, som har høy kvalitet og som utfordrer og når et stort publikum både i Norge og internasjonalt» (Meld. St. 30 (2014–2015)). Har de ikke tro på at filmen din vil nå et internasjonalt publikum, havner du bakover i køen, selv om det er norske kultur- og skattepenger vi snakker om.

Kvalitetskriteriene ble utarbeidet i 2019 og bygger på Filmmeldingen fra 2015, hvor det står at kvaliteten i norske filmer og serier skal styrkes. I tillegg er det ønske om: «Norske filmer og serier skal holde høy internasjonal standard.

Kvalitet i norsk film omfatter både kulturell verdi og kunstnerisk kvalitet». (Meld. St. 30 (2014–2015), s. 11).

Kunstnerisk kvalitet og internasjonal standard er også noe vår statlige allmennkringkaster NRK har forfektet med sitt verdensklassebegrep: «Et kreativt og modig fellesskap i verdensklasse» (NRK, 2023b, avsnitt 5). I grunnen vil jo alle som jobber med kunstneriske prosjekter mene at de legger vekt på kvalitet, både den utøvende delen av bransjen, virkemiddelapparatet og kringkastere. Likevel, eller nettopp derfor, ender vi altså opp med å få totalt ulike og ofte motstridene tilbakemeldinger på ett og samme prosjekt. Som NFI selv utdyper hva de mener med kvalitet: «Å gi en uttømmende og objektiv definisjon av kvalitet er umulig. Men det er ofte riktig å si at vi kjenner kvalitet igjen når vi ser den» (Norsk Filminstitutt, avsnitt 11). Film er audiovisuelle fortellinger, og våre forsøk på å beskrive et prosjekt under utvikling på papir vil åpenbart gi ulike bilder i hodet basert på leserens egne preferanser og smak.

Skjønnsvurderinger vil altså måtte basere seg på tilsendt søknadsmateriale, og på teamets presentasjon av prosjektet. Det kan ikke være bare lett å være konsulent å skulle kunne se inn i framtida. Vi så hele tiden for oss at *Vær her* skulle bli slik den ble, men vi klarte ikke å få NFI til å tro på at dette var en kinofilm. Så da ble det avslag. Man får ikke alltid automatisk begrunnelse for avslag, men man må be om det så man kan forstå hva som ligger bak og bruke det videre, selv om det kan være smertefullt. For det kan være tøft å høre at andre ikke har tro på det man har viet all sin tid og energi til over en lang periode. Følgende begrunnelse på avslag kom på et tidspunkt vi var sikre på at vi ville få støtte:

Selv om dette er et sterkt team med en agenda og en talentfull, ung regissør i samarbeid med en erfaren regissør, makter etter mitt syn ikke filmskaperne å få ut en original nok, og filmkunstnerisk nyskapende film som vil skape reell debatt [...] Fortellingen blir etter mitt syn for baktungt i sitt fokus på karakterer med Alzheimers som opplever musikk, uten å make å formidle noe større til publikum. Det blir ikke unikt nok i uttrykk eller innen denne tematikken, etter mitt syn. (Løge, 2017)

Man kan bli demotivert av å få et avslag som oppfattes veldig avvisende, og kan miste troen ikke bare på prosjektet, men også seg selv. Da er det viktig

å ikke gi opp, men brette opp ermene å gå i gang med en ny revisjon av prosjektbeskrivelsen og andre relevante søknadsdokumenter, alt med tanke på å gjøre det tydeligere og mer forståelig for konsulentene, uten å miste det man selv ønsker for prosjektet. En konsulentordningen er på godt og vondt. Selv om ingen ønsker å få avslag, kan det jo faktisk også gjøre en mer skjerpet på hva man faktisk vil, og da må man begrunne enda bedre på hvorfor dette er viktig og hvordan man skal få det til. Man må bruke andre formuleringer, jobbe med struktur og vise fram nytt visuelt materiale, for mens man søker jobbes det jo parallelt. Regissør Nøst Bergem besøkte regelmessig og filmet de medvirkende. De pårørende måtte følges opp, og alle andre måtte holdes orientert om hvordan prosjektet utviklet seg.

