

Holmene, I. (2024). Alternativ kino og den nordiske modellen: Samspillet mellom organisasjoner i den ideelle filmsektoren i Norge. I H. Vibeto, M. Østfi & C. Vanebo (Red.). *På innsiden: Nye perspektiver på de norske film-, TV- og spillbransjene* (s. 83–109). Fagbokforlaget. DOI: <https://doi.org/10.55669/oa420404>

Kapittel 4

Alternativ kino og den nordiske modellen

Samspillet mellom organisasjoner i den ideelle filmsektoren i Norge

Ingeborg Holmene¹

¹ Institutt for kultur, religion og samfunnsfag, Universitetet i Sørøst-Norge

Innledning

Den nordiske kulturpolitiske modellen og norsk filmpolitikk knyttes gjerne til formålet om å skape et alternativ til Hollywoods dominans i kinomarkedet. I dette kapittelet beskrives sentrale aktører i den ideelle filmsektoren Norge, som navigerer mellom sivile, statlige og kommersielle interesser når de jobber med det å formidle alternativ film på kino. Disse aktørene henter sin legitimitet fra den nordiske kulturpolitiske modellen. Samtidig befinner aktører i den ideelle filmsektoren i Norge seg i medie- og kinolandskap i endring, og den særnorske modellen for «Public Service Cinema» er under press. Kinofilmen står både ovenfor nye muligheter og utfordringer i kjølvannet av privatisering og digitalisering av kinomarkedet (Bakøy & Øfsti, 2021 s. 2; Gran & Gaustad, 2022; Solum, 2016 s. 194).

Det er viktig å ta høyde for dette nye medielanskapet når vi skal se på samspillet mellom filmbransjen, forvaltning og ideelle organisasjoner i filmsektoren relatert til alternativ kino og filmdistribusjon i Norge. Samtidig bør vi som forskerfelleskap ikke være blinde for at den nordiske kulturpolitiske modellen fortsatt har relevans når vi skal studere aktører som jobber med alternativ filmdistribusjon i Norge. Et sentralt trekk ved den nordiske kulturpolitiske modellen er at den legitimeres ved at den har et solid fotfeste i det organiserte sivile samfunn. Videre har det historisk sett også være et viktig prinsipp at den økonomiske støtten gis etter prinsippet for armlengdes avstand (jf. Mangset & Hylland, 2016; Harding, 2012). I dette kapittelet analyseres alternativ filmdistribusjon i lys av tre overordnede former for kulturpolitiske subsidier som er koblet på den nordiske kulturpolitiske modellen: 1) økonomisk støtte/tilskudd til aktører som jobber med lokal grasrotprogrammering og/eller sentralt styrt filmprogrammering 2) økonomisk støtte/tilskudd til enkeltfilmer som settes opp på kino og/eller alternative visninger 3) økonomisk støtte/tilskudd til organisasjoner i sivilsamfunnet og/eller filmbransjen. Ved hjelp av en dokumentanalyse ser jeg på samspillet mellom filmpolitiske tilskuddsordninger og aktører i norsk filmbransje og ideell filmsektor. Vi vil se at de ulike formene for alternativ distribusjon både overlapper, men også står i kontrast til hverandre, når de relateres til forskjellige statlige-, sivile- og/eller markedsinteresser.

Tidligere forskning

Ideell filmsektor og alternativ filmdistribusjon på 2000-tallet er et lite belyst felt innenfor norsk og internasjonal film- og medieforskning. Dette til tross for at den ideelle filmsektoren og filmdistribusjon er noe som ofte vektlegges og beskrives i teoretiske rammeverk for å forstå kultur- og mediebransjene – eksempelvis Havens og Lotz sitt begrep «ikke-kommersielle mandat» eller «DIY communities» (Perren, 2013; Havens og Lotz, 2011, gjengitt i Holmene, 2020). For å kunne beskrive den ideelle filmsektoren er det behov for nye studier som kan hjelpe oss med å bedre forstå samtidens kulturpolitikk for distribusjon av alternativ film. Mandatet til aktører i den ideelle filmsektoren kan forstås i forlengelsen til det som var det kulturpolitiske mandatet for den særnorske modellen for «Public Service Cinema» (Carrol Harris, 2018). I denne studien av den ideelle filmsektoren i Norge bygger jeg derfor på tidligere forskning på den nordiske kulturpolitiske modellen (Mangset & Hylland, 2016) og «Public Service Cinema» (jf. Asbjørnsen & Solum, 1999; Harris, 2018). Samtidig viser jeg allikevel at disse teoretiske modellene bør re-fortolkes i lys av nyere empiriske studier som tar høyde for både kontinuitet og endring i medielandskapet.

Ellers har studier av digital filmdistribusjon i kommersielle markeder – som kinomarkedet og det kommersielle strømmemarkedet – det siste tiåret blitt et mer etablert forskningsfelt i en norsk og internasjonal sammenheng (Bakøy & Øfsti, 2021 s. 2; Colbjørnsen et al. 2019; Crisp, 2015; Gran & Gaustad, 2022¹; Holmene, 2020; Lombato, 2012; Øfsti, 2023; se også Perren, 2013 i Bakøy

1 Gran og Gaustad fremhever at det digitaliserte kinomarkedet har fått uintenderte konsekvenser relatert til det kulturpolitiske målet om mangfold. De finner at det er et større antall filmtitler som vises på kino etter digitaliseringen av kinoene. Digitaliseringen av kinoene har ifølge Gran og Gaustad utilsiktet ført til at lokale kinohus i større grad setter opp flere filmer med uavhengig distribusjon («direkte avtaler med mindre distributører»). Samtidig påpeker forfatterne at den amerikanske dominansen paradoksalt nok blir sterkere i samme periode: «One driver toward greater diversity that was largely unanticipated was the rise in films distributed by the cinemas themselves. Cinema- or self-distribution means that cinema operators license titles directly from producers or foreign distributors, arrange for delivery of the digital files, and market the films to their patrons [...] Only US titles have seen increased attendance (up nine percent). Other foreign titles experienced a decline of 8 percent, despite significant increases both in the number of titles and the number of screenings (Gran, Gaustad og Torp 2020, også gjengitt i Gaustad og Gran,

& Øfsti, 2021). Forskning på kulturpolitikk og alternativ filmdistribusjon baserer seg i stor grad på historisk forskning (Solum & Asbjørnsen, 1999; Solum, 2013; Carroll Harris, 2018; Evensmo i Solum, 2016).² Det er på denne bakgrunn at jeg beskriver noen sentrale aktører i den ideelle filmsektoren og hvordan deres praksiser endres i lys av digitaliseringen. Jeg analyserer med andre ord alternativ kino og distribusjon i den norske filmsektoren i lys av et kulturpolitisk perspektiv. Caseanalysene i dette kapittelet vil også vise at det er behov for å forske videre på den ideelle, ikke-kommersielle filmsektoren.

Distribusjonsleddet har av flere film- og medieforskere blitt betegnet som nøkkelen til å forstå mangfold og maktforhold i filmbransjen (Crisp 2015; Hesmondhalgh, Knight & Thomas i Holmene 2020; Garnham, 1967 i Colin Harris, 2018, s. 248). I likhet med Carroll Harris beskriver jeg derfor kulturpolitiske virkemidler som er myntet på å utjevne Hollywoods historiske dominans relatert til filmdistribusjon og filmvisning. I Carroll Harris sin komparative analyse av blant annet Norge, UK, Frankrike og Canada, fremhever hun den norske kinomodellen for «Public Service Cinema» som relativt sett unik. Ifølge Carroll Harris er dette en type politikk for alternativ filmdistribusjon som har fremmet et bredere utvalg filmer som gjøres tilgjengelig for publikum på kino (ibid., se også Solum, 2016). Carroll Harris bygger i sin analyse videre på norsk film- og medieforskning av Asbjørnsen og Solum (Asbjørnsen & Solum, 1999, 2003). Det er det særnorske historiske fenomenet knyttet til de kommunalt eide kinoene som danner utgangspunktet for begrepet «Public Service Cinema» (ibid.).

Norges filmpolitikk og «Public Service Cinema» beskrives av Carrol Harris som et historisk unntak («outlier») i en global kontekst. Dette begrunner hun blant annet ved å trekke inn Asbjørnsen og Solum sin historiske

2022). Jeg kommer så vidt inn på tema om «direkte distribusjon» i dette kapittelet (knyttet til Norsk filmklubbforbund (NFK) og en case med Bø filmsalong). Filmklubbvisninger av film synes ifølge NFK ikke i kinostatistikken (verken til SSB eller filmweb, samtale Faulkner 8.09.2022), og vil derfor ikke «fanges» opp av forskning på kommersiell kinovisning (jf. Gran & Gaustad 2022).

