

Leif Sinding – Fra filmpioner til landssviker

Statens Filmdirektorat og nyordningen av norsk filmpolitikk under okkupasjonen sett i lys av filmregissør Leif Sinding, 1940-1945

Svein Oskar Smogeli



Masteroppgave i historie
Institutt for arkeologi, konservering og historie

UNIVERSITETET I OSLO
Høsten 2015

FORORD

Det har vært en lang og krevende, men samtidig lærerik prosess å skrive denne masteroppgaven. Når denne reisen nå har kommet til en ende, er det derfor mange som fortjener en takk for å ha bidratt i denne prosessen.

Først av alt vil jeg rette en stor takk til *Senter for studier av Holocaust og livssynsminoritetsforskning*, der jeg ble godt mottatt en høstdag i 2013, da jeg for første gang besøkte senteret og møtte direktør Guri Hjeltnes og Iselin Theien for å diskutere veiledningsavtale. Jeg er meget takknemmelig for at HL-senteret – i tillegg til veileder – tilbød meg fast lesesalsplass ved senteret. Takk også til Kristin A. Zwick i resepsjonen for oppmuntring og gode samtaler.

Jeg vil også rette en stor takk til Iselin Theien, min første veileder, som hjalp meg med å trekke opp retningslinjene for oppgaven, og som ga meg inspirasjon og motivasjon til å skrive denne masteroppgaven. En stor takk må også rettes til min veileder Terje Emberland, som velvillig tok over som hovedveileder, etter at Iselin ikke lenger hadde anledning. Takk til dere begge to for gode samtaler og kyndige tilbakemeldinger.

Ewa Mork og Jan Alexander S. Brustad, bibliotekarer ved HL-senteret, fortjener også en varm takk, etter å ha bidratt konstruktivt i prosessen med å finne litteratur til oppgaven. I forbindelse med denne prosessen vil jeg også takke personalet ved Riksarkivet og Nasjonalbiblioteket for god hjelp.

På det personlige plan vil jeg takke familie og venner som har stilt opp og har akseptert at jeg har vært fraværende den siste tiden. En spesiell takk til Stig Ludvigsen for forståelse og oppmuntring gjennom skriveprosessen.

Bygdøy, november 2015

Svein Oskar Smogeli

© Svein Oskar Smogeli

2015

Leif Sinding – Fra filmpioner til landssviker

Svein Oskar Smogeli

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitet i Oslo

SAMMENDRAG

Denne masteroppgaven tar for seg okkupasjonsårene fra et filmhistorisk perspektiv, der målet er å belyse hvordan filmregissør Leif Sinding bidro til utviklingen av norsk spillefilmpolitikk under okkupasjonen av Norge 1940-1945. Oppgaven forsøker å gi et bilde av hvorfor man under NS-styret og okkupasjonsmakten for første gang fikk en offisiell norsk spillefilmpolitikk, og hvorfor Sinding endte opp som NS' og okkupasjonsmaktens viktigste norske samarbeidspartner i denne tiden. Oppgaven vil redegjøre for hvorfor Sinding frivillig gikk inn i NS, og på hvilket grunnlag han baserte nyordningen av filmpolitikken. Dette vil skje gjennom å forklare prosessen der Sinding ble direktør og hvorfor Staten Filmdirektorat ble opprettet, men også ved å se på hva direktoratet gjorde med norsk film etter opprettelsen. I tillegg til dette, tar oppgaven også for seg tiden etter at han i 1942 trakk seg tilbake til filmproduksjonen, og vil også utdype forskjellene mellom tiden han var direktør og tiden etter han hadde gått av. Til slutt vil oppgaven kaste lys over hvorfor Sindings bidrag til nyordningen av norsk film endte med en streng dom i landssvikoppgjøret etter okkupasjonen.

INNHALDSFORTEGNELSE:

FORORD	iii
SAMMENDRAG	v
INNHALDSFORTEGNELSE	vi
KAPITTEL 1: Innledning	1
1.1. Oppgavens utgangspunkt.....	3
1.2. Tidligere forskning – ”et felt av mye upløyd mark”.....	6
1.3. Problemstillinger og struktur.....	8
1.4. Avgrensning og kildevalg.....	10
1.5. Metodiske utfordringer.....	12
KAPITTEL 2: Bakgrunnskapittel: Filmhistorien fram til okkupasjonen	14
2.1. Da filmen kom til Norge – Filmhistoriens første år.....	14
2.2. 1910-tallet – Beundring av internasjonal film.....	16
2.3. Filmens synkende anseelse.....	17
2.4. <i>Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder</i> av 25.juli 1913.....	18
2.5. Kommunalisering og talentflukt.....	19
2.6. 1920-tallet – Nasjonalt gjennombrudd.....	21
2.7. Bonderomantikk – ”Det som utlændingene ikke kan gjøre”.....	22
2.8. Leif Sinding – En sterkere talsmann for det nasjonale.....	23
2.9. 1930-tallet – Nyskaping og realisme.....	24
2.10. Norsk Film A/S – Nye midler og atelierer.....	26
2.11. 1937-1940 – Gullalderen i norsk film.....	27
2.12. A/S Merkur-Film.....	28
2.13. Oppsummering.....	29
KAPITTEL 3: Leif Sinding: Fra filmregissør til filmdirektør	31
3.1. Okkupasjon og nye politiske rammer.....	32
3.2. Veien til Nasjonal Samling.....	33
3.3. Politiske standpunkter og sympatier.....	34

3.4. Jødespørsmålet.....	35
3.5. Forståelse for nasjonalsosialisme og antisemittisme.....	36
3.6. Forkjemper for den private filmindustri.....	37
3.7. Støtte i NS' partiprogram.....	38
3.8. Samtaler med minister Gulbrand Lunde og kommissær Wilhelm Müller-Scheld.....	39
3.9. Kristoffer Aamot blir fjernet.....	40
3.10. Veien til et direktorat.....	42
3.11. Opprettelsen av Statens Filmdirektorat.....	44
3.12. Oppsummering.....	44
KAPITTEL 4: Statens Filmdirektorat: Leif Sinding og nyordningen av norsk film.....	47
4.1. Statens Filmdirektorat.....	47
4.2. Organisering.....	48
4.3. Forordning om kinematografbilder 30. april 1941.....	50
4.4. Konflikt med Innenriksdepartementet.....	51
4.5. Overdragelse av Norsk Film A/S.....	52
4.6. Bremses i nyordningen.....	53
4.7. Forsøk på å få filmfolk inn i NS.....	54
4.8. Filmbyråer.....	55
4.9. Norsk Kinoblad.....	56
4.10. Kulturfilm og ukerevy.....	58
4.11. Kulturrådet og Kulturtinget.....	61
4.12. Direktørens avgang.....	62
4.13. Oppsummering.....	64
KAPITTEL 5: Opportunisme og skiftende vinder. Fra forkjemper til motstander.....	66
5.1. Sindings avgang og nye ledere.....	66
5.2. Opportunisme.....	67
5.3. Walter Fyrst og Leif Sinding – Et motsetningsforhold?.....	69
5.4. Konflikt og protester.....	70
5.5. Politisering av spillefilm og offentlige forevisninger.....	72
5.6. Holdningsendring til nasjonalsosialismen.....	73
5.7. Fra Lunde til Fuglesang – En markant endring?.....	75
5.8. Manglende ”kulturell vilje” og oppstramming av innhold.....	77

5.9. <i>Lov om film</i> 8. juni 1944.....	78
5.10. Filmfond til støtte for norsk produksjon.....	81
5.11. Oppsummering.....	82
KAPITTEL 6: Kunstnerens fall og æreløshet: Landssvikoppgjøret.....	85
6.1. Arven etter okkupasjonsårene.....	86
6.2. Statens Filmfond.....	87
6.3. Fra ukerevy til <i>Filmavisen</i>	88
6.4. Utkastelsen av NS-medlemmer.....	90
6.5. Landssvikoppgjøret.....	91
6.6. Rettsstaten – Et rettferdig oppgjør?.....	92
6.7. Landssvikdommen.....	95
6.8. Anken til lagmannsretten.....	98
6.9. Benådet ved kongelig resolusjon 6. april 1951.....	100
6.10. Den æreløse kunstner – Et siste forsøk på filmproduksjon.....	102
6.11. Oppsummering.....	103
KAPITTEL 7: Konklusjon.....	106
7.1. Problemstilling 1.....	106
7.2. Problemstilling 2.....	108
7.3. Problemstilling 3.....	109
7.4. Problemstilling 4.....	110
7.5. Problemstilling 5.....	111
KILDER.....	114
LITTERATURLISTE.....	116
VEDLEGG:	
1. <i>Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder</i> av 25. juli 1913.....	121
2. <i>Forordning om kinematografbilder</i> av 30. april 1941.....	125
3. <i>Lov om film</i> av 8. juni 1944.....	127

KAPITTEL 1

Introduksjon

I 1972 ga Universitetsforlaget i Oslo ut en bok med tittelen *En Filmsaga, Fra norsk filmkunsts begynnelse. Stumfilmårene som jeg så og opplevet dem*. Boken prøver å gi et bilde av norsk filmkunst i stumfilmårene fra et innsideperspektiv, men er også delvis biografisk. Mannen bak boken var Leif Sinding (1895-1985), som hadde virket som norsk filmregissør og produsent, og han hadde vært aktiv i norsk filmindustri fra 1920-tallet fram til 1950-tallet. På mange vis var han en av de fremste norske filmpionerer. Han deltok i filmindustrien fra dens tidlige periode: fra stumfilm og inn i lydfilm, men han deltok også gjennom okkupasjon og inn i fredstid igjen. Boken gir ikke bare et bilde av tidlig norsk filmindustri – sett fra innsiden med alle de problemene industrien hadde i oppstartsfasen – men den gir også innsikt i tankene til en mann som norsk filmhistorie stort sett har glemt, eller har valgt å ignorere.

Boken er ikke ettermålet fra en slagen mann, men heller ordene fra en mann som føler behovet for å etterlate et vitnesbyrd om en vanskelig periode som preget resten av hans levedager. Om tidlig norsk filmindustri skrev han:

Det har ikke vært laget en film for meget i dette land, og ingen har vært overflødig. Selv den tilsynelatende mest mislykkete har hatt en misjon, en oppgave. Publikum og presse bør ikke se på filmene som noe selvfølgelig, men som en gave, en ødsel gave fra dem som rundhåndet gir av sin overflod mens de ofte selv kanskje ikke har til husleien en gang. [...] Å være filmkunstner i et lite land er et liv i kamp og megen motgang. Og allikevel – hvis vi ble spurt om hva vi ville gjøre hvis vi kunne få leve livet om igjen, nærer jeg liten tvil om svaret. ”Det samme”, vil vi si.¹

Sinding viste her til en industri preget av fattigdom, mangel på midler og kunstnerisk mot. En mangel på mot til å satse alt man hadde for å utvikle en lidenskap for levende bilder. Han hadde levd et liv i kamp og mye motgang, men likevel er ikke dette ordene fra en slagen mann. Det er snarere en ydmyk tekst preget av både kjærlighet for film, offervilje og bitterhet.

Det som er interessant er likevel hvorfor Sinding framstår bitter da han skrev denne boken. Mye av svaret finner man i perioden 1940-1945, da Norge var okkupert av Tyskland. Sinding hadde i utgangspunktet sett de problematiske aspektene ved industrien, etter at

¹ Leif Sinding, *En filmsaga, Fra norsk filmkunsts begynnelse. Stumfilmårene som jeg så og opplevet dem* (Oslo: Universitetsforlaget, 1972), ss. 172-73.

Stortinget i 1913 vedtok *Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder*², der staten innførte kontroll av filmmediet. I tillegg innførte loven en kommunalisering av landets kinematografer, som kom til å skape mye problemer for filmprodusentene økonomisk, da dette medførte at all inntekt fra kinematografene gikk inn i kommunekassen og ikke tilbake til industrien.³ Evensmo hevdet at dette var en prosess der det store spørsmålet kom til å bli om kommunene i det hele tatt var villige til å gi norsk film en real sjanse. Mye tydet på at dette ikke kom til å bli tilfellet, ettersom økonomiske nedgangstider i verdens økonomi på denne tiden også rammet Norge, og kinoinntekter ble for kommunene en viktig inntekt de kunne bruke til ulike kulturformål.⁴ Filmen fikk tilnærmet ingen offentlig støtte før merkeåret 1932, da Norges kommuner gikk sammen for å kreve at staten skulle betrakte film som en nasjonal kulturoppgave, men på grunn av den svake økonomien fikk de avslag på forslagene. I stedet dannet de da selskapet Norsk Film A/S som skulle bistå norsk filmindustri med midler til produksjon og eget atelier.⁵

I filmene fra mellomkrigstiden kan man tydelig se hva som opptar Sinding i samfunnet; sosial urettferdighet og overgrep mot de svake i samfunnet. Sinding produserte i 1939 en av sine viktigste filmer, *De vergeløse*, der han gjorde noe ingen regissør hadde gjort til da: å bruke filmen som medium for samfunnskritikk og sette problemer under debatt. Det var en film som representerte realisme og et innhogg i en bitter virkelighet som ble stående som Norges første sosiale drama innenfor filmsjangeren.⁶ Iversen har likevel argumentert for at det kan framstå overraskende at Sinding kom til å stå bak en av de ”skarpeste sosiale indignasjonsfilmene”.⁷ Det er nok likevel *Tante Pose* fra 1940 som står tilbake som hans viktigste film.⁸ Sinding la med denne filmen sosialorientert problemfilm bak seg og gikk inn i gammelromantisk komedie, og *Tante Pose* ble den første filmen til å ha premiere under okkupasjonen. Imidlertid kom denne formen for lett underholdningsfilm til å prege norsk

² Se vedlegg 1.

³ Gunnar Iversen, *Norsk filmhistorie, Spillefilmen 1911-2011* (Oslo: Universitetsforlaget, 2011), s. 32; Sigurd Evensmo, *Det store tivoli, Film og kino i Norge* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1992), ss. 75, 111-12 og 122.

⁴ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 139.

⁵ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 171; Øivind Hanche, ”Lydfilm og Gullalder”, i Øivind Hanche, Gunnar Iversen og Nils Klevjer Aas (red.), *”Bedre enn sitt rykte”, En liten norsk filmhistorie* (Oslo: Norsk Filminstitutt, 2. utgave, 2004), s. 26.

⁶ Evensmo, *Det store tivoli*, ss. 197-98; Hanche, ”Lydfilm og Gullalder”, s. 31.

⁷ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 82.

⁸ Bjørn Sørensen, ”Unge viljer – norsk fascisme som den skulle være”, i Gunnar Iversen og Ove Solum (red.), *Nærbilder, Artikler om norsk filmhistorie* (Oslo, 1997), s. 60-61.

filmproduksjon under hele okkupasjonen. Okkupasjonen var en tid preget av virkelighetsflukt, der man unngikk alle forsøk på å nærme seg aktuelle problemstillinger.⁹

1.1. Oppgavens utgangspunkt

Denne masteroppgaven vil ta for seg den politiske utviklingen av spillefilm gjennom okkupasjonsårene, og oppgaven vil gjøre det ved å se på filmpolitisk utvikling gjennom Leif Sinding, der fokuset på mange vis vil være biografisk rettet mot Sinding å se på hvorfor og hvordan Sinding ble involvert i Nasjonal Samling og okkupasjonsmakten. Da Sinding ga ut boken *En filmsaga* avsluttet han innledningen til boken med setningen: ”les hva jeg har å fortelle – og prøv å forstå”,¹⁰ og nettopp dette skal danne rammen for et av denne studiens hovedambisjoner: å prøve å danne en forståelse av Sinding og hva som skjedde under okkupasjonen, og ikke minst: hvorfor det skjedde.

Leif Sinding var en norsk filmskaper og regissør som oppnådde stor popularitet hos det norske folk i løpet av mellomkrigstiden. Likevel var dette en tung tid for Sinding, som helt siden han hadde kommet inn i filmindustrien hadde hatt store økonomiske problemer – som de fleste filmprodusenter før okkupasjonen – og på tross av at man hadde fått et offentlig støtteapparat gjennom Norsk Film A/S, var det likevel privat produksjon som var normen for filmproduksjon. Norsk Film A/S hadde stort sett bare hatt anledning til å støtte regissøren Tancred Ibsen. Produksjonsbetingelsene var dårlige, og det var generelt en tid med mange nedturer for norsk film til tross for at det ble produsert fantastiske filmer mot slutten av 1930-tallet.¹¹ Okkupasjonsårene kom til å endre filmlivet og filmpolitikken radikalt fra hva den hadde vært til da, men produsentene valgte likevel å videreføre mellomkrigstidens tradisjoner i okkupasjonsfilmene, og det var lite rom for kunstnerisk utvikling. Iversen uttalte at okkupasjonstiden på mange vis var et mellomspill i norsk filmhistorie.¹²

Okkupasjonen ledet til urolige tider for det norske samfunnet, og filmindustrien var intet unntak. Kort tid etter okkupasjonen kom tyskeren Wilhelm Müller-Scheld til Oslo, der han hadde fått tittelen film- og teaterkommissær med oppgave å overvåke norsk filmvirksomhet under Terbovens administrasjon.¹³ Müller-Scheld hadde sin bakgrunn som rektor ved Filmakademiet i Berlin, og hadde en tese: ”Hva hjelper det om en film er god, når den

⁹ Hanche, *Lydfilm og Gullalder*, s. 31; Øivind Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, i Hanche, Iversen og Aas, *”Bedre enn sitt rykte”*, s. 36.

¹⁰ Sinding, *En filmsaga*, s. 7.

¹¹ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 104.

¹² Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 107.

¹³ Sørenssen, ”Unge viljer – norsk fascisme som den skulle være”, ss. 60-61.

mangler nasjonalistisk innhold og holdning”.¹⁴ Med dette som utgangspunkt skulle Müller-Scheld utvikle en strategi for den norske filmindustrien, og det var der Sinding kom inn i bildet. Müller-Scheld fant i Sinding en rekke kvaliteter han lette etter i en norsk samarbeidspartner for å nyorganisere den norske filmindustrien.¹⁵ Disse kvalitetene var i all hovedsak Sindings erfaring fra filmindustrien, men det var nok også avgjørende at Sinding hadde meldt seg inn i NS 23. august 1940, noe som viste at han var villig til å samarbeide med den tyske okkupasjonsmakten.¹⁶

Sinding fikk 2. desember 1940 i oppdrag å organisere Statens Filmdirektorat som var underlagt Kultur- hadde det overordnede ansvaret for politiske og organisatoriske spørsmål rettet mot norsk film, og direktoratets hovedoppgave var først og fremst å opprette en statlig kontroll over næringen. Dette resulterte i at man allerede 30. april 1941 fikk en revisjon av *Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder* av 1913 i form av *Forordning om kinematografbilder*.¹⁷ Forordningen var en sterkt forenklet lov basert på loven fra 1913, men den var tilpasset ”den nye tiden”. Viktigst av alt: den gav Kultur- og folkeopplysningsdepartementet full myndighet og kontroll over norsk filmindustri.¹⁸ Det at Sinding havnet inn i NS og Statens Filmdirektorat kan ses som et direkte resultat av dårlige tider og vanskelige forhold før okkupasjonen som hadde medført at Sinding fikk et behov for å hevde seg og organisere filmindustrien ut fra et perspektiv som ville tillate ham å realisere sine drømmer for egen karriere. Han var på mange vis derfor drevet av pågåenhet og maktbegjær.¹⁹

Både Iversen og Evensmo argumenter for at Sinding ikke var en iherdig nasjonalsosialist, men heller en filmkunstner som brant for faget og hadde stor forakt mot ”kritikere, kommunale pamper og unasjonale statsmyndigheter”. Han kjempet hardt for å få i gang en filmindustri etter svensk modell, men møtte bare motstand og han hadde derfor mye å ta igjen i 1940 og var nok ute etter revansj. Imidlertid kan det også forklare hvorfor spillefilmen aldri ble politisert under Sindings ledelse.²⁰ Sinding forlot direktørstolen i Statens Filmdirektorat i desember 1942, mye fordi det meste av nyorganiseringen av filmindustrien var gjennomført og at han ikke klarte å avskaffe det kommunale kinomonopolet. Viktigst var

¹⁴ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 223.

¹⁵ Sørensen, ”Unge viljer – norsk fascismen som den skulle være”, s. 61.

¹⁶ Øivind Hanche, ”Krig i kulissene – Filmpolitikk i Norge under andre verdenskrig”, i Gunnar Iversen (red.) *Krigsbilder*, (Trondheim: Kube- skriftserie fra institutt for kunst- og medievitenskap, nr.3, 2001), s. 48.

¹⁷ Se vedlegg 2.

¹⁸ Hanche, ”Krig i kulissene”, s. 60.

¹⁹ *Ibid.*, s. 45.

²⁰ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 228; Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 111.

det likevel at Sinding ønsket seg tilbake til produksjon, og hadde visjoner om å produsere filmer av ”statspolitisk og kulturpolitisk betydning”. Etter Sindings avgang ble mye gjort for å tilpasse filmenes innhold til nyordningen der historiske og nasjonale motiver ble presentert, men det hele var mislykket og man fikk aldri produsert disse filmene.²¹

Likevel ble det under okkupasjonen produsert kun én eneste spillefilm som kan kategoriseres som propagandafilm; Walter Fyrsts *Unge viljer*. Denne skildret NS’ første tid som parti rundt 1933. Sinding var – helt fra han først fikk høre om filmen – sterkt i mot at denne filmen skulle produseres, men han fikk aldri gjennomslag for dette da minister Gulbrand Lunde og senere minister Rolf J. Fuglesang var sterke støttespillere på Fyrsts side.²² Det er trolig at Sinding, som erfaren filmmann, visste at slike filmer ville innebære tomme kinosaler. Det ville ha blitt en utfordring for alt det han hadde jobbet for å oppnå i sin tid som filmdirektør, og det kan derfor tenkes at Sinding gikk hardt ut mot politisering av spillefilmene fordi han fryktet konsekvensene for norsk films framtid om publikum skulle svikte.²³

Selv om Sinding var en populær regissør før okkupasjonen, skulle dette bildet endre seg i løpet av okkupasjonsårene. NS hadde i løpet av okkupasjonen vært enormt upopulært, og grunnet hans engasjement i Statens Filmdirektorat ble Sinding i ettertid sett på som en NS-mann, og han ble dermed dømt for landssvik under landssvikoppgjøret. Sinding ble i ettertid betraktet som en æreløs kunstner på grunn at sin tilknytning til NS, og han endte opp med å gå inn i datidens glemselspolitikk.²⁴ Den dag i dag er det derfor de færreste som vet hvem Sinding var og hva han stod for. De få som vet hvem han var kjenner kanskje bare navnet fra rulleteksten i filmen *Tante Pose*; en film som har rullet over norske fjernsynsskjermer hver jul siden 1970, og endte opp med å bli en viktig del av den norske julekulturen.²⁵ Mannen Sinding er stort sett glemt, men filmene hans lever videre og representerer noen av de beste og viktigste filmene i norsk filmhistorie fra 1930- og 1940-tallet.