Vår ambisjon var jo nettopp at enkeltmenneskene i vår film, våre hovedkarakterer, til sammen skulle bli noe større enn seg selv og gjennom det skape oppmerksomhet rundt tematikken og å vise at bak diagnosen er det et rikt levd liv. Vi ble derfor svært glad når nettopp Gunnar Iversen, som vi alle respekterer høyt, skrev om *Vær her* i artikkelen *I portrettets tegn* (Iversen, 2021) og hans analyse av den ferdige filmen korresponderte med det som var filmens intensjon:

Dette er en gripende film med en helt spesiell ro og ømhet som er imponerende. På en stillferdig og forsiktig måte inviteres vi inn i livene til tre mennesker, og gjennom møtene med dem får vi mer kunnskap om et velkjent sosialt tema som vi vanligvis ikke ønsker å tenke på. Samtidig gir møtet også forhåpentligvis opphav til mer empati og forståelse. Det er imponerende godt gjort! (Iversen, 2021)

Vi slet også veldig med å få tilskudd fra det regionale filmfondet. De hadde overhodet ikke troa på dette prosjektet. Til slutt tror jeg de ble de så lei av de utallige søknadene og møtene med oss at de innvilget oss 400 000,- i investeringsmidler. Vi søkte om å få endret dette til en 50-50 fordeling på myke og harde penger, og til dags dato er det kun Filminvest som har fått igjen investeringen sin. Vi andre private finansierer har fortsatt utestående investeringsmidler og arbeidskreditter fra underleverandører.

Så hvordan holder man ut når man føler man stanger hodet i veggen? De fleste prosjekter har en heilagjeng – noen som har klokkertro på prosjektet

og som vi kan hente styrke fra når det røyner på. I *Vær hers* tilfelle var det støtten fra Nasjonalforeningen som utgjorde grunnfjellet, og det regionale filmsenteret var en klippe. De kom tidlig på banen med støtte til utvikling og produksjon, og de talte å vente på at prosjektet kom i produksjon. I tillegg var vi tre produsenter som kunne bytte på å være optimister, pessimister og realister. Det var utrolig verdifullt.

## Konsekvenser for de involverte

Slik den norske filmbransjen er i dag, er de fleste små produksjonsselskap avhengig av å få tilskudd for å kunne produsere det vi kaller fri, uavhengig dokumentar og samtidig ha økonomi til å lønne teamet bak. Med fri, uavhengig dokumentar mener jeg filmer som produseres utenfor de store mediehusene og ikke lages på oppdrag for kanaler eller strømmetjenester. Det er filmer som springer ut av et ønske om å fortelle historier og kunne gjøre en forskjell. Norge er et lite språkområde, og det er verken publikumsgrunnlag eller betalingsvilje nok i befolkningen til å kunne finansiere dokumentarfilmproduksjon uavhengig av de tilskuddsordninger som finnes i dag. I takt med profesjonaliseringen er det utarbeidet avtaler og minstelønnssetninger for filmarbeidere i bransjen som ikke er fast ansatt noe sted. Film- og TV-bransjen er en bransje hvor folk i stor grad jobber prosjektbasert og går fra prosjekt til prosjekt uten å ha et tradisjonelt fast ansettelsesforhold til en arbeidsgiver.

Måten å finansiere filmer på påvirker derfor hele næringskjeden. For å få innvilget tilskudd er man avhengig av å følge de ulike støtteordningenes årshjul og være grunnleggende optimist. Å være pasjonert er heller ingen ulempe, det hjelper å like det man gjør –da kommer man lengre. Det viktigste er å ikke miste motet. Man kan heller ikke tro det å få penger er en enkel prosess. Man må ståls sette seg og være innstilt på at avslagene vil komme, og tenke at det er en del av prosessen, og bruke avslag til å utvikle prosjektet litt mer for hver gang.