2 Se Colbjørnsen et. al. for en analyse av den nordiske kulturpolitiske modellen og bibliotekets filmstrømmetjenester som Filmbib og Filmoteket (2024). Filmbib får direkte støtte av NFI, mens selskapet Norgesfilm utvikler Filmoteket (ibid.). Måten dette er organisert på kan minne om de ulike formene for støtte til filmbransjen og ideell filmsektor som beskrives nærmere i dette kapittelet.

forskning på den «kommunale kinomodellen» og begrepet om «Public Service Cinema» (1999). Hun vektlegger videre trekk «den relativt desentraliserte» formen for alternativ filmdistribusjon som kjennetegnet denne modellen:

The strength of these small city councils is that they can operate and programme independently and combine to form inter-municipal organizations that is, Film and Kino (which promotes the interests of its members exhibitors and collects viewer and labor data). While practically this has ensured the issue of access to cinemas outside the metropolitan cities, it also *nixes the concept that investment in distribution and exhibition must necessarily take a top down, statist form – we might classify the Norwegian approach as state-supported but not statist*. What we see is not a state-owned cinema infrastructure but a *mixed system – cultural policy executed in the context of marked economy via a decentralized structure*. (Carroll Harris, 2018, s. 238–239, min utheving)

Med andre ord så beskrives det norske systemet for alternativ filmdistribusjon som en blandingsøkonomi, der statlige-, sivile- og markedsinteresser samvirker i et desentralisert system. Carrol Harris beskriver i sin tekst også fremveksten av et nordisk mediasystem som henter sin legitimitet ved at det er relativt sett «redaksjonelt uavhengig», på samme tid som det er betinget av relativt generøse økonomiske støtteordninger. Denne uavhengigheten er garantert via statlige eller kommunale ordninger for finansiering (Asbjørnsen & Solum, 1999, 2003; Carrol, 2018; se også Enli et. al, 2010 og Mangset & Hyllands diskusjon av den «nordiske kulturpolitiske modellen», 2016).

Det har imidlertid skjedd en del på dette området etter den historiske perioden Carrol Harris beskriver. Privatiseringen av det norske kinomarkedet, med annet oppkjøp av kinoene i flere av de store og mellomstore norske byene, er en viktig faktor som endrer rammevilkårene for alternativ filmdistribusjon (se for eksempel Solum, 2016).³ Digitaliseringen av de norske kinoene – via

3 Denne særnorske modellen for Public Service Cinema har blitt utfordret av privatiseringen av de kommunale kinoene i 2013 : «The unique Norwegian model has gradually been discontinued after the turn of ‘the twenty first century. In as sense, one can say that the situation has been normalized. As the neighbouring Scandinavian countries, commercial

Digital Cinema Package (DCP) – er en annen viktig faktor for endring av vilkårene for kinofilm distribusjon (se for eksempel Gran & Gaustad, 2022). Forskere har også derfor reist spørsmål om hvorvidt privatiseringen og digitaliseringen av kinoene på 2010-tallet har utfordret modellen for «Public Service Cinema» (Solum, 2016). Det er derfor et behov for en oppdatert analyse av aktører som er involvert i både alternativ og ordinær film distribusjon.⁴

Samspill mellom sentrale aktører i den ideelle filmsektoren

I dette kapitlet beskrives først og fremst sentrale aktører i den ideelle filmsektoren Norge, som på ulike måter fyller tomrommet etter den «kommunale kinomodellen» og «Public Service Cinema» (Asbjørnsen & Solum, 1999, 2003 i Carrol Harris, 2018). Jeg tar utgangspunkt i Carroll Harris sammenlignende analyse av norsk og andre nasjoners kulturpolitikk, for å beskrive nyere norsk filmpolitikk knyttet til det å støtte opp under en infrastruktur for film distribusjon og kinovisning av filmer som representerer et alternativ til Hollywood (ibid.). Samtidig tilbyr jeg flere nye nyanser til hennes analyse. Dette gjør jeg ved å gå mer i dybden på det norske casestudiet relatert til nyere film distribusjon og kulturpolitikk (fram mot 2022), enn det det er rom for

cinema chains dominate the market. The crucial question, still too early to be answered, is whether these recent developments will result in commercialization of the repertoires provided, or with fewer art films reaching the screens' (Solum, 2016 s. 194) I dette kapitlet avdekkes det ikke hvorvidt den kommersialiserte kinoen har fått et mindre variert repertoar enn det den kommunale kinomodellen hadde. Dette er et viktig tema for videre forskning. Forskningsspørsmålene i dette kapitlet setter i stedet søkelys på aktører som i større grad opererer i den ikke-kommersielle eller den ideelle delen av filmsektoren. Disse aktørene har i ulik grad eksistert samtidig som den kommunale kinomodellen (med unntak av flere av de mindre distributørene og nisjekinoene). På samme tid så deler de interessen i å formidle og distribuere mer varierte filmer på kino.

- 4 Hvordan privatisering og digitalisering påvirker den vanlige kinodriften og ordinær kommersiell film distribusjon er relevante spørsmål for videre forskning. Dette temaet vil i mindre grad bli berørt i dette kapitlet (se Gran og Gaustad, 2022 for en diskusjon av noen konsekvenser av det privatiserte og digitaliserte kinomarkedet).

i Carroll Harris komparative analyser av kulturpolitikk for filmdistribusjon i et globalt, historisk perspektiv. Jeg adresserer også i større grad enn Carroll Harris, kulturpolitiske virkemidler for alternativ kino og filmdistribusjon, som har kommet i kjølvannet av liberaliseringen og privatiseringen av den norske kinomodellen (2013) og digitaliseringen av de norske kinoene (DCP, 2011). Jeg bygger dermed videre på hennes analyser av alternativ filmdistribusjon generelt og norsk filmpolitikk for alternativ kino og distribusjon spesielt, men utvider samtidig den empiriske analysen.

Ved hjelp av dokumentanalyse relatert til studiet av noen viktige aktører i den ideelle filmsektoren, diskuterer jeg derfor følgende forskningsspørsmål:

- Hvilke kulturpolitiske virkemidler finnes det for alternativ kino og filmdistribusjon i Norge på 2010-tallet?
- På hvilke måter virker virkemidlene inn i et samspill mellom organisasjoner i den ideelle filmsektoren og filmbransjen?

Disse forskningsspørsmålene tar utgangspunkt i at det fortsatt er fruktbart å forstå alternativ filmdistribusjon i Norge i lys av den blandingsøkonomien som kjennetegner den nordiske kulturpolitiske modellen, og ulike aktørers interesser koblet til marked, stat og det sivile samfunn. Disse interessene er ikke statiske, men kan endres av nye vilkår som digitalisering og privatisering. Med andre ord så er det viktig å både ha et perspektiv som tar høyde for både endring og kontinuitet, relatert til hvordan vi skal forstå filmpolitikken virkemidler for formidling og distribusjon av alternativ film. De tre overordnede formene for økonomiske tilskudd og offentlig støtte som diskuteres i dette kapitlet er koblet til: 1) tilskudd til organisasjoner og aktører som jobber med lokal grasrotprogrammering og/eller sentralt styrt filmprogrammering/filmkuratering 2) tilskudd til kinovisninger og/eller alternative visningsarenaer 3) tilskudd myntet på filmbransjen og organisasjoner i sivilsamfunnet.

Disse tre formene for støtte er på ulike vis sammenvevd med marked, forvaltning og sivilsamfunn i det som beskrives som «den nordiske kulturpolitiske modellen» (Mangset & Hylland, 2016; Harding, 2012). Etter en diskusjon av tidligere forskning på den norske og nordiske modellen for kulturpolitikk, går jeg inn i ulike konkrete tilskuddsordninger fra Norsk filminstitutt (NFI) og aktører i filmbransjen og ideell filmsektor som på forskjellig vis forholder seg til de tre overnevnte formene for tilskudd. Jeg beskriver følgende aktører

i lys av de ulike filmpolitiske virkemidlene: 1) de mindre, uavhengige filmdistributørene, 2) Cinematekene og filmfestivalene og 3) Det norske filmklubforbundet (NFK).

