

Saber Ouaz

Mai 2021

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

Det humanistiske fakultet

Institutt for design

Bacheloroppgave

2021



Saber Ouaz

Bacheloroppgave
Mai 2021

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
Det humanistiske fakultet
Institutt for design



Kunnskap for en bedre verden

I min bacheloravhandling vil jeg fokusere på hvordan produsentrollen i Norge har endret seg fram til dagens situasjon. Hva er produsentens rolle under produksjonen av audiovisuelt materiale? Hva er forskjellen mellom rollen som produsent, utøvende produsent, linjeprodusent, medprodusent og det mangfoldet med undertitler? Formålet med min bacheloravhandling er å gjøre det noe mer tydelig hva som forventes av en produsent i dagens filmbransje i Norge. Er yrkets rollebeskrivelse i samsvar med krav som blir stilt til dagens standard? Videre er det viktig å påpeke at jeg kun fokuserer på produsentens rolle i produksjonen, begrensninger og muligheter; også produsentens primære arbeidsoppgaver, men videre hvordan disse har endret seg med tiden. Jeg vil dermed ikke gå dypere inn i produsentens rolle i de ulike stadiene av produksjonen og hvordan disse har endret seg separat.

In my bachelor thesis, I will focus on how the producer in Norway has changed with the introduction to the new century. What is the role of the producer in the production of audiovisual material? What is the difference between the role of producer, executive producer, line producer, co-producer and the diversity of subtitles? The purpose of my bachelor thesis is to make it somewhat clearer what is expected of a producer in today's film industry in Norway. Is the job description of the profession in accordance with requirements that are set to today's standard? Furthermore, it is important to point out that I only focus on the producer's role in the production, limitations and opportunities; but also the producers primary tasks and how these have changed over time. I will thus not go deeper into the role of the producer in the various stages of production and how these have changed separately.

Ord: 7925

Innholdsfortegnelse

<u>Innledning</u>	<u>s.3</u>
<u>Kapittel 1; Produsentens opphav</u>	<u>s.5</u>
<u>Kapittel 2; produsentrollen etter det nye århundre</u>	<u>s.8</u>
<u>2.1 semistrukturert intervju</u>	<u>s.9</u>
<u>2.2 Aage Aaberge</u>	<u>s.10</u>
<u>2.3 Jan Dalchow</u>	<u>s.11</u>
<u>2.4 Khalif Jimale</u>	<u>s.12</u>
<u>2.5 produsenten i nyere tid</u>	<u>s.12</u>
<u>2.6 økonomi og støtte</u>	<u>s.14</u>
<u>2.7 muligheter og jobbsikkerhet</u>	<u>s.14</u>
<u>2.8 produksjonens struktur</u>	<u>s.17</u>
<u>2.9 yrket i praksis</u>	<u>s.19</u>
<u>Konklusjon</u>	<u>s.22</u>
<u>Litteraturliste</u>	<u>s.23</u>

Innledning

Jeg vil, i kapittel 1, beskrive kort den tidlige historien i norsk filmindustri med fokus i produsentens opphav og endrede ståsted i produksjonen. Jeg vil så, i kapittel 2, se nærmere på hvilken effekt introduksjonen av det nye århundret, men videre faktorer som teknologi og introduksjonen av nye audiovisuelle format og plattformer; har på dagens produsenter. Da vi har visse begrensninger med hensyn til litteratur og omfang på oppgaven, har jeg valgt å fokusere på det jeg anser som relevant for å danne et bilde av de praktiske konsekvensene yrket har hatt som følge av en industri i endring.

Kildene og informantene jeg bruker i oppgaven er varierte. For å beskrive produsentrollen historisk vil jeg bruke relevante artikler, litteratur, rapporter og skriftlig materiale som grunnlag for drøfting. For å beskrive situasjonen etter århundreskiftet, vil jeg i tillegg bruke semistrukturert intervju. Jeg skriver mer om intervjumetoden og introduserer informantene på begynnelsen av kapittel 2., men har altså gjort intervju med tre produsenter for å undersøke og sammenligne erfaringer på tvers av sjanger, format og plattform. Disse er Aage Aaberge, Jan Daltchow og Khalif Jimale. I disse intervjuene har jeg fokusert på hva de har bemerket seg i sin tid som produsent, hvilke endringer de har opplevd med rollebeskrivelsen eller yrket generelt med introduksjonen av det nye århundre; for å videre se om yrket i praksis samsvarer med empirien jeg finner. Gjennom å fokusere på å gjøre intervju med produsenter med bred erfaring innen de fleste audiovisuelle format (kortfilm, dokumentar, fiksjon, musikkvideo mm.) har jeg et håp om å belyse realiteten på tvers av fokusområde, noe som i gjengjeld kan argumenteres for at skaper en større troverdighet på tross av restriksjoner om omfang.

Jeg vil bruke ulike kilder og informanter til å drøfte tema som:

- Utvikling
- Økonomi og støtte
- Muligheter og jobbsikkerhet
- Produksjonens struktur
- Yrket i praksis

Dette gjør jeg for å sammenligne teori og praksis; for å si noe om den endringen produsenten har måttet ta del i grunnet introduksjonen av det nye århundre og hva dette skulle innebære.

Helt til slutt kommer jeg med en konklusjon som består av et kort sammendrag av de største endringer og begivenheter som har vært med å forme produsentens yrke. Her sammenlignes produsentenes erfaringer på tvers av sjanger, format og annerkjennelse for å gi en bedre ide om hva som forventes av dagens produsenter i praksis. Dette vil videre være med på å understreke eller sette tvil på den litteraturen jeg har benyttet som grunnlag for oppgaven.

Aller først vil jeg nå, før kapittel 1, legge frem en begrepsavklaring innen produsentens univers. Her vil jeg kategorisere rollebeskrivelsen som hører hjemme under hvilket yrke. Dette gjør jeg for å understreke hva som i teorien er rollebeskrivelsen til produsenten, men også for å skille produsenten og yrket i seg selv som jeg har som fokus i oppgaven; fra det mangfoldet med «typer» jeg ikke refererer til.