²¹ Bjørn Sørenssen, ”Fra vilje til virkelighet – norsk filmproduksjon under solkorset”, i Jan Anders Diesen og Gudmund Moren (red.), *Fascisme – film – propaganda, rapport fra et seminar om Fascismens estetikk og propaganda, februar 1993* (Lillehammer: Institutt for kultur- og mediefag, Oppland distriktshøgskole, Skriftserie nr. 91, 1993), s. 34; Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, s. 42.

²² Iversen, *Norsk filmhistorie*, ss. 111-12; Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, s. 42.

²³ Sørenssen, ”Fra vilje til virkelighet”, s. 34.

²⁴ Dag Solhjell og Hans Fredrik Dahl, *Men viktigs er æren, oppgjøret blant kunstnerne etter 1945* (Oslo: Pax Forlag A/S, 2013), s. 237.

²⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0033134/>; <http://norskfilm.montages.no/2012/08/24/tante-pose-1940-jul-i-gamle-dager/>; https://snl.no/Tante_Pose. (Lastet 28. oktober 2015)

1.2. Tidligere forskning – ”et felt av mye upløyd mark”

”Det er smått bevendt med filmlitteratur på norsk. Lite har vært oversatt av utenlandske bøker, enda mindre skrevet av nordmenn. Og aller minst er skrevet om filmens og kinoens historie i Norge”.²⁶ Dette innleder boken *Det store tivoli* av Sigurd Evensmo som første gang ble gitt ut i 1967 – en bok som lenge var standardverket for norsk filmhistorie. Det lille som var utgitt før denne boken var stort sett mer oversikter enn historisk skriving, og hadde i tillegg katalogpreg.²⁷ Evensmo skrev ikke en estetisk historie, og han var i sin framstilling ikke opptatt av filmenes form og innhold, men opptatt av sosiale, politiske og økonomiske aspekter ved filmhistorien. På mange vis kan man se Evensmos bok som et standardverk fordi man ikke fikk en ny og god helhetlig historisk framstilling av filmhistorien før Gunnar Iversen i 2011 gav ut boken *Norsk Filmhistorie, Spillefilmen 1911-2011*. Forskjellen på Evensmos bok og Iversens er at Iversen i sin framstilling fokuserer mye mer på filmenes estetiske kvaliteter. Iversen begrunner at Evensmos observasjoner i hans framstilling av filmhistorien har gyldighet også i vår tid, men at filmhistorien likevel er et felt av mye upløyd mark med mange uoppdagede sammenhenger og hemmeligheter.²⁸ Dette på tross av at det i senere tid har kommet flere betydelige publikasjoner.

Okkupasjonstiden er innen norsk filmhistorie et kapittel som har en viktig, men beskjeden posisjon, men likevel er okkupasjonstiden viet lite forskning sammenlignet med andre aspekter av filmhistorien. Imidlertid representerer okkupasjonen av Norge 1940-1945 en såpass spesiell periode i norsk filmhistorie at Evensmo ga rom for et helt kapittel om denne perioden i *Det store tivoli*. Selv om det etter *Det store tivoli* er kommet flere enkeltstudier og oversiktsverk om denne perioden, har de fleste valgt å videreføre Evensmos skildring og perspektiv av okkupasjonsårene: Han så dem som en ”merkelig parentes” i norsk filmhistorie. Grunnlaget for dette perspektivet kan ses i sammenheng med Nasjonal Samling og nyordningen av norsk film, der alle tidligere politiske rammebetingelser for filmindustrien ble opphevet. I kulissene foregikk en dragkamp mellom de tyske okkupantene og NS-administrasjonen som begge kjempet en innbitt kamp for å oppnå kontroll over filmen og dens publikum. Filmhistorisk forskning har hovedsakelig dreid seg om det spesielle ved denne perioden, og NS-styre og nazifisering har åpenbart stått i fokus for forskningen.

²⁶ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 7.

²⁷ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 11.

²⁸ Øivind Hanche, Gunnar Iversen og Nils Klevjer Aas, ”Innledning”, i Hanche, Iversen og Aas, *”Bedre enn sitt rykte”*, s. 4.

Likevel gjør Iversen det klart at dette er en periode innen filmhistorien som ”venter på å bli ytterligere utforsket”.²⁹

I filmhistorisk forskning er det viet lite rom til regissørene, og Leif Sinding er generelt viet liten oppmerksomhet i eksisterende litteratur. Oftest kommer denne oppmerksomheten i form av et avsnitt eller to, eller at han blir nevnt ved et par anledninger, og da særlig i forhold til filmene han stod bak, eller hans tid som direktør for Statens Filmdirektorat. Fra forskningsmiljøet er regissørene fra denne perioden heller ikke tatt ordentlig tak i, som har medført at det ikke foreligger biografier om dem. Det nærmeste man kommer er biografiske bøker som regissørene selv har gitt ut i senere tid. Tancred Ibsen skrev om sitt liv i boken *Tro det eller ei*³⁰, og Walter Fyrst i boken *Min sti*³¹. Ibsen var ikke aktiv under okkupasjonen, og Fyrsts bok er en kilde som må leses med en klype salt og et kritisk blikk, ettersom Fyrst tar seg store friheter og gir en meget subjektiv framstilling fra eget perspektiv. Sinding ga tilsvarende ut *En filmsaga*³², men for denne oppgavens tematikk er boken stort sett uten betydning, ettersom Sinding bare skrev om film fram til 1931. Den er likevel en fin kilde for å se hva Sinding mente om denne tiden, ettersom også Sinding gir en svært subjektiv framstilling.

I boken *Krigsbilder*³³ fra 2001 finner man Hanches artikkel ”Krig i kulissene – Filmpolitikk i Norge under andre verdenskrig”. Blant litteraturen jeg har referert til i oppgaven, er dette den teksten som best dekker Sindings politiske affærer under okkupasjonen.³⁴ ”Krig i kulissene” er det nærmeste man kommer et fundament som denne masteroppgaven har bygget på, og oppgaven tar på mange vis sikte på å belyse aspekter av okkupasjonsperioden Hanche ikke utdyper i sin artikkel. *Krigsbilder* er imidlertid en viktig bok for norsk filmhistorie, ettersom dette er den eneste boken som er utgitt med hensikt å belyse okkupasjonsårene alene.

Sett bort fra denne boken er det ikke kommet ut et felles filmhistorisk oppslagsverk som dekker okkupasjonsårene, men det er utgitt mange enkeltstudier som belyser okkupasjonstematikk. Blant disse utgivelsene finner man *Nærbilder, Artikler om norsk filmhistorie*³⁵, men her får ikke Sinding mye oppmerksomhet, og det som er skrevet om okkupasjonsårene dreier seg hovedsakelig om Walter Fyrst og *Unge viljer*. Man finner også

²⁹ Gunnar Iversen, ”Forord”, i Iversen (red.), *Krigsbilder*, s. 1.

³⁰ Se Tancred Ibsen, *Tro det eller ei* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1976).

³¹ Se Walter Fyrst, *Min sti* (Oslo: Eget forlag, 1981).

³² Se Sinding, *En filmsaga*.

³³ Se Iversen (red.) *Krigsbilder*.

³⁴ Se Hanche, ”Krig i kulissene”.

³⁵ Se Iversen og Solum (red.), *Nærbilder*.

gode artikler i *"Bedre enn sitt rykte"*, *En liten norsk filmhistorie*³⁶, men her er fokuset lagt på filmene som ble produsert og nok en gang *Unge viljer*.

1.3. Problemstillinger og struktur

Denne oppgaven vil belyse deler av filmhistorien under okkupasjonen gjennom filmdirektør Leif Sinding. Det er derfor naturlig å dele denne oppgaven inn i fem hoveddeler, basert på hendelsesforløpene under okkupasjonen. Oppgaven er derfor bygget opp kronologisk, der hver kapittel fokuserer på forskjellige tema som kan relateres til kronologien. Kapitlene representerer ikke nøyaktige årstall, ettersom temaet for hvert kapittel ofte forutsetter et lite tilbakeblikk til andre aspekter av det foregående kapitlet. På dette grunnlag kan hvert kapittel stå selvstendig som en egen artikkel, samtidig som de sammen danner en helhetlig tematikk.

Det er mange problemstillinger som kunne vært reist om okkupasjonsårene i norsk filmhistorie, men denne oppgaven vil fokusere på fem hovedproblemstillinger:

(P1) Hvilke aspekter av filmhistorien fram til 1940 legger grunnlaget for nyordning av filmindustrien under Nasjonal Samling?

(P2) Hvorfor endte Sinding opp som direktør for Statens Filmdirektorat? Støttet Sinding nasjonalsosialistisk ideologi, eller gikk han inn i NS på grunn av sterk opportuniste?

(P3) Hvordan skulle nyorganiseringen av film arte seg?

(P4) Hvorfor valgte Sinding å gå tilbake til produksjon? Var det store forskjeller på filmpolitikk før og etter Sindings tid i Filmdirektoratet?

(P5) Overlevde noe av NS' filmpolitikk inn i fredstid? Hvorfor ble Sinding dømt for landssvik og har det noen sammenheng med at de færreste i dag vet hvem han var?

Dette er likevel bare de overordnede problemstillingene, og hvert kapittel vil i tillegg ta for seg problemstillinger som dukker opp i lys av hovedproblemstillingene.

I kapittel 2 vil denne oppgaven rette fokus mot norsk filmhistorie fram til 1940³⁷, og legge særlig vekt på hva som skjedde i tidlig norsk filmhistorie som ledet fram til at Sinding i 1940 følte et behov for å gå inn i NS og politikken. Dette er et kapittel som vil være basert på tidligere forskning, ettersom dets funksjon er å belyse de aspekter ved den tidlige filmhistorie som la grunnlaget for okkupasjonens filmpolitiske utvikling. Det er også basert på tidligere

³⁶ Se Hanche, Iversen og Aas (red.), *"Bedre enn sitt rykte"*.

³⁷ Perioden går fra 1896 fram til 1940 fordi 1896 representerer startpunktet for den norske filmindustrien, Se Gunnar Iversen, "Filmens første år", i Hanche, Iversen og Aas (red.), *"Bedre enn sitt rykte"*.

forskning fordi dette ikke er perioden oppgaven fokuserer på, og det er derfor ikke nødvendig å bidra med nytt materiale til denne perioden for å oppfylle oppgavens funksjon. Kapittelet er kronologisk inndelt etter decennier fordi hvert decennium i denne perioden byr på ulike utfordringer både politisk og stilistisk, og gir grunnlag for Sinding's handlinger under okkupasjonen. Siden 1896-1940 er et omfattende tidsløp vil kapitlet bare rette fokus mot de områder av historien fram til 1940 som danner grunnlaget for Sinding's tanker og handlinger og nasjonalsosialismens nyordning av norsk film (P1).

Kapittel 3 vil rette fokus mot perioden 9. april 1940 til 1. januar 1941, som er tidsrommet fra invasjonen til opprettelsen av Statens Filmdirektorat. Målet for kapitlet er å belyse hvorfor akkurat Sinding var den regissøren som endte opp med å samarbeide med okkupasjonsmakten, og det vil gjøre dette ved å se på Sinding's motiver for samarbeidet (P2). Støttet han den nasjonalsosialistiske ideologien, eller meldte han seg inn i NS av opportunistiske grunner? Dette er ikke en problemstilling man finner besvart i eksisterende litteratur, der gjeldende teori har inngått en felles konsensus om to framstillinger:

- 1) Sinding ble kontaktet av Müller-Scheld om stillingen og takket ja.
- 2) Sinding kontaktet Müller-Scheld og meldte seg frivillig til å ta på seg oppgaven.

Dette kapitlet vil argumentere for at prosessen var mer omfattende, og ikke så enkelt som historiografien viser til. Ikke minst vil kapitlet derfor prøve å gi svar på om ideene bak Statens Filmdirektorat og den politiske retningen direktoratet tok, var et produkt av okkupasjonsmaktens planer, eller om det var resultatet av Sinding og NS.

Oppgaven fortsetter inn i kapittel 4 med å fokusere på nyorganiseringen av filmindustrien fra opprettelsen av Statens Filmdirektorat 1. januar 1942 til Sinding's avgang i desember 1942. Her vil oppgaven forklare de politiske endringene som kom med Statens Filmdirektorat og hvordan Sinding bidro til disse. Videre kaster oppgaven lys over indre konflikter mellom Kultur- og folkeopplysningsdepartementet og Innenriksdepartementet og hvilke utfordringer Sinding hadde med å nyorganisere film med utgangspunkt i denne konflikten. Målet for kapitlet vil være å kaste lys over hvordan Sinding bidro til nyordningen av film og hva dette innebar. Hva skulle den være og hvorfor (P3)?

I kapittel 5 vil oppgaven se på vendepunktet for Sinding under okkupasjonen. Tidsrommet for kapitlet strekker seg fra Sinding's avgang i desember 1942 og fram til frigjøringen av Norge 8. mai 1945. Her vil oppgaven undersøke om det ble noen endringer i filmpolitikken med Sinding's avgang og nye ledere i Statens Filmdirektorat og Kultur- og

folkeopplysningsdepartementet. I lys av dette vil kapittelet derfor ta for seg konflikten som oppstod mellom Sinding og Walter Fyrst, da Fyrst i 1942 og 1943 jobbet med å produsere *Unge viljer*, den eneste spillefilmen med propagandistisk innhold under okkupasjonen. I tillegg vil kapittelet undersøke hvilke konsekvenser *Lov om film* fra 1944 fikk for resten av okkupasjonstiden, i et forsøk på å belyse de politiske forskjellene med og uten Sinding som filmdirektør (P4).

I oppgavens siste hoveddel, kapittel 6, vil oppgaven redegjøre for tiden etter frigjøringen og vil undersøke om noe av NS' og Sindings nyorganisering av filmindustrien overlevde inn i fredstid (P5). Kapittelet vil utforske dette ved å se på den økte statsinteressen for film som kom med freden, og hvorfor staten valgte å beholde enkelte aspekter ved okkupasjonstidens filmpolitikk. Likevel vil hovedvekten av kapittelet gå med til å se på landssvikdommen mot Sinding for å belyse hvorfor han ble dømt for sine handlinger. Dette vil gjøres ved først å belyse teoretiske aspekter rundt landssvik og hvordan Sinding passet innenfor disse rammene. Kapittelet vil gi en redegjørelse for hvorfor Sinding i dag er en glemte filmkunstner, selv om filmene hans fortsatt lever videre og er regnet for noen av de viktigste filmene fra perioden. Oppgaven avsluttes med kapittel 7, som er en oppsummerende konklusjon for å knytte det hele sammen og gi svar til hovedproblemstillingene.

1.4. Avgrensning og kildevalg

Okkupasjonsårene er en periode med store omveltninger, og det er mye som kunne vært tatt med i denne oppgaven. Det har seg enda slik at dette er en masteroppgave og ikke et trebinds verk, så her kreves klare avgrensninger til hva oppgaven kan romme. Den vil for det første se på kunstneren Leif Sinding og se på ham som person for å etablere et bilde av hva hans motivasjon og holdninger til mandatet gitt av NS. Det vil først være nødvendig å danne et bilde av bakgrunnen og hvem Leif Sinding var og hvilke holdninger og ideer som fikk ham til å ta på seg oppgaven som direktør. I hovedsak må dette danne et klart bilde av Sindings holdning til de nazistiske strømningene, men også danne et bilde av hva han håpet å få ut av rollen. Var han et trofast NS-medlem i søken etter å gjøre en ideologisk handling, eller var han rett og slett en kunstner som så en mulighet til å utvikle filmsjangeren som han allerede hadde vært med å utvikle i Norge?

Oppgaven vil derfor ta for seg politiske endringer og personlige motiver. Det er mange regissører og filmer som kunne vært nevnt, men jeg har valgt å bare fokusere på de som bidro til Sindings ideer eller handlinger. I filmhistorisk sammenheng kommer denne oppgaven ikke til å ta for seg hele filmproduksjonen, men rette seg spesifikt inn mot spillefilm og den

politiske organiseringen av Statens Filmdirektorat. Dermed vil oppgaven heller ikke gå nærmere inn på det spesifikke innholdet i spillefilmene, men heller redegjøre for filmenes betydning og funksjon. Derfor vil dette være en oppgave som bygger på Evensmos modell for filmhistoriske framstillinger, der de sosiale, politiske og økonomiske aspektene ligger til grunn for studien.³⁸ Samtidig kan denne oppgaven også ses som en forlengelse av Hanches ”Krig i kulissene”, siden denne oppgaven belyser mange av de samme aspektene, men fra en annen innfallsvinkel og med nye problemstillinger.

I prosessen med denne oppgaven har jeg undersøkt en rekke kilder, og det er derfor naturlig at man ikke får plass til alt innenfor oppgavens rammer. Oppgaven er hovedsakelig bygget på kilder fra okkupasjonstiden, og gjennom et kritisk blikk vil oppgaven forsøke å rekonstruere hva som skjedde basert på korrespondanse mellom Sinding og ulike aktører i NS og den tyske okkupasjonsmakten. Mange ideer og kilder er også hentet fra fagbladet *Norsk Filmblad* i tiden rett før okkupasjonen opp mot 1941 og i fredstidens første år, samt fra fagbladet *Norsk Kinoblad* som utkom mellom 1941 og 1945. Særlig *Norsk Kinoblad* har vært en betydelig kilde, ettersom dette bladet ble et offentlig talerør for Sinding og Statens Filmdirektorat. De fleste kildene er hentet ut fra landssvikarkivet og arkivet etter Statens Filmdirektorat, som begge er oppbevart ved Riksarkivet i Oslo.

Særlig kilder fra landssviksaken mot Sinding har bidratt sterkt til denne oppgaven, men de er brukt med forsiktighet. Selv om saken mot Sinding er omfattende, er landssvikarkivet et arkiv av kilder som er sammensatt med utgangspunkt i hva rettsprosessen vurderte som viktig, og er derfor tatt ut av sin opprinnelige sammenheng.³⁹ Disse kildene gir derfor ikke et fullstendig bilde av hendelsene, men litteraturen har vært hjelpelig med å danne et grunnlag for sammenhengen av hendelsene under okkupasjonen. Kildene i landssviksaken mot Sinding har likevel vært av stor betydning, siden man her finner korrespondanse fra Sinding. Korrespondansen gjør det lettere å se sammenhengene mellom de politiske utfordringene og hvilke aspekter som lå til grunn for de politiske forandringene i datidens samfunn. Landssviksaken er også interessant fordi den bidrar med politiavhør, vitneforklaringer og ikke minst tiltalen og dommen. Selv om dette er dokumenter som representerer en konstruksjon av fredsprosessen, kaster dette lys over saken fra datidens perspektiv. Disse dokumentene bidrar også med subjektive meninger fra vitner og Sinding selv, som igjen kan bidra til en dypere forståelse av oppgavens problemstillinger.

³⁸ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 11.

³⁹ Ole Kristian Grimnes, ”Kollaborasjon og oppgjør”, i Stein Ugelvik Larsen (red.), *I krigens kjølvann* (Oslo: Universitetsforlaget, 1999), ss. 53-54.

1.5. Metodiske utfordringer

Dette er en masteroppgave som besvarer problemstillinger basert på undersøkelser av kilder som er overlevert fra okkupasjonsårene. Disse undersøkelsene er hovedsakelig gjort med kvalitative metoder og da særlig ved hjelp av tolking av kildene satt inn i kontekst. Oppgaven er derfor en masteroppgave i hermeneutisk tradisjon. De fleste kildene har vært lett tilgjengelige for tolkning fordi de fleste kildene er på norsk. Jeg endte ikke opp med å bruke noen av de tyskspråklige kildene. Jeg forstår tysk, så det var ikke noe problem å tolke kildene, men de hadde ikke stor relevans for de problemstillingene oppgaven skulle løse. Ettersom denne oppgaven fokuserer på Sinding, som var direktør, gir de fleste av kildene et godt inntrykk av hva Sinding mente, fordi det meste var privat eller offentlig korrespondanse fra Sinding selv og ikke fra en mellommann eller sekretær innad i Statens Filmdirektorat. Kildegrunnlaget etter hans avgang er imidlertid tynnere, ettersom Sinding da ikke lenger var politiker, men hadde gått tilbake til produksjonen. Likevel fantes det nok kilder til at oppgavens problemstillinger kunne besvares, selv om mange kilder framstod ukorrekte og subjektive i den grad at de bare har kunnet brukes etter en kritisk analyse.

Dette er en oppgave som først og fremst baserer seg på å belyse problemstillingene ut fra kilder fra okkupasjonsårene, ettersom temaene for oppgaven er mangelfullt representert i litteraturen. Oppgaven forsøker likevel å bidra til en objektiv og redelig framstilling uten at oppgaven skal bli et resultat av historiografiens patriotiske minnekultur.⁴⁰ Oppgaven er derfor forsøkt utarbeidet fra et nøytralt perspektiv med et sterkt kritisk blikk til handlingene, motivene og kildene. Synne Corell har argumentert for at det i norsk historiografisk tradisjon finnes en felles forståelse for at det skal være ”samhold i mangfold,” der historien fortelles ut fra nasjonens rammer med en ambisjon om å skape en felles fortid.⁴¹ Ettersom denne historien som oftest er skrevet fra et seiersherreperspektiv vil denne masteroppgaven derfor forsøke å danne et bilde av hendelsene med utgangspunkt i en nøytral holdning. Da jeg startet arbeidet med denne oppgaven gikk jeg derfor inn med et åpent sinn, og refleksjonene og tankene rundt temaene er derfor mye blitt til underveis.