Alternativ kinofilm Distribusjon og den nordiske kulturpolitiske modellen

Hvis vi ønsker å forstå vilkår for alternativkino og film distribusjon, er det viktig å ta høyde for den kulturpolitiske konteksten i Norden. De tre formene for filmtilskudd til alternativ film distribusjon bør med andre ord leses i lys av den nordiske kulturpolitiske modellen; et organisert sivilsamfunn og prinsippet om å gi økonomisk støtte på «armlengdes avstand» (Mangset & Hylland, 2016; Harding, 2012). Den økonomiske støtten eller tilskudd vil ikke ses på som legitim dersom den ikke også viser til dette prinsippet. I et historisk perspektiv er støtte på «armlengdes avstand» et prinsipp som først og fremst er kjent via den britiske kulturpolitiske modellen for «Arts Councils» – eller Kulturråd⁵ som det heter på norsk (ibid.). Opprettelsen av slike ordninger hviler på et premiss om at de skal ha en stor grad av «redaksjonell uavhengighet» og «kunstnerisk frihet» fra statsforvaltningen når det fordeles stipender til ulike kultur- og kunstprosjekt. Prinsippet om «armlengdes avstand» er imidlertid et prinsipp som alltid vektet sammen med andre interesser, for eksempel kommersielle, sivile og statlige. Paradoksalt nok kjennetegnes den nordiske kulturpolitiske modellen av både sterkt intervenerende kulturdepartementer (som i den franske modellen) og ordninger for å gi tilskudd på armlengdes avstand («den britiske modellen» i Mangset & Hylland, 2016, s. 371). Når vi analyserer organisasjoner som forplikter seg på dette prinsippet i en nordisk kontekst – som Norsk filminstitutt (NFI) – bør vi heller snakke

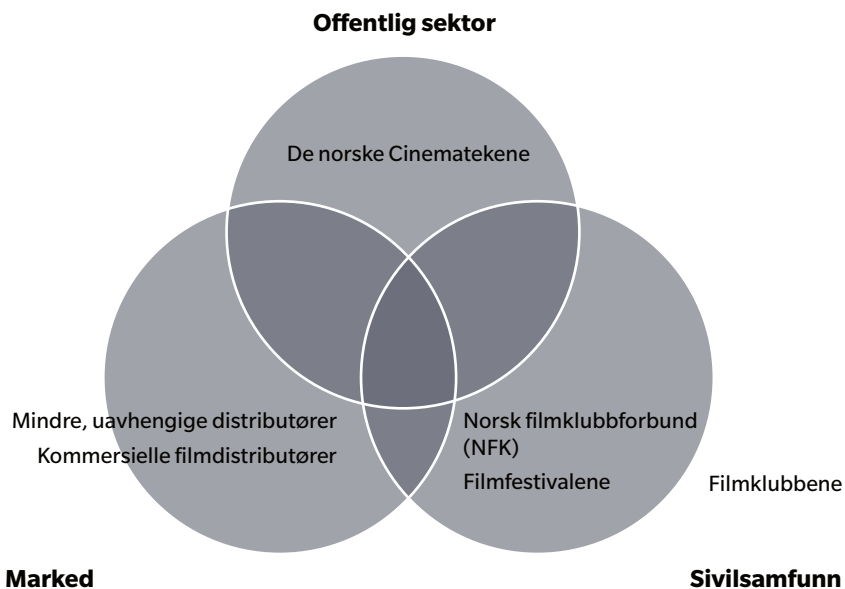
5 Fra og med 2023 har Kulturrådet blitt delt i to, og «Kulturdirektoratet» som ikke lengre er en del av Kulturrådet. Kulturdirektoratet er et organ som nå er direkte under Kulturdepartementet. Eksempelet illustrerer at prinsippet om «armlengds avstand» er noe som reforhandles, og omorganiseres – her med et ønske å lage et mer tydelig skille mellom «direktorat» og uavhengig «råd».

om grader av uavhengighet og «armlengdes avstand» enn av om prinsippet per definisjon etterfølges eller ikke.

Figur 4.1, er en analytisk modell for å beskrive aktører som er tilknyttet den ideelle filmsektoren. Den er inspirert av Harding sin modell for å definere nordisk kulturpolitikk, blandingsøkonomi og det sivile samfunn (Harding, 2012; se også Weber og Habermas i Harding, 2012). Den ideelle filmsektoren er i krysningfeltet mellom det sivile samfunn, filmforvaltningen og filmbransjens markedsinteresser. Det vil si i de overlappende feltene nederst til høyre i figur 4.1.

Figur 4.1

Analytisk modell for den nordiske kulturpolitiske modellen, det sivile samfunn og blandingsøkonomi



Denne modellen er et analytisk redskap for å undersøke samspillet mellom filmbransjen, filmpolitikk for alternativ kinodistribusjon og filmformidling i Norge. Forholdet mellom de tre elementene marked, det offentlige og sivilsamfunnet er ikke statiske, men blir satt i bevegelse av ulike interesser og ulike kulturpolitiske strømninger (for eksempel liberaliseringen av kinofilmmarkedet på 2000-tallet, Enerhaug & Larsen 2012, se også Solum, 2013, 2016). En kulturpolitikk som er

preget av liberalisering relatert til å definere «kultur som næring», vil gi større plass til markedsinteresser, mens en kulturpolitikk som tilrettelegger for organisasjoner i det sivile samfunn, vil kunne gi større plass til «sivilsamfunnet». En modell for «Public Service Cinema» i kombinasjon med tilskuddsordninger som gir mye rom for grasrotprogrammering lokalt, vil for eksempel kunne gi mer plass til interessene til offentlige, samt det sivile samfunn.

Jeg har også plassert flere av aktørene som vil bli diskutert i dette kapittelet inn i modellen. Det er ellers viktig å presisere at de mindre og uavhengige filmdistributørene – som jeg diskuterer i det følgende – også konkurrerer med andre aktører i den kommersielle delen av filmmarkedet. De står som selvstendige små filmselskap med en fot i begge leirer og beveger seg dermed mellom interesser i den kommersielle og ideelle filmsektoren (jf. figur 4.1). Deres posisjon relatert til ulike interesser er dermed også ikke statiske, men kan endres ut fra kontekst. Det er med andre ord ikke vanntette skott mellom den ideelle delen av filmsektoren og den kommersielle.⁶

Metode: Dokumentanalyse og triangulering

De sentrale aktørene i den ideelle filmsektoren i Norge beskrives i den følgende teksten ved hjelp av en analyse av relevante dokumenter og tallmateriale. For å oppdatere en analyse av feltet sammenstiller jeg tidligere forskning og informasjon som jeg har hentet fra offentlig tilgjengelige dokumenter relatert til ideell filmsektor. Dette inkluderer offentlige tilgjengelige filmprogram, NFIs offentlige arkiv for tildeling, lovtekster og offisielle nettsider der aktører som jobber med alternativ filmdistribusjon informerer om sin virksomhet. Datamaterialet suppleres også av audiovisuelt materiale fra strømmede konventer, noe som ble mer vanlig under pandemien (Filmformidlingskonventet på Bergen Internasjonale Filmfestival, BIFF). Med unntak fra oversikter over

6 I tillegg er de norske kommersielle distributørene også aktører som mottar tilskudd til distribusjon av ulike typer filmer. Aktørens posisjon i de overlappende interessefeltene i modellen over er derfor også idealtypiske og ikke statiske posisjoner.

filmvisninger som jeg har fått tilgang på fra Norsk filmklubbforbund, er informasjon offentlig tilgjengelig (i rapporter, på nettsider o.l.).

Oversiktene fra Norsk filmklubbforbund – som tidligere ikke har vært publisert – gir oss innblikk i alternativ distribusjon som ikke synes på SSB kulturbarometer (statistikk som igjen baserer seg på tall fra Film og kino og NFIs årsrapporter). Disse oversiktene gir oss derfor ny kunnskap om «ikke-kommersiell» kinovisning. Det er tidligere daglig leder av NFK, Faulkner, som har utarbeidet oversikten for meg. Vi har samarbeidet om kategoriene som er brukt i tabellene («mindre, uavhengige distributører» og «kommersielle kinodistributører» osv. i figur 4.2, se også Holmene, 2020, s. 45–67 for en utdypende diskusjon «interaktiv forskning, «relasjonelle aspekter» og vurdering av «validitet/gyldighet»).

