

## Av Ivar Hartviksen, filmarbeider og filmhistoriker

# Starten – Fagorganisasjonen Norsk Filmtekniker Forbund

De private filmprodusentene dannet sin organisasjon i 1946 [\[1\]](#), og senere samme år gikk de utøvende filmfolkene sammen om å opprette sin egen organisasjon. Dette skjedde da Norsk Filmtekniker Forbund ble stiftet 20. desember 1946. Og det var fotografene som førte an. Som første formann ble Per G. Jonson valgt. Han hadde, sammen med flere andre norske filmfotografer [\[2\]](#), tjenestegjort som krigsreporter på alliert side under krigen, og gjennom dette hadde de også blitt kjent med det engelske fagforbundet ACT, The Association of Cine Technicians. Dette var nok en av faktorene som inspirerte dem til å ta initiativet til å danne et forbund for norske filmfolk.

Formålet til det nye forbundet var å ivareta norske filmfolks økonomiske og faglige interesser, ”- å beskytte faget”, slik formålsparagrafen lød, og da særlig mot ikke-faglærte folk. Forbundet var altså først og fremst en fagorganisasjon, som også i en viss grad tok sikte på å etablere et filmfaglig forum for sine medlemmer. Medlemmene var rekruttert fra fotografer, laboratorieteknikere, atelier-folk, lydfolk, klippere, sminkører og andre som hørte til ”det tekniske apparatet i en film”. Initiativtakerne anslo at det var om lag et hundre filmteknikere i Norge, og ved utgangen av 1947 hadde forbundet fått 28 medlemmer. Av disse var tre kvinner.

Fra starten hadde forbundet fire saker som ble særlig prioritert. Den viktigste saken var å komme i forhandling om en tariffavtale med arbeidsgiverne i Norsk Film A/S og i Norske Filmprodusenters Landsforening. De tre andre sakene var opprettelse av et eget medlemsblad, få avtale om fri adgang for medlemmer på kino (partoutkort) på linje med skuespillere, samt arbeide for kontroll over det økende antall utenlandske filmarbeidere i Norge, som var en trussel mot medlemmenes eksistensgrunnlag. Kun i den siste saken, om kontroll over utenlandske filmarbeidere, klarte forbundet å vinne et visst gehør. I forhold til partoutkort måtte medlemmene søke på individuelt grunnlag, noe som forbundet opplevde som sterk forskjellsbehandling av bransjens teknikere. Først etter tre års arbeid hadde styret klart et utkast til tariffavtale. Årsmøtet 31. mars 1950 vedtok enstemmig å oversende dette til motparten med ”anmodning” om forhandling. Og det tok nesten ett år før Norsk Film A/S svarte at de var åpen for forhandlinger.

Arbeidsmarkedet for filmarbeidere var begrenset like etter krigen. Det var langt mellom jobbene for frilanserne, og de måtte stort sett akseptere de lønns- og arbeidsforhold som produsentene tilbød. Tore Breda Thoresen karakteriserte forholdene som "det som nærmest var et arbeidskjøpers marked". [3] Motparten halte ut forhandlingene og viste liten vilje til å komme det unge forbundet i møte. Det resulterte i økende frustrasjon innad i forbundet, og det gikk mot en alvorlig krise. I årene fram til 1952 økte likevel medlemsmassen opp til 60, herav sju kvinner.[4] Det var mange unge som kom til forbundet [5], og de hadde også et tydeligere uttalt og mer bevisst forhold til film, både fiksjonsfilm og dokumentarfilm. Noen kom også hjem etter filmutdanning i utlandet, som Tore Breda Thoresen, som tok en toårig utdanning som fotograf i London.[6] Ønsket fra de unge i forbundet om et mer aktivt forbund førte til at Jan Erik Düring ble valgt til formann i 1952. Fra da av og i nærmere tjue år ble nettverket rundt ABC-Film helt sentrale i virksomheten i filmforbundet. To år senere, da organisasjonen endret plattform og navn, ble ABC-Films lokaler i St. Olavs gate 26 også forbundets første hovedkvarter.[7]