I den type studie som denne masteroppgaven representerer støter man også på utfordringer når det kommer til å velge kilder. Kildene er historie i seg selv, og kildene man velger å bruke i en slik oppgave er et resultat av tekstkritiske praksiser, men også av utvalgs-

⁴⁰ Synne Corell, *Krigens Ettetid – Okkupasjonshistorien i norske historiebøker* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2010), s. 10.

⁴¹ *Ibid.*, s. 217.

prosesser. Utvalget av kilder i denne oppgaven kan virke snevert med tanke på at de fleste er hentet fra en landssviksak, men det er viktig å erkjenne at en slik sak er sammensatt av kilder fra mange forskjellige situasjoner og instanser. Til denne oppgaven er disse kildene derfor plukket ut etter nøye refleksjon. Refleksjon basert på en idé om at dette var de kildene som best kunne hjelpe til å underbygge argumentasjonen og best hjelpe til med å besvare de problemstillinger denne masteroppgaven ønsker å besvare. Ikke alle kilder er like interessante, og man kan aldri få tilgang til hele fortiden, men de kildene som er brukt er de jeg har prioritert å bruke ut fra hva de kan bidra med til argumentasjonen.⁴²

I løpet av oppgaven vil jeg peke på aspekter ved nyorganiseringen som både kan forsvare Sinding, men samtidig kan tale mot hans sak i en objektiv framstilling. Ettersom jeg ikke er jurist så har jeg derimot ikke tatt stilling til skyldspørsmålet i Sindings landssviksak. Oppgaven kommer heller til å belyse hvilke handlinger påtalemyndigheten la vekt på i tiltalen og dommen, men også på svakheter i dommen som ikke talte i Sindings favør. Dette vil oppgaven gjøre ved å undersøke rettspraksisen og lovgivningen fra oppgjørstiden, for å understreke hvorfor Sindings dom ble som den ble.

I mitt forsøk på å forstå hvorfor Sinding ikke lengre er husket, har jeg tatt i betraktning at minne og historie har blitt oppfattet som to forskjellige former for fortidsforståelse, der historien er offentlig og minnet er subjektivt og personlig.⁴³ At Sinding er glemt kan ses i lys av etterkrigstidens minnepolitikk som utviklet seg til en glemselspolitikk,⁴⁴ og at Sinding ikke lengre hadde mulighet til å ha karriere verken innen film eller politikk. Før Sinding ble glemt av sitt publikum opplevde han omgivelsenes forakt for sitt NS-medlemskap, der han på mange måter ble presset ut av samfunnet grunnet sin bakgrunn.⁴⁵ Det kan derfor gi en naturlig forklaring til hvorfor forskning ikke har tatt ordentlig tak i Sinding, og belyser dermed hvorfor Sinding er lite representert i norsk filmlitteratur.

⁴² Ibid., s. 18.

⁴³ Ibid., s. 11.

⁴⁴ Solhjell og Dahl, *Men viktigst er æren*, s. 236.

⁴⁵ Ole H. P. Diesen, *Den store illusjonen – Filmbyråenes historie* (Oslo: Norske Filmbyråers Forening, 1997), s. 151.

KAPITTEL 2

Bakgrunnskapittel:

Filmhistorien fram til okkupasjonen

Spillefilmen under andre verdenskrig og okkupasjonen skulle komme til å gjennomgå store forandringer og bli en viktig del av det politiske kulturlivet i Norge. For å forstå hvorfor disse forandringene ble til, og hvordan det skjedde er det viktig å forstå grunnlaget for den norske spillefilmen. Dette kapitlet vil derfor legge et grunnlag for denne forståelsen helt tilbake til filmens første begynnelse i Norge. Filmhistorien før andre verdenskrige er sammensatt, og dette kapitlet vil knytte denne historien sammen, og peke på utviklingen av den norske spillefilmen og dens rammevilkår. Dette vil være tematisk utvikling av innhold, og ikke minst hvilke politiske og sosiale rammer som ligger til grunn for denne utviklingen.

Kapitlet vil gjøre dette kronologisk ved å først ta for seg de første årene, så 1910-tallet, 1920-tallet og til slutt 1930-tallet. Hvert av disse tiårene presenterer nye utfordringer for spillefilmen, og det er derfor en naturlig inndeling for kapitlet. Dette er ikke en liten historie, og kapitlet vil derfor ta for seg essensen av hva som er vesentlig for å kunne forstå den filmpolitikken som utviklet seg under okkupasjonen. Det er mange filmer og regissører som kunne vært nevnt, men de har måttet vike for de viktigste filmene, de viktigste regissørene, og ikke minst de viktigste politiske handlingene som definerte førkrigsperioden, som var viktig for den videre politiske utviklingen – under Leif Sinding – inn i okkupasjonsårene.

2.1. Da filmen kom til Norge – Filmens første år

I perioden som ledet inn mot første verdenskrig var Europa i forandring. Ny teknologi og mange framskritt forandret samfunnet og gjorde livet enklere for folk flest, men på mange måter møtte man i denne perioden nye utfordringer. På landsbygda ble arbeidskraft frigjort på grunn av slåmaskinen, og bylivet ble effektivisert takket være kassaapparatet og telefonen. I tillegg ble landet – både Norge og land ellers i Europa – knyttet sterkere sammen takket være utbygging av jernbanen, dampmaskinen som effektiviserte båter, og av de mange bilene og bussene som dukket opp. Det moderne – framskrittet – ble sett på som skremmende, for forandring kan ofte bli sett som en trussel mot det etablerte, men samtidig framsto det

moderne også som veldig fascinerende.⁴⁶ Filmen er på mange vis sett på som et av de tydeligste uttrykkene for moderniteten i perioden; filmen ble også sett som både skremmende og fascinerende.⁴⁷

Brødrene Lumières forestilling i Paris 28. desember 1895 er – på tross av uenigheter grunnet utydelige kilder – regnet for å være den første kinoforestilling i verden. At dette er regnet for det første kan begrunnes med at dette er en forestilling man kan dokumentere, og det var den første av god kvalitet.⁴⁸ Fra denne dagen tok det overraskende kort tid før filmen fant sin vei til Norge. Den 6. april 1896 var det klart for en teaterforestilling ved Circus Varieté i Christiania. Kveldens hovedattraksjon var tyskeren Max Skladanowsky som viste bilder med sitt Bioskop, og denne forestillingen – midt blant varietéartister – blir regnet som den første offentlige visningen av film i Norge.⁴⁹

Det tok ikke lang tid før filmen var etablert som en suksess i Norge, men i denne tidlige perioden var filmen først og fremst del av varietéforestillinger og omreisende filmmaskinister. Etter all sannsynlighet var det tidlige publikummet i Norge middelklassen og borgerskapet, siden det var de som hadde råd til å betale billetten for å komme inn på varietéteaterene.⁵⁰ Populariteten gjorde også at det ikke tok lang tid før Norge fikk sin første permanente kinematograf, og den ble åpnet i Kristiania i 1904. Dette ble begynnelsen for filmen og kinoens virkelige gjennomslag i Norge. Den hadde endelig fått sitt eget hus, og etter dette var det stadig nye kinoer som dukket opp. Først i byene og deretter på bygdene. Filmen markerte nå sin styrke som medium, og det stadig økende antallet kinoer reflekterer befolkningens store fascinasjon for dette nye mediet.⁵¹ Fascinasjonen var så stor, at innen 1910 hadde Norge fått om lag 150 kinematografer, og besøkstallene fra disse var på nivå med besøkstallene fra dagens kinoer.⁵²

Spillefilm og kino tidlig på 1900-tallet var først og fremst underholdning, og dette var nok grunnen til at dette nye mediet ble så enormt populært. Det var ikke bare snakk om ny underholdning, men i tidlig tid var filmen regnet som en folkeforlystelse på lik linje med tivoliets øvrige forlystelser. Man hadde selvfølgelig unntak, men dette blir sett som

⁴⁶ Jon Anders Diesen, *Film som statlig folkeopplyser*, Statens Filmsentral i 50 år (Oslo: Norsk Filminstituttets Skriftserie 9, 1998), s. 10.

⁴⁷ Ibid., s. 11.

⁴⁸ Einar Nistad, *Det magiske rommet, En reise gjennom den norske film- og kinohistorien* (Oslo: Norske kinosjefers forbund, 2002), s. 18.

⁴⁹ Gunnar Iversen, "Filmens første år", i Hanche, Iversen, og Aas (red.) *"Bedre enn sitt rykte"*, s. 6.

⁵⁰ Ibid., s. 7.

⁵¹ Nistad, *Det magiske rommet*, s. 31.

⁵² Diesen, *Den store illusjonen*, s. 22.

hovedregelen.⁵³ Evensmo går så langt å karakterisere filmen som en ”ny åndsmakt”, begrunnet nettopp i befolkningens fascinasjon og at man tidlig kunne se at filmen var kommet for å bli. Den var derfor ikke et forbigående fenomen. Denne dragkraften så man tidlig, og den var basert i selve spillefilmene; ikke bare på grunnlag av at mediet var nytt og fullt av ”teknisk kuriositet”.⁵⁴

Etter hvert som kinematografene etablerte seg ble det også rimeligere å se forestillingene, og folk flest kunne ta seg råd og anledning til å gå på kino. Kinematografene ble – i motsetning til teater, opera og ballet – et fristed fra klasseskille, der folk kunne drømme seg bort i møte med det moderne.⁵⁵ Kinematografene etablerte seg som et underholdningssenter for hele befolkningen, og nettopp det at mediet ble tilgjengelig for alle forklarer dets enorme popularitet.

2.2. 1910-tallet – Beundring av internasjonal film

Norge hadde fra filmtidens start nærmest et totalt fravær av egen spillefilmproduksjon i motsetning til Danmark og Sverige, der man tidlig fikk en stor produksjon.⁵⁶ Likevel kom produksjonen i gang, og man går ut fra at *Fiskerlivets farer* var den første fiksjonsfilmen produsert i Norge av kinoeieren Hugo Hermansen en gang mellom 1906 og 1908. Man vet i dag ikke sikkert om filmen har eksistert, og noen tviler. Dette fordi man har mange uavhengige kilder fra 1920- og 1930-tallet som henviser til at Hugo Hermansen laget den første, men tittel, produksjonsår og handling varierer sterkt i disse kildene. Tvilen kommer først og fremst fra at filmen har gått tapt, og at man ikke har klart å oppdrive skriftlige primærkilder som beskriver filmen.⁵⁷

Generelt kan man se at 1910-tallet resulterte i to norske produksjonsperioder, som til sammen resulterte i 16 spillefilmer. Den første perioden var 1911-1913 og den andre var 1917-1919 med åtte filmer i hver periode, men dette var filmer som ikke ble særlig populære i Norge. Tar man i betraktning at det var forskjellige regissører og produsenter – med ett unntak – i de to periodene, kan man heller ikke si at norsk filmproduksjon på 1910-tallet hadde noen form for kontinuitet.⁵⁸ At den første norske spillefilmen var produsert av en kinoeier var en trend som fortsatte, og de fleste spillefilmene som ble produsert før 1913 var

⁵³ Ibid., s. 50.

⁵⁴ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 53.

⁵⁵ Diesen, *Film som statlig folkeopplyser*, s. 11.

⁵⁶ Iversen, ”Filmens første år”, s. 10.

⁵⁷ Iversen, *Norsk filmhistorie*, ss. 17-18.

⁵⁸ Iversen, ”Filmens første år”, s. 10; Iversen, *Norsk filmhistorie*, ss. 16-17.

produsert av kinoiere, som gjorde at det – i tidlig filmhistorie – var et sterkt bånd mellom kinoiere og norsk filmproduksjon.⁵⁹

Det spesielle med de norske filmene som ble produsert på 1910-tallet, som virkelig skiller dem fra produksjonen fra 1920-tallet og utover, var innholdets karakter. Fellestrekkene for filmene er deres internasjonale egenart og karakter, der filmene søkte seg mot internasjonale forbilder og var ofte pirrende og erotiske melodramaer i et internasjonalt storbymiljø med blikket rettet mot kontinentet.⁶⁰ Filmene var i denne tiden langt fra de nasjonale, bonderomantiske filmene som virkelig slo an i gjennombruddet for norsk film utover 1920-tallet. Ut fra dette kan man si at film på 1910-tallet ikke var rettet mot å skape en nasjonal, norsk filmproduksjon, men var et resultat av de tidlige produsentenes beundring av importert film, og at de tidlige forsøkene på produksjon dermed mye var et forsøk på å gjenskape det som allerede eksisterte. Dette kan forklare litt av grunnen til hvorfor de tidlige, norske filmene aldri fikk et godt gjennomslag blant det norske publikummet, ettersom norske produsenter hadde langt fra de økonomiske midlene man hadde i andre lands produksjonsapparat.

2.3. Filmens synkende anseelse

De tidlige filmene som ble vist i kinematografene, både i Norge og internasjonalt, var hovedsakelig aktualitetsfilmer, men fra 1906 kom en forandring. Aktualitetsfilmene fikk nå et mye sterkere narrativ, og de framsto nå mer som historier. Dette resulterte i at spillefilmen fikk større plass i kinorepertoaret.⁶¹ Allerede nå kunne man se en tendens til at filmene ble preget av folks behov for en hverdagsflukt. Dette resulterte i at dokumentarinnslagene måtte vike for romantisk idyll og svermeri, komedie, vold, mord, slagsmål og ikke minst erotikk.⁶² For å danne et bilde av innholdet kan man bruke en tysk statistikk fra 1910 – ettersom den er representativ for Norge også grunnet datidens repertoar – der man gransket 250 filmer. Av disse filmene inneholdt 97 mord, 51 ekteskapsbrudd, 45 selvmord, 45 horer, 25 berusede personer, 22 kidnappinger og 12 inneholdt voldtekter.⁶³ Det var tydelig at filmen hadde gått fra folkeopplysning og uskyldig komikk til fremming av umoral, og ikke minst filmenes bruk av vold og erotikk ledet tidlig på 1910-tallet til konsekvenser for landets kinematografer.

⁵⁹ Nistad, *Det magiske rommet*, s. 47.

⁶⁰ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 17.

⁶¹ Iversen, "Filmens første år", ss. 9-10.

⁶² Diesen, *Film som statlig folkeopplyser*, s. 11.

⁶³ Diesen, *Den store illusjonen*, s. 39.

Kinematografene hadde nå blitt et velkjent innslag i byene i Norge, men samtidig var ryktet og anseelsen på god kurs nedover. Det umoralske innholdet i filmene kombinert med dårlige lokaler og samfunnsgruppers reaksjoner ledet til dette fallet⁶⁴ Dette medførte at det fra 1910 ble innledet en moraloffensiv mot kinematografene. I Trondheim og Stavanger innledet lærerlagene i bekymring en undersøkelse av andelen barn i kinematografene, og det ble holdt massemøter. På samme måte var det Kristiania sedelighetsforening som virkelig innledet denne moraloffensiven i Kristiania med henvendelser til kommunestyret.⁶⁵ Georg Bruun, en artikkelforfatter fra tidsskriftet *Vor Ungdom*, begrunnet i 1910 problemet med kinematografene i kinoeiernes begjær etter profitt, samt publikums dårlige smak og foreldres manglende engasjement over at deres barn ble dratt ukritisk mot filmen.⁶⁶ Man kan tydelig se at de var summen av disse opphetede debattene rundt filmens skadevirkning som gjorde at sedelighetsforeningen gikk hardt inn i kampen om sensur og om tilpassede barneforestillinger for å beskytte barn – og det øvrige samfunn – fra filmens umoral.

Henvendelsene fra sedelighetsforeningen gjorde at politiet i Kristiania begynte å kartlegge hva de kunne gjøre. Etter gjeldede lov kunne ikke antall kinematografer reguleres gjennom en kommunal vedtekt, og politiet hadde bare mulighet til å gripe inn om filmen inneholdt bilder ”som krænker sedeligheten eller kan befryktes at ville forstyrre den offentlige orden”. Forhåndssensur var heller ikke mulig etter den loven man da hadde.⁶⁷ Likevel var dette bare begynnelsen. Takket være innsatsen fra sedelighetsforeningen var det sommeren 1913 i Stortinget duket for den største debatten man har hatt rundt kino og film i Norge.⁶⁸

2.4. Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder av 25. juli 1913

Kravene fra denne moraloffensiven ledet i 1913, som sagt, til debatt i Stortinget, og i løpet av 1913 kom også svaret fra Regjeringen og Stortinget i saken. Resultatet av stortingsdebattene ble til *Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder* som trådte i kraft 1. januar 1914,⁶⁹ og er – med mindre modifikasjoner og oppdateringer – gjeldende lov den dag i dag. Loven hadde to betydelige aspekter som skulle prege film og kino videre. Det første var at loven ledet til opprettelsen av et statlig sensurorgan som hadde til oppgave å kontrollere all offentlig forevisning av film. Allerede 1. oktober 1913 var sensuren i gang med opprettelsen av Statens

⁶⁴ Iversen, ”Filmens første år”, s. 12; Gunnar Iversen, ”Den første pionertiden, Norsk filmproduksjon 1911-1919” i Iversen og Solum (red.), *Nærbilder*, s. 19.

⁶⁵ Iversen, ”Den første pionertiden”, s. 19; Evensmo, *Det store tivoli*, s. 60.

⁶⁶ Utdrag av artikkel gjengitt i: Diesen, *Film som statlig folkeopplyser*, s. 13.

⁶⁷ Evensmo, *Det store tivoli*, ss. 60-1.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 72.

⁶⁹ Se vedlegg nr. 1.

Filmkontroll. Det andre, som trådte i kraft med loven, var en kommunalisering av kinodriften, der kommunene fikk konsesjonsretten for all visning av film i det offentlige rom. Dette gjorde at bevilgning for å drive kino var noe man fra nå fikk gjennom kommunestyret, og det ble strengere kontroll på hvem som kunne drive landets kinematografer.⁷⁰ For å kunne starte en kino før denne loven var det kun krav til at politiet hadde inspisert lokalet og godkjent tiltaket.⁷¹ Det ble dermed store omveltninger allerede tidlig i historien til i norsk film- og kinoindustri, og veien videre for filmen skulle bli sterkt preget av de nye tiltakene.

Det er likevel viktig å presisere at de nye tiltakene også møtte motstand. Sterke protester kom til Justisdepartementet fra Jens Chr. Gundersen på vegne av 6 selskaper. Protestene gikk i korte trekk ut på å minne departementet om at programmet til kinoene var avhengige av de utenlandske produsentene og at kvaliteten nå var stigende. De mente at sensur derfor måtte være nok. Han påpekte at en kommunalisering av driften ville ”ødelegge enkelte skatteborgeres hittil lovlig drevne forretning.”⁷² Disse protestene mot loven ble ikke tatt hensyn til, og mye av grunnen var at Stortinget oppdaget at dette kunne gi ny inntekt til kommunene. De argumenterte for at kommunalisering kunne garantere filmen som kulturinstitusjon, men det var hovedsakelig inntektsgrunnlaget som låg til grunn for kommunaliseringen. På samme måte som man finansierte kommunale vannverk og kloakkanlegg ved finansiell hjelp av kommunale brennevinsutsalg, fikk kommunene nå anledning til å finansiere bibliotek, museum og andre ”mer” nyttige kulturoppgaver, samt å etablere kulturell infrastruktur ved hjelp av inntekter fra de kommunale kinoene. De midlene som kinodrift til nå hadde sendt tilbake til produksjonen havnet nå i kommunekassen, og dette skulle komme til å skape store problemer for spillefilmproduksjonen i mange år framover.⁷³

2.5. Kommunalisering og talentflukt

Det skulle likevel ta tid før kommunaliseringen av kinematografene ble et faktum. Fram til 1916 gikk prosessen svært langsomt, og kommunalisering slo først virkelig gjennom fra 1917, på tross av at de private fremdeles var sterkt representert. De private var naturlig nok truet av den pågående kommunaliseringen, og også filmutleiebyråene kjempet for de privates side.⁷⁴ Diesen har argumentert for at de private kinematografene, om industrien hadde forblitt privat,

⁷⁰ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 24; Iversen, ”Filmens første år”, s. 13; Diesen, *Film som statlig folkeopplyser*, s. 20; Iversen, ”Den første pionertiden”, s. 19; Evensmo, *Det store tivoli*, s. 72.

⁷¹ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 53.

⁷² *Ibid.*, s. 72.

⁷³ Diesen, *Film som statlig folkeopplyser*, s. 20; Iversen, ”Filmens første år”, s. 13; Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 32; Iversen, ”Den første pionertiden”, ss. 23-4.

⁷⁴ Diesen, *Film som statlig folkeopplyser*, s. 21.

etter hvert hadde samlet seg i store kjeder. Da hadde alle ulønnsomme kinematografer blitt nedlagt og filmutvalget mer snevert, om man ikke hadde fått kinoloven i 1913.⁷⁵ Dette baserer han på et grunnlag av film- og kinoindustrien ikke var integrert i sterke, nasjonale selskaper som kunne stå i mot det internasjonale presset. Det er likevel viktig å presisere at selv om dette resulterte i mange kinematografer rundt om i landet, både store og små, så resulterte ikke bare kommunaliseringen i at man fikk en større kvantitet av kinematografer, men også til å undergrave selve produksjonen av film. Man kan godt anta at den tidlige produksjonen hadde produsert mye mer hadde det ikke vært for kommunalisering. Selv om prosessen med å kommunalisere kinoene gikk sakte, kan man se at kommunene etter hvert så lønnsomheten i det, og innen 1930 var 90 prosent av kinoene i Norge kommunale – der i blant de mest innbringende.⁷⁶

Mellom 1914 og 1916 ble det ikke produsert en eneste spillefilm i Norge. Grunnene til dette kan være mange, men essensen var at det var stor usikkerhet i bransjen nettopp på grunn av forandringene i bransjen som kom med den nye loven.⁷⁷ De som hadde stått bak de tidlige forsøkene på filmproduksjon var kinoeierne, og den nye filmoffensiven skapte naturlig nok stor usikkerhet blant kinoeierne, som igjen påvirket viljen til å investere.⁷⁸ Usikkerheten til filmproduksjon kan derfor ses som en kombinasjon av økt motstand mot innholdet i filmene, i kombinasjon med de nye vilkårene der midlene ikke lenger kom tilbake til produksjonen.