Den øvrige dokumentanalysen er supplert med samtaler med relevante aktører. Jeg har hatt en løpende dialog med Norsk filmklubbforbund (NFK), samt NFI, om relevante dokumenter. Denne dialogen har bidratt til å forme utvelgelsen av dokumenter til analyse. Den har tatt form som samtaler eller intervjuer som kan ligne den typen «uformelle» samtaler man har med nøkkelinformanter under et feltarbeid, eller semi-strukturerte intervju (metodetriangulering). Dokumentene som har vært relevante for analyse, har blitt valgt ut via snøballmetoden (se Asdal & Reinertsen, 2020, s. 158, 170–173). Jeg har diskutert relevante dokumenter for undersøkelsen med nøkkelinformanter. Disse har igjen referert meg videre til andre relevante dokumenter som de bruker i sin arbeidshverdag, og hvordan de er relevante i deres arbeid (jf. Asdal & Reinertsen, 2020, s. 173).⁷ Selv om de fleste dokumentene er offentlig tilgjengelige, har det også vært nyttig å konsultere NFI om hvordan de jobber med tildelinger, og Cinemateket om hvordan de jobber med å sette opp pro-

7 Undersøkelsene og utvalg av relevante dokumenter er gjennomført i dialog og samarbeid med relevante aktører som Norsk Filmklubbforbund (NFK) og Norsk Filminstitutt (NFI). Jeg er spesielt takknemlig til Faulkner ved NFK som har utarbeidet – og gitt meg tilgang til - oversikter over alternativ film distribusjon som tidligere ikke er publisert. Jeg kjenner ellers de jeg har snakket med fra NFK, Cinemateket, Filmsalongen i Bø og NFI fra en profesjonell og i noen tilfeller privat sammenheng. Dette har sannsynligvis bidratt til at det har vært lettere å bygge tillit og få tilgang på en dialog om datamaterialet. Samtidig er det selve dokumentene som vi har diskutert sammen som er de primære analyseobjektene i kapittelet (se Holmene 2020, s.44-66, for en videre metodologisk diskusjon av denne typen interaktiv forskning og gyldighet).

grammet. Det supplerer det skriftlige datamaterialet. Prosjektet er meldt til SIKT, og alle kilder har fått mulighet for sitatsjekk og eller andre innspill før publisering (Referansenummer 248494, godkjent 7.7.2022).

Det offentlige og filmmarkedet: Støtte til alternativ film distribusjon

Økonomisk støtte til distribusjon av «utenlandsk kvalitetsfilm» er et eksempel på subsidier til alternativ film distribusjon som gis direkte til aktører i filmbransjen eller enkeltfilmer ut fra prinsippet for armlengdes avstand. Støtten fordeles av et selvstendig utvalg som er oppnevnt av Norsk Filminstitutt (NFI), norske film distributørens forening og den kommunale bransjeorganisasjonen Film og kino (NFI, 2020/2023). Det er gjerne de mindre, uavhengige distributørene i filmbransjen, som Arthaus, Another World Entertainment, Mer film, Fidalgo, Tour the force og Selmer media et al., som har mottatt denne støtten til å lansere internasjonale filmer på norske kinoer (se tildelinger på NFI, 2023a, i et historisk perspektiv kan selskapene som her defineres som et «mindre, uavhengig selskap» endres avhengig av deres markedsstatus og prioriteringer, jf. Holmene, 2020). Det uavhengige utvalget som vurderer filmene, er ganske tett på den britiske og nordiske kulturpolitiske modellen for å tildele støtte ut fra prinsippet om armlengdes avstand:

Norsk filminstitutt har oppnevnt et utvalg til den nye ordningen for tilskudd til distribusjon av utenlandsk film i Norge. Utvalget er satt sammen av kandidater foreslått av NFI, Norske film distributørers forening og Film & Kino, og skal sitte i perioden 2020–2022 (NFI, 2020/2023)

Prinsippet om armlengdes avstand er også sikret i «forskrift om tilskudd til filmformidling» (Lovdata.no). I lovteksten for støtte til filmformidling er det hjemmel for at Norsk Filminstitutt (NFI) kan tildele støtte til aktører som jobber med distribusjon og import av «kunst og kvalitetsfilm». NFI tildeler støtten ut fra et juridisk premiss at disse aktørene – eller distributørene som de gjerne kalles – forstås som uavhengige av staten, ved at staten ikke har noen form for eierskap i selskapene (Lovdata, 2016, Kapittel 2, §3).

Støtten som gis til uavhengige distributører er både gitt som såkalt «pakketilskudd» til flere filmer og støtte til enkeltfilmer. Pakketilskuddene til distributørene tildeles av det uavhengige utvalget på bakgrunn av «tidligere resultater relatert til kvalitet, bredde i filmtilbudet og publikumsbesøk i Norge», mens enkeltfilmer kan få støtte ut fra vurderinger knyttet til filmens «kvalitet, bidrag til å øke bredden i filmtilbudet, lanseringsplan og gjennomføringsevne» (NFI rådgiver formidling, tlf. samtale 14.03.2023, se også NFI 2020/2023). Filmene som pakketilskuddet skal brukes til, må imidlertid godkjennes av NFI en måned før premieredato (NFI, e-post, 24.04.2024). Filmene som settes opp på norske kinoer gjennom denne ordningen blir dermed valgt ut av 1) filmselskapene som mottar støtte, og 2) i tillegg til at de går gjennom en godkjeningsprosess av NFI sine konsulenter i etterkant.

Tildelingene knyttet til pakketilskudd er offentlig tilgjengelig på NFI sine nettsider (i tråd med normer om åpenhet relatert til offentlig støtte). I 2023 var det Arthaus som mottok den største potten for pakketilskudd, med NOK 1 330 000 (samme posisjon som året før der de mottok NOK 1 470 000). De ble etterfulgt av Selmer media som mottok NOK 1 070 000 i pakketilskudd (under kategorien «pakketilskudd, støtte til utenlandsk kvalitetsfilm», NFI, 2020–2023). Selv om det er behov for ytterligere undersøkelser om pakketilskuddene reelt sett gir mer «redaksjonell frihet» enn direkte støtte og vurdering av enkeltfilmer, så indikerer «pakketilskudd» en noe større grad av utvelgelsesfrihet hos de uavhengige distributørene (de må imidlertid få godkjent og rapportere på de filmene de søker på, NFI, samtale 14.03.2023). Som infrastruktur for alternativ distribusjon skaper det til en viss grad en større grad av armlengdes avstand fra staten og færre føringer knyttet til distribusjonsstøtte.

Den økonomiske støtten til de uavhengige filmdistributørene har også betydning for andre aktører i ideell filmsektor. Arthaus, Mer films og Selmer media sin distribusjon av filmer som *Aftersun* (2023), *Flukt* (2021), *Sovekupé nr. 6* (2021) og *De åtte fjellene* (2023) er typiske slike internasjonale filmer som enten direkte eller indirekte mottar støtte til å distribueres via denne ordningen (se tildelinger på NFI, 2023a). Dette er også filmer som man finner igjen på programmet til de relativt nye oslobaserte nisjekinoene som *Vega Scene* (etbl. 2018) og *Kunstnernes Hus Kino* (etbl. 2016). Støtten som gis til filmbransjen gjennom ordningen for «utenlandsk film», får også ringvirkninger for det repertoaret av filmer som er lett tilgjengelig for de norske filmklubbene (som

er organisert under paraplyorganisasjonen Norsk filmklubbforbund (NFK). Jeg kommer tilbake til NFK sin virksomhet senere i kapittelet).

Filmbyrået Jack er en ny type distributør i feltet som også har fått pakke-støtte med hjemmel i loven om filmformidling fra Norsk filminstitutt (ibid.). De jobber blant annet med prosjekter som skal vises på dokumentarfilmfestivalen Human, (som i 2023 ble arrangert på Vega kino), og direkte med nisjekinoen Kunstnernes Hus Kino (som er en del av Kunstnernes hus sin virksomhet). På samme tid er de også en nykommer som spesialiserer seg på fysiske visninger utenfor det ordinære kinosystemet, som for eksempel den relativt nye Kunstnernes Hus Kino, andre museer og kunsthaller.

Det offentlige og det sivile: Cinematekene, alternativ nisjekino og samarbeid

«De norske cinematekene» har et samfunnsoppdrag som er tydelig definert innenfor den ideelle filmsektoren. De syv norske cinematekene i Norge får alle driftstilskudd fra Norsk Filminstitutt. Dette er lovfestet via et eget avsnitt i forskriften for filmformidling: I §5 står det følgende:

§ 5. Tilskudd til cinematek- og filmklubbvirksomhet Tilskudd etter denne bestemmelsen skal bidra til formidling av filmhistorie og kunnskap om norsk og utenlandsk film, og til å styrke cinematek- og filmklubbvirksomheten i Norge. Det kan gis tilskudd til cinematek utenfor Oslo, og til filmklubbforbund. (Lovdata §5, se også NFIs årsrapport, 2022)

I likhet med de norske filmklubbene er det mulig for publikum å tegne medlemskap hos cinematekene, og dermed få kinobilletter til visninger som koster mindre enn kommersielle kinovisninger. Cinemateket i Oslo er Norges første cinematek (1984). De er medlem av den internasjonale organisasjonen for filmarkiv (FIAF) og ligger direkte under NFI (Cinemateket, 2023). Øvrige cinematek har et litt annen organisering og opphav. Cinemateket i Tromsø drives for eksempel av filmfestivalen TIFF (Tromsø Internasjonale filmfesti-

val), mens Cinemateket i Trondheim ble stiftet av en rekke aktører, inkludert kommunen, filmklubben i Trondheim og det filmvitenskaplige miljøet på NTNU (i 1993).