## Krav om filmpolitisk innflytelse

Det nyvalgte styret i 1952 ønsket en bredere plattform for forbundet slik at de også kunne arbeide med det film- og kulturpolitiske feltet. Da forarbeidene for Stønadsordningen av 1950 ble startet opp, og ordningen senere ble vedtatt, var for eksempel dette ikke noe sentralt tema for behandling i styret eller medlemsmøte i det unge forbundet. Myndighetene hadde i flere år benyttet formuleringen i den snevre formålsparagrafen som påskudd for å utelukke forbundet fra enhver filmpolitisk sammenheng, også fra representasjon i Statens Filmråd, som sto sentralt i forhold til å forvalte Stønadsordningen.[8]

Tre viktige personer utenfor styret som ivret sterkt for å utvide forbundets virkefelt i retning av et bredere filmpolitisk engasjement var Arne Skouen, Gunnar Sønstevoid og Sigurd Evensmo. Thoresen hevder at de ble "en vitamininnsprøytning for forbundet som vanskelig kan overvurderes".[9] Gjennom årene som fulgte satte de tydelig preg på den filmpolitiske debatten i forbundet både ut fra deres erfaring og på grunn av deres verdigrunnlag. I styremøtet 14. september 1953 ble det nedsatt en komité der styret ble supplert av tre personer utenfor teknikernes rekke, Gunnar Sønstevoid (komponisten), Toralf Sandø (regissør), og Sigbjørn Hølmebakk (forfatter). Samtidig arbeidet Rigmor Hansson og Tore Breda Thoresen med å revidere forbundets vedtekter. På ekstraordinær generalforsamling 31. januar 1954 ble de nye vedtektene vedtatt, og på ordinær generalforsamling 1. mars 1954 ble navnet endret til Norsk filmforbund. Den nye formålsparagrafen lød: "NFF er en selvstendig faglig organisasjon som har til formål å verne og fremme norsk filmproduksjon og varetta norske filmfolks interesser." Det nye

styret – det første styret i Norsk filmforbund – hadde følgende sammensetning, i tråd med den bredere innfallsvinkel: Jan Erik Düring, formann, Rigmor Hansson, Tore Breda Thoresen, Arne Skouen og Arild Brinchmann. Den nye profilen til filmforbundet vant tilslutning blant filmarbeiderne, og nå hadde medlemstallet steget til godt og vel hundre.

Medinnflytelse over myndighetenes filmpolitikk kom til å stå sentralt helt fra starten av. Det nye forbundsstyret hadde så vidt kommet i gang da departementet startet opp arbeidet med å revidere hele grunntanken i stønadsordningen. Også denne gang uten at Filmforbundet ble informert, og det fikk heller ikke mulighet til å medvirke i prosessen. Det fikk derimot både produsentforeningen og Norsk Film A/S, som begge hadde hver sin representant i komitéen. Etter press oppnådde man et slags kompromiss, gjennom at filmforbundet fikk tilsendt komiteutredningen straks den forelå, og filmforbundet fikk også anledning til å avgi en uttalelse som skulle følge utredningen under Stortingsbehandlingen.

Tross sine begrensninger var Stønadsordningen av 1950 egentlig en liten kulturpolitisk revolusjon i norsk filmbransje gjennom sitt garantisystem, der alle produsenter skulle ha en viss sikkerhet. Ordningen la vekt på at premiering av de beste produksjoner og enkeltprestasjoner skulle stimulere til kvalitet. Med Stønadsordningen av 1955 ble det innført et helt annet prinsipp, der den enkelte films spilleinntekter var avgjørende for størrelsen på statlig støtte.<sup>[10]</sup> Filmforbundet protesterte skarpt mot utredningens framlagte forslag til ny stønadsordning, der det blant annet het: "Ingen annen kunstart i Norge har fått sin statsstønad bestemt av et rent forretningsmessig prinsipp som det utvalget nå vil praktisere på hovedmassen av norsk film." <sup>[11]</sup> Men protestene var som spilt melk. Stortinget vedtok den nye ordningen i mai 1955. Jan Erik Düring karakteriserte ved forbundets 30-årsjubileum prinsippet i Stønadsordningen av 1955 slik: "Jo større publikumsfrieri, desto større statsstøtte!"<sup>[12]</sup> I denne saken var det et vannskille mellom Produsentforeningen og Norsk Film på den ene siden og Filmforbundet på den andre. De private produsentene mente nyordningen synes å danne en sunn basis for norsk filmproduksjon. <sup>[13]</sup> Stønadspolitikken sto sentralt i det filmpolitiske arbeidet i Nff gjennom resten av 1950-tallet og fram mot "De 44"-aksjonen.

