

Regional digital filmproduksjon

Masteroppgave i medier, kommunikasjon og informasjonsteknologi

Petter Aspdal Hansen

Vår 2011

Fem vanlige og en ny

Takk Gunnar Iversen som har veiledet meg gjennom prosessen. Takk til René Stavnes som har lest utallige sider korrektur. Takk til familien min og venner som har støttet meg gjennom fem år med film og media og sånt. Takk til alle de som har produsert film med meg og farget en akademisk hverdag. Takk til alle informantene og de dyktige i Trøndelag som jobber for å bygge en bransje som lager historier i levende bilder.

Om det eneste du har er en hammer, ser hele verden ut som spiker.

Trondheim 5.juni.2011

Petter Aspdal Hansen

Petter A Hansen

Innholdsfortegnelse

Figurer og tabeller:	6
Innledning	7
1. Metode	11
Informanter	11
Skriftlige kilder	14
2. Fra gårdsdrift til digital filmproduksjon	17
Offentlig engasjement	17
Trøndersk filmproduksjon	19
Produksjonsselskapene	19
3. "Kan ikke tenke en annen verden enn den digitale"	23
Digitalisering av internasjonal filmproduksjon	23
Digitalisering av norsk filmproduksjon	25
Analog teknikk fremmedgjort	26
Kompetanse om digital teknikk	27
Behov for ny kunnskap	31
4. "Kan det bli skarpere enn dette?"	35
Rolledefinering i endring	35
Digital teknikk i bruk	37
Ny opptaksteknikk, samme fortellerteknikk	41
Økonomiske insentiver	44
Endring av roller i filmproduksjonen	46
5. "Det ser kult ut, men hva så?"	49
Demokratisering av filmen	49
Bedre bildekvalitet	53
Distansering fra virkeligheten	54
6. Konklusjon	59
Konfliktdimensjoner	59
Medieteknologisk utvikling	60
Videre forskning	64
Litteraturliste	65
Filmer	70
Appendiks 1 - Intervjuguide	71
Appendiks 2 - Filmer tildelt produksjonstilskudd	73
Appendiks 3 - Fullførte filmer i MidtNorge	79

Figurer og tabeller:

<i>Tabell 1.1 Informanter Navn, roller og institusjonell tilhørighet</i>	12
<i>Tabell 2.1 Utvikling Midtnorsk Filmsenter.....</i>	18
<i>Figur 3.1 Oversikt over digitalisering av verdikjeden</i>	24
<i>Tabell 3.1 Eksempler på nettsteder informantene bruker til å oppdatere seg.....</i>	32

Innledning

Siden brødrene Lumière viste de første levende bildene på slutten av det 19. århundre, har film vært synonymt med det analoge opptaksformatet. Først nå, et århundre senere, blir den analoge teknikken utfordret av digital teknikk.

Digitaliseringen av filmproduksjon er en prosess hvor analog teknikk byttes ut med digital. Steg for steg har digital teknikk for filmproduksjon nådd et nivå hvor produsentene har valgt å bruke den fremfor analog. Dette har skjedd gradvis i de ulike produksjonsleddene; opptak, postproduksjon og distribusjon (Nordås, 2006; 54). Til tross for at bransjebatten i Norge viser at de etablerte filmskaperne har motforestillinger mot det digitale eller finner trygghet i det kjente (Faldalen 2006, Rosenlund 2011), tar digital teknikk mer og mer over for det analoge i den norske produksjonen.

Hvordan fortøner dette seg i de nye filmmiljøene som har oppstått? Det siste tiåret har det skjedd en økende filmproduksjon utenfor Oslo. I regionene har unge, ivrige filmarbeidere satt i gang produksjon av kortfilm, dokumentar, oppdragsfilm og til en viss grad spillefilm. Dette gjelder også for trøndersk filmbransje, som har vokst opp i løpet av de siste 5 årene. Digital teknikk ligger i bunn når mange av de nye tar til filmlerretet i Norges regioner.

Problemstillingen i denne oppgaven er derfor *hva betyr digital teknikk for den regional filmproduksjon?*

Da jeg startet arbeidet ønsket jeg å se nærmere på prosessen fra analog til digital i et regionalt perspektiv. Imidlertid oppdaget jeg at det trønderske miljøet ikke har gått fra analog til digital, men har startet med digital teknikk i en stadig endring. Likevel har det i filmbransjen skjedd en endring fra analoge til digital verktøy. Den analoge filmens begrensninger og fordeler har vært en del av rammebetingelsene for hvordan film produseres, og det estetiske uttrykket og innholdet i filmen. Prosessen fra det analoge til det digitale betyr ikke bare et skifte av verktøy, men en endring av rammene, og legger føringer for filmproduksjonen.

Med utgangspunkt i trønderske filmarbeidere ønsker jeg å kartlegge hvordan digital teknikk endrer filmproduksjon. Produksjonsperspektivet er interessant fordi den unge, trønderske

bransjen ikke har hatt en innarbeidet analog infrastruktur, men har startet rett på det digitale verktøy. Mange har startet med videoproduksjon og dokumentasjon. Det gjør at de, uten gamle antakelser kan reflektere rundt den nye teknikken, og gir muligheter til å skissere opp hvordan filmproduksjon med digitale verktøy foregår. Jeg vil derfor se på hvordan digital teknik har fått feste i regionen. Endrer det måten filmproduksjon organiseres og produseres på? Hvilket potensiale har digital teknik til å endre innholdet i film?

Denne oppgaven handler om teknikken i produksjonsprosessen. Jeg vil ikke ta for meg hvordan digitaliseringen av filmproduksjon åpner for nye, alternative innholdsformer eller andre visningsplattformer. Jeg vil heller ikke ta for meg hvordan publikum eller andre aktører reflekterer rundt teknikken.

For å nyansere vil jeg skille mellom prosessen hvor digital produksjonsteknikk erstattes av analog, og hvordan endringen av teknikken virker inn på filmmediet. Det gjør at jeg kan skille mellom historieformatet "film", og det tekniske opptaks- og avspillingsformatet "film". Med historieformatet film, viser jeg til den gjengse beskrivelsen på medietypen som forteller historier gjennom levende bilder. Til tross for at historieformatet film blir utfordret av nye former for levende bilder, som nettvideoer og hjemmevideoopptak, henviser begrepet "film" gjerne til spillefilmformatet som er en lineær fortelling på rundt 90 minutter.

Opptaks- og distribusjonsformatet film, er det tekniske lagringsmediet som muliggjør lagring av informasjon om levende bilder og lyd. Med analog teknik blir bildene lagret gjennom en kjemisk reaksjon mellom lys og materialet. Dette er i motsetning til digital lagring av bilder, hvor levende bilder blir representert med binære tall. Denne oppgaven handler ikke nærgående om de tekniske aspektene ved digital teknik. Andre har skrevet gode redegjørelser om digital opptaksteknikk, digital kino, digital postproduksjon og digital bildekomprimering (Nordås 2006, Swartz 2005, Kennel 2007, Høier 2009).

Først og fremst må jeg avklare begrepet regional filmproduksjon. Rambøll Management utformet på oppdrag fra Kulturdepartementet en rapport om rammevilkårene til norsk filmbransje som dannet grunnlaget for filmmeldingen i 2007 (St.meld. nr.22 2006-2007). Den definerer ikke regional film eksplisitt, men skisserer opp regionale satsninger som filmsatsninger gjort utenfor Oslo (Rambøll Management 2005: 78). Dette er fire regionale

miljøer utenfor Oslo; Stavanger, Bergen, Tromsø og Lillehammer (ibid). Filmmeldingen fra 2007 understreker dette og knytter regional filmproduksjon opp til de statlige satsningsområdene utenfor Oslo (St.meld. nr. 22 2006-2007). Imidlertid synes jeg det er unyansert å definere alt produsert utenfor Oslo som regional filmproduksjon. I sin masteroppgave legger Silje Utkilen vekt på at regional film, er all film som er institusjonalisert gjennom filmsentrene utenfor Oslo (Utkilen 1997). Imidlertid blir ikke alle økonomiske midler til film kanalisert gjennom disse sentrene. Det neglisjerer også i praksis regionene uten filmsenter. Jeg vil derfor ta utgangspunkt i Carina Øklands definisjon av regional filmproduksjon. Hun baserer seg på kriteriene innspillingssted og økonomisk forankring (Økland 2006: 4). Innspillingssted er hvor den mest vesentlige delen av filmer er spilt inn. Med økonomisk forankring betyr det at produksjonsselskapet skal ha forretningsadresse og økonomisk tilknytning til regionen. Filmen *Nord* (Langlo 2009), er delvis spilt inn i Trøndelag av et Oslobasert produksjonsselskap. Det er derfor en regionalt produsert film, ikke en regional filmproduksjon, til tross for at det er utflyttede trøndere i nøkkelrollene. Likevel mener jeg det blir en riktig avgrensning både med utgangspunkt i Kulturdepartementets satsninger på regional film og med tanke på produksjonene i regionen.

Begrepene teknikk og teknologi brukes ofte om hverandre og trenger en nærmere avklaring. Teknologi viser til kunnskapen om redskaper for bearbeidelse av produkter, mens teknikk betegner de konkrete redskapene og metodene slik vi finner dem på for eksempel arbeidsplasser (Sørensen 1987). Hvor det er spesielt interessant har jeg skilt mellom opptaksteknikk som kamera eller lydopptaksutstyr, og postproduksjonsteknikk som klippeprogramvare eller monitorer. I tilfeller hvor informanter har vært litt inkonsekvente i denne bruken, har jeg tillatt meg å tolke dem i henhold til mine definisjoner.

Videre har jeg valgt å bruke begrepet filmarbeider om de personene som står bak en film. Begrepet skiller ikke mellom produsent og lyddesigner, noe som er nyttig fordi det ikke alltid er et tydelig skille mellom rollene. Det er også nyttig som en samlebetegnelse på medvirkende i en filmproduksjon. I tilfeller hvor det er mulig, og interessant, har jeg spesifisert rollen.

Denne oppgaven starter i kapittel 2 med en feltbeskrivelse av den trønderske filmproduksjonen. Der beskriver jeg det offentlige engasjementet, hva som produseres og hvem som produserer. Videre vil jeg i kapittel 3 gå nærmere inn på hvordan bransjen har tatt

i bruk digital teknikk og hvordan den stadige endringen av teknikk krever ny kompetanse. I kapittel 4 går jeg gjennom den konkrete teknikken som er i bruk og ser på hvilke praktiske konsekvenser dette har for prosessene i filmproduksjonen. I kapittel 5 ser jeg nærmere på hvordan digitale verktøy kan påvirke innholdet i filmene. Til slutt oppsummerer jeg ved å sette opp en rekke konfliktdimensjoner og setter dette i sammenheng med en medieteknologisk utvikling.

1. Metode

Mye av medieforskningen etter 1980 har tatt for seg publikum og medieinnhold, fremfor produksjonsprosessene og teknologi. Mitt utgangspunkt for arbeidet var en interesse for digitaliseringen av filmproduksjon og filmproduksjon i Trøndelag. Til en viss grad lagde jeg hypoteser utfra resultatene i doktoravhandlingen til Frode Nordås, som er grunnlaget for intervjuguiden. Til tross for dette er undersøkelsen først og fremst en induktiv undersøkelse med Grounded Theory som utgangspunkt. Grounded Theory er et rammeverk for forskning der forskeren ikke tar utgangspunkt i å prøve teorier, men lar empirien styre prosessen frem mot de svar som finnes i datamaterialet. Dette skjer gjennom en systematisk tilnærming til innsamling og analyse av kvalitative data (Glaser og Strauss 1967). Et viktig poeng med denne fremgangsmåten er at dette er forskning som springer ut fra empirien og virkeligheten, i stedet for at forskeren tar med seg egne hypoteser inn i forskningen (Dey 2007). Jeg har valgt denne tilnærmingen for å kunne la arbeidet ta utgangspunkt i empirien, uten å danne meg konkrete hypoteser i forkant.

Informanter

Hovedempirien min er intervjuer med filmarbeidere. Jeg vil studere subjektive holdninger, meninger og erfaringer. Basert på et fenomenologisk perspektiv er kvalitative dybdeintervjuer en metode som gir forskeren mulighet til å forstå informantenes opplevelser, basert på informantenes egne refleksjoner om dette (Kvale 1997). Dette gjør det til en egnet metode til min problemstilling.

Siden jeg er interessert i det regionale, har jeg begrenset utvalget til filmarbeidere i Trøndelag. Videre har utvalgsriteriene for de kvalitative intervjuene vært å finne en bredde i fagområder. I andre beskrivelser av digitaliseringen av filmproduksjon har fotografer og postproduksjonsarbeidere fått størst fokus, siden de forholder seg direkte til den digitale teknikken (Nordås 2006, Willis 2005, Swartz 2005). Imidlertid vil jeg også intervju manusforfattere og produsenter for å få andre perspektiver på prosessen.

Totalt har jeg gjort 10 kvalitative intervjuer med filmproduksjonsarbeidere i Trondheim. I tillegg til dette har jeg gjort intervjuer med konstituert daglig leder i Midtnorsk Filmsenter og Frode Nordås.

Øystein Moe	Fotograf	Helmet AS
Jøran Wærdahl	Produsent	Klipp og Lim Media AS
Anders Teigen	Klipper	Giljotin AS
Ola Haldor Voll	Colorist	Hoveng Media
Leo Valen	Digital Mastring	Leo Valen
Dag Hoel	Produsent	Faction Film AS
Jørgen Meyer	Postproduksjon Lyd	Ambolt Audio Røstad
Bård Ivar Engelsås	Regi	Bård Ivar Engelsås Media
Magnus Skatvold	Produsent/Fotograf	Spætt Media
Christian Falch	Produsent/Fotograf	Gammaglimt Videoproduksjon AS
Frode Nesbø Nordås	Akademiker og filmskaper	Høgskolen i Oslo
Yrja Flem-Waage	Daglig leder	Midtnorsk Filmsenter AS

Jeg har gjort et strategisk utvalg for å finne personer som faller innenfor min definisjon av regional filmproduksjon. Jeg har valgt selskap og personer som har jobbet med filmproduksjoner støttet av Midtnorsk Filmsenter, som har gjort seg bemerket gjennom media eller på kortfilmfestivaler det siste året. Eskil Røkke ved Mid Nordic Film Commission har kommet med innspill til utvalget. Siden filmproduksjonen i Trøndelag ikke produserer spillefilm, omfatter denne oppgaven først og fremst erfaringer fra kortfilm, dokumentar- og oppdragsfilm.

Intervjuene er gjort i løpet av februar og mars 2011. Det har blitt gjennomført i informantenes hjem eller på kontoret til intervjuobjektene. Tre av informantene ble intervjuet på mitt kontor. Intervjuene med Yrja Flem-Waage fra Midt-Norsk Filmsenter og Dag Hoel i Faction Film er gjort per telefon. Telefonintervjuene ble langt kortere og mer formelle. Dette sammen med at jeg mistet muligheten til å tolke kroppsspråk gjorde det ikke ideelt, men det var et nødvendig kompromiss for å få gjennomført intervjuene. Alle intervjuene var mellom 40 minutter og 80 minutter, og ble tatt opp med diktafon.

Jeg gjennomførte semi-strukturerte intervjuer med utgangspunkt i en intervjuguide (se appendiks 1). Spørsmålene i intervjuguiden ble delt opp i fem. Første del handlet om informantens faglige bakgrunn og definering av egen rolle. Videre handlet den om informantens forhold til digital opptaksteknikk, altså utstyr som brukes til registrering av bilde og lyd. Tredje del handlet om informantens forhold til digital postproduksjonsteknikk. Fjerde del handlet om informantenes forhold til digital distribusjon av film. Siste del handlet om informantens forhold til trøndersk filmbransje. Siden jeg på forhånd visste at en del av informantene ikke hadde noen erfaring med analog teknikk, la jeg hovedsakelig opp til komparasjoner med TV/flerkamera-teknikk, fremfor sammenligninger med mediert erfaring med det analoge formatet.

Etter de første intervjuene dannet jeg meg hypoteser som bidro til at jeg utvidet intervjuguiden til å inneholde flere konkrete spørsmål. Et eksempel på dette er bruken av begrepene offline og online, som har blitt mindre aktuelle rollebeskrivelser som følge av teknologisk utvikling.

I intervjuet med leder i Midtnorsk Filmsenter modifiserte jeg spørsmålene slik at jeg kunne finne ut hvorvidt de lager rammer som er interessante for digitalisering av produksjonen, og hvordan de, med mye kontakt med den trønderske bransjen, vurderer situasjonen.

Alle intervjuene ble tatt opp (også telefonintervjuene) og transkribert slik at sitatene skulle bli korrekte. I samråd med informantene har jeg valgt å ikke anonymisere dem. For å systematisere de over 130 sidene med transkripsjoner har jeg kodet dem med dataprogrammet Hyper Research. Jeg brukte 13 ulike koder med utgangspunkt i ulike subjektposisjoner og konfliktdimensjoner. Ut fra dette har programmet generert rapporter slik at jeg lettere kan gjøre sammenligninger mellom informantene i analysearbeidet. Videre lagde jeg tankekart med interessante utsagn og momenter som jeg begynte å trekke linjer mellom. Ut fra dette måtte jeg systematisere funnene tematisk i kapitler og gjøre prioriteringer på hva jeg skulle bruke plass på. Kapitlene resonerer frem argumenter som bygger på tidligere funn fra andre studier og mine tidligere kapitler.

Skriftlige kilder

Grunnlaget for feltbeskrivelsen av trøndersk filmproduksjon er først og fremst en fortolkning av publiserte, offentlige dokumenter som stortingsmeldinger, offentlig utredninger, årsmeldinger osv. I tillegg til dette har jeg fått tilgang til strategidokumenter fra Midtnorsk Filmsenter. Jeg har også laget en liste over alle trønderske filmer som har fått tilskudd fra Midtnorsk Filmsenter og Midtnorsk Filmfond, samt en liste over filmer som er fullført med støtte fra disse (se appendiks). Listene er basert på årsmeldinger fra filmsenteret og filmfondet. Imidlertid ble det i 2007 ikke lagd noen årsmelding. Jeg har derfor måttet oppsøke de tidligere daglige lederne i organisasjonene som har komplementert listen fra dette året. Uten informasjon om filmer støttet av NFI, og uavhengige filmer, er det ikke en fullstendig liste over filmproduksjoner i Trøndelag, men et grunnlag jeg bruker for å beskrive bransjen. Listen over fullførte filmer er supplert med trønderske filmer som er vist på Minimalen Kortfilmfestival i perioden 2006 – 2011. Feltbeskrivelsen omhandler først og fremst perioden 2006 – 2011, siden de skriftlige kildene mine i stor grad er fra filmsenteret etablert i 2006.

Digital filmproduksjon er et relativt nytt fenomen. Det er skrevet relativt få akademiske tekster om hva den nye teknikken betyr for filmproduksjon og filmmediet. I valget mellom veldig oppdaterte Internettkilder og skriftlige publiserte tekster, har jeg i den grad det har vært mulig valgt det siste. Et eksempel på slike kilder er håndbøker til praktikanter, skrevet av pionerene fra utviklingen av digital kino. En gjennomgående kilde er Frode Nordås, som har skrevet en doktoravhandling om digitaliseringen av filmproduksjon (2006). Flere steder tar jeg utgangspunkt i hans konklusjoner og setter det i perspektiv av min oppgave. Jeg har også intervjuet Nordås for å supplere min tolkning av hans arbeid.

For finne bakgrunnsmateriale og som en inngang til den offentlige debatten har jeg lest bransjeblad som *Rushprint*, *Audiovisuelle medier*, *AV-Teknikk* med flere. Jeg har også vært deltaker på seminarer, filmfestivaler og andre arenaer hvor trøndersk filmbransje har møttes.

Parallelt med arbeidet med masteroppgaven, har jeg vært en del av det trønderske filmmiljøet. Jeg har produsert en kortfilm og to reklamefilmer. Jeg har også vært en del av et kontorfellesskap som jobbet aktivt for å etablere fasiliteter for digital postproduksjon i Trondheim, og jeg er deltaker i ”Trondheim postproduksjonsforum”. Jeg har også vært

prosjektleder for det EU-støttede prosjektet ”Digital Kino på lavt budsjett”, som har gitt meg muligheter til å teste ut ny digital teknikk, som digital kino og digitaltopptaksutstyr. Dette betyr at jeg har kjennskap til, og har hatt uformelle diskusjoner med flere av informantene før arbeidet med oppgaven, noe som reflekteres gjennom intervjuene. Flere vil påstå at forskerens engasjement til temaet kan representere både støy og en ressurs (Tjora 2009, Ringdal 2007). På den ene siden gir det tilgang, innsikt og kjennskap jeg ellers ikke ville hatt. På den andre siden tar forskeren med seg mange av konvensjonene fra den nåværende situasjonen og det kan begrense muligheten til å tenke innovativt (Thagaard 2003:178). Gjennom hele analysen har jeg anvendt et skille mellom det informantene sier og det jeg har tolket videre av det. Med Grounded Theory som utgangspunkt har jeg også gått tilbake til empirien hvor jeg har vært usikker på elementer. Jeg konkluderer med at mitt engasjement som utøvende i miljøet har åpnet flere dører for oppgaven, enn en eventuelt økt mulighet til å tenke innovativt kunne tilføyet.