Cinematekenes samarbeid med andre deler av den ideelle, ikke kommersielle filmsektoren, har også flere forgreininger; som de norske filmklubbene, ulike filmvitenskaplige miljø, nisjekinoene og de norske filmfestivalene. Cinemateket i Oslo har for eksempel hatt sine visninger på Vega Scene mens de har holdt stengt på grunn av oppussing i 2022–2023. Jan Langlo, leder av Cinemateket i Oslo, gir ellers uttrykk for at Cinemateket i Oslo og de relativt nye nisjekinoene; som Vega kino og Kunstnerens hus, sammen skaper et større rom for alternativ film distribusjon av filmer enn at disse aktørene opplever at de er i konkurranse med hverandre (Langlo, BIFF 2021). Cinemateket gikk også inn i et samarbeid med Kunstnerens hus kino og Vega Scene om å sette opp *First Reformed* (2017) av Paul Schrader i 2019 (Cinemateket, 2019). *First Reformed* var en av de første til å bli delt via cinematekets versjon av det digitale systemet på norske kinoer: Digital Cinema Package (DCP), som ble innført på alle de norske kinoene i 2011.

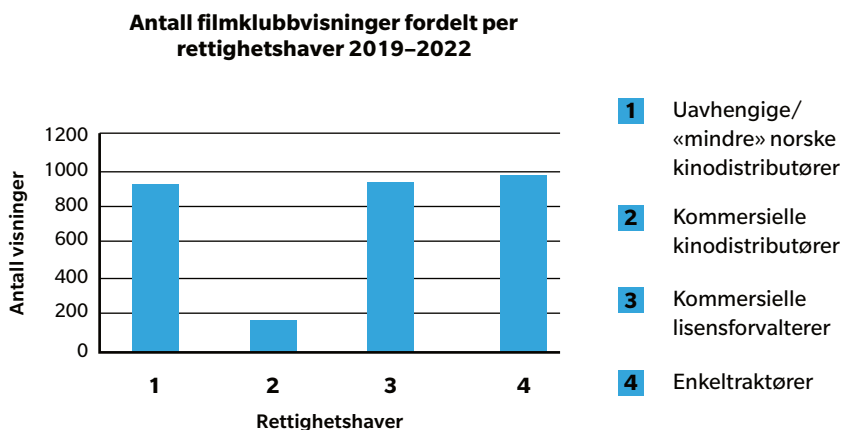
Det syv cinematekene har også et internt samarbeid om digital fildeling (DCP) på kino. Via det «digitale cinemateket» har cinematekene et eget system for å dele og distribuere filmfiler via de digitale kinofilmformatet DCP (Figur 4.1). Samarbeidet bidrar til at cinematekenes filmportefølje også settes opp i mellomstore byer som Stavanger, Lillehammer og Kristiansand. Digitaliseringen av kinoene har muliggjort en forenkling av arbeidet med alternativ film distribusjon, og at cinematekenes sin filmprogrammering får en mer samstemt karakter og større rekkevidde enn tidligere.

I likhet med film distributørene som får støtte ut fra lov om filmformidling, er filmutvalget til cinematekene preget av både redaksjonell frihet og en relativt «sentralisert» filmprogrammering og film distribusjon. I likhet med film distributørene som får støtte ut fra lov om filmformidling, er filmutvalget til cinematekene preget av både redaksjonell frihet og en relativt «sentralisert» filmprogrammering og film distribusjon. De syv norske cinematekene kommer med forslag til filmer. Cinematekets koordinator i Oslo setter så sammen programmet ut fra praktiske hensyn knyttet til tilgjengelighet på digitale filmfiler (DCP), og klarering av rettigheter til å vise filmen (intervju cinematekenes koordinator og kurator ved Cinemateket i Oslo, 17.04.2024). Selv om filmprogrammet er programmert fra en fast stab, så jobber også

Cinemateket i Oslo med ulike tiltak for å åpne opp måten filmene programmeres på: Eksempelvis «publikums ønskefilmer»,⁸ og et nytt prosjekt med «Ung kurator» der ungdommer lager et eget program (Cinemateket 2024c, 2024d). Dette kan leses som en tilnærming mot det å åpne seg noe mer opp for «grasrotorientert» filmprogrammering.

Figur 4.2

De digitale cinematekenes filmprogram for de 7 norske cinematekene fra våren 2023 og våren 2024 (Cinemateket 2024e)



Cinemateket har som nevnt også hatt tradisjoner samarbeid med andre aktører og organisasjoner, som filmfestivalene, filmvitenskaplige miljø og andre faglige aktører i det sivile samfunn. Både Cinemateket i Oslo og Cinemateket i Trondheim har kuratert filmvisninger i samarbeid med universitetene. Cinemateket i Oslo har for eksempel et samarbeid med Institutt for medier og kommunikasjon, UiO, om et kurs i filmhistorie (Cinemateket, 2024b). Cinemateket i Oslo sin serie «Film og psykoanalyse» er et annet eksempel

8 Cinematekets kurator oppgir at hun innimellom bruker listen over filmer som kommer via «publikums ønskefilm» til å velge det kuratorene synes mangler ellers «med tanke på helheten i programmet» på Cinemateket i Oslo. Dette kan være hvis kuratorene ser at asiatiske filmer, kvinnelige filmregissører eller lignende er underrepresentert. Da kan de bruke «publikums ønskefilmer» for å skape mer bredde i filmprogrammet (intervju, kurator ved Cinemateket i Oslo, 17.04.2024).

på et samarbeid med Norsk psykoanalytisk forening, og har også involvert filmvitenskaplige miljø på UiO, som forskergruppen «Screen Culture» sin programmering av den tyske «Drømmemannen» (Maria Schrader) (Norsk psykoanalytisk forening, 2023). Samarbeidet med academia og det sivile samfunn kan kobles til det å skape en spesifikk faglig kontekst for Cinemateket i Oslo sin virksomhet:

Cinemateket arrangerer den svært populære 70mm-festivalen annethvert år, og er fast arena for festivalene Film fra Sør, Human International Documentary Film Festival og Oslo Fusion International Film Festival. I tillegg samarbeider vi med en rekke andre institusjoner og foreninger i Norge og utlandet, og har faste konsepter hvor vi knytter film til psykoanalyse, naturvitenskap, filosofi, arkitektur, fotografi og mye annet. (Cinemateket, 2024a)

Samarbeidet med det akademiske filmmiljøet på universitetene, samt filmfestivaler som Human og Fusion er eksempel på alternativ film distribusjon som utføres i samarbeid med organisasjoner som har en sentral plass i det sivile samfunn. Cinematekenes eksplisitte ikke-kommersielle mandat, samarbeid med universitetene, filmfestivaler og andre aktører i sivilsamfunnet, bidrar til at cinematekene både setter sitt eget preg på, men også viderefører noe av det samme samfunnsoppdraget som kjennetegnet «Public Service Cinema» – om enn i mindre skala enn de kommunale kinoene (jf. Asbjørnsen & Solum, 1999; Carroll, 2018).

Det sivile og filmmarkedet: Norsk filmklubbforbund (NFK) og grasrotprogrammering

Norsk filmklubbforbund (NFK) er et forbund som jobber aktivt opp mot kulturpolitiske mål knyttet til visning av variert film, frivillighet og sivilsamfunn. På vegne av sine medlemmer, de 90 lokale filmklubbene, er NFK også en organisasjon som er tilknyttet filmsektoren som forhandler med ulike aktører i filmbransjen om visning av filmer. De lokale filmklubbene har både visninger på kinoer og andre offentlige visningssteder som cafeer og student-

hus. NFK er den organisasjonen i ideell filmsektor som har et tydelig uttalt demokratisk mandat til det å fremme «grasrotprogrammering» og aktører i det sivile samfunn. Samarbeidet med filmbransjen har både vært tett, men også i et historisk perspektiv preget av konkurranse (NFK, 2023c). Norsk filmklubbforbund (NFK) mottar støtte fra Norsk filminstitutt (NFI) og har fått økt støtte via Norsk Film Institutt de senere årene med hjemmel i loven om filmformidling. NFK mottok i 2021 NOK 3,3 millioner i støtte (se tabell 7 i NFI sin årsrapport, 2022, s. 6). Dette finansierer arbeid med å avklare rettigheter på vegne av filmklubber landet rundt. Klubber drives både på lokale kinoer i deres ordinære saler, men også på caféer, studenthus og lignende.