## Skouen og oppgjøret med filmpolitikken

Høsten 1955 skrev Arne Skouen en artikkelserie i Verdens Gang under tittelen "Et oppgjør med norsk filmpolitikk". Her reiste Skouen forslag om repertoar-støtte for produsenter, som også var bygd på den gamle stønadsordningen fra 1950. Bakgrunnen var de konsekvensene Skouen konstaterte etter endringen av stønadspolitikken som ble vedtatt i mai 1955. Artikkelsen dannet grunnlaget for et medlemsmøte i Filmforbundet 25. november i 1955, der Arne Skouen innledet til debatt, basert på hans ni punkter:

1. Nåværende ordning av 3. mai 1955 fortsetter uforandret.
2. Staten gjør et tilleggsvedtak om repertoar-stønning, bygd på den gamle stønningens ordning. (Den fra 1950 – min anm.).
3. Repertoar-stønning består i 3 års arbeidsvilkår under den gamle stønningens ordning, men bevilget som forhåndsgaranti for hele perioden. Staten bevilger 5 produsenter denne repertoar-stønning, og spilleinntektene for deres filmer beregnes etter den gamle stønningens ordning.
4. Alle norske produsenter kan søke om denne repertoarstønning. Avgjørende for om de blir valgt til å få den, er produsentenes kunstneriske medarbeidere og hva de har bak seg av produksjon. Avgjørende er også det regi-team som omgir de kunstneriske medarbeiderne.
5. En av de fem bevilgningene til repertoar-stønning holdes åpen for en utenlandsk regissør. Hvis ingen førsteklasses kraft melder seg, står også denne til norske produsenters disposisjon.
6. Produsenter som har fått repertoar-stønning kan bare lage én film i året for stønningen. For å løse krevende eksteriørmessige oppgaver, skal de kunne søke om eksteriør-tilskudd.
7. Repertoar-støttede produsenter plikter å engasjere en lærling eller stipendiat til hver produksjonsregi-team (som regiassistent, produksjonsassistent etc.) og må kalkulere utgiften til dette på produksjonens budsjett.
8. Når 3-årsperioden er utløpt, skal produsentens innsats vurderes av Statens Filmråd. Ansees innsatsen tilfredsstillende, får han en ny 3-årsperiode innvilget. I motsatt fall går den over til eventuell annen verdig søker.
9. Eventuell fortjeneste på en film produsert under repertoar-stønning skal settes i ny produksjon av det repertoar-støttede selskap.

Andre som var sentrale i debatten på dette medlemsmøtet var Jan Erik Düring, Erik Løchen, Sigval Maartmann-Moe, Sigurd Evensmo, Erik Løchen, og Nils R. Müller. Møtet endte opp med en uttalelse som Evensmo fremmet. Debatten rundt stønningens ordning førte til at medlemmene ble aktivisert og ikke minst bevisstgjort i filmpolitiske spørsmål. Den ble også tydelig for medlemmene hvilke sentrale konflikter og fronter som eksisterte i den norske filmbransjen, og hvordan maktforholdene fungerte. Produsentene hadde støtte for sitt syn i departementet, mens de utøvende filmarbeiderne måtte godta at deres erfaring og kompetanse ikke ble tatt hensyn til. For filmforbundet ble tydelig at produsentenes dominans, makt og innflytelse måtte reduseres om man skulle nå frem både i tarifforhandlinger og i forhold til innflytelse på norsk filmpolitikk.

Debatten rundt stønningens ordning var ikke over i 1955. På et medlemsmøte i 1957 var ordningen igjen tema, etter at Filmforbundet hadde hatt en komité i arbeid med en større utredning om norsk film, såvel spillefilm, kort- og dokumentarfilm. Komiteen besto av

Erik Løchen, Ivo Caprino, Rigmor Hansen, Odd Grythe og Sigurd Evensmo. Utredningen med tittel "Staten og norsk filmpolitikk" slo blant annet fast at 11 av de 14 spillefilmene som var laget under den nye stønadsordningen falt inn under den "lette"gruppen.<sup>[14]</sup> Ut fra protokollen til filmforbundet fremgår det at Løchen la ned et meget stort arbeid i denne rapporten, og selv om han ikke utad var så aktiv filmpolitisk, så hadde han uten tvil stor innflytelse gjennom sin store kunnskap og også sin filmpolitiske og ideologiske forståelse.