Produsent (producer) – Produsenten skaffer pengene og definerer rammene for filmens kunstneriske ambisjon og økonomi. Produsenten er den som mer eller mindre står bak produksjonen av en film. Det kan være av eget initiativ, eller at h*n får ideen fra noen andre. Mer konkret er det en person som har det overordnede ansvaret for produksjonen og blir dermed selve drivkraften for en eventuell realisering. (Andersson 2015 s.15-17)

Utøvende produsent (executive producer) – Denne tittelen brukes i all hovedsak om en person som har økonomiske interesser i prosjektet/produksjonen. Dette kan for eksempel være en eierandel i produksjonsselskapet, i prosjektet, eller at vedkommende har kommet med private investeringer. Denne personen har som funksjon å sikre økonomiske midler i form av investering inn i prosjektet og har ikke nødvendigvis oppgaver knytt til selve produksjonen. Vedkommende har heller ingen direkte innflytelse på det kunstneriske produktet i spillefilmsammenheng. (Andersson 2015 s. 20)

Kreativ produsent (creative producer) – en tittel som fokuserer på det kunstneriske aspektet ved et prosjekt. Gjerne i forbindelse med TV serier eller miniserier, men også ved mindre produksjoner eller filmer med mindre budsjett. (Andersson 2015 s. 20)

Linjeprodusent (line-producer)– Line producer i amerikansk terminologi betyr å være linjeprodusent. Ordet kommer fra det amerikanske studiesystemet som skiller mellom «above» og «below the line» i Movie Magic Budgeting, altså over og under linjen i standard

amerikanske kalkyleskjemaer. Norske kalkyler fungerer ikke på samme måte, men prinsippet er fremdeles det samme. Linje produsenten kontrollerer sjeldent manuskostnader, honorarer til stjerneskuespillere og produsentrelaterte kostnader. Slike såkalte talentkostnader er produsentens eget ansvar. Linje produsenten styrer dermed de kostnadene som kommer «under linjen»; drift av forarbeid, opptak og etterarbeid, herunder stab og skuespillere, utstyr, materiell, lab, location osv. (Andersson 2015 S. 18).

Med-produsent (co-producer) – dette er igjen en som representerer et produksjonsselskap man gjerne produserer filmen med eller gjennom. En slik person har mer eller mindre innflytelse på det kreative aspektet så vell som det økonomiske. Personen har derimot ikke noe overordnet ansvar. Dersom et prosjekt har finansiering fra utlandet, er ofte midlene skaffet gjennom et co-produserende produksjonsselskap. Dette er ofte et betinget samarbeid hvor for eksempel de utenlandske samarbeidspartnerne kan kreve at produksjonen filmes i dette landet, at skuespillerne, stabsmenn eller teknisk utstyr er herfra, eller at produksjonen generelt kjøper tjenester fra dette landet. (Andersson 2015 s.20)

Tilknytt produsent/assosiert produsent (associate producer) – denne tittelen kan brukes på en kreativ aktør. For eksempel en forfatter, skuespiller eller regissør dersom de er en del av en finansiell struktur, gjerne i form av kreditter (Andersson 2015 s. 20)

Post-produksjons produsent (post production producer) – står ansvarlig for hele gjennomføringen av produksjonens etterarbeid. Altså hele prosessen fra opptak, klipp, lydletterarbeid, digitale effekter, online, lyssetting og ferdigstilling. (Andersson 2015 s. 20)

Kapittel 1

Produsentens opphav

Det var først i 1931 at den første lydfilmen ble produsert i Norge. Ti år etter, 9. April 1940; angrep Tyskerne. I løpet av denne tiden var det kun 30 Norske langfilmer som hadde premiere som vanlig kinoforestilling. Grunnen til dette var at amerikanske filmer dominerte på 1930-tallet og ble derfor importert, da Norge ikke enda hadde satset noe særlig på egen produksjon. Under okkupasjonen av Tyskerne økte derimot antall norske produksjoner med så mange som 20 norske filmer på fem år. (Iversen, Klevjer Aas og Hanche 2014 s.36-38)

Leif Sindig ble utnevnt av tyskerne til å lede filmen i nasjonalsosialistisk retning. Sindig hadde lang erfaring med norsk film og var i tillegg sterk motstander av det kommunale kinosystemet i Norge; som ifølge han førte til en utarmet filmindustri. Dette fordi inntektene fra filmene ikke gikk tilbake til filmproduksjonen, men til andre kommunale kulturtiltak. Med krigens slutt, kom også en omorganisering i selskapet Norsk Film A/S. Produksjonsprofilen var endret og aksjene overført uten godtgjørelse til kultur- og folkeopplysningsdepartementet, noe som videre skapte konflikt mellom Sindig og forsvarerne av det kommunale systemet. (bedre enn sitt rykte s.36-38) En «forordning om kinematografbilder» ble vedtatt den 30. April 1941. den skulle erstatte den gamle kinoloven av 1913 og ga statens filmdirektorat full kontroll over kinodrift, distribusjon og produksjon. det var dermed bare de autoriserte byråene som hadde rett til å produsere film.

Etter opprettelsen av statens filmdirektorat i begynnelsen av 1941 ble all spillefilmproduksjon flyttet til private produksjonsselskaper. Filmdirektoratet fikk også redusert antallet produksjonsselskaper til syv, senere til fem. Disse selskapene skulle både leie ut og produsere film. Om noen av selskapene ikke ønsket å produsere film, skulle de heller ikke få muligheten til å få inntekter av filmutleie. Videre ble utenlandske filmer importert og fordelt mellom selskapene gjennom filmdirektoratet. (Iversen, Klevjer Aas og Hanche 2014 s.36-38)

I 1947 hadde kirke- og undervisningsdepartementet opprettet Statens Filmråd. Med stortingsproposisjonen «Om ymse filmtiltak», mens i 1948 trådte statsmyndighetene definitivt inn på filmens område. Grunnen til at staten nå engasjerte seg i norsk filmliv, var for å kvalitetssikre produksjonene, men også grunnet det kulturelle ansvaret filmen nå hadde i samfunnet. I tillegg gikk staten inn som aksjeeier i det kommune-eide Norsk Film A/S og investerte betydelige beløp for å få virksomheten i selskapet på bena igjen. (Iversen, Klevjer Aas og Hanche 2014. s.52)

Bevilgninger til filmproduksjon var en naturlig og nødvendig konsekvens av at staten tok det kulturpolitiske ansvaret for filmen. I statsbudsjettet for 1950 la kirke- og undervisningsdepartementet opp til en ordning med refusjon av «normalkostnader»: etter at filmen var ferdigstilt; skulle produsenten få tilbakebetalt like mye penger som var brukt på å lage filmen. Dessuten kunne produsenten søke om forhåndsstøtte til filmen dersom den innebar en større økonomisk risiko for produsenten eller var av stor kulturell eller kunstnerisk

verdi. Denne ordningen tredder i kraft for å kompensere for den høye kinoskatten, som reduserte produsentenes muligheter for å tjene tilstrekkelig til å holde en løpende filmproduksjon gående, men dermed også å initiere til fremtidige produksjoner.