Når en tenker på validitet i forhold til kvalitativ forskning menes gjerne hvorvidt forskningen finner svar på de spørsmål som stilles (Tjora 2009). Den opprinnelige problemstillingen tok utgangspunkt i at jeg ønsket å se nærmere på digitaliseringen av regional filmproduksjon. Imidlertid har trøndersk filmproduksjon aldri vært hel-analog. Jeg har derfor justert problemstillingen bort fra prosessen fra analog til digital. Likevel bruker jeg denne prosessen for å sette trøndersk filmproduksjon i perspektiv gjennom oppgaven. Dette er ingen fullstendig beskrivelse av trøndersk filmbransje eller digital teknikk, men avdekker noen sammenhenger og tendenser som er med å beskrive forholdet mellom digital teknikk og medieproduksjon. Dette oppsummerer jeg i konfliktdimensjoner som beskriver muligheter og begrensninger med digital teknikk i filmproduksjon.

Mens kvantitativ forskning anvender statistiske metoder for å regne ut generaliserbarhet, er det i kvalitativ forskning litt mer komplekst, og det finnes flere måter å vurdere generaliserbarheten på (Tjora 2009:129). Kvalitativ forskning ønsker å finne viktige, interessante perspektiver og opplysninger knyttet til en viss kontekst. Kvalitative undersøkelser er basert på for få informanter til å tilfredsstille statistisk overførbarhet i motsetning til kvantitativ forskning som kan ta for seg en generaliserbar del av populasjonen, som i dette tilfellet er filmarbeidere i Trøndelag. Både teknikken og miljøet som oppgaven prøver å beskrive er i stor endring. Mine konklusjoner kan ikke ukritisk brukes i andre

kontekster, men er en beskrivelse av trøndersk filmbransje og bruk av digital teknikk. Dette kan være konseptuelt generaliserbart i lignende kontekster. Et eksempel på slike kontekster kan være digitaliseringen av filmproduksjon i andre regioner i Norge, eller bruk av digital teknikk for andre typer medieproduksjon (Tjora 2009).

2. Fra gårdsdrift til digital filmproduksjon

I dette kapitlet vil jeg si litt om hvilke rammebetingelser trøndersk filmproduksjon har, hva som produseres, og hvem som produserer film i regionen. Avslutningsvis vil jeg redegjøre for filmarbeidernes egne betraktninger om bransjen. Argumentene her er delvis bygd opp av analyser av offentlige dokumenter og fra intervjuene med filmarbeiderne. Jeg vil starte med hvordan den fylkeskommunale satsningen på film har bidratt med rammebetingelser for finansiering av filmproduksjon i regionen.

Offentlig engasjement

Siden 2. verdenskrig har det stort sett vært en tverrpolitisk forståelse for at filmproduksjon i Norge er avhengig av offentlige støtteordninger. Sammen med en politisk enighet om at filmproduksjon er et viktig bidrag til den nasjonale kulturelle identiteten, har det gitt grunnlaget for å opprettholde statlige bevilgninger til filmproduksjon (Wærp 1994: 4). Så godt som ingen filmer kunne blitt produsert uten statlig støtte i form av tilskudd i forkant eller etterhåndsstøtte basert på solgte kinobilletter. Dette gjør at tilskuddsordningene er premissleverandører for hvilke filmer som blir produsert og hvordan filmbransjen utvikles.

Regionale filmtiltak er en del av regjeringens filmsatsing og er nedfelt i Kulturløftet. Lokalt engasjement har drevet frem nye møtesteder som filmsentre, filmstudio og filmfond, som har fått støtte over statsbudsjettet eller fra Kulturdepartementet (St.meld. nr. 22 2006-2007).

Dette gjelder også for Trøndelag. Som en del av Nord- og Sør-Trøndelag Fylkeskommune og Trondheim kommune sin kulturpolitiske satsning på filmproduksjon, ble Midtnorsk Filmsenter etablert i 2005 og Midtnorsk Filmfond i 2006. Det vedtektsfestede formålet er at Midtnorsk Filmsenter skal bidra til en faglig kompetent og levedyktig utvikling av filmmiljøet i Midt-Norge. De skal også arbeide for å styrke interessen og kunnskapen om filmmediet, samt virksomhet i tilknytning til dette. Dette gjør de gjennom finansiering, kompetanseutvikling, rådgivning, nettverksbygging og bransjeutvikling. De får støtte fra eierne samt Kulturdepartementet.

Midtnorsk Filmfond har som formål å videreutvikle det audiovisuelle produksjonsmiljøet i regionen, med særlig vekt på langfilm og fjernsynsserier. Dette gjør de hovedsakelig gjennom å tilby finansieringsordninger og støtte til utvikling av film, fjernsynsserier, dataspill og lignende audiovisuelle uttrykk, og legge aktivt til rette for slike produksjoner i regionen.

Litt enkelt er skillet mellom filmsenteret og filmfondet at førstnevnte arbeider med kortfilm og dokumentar, mens filmfondet jobber for å øke produksjon av TV-serier og spillefilm. Tall viser at filmsenteret og filmfondet har delt ut 20,9 millioner til konkrete filmprosjekter i regionen siden starten og frem til 2011. Dette gjør de til en viktig finansieringskilde for trøndersk filmbransje.

Tabell 2.1 Utvikling Midtnorsk Filmsenter. Tall i tusen kroner

Årstall	2005	2006	2007	2008	2009	2010	Estimert 2011
Støtte fra Kulturdepartementet	750	1520	1540	2500	4000	4815	4800
Antall søknader	10	40	50	66	81	79	90
Antall tildelinger	8	26	27	24	28	34	30
Tildelte midler (i tusen kr)	N/A	1505	1540	3335	3965	5122	

Tabellen viser tall fra Midtnorsk Filmsenter, som betyr at søknadene gjelder bare kortfilmer og dokumentarfilmer. Tallet inkluderer ikke midler brukt til bransjefremmende tiltak, tilskudd til interaktive produksjoner eller andre aktiviteter.

Organisasjonene har en sterk tilknytning til hverandre med felles styre, kontorer og eiere. I motsetning til for eksempel den svenske "Film i Väst", som støtter bransjen ved å tilgjengeliggjøre produksjonsutstyr, eller den gamle modellen til Nordnorsk Filmsenter hvor de spilte en rolle som produsent, legger satsningen opp til at eksterne produsenter søker etter midler til et konkret prosjekt. Prosjektene kunstneriske potensial vurderes av en konsulent som, sammen med en vurdering av gjennomføringsevnen gjort av administrasjonen, legger frem en innstilling med hensyn til tildeling, overfor styret.

Midtnorsk Filmsenter har ingen krav til opptaks- eller distribusjonsformat, men informasjon om dette skal inngå i produksjonssøknaden. Det betyr at organisasjonen ikke gir føringer om å

velge analogt eller digitalt opptaks- og distribusjonsformat. Tildelingene skjer altså først og fremst på grunnlag av en vurdering av gjennomføringsevnen og det kreative potensialet.

Trøndersk filmproduksjon

Til tross for at Midtnorsk Filmfond har bidratt med utvikling- produksjonstilskudd til 29 spillefilmprosjekter, er det enda ikke gjennomført noen regionale spillefilmproduksjoner i Trøndelag. Det har imidlertid blitt gjennomført flere regionalt produserte filmproduksjoner i regionen og 3 regionale TV-serier. Det er også et yrende produksjonsmiljø innen dokumentar, kortfilm og oppdragsfilm.

Trønderske kortfilmer og dokumentarer har fått internasjonale priser og anerkjennelse (Midtnorsk Filmsenter 2007, 2009, 2010, 2011). Midtnorsk Filmsenter har vært med å produsere 24 kortfilmer og 21 dokumentarer. I tillegg til dette har det blitt vist 15 andre “independent-kortfilmer” på Minimalen Kortfilmfestival som er oppgitt produsert i Trøndelag i perioden 2006 - 2011.

Det produseres også en stor mengde oppdragsfilm. Produksjonsselskapene selv markedsfører det som kinofilm, reklamefilm, oppdragsfilm eller informasjonsfilm i sin eksternekommunikasjon, men jeg benytter her samlebetegnelsen oppdragsfilm. Dette er ofte kreativt utfordrende og bidrar til kontinuitet og grobunn i den regionale filmproduksjonen. Kinoreklamedistributøren CAPA Kinoreklame opplyser at de har vist 53 reklamefilmer produsert i Trøndelag i 2010 og 2009, samt at informantene opplyser at oppdragsfilm utgjør en stor del av arbeidsmengden deres.

Produksjonsselskapene

Ifølge Brønnøysundregistret er det registrert 284 selskaper i Midt-Norge som selv har oppgitt å jobbe innen NACE-bransjen “Produksjon av film, video og fjernsynsprogrammer”¹. 186 av disse holder til i Trondheim. Likevel omfatter ikke dette for eksempel “Klipp og Lim” som har produsert flere kortfilmer støttet av Midtnorsk Filmsenter, som er registrert i bransjen

¹Hentet fra Proff.no 15.03.11

“Reklamebyråer”. Det er likevel med rimelighet grunn til å tro at antallet aktive selskaper som produserer film i Trondheim er lavere. Av de 64 produksjonsselskapene som har fått støtte fra Midtnorsk Filmsenter og Midtnorsk Filmfond, er det 36 som har mottatt støtte eller produsert kortfilm de siste to årene. 29 av disse er små enkeltmannsforetak eller har mellom null og fem ansatte. Satt i perspektiv var det før etableringen av Midtnorsk Filmsenter 25 registrerte bedrifter som jobbet med filmproduksjon i Trøndelag, hvor halvparten holdt til i Trondheim (Larsen 2005) Altså består den relativt nye bransjen i Trøndelag i stor grad av enmanns-bedrifter med en ivrig produsent bak.

Mid Nordic Film Commission og Midtnorsk Filmsenter har lagd en database over filmarbeidere i Trøndelag hvor det er registrert 140 trønderske filmarbeidere. Imidlertid er det ingen krav for å registrere seg i databasen, som også omfatter studenter og filmarbeidere bosatt andre steder i landet. Også her er det grunn til å tro at antallet aktive filmarbeidere er lavere. I tildelingene fra Midtnorske Filmsenter er det 73 ulike produsenter som har fått tildelt støtte, men de 12 produsentene som har mottatt mest, har fått 51 % av de totale tildelte midlene. I de fullførte filmene er det 41 ulike regissører.

Informantene selv tegner et bilde av en ny bransje som har vokst siden den regionale satsningen på film startet:

Man merker jo at det er et stort engasjement for å få til noe. De siste tre årene har det jo skjedd mer enn de siste 20 årene før. Det er jo sikkert litt for at man har det tekniske utstyret på plass, men det handler også om at folka begynner å komme på plass. Vi blir jo bedre for hver produksjon vi gjør og gjennomfører. Nå får vi bare satse på at pengene kommer etter hvert, og at vi får finansiert folka.

Jørgen Meyer

Meyer jobber i et mindre selskap som driver med opptak og postproduksjon av lyd. Han har vært med på mange av de store filmproduksjonene i regionen og viser her til hvordan filmarbeiderne gjør kollektive erfaringer som gjør at kompetansen heves, noe som understrekes av flere:

Vi har tidligere gjort deler av produksjonene våre i Oslo fordi vi ikke syntes at tilbudene har vært gode nok her... på alle områdene. I dag er det slik at vi får alle de tjenestene vi trenger i Midt-Norge. Det er viktig å ha flere folk å spille på, og det synes jeg vi har nå.

Dag Hoel

Mange nye, dyktige filmarbeidere gjør at den erfarne dokumentarfilm-produsenten Dag Hoel ikke lenger trenger å hente filmarbeidere opp fra Oslo, ettersom kompetansen i Trøndelag begynner å bli tilfredsstillende.

De mange nye gjør også at det blir tett konkurranse om reklamemarkedet og støttekronene. Antallet søkere til Midtnorsk Filmsenter har økt raskere enn økningene i bevilgningene (se figur 2.1) og flere av de erfarne jeg har snakket med beskriver at det er en meget tett konkurranse, spesielt i bunnen av oppdragsfilmmarkedet hvor aspirerende tar oppdrag tilnærmet vederlagsfritt for å skaffe seg erfaring.

Et av målene for omleggingen av filmpolitikken i 2001, var en bransje i høyere grad konsolidert omkring færre, større virksomheter (Rambøll Management 2005:8). Imidlertid har denne utviklingen ikke skjedd på nasjonalt plan og heller ikke i Trøndelag (Rambøll Management 2005: 9):

I Trondheim sitter man liksom på hver sin haug da. Jeg er jo eksempel nummer 1. Jeg sitter jo på min lille haug med mine egne kunder og det er jævlig mange av meg. Som har sine egne hauger og ikke vil slå seg sammen. Man kunne lagd de fete internasjonale produksjonene i Trøndelag om tre av de største selskapene hadde slått seg sammen.

Magnus Skatvold

Sammen med andre nevner her Skatvold mangelen på handlekraftige produksjonsselskaper og samarbeid mellom aktørene. Flere av mine informanter mener dette fører til en sterk segmentering av bransjen og gjør samarbeid på tvers av bedriftene vanskelig.

I den offentlige satsningen er den trønderske filmsatsingen et geografisk begrenset område. De Trønderske filmarbeiderne kan ikke utvilsomt identifisere seg som en del av en trøndersk bransje:

Jeg føler meg som en del av bransjen fordi jeg begynte å etablere meg den gangen filmsenteret kom. Det ble avgjørende for at jeg kunne holde på med det jeg gjør. Men, jeg føler jo ikke at det hele fremstår som så samlet. Filmsenteret er heller ikke er avgjørende for det jeg gjør. At jeg ville drive med film, var noe jeg bestemte meg for lenge før senteret ble etablert.

Bård Ivar Engelsås

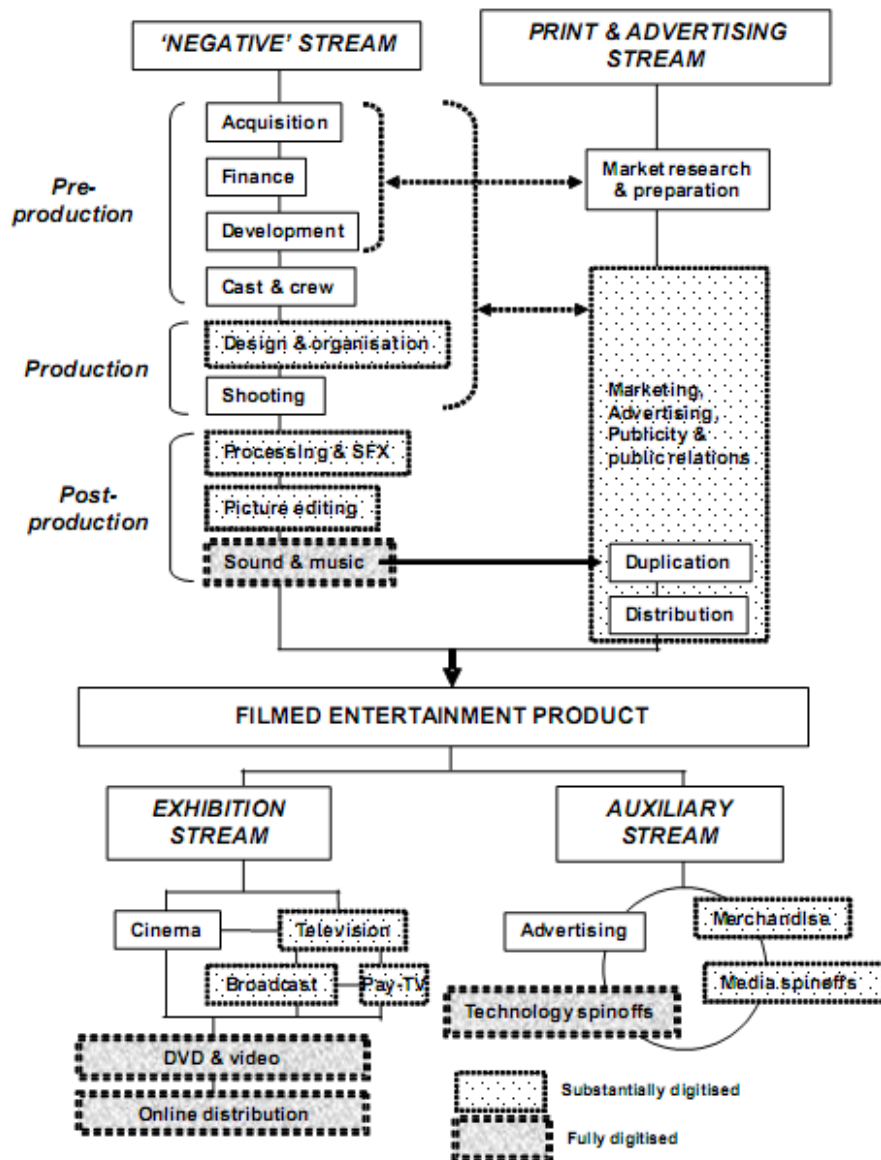
Trøndersk filmbransje er en ung bransje hvor den offentlige satsningen står sentralt. Regionen har produsert prisvinnende dokumentarer og kortfilmer, og har en stor aktivitet innenfor oppdragsfilm. Mange nye aktører har kommet til siden etableringen av Midtnorsk Filmsenter. Satsningen har ført til en økt kompetanse, men mangelen på store produksjonsselskaper og kapital vanskeliggjør en spesialisering av kompetansen og gjennomføring av større produksjoner.

3. "Kan ikke tenke en annen verden enn den digitale"

I dette kapitlet vil jeg se nærmere på hvordan digitaliseringen av filmproduksjon skjer internasjonalt og nasjonalt. Videre vil jeg ta for meg hvordan den trønderske filmbransjen har startet å bruke digital teknikk, og hvordan bransjen tilegner seg kunnskap, og kompetanse om ny teknikk.

Digitalisering av internasjonal filmproduksjon

OECD-rapporten *Remaking the movies* (2008) skisserer opp hvilke deler av verdikjeden som nå har gjennomgått digitalisering. Rapporten tar hovedsakelig for seg den amerikanske filmproduksjonen.



Figur 3.1 Oversikt over digitalisering av verdikjeden (OECD 2008:75)

Grafikken viser ikke den tekniske arbeidsflyten, men en verdikjede med utgangspunkt i hvor filmproduksjoner bruker ressurser. "Negative stream" viser til prosessen hvor produksjonen av filmen skjer. "Print & Advertising stream" viser til distribusjon og markedsføring av filmproduksjonen. "Exhibition stream" viser til verdikjeden hvor filmproduksjonen blir tilgjengelig for publikum gjennom ulike formater. "Auxiliary stream" viser til den delen av verdikjeden hvor ulike tilleggsprodukter og tjenester fra filmen, eller assosiert med filmen, tilgjengelig gjøres.

Oversikten viser at mens postproduksjon, distribusjon og markedsføring benytter seg av vesentlig digital teknikk, foregår fremdeles opptak og distribusjon analogt. Som jeg nevnte innledningsvis har denne digitaliseringen skjedd gradvis. Den første bruken av digitale effekter i filmproduksjon kan spores tilbake til 1970-tallet (Kennel 2007). Det var imidlertid i løpet av 1990-tallet at store Hollywood-produksjoner begynte å ta i bruk digital teknikk i postproduksjon. Dette innebar digital redigering og digitale effekter. Dette har vært viktig i realiseringen av blockbustere hvor fokuset på effekter har gitt de en karakter av attraksjonsfilmer (Nordås 2006: 12.) Pionerprosjektet *Jurassic Park* (Spielberg 1993), hvor dinosaurer ble gjenskap digitalt, er et eksempel på mulighetene for nye visuelle uttrykk som i dag er regelmessig brukt i film.

Etableringen av en standard for digital kinodistribusjon samt en mengde nye, alternative kanaler, har startet en digitalisering av den tradisjonelt analoge distribusjonen. Imidlertid vil det fremdeles ta mange år før omstillingen til digital kino er gjennomført internasjonalt (Kennel 2007). På samme måte er det mange Hollywood-filmer som tas opp digitalt, men analog bildeopptaksteknikk står fremdeles sterkt (OECD 2008). På lydsiden er digitaliseringen kommet langt lengere. Opptak og postproduksjon av lyd har vært heldigital siden slutten av 1990-tallet. Også i analoge kopier distribueres lyd digitalt.

Digitalisering av norsk filmproduksjon

Den samme, gradvise digitaliseringen av teknikken finnes også i vår nasjonale filmproduksjon. Dette kan ha en sammenheng med at ny teknikk og kompetanse utvikles, og deles internasjonalt. I Norge startet filmprodusenter med digital postproduksjon fra midten av 1990-tallet. For *Sofies Verden* (Gustavsen 1999) og *Jakten på Nyrasteinen* (Idsøe 1996) representerte digitaliseringen av postproduksjonen et utvidet arsenal i det estetiske uttrykket. Filmene hadde innstillinger som ville vært svært krevende eller umulig å gjennomføre analogt (Nordås 2006: 102). Produsentene har også argumentert for økonomiske og praktiske insentiver til å bruke digital teknikk i postproduksjon, gjennom lavere labkostnader og fremkallingstid (Nordås 2006: 102).

Fra 2000-tallet har opptaksteknikk fra TV-produksjon, og etter hvert opptaksteknikk spesielt tilpasset filmproduksjon, blitt mer og mer brukt. I 2000 ble tre norske spillefilmer tatt opp

digitalt, i 2003 var tallet åtte og i 2004 var halvparten av de norske spillefilmene tatt opp digitalt (Nordås 2006: 55). Imidlertid har flere kjente norske filmfotografer vært skeptiske til inntreden av den digitale opptaksteknikken (Lismoen 2006).

