

«Men det blir dyrt!»

Otto og Edith Carlmars filmproduksjonsstrategier

Gunnar Iversen

Professor, Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU

E-post: gunnar.iversen@ntnu.no

ABSTRACT

The most successful film producer in Norway in the period 1949 to 1959 was Otto Carlmar, whose company, Carlmar Film Ltd., which he owned and ran together with his wife Edith, is unique in Norwegian film history. In the space of ten years, the company produced nine feature films. In this article, I examine how Carlmar Film functioned in securing surplus and continuity through different strategies of production and launching, and discuss the company in an historical context.

Keywords

Film production, Norwegian film history, Strategies of production and launching

Otto Carlmar var den mest vellykkede filmprodusenten i Norge i årene mellom 1949 og 1959. Selskapet Carlmar Film A/S, som han eide og drev sammen med sin hustru Edith, står i en særstilling i norsk filmhistorie. I en tiårsperiode produserte selskapet ni spillefilmer. Denne artikkelen diskuterer hvordan Carlmar Film kunne skape kontinuitet og unngå konkurs gjennom en rekke produksjons- og lanseringsstrategier, og setter selskapets virksomhet inn i en historisk kontekst.

INNLEDNING

Den 10. desember 1954 skriver filmprodusent Otto Carlmar et brev til byfogden i Fredrikstad. Foranledningen er at Otto og Edith Carlmar planlegger produksjonen av en spillefilm, og de ønsker å legge noe av innspillingen til Fredrikstad. Filmen de er i ferd med å lage, er *Bedre enn sitt rykte*. Mesteparten av filmens handling utspiller seg i Oslo, men en sentral sekvens i filmen skildrer en russetur til Fredrikstad. Å spille inn denne delen av filmen utenfor Oslo medfører ekstra kostnader, og Otto Carlmar er interessert i å finne ut om Fredrikstad by kan bidra til finansieringen av filmproduksjonen.

I sitt brev til byfogden i Fredrikstad skriver Carlmar at det kan bli nydelig og stemnings-

fullt å ta disse scenene i Fredrikstad, men han er bekymret over utgiftene: «Men det kan bli dyrt! Jeg må jo reise dit ned og bo der en rekke dager med en hel haug skuespillere og teknikere – det vil sikkert bli en merutgift på 20.000,- kanskje betydelig mer hvis været slår seg vrangt og vi må bli liggende der og vente på sola med alle gasjene og diettutgiftene løpende.»¹

Otto Carlmar skriver videre at han slett ikke er nødt til å filme disse scenene med russ på tur i Fredrikstad. Han kan la det hele foregå i en imaginær småby og filme scenene i Oslo og den nærmeste omegn. Likevel tror han at en innspilling i Fredrikstad ikke bare vil være viktig for filmen, men også for Fredrikstad by: «Min skumle tanke er at selve Fredrikstad måtte kunne gjøres interessert i planen. Jeg kan ikke forstå annet enn at det må være utmerket turistreklame for Fredrikstad. Måtte det derfor ikke kunne tenkes at byens kommunale fedre trer økonomisk støttende til?»

Otto Carlmar får umiddelbart et positivt svar, og i et brev datert 13. desember avslutter byfogden i Fredrikstad sitt svar med disse ordene: «Jeg er fullstendig klar over at dette gir mange muligheter – og kan gi adskillig mer reklame enn en alminnelig dokumentarfilm.» Noen dager senere får Carlmar også et brev fra rådmannen i byen, som er svært positiv til å gi Carlmars filmselskap økonomisk kompensasjon for å legge innspillingen av denne delen av filmen til Fredrikstad.

Når filmen har premiere i september 1955, legger flere kritikere merke til scenene som utspiller seg i Fredrikstad. Otto Carlmars ide har blitt en realitet og har gitt ekstra reklame til Fredrikstad by. Fotografene fra *Filmavisen* er også til stede for å filme premieren på kinoen Den blå grotte i Fredrikstad. Byen var et sted hvor østlandsrussen ofte henla sine stevner på denne tiden, så det var mange som kunne være interessert i filmens tema (Dokka, 2000, s. 71). Innslaget i *Filmavisen* var ekstra god reklame både for filmselskapet og for Fredrikstad by. *Filmavisen* ble vist over hele landet, og scenene fra en fullsatt sal med filmens skuespillere som filmstjerner på scenen var god PR. Til og med helt gratis.

Otto Carlmar var sin tids mest vellykkede og omdiskuterte filmprodusent, og filmselskapet til Otto og Edith satte et sterkt preg på norsk filmproduksjon i en tiårsperiode. De lyktes å produsere ni spillefilmer i årene mellom 1949 og 1959, mye takket være Otto Carlmars sans for forretningsdrift og vellykkede produksjonsstrategier. Å henvende seg til Fredrikstad kommune for å få betalt merutgifter ved å filme utenfor Oslo var bare et av flere grep Carlmar tok for å kunne produsere sin hustru Ediths spillefilmer.

Sigurd Evensmo karakteriserte i sin filmhistorie *Det store tivoli* Otto Carlmar som «filmens forretningsmann nr. 1 i Norge» (Evensmo, 1967, s. 344). Carlmar var ikke like vel ansett i hele det norske filmmiljøet og ble angrepsmålet for en hel filmbransje da han i 1963 ble produksjonsdirektør i det statlig-kommunale produksjonsselskapet Norsk Film A/S. Han var vel ansett i deler av filmmiljøet, men for andre var han selve symbolet på kommersialiseringen av filmkunsten. Denne artikkelen vil ikke diskutere Carlmars kontroversielle status i deler av det norske filmmiljøet, men snarere se nærmere på produksjons- og lanseringsstrategiene til selskapet Carlmar Film A/S og sette dette inn i en historisk kontekst.

1. Dette og andre brev fra og til Otto Carlmar som siteres i denne artikkelen, er å finne i en mappe merket «Otto Carlmar» i Nasjonalbibliotekets dokumentarkiv.

CARLMAR FILM A/S

Produksjonsselskapet Carlmar Film A/S var et «familieselskap», som Otto og Edith Carlmar selv ofte kalte det, og ekteparet var de eneste aksjeeierne. Selskapet ble opprettet i 1949, i forbindelse med arbeidet med deres debutfilm *Døden er et kjærtegn* (1949), og i de neste ni årene produserte selskapet ytterligere åtte spillefilmer. Carlmar Film A/S sto i en særstilling i norsk filmbransje i slutten av 1940-tallet og begynnelsen av 1950-årene, både på grunn av sin regelmessige produksjon, sine kunstneriske og økonomiske suksesser og sin produksjonsmessige profesjonalitet.