«Støtnadsordningen av 1950» ble dermed en tillitserklæring til norske filmskapere, da den i praksis fjernet produsentens økonomiske risiko ved å lage film. (Iversen, Klevjer Aas og Hanche 2014 s. 54)

I 1955 godkjente stortinget den nye filmstøtten. «støtnadsordningen av 1955» var først og fremst mer kommersielt preget enn forgjengeren. Da kvalitet var satsningen på ordningen av 1950, var det nå kvantitet som overtok som målestokk for statsstøtten. Etter de nye reglene skulle en film være berettiget til en støtte som stod i direkte forhold til det besøket filmen oppnådde på kino. En publikumssuksess, uansett kunstneriske eller tekniske kvaliteter, ville få mer støtte enn en dårlig besøkt, men seriøs og kunstnerisk, kvalitetsmessig verdifull film (Iversen, Klevjer Aas og Hanche 2014 s.55)

En sentral institusjon som på flere måter kan sies å være selve essensen av norsk film var Norsk film A/S. Bedriften ble etablert av kommunale kinematografers landsforbund (KKL) i 1932. Staten kom inn i bildet som aksjonær i 1948, men senere som hovedeier. I løpet av årene frem mot nedleggelsen i 2001 var selskapet involvert i 176 spillefilmproduksjoner enten som produsent eller co-produsent. Dette tilsvarer 25% av alle produksjoner i denne perioden. Lenge var selskapets studiofasiliteter på Jar i Bærum de eneste i landet og med bransjens eneste faste ansatte filmfolk, ble dette et kompetansesenter og lærested for norske filmarbeidere. (Helseth og Moseng 2020 s. 7)

Det er uvanlig i internasjonal sammenheng at det offentlige finansierer og driver et selskap for spillefilmproduksjon. Det er noe man heller forbinder med totalitære regimer med sensur og statlig kontroll. Ikke i et vestlig demokrati. Grunnen til at det var slik i Norge kan knyttes opp mot det unike norske kinosystemet som etablerte seg med kinoloven av 1913; hvor kommunene etterhvert overtok kinodriften de fleste steder i landet og dermed fjernet grunnlaget for den sirkeløkonomien som ellers rådet i filmbransjen internasjonalt. Her var bransjen gjerne vertikalt integrert, altså at de største produksjonsselskapene også distribuerte og viste film i egne kinoer og på denne måten kunne reinvestere fortjenesten herfra i nye filmproduksjoner. Norsk film A/S fikk dermed en komplisert dobbeltrolle i å på den ene siden være aktør i den kommersielle filmbransjen, samtidig som det skulle ivareta de kulturpolitiske

forpliktelse og forventninger skiftende regjeringer hadde. Nedleggelsen av Norsk film A/S har dermed sin årsak nettopp i denne konflikten. (Helseth og Moseng 2020 s. 7-8)

Nittitallet markerte en tydeligere arbeidsfordeling innen sentrale kreative prosesser innad i en filmproduksjon. Regi og manuskriptfunksjonene ble delt opp og produsentens rolle utviklet seg til å bli den kanskje mest sentrale i filmproduksjonen. Parallelt førte opplæringstiltak og prosjektsamarbeid, ofte på internasjonalt nivå, og et inntrykk av yngre filmfolk med utdannelse fra filmskoler og universiteter i utlandet – og senere også fra Norge; med seg nye ambisjoner og impulser (Iversen, Klevjer Aas og Hanche 2014 s. 85). Den moderne betydningen av hva vi anser som en produsent, men med det også den moderne rollebeskrivelsen kan dermed sies å stamme fra 1990-tallet. Produsenten fikk med det mer konkrete arbeidsoppgaver; videre ble det mer og mer vanlig med linje-produsent, med-produsent og produksjonsleder blant annet for å gjøre produksjoner med knirkefrie og mer gjennomførbare.

Man kan på flere måter si at 90-tallet anses som et brytningspunkt innen det norske filmmiljøet. Summen av en rekke større og mindre endringer kulminerte til slutt i filmreformen av 2001; og med det også nedleggelsen av Norsk Film A/S. Reformen hadde blant annet som hensikt å styrke de private produksjonsselskapene og på den måten fremme profesjonaliteten i bransjen. Den økonomiske situasjonen i de norske produksjonsselskapene var kritisk gjennom 1990-tallet. Dagbladet kunne blant annet rapportere at 13 av de 15 største produksjonsselskap gikk med underskudd i 1997; og at 8 av dem også hadde negativ egenkapital, slik at de praktisk talt var konkurs.

Kapittel 2

Produsentrollen etter det nye århundre

Siden introduksjonen av det nye århundre har norsk filmkultur og filmproduksjon gått gjennom store endringer. Støtten til norsk film har økt samtidig som de institusjonene som tar hånd om støtten til filmproduksjon har endret seg kraftig. Kinoene hadde dessuten blitt digitale som førte til at det kommunale kinomonopolet slo store sprekker. Kinoene i både Oslo og Bergen ble dessuten solgt til private eiere. (Iversen, Klevjer Aas og Hanche 2014 s. 96)

Omleggingen av den norske filmpolitikken fra begynnelsen av det 21. århundret har uten tvil hatt en innvirkning på den norske filmen. Et fokus på å sikre et godt og mangfoldig audiovisuelt tilbud for den norske befolkningen har ført til en betydelig økning i antallet filmer som produseres i Norge, flere får produksjonsstøtte og flere produsenter får muligheten til å skape de filmer man brenner for. Suksessen norske filmer opplevde i denne perioden ble blant annet kreditert til forskyvningen mot produsenten som det sentrale leddet i filmproduksjonen. (Iversen, Klevjer Aas og Hanche 2014 s. 88)

Når det kommer til produsentrollen i Norge i dag; er det som regel produsenten som engasjerer en manusforfatter til å utvikle en fortelling. Deretter er det produsentens jobb å finne en regissør h*n mener kan stå for det kunstneriske ansvaret i prosjektet. Videre er det produsentens jobb å ha en finger med i spillet når det kommer til manusdiskusjoner, rollebesetning, opptakssted og disponeringen av tilgjengelige ressurser.

Prosjektet virkeliggjøres gjennom et nøye samarbeid mellom produsenten og regissøren. Hvor produsenten tilrettelegger for kreativt arbeid, mens regissøren realiserer det kunstneriske produktet. Dersom det skulle oppstå uenighet mellom produsent og regissør om utforming av filmen; vil det være produsenten som må sørge for at det produktet som ferdigstilles, er i tråd med tilsagn om finansiering. Det er med andre ord produsenten som har «final cut», altså beslutningsmyndighet ved låst klipp. Enkelte produksjonsselskaper kan velge å gi final cut til regissøren, men det er i så fall basert på interne avtaler. (Andersson 2015 s 16).

2.1 Semistrukturert intervju

Metoden jeg har valgt å inkludere for å belyse nyere tid i det videre er semistrukturert intervju. Det kan argumenteres for at feltstudie og nær oppfølging av produsenter i det de utfører sitt arbeid trolig også kunne vært et relevant alternativ; da man ikke alltid kan belegge seg på at informanten gir korrekt informasjon, noe som dermed gir rom for å se om info stemmer i praksis. Grunnet pandemi og dens mange restriksjoner har jeg likevel bestemt meg for å gjøre intervju digitalt med produsenter som har vært aktive i bransjen gjennom århundreskiftet, men som også har jobbet innen et bredt sett med produksjoner, sjangre og format. Disse inkluderer spillefilmer, kortfilmer, dokumentarer og musikkvideoer. Ved å

fokusere på produsenter som har lang erfaring og brei kunnskap om yrket, men som også har erfaring innen flere sjangre og format, får jeg trolig et bedre bilde om produsentrollen tilsynelatende er lik innen de fleste produksjoner eller i hvilken grad dette varierer.