Den kritiske holdningen til alt arbeid som folkene i ABC-Film utførte gjenspeilte seg også i arbeidet i Filmforbundet. Tore Breda Thoresen sier det slik:

"– Ja, og det var fra oss at ideologidebatten kom, likesom. .... disse andre selskapene, Synkron og Informasjon ... Vi så de som litt kommersielle, at de var ukritiske i forhold til hva de ville lage film om. At de tok imot oppdragsfilm, ikke sant, uansett hva oppdragsfilmen uttalte. Mens vi var ganske kritiske til hva vi ville akseptere av ytring, liksom."<sup>[15]</sup> Heller ikke dette utspillet fra Filmforbundet fikk noe gjennomslag hos myndigheter eller politikere. Forbundets omfattende utredning så ikke ut for å ha endret holdningen til å la de utøvende filmskaperne i bransjen få medvirkning i filmpolitikken hos departement og Storting.

## Snart slutt på tålmodigheten

Da departementet ønsket å vurdere den statlige filmpolitikken i 1961, ble det satt ned et utvalg som også denne gang var uten representasjon fra Filmforbundet. Et resultat av dette var at Filmforbundet inviterte til seminar 6. – 10. desember 1961<sup>[16]</sup> med "Danmarks dokumentarfilm-fader"<sup>[17]</sup> Theodor Christensen. Her var en av de fem dagene satt av til seminar rundt stønadspolitikken, der Christensen innledet. Han orienterte også om stønadsordninger i andre land, som Danmark, Canada og Polen. – For en utlending virker det som om norsk films største problem er en tillitskrise mellom staten som finansierer filmproduksjonen og de folk som lager dem, hevdet Christensen, og tilføyde: <sup>[18]</sup> – Det hevdes at ingen tror på norsk film og ingen tror at norske filmfolk kan lage gode filmer. Det er tøv! Men forsvarlige arbeidsvilkår skal til hvis dere skal ha en norsk filmproduksjon som holder kunstneriske mål.

I debatten gikk Arne Skouen sterkt inn for en lisensiering av produsenter, og for oppbygging av faste produksjonsenheter både innen spillefilm- og dokumentarfilmsektoren. Skouen sto fortsatt på de grunnideene han hadde presentert seks år tidligere, og som også sentrale medlemmer av Filmforbundet støttet. Forbundet laget også en ny innstilling, som de overleverte stønadskomiteen 19. mars 1962. Og da innstillingen fra utvalget forelå fikk Filmforbundet igjen mulighet til å uttale seg, noe som

skjedde 21. mai 1963. Carsten E. Munch husker disse debattene og utredningene nærmest som ørkenvandring. – Vi hadde møter og vi hisset hverandre opp. Vi skrev lange utredninger om hvordan dette skulle gjøres. Jeg husker ... da rant det meg i hu at man skulle kanskje prøve å fatte seg i korthet. Men det ble det ikke gjort i det tilfellet. For man måtte ha med mye om og hvis og så videre. Så jeg kalte det opuset som vi hadde til slutt, det ble ... sånn grått omslag på det, så jeg kalte det "Havregrøten". For ... jo mer man skriver, jo mindre blir det lest. Og vi hadde jo veldig liten respons, stort sett, i departementet. [\[19\]](#)

Det ble aldri noen dialog om filmpolitikken mellom myndighetene og filmforbundet. Stort sett ble det enveiskommunikasjon, og sett fra Filmforbundets side ble resultatet svært magert.[\[20\]](#) Jan Erik Düring pekte i ettertid på at det ble flere tapte slag gjennom 1950-tallets filmpolitiske arbeid. Men han pekte på at filmforbundet tross alt hadde vunnet erfaring og manifestert sin innsikt og vurderingskompetanse. Det skulle snart vise seg at de organiserte filmfolkene slagkraft var styrket, og at dette skulle bli utslagsgivende ved neste korsvei. [\[21\]](#)