Arbeid med søknader og de påfølgende tilskudd eller avslag påvirker i stor grad arbeidshverdagen. Selv om Norsk Filminstitutt er den soleklart største enkeltbidragsyteren til vår film med sine 35,18 prosent, fikk vi ikke

det vi ønsket oss og opprinnelig søkte om. Vi hadde ønsket oss 1 million mer for å kunne ha mer armslag underveis i produksjonen, og ikke minst mer til honorar og etterarbeid.

Hvis søknaden din er vurdert og innstilt til avslag av konsulent, ekspertpanel eller utvalg, kan du ikke klage på det kunstneriske eller filmfaglige skjønnet, men det som er bra i NFI, er at får du avslag hos en konsulent, har du krav på en ny og uavhengig vurdering av den andre konsulenten. Det er to uavhengige konsulenter som behandler søknadene om dokumentarfilmstøtte. Vi søkte de gangene vi kunne og jobbet hardt med begrunnelsen for hvorfor dette var en kinofilm. Vi styrket laget med å få på plass en kjent dramaturg, laget ny pilot og jobbet kontinuerlig med søknadsdokumentene. Likevel lyktes vi ikke. Konsulentene hos NFI ble aldri enig med oss i at dette ville kunne bli en film som ville egne seg på kino. Når begge konsulentene i inneværende periode gir avslag, er løpet kjørt. Da er det ikke flere muligheter til kinostøtte, og man må bare å brette opp ermene og finne andre muligheter. Den muligheten kom i form av å søke støtte til TV-dokumentar i stedet, og det lyktes vi heldigvis med. Det følte som en stor seier, men det betydde også at det ble mindre penger å rutte med da NFI tradisjonelt sett gir mindre tilskudd til TV-dokumentarer enn kinofilm. En film som *Makta rår – Trond Giske* (Bustnes, 2022) mottok tre tildelinger (Norsk Filminstitutt, 2020) på til sammen NOK 2 400 000 av NFI i tilskudd til kinofilm, som var det nivået vi håpet på. Det å få en million mer i tilskudd gir langt bedre produksjonsvilkår og trykker den økonomiske bærekraften i både prosjektet og selskapet på en helt annen måte. I praksis betyr det hva man kan gi og få i lønn, og hvor mye penger man kan bruke til teknisk finpuss, musikk og det som kan bidra til å heve kvaliteten på filmen, men man får det man får, og innretter seg deretter.

## Finansieringsarbeidets arbeidsmengde

Som tidligere nevnt krever en søknad til det offentlige virkemiddelapparatet mye arbeid. Få, også de som jobber i virkemiddelapparatet, tror jeg hverken forstår eller har helt oversikt over hvor mye som faktisk kreves fra produksjonsselskapets side for å levere en komplett søknad som svarer på alle krav.