Informasjonen jeg mener blir relevant gjennom disse 3 intervjuene, knytter jeg opp mot litteratur jeg har funnet om produsentrollens rollebeskrivelse, produsentrollens opphav, utvikling og digitaliseringen av filmbransjen. Da det ikke finnes mengder med info om temaet tidligere, mener jeg at intervju med produsenter som har gjort seg erfaring innen bransjen og bransjens utvikling vil være ekstremt relevant. (Nordås 2006 s 23-28)

Helland deler kvalitative intervju inn i tre hovedkategorier; ustrukturerte, semistrukturerte og strukturerte intervju. I ustrukturerte intervju er tema og spørsmål i liten grad definert på forhånd, et slikt intervju kan dermed ligne mer på en uformell samtale. Semistrukturert intervju har derimot et definert tema og gjerne en «intervjuguide» med sentrale spørsmål en vil ha svar på. Dette er også en fleksibel intervjuform der det er rom for oppfølgingsspørsmål. Da jeg selv for tiden er relevant som produsent i en bachelorproduksjon; har jeg valgt å ta utgangspunkt i kunnskap gjort av intervju og teori supplert med erfaringer gjort ute i feltet for å se hvor godt dette anvendes i praksis. Den siste varianten er strukturerte intervju. Også her er spørsmålene definert på forhånd. Her lager man også gjerne spørreskjema; som videre kan være med på å danne grunnlag for kvantitative data, tabeller og grafiske framstillinger av svar en skulle få bruk for. (Helland et al. 2002 i Nordås 2006 s. 36)

De tre informantene jeg har intervjuet kan kort presenteres slik:

2.2 Aage Aaberge

Aage Aaberge, født i 1955 i Sogndal (66 år); startet sin karriere som en produksjons assistent på en kortfilm i 1979 mens han enda studerte. Utdanningen ble han ferdig med i 1983 og gikk rett tilbake i rollen som produksjonsassistent før han jobbet seg opp til produksjons-ansvarlig og senere produsent. Aage Aaberge har regissert og produsert både kortfilmer og dokumentarer, men har holdt fokuset på produsentjobben de siste 30 årene. Aaberge har vært med i utviklingen av over 35 filmer; deriblant «Livets dans» (1997), «Cellofan» (1998), «Fomlesen i katterpine» (1999), «Pelle politibil» (2001), «Tur og retur» (2004), «Kalde føtter»

(2006), «Kon-Tiki» (2012) og «Den 12. mann» (2017). «Kon-Tiki» (2012) ble nominert til blant annet en Golden Globe og Oscar for beste utenlandske film i 2013.

Aaberge har også jobbet som konsulent i ILO (International Labor Union) i Geneva. Han har også sittet i styret for det norske filminstitutt i tre perioder og var tidligere leder for «The Producer Association» i Norge. Aaberge har dessuten jobbet som professor i den norske filmskolen samt andre jobber som lektor eller underviser innen mediefag. (Alkunne/Aage Aaberge 2021) (IMDB/Aage Aaberge 2021)

2.3 Jan Dalchow

Jan Dalchow, født i 1968 i Oslo (52 år); er en norsk filmskaper og innholdsprodusent som siden 1995 har arbeidet som blant annet produsent, regissør og klipper. Han etablerte selskapet GWD production sammen med Ivan Gasparini og Trond Winterkjær. Gjennom selskapet produserte de dokumentarfilmen «Jeg elsker hvem jeg vil» (1996) som ble nominert til både Amandaprisen og Gullruten. Senere har Winterkjær og Dalchow regissert gullrutevinneren «BE – skitne, syndige meg» (2000) og kinodokumentaren «100% menneske» (2004). Dalchows verden ble etablert i 2002 med utspring i GWD Production (Gasparini, Winterkjær, Dalchow). Selskapet jobber primært med produksjonen av dokumentarfilm, men også dramaproduksjoner.

Dalchow har i tillegg vunnet flere internasjonale priser, blant annet under Berlinale, for kortfilmen «Fremragende timer» (2003). Andre filmer Jan Dalchow har i sin portefølje; er blant annet «USA mot Al-Arian» (2007) og «Å leve uten penger» (2010). Alle filmene er produsert eller co-produsert av Dalchow. I 2020 lanserte han dokumentarprosjektet NAK-ED som høydeforatsserie via sosiale medier, og som tradisjonell dokumentarfilm for festivaler og TV. Serien ble sendt på NRK i 2021 og kan argumenteres for å være en pioner innen heldigitale lanseringer. (wikipedia/Jan Dalchow 2021)

2.4 Khalif Jimale

Khalif Jimale er en norsk produsent med bakgrunn fra Somalia. Jimale Begynte å produsere musikk i 1996, som 13 åring og har blant annet fått musikken plukket opp av MTV, Z-TV og The Voice. Blant disse er «Tonight – roll-x-side». Dette gjorde han gjennom selskapet sitt «Attack Music & Management». Khalif startet å jobbe for fullt som regissør og produsent innen musikkvideoer og kortfilmer i 2007 og har vært aktiv fram til i dag. Dette har han også gjort gjennom et eget opprettet selskap kalt «Shot by Qalifa». Jimale ser på seg selv som ganske fersk i bransjen og har for det meste jordnært seg ved å fokusere på å produsere audiovisuelt innhold i form av musikkvideoer til lokale, underground artister, men har også lang erfaring som bryllupsfotograf.

2.5 Produsentrollen i nyere tid

Drøftingen i det videre vil ta utgangspunkt i produsenter som har vært aktiv i filmbransjen i Norge gjennom introduksjonen av det nye århundre, som videre gjorde internett til allemannseie og introduserte konsept som «streaming». Mitt mål er å undersøke om produsentens rollebeskrivelse har endret seg som konsekvens av den stadig endrende filmbransjen, eller om kravene er de samme. Videre vil jeg sammenligne de svar jeg får for å se om noen av svarene går igjen på tvers av format og plattformer man velger å lansere audiovisuelle prosjekt. Formålet er å se om produsentens rolle i praksis samsvarer med det litterære materiale jeg har funnet. Jeg vil fokusere særlig på de erfaringene produsentene har og nyttig «behind the scenes» info om bransjen. Her fokuserer jeg på større endringer innen politikk, kultur og økonomiske midler som kan ha betydning for filmbransjen og dermed rollen som produsent.

Kjetil Lismoen beskriver produsentrollen slik:

«en gang var filmprodusentens oppgave å hente penger fra en finansieringskilde. I dag må produsenten manøvre seg gjennom et komplisert internasjonalt medielandskap av en rekke finansieringskilder.» - Kjetil Lismoen

Tidligere var produsentenes rolle i større grad å anskaffe penger til produksjonen, som regel hos en finansieringskilde. Nå er kostnadene forbundet med en filmproduksjon så høye at man må ut i verden for å samle inn tilstrekkelig med støtte til en spillefilm.

