

Stensrud, Benjamin

## Støtteordning til norsk film

En analyse av støtteordninger for norske  
spillfilmproduksjoner

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Anne Marit Myrstad

Mai 2024

Antall ord: 5912 (Unntatt Forside, Sammendrag, Innholdsfortegnelse og Kilder)



Stensrud, Benjamin

# **Støtteordning til norsk film**

En analyse av støtteordninger for norske  
spillfilmproduksjoner

Bacheloroppgave i Filmvitenskap  
Veileder: Anne Marit Myrstad  
Mai 2024

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden



## Sammendrag

Denne bacheloroppgaven har som mål å utforske støtten som tilbys det norske produksjonslandskapet innen filmindustrien, samt de målene som denne støtten tar sikte på å oppnå. Ved å se på historien bak støtteordningene til norsk film og en analyse av Norsk Filminstitutt (NFI) tildeling av støtte til norsk filmproduksjon, søker jeg å belyse de overordnede ambisjonene for norske filmer og produksjoner. Metoden til oppgaven baserer seg på analysen av historisk og økonomisk kartlegging av hvordan støtteordninger har tildelt støtte til kunstneriske og kommersielle filmer gjennom tidene. Den innsamlede informasjonen vil deretter bli benyttet til å utforske hvordan disse ordningene påvirker lavbudsjettfilmer gjennom et intervju med en regissør. Målet med denne oppgaven er å bidra til forståelsen av hvordan norske filmer og produksjoner kategoriseres og formes av de økonomiske og institusjonelle rammeverkene som offentlige og regionale filmfond legger til rette for.

## Table of Contents

<b>Sammendrag</b> .....	<b>1</b>
<b>Forord</b> .....	<b>3</b>
<b>Introduksjon</b> .....	<b>3</b>
<b>NFI og andre støtteordninger</b> .....	<b>3</b>
NFI blir til.....	3
Billettstøtten .....	4
Etterhåndstilskudd og markedsordning.....	4
Forhåndsstøtte og andre støtteordninger .....	5
Regionale filminstitusjoner og filmfond.....	5
Kommersiell og kunstnerisk film.....	6
Den kommersielle filmen og betydning av «Septembermordet» for norsk kino .....	7
Støtte til den kommersielle filmen .....	8
NFI og «blockbusterne» .....	8
Den kunstneriske filmen.....	9
Støtte til den kunstneriske filmen .....	10
Sammenligning mellom kommers og kunstnerisk.....	11
<b>Produseringen av en norsk lavbudsjettfilm</b> .....	<b>12</b>
Igor Devold .....	12
Norwegian Dream og NFI .....	13
Konkurransen .....	13
Støtten til Norwegian Dream.....	15
Hvordan kommersielle produksjoner med mye penger opererer. ....	16
<b>Konklusjon</b> .....	<b>17</b>
<b>Kilder</b> .....	<b>18</b>

## Forord

Til denne oppgaven ønsker jeg å takke Anne Marit Myrstad for den hjelpsomme jobben og engasjementet hun ga meg som veileder, gjennom denne prosessen. Opphenting av forskjellige bøker, artikler og andre kilder har gjort hele denne prosessen enklere å forholde seg til. I tillegg ønsker jeg å takke Igor Devold som lot seg intervjuer til denne oppgaven og hjalp til med dokumenter og skjemaer som var behjelpelig for oppgaven.

## Introduksjon

Analysen av relevante historiske og kulturelle hendelser kan hjelpe å forstå hvorfor filminstitusjonene operer slik de gjør i dag. Denne analysen vil danne et fundament for dybdeforskningen av utvalgte hendelser, ordninger og implementerte tiltak innen utviklingen av økonomisk støtte i den norske filmindustrien. Deretter vil fokuset rettes mot en gjennomgang av spillefilmer som har oppnådd høy kommersiell suksess i etterkant av lanseringen av stortingsmeldingen fra 2015. Parallelt med denne prosessen vil det også defineres forskjellen mellom kommersielle og kunstneriske spillefilmer. Hensikten er å analysere den økonomiske støtten disse prosjektene har mottatt fra NFI, og hvordan denne støtten har bidratt til deres suksess. En tilsvarende analyse vil utføres av de mest støttede kunstneriske bidragene fra NFI. Dette vil inkludere en evaluering av støttens omfang og type, samt en sammenligning av hvordan disse kunstneriske filmene forholder seg til kommersielle filmer med tanke på finansiering og publikumsrespons. Avslutningsvis vil funnene fra de foregående trinnene anvendes for å belyse et spesifikt lavbudsjettfilmprosjekt og tilknyttet regissør, gjennom innsikt fra et dybdeintervju. Hensikten med dybdeintervjuet er å oppnå en førstehåndsførståelse av finansieringsprosessen for slike prosjekter, samt rollen og effekten av de ulike tilgjengelige støtteordningene.

## NFI og andre støtteordninger

### NFI blir til

Den store filmpolitiske satsingen *Veiviseren – for det norske filmløftet* var en stortingsmelding i 2007. Med denne meldingen hadde stortinget som hovedmål å produsere et mangfold av film og TV-produksjoner basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold, som

er anerkjent for høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning, og som utfordrer og når et stort publikum (Iversen 2013, 20). I tillegg var det et ønske om å øke effektiviteten og oversikten over organisasjonene som håndterte filmpolitikken og den statlige støtten. Som antydning i tittelen på stortingsmeldingen, var det et ønske om å løfte filmindustrien til et høyere nivå. Dette resulterte i at Norsk Filmfond og Norsk Filminstitutt ble fusjonert til én enhet i 2008, under navnet Norsk Filminstitutt (NFI). Før dette, var det flere endringer i støtteordninger og systemer som skulle sørge for en bedring for den norske filmpolitikken. En av de første store endringene kom i form av *billettstøtten* i 1955 (Iversen 2013, 18).

## Billettstøtten

Støtteordningen i 1955 medbrakte en endring i myndighetenes filmpolitikk og generelle holdning til spillefilmproduksjoner (Iversen 2013, 18). I lys av flere utilfredsstillende prosjekter tidlig på 1950-tallet, opplevde Statens Filmråd, det rådgivende organet for støtte til filmproduksjonen i landet, et betydelig tilbakeslag som følge av negativ oppmerksomhet rundt filmen *Selkvinnen* (Falk 1953). Denne hendelsen resulterte i at produsenten Leif Sindig ble nektet statlig støtte. Støttesystemet på den tid hadde ingen garanti for at filmprosjektene de støttet ville motta positiv mottagelse blant publikum eller kritikere, noe som ledet til at endringer ble iverksatt. Ordningen som skulle gi en slik garanti var billettstøtten. Ordningen innebar en endring i kriteriene for støttetilgang, der kvalitet ikke lenger var det avgjørende elementet. Popularitet i form av kinobillettsalg ble den avgjørende faktoren. Med dette, ville en spillefilm med høyt salg oppnå høyere finansiell støtte. Prosjekter som var kunstneriske, eksperimentelle og ambisiøse i sin produksjon hadde større risiko enn de prosjektene som appellerte til et bredt publikum. Komedien var blant annet svært populær på denne tiden på norsk kino, og man kan kalle komedien for den tidens kommersielle satsing.