Filmklubbene som NFK tilrettelegger for, defineres som ideelle aktører som er organisert som frivillige foreninger. Disse lokale filmklubbene står bak det å drive «alternativ kino på mindre steder», og «drives ofte i samarbeid med den lokale kinoen og andre kulturinstitusjoner» (NFK, 2023a). De jobber også aktivt opp mot det å etablere barnefilmklubber. NFK mottar støtte fra NFI via hjemmel i loven om «filmformidling», og har sammen med cinematekene fått økt støtte etter pandemien (NFI, 2023b). NFK har historisk sett kjempet for å gjøre seg formelt sett selvstendig fra NFI, og deres arkiver og filmprogrammering (Pedersen 2009, s. 100–103). NFK er på samme tid også avhengige av økonomisk støtte og subsidier som de også mottar via NFI, i likhet med en rekke andre aktører i det sivile samfunn innenfor den «nordiske modellen» (Harding, 2012, s. 92). NFK ledes av et styre valgt av og blant filmklubbrepresentantene under årlige landsmøter. Forbundet sitt fotfeste som en organisasjon som springer ut av sivilsamfunnet styrkes ved at de er medlem av Folkeuniversitetet, Frivillighet Norge og den internasjonale filmklubbssammenslutningen Fédération Internationale des Ciné Clubs (FICC).

Historisk sett har NFK blitt betraktet som en konkurrent til kinofilmbransjen:

Filmklubbvirksomheten var nokså lenge isolert i forhold til den øvrige film- og kinobransje. Fra bransjehold ble filmklubbenes kritiske virksomhet møtt med skepsis og oppfattet som ubehagelig, og enkelte kinoer betraktet trolig filmklubbene som en direkte trussel mot egen virksomhet. Fra slutten av 70-tallet har imidlertid denne situasjonen endret seg (NFK, 2023c; Kortner, 1993)

På samme tid som de tidligere har mottatt pengestøtte fra den kommunale kinoorganisasjonen Film og Kino (NFK, 2023c). Dette er noe som har endret seg, da NFK får ikke lengre støtte via Film og Kino i 2023 (samtale Faulkner, 12.04.2023). I dag samarbeider NFK i stor grad med ulike bransjeaktører, og har funnet kompromisser knyttet til ulike typer aktører i bransjen og visningsrettigheter på ulike formater. Når man ser på faktiske avtaler som er inngått med ulike distributører, og rettighetshavere i filmbransjen, ser man en klar tendens til at de mindre, uavhengige filmdistributørene mer umiddelbart deler filmer med filmklubbene enn med de større kommersielle aktørene (figur 4.2). NFK står også bak opprettelsen av den uavhengige, filmdistributøren Arthaus, og har en representant i styret. Arthaus ble opprinnelig stiftet av NFK i 1992 for å «å sikre en bredere import av kvalitetsfilm til kinoer og filmklubber» (NFK, 2023b).

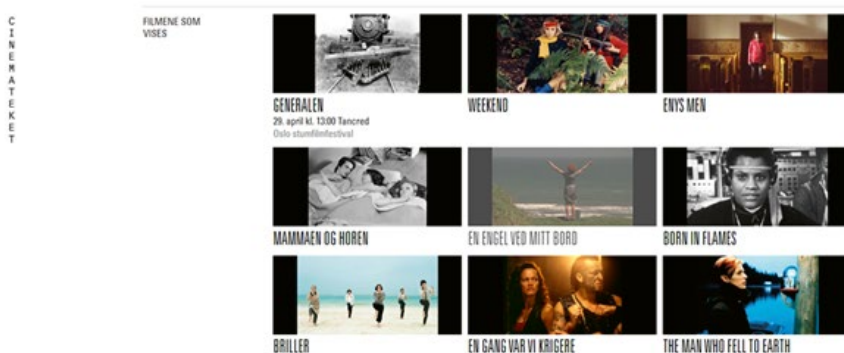
NFK forhandler visningsrettigheter og avtaler om filmer på vegne av sine medlemmer. Det er et viktig premiss for NFK sitt ideelle mandat at det er filmklubbene selv som velger film, og NFK som tilgjengeliggjør og distribuerer filmene ut til klubbene. Med andre ord kan det argumenteres for at vi ser en form for grasrotprogrammering med et institusjonelt støtteapparat (jf. Harding sin definisjon av typiske organisasjoner i det sivile samfunn i en nordisk kontekst, 2012 s. 92). NFK forhandler filmer både med de store og de små aktørene i filmbransjen (NFK, 2023d). Filmklubbforbundet oppgir på sine nettsider kontaktinfo direkte til de mindre, uavhengige filmdistributørene Arthaus, Tour de Force (ibid.; samtale med Faulkner 8.09.2022). Dette er to selskaper som opprinnelig har samarbeidet mye med filmklubbene, og selv har røtter i filmklubbevegelsen. NFK forhandler derimot direkte med andre mindre, uavhengige selskaper om digitale overføringer av filmer (DCP) som skal settes opp på de lokale kinohusene rundt omkring i Norge: «Filmer på DCP fra Another World Entertainment, Europafilm, Fidalgo, Mer Film, Kontxtfilm, Kudos Family, SF Studios og Storytelling Media, kan bestilles via Filmklubbforbundet» (NFK, 2023d).

Antallet digitale overføringer til lokale kinoer som vises i det gule feltet under, gjenspeiler stort sett de avtalene NFK har inngått med de mindre, uavhengige filmselskapene i bransjen (se oversikter under, som er utarbeidet av tidligere leder i NFK, Faulkner for perioden 1 august 2019–1 august 2022, jf. metodedel s. 5). Disse tallene har tidligere ikke vært publisert i hverken rapporter eller lignende., og belyser forskningsspørsmål knyttet til digitalisering og filmklubbene på en ny måte (se ellers masteroppgaven til Sjøli, 2015,

for en analyse av hvordan filmklubbene oppfatter digitaliseringen av kinoene i en tidligere fase). De store internasjonale distributørene i kinofilmmarkedet som 20th Century Fox og United International Pictures samt Disney, gir som hovedregel ikke tilgang på digitale filmer som er kinoaktuelle (i DCP formatet). Dette kan bidra til å forklare den fortsatt relativt store forekomsten av Blu-ray/DVD som sendes ut til norske filmklubber. NFK henvises av de store aktørene gjerne til selskaper som Motion Picture Licensing Corporation (MPLC) som forhandler rettigheter til «hjemmemarkedet», i formater som Blu-ray og DVD (MPLC forvalter visningsrettigheter på vegne av de store distributørene: 20th Century Fox, United International Pictures, Paramount Pictures, Universal, Dreamworks, Scanbox, Star Media Entertainment, MGM og Pan-vision). Oversikten under viser at NFK også har inngått avtaler om å vise filmer fra disse aktørene, der de har avtalt 933 visninger med kommersielle lisensforvaltere i hjemmemarkedet, mens de mindre, uavhengige distributørene i kontrast til de store aktørene gjerne sender filer i det digitale kinoformatet (Digital Cinema Package), også relativt kort tid etter «kinovinduet».

Figur 4.3

Oversikt over antall klubbvisninger fordelt per rettighetshaver



Note: Vi har samarbeidet om kategoriseringen av selskapene (Utarbeidet av Faulkner ved NFK, 2022, basert på Holmene, 2020).

I figur 4.3 er distributørene gruppert i kategorier:

1. «Uavhengige/«mindre» norske kinodistributører» (903 Arthaus: 451. AWE: 168. Euforia: 17. Europafilm: 31. Fidalgo: 45. Kontxt: 12. Jack: 1. Manymore: 3. Mer Film: 58. Selmer: 26. Storytelling: 61. Tour de Force: 30.)
2. «Kommersielle kinodistributører» (163) Disney: 4. Nordisk: 88. Norsk film distribusjon: 40. SF Studios: 29. UIP: 1. Warner: 1 «Kommersielle lisensforvaltere»: (933)
3. «Kommersielle lisensselskaper» som forvalter rettigheter på vegne av store kommersielle aktører som SF, UIP, Warner, Disney, Nordisk film distribusjon, mm. (Filmbank: 255, MPLC: 500, Swedish Film: 178)
4. «Enkeltaktører» (962) Filmer uten vanlig norsk kinodistribusjon, der NFK, cinematekene eller enkelte filmklubber inngår en direkte avtale med rettighetshaveren, enten i Norge eller i utlandet. Eksempelvis: Indie film (dokumentarfilmprodusent), svensk distributør Nonstop Entertainment, internasjonal salgsagent Park Circus, utenlandske filmarkiver, norske festivaler, osv.