Til slutt har utbredelsen av digitale kinoer og veksten av alternative visningsarenaer startet en digitalisering av distribusjonsleddet, noe som betyr at filmproduksjonen kan skje digitalt fra start til ende. Norge er den første heldigitale kinonasjonen og har gjennom dette etablert en bred kompetanse for digital mastering og distribusjon av film, ved at blant annet Europas største selskap for digital kinoteknikk startet med utgangspunkt i Norge (Unique Cinema Systems AS)

Analog teknikk fremmedgjort

Verdikjeden i trøndersk filmproduksjon er mindre kompleks, ettersom det er et mindre apparat rundt filmproduksjonene. Imidlertid er stort sett hele produksjonsprosessen digitalisert. Alle regionalt produserte filmer i Trøndelag de siste 3 årene har blitt spilt inn digitalt, har hatt digital postproduksjon og mange har hatt utelukkende digital distribusjon.

Tilnærmet alle filmene har brukt videokamera tenkt til TV-produksjon, men etter hvert som tilgjengeligheten har økt de siste to årene, har digitale kamera som er spesielt tilpasset filmproduksjon blitt mer og mer brukt. Den utelukkende digitale opptaksteknikken gjør det naturlig med en digital postproduksjon. Siden det produseres kortfilm og dokumentar hvor viktige visningsarenaer har vært kortfilmfestivaler og fjernsyn, kreves det digitale sluttkopier til kino og tv-visning. Denne heldigitale produksjonen omtales også av informantene:

Det (digitale) er det eneste jeg har vært borti, så jeg kan ikke tenke meg en annen verden enn den. Jeg har jo snakket med folk som har jobbet i NRK i mange år, som forteller om hvordan de lagde nyhetssendinger før. At det ble filmet på 16 mm i Trondheim. Rullene ble flydd til Oslo, fremkalt og klippet før det ble sendt. Når jeg hører slike historier blir jeg imponert over at det gikk å gjennomføre det. At de ikke fikk hjerteinfarkt den gangen. Jeg har vokst opp med det digitale og klarer ikke se for meg en annen verden. Det er som å prøve å forklare en 14 åring at vi vokste opp uten mobiltelefon. Det er helt utenkelig.

Christian Flach

Christian Falch er dokumentarfilm-produsent og har gjennom sin utdanning som TV-fotograf bare erfaring med digital teknikk. Mange av informantene nevner de har et sterkt ønske om å bruke analog teknikk. Flere sier de ønsker å lære seg håndverket som ligger til grunn for tradisjonell filmproduksjon. Imidlertid har mangelen på analoge filmproduksjoner gjort at det finnes liten kompetanse om analog teknikk i regionen. Flere av mine informanter baserer sine erfaringer på andrehånds kunnskap, ofte hentet fra uformelle kilder. I Trøndelag er analog filmproduksjon fremmedgjort, og de fleste har utelukkende erfaringer fra digital teknikk.

Kompetanse om digital teknikk

For å gå nærmere inn på hvordan og hvorfor trøndersk filmbransje er heldigital vil jeg ta for meg bakgrunnen til informantene. En del av informantene har en formell utdanning innen Film og TV-produksjon, eller knyttet til historiefortelling og mediesektoren. En annen del er selvlært gjennom praktisk arbeid med teknikken gjennom video eller film. På flere måter har mange, spesielt fra den siste gruppen, en lignende holdning til teknikken som de tidlige data-hackerne.

Hacking er en betegnelse som ble tatt i bruk av studenter organisert i dataklubber ved universitetene MIT og Stanford (Spilker 2005). Begrepet kan defineres som ”not to do a programming job by one`s specific employer (Ceruzzi 2003: 215). En leken holdning, samt bekymringsløs og skjødesløs omgang med teknologien, var en viktig bidragsyter til hvordan datamaskiner og datanettverk kunne oppnå kultstatus. Mange populære fremstillinger av Internetts historie knytter ofte hacker-fenomenet, til utviklingen av datanettverk. Imidlertid beskriver Rheingold fenomenet som det til en kombinasjon av individuell behovstilfredstillelse, pur tidtrøyte og vidløftige sosiale visjoner (2000:3). Det er mulig å trekke en parallell til dette i en del av informantenes bakgrunn til filmproduksjon:

Jeg er jo Sci-fi entusiast da. Og spesialeffekt-avhengig. Så jeg er alltid inspirert av filmer jeg ser. Jeg er stor fan av *Evil Dead*-filmene og har alltid lyst å gjøre lignende ting selv. Det er bare å prøve å analysere. Å tenke - hvordan i helvete har dem klart å gjøre det der? Hvordan får dem til det der? Så startet jeg helt basic med å få til kule ting. Hva kan man gjøre med den planken der? Jo, med den planken der kan man få kameraet til å stå sånn. Og hva kan man gjøre med denne tråden? Jo, med denne tråden kan jeg få denne dingsen til å bevege seg. Så det starter på et helt basic nivå, også blir det mer og mer avansert etter hvert. Det finnes ikke penger til å gjøre alt ordentlig, så man må ha en sånn home-made-approach da. Og sånn er det faktisk fortsatt. Vi finner på nye, rare måter å gjøre kule ting på.

Øystein Moe

Moe startet å lage filmer med et kamera han fikk i konfirmasjonsgave. Klippingen ble gjort med to VHS-spillere. Det tok ikke lang tid før han lastet ned et klippeprogram og kunne fortsette eksperimenteringen guidet med informasjon fra Internett. Dette har til slutt ført til at han har kunnet lage prisvinnende reklamefilmer. I motsetning til universitetsstudentene på 1960-tallet, gjør tilgjengeligheten på teknikken og informasjon det mulig å ha en lignende holdning helt utenfor de tradisjonelle kunnskapsinstitusjonene. Mange av informantene har også sin inngangsport til digital filmproduksjon gjennom videoproduksjon:

Det hele startet ved at jeg har en far som er utdannet agronom. (...) Imidlertid begynte det å bli vanskelig å få gårdsdriften til å gå rundt. Da ble det, ja, en mulighet til å starte en sekundærnæring. Da bykset han til og startet med digital videoproduksjon i lille Rennebu. Før NRK Tyholt gjorde det! Da ble jeg naturligvis bitt av basillen og ble med som script og Gud vet hva. Så jeg fikk det inn ganske tidlig, og har blitt mer og mer konkret på hva jeg vil drive med. Først var det video og TV, så blei det web og såne ting, men så har jeg falt på filmettarbeid.

Ola Haldor Voll

Voll jobber nå som colorist for filmproduksjon i Trondheim, men startet gjennom videoproduksjon som flerkameraopptak og nyhetssendinger. Han har også valgt sin egen spesialisering utenfor tradisjonelle kunnskapsinstitusjoner, ved en genuin interesse for fargekorreksjon. Mange av mine informanter har først opparbeidet seg kompetansen gjennom erfaring med video og TV-produksjon. Når de har fått muligheten til å jobbe med filmproduksjon, blant i tilknytning til den offentlige regionale satsningen på filmproduksjon,

har de tatt med seg de digitale verktøyene. I motsetning til den øvrige bransjen i landet har trøndersk filmproduksjon vokst opp heldigitalt.

Manglende formalisering

Som jeg har nevnt i eksemplene ovenfor fører det til en manglende formalisering av kompetansen. Anders Teigen har fullført klippelinjen på Filmskolen i Lillehammer, som er den høyeste filmutdannelsen i Norge.

Etter filmskolen formaliserte vi, og stiftet det som het Norske Filmklippere. Det er ikke en fagforening, men et supplement til Filmforeningen. Vi har en lav terskel for å ringe hverandre om spørsmål og slike ting. Men det er ganske høye krav for å komme inn. Du må ha klippet tre spillefilmer eller ha høyere spesialisert klippeutdanning. Det er bare Filmskolen i Norge som kvalifiserer, eller noe tilsvarende fra utlandet. Så vidt meg bekjent er det ikke så mange som har spesialisert seg, som har den type utdanning eller erfaring her i regionen.

Anders Teigen

Teigen har tidligere bodd og jobbet i Oslo i 10 år. Med en større og differensiert bransje mener han det var vanskelig å skille mellom nivået i kompetansen til klippere. En manglende formalisering av kompetansen, sammen med en økt tilgang på teknikk og kunnskap, gjør at det blir et vanskelig skille mellom filmarbeidere på bakgrunn av tilgang på teknikk eller formell kompetanse. Teigen beskriver her en forening hvor deltakelsen krevde en viss erfaring eller formell kompetanse. De høye inntakskravene til denne gruppen representerer en bekreftelse på kompetansen til deltakerne.

Formell kompetanse har tidligere vært en konsekvens av og en årsak til det Pierre Bourdieu kaller habitusen og den kulturelle kapitalen vår, som igjen påvirker posisjonen i et felt. Han fokuserte blant annet på hvordan mer eller mindre åpenbare strukturer kan beskrive et felt i samfunnet (Bourdieu 1998). Dette har blant annet blitt brukt til å beskrive hvordan journalistikken utgjør et mikrokosmos med en indre logikk (Slaatta 2003, Mikelsen 2009). Med egne uformelle lover og strukturer kjemper deltakerne i feltet en kamp om intern anerkjennelse fordi deres posisjoner er relativt til en profesjonsideologi eller andre

maktstrukturer i samfunnet. Filmproduksjonene, institusjonene og produksjonsselskapene utgjør et slikt felt.

I støtteordningene for spillefilm er det insentiver for at filmen skal ha publikumsappell. Blant annet deles etterhåndsstøtte ut basert på antall solgte billetter. Jeg nevnte i forrige kapittel hvordan det først og fremst produseres dokumentarer og kortfilm i regionen.

Tilskuddsordningene for kortfilm og dokumentar har ingen slike åpenbare kommersielle mål på suksess. For kortfilmer og dokumentarer som produseres i Trøndelag, er kortfilmfestivaler og fjernsyn viktige visningsarenaer. I årsmeldingene til Midtnorsk Filmsenter trekkes det frem hvilke filmer som har blitt visst på internasjonale og nasjonale festivaler og eventuelle pristildelinger. Jeg tolker det slik at filmarbeiderens kulturelle kapital bestemmes av tilhørighet til institusjoner eller grupperinger, samt gjennom anerkjennelse av håndverket i produktet de lager.

I en bransje med en voldsom rekruttering i bunnen og en manglende formalisert kompetanse, er den kulturelle kapitalen viktig for filmarbeidernes habitus mot hverandre:

Det er ikke et problem at det er mange som vil lage film. Det er heller et gode. Ikke alt har så god kvalitet og det kan gjøre det vanskelig å navigere seg i filmmiljøet. Det er en voldsom flora av filmer. Noen av dem er upretensiøse klipp som lever på nettet og kan bli sett av millioner av mennesker. De som jobber med små produksjoner... Det er et miljø som jeg ikke kjenner noe til. Vi trækker ikke i hverandres bedd. Det angår meg ikke så direkte.

Dag Hoel

Her forklarer Hoel forholdet til filmskapere som produserer klipp for nettet. Grupperingen kan i mangelen av kulturell kapital eller formell utdanning avfeies som amatører. Imidlertid var en slik omgang med teknikken for flere av mine informanter inngangen til filmproduksjon. Tilgangen på digital teknikk var viktig i utforskningen av filmmediet, og for muligheten til å tilegne seg kulturell kapital. Det kan bety at tilgangen på digital teknikk er med å lage et mer flytende skille mellom amatører og profesjonelle.

Behov for ny kunnskap

Norske Filmklippere som Teigen omtalte tidligere, ble startet nettopp for å kunne konsultere hverandre i overgangen fra analog til digital produksjon. De digitale verktøyene er også i en stadig endring. Avhengig av rolle har filmarbeiderne et behov for å ha en oversikt over tilbudet av teknikk og supplerende av kompetanse. De trønderske filmarbeiderne oppgir to kilder til informasjon. Den ene er gjennom egne nettverk.

Jeg har ikke kapasitet til å holde meg oppdatert hele tiden. For å få sjappa til å gå rundt, og for å få kontinuitet i ting, så må jeg ha en fire-fem dokumentarprosjekt gående hele tiden som jeg er produsent for, og da blir det mye papirarbeid. Jeg har ikke mulighet til å holde meg oppdatert på den nye teknikken. Men heldigvis har jeg Hans Marius her som har peiling på teknikken. Så jeg spør blant annet ham.

Christian Falch

Her forteller Falch hvordan den kontinuerlige utviklingen i teknikken kan være frustrerende. Som produsent er han ikke avhengig av å kunne operere teknikken, men må kjenne til muligheten for å kunne gjøre en vurdering på hva som er økonomisk forsvarlig. Han beskriver at nettverket hans er viktig i avgjørelsene.

Også i Trondheim er det opprettet mer eller mindre formaliserte grupper hvor aktører skal utveksle kompetanse, leverandører forteller om ny teknikk, eller erfarne filmarbeiderne fra andre steder holder foredrag. Meyer forteller om et forum for de som jobber med lyd innenfor musikk, scene, TV eller filmproduksjon i regionen. Anders Teigen har sammen med Midt-Norsk Filmsenter også initiert etableringen av et forum for filmarbeidere som jobber med postproduksjon. Imidlertid er internasjonale kilder mest fremtredende for mange av informantene.

Den andre kilden til informasjon er fra ulike typer avsendere hvor kommunikasjonen skjer via Internett.

Tabell 3.1 Eksempler på nettsteder informantene bruker til å oppdatere seg

Navn/adresse	Hva
Gearsultz.com/	Brukerforum
2-pop.com	Brukerforum
5duser.com	Nettmagasin/Brukerforum
Creativecow.net	Brukerforum
Reduser.net	Brukerforum
Bhphoto.com	Teknikkdistributør
Apple.com	Teknikkprodusent
Soundonsound.com	Nettmagasin
Philipbloom.net	Nettmagasin
Larryjordan.biz	Nettmagasin

Kildene utgjør både eksempler på push-og pull-informasjon – noen oppsøker filmarbeiderne ved behov, andre typer sender ut oppdateringer til dem. Teknologiprodusenter, redaksjonelle magasiner og ledende filmarbeidere i verden deler ut oppdateringer gjennom nyhetsbrev og bloggposter ved for eksempel lanseringer av produkter eller teknologimesser. Samtidig har andre brukere delt sine erfaringer i brukerforum som utgjør en kollektiv kunnskapsbase de oppsøker ved behov. En inngangsport til disse stedene er ofte nettsøk på ulike fraser av problemstillingen.

Leo Valen jobber med mastering for digital kino. Denne relativt nye rollen krever så spesifikk kompetanse at han må følge med på komitearbeidet i standardiseringsorganet som spesifiserer detaljene knyttet til digital kino. Ola Haldor, som jobber med å digitalt justere farger, understreker at det ikke finnes så spesifikk kompetanse i Norge, at internasjonale brukerforum er viktige for å utveksle erfaringer. Denne typen internasjonal kompetanseflyt beskriver mange av informantene mine:

Det er jævnlig lett å vende øyet sitt mot Hollywood, der det produseres veldig mye film. Jeg ser hvilket utstyr de bruker der. Gjerne er det de bruker der industristandard og topp notch. Det er jo på en måte avgjørende i forhold til hvilket stæsj man velger. Om man har mulighet til det da, fordi mye av det er jo veldig dyrt. (...) Måten jeg leser om det er jo på Internett. Man kommer ikke unna at der er det veldig mye bra og veldig mye drit. Det handler om å finne de rette kanalene.

Jørgen Meyer

Her forteller Meyer at det er viktig å utvise kildekritikk til informasjon på nettet. Imidlertid sier flere at de heller ønsker rask og potensielt uriktig informasjon, fremfor treg og verifisert korrekt informasjon. Tradisjonelle supporttjenester fra leverandørene, blir utfordret av internasjonale, uformelle fora hvor likesinnede deler erfaringer.

Bruken av internasjonale kilder betyr at ny kompetanse kommer direkte fra de internasjonale miljøene hvor teknologien utvikles. I den offentlige satsningen på det trønderske filmfeltet er Trondheim en node i utkanten av den Oslo-baserte produksjonen. Imidlertid fungerer den tekniske kompetanseflyten til trøndersk filmproduksjon som en node i en internasjonal filmproduksjon, fremfor en node i det nasjonale. Tilgjengeligheten til internasjonal spisskompetanse kan være årsaken til at i etableringen av en filmbransje, har de trønderske filmarbeiderne ikke søkt til nasjonale erfaringer med analog filmproduksjon (og spesielt opptaksteknikk). De har oppsøkt informasjon direkte fra de internasjonale miljøene med kunnskap om digital filmproduksjon.

Digitaliseringen i filmproduksjon skjer på ulike nivåer både på internasjonalt og nasjonalt plan. Istedenfor en prosess fra analog til digital har trøndersk filmbransje startet med utgangspunkt i videoformatet og jobbet seg videre med formater for digital film. Det gjør at de har liten erfaring med analog filmproduksjon, som heller virker fremmedgjort. Flere av aktørene har startet med utgangspunkt i en leken holdning til teknikken og fortellerkunsten, fremfor formell kompetanse. En manglende formalisering av kompetansen, gjør at filmarbeidernes relative posisjon i forhold til feltet avgjøres av deres eget arbeid fremfor formell kompetanse. Dette vanskeliggjør et skille mellom aktører innenfor og utenfor feltet som utgjør den trønderske filmbransjen. Bransjen oppdaterer seg på ny teknikk gjennom internasjonale kilder på Internett og gjennom sosiale nettverk. Nettopp informasjonsflyten fra

internasjonale kilder gjør at kompetanse og teknikk er en node i et nettverk av internasjonale filmprodusenter fremfor en node i norsk bransje.

4. “Kan det bli skarpere enn dette?”

I dette kapitlet vil jeg gå inn på hvilken teknikk som er i bruk, samt hvordan teknikken endrer roller i filmproduksjon og produksjonsprosessen. Som jeg tidligere har nevnt er digitaliseringen av filmproduksjon en prosess hvor digital teknikk blir brukt til fordel for analog. For å sette dette i perspektiv er det viktig å ta med et større bilde av den teknologiske utviklingen av produksjonsutstyr.

Rolledefinering i endring

Produksjonsprosessen i filmproduksjon har endret seg mange ganger siden de første offentlige visningene i 1895. Frem til 1907 dominerte kameramannsystemet hvor én person iscenesatte, opererte kamera og klippet filmen (Bordwell, Staiger & Thompson 1985: 116). Videre ble rollene mer spesialiserte hvor regissører, gjerne med teaterbakgrunn, regisserte skuespillerne. Det ble mer vekt på narrasjon og filmformatets lengde vokste fra ca 18 til ca 76 minutter (Nordås 2006: 56). I perioden 1915 til 1960 ble det produsert 15000 filmer i USA, hvor hovedvekten ble produsert innenfor studiosystemet (Bordwell, Staiger & Thompson 1985: 10). Spesialiseringen av oppgavene innen filmproduksjon skjedde blant annet som en følge av innføring av ny teknikk og av at studiosystemet vokste. Måten film produseres på i dag er fremdeles basert på, eller sterkt influert av, produksjonsprosessen som ble etablert i det amerikanske studiosystemet (Nordås 2006: 51).

I forrige kapittel tok jeg for meg hvordan kompetanse om ny teknikk blir påvirket av internasjonale trender. Nå vil jeg se litt nærmere på hvordan internasjonale trender påvirker teknikk og roller. Det er flere eksempler på hvordan informantene prøver å plassere sin egen rolle i et system hvor filmproduksjon skjer mer industrielt:

Proessen er slik: Først er det jo logging. Logge lydopptak og finne ut feil, mangler og hva man trenger videre. Så er det syncing, og så er det spottingssession hvor man finner ut hva som trengs når lyden er ferdig klipt. Så er det re-recording hvor man tar seg en runde og tar opp de lydene man mangler. Så er det premiks. Det er så mange ledd her så jeg vet ikke helt hvordan. Alt dette går jo inn i hverandre. I store produksjoner så er det jo en kiser på hver av disse oppgavene. Det er kanskje tre kiser som gjør dialogering og fire kiser som gjør foley. Og så begynner komponisten. Og så legger dialogkisen på noe ambience. Og lydmannen gjør etter det en premiks til hele skiten begynner å låte bra. Så går man inn i miksefasen. Men da er allerede grovarbeidet gjort, så det er bare å sette sammen elementene slik at det høres ut som en hel film. Men her i byen er jo ikke produksjonene så store. Det er ofte en og samme som gjør alle oppgavene.

Jørgen Meyer

Her reflekterer Meyer rundt produksjonsprosessen i etterarbeid med lyd. Han legger frem en idealsituasjon hvor oppgavene er klart segmenterte og deles mellom mange. Imidlertid må han konkludere med at det i produksjonene i regionen ikke er slik. Flere av informantene refererer til hvordan titlene krediteres i rulletekstene på store amerikanske filmer, og bruker det som et grunnlag for hvordan en produksjon må organiseres. Et eksempel på dette er rollen Digital Image Technican (DIT):

My role as the DIT is in some ways similar to a clapper loader on 35mm film productions, but in others very different. I help to setup the camera at the beginning of the day. I then check with the Director of Photography and focus puller that they are happy with the settings on the camera. I handle the footage from the camera, from formatting media through to the creation of backups whilst running checks on the shots throughout the day. I will also grade the footage to the DoP's desired look and clients' satisfaction, giving them an idea of the scope of choices once they begin color grading further down the line. The task of simply backing up data is relatively simple but there are issues one must always watch out for and be extremely careful of. With every task of the DIT there are very subtle nuances that must be checked and double checked against. I know of entire shoots that have lost all their footage or many important shots because they didn't use an experienced DIT or the correct protocols. DIT is now a professional grade recognized by unions in the US but that has not so far happened in Europe.