I disse årene var det flere betydelige endringer som skjedde på grunn av den nye lovgivningen. Man så fort en ”talentflukt” der de som ønsket å arbeide med film, skuespillere, regissører og manusforfattere søkte seg til utlandet for å arbeide med film. Det var i hovedsak til Danmark, Sverige og Tyskland de søkte seg, ettersom den nye loven signaliserte usikkerhet og store forandringer for bransjen i Norge. Det hjalp heller ikke industrien i Norge at norske talenter var etterspurte av de store selskapene i Danmark og Sverige.⁷⁹ Filmkulturen under første verdenskrig var også i endring, og amerikansk film fikk stort sett utvikle seg i fred under krigen. Dette resulterte i at amerikansk film kom til å dominere markedet fra 1918, og små nasjoner mistet konkurranseevnen mot de amerikanske filmene.⁸⁰ Kombinasjonen av ”talentflukt” og amerikansk dominans i markedet var to aspekter som da la enda større bremses på den norske filmproduksjonen på 1910-tallet.

⁷⁵ Diesen, *Den store illusjonen*, s. 70.

⁷⁶ Diesen, *Film som statlig folkeopplyser*, s. 21; Evensmo, *Det store tivoli*, ss. 166-67.

⁷⁷ Iversen, ”Filmens første år”, ss. 10-11.

⁷⁸ Iversen, *Norsk filmhistorie*, ss. 24 og 32.

⁷⁹ *Ibid.*, s. 25.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 35.

2.6. 1920-tallet – Nasjonalt gjennombrudd

Leif Sinding påpekte selv at det var for alvor året 1920 som markerte starten på den norske filmproduksjonen. Han grunnlagte dette med at 1920-tallet var første gang man kunne snakke om en jevn produksjon, men 1920-tallet representerer også det nasjonale gjennombruddet for norsk film.⁸¹ Aktiviteten ble større en på mange år, og det var hele tre store filminnspillinger på gang allerede sommeren 1920. Den nye kontinuiteten resulterte i at man i løpet av 1920-tallet fikk spilt inn 28 spillefilmer, og dette selv om vilkårene for spillefilmproduksjon i Norge var særdeles dårlige.⁸² Likevel var dette en tid der de profesjonelle skuespillerne ble med i filmen, det kom nye regissører og ikke minst: publikum strømmet til kinolokalene. Dette varte dessverre ikke lenge, for 1920 markerer også starten på en økonomisk krise som etter hver kom til ramme hele verdensøkonomien.⁸³ Dette preget også kinonæringen, som ikke leverte midler tilbake til produksjonen. Da publikumstallene begynte å dale, var det imponerende at de få som satset i de hele tatt klarte å produsere det de produserte, samtidig som det ble tydelig at kinodrift stort sett klarte seg gjennom de harde økonomiske årene fordi kommunene hadde større muligheter til å holde driften i gang enn private aktører.⁸⁴

Noe av det viktigste filmprodusentene på 1920-tallet tar med seg inn i dette tiåret fra 1910-tallet er narrativet. Tidlig i perioden har mange filmer et tablåpreg der slående bilder i stor grad utkonkurrerer dramatisk flyt, men det man biter seg merke i er de økende karaktertrekkene og psykologiske nyansene blant hovedpersonene. Narrativets viktigste virkning var likevel at det brakte filmprodusentene inn på tanken om å skape filmer med nasjonal egenart og forankring.⁸⁵ Mye av grunnlaget for å kalle dette tiåret det nasjonale gjennombruddet for filmen finner man nettopp i narrativet, der bonderomantikk og folkelivsskildringer ble dominerende. Filmen fikk sin nasjonalromantiske epoke, der filmpublikummet og norsk film kunne finne en nasjonal identitet ved å ta i bruk egne litterære tradisjoner og eget landskap. Det ble visuell, sterk romantisering av naturen og den norske landsbygda.⁸⁶

Det er verdt å bemerke seg dette som en interessant sosialpsykologisk kontrast til en hverdag der 1920-tallet ellers var preget av arbeidsløshet, skarpere politiske motsetninger og

⁸¹ Sinding, *En Filmsaga*, s. 9.

⁸² Gunnar Iversen, "Nasjonalt gjennombrudd" i Hanche, Iversen, Aas (red.), *"Bedre enn sitt rykte"*, s. 16; Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 67.

⁸³ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 139; Diesen, *Den store illusjonen*, s. 100.

⁸⁴ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 140.

⁸⁵ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 34.

⁸⁶ Iversen, "Nasjonalt gjennombrudd", s. 19.

sterk arbeiderbevegelse.⁸⁷ Strømningen av nasjonalromantikk i norsk film var likevel ikke et resultat av at publikum ønsket en hverdagsflukt. Nasjonaliseringen kom mye fra norske filmskaperes irritasjon over svensk filmindustri som i løpet av 1910-tallet hadde produsert suksess etter suksess, der mange av de mest suksessrike filmene var basert på norsk litteratur, bilder og landskap.⁸⁸ Musikk var ikke et tema siden dette var stumfilmens tidsalder, og i perioden 1920-30 var det i all hovedsak Rasmus Breistein, Harry Ivarson, Leif Sinding, Amund Rydland og Walter Fyrst som skulle bli de dominerende, norske regissørene. Breistein, Fyrst og Sinding skulle bli de eneste som fortsatte som regissører videre inn på 1930-tallet.⁸⁹

2.7. Bonderomantikk – ”Det som utlændingene ikke kan gjøre”

Det var i hovedsak denne svenske suksessen som brakte Breistein inn i filmindustrien. Han var bondesønn, felespiller og skuespiller, og enda viktigere: han var målmann og brant for en nynorsk kulturreisning.⁹⁰ Det var da naturlig at det for ham var det nasjonalromantiske som ble grunnlag for filmene hans. Denne nasjonalromantikken ble utover 1920-tallet hentet fra litteraturen, og film på 1920-tallet var hovedsakelig gjendiktig av litteraturen.⁹¹ Dette resulterte i svært mange av spillefilmene som ble produsert på 1920-tallet er integrasjons-historier. De kan handle om vandrere som ikke passer inn i samfunnet, om foreldreløse som har en vanskelig vei å gå for å oppnå lykke, eller det temaet som oftest går igjen: to unge elskede som vil gifte seg i en tid der samfunnet hindrer dem i å gjøre det. Foreldre løse og fanter sosialiseres ofte inn i bygdesamfunnet, eller så vinner småbondesønnen storbondens datter etter å ha overvunnet alle hinder på veien. Spørsmålet om identitet kom til å dominere tiåret.⁹²

Den første filmen som markerte dette nasjonale gjennombruddet var Breisteins *Fante-Anne* fra 1920, og det var også den første filmen som var produsert basert på et litterært verk. Filmen representerte ikke bare overgangen til det nasjonale gjennombrudd, men også en endring i bransjen. Den ble produsert gjennom det kommunale produksjons- og distribusjons-selskapet Kommunenes Filmcentral (KF), der kommunale kinoiere gikk inn i produksjon med kapital. Filmen ble en stor suksess, og dette gjorde at KF videre utover var villige til å gå

⁸⁷ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 151.

⁸⁸ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 36.

⁸⁹ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 159; Iversen, ”Nasjonalt gjennombrudd”, s. 20.

⁹⁰ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 36.

⁹¹ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 154.

⁹² Iversen, *Norsk filmhistorie*, ss. 44, 59.

inn med mer midler til produksjonen, endog svært begrenset.⁹³ *Fante-Anne* var ikke helt i den nasjonale ånd, og kan på mange vis bli sett som bygdekritisk, men dette var ikke en trend Breistein fortsatte med. På spørsmålet om det ikke snart ble for mange bondefilmer uttalte han til bladet *Filmen og Vi*:

Hvorfor det? Jeg mener at skal vi lage film i Norge, maa vi gjøre det paa en særegen karakteristisk maate. Hamle opp med de store utenlandske firmaer i salonskuespill kan vi ikke. Vi før prøve at vække interessen med det vi er i stand til at gjøre godt. Og da faar vi staa med begge bena paa vor egen jord og skildre det vi kjender og som utlændingene ikke kan gjøre. Kortsagt, vi maa ta stoffet fra vor egen norske kultur.⁹⁴

Skal man tro Breistein, var ikke det nasjonale da lengre snakk om å ta tilbake det de svenske produsentene hadde brukt av den norske kulturen, men et forsøk på å skape noe større enn de amerikanske "salonfilmene". Han tok men denne uttalelsen initiativ for å peke på film som noe større enn bare underholdning; at norsk filmproduksjon var kunst.

2.8. Leif Sinding - En sterkere talsmann for det nasjonale

Leif Sinding debuterte ikke som filmregissør før i 1926, men hadde vært med å produsere Erling Eriksens *Kjærlighet paa pinde* fra 1922. Han hadde kommet inn i filmindustrien etter en bakgrunn som journalist og manusforfatter, og hadde studert film i Tyskland. Hans debut i 1926 var filmen *Den nye lensmannen*, men det publikum først merket seg var den vakre hovedrolleinnehaveren, Håkon Hjelde. Viktigere var det likevel at Sinding representerte en enda sterkere talsmann for den nasjonale filmproduksjonen enn Breistein og gikk til og med så langt i sine uttalelser at han ønsket å forby utenlandske produsenter og regissører å filme i Norge, noe han begrunnet som "kunstens proteksjonisme".⁹⁵ Dette var en uttalelse man også kan spore tilbake til de svenske produsentenes suksess med norsk litteratur og natur, og i en tidsalder der det billedlige var kjernen i filmen var det derfor naturlig å tenkte at det norske burde være forbeholdt den norske filmindustrien. *Kjærlighet paa pinde* representerer et forsøk på komedie, og selv om man begynte å prøve ut denne formen, forble komedie på 1920-tallet bare en avveking mellom store bunadstunge dramaer. Det skulle ta tid før komedie voks fram i norsk filmtradisjon. Det som er verdt å legge merke til på 1920-tallet er Walter Fyrsts *Café X*

⁹³ Ibid., ss. 41, 66-7; Iversen, "Nasjonal gjennombrudd", ss. 16-17.

⁹⁴ Utdrag fra forhåndsomtale av filmen *Brudeferden i Hardanger* i bladet *Filmen og Vi*, høsten 1926, i Iversen, *Norsk filmhistorie*, ss. 49-50.

⁹⁵ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 158; Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 55; Sinding, *En Filmsaga*, ss. 27-8.

fra 1928. Mange filmer hadde elementer av storby, men dette ble den første spillefilm som var lagt til et urbant, storbymiljø med urbane mennesker og problemer.⁹⁶

Politisk sett var 1926 ikke bare året Sinding debuterte som regissør, men det var også et merkeår da kommunal kinodrift etablerte seg i Oslo,⁹⁷ og fra 1. januar 1926 tok kommunen over all kinodrift i hovedstaden. Dette ledet igjen til at kommunalisering av kino eskalerte ellers i landet, og det var en politikk Sinding ville ha store problemer med å akseptere.⁹⁸ Problemene, mente Sinding, var at myndighetene nå ikke bare tok inntektene fra kinematografene til kommunekassene, men i 1920 hadde regjeringen også foreslått luksusskatt på kinoforestillinger. På tross av store protester fra Kommunale Kinematografers Landsforbund (KKL) ble 10 prosent luksusskatt innført på spilleinntektene, og situasjonen for produsentene ble i løpet av 1920-tallet forverret til de håpløse. Luksusskatten ble ikke avskaffet før i 1969, og fram til andre verdenskrig kan man oppsummere statens interesser i film- og kinopolitikk til sensur, kontroll og beskatning.

Med mangel på atelier, ble de fleste filmer på 1920-tallet derfor filmet utendørs, og sett fra vår tid kan det framstå som et mirakel at det i det hele tatt ble produsert film dette tiåret.⁹⁹ Tiåret fikk sin finale med Breisteins *Kristine Valdresdatter*, som var den siste norskproduserte stumfilmen med premiere julen 1930. Gunnar Iversen har karakterisert denne filmen som ”bygdefilmens store svanesang”, og viser Breisteins utvikling gjennom tiåret. All form for bygdekritikk man hadde fått gjennom *Fante-Anne* var nå borte, og *Kristine Valdresdatter* framstod som en enormt bunadstung lovprising av den norske landsbygda. *Kristine Valdresdatter* viste at norske regissører evnet å fenge kinopublikummet, og den var en av de mest populære filmene på kino i Oslo i 1931.¹⁰⁰

2.9. 1930-tallet – Nyskaping og realisme

Ser man nærmere på spillefilmen i Norge mellom 1931 og 1940 er historien mer sammensatt, og det store gjennombruddet som markerer inngangen til 1930-årene var en kinoforestilling 2. september 1929 ved Eldorado Kino i Oslo, der lydfilmen ble introdusert for det norske kinopublikum. Filmen, som ble vist, var den amerikanske filmen *The Singing Fool*. Lydfilmens inntog gjorde det mulig for norsk film å få sin gullalder dette tiåret, og da er det

⁹⁶ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 58.

⁹⁷ Hovedstaden *Kristiania* skiftet navn til *Oslo*, 1. januar 1925, se Diesen, *Den store illusjonen*, s. 76; Evensmo, *Det store tivoli*, s. 164.

⁹⁸ Evensmo, *Det store tivoli*, ss. 164 og 166-67, Diesen, *Den store illusjonen*, s. 76.

⁹⁹ Iversen, *Norsk filmhistorie*, ss. 66-67.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 68; Iversen ”Nasjonalt gjennombrudd”, s. 21.

særlig 1937 til 1940 som blir ansett for den viktigste perioden.¹⁰¹ Det var likevel en lang vei igjen før filmen og kinematografene kunne få sin rettmessige plass i samfunnet som kulturbærere.¹⁰² Lyden var ikke den eneste store endringen som kom ved skiftet til 1930, men nye regissører kom også til, og dette kom til å endre mønsteret for spillefilmen.

Den første norskproduserte lydfilmen hadde ikke premiere før julen 1931, og lydfilm var da ikke lenger et nytt konsept for publikum.¹⁰³ Filmen, som hadde premiere, var *Den store barnedåpen* av Tancred Ibsen, og filmen representerte på mange vis et skifte over til en realisme som skulle prege tiåret. Nasjonalromantikk og bondedramaer ble gradvis supplert med realisme og både storby og landsbygd ble representert i produksjonene. Realismen bestod i å knytte narrativet sterkere til samtiden, og regissørene knyttet nå filmen enda sterkere sammen med litteraturen.¹⁰⁴ Ibsen var en nyskapende mann, og *Den store barnedåpen* var et markant skille fra 1920-tallet. Den skildret storbyen, fabrikken og ikke minst arbeider-klassen, noe som var nytt for filmen. Ibsen lekte også med forskjellige mansroller, og man kunne forsiktig begynne å se en forsiktig samfunnskritikk. Dette sosialkrisiske perspektivet skulle komme til å prege tiåret, og Oskar Braaten skulle bli en viktig litterær inspirasjons-kilde. Det virkelighetsnære og autentiske filmene kom til å representere, ble til ved en blanding av humor og realisme. Filmen skulle få ny kunstnerisk og sosial kraft, og det var tydelig at norske filmskapere ville mer enn bare å underholde.¹⁰⁵

Ikke bare innførte lydfilmen nye betingelser til spillefilmen i form av innhold og teknisk slagkraft, men lydfilmens popularitet gjorde at mindre produsenter, som Norge, endelig kunne konkurrere med Hollywood. Lyden førte til økt popularitet for de norske filmene, ettersom det norske publikum fikk en økt interesse for filmene når de kunne høre stemmene til de kjente skuespillerne og ikke minst høre sitt eget språk.¹⁰⁶ Siden man endelig kunne benytte talespråk, begynte en annen sjanger å utvikle seg parallelt med spillefilmen utover 1930-tallet: arbeiderfilmen. Film fikk ny rolle som politisk våpen, og ble utnyttet som et redskap for en kulturell og politisk idékamp. De fleste arbeiderfilmene var derfor dokumentarfilmer, som på mange måter reflekterte den nye virkelighetstilnærmelsen og

¹⁰¹ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 71; Iversen, "Nasjonalt gjennombrudd", s. 20, Øivind Hanche, "Lydfilm og gullalder" i Hanche, Iversen og Aas (red.), *Bedre enn sitt rykte*, s. 23; Lars Thomas Braaten og Ove Solum, "Tancred Ibsen og Hollywood-paradigmet", i Iversen og Solum (red.), *Nærbilder*, s. 45.

¹⁰² Nistad, *Det magiske rommet*, s. 92.

¹⁰³ Hanche, "Lydfilm og Gullalder", s. 23.

¹⁰⁴ Ibid., s. 24; Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 71.

¹⁰⁵ Iversen, *Norsk filmhistorie*, ss. 81-2; Hanche, "Lydfilm og Gullalder", s. 24.

¹⁰⁶ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 72.

samtidsorienteringen man også kunne finne i spillefilmene.¹⁰⁷ Selv om denne oppgaven ikke fokuserer på arbeiderfilmer er det viktig at de er nevnt, ettersom man med arbeiderfilmene finner den første bruken av propaganda i norsk film. Filmen som medium ble med arbeiderfilmene brukt for å fremme politiske idealer og ideer, og var et viktig sidespor til spillefilmen. Man kan anta at den realismen man finner i spillefilmen utover tiåret hentet mye inspirasjon fra arbeiderfilmene, og at man kan spore filmpolitikken fra okkupasjonen tilbake til arbeiderfilmens politiserte innhold.

2.10. Norsk Film A/S – Nye midler og atelier

Tanken om at staten skulle bidra til spillefilmproduksjon hadde til nå vært fremmed. Derimot hadde kommunene ved KF bidratt smått til produksjon på 1920-tallet, og rammebetingelsene for produksjon var nå i ferd med å endres.¹⁰⁸ I 1929 ble Kristoffer Aamot – som skulle bli en markant skikkelse i norske film – formann i KKL. Aamot var en mann av sterke meninger og mente at KKL hadde et ansvar og måtte bidra til produksjonen. Ikke bare ville han bidra, men han ville også at KKL skulle bli en pådriver for at film skulle bli en samfunnsoppgave med støtte fra staten, og jobbe for at film skulle bli en anerkjent nasjonal kulturoppgave.¹⁰⁹ Dermed fikk man for første gang politisk støtte til produksjonen fra kinematografene og kommunene selv.

KKL henvendte seg i november 1930 til Regjeringen med ønske om at 30 prosent av luksusskatten skulle settes av til et fond for drift og konstruksjon av et lydfilmatelier og at man skulle ettergi luksusskatten på norske filmer inntil man hadde fått etablert en ordentlig produksjon. De begrunnet henvendelsen med at lydfilm satte nye betingelser til produksjonen, som ble dyrere og mer komplisert, men fra staten var det ingen støtte til dette ettersom Norge på denne tiden ikke hadde noen sterk økonomi.¹¹⁰ Tross avslaget bestemte KKLs årsmøte i 1931 at de likevel ville støtte opp om produksjonen og vedtok å danne et eget selskap med navnet Norsk Film A/S. Dette selskapet ble konstituert 12 .mars 1932 med 40 kommuner som aksjonærer. Formålet var delvis eller helt å finansiere norske filmer og generelt fremme den norske filmproduksjonen, selv om kapitalen fremdeles var manglende.¹¹¹ Oppstarten gikk derfor treigt for Norsk Film A/S, men i 1934 startet de byggingen av et atelier på Jar utenfor

¹⁰⁷ Ibid., ss. 83 og 87-88; Hanche, "Lydfilm og Gullalder", s. 32.

¹⁰⁸ Braaten og Solum, "Tancred Ibsen og Hollywood-paradigmet", s. 46.

¹⁰⁹ Diesen, *Den store illusjonen*, ss. 102-3; Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 76.

¹¹⁰ Hanche, "Lydfilm og Gullalder", s. 26; Iversen, *Norsk filmhistorie*, s.76.

¹¹¹ Evensmo, *Det store tivoli*, s.171; Hanche, "Lydfilm og Gullalder", s. 26.

Oslo som stod ferdig 2. mars 1935.¹¹² Fram til atelieret stod klart hadde all norsk film stort sett vært basert på privat initiativ og private midler, men dette skulle nå endre seg, da kommunene selv kunne stille med beskjedne produksjonsmidler og et lydfilmatelier til industrien.

2.11. 1937-1940 – Gullalderen i norsk film

Mens Ibsen med *Den store barnedåpen* tok et skritt framover, var det fremdeles et par regissører som holdt fram med nasjonalromantiske bondeposere. De største var Helge Lunde og ikke minst Leif Sinding.¹¹³ Alt dette kom til å endre seg i tiden etter opprettelsen av atelieret på Jar, og det man regner som ”Gullalderen” innen norsk film stod for dør. Norske filmer gjorde det godt på kino og skulle få stor oppmerksomhet både av publikum og presse helt fram til krigen.¹¹⁴ Norsk Film A/S hadde begrensede midler, og fra 1936 til 1940 var det bare seks filmer som ble produsert med støtte fra Norsk Film A/S. To av disse var regissert av veteranen Rasmus Breistein, og de fire andre var regissert av Tancred Ibsen, og det er virkelig disse fire filmene som er representative for Norsk Film A/S og kommunenes bidrag til denne gullalderen.¹¹⁵

Tancred Ibsen kom til å utvikle seg til den mest sentrale av regissørene på 1930-tallet, både som den mest populære regissøren med de mest vellykkede filmene og også den mest produktive. Han var kjent allerede før han gikk inn i filmproduksjonen, men mest grunnet hans familie. Ibsen var nemlig barnebarn av Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson, og han hadde på grunn av dette forventningspresset lenge søkt seg så langt bort fra det som mulig og var i sine yngre dager både flypioner og yrkesmilitær.¹¹⁶ Fra 1937 til 1940 produserte Ibsen fire filmer: *To levende og en død* (1937), *Fant* (1937), *Gjest Baardsen* (1939) og *Tørres Snørtevold* (1940) og filmene er blant de mest folkekjære filmene vi har sammen med Breisteins *Ungen* (1938) og forviklingskomedien *Tante Pose* (1940) av Leif Sinding.¹¹⁷

Mye av grunnen til Ibsens suksess er at filmene oppfylte kravene både publikum og kritikere hadde til spillefilmer, og har derfor også blitt stående som representanter for det kunstneriske gjennombruddet innen norsk film.¹¹⁸ Disse kravene hadde røtter i den

¹¹² Braaten og Solum, ”Tancred Ibsen og Hollywood-paradigmet”, s. 46; Hanche, ”Lydfilm og Gullalder”, s. 26.