## "De 44"

Den neste, store korsvei var det som bar navnet "De 44" – også kalt tidenes største kulturkamp innenfor filmen i Norge. I 1964 utgjorde Arne Skouen, Tore Breda Thoresen og Carsten E. Munch generalstaben for «De 44». Her ledet de opprøret på vegne av filmbransjen i deres forbitrelse mot rigid markedstenkning og myndighetene og ledelsen i Norsk Films manglende vilje til dialog med fagfolkene som laget film. For de aktive filmpolitikere i Norsk filmforbund på 1950- og 1960-tallet var det åpenbart at det ikke var markedsmessig grunnlag for norsk filmbransje. De mente produksjon av film i Norge i hovedsak var et spørsmål om kunstpolitikk, og at staten hadde ansvar for å sikre filmen på linje med teatre og andre kulturinstitusjoner, som bl.a. Nasjonalgalleriet. I så måte argumenterte de hårdnakket mot datidens markedstenkning innenfor politikk og embedsverk.

Tore Breda Thoresens refleksjoner fra denne tida kan her stå som et samlende uttrykk for filmforbundets syn: "Og jeg spør meg selv: Er representantene for de bestående, og aldrende, vel etablerte politikerne, de rette til å forvalte kunsten, ja kulturoppgavene i det hele? Er de i grunnen ikke mer interesserte i å bevare det bestående, i å ivareta sin egen posisjon? Og vil de ikke derfor utøve et trykk (bevisst eller ubevisst) nedover fra sine styrever og komitéer, og derved påvirke, "dirigere" kunstens uttrykk i konformatisk retning? Skal kunsten overhodet utøve sin funksjon fritt og uavhengig, som den etter mitt skjønn må gjøre, må den også fri seg fra et slikt mer eller mindre dirigert trykk ovenfra. Og dette er ikke et isolert problem som vedrører Norsk Film A/S. De gjelder en lang

rekke sektorer innenfor vårt kulturliv. Jeg tror at samfunnet må vise kunstneren den tillit at det gir ham frihet, kunstnerisk – og økonomisk, ikke minst – til å utøve sin funksjon og dermed også gir ham det ansvar han har krav på i et virkelig levende demokrati. Og konklusjonen må bli: La oss få kunstnerisk og faglig kvalifiserte styrer, komitéer og utvalg, satt sammen av de forskjellige kunstgreners fremste representanter, og med den nødvendige frihet, til å forvalte våre kulturoppgaver. Vi må bryte med et uproduktivt system.” [\[22\]](#)

Året 1964 og aksjonen ”De 44” ble det store veiskillet i historien om norsk filmpolitikk. Våren 1965 hadde Norsk filmforbund fått gjennomslag for alle sine krav. Forbundet fikk rett til representasjon både i styre og representantskap i Norsk Film A/S, og Erik Borge, forbundets egen mann, ble ansatt som ny direktør og kunstnerisk leder for selskapet. Carsten E. Munch ble valgt som Filmforbundets representant i styret. Norsk filmforbund var med ett trådt ut av skyggenes dal. Nå var det en organisasjon å regne med, ikke minst i forhold til myndighetene. [\[23\]](#)

Carsten E. Munchs oppsummering av betydningen til ”De 44” skrev han i Rush Print i 1976, ved Filmforbundets 30-årsjubileum. Den kan også stå som uttrykk for de grunnleggende holdninger som rådet i filmforbundet på den tiden: ”Som en parentes kan nevnes at jeg personlig mener at den aller største verdien av bataljen var at kvalitet, ansvar for mediet, et kulturelt ansvar skulle være det primære også innen vår bransje. Det var ikke så mange som hadde trodd noe på dette tidligere, selv ikke blant filmfolk. Vi kom fra en periode hvor det ikke var særlig verdsatt om man hadde lest en bok eller var mer bredt kulturelt orientert. Man var håndverker, dermed basta. Med ”de 44” ble det en ny tone som fikk overtaket, og det ble en slags oppslutning om dette blant alle som deltok, mer eller mindre bevisst. Men dette var altså min personlige parentes.” [\[24\]](#)