Axel Helgeland har jobbet i flere år som direktør i Norsk Film AS og senere som produsent i Northern Lights. I et intervju med Lismoen for Rushprint (2002), sier Helgeland at den største endringen for produsenten med introduksjonen av det nye århundre er den knallharde konkurransen og de store endringene i markedet. Mer konkret hevder Helgeland at kravene til kompetanse i forhold til markedsføring er større enn de var. Om ikke dette var nok; må man lære å tilegne seg ny informasjon, i praksis må du i større grad en før forholde deg til advokater og nye distribusjonsnett, du har utallige visningsmuligheter gjennom DVD, Blu-ray og betalings-TV. Alt dette krever i tillegg grundig oppfølging av produsenten. Dette fører naturligvis med seg mengder med papirarbeid, spesielt hvis man har en samproduksjon på tvers av landegrenser. (Lismoen 2002 s. 32-33)

Pelle politibil som er produsert av Aage Aaberge vil for alltid være en pionerfilm innen norsk film. Dette er nemlig den første norske spillefilmen i HD. HD formatet anses av mange å være den første virkelige konkurrenten til 35MM film.

«Jeg bestemte meg ganske ung at film var noe jeg ville jobbe med. Jeg gikk dermed inn for å studere alt som var relevant av utdanning innen det. Søkte endel i utlandet også men var for ung til å komme inn. Jeg dro dermed til Bergen for å studere samfunnskunnskap (økonomi, sosiologi osv.) for å ha en «bra base», tok også teatervitenskap som mellomfag. Tok deretter filmfordypning i medielinja på vandal før han avsluttet sin utdanning på Dragvoll med filmvitenskap på institutt for drama, film og teater. Var ferdig med utdanningen i 1983 og begynte dermed å arbeide fulltid med film.»

«Jeg hadde jo endel fokus på film fra starten, men fokuset lå vel som hos de fleste først og fremst på regi. Jeg fant derimot fort ut at jeg syntes det var mye mer interessant med produsentrollen. Det som har overrasket meg mest er vell det faktum at alle prosjekt er så forskjellige. Selv om man gjør seg mye erfaring, så starter man mer eller mindre på 0 hver gang. Man kan likevel hvile seg på kunnskapen man gjør seg, er bare et spørsmål om å anvende dette på rett måte. Det jeg liker desidert mest med denne jobben er variasjonen.» – Aage Aaberge

2.6 Økonomi og støtte

I statsbudsjettet for 2001 la kulturdepartementet frem et forslag om en «ny og offensiv filmpolitikk». Støtteordningen ble utvidet med en særskilt sum med penger som skulle gå til produsenter som selv stilte med halvparten av produksjonskapitalen til nye prosjekter, men også støtte til utviklingen av selskaper. Støtten var i prinsippet et lån som skulle tilbakebetales. Endringer fant også sted på det organisatoriske planet. Nå skulle all statsstøtte til filmproduksjon kanaliseres gjennom ett organ; nemlig Norsk filmfond. Støtten refererte til «uavhengige produksjonsselskap», som videre utelukket fjernsyn og staten selv (gjennom Norsk Film AS) fra å kunne motta filmstøtte. Fra 2003 ble støtteordningene utvidet til å omfatte fjernsynsserier og dataspill og skiftet navn fra «film» til «audiovisuelle produksjoner». (Iversen, Klevje Aas og Hanche 2014 s. 88)

Kristen Bryhni var tidligere leder av produsentlinjen på Lillehammer. Hun mener det er spesielt ved århundreskiftet at man ser betydelige endringer innen de profesjonelle omgivelsene for produsenten. Det er spesielt EUs filmpolitikk som har drevet fram kravene om større egenkapital og større profesjonalisering. Bryhni mener det kom som et sjokk for mange at man måtte forholde seg til flere finansieringskilder når dette plutselig ble praksis for å kunne stille med et tilstrekkelig budsjett; noe som trolig var grunnen til at det tok så lang tid for norske produsenter å ta innover seg denne utviklingen. Med andre ord kan man si at produsentstøtten er et sentralt og utspekulert virkemiddel brukt for å profesjonalisere produsentstanden. Dette har på flere måter skapt en kontinuitet som produsentene og produksjonsselskap tidligere var foruten. (Lismoen 2002 s. 32-33)

2.7 Muligheter og jobbsikkerhet

«Jeg skaper jobben min selv. Filmene jeg lager handler som oftest om å være seg selv, eller streben etter å være seg selv. Jeg har aldri tatt jobb som produsent. Jeg har ikke tatt ut lønn, jeg betaler heller komponisten 20 000 ekstra for å få et prosjekt nøyaktig som jeg vil, dette grunnet en ide om at budskapet jeg/vi prøver å formidle oftest er viktigst. Da er det viktig med

en jobb på siden. I mitt tilfelle voiceover arbeid, veileder, mentor og lignende.» – Jan Daltchow

I kontrast til produsentens tidligere historie hvor filmproduksjon enten var statseid eller eid av kommunene, kan i dag i teorien hvem som helst produsere film. De fleste av oss har tilgang til utstyr som gjør det mulig å regissere, redigere, markedsføre og distribuere helt på egen hånd. Dette skyldes introduksjonen av det moderne internett på 90 tallet, men videre også sosiale medier. Et eksempel er plattformen Youtube. Her kan alle poste innlegg og få mulighet til å livnære seg av plattformen om man akkumulerer et større seertall. I tillegg har stønadsordningen fra 1950, stønadsordningen fra 1955 og senere statsbudsjettet fra 2001; sikret produsenten en større økonomisk, så vell som kunstnerisk frihet. Det ble dessuten enklere for private produsenter å opprette produksjonsselskap og produsere filmer.

«Jeg tenkte over hvor vanskelig det egentlig var. Jeg innså raskt at kontakter sto veldig høyt. Det er også vanskelig å bli tatt seriøst eller få støtte om du ikke har noe tidligere arbeid å vise til. Man får selvfølgelig annerkjennelse om arbeidet man utfører har god standard, men begrenset med midler i form av teknologisk utstyr og rett fagfolk kan raskt bli en hindring. Også det å delegere arbeid videre fremfor å gjøre alt selv kunne til tider bli utfordrende da jeg liker å ha kontroll.» – Khalif Jimale

Mange mener offentlig støtte bør anses som produsentenes finansiering av et filmprosjekt, men her er ikke investorer enige mener Terje Gaustad (*Førsteamanuensis og fagansvarlig for Ledelse av film-, TV- og sceneproduksjon og Filmbransjen: strategisk og økonomisk analyse ved Handelshøyskolen BI*). Eierskap og eventuelle overskudd av et filmprosjekt er ment å forhandles og fordeles. Når Produsenter inkluderer offentlig støtte i sitt eget bidrag ender produsenten opp med en så stor bit av kaka at prosjektet gjerne blir uinteressant for private investorer.