¹¹³ Hanche, ”Lydfilm og Gullalder”, s. 25.

¹¹⁴ Ibid., s. 26.

¹¹⁵ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 79.

¹¹⁶ Ibid., s. 91.

¹¹⁷ Ibid., s. 101; Braaten og Solum, ”Tancred Ibsen og Hollywood-paradigmet”, s. 49.

¹¹⁸ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 102; Evensmo, *Det store tivoli*, ss. 213-14.

amerikanske tradisjonen – som dominerte på norske kinematografer – i stil og tempo. I motsetning til andre samtidige filmer har Ibsen en annen flyt og et høyere tempo, der man får større mulighet til å leve seg inn i karakterer og miljøet. Filmene er ikke så entydige og flate, og har mer nyanserte karakterer enn filmene til andre regissører i perioden, noe som gjorde dem enormt populære og engasjerte publikum. Suksessen til Ibsens filmer kan derfor også forklares med at Ibsen klarte å treffe en fortellertradisjon innenfor film som i tiden representerte en ”internasjonal filmkonsensus” som definerte hvordan god film skulle være.¹¹⁹

2.12. Merkur-Film A/S

Parallelt med kommunenes produksjon støttet av Norsk Film A/S var det også en privat produksjon, og den eneste aktøren blant de private som kunne holde en viss konkurranse med Norsk Film A/S var regissøren Leif Sinding og hans produksjonsselskap Merkur-Film A/S. Sinding kom ikke bare til å bli en markant regissør, men Merkur-Film A/S skulle bli et av de mest vellykkede private produksjonsselskapene i en tid der de fleste private selskapene gikk konkurs etter første film.¹²⁰ Sinding er på mange vis et motstykke til Ibsen, og i stedet for å finne suksess i den amerikanske filmtradisjonen knytter Sinding seg i disse årene enda sterkere opp mot den norske litteraturen, og bygde dermed videre på det man kan regne for en norsk tradisjon. Likevel var han en like viktig aktør i å løfte filmen opp til denne ”gullalderstatusen”. Hans første suksess kom med innspillingen av Oskar Braatens skuespill *Bra mennesker* (1937), og etter det *Eli Sjursdotter* (1938) etter en roman av Johan Falkberget.¹²¹

Den viktigste filmen fra Sinding var *De vergeløse* (1939) etter en roman av Gabriel Scott. Mer enn noen gang tidligere ble samtidslitteraturen brakt inn i spillefilmen, og *De vergeløse* ble den sterkeste indignasjonsfilmen man finner i norsk filmhistorie i den tidlige epoken. Nettopp temaet – barn som blir behandlet dårlig – gjorde den til en publikumssuksess, men samtidig var den også en samfunnsvekker.¹²² *De vergeløse* ble det første engasjerende, sosiale drama i norsk film, og den eneste filmen i mellomkrigstiden som ”satte problemer under debatt”, noe som er tankevekkende med tanke på all politisk og sosial dramatik som utviklet seg i Europa. Man måtte helt tilbake til 1910-tallets få forsøk på

¹¹⁹ Braaten og Solum, ”Tancred Ibsen og Hollywood-paradigmet”, s. 57; Hanche, ”Lydfilm og Gullalder”, s. 29; Iversen, *Norsk filmhistorie*, ss. 102-3; André Bazin, *What is Cinema? Bind I* (Los Angeles: University of California Press, 1967), s. 30.

¹²⁰ Hanche, ”Lydfilm og Gullalder”, s. 30; Diesen, *Den store illusjonen*, s. 177.

¹²¹ Hanche, ”Lydfilm og Gullalder”, s. 30.

¹²² *Ibid.*, s. 31.

melodramatikk for å finne noe tilsvarende.¹²³ Likevel hadde Sinding ingen interesse for arbeiderklassen, men var i en periode svært opptatt av å skildre barn, unge og andre svakerestilte mennesker som ble undertrykket av etablerte, voksne samfunnsborgere.¹²⁴

Sinding var levende engasjert for filmen og gikk straks videre på sin neste film – *Tante Pose* (1940). Den skulle derimot ta et langt skritt bort fra *De vergeløse*, som fokuserte på sosiale problemer. Dette var en gammelromantisk komedie av nasjonal karakter og fikk ikke premiere før i september 1940 i det okkuperte Norge.¹²⁵ Lite skulle Sinding vite om at denne formen for lett underholdningsfilm var det som kom til å prege den norske spillefilmproduksjonen under hele okkupasjonstiden der streng sensur gav lite rom for den realismen og samfunnskritikken 1930-tallets spillefilmproduksjon hadde begynt å tilnærme seg.¹²⁶

2.13. Oppsummering

Filmens inntog i norsk samfunnsliv fram til okkupasjonen i 1940 er en sammensatt og på mange måter komplisert historie. Den ble svært populær da den ankom, og fikk lenge leve sitt eget liv, der det meste av repertoaret til landets kinematografer var importert film. Av interesse og fascinasjon var det derfor de norske kinoeierne og gründerne som først våget å satse på en norsk filmproduksjon og alt skjedde på privat initiativ, der man hadde mulighet for å benytte seg av inntekter fra landets private kinematografer i produksjonen. Da de importerte filmene ukritisk representerte umoral, ble det etter hvert aksjoner fra lærerforeninger og sedelighetsforeninger som krevde sensur av filmer for å beskytte befolkningen, særlig barn og unge, fra denne umoralen. Vold, mord og kriminalitet var noe disse foreningene ikke ville at befolkningen skulle bli presentert for, ettersom de mente at dette kunne påvirke befolkningen til umoral.

Dette ledet til kraftig debatt, og dermed til Norges første kinolov, gjeldende fra 1. januar 1914. Loven hadde sterke konsekvenser for filmindustrien i Norge, der kinematografene ble kommunaliserte, produksjonen tapte inntekter og unge talenter flyktet landet for å søke lykken i utenlandske filmindustrier som var mindre regulert. Mye av grunnen til at de dro var usikkerheten den nye loven og sensuren la for rammebetingelsene for den norske produksjonen. De nye rammene for produksjon, og særlig sensuren, ledet til at man ikke kunne fortsette ”å kopiere” de importerte filmene og deres umoral. I stedet fikk norsk film

¹²³ Evensmo, *Det store tivoli*, ss. 197-98.

¹²⁴ Hanche, ”Lydfilm og Gullalder”, s. 31.

¹²⁵ *Ibid.*, s. 31.

¹²⁶ Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, s. 36.

utover 1920-tallet en sterk nasjonalisering, og bonderomantiske dramaer ble den viktigste sjangeren i dette tiåret, et tiår preget av dårlig økonomi og vanskelige forhold.

Kommunene, som utover 1930-tallet eide de fleste av landets kinoer, ville under Aamot bidra til å styrke den norske spillefilmproduksjonen. Da de ikke fikk med seg staten på dette, opprettet de selskapet Norsk Film A/S, som skulle spille en særdeles viktig rolle med bidrag både til produksjon, til utstyr og ikke minst opprettelsen av Norges første lydfilmstudio på Jar utenfor Oslo. Lydfilmen og de nye forutsetningene produksjonen fikk, ledet frem til det man regner som den første, store gullalderen i norsk films historie, og særlig filmene til Tancred Ibsen og Leif Sinding står som sterke representanter for denne gullalderen. Det var to regissører som representerte to forskjellige vinklinger til norsk film. Begge var selvstendige personer med sterke meninger, og de var nok ikke enige seg i mellom om hvilken retning som var den beste for norsk film. Felles for dem var at de søkte seg sterkere til litteraturen enn regissører tidligere hadde gjort, og bonderomantikken var ikke lenger hovednarrativ.

Ibsen fikk stor suksess fordi han tilnærmet seg et internasjonalt konsensus der den amerikanske stilen var idealet, mens Sinding videreførte det som til nå hadde vært den norske stilen. Innholdet var nytt, og mye mer samtidsrettet, og om ikke innholdet var fra samtiden, var det ofte basert på samtidslitteratur. Man fikk med disse to regissørene et kunstnerisk gjennombrudd for filmen, og filmen nærmet seg også en politisk rolle med et nytt uttrykk for samfunnskritikk. Hadde norsk film fått utfolde seg fritt fra 1940, hadde det vært spennende å se hvilken rolle film hadde fått, og hvilke vinklinger som hadde blitt brukt videre. Dessverre medføre okkupasjonen at man på tross av denne utviklingen måtte ta flere skritt tilbake, og okkupasjonstiden ble dominert av lette og lystige komedier. Dermed fikk den norske spillefilmproduksjonen et kraftig brudd fra en ellers spennende utvikling.

KAPITTEL 3

Leif Sinding:

Fra filmregissør til filmdirektør

Okkupasjon ledet Norge i 1940 inn i forandring der samfunnet skulle inn i en nyordning under den tyske okkupasjonsmakten. Innenfor filmindustrien kom den største omveltningen først med opprettelsen av Statens Filmdirektorat 1. januar 1941, der spillefilm ble politisert, i en prosess der spillefilmen etter hvert skulle inn i rammer som gav myndighetene sterkere kontroll enn det lovverket fra 1913 hadde gitt. Kontroll og reform ble etter opprettelsen av dette direktoratet filmpolitikkenes kjerne, og det handlet ikke lenger bare om skattlegging og sensur.

I filmhistorien er perioden fra okkupasjonen 9. april 1940 fram til opprettelsen av Statens Filmdirektorat 1. januar 1941 en periode som er lite diskutert. Mye er basert på en felles forståelse rundt den politiske prosessen, der man godtok at den tyske okkupasjonsmakten i samarbeid med Nasjonal Samling, da særlig Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, behøvde en norsk samarbeidspartner til å lede prosessen med å føre filmnæringen inn i nyordningen. Majoriteten av historisk litteratur har en felles forståelse om at Leif Sinding meldte seg frivillig til å ta dette vervet, mens andre hevder at han ble oppsøkt og fikk tilbudet. Ingen har gått i dybden av denne prosessen for å se på hvordan opprettelsen av direktoratet med Sinding som direktør kom til. Det eneste man kan si med sikkerhet, er at Sinding før krigen aldri hadde ytret seg politisk i noen form man kunne oppfatte som partipolitisk.¹²⁷

Dette kapittelet vil se på de nye rammene norsk filmindustri måtte forholde seg til i denne tidlige fasen av okkupasjonen, og hvilke trusler industrien sto ovenfor fra den tyske okkupasjonsmakten. Kapittelet er mye viet til å se på hvordan Sinding kom til å bli okkupasjonsmaktens foretrukne samarbeidspartner og hvorfor han gikk med på å organisere filmindustrien inn i nyordningen. Derfor vil kapittelet ikke bare belyse Sindings handlinger og prosessene rundt hvordan okkupasjonsmakten ville nyordne filmindustrien, men også Sinding som person. Det vil se nærmere på Sindings politiske overbevisninger og hvordan disse passet inn i Nasjonal Samlings politiske ideologi. Var opprettelsen et klart eksempel på NS-politikk, eller var det basert på Sindings ideer? Hadde okkupasjonsmakten et klart bilde av hvordan film-Norge skulle organiseres? Ble Sinding utnyttet som et redskap av okkupasjonen, eller var

¹²⁷ Hanche, "Okkupasjon og eskapisme", s. 36

han en villig kollaboratør? Skulle Statens Filmdirektorat til syvende og sist virke i NS' eller Sindings tjeneste?

3.1. Okkupasjon og nye politiske rammer

Okkupasjonen av Norge 9. april 1940 skulle bli en merkedag som ville forandre hele det norske samfunnet de neste fem årene, og filmen var intet unntak. Norge hadde ikke vært i krig siden 1814, og mellomkrigsregjeringer hadde heller ikke forberedt landet på at det noen gang skulle bli del av krigshandlinger. For folk flest må invasjonen ha vært av ufattelig dimensjon.¹²⁸ Dette påvirket også filmproduksjonen, og Gunnar Iversen kaller okkupasjonsperioden et ”mellomspill” i norsk filmhistorie, og i innhold var filmene preget av komikk, fra filmer på kanten av det absurde og løsslupne til filmer med mer nasjonalt og dramatisk preg. Sett bort fra manglende samfunnskritikk, fortsatte krigsfilmen i samme spor som mellomkrigsfilmene.¹²⁹ Selv om gullalderen fra 1930-tallet ikke fikk fortsette, skulle likevel spillefilmen oppleve en stor opptur under okkupasjonen. Det ble økt produksjon, med så mye som 20 spillefilmer under okkupasjonen, og publikum strømmet til kinoene som aldri før og ledet til mange nye rekorder for norsk film.¹³⁰ Den lette komedien er en viktig grunn til at dette skjedde, ettersom dette gav publikum en etterlengtet flukt fra hverdagen med krig og okkupasjon.

Etter invasjonen tok det ikke lang tid før den tyske okkupasjonsmakten opprettet Reichkommissariat i Norge. Ambisjonen var å styre landet gjennom et sterkt tysk sivilstyre i en overgangsfase, inntil man kunne få på plass et fungerende norsk kollaborasjonsstyre. 21. april 1940 ankom Josef Terboven Norge for å lede Reichkommissariat, og med seg hadde han Wilhelm Müller-Scheld som skulle lede kulturavdelingen under tittelen Film- und Theaterkommissar, og dermed ta seg av alle spørsmål knyttet til filmpolitikken.¹³¹ Ambisjonen var forvaltning, men i starten var styre nødvendig. Terboven styrte landet gjennom Administrasjonsrådet fram til han oppløste dette 25. september 1940, da man i stedet fikk det kommissariske styret etter at Riksrådsforhandlingene brøt sammen.¹³² Det kommissariske styret erstattet Administrasjonsrådet med 13 kommissariske statsråder, der Gulbrand Lunde ble minister for det nyopprettede Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Inntil denne

¹²⁸ Diesen, *Den store illusjonen*, s. 124.

¹²⁹ Iversen, *Norsk filmhistorie*, ss. 107, 128-29 og 135.

¹³⁰ Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, s. 36.

¹³¹ Diesen, *Den store illusjonen*, ss. 126-27.

¹³² Se, Nina Drolsum Kroglund, *Hitlers norske hjelpere, Nordmenns samarbeid med Tyskland 1940-1945* (Oslo: Forlaget Historie & Kultur, 2012), del I; Terje Emberland og Matthew Kott, *Himmlers Norge, Nordmenn i det storgermanske prosjekt* (Oslo: Aschehoug & CO, 2012), ss. 116-19.

dagen var avsettelsen av Kristoffer Aamot den største filmpolitiske omveltningen som hadde kommet, men dette var bare begynnelsen.¹³³

Okkupasjonen var ikke bare militær, men også kulturell. Dermed gikk det ikke lang tid før kinoene ble påvirket til å ta i mot tyske filmer, selv om de ikke var særlig populært blant et norsk publikum, der amerikansk film veide tungt.¹³⁴ Men det var ikke bare publikum som reagerte på denne omveltningen. Det skulle bli enda mindre populært blant norske filmfolk, som tok kampen bak kulissene for å sikre den norske produksjonens overlevelse, der noen regissører og filmforkjempere skulle spille en større rolle enn andre, og her finner vi Leif Sinding.

3.2. Veien til Nasjonal Samling

Gjeldende litteratur i den første fasen av okkupasjonen er generelt vag når den forklarer hvordan Sinding kom til å få innflytelse i filmpolitikken, og de fleste har godtatt en slags felles konsensus om at han ble kontaktet, eller selv kontaktet Müller-Scheld for å komme til og få en posisjon. Derimot har ingen valgt å utdype hvordan dette skjedde.¹³⁵ En tysk filmmann, Schmidt, med vide fullmakter fra Berlin, var i august 1940 i Norge og holdt en konferanse der mange av landets filmfolk var samlet. Han uttrykte i klartekst at det var galskap at en liten nasjon som Norge på nær tre millioner innbyggere skulle ha en selvstendig filmindustri. Ut fra hva han fortalte var den tyske planen at dette skulle bli en overflødig industri, da Tyskland ville stille alle nødvendige filmer til rådighet for norske kinematografer. Dette skulle resultere i at alle norske filmutleieselskaper skulle nedlegges og erstattes av tre tyske selskaper. Dette var en ordning som allerede var gjennomført i Nederland.¹³⁶ For Leif Sinding, som alltid hadde vært en pådriver for norsk spillefilm, er det klart at dette var et sjokk, ettersom de tyske, imperialistiske filmplanene ville bety slutten for selvstendig filmvirksomhet i Norge.

Sinding var ikke den eneste i det norske filmmiljøet som lot seg sjokkere av Schmidts uttalelser, og sammen med andre regissører som Helge Lunde, Tancred Ibsen, Rasmus Breistein og Alfred Maurstad, oppsøkte de høsten 1940 Reichkommissariat for å forhandle.

¹³³ Diesen, *Den store illusjonen*, s. 128; Diesen, *Film som statlig folkeopplyser*, ss. 33-34.

¹³⁴ Hanche, "Okkupasjon og eskapisme", s. 36.

¹³⁵ Bjørn Sørensen, "Direktorat og direktiv; Kampen om den norske filmen i NS-administrasjonen", i Iversen (red.), *Krigsbilder*, s. 30; Øivind Hanche, "Krig i kulissene – Filmpolitikk i Norge under andre verdenskrig", s. 48; Evensmo, *Det store tivoli*, s. 228; Diesen, *Den store illusjonen*, ss. 126-7; Sørensen, "Unge viljer – norsk fascisme som den skulle være", s. 61.

¹³⁶ Riksarkivet: Landssviksak Oslo Politikammer dom 4387: Leif Sinding: Mappe 4: Avhør av Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 15. april 1946.

Skal man tro Sinding, var målet for forhandlingene å redde det som reddes kunne, men Müller-Scheld og Schmidt forholdt seg kjølig til hele forhandlingen, og regissørene så svart på hele saken.¹³⁷ Sinding uttalte at ”som film-mann før krigen forsøkte jeg å holde meg politisk nøytral, idet jeg fant det uforenelig som kunstner å stå bundet av noe politisk program”, men når forhandlingene med tyskerne ikke ledet noen vei, meldte han seg 23. august 1940 inn i Nasjonal Samling, med mål om å få en bedre plattform for å hevde norske filminteresser.¹³⁸

Sinding selv uttalte at det ikke var ment som et politisk skritt, men som noe han mente var riktig ut fra å sikre filmens nasjonale motiver, og kalte det hele en ”tvangssituasjon”.¹³⁹ På spørsmål fra kollegaer i Merkur-Film om hvorfor han hadde meldt seg inn, var svaret fra Sinding at han hadde gjort det for å redde norske filminteresser.¹⁴⁰ Mye kan tyde på at Sinding derfor meldte seg inn i NS for å styrke sin egen forhandlingsposisjon i kampen for å redde norsk filmindustri fra å bli tatt over av okkupasjonsmakten. Det den gjeldende litteraturen derfor ikke belyser, men burde belyst, er hvilke holdninger og overbevisninger Sinding hadde politisk før han meldte seg inn i NS.

3.3. Politiske standpunkter og sympatier

Sinding mente, som nevnt, at han ikke hadde tatt politiske standpunkter før krigen, ettersom filmen og kunsten var hans store lidenskaper. Han hevdet også at han ikke hadde politiske interesser, eller interesse av en politisk karriere. Det kommer likevel fram at Sinding hadde visse sympatier og interesser for nasjonalsosialismen allerede fra han kom i kontakt med ideologien under sine studieår i Tyskland på 1920-tallet.¹⁴¹ Han innrømmet også, på tross av påstander om ikke å ha politiske interesser, at han hadde tatt del i forberedende møter forut for dannelsen av NS, men at han ikke hadde blitt del av partiet ettersom de andre deltakerne ikke ville ta jødespørsmålet inn i partiprogrammet.¹⁴²

Dette var ikke bare noe Sinding innrømmet i avhør, men både hans involvering i forberedende møter og fascinasjon for nasjonalsosialismen kommer tydelig frem i

¹³⁷ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Avhør av Leif Sinding, Ilebu Fengsel 15. april 1946; Mappe 5: Vitneavhør av Helge Lunde 15. mai 1946.

¹³⁸ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 6: Utskrift av NS-kartoteket.

¹³⁹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Avhør av Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 15. april 1946.

¹⁴⁰ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 5: Avhør av Ernst Otter Anton Ottesen (Direktør/medeier, ansatt i Merkur-Film) 11. mai 1946.

¹⁴¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 23: Tiltaledokumenter mot Sinding, signert Erik Kaasbøll, 7. mai 1949.

¹⁴² Ibid.

dokumenter fra Statens Filmdirektorat, der han redegjør for sine politiske standpunkt. Sinding viser også her stolthet over at hans eneste sønn, Paal Sinding, var et ivrig NS-medlem, og over at hans sønn hadde fulgt ”Førerens appell” og blitt opptatt i SS Nordland.¹⁴³ Fra dokumenter fra okkupasjonens første år var det tydelig at Sinding hadde sympatier for NS og hadde hatt det allerede fra da han første gang møtte nasjonalsosialismen under sitt studieopphold i München i 1921, og som han selv uttalte: ”jeg har [...] vært sterkt innstillet for bevegelsen. Under opphold i Tyskland under årene 1922, 23, 24, 27, 28, 29, 30 og 31 blev jeg stadig sikrere i min sak”.¹⁴⁴

3.4. Jødespørsmålet

Ikke bare kommer det tydelig fram fra Sindings egne forklaringer og dokumenter fra Statens Filmdirektorat at han hadde antisemittiske holdninger, men man kan også se tydelige spor av denne holdningen også i boken *Norske røster, Inntrykk fra Tyskland*, utgitt i 1942. Her skriver Sinding om inntrykk han hadde fra sin reise til Berlin i 1941, et tidspunkt da det var ti år siden sist han hadde besøkt den tyske hovedstaden. Han skriver her om en by han anså som sitt andre hjem utenfor eget land, og han virket lei seg for at han ikke hadde fått besøkt byen på lang tid, men han hadde hatt viktigere affærer i Norge: filminnspilling.