Det er ikke bare å lage en prosjektbeskrivelse og «slenge» sammen et budsjett – følgende kreves av en søknad til det offentlige virkemiddelapparatet; Man trenger en prosjektbeskrivelse som presenterer prosjektet. Det er en ganske omfattende beskrivelse av hva vi skal se, hvem som er med, hva er tema, i hvilken kontekst lages dette, hvorfor lages denne filmen og hvem er det viktig for. Videre forventes det en kort presentasjon av det kunstneriske innholdet, målsetting og virkemidler, en presentasjon av regissør og teamet bak samt produsent og produksjonsselskap. I tillegg forventes det en tanke om distribusjon og lansering og hvem målgruppen er og hvorfor. Reginotatet er et eget dokument hvor regissør skal fortelle om og begrunne sin kunstneriske visjon og hvordan hen har tenkt å gjennomføre dette, hvorfor filmen er relevant og hvorfor akkurat hen må fortelle denne historien. Man må ha et budsjett som er detaljert basert på NFI-kalkyle mal eller Movie magi, som er en programvare spesielt utviklet for å kalkulere filmbudsjetter. En finansieringsplan som skal oppgi tenkt finansiering med bekreftelser. Søknadsdato og kommentar til dem man ikke har fått svar fra og dem man har tenkt å søke skal være med. Framdriftsplan for prosjekt hvor man må ta høyde for alle søknadsfrister. Produsentnotat hvor produsenten skal sannsynliggjøre at man skal klare å realisere de kunstneriske visjonene innenfor oppgitt budsjett, finansiering og framdriftsplan og med tiltenkt stab og spesielt regissør. Man skal helst ha et manus, eller en slags handlingsbeskrivelse. I tillegg må man legge ved visuelt materiale. Har du ennå ikke vært på opptakt, forventes det i det minste moodboard med referanser. Målbeskrivelse er et eget dokument til NFI. Her skal man forklare formålet til prosjektfasen man er i og de kunstneriske målsettingene. Man må ha målgruppe på plass til filmen. En lanseringsplan som inneholder distribusjon og plattform, er påkrevd, og flere har også innført krav om distribusjonsavtale fra enten kringkaster eller filmdistributør allerede på utviklingsstadiet. CV-er til alle involverte er et must, det samme er en oversikt over selskapets merittliste de tre siste år, nøkkelfunksjoners merittliste de tre siste år og filmrettavtale, som avklarer at produksjonsselskapet har rett til å lage filmen. Merittliste, eller track record som man kaller det i NFI, er en oversikt over de siste produksjonene med opplysninger om hvor disse er vist – kino, TV, festivaler nasjonalt og internasjonalt – og hvor mange ganger, nominasjoner og priser, samt antall publikum som har sett produksjonen. Så må man ha dokumentasjon på selskapets miljøprofil. Det kreves en egenmelding om mangfold og inkludering,



og i tillegg kommer en rekke spørsmål som skal besvares i søknadsportalen. Dette er både avkryssinger og utfylling av spørsmål. Det tar timevis å fylle ut et enkelt søknadsskjema. Tiden det tar å produsere de nevnte dokumenter kommer selvsagt i tillegg, og dette er kun på en utviklingsøknad til NFI. En fase man i utgangspunktet tenker er til for nettopp å utvikle prosjektet til det det skal bli, og hvor man gjennom utviklingen vil bli i stand til både å selge prosjektet inn til en kringkaster eller distributør samt planlegge lansering.

Nå man søker produksjonsstøtte øker kravene ytterligere. Ferdig manus er påkrevd også for dokumentarfilm. Da skriver man historien slik man tror den kommer til å ville utspille seg, selv om man ikke har noen garanti for hva som vil skje i filmer med levende mennesker som lever livene sine framover. Man bør ha en pilot eller annet visuelt materiale som tydelig presenterer filmens handling, form og hovedkarakterer, slik at det tydelig viser prosjektets potensial. Andre dokumenter som kreves er ferdig inngåtte kontrakter med alle i stab, finansieringsbrev fra alle tilskuddsgivere, lanseringsplan med posisjonsbeskrivelse og begrunnelse for plattform/kanal samt et LOOC med distributør, TV-kanal eller strømmetjeneste. Til slutt må det også legges ved en likviditetsplan for hele prosjektet, som viser hvordan produksjonsselskapet har tenkt å disponere produksjonsmidlene gjennom produksjonen. I og med at offentlige tilskudd deles ut i rater, vil de offentlig tilskuddsgiverne sikre seg at selskapet ikke går konkurs underveis og kan legge ut for utgifter i påvente av de neste ratene. Nytt som har kommet inn i tillegg de siste årene, er plan for miljøtiltak under produksjon, og hvordan man kan redusere sitt klimaavtrykk. Nå innføres det også krav fra NRK om at alle selskap som skal produsere for dem, må være sertifisert. Det koster både tid og peger, og vil avskjære mange mindre produksjonsselskap fra å kunne produsere.