Paul Clements²

På nettsiden sin beskriver den veletablerte DITen Clements hvilken rolle han selv har. DIT er en rolle som blant annet skal sørge for kvalitetssikring og sikker lagring av digitalt råmateriale

²<http://www.pcléments.co.uk/> hentet 01.05.2011

i en opptakssituasjon. Rollen overtar ansvaret kameraassistenten eller B-foto har for å ta vare på den analoge filmen. Clemets avslutter også med å si hvordan rollen er anerkjent i USA, men ennå ikke i Europa. Flere av informantene mine reflekterer rundt ansvarsområdene til denne nye rollen tilknyttet digital teknikk i forhold til hvordan rollene brukes og oppdeles i USA. Dette kan tyde på at de ikke bare er godt informert om hvordan rollene fordeles i amerikanske produksjoner, men at det også er viktig for hvordan produksjonen organiseres i de regionale filmproduksjonene.

Digital teknikk i bruk

Jeg blir skuffet og ikke minst lei av å si nei til filmer hvor det på forhånd er bestemt at det skal skytes i HD, lenge før fotografen er valgt. Det er frustrerende når det ikke dreier seg om penger, eller for meg, sunn logikk – men fordi noen synes duppedingser er gøy. Jeg mener ofte det er en ukritisk bruk av ny teknikk. Digital teknikk må være til for å fortelle historier, ikke motsatt. Vi som filmskapere er forpliktet til å levere en bilde kvalitet som har levetid utover premieredato. Sett opp mot all annen visuell idrett, er spillefilm den aller dyreste. Og når Flåkløya restaureres for n`te gang i HD, og igjen blir julesalgets vinner, viser det hva optimalt utgangspunkt er.

John Christian Rosenlund (Faldalen 2006)

Den norske filmfotografen Rosenlund argumenterer i denne artikkelen for viktigheten av at opptaksteknikken som skal brukes, velges på bakgrunn av hva som kreves i hvert oppdrag likevel konkluderer han med at analog teknikk er overlegent. Lignende argumenter gjør mange av mine informanter. De vurderer utstyret som skal brukes til hver situasjon. Likevel har de klare preferanser på hvilket utstyr de selv bruker. Dette er enten av økonomiske insentiver eller fordi de søker trygghet i teknikk de har brukt før. For å si mer hvordan den digitale teknikken endrer produksjonsprosessen, må jeg gå litt nærmere inn på den konkrete opptaksteknikken som er i bruk i Trøndelag.

Opptaksteknikken er i stadig endring, men en beskrivelse er likevel interessant når jeg etterpå kommer tilbake til hvordan digital teknikk påvirker produksjonsprosessen. Siden jeg har valgt å ikke fokusere inngående på de tekniske begrepene, er dette ikke en utfyllende sammenligning mellom teknikken. Det er et forslag til kategorisering av opptaksteknikk, basert på informantenes beskrivelser av kameraene. Disse tre kategoriene er først og fremst

delt opp etter hvilke kvalifikasjoner de har, sammenlignet med analog opptaksteknikk, og til hvilket marked de er tilpasset.

Den første klassen er videokamera først og fremst tilpasset TV-produksjon. Eksempel på konkrete merker er modeller som Panasonic PMW-EX1 og PMW-EX3, Sony HVR-Z1U, HVR-Z5 og HVR-Z7E. Rolf Ruud fra utstyrsimportøren Video 4 forklarte på et seminar under Kosmorama Filmfestival 2011, at flere små produsenter kommer med krav om at kameraene skal fungere på mange bruksområder. Kunder vil ofte ha kamera som både kan brukes til flerkameraopptak, dokumentarproduksjon og kortfilm. Imidlertid er det ulike situasjoner som kan sette ulike krav til teknikken:

Med det eksorsistprosjektet vi jobber med, er det ofte opptak i eksotiske strøk hvor vi har veldig liten kontroll med hva som skjer. Med en uregjerlig hovedkarakter, må vi ha små, fleksible kamera. Slik kan vi bare slenge det med oss og løpe etter eller kaste oss inn i en taxi. Vi må klare å få det opp og bruke det på kort tid, uten noe større opprigg. Der har vi brukt Sony Z1 og Sony Z7 som tar opp i HDV. Det er en del som rynker på nesen når jeg sier det. Men det er heldigvis folk som ikke har noe avgjørende med prosjektet å gjøre. Det er som regel forstå-seg-påere. Filminstituttet og TV-kanalene, de som virkelig har noe å si noe på prosjektet, har aldri klagd på det og synes bildene er flott å se på. (...) Vi har fått veldig mye skryt for de bildene vi har gjort med de små, enkle Sony kameraene våre. Og det er fordi fotografen har fokusert mye på motiv. Vi har brukt mye naturlig lyssetting og æ mene at det som er i ”rammen” er minst like viktig som opptaksutstyret, og det kommer til å bli mer enn bra nok. Det går ikke ant å løpe rundt med et 16 mm kamera eller et Red One. Derfor bruker vi konsekvent de små Sony-kameraene.

Christian Falch

Christian Falch blir her nesten offensiv i forklaringen av valget på driftssikkerhet og stabilitet som kreves for å fungere i felten, fremfor å bruke kamera tilpasset digital filmproduksjon i det nevnte dokumentarprosjektet. Imidlertid understreker han at med begrensede ressurser til å kontrollere opptakssituasjonen, gjør et slikt enkelt håndterbart kamera at de får større muligheter til å tenke på innholdet.

En rekke kamera som først og fremst er tilpasset videoproduksjon, blir brukt til filmproduksjon. Siden kameraene ikke er tilpasset filmproduksjon betyr det at de har flere ugunstige egenskaper i forhold til det som kjennetegner analog filmteknikk. Blant annet tar

mange av kameraene opp i 25 bilder i sekunder fremfor kinostandarden 24, noe som medfører en komprimering av videobildet. De tar opp delte (interlaced) bilder og har liten bildebrikke, noe som gir høyere dybdeskarphet. Årsaken til at de velger en slik teknikk er at flere av de trønderske produsentene, i tillegg til filmproduksjon, gjør videooppdrag som flerkameraopptak og dokumentasjon. Valget på en slik opptaksteknikk tilfredsstiller også de andre delene av virksomhetsområdet til aktørene.

Den andre gruppen opptaksteknikk som er i bruk i Trøndelag er kamera spesielt tilpasset digital filmproduksjon. I Trøndelag gjelder det først og fremst kameramerket Red One. I motsetning til de andre kameratypene er dette et kamera som er lagd for digital filmproduksjon, og spesielt fiksjon hvor filmarbeiderne har en kontrollerbar opptakssituasjon.

Red er helt revolusjonerende egentlig. Styrken er at de ikke har disse lange tradisjonene eller alle disse eksisterende markedene og profesjonene, som de må ta vare på. De (Red Digital Cinema Camera Company) har startet på nytt og har skrudd sammen et fett kamera fra ingenting. De bestemte seg for at de skulle lage noe sykt. De har ikke forholdt seg til noen standarder eller noe som helst. Det er også bra at de har lagt seg på en overkommelig pris. Det er ikke bare det proffe segmentet som har mulighet til å jobbe med det. Men også mer mellomsegmentet som vi er i. På mange måter er jo Red vanskelig. Det er tungt, det er skjørt, det er jo et betakamera. Så det er mye prakt med det da. Det er en del dårlige, tekniske løsninger som at det lager mye varme og er skjørt på alle kontakter. De bruker sine egne standarder på kabler og slik som gjør det veldig tungvint. Batteriene er dårlige. Men det er jo, på en måte, sånt som forbedres. Men oppløsningen er jo overlegen og fargedybden kan sammenlignes med analog film.

Øystein Moe

Som Moe her forklarer har en relativt liten teknikkprodusent produsert et kamera som har fått stor oppslutning blant filmprodusenter med begrensede ressurser. For å sette det i perspektiv er dette det mest kostbare kameraet av dem jeg nevner. I motsetning til de andre kameratypene er dette mer lignende analog opptaksteknikk. Det har ingen komprimering av videobildet, en oppløsning på høyde med analog film og er bygd på en lignende måte, gjennom for eksempel kompatibilitet med optikk til 35 mm kamera. De tradisjonelle filmteknikkprodusentene som Arri, Dalsa og Panavision har også lagd lignende kamera for digital filmproduksjon. Imidlertid er Red One det kameraet som er mest brukt og tilgjengelig for midt-norsk filmproduksjon i øyeblikket.

Den tredje gruppen digital opptaksteknikk i bruk i Midt-Norge, omfatter først og fremst digitale speilreflekskameraer som Canon 5D, 7D, 550D, 60D og Nikon 90D 300Ds, 3100D. Kameraene er først og fremst beregnet for stillbilder, men som et rent supplement til fotofunksjonen har produsentene lagt til en videofunksjon. Denne funksjonen har blitt tatt i bruk av et bredt spekter av filmentusiaster. Argumentene for å bruke disse er først og fremst pris, stor bildesensor og høy lysintensitet, som gjør at filmskaperen kommer nærmere den visuelle estetikken i analog filmproduksjon. Imidlertid gjør også disse kameraene en kraftig komprimering av bildet og kameraets ergonomi er tilpasset stillfotografer. For å bruke slik teknikk kreves en inngående kunnskap om kameraets begrensninger og fordeler. Flere av brukerne har en hackertilnærming. De bygger ut kameraet, og legger til vekt som gir stabilitet og ekstraustyr som gir funksjonene det mangler. Kort sagt går visuell bildekvalitet på kompromiss av funksjonalitet og ergonomi.

Kameraets åpenbare mangler gjør at flere avfeier denne typen kamera som en kortvarig tendens. Imidlertid vil jeg si at denne teknikken er et resultat av en teknologi- og markedskonvergens. Behovene til stillfotografer og filmfotografer, samt likheter i teknikken har resultert i et produkt som har interesse hos begge yrkesgruppene.

Et tema som har fått mindre oppmerksomhet i beskrivelser av digitaliseringen av filmproduksjon er digitalisering av lydteknikk. Opptaksutstyret som er i bruk i Trondheim er mer komplekst å kategorisere enn utstyret til bildeteknikk. Oppsettet er modulært og hver enkelt komponent vurderes utfra et ideal om å legge igjen så lite støy som mulig. Sceneteknikk som brukes i blant annet konsertproduksjon er langt mer utbredt i regionen. Flere av informantene nevner også en lignende konvergens hvor lydteknikk til sceneproduksjon brukes i filmproduksjon.

Slik kan digitaliseringen av filmproduksjon sees i sammenheng med en pågående konvergens i hele mediesektoren. Blant annet gjør overgangen til digital teknikk at mediene endrer sin form, distribusjon og produksjonsmetode. Nyhetsproduksjonen produseres multimedialt og distribueres på tvers av de tradisjonelle mediene som avis, TV og radio. Kritikere av konvergensteori viser ofte til at den stadige teknologiutviklingen ikke fører til en konvergens, men en remediering hvor mediene endrer sin form, men lever videre side om side (Fagerjord & Storsul 2007). I de første spillefilmene skutt digitalt ble det brukt teknikk laget for TV-

produksjon (Nordås 2006: 55). De brukte da i flere tilfeller erfarne TV-fotografer med erfaring fra teknikken fremfor filmfotografer. Slik er også denne opptaksteknikken et resultat av hvordan bransjer finner likhet i kompetanse, teknikk og markeder, som kan bety at også de tilgjengelige kameratypene vil endre seg i et samspill med konvergens på andre plan innen mediesektoren.

Ny opptaksteknikk, samme fortellerteknikk

Hvilke muligheter har så denne digitale teknikken til å endre produksjonsprosessen. Charles S. Swartz (2005), som har vært delaktig i utviklingen for standarden til digital film, skisserer tre muligheter og utfordringer tilknyttet digital filmproduksjon.

For det første fremhever han hvordan digitalt materiale kan kopieres uten forringelse. Hver kopi er en perfekt kopi av originalen. Dette bidrar til å opprettholde den kreative intensjonen gjennom kontroll på en konsistent kvalitet. I dette ligger det også et implisitt argument om at digital film, i motsetning til analog, ikke har noen variable kostnader ved bruk. For det andre gjør digital gjengivelse av innholdet det enklere å endre farger eller former enn i den fotokjemikalske verden. Dette åpner for blant annet sømløs integrasjon mellom kinematografi og datagenererte bilder. For det tredje representerer det nye muligheter innenfor levering. Både i produksjons- og distribusjonsprosessen representerer digital teknikk en enorm forenkling og økonomisk besparelse i overføring av materiale (Swartz 2005: 2 – 6).

På den andre siden representerer digitaliseringen flere utfordringer. For det første er den digitale teknikken fersk. Den stadige utskiftningen av teknologi hindrer teknikkprodusentene fra å introdusere nye produkter i frykt for at nye standarder vil gjøre de avleggs. For det andre er digital teknikk kompleks. Digital filmproduksjon krever en stor samhandling mellom ulike teknikker. For eksempel baserer verktøyene i postproduksjon seg på plattformer som ikke er spesifikt laget for filmproduksjon, men ligger på toppen av plattformer laget til konsumentmarkedet. For det tredje er den ikke permanent. Opptaksformatene og programvareplattformene endrer seg stadig. Samtidig er digital lagring i utgangspunktet ikke spesielt sikkert, noe som gjør muligheten for datatap stort (Swartz 2005: 2 – 6).

Disse punktene representerer kjennetegn ved digital filmproduksjon som er interessante i forhold til produksjonsprosessen. Filmen *Monsters* (Edwards 2010) er en film flere av informantene viser til for å beskrive hvordan digitaliseringen kan endre produksjonsprosessen. Tradisjonell filmproduksjon innebærer en omstendelig planlegging av hvordan det nøye utførte manuset kan realiseres. *Monsters* er en science-fictionfilm hvor store monstre har tatt over deler av Mexico. Gareth Edwards har skrevet, regissert, fotografert og laget alle spesialeffektene, på et meget begrenset budsjett sammenlignet med blockbustere. I flere intervjuer har han påstått at grunnlaget for filmen, da opptakene startet, bare var et røft manusutkast og karakterbeskrivelser. I motsetning til tradisjonell filmproduksjon har Edwards valgt en produksjonsprosess med rom for spontanitet.

I've done a few TV shows and basically you ended up with like 50 people, and if you want to change the light or alter something it takes like an hour. The people are like sheep's and it takes forever. On this production, most of the time it was only me as a camera man, one man on sound and a producer.

When we were shooting in Mexico we started every day with a plan that we were going to this location and we are going to shoot this scene and maybe this scene. And then we are going to have lunch somewhere and going to another location. And what happened was that 30 % of the locations we turned up at would not look right, or we would say, hey, let's film on this balcony and see what happens. It was like a documentary - trying not to control it too much, and shoot whatever becomes interesting.
Intervju Gareth Edwards, Allocine³

Universet handlingen foregår i, lages ved at Edwards har komponert datagenererte elementer inn i bildene. På den ene siden representerer utsagnet en kritikk av hvordan filmproduksjon skjer i dag. På den andre siden hyller han digital teknikk som har gjort det mulig for han å gjennomføre store deler av prosessen selv. I flere intervjuer viser han til hvordan målet for datagenererte elementer er å oppnå realisme, og hvorfor skal filmskaperen da ikke strebe etter dette i opptakssituasjonen⁴. Uttalelsene om hvilke muligheter digital teknikk gir til å lage spesialeffekter fra hans egen stue, og en avslappet holdning til tilrettelegging av opptakssituasjonen, gir assosiasjoner til Lars von Triers Dogme 95 manifest. Kjennetegn i den digitale teknikken åpner ikke bare muligheter for en helt annen type uavhengig produksjon, men kan muliggjøre en radikalt annen måte å gjennomføre en filmproduksjon på. Kan dette gjenspeiles i trøndersk filmproduksjon?

³ <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-183325/interviews/?cmedia=19180349> hentet 03.05.2011

⁴ <http://www.makingof.com/posts/watch/2488/gareth-edwards-discusses-monsters> hentet 03.05.2011

Magnus Skatvold har hovedsakelig jobbet som produsent og regissør for reklamefilmer. Han identifiserer seg selv som en del av speilrefleksbølgen jeg omtalte tidligere:

S: Det er kanskje litt lettere å la seg bli revet med når man skyter så enkelt med digitale kamera. Man trenger ikke holde seg til planen. Vi har jo alltid en innspillingsplan, uansett hva vi gjør og hva man skyter det på. Men med lettere utstyr er det enklere for fotografen å se at, oj her kan jeg gjøre sånn eller sånn, og det har man ikke kunnet gjort med et tyngre kamera. I hvert fall ikke med et Red-kamera eller et analogt kamera. Det blir ikke mulig å improvisere som når man skyter digitalt. Det fungerer bra på noen måter men dårlig på andre. Det kan rive deg bort fra stilen man har planlagt i forarbeidet. De opprinnelige tankene. Man bare samler masse materiale som kanskje ikke er så gjennomtenkt som man skulle likt. Samtidig kan man få magiske ting man aldri kunne planlagt.

F: Har du vært borti det noen konkrete ganger?

S: Ja, mange ganger. Nesten hver gang jeg har et opptak. Jeg klipper nesten alltid inn en og annen ting jeg ikke i utgangspunktet hadde planlagt. Jeg forteller fotografene om bare å skyte alt hele tiden. Gjerne å skyte prøver og slikt også. Det er gjerne de øyeblikkene, på prøver og slikt, som jeg bruker. For eksempel i *Flax*, den kortfilmen jeg var innspillingsleder for, da skjød vi hele tiden fordi vi skaut med HVX. Kristofer Hivju som er skuespiller, går rundt og er i karakter hele tiden... Vi har en liten matpause, men vi driver å filmer han læll da. Han driver og forbereder seg på en sånn gangsterrolle. Så han spytter i hendene sine og gnir seg bak i håret. Et sånt bilde bruker vi i filmen... Det er helt fantastisk.

Magnus Skatvold

Her forteller Skatvold hvordan han ofte planlegger filmproduksjonen med de tradisjonelle verktøyene som innspillingsplan, men at den enkle, lette teknikken gjør det mulig å utfordre den stramme planleggingen. Han forteller også om en episode hvor slik improvisasjon har ført til at de fikk bilder de ikke hadde planlagt. Bård Ivar Engelsås som hadde regi på filmen legger imidlertid til at dette bildet til syvende og sist ikke ble brukt. Sammen sier dette at digitale verktøy, med en leken holdning til mediet og teknikken, gir mulighet for spontanitet. Likevel er det mye som tyder på at filmproduksjonen ikke skjer på en radikalt endret måte. Rulletekstene til filmene i regionen viser at produksjonsprosessen ikke skjer som enmannsarbeid. Til tross for at digital film ikke innebærer noen variable kostnader ved økt opptak, representerer personalkostnadene langt større utgifter enn teknikken, som likevel krever en nøye planlegging før gjennomføring (Nordås 2006: 155). Samtidig er det viktig å dokumentere prosjektets gjennomføringsevne og å konkretisere filmen, for å få tilgang til offentlige tilskudd. Til tross for at det finnes eksempler på hvordan digital teknikk kan

revolusjonere filmproduksjon, tar den trønderske filmbransjen utgangspunkt i malen for spesialisering som ble dannet gjennom studiotiden i USA.

Økonomiske insentiver

Mange av informantene argumenterer for at det er økonomiske insentiver til å benytte seg av digital teknikk:

Vi fikk et tilbud på hvor mye det ville ha kostet å skyte den lille kortfilmen vår, *Alien Repairguy*, på film. Det ville kostet 100 000 mer. Bare for den lille kortfilmen. Er det verd det? Nei! Fordi den teknikken vi har er så bra at ... Vi kan jobbe så mye med det i etterkant da. Vi kan legge på grain, vi kan softe det opp, vi kan gjøre det slik at det ikke lenger spiller noen rolle. Det gjør at skillet mellom det digitale og analoge viskes ut. Så det er så bullshit det derre der. At folk ser forskjellen på det derre lenger... Sorry folks. Du gjør ikke det. Det er liksom sånn at folk ser ting på kino, også sier man til folk etterpå at det er skutt digitalt. Og da sier de: aha, jaja. Folk har ikke mulighet til å se forskjellen lenger og det spiller uansett ingen rolle for dem.

Øystein Moe

Her forteller Øystein hvordan de har innhentet en vurdering i etterkant om hvor mye det ville kostet å bruke analog teknikk fremfor å bruke et digitalt filmkamera på et konkret prosjekt. Imidlertid viser han til muligheten som finnes i digital postproduksjon til å illudere analog film. Derfor vurderer han det slik at det gjengse kinopublikum ikke lenger kan skille mellom teknikkene, og at det heller ikke er viktig for dem. Som jeg tidligere har nevnt er bruksområdet, og da spesielt for opptaksteknikk laget for TV-produksjon, slik at det også kan brukes i andre produksjoner enn filmproduksjon. Med tanke på mangelen på kompetanse og tilgjengelighet av analog teknikk, peker flere av informantene på at det er økonomiske insentiver til å velge digital teknikk.