## Filmforbundet – en kunstnerorganisasjon

Norsk filmforbund var så vidt konstituert [\[25\]](#) da det nye styret besluttet å søke medlemskap i Norges Kunstnerråd. Arne Skouen hadde fremmet forslaget, og tanken bak var at når filmforbundet ble anerkjent som likeverdig partner og som kunstnerorganisasjon av de andre kunstnerorganisasjonene, så ville man derved også ha større tyngde i kravet om å få medinnflytelse på filmpolitikken hos myndighetene. Norges Kunstnerråd var opprettet for å ivareta kunstnernes felles interesser i forholdet til myndighetene, og departementet hadde også en representant i rådet. 22. juni 1956 ble forbundet innvotert, og samtidig ble det opprettet ei filmgruppe i rådet. Her var i første omgang regissører og forfattere representert, men fra november 1958 ble det Norsk filmforbund som organisasjon som ble representert i Norges Kunstnerråd. Dette var det første offentlige utspillet som markerte filmforbundets nye og endrede ideologiske

plattform, og det var også det første som førte til ønsket resultat. Det var Erik Løchen som ble Filmforbundets representant i Norges Kunstnerråd.

## Ørkenvandring om tariffavtale

Spørsmålet om egen tariffavtale forble en verkebyll. Som Carsten E. Munch så tørrvittig kommenterte saken i sin oppsummering av 1960-tallet i forbindelse med Nffs 30-årsjubileum: "Akk ja. En trøst er det at det har tatt lengre tid med Konserthuset." [\[26\]](#) Det skulle ta nye ti år etter "opprørsåret" 1964 før man så en lysning på spørsmålet. Tariffavtalen hadde gått som en stafettpinne fra styre til styre helt fram til den ble løst i 1974. Den første avtalen bar navnet "Retningslinjer for samarbeid", og avtalepartene var Norsk filmforbund, Norske Filmprodusenters Forening og Norsk Film A/S. Håpet som det første styret i 1946 hadde til en avtale viste seg snart å bli imøtekommet. Tariffavtalen førte til ordnede arbeidsforhold, og derved bidro den også til å heve kvaliteten på filmene, slik Filmforbundet så det. [\[27\]](#)

## Filmfaglig fora

Tross filmpolitisk kjekling og stillingskrig rundt tariffavtalen – på ett felt ble det resultater. Filmforbundet arbeidet gjennom hele 1950-tallet med temakvelder innenfor de enkelte gruppene. Og på begynnelsen av 1960-tallet ble dette utvidet til temamøter og større seminarer. [\[28\]](#) I september 1961 ble det holdt medlemsmøte om "Lov om opphavsrett", der Erik Løchen innledet. Han var da Nff's representant i Norges Kunstnerråd. I pinsen 1963 hadde Nff sitt andre seminar. Kurset var åpent for medlemmer og TV-folk som ledd i å trekke TV-folk inn i filmmiljøet. [\[29\]](#) Seminaret var ledet av den engelske filmregissør og TV-produser John Schlesinger [\[30\]](#), som hadde vunnet Gulløven i Venezia og det britiske Academy Award for Terminus i 1961, og Gullbjørnen i Berlin året etter for "A kind of loving". Senere mottok han Oscar for "Midnight Cowboy" (1969). Formålet for seminaret var å belyse samspillet mellom TV, dokumentarfilm og spillefilm. På kurset ble det vist to spillefilmer og en rekke dokumentar- og TV-filmer, blant annet Carsten E. Munchs "Du er ikke alene". Dette ble et viktig møte for Munch, som fant at hans internasjonalt anerkjente kollega hadde mange sammenfallende syn på film og fjernsyn. Schlesingers tilbakemelding festet seg i minnet: "...hans bedømmelse av noe jeg hadde laget for fjernsynet betydde ganske mye for meg." [\[31\]](#)

Filmforbundet arrangerte Kortfilmmønstringen i februar 1964 i samarbeid med Oslo kinematografer, Norske Filmprodusenters Forening, Norske Kortfilmprodusenters Forening og Oslo Filmklubb. I september 1965 avholdt så Nff seminar med Paul Rotha, i

samarbeid med Fjernsynet. Her var det mellom 30 og 40 deltakere fra både fjernsyn og film. Miljøet rundt ABC-Film hadde dominert Filmforbundet i nesten to ti-år. Nå ble det "Vampyrene" som tok over, og som kom til å sette sitt preg gjennom flere år. Ola Solum tok over formannsvervet etter Carsten E. Munch i 1971, og i det nye styret var det sterk representasjon av "Vampyrene". Det ble et tidsskille, som markerte at den nye generasjonen filmskapere nå ble toneangivende både kunstnerisk og organisatorisk.