Selvsagt skal det stilles krav til en søknad, og selvsagt skal alle prosjekter som mottar offentlige midler, stilles krav til, likevel mener jeg det har vært en litt uheldig utvikling med tanke på arbeidsmengden flere offentlige tilskuddsordninger krever. Min personlige erfaring som produsent er at digitaliseringen og ønsket om felles standardisering på tvers av filminstitutt, senter og fond har ført til økt dokumentasjonskrav. Dette har igjen økt arbeidsmengden for produsentene, men kanskje ikke for søknadsbehandlerne. Når alle dokumentene ligger i en søknadsportal kan man som saksbehandler gå inn og ut av dokumentene etter hva man er på jakt etter, og hos noen institusjoner er det også ulike folk som ser på ulike ting. Konsulenten ser på de kunstneriske doku-

mentene, mens produksjonsrådgiverne ser på alt det økonomiske og finansielle, men i den andre enden er alt dette produsentens ansvar å dokumentere.

Mange av oss som jobber i feltet undrer oss jo over om det virkelig er nødvendig å måtte produsere alt det som kreves for en utviklingsøknad. Er det ikke nettopp målgruppe og lanseringsstrategi man skal utvikle da? En annen ting man undrer seg over er nødvendigheten av å levere detaljerte budsjett før ideen er godkjent. Kunne man tenke seg at ideen først ble testet, og så hvis den faller i smak hos konsulent, sender man inn budsjett.

Disse retoriske spørsmålene jeg stiller er noe jeg tenker på hver gang jeg sitter med en ny søknad. Søknadsarbeidet og -fristene påvirker i veldig stor grad arbeidshverdagen til en produsent. I arbeidet med prosjekter som stadig får avslag, oppfattes arbeidsmengden ekstra belastende. Man har lite penger til å drifte prosjektet, men man må jobbe for å oppfylle det som etterspørres og det konsulentene mener er mangelfullt. Kunne man ha innført flere søknadsfaser, så om prosjektideen din skulle komme gjennom nåløyet, får du en frist til å sende mer utfyllende dokumentasjon. Dette vil ikke bare spare produksjonsselskapene for masse jobb og ofte ubetalte arbeidstimer, men også spart de behandlende organ for mye jobb. Dette er noe som er verdt å undersøke nærmere ved en annen anledning.

Ofte er man også i en «høna eller egget»-situasjon. Man må ha en bekrefteelse fra en kringkaster eller distributør for å kunne få støtte, men da må man jo må samtidig ha jobbet så mye med prosjektet at man kan få solgt inn prosjektet til NRK eller andre kringkaster og potensielle filmdistributører. Uten noe støtte blir det mye egeninnsats. For store erfarne selskap trenger det ikke være noe problem, men alle vil jo at prosjektene skal være økonomiske bærekraftige i seg selv, og at man ikke tærer på oppspart egenkapital eller låner fra andre prosjekter. Har man hatt inntjening på kino og tjent inn sin egen investering og rammefinansiering, har man dermed en grunnfinansiering i bunnen som nettopp gir rom til å jobbe med utvikling. Mindre selskaper, ofte med tilholdssted ute i distriktene, har ikke den samme muligheten. Det har vært en villet filmpolitikk å få færre og mer bærekraftige selskaper, men forsvarer en villet profesjonalisering av bransjen den økte søknadsbelastningen?

Videre stilles det stadig nye krav til produksjonsselskaper. Også filmbransjen er med på samfunnsutviklingen, og skal være med på det grønne skifte. NFI har et uttalt mål om å bidra til en grønnere og mer bærekraftig norsk filmbransje og filmproduksjon. Der er derfor innført krav om å levere selskapets

miljøprofil. I tillegg må man levere en plan for miljøtiltak i produksjonen før utbetaling av første rate av produksjonstilskudd. Det innføres også krav om rapport på gjennomførte miljøtiltak før utbetaling av siste pengesum. NRK innfører nå miljøkrav (NRK, 2023a) til både interne og eksterne produksjoner, og oppfyller man ikke kravene før produksjonsstart, får man heller ikke produsere innhold for statskanalen.