Produsentene på sin side, mener en slik praksis er en nødvendighet for å kunne få muligheten til å bygge opp sin egen arbeidskapital fra overskudd på suksessfulle filmer som de så kan investere i nye prosjekter. En rapport fra 2014 kalt «Åpen framtid» gjort av Jostein Ryssevik og hans team; hevder at produsentenes egenkapital kun sto for 7,7 prosent av

produksjonsbudsjettene for spillefilm. Dette bidraget besto i stor grad av kreditter på arbeid og utstyr.

Imidlertid er det teknisk sett ofte produsenten som eier hele prosjektet. I tillegg er den verdiskapningen produsenten har bidratt med gjennom sitt utviklingsarbeid (hvilke skuespillere, regissør som knyttes til prosjektet osv), som blir selve grunnlaget og forutsetning for en vellykket film. Man kan derfor argumentere for at produsenten bør anerkjennes i form av en egen eierandel i den ferdige filmen. Altså ikke selge ut hele prosjektet gjennom produksjonsfinansieringen, men beholde en prosentandel. Da vil det heller ikke være nødvendig for produsenten å argumentere for at støttepengene er produsentens penger. (Rushprint 2016)

«Mange sier at man ikke skal bruke av sine egne penger når det kommer til produsentrollen, dette har jeg lagt litt på hylla. Jeg har brukt omtrent en halv million oppgjennom min karriere for å få prosjektene som jeg vil. Dette på grunn av at støtten ikke nødvendigvis strekker til for å få et prosjekt man er stolt av. For meg har alltid sak vært viktigere enn penger. Jeg motiveres ikke av hverken penger eller rød løper. Det er jo selvfølgelig hyggelig med annerkjennelse, men dette er slettes ikke alt for meg. Målet er å skape debatt, spre tematikken og budskapet. Edvart Draier, tidligere produsent jeg har jobbet med sa til meg en gang at du burde være forsiktig med hvilke prosjekt du går inn i. Man er gjerne «stuck» med prosjektet i et par år. Så om man ikke brenner for noe bør man takke nei. Man må tåle opp- og nedturer med prosjektet uten å miste motet.»

«Om du skal tjene penger på dokumentar må du være ekstremt strukturert, lage begrensninger, lage rammer for det man skal gjøre for å være godt forberedt. Det man tjener penger på er støtteordningene og innsalget. Det er vanskelig å tjene penger etterpå på produktet, men selv her kan man finne nye modeller for selvdistribuering. Et eksempel er å ta nytte av sosiale medier. IG TV (Instagram TV), Snapchat og den slags.» – Jan Dalchow

2.8 Produksjonens struktur

«Jeg mener at glanstiden i film var når vi først slapp en film på kino, for så å legge de ut for salg på DVD og senere Blue-ray, før filmen deretter ble solgt til TV visning. Da tjente vi jo mye mer penger enn det vi gjør i dag. Strømmetjenestene veier rett og slett ikke opp for det tapet vi har grunnet nedgang på DVD salg. Jeg tror likevel at strømmetjenester har kommet for å bli. Jeg håper derimot at vi finner betalingsordninger som gjør at vi faktisk får betalt for filmene ut ifra hva de har kostet å lage. Krisen var når vi hadde piratvirksomhet. Da kunne vi finne filmer på piratsider allerede en uke etter at de hadde hatt premiere på kino.» – Aage Aaberge

Et stort problem for norske produsenter har vært at man som regel måtte bygge ned virksomheten imellom produksjonene. Dette medførte gjerne også at en operativ stab ikke nødvendigvis ble lønnet mellom filmer i produksjonen.. Unntaket er om man har flere filmer under produksjon, kreves det større oppfølging etter produksjonen er gjennomført. Kirsten Bryhni mener produsentstøtten har tilført produsentene betydelige utviklingsmidler. De får mulighet til å jobbe mer langsiktig nå enn de gjorde tidligere. (Lismoen 2002 s. 32-33). Tidligere var gjerne anerkjennelse og tidligere erfaring alt. Hadde du status innen filmindustrien var du ofte eksklusivt assosiert til et produksjonsselskap. Slik er det heldigvis ikke i dag. Produsenter står i dag fritt til å velge egne prosjekt, men også å stå for egne produksjoner.

For utdanning av nye produsenter ved filmskolen på Lillehammer, har fakultetet og professorene lagt særlig fokus på markedsføring og betoner viktigheten av å opparbeide nettverk. Videre forteller produsenten Axel Helgeland i et intervju med Rushprint at filmskolen, men mer konkret produsentlinjen; har valgt å legge mer vekt på de finansielle og markedsmessige sidene, fremfor det rent praktiske for å gjøre elevene mer rustet til å takle utfordringer de vil møte på etter endt utdanning. (Lismoen 2002 s. 32-33)

«Den største forskjellen er den teknologiske utviklingen. Da vi skjøt filmen på celluloid, var det ofte vi tok filmen ut av kameraet og leverte til laboratoriet med hjertet i halsen, med frykt for at vi skulle få rapport tilbake om skade i negativer. Dette førte til at vi måtte gjøre om-tak. Med digitale opptak har vi opplevd en revolusjon, spesielt innen klipping og redigering. Før

hadde vi Stenbeck klippebord, klypte fysisk i celluloid-filmen og limte sammen. Dette var utrolig tungvint og tidskrevende. Det var også et mareritt å måtte gjøre om-klipp. I dag kan vi lagre flere versjoner uten problem. Jeg tenker at forandringen og introduksjonen av digitalisert film er entydig positivt.» - Aage Aaberge

- selv når jeg (intervjuer) spør om ikke endring i prosjektets varighet førte til problemer med jobbsikkerhet og lønn– nevner Aaberge:

«Celluloid film var såpass dyrt å produsere og fremkalle. Så mye av budsjettet som heller kunne brukes til annet gikk dermed til selve prosessen av å ferdigstille filmen. Filmfolk var dermed muligens mer skjerpet før, da de ikke hadde midlene til å ta så mange opptak med masse dekning.» – Aage Aaberge

Etter introduksjonen av strømmetjenester som Netflix, HBO, TV2sumo og lignende har norske produksjoner druknet i mangfoldet av innhold det er å finne på plattformene. Til klassekampen forteller Asle Vatn i Friland at det er umulig å skaffe en reel oversikt over hva de tjener på å ha filmene på strømmetjenestene. Han har dog en teori om at norsk innhold tjener så godt som null.