Det er likevel i hans skildringer av Berlin på denne turen at man virkelig får fram hans tydelige antisemittiske holdninger:

Jeg hadde jo helt fra 1921 av med forferdelse konstatert jødernes stadig stigende makt og innflytelse, men i 1931 hadde deres frekthet nådd en ny høyde som virket likefram gruoppvekkende. Jødernes skitne fantasi og lidderlighet hadde formådd å sette sitt smussige stempel på Berlin. Det stod en gufs av pornografi og pervers erotikk fra gater og kafeer. [...] og jødene som bevisst søkte å styrte folket ut i fordervelsen, flirte åpenlyst.¹⁴⁵

Dette er uttalelser som viser en sterk antisemittisme, og Sinding skryter i sine skildringer videre om en rensset by, en germansk by, og hvor fantastisk han mente denne forandringen var for byen. Fra teksten kommer det tydelig frem at han frydet seg over at jødene og jødiske forretninger ikke lenger var å finne i Berlins bybilde.

¹⁴³ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 6: Dokument fra Statens Filmdirektorat, usignert, datert 18. januar 1941.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 6: Utskrift av boken *Norske Røster, Inntrykk fra Tyskland* (Oslo: Gunnar Stenersen's Forlag, 1942) ss. 98-99, Forfatter: Leif Sinding, direktør i Statens Filmdirektorat, Oslo.

Dette er ikke bare en tekst som viser Sindings antisemittiske holdninger, men også en beundring av Berlins innbyggere. Over hvor mange han møter i gatene, hvor yrende folkelivet var og den sikre og glade tillit innbyggerne hadde til Hitler og krigen. Det overrasket ham fordi han trodde folk ville knuges ned av tanken på at de kanskje hadde barn som kjempet på fronten mot Sovjet, eller ”Albinons pirater”, og denne ”verdigheten” han så i det tyske folk i Berlin gjorde dypt inntrykk på ham.¹⁴⁶ Det kan derfor tenkes at Sinding selv hentet inspirasjon og styrke fra folket i Berlin, ettersom hans sønn på dette tidspunktet også kjempet på Øst-fronten, og Sinding var tydelig stolt over deres innstilling til situasjonen. Han skriver selv at han, og folk i Berlin, ”følte seg stolt over at en tilhørte det samme blod, den samme rase, og at en også var germaner i denne folkenes store skjebnetime”.¹⁴⁷ Teksten viser ikke bare til sterke antisemittiske holdninger, men også til sterke antimarxistiske og antikommunistiske tanker. Han viet derimot Berlins filmproduksjon liten plass i sine skildringer, og mye kan tyde på at filmlidenskapen nå var overkjørt av politiske tanker.

3.5. Forståelse for nasjonalsosialisme og antisemittisme

Man kan ut fra denne teksten se at Sinding var påvirket av tydelige antisemittiske og antikommunistiske strømninger i sin tankegang og derfor var han lettere for okkupasjonsmakten å spille på lag med enn andre regissører i etableringsfasen. Likevel kan man stille spørsmål ved Sindings forståelse av ideologien. Antisemittisme, som ideologi i Norge, hadde fram til krigen bare vært et marginalt fenomen og var på mange vis et skriftlig fenomen. Antisemittismen i Norge var tilstede, men skjult, og mer situasjonsbestemt enn ellers i Europa. Siden de fleste knapt visste hva en jøde var, eller hadde møtt en – i Norge, et land nesten uten jødisk befolkning – var den norske antisemittismen mer en fremmedfrykt for det en ytre fare som kunne forstyrre den nasjonale, norske identiteten. Den norske antisemittismen kunne ikke sammenlignes med den europeiske, fordi den i Norge var en fremmedfrykt konstruert av majoritetssamfunnet. I første rekke var dette basert på ”jøden” som trussel utenfra, enten i form av innvandring eller kulturpåvirkning, der man oppfattet det jødiske som bolsjevistisk.¹⁴⁸ Norsk antisemittisme var derfor et resultat av blandingen frykt for kommunismen og frykt for kulturpåvirkning som kunne skade den norske identiteten.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Trond Berg Eriksen, Håkon Harket, Einhart Lorenz, *Judehates svarta bok – antisemittismens historia från antiken till i dag* (Falun: Albert Bonniers Förlag, 2008), ss. 389-90; Einhart Lorenz ”Vi har ikke invitert jødene hit til landet”, i Vibeke Moe og Øivind Kopperud (red.), *Forestillinger om jøder – aspekter ved konstruksjonen av en minoritet 1814-1940* (Oslo: Unipub, 2011), ss. 35 og 50.

Mens nordmenn flest hadde lite kjennskap til nasjonalsosialisme som ideologi, kan det tenkes at Sinding hadde en dypere forståelse av nasjonalsosialisme og antisemittisme i sitt møte med ideologiene i Tyskland. På grunnlag av Sindings mange opphold i Tyskland hadde han både sett jøder og samtidig blitt utsatt for den antisemittiske tyske propagandaen. Basert på fremmedfrykten den norske antisemittismen representerte og den mye sterkere tyske antisemittismen han møtte under sine opphold, kombinert med fascinasjon for nasjonalsosialisme og at han hadde en sønn som kjempet på Østfronten, kan man derfor tenke seg at Sindings fascistiske holdninger var mer tyskpregede og antisemittiske enn de andre ideologisk bevisste NS-medlemmene.

Man kan derfor se at det ikke bare var Sindings kunnskaper om film – som veteran i den norske industrien – men også ideologisk forståelse og sympati for nasjonalsosialismen som kunne appellere til okkupasjonsmakten. Ikke bare appellerte han til okkupasjonsmakten, men som Gustav Berg-Jæger hevdet:

Hans flammende begeistring for de nasjonalsosialistiske ideer paret med et vidtskuende klarsyn med hensyn til den framtidige utvikling sikrer ham en høyt ansett posisjon i den norske filmverden, og da Statens Filmdirektorat ble opprettet i 1941 var han i virkeligheten selvskreven til stillingen som dettes direktør.¹⁴⁹

Hans egenskaper som filmmann og politiske overbevisninger gjorde ham derfor til okkupasjonsmaktens beste kandidat for et mulig samarbeid for å organisere norsk film inn i nyordningen.

3.6. Forkjemper for den private filmindustri

Leif Sinding jobbet innen film fra 1924, og var gjennom hele sin filmkarriere en bestemt motstander av kommunal kinodrift, fordi han mente at kommunal kinodrift ødela for norsk filmproduksjon. Han hadde i tiden før krigen bestemte meninger om hvordan filmindustrien burde drives økonomisk, og han var av den oppfatning at filmproduksjonen skulle drives som en privat virksomhet, men med tilskudd eller annen økonomisk basis. Han ønsket at disse tilskuddene, som i mange andre land, skulle komme fra filmutleiebyråene og kinodriften.

¹⁴⁹ Gustav Berg-Jæger, "Leif Sinding, 25 år i filmbransjen", *Norsk Kinoblad*, nr. 2, 1942.

Dette betydde at han ønsket en produksjon der produksjonsselskapene også fikk stå for utleie og kinodrift for å skaffe disse tilskuddene.¹⁵⁰ Grunnlaget for dette synet var at Sinding mente at et kommunalt monopol innen kinodrift ville ha ødeleggende virkninger for nasjonal filmproduksjon. Særlig i et lite land der det var dyrere å produsere spillefilm enn i større nasjoner, og han viser ofte til Sverige, der filmproduksjonen gikk godt og hadde en sterk posisjon, takket være sin basis i kinonæringen.¹⁵¹ Sinding var derfor en sterk forkjemper for privatisering av all kommunal virksomhet innenfor filmindustrien, og han mente at det eneste myndighetene skulle bidra med til næringen var støtte.

Det var ikke bare økonomiske forhold som lå til grunn for synet på privatisering. Sinding hadde også sett en lei tendens til at det fra kommunalt hold hovedsakelig ble gitt støtte til de mest vellykkede filmene, mens de stilte seg mer vrang overfor de mindre populære filmene. Dette resulterte ikke i det filmmangfold Sinding ønsket seg, og gjorde det vanskelig å produsere kunstfilmer, ettersom de mest vellykkede ofte var nettopp det på grunn av sin publikumsappell som ofte stammet fra den amerikaniserte filmen. Nasjonale, norske filmer var derfor vanskelig å produsere og få støtte til, og som Sinding selv hevdet: ”Dette er fra produksjonssystemet fullstendig uholdbart”. Han gikk derfor hardt ut mot det kommunale, som en marxistisk og bolsjevikisk oppfinnelse, som Norge hadde godt av å bli kvitt.¹⁵² Filmverdenen behøvde kontinuitet, og for å oppnå dette var det viktig at man hadde daler mellom toppene; med støtte til bare toppene, lot dette seg ikke gjøre.

3.7. Støtte i NS' partiprogram

Basert på Sindings synspunkter om privatisering, der både Høyre og Arbeiderpartiet hadde støttet en kommunalisering, er det klart at NS sitt partiprogram på dette området må ha appellert til ham. I punkt 9 i programmet for partiet stod det at:

Den enkeltes tiltak og eiendomsrett trygges innenfor rammen av en planøkonomisk ordning av produksjon og omsetning med full utnyttelse av landets muligheter. Stat og kommuner skal ikke drive næringsvirksomhet, hvor ikke sterke og samfunnsmessige hensyn krever det. Kooperasjonen skal være upolitisk.

¹⁵⁰ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 23: Tiltaledokumenter mot Sinding, signert Erik Kaasbøll, 7. mai 1949.

¹⁵¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 10: ”Redegjørelse for syn på kommunal- og privat kinodrift”, Leif Sinding til minister Rolf J. Fuglesang, 17. desember 1942.

¹⁵² Ibid.

Det kommer også klart fram i programmet at det var det private initiativ som skulle være bærende for folks liv og vekst og den enkeltes tiltak skulle beskyttes. Der det private initiativ ikke maktet oppgaven, eller virksomheten krevde det, skulle det offentlige tre inn med støtte og reformer som tillot det private å virke for nasjonens beste.

Om man jamfører dette med punkt 25: ”Presse, teater, kringkasting, film og andre kulturformidlere skal fremme nasjonens interesser. Samfunnsfiendtlig propaganda og utbredelse av klassehat forbys”, så er det tydelig at Sinding her har funnet en politisk plattform der han kan finne støtte for sitt syn på hvordan den norske spillefilmnæringen burde organiseres.¹⁵³ Dette ettersom programmet, punkt 9 og punkt 25 i kombinasjon, krevde at kinematografene skulle virke etter sin hensikt. De hadde en kulturell og statsnyttig oppgave og det måtte derfor ikke være et spekulasjonsgrunnlag for økonomiske interesser. Programmet krevde derfor at staten skulle garantere for midler og støtte til produksjon som var innenfor disse kulturelle rammene: Nasjonal, norsk, bærende film.

3.8. Samtaler med minister Gulbrand Lunde og kommissær Wilhelm Müller-Scheld

Det er klart at Sinding tidlig fryktet planene til Schmidt, ettersom dette kunne bety slutten for norsk filmproduksjon. Samtidig måtte han nå forholde seg til kommissær Müller-Scheld som hadde til oppgave å overvåke prosessen med å få tysk kontroll over den norske filmnæringen. Det framstår likevel uklart om Müller-Scheld virkelig hadde en plan for den norske filmnæringen, og om han virkelig hadde tenkt at tysk film skulle gå inn og erstatte norsk produksjon. Det som er helt klart er at han var ute etter en nordmann med tyngde innen bransjen til å lede det hele. Sommeren 1940 tilbød han Tancred Ibsen stilling som filmdirektør, og også stilling som sjef for Nationalteatret, men Ibsen takket nei til begge stillinger grunnet hans politiske overbevisninger.¹⁵⁴ Dette må ha vært et stort nederlag for Müller-Scheld, ettersom det å få med Ibsen på laget ikke bare innbar å få en av Norges største filmregissører på laget, men også ville medført en fantastisk propagandaeffekt, siden Ibsen var barnebarn av Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson.¹⁵⁵

Ibsen ble derfor ikke en mann som kunne lede film-Norge inn i nyordningen, og Müller-Scheld fortsatte sitt søk. Etter hva Sinding erindrer, ble han i juli 1940 selv kontaktet

¹⁵³ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 10: Bilag til kort historikk om Kommunenes Filmcentral A/S på vegne av styret i Kommunenes Filmcentral, usignert, udatert.

¹⁵⁴ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 5: Avhør av Tancred Ibsen 21. mai 1946 (Ibsen sluttet å produsere film i 1941 og hadde ingen ting med Sinding å gjøre etter det); Ibsen, *Tro det eller ei*, s. 199; Hanche ”Krig i kulissene – Filmpolitikk i Norge under andre verdenskrig”, s. 47.

¹⁵⁵ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 91; Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, s. 36; Sørenssen, ”Fra vilje til virkelighet”, s. 30.

av Müller-Scheld som ville se *Eli Sjursdotter* og andre filmer av Sinding, da de potensielt var interessante for det tyske markedet. Müller-Scheld likte det han fikk se.¹⁵⁶ Sinding selv visste ikke helt hvorfor Müller-Scheld ville se disse filmene, og de ble heller aldri eksportert til Tyskland, men det kan tenkes at dette var et ledd i Müller-Schelds videre prosess med å finne en nordmann til å lede filmnæringen inn i nyordningen. Dette var derimot før Schmidt kom med sine uttalelser om nedleggelse av den norske filmindustrien, og det er derfor ikke rart at Sinding ikke skjønnte hvorfor Müller-Scheld hadde denne interessen.

Hvordan Sinding kom i kontakt med minister Gulbrand Lunde er mer uklart, men det kommer fram at de møttes i forbindelse med et møte mellom Lunde og norske filmfolk i november 1940. Lunde var selv oppmerksom på forholdene i filmnæringen, blant annet basert på Schmidts uttalelser, og var – i likhet med filmfolk – kritisk til at tysk film skulle erstatte den norske produksjonen. I forbindelse med disse konferansene hadde Lunde luftet tanker ovenfor Sinding om at han var interessert i å opprette et statlig filmdirektorat for å fremme de norske interessene. Ut fra forutsetningene i Schmidts uttalelser, var dette et utsagn Sinding støttet, og etter mange samtaler, både med Sinding og andre filmfolk, hadde Lunde kommet fram til at Sinding var den best egnede personen til å lede den eventuelle opprettelsen av et slikt direktorat.¹⁵⁷

Mye av dette kan ses i lys av Sindings støtte til nasjonalsosialismen, men også at både Sinding og Lunde var enige om at det kommunale kinomonopolet var den største trusselen mot norsk filmkunst, sammen med trusselen om tyske anneksonsplaner. Lunde hadde selv sett trusselen fra kommunalt kinomonopol fra hans til i Stavanger bystyre, da han visstnok også hadde sittet i byens kinostyre.¹⁵⁸ Derfor var det klart for Lunde, av mange grunner, at Sinding var rett mann da han bestemte seg for å opprette Statens Filmdirektorat mot slutten av 1940.

3.9. Kristoffer Aamot blir fjernet

Prosessen med å finne en nordmann til å lede film-Norge videre var ikke det eneste Müller-Scheld gjorde i okkupasjonens første måneder; han tok også et oppgjør med de allerede eksisterende forhold innenfor norsk film. Oslo var Norges kinohovedstad og her skulle man

¹⁵⁶ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Avgitt forklaring fra Sinding til kriminalkonstabel Clausen, 15. april 1946.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Dokument 9, ”Opprettelsen av Statens Filmdirektorat”, bilag nr. 1 til avgitt forklaring fra Sinding til kriminal konstabel Clausen, 15. april 1946.

tidlig merke endringer. Kristoffer Aamot var politisk en av de mektigste innen hovedstadens filmpolitikk, både som direktør for Oslo Kinematografer, formann i KKL og sitt lederverv i Norsk Film A/S. Aamot og Müller-Scheld kom skeivt ut fra starten av, og Aamot var aldri villig til å spille på lag med okkupasjonsmakten. Det ble derfor klart for Aamot i august 1940 at hans posisjon var truet, ettersom Müller-Scheld ble mer og mer truende og brutal i sine samtaler. Müller-Scheld skal i mange tilfeller ha sagt til Aamot at han hadde flere ”riktige” menn stående klare til å ta over stillingene til marxistiske, kommunale kinobestyrere som ikke ville drive kinoene i ”den rette ånd”, og på mange vis saboterte for nyordningen.¹⁵⁹ Det var tydelig at de to stod langt fra hverandre politisk, uten vilje til å inngå noe kompromiss.

Mange episoder, der Aamot hadde motarbeidet Müller-Scheld, resulterte i et klimaks da Müller-Scheld hadde hyllet Sindings filmer og Aamot forsøkte å protestere. Aamot fikk klar beskjed om at han ikke hadde det tredje riket i hjertet. Da Aamot svarte at han var nordmann og ikke tysker, rant begeret over for Müller-Scheld, og Aamot ble vist døren. Det gikk ikke mange dager før Aamot fikk merke konsekvensene av sine protester. De kommunale myndighetene fikk beskjed om at han skulle fjernes fra sin stilling som sjef for Oslo kommunale kinematografer.¹⁶⁰ Det var derfor klart at motsetningene mellom de to, og Aamots protester mot nyordning, gjorde at det ikke var rom for både Aamot og Müller-Scheld i nyordningen av norsk film.

Det oppstod derfor en ny konflikt. Aamot var ikke i tvil: Leif Sinding hadde arrangert det hele for å få ham avsatt, og han mente også at Sinding hadde brakt etterfølgeren, Gustav Berg-Jæger, inn som ny kinodirektør.¹⁶¹ Da landssviksavdelingen gjorde sin etterforskning etter krigen kunne de ikke konkludere med at dette hadde vært tilfellet.¹⁶² Sinding selv forklarer avsettelsen av Aamot med at Müller-Scheld – i en av deres mange samtaler – hadde sagt til ham at han kom til å avsette Aamot ettersom han oppfattet Aamot som alt for kommunistisk innstilt i forhold til okkupasjonsmaktens ønsker. Müller-Scheld hadde på dette tidspunktet spurt Sinding om å ta over, men Sinding var ikke interessert i dette fordi han anså Aamot som en arbeidskraft og dyktig administrator han hadde stor respekt for. Dette selv om de var grunnleggende uenige, siden de kommunale kinematografer aldri hadde tatt det

¹⁵⁹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 14: Forklaring til Politiets Landssvikavdeling, Signert Kristoffer Aamot, 12. juni 1946.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 23: Tiltaledokumenter mot Sinding, signert Erik Kaasbøll, 7. mai 1949.

ansvaret Sinding mente de burde.¹⁶³ Müller-Scheld skal etter dette ha opptrådt avvisende, og det skal ha vært lite kontakt mellom Sinding og Müller-Scheld etter dette møtet.¹⁶⁴

På mange vis framstår Müller-Scheld som en særdeles vanskelig mann å samarbeide med, og det kan tyde på at Sinding ikke hadde noe med Aamots avgang å gjøre. Selv om Aamot representerte det meste av det Sinding foraktet ved den norske filmnæringen, var Aamot også alt det den tyske okkupasjonsmakten ville kvitte seg med. Kombinert med dette, og dertil sterke uenigheter mellom Aamot og Müller-Scheld, er det trolig at Aamots avgang var et resultat av sterke uenigheter dem i mellom. Det hadde altså lite å gjøre med Sinding, men mer med at Müller-Scheld var så vanskelig som han var. Det er derfor heller ikke utenkelig at det dermed var Lunde som vant Sinding over til å bli direktør for Statens Filmdirektorat og ikke Müller-Scheld. Det kan også tenkes at Aamots avgang gjorde det lettere for Lunde å overtale Sinding til å ta jobben som direktør, siden den sterkeste motstanderen mot privatisering var fjernet.

3.10. Veien til et direktorat

Müller-Scheld var, som nevnt, på jakt etter medhjelpere til å kontrollere filmnæringen, uten at det skulle gå utover de tyske okkupantenes interesser. Likevel ble han av miljøet oppfattet som ”svært ubehjelpelig” i sin rolle, noe som kunne være til fordel for den norske filmnæringen.¹⁶⁵ At han ikke hadde egne konkrete planer for hvordan han skulle gå fram, åpnet derfor mulighetene for at miljøet selv kunne påvirke ham. Gustav W. Boo, disponent i Norsk Film A/S gav kort tid etter okkupasjonen denne beskrivelsen av Müller-Scheld:

Denne Müller-Scheld var det altså som skulle ’nyordne’ filmen i Norge. Han hadde ikke noe kjennskap til forholdene her og noen planer for ’nyordningen’ hadde han neppe. Han virket svært ubehjelpelig. Det er blitt sagt om Müller-Scheld at han ikke ante hva han skulle gjøre med filmen i Norge. Han hadde ingen idé, ingen plan. En dag satt der i Stortinget Leif Sinding med sine fullt ferdige planer som Müller-Scheld sikkert var takknemmelig for å få.¹⁶⁶

¹⁶³ Sinding, *En Filmsaga*, ss. 125-26; Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Dokument 9, ”Opprettelsen av Statens Filmdirektorat”, bilag nr. 1 til avgitt forklaring fra Sinding til kriminal konstabel Clausen, 15. april 1946.

¹⁶⁴ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Dokument 9, ”Opprettelsen av Statens Filmdirektorat”, bilag nr. 1 til avgitt forklaring fra Sinding til kriminal konstabel Clausen, 15. april 1946.

¹⁶⁵ Hanche, ”Krig i kulissene – Filmpolitikk i Norge under andre verdenskrig”, s. 47.

¹⁶⁶ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 14: Redegjørelse fra disponent Gustav W. Boo i Norsk Film A/S, datert 6. oktober 1945.

Denne beskrivelsen underbygger påstandene om at Müller-Scheld ikke hadde konkrete planer for hvordan han skulle få norske samarbeidspartnere med seg, noe som gjorde det enkelt for Lunde å få i gang et samarbeid med Sinding om å framskaffe en konkret plan for hvordan filmnæringen burde organiseres på norske premisser, innenfor okkupasjonens rammer.