På den andre siden er den digitale teknikken fremdeles i en startfase. I 1999 etablerte SMPTE⁵ en arbeidsgruppe som utredet hvilke tekniske krav en standard til digital kinodistribusjon måtte ha (Kennel 2007). Dette førte så til etableringen av Digital Cinema Initiatives (DCI), en sammenslutning mellom de 7 store filmstudioene i Hollywood. Målet var å lage en standard for digital distribusjon av film som kunne tilby en bedre opplevd bildekvalitet enn analog

⁵ Society of Motion Picture and Television Engineers

film. Dette skulle være støttet med utstyr som innebar rasjonelle investerings og driftskostnader. Siden digitaliseringen ikke ville skje over natten var det også viktig at mastringsprosessen og sluttproduktet måtte være kompatibelt med 35 mm distribusjon og visningsfasiliteter (Ibid). Resultatet ble ”Digital Cinema System Specification” publisert i 2005, som senere ble revidert i 2007 og 2008 til å omfatte stereoskopisk visning (3D) og flere oppløsningsstørrelser. Spesifikasjonen operasjonaliserer de tekniske aspektene ved distribusjon av digital film. Den setter krav til oppløsning, fargedybde, fargerom, bitrate, komprimeringstype og lagringsformat. Noen vil påstå at denne standarden utgjør et skille mellom digital video og digital film (Kennel 2007, Swartz 2005). Uten å ta tak i debatten om skillet mellom film og video, vil jeg si at standarden som angir hvilket format sluttproduktet skal være i, også er viktig i opptakssituasjonen. Både på alternative visningsarenaer, på opptakssiden og i etterarbeidet er det et mylder av digitale formater for lagring av levende bilder, og det ser heller ikke ut til å endre seg med det første. Dette fører til frustrasjon:

Ting blir veldig fort utdatert. Når du har hatt noe i ett til to år.. så er det gammeldags. Nedsiden med det er, for eksempel, at når vi fikk det nye DV-kameraet vårt var vi jo med på mange jobber. Jeg var ute og filmet alt fra fjorder og høye fjell, i utlandet og overalt. Men nå er de e itj brukan tel nå. Likedan gikk vi over til HDV og tenkte: Kan det bli skarpere enn dette? Så reiste vi land og strand rundt. Og i dag kan man ikke bruke disse opptakene heller. Den gangen man skaut på film og tok vare på opptakene så var det jo like bra i mange, mange år etterpå. I dag er det slik at kjøper man state-of-the-art så er det krøp om noen år.

Jøran Wærdahl

Her forteller Jøran hvordan den stadige utviklingen gjør det vanskelig å tenke langsiktig både i forhold til investering i ny teknikk, og gjenbruk av. Samtidig viser han også til hvordan ny teknikk gir mulighet for bedre resultater gjennom økt kvalitet. Flere av informantene argumenterer for at økonomiske insentiver er viktige for å velge digital teknikk. Til tross for dette er teknikken i en stadig utvikling som gjør det økonomiske regnestykket mer komplekst. Den stadige utviklingen av teknikk skaper også problemer i begrepsapparatet og rolletildelingen.

Endring av roller i filmproduksjonen

En manglende standardisering av teknikken gjør det vanskelig å standardisere arbeidsprosessen i filmproduksjon. Analog film har gjennom nesten 100 år etablert en arbeidsprosess for gjennomføring, som nå er i en startfase med digitale verktøy. I motsetning til på distribusjonssiden, er det ikke etablert en fast standard for digital arbeidsflyt, spesielt med tanke på postproduksjon. Flere informanter forteller om hvordan de ofte støter på tekniske problemer og hvordan det går på bekostning av det kunstneriske arbeidet med å fortelle en historie. Rollene mellom teknikker og kunstner blir mindre avgrenset. Et eksempel på dette er begrepene og rollene offline og online.

I analog filmproduksjon ble det kopiert en positiv kopi som offlineklipperen brukte til å fysisk klippe sammen innstillinger etter hverandre og bygge opp historien. Dette uten å tenke på de tekniske elementene. Resultatet ble en liste over klippepunkt som onlineklipperen brukte når han gikk tilbake og fysisk klippet i den analoge masteren. I løpet av 1980-tallet ble det utviklet mange digitale systemer som gjorde det mulig med ikke-destruktiv klipping (Nordås 2006: 85). Den analoge råfilmen ble skannet inn i en lavkvalitetskopi som offlineklipperen da kunne bruke til å digitalt plassere innstillingene etter hverandre. Resultatet ble også en liste over klippepunkt som onlineklipperen brukte til å ferdigstille den analoge masteren (Nordås 2006: 64,65).

Mens offlineklipperen har ansvaret for den kunstneriske struktureringen av filmhistorien, hadde onlineklipperen ansvaret for at den tekniske kvaliteten ble ivaretatt gjennom det komplekse laboratoriearbeidet som utgjorde fremkallingen av analog film. Dermed utgjorde begrepene ikke bare et skille mellom arbeidsoppgaver og roller, men de bidro til et skille mellom teknikker og kunster innen filmproduksjon.

Med en heldigital arbeidsflyt stiller dette seg annerledes. Digitale redigeringsystemer kan i dag ta inn de allerede digitale råfilene. Mange trønderske filmproduksjoner har også en dedikert colorist som digitalt justerer fargene, noe som tidligere var oppgaven til onlineklipperen. Dette gjør at begrepene for disse rollene ikke er like aktuelt i dag. Sammen med at ressursene til et apparat rundt digital filmproduksjon i Trøndelag er mindre, gjør det

tilsynelatende at behovet blir mindre for en tekniker som ivaretar den tekniske kvaliteten i arbeidsprosessen.

Anders Teigen presenterer seg selv som en offlineklipper til tross for at han ofte klipper online. Årsaken er at han vil understreke at hans jobb er å fokusere på historien, og ikke den tekniske kvalitetssikringen. Sammen med flere av informantene forteller han hvordan ulike tekniske problemer kan stoppe den kreative prosessen med å bygge opp en historie. En manglende standardisering av etterarbeidet i digital film og en marginalisert trøndersk filmproduksjon, har ført til at skillet mellom tekniker og kunster har blitt mindre tydelig. De tekniske utfordringene går samtidig på bekostning av det kunstneriske arbeidet

I dette kapitlet har jeg sett på hvordan det er mulig at organiseringen av regional filmproduksjon blir påvirket av organiseringen av internasjonal filmproduksjon. Videre har jeg delt opp teknikken som brukes i trøndersk film i tre kategorier med utgangspunkt i likheten med analog teknikk og tilpasning til bransjer. Dette har jeg satt i en kontekst av en pågående konvergens i mediesektoren. Så har jeg tatt for meg et eksempel på hvordan digital teknikk radikalt kan endre produksjonsprosessen, men konkluderte med at trøndersk filmproduksjon fremdeles tar utgangspunkt i tradisjonell filmproduksjon. Til slutt har jeg drøftet hvordan teknikkens stadige utvikling gjør at det blir vanskeligere å definere rollene i en filmproduksjon, og hvordan mangelen på definerte teknikere går ut over det kreative arbeidet i filmproduksjon.

5. "Det ser kult ut, men hva så?"

I dette kapitlet skal jeg ta for meg hvordan bruken av digital teknikk kan påvirke filminnholdet. Jeg vil først se litt nærmere på hvordan det kan åpne opp for at flere filmskapere kan fortelle andre historier, før jeg går nærmere inn på hvordan digital teknikk påvirker bildeestetikk.

Demokratisering av filmen

Frode Nordås (2006) mener at valget av digital teknikk utgjør en økonomisk variabel som tillater at filmer med lavere ambisjoner kan gjennomføres på et lavere budsjett. Han konkluderer med at teknikken kan representere det tekniske ambisjonsnivået på filmproduksjonen. Det betyr at produksjoner gjennomført med tyngre, større digitale kamera blir gjennomført med samme tekniske ambisjonsnivå som analog 35 mm film, i henhold til lys, grip og postproduksjon. På den andre siden mener han den lettere og mindre ressurskrevende teknikken senker terskelen for hva som blir produsert (Nordås 2006: 288).

Jeg har tidligere nevnt at filmarbeiderne mener det er økonomiske incentiver til å velge digital teknikk. Siden jeg ikke har noen fullstendig oversikt over budsjettene og opptaksteknikken som er brukt på filmene i Trøndelag, blir det vanskelig å vurdere en sammenheng mellom opptaksteknikk og budsjett. Samtidig er det viktig å ta i betraktning at de ulike typene film som produseres i Trøndelag har ulike krav til teknikk. Jeg vil beskrive tre filmer innspilt i Trøndelag og teknikken som ble valgt.

Et eksempel på de ulike bruksområdene for teknikk kan vi se i dokumentarfilmen *Helsefabrikken* (Bustnes 2010). Intervjuene hvor produsenten hadde en kontrollert opptakssituasjon, ble tatt opp med det tyngre Red One. Under opptakene hvor en statsråd var på besøk i Japan, som er en mindre kontrollerbar situasjon for produsenten, ble det brukt enklere teknikk.

Et annet eksempel er den 45 minutter lange kortfilmen *Moves* (Klüver 2010). *Moves* er skutt på modifisert opptaksteknikk laget for TV-produksjon, og ble lagd på nullbudsjett av ivrige

unge trøndere. Filmen ble senere satt opp som ordinær visning på Trondheim kino og har vunnet internasjonale priser. Filmen ville nok vært vanskelig å gjennomføre med kostbar teknikk.

Et tredje eksempel er kortfilmen *Time to Relax* (Engelsås 2010). Filmen har blitt vist på nasjonale og internasjonale filmfestivaler:

Denne filmen er et direkte resultat av teknologi. Jeg observerte noe når jeg var på ferietur, og filmet det. Det syntes jeg var såpass morsomt og fornøyet at det ville jeg lage en film av. Det var ikke noe jeg hadde planlagt, og det kunne jeg nok heller ikke. Det var i ettertid jeg fant ut at dette vil nok også andre synes var morsomt. Det er ikke bare et ferieminne, men har blitt en liten film.

Bård Ivar Engelsås

Dette er helt ulike produksjoner, og valget av teknikk er gjort på bakgrunn av graden av kontroll i opptakssituasjonen, økonomi og tilgjengelighet på teknikk. For den store produksjonen *Helsefabrikken* var kanskje ikke økonomi avgjørende for valget av teknikk, men for *Moves* var nok det viktig. For filmen *Time to Relax* var tilgangen på teknikk avgjørende. Men det er også flere faktorer som kan spille inn:

Jeg har ansvar for at utstyret som brukes, kan forsvares økonomisk. Når man spør regi eller foto om hvilke kamera de vil bruke, så tenke dem itj på budsjetta... Jeg er bare opptatt av at det ser bra og at innholdet blir som forventet. Så jeg spør folk rundt meg om hva som blir rett. Å filme Thamshavnbanen på Red var heller ikke min ide. Det var fotografen som fortalte meg om denne teknologien på en så overbevisende måte at vi bestemte oss for å spreng budsjettet enda en gang.

Christian Falch

Her forteller produsent Falch hvordan valget av teknikk også er en intern stridighet mellom fotografen som ønsker å bruke tung teknikk og produsenten som må forsvare det økonomisk. Det er til en viss grad mulig å se en sammenheng mellom teknikk og budsjett, uten at den er ensbetydende. En rekke interne og eksterne faktorer er med å avgjøre hvilken teknikk som skal brukes. Imidlertid gir den økte tilgangen til teknikk færre begrensninger enn muligheter i

filmproduksjon. Betyr dette at digitaliseringen av filmteknikk kan føre til en demokratisering av mediet?

Alle kan jo lage film. Alle kan jo ha et HD-kamera, og det blir bare så bra som de selv er. Det er jo kjempefint, men det er jo vanskeligere å nå ut med silke ting utenfor sine nettverk. Gruppen med semi-proffe er jo veldig stor. Det er så mange som ønsker å jobbe med film. (...) Det blir lettere å gjøre ting og få til det man tidligere kalte for heimstaddiktning ute i regionene. Om man tar utgangspunkt i hvor man kommer fra, kan vi få høre litt andre historier. Man hadde jo litt av den samme revolusjonen på 1960-tallet med håndholdte 16 mm kamera. Da kunne folk bare gå ut på gata og filme sin egen virkelighet.

Anders Teigen

Her nevner Teigen hvordan digital teknikk åpner muligheter for at langt flere kan fortelle historier gjennom film. Det kan bli fortalt andre, nye historier med utgangspunkt i en regional tilknytning. Samtidig understreker han at det krever talent og kompetanse. I kapittel 3 fortalte jeg om hvordan filmarbeiderne har skaffet seg kompetanse gjennom praktisk arbeid knyttet til filmproduksjon. Sammen med økt tilgang til teknikk kan det føre til at flere når til. Alle informantene mine understreker at den økte tilgangen til teknikk fører til at flere kan lage film:

Det handler jo om at man har det tekniske utstyret tilgjengelig. Det koster kanskje 5000 for et speilreflekskamera som spiller inn i HD. Kjøper de en lydopptaker til 10 000 spenn så er den bra nok til en produksjon. Har man 50 000, så får man også ett par lyskastere. Da er det bare å spille inn film. Alle kan lage film. Alle har det tekniske utstyret. Går man ti år tilbake var det ikke mulig. I tillegg har man DCP som gjør at man kan få filmen sin på kino, og det er jo sykt.

Jørgen Meyer

I tillegg til at tilgjengeligheten på teknikken har økt, nevner Meyer hvilke muligheter digital kino kan få for en demokratisering av mediet. En av utfordringene for å nå ut til publikum var kostnader knyttet til distribusjon. Med DCP viser Meyer til den nå etablerte standarden for digital distribusjon av film, som jeg nevnte i kapittel 4. Standarden er i bruk i alle norske, digitale kinoer. Utsagnet til Meyer gir et litt feilaktig inntrykk av at teknikken åpner for at absolutt hvem som helst kan lage film.

Filmen *Time to Relax* har blitt vist av Midt-Norsk Filmsenter på bransjevisninger, og den har blitt tatt med på norske- og internasjonale filmfestivaler. Det som var en spontant fanget situasjon har blitt en del av det profesjonelle feltet som utgjør midt-norsk filmbransje. Filmen ble gjennomført som en enmannsproduksjon uten støtte, manus eller elementer som kjennetegner en profesjonell filmproduksjon. Den har på mange måter et preg av at den kunne vært lagd av den gruppen filmskapere Dag Hoel nevner i kapittel 3 som produserer film primært for nettet. Imidlertid er Bård Ivar Engelsås, som produserte *Time to Relax*, en etablert filmskaper i Trøndelag. Han har tidligere regissert prisvinnende kortfilmer. Jeg var i kapittel 2 inne på hvordan visninger på filmfestivaler var en viktig del av filmarbeidernes kulturelle kapital. Det er derfor mulig å anta at filmskaperens kulturelle kapital og posisjon i feltet har bidratt til at filmen har blitt institusjonalisert som film. Det eneste eksemplet på en amatørfilm som har blitt institusjonalisert i filmsfæren i løpet av perioden jeg har fokusert på, er laget av en profesjonell. Generelt sett kreves det et visst apparat, finansiering og distribusjon for å gjennomføre en filmproduksjon. Redusering av distribusjonskostnadene og økt tilgang på teknikk representerer en mulighet for en demokratisering av filmproduksjon, men det krever likevel et visst apparat og institusjonell tilhørighet for å nå igjennom.

Alt det som har skjedd av teknologisk nyvinning opp gjennom årene har jo vært med på å påvirke hvordan film lages og hvordan den oppleves. Nye filmskapere som har andre referanser, gjør andre ting med formspråket. Men om filmbransjen blir noe mer demokratisk, tviler jeg på. I Norge er vi jo litt i særstilling siden vi enda har veldig stor statlig finansiering, hvor det er veldig få personer som bestemmer hvilke prosjekter som skal få støtte. Så slik det er nå tror jeg ikke ting er veldig annerledes i forhold til hvordan det var for 10 år siden.

Samtidig er det slik at det at ting koster mindre penger, og det gjør at flere får lekt og lært seg å bruke mediet. Regissører i dag har en helt annen forutsetning til å lage film enn på 80-tallet. I mye større grad fantes det da regissører uten noen teknisk erfaring, og slik er det ikke i dag. Veldig mange har lekt seg med video, lagd lavbudsjettfilmer og prøvd å etterligne ting. Det er en helt annen inngang til å lage film og det vil gjøre noe med hvordan de lager film i fremtiden. Dette har nok vært viktig for Tommy Wirkola som nå kan lage store filmer i Hollywood. Det var nok avgjørende at han kunne leke seg med mediet utenfor det offentlige støttesystemet.

Bård Ivar Engelsås

Her peker Engelsås på at den teknologiske utviklingen isolert sett ikke har potensiale til å endre filmbransjen, fordi det er mer enn teknikk som kreves for å lage film. Han identifiserer seg også med at eksperimentering med teknikk er viktig for kompetansen hos filmarbeidere og historiene som fortelles. Jeg tolker det slik at informantene mine påstår at tilgangen på teknikk gjør at flere filmskapere kan produsere film, og ikke at alle kan lage film. Alle kan produsere film så fremt de har kompetanse om teknikk, talent og et nettverk med kompetanse og talent rundt seg. For å få dette til bør vedkommende ha en viss kulturell- eller økonomisk kapital i forhold til deres habitus. Først og fremst gjør en økt tilgang til teknikk det lettere for filmskapere å lage film.

Bedre bildekvalitet

Charles Swartz og Frode Nordås var i henholdsvis 2005 og 2006 enige om at den største utfordringen knyttet til digital filmproduksjon var å få den tekniske bildekvaliteten opp til et nivå hvor det kan sammenlignes med analog film (Nordås 2006: 287, Swartz 2005: XVI). Dette har imidlertid endret seg med inntreden av kamera spesielt laget for filmproduksjon, som jeg nevnte i kapittel 4.

Den tekniske bildekvaliteten reflekteres gjennom en kompleks sammenheng mellom de tekniske egenskapene til lagringsmediet, og håndverket som gjøres i produksjonsprosessen. Skal jeg trekke ut de mest interessante utviklingstrekkene i digitale filmkamera sammenlignet med videokamera, er det økt oppløsning, mindre bildekompresjon, bedre bitdybde og større bildesensorer som er viktigst. Dette gjør at det er mulig å oppnå samme uttrykk som analog film ved skarpere bilde, bedre fargegjengivelse, bredere lysdynamikk og lavere dybdeskarphet. Det finnes imidlertid ikke et definert ideal siden uttrykket er en del av de estetiske valgene. Til tross for dette er det lettere å oppnå det som bransjen selv definerer som en profesjonell form:

Når det begynner å komme opp på et nivå hvor teknikken er bra, så er det slik at produktene begynner å se bra ut. Jeg har vært med på at ideer som er bra, faller gjennom på teknikken. At det er for dårlig bildekvalitet, at det ser for hjemmelaget ut. Da mister man interessen hos folk. Folk på gata er fryktelig bevisste på dette. Det vurderes så enkelt som dette: Dette ser hjemmelaget ut, dette ser profit ut. De tenker ikke på hva som ligger i det, men de har en tendens til å falle av om de ikke tror på det de ser. Vi har blitt opplært til hvordan film skal se ut. Film skal ikke se ekte ut da. Det skal se fiksjonelt ut. Det skal se film ut. Det er det vi er blitt lært opp til å tro på.

Øystein Moe

Her understreker Moe at den tekniske bildekvaliteten er viktig for å engasjere brukeren i filmuniverset. Videre skisserer han et ideal for en estetikk som har blitt etablert gjennom uttrykk i spillefilmer. Et eksempel på dette er hvordan flere av informantene viser til hvordan ny teknikk med større bildesensor, gir mulighet for en lavere dybdeskarphet. Med 35 mm film har dette vært en viktig del av uttrykket. Tidligere har det vært vanskelig å oppnå med digital opptaksteknikk, men er nå mulig med enkle digitale speilrefleks- og digitalkamera for filmproduksjon. Frode Nordås argumenterer for at med et annet uttrykk kan digital filmproduksjon utgjøre et nytt medium, og at estetikken i såkalt digital film kan sammensmelte med fjernsynsestetikk (Nordås 2006: 295 – 297). Imidlertid er informantene ikke opptatt av å dyrke en særegen digital estetikk, men vurderer opptaksteknikk etter dens evne til å skape bilder som har samme tekniske gode kvalitet som analog film.

Distansering fra virkeligheten

Sammenlignet med tidligere digitale kamera, åpner den nye teknikken for en økt mengde fargeinformasjon som muliggjør en mer utstrakt behandling av bildet i postproduksjonen:

Bildene blir mye mer bearbeidet enn hva de ble tidligere. Det har noe med arbeidsmetodikken å gjøre. Jeg mener ikke å kritisere det digitale. Det er et viktig hjelpemiddel. Det er slik vi forholder oss til verden i dag. Men jeg ser at vi mister noe av den kontakten. Det umiddelbare. Alt skal fortolkes gjennom et digitalt språk. Om man oversetter det inn i en produksjons-sammenheng så er det helt klart at det kan bety at man utsetter flere avgjørelser til postproduksjon. Problemet forskyves videre ut. Men samtidig vil jeg si at det løser nødvendigvis ganske få problemer. Det viser seg det at de gode bildene, de må man skape der og da. Man klarer ikke å berge noe som er dårlig. Det er dårlig. Man kan flikke litt på det og pusse litt på det, men det blir aldri virkelig bra. (...) Men det er klart at alt i alt representerer det digitale en positiv utvikling. Man har nå begynt å få veldig høy kvalitet på de digitale opptakene og det åpner for mange muligheter, men samtidig har man mistet noe av den direkte måten å forholde seg til mediet på, som man hadde når man hadde ting på film. Vi lules mer og mer inn i en digital verden der vi kanskje mister noe av det taktile. Vi mister noe av berøringen med verden, som kanskje forsvinner i en digitalisert hverdag.