### **Tanker om finansiering**

Hvorfor er det så dyrt å lage film? Hvor blir pengene av? Det er det mange som lurer på, det samme gjelder folk som jobber på prosjektene. De skjønner ikke hvorfor de ikke får bedre betalt underveis. I *Vær her* sitt tilfelle var det mange personer involvert i prosjektet før man landet på det som ble filmens kjerneteam og tematikk. Underveis måtte man også klippe ulike piloter til ulike finansører for å selge inn prosjektet. Videre kom det inn en dramaturg for å styrke prosjektet når filmens hovedfinansør ikke helt trodde på regisøren eller prosjektet. Alt dette er kostnadsdrivende faktorer og alle midler som var brukt til utvikling på ett tidlige stadium, drar man med seg selv om prosjektet utvikler seg til å bli en helt annen film enn det det i utgangspunktet var. Det betyr at det kan være mange kostnader i et prosjekt som ikke synes på lerretet når filmen er ferdigstilt. I vårt tilfelle endret filmen seg fra å handle om miljøterapi med mer fokus på metodikk, effekt og behandlere til å være et personportrett av tre mennesker i et skjebnefellesskap.

Iblant må man legge ned prosjekter fordi de ikke lar seg gjennomføre. Andre ganger realiserer man dem med store tap fordi man vil ha noe igjen for alt arbeidet som faktisk er lagt ned. Andre ganger fullfører man fordi man vet det betyr mye for de medvirkende, og noen ganger fullfører man kun fordi man «føler» man skylder de offentlige tilskuddsgiverne dette. Ingenting av dette hjelper på bunnlinja, men det kan hjelpe på egen selvtillit og tilfredsstillelse av å fullført noe. Det kan vise gjennomføringsevne til neste prosjekt og det kan gi en merittliste om det blir en suksess. Det er likevel ingen god driftsmodell eller anbefalt måte å finansiere prosjekter på, og det viser at det er vanskelig å holde tariffen og lønne folk ordentlig i den bransjen man er i.

En faktor som ytterligere kompliserer filmproduksjoner, er at innvilget tilskudd utbetales i rater. Første rate kan først tas ut når prosjektet er fullfinansiert, mens siste rate først kan hentes ut når regnskap og rapport for ferdigstilt

film er levert. Det kan tære på likviditeten i et lite selskap, så man gjør ofte avtale med nøkkelfunksjonene at de også får honoraret sitt utbetalt i rater.

I skrivende stund er jeg inne i samme runddans. Jeg jobber med et prosjekt som mangler NOK 1mill kroner for å kunne gi folk akseptabel lønn og gode produksjonsvilkår. Vi mangler den store pengesekken. I siste avslag stod det at konsulentent savnet «en tydelig og skjerpet optikk og perspektivering på karakteren og emnet for å løfte. Jeg savner en kompleksitet i det visuelle mellomrommet mellom arkiv, nåtid og rekonstruksjon.» (Grunning, 2023)

Regissørene mine klødde seg i hodet på denne – hva i all verden er kompleksiteten i det visuelle mellomrommet mellom arkiv, nåtid og rekonstruksjon? For moro skyld sendte jeg denne ut på «høring» til både konsulenter og en professor i dokumentarfilm i et forsøk å finne ut hva nettopp i kompleksiteten i det visuelle mellomrommet kunne være – de skjønnte ingenting. Og selv om dette var til trøst for oss, og professoren til og med prøvde å hjelpe med å dekonstruere setningen til et meningsbærende innhold, er det bare å krumme nakken og sende ny søknad. I påvente av dette har vi 2 millioner friske kroner stående på bok vi ikke kan røre, og jobber med å komme oss rundt likviditetsmessig, for folk må ha lønn. De medvirkende må holdes interesserte og prosjektet må holdes varmt. Vi har gitt oss selv våren på å skaffe de siste pengene, hvis ikke blir det plan B å lage filmen på mindre budsjett enn opprinnelig planlagt slik som de fleste andre filmer jeg har jobbet på, inkludert *Vær her*.