Lunde var motstander av de tyske anneksonsplanene og mente samtidig at kommunal drift var ødeleggende for filmnæringen. Han delte derfor to viktige synspunkter med Sinding. Likevel var ikke Sinding en enkel person å overbevise. Han hevdet at han meldte seg inn i NS for å få en bedre forhandlingsplattform, og hadde nok ikke i de første månedene tatt høyde for at han selv skulle gå inn i politikken. Han hadde også uttrykt at han som filmkunstner var bedre rustet om han var politisk nøytral. I løpet av samtalene mellom Lunde og Sinding, ble det likevel klart for Lunde at Sinding var rett mann. Sinding fikk derfor tidlig tilbud fra Lunde om å bli direktør, noe han avsto. På tross av å være en forkjemper for endring, var Sinding selv ikke interessert i å bli en statsfunksjonær. Det er klart at dette var fordi Sinding ikke kunne tenkte seg å forlate sitt kunstneriske arbeide som filmregissør.¹⁶⁷ Ettersom det var filmen og kunsten Sinding betraktet som sin store lidenskap, er dette høyst forståelig.

Det skulle mer enn ett forsøk til fra Lundes side, og også flere avslag fra Sinding, før de ble enige om en ordning begge kunne akseptere. Sammen ble de enige om at Sinding skulle organisere Statens Filmdirektorat og lede direktoratet i startfasen – i første omgang halvannet år – for så å gå tilbake til sin virksomhet som filmregissør. Sinding hevder selv at han fremdeles hadde betenkeligheter med dette, men at han bestemte seg for å takke ja, da han så dette som den beste løsningen for norsk film i den rådende situasjon.¹⁶⁸ Den viktigste grunnen til at han takket ja var at dette gav ham mulighet til å skaffe norsk film en økonomisk grunnmur å bygge på, der han selv kunne lede norsk filmnæring nærmere den svenske modellen.¹⁶⁹ Der hadde det i alle år vært samarbeid mellom de ulike filminstitusjonene. Det gav også mulighet til å begynne arbeidet med å oppheve det kommunale kinomonopolet som del av denne prosessen. Det var derfor naturlig at Müller-Scheld – hvis han var så rådvill som kilder vil ha det til – var positivt innstilt da Sinding kunne presentere ham for en ferdig plan for hvordan filmnæringen i Norge skulle organiseres. Dette løste problemet for Müller-Scheld og arbeidet kunne starte.

¹⁶⁷ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Avgitt forklaring fra Sinding til kriminalkonstabel Clausen, 15. april 1946.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Dokument 9, ”Opprettelsen av Statens Filmdirektorat”, bilag nr. 1 til avgitt forklaring fra Sinding til kriminal konstabel Clausen, 15. april 1946.

3.11. Opprettelsen av Statens Filmdirektorat

Leif Sinding fikk 2. desember 1940 i oppdrag av minister Gulbrand Lunde og Kultur- og folkeopplysningsdepartementet å organisere Statens Filmdirektorat så fort som mulig. Selv ble han oppnevnt som sjef for direktoratet inntil 30. juni 1942.¹⁷⁰ Retningslinjene han hadde fått av Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet var å holde igjen for en tysk overtakelse av filmnæringen, samt å fremme den norske filmproduksjonen.¹⁷¹ Han hadde ikke helt frie tøyler, da alle endringer i ansettelsesforhold og endelige forslag mot en nyordning skulle godkjennes av Kultur- og folkeopplysningsdepartementet før det kunne iverksettes.¹⁷² Det er likevel grunn til å anta at det i praksis ikke var mye som hindret ham, ettersom han og Lunde delte mange av ideene for hvordan nyordningen skulle gjennomføres.

Derfor tror Sinding også selv at dette var grunnlaget for at Lunde nettopp hadde valgt ham til jobben. Fordi han i hele sitt virke fram til krigen hadde vært en forkjemper for en sterk, nasjonal filmproduksjon, og sterk motstander av det han betraktet som en marxistisk, kommunal film- og kinonæring.¹⁷³ Kontrakten mellom Sinding og Kultur- og folkeopplysningsdepartementet var nå signert og prosessen var igangsatt. Dette var ikke en treg prosess, for Sinding så opprettelsen av direktoratet som redningen for norsk film, et selvforsvar mot en eventuell tysk anneksjon av næringen. Det nye direktoratet var på plass fra 1. januar 1941 og kunne nå starte sitt arbeid med å endre retningen for film-Norge inn i en sterk, nasjonal filmindustri; eller føre filmnæringen rett inn i den tyske okkupasjonsmaktens nyordning.¹⁷⁴

3.12. Oppsummering

Okkupasjonen av Norge medførte samfunnsendringer på alle nivå, også innen filmnæringen, da tyskerne raskt begynte å innføre sin nyordning i det norske samfunn. Fra starten av var det ikke klart hva denne nyordningen medførte, og det var heller ikke tydelig hvorvidt Müller-Scheld faktisk hadde en plan om hvordan han hadde tenkt å gjennomføre den for

¹⁷⁰ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 13: Kultur- og folkeopplysningsdepartementets kontrakt med Leif Sinding om direktørstilling i Statens Filmdirektorat, signert Gulbrand Lunde Rolf J. Fuglesang og Sigvard Heggstad, 2. desember 1940.

¹⁷¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Brev til riskadvokat Sven Arntzen fra Leif Sinding, Ilebu Fengsel 11. mai 1945.

¹⁷² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 13: Kultur- og folkeopplysningsdepartementets kontrakt med Leif Sinding om direktørstilling i Statens Filmdirektorat, signert Gulbrand Lunde Rolf J. Fuglesang og Sigvard Heggstad, 2. desember 1940.

¹⁷³ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 10: Brev til Statens Filmdirektorat "Klaus Hansens bakvaskelser", signert Leif Sinding, 18. april 1943.

¹⁷⁴ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Brev til riskadvokat Sven Arntzen fra Leif Sinding, Ilebu Fengsel 11. mai 1945.

filmindustrien. Det eneste som var tydelig var at Müller-Scheld tidlig var ute etter å finne en norsk filmpersonlighet med tyngde innen fagfeltet til å hjelpe ham med å gjennomføre en organisering av industrien. Det må ha vært et stort nederlag for ham da Tancred Ibsen ikke ville hjelpe nyordningen.

Filmindustrien ser ut til å ha fortsatt i samme baner rett etter okkupasjonen, men det var uro blant filmfolkene da okkupasjonen skapte usikkerhet rundt de framtidige rammene for filmproduksjon i Norge. Schmidts uttalelser høsten 1940 bekreftet innen filmmiljøet denne usikkerheten, siden han hadde antydning at det kunne gå mot slutten for norsk filmproduksjon. Det kommer ikke helt tydelig fram om dette virkelig var den tyske planen for Norge, men okkupasjonsmakten hadde i det minste planer om å kvitte seg med uønsket amerikansk og britisk film, og det var tydelig at tysk import skulle sette sitt preg på kinorepertoaret. Stor misnøye fra Kristoffer Aamot, som var lite villig til å samarbeide, medførte dermed at han måtte gå, og med Aamots avgang startet prosessen med å få NS-folk inn i ledende stillinger; folk som var medgjørige og støttet okkupasjonsmakten.

Det var klart at dette rokket ved den norske filmindustrien, ettersom dette var direkte trusler mot all virksomheten. Sinding var derfor en av dem som reagerte kraftigs på disse uttalelsene – kanskje fordi han hadde en så sterk lidenskap til filmkunst – og han fryktet konsekvensene av okkupasjonen kunne resultere i en tysk anneksjon av hele industrien. Han fryktet den så mye at brøt med sitt standpunkt om å være upolitisk, og meldte seg inn i NS for å styrke sin posisjon i forhandlingene om nyordningen. Frykten for en slutt på norsk filmindustri gjorde derfor at han oppsøkte minister Gulbrand Lunde, som det viste seg også delte denne bekymringen, og de hadde mange samtaler om hva som burde gjøres. Lunde fikk støtte fra Sinding om at den beste løsningen for en fortsatt norsk spillefilmproduksjon ville være å opprette et statlig direktorat for å ta seg av film- og kinoforhold.

Sinding hadde fram til krigen aldri markert seg partipolitisk, men på bakgrunn av hans lidenskap for film, var det tydelig at det ikke hadde noen hensikt for ham å være det, da det generelt var enighet om at kommunal kinodrift var den beste løsningen. Dette var noe han var grunnleggende uenig i, og det politiske han hadde ytret før okkupasjonen var ytringene rettet mot den kommunale ordningen. Sinding, som hadde studert i Tyskland, hadde helt fra tidlig 1920-tall hatt en fascinasjon for nasjonalsosialismen og hadde blitt mer og mer overbevist om denne ideologiske plattformen. Ikke bare var han fascinert av nasjonalsosialismen, men han hadde også et sterkt antisemittisk syn.

Det skulle derfor ikke bli unaturlig for Sinding å melde seg inn i NS. Han støttet ideologien, og samtidig fant han støtte for sitt syn i NS' program, der han kunne finne støtte

både til en privatisering av landets kinematografer og også til statlig støtte for en nasjonal filmproduksjon i tråd med hvordan han lenge hadde ment at industrien burde være. Det skulle vise seg at Sinding og Lunde var enig om mye i denne prosessen, både i forhold til hvordan film skulle organiseres og hvilken rolle staten skulle ha i forhold til industrien. De var så enige at Lunde mente at Sinding ville være rett mann til å lede organiseringen av filmindustrien. Det skulle heller ikke være noe problem ovenfor okkupasjonsmakten, siden Sinding hadde meldt seg inn i partiet.

Selv om Lunde mente Sinding var best skikket, hadde ikke Sinding et ønske om å gjøre jobben. Lunde måtte derfor ta flere runder med Sinding for å få ham til å takke ja til stillingen. Sinding gikk etter hvert med på dette, siden Lunde gikk med på at han kunne gå av og gå tilbake til filmproduksjonen så snart Statens Filmdirektorat hadde kommet ordentlig i gang, og nyordningen var innført. Det skulle ikke være vanskelig for Sinding, ettersom den kontrollen nyordningen la opp til var den samme han selv hadde ønsket for norsk filmindustri. Man kan altså stille spørsmål ved om nyordningen stod i NS eller Sindings tjeneste. Den norske samarbeidspartneren Müller-Scheld hadde ønsket seg skulle på mange vis definere nyordningen. Selv om okkupasjonsmakten med dette fikk kontroll over næringen, ble Sinding og hans ideer i denne prosessen ikke et verktøy, men mer grunnmuren hele nyordningen skulle tuftes på og Sinding skulle for alvor få sette sitt merke på norsk filmpolitikk.

KAPITTEL 4

Statens Filmdirektorat:

Leif Sinding og nyordningen av norsk film

Ved okkupasjonen fikk Norge for første gang en gjennomført, nasjonal filmpolitikk. Likevel, med ett unntak, ble det først og fremst strategier fra filmproduksjonen i mellomkrigstiden som kom til å bli videreført. Okkupasjonstidens filmer var stort sett komedier og farser, og disse komediene kom til å trekke folk til kinoene. Folk behøvde virkelighetsflukt og søkte seg derfor til kinoene for å glemme krigens realiteter og hverdagsbekymringer.¹⁷⁵ Men hva skjedde bak kulissene? Hva var de politiske endringene? Hva gjorde Sinding? Dette kapittelet vil fokusere på organiseringen av norsk filmnæring fra opprettelsen av Statens Filmdirektorat til Sindings avgang i desember 1942, og undersøke de endringene som ble gjort politisk.

Kapittelet vil undersøke de politiske endringene ved å se på organiseringen av Statens Filmdirektorat, og hvordan direktoratet jobbet fra starten. Videre vil det undersøke hvordan *Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder* ble endret, og hvilke konsekvenser det hadde for filmnæringen. Kapittelet vil også drøfte hvorfor nyordningen av norsk film skulle lede til en konflikt mellom Innenriksdepartementet og Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Viktigst av alt: kapittelet vil belyse hvordan Sinding bidro til nyordningen av norsk film og hva denne nyordningen bestod i. Hvordan den skulle være, men også hvordan den ble og hvorfor.

4.1. Statens Filmdirektorat

Fram til okkupasjonen hadde Norge, basert på *Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder* (1913), hatt et kinomonopol der landets kinematografer hadde vært kommunale.¹⁷⁶ Hvor vidt det virkelig var et monopol kan diskuteres, ettersom både private og kommunale produsenter fikk sine filmer satt opp ved de kommunale kinematografer, så vel som de importerte filmene. Nøkkelen bak monopolet var at midlene filmene spilte inn gikk til kommunekassen og ikke tilbake til produksjonsselskapene.

Opprettelsen av Statens Filmdirektorat 1. januar 1941 representerte en endring i dette monopolet, og det er først fra dette tidspunkt at man virkelig kan definere det hele som et monopol, siden okkupasjonsmakten nå etterstrebet full statlig kontroll over hele film-

¹⁷⁵ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 130.

¹⁷⁶ Se vedlegg nr. 1.

næringen. Søren Birkvad har definert nazistisk filmpolitikk som et monopolistisk system, der man innfører maksimal organisering og statlig kontroll. Politikken skulle også bidra til å opprettholde gode inntekter for filmindustrien, samtidig som den skulle øke publikumstallet ved kinoene betydelig. Nazistisk filmpolitikk gikk også ut på å produsere filmer av teknisk høy kvalitet, men likevel bidra minst mulig til å utvikle filmen som kunst. ¹⁷⁷ Selv om norsk filmpolitikk under okkupasjonen var et resultat av Sinding og NS' politikk, skulle man likevel se at den i denne tiden skulle havne i de samme baner.

4.2. Organisering

Allerede før Statens Filmdirektorat ble opprettet kunne man merke okkupasjonen i norsk filmpolitikk. Aamot ble kastet ut av Oslo Kinematografer og Norsk Film A/S, all anti-tysk film, amerikansk først, ble forbudt oppsatt ved kinematografene og strengere sensur hadde ledet til at antallet premierer ved kinematografene hadde sunket med omlag 25 prosent i løpet av tiden fram til 1941. Britiske filmer ble i sin helhet forbudt i desember 1940, og forbudet ble presisert på nytt etter opprettelsen av direktoratet. ¹⁷⁸ Dermed var man allerede før opprettelsen av direktoratet godt i gang med å innføre en nyordning.

Statens Filmdirektorat ble opprettet 1. januar 1941 av minister Gulbrand Lunde, som en selvstendig avdeling under Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Samtidig ble Statens Filmkontroll og Statens Filmtekniske Nemnd underlagt det nye direktoratets myndighetsområde. ¹⁷⁹ Regissør Leif Sinding fikk oppdraget med å danne direktoratet allerede 2. desember 1940, og han måtte som del av dette, trolig under sterk motvilje, tre tilbake fra all virksomhet i Merkur-Film. Utenom alle påstartede filmer skulle han i perioden som direktør ifølge avtalen ikke delta i noen form for filminnspilling. ¹⁸⁰

Oppdraget Sinding mottok fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet gikk ikke bare ut på snarest mulig å organisere Statens Filmdirektorat, men definerte også det nye direktoratets hovedarbeidsoppgaver, og disse var delt inn i fire hovedpunkt: 1) Kinematografene: Alle kinobestyrere skulle organiseres inn under direktoratet, slik at man

¹⁷⁷ Søren Birkvad, "Nazismen og filmen", i Diesen og Moren (red.), *Fascisme – Film – Propaganda*, s. 53.

¹⁷⁸ Se *Norsk Kinoblade*, nr 1, 1941, s. 6; Hanche, "Krig i kulissene – Filmpolitikk i Norge under andre verdenskrig", ss. 51-2; Evensmo, *Det store tivoli*, ss. 224-26.

¹⁷⁹ Sørensen, "Direktorat og direktiv", s. 30; Birger Rygh-Hallan, "Statens Filmdirektorat og dets virke", i Leif Sinding (red.), *Film i Norge 1943* (Oslo 1943), s. 7.

¹⁸⁰ Riksarkivet: Landssviksak Oslo Politikammer dom 4387: Leif Sinding: Mappe 9: Oppdragsbrev fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet til Leif Sinding, signert Gulbrand Lunde, Oslo, 2. desember 1940.

kunne kvitte seg med mindre ønskelige bestyrere. Alle politiske kinostyrer skulle suspenderes og Kommunale Kinematografers Landsforbund oppløses. Man skulle også revidere billettpriser og programmenes sammensetninger og søke å innføre en ekstraskatt på billettinntekter til det beste for norsk film. 2) Statens Filmsensur skulle oppheves. Direktoratet skulle selv stå for sensur av filmer til det norske markedet. 3) Filmproduksjonen: Norsk Film A/S' atelieret på Jar skulle utbygges, og man skulle søke å opprette et moderne atelier på Røa. Det skulle etableres en egen avdeling for kultur- og propagandafilmer, og ”der opptas arbeide på bred basis til fremme av norsk film”. 4) Filmutleien. Utenlandsk film skulle kun importeres etter importlisens fra direktoratet for å begrense filmimport. Filmbyråene skulle innskrenkes og spesialiseres, og utleien av skandinavisk film i Norge skulle legges under produksjons-selskapene.¹⁸¹

Det var tydelig at filmpolitikk fra dette øyeblikk skulle dreie seg om mer enn bare sensur og innkreving av skatter. Den skulle danne grunnlaget for den første nasjonale filmpolitikken med klare retningslinjer for hele filmnæringen. Selv om retningslinjene for direktoratets arbeid nå ble definert, skulle det likevel ta tid utover 1941 før man fikk gjennomført denne nyordningen, men det ble jobbet effektivt for at den skulle få gjennomslag.

Sinding var ivrig i sitt arbeide med organiseringen, og sendte allerede i februar et brev til minister Lunde om hva han mente måtte gjøres for å sikre nyordningen. Hovedbudskapet var at man med nyordningen skulle øke produksjonen kvalitativt, men også kvantitativt til hele tolv spillefilmer i året. En kvantitativ forøkning skulle ikke bare være godt for spillefilmproduksjonen, men skulle være et godt økonomisk tiltak for statens økonomi da flere filmer ville generere større inntekter, der hele beløpet ble værende i landet. Dette fordi man da ikke måtte bruke midler til å kjøpe inn utenlandsk film. Sinding mente derfor at importen hadde vært for stor, og at filmimport var en rest av det kommunale systemet under Kristoffer Aamot som man nå måtte søke å bli kvitt.

Det ble samtidig foreslått at man under Statens Filmdirektorat opprettet en egen avdeling for kultur- og propagandafilmer, ettersom partiet manglet propagandafilmer. Sinding etterlyste på dette tidspunkt produksjon av norske kulturfilmer, fordi kulturfilmer også kunne benyttes i et propagandaøyemed og vises både på kinematografer og i skolen. Sinding krevde at denne avdelingen skulle ha egne midler, og man kan derfor se at han foreslo dette som en egen avdeling slik at det ikke skulle få økonomiske konsekvenser for spillefilmproduksjonen.

¹⁸¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: Oppdragsbrev fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet til Leif Sinding, signert Gulbrand Lunde, Oslo, 2. desember 1940.

I tillegg til å foreslå tekniske oppgraderinger av atelieret på Jar og bygging av et nytt atelier, anbefalte Sinding at: ”Ved at Norsk Film A/S overgår til Staten og at filmproduksjonsgruppene for framtiden arbeider hånd i hånd med Staten, d.v.s. partiet, har man også all garanti for at man får filmproduksjonen dit man ønsker – som en eksponent for partiets syn og meninger”.¹⁸² Denne foreslåtte annekasjonen av Norsk Film A/S skulle resultere i en stor indre strid om organiseringen av norsk filmindustri mellom Kultur- og folkeopplysningsdepartementet og Innenriksdepartementet.

4.3. Forordning om kinematografbilder 30. april 1941

Loven av 1913 ble vedtatt med den hensikt å gi myndighetene kontroll over offentlige forevisninger av film i Norge, men gav også kommunene mulighet til selv å bestemme over framvisningene i egen kommune og samtidig generere inntekter fra kinovirksomheten. Dette resulterte da i at private kinoeiere gradvis mistet sin autorisasjon og kommunene overtok de fleste steder der kinovirksomheten var lønnsom.¹⁸³ For å gi et bilde av hva dette medførte for produksjonen, må det nevnes av driftsoverskuddet fra Oslo Kinematografer på et år alene kunne finansiert ti norske spillefilmer, men disse midlene kom aldri tilbake til produksjonen.¹⁸⁴

Det ble derfor som en del av nyordningen behov for en ny lovgivning som gav staten mer kontroll utover skattlegging og sensur. Dette resulterte i *Forordning om kinematografbilder av 30. april 1941*,¹⁸⁵ som gav Kultur- og folkeopplysningsdepartementet avgjørende myndighet i en rekke saker innen filmpolitisk utvikling.¹⁸⁶ Forordningen av 1941 erstattet eller opphevet det meste av loven fra 1913, og innførte strengere statlig kontroll. Blant annet opphevet forordningen Statens Filmkontoll og overførte dermed all kontroll over sensur til Statens Filmdirektorat.¹⁸⁷ Det man likevel bør merke seg er at ledd 2, 3 og 4 i paragraf 2 ble stående, og dette kan ses i sammenheng med konflikten mellom Kultur- og folkeopplysningsdepartementet og Innenriksdepartementet da disse leddene var bestemmelser som fastsatte avgift til kommunene basert på bruttoinntektene fra forestillingene.¹⁸⁸

¹⁸² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 13: Brev til Kultur- og folkeopplysningsdepartementet ved Lunde, ”Forslag om en øket norsk filmproduksjon” fra Leif Sinding, 24. februar 1941; ”På nye veier”, i *Norsk Kinoblad*, nr. 1, 1941.

¹⁸³ Hanche, ”Krig i kulissene – Filmpolitikk i Norge under andre verdenskrig”, s. 60.

¹⁸⁴ Se artikkel i *Norsk Kinoblad*, nr. 3, 1941.

¹⁸⁵ *Forordning om kinematografbilder 30. april 1941*, se vedlegg nr. 2.

¹⁸⁶ Rygh-Hallan, ”Statens Filmdirektorat og dets virke”, s. 7.

¹⁸⁷ Sørenssen, ”Direktorat og Direktiv”, s. 31.

¹⁸⁸ Hanche, ”Krig i kulissene – Filmpolitikk i Norge under andre verdenskrig”, s. 59.