Dag Hoel

Hoel startet som skrivende fotograf for aviser før han arbeidet med TV, og nå jobber med filmproduksjon. Hoel introduserer seg selv som dokumentarist fordi han gjennom

dokumentarfilmene han lager, er opptatt av å fortelle historier. I sitatet ovenfor snakker han om hvordan digital teknikk skaper et annet forhold til det han kaller det taktile. Dette kan tolkes på to måter. På den ene siden kan det tolkes som at digital teknikk gjør at dokumentaristen i sitt arbeid med produksjonsprosessen ikke blir tvunget til å interagere med omgivelsene. Ekte historier blir byttet ut med digitalt skapte bilder basert på konvensjoner om verden. Han mener da at en økt teknisk kvalitet og en økt tilgang på teknikk, er underordnet av historiene, innholdet som skal fortelles i filmene. På den andre siden viser han til bildets indeksikalitet i det ferdige produktet. Med en økt bearbeidelse av bildet mister det noe av sin indeksikalske forbindelse med subjektet.

Som jeg nevnte tidligere har teknikk for opptak og postproduksjon allerede vært digitalisert i et tiår før det ble aktuelt for bildeopptaksteknikk:

M: Det er litt lettere i lydverden enn i bildeverden. Det er jo fremdeles slik at analogt opptak på film er bedre enn et digitalt kamera som Red. Akkurat nå. Men når det kommer til lyd kan man diskutere det, for man får et cleanere opptak digitalt.

H: Er det noen grunner til å bruke analog teknikk?

S: Det er vel om du vil ha en varmere sound. Jeg vet ikke helt hvordan jeg skal forklare det for en som ikke driver med lyd. Om man lagrer det digitalt på en fil, så låter det som det. Den kommer direkte fra preampen og inn på A/D konverteren. Med om du lagrer det på bånd, farger båndet lyden du får.

H: Det høres litt som den samme nostalgien som gjør at man vil skyte med film?

M: Ja, men det er ikke så mye snakk om analoge opptak når det gjelder filmlyd. Det er mer når man skal lage musikk. Skal man lage en cøntri-skive for eksempel. Det kan gjerne suse og leve litt. Det gir en varme til lyden. For vår del er det snakk om å spille inn ting digitalt, også spille det inn på bånd om det er behov for det.

Jørgen Meyer

Her forklarer Meyer hvordan digitalt opptaksutstyr brukes fordi det gir en renere lyd. I motsetning til opptak av bilde, har lyd et uttalt ideal om at opptakslyd skal fremheve ønskelig informasjon, kanskje på samme måte som fotografen komponerer et bilde ved å rette kameraet mot det som er ønskelig. En eventuell bruk av analogt utstyr er nærmest en

kuriositet for å oppnå en viss estetikk. Målet er å fange opptakslyden så rent som mulig, slik at det kan utarbeides til en helhet i postproduksjonen.

I kapittel 4 nevnte Øystein Moe hvordan postproduksjon åpner muligheter for at bearbeidelse av bildet gjør det mulig å illudere film. Som nevnt er det mulig å operasjonalisere den tekniske bildekvaliteten i forhold til bitdybde, oppløsning, dynamikk og fargegjengivelse, men igjen beskriver flere av informantene en særegenhet med den analoge filmen:

Mange snakker om stoffligheten i film. Det handler om korn og slikt i filmen, som en del synes er veldig fint. En helt sånn estetisk greie. Jeg synes det er mye romantikk i dette. Jeg har jo selv erfaring fra arbeid med analogt stillfotografi, og skjønner romantikken i det. Men i de nye digitale kameraene kan du gjøre mye av det samme. Og selv om du ikke kan gjøre akkurat det samme akkurat nå, er det rett rundt hjørnet. Det er også mye større muligheter med digitale opptak. Du kan jo abstrahere det på samme måte. Enten ved å gjøre det mer stilrent eller lage det i sorthvitt. Jeg synes man bør legge fra seg romantikken og se fremover. Du har jo hatt en bølge med bruk av digitale speilrefleks, spesielt fra Canon. Det har gitt filmskaperne muligheten til å ta med seg små, kompakte kamera inn i situasjoner, og få ut veldig gode bilder i høy oppløsning. Disse digitale speilrefleksene har også denne viktige dybdeskarpheten fra analog film. Men så er jo ikke disse kameraene gode nok på andre måter, som ergonomisk. Men det viser ihvertfall at det er mye mindre begrensninger i det digitale.

Anders Teigen

Her oppsummerer Teigen det han og flere kaller stoffligheten i analog film. Begrepet omhandler blant annet den spesielle kornstrukturen i film. Han forteller også hvordan ny teknikk åpner for at elementene som er med å utgjøre uttrykket i film, kan gjenskapes med den nå lett tilgjengelige digitale teknikken. Flere av informantene mine utviser en lignende romantisert holdning til analog film. De ønsker å prøve det ut, både for å skaffe seg erfaring med den analoge teknikken og teknikkene som har blitt brukt til å lage film gjennom et århundre.

Videre forteller Teigen hvordan ny teknikk gjør at en form som tidligere har vært forbeholdt analog filmteknikk nå er tilgjengelig for mange flere, noe som understrekes av en rekke informanter:

Folk sitter jo med det samme utstyret. Form blir ikke lenger et problem. Ting ser ganske fint ut uansett. Jeg tror jo at den er revolusjon vi er inne i nå, den digitale, det har ikke skjedd mer for indie-filmskaping noen gang (...) Man skyter nesten på det samme utstyret som Tarantino eller det de bruker til å skyte store amerikanske filmer. Men hva er det som gjør at de fortsatt er store filmer. Jo, det er talent. Det er det som skal skinne gjennom, ikke sant. Det kommer til å være en fase der hvor folk tenker, wow, du har fint foto med dybdefokus og fin dynamikk og du har masse slike ting som handler om form. Ting ser bra ut. Så kommer det til å gå ett par år før kommer folk til å si: jo det ser fint ut, men so what. Hva prøver du å fortelle meg nå? Hva formidler du? Hvilken historie er det du skal fortelle nå? Hva er budskapet? Det er det som kommer igjen. Det var litt snobberi, særlig i reklame som er veldig formmessig, at man kunne ikke lage en VG-reklame eller gullfisk-vinner på dårlig videoutstyr. Man skulle bruke ordentlig fint utstyr til det. Men nå er det litt slik at alle kan lage den samme reklamefilmen. Det kommer til å se like fint ut, pluss og minus, men formen blir ikke så viktig lenger nå. Det er ideene som kommer til å skinne gjennom.

Magnus Skatvold

Her forteller Skatvold hvordan den økte tilgjengeligheten på teknikk fører til større muligheter for å oppnå elementer fra formen til større produksjoner, men at det viktigste er helheten som skal formidles. Denne helheten avgjøres ikke ved elementer i formen, men av hvordan regissøren forteller historien eller budskapet i filmen.

I innledningen spurte jeg hvilket potensiale digital teknikk har til å endre innholdet i film. I starten av kapitlet sa jeg at digitalt opptaksutstyr ikke gjør det billigere, men mer økonomisk fleksibelt å lage film. Det er i større grad mulig å lage film uavhengig av budsjett. Likevel endrer det ikke selve fortellerformatet film. Det er ikke et nytt medium, men krever en annen type teknisk kompetanse. Flere får tilgang til å lage en form som tidligere var forbeholdt ressurssterke produksjoner. Imidlertid produseres ikke film på en nevneverdig ny måte. I kapittel 4 fant jeg ut at til tross for at aktørene i Trøndelag bruker digital teknikk, endres ikke produksjonsprosessen nevneverdig i forhold til hvordan filmproduksjon har blitt gjort med analog film. Det er også slik at filmproduksjon med digital teknikk tar utgangspunkt i hvordan filmproduksjon har skjedd med analog teknikk.

Digital teknikk har ikke nødvendigvis noen direkte påvirkning på innholdet i filmproduksjonene, men teknikken er med på å sette rammer for hvordan filmproduksjon kan skje. Først og fremst utvider det de formmessige mulighetene til en større gruppe filmskapere, men ikke måten historier blir formidlet på. Grunnprinsippene om fortelling i levende bilder endres ikke ved økt oppløsning.

6. Konklusjon

Jeg har studert hva digital teknikk betyr for regional filmproduksjon. Jeg vil oppsummere funnene på to måter. En del av funnene jeg har gjort kan oppsummeres som muligheter og utfordringer knyttet til bruken av digital teknikk i regionen jeg har sett nærmere på. Disse mulighetene og utfordringene kan settes opp som en rekke konfliktdimensjoner og gjengis i tabellen nedenfor. Den andre måten jeg vil oppsummere funnene på, er å sette min undersøkelse i sammenheng med medieteknologisk utvikling.

Konfliktdimensjoner

Konfliktdimensjonene jeg beskriver tar ikke utelukkende utgangspunkt i en sammenligning med analog teknikk, men skisserer ulike motsetninger som beskrives av informantene gjennom praktiske erfaringer.

Muligheter	Utfordringer
Kunstnerens kontroll på det tekniske Økt mulighet for filmproduksjoner med et lavt budsjett. Færre teknikere gir større ressurser til det kunstneriske arbeidet.	Færre teknikere i produksjoner Mindre/marginalisert støtteapparat rundt produksjonene. Den tekniske avviklingen krever annen kompetanse, som kanskje er uavhengig av den kunstneriske. Tar konsentrasjonen bort fra det kunstneriske.
Flatere struktur i feltet Kulturell kapital er avgjørende for profesjonsstatus. Enklere å jobbe seg inn i feltet ved å gjøre godt arbeid.	Manglende formalisering av kompetanse Siden filmproduksjon er et samarbeidsprosjekt er det vanskelig å isolere enkeltindividers arbeid. Uten en formalisering av kompetansen blir det vanskeligere å orientere seg i feltet.
Stadig utvikling av teknikken Muligheter for teknisk utstyr som gir bedre kvalitet og større tilpasningsdyktighet.	Stadig utskiftning av teknikken Vanskelig å tenke langsiktig i forhold til investeringer og i produksjon av materiale.

<p>Kvantitet</p> <p>Ingen variable kostnader ved opptak med digital teknikk. Mulighet for økt kvantitet i råmateriale. Økt mulighet for spontanitet som gir mulighet til å fange det unike som ikke var planlagt.</p>	<p>Kvalitet</p> <p>Mulighet for å miste fokus på kvalitet om det samles inn store mengder råmateriale.</p> <p>Personalkostander koster mer enn teknikken, og marginaliserer det økonomiske incentivet.</p> <p>Kan miste den planlagte stilen. Mer krevende postproduksjon.</p>
<p>Økt tilgang til teknikk</p> <p>Flere kan fortelle historier gjennom levende bilder. Teknikken åpner for at historier kan fortelles på andre måter.</p>	<p>Filmproduksjon mer enn teknikk</p> <p>Krever kompetanse og talent for å benytte teknikken. Filmproduksjon krever også en evne til å engasjere andre til å bidra.</p>
<p>Utstrakt bearbeiding av bildet</p> <p>Digital teknikk kan enklere endres til å oppnå det ønskelige uttrykket. Gjennom mer presise verktøy kan filmproduksjonen opprettholde den kunstneriske intensjonen gjennom en konsistent kvalitet.</p>	<p>En distansering fra virkeligheten</p> <p>Et krav om en endring av bildet krever ressurser som tar fokus fra historiefortellingen. En utstrakt bearbeiding av bildet gjør at det abstraheres fra den indeksikalske sammenhengen.</p>

Medieteknologisk utvikling

Digital film = live action material + painting + image processing + compositing + 2-D computer animation + 3-D computer animation (Manovich 2001: 301)

Ut i fra dette sitatet tolker jeg at den kjente teoretikeren Manovich mener at digital film må være tatt opp digitalt, prosessert digitalt, den må ha digital kompositering, og digitale 2 og 3D effekter. Han mener at ikke bare råmateriale må være digitalt, men filmen må utnytte mulighetene for å skape et særegent uttrykk med digital teknikk. Det inkluderer store, digitalt produserte filmer som *Star Wars – Episode II, Attack of the Clones* (Lucas 2002), men utelater filmer som Lars Von Vinterberg *Festen* (1996) som et tatt opp digitalt, men distribuert på analog 35 mm film og er uten digitale visuelle effekter.

Frode Nordås er uenig med Manovich. Han mener begrepet digital film viser til arbeidsprosessen med filmproduksjoner hvor filmarbeidere bruker digitale verktøy. Han mener digital filmproduksjon er filmproduksjon med basis i tradisjonelle filmproduksjonsteknikker, men som bruker ny teknikk: ”Slik sett inkluderer det både store effektfilmer og små realistiske dramaer helt uten digitale effekter” (Nordås 2006: 101). Jeg er enig i dette, men synes begrepet digital film er mindre viktig. Siden *Olsenbandens siste stikk* (Bohwim 1998) har alle norske filmer vært klippet digitalt (Frode Nordås 2006: 54). Alle filmer som produseres i dag bruker digital teknikk i ulik utstrekning. I det siste har flere omtalt digital teknologi som revolusjonerende. For at dette skal være sant må det ha skjedd en grunnleggende endring i mediet. I et produksjonshensyn er det først og fremst verktøyene som har utviklet seg i gjennom disse 100 årene med film.

I forhold til medieteknologisk utvikling pleier mange å sette opp grunnforståelsen til Marshall McLuhan opp mot Raymond Williams. Disse to synene er viktig når jeg nå skal oppsummere funnene i oppgaven.

McLuhans presenterer en historisk utvikling hvor vi har gått fra en primitiv muntlig kultur til en litterær kultur, til en print-kultur og ender opp det han kaller en elektronisk kultur. Altså fremstiller han lineær, uunngåelig teknologiske utvikling som en faktor for samfunnsutvikling. Med uttrykket “The medium is the message”, mener han at kjennetegnene til teknikken utgjør innholdet i mediene. Dette begrunner han i at mediene er en forlengelse av menneskets sanser og en utvikling av mediet gir en mer differensiert opplevelse. Videre mener han også at menneskers bruk av teknologi avgjør hvilken rolle de har i kulturen (1964).

Dette er i motsetning til Raymond Williams som tar høyde for at et medie er et resultat av mange mulige utfall. Han skiller mellom teknologiens utvikling, den konkrete teknikken og teknologien i sosial bruk. Han mener at mediet ikke er gitt av kjennetegnene til teknikken, men skapes i en sammenheng med andre faktorer i samfunnet (1974).

Fordi det er raskere, rimeligere og, på sikt, gir bedre teknisk kvalitet argumenter informantene i min undersøkelse for at digital teknikk har vært viktig for filmproduksjonen i regionen. Når de presenterer bruken av det digitale som uunnværlig, representerer det et perspektiv likt McLuhan. De ser det som at en uunngåelig, lineær utvikling av teknologien løfter opp den

regionale filmbransjen. Jørgen Meyer sa det var lett å vende øyet mot Hollywood for å se hva som var det beste utstyret. Til tross for at den tekniske kommunikasjonsflyten i midtnorsk filmbransje fungerer som en node i den internasjonale, betyr ikke det at midtnorsk filmbransje er en del av miljøene som utvikler teknologien som brukes. Det er vel rimelig å påstå at den regionale bransjen ikke representerer et marked med evne til å påvirke utviklingen av teknikken. På samme måte som det ikke er mulig å banalisere den digitale teknikkens påvirkning på bransjen, er det ikke mulig å isolere den fra andre utviklinger i samfunnet.

Jeg tror det offentlige engasjementet er en av tre viktige faktorer for utviklingen av en regional bransje. I kapittel 2 nevnte jeg at den offentlige satsningen fra fylkeskommune, kommune og staten har vært en viktig premissleverandør for etableringen av en filmbransje. Det har blitt etablert filmfond, filminstitusjoner og kulturnæringsmiljøer. Denne satsningen understrekes i den nylig vedtatte handlingsplanen for kulturnæringer fra Nord Trøndelag Fylkeskommune, Sør Trøndelag Fylkeskommune og Trondheim kommune (Trøndelagsrådet 2011). Betydningen av dette engasjementet anerkjennes av informantene som viktig for den regionale bransjen.

Jeg har trukket frem flere tendenser som beskriver en andre faktor for utviklingen av filmfeltet. Klipp og Lim er en multimedial bedrift som leverer alt fra programmering til grafisk design. Kortfilmproduksjonen er bare en marginal del av virksomheten. I likhet med at kravene til digitale stillfotokamera delvis har konvergert med kravene til digitale filmkamera, finnes det også flere overlappinger av kompetanse hos brukerne. Flere av informantene mine lager film om morgenen, har en stillfotosession på ettermiddagen og lager flerkameraproduksjon på kvelden. Det skyldes ikke nødvendigvis en manglende profesjonalisering av bransjen, men beskriver en konvergerende sektor i endring. Sørensen sier at man i en tidlig fase i utviklingen av informasjonsteknologien, var den en antakelse om at informasjonsteknologien ville opereres av en EDB-medarbeider som hadde kompetanse til å gjøre regnskap, klippe litt film og programmere (2006). Det er i dag galskap sett i form av et ideal om en spesialisering og segmentering av kompetanse, men fremdeles har en avansert bruker av teknikk, med kjennskap til estetikk og historiefortelling mulighet til å uttrykke seg på mange måter. En overordnet utvikling innen mediesektoren utspiller seg gjennom konvergens i kompetanse, roller, innhold og markeder. Så den andre viktige faktoren for en

økt aktivitet i regionen er mer aktivitet innenfor virksomhet rundt oppdragsfilm og virksomhet som krever en lignende kompetanse som filmproduksjon.

Etter dette marginaliseres rollen til utviklingen og anvendelsen av digital teknikk til en tredje faktor som har vært viktig for etableringen av en regional filmbransje. McLuhans teknologideterministiske modeller har av mange blitt forlatt til fordel for mer komplekse forklaringer på medieutvikling. Imidlertid snakker David Holms om en tilbakekomst av McLuhan gjennom en gjenoppdagelse av teknologiens betydning (2005). Etter at McLuhans har blitt sett på som en noe enkel forklaring på teknologi som en viktig aktør i forholdet mellom samfunnet og medier, får nå teknologien større interesse.

Et eksempel på dette er hvordan ny teknikk gir flere filmskaper et bredere arsenal på utrykksiden. Lav dybdeskarphet har tidligere vært forbeholdt analog teknikk. I løpet av de tre siste årene har det blitt langt mer utbredt i lavbudsjettsfilmer, som bruker enklere teknikk. Dette er egenskaper ved digital teknikk, som nå blir muliggjort til en langt større gruppe filmskaper. For mange er dette en viktig del av formen, men informantene mine er bevisste på at denne formen ikke er viktigst. Det som skal fortelles må plasseres inn i en ramme med en profesjonell form, for å kunne vurderes som et helhetlig produkt. Digital teknikk er en viktig faktor for å få til denne formen for den regionale filmproduksjonen. I sitatet fra Manovich mener han at digital teknikk brukes til sitt fulle når filmarbeiderne utnytter alle mulighetene i digital teknikk. Frode Nordås skrev i 2006 at det digitale kan utgjøre et annet medium:

Både DV- og HD- formata vil fungera best om ein brukar dei som digital video, lyssett med tanke på det og ikkje prøver å etterlikne analog film. Dermed må fotografane la ein del av dei analoge konvensjonane erstattast med nye. Det er ikkje dermed sagt at HD er betre eller dårlegare enn 35mm film, men det er eit anna medium.

(Frode Nordås 2006: 295)

Imidlertid er filmskaperne er ikke interessert i å dyrke en digital estetikk, men er takknemlige for at de digitale verktøyene nå har gitt mulighet til å oppnå samme gode tekniske kvalitet og form som analog film. Det ligger ingen iboende egenskaper i den digitale teknikken som gjør at det påvirker innholdet i film. Det kan være ulike årsaker til at fotografen og regissøren ønsker å oppnå denne estetikken med digitale verktøy. Det kan være fordi det er etablert en

konvensjon mellom bruker og filmskaper om hvordan film skal se ut. Det kan være fordi det er et profesjonsideal som knytter gode sortnivåer og veljustert dybdeskarphet til et tegn på godt håndverk. Sist kan det være fordi disse form-elementene ikke er et ideal fordi det har vært knyttet til analog teknikk, men fordi de på ulike vis bidrar til å fortelle mer engasjerende, innlevende og nære historier i levende bilder.

Videre forskning

I starten av arbeidet ville jeg se nærmere på prosessen fra analog til digital. Imidlertid var dette ikke direkte relevant for trøndersk filmbransje. Mange av informantene mine beskriver at arbeidsprosessen i filmproduksjon mangler en standardisering. I et videre arbeid tror jeg derfor det ville vært mer interessant å se på hvordan konkrete prosjekter løser både den tekniske arbeidsflyten og rollefordelingen knyttet til arbeidsoppgaver, både i spillefilm og mindre prosjekter.