## Konklusjon

I dette kapitlet har jeg brukt min kunnskap og erfaring som dokumentarfilmprodusent til å gjøre en casestudie av min egen dokumentarproduksjon *Vær her*. Problemstillingen ville belyse hvordan man må jobbe for å kunne finansiere dokumentarfilm i Norge, og hvilke hindringer og utfordringer man må overvinne. Jeg har vist hvordan dagens støttesystem er bygget opp og fungerer og hvordan den gjeldende filmpolitikken påvirker arbeidet til dokumentarskapere. Gjennom diskusjon og refleksjon har jeg forsøkt å gi et bilde av hva slags strategier vi som dokumentarfilmprodusenter må bruke

i vårt arbeid, og hvordan vi kontinuerlig lager nye strategier for om mulig komme i mål. Videre stiller jeg til slutt spørsmål ved den arbeidsmengden som kreves for å søke om tilskudd er bærekraftig for små produsenter. Dette kunne det ha vært interessant å forske videre på ved å gjennomføre kvalitative undersøkelser blant alle produsenter som har produsert dokumentarfilm på kino og for NRK de siste årene. Til slutt vil jeg likevel understreke at når man lykkes er det verdt arbeidet. Og det er kanskje nettopp derfor man orker å gå på nye prosjekter, selv om man vet veien fram vil bli både lang, uoversiktlig og uforutsigbar.

## Referanser

- Ahmed, Z. (2016). *Nowhere to hide* [Film]. Ten Thousand Images
- Andersen, S. S. (2013). *Casestudier: forskningsstrategi, generalisering og forklaring* (2. utg.). Fagbokforlaget.
- Anderson, L. (2006). Analytic Autoethnography. *Journal of contemporary ethnography*, 35(4), 373-395. <https://doi.org/10.1177/0891241605280449>
- Bergem, R. N. (2021). *Vær her (Stay)* [Film]. Euforia Film, Herlig Film og TV.
- Bruhn, J. & Gjelsvik, A. (2018). *Cinema between media: an intermediality approach*. Edinburgh University Press.
- Bustnes, H. (2022). *Trond Giske – Makta Rår*. [Film]. UpNorth Film
- Eidsvåg, T. (2021, 17.09.21). Trist og godt. *Adresseavisen*. <https://www.adressa.no/kultur/i/Rr0JGr/gammel-rocker-med-demens-i-sterk-dokumentar>
- Ellis, C. & Adams, T. E. (2014). *The Purposes, Practices, and Principles of Autoethnographic Research*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199811755.013.004>
- Ellis, C. & Adams, T. E. (2020). *Practicing autoethnography and living the autoethnographic life* (s. 359–396). <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190847388.013.21>
- Ellis, C., Adams, T. E. & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An overview. *Forum, qualitative social research*, 12(1).
- Engelstad, A., Grünfeld, N. & Vibeto, H. (2022). Forskning på egen kreativ praksis. *Norsk Medietidsskrift*, 29(4), 1–5. <https://doi.org/10.18261/nmt.29.4.1>
- Gaustad, T., Grünfeld, L., Engelstad, A., Dombu, S. V., Fleche, B. I. & Lind, L. H. (2020). *Evaluering av tilskuddsordninger på filmområdet* (Rapport nr. 97/2019 Menon Economics). Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/evaluering-av-tilskuddsordninger-pa-filmområdet/id2685436/>
- Hansen, M. T. (2022, 14.03.2022). Behovsmeldinger for våren 2022. NRK. <https://www.nrk.no/ekstern/behovsmeldinger-for-varen-2022-1.15877904>
- Holm, A. (2015). *Brødre* [Film]. Fenris Film.
- Iversen, G. (2021, 14.10.2021). I portrettes tegn. *Rushprint*. <https://rushprint.no/2021/10/i-portrettets-tegn/>
- Kultur- og likestillingsdepartementet. (2016). *Forskrift om tilskudd til audiovisuell produksjon*. <https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2016-10-31-1264>
- Kulturdepartementet. (2021, 12.10.2021). *Pressemelding Nr: 119/21 Stort løft for dataspel og filmfeltet* <https://www.regjeringen.no/no/dokumentarkiv/regjeringen-solberg/aktuelt-regjeringen-solberg/kud/pressemeldinger/2021/stort-loft-for-dataspel-og-filmfeltet/id2875574/>
- Kulturdirektoratet. (2021). *Årsrapport 2021 Fond for lyd og bilde*. Fond for lyd og bilde. <https://www.kulturradet.no/om-kulturdirektoratet/vis-artikkel/-/arsrapport-2021-fond-for-lyd-og-bilde-okonomi-aktiviteter-og-resultater>
- Kulås, G. (2021, 18.09.21). Livet er nærleik. *Klassekampen*. <https://klassekampen.no/artikkel/2021-09-18/livet-er-naerleik>