## Etterhåndstilskudd og markedsordning

I dag finnes billettstøtten i form av *etterhåndstilskudd*; Etterhåndstilskudd er en tilskuddsordning NFI har som er ment å gi støtte til prosjekter med høy kvalitet og høyt publikumspotensial. Søknadene blir vurdert på prosjektets forventede publikums- og inntektspotensial på kino i Norge, produsentens strategier på markedet og distribusjon, og eventuelle tidligere kommersielle resultater (NFI 2022). Kravene for at en film skal kvalifisere for etterhåndstilskudd innebærer at filmen først og fremst må ha norsk kinovisning. Det innebærer at hvis et prosjekt skal motta et bestemt beløp i støtte, må det ha



et estimert publikumstall på en viss størrelse. For eksempel må en spillefilm som søker om tilskudd inntil 12 millioner kroner ha et publikumsestimat på over 250.000 solgte billetter i ordinær kinodistribusjon. Prosjekter som ønsker 8 millioner kroner må ha et estimat på over 150.000 solgte billetter. Dersom prosjektet har fått støtte gjennom *markedsordningen* må den minst ha solgt billetter på over 50.000 for å kunne ha krav på etterhåndstilskudd. Markedsordningen består av tiltak som NFI utfører for å støtte norske spillefilmer med høye publikumstall (NFI 2022). En av støttene et prosjekt kan få gjennom markedsordningen er *forhåndsstøtte*.

## Forhåndsstøtte og andre støtteordninger

Forhåndsstøtte tilsier tilskudd til en produksjon enten det er i utvikling- eller produksjonsfasen. Etter billettstøtte ordningen ble det i 1964 opprettet Statens filmproduksjonsutvalg. Utvalget ga forhåndsstøtte til spillefilmer basert på prosjektets kunstneriske kvalitet og dets kalkyle, samt evnen til filmens produsent til å gjennomføre prosjektet (Iversen 2013, 18). Tidligere hadde staten operert med et tak på hvor mye støtte hvert enkelt prosjekt kunne få tildelt, men etter at produksjonsutvalget ble implementert var det opp til dem å vurdere behovet for økonomisk støtte. Denne nye ordningen fungerte slikt at en produsent kunne få en forhåndsstøtte til utviklingen og produksjonen av en spillefilm, og dersom filmen gjorde det bra på kino ville prosjektet få billettstøtte for antall solgte billetter. Denne ordningen i dag vil fremdeles være aktuell for en produsent å bruke. I tillegg finnes det en rekke andre økonomiske tiltak som filmprodusenter kan benytte seg av, herunder 50/50-ordningen. Denne ordningen er utformet med formålet om å støtte produksjoner som har evnen til å finansiere 50% av deres totale budsjett, ved at Film produksjonsutvalget supplerer de resterende 50% (Iversen 2013, 19).

## Regionale filminstitusjoner og filmfond

Etter hvert som statens sentralisering av støtteapparatet i Norge ble observert, kunne man se en kontrast i form av økende regional støtte rettet mot filmproduksjon. Det første regionale filmsenteret i Norge var Nordnorsk Filmsenter som ble etablert i 1978, etterfulgt av Vestnorsk filmsenter (1994), Midtnorsk filmsenter (2005), Filmkraft Rogaland (2006), og Sørnorsk filmsenter og Østnorsk filmsenter (2008) (Iversen 2013, 19). Disse filmsentrene ble først og fremst etablert av lokale og regionale myndigheter. Politikere og utviklingsaktører fra kommuner og fylkeskommuner sto bak opprettelsen, med formålet om å bruke

filmproduksjon som et middel for å oppnå målsetningene i deres lokale og regionale politikk. Med andre ord, var det en strategisk beslutning fra de lokale myndighetene for å fremme deres egne politiske interesser og utvikle regionen de representerer. Filmsentrene representerte den økende tilgjengeligheten av statlig støtte for filmskapere, selv om det hovedsakelig var produksjon av kort- og dokumentarfilmer som finansiertes (Ryssevik 2011, 16-18). Filmsentrene ga tilskudd gjennom *myke midler*, det vil si at de ikke krevde tilbakebetaling av prosjektene de ga støtte til. I tillegg til dette tilbydde de også bransjefremmede tiltak som kurs, konferanser, talentutvikling og nettverksbygging (Ryssevik 2011, 18).

## Kommersiell og kunstnerisk film

For å kunne få støtte til en spillefilm, må man enten kunne vise til at prosjektet er kommersielt levedyktig eller at det har en kunstnerisk kvalitet (NFI 2020). Med dette som bakgrunn vil videre analyse fokusere på kommersielle og kunstneriske filmproduksjoner. Forskjellen mellom disse to kategoriene av filmer ligger ofte i hva som er målet med filmen. En kunstnerisk film har ofte som mål å utforske eller utfordre tekniske eller visuelle elementer. Kunstneriske filmer kan ha en mer personlig tilnærming til historiefortelling. Eva Bakøy (2016) forklarer at «filmforskningen var lite opptatt av økonomisk profitt og mer av kunsten, kunstnere og de politiske rammevilkår» (13). Derimot en kommersiell film har som formål å oppnå høyest mulig profitt. Kommersielle filmer vektlegger å tiltrekke seg det bredeste publikummet og pleier å være mer opptatt av kommersielle suksessfaktorer som billettinntekter, markedsføring og økonomisk fortjeneste (Bakøy 2016, 13). I tillegg er produksjonskostnadene ofte høyere for kommersielle produksjoner sammenlignet med kunstneriske filmer. Det er imidlertid viktig å merke seg at å produsere en kommersiell film ikke nødvendigvis garanterer suksess eller høye inntekter. Produksjonene må ofte legge ut enorme summer, som kan føre til at prosjektene ender med store tap. På samme måte kan en kunstnerisk film ikke være garantert anerkjennelse for sitt tekniske eller visuelle arbeid. Suksess og anerkjennelse er resultater av mange faktorer, inkludert markedsføring, distribusjon, publikumsrespons og kritisk vurdering. Distinksjonen mellom disse filmproduksjonene etableres på grunnlag av de ofte forskjellige kravene og kriteriene for økonomisk støtte mellom de to. Dette leverer også en dyptgående forståelse av hvordan produksjonsmål og ressursbruk kan variere mellom kommersielle og kunstneriske filmproduksjoner.