Jeg har oppsummert funnene mine gjennom konfliktdimensjoner og ved å sette det i sammenheng med medieteknologisk utvikling. Det ville derfor vært interessant å se på om det er mulig å finne lignende funn i andre filmregioner som Bergen, Stavanger og Tromsø.

Overordnet tror jeg begreper som digital film er like interessant å problematisere som lydfilm eller fargefilm. Begrepet digital filmproduksjon dveler først og fremst ved fraværet av analog teknikk, fremfor å nyansere de nye begrepene og problematikkene som er aktuelle i en overordnet endring i mediesektoren.

Litteraturliste

Allern, S (2001) *Nyhetsverdier- Om markedsorientering og journalistikk i ti norske aviser*. Kristiansand: IJ forlaget.

AlloCine (2011) [Online] *Gareth Edwards (II) Interview*. [Online] Tilgjengelig fra: <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-183325/interviews/?cmedia=19180349> hentet 03.05.2011

Bourdieu, P (1998) *Om fjernsynet*. Oslo: Gyldendal.

Bordwell, D, Staiger, J, Thompson, K (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge

Ceruzzi, P (2003) *A history of modern computing*. Cambridge: MIT Press.

Dey, I (2007) Grounded Theory, i Seale, C, Gobo, G, Gubrium, JF. og Silverman, D (red) *Qualitative research practice*. London: Sage.

Fagerjord, A og Storsul, T (2007) Questioning Convergence. i Storsul, T og Stuedahl, D (red), *Ambivalence towards convergence: Digitalization and media change*, Nordicom, Gøteborg.

Faldalen, JI (2006) Den brysomme fotografen. *RushPrint*, 02.

Feldmann, T (1997) *Introduction to digital media*. London: Routledge.

Glaser, BG og Strauss AL (1967) *The discovery of grounded theory : strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine Publishing Company.

Hagen, I (2000) *Medias publikum - fra mottakar til brukar?* Oslo: Gyldendal Akademiske Forlag.

Holmes, D (2005): *Communication theory: Media, technology and society*. London: Sage

Höjjer, B og Nowak, L (red) (1990) *I publikens interesse: Om radio och tv i människors liv*, Stockholm: Rabén og Sjögren.

Høier, S (2009) *Visjoner og realiteter for film- og videodistribusjon på Internett: en analyse av den norske utviklingen 2000-2008*. Doktoravhandling ved NTNU, Trondheim.

Jenkins, H (2006) *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press.

Katz, E, Blumler, JG og Gurevitch, M (1973) Uses and gratifications research, *The Public Opinion Quarterly*, Vol 37-4.

Kennel, G (2007) *Color and mastering for digital cinema*. Amsterdam: Focal Press.

Kvale, S (1997) *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Ad notam.

Larsen, SA (2005) En Midtnorsk Revolusjon. *RushPrint* nr 02.

Lismoen, K (2006) En digital modningsprosess. *RushPrint* nr 02.

Making of (2011) *Gareth Edwards discusses Monsters*. [Online] Tilgjengelig fra: <http://www.makingof.com/posts/watch/2488/gareth-edwards-discusses-monsters> hentet 03.05.2011

McLuhan, M og Fiore, Q (2001) *Medium is the message: An inventory of effects*. Corte Madera: Ginko Press.

McLuhan, M (1964) *Understanding Media*. London: Routledge.

McQuail, D (1987) *Mass communication theory: An introduction*, 2.utgave, London: Sage Publications.

Manovich, L (2001) *The language of new media*. Cambridge: MIT Press.

Midtnorsk Filmsenter (2007) *Årsmelding 2006*. Trondheim.

Midtnorsk Filmsenter (2009) *Årsmelding 2008*. Trondheim.

Midtnorsk Filmsenter (2010) *Årsmelding 2009*. Trondheim.

Midtnorsk Filmsenter (2011) *Årsmelding 2010*. Trondheim.

Mikkelsen, M (2009) *Verdsatt og feilvurdert: flerkulturelle journalister i norske redaksjoner*. Masteroppgave i journalistikk, Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo, Oslo.

Montages (2011) Digital film. Hentet [online] Tilgjengelig fra:
<http://montages.no/2009/10/digital-film/> [Lastet ned 15. april 2011].

Nordås, F (2006) *Digital filmproduksjon i Noreg. Praktiske og estetiske konsekvensar*. Doktoravhandling ved NTNU, Trondheim.

OECD (2008) *Remaking the movies*. Paris: OECD Publications.

Palmgreen, P og Rayburn, J (1985): *An expectancy-value approach to media gratifications*, i Rosengren, KE, Wenner LA og Palmgreen, P: Beverly Hills: Media Gratifications Research.

Rambøll Management (2005) *Kartlegging og vurdering av utviklingen i den norske filmbransjen*. Oslo: Kultur og kirkedepartementet.

Rheingold, H (2000): *Tools for thought: The history and future of mind-expanding technology*. London: The MIT Press.

Ringdal, K (2007) *Enhet og mangfold: samfunnsvitenskapelig forskning og kvantitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget.

Rosenlund, JC (2011) Analog film fortsatt best. *RushPrint* nr 1

Ryen, A (2002) *Det kvalitative intervjuet; Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget.

Slaatta, T. (2003) *Den norske medieorden: posisjoner og privilegier*. Oslo: Gyldendal akademisk.

Sousa, CAA. og Hendriks, PHJ. (2008): Connecting knowledge to management: The case of academic research, i *Organization*, Vol 15-6, Sage Journals Online, s811–830

Spilker, HS (2005) *Den store oppdragelsen: Utviklingen av kommersielle internettjenester i Norge ca. 1997 – 2003*. Doktoravhandling ved Institutt for sosiologi og statsvitenskap, NTNU, Trondheim.

Staiger, J (2005): *Media reception studies*. New York: New York University Press.

St.meld. nr. 22 (2006-2007) *Veiviseren for det norske filmløftet*. Oslo: Det kongelige Norske kultur- og kirkedepartementet.

St.meld. nr. 25 (2003-2004) *Økonomiske rammebetingelser for filmproduksjon*. Oslo: Det kongelige Norske kultur- og kirkedepartementet.

Swartz, Charles (2005) *Understanding Digital Cinema. A Professional Handbook*. Amsterdam: Focal Press

Sørensen, KH (1987): *Innovasjon "nedenfra": en drøfting av beslutningsforhold ved innføring av ny teknikk i foretak*, STS-arbeidsnotat 3/87, Senter for Teknologi og Samfunn, NTNU, Trondheim, Norge.

Sørensen, KH (2006) *Informasjonsteknologi, kultur og ledelse*. Kompendium i IT1603. Trondheim: Tapir akademisk forlag.

Thagaard, T (2003) *Systematikk og innlevelse; En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbok Forlaget.

Thompson, K & Bordwell, D (2010) *Film history: an introduction*. Boston: McGraw-Hill Higher Education.

Tjora, AH (2009) *Fra nysgjerrighet til innsikt: kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Trondheim: Sosiologisk Forlag.

Trøndelagsrådet (2011) *Handlingsplan for kulturnæringer i Trøndelag 2011-2012*. Sør-Trondheim: Trøndelag Fylkeskommune, Nord-Trøndelag Fylkeskommune, Innovasjon Norge Nord-Trøndelag, Innovasjon Norge Sør-Trøndelag, Trondheim kommune.

Utkilen, S (1997) *Vestnorsk Filmsenter: en studie av et regionalt kortfilmsenter*. Hovedoppgave i medievitenskap - Universitetet i Bergen, Bergen.

Willis, H (2005) *New digital cinema Reinventing the moving image*. London: Wallflower Press.

Williams, R (1974) *Television: Technology and cultural form*. London: Routledge.

Wærp, H (1994) *Statens rolle i norsk spillefilm*. Hovedoppgave i medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo, Oslo.

Økland, Carina (2006) *Filmbyen Bergen?: en undersøkelse av Bergens forutsetninger for å bli en ledende region innen spillefilmproduksjon i Norge*. Masteroppgave ved Universitetet i Bergen, Bergen.

Filmer

Festen (1996) Von Vinterberg, Lars

Helsefabrikken (2010) Bustnes, Håvard

Jakten på Nyrestein (1996) Idsøe, Vibeke

Jurassic Park (1993) Spielberg, Steven

Monsters (2010) Edwards, Gareth

Moves (2010) Klüver, Jørgen

Nord (2009) Langlo, Rune Denstad

Olsenbandens siste stikk (1998) Bohwim, Knut

Sofies Verden (1999) Gustavsen, Erik

Star Wars – Episode II, Attack of the Clones (2002) Lucas, George

Time to Relax (2010) Engelsås, Bård Ivar

Appendiks 1 - Intervjuguide

Om informanten

- Bakgrunn (utdanning, erfaring)
- Funksjon/stillinger du har hatt i filmproduksjoner (ansvar/oppgaver.)

Digital opptaksteknikk (spesifiser; digital teknikk til å registrere lyd og bilde):

- Har du brukt digital opptaksteknikk (når, hva, hvor)?
- Hvordan vurderer du ny teknikk?
- Hvor får du kompetanse om ny teknikk?
- Hvordan er tilgangen på teknikk i regionen?
- Har du erfaring fra TV/video/flerkamera-produksjon?
 - o Hvilke likheter har digitale filmopptak med videoproduksjon (TV/flerkamera opptak)?
 - o Ulik kompetanse? Ulike krav til teknikk?
- Erfaring med analog opptaksteknikk?
 - o Hvordan har digital opptaksteknikk endret din rolle i filmproduksjonen?
 - o Hvordan vurderer du de tekniske fordeler/ulemper med analog (oppløsning, kvalitet, fargedybde)?
 - o Er det rimeligere eller raskere (koster det mindre, mindre stab)?
- Hva skal til for bruke analog opptaksteknikk?
- Hvordan samarbeider fagfunksjonene?
 - o Hierarki, kommunikasjon, rollefordeling, overlapping, teknisk samarbeid?

Digital postproduksjon:

- Har du vært involvert i digital postproduksjon (når, hva hvor – hvilken del – klipp, vfx, grading, lyd/design, lyd/bilde mastering)
- Hvordan planlegges dette i opptaksfasen?
- Hvilken teknikk brukes til digital postproduksjon (tilgang lokalt, konsument eller proff)?
- Om produksjonen er heldigital – endrer dette synet på materialet man fanger (mengde, måten det brukes på ect)
- Har du vært involvert i analog postproduksjon?
 - o Hvordan har det endret din rolle?
 - o Tekniske fordeler med digital postproduksjon (kvalitet)
 - o Praktiske fordeler med digital postproduksjon (økonomi, tidsbruk)
- Hva skal til for å gjøre filmproduksjonen heldigital?
- Hvordan samarbeider fagfunksjonene?
 - o Hierarki, kommunikasjon, rollefordeling, overlapping, teknisk samarbeid?

Digital Distribusjon

- Har du vært med i filmproduksjoner hvor hele eller deler av distribusjonen har skjedd digitalt (som Youtube, digital kino ect)
- Hvordan påvirker dette de tidligere stegene i produksjonen?
- Hvilke tekniske formater/standarder forholder dere til (DCI, DV etc.)

- Vil digitaliseringen av film gjøre at det blir lagd flere filmer?
- Vil digitaliseringen av film føre til en demokratisering (får flere lage film)?
- Hva har digitaliseringen å si for regional filmproduksjon?
- Føler du tilhørighet til en midtnorsk filmbransje?
- Hvilket forhold har du til Midt-Norsk Filmsenter?
- Har du noe mer å legge til?

Appendiks 2 - Filmer tildelt produksjonstilskudd

Dataene er hentet fra årsmeldingene til Midtnorsk Filmsenter og Midtnorsk Filmfond. I 2007 ble det ikke produsert en årsmelding. Dataene fra dette året er hentet fra daglige ledere i organisasjonene. Hvor det er oppgitt har jeg lagt inn produksjonsselskap, produsent og regissør. Tilskuddene er ikke justert etter konsumprisindeks. Rollene som er oppgitt er basert på informasjon som er offentliggjort i tildelingen, og er ikke nødvendigvis de samme som i den ferdige filmen. For eksempel ble Nord innvilget utviklingsstøtte i 2006 med Are Fröhlich som regissør og Rune Denstad Langlo som produsent, selv om det til slutt var Denstad som utførte rollen som regissør i filmen.

Av praktiske årsaker har jeg erstattet deler av teksten med koder:

Sjanger:

D = Dokumentarfilm
Filmsenter

K = Kortfilm

A = Animasjon

S = Spillefilm

TV = TV serie

Status:

U = Tildelt utviklingstilskudd

P = Tildelt produksjonstilskudd

L = Tildelt lanseringsstøtte

Institusjon

FS – Midtnorsk

FF – Midtnorsk Filmfond

Jeg har ikke endret sjangerne. Flere av dokumentarene er laget, og visst på TV. Generelt har begrepet TV-serie blitt brukt hvor det er snakk om en føljetong.

Institusjon	År	Status	Sjanger	Tittel	Produksjonsselskap	Produsent	Totalbudsjett	Tilskudd	Regi	Regi 2
FF	2006	U	S	LynDerek	Tordenfilm	Eric Vogel		kr	49 500,00	
FF	2006	U	S	Fuglefangeren	Kool Production			kr	49 500,00	Frank Mosvold
FF	2006	U	S	Olavssverdet	Faction Film	Håvard Bustnes		kr	100 000,00	
FF	2006	U	S	Domen	Marit Haug	Marit Haug		kr	30 000,00	
FF	2006	U	S	Nord	Motlys	Rune Denstad Langlo		kr	96 000,00	Arild Frøhlich
FF	2006	U	A	Karaban	Tilset Animasjon	Arnt Ivar Tilset	kr	61 607,00	30 000,00	Arnt Ivar Tilset
FS	2006	P	D	Sannhetsjegeren	Exposed Filmproductions	Bjørn Eivind Aariskog	kr	6 399 243,00	100 000,00	Erlend E Mo
FS	2006	U	K	Jern vs Vilje	Bård Ivar Engelsås Media	Bård Ivar Engelsås	kr	30 000,00	20 000,00	Bård Ivar Engelsås
FS	2006	U	D	Kampen om Thamshavnbanen	Gammaglimt Videoproduksjon	Christian Falch	kr	37 000,00	30 000,00	
FS	2006	P	D	Til Kina uten Penger	Faction Film	Dag Hoel	kr	750 044,00	155 000,00	Kristian Karlsen
FS	2006	U	D	Oda og Jerven	Faun Media	Eskil Røkke	kr	55 000,00	40 000,00	Eskil Røkke
FS	2006	U	D	Under en arktisk sol	Faun Media	Eskil Røkke	kr	135 000,00	50 000,00	Eskil Røkke
FS	2006	U	D	The hidden codes that tell the untold	Deadline Tv&Video	Gunnar Hansen	kr	98 000,00	40 000,00	
FS	2006	U	D	Memento Mori	Skotfeland Film	Hilde Skotfeland	kr	500 000,00	60 000,00	Mali Finborud Nøren
FS	2006	P	D	Telefonsalg	Faction Film	Håvard Bustnes	kr	1 050 038,00	185 000,00	Håvard Bustnes
FS	2006	U	D	Vømmøldalens siste vår	Faction Film	Håvard Bustnes	kr	136 216,00	45 000,00	Håvard Arnstad
FS	2006	U	K	Engaging Geir	Faction Film	Håvard Bustnes	kr	46 104,00	25 000,00	
FS	2006	U	K	Vinnerloddet	Faction Film	Håvard Bustnes	kr	43 000,00	25 000,00	
FS	2006	U	D	Rånere	Faction Film	Håvard Bustnes	kr	94 820,00	40 000,00	Ole Martin Hafsmo
FS	2006	P	D	Usa mot Al-Arian	Doichws verden	Jan Dalchow	kr	2 268 817,00	50 000,00	Øyvind Hermstad
FS	2006	P	D	Den store styrkeprøven	Klipp og lim	Jøran Wærdahl	kr	540 000,00	175 000,00	Stein Løvøy
FS	2006	P	D	Tangobarna	KLIN Produksjon	Kjersti Lunden Nilsen	kr	300 000,00	75 000,00	Mari Lunden Nilsen
FS	2006	U	D	Balansegang	EkkoFilm	Heidi Sandberg	kr	124 051,00	40 000,00	Kristian Karlsen
FS	2006	U	D	Søsken	Moving Image	Marit Bakken	kr	129 600,00	25 000,00	Trine Vollan
FS	2006	U	D	Dora	Maya Momentum	May Linn Berg	kr	378 284,00	45 000,00	May Linn Berg
FS	2006	U	K	Blå i Tynet	Headspin	Njål Brekke	kr	80 000,00	25 000,00	
FS	2006	U	K	Predikanten	Headspin	Njål Brekke	kr	70 000,00	25 000,00	Kristoffer Metcalfe
FS	2006	U	D	I morgen, Inshallah	Trine Vollan Film	Tone Andersen	kr	911 012,00	80 000,00	Tone Andersen
FS	2006	P	D	Å vente et barn i Stockholm	Trine Vollan	Trine Vollan	kr	187 913,00	25 000,00	Trine Vollan
FS	2006	U	D	Beo eller skinnet bedrar	Aminda Produksjoner		kr	50 000,00	50 000,00	Evald Otterstad
FF	2006	P	S	Varg	Migm Film AB	Anita Oxburgh	kr	22 000 000,00	500 000,00	Daniel Alfredson
FS	2006	U	D	A room of ones own	Godtfred Media		kr	150 340,00	45 000,00	
FF	2007	U	TV	Fjellgården i Trollheimen	TMM Produksjon AS	Bjørn Tore Hallem		kr	90 000,00	
FF	2007	U	S	Hjemkomst	Bård Ivar Engelsås Media	Bård Ivar Engelsås		kr	75 000,00	
FF	2007	U	S	Laget	Motlys	Inge Sæter		kr	90 000,00	
FF	2007	U	A	Smilla og Frikar	Kinefilm	Kine Aune		kr	30 000,00	
FF	2007	U	S	Domen	Marit Haug	Marit Haug		kr	90 000,00	
FF	2007	P	S	Nord	Motlys	Singve Endresen		kr	650 000,00	
FS	2007	P	K	Flax	Bård Ivar Engelsås Media	Bård Ivar Engelsås		kr	40 000,00	
FS	2007	U	D	Må gjøre det, bare må	Faction Film	Dag Hoel		kr	30 000,00	
FS	2007	U	K	Vikingskolen	Faction Film	Dag Hoel		kr	75 000,00	
FS	2007	P	D	Ballerina (A Beautiful tragedy)	Faction Film	Dag Hoel		kr	100 000,00	
FS	2007	P	D	Blod og Ære	Faction Film	Dag Hoel		kr	185 000,00	
FS	2007	U	K	Et skikkelig godt triks	Elisabeth Hansen	Elisabeth Hansen		kr	25 000,00	
FS	2007	P	D	Vedens dag	Polka Film	Hallvard Breim		kr	100 000,00	
FS	2007	P	D	Baldurs Draumar	EkkoFilm	Heidi Sandberg		kr	180 000,00	
FS	2007	P	D	Memento Mori	Skotfeland Film	Hilde Skotfeland		kr	100 000,00	
FS	2007	U	K	Krig med troll	Klipp og lim	Jøran Wærdahl		kr	40 000,00	