På grunn av hemmelighold fra strømmetjenester og distributører, vet ikke Vatn, som selv har produsert filmer som «Hodejegerne» og «upperdog» hvor mye hans selskap tjener på hver enkelt film på blant annet strømmetjenesten Netflix. Selv når en prøver å få informasjon av distributører blir man ofte møtt med konfidensialitetserklæringer i avtaler og kontrakter man har underskrevet

Videre utdyper Asle Vatn at filmprodusenter ikke får betalt av strømmetjenestene ut fra hvor mange ganger en film blir sett, men at prosessen for salg av filmer til strømmetjenester foregår på følgende måte;

1. produsenten selger rettighetene til videresalg av en film til distributøren
2. distributøren inngår en avtale om visning av filmen med en strømmetjeneste. Som oftest selger distributøren visningsrett for en viss periode til flere filmer samtidig.
3. andeler av inntektene fra strømmetjenesten fordeles til produsentene. (Rushprint 2015)

«Faren blir kanskje at vi bare blir sittende å produsere uten noe form for eiendomsforhold av det innholdet som blir produsert og skaper. Noe jeg synes er veldig synd. Jeg mener at skaperne bak; altså manusforfattere, regissører og produsenter faktisk skal eie rettighetene til det de lager. Ikke at de bare skaper og leverer til de store aktørene som Disney, Paramount, Sony osv. Da tror jeg vi taper noe veldig verdifullt.» – Aage Aaberge.

Som nevnt gikk nesten all tidligere filmproduksjon gjennom staten eller kommunene. I 1941 kunne man telle antall produksjonsselskap på to hender noe som dermed medførte at også innholdet som ble produsert ble nøye planlagt og forvaltet. Med introduksjonen av det nye århundre kom også en mer kunstnerisk og økonomisk frihet produsenten aldri hadde sett maken til tidligere.

2.9 Yrket i praksis

Under årets bachelorproduksjon var min rolle blant annet det av produsenten. Dette har ført til at jeg har gjort meg erfaringer innen yrket, noe jeg mener vil være relevant i drøftingen av produsentens rollebeskrivelse og hvorvidt yrket i praksis stemmer overens med rollebeskrivelsen jeg har funnet gjennom litteratur om tema. Noe jeg først og fremst la merke til og som skulle vise seg å være tilfellet med intervjukandidatene; var det faktum at produsentrollen ikke var svart/hvit. Ansvarsområde, deltakelse i prosjektet og arbeidsoppgaver kunne variere veldig alt ettersom hvor stort budsjettet var og hvem og hvor mange som var med på teamet. Produsenten er mer eller mindre ryggmargen i en produksjon; da produsentens jobb til syvende og sist er å ferdigstille et produkt i tråd med de kunstneriske rammer man har brukt som utgangspunkt til støtte. Både økonomisk støtte og støtte i form av utstyr, noens «kjenning» (stjerne kvalitet, status eller makt) forbundet med prosjektet, lokasjoner osv. Om ikke denne støtten strekker til, blir det dermed produsentens ansvar å ta stilling til dette på best måte. Hva skal prioriteres? Hvor skal budsjettet gå. Hvor mange trengs i teamet og hvem kan ta hvilke roller?

«Man utarbeider seg en Portfolio, anskaffer kontakter og gjør seg erfaringer. For min del har det vært endel jobb innen utvikling og produksjon av kortfilmer, mye musikkvideoer for lokale artister og grupper. Kameramann, produsent, regissør og klipper av bryllupsvideoer og

andre småjobber. Jeg har også kjøpt meg endel utstyr så jeg har muligheten til å leie dette ut til andre produksjoner.» – Khalif Jimale

«Jeg begynte jo med å sette sammen et selskap sammen med to gode venner hvor vi gjorde mye oppdragsfilm og slikt i starten for å kunne drive selskapet, senere har jeg startet to egne selskap. Jeg må innrømme at det er veldig tøft da du er avhengig av å få finansiering fra norsk filminstitutt og andre støtteordninger. Fra 2003 sa jeg ja til å bli leder i Nordisk Film sin filmavdeling i Norge. Etter det har jeg vært fast ansatt, så det vil si at jeg har fast inntekt. Dette innebærer også at om jeg produserer en gigantsuksess som Kontiki eller om jeg produserer en mye mindre film så vil jeg likevel ha den sammen lønna. Jeg har familie, så jeg har aldri gamblet på egne penger.» – Aage Aberge

Dokumentarprosjektet NAK-ED ble nettlansert 18. Mai 2020. prosjektet består av en serie med ti episoder i høydeformat 4:5. disse episodene varer mellom 3 og 12 minutter. Det ble i tillegg produsert en enkeltstående dokumentarfilm på 55 minutter som til syvende og sist var episodene sammenlagt. Her valgte produsent Jan Dalchow å fokusere på sosiale medier som plattform og høydeformat grunnet studier om at over 70% av alt videoinnhold som produseres idag sees på mobiltelefonen og at 94% av de som ser på aldri snur telefonen til breddeformat (eMarketer). Planen var derfor å lansere episodene gratis via Facebook, Instagram, Youtube, TikTok og Twitter. Dette for å nå et stort internasjonalt publikum. Med mulighet til å kjøpe usensurerte episoder til en rimelig pris på Vimeo on Demand. (Ingebretsen 2020 – Vedlegg 2).

«Det vanskeligste var å få nok finansiering så vi fikk prosjektet vi i utgangspunktet ønsket. Vi måtte jobbe med mye færre midler.

Formatet vi valgte å jobbe med var så lite forstått, så jeg tror vi hadde fått mer støtte om vi produserte en film som skulle gå på kino. Jeg ønsket ikke å ha en tradisjonell TV-distribusjon eller vanlig distribusjon hvor jeg får et såkalt «letter of comittment» eller «letter of interest» som gjør at jeg kan utløse støttekroner hos Norsk filminstitutt, noe man må ha for å få denne støtten. Dette eller en kinodistributør. Jeg ønsket derimot å gjøre det selv. Jeg ville bruke influencere og internasjonale organisasjoner med en interesse for kroppspositivitet, ytringsfrihet og lignende for å pushe produktet, bruke deres nettverk til å promotere. Jeg sa dermed til NFI at dette var målet, men da dette tok for lang tid; ødela det dermed momentet. Sensuren ble også et stort problem.» - Jan Dalchow

Sensur, Covid-19, BLM (Black Lives Matter) kampanjene og en stadig personifisert algoritme innen de fleste sosiale medier var noen av faktorene som skulle vise seg å bli store uforutsette utfordringer. Grunnet de uventede begrensningene innen sensur og spredning, lyktes ikke produksjonen med distribueringsplanen. Teamet argumenterer likevel for at erfaringen viser at et lignende forsøk, med et annet passende prosjekt. (vedlegg 2)

«I bunn og grunn kunne jeg ikke tenke meg noe annet enn å jobbe heldigitalt i fremtiden. Det jeg derimot vil komme til å savne er den interaksjonen med publikum. Jeg har likevel et håp om at dette kan tilrettelegges. I forbindelse med visning av min siste film NAK-ED for Irish Naturist Association ble dette holdt på zoom. Der fikk jeg opp alle publikummerne som hadde på kamera; hvor jeg fikk se nærbilde av alle ansiktsuttrykkene på publikum mens de så på filmen min. Så det var en veldig interessant opplevelse. Jeg har stor tro på et slikt format. Hvor publikum kjøper billetter til visninger på nett; muligens kanskje med tilgang til interaksjon med filmskaper i etterkant.» – Jan Dalchow

En sentral utfordring med introduksjonen av det nye århundre, og med det også den mengden teknologi og muligheter for visning som kom som følge; er produsentens forhandlingstekniske motstandere, presentert ved private og nasjonale TV-selskaper og støtteordninger. Ifølge Helgeland er ikke norske produsenter i stand til å gi konkurransen god nok motstand. Som resultat har Norske produksjoner sjeldent hatt samme markedsverdi som Danske og Svenske filmer. Videre skal det sies at nordiske samproduksjoner før århundreskiftet viser en klar tendens til at svenske og danske produsenter har vist seg dyktigere til å hente inn midler fra Norske finansieringskilder, enn omvendt. Kristen Brynhi mener derimot at dette er i endring som følge av mer helhetlig og «profesjonelt» arbeid, hvor produsenten er klar over de offensive kvalitetene som kreves for å nå langt i bransjen.

«Yrket er ekstremt kompetitivt. Enkelt og greit. Det er mange fler om pengene i dag enn det var tidligere. Støtten er for såvidt større, men antallet materiale som blir sendt inn for vurdering er veldig høyt. Man kan derimot argumentere for at innholdet har fått en høyere standard som følge, noe jeg mener er positivt.» – Khalif Jimale

Konklusjon

Som nevnt tidligere i oppgaven er ikke dette noe omfattende analyse om hvordan alle produsenters hverdag trolig oppleves.. Jeg har valgt å fokusere på produsentens opphav og utvikling i Norge. Da med fokus i produsentens ståsted og betydning i produksjonen gjennom tiden som leder opp til dagens situasjon. Her har jeg forsøkt ved beste evne å si noe om de praktiske konsekvensene av blant annet politikk og teknologi. Man kan likevel argumentere for at et aktivt valg om å intervju produsenter på tvers av format, sjanger, alder, plattform og erfaring kan være med å skape et større innblikk i yrket som sådan.

De største forandringene vil være antallet produsenter og produksjoner som finnes i dag sammenlignet med tidligere. Dette skyldes blant annet en mengde reformer innen kulturelle tilbud og hvor stort fokus Norge hadde på film som kunstform. Det ble enklere å få støtte til å produsere film, men også enklere å opprette egne produksjonsselskap. Dette førte naturligvis også til at konkurransen ble større. Da mye tilsier at flere og flere velger å studere film, virker det ikke som det er like nødvendig med en utdanning som det kanskje var tidligere.

Gjennom intervju og personlig erfaring som produsent i produksjonen av årets eksamensfilm; opplever jeg at rollen som produsent fremdeles kan fremstå som utydelig og varierende. Da yrket fremdeles tilsier at produsenten anskaffer pengene og definerer rammene for filmens kunstneriske ambisjoner og økonomi; kan det argumenteres for at yrket i senere tid har utviklet seg til å bli mer omfattende. Grunnet et stigende antall søkere om økonomisk støtte, noe som igjen fører til en stadig økende standard; er det mer og mer vanlig at små team gjerne påtar seg flere roller. En annen stor faktor som setter kontrast mellom produsentens tidligere realitet sammenlignet med dagens situasjon; er introduksjonen av det moderne internett på 1990- tallet og med det også konsept som streaming, sosiale medier og plattformer som YouTube. Utstyr har blitt mindre og enklere å håndtere, digitalisering av filmer har gjort prosessen med å skape film kortere. Teknologi har gjort muligheten til redigering og klipping tilgjengelig for alle, men også muligheten til å markedsføre produktet ditt gjennom sosiale medier, YouTube, Vimeo og lignende.

Noe som kan anses som et problem med denne utviklingen er introduksjonen av det mangfoldet av streaming tjenester som har dukket opp som følge. Dette har ført til at degamle

markedsføringsstrategiene har måttet utgå. I gjengjeld mister produsentene store inntekter ved at filmer ikke legges ut for salg som DVD eller Blu-ray, før de videre blir solgt for TV-visning. Gjennom intervju har jeg i tillegg blitt oppmerksom på at det ikke er unormalt å gjerne ha annet arbeid ved siden av yrket som produsent, da dette er en uforutsigbar bransje.

Til syvende og sist virker det som det kan være delte meninger om hvor vidt introduksjonen av det nye århundre og den endringen det brakte med seg til filmindustrien kun er positive. De fleste vil trolig si seg enige i at selve produksjonen har blitt enklere, kortere og bedre; men at det i dag er vanskeligere å bli sett i det havet av audiovisuelt materiale som blir produsert og distribuert til enhver tid. I tillegg er det ikke like tydelig hvor mye økonomisk gevinst filmer får gjennom streaming, som det gjerne var med filmutleie, salg av DVD og visninger på kino og TV. Med den heldigitale lanseringen av dokumentar serien NAK-ED får vi muligens et blikk inn i fremtiden hvor uortodokse plattformer og format får ny betydning innen produksjonen av audiovisuelt materiale. Hvor produsenten igjen tar tilbake kontrollen og får komplett innsyn i produksjonsprosessen fra A til Å.

Litteraturliste

Andersson, Nina. 2015. *Filmens Hjerte – Produksjonskontoret* Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS Bergen

Frode Nesbø Nordås 2006 *Digital Filmproduksjon i Norge – praktiske og estetiske konsekvenser* NTNU-trykk (doktoravhandling)

Gunnar Iversen, Gunnar. Nils Klevjer Aas. Hanche, Øyvind 2014 *Bedre enn sitt rykte- en liten norsk filmhistorie* 3. utgave Norsk filminstitutt Oslo & Trondheim

Helseth, Tore og Jo Sondre Moseng 2020 *Norsk Film A/S – en kulturhistorie* Universitetsforlaget AS Oslo s.

RUSHPRINT

Lismoen, Kjetil. 2002 *Den nye produsentrollen* (fysisk eksemplar)

Nettkilder

RUSHPRINT - NETTKILDE

Er det produsentens eller filmens penger? Skrevet av redaksjonen. Skrevet 1. september 2016, hentet fra: <https://rushprint.no/2016/09/er-det-produsentens-eller-filmens-penger/> hentet 19.03.2021

RUSHPRINT- NETTKILDE

Norske produsenter frustrert over strømmetjenestene. Skrevet av redaksjonen. Skrevet 28.02.2015. Hentet fra: <https://rushprint.no/rushes/norske-produsenter-frustrert-over-strommetjenestene/> hentet: 19.03.2021

Jan Dalchow hentet fra: https://no.wikipedia.org/wiki/Jan_Dalchow hentet: 07.05.2021

Nordisk Film, Aage Aberge. Hentet fra:

https://www.imdb.com/name/nm0007317/bio?ref=nm_ov_bio_sm hentet: 07.05.2021)

Starheim, Ottar, NRK Sogn og Fjordane, Aage Aaberge, hentet fra:

<https://www.alkunne.no/framside/biografier/aage-aaberge/1898/82271/> hentet: 07.05.2021)

Vedlegg

Vedlegg 1. **Intervju**

Vedlegg 2. **NAK-ED sammendrag lanseringskampanje**