Om man skal påpeke et sentralt aspekt av den nye forordningen, så er stikkordet kontroll. Forordningen var tilpasset ”den nye tiden”, og i forhold til loven av 1913 var den sterkt forenklet, og inneholdt verken noe om retningslinjer for forbud eller godkjenning av filmer, eller noe om konsesjonsplikt. Essensen i forordningen er derfor basert på en enighet om at Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, gjennom Statens Filmdirektorat, fikk full myndighet over filmspørsmål.¹⁸⁹ Samtidig markerte forordningen også en styrking av Sinding sin posisjon. Siden Lunde og Sinding med forordningen signaliserte at de var samstemte i sitt syn på nyordningen, representerte forordningen også en formell overdragelse av ansvaret for å ivareta forordningen fra Lunde og Kultur- og folkeopplysningsdepartementet til Sinding og Filmdirektoratet.¹⁹⁰

4.4. Konflikt med Innenriksdepartementet

Sinding og Lunde skulle komme til å møte sterk motstand mot sine planer for nyordningen av norsk filmnæring. I motsetning til andre samfunnssektorer kom ikke denne motstanden fra næringen selv, men som politisk motstand innad i partiet, og da spesielt fra Innenriksdepartementet. Årsaken til at motstanden kom fra Innenriksdepartementet var at alle norske kinematografer hadde sortert under dette departementet.¹⁹¹ Norsk Film A/S var eid av kommunene og sorterte derfor også under Innenriksdepartementet. Departementet hadde oppnevnt professor Klaus Hansen til formann og George Willoughby og Leif Sinding til styremedlemmer.¹⁹²

Innenriksdepartementet gjorde det tidlig klart at det ikke hadde til hensikt å overgi makt over Norsk Film A/S, KF eller de kommunale kinematografer til Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Dette gav de tydelig uttrykk for i et brev til alle institusjonene allerede i slutten av januar 1941. Departementet påpekte at selv om Sinding var direktør for Statens Filmdirektorat, var de kommunale institusjoner. Og om det var tvil: Norsk Film A/S, KF og kinematografene med tilhørende styrer sorterte under Innenriksdepartementet og behøvde derfor ikke svare ovenfor Sinding.¹⁹³

¹⁸⁹ Ibid., s. 60.

¹⁹⁰ Bestemmelse signert Gulbrand Lunde 30. april 1941 – vedlegg til *Forordning om kinematografbilder 30. april 1941* (se vedlegg nr. 2), gjengitt i *Norsk Kinoblad*, nr. 2, 1941.

¹⁹¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 2: Oversiktsrapport til Oslo Politikammer, Landssviksavdelingen, fra krim.ass. Kåre Viseth, 15. mai 1948.

¹⁹² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Avhør av Leif Sinding, Ilevu Fengsel, 15. april 1946.

¹⁹³ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 14: Brev til Norsk Film A/S, Kommunenes Filmcentral og alle kommunale kinematografer fra Innenriksdepartementet, 21. januar 1941.

Sinding selv viste stor mistillit til Hansen som formann i Norsk Film A/S. Selv om han hadde betraktet seg selv som en venn av Hansen, ble det fort uoverensstemmelser mellom de to. Dette mye fordi Hansen mente at Sinding med sin posisjon som filmprodusent var inhabil i stillingen. Hansen baserte dette på at Sinding hadde økonomiske interesser gjennom Merkur-Film, og ville profittere på denne stillingen. Dette er det ikke belegg for, ettersom Sinding hadde solgt seg helt ut av Merkur-Film da han tok på seg rollen som filmdirektør. Det er likevel høyst sannsynlig at Sinding på sikt ville tjene på sin posisjon som direktør. Müller-Scheld ble etter hvert involvert i striden mellom de to, og det hele endte med at Müller-Scheld forbød Hansen å sette sine bein i Norsk Film A/S.¹⁹⁴

4.5. Overdragelse av Norsk Film A/S

Det var mellom minister Albert Hagelin i Innenriksdepartementet og Lunde at feiden for alvor skulle stå. Lunde tålte ikke tanken på at en så viktig del av filmproduksjonen skulle overlates til Hagelin, da de to hadde et personlig dårlig forhold. Da Lunde virkelig gikk inn for å få Norsk Film A/S inn under Kultur- og folkeopplysningsdepartementet nådde motsetningene et klimaks. Partene henvendte seg til Reichkommissar Terboven for å finne en løsning.¹⁹⁵ Motsetningene var tydelig: Hagelin ville beholde Norsk Film A/S og kinematografene under Innenriksdepartementet for å sikre inntekten til kommunene, mens Lunde ville ha kontroll over hele filmnæringen under sitt departement. Utfallet ble at Terboven bestemte at kommunene skulle overdra sine aksjer i Norsk Film A/S til staten under Kultur- og folkeopplysningsdepartementet uten godtgjørelse.

Mye av årsaken til dette utfallet ligger hos Hansen. Sinding møtte mye motstand fra Hansen og var overbevist om at denne var motstander av statlig styring. Hansen derimot hadde egentlig ikke noe i mot at Norsk Film A/S ble overdratt til staten, men han var sterkt motstander av at dette skulle gjøres vederlagsfritt og mente at staten måtte betale full pris, omtrent fem ganger aksjekapitalen. Hansen klarte i denne prosessen å provosere Sinding så sterkt, at Sinding med Lundes assistanse fikk gjennomslag hos okkupasjonsmakten for en overdragelse uten godtgjørelse. I følge Boo var dette like mye en reaksjon mot Hansen, som skulle straffes og settes på plass, og Boo var ikke i tvil om at dette var Sindings verk.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): : Mappe 5: Vitneavhør av Helge Lunde, 15. mai 1946 (Formann i Norsk Film frem til Hansen ble innsatt av Innenriksdepartementet); Mappe 5: Avhør av Klaus Gustav Hansen, 21. juni 1946.

¹⁹⁵ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Avhør av Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 15. april 1946.

¹⁹⁶ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 14: Redegjørelse fra disponent Gustav W. Boo i Norsk Film A/S, datert 6. oktober 1945.

Overdragelsen medførte at Statens Filmdirektorat overtok kontrollen over Norsk Film A/S, og dermed kontrollen over mye produksjonsutstyr og ikke minst atelieret på Jar. Norsk Film A/S fikk etter overdragelsen ikke produsere flere filmer, da Sinding ikke godtok at Norsk Film A/S skulle bidra med konkurranse mot de private produsentene. Likevel oppnådde direktoratet dermed stor kontroll. De fikk nå all makt til å bestemme over hvem som skulle leie atelieret på Jar og dermed også kontroll over hva som skulle produseres ved atelieret.¹⁹⁷ Produksjonen ble derfor med dette grepet underlagt direktoratets politiske kontroll, noe Sinding var meget fornøyd med. I ettertid uttalte han at: ”man nu har all garanti for at man får filmproduksjonen dit man ønsker – som en eksponent for partiets syn og meninger”.¹⁹⁸

Etter konflikten med Hagelin, og spesielt Hansen, var det nok med stor tilfredshet at Sinding 2. oktober 1941 kunne meddele Kultur- og folkeopplysningsdepartementet at aksjene for Norsk Film A/S var overført og be om adgang til å trekke Norsk Film A/S inn under direktoratet for å forenkle administrasjonen. Det som frydet ham mest denne dagen var nok likevel at han kunne be departementet om å ”entledige” Hansen og Willoughby fra sine stillinger i Norsk Film A/S’ styre ”idet disse stillinger ved den nye ordning blir helt overflødige”.¹⁹⁹

4.6. Bremsen i nyordningen

Selv om Statens Filmdirektorat oppnådde mye på vei mot nyordningen med å overta kontrollen over Norsk Film A/S, klarte Sinding derimot ikke å skaffe seg makt over de kommunale kinematografene. Han ønsket, som ledd i nyordningen, makt til å suspendere ”politiske” kinostyrer og makt til å bytte ut de kinobestyrere som ble ansett som ”mindre ønskelige”.²⁰⁰ Dette var ikke noe han oppnådde i konflikten med Innenriksdepartementet, selv om han gjennom sin tid som direktør oppnådde å få byttet ut noen av dem. Han oppnådde aldri dette, ettersom det ble inngått et kompromiss mellom de to departementene hos Reichkommissar. De to departementene måtte leve med nyordningen og den nye forordningen stod som den var. Sinding og Kultur- og folkeopplysningsdepartementet fikk ikke blande seg i kommunale affærer, der kinematografene fortsatt sorterte under

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 23: Siktelse Signert Erik Kaasbøll, 7. mai 1949.

¹⁹⁹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 28: ”Norsk Films overføring til Kulturdepartementet”, Leif Sinding til Gulbrand Lunde, Oslo, 2. oktober 1941.

²⁰⁰ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 2: Oversiktsrapport til Oslo Politikammer, Landssviksavdelingen, fra krim.ass. Kåre Viseth, 15. mai 1948.

Innenriksdepartementet.²⁰¹ Grunnet forordningen og dette kompromisset, skulle konflikten mellom de to departementene fortsette krigen ut.²⁰²

Sinding hadde siden Statens Filmdirektorat ble opprettet ønsket seg makt til å bestemme hvem som skulle sitte i norske kinostyrer og være kinobestyrere. Han hadde derfor reagert kraftig på Innenriksdepartementets brev til den kommunale kinonæringen som hadde undergravet hans posisjon. I sin reaksjon argumenterer han for at politiske styrer bare bidrar til forvirrende beslutninger i strid med nyordningen innen filmen, eller som han selv skrev: ”Det er således muligheter for at de politiske styrer på denne måten bare bidrar til å puste liv i de frimurerstreker hvormed man har søkt å bringe uro i den hjemlige filmverden”.²⁰³ Det var allerede her antydninger til at Sinding mente at ledende skikkelser innen filmnæringen burde ha tilknytting til partiet, men samtidig også være positivt innstilt til nyordningen for å minske den politiske motstanden mot den.

4.7. Forsøk på å få filmfolk inn i NS

Det var derimot ikke bare konflikten med Innenriksdepartementet som ledet til at Sinding ønsket at kinoledere skulle være medlemmer av NS. I februar 1941 ble han gjort oppmerksom på at det sirkulerte en anonym ”svarteliste” blant norske kinobestyrere, og denne inneholdt navn på sjefer i filmbyråer som tilhørte NS. I dette sirkulæret ble kinobestyrerne på det sterkeste advart mot å benytte seg av filmer fra disse byråene, og ble oppfordret til boikott av byråene som hadde NS-sjefer. Måten sirkulæret var formulert gjorde at Sinding antok at det stammet fra konkurrerende byråer som ville kvitte seg med konkurranse.

I det samme brevet til Lunde skrev Sinding at:

Så vel filmbyråene som kinoteatrene er institusjoner av en viss propagandamessig karakter, hvorfor det også vil være høyst rimelig om direktoratet etter den nye forordnings ikrafttreden også må kunne forlange at samtlige kinobestyrere som skal godkjennes av Departementet, må være medlem av Nasjonal Samling.²⁰⁴

Han forsvarte derfor et medlemskap i NS med at kinobestyrere skulle stå for viktig propaganda for partiet som del av sitt virke ved kinematografene, men det er tydelig at det

²⁰¹ Sørenssen, ”Direktorat og direktiv”, s. 33.

²⁰² Diesen, *Den store illusjonen*, s. 132.

²⁰³ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): : Mappe 28: Brev til minister Lunde fra direktør Sinding, 28. januar 1941.

²⁰⁴ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): : Mappe 18: ”Alle ledere av filmbyråer og kinoteatre inn i Nasjonal Samling”, Brev fra Leif Sinding til Gulbrand Lunde, 27. februar 1941.

hele handlet like mye om personlig kontroll. Sinding møtte lite støtte fra Lunde på akkurat dette punktet. Det kan tenkes at Lunde var kjølig til dette på grunn av konflikten med Innenriksdepartementet, der han måtte inngå et kompromiss for å få Norsk Film A/S. Sinding skulle likevel få skjerpet kontrollen over filmbyråene når disse skulle innordnes i nyordningen, og fikk da innskrenket utvalget kinobestyrerne kunne leie film fra.

Sinding aksepterte at han ikke skulle få gjennomslag for dette, men prøvde flere ganger å skjerpe kontrollen med ledende skikkelser i filmnæringen. Han prøvde også å kreve NS-medlemskap for filmprodusenter i Norge. Han tok for alvor tak i dette etter en konflikt med norske filmregissører i 1941. Norge hadde fått tilbud om å delta på en filmfestival i Venezia, men manglet gode filmer som kunne representere nasjonen. Sinding hadde bare sett seg ut filmer av Breistein og Ibsen som gode nok, men ingen av dem godtok å la sine filmer delta. Breistein ville omredigere filmen før den skulle ut på det internasjonale markedet, og et tydeligere nei kom fra Ibsen. Han ville ikke sende noen film til italienerne, som han anså som fiender på lik linje med tyskerne, og tyskerne ville han ikke ha noe med å gjøre. Sinding skrev derfor til Lunde at ”de nevnte to avslag tilspisser etter min mening situasjonen igjen, og det er et spørsmål om vi ikke for alvor må diskutere at samtlige filmprodusenter i Norge må ha plikt til å være tilsluttet Nasjonal Samling”.²⁰⁵ Lunde var ikke positivt innstilt til dette forslaget.

4.8. Filmbyråer

En av de store ulempene med den gamle filmpolitikken, i følge Sinding, var at veksten av filmimportører og filmbyråer i Norge var ute av kontroll. Det var ”et blankt vanvidd”, der det på et enkelt tidspunkt var så mange som 28 filmbyråer i Norge. Han mente dette var usunt for næringen og det kunne ikke fortsette på denne måten.²⁰⁶ Antallet skulle nå kraftig reduseres, ikke bare som et ledd i å skaffe direktoratet skarpere kontroll over næringen, men som Boo observerte: de byråene som nå skulle få autorisasjon var også produsenter, eller var tilknyttet norske filmprodusenter. De skulle nå få mulighet til å skaffe seg inntekt gjennom filmutleie til støtte for egen produksjon.²⁰⁷

Forordning om kinematografbilder av 30. april 1941 bestemte at filmutleie fra nå bare skulle skje med tillatelse fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, noe som medførte at kun filmbyråer med statens autorisasjon hadde rett til å drive filmutleieforretninger. Byråene,

²⁰⁵ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 18: ”Norsk films representasjon ved Bienalen i Venedig august-september d.å.”, Brev fra Sinding til Lunde, 12. juni 1942.

²⁰⁶ ”Den nye tid”, *Norsk Kinoblad*, nr. 3, 1941.

²⁰⁷ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 14: Redegjørelse fra disponent Gustav W. Boo i Norsk Film A/S, datert 6. oktober 1945.

som det før okkupasjonen hadde vært mange av, ble nå innskrenket grunnet den sterkt innskrenkede filmimporten, og det ble proklamert at sju byråer hadde fått autorisasjon til å drive utleie ut 1942. Disse var: Alliance Film A/S, Europeisk Film Import A/S (Efi-Film), Erling Eriksens Filmbureau, Kommunenes Filmcentral A/S, A/S Merkur-Film, Norsk Film A/S og Triangel Film A/S. Det ble også gitt innskrenket lisens til Apollo Film A/S og Filmimport A/S.²⁰⁸ Dette var første steg på veien til å skaffe full statlig kontroll over utleien, ettersom det var enklere å holde kontroll med et lavere antall selskaper enn slik ordningen hadde vært før okkupasjonen.

Bestemmelsen trådte i kraft fra 1. oktober 1941, og fra denne dato måtte man ha statsautorisasjon for å drive filmutleie.²⁰⁹ Ytterligere begrensninger kom i desember 1941 i et rundskriv til samtlige filmbyråer. Her ble det, begrunnet i *Forordning om kinematografbilder*, skjerpert reglement for import av film. Fra nå av skulle all import av utenlandske filmer skje gjennom Statens Filmdirektorat. Derfor opphørte filmbyråenes rett til selv å importere filmer til utleie. Det eneste unntaket var tyske filmer, der de tyske selskapene selv skulle få stå for importen. Det nye reglementet trådte i kraft fra 1. januar 1942 og medførte at Statens Filmdirektorat hadde monopol på innkjøp av utenlandsk film, også skandinavisk film, og ville etter innkjøp fordele filmene mellom de autoriserte byråene.²¹⁰

Motivet som ble oppgitt til filmbyråene var at byråene nå ville bli fritatt for den økonomiske risikoen, men ha samme mulighet for inntekter. Mer av beløpet som tidligere hadde gått til utlandet kunne bli innenfor landets grenser og styrke den norske næringen. Dette kunne nok framstå som økonomisk flott for byråene, men det var i all hovedsak et tiltak for å få total kontroll over filmer satt opp på norske kinematografer. På mange vis var det et tiltak som utvidet sensuren av film: ved å stå for innkjøp av filmer, kunne direktoratet nå sensurere utvalget i stedet for selve filmene.

4.9. Norsk Kinoblad

Nyordningen av filmen skulle ikke bare påvirke produksjon, utleie og kinematografene, men også filmpressen. Statens Filmdirektorat ønsket også kontroll over hva som ble publisert om film. Det gikk derfor ut et rundskriv til filmbyråene i slutten av januar 1941, der Sinding reklamerte for et nyopprettet fagblad: *Norsk Kinoblad*. Han begrunnet dette med at:

²⁰⁸ ”De statsautoriserte filmbyråer”, i *Norsk Kinoblad*, nr. 5 1941.

²⁰⁹ ”Bestemmelse om utleie av film”, signert Leif Sinding 5. mai 1941, i *Norsk Kinoblad*, nr. 2, 1941.

²¹⁰ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: Rundskriv nr. 9/1941 til samtlige filmbyråer fra Statens Filmdirektorat, signert direktør Leif Sinding, Oslo, 23. desember 1941.

For dem som vil arbeide for vår bransje og vårt land i loyal forståelse av den nye tids idéer er det nødvendig å ha et talerør. Dette vil De finne i Norsk Kinoblad, et organ som redigeres og utgis av folk der er helt i samsvar med den nye tids idéer. [...] Vi oppfordrer alle filmfolk så vel i felles som i egen interesse å støtte Norsk Kinoblad på det beste.²¹¹

Disse folkene, som var ”i samsvar med den nye tids idéer”, var bladets redaktør Arne Jerdem, som hadde startet bladet på privat initiativ. Det skulle likevel vise seg at det ikke var stor interesse for et ”kampblad for en nasjonalsosialistisk filmbransje”, og manglende interesse gjorde at Statens Filmdirektorat fra og med femte utgave i 1941 – med Kultur- og folkeopplysningsdepartementets samtykke – måtte ta over utgivelsen av bladet. På dette tidspunkt ble det naturlig, selv om Jerdem var en ivrig NS-mann, at han ble byttet ut med Leif Berger som allerede var ansatt i Filmdirektoratet.²¹²

Ved opprettelsen av *Norsk Kinoblad* var det i Norge to fagblad for filmnæringen, ettersom bladet *Norsk Filmblad* allerede eksisterte. *Norsk Filmblad* ble utgitt av KKL og også her oppstod det en interessekonflikt mellom Innenriksdepartementet og Kultur- og folkeopplysningsdepartementet.²¹³ Birger Rygh-Hallan i Filmdirektoratet forklarte forskjellen med at ”*Norsk Kinoblad* er et nasjonalsosialistisk kampblad for filmbransjen mens *Norsk Filmblad* helt til sine siste numre har representert den gamle tid og forsvart dens menn med utvetydige, nesten marxistiske tendenser vist motvilje mot den nye tid”.²¹⁴ Sinding selv mente at i den nye tid, var det avgjørende at man hadde et fagblad redigert ut fra partiets synspunkter.²¹⁵ Det var derfor klart hvilket blad Statens Filmdirektorat og Sinding mente skulle være det levedyktige av de to.

I denne saken kan man likevel se en diplomatisk side ved Sinding. Allerede i slutten av januar 1941 sendte han et brev til rektor Stensaker i Bergen, som var ansvarlig utgiver av *Norsk Filmblad*, hvor han påpeker at han om mulig søkte å gjennomføre nyordningen så smertefritt og diskret som mulig. Grunnet bladets marxistiske tendenser og dårlige filmfaglige kunnskaper rettet Sinding en inntrengende henstilling til Stensaker om øyeblikkelig å stanse utgivelsen av bladet og slutte seg til det nye *Norsk Kinoblad* og ”den nye tid”. KKL skulle

²¹¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): , Mappe 9: Rundskriv nr. 2/1941 til filmbyråene fra Statens Filmdirektorat, signert direktør Leif Sinding, Oslo, 31. januar 1941.

²¹² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Avhør av Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 15. april 1946.

²¹³ Sørensen, ”Direktorat og direktiv”, s. 32.

²¹⁴ Riksarkivet: Landssviksak Oslo Politikammer dom 3989: Birger Rygh-Hallan: Brev til Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, signert kontorsjef B. Rygh-Hallan, 16. april 1941.

²¹⁵ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 16: Brev fra Sinding til Lunde, 4. februar 1941.

selvfølgelig få ytre seg gjennom det nye bladet, da det var viktig for Sinding at alle filmfolk stod samlet om nyordningen.²¹⁶

Stensaker besvarte aldri brevet, noe som gjorde Sinding utålmodig. Han ringte derfor til mannen, men svaret han fikk gjorde ham misfornøyd. Stensaker meddelte at dette ikke var noe han kunne ta stilling til, da det var en sak for Innenriksdepartementet. Sinding var ikke begeistret for dette svaret, og skrev til Lunde at det virket som det hadde ”gått sport” i å drive sabotasje mot nyordningen ved å lage et skisma mellom Innenriksdepartementet og Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Sinding advarte ministeren mot dette og oppmuntret til at det på sikt bare burde være ett fagblad for film, *Norsk Kinoblad*. *Norsk Filmblad* ble etter diskusjon derfor stanset.²¹⁷

Sinding har i ettertid reflektert over overtakelsen som et feilgrep, ettersom alle manuskripter til bladet nå måtte godkjennes av Kultur- og folkeopplysningsdepartementet før det kunne trykkes. Dette mente han resulterte i ”oversensur”, der gode artikler ble ødelagt, eller gikk tapt i prosessen, noe som gjorde at han til slutt trakk seg tilbake og ikke ønsket å bidra med artikler til bladet.²¹⁸ Det kan tenkes at det