## Erik Borges tid i Norsk Film

Erik Borge kom til å bli den sentrale sjefen for Norsk Film AS gjennom tidene. Han satt som sjef i hele 18 år, fra 1966 til 1984. Gjennom disse årene produserte Norsk Film 70 langfilmer, og gjennom disse årene sto Norsk Film for en filmpolitisk plattform der filmen var en naturlig del av det nasjonale kunst og kulturlivet, helt i tråd med den filmpolitiske holdningen som hadde vokst fram i Filmforbundet gjennom 1950-tallet og fram mot aksjonen "De 44". Borges aktive filmpolitiske holdning førte til at Norsk Film ble tyngdepunktet i norsk filmbransje gjennom hele hans sjefstid. Norsk Film AS slet gjennom mange år med dårlig økonomi og teknikk. Til tross for dette satset Borge friskt fra starten, med innspilling av filmen "An-Magritt", i regi av Arne Schouen. Filmen ble en stor suksess, både kunstnerisk og i forhold til publikumstall. Med "An-Magritt" styrket Norsk Film sin posisjon som "filmens Nasjonalteater".

Norsk Film AS gikk gjennom en større omorganisering i 1971, da Staten gikk inn og sørget for å få sanert selskapets gjeld, samtidig som de overtok to tredjedeler av aksjene. Gjennom dette erkjente endelig Statens sitt kulturpolitiske ansvar for filmen. Men fortsatt satt Staten og delte ut kortene, der stønadspolitikken var (og er) ett av de sterkeste virkemidlene. Norsk Film AS fikk ikke egne produksjonsrammer. De måtte fortsatt søke produksjonsstøtte i Statens filmproduksjonsutvalg på linje med de private produsentene. Først i 1973 ble det vedtatt at selskapet skulle disponere en egen andel av den statlige garantirammen. Det ga straks en helt annen forutsigbarhet i produksjonsplanlegging og repertoarvalg.

## Generasjonsskiftet

Gjennom hele 1960-tallet var filmbransjen i stadig endring. Da NRK høsten 1960 [\[32\]](#) startet faste sendinger for fjernsynet fikk det store konsekvenser for kinoene gjennom reduksjon i antall tilskuere. Det ga samtidig mulighet for nye utfordringer for filmfolk, og en rekke frilansere ble ansatt i NRK. Filmbransjen ble derved tappet for mange dyktige fagfolk, samtidig som Fjernsynet også ga store muligheter for en ny film- og

medieinteressert generasjon. Samtidig var den unge generasjonen preget av et nytt filmuttrykk, – ”Den franske bølgen”, med sitt karakteristiske visuelle uttrykk og auteur-idé. De var også barn av sin tid, med sterke sympatier for ungdomsopprøret og antiautoritære holdninger. Erik Borge, som selv hadde kommet inn i bransjen som ung og ambisiøs like etter krigen, tok varmt imot den unge generasjonen.

## Vampyrfilm-tida i Nff

Vampyrfilm oppsto som et resultat av den nye, filminteresserte generasjonen, som ble født under og like etter krigen. To av dem hadde studert ved den franske filmskolen IDHEC, og mange var en del av miljøet rundt Oslo Filmklubb, som hadde sin glanstid på andre halvdel av 1960-tallet.

”Vampyrene” var Anja Breien, Ola Solum, Oddvar Bull Tuhus, Gunnar Svensrud, Espen Thorstenson, Per Blom og Erling Thurmann-Andersen.

”Vampyrene” arvet en av hovedsakene for Filmforbundet helt fra starten – opprettelsen av en tariffavtale med produsentene. Det ble ”Vampyrene” som førte denne saken i land mens Gunnar Svensrud var formann. Han hadde etterfulgt Solum som formann, og da avtalen endelig ble underskrevet i 1974 var det ennå ikke en tariffavtale i tradisjonell betydning. Avtalen hadde navnet ”Retningslinjer for samarbeid”. Svensrud kom tilbake som leder i fra 1993 til 1994. Oddvar Bull Tuhus hadde da hatt en toårsperiode i lederstolen fra 1990 til 1992.

## Fotnoter

[1] Evensmo 1967, s.270

[2] Bredo Lind, Gunnar Melle og Finn Bergan. Rush Print 4/96, s.12-17.

[3] Tore Breda Thoresen, i Rush Print 4/96, s. 14.