Sammenlignet med de store kinodistributørene, er det verdt å merke seg at de mindre, uavhengige distributørene i mye større grad driver med «direkte distribusjon» av sine filmer til de lokale filmklubbene (i perioden 2019–2022). Med andre ord kan dette indikere at det digitale kinoformatet (DCP) styrker det filmatiske repertoaret og mangfoldet, ved at dette ofte er filmer som også har fått støtte via ordningen for «utenlandsk film». Videre forskning på mangfold og digitalisering bør også ta høyde for oversikten som er presentert her, fordi de ikke synes i den offentlige kinostatistikken (Film og kino/SSB kulturbarometer).

Det offentlige, det sivile og markedet: Nye muligheter for direkte kinodistribusjon

Det finnes også eksempler på virksomhet som kan minne om filmklubbens grasrotprogrammering, men som organiseres som initiativ fra aktører i lokal-

samfunn i direkte avtale med den kommunale kinosjefen. Det vil si initiativ som ikke går via det norske filmklubbforbundet (NFK), eller filmklubber som er organisert i deres paraplyorganisasjon. Filmsalongen i Bø er et eksempel på dette. Salongen er et frivillig initiativ fra det kulturvitenskaplige miljøet ved USN som samarbeider med den lokale kinosjefen om direkte distribusjon (samtale Christoffersen, som sitter i programutvalget for Filmsalongen i Bø, 16.11.2022). Filmer som Mer films co-produserte film *Holy spider* (2023) er en typisk film på deres program (ble vist i mars 2023, Bø filmsalong).

Visningene til filmsalongen i Bø har mange likhetstrekk med cinematekvirkksomhet og filmklubbvirkksomhet ved at de blant annet arrangeres som Film med «innledning og samtale» om et aktuelt tema. Dette er frivillig virksomhet og initiativ der de frivillige programansvarlige ikke har mottatt noen form for direkte støtte fra NFI. På samme tid velger filmsalongen i Bø gjerne filmer som har samfunnsaktuelle temaer (kvinnens stilling i Iran i februar 2023), og som gjerne i utgangspunktet har fått importstøtte av NFI via pakke-tilskudd til «utenlandske kvalitetsfilmer» (jf. s. 1 og 8, Mer film har også co-produsert den kritikerroste filmen *Flukt*, 2021). Støtten NFI gir til de mindre, uavhengige distributørene i filmbransjen kan i dette eksempelet med filmsalongen i Bø sies å fungere i et samspill med «direkte distribusjon» og «grasroteprogrammering» på lokalt plan. Kinosjefen i Bø har også oppgitt at de søker NFI om støtte til det å markedsføre Filmsalongen i Bø via NFI sine tilskuddsordninger for lokale kinotiltak (e-post Kristensen, 18.02.2024, NFI 2024). Dette brukes blant annet for å honorere inviterte gjester som kommer for å holde en innledning/samtale om filmene (e-post 18.02.2024, Kristensen). Slik sett virker de ulike tilskuddsordningene i samspill her («til distributører» og «lokale filmtiltak»).

Samarbeidet mellom «Bø filmsalong» og den kommunale kinosjefen har historiske paralleller til den «den kommunale kinomodellen», og kan minne om en ny type «Public Service Cinema»- programmering, i tillegg til at denne formen for direkte distribusjon er koblet til «grasrotprogrammering» av filmprogrammet (jf. de tre forskjellige formene for støtte). Eksempelet kan også ses i sammenheng med digitaliseringen av kinoene (Digital Cinema Package, DCP), som i teorien har gjort det enklere å dele filmler med de lokale kinoene/kinosjefene direkte fra filmdistributørene. Relativt ferske tall fra en ny undersøkelse av den digitaliserte kommersielle kinoen (DCP), indikerer at det er økning av denne formen for «direkte distribusjon» og lokale kinovisninger.

Det vil si visninger der kinosjefen tar direkte kontakt med distributører for å få tak i spesifikke filmer:

One driver toward greater diversity that was largely unanticipated was the rise in films distributed by the cinemas themselves. Cinema- or self-distribution means that cinema operator's license titles directly from producers or foreign distributors, arrange for delivery of the digital files, and market the films to their patrons (Gaustad et al., 2020, s. 124; Gran & Gaustad, 2022)

Gran & Gaustad betegner dette som en ny type «direkte distribusjon» som har kommet i kjølvannet av digitaliseringen av kinoene (ibid.). Den «direkte distribusjonen» kjennetegnes ved at lokale kinosjefer selv tar initiativ til å «hente inn filmer» (fra «push» til «pull» distribusjon, ibid.). Det er et interessant tema for videre forskning om hvor utbredt slike lokale sivile initiativ er koblet på filmsjefenes initiativ for direkte filmdistribusjon, som i eksempelet med filmsalongen i Bø (ibid.). På den andre siden så er det også viktig å undersøke om denne formen for «grasrotfilmprogrammering» eventuelt er et sjeldent eller unikt tilfelle i kjølvannet av digitaliseringen og privatiseringen av flere av de norske kinoene.

Avsluttende diskusjon

Et sentralt trekk ved den nordiske kulturpolitiske modellen er at den historisk sett legitimeres av at den har et solid fotfeste i det organiserte sivile samfunn. I tillegg er det et viktig prinsipp at økonomiske tilskudd gis etter prinsippet for armlengdes avstand (Harding 2012; Mangset & Hylland, 2016). Dette kapittelet har vist at vi både ser elementer av kontinuitet og endring relatert til hvordan den nordiske modellen reforhandles i et nytt digitalisert og i større grad privatisert kinolandsskap. Analysen i dette kapittelet har vektlagt casestudier av samspillet mellom filmbransjen, forvaltning og ideelle organisasjoner/aktører når vi skal analysere alternativ kino og filmdistribusjon. Det er tre ulike typer tilskudd som kan belyse noen avgjørende

nyanser i dette samspillet: 1) tilskudd støtte til aktører som jobber med lokal grasrotprogrammering og/eller sentralt styrt filmprogrammering/filmkurerering. 2) tilskudd til kinovisninger og/eller alternative visningsarenaer. 3) tilskudd myntet på organisasjoner i sivilsamfunnet og/eller filmbransjen. Analysen av ideell filmsektor tok utgangspunkt i noen sentrale eksempler fra filmbransjen, forvaltning og ideelle organisasjoner og aktører som jobber med alternativ kino

De ulike formene for tilskudd styrker samlet sett samspillet mellom ulike former for alternativ filmdistribusjon i Norge. Dette ser vi spesielt i samarbeidet mellom aktører som mottar forskjellige former for tilskudd fra forvaltningen (NFI). De mindre, uavhengige distributørene mottar for eksempel mer støtte til alternativ kinodistribusjon av «utenlandsk kvalitetsfilm» enn de nordiske kommersielle distributørene. Derfor er det særlig de mindre, filmdistributørene og deres samspill med cinematekene og det Norske filmklubbforbund (NFK), som får betydning for alternativ kinodistribusjon i Norge. I tillegg har vi i kapittelet også sett på andre sivile initiativ for «direkte distribusjon» i samarbeid med de mindre distributørene og en mer variert filmvisning (for eksempel «Bø filmsalong»). Filmpolitiske virkemidler myntet på ulike aktører i den ideelle filmsektoren – som distributørene og NFK, styrker dermed også grunnlaget for en alternativ kino og den ideelle filmsektoren som helhet. Det å gi økonomisk støtte til en redaksjonelt sett uavhengig filmbransje bestående av en rekke små, uavhengige distributører som importerer varierte filmer og internasjonale titler, støtter da også indirekte opp under Filmklubbforbundets (NFK) virksomhet.

Nye oversikter fra Norsk filmklubbforbund som er analysert og drøftet i dette kapittelet (NFK 2019–2022), viser at NFK har et tettere samarbeid om å vise filmer i det digitale formatet med de mindre, uavhengige distributørene enn med de større, kommersielle aktørene i bransjen. Digitaliseringen av kinoene har hatt betydning for dette samspillet (DCP). Dette gir oss viktig informasjon når vi i videre studier skal vurdere konsekvensene av digitaliseringen av kinoene, og hvilke implikasjoner dette får for mangfold og ulike aktører – både for den kommersielle og ikke-kommersielle delen av bransjen.

Samtidig viser eksempelet med Bø filmsalong at digitaliseringen også åpner for en type «alternativ kino» og «direkte distribusjon», som hverken er i regi av NFK eller cinematekene. Det er et interessant tema for videre forskning hvor utbredt denne formen for lokalt programmert/kuratert virk-

somhet er, samt hvor forankret den er i det sivile samfunn, og hvilke typer filmdistributører de leier film av (de store vs. de små). I forlengelsen av dette er bør man også se på hvordan dette påvirker det tilgjengelige og helhetlige filmrepertoaret over tid, og om det er forskjeller mellom de kommunalt eide og de privatiserte kinoene relatert til utbredelsen av «direkte distribusjon».