- Lismoen, K. (2021, 18.09.21). Sterkt og nært om demens. *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/1OjWLB/filmanmeldelse-av-vaer-her-sterkt-og-naert-om-demens>
- Meld. St. 30 (2014–2015). (2015). *En framtidrettet filmpolitikk*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-30-20142015/id2413867/>
- Nasjonalforeningen for folkehelsen. (2022, 12.10.22). *Hva er demens?* <https://nasjonalforeningen.no/demens/hva-er-demens/>
- Norsk Filminstitutt. (2017). *Andre finansieringskilder*. <https://www.nfi.no/sok-tilskudd/eksterne-ordninger/tilskuddsordninger-utenfor-nfi>
- Norsk Filminstitutt. (2020). *Tildeling*. <https://www.nfi.no/tildelinger-2016-til-2020/produksjon/dokumentar/prosjekt-upnorth-180915>
- Norsk Filminstitutt. (2021). *Norsk Filminstitutt Årsrapport 2021*. file:///Users/camilla/Downloads/WEB-arsrapport%202021%20(1).pdf
- Norsk Filminstitutt. (2023a). *Kunstneriske kvalitetskriterier for NFI*. Hentet 01.04.23 fra <https://www.nfi.no/sok-tilskudd/tilleggstekster-tilskudd/kunstneriske-kvalitetskriterier-for-nfi>
- Norsk Filminstitutt. (2023b, 11.04.24). *Mandat og organisasjon*. <https://www.nfi.no/dette-gjor-nfi/mandat-og-organisasjon>
- NRK. (2023a). *Mennesker, miljø og styring* (NRK Mennesker, miljø og styring 2023). [https://info.nrk.no/wp-content/uploads/2023/06/nrk\\_mennesker\\_miljo\\_og\\_styring\\_2022.pdf](https://info.nrk.no/wp-content/uploads/2023/06/nrk_mennesker_miljo_og_styring_2022.pdf)
- NRK. (2023b, 28.02.23). *NRKs strategi 2023*. [https://www.nrk.no/oppdrag/dette-er-nrks-strategi\\_-1.7802563](https://www.nrk.no/oppdrag/dette-er-nrks-strategi_-1.7802563)
- Pedersen, L. H. & Seierstad, R. (2023). *Demenskoret*. NRK.
- Regjeringen. (2023). *Film- og dataspillpolitikk*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/film-og-medier/innsiktsartikler/film--og-dataspillpolitikk/id2001335/>
- Rolland, K. H. (2017). *Casestudier: En introduksjon til metodepraksis inneninformatikk og ledelsesfag*. I H. E. Naess & L. Pettersen (Red.), *Metodebok for kreative fag* (s. 64–76). Universitetsforlaget.
- Ryssevik, J., Dahle, M., Høgestøl, A. & Myhrvold-Hanssen, T. (2014). *Åpen framtid – en utredning om økonomien og pengestrømmene i filmbransjen* (7/2014). Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/Apen-framtid--en-utredning-om-okonomien-og-pengestrømmene-i-filmbransjen/id765959/>
- Skyttermoen, T. & Vaagaasar, A. L. (2015). *Verdiskapende prosjektledelse*. Cappelen Damm akademisk.
- Stiftelsen Dam (2023). *Om Stiftelsen Dam*. <https://dam.no/om-stiftelsen-dam/>
- Voktor, H. E. & Borgen, T. (2022). *Det dokumentariske portrettet som dialog*. *Norsk Medietidsskrift*, 29(4), 1–16. <https://doi.org/10.18261/nmt.29.4.4>