[4] Norsk filmforbunds arkiv. Arkivboks. Medlemsliste fra 1950, samt Styreprotokoll nr. 1 og 2.

[5] Selv om det kom mange nye medlemmer til gikk ikke gjennomsnittsalderen så mye ned. For 27 av de 28 medlemmene som ble med i 1947 var gjennomsnittsalderen deres

1. januar 1950 på 37,6 år, mens tilsvarende var gjennomsnittsalderen på 46 av de 47 medlemmene som var registrert samme dato (1. januar 1950) på 35,5 år. Tallene er bearbeidet ut fra medlemsregister for 1947 og 1950. Norsk filmforbunds arkiv.

[6] Eget intervju med Tore Breda Thoresen, juli 2004.

[7] ABC-Film A/S ble dannet 16. oktober 1950. De første aksjonærene var Jan Erik Düring, Erik Løchen, Gunnar Sønstevold, Tore Breda Thoresen, Bengt Sommerschild og Erik Borge. Med unntak av Sønstevold var stifterne mellom 25 og 28 år gamle. Sommerschild forsvant tidlig ute av bildet, men andre personer kom til og ble viktige for arbeidsfellesskapet. Det var Carsten Fleischer, Odd Grythe, Roger Arnhoff, Sølve Kern og Johan Ludvig Ulstrup. (Iversen 1992, s. 22-25, Rush Print Medlemsfortegnelse 1970)

[8] Rush Prints jubileumsnummer for Nff 30 år i 1976, s. 4-7.

[9] Tore Breda Thoresen, i Rush Print 4/96, s.15.

[10] Evensmo 1967

[11] Tore Breda Thoresen, i Rush Print 4/96, s.16.

[12] Rush Prints jubileumsnummer for Nff 30 år i 1976, s. 6-7.

[13] Tore Breda Thoresen, i Rush Print 4/96, s.16.

[14] Rush Prints jubileumsnummer for Nff 30 år i 1976, s. 7.

[15] Eget intervju med Tore Breda Thoresen, juli 2004.

[16] Filmforbundets styreprotokoll, Norsk filmforbunds arkiv.

[17] Rush Prints jubileumsnummer for Nff 30 år i 1976, s. 12.

[18] Norsk filmforbunds arkiv. Styreprotokoll for 1961.

[19] Munch i videointervju med Rene Bjerke, 2001

[20] Tore Breda Thoresen, i Rush Print 4/96, s. 17.

[21] Rush Prints jubileumsnummer for Nff 30 år i 1976, s. 7.

[22] Rush Prints jubileumsnummer for Nff 30 år, 1976, s. 17. Carsten E. Munch refererte fra Tore Breda Thoresen om tiden med "De 44" i 1964, i hans artikkel om 60-årene.

[23] For mer om "De 44" anbefales Tore Breda Thoresens bok.

[24] Carsten E. Munch i Rush Prints jubileumsnummer for Nff 30 år, 1976:13.

[25] Styremøtet 15. mars 1954 vedtok dette. Tore Breda Thoresen, i Rush Print 4/96, s.15.

[26] Rush Prints jubileumsnummer for Nff 30 år i 1976, s.12.

[27] Rush Prints jubileumsnummer for Nff 30 år i 1976, s. 22.

[28] Møteprotokoll Nr. 2 for Norsk filmtekniker forbund, senere Norsk filmforbund (1/4-1950 – 7/11-1955), og Møteprotokoll Nr. 3. Norsk Filmforbunds arkiv.

[29] Innkallingen er skrevet av formannen i Nff, Arnljot Berg. Møteprotokoll Nr. 3. Norsk Filmforbunds arkiv.

[30] Fra presentasjonen av Schlesinger: – "Som spillefilmregissør er han en av de mest betydelige 'hverdagsrealister' og altså en slags pioner for den engelske 'nye bølge': hans første spillefilm 'A kind of loving' vant sølvbjørnen i Berlin i fjor, og engelske filmfolk og kritikere stiller store forventninger til hans videre innsats i engelsk film." Norsk Filmforbund Møteprotokoll Nr. 3.

[31] Intervju med Munch, 2003.

[32] Lørdag 20. august var den offisielle åpningen av faste sendinger i Fjernsynet. (Dahl og Bastiansen 1999: s.292)