Analysen i dette kapitlet har vist at vi får ny kunnskap om filmsektoren dersom vi også tar høyde for å analysere aktører som har et fotfeste i sivilsamfunnet, eller som samarbeider mer eller mindre tett med det som kan betegnes som den ideelle filmsektoren (jf. figur 4.1). Det er spesielt interessant å se på omfanget av samarbeid mellom ulike typer filmdistributører og aktører som opererer i det organiserte sivilsamfunn. Svekkelsen av den særnorske kommunale modellen for Public Service Cinema (Carroll, 2018) har ført til en mediefaglig bekymring for et mindre variert kinorepertoar for ordinær kinodrift i Norge (Solum, 2016). Dette er et viktig tema for videre forskning. Samtidig bør denne forskningen også ta høyde for nye samspill som de seneste årene har kjennetegnet den ideelle filmsektoren. Det vil si studier som involverer aktører som både samarbeider med sivile aktører, men også opererer i det ordinære, mer kommersielle filmmarkedet. En styrket ideell filmsektor kan samlet sett dempe noe av ettervirkningene av kommersialiseringen av kinoene. Det vil være et interessant tema for videre forskning om dette vil gi rom for en mer desentralisert, «direkte/grasrot- programmering». Den norske modellen for alternativ kino og film distribusjon som er diskutert og beskrevet i dette kapitlet, er dermed nyttig for videre empiriske studier av 1) «direkte distribusjon» i filmsektoren, 2) studier av samarbeid mellom filmbransjen og andre aktører i det sivile samfunn, samt 3) studiet av norsk film- og kulturpolitikk. Dessuten er studien også interessant til videre internasjonale komparative studier av filmsektoren, filmpolitikk og filmbransjen (jf. Carrol, 2018).

Referanser

- Asbjørnsen, D. & Solum, O. (1999). Public service cinema? On strategies of legitimacy in policies for Norwegian cinema. *International journal of cultural policy*, 5(2), 269–291.
- Asbjørnsen, D. & Solum, O. (2003). The best cinema system in the world. *Nordicom Review*, 24(1), 89–105.
- Asdal, K. & Reinertsen, H. (2020). *Hvordan gjøre dokumentanalyse: en praksisorientert metode* (1. utg.). Cappelen Damm akademisk.
- Bakøy, E. & Øfsti, M. (2021). Filmens grå eminenser: Distributørene. *Norsk medietidsskrift*, 28(2), 1–18. <https://doi.org/10.18261/ISSN.0805-9535-2021-02-04>
- Cinematket. (2019). *Månedens film mars 2019: First Reformed*. Hentet 09.02.2023 fra <https://www.cinematket.no/filmer/first-reformed>
- Cinematket. (2023a). *Om Cinematket*. Hentet 14.03.2024 fra <https://www.cinematket.no/om-cinematket>
- Cinematket. (2024b). *Filmhistoriekurs*. Hentet 14.03.2024 fra <https://www.cinematket.no/norsk-filmhistoriekurs>
- Cinematket. (2024c). *Her er deltakerne i ung kurator*. <https://www.cinematket.no/artikler/her-er-ung-kurator>
- Cinematket. (2024d). *Publikums ønskefilmer*. <https://www.cinematket.no/publikums-onskefilmer>
- Cinematket. (2024e). *Cinematkene*. Hentet 23.04.2024 fra <https://www.cinematket.no/cinematkene>
- Colbjørnsen, T., Larsen, H., Tallerås, K. & Liguzinski, M. (2024) Extending the media welfare state. The role of libraries in the Nordic countries (s. 299-316) I Jakobsson, P., Lindell, J., & Stiernstedt F. (Red) *The Future of the Nordic Media Model: A Digital Media Welfare State? Nordicom, Universitetet i Gøteborg*
- Crisp, V. (2015). *Pirates and Professionals: Film Distribution in the Digital Age*. Palgrave.
- Enerhaug, M. F. & Larsen, H. (2013). Norsk filmpolitikk på 2000-talet. Omstrukturering av ein bransje i vekst. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 16(1), 25–43.
- Enli, G., Moe, H., Sundet, V. S. & Syvertsen, T. (2010). *TV – en innføring*. Universitetsforlaget.
- Gaustad, T., Gran, A. B. & Torp, Ø. (2020). Digitizing local cinema: Lessons on diversity from Norway. I Anne Rajala, A., Lindblom, D. & Stocchetti, M. (Red) *The Political Economy of Local Cinema: A Critical Introduction*. Peter Lang
- Gran, A. B. & Gaustad, T. (2022). Digitizing Cinemas – Comprehensive Intended and Unintended Consequences for Diversity. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 52(2), 101–116.
- Harding, T. (2012). Policy Rationale and Agency: The Notion of Civil Society Organizations in Swedish Cultural Policy. I Paquette, J. (Red.) *Cultural Policy, Work and Identity: The Creation, Renewal and Negotiation of Professional Subjectivities*, Farnham: Ashgate.
- Harris, L. C. (2018). Film distribution as policy: current standards and alternatives. *International Journal of Cultural Policy*, 24(2), 236–255.
- Holmene, I. (2020). *Forestilte publikum: Casestudier av den norske film- og TV-bransjens strategier for sosiale medier* [Doktorgradsavhandling]. HINN, NTNU.

- Kortner, J. H. (1993). «Den organiserte filmklubbvirksomheten i Norge» (s.19–23). I *Filmklubb for alltid: glimt fra filmklubbenes historie*. Norsk filmklubbforbund 25 år: 1968-1993. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009082501171
- Kultur- og likestillingsdepartementet. (2016). *Forskrift om tilskudd til filmformidling*. <https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2016-10-12-1209>
- Langlo, J. (2021). *Konvent for filmformidling* [Video]. Youtube. <https://www.biff.no/article/konvent-for-filmformidling-2021>
- Lobato, R. (2012). *Shadow economies of cinema: Mapping informal film distribution*. Bloomsbury Publishing.
- Mangset, P. & Hylland, O. M. (2017). *Kulturpolitikk : organisering, legitimering og praksis*. Universitetsforlaget.
- NFI. (2020/2023c). *Nytt utvalg for tilskudd til distribusjon av utenlandsk kvalitetsfilm*. Hentet 14.03.2023 fra <https://www.nfi.no/aktuelt/2020/nytt-utvalg-for-tilskudd-til-distribusjon-av-utenlandsk-kvalitetsfilm>
- NFI. (2022). *Årsrapport 2021*. Hentet 18.04.2024 fra <https://www.nfi.no/statistikk/statistikk-analyse-og-rapporter>
- NFI. (2023a). *Oversikt over tildelinger*. Hentet 1.03.2023 fra <https://www.nfi.no/tildelinger>
- NFI. (2023b). *12 millioner til cinematek og filmklubber*. Hentet 11.04.2024 fra <https://www.nfi.no/aktuelt/2023/12-millioner-til-cinematek-og-filmklubber>
- NFI. (2024). *Lokale kinotiltak*. Hentet 18. mars fra <https://www.nfi.no/sok-tilskudd/visning-og-arrangement/lokale-kinotiltak>
- NFK. (2023a). *Filmklubbdrift*. Hentet 11.04.2024 <https://filmklubb.no/filmklubbdrift/>
- NFK. (2023b). *Om Norsk filmklubbforbund*. Hentet 11.04.2024 fra <https://filmklubb.no/om-nfk/>
- NFK. (2023c). *Historikk*. Hentet 11.04.2024 fra <https://filmklubb.no/om-nfk/historikk/>
- NFK. (2023d). *Filmleie, rettigheter og priser*. Hentet 11.04.2024 fra <https://filmklubb.no/filmklubbdAArift/filmleie/>
- Norsk psykoanalytisk forening. (2021). *Film og psykoanalyse*. Hentet 11.04.2023 fra <https://www.psykoanalyse.no/film-og-psykoanalyse/>
- Pedersen, T. N. (2006). *Under forvandlingens lov: Norsk filminstituttets historie*. Norsk filminstitutt. Elektronisk reproduksjon [Norge] Nasjonalbiblioteket Digital 2017-11-02.
- Sjøli, M. (2015). *Filmklubber i folkeopplysningens ånd – En kvalitativ analyse av utviklingen til den norske filmklubbevegelsen* [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo.
- Solum, O. (2016). The rise and fall of Norwegian municipal cinemas. I Hjort, M., & Lindqvist, U. (Red.). *A Companion to Nordic Cinema*, (s. 179–198). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118475300.ch8>
- Øfsti, M. (2023). *Norway After Netflix. Local Distributor Strategies in a Global Movie Market*. [Doktorgradsavhandling, NTNU]. <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/3045010>