## Den kommersielle filmen og betydning av «Septembermordet» for norsk kino

Siden innføringen av støtteordningen og billettstøtten i 1955, har det vært en tydelig intensjon fra statens side om å unngå usikre prosjekter som verken oppnår kunstnerisk kvalitet eller publikum fornøyelse. I etterkrigstiden ble det derfor fokusert på en bestemt filmsjanger, komedien, som var egnet for hele familiens kinobesøk. Filmer som *Støv På Hjernen* (Vennerød, 1959), *Fjolls til Fjells* (Carlmar, 1957) og *Sønner av Norge* (Vennerød, 1959) er blant de mest sette norske filmene i landets historie. Suksessen hos publikum ble redningen for den norske filmindustrien etter omfattende kritikk, men denne suksessen skulle vise seg å være begrenset.

I 1980, under filmfestivalen i Skien, opplevde det norske filmlandskapet nok en kontroversiell hendelse. Et samlet kritikerkorps uttrykte sterk kritikk mot filmene *La Elva Leva* (Greve 1980) og *I ungdommens makt* (Skolmen 1980) for manglende kvalitet. Dette førte til appellen om det overhodet er hensiktsmessig å produsere filmer i Norge, gitt det lave nivået på sluttproduktene (Lismoen 2017, 13). Heretter ble det satset på å etterligne Hollywood modellen, som resulterte i *Orions Belte* (Solum 1985), og begynnelsen på «Helikopterperioden», en betegnelse på filmer med «gutteaktig fasinasjon av maskiner, helikoptre, dykkerklokker, atombomber og stormaktsjakk» (Bakøy 2016, 216).

Populariteten på kino økte igjen samtidig som filmer som *Hard Asfalt* (Skagen 1986) og *Veiviseren* (Gaup 1994) kom på listene over de mest innbringende filmene, i forhold til deres respektive budsjett (Bakøy 2016, 181). *Hard Asfalt*, produsert av Filmkameratene, hadde et budsjett på 7.2 millioner kroner der 4.5 millioner kroner var statsgarantert tilskudd. Filminvesteringselskapet Norway Film Development Company stod for 1 million kroner, mens den resterende summen kom fra Skagen-Wadman Film & Video, Filmkameratenes egenkapital, og Teamfilm, som co-produsent (Bakøy 2016, 181). Fasiten var klar og tydelig at Hollywood, som norsk film hadde vært motstander av i flere år, var måten å vinne tilbake det norske publikummet.

## Støtte til den kommersielle filmen

En sammenlignbar trend har også blitt observert i nyere tid, særlig fremtredende innenfor kategorien katastrofefilmer som oppnådde popularitet på 2010-tallet. Her var *Bølgen* (Uthaug 2015) et tydelig eksempel, som den mest sette filmen på norsk kino i 2015. *Bølgen* demonstrerte at norske publikum viste større interesse for norskspråklige «blockbusters» fremfor Hollywood-produksjoner som *James Bond: Specter* (Mendes 2015) og *Star Wars: The Force Awakens* (Abrams 2015) (Film & Kino, 2015). Oppfølgeren *Skjelvet* (Andersen 2018) var like suksessfull da den ble den mest sette norske filmen på kino i 2018. *Nordsjøen* (Andersen 2021) muligens preget av covid-pandemien hadde ikke like store seertall som forgjengerne. Filmen var likevel den nest mest sette norske filmen i 2021 (Film & kino, 2022). Dette signaliserer at katastrofefilmer, i likhet med komedien fra 1950- og 60-tallet, har vært ekstremt populært for norsk publikum.

Dette fenomenet fortsatte i de påfølgende årene med krigsfilmer som det dominerende tema, herav den norske filmen *Kongens Nei* (Poppe 2016) overgikk Hollywood-produksjoner som *Star Wars(?)* (Edwards 2016), *Deadpool* (Miller 2016) og *Suicide Squad* (Ayer 2016) med god margin (Film & kino, 2017). Andre norske filmer som *Børning 2* (Bræin 2016) og *Snekker Andersen og Julenissen* (Rangnes 2016) var nummer to og tre dette året (Film & kino, 2016). Disse tendensene illustrerer hvordan norske krigs- og familievennlige filmer, den kategorien filmer som støtteordningen hovedsakelig har sikret seg, har klart å oppnå en tydelig og lønnsom posisjon blant publikum.

## NFI og «blockbusterne»

Ved å isolere de nevnte filmene, *Bølgen*, *Skjelvet*, *Nordsjøen*, *Kongens Nei* og *Børning 2*, som toppet kinotallene for årene fra 2015 til 2021, og koble dette med støtteordningene fra NFI, vil det være virksomt å vurdere størrelsen på tilskuddet disse prosjektene mottar i forhold til deres totalbudsjett. *Bølgen*, som ble annonsert som Norges første katastrofefilm (Rushprint, 2012) fikk 16.000.000 kroner i produksjonstilskudd med et totalbudsjett på 51.000.000 kroner (NRK, 2014). *Skjelvet* hadde lignende tall og fikk 13.900.000 kroner i produksjonsstøtte av et totalbudsjett på 52.100.000 kroner, og et uspesifisert tilskudd på 2.032.598 kroner (NFI, 2018). Dette er mest sannsynlig etterhåndstilskudd med tanke på at de ble utgitt to år etter produksjonstilskuddet. *Nordsjøen* var en større satsing enn sine forgjengere med et budsjett på 72.000.000 kroner, der 15.000.000 kroner ble gitt i