FS	2007	U	A	Smilla og frikar	Kinefilm	Kine Aune	kr	30 000,00	
FS	2007	P	D	Fra helvete til himmelen	Moment TV	Mona Friis Bertheussen	kr	90 000,00	
FS	2007	U	D	The lightning process - a cure for me?	Randi Størseth		kr	30 000,00	
FS	2007	U	K	Hjemmehjelp	Sven Østgård		kr	20 000,00	
FS	2007	U	D	Klinsj	Byggeklusser		kr	50 000,00	
FS	2007	U	D	Veien til VM i proffboksing	Deadline Tv&Video		kr	30 000,00	
FS	2007	U	D	Kapp til kapp (uten penger)	EkkoFilm		kr	50 000,00	
FS	2007	P	D	Intime Forbindelser	Faction Film		kr	100 000,00	
FS	2007	U	TV	Heis i huet	Klipp og lim		kr	50 000,00	
FS	2007	P	D	The 7th sense	Lightsource film productions		kr	100 000,00	
FS	2007	U	D	Svartlamoen	Mediekameratene		kr	15 000,00	
FS	2007	P	D	Søsken	Moving Image		kr	100 000,00	
FS	2008	U	D	Tharib - en drøm om frihet	EkkoFilm	Agnete Buus Jensen	kr	119 664,00	Kristian Karlsen
FF	2008	L	D	Blod og Ære	Faction Film	Dag Hoel	kr	300 000,00	Håvard Bustnes
FS	2008	U	TV	Rånere	Faction Film	Dag Hoel	kr	200 000,00	Ingvoll Warholm
FF	2008	U	TV	Hjelpeleierne	TMM Produksjon AS	Dag Rune Johansen	kr	90 000,00	Kristen Bonnen Rask
FF	2008	U	S	Sofie og Katrine	Manuskameratene	Edvard Normann Rønning	kr	120 000,00	
FF	2008	U	S	Fiskerlykke	Sjold Tekst	Gaute Skjold	kr	80 000,00	
FF	2008	U	TV	Vikingskolen	Normann Fiction AS	Gisle Normann Rønning	kr	270 000,00	
FF	2008	U	TV	Til jord skal du bli	Skoffeland Film	Hilde Skoffeland	kr	200 000,00	Mali Finborud Nøren
FF	2008	U	S	Russlandsfarene	Hoff Johansen Sioux Film	Jon Arne Hoff Johansen	kr	100 000,00	
FF	2008	U	S	Bolla	Kinefilm	Kine Aune	kr	300 000,00	
FF	2008	U	S	Kampen om Hegra	Kanonfilm	Knut Jensen	kr	50 000,00	Håvard Arnstad
FF	2008	U	S	Da hun møtte hund	Safari Film	Mari Lunden Nilsen	kr	80 000,00	
FF	2008	P	TV	Fjellgården i Trollheimen - TV	TMM Produksjon AS	Bjørn Tore Halleem	kr	400 000,00	Stein Løvø
FF	2008	U	S	Sommerjobben	EkkoFilm	Agnete Buus Jensen	kr	1 139 031,00	Petter Schanke Olsen
FF	2008	P	K	Fisk er sunt			kr	80 000,00	
FF	2008	U	S	Nymfens Hår			kr	60 000,00	Kristian Karlsen
FS	2008	U	D	Engaging Geir	EkkoFilm	Agnete Buus Jensen	kr	119 664,00	
FS	2008	P	K	Fiske er Sunt	EkkoFilm	Agnete Buus Jensen	kr	1 139 031,00	Katarine Launing
FS	2008	P	D	Ninjaer og samuraier	Ninjaer og samuraier	Anne-Gro Erikstad	kr	283 000,00	Jessika Thørnkvist
FS	2008	P	D	Julius Paltriel	Movieteam	Bjørn Jegerstedt	kr	163 000,00	
FS	2008	U	K	Vilspor	Bård Ivar Engelsås Media	Bård Ivar Engelsås	kr	100 000,00	
FS	2008	U	D	Fremad Marsj	Tilset Animasjon	Cathrine Gaukerud	kr	58 947,00	
FS	2008	U	K	Kløbb & Dropp	Faction Film	Dag Hoel	kr	1 377 746,00	Kristian Moe
FS	2008	U	D	Mutter og meg alive	Screen Stories	Eirin Gjørsv	kr	198 028,00	Eirin Gjørsv
FS	2008	U	D	Det nye landet	Screen Stories	Elisabeth O Sjaastad	kr	450 000,00	Eirin Gjørsv
FS	2008	U	D	Sketchtravel story	Faun Media	Eskil Røkke	kr	90 000,00	Catherine Bonvalot
FS	2008	U	K	Mange bekker små	Sjold Tekst	Gaute Skjold	kr	75 000,00	
FS	2008	U	K	Kniven	Normann Fiction AS	Gisle Normann Melhus	kr	60 000,00	Eirik Smideang Slåen
FS	2008	P	K	Alien Repair Guy	Normann Fiction AS	Gisle Normann Melhus	kr	839 316,00	Øystein Moe
FS	2008	P	D	Veien til VM i proffboksing	Deadline Tv&Video	Gunnar Hansen	kr	100 000,00	Egil Lund
FS	2008	U	D	Brødrene	EkkoFilm	Gunnar Hansen	kr	100 000,00	Egil Lund
FS	2008	P	D	Kapp til kapp uten penger	EkkoFilm	Heidi Sandberg	kr	1 349 885,00	Kristian Karlsen
FS	2008	U	K	Fisk er sunt	EkkoFilm	Heidi Sandberg	kr	1 110 000,00	Katarina Launing
FS	2008	U	D	Helsefabrikken	Faction Film	Håvard Bustnes	kr	253 155,00	Håvard Bustnes
FS	2008	P	K	Vikingskolen	Klipp og lim	Jøran Wærdahl	kr	342 010,00	Gisle Normann Melhus
FS	2008	U	K	Visdom	Klipp og lim	Jøran Wærdahl	kr	83 000,00	Vidar Dahl
FS	2008	P	D	Utklippsboken og arbeidermagasnet	Kinefilm	Kine Aune	kr	311 213,00	Kine Aune

Aleksander Somma

FS	2008	U	A	Smilla og frikar	Kinefilm	Kine Aune	kr	152 985,00	kr	50 000,00	Kine Aune
FS	2008	U	D	Sweet Salmon	Safari Film	Mari Lunden Nilsen	kr	150 000,00	kr	75 000,00	Marie Lunden Nilsen Ragnhild Krogvig Karlisen
FS	2008	U	D	Sjelen på ski	Moving Image	Marit Bakken	kr	396 248,00	kr	75 000,00	Trine Vollan
FF	2009	U	D	Aliert med alene	Ekkofilm	Agnete Buus Jensen			kr	100 000,00	Stian Trovik
FF	2009	P	TV	Kapp til kapp uten penger	Ekkofilm	Agnete Buus Jensen			kr	120 000,00	Kristian Karlisen
FF	2009	U	A	Fjellgården	TMM Produksjon AS	Bjørn Tore Halle			kr	50 000,00	Stein Lavlø
FF	2009	U	TV	Rebekka befrir Kong Vinter	TMM Produksjon AS	Bjørn Tore Halle			kr	60 000,00	Torun Calmayer Ringen
FF	2009	U	S	Janne	Bård Ivar Engelsås Media	Bård Ivar Engelsås			kr	50 000,00	
FF	2009	U	S	Levende Liv	Faction Film	Dag Hoel			kr	100 000,00	Håvard Bustnes
FF	2009	U	S	Operasjon Jupiter	Tordenfilm	Eric Vogel			kr	70 000,00	Rasmus Sivertsen
FF	2009	U	S	Somnium	Normann Fiction AS	Gisle Normann Melhus			kr	30 000,00	
FF	2009	U	S	Soloppgang	Gunnhild Sveaas Skrørdal	Gunnhild Sveaas Skrørdal			kr	50 000,00	Gunnhild Sveaas Skrørdal
FF	2009	U	TV	Verdens beste TV	Klipp og lim	Jøran Wærdahl			kr	70 000,00	
FF	2009	P	TV	Lived på Fiskebåten	Kindergarten Media	Petter Schanche Olsen			kr	200 000,00	Rune Denstad Langlo
FF	2009	P	S	Nord	Motlys	Brede Hovland			kr	100 000,00	Rune Denstad Langlo
FF	2009	U	S	Nater	Motlys	Sigve Endresen			kr	90 000,00	Gaute Skjold
FS	2009	U	K	Mange bekker små	Ekkofilm	Agnete Buus Jensen	kr	396 672,00	kr	100 000,00	Stian Trovik
FS	2009	U	D	Mysteriet Holst	Ekkofilm	Agnete Buus Jensen	kr	1 796 604,00	kr	400 000,00	Erik Smidesang Slaen
FS	2009	P	K	Kniven	Ekkofilm	André Liohn	kr	1 250 387,00	kr	75 000,00	Lars O Skjønberg
FS	2009	P	D	Tahrir	Fjeldheim Produksjon	Bjørn Fjeldheim	kr	254 861,00	kr	100 000,00	Bjørn Fjeldheim
FS	2009	U	D	Voromins barn	Bård Ivar Engelsås Media	Bård Ivar Engelsås	kr	648 395,00	kr	225 000,00	Bård Ivar Engelsås
FS	2009	P	K	Buktaler	Bård Ivar Engelsås Media	Bård Ivar Engelsås	kr	45 578,00	kr	30 000,00	Bård Ivar Engelsås
FS	2009	U	K	Onkel Randis Bart	Gammaglimt Videoproduksjon	Christian Falch	kr	203 200,00	kr	100 000,00	Fredrik Horn Akselsen
FS	2009	P	D	Eksorsisten	Gammaglimt Videoproduksjon	Christian Falch	kr	1 870 000,00	kr	250 000,00	Fredrik Horn Akselsen
FS	2009	P	D	Kampen om Thamshavnbanen	Faction Film	Dag Hoel	kr	400 920,00	kr	100 000,00	Dag Hoel
FS	2009	U	D	Pengepyramiden	Faction Film	Dag Hoel	kr	130 596,00	kr	100 000,00	Hilde Olsen
FS	2009	U	D	Åpen Kirke	Faction Film	Dag Hoel	kr	2 000 000,00	kr	200 000,00	Håvard Bustnes
FS	2009	P	D	Helsefabrikken	Faction Film	Dag Hoel	kr	1 149 881,00	kr	350 000,00	Cathrine Gaukerud
FS	2009	P	D	Fremad Marsj	Faction Film	Dag Hoel	kr	2 794 627,00	kr	100 000,00	Håvard Bustens
FS	2009	P	D	Helsefabrikken	Faction Film	Dag Hoel	kr	200 000,00	kr	100 000,00	Egil Lund
FS	2009	U	D	Blodsugere	Deadline Tv&Video	Gunnar Hansen	kr	90 000,00	kr	80 000,00	Gunnhild Sveaas Skrørdal
FS	2009	U	D	Den siste gården	Gunnhild Sveaas Skrørdal	Gunnhild Sveaas Skrørdal	kr	1 800 000,00	kr	200 000,00	Mali Finborud Nøren
FS	2009	P	D	Plata fra gata	Skofteland Film	Hilde Skofteland	kr	111 500,00	kr	60 000,00	Tore Taraldsen
FS	2009	U	K	Karines Kraft	Pixmed	Inger Taraldsen	kr	117 000,00	kr	75 000,00	Evald Otterstad
FS	2009	U	D	De lokale fortellere	Aminda Produksjoner	Ingeranna Krohn-Nydal	kr	578 259,00	kr	150 000,00	Vidar Dahl
FS	2009	P	K	Visdom	Klipp og lim	Jøran Wærdahl	kr	284 251,00	kr	195 000,00	Vidar Dahl
FS	2009	P	K	Erkjenning	Klipp og lim	Jøran Wærdahl	kr	113 050,00	kr	75 000,00	Lars Hegdal
FS	2009	U	A	Juri og laika	Klipp og lim	Jøran Wærdahl	kr	57 810,00	kr	30 000,00	Magnus Skatvold
FS	2009	U	K	Antiheit	Spætt Media	Magnus Skatvold	kr	144 548,00	kr	75 000,00	Marianne Leirvik Bragstad
FS	2009	U	D	Rubiks Kube	Catharsis Film	Marianne Leirvik Bragstad	kr	112 500,00	kr	60 000,00	
FS	2009	P	K	Driffrine Kristine	Wow Film	Ralf Nyheim	kr	897 777,00	kr	400 000,00	Arnulf Haga
FS	2009	P	K	The Emigrant	News on Request	Ralf Nyheim	kr	600 000,00	kr	200 000,00	John Stepping
FS	2009	P	A	Messing With The Truth	Helmet	Trond Eliassen	kr	271 033,00	kr	75 000,00	Denise Hauser
FS	2010	U	D	Den røde knappen	Ekkofilm	Øystein Moe	kr	330 000,00	kr	90 000,00	Stian Trovik
FS	2010	P	D	Rubiks Kube	Ekkofilm	Agnete Buus Jensen	kr	860 000,00	kr	150 000,00	Marianne L Bragstad
FS	2010	P	D	Svømmefoten	Arts Artifacts	Agnete Buus Jensen	kr	62 520,00	kr	30 000,00	
FS	2010	U	D	Uthuset	TMM Produksjon AS	Are Rabben Teigen	kr	110 000,00	kr	80 000,00	
FS	2010	P	D	Roar Strand	Motlys	Bjørn Tore Halle	kr	1 475 000,00	kr	200 000,00	Rune Denstad Langlo

FS	2010 U	K	Gjensyn	Bård Ivar Engelsås Media	Bård Ivar Engelsås	kr	50 103,00	kr	40 000,00	Bård Ivar Engelsås
FS	2010 P	D	Padre Fortea - Eksorsisten	Gammaglimt Videoproduksjon	Christian Falch	kr	1 679 260,00	kr	400 000,00	
FS	2010 P	D	Gulosten	Gammaglimt Videoproduksjon	Christian Falch	kr	300 000,00	kr	100 000,00	
FS	2010 U	D	Pengepyramiden	Faction Film	Dag Hoel	kr	770 000,00	kr	200 000,00	
FS	2010 U	D	Omvei til Afrika	Faction Film	Dag Hoel	kr	169 309,00	kr	130 000,00	
FS	2010 P	D	Mormonologene	Indie Film	Carsten Aanosen	kr	201 560,00	kr	70 000,00	Karoline Hjort
FS	2010 P	D	Med Chiil i villmarka	Faktor AS	Egil Lund	kr	620 000,00	kr	250 000,00	Siri Gelein
FS	2010 P	D	What on Earth is going on	Deadline Tv&Video	Gunnar Hansen	kr	90 000,00	kr	70 000,00	Randi Størseth
FS	2010 U	K	Beiarprosjektet	Gunnhild Sveaas Skrøddal	Gunnhild Sveaas Skrøddal	kr	60 000,00	kr	30 000,00	Gunnhild Sveaas Skrøddal
FS	2010 P	D	1030 - Stort teater i ei lite bygd	TMM Produksjon AS	Hans Petter Sundal	kr	775 000,00	kr	105 000,00	
FS	2010 P	D	Nidarosdomen	TMM Produksjon AS	Hans Petter Sundal	kr	1 050 000,00	kr	300 000,00	
FS	2010 P	K	Isbrødre	Klipp og lim	Jøran Wærdahl	kr	260 332,00	kr	400 000,00	Bård Ivar Engelsås
FS	2010 U	D	Beretning om et varslet statsministermon	Klipp og lim	Jøran Wærdahl	kr	188 127,00	kr	140 000,00	Jøran Wærdahl
FS	2010 P	A	Bakeren	Kinefilm	Kine Aune	kr	1 079 600,00	kr	140 000,00	Kine Aune
FS	2010 U	D	Raske penger	Ekkofilm	Kristian Karlsen	kr	95 000,00	kr	85 000,00	
FS	2010 P	D	Den gyldne edderkoppen	Knudsen & Streuber Film	Kristine Knudsen	kr	469 000,00	kr	150 000,00	Knut Erik Jensen
FS	2010 U	D	Erotikk under burkaen	Liv Inger Grefstad	Liv Inger Grefstad	kr	148 000,00	kr	30 000,00	Liv Inger Grefstad
FS	2010 U	D	1030 - Stort teater i ei lita bygd	TMM Produksjon AS	Mads Pettersen	kr	90 000,00	kr	70 000,00	Bjørn Tore Halleim
FS	2010 P	D	Alt som før	Safari Film	Mari Lunden Nilsen	kr	Ikke oppgitt		Ikke oppgitt	Kathrine van Beelen Granlund
FS	2010 U	D	Blodrødt Jern	Rein Film	Mathis Ståle Mathisen	kr	202 400,00	kr	50 000,00	Aleksander Olai Korsnes
FS	2010 U	D	Tordenskiold mannen og mytene	Grøntvedt Film	Ole Andreas Grøntvedt	kr	80 000,00	kr	432 600,00	Ole Andreas Grøntvedt
FS	2010 P	D	Veien til Nidaros	Massimo	Sigurd Mikal Karolinussen	kr	887 800,00	kr	80 000,00	Torkil Færø
FS	2010 U	D	The hidden codes that tells the untold	Deadline Tv&Video	Silje Arntsberg	kr	1 223 308,00	kr	270 000,00	
FS	2010 U	D	Med Chiil i villmarka	Fabula Media	Silje Arntsberg	kr	200 000,00	kr	80 000,00	Siri Gellein
FS	2010 U	D	Sør-Gjæslingan	Feneris Film	Sissel Thorsen	kr	891 000,00	kr	190 000,00	
FS	2010 U	D	Brosprenginga som rystet Berlin	News on Request	Tore Buvarp	kr	210 000,00	kr	100 000,00	
FS	2010 P	D	Fengset av poker	Rec Film	Trond Eliassen	kr	596 040,00	kr	350 000,00	Pedro Collantes de Teràn
FF	2010 P	S	Swingout	Storm Film	Trond Hillestad	kr	151 225,00	kr	120 000,00	
FF	2010 P	S	Hjem til jul	BulBul Film	Anne Elvedal	kr		kr	100 000,00	Hanne Larsen
FF	2010 U	TV	Tuva fra Tarva	TMM Produksjon AS	Bent Hamer	kr		kr	50 000,00	Bent Hamer
FF	2010 P	S	Raset	Faction Film	Bjørn Tore Halleim	kr		kr	100 000,00	Stein Løvø
FF	2010 U	TV	Brian Magic	TMM Produksjon AS	Dag Rune Johansen	kr	181 000,00	kr	50 000,00	Mads Pettersen
FF	2010 P	S	Somnium	Normann Fiction AS	Gisle Normann Melhus	kr		kr	20 000,00	
Sum									20 852 600,00	

Appendiks 3 - Fullførte filmer

Produksjonsår	Kilde	Type	Tittel	Regi
2006	Midtnorsk Filmsenter 2006	Dokumentar	Hjemmebrenning - En kultur i nød	Dag Hoel, Bård Ivar Engelsås
2006	Midtnorsk Filmsenter 2006	Kortfilm	Grenselos	Erling Normann
2006	Midtnorsk Filmsenter 2006	Kortfilm	Bokaj	Gaute Hesthagen
2006	Minimalen	Kortfilm	Vaskeriet	Hisham Al-Zouki
2006	Midtnorsk Filmsenter 2006	Tv-serie	Til Kina uten penger	Kristian Karlsen
2006	Midtnorsk Filmsenter 2006	Dokumentar	USA mot Al-Arian	Line Halvorsen
2006	Minimalen	Kortfilm	Ensom	Morten Jensen
2006	Midtnorsk Filmsenter 2006	Dokumentar	Styrkeprøven	Stein Løvli
2007	Midtnorsk Filmsenter 2006	Dokumentar	Riktig mental innstilling	Håvard Bustnes
2007	Minimalen	Kortfilm	Dårlig Kjem	Sven Østgaard
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Dokumentar	A beautiful tragedy	David Kinsella
2008	Minimalen	Dokumentar	Radio Ila	Aleksander Olai Korsnes
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Kortfilm	Flax	Bård Ivar Engelsås
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Dokumentar	Abrahams barn	Dag Hoel
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Dokumentar	Veien til VM i proffboksing	Egil Lund
2008	Minimalen	Dokumentar	Ørkenlottet	Eirin Gjørsv
2008	Minimalen	Dokumentar	Bak Lukka Dører	Gøril Furu
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Dokumentar	Blod & Ære	Håvard Bustnes
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Dokumentar	I lyders verden	Kine Aune
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Dokumentar	Memento Mori	Mali Finborud Nøren
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Dokumentar	Lidenskapens Skole	Mari Lunden Nilsen
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Dokumentar	Tilgi, men aldri glemme, Julius Paltiel	Mette René Green, Bjørn Jegerster
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Dokumentar	Velkommen til Norge	Mona Friis Bertheussen
2008	Minimalen	Kortfilm	Laug	Morten Sandøy
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Dokumentar	Baldurs Draumar	Sondre Bjørgum
2008	Midtnorsk Filmsenter 2008	Dokumentar	Søsken	Trine Vollan
2008	Minimalen	Dokumentar	Vente på et barn i Stockholm	Trine Vollan
2009	Midtnorsk Filmsenter 2009	Tv-serie	Fjellgården i Trollheimen	Bjørn Tore Halle

2009	Midtnorsk Filmsenter	2009	Dokumentar	Buktaler	Bård Ivar Engelsås
2009	Midtnorsk Filmsenter	2009	Dokumentar	Sannhetsjegeren	Erlend Eirik Mo
2009	Midtnorsk Filmsenter	2009	Kortfilm	Kampen om Thamshavnbanen	Fredrik Horn Akselsen
2009	Midtnorsk Filmsenter	2009	Dokumentar	Håkon Bleken, maler	Hallvard Bræin
2009	Midtnorsk Filmsenter	2009	Kortfilm	Then they recognize me	John Stepping
2009	Midtnorsk Filmsenter	2009	Tv-serie	Kapp til kapp uten penger	Kristian Karlsen, Matias Carlsen, Eirik Randi Størseth
2009	Minimalen	2009	Dokumentar	Thomas	Ann Coates
2010	Midtnorsk Filmsenter	2010	Dokumentar	Vandring mot frihet	Eirik Smidesang Siåen
2010	Midtnorsk Filmsenter	2010	Kortfilm	Kniven	Håvard Bustnes
2010	Midtnorsk Filmsenter	2010	Dokumentar	Helsefabrikken	Katarina Launing
2010	Midtnorsk Filmsenter	2010	Kortfilm	Fisk er sunt	Kine Aune
2010	Midtnorsk Filmsenter	2010	Animasjon	Bakeren	Line Klungseth Johansen
2010	Minimalen	2010	Kortfilm	De Ekstraordinaære	Vidar Dahl, Jøran Wærdahl
2010	Midtnorsk Filmsenter	2010	Kortfilm	Visdom	Alexandra Jegerstedt Fiskum
2011	Minimalen	2011	Dokumentar	What the modern movie lacks in beauty	Bård Ivar Engelsås
2011	Minimalen	2011	Kortfilm	Time to relax	Arnulf Haga
2011	Minimalen	2011	Kortfilm	Dritfine Christine	Line Klungseth Johansen
2011	Minimalen	2011	Kortfilm	Flimmer	Pedro Collantes
2011	Minimalen	2011	Kortfilm	Timeglass	Pedro Collantes
2011	Minimalen	2011	Kortfilm	15 Summers later	Roar Ræstad
2011	Minimalen	2011	Kortfilm	And the living is easy	Øyvind Holtmon
2011	Minimalen	2011	Kortfilm	David vs Goliat	