Otto Carlmar (1902–1987) studerte juss og gikk på handelskole, men ble fra 1926 knyttet til revyteateret Casino i Oslo som skuespiller, sekretær og revyforfatter. Før han satset på filmproduksjon, var han ansatt ved forskjellige revyteatre i Oslo. Han var både forfatter, forretningsfører og impresario. Han var også tekstforfatter for kjente revyartister som Ernst Rolf. Victor Bernau ansatte Otto Carlmar ved Det Nye Teater, og i årene mellom 1937 og 1946 arbeidet han ved dette teateret, først som sekretær og senere som økonomidirektør. I 1947 ble han økonomidirektør ved Chat Noir.²

Otto Carlmar hadde dermed ikke bare en spesiell kunnskap om revy- og teaterlivet i Oslo, men han hadde både arbeidet med økonomi og skrevet revyer og sangtekster. Denne kombinasjonen var uvanlig og gjorde ham trolig spesielt skikket til å lede et filmproduksjonsselskap fra slutten av 1940-årene. Dessuten hadde han god hjelp av sin hustru Edith.

Edith Carlmar (1911–2003), som regisserte alle de ni spillefilmene til selskapet Carlmar Film A/S, var opprinnelig danser og skuespiller. Hun ble gift med Otto Carlmar i 1930. Etter å ha hatt en rekke mindre roller i løpet av 1930-tallet, fikk Edith sitt gjennombrudd som skuespiller på Det Nye Teater i 1936. Her møtte hun Lillebil Ibsen, som i sin tur introduserte henne for sin mann Tancred Ibsen. Lillebil fortalte Edith at hennes mann trengte en scriptgirl til sin nye film, og selv om Edith var ansatt ved teateret, klarte hun ikke å si nei til dette oppdraget. Edith Carlmar skulle senere arbeide på flere av Tancred Ibsens filmer, men får sin debut i filmsammenheng som script på *Gjest Baardsen* (1939). Det blir hennes første filmskole. På grunn av sine evner avanserte hun dessuten raskt til også å arbeide som rekvisitør, produksjonsassistent og kostymeansvarlig på Ibsens film. Under og etter krigen arbeidet Edith Carlmar på en rekke spillefilmer, både som script og produksjonsleder, og hun lærte det intrikate håndverket det er å lage film fra innsiden som filmarbeider i ulike fagfunksjoner (Dokka, 2000, s. 21–23).

Det var først og fremst Edith Carlmar som var interessert i filmproduksjon, Otto var ikke like opptatt av mediet film. Tancred Ibsen var på dette tidspunktet den mest erfarne filmregissøren i Norge, og arbeidet på Ibsens filmer både før og etter krigen ga Edith unik innsikt i filmproduksjon. Det ga henne også mersmak, og hun vil selv bli filmregissør. I 1946 får hun tildelt et reisestipend fra Kommunale kinematografers landsforbund for å studere filmproduksjonsledelse i utlandet, og i tre måneder oppholder hun seg i Denham Studios utenfor London. Der følger hun innspillingen av *Fame is the Spur (Det rustne sverd)*, 1947) for å lære moderne produksjonsmetoder og innspillingsteknikker (Dokka, 2000, s. 23–24).

Dette oppholdet har trolig ekstra betydning for opprettelsen av Carlmar Film A/S. Filmen hun følger innspillingen av, var laget av brødrene Roy og John Boulting, som fungerte

2. Se ulike usignerte notiser og nekrologer i Nasjonalbibliotekets dokumentarkiv samt Dokka, 2000, s. 15.

som henholdsvis regissør og produsent. De arbeidet tett sammen på en lang rekke produksjoner, og Edith og Otto skulle senere følge samme mønster når det gjaldt arbeidsdeling. Otto Carlmar fungerte ikke bare som produsent på de ni spillefilmene ekteparet lagde, men også som manuskriptforfatter. Edith hadde regien på filmene, og sammen planla de filmproduksjonene nøye i forkant for å holde utgiftene nede.

Da Otto og Edith Carlmar etablerte sitt filmproduksjonsselskap i februar 1949, hadde de helt spesielle forutsetninger for å lykkes i et vanskelig produksjonsklima. Edith Carlmar hadde erfaring som skuespiller både på scenen og i film, og hun hadde erfaring som script og produksjonsleder på en rekke norske spillefilmer. Studieoppholdet i England i 1946 hadde dessuten lært henne siste nytt når det gjaldt produksjonsledelse. Otto Carlmar hadde lang erfaring både med økonomisk og administrativ ledelse og hadde dessuten selv skrevet en rekke revyer og sanger. Både kunstnerisk, administrativt og økonomisk sett hadde ekteparet de beste forutsetninger for å lykkes i en tid hvor det å produsere film var et vågestykke.

Carlmar Film A/S ble dessuten en realitet på grunn av de kontakter Otto Carlmar hadde skaffet seg som impresario og teatermann. Ingrid Kristin Dokka beskriver det økonomiske fundamentet og etableringen av selskapet på denne måten: «Otto Carlmar tok raskt kontakt med en skipsredervenn, og fikk 80.000 kroner uten betingelser. Dette var det nyetablerte filmselskapets startkapital» (Dokka, 2000, s. 25). Vel så viktig var Otto Carlmars år som økonomidirektør ved Det Nye Teater og Chat Noir. Dette gjorde det mulig for Otto Carlmar å etablere et spesielt forhold til Bøndernes Bank, som ga selskapet en betydelig kassakreditt.

I et brev fra Otto Carlmar til Bøndernes bank datert 2. mai 1951, i forbindelse med en søknad om kassakreditt til selskapets andre spillefilm *Skadeskutt* (1951), kommer Otto inn på betydningen av denne banken for deres første spillefilm. Innledningsvis i sitt brev forklarer Otto:

Carlmar Film A/S er et familieselskap med fullt innbetalt kapital kr. 30.000,-. Selskapet fikk i 1949 en kassakreditt hos Dem stor kr. 60.000 for finansiering av filmen «Døden er et kjærtegn» som ble en stor økonomisk suksess. Denne kreditten ble gitt i tillegg til min egen kassakreditt på kr. 10.000 som fremdeles står ved makt.

Bøndernes bank ga Otto Carlmar kassakreditt på de fleste av de spillefilmene han produserte, men skillet mellom selskapet og produsentens personlige økonomi var flytende og uklar. I forbindelse med *Skadeskutt* pekte Otto Carlmar på at hans egen personlige kassakreditt var en del av finansieringspakken fra banken, og da Bøndernes bank ga Otto en kassakreditt på 100 000 kroner til finansieringen av *Ung frue forsvunnet* (1953), tok banken sikkerhet i aksjer Otto Carlmar personlig eide, blant annet 200 aksjer i Twentieth Century Fox.³

Det var slett ikke uten økonomisk risiko å produsere film i Norge i disse årene, men Carlmar Film A/S klarte å opprettholde en produksjon av spillefilm i en periode da de økonomiske rammebetingelsene for filmproduksjon ble kraftig endret. Ikke minst gjaldt dette

3. Dette var høyst sannsynlig aksjer i det norske distribusjonsselskapet til Twentieth Century Fox og ikke det amerikanske moderselskapet.

myndighetenes holdning til filmmediet. De filmpolitiske endringene i årene mellom 1949 og 1959 fikk direkte betydning for produksjonspolitikken til Carlmar Film A/S.

FILMPOLITISKE OG ØKONOMISKE RAMMEBETINGELSER

Carlmar Film A/S produserte film i en periode da norsk filmkultur gikk gjennom store og avgjørende endringer. Ikke minst gjaldt dette de filmpolitiske rammebetingelsene. Å produsere film i 1949 var noe helt annet enn å produsere film et par år senere, og å produsere film etter 1955 i Norge var noe helt annet enn å produsere film før 1955. Otto og Edith Carlmar klarte å navigere i et produksjonsklima som endret seg drastisk tre ganger i løpet av de ti årene deres filmselskap eksisterte, men endringene i produksjonsklimaet fikk også stor betydning for deres produksjonspolitikk.

Da Otto og Edith Carlmar produserte sin første spillefilm *Døden er et kjærtegn* i 1949, fantes det ingen statlige støtteordninger for filmproduksjon her i landet. Riktignok hadde myndighetenes holdning til film endret seg i de første årene etter krigen, men fremdeles var filmproduksjon ekstra vanskelig i Norge sammenlignet med våre naboland. Siden 1920 hadde det eksistert en luksusskatt på filmvisninger i Norge, men slike skatteordninger fantes også i Sverige og Danmark. Det spesielle i Norge var at kinoene var eid av kommunene, som i svært liten grad støttet filmproduksjon. Overskuddet på kinovisning i kommunene gikk til andre gode kulturelle tiltak, men i liten grad til filmformål, og staten tok en stor del av overskuddet gjennom luksusskatten. Selv om en film var populær, måtte det selges mange kinobilletter for at den skulle gå med overskudd (Iversen, 2013; Iversen, 2016).

Myndighetene var imidlertid i ferd med å endre sin holdning til filmproduksjon. Et vendepunkt i statens forhold til filmproduksjon ble signalisert da statsbudsjettet for 1946/47 ble lagt fram. I Stortingsproposisjon nr. 2 for 1946/47 signaliserte staten at film var blitt en av de aller viktigste faktorer i kulturlivet, og at film var spesielt viktig for fostring av barn og unge. Film ble sett på som noe mer enn et skatteobjekt. Det var også en positiv kulturfaktor som staten ønsket å stimulere. Myndighetene signaliserte at staten måtte støtte produksjon av film. Det var både kulturelle og økonomiske årsaker til dette. Den utenlandske dominansen på film- og kinomarkedet i Norge førte til en betydelig kapitallekkasje til utlandet, så støtte til filmproduksjon ville ikke bare støtte kulturlivet, men også sikre landet en bedre økonomi.

Til tross for pene ord og fagre løfter tok det noen år før myndighetene virkelig støttet norsk filmproduksjon. I årene etter krigen bygget myndighetene opp en filmkulturell infrastruktur med flere nye organisasjoner og råd, men de usikre tidene er tydelige dersom man ser på antallet spillefilmer som ble produsert i siste halvdel av 1940-tallet. I 1946 hadde seks norske spillefilmer premiere, og tre av disse var okkupasjonsdramaer. Året etter, i 1947, hadde imidlertid bare én spillefilm premiere, Kielland-filmatiseringen *Sankt Hans Fest* av Toralf Sandø. I 1948 hadde fire norske spillefilmer premiere, men i 1949 var tallet bare tre. En av filmene i 1949 var dessuten en svensk-norsk co-produksjon. Også i 1950 var produksjonen av spillefilm svært lav i Norge. Bare to filmer ble laget, og en var barnefilmen *Marianne på sykehus* av Titus Vibe-Müller som også var en opplysningsfilm, produsert av den relativt nyopprettede statlige organisasjonen Statens Filmsentral.

Otto og Edith Carlmar startet altså sitt filmselskap og lagde sin første spillefilm i en ekstra usikker periode produksjonspolitisk sett. På den ene siden våget få filmselskaper

eller regissører å lage film ettersom mulighetene for å tjene inn det det kostet å lage filmen eller mer var liten, og ennå fantes det ingen statlige støtteordninger. På den andre siden hadde det nyopprettede Statens Filmråd foreslått i 1948 at «en passende del av statens inntekter på offentlig framvisning av film skulle stilles til disposisjon for utdeling av premier for kvalitetsmessig god norsk film og filmprestasjoner» (Boe Astrup, 1984, s. 43).

Carlmar Film kunne dermed håpe på en kvalitetspremiering fra staten, og selskapet og medarbeiderne mottok da også noen av de første statlige premiene som ble delt ut i juni 1950. Otto Carlmar fikk 5000 kroner for manus til *Døden er et kjærtegn*, Carlmar Film A/S fikk en premie på 30 000 kroner, og hovedrolleinnehaverne Bjørg Riiser-Larsen og Claus Wiese fikk 1500 hver for innsatsen (Boe Astrup, 1984, s. 43–44; Evensmo, 1967, s. 280). De største kvalitetspremiene gikk imidlertid til Arne Skouens debutfilm *Gategutter*. I et brev fra Kirke- og Undervisningsdepartementet datert 21. juni 1950 til Otto Carlmar ble det også gjort klart fra myndighetenes side at kvalitetspremien til Carlmar Film A/S først ville bli utbetalt når selskapet satte i gang med en ny filminnspilling. Produksjonspremien for *Døden er et kjærtegn* kunne dermed først benyttes når Otto og Edith satte i gang innspillingen av *Skadeskutt* i 1951.

Det statlige premieringssystemet var likevel startskuddet for en større satsing fra myndighetenes side på produksjon av spillefilm, og i 1950 ble den første støtteordningen for spillefilmproduksjon etablert. Dette førte umiddelbart til ny optimisme og aktivitet i filmbransjen. I 1951 hadde sju norske spillefilmer premiere, og i 1952 og 1953 var antallet seks. De to påfølgende Carlmar-filmene *Skadeskutt* og *Ung frue forsvunnet* ble dermed laget i et helt annet produksjonsklima enn tilfellet hadde vært da de startet med *Døden er et kjærtegn*.

Støtteordningen av 1950 var en sikkerhetsgaranti mot tap for filmprodusenten. Departementet garanterte mot underskudd, men satte et kostnadstak på produksjonene. Myndighetene mente at det skulle være mulig å produsere en god spillefilm for 300 000 kroner, og dersom man holdt seg under dette beløpet og lagde en spillefilm som Statens Filmråd vurderte som «fyller dei minstekrav ein må kunne stilla til norsk filmproduksjon i dag», ville filmprodusenten være sikret mot store tap og konkurs (Boe Astrup, 1984, s. 47; Iversen, 2013, s. 17).

Otto og Edith Carlmar kunne nå dra nytte av et helt nytt og svært annerledes støtte-system, som langt på vei garanterte mot tap og dermed ga en filmprodusent en helt annen sikkerhet enn tidligere. I et brev til Bøndernes bank datert 2. mai 1951, skrevet i forbindelse med produksjonen av *Skadeskutt*, bruker Otto Carlmar følgende ord for å forklare sin bankforbindelse hvordan det nye støttesystemet fungerer:

Siden jeg sist produserte film er der inntrått en vesentlig endring finansielt sett. Staten gir nå alle norske filmer som tilfredsstillende kunstneriske minstekrav en støtte i form av tilbakebetaling av luksusskatten. Staten garanterer alle slike filmer en så stor tilbakebetaling av skatten at utgiftene opptil 325 000 dekkes. Produsentens ansvar omfatter altså for tiden kun den del av filmens utgifter som måtte overstige 325 000 kr. Den filmen jeg nå går i gang med vil som nevnt ikke koste mer en ca. 250 000, og er for så vidt et risikofritt foretagende. Statens støtte forefaller imidlertid ikke til betaling før etter hvert som skatten er spilt inn.

Carlmar karakteriserer her filmproduksjon under den nye statlige støtteordningen som «et risikofritt foretagende», men han har behov for et banklån for å kunne betjene løpende

utgifter inntil filmen har gått en stund på kino og etter at Statens Filmråd har bestemt hvorvidt filmen oppfyller de kunstneriske minstekravene.

Støtteordningen av 1950 var en umiddelbar suksess i den forstand at antallet filmer som ble produsert, økte, men støtteordningen hadde to problemer. Selv om kostnadstaket ble hevet i to omganger, til 350 000, var dette fremdeles i minste laget. Garantisummen fra myndighetene var for lav for en filmprodusent som ville lage en film med god kunstnerisk og teknisk kvalitet. Mange produsenter sparte på så mye at man snakket om de rene kjøkkenbenproduksjoner i bransjen som vanskelig kunne oppfylle de noe uklare kriteriene knyttet til kunstnerisk og teknisk kvalitet.

Det andre problemet var knyttet til at støtteverdighet ble vurdert i etterkant. Statens Filmråd, som bestemte hvorvidt en produsent ville få innvilget statlig garanti eller ikke, innvilget i de første årene automatisk alle filmer fordi de først og fremst anså at dette var en tilbakebetaling av den luksusskatten som fremdeles fantes på alle filmforestillinger, også på visninger av norske spillefilmer. Etter hvert forsto imidlertid Statens Filmråd at dette var en uholdbar holdning. I 1953 ble spillefilmen *Selkvinnen* (Per G. Jonson og Lauritz Falk) refusert statsstøtte fordi den ikke oppfylte de kvalitetsmessige og tekniske kravene, noe som førte til at produksjonsselskapet Janus-Film A/S gikk konkurs (Iversen, 2011, s. 157–160).

Selkvinnen illustrerte svakhetene i støttesystemet og skulle føre til at støtteordningen av 1950 ble erstattet av en helt annerledes støtteordning fra 1955 av. Myndighetene endret filmpolitikken drastisk. Kunstnerisk og teknisk kvalitet var nå ikke lenger kriterier for at en film skulle få økonomisk støtte gjennom tapsgaranti. I stedet premierte myndighetene popularitet. Det avgjørende i den statlige støtteordningen av 1955 var en billettstøtte basert på antall solgte kinobilletter. En populær film ville nå få mer støtte av staten enn en film som solgte få kinobilletter. Riktignok ble en mindre sum, 150 000, satt av hvert år til å støtte produksjoner av spesiell kvalitet, men dette var lite sammenlignet med de mulighetene som lå i den første støtteordningen. Den nye støtteordningen av 1955 betydde at også produsenter som Otto Carlmar måtte tenke seg om og lage andre filmer enn det man hadde gjort under den første støtteordningen, som premierte kunstnerisk kvalitet.

Otto Carlmar var imidlertid i en helt spesiell situasjon når det gjaldt å møte de nye utfordringene bransjen sto overfor gjennom endringene av støtteordningen for spillefilmproduksjon. I årene mellom 1950 og 1963 var Otto leder av foreningen Private Produsenters Landsforening, og han var som representant for filmprodusentene med på å utarbeide støtteordningen av 1955 (Dokka, 2000, s. 28). Edith og Otto Carlmar hadde to ulike mål med sitt produksjonsselskap. Edith var kunstneren og filmentusiasten som ville lage film. Otto var forretningsmannen som ikke så filmproduksjon som et mål i seg selv, men som et middel til å tjene penger. Dermed bidro han til å dreie støtteordningen over i retning av en ekstra støtte av popularitet. Derfor ble han også en kontroversiell figur i filmmiljøet, spesielt blant yngre og mer kunstnerisk ambisiøse filmskapere.

Allerede i juni 1953 var Otto Carlmar klar over at den daværende støtteordningen kom til å bli erstattet av en annen stønadspolitikk. Carlmar Film hadde en stund planlagt å filmatisere Øivind Bolstads roman *Den røde begonia*. Romanen hadde blitt publisert i 1947, og to år senere ble den sendt som hørespill i NRK (Hartenstein, 2001, s. 200). I et brev til Bolstad datert 27. juni 1953 gir Carlmar uttrykk for at produksjonen av filmen muligens måtte legges på is fordi det er mulig at statsgarantien bortfaller allerede i 1954: «Det ser

nemlig ut til at det kommer en betydelig kjelke i veien for den private filmproduksjonen, nemlig departementet, som fra neste budgettår akter å opheve den nåværende stønadsordning uten at noen nå kan si hvad som kommer isteden.» Carlmar peker på at det ser ut som om det han kaller «seriøse filmer» kan få vanskeligere rammevilkår under en annen støtteordning og legger til: «En prøve på hva en alvorlig film kan spille inn får jeg nå med 'Ung frue forsvunnet', men den kommer jo inn under stønadsordningen.»

Noen måneder senere skriver Carlmar i et brev til Bolstad datert 1. november: «For 'Begoniaen' er det nå inntruffet en skjebnesvanger ting.» Det er allerede i slutten av 1953 klart at statsgarantien for spillefilmproduksjon vil bortfalle. Dette får konsekvenser for den planlagte filmproduksjonen: «Og under de omstendigheter å slå opp et såpas stort lerret som 'Begoniaen' nok må bli, tør jeg som en liten privatprodusent ikke tenke på. For noe billig filmprosjekt er det ikke, skal det gjøres ordentlig.» Dermed blir det ikke noen filmatisering av Bolstads roman, og etter den realistiske *Aldri annet enn bråk* i 1954 legger Carlmar Film A/S om sin produksjonspolitik helt.

For å kunne fortsette å produsere film, og samtidig dra nytte av den nye stønadsordningen av 1955, begynner Otto og Edith Carlmar å produsere filmer som er svært annerledes enn de filmene de tidligere hadde produsert. Russefilmen *Bedre enn sitt rykte* fra 1955 er en overgangsfilm, og fra *På Solsiden* i 1956 konsentrerer Carlmar Film A/S seg om komedier og lystspill i mange år. Mest kjent og populær var *Fjols til fjells* fra 1957. Først i aller siste film selskapet produserer, *Ung flukt* i 1959, er de tilbake i den problemfilmgenren de tidligere hadde arbeidet med.

I de ti årene Carlmar Film A/S eksisterte som produksjonsselskap, endret dermed de økonomiske og filmpolitiske rammebetingelsene seg drastisk. Fra en situasjon uten vanlig statsstøtte, men kun mindre produksjonspremier, til en relativt generøs støtteordning som sikret produsenter tapsgaranti dersom de produserte filmer som oppfylte minstemålene man kunne stille til kunstnerisk og teknisk kvalitet, og til en støtteordning som premierte popularitet og ga støtte etter hvor mange kinobilletter en film solgte. For å tilpasse seg de filmpolitiske endringene endret selskapet sin produksjonspolitik. Etter at stønadsordningen av 1955 hadde trådt i kraft, var det også viktigere å finne ekstra inntekter som kunne sikre kvaliteten på filmproduksjonen, noe Carlmars avtale med Fredrikstad kommune om støtte til *Bedre enn sitt rykte* er et godt eksempel på.

PRODUKSJONSLANDSKAPET

Carlmar-Film A/S var ikke det eneste selskapet som opererte i disse årene da rammebetingelsene for norsk spillefilmproduksjon gikk gjennom store endringer. Likevel synes det å være noen klare aspekter ved produksjonsklimaet som ikke endret seg. Spesielt gjelder dette antallet filmselskaper som opererte i Norge, og antallet filmer hvert selskap klarte å produsere.

Støtteordningen av 1950 førte umiddelbart til mer optimisme i den norske filmbransjen, og antallet spillefilmer som ble produsert, økte raskt. I femårsperioden fra 1950 til 1954 ble det produsert 30 spillefilmer i Norge, og antallet skulle øke enda mer i siste halvdel av 1950-tallet. Den nye optimismen og det økte produksjonsvolumet endret likevel ikke noen av de overgripende problemene bransjen slet med. Antallet enmannsbedrifter som

produserte en eller to filmer, var stort og forble det samme gjennom hele 1950-tallet, til tross for de store endringene. Tallenes tale er tydelig og gir et interessant bilde av produksjonsvilkårene og produksjonsklimaet i norsk filmbransje i årene da de to første statlige støtteordningene ble etablert.

I løpet av 1950-årene ble det produsert 72 spillefilmer i Norge, fordelt på 31 produksjonsselskaper. Dette betyr at hvert selskap kun produserte i gjennomsnitt 2,3 filmer. Dette er i seg selv et lavt tall, som forteller mye om usikkerheten i bransjen, men tallene kan være litt misvisende. De kan være enda mer problematiske enn de først gir inntrykk av. Av de 31 filmselskapene som produserte film her i landet på 1950-tallet, var det 17 selskaper som kun produserte én spillefilm. Disse selskapene ble enten opprettet kun for å produsere den ene filmen, eller selskapene gikk konkurs etter første film som ble produsert.

På 1950-tallet var det bare fire selskaper som produserte mer enn tre filmer. Av disse var Norsk Film A/S i en særstilling. Dette selskapet var opprinnelig kommunalt eid, men de økonomiske problemene var så store etter krigen at staten i 1948 måtte gå inn som B-aksjonær. Dette statlig-kommunale selskapet produserte 15 spillefilmer i løpet av 1950-årene og var co-produsent på ytterligere tre filmer. I norsk filmhistorie er dette selskapet, som gjennom sitt eierskap skiller seg fra alle øvrige filmselskaper, det eneste som har en noenlunde kontinuerlig produksjon av film over en lang periode, selv om selskapets produksjon likevel er begrenset på 1950-tallet, og i snitt aldri klarer å produsere to spillefilmer i året.⁴

De tre private selskapene som produserte flest filmer, var alle knyttet til én produsent som samtidig enten var filmenes regissør eller manusforfatter eller begge deler. Dette gjaldt Carlmar Film A/S, som produserte åtte spillefilmer i 1950-årene. Det gjaldt også for Contact Film A/S, som var Øyvind Vennerøds firma, som sto for syv spillefilmer i disse årene. Dessuten gjaldt det for firmaet NRM-Film, som sto for fem spillefilmer i 1950-årene. Dette var, som firmaets navn tydelig signaliserer, Nils R. Müllers eget selskap, der Müller ofte fungerte både som manusforfatter, regissør og produsent. De tre selskapene som produserte mest film, og som samlet sett produserte flere filmer enn Norsk Film A/S, var likevel helt avhengige av det statlig-kommunale selskapet.

Norsk Film A/S hadde ikke bare lenge landets eneste profesjonelle atelier, men selskapet leide også ut sine faste fagarbeidere til andre filmproduksjoner. Dette sikret at lydopptakelse, sminke, kostymer eller scenografi var profesjonelt utført, men gjorde også lenge de private selskapene helt avhengige av Norsk Film A/S. Dette sikret imidlertid at et enkeltmannsforetak som Nils R. Müllers selskap NRM-Film likevel kunne produsere filmer med en profesjonell standard.

Det eneste nye produksjonsselskapet som ble etablert i 1950-årene og som fungerte som et profesjonelt produksjonskollektiv, og som også eide atelier og teknisk utstyr, var ABC-Film A/S. Dette selskapet spilte en svært viktig rolle i filmbransjen i 1950-årene, men produserte i all hovedsak dokumentariske kortfilmer. Selskapet sto kun for to spillefilmer, *Trost i taklampe* (Erik Borge, 1955) og barnefilmen *Elias rekefisker* (Jan Erik Düring, 1958). Da firmaet i 1957 tok beslutningen å produsere den ambisiøse og svært kostnadskreven

4. De to andre unntakene er Team-Film A/S og EMI-filmproduksjon A/S, som begge klarer å produsere film i mer enn tjuer år.

modernistiske spillefilmen *Jakten*, i Erik Løchens regi, opprettet selskapet et eget datterselskap, Studio ABC, for å sikre at ikke moderselskapet gikk konkurs (Iversen, 1992, s. 19–42). Dette illustrerer hvor usikker situasjonen var for bransjen, selv etter at staten hadde etablert støtteordninger for produksjonen av spillefilm. Under den nye støtteordningen av 1955 kunne dessuten en film som *Jakten* bare regne med en statlig støtte på 150 000, og filmen endte opp med å koste om lag 500 000 (Iversen, 1992, s. 61).

Til tross for de to statlige støtteordningene var norsk filmproduksjon på 1950-tallet dominert av enkeltmannsforetak som produserte få spillefilmer. Carlmar Film A/S var et utypisk selskap i den forstand at firmaet klarte å produsere hele åtte spillefilmer i løpet av 1950-årene, men typisk i den forstand at dette var Edith og Ottos eget selskap. De to sto for manus, regi og produksjon og leide inn frilansere eller ansatte fra Norsk Film A/S til hver enkelt produksjon. Otto Carlmar hadde dessuten et spesielt forhold til Norsk Film A/S. I 1954 var han produksjonssjef på innspillingen av Arne Skouens *Cirkus Fandango*, som Norsk Film A/S produserte, og etter at Carlmar Film ble oppløst, var Otto Carlmar produksjonsdirektør i Norsk Film A/S i årene mellom 1963 og 1966.

Carlmar Film A/S var et familiefirma, men på grunn av Otto og Ediths spesielle kvalifikasjoner og produksjonsstrategier klarte de ikke bare å overleve i en usikker bransje, men de klarte også å gå med overskudd og tjene penger på produksjon av spillefilm. I de ti årene de produserte ni spillefilmer, fra 1949 til 1959, tok de i bruk en rekke strategier knyttet til produksjon og lansering for å sikre overskudd og kontinuerlig virksomhet.

PRODUKSJONSSTRATEGIER

Carlmar Film hadde en rekke ulike produksjonsstrategier, og det var kombinasjonen av disse som gjorde det mulig å produsere ni spillefilmer på ti år. I likhet med andre norske produsenter hadde Otto og Edith Carlmar den ulempen at de ikke kunne regne med et annet marked enn det norske. Selv om noen av selskapets filmer ble vist i utlandet, var dette unntak, og noen av filmene møtte også motstand utenfor Norge. *Døden er et kjærtegn* ble riktignok vist i Sverige, Danmark, Finland, Belgia og Island, men sensuren i mange land satte en stopper for visning. Både i Nederland og Ungarn var sensuren for streng for filmens skildring av erotikk og begjær, og filmen kunne ikke vises.

På ett område var Carlmar Film annerledes enn de fleste andre produksjonsselskaper i Norge på 1940- og 1950-tallet. De fleste firmaer drev vekselbruk og produserte både korte opplysningsfilmer og reklamefilm ved siden av spillefilmproduksjon. På denne måten kunne man spre risikoen på flere virksomheter, og i noen tilfeller delfinansiere en spillefilm gjennom oppdrag for kommuner eller private firmaer. Carlmar Film A/S produserte bare spillefilm. Edith Carlmar regisserte noen korte opplysningsfilmer på 1950-tallet, først og fremst for Oslo Kinematografer, men disse var ikke produsert av Carlmar Film.

Den mest avgjørende av Otto og Edith Carlmars produksjonsstrategier var økonomisk kontroll. Både å holde kostnadene nede, planlegge nøye slik at man ikke opplevde overskridelser av budsjettet, og å lage billige filmer. Otto Carlmar selv elsket å vedlikeholde en myte om ham selv som gnier som sparte på hver eneste lille ting under filmproduksjonen, og iscenesatte dette ofte. Et bilde som ofte ble brukt for å illustrere dette, var et bilde fra *Lån meg din kone* (1958), der Otto Carlmar sitter omgitt av alle de kvinnelige filmarbeiderne.

Otto selv sitter med filmens manus foran seg. På manuskriptet står det en stor sparegris, og med et fornøyd smil holder han en krone mellom fingrene, klar til å legge mynten på sparegrisen. Til og med i fortekstene til *Lån meg din kone* spiller Carlmar på sitt renommé som gnier, og filmens illustrasjon av Carlmar som produsent er Otto med pengesekk og pisk.

Anekdotene om hvordan man under innspillingene med Otto Carlmar rettet ut spiker, ikke brukte gulvlistere eller annet som ikke syntes i bildene, eller spilte mot bare én vegg i atelieret, er tallrike. I Edith Carlmars begravelse holdt Liv Ullmann en tale som understreket Ottos sparsommelighet i forbindelse med innspillingen av *Ung flukt* (1959), i dette tilfellet gjenbruken av et lam:

Og lammet – som jeg var så forelsket i i hele filmen – fikk spille alle sine scener med meg, – så ble det drept og hengt opp på en låve med påmalt blod – og så spilte vi alle våre scener med det døde lammet. Edith gråt litt der. Og så på avslutningsfesten hadde vi får i kål – med det samme lammet. Da slo Rolf Søder på glasset og sa det var første gang han hadde spist en kollega.⁵

Viktigere var selvsagt at Edith og Otto Carlmar planla filminnspillingen mer nøyaktig i forkant enn det som var vanlig på denne tiden, og blant annet utarbeidet storyboards, slik at alle i staben visste nøyaktig hva som skulle filmes, og på hvilken måte. Dette bidro til å holde antallet innspillingsdager nede og dermed også de viktigste kostnadene. Otto Carlmars produksjoner var billigere enn det som var vanlig i filmbransjen. *Døden er et kjærtegn* kostet 209 065,37 å produsere i 1949 og gikk ifølge Otto med et overskudd nesten pålydende det filmen kostet å lage. *Ung frue forsvunnet* kostet 258 722,85 å produsere i 1953, og dette på et tidspunkt da garantisummen fra staten var hevet til 350 000.⁶

Ved å planlegge innspillingen ekstra nøye og holde kostnadene nede sørget ikke bare Carlmar for at han med god margin ville få tilbakebetalt utgiftene dersom myndighetene innvilget kunstnerisk støtte eller billettstøtte, men han sørget også for ekstra gode forbindelser til banken eller andre som ga ham kreditt. *Skadeskutt* hadde for eksempel en egenandel på 100 000, halvparten av overskuddet av *Døden er et kjærtegn*, og Otto fikk kassakreditt pålydende 100 000 fra sin faste bank samt kassakreditter fra Norsk Film A/S, som leide ut atelier og filmarbeidere, samt Kommunenes Filmcentral, som distribuerte filmen.

Økonomisk kontroll og billige produksjoner var de mest åpenbare og avgjørende grepene Otto og Edith Carlmar tok, men dette var ikke eneste måte å sørge for at budsjettet var lavt. Otto Carlmar var en pioner når det gjaldt sponing og produktplassing, som den innledende historien om innspillingen i Fredrikstad i 1955 er et godt eksempel på. Dette var en viktig del av arbeidet med å holde budsjettet nede.

To ulike overlappende strategier var knyttet til sponing og produktplassing. Den første var åpen og annonsert produktplassing. I fortekstene til Edith og Otto Carlmars filmer kan man se hvordan de fikk låne gratis ulike produkter eller rekvisitter til filmene, som ellers ville blitt en viktig utgiftspost. Dette startet allerede i *Døden er et kjærtegn*. En av fortekstene til denne filmen annonserer at «Interiørene er utført i samarbeid med Osloavdelingen av Foreningen Brukskunst». Senere skulle spesielt Steen & Strøm A/S være en viktig

5. Fakkopi av Liv Ullmanns tale ved minnehøytideligheten ved Edith Carlmars begravelse, datert 4. juni 2003, i Nasjonalbibliotekets klipparkiv.

6. Opplysningene finnes i Otto Carlmars brev til Bøndernes bank i Nasjonalbibliotekets arkiv.

samarbeidspartner for Carlmar Film. Møbler og utstyr ble lånt av filmselskapet mot at dette ble annonsert i filmenes fortekster. Her kan man også se hvordan Haraldsson A/S lånte ut kontormøbler, og tapetene kom fra Vallo i *Lån meg din kone*, sportsklærne i *Fjols til fjells* var levert av Gresvig, og det elektriske armaturet i samme film var fra Arnold Wiigs fabrikk. På en helt annen måte enn ellers i norsk filmbransje fikk Otto Carlmar viktige rekvisitter gratis mot at dette ble nevnt i filmenes fortekster.

Den andre typen sponning og produkt plassering som bidro til at Carlmar Film A/S kunne produsere billig og holde kostnadene nede, var skjult og uannonsert. Ofte tok Otto Carlmar kontakt med ulike firmaer og ba om mindre pengebeløp for å inkludere produkter i filmene. Det sosiale problemdramaet *Ung frue forsvunnet* er et godt eksempel. I et brev datert 30. januar 1953 tilbød Otto annonsesjef Torolf Brecker i A/S Allers Familiejournal at alle scenene som utspilte seg på legekantor, skulle ha ukebladet tydelig liggende på venteværelsene. Becker svarte umiddelbart, og allerede dagen etter hadde de en avtale. Allers betalte 2500 kroner for at ukebladet skulle få en prominent plass i passende scener i filmen. Otto kunne senere be om et antall blader som skulle vises fram, ble sendt til filmselskapet, og han kunne ikke dy seg i oppfølgingsbrevet:

Det er mulig jeg også et annet sted i filmen kan putte inn et av bladene, Skulde De av den grunn – eller fordi de scenene som alt er nevnt viser seg mer virkningsfulle enn De kanskje har ventet – finne på å øke betalingen til 3000,- kr. vil det være av de smukke overraskelser livet iblandt bringer, men det vil være helt op til Dem når den tid kommer.

I forbindelse med forarbeidet til samme film var Otto Carlmar også i kontakt med Arne Røgeberg i Dagbladet om det de kalte «Dagbladrekla» i samme film.

En avgjørende del av forarbeidet til produksjonene til Carlmar Film A/S var altså ikke bare å planlegge selve innspillingen og lage storyboard for å kunne spille inn scenene så effektivt som mulig, men også å finne ulike samarbeidspartnere som enten åpenlyst eller skjult betalte for å være eksponert i filmen, eller som gratis lånte ut møbler og andre rekvisitter. På denne måten holdt Otto Carlmar budsjettet nede og fant ulike sponsorer i det private næringslivet – eller Fredrikstad kommune, som i tilfellet med *Bedre enn sitt rykte*.

En annen viktig del av produksjonsstrategien til Carlmar Film var å finne temaer som hadde spesiell attraksjonskraft. Debutfilmen *Døden er et kjærtegn* var en filmatisering av Arve Moens roman med samme navn fra 1948, og både Edith og Otto Carlmar så historiens potensiale knyttet til sjalusi og mord, seksualitet og begjær. Dessuten lå både roman og film svært nær Hollywoods suksess *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946) (Engelstad, 2006). Filmene ble en skandalesuksess på grunn av sin erotiske åpenhet, og også selskapets to påfølgende filmer har sensasjonelle elementer. De er mer frittallende om seksuelle spørsmål eller sosiale problemer som psykiske lidelser eller narkomani enn andre filmer fra samme periode (Iversen, 2011, s. 166–167).

I første del av karrieren som filmprodusent og filmregissør valgte Otto og Edith Carlmar historier og temaer som var noe mer enn samfunnsproblemer som filmene skulle belyse og diskutere gjennom sine dramatiske handlinger, men denne problemorienteringen var også en del av en større samlet produksjons- og lanseringsstrategi. Helt fram til og med *Bedre enn sitt rykte*, som blant annet skildret forholdet mellom en mannlig russ og

hans lærerinne, balanserte Carlmar Film A/S på en stram line mellom det sensasjonelle og det dramatiske. Dette forhindrer ikke at noen av filmene har helt spesielle kunstneriske kvaliteter, som for eksempel *Døden er et kjærtegn* og *Aldri annet enn bråk*, men filmene ble trolig like mye laget for å tekkes et stort publikum som å tematisere et samfunnsproblem.

I siste del av Carlmar Films levetid satset Otto og Edith nesten utelukkende på komedier, som var vel tilpasset endringen i støtteordningen fra staten, noe som også peker på en siste, men avgjørende produksjonsstrategi. Otto Carlmar tilpasset selskapets produksjoner til det rådende produksjonsklimaet og støtteordningene. Selskapets første produksjoner etter at den første statlige støtteordningen for spillefilm ble etablert, er en perlesnor av filmer om sosiale problemer. *Bedre enn sitt rykte* er en overgangsfilm, og fra 1956 av satser selskapet utelukkende på komedier inntil deres aller siste film.

I den siste filmen selskapet produserte kan det synes som om de vendte tilbake til den sosiale problemfilmen. *Ung flukt* kan definitivt sies å høre hjemme i denne kategorien. På samme måte som i debutfilmen *Døden er et kjærtegn* tar *Ung flukt* opp kriminalitet og seksualitet på en måte som ikke var uten publikumsappell. *Ung flukt* kan imidlertid også sies å ligge svært nært i tematikk opp til de svenske samtidige storsuksessene *Hon dansade en sommar* (Arne Mattsson, 1951) og *Sommaren med Monika* (Ingmar Bergman, 1953), som hadde gått en seiersgang verden over på grunn av sine erotiske badescener. Slike scener er viktige også i *Ung flukt*, men at Otto Carlmar ikke bare hadde de svenske filmene i mente på grunn av deres suksess, er åpenbart. Allerede i 1951, rett etter at Per Anders Fogelström hadde gitt ut romanen som Bergmans *Sommaren med Monika* var basert på, var Carlmar i forbindelse med Fogelström om en filmatisering. Fogelström skulle imidlertid velge Bergman i stedet for Carlmar.

Produksjonsstrategiene til Carlmar Film A/S var knyttet til budsjettkontroll, innspillingseffektivitet, økonomisk kontroll, sponing og produktplassering på den ene siden og evne til å utnytte populære idéer og samfunnsproblemer samtidig som selskapet tilpasset seg de drastiske endringene i det statlige støttesystemet på den andre siden. Kombinasjonen av disse elementene gjorde Carlmar Film A/S til et selskap som kunne produsere billigere enn andre norske filmprodusenter, og samtidig lage filmer med stor publikumsappell. Dessuten hadde Otto og Edith Carlmar også bevisste lanseringsstrategier for sine filmer.

LANSERINGSSTRATEGIER

Det var viktig for Otto og Edith Carlmar ikke bare å ha en strategi for produksjonen av en film, men også en strategi for lanseringen av filmene. Lanseringsstrategien var en integrert del av produksjonsstrategien, og det var kombinasjonen av disse to strategiene som gjorde at Carlmar Film A/S ble et så vellykket produksjonsselskap som unngikk den ublide skjebnen som rammet de aller fleste andre norske firmaer. Otto og Ediths selskap unngikk konkurs, klarte å tjene penger i en tid da de aller fleste norske produksjonsselskaper gikk i minus, og klarte å opprettholde en noenlunde kontinuerlig produksjon i en periode på ti år.

Ifølge Ingrid Kristin Dokka etablerte Carlmar Film en egen lanseringsstrategi i flere etapper med selskapets andre spillefilm *Skadeskutt* i 1951: «Gjennom dette bygget selskapet opp et forhold til sitt publikum som var basert på løfter om at noe spennende og viktig skulle komme» (Dokka, 2000, s. 36).

Skadeskutt tok opp temaer som barnløshet og psykiske lidelser, og i filmens programblad, som var reklame først og fremst rettet mot kinoeierne, kunne man ikke bare finne en appell fra Otto Carlmar, men også fra to overleger i psykiatri. Dagen før filmen hadde premiere holdt en tredje overlege, Jon Leikvam, et innlegg i radio om betydningen av riktig behandling av pasienter med referanser til *Skadeskutt*. Innlegget ble senere også trykket i tidsskriftet Kulturfilmen (Dokka, 2000, s. 37, 112).

Første steg i lanseringen var å utnytte andre media for å skape blest om premieren og samtidig peke på hvordan filmenes historier var viktige for alle mennesker, og ikke var rettet mot en liten gruppe spesielt interesserte. Samtidig bygget Carlmar Film opp forventninger både om den kommende filmen, som alle måtte se, og annonserte for den neste filmen de skulle produsere. Publikum ville ha hørt om en Carlmar Film lenge før man hadde hørt om andre filmer av norske produsenter.

Sist, men ikke minst viktig var det faktum at Carlmar Film alltid forsøkte å være første norske film med en høstpremiere. Under sommermånedene hadde ingen norske filmer premiere på denne tiden, men august var alltid en god kinomåned, og å bli første norske film ut i august var selskapets mål. På denne måten kunne de utnytte et spesielt øyeblikk da norsk film var spesielt ettertraktet, i en tid da norske filmer var enda mer populære enn i dag.

På denne måten bygget Otto og Edith Carlmar opp interesse for filmen på forhånd, og sikret seg beste visningstidspunkt, for å få maksimal oppmerksomhet også i andre media som radio, aviser og tidsskrifter. Lanseringsstrategien var en del av produksjonsstrategien og sørget for at en Carlmar Film ble en hendelse som alle *måtte* få med seg.

KORTVARIG SUKSESSHISTORIE

I et intervju i *Filmen og vi* fra 1953 summerte Otto Carlmar opp sin produksjonspolitik: «Jeg har tre 'ikker' jeg lever etter: Ikke lage kostymedramaer. Ikke ta eksteriører utenfor Oslo. Ikke lage film om bønder og fiskere.» Dette kan minne om den veiledning som Ole Olsen, grunnleggeren av storselskapet Nordisk Film, utarbeidet på 1910-tallet, som en rettesnor for sine manuskriptforfattere: «Handlingen skal foregå i nutiden og spilles blant det gode selskab. Stykker, der spilles blant småkårsfolk og bønder antages ikke. Ridderstykker, historiske stykker og nationale stykker heller ikke» (Malmkjær, 1997, s. 186).

Det kan synes som om grunnene til å spille inn filmer i nåtiden og i borgerlige miljøer var de samme for Otto Carlmar som for Ole Olsen: strategier for å begrense budsjettet og holde utgiftene nede. Olsen produserte imidlertid stumfilm, og ved å lage vage internasjonale filmer kunne man gjennom å bytte ut filmenes mellomtekster skifte sted der handlingen foregikk. Filmene skulle kunne utspille seg nesten hvor som helst i den vestlige verden og dermed være lettere å eksportere til mange land. For Otto Carlmar var det økonomiske avgjørende på en enda mer direkte måte.

Filmbransjen holdt til i Oslo på denne tiden, så ved å spille inn en film i eller rett utenfor byen slapp man diett- og reiseutgifter. Foregikk filmens handling i nåtiden, var eksteriørene så å si allerede laget, og det var bare når man beveget seg innendørs at man trengte å bygge opp et miljø i studio. Og filmer om bønder og fiskere krevde ikke bare større budsjett med større sjanser for at noe uforutsigelig skulle opptre som fikk konsekvenser for budsjett-

tet, men det var ikke lenger så populært som det engang hadde vært. Otto Carlmars tre «ikker» er dermed på mange måter selve inngangen til selskapets produksjonspolitik og produksjonsstrategi.

Selskapet var uvanlig i den forstand at det bare satset på spillefilm, og ikke produserte kortfilm og reklamefilm, men var likevel det mest vellykkede i 1950-årene. Selskapet unnagikk konkurs eller tap, som ellers var det mest vanlige i bransjen, men gikk i stedet med overskudd. Dermed klarte Otto og Edith Carlmar kunststykket som private filmprodusenter å lage ni spillefilmer på ti år. Denne artikkelen har diskutert hvilke produksjons- og lanseringsstrategier som gjorde dette kunststykket mulig. Spesielt omfanget av sponning og produkt plassering er uvanlig i norsk film på denne tiden og viser hvordan Edith og Otto Carlmar også viste vei for moderne norsk film.

REFERANSER

- Anonym (1953). «Otto», *Filmen og vi*, 11. Upaginert klipp i Nasjonalbibliotekets arkiv.
- Boe Astrup, Christian (1984). *Statens engasjement i norsk spillefilmproduksjon 1945–1955*. Hovedoppgave i historie. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Dokka, Ingrid Kristin (2000). *Jeg ser alt i bilder: Filmregissøren Edith Carlmar*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Engelstad, Audun (2006). *Losing Streak Stories: Mapping Norwegian Film Noir*. Dr.art.-avhandling. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Evensmo, Sigurd (1967). *Det store tivoli*. Oslo: Gyldendal.
- Hartenstein, Tilman (2001). *Det usynlige teatret: Radioteatrets historie 1926–2001*. Oslo: NRK.
- Iversen, Gunnar (1992). *Framtidsdrøm og filmlek: Erik Løchens filmproduksjon og filmestetikk*. Doktoravhandling i filmvitenskap. Stockholm: Stockholms Universitet.
- Iversen, Gunnar (2011). *Norsk filmhistorie – Spillefilmen 1911–2011*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, Gunnar (2013). Fra kontroll til næringsutvikling – en introduksjon til norsk filmpolitikk 1913–2013. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 16(1), 9–24.
- Iversen, Gunnar (2016). Norsk film begravet under Monolitten? – Norsk filmproduksjon og statens filmpolitikk. I Eva Bakøy et al.: *Bak kamera – Norsk film og TV i et produksjonsperspektiv*. Vallset: Oplandske Bokforlag; 65–75.
- Malmkjær, Poul (1997). *Gøgler og Generaldirektør: Ole Olsen, grundleggeren af Nordisk Film*. København: Gyldendal.