produksjonsstøtte, og to år senere fikk de 4.712.471 kroner i tilskudd (NFI 2016). *Kongens Nei* fikk et tilskudd på 13.000.000 kroner i produksjonsfasen og 6.409.384 kroner i utvikling og distribuering med et totalbudsjett på 51.373.861 kroner (NFI, 2016). *Børning 2* fikk ingen forhåndsstøtte av NFI, noe som skapte debatt siden den første filmen i serien var den mest sette norske filmen i 2014. *Børning 2* fikk derimot etterhåndstilskudd på grunn av billettsalg på kino, og NFI skriver selv på sin nettside at de ga prosjektet 2.170.000 kroner, men understreker ikke hvilken hensikt disse pengene hadde (NFI 2016). I helhet fikk *Bølgen* 31,4% av budsjettet sitt støttet av NFI, *Skjelvet* fikk 26,7% og *Nordsjøen* fikk 20,1% av budsjettet i støtte. *Kongens Nei* fikk 37,8% av budsjettet i støtte, mens regissøren til *Børning 2*, Hallvard Bræin, forklarte at deres prosjekt ikke fikk forhåndsstøtte av NFI og utgjorde derfor 0% av budsjettet på litt over 50.000.000 kroner (Finansavisa, 2016). Basert på dette kan man konkludere med at NFI støtter filmer med et stort kommersielt potensial som i tillegg bygger på sterk kulturell betydning, enten det er knyttet til norsk krigshistorie eller landets naturgeografiske historie. Samtidig understreker filmen *Børning 2* at kommersiell suksesspotensial alene ikke nødvendigvis er tilstrekkelig for å sikre støttebevilgning fra NFI.

## Den kunstneriske filmen

Som vist til tidligere bidro støtteordningen fra 1950-tallet til økningen av film- og produksjonsaktiviteter, og fremkalte en generell optimisme i det norske filmlandskapet. Imidlertid, viser tallene tydelig at filmproduksjon var en høyst ustabil bransje, som gjenspeiles i det kraftige misforholdet mellom antall produserte filmer og antall produksjonsselskap. Gjennom dette tiåret produserte 31 forskjellige produksjonsselskaper totalt 72 spillefilmer, noe som indikerer at en rekke selskaper kun produserte én enkelt film. Kun fire selskaper produserte mer enn én film (Bakøy 2016, 71). Edith Carlmar og hennes eget produksjonsselskap var blant de få som produserte flere filmer.

I samme periode observerte man fremveksten av et nytt produksjonsselskap, ABC-Film A/S, som eide eget studio og utstyr. Selskapet ble opprettet i 1950 av blant annet Erik Borge som var både regissør og produsent for flere kortfilmer. Selv om hovedfokuset til ABC-Film lå på produksjon av kortfilmer, klarte de å produsere to spillefilmer i løpet av 1950-tallet (Iversen 2011, 91). Med tydelige preg lignende den franske nybølgen, produserte ABC-Film *Jakten* (Løchen 1959). En modernistisk film som *Jakten* er et eksempel på, en film som ikke fikk spesiell god nytte av billettstøtten på den tiden. Filmen kostet totalt rundt 500.000 kroner å

produsere, der 385.050 kroner kom i form av produksjonskostnad (Bakøy 2016, 72). Selv om filmen ble tatt ut til hovedkonkurransen på filmfestivalen i Cannes, klarte den ikke å selge nok billetter for å få nyte billettstøtten. Generelt på dette tidspunktet, var det vanskelig for filmskapere som ønsket å være nytenkende og dristig å få støtte. Til regissør Anja Breien sin misnøye, prioriterte Statens Filmproduksjonsutvalg ekteskapskomedien og publikumsgaranti fremfor noe nytt. I 1968 annonserte Breien at «Det skjer ingenting i norsk film. Det sitter en inkompetent gjeng og forkaster alle forslag som vil noe nytt» (Faldalen 2020). Erik Løchen ga også sine meninger om filmene som ble prioritert av Filmproduksjonsutvalget. Han mente at hver meter av filmrull til spillefilmen *Voldtekt* (Breien 1971), som heller ikke falt i smak hos det norske publikummet, var mer verdt å se enn «det kommersielle og konvensjonelle skvalder av virkelighetsflukt». Løchen fulgte opp denne kommentaren med å beklage for at det norske folket ikke fikk lov til å lære å verdsette annet enn Hollywood-formularen (Helseth og Moseng 2020, 174). Denne usikre tiden for filmbransjen blir tydeligere ved å se på ABC-Film sin etablering av datterselskapet Studio ABC for å produsere *Jakten*. Formålet med denne etableringen var å skape en buffer som ville beskytte moderselskapet, i dette tilfellet ABC-Film, fra en eventuell konkurs i det uheldige tilfellet av filmens økonomiske fiasko. Denne praksisen er fremdeles utbredt i dagens marked, og vil bli ytterligere belyst senere i analysen.

## Støtte til den kunstneriske filmen

Innenfor filmpolitikken i Norge er det et vedvarende engasjement for å opprettholde og styrke produksjonen av det som betegnes som «kunstneriske» prosjekter. For eksempel på stortingsmeldingen fra 2015 som informerte om en ny fremtidsrettet filmpolitikk (Meld.st. 30 2014-15). Tidligere gikk kunstneriske filmer under navnet «seriøse» filmer. Jan Erik Holst beskriver den «seriøse» filmen som «en film som var litterært basert, filosofisk forundrende, og stilte spørsmål som krever ettertanke» (Iversen 2017, 18-19). NFI beskriver også i sine egne «kunstneriske kvalitetskriterier» at de planlegger å støtte filmer basert på deres kompleksitet (NFI 2019). NFI legger vekt på at en kompleks film skal ha evne til å gjenspeile virkeligheten uten å ty til forminskende stereotypier. «En kompleks film skaper indre motsetninger i fortellingen gjennom sammensatte karakterer og handlingsforløp, og skaper en rik og flertydighet i uttrykket» (NFI 2019). Beskrivelsene gitt av både Holst og NFI klargjør de distinkte egenskapene til denne filmkategorien. Begrepene "seriøs" og "kompleks" er indikatorer på den kunstneriske filmens høye kvalitetsinnhold.

Filmskapere som Joachim Trier og Kristoffer Borgli er prominente norske aktører innen kunstneriske filmer. De mottar regelmessig og betydelig støtte fra NFI, noe som illustreres gjennom tildelinger til deres respektive prosjekter. Eksempelvis ble utviklingen og produksjonen av Borglis *Syk Pike* (2022) finansiert med henholdsvis 1.000.000 kroner i utvikling og 7.500.000 kroner i produksjon fra NFI (NFI 2022). Gitt filmens totale budsjett på 20.000.000 kroner, dekket NFI 42,5% av dette. Trier har i tillegg fått rekordhøy støtte av NFI på 20.000.000 til sitt nyeste prosjekt med aliaset *Film nr. 6*. For Triers tidligere prosjekt *Verdens Verste Menneske* (2021) ga NFI 1.300.000 kroner i utvikling og 9.075.000 kroner i produksjon med et totalt budsjett på 47.700.000 kroner (NFI 2021). NFI stod for 21,8% av det totale budsjettet for filmen. Debutfilmen til regissør Itonje Søimer Guttormsen, *Gritt* (2021), fikk tildelt 1.180.000 kroner i utvikling og 5.515.970 kroner i produksjonsstøtte med et totalbudsjett på 9.366.200 kroner (NFI, 2021). Dette tilsier at NFI støttet debutfilmen til Guttormsen med 71,4% av prosjektets totalbudsjett. En annen film som kom ut samme år var *Ninjababy* (Flikke, 2021). Flikke sitt prosjekt fikk 900.000 kroner i utviklingen og 5.520.000 kroner til produksjon, som utgjorde 71,1% i støtte av et totalbudsjett på 9.025.000 kroner (NFI 2021). NFI beskriver filmene som «egenartet, kvast og kunstnerlig» i sin konsulentvurdering, som indikerer at det er den kunstneriske delen av filmen som er grunnlaget for tilskuddet og ikke det kommersielle.

## Sammenligning mellom kommers og kunstnerisk

Basert på analysen av kommersielle og kunstneriske filmproduksjoner, er det tydelig at det finnes et markant skille mellom kategoriene. Dette skillet blir tydelig observert i støtteordningene, i responsen fra publikum og kritikere, samt i filmskaperens egne holdninger. Etter en gjennomgang av en håndplukket spillefilmer fra de to forskjellige filmproduksjonene, finnes det noen tydelig forskjeller og likheter. En betydelig observasjon er variasjonen i støttebeløpet som tildeles filmene. De utvalgte filmene viser at støtten varierer fra et minimum på 6.420.000 kroner til et maksimum på 19.409.384 kroner. Når man ser på de kommersielle filmene under gjennomgang, mottar de gjennomsnittlig en støtte på 16.077.346 kroner, mens de kunstneriske filmene i sammenligning mottar en gjennomsnittlig sum på 7.997.743 kroner. Videre er det verdt å merke seg at det gjennomsnittlige støttebeløpet som andel av det totale budsjettet ligger på 29% for de kommersielle filmene, mot 52% for de kunstneriske filmene. Dette forteller oss at de kommersielle prosjektene, med

høyere budsjetter, får mer penger og tilskudd enn det de kunstneriske prosjektene får, men når man tar med prosentandelen over hvor mye av filmens totalbudsjett blir støttet av NFI ser man at de kunstneriske filmene er mer avhengig av å få støtte enn de kommersielle. Dette også kan forklares med at de kommersielle prosjektene ikke trenger like mye av totalen sin støttet for å kunne finansieres som prosjektene med kunstnerisk hensikt trenger.

I tillegg er det også tydelig at NFI står for mer enn halvparten av finansieringen til de kunstneriske spillefilmene, som kan fortelle oss at det er disse prosjektene NFI ønsker skal lykkes, eller hvert fall bli produsert. Det er også verdt å merke at NFI sine egne mål om å fremme norsk språk og kultur kommer tydelig frem i støtteordningen deres. Ved å se på filmene *Kongens Nei*, som fikk klart mest støtte av de kommersielle filmene, og *Børning 2* var det filmenes kulturelle hensikt som var avgjørende for støttetildelingen. *Kongens Nei*, i følge NFI, tok for seg viktige dager i norsk historie som var en av årsakene til valget å gi støtte til prosjektet (NFI 2016). *Børning 2* på en annen side fikk ingen støtte, selv om forgjengeren tidligere hadde bevist at de tiltrukket seg det norske publikummet. NFI har aldri gått ut og sagt at mangelen på norsk historie og kultur var årsaken til å ikke gi støtte, men med den informasjonen som har blitt hentet her, er det interessant å tenke på om dette var en av årsakene.

Det er imidlertid viktig å understreke at data og funn i denne analysen ikke gir et fullstendig bilde av NFIs støtteordninger til norske produksjoner. For å gi en mer omfattende analyse, må det samles inn mer data over lengre perioder. Likevel gir denne innledende undersøkelsen verdifull innsikt i NFIs støtte og tilskudd til noen av de mest anerkjente filmene i hver sin respektive kategori.

## Produseringen av en norsk lavbudsjettsfilm

### Igor Devold

For å få en bedre forståelse av hvordan filmproduksjonen i Norge fungerer, særlig innen lavbudsjettsfilmer, besluttet jeg å ta kontakt med regissøren av filmen *Norwegian Dream* for å få innsikt i hans erfaringer og beskrivelser av produksjon og finansiering av denne spesifikke filmen. Regissøren, og førsteamanuensis ved NTNU, Igor Devold, er utdannet fra den polske filmskolen i Lodz. Han har regisert, skrevet og/eller produsert flere dokumentarer



og kortfilmer, som har blitt vist på festivaler og på TV internasjonalt. I 2023 debuterte han som spillefilm regissør med filmen *Norwegian Dream*. Dette arbeidet brakte utfordringer med å skaffe finansiering av prosjektet.

I min tilnærming til dette møtet la jeg vekt på å utarbeide et grundig intervju med spørsmål som jeg hadde angående finansiering og produksjon for lavbudsjettsfilmer. Dette skyldtes den manglende tilgjengeligheten av informasjon om finansiering og produksjon for lavbudsjettsfilmer sammenlignet med større norske produksjoner. Hensikten var å oppnå en dypere forståelse av hvordan spillefilmen til Devold hadde navigerte for å sikre støtte og finansiering til sin produksjon.

## Norwegian Dream og NFI

Helt siden film først begynte å bli produsert i Norge i 1907 så har det aldri blitt laget en film i Trøndelag/Trondheim som er lokal produsert med et slikt budsjett som *Norwegian Dream* har. Utenom studentfilmer og uavhengig filmer, så har man på så lang tid aldri klart å lage en slik spillefilm i Norges fjerde største by. Dette er noe som Devold og hans partnere brukte som argument for å få støtte til filmen deres. Blant annet søkte de flere ganger om støtte fra NFI, men fikk aldri produksjonsstøtte. Totalt søkte Devold om finansiering tretten ganger til NFI for dette spillefilmprosjektet og fikk avslag tolv av tretten ganger. Produksjonsstøtte søkte de om seks ganger og fikk avslag alle seks gangene. Fra NFI har *Norwegian Dream* mottatt en runde med utviklingsstøtte, lanseringsstøtte og det er mulig at filmen nå får innvilget etterhåndstilskudd. Men filmen har altså ikke mottatt produksjonstilskudd. Etter at Devold ga meg tilgang til finansieringsplanen til *Norwegian Dream*, etter intervjuet, fikk jeg se at NFI ga 150.000kr i utvikling og 650.000kr i markedsføring og lansering til prosjektet deres. Totalbudsjettet på filmen er 11,9 millioner.

## Konkurransen

I Oslo var det mye vanskeligere å få en film opp og stå på grunn av den skyhøye konkurransen. Når muligheten for å flytte til Trondheim kom, visste Devold om regional filmstøtte, som muligens ville gjøre det lettere for han å finansiere en film i Trøndelag enn i Oslo. Etter hans egne ord gikk han «all in» og flytta til Trondheim for å lage *Norwegian Dream*. Plan A var å lage filmen uten støtte fra NFI. Dette valget ble delvis motivert av bevisstheten om den begrensede støtten NFI tilbyr gjennom sin konsulentordning, der kun

rundt syv spillefilmer mottar tilskudd årlig. Devold fremhever en bemerkelsesverdig observasjon i henhold til antallet filmregissører i Norge. Basert på hans posisjon som leder for Norske Filmregissører, som er en fagforening med 420 medlemmer, estimerer han at det totalt finnes rundt 500-600 filmregissører i Norge, da det er mange som også ikke er medlemmer av foreningen. Denne forskjellen mellom filmer som får tilskudd og antallet regissører gjør konkurransen om støtte stor. Tom Erik Kjeseth, en produsent som har arbeidet på både *Verdens Verste Menneske* og *Syk Pike*, gir et innblikk som resonnerer med Devolds observasjoner om den intense konkurransen innen filmmarkedet. I en uttalelse i podkasten "Wolfgang Wee Uncut", diskuterer han hvordan en populær film som *Verdens Verste Menneske* kannibaliserte det norske kinomarkedet i 2021. Filmer som *Gritt* og *Ninjababy* ble i stor grad neglisjert av det norske publikummet, da Triers film fanget mer oppmerksomhet (Wee 2023, 24:00). Dette er da selvfølgelig etter en film har fått tildelt støtte, og handler om hvordan publikumstall blir påvirket av konkurransen, og ikke konkurransen for å motta støtte i første stadiet. I tillegg til den høye konkurransen forteller Devold om skapernes rolle som debutanter i spillefilmformatet i rollene sine. Både han og produsent Håvard Wettland Gossé var debutanter som regissør og produsent for en spillefilm, som kan ha påvirket NFI sitt valg i å ikke tildele produksjonsstøtte.

På grunn av denne høye konkurransen blant veldig mange regissører og det lave antallet av spillefilmer som mottar støtte, stilte jeg spørsmål om hva andre oppdrag regissører gjør når de ikke jobber med spillefilm. Før «dramaserie-bobla» sprakk, var det i en lang periode mye arbeid som ble gjennomført i dette feltet, samtidig som mye fremdeles blir gjort i de nasjonale TV kanalene. Mange unge driver med kortfilmer, i tillegg til at en del eldre som bruker kortfilmer for å utvikle seg selv videre. Fordelen som Devold satt med var hans utdanning fra filmskolen i Polen, og det internasjonale nettverket som kommer med det. De fikk utviklingsstøtte regionalt, totalt over lengre tid på ca. 1 million. Devold hadde brukt mye av erfaringen sin fra dokumentarproduksjonene sine. Dette vil si at han jobbet mye med «research» og prøvde å forankre prosjektet veldig godt gjennom utvikling, en prosess som er veldig vanlig i dokumentar produksjon, men ikke like mye utbredt i fiksjon. På en dokumentar produksjon har Devold ofte skutt hele filmen før han får produksjonsstøtte. Det fungerer slik at han, på grunn av de mindre budsjettene på dokumentarer, skyter delene av filmen i de bolkene med støtte han får på 300.000-500.000kr i utvikling. Totalt ligger summen for utviklingen på *Norwegian Dream* på rundt 1,5 millioner kr.

## Støtten til Norwegian Dream

Den første støtten Devold fikk var faktisk fra Midtnorsk filmsenter på 11 000 kroner via noe som heter kortfilmstipend. Dette var nok finansiering til å fly opp en fotograf og en polsk skuespiller, som han tilbrakte to dager med i 2018 for å skyte og klippe sammen materialet for å pitche prosjektet på festivaler. Første gang han pitchet var for Kosmorama filmfestival med Gossé, som ble begynnelsen på en reise som var nytt for Devold. Herfra dro de og pitchet flere steder på omkring 8-9 filmfestivaler. På Den Norske Filmfestivalen i Haugesund vant de andre plassen som var en hederlig omtale. Etterpå valgte Haugesund et par prosjekter som fikk lov til å pitche til Cannes, deres inkludert. Deretter pitchet de i Cannes, BFI London, og CoCo filmfestival i Tyskland som fokuserer på øst-vest samarbeid i Europa. Her var de det eneste prosjektet fra Polen. Etter etableringen av samarbeidet med Gossé og Spætt film, fant Devold en polsk co-produsent gjennom felles venner. Etter at han pitchet i Coco fikk de med en tysk co-produsent, Riva Films. De første produksjonsstøtte pengene de fikk til *Norwegian Dream* var fra Polen, noe som kom litt overraskende på dem fordi de trodde at på grunn av Polens holdninger til skeive, og filmens skeive tematikk at det ville være lettere å få støtte i Norge enn i Polen. Likevel var det slik at de først fikk støtte i Polen, deretter i Tyskland, samtidig som de får kun avslag fra NFI. Etter at de mottok støtte fra utlandet, hadde de samlet om lag 2,5 millioner kroner av filmens budsjett. Denne innsamlingsprosessen, som ble utført gjennom pitching på ulike festivaler, og så påfølgende søknader til nasjonale og regionale institutt i Polen og Tyskland var en omfattende oppgave som tok 2-3 år. Dette kunne da gi dem en forhandlingsposisjon mot det regionale filmfondet Filminvest i Trøndelag. Her presenterte de prosjektet sitt, forklarte om de tidligere avslagene fra NFI og viste til ressursene de hadde anskaffet i løpet av de foregående årene. Som et lokalt produsert prosjekt, klarte de å tiltrekke seg Filminvests interesse. Filminvest bestemte seg for å investere totalt 7,5 millioner kroner i prosjektet, noe Devold er svært takknemlig for.

Etter en gjennomgang av Devold og *Norwegian Dream* sin søknadsprosess for støtte og tilskudd er det tydelige at det ikke er enkelt å skaffe finansiering til en spillefilm med det budsjettet de hadde. NFI sin støtteordning avsto gjentatte ganger deres søknader og på grunn av dette var det til slutt på grunn av det regionale filmfondet Filminvest at filmen deres kunne bli produsert.

## Hvordan kommersielle produksjoner med mye penger opererer.

I likhet med hvordan ABC-Film opererte med spillefilmen *Jakten*, forklarer Devold at selskapet Paradox film AS, som står blant annet bak filmene *Kongens Nei*, *Birkbeinerne* (Gaup 2016), *Utøya 22.juli* (Poppe 2018), med daglig leder Finn Gjerdrum, oppretter nye selskaper for hver film som blir produsert. Dette er igjen for å sikre seg at hvis filmen går dårlig så er det bare datterselskapet som potensielt går konkurs. I tilfelle for Paradox film som er et vertikalt integrert selskap, så eies de av SF Norge AS, samtidig som rettighetene ligger i deres eget morselskap Paradox Rettigheter AS. Igjen så er dette for å sikre at dersom filmens produksjonsselskap som er ett av mange selskaper opprettet av moderselskapet skulle gå konkurs, så eier Paradox fremdeles rettighetene til filmen.

Devold viste meg listen over fondsbudsjettet til NFI for 2024 og ba meg se på markedsvurderings posten for spillefilm. Dette punktet hadde et budsjett på 66 millioner kroner. Markedsvurderingen består av en komité på tre personer som vurderer hvilken innkommende søknad av spillefilmer de tror kommer til å selge mest billetter på kino. Denne ordningen fungerer på samme måte som den tidligere nevnte Statens Filmproduksjonsutvalg. Videre, kommenterer Devold muligheten for 50/50-ordningen og eksemplifisere dette fra synspunktet til et kommersielt produksjonsselskap. For eksempel kan Nordisk Film Kino AS som omsetter for over 393.000.000 kroner, komme til å legge 10.000.000 kroner på bordet og si at de investerer denne summen og tror at dette prosjektet med en sterk nasjonal tematikk kommer til å selge 100 000 billetter på kino. NFI gjør dermed en vurdering og sier seg enig at den kommer til å selge godt på kino, derfor legger de den resterende halvparten på 10.000.000. De realistiske summene er sannsynligvis høyere enn dette, men det vil si at selskapene som har store økonomiske muskler kan med vertikal integrering (og ofte utenlandske eiere) kan legge ned mye *harde penger*. Dette er penger som ikke kommer fra støtte eller tilskudd og må tilbakebetales, og disse pengene generer i tillegg tilskudd fra NFI. Dersom Nordisk Film Kino får etterhåndstilskudd for billettsalg på over 100.000 kan investorene, ofte dem selv eller moderselskapet, få denne investeringen tilbake og til og med tjene penger på prosjektet gjennom etterhåndstilskudd. Dersom man lager kommersielle filmer som man tror kommer til å tjene penger er altså markedsordningen og etterhåndstilskudd en god ordning. Det vil alltid være mye risiko involvert i et filmprosjekt, og selv de store er ikke garantert å tjene inn investeringene sine. De som er involvert vil kunne ende opp med å lage en film som ikke frembringer et godt nok billettsalg, eller at det

kommer et lignende spillefilmprosjekt i markedet som skaper konkurranse og redusert billettsalg. Devold referer her til godkjenningen av to forskjellige filmer omhandlende Blücher synkingen. *Blücher* (Lien) fikk 12.000.000 kroner og *Natt til Niende (Fahre)* får 8.000.000 kroner i produksjonstilskudd etter markedsvurdering. Nå skal det riktignok sies at det ene prosjektet antageligvis blir stanset av produksjonsselskapet selv. Mulig på grunn av en slik risikovurdering. Etter 2020 endret NFI terskelen for etterhåndstilskudd. Dersom en spillefilm uten forhåndstilskudd søkte om forhåndsgodkjenning for etterhåndstilskudd før 1.1.2021, og fikk denne forhåndsgodkjenningen innvilget, vil som hovedregel filmen ha billettsalg terskel på 35.000, eller et unntak på 10.000 solgte billetter som innslagspunkt (NFI, 2021). Devold og *Norwegian Dream* hadde dette unntaket og dermed en terskel på 10.000 som filmen nådde i løpet av våren 2024.

Etter å ha analysert søknadsprosessen for økonomisk støtte og tilskudd tilhørende Devold og "Norwegian Dream", fremtrer det tydelig at det å skaffe finansiering til en filmproduksjon av deres budsjettstørrelse er en utfordrende prosess. Gjentatte søknader til NFIs støtteordning ble avslått og som et resultat ble det regionale filmfondet Filminvest en avgjørende kilde til produksjonsmidler for filmen. Devolds kontakter i Polen viste seg også å være av akselererende betydning for hans prosjekt, da de bidro med finansiering. Dette banet vei for ytterligere støtte fra Filminvest. Deres deltagelse i filmfestivaler med det formål å pitche filmprosjektet deres var en produktiv metode for ressursanskaffelse. Her kunne de blant annet etablere relasjoner til medprodusenter, som videre bidro vesentlig til realiseringen av deres filmproduksjon.

## Konklusjon

Etter gjennomgang av historien til støtteordningen fra 1950-tallet samt betydelige begivenheter som har påvirket produksjonslandskapet i den norske filmindustrien, er det mulig å forstå det nåværende markedet og dets opprinnelse. Skille mellom kunstneriske og kommersielle prosjekter kommer frem i form av hensikten og målet av prosjektet. Kommersiell spillefilmer søker ofte en økonomisk og kommersiell gevinst, mens kunstneriske filmer blir ofte klassifisert som seriøse og komplekse, for deres nytenkende ønske om å fortelle dristige narrativer. De økonomiske og institusjonelle rammeverkene som forhåndsstøtte, etterhåndstilskudd, 50/50 ordningen samt flere ordninger er forskjellige

hjelpemidler for å finansiere både kommersielle og kunstnerisk prosjekter. Allerede i 1950 markerte støtteordningen seg ved å vise støtte til den kommersielle filmen gjennom billettstøtten. I nyere tid har etterhåndstilskudd hatt lignende påvirkning for den kommersielle filmen fra 2015 til 2021. Regionale filmsentre og filmfond har også blitt anlagt for å bidra med støtte til filmer som ikke nødvendigvis har stor kommersiell hensikt. Gjennomgang og analyse av både kommersielle og kunstneriske spillefilmer gir en indikasjon på hvordan støtten til de forskjellige filmene fordeles. De kommersielle filmene som hadde kulturell tematikk som fremmet norsk historie, språk og samfunnet fikk betydelig mer støtte enn andre kommersielle filmer som hadde like gode publikumstall. I tillegg viste tall fra NFI at kunstneriske filmer fikk mer av sitt totalbudsjett støttet. Likevel, gjennom et intervju med filmskaper Igor Devold, skulle det vise seg at en kunstnerisk lavbudsjettfilm som *Norwegian Dream* skulle fremdeles støte på problemer med å få tak i støtte og finansiering av NFI. Utenlandsk og regional støtte var i Devold sitt tilfelle lønnsommere for å finansiere spillefilmen.

## Kilder

Bakøy, Eva og Tore Helseth. 2011. *Den andre norske filmhistorien*. Oslo:

Universitetsforlaget.

Bakøy, Eva, Tore Helseth og Roel Pujik. 2016. *Bak kamera: norsk film og TV i et*

*produksjonsperspektiv*. Vallset: Oplandske bokforl. 1-28, 66-76, 108-120, 156-223.

Bakøy: Bakøy, Eva. 2023. «Den Norske Filmbransjen.» Forelesning, NTNU, Trondheim, 5. september 2023.

Film & kino. u.å. «*Film og kinoåret 2015*». Hentet 05.mai 2024. <https://kino.no/wp-content/uploads/2023/05/Film-Kino-Arbok-2015.pdf>

Film & kino. u.å. «*Årbok 2016: Alt om film og kino i Norge*». Hentet 05.mai 2024.

<https://kino.no/wp-content/uploads/2023/05/aarbok-2016-Film-og-Kino-140317.pdf>

Film & kino. u.å. «*Årbok 2018: Alt om film og kino i Norge*». Hentet 06. mai 2024.

<https://kino.no/wp-content/uploads/2023/06/Arboka-fra-Film-Kino-2018.pdf>

Film & kino. u.å. «*Årbok 2021*». Hentet 06. mai 2024. [https://kino.no/wp-](https://kino.no/wp-content/uploads/2023/05/Arbok-2021-v2.pdf)

[content/uploads/2023/05/Arbok-2021-v2.pdf](https://kino.no/wp-content/uploads/2023/05/Arbok-2021-v2.pdf)

Helseth, Tore og Jo Sondre Moseng. 2020. *Norsk Film A/S: En kulturhistorie*. Oslo:

Universitetsforlaget.

- Iversen, Elise Søfteland. 2017. *Film til folket? En kvalitativ studie av Norsk Filminstitutt konsulentordning og statens filmpolitiske målsetninger om høy kvalitet i norsk film*. Masteroppgave, UiB. : <https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/16304/Film-til-folket-.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Iversen, Gunnar. 2013. «Fra kontroll til næringsutvikling – en introduksjon til norsk filmpolitikk1913-2013. *Nordisk kulturhistorisk tidsskrift*, 16 (1).
- Listmoen, Kjetil. 2017. *Blant hodejegere og nazizombier - generasjonen som gjenreiste norsk film*. Oslo: Tiden.
- NFI. 2022. «*Mer midler til markedsordningen for spillefilm*». Hentet 11. mai 2024. <https://www.nfi.no/aktuelt/2022/mer-midler-til-markedsordningen-for-spillefilm>
- NFI. 2023. «*40 millioner i produksjonstilskudd til fire spillefilmer i markedsordningen*» Hentet 11. mai 2024. <https://www.nfi.no/aktuelt/2023/40-millioner-i-produksjonstilskudd-til-fire-spillefilmer-i-markedsordningen>
- NFI. u.å. «*Børning*»: [https://www.finansavisen.no/nyheter/naeringsliv/2016/11/tapte-millioner-av-kroner-paa-boerning?zeph\\_r\\_sso\\_ott=Z12tZO](https://www.finansavisen.no/nyheter/naeringsliv/2016/11/tapte-millioner-av-kroner-paa-boerning?zeph_r_sso_ott=Z12tZO)
- NFI. u.å. «*Gritt*». Hentet 10.mai 2024. <https://www.nfi.no/tildelinger-2016-til-2020/produksjon/spillefilm/gritt%20film>
- NFI. u.å. «*Kongens Nei*». Hentet 10.mai 2024 <https://www.nfi.no/tildelinger-2016-til-2020/produksjon/spillefilm/kongens-nei>
- NFI. u.å. «*Kunstneriske kvalitetskriterier for NFI*». Hentet 10. mai. <https://www.nfi.no/sok-tilskudd/tilleggstekster-tilskudd/kunstneriske-kvalitetskriterier-for-nfi>
- NFI. u.å. «*Ninjababy*» Hentet 10.mai 2024. <https://www.nfi.no/tildelinger-2016-til-2020/produksjon/spillefilm/fallteknikk>
- NFI. u.å. «*Nordsjøen*». Hentet 10. mai 2024. <https://www.nfi.no/tildelinger-2016-til-2020/produksjon/spillefilm/prosjekt-x>
- NFI. u.å. «*Sick of myself*». Hentet 10. mai. <https://www.nfi.no/tildelinger-2016-til-2020/produksjon/spillefilm/sick-of-myself>
- NFI. u.å. «*Skjelvet*». Hentet 10. mai 2024. <https://www.nfi.no/tildelinger-2016-til-2020/produksjon/spillefilm/skjelvet>
- NFI. u.å. «*Verdens Verste Menneske*». Hentet 10.mai 2024 <https://www.nfi.no/tildelinger-2016-til-2020/produksjon/spillefilm/verdens-verste-menneske>
- NRK. 2014. «*Her rømmer Kristoffer Joner fra monsterbølgen i Geiranger*». Hentet 10.mai 2024. <https://www.nrk.no/mr/klare-for-katastrofefilm-1.11707474>

- Rushprint. 2012. «*Støtte til Norges første katastrofefilm*». Hentet 10. mai 2024.  
<https://rushprint.no/2012/12/stotte-til-norges-forste-katastrofefilm/>
- Rushprint. 2020. «*Fra arkivet: En samtale med Anja Breien Anja Breien*». Hentet 11. mai 2024. <https://rushprint.no/2020/07/mens-vi-venter-pa-hustruer-4/>
- Ryssevik, Jostein. 2011. *For en neve dollar mer: En evaluering av den statlige støtten til regionale filmfond*. Bergen: ideas2evidence.
- Wee, Wolfgang. 2023. «Tom Erik Kjeseth | Cannes Spesial | Filmfestivalen, Europeisk Modernitet, Verdens Verste Menneske». 02. oktober, 2023. Kunst og kultur video, 01.45:16. [https://www.youtube.com/watch?v=Tk7QR\\_buGCM&t=1511s](https://www.youtube.com/watch?v=Tk7QR_buGCM&t=1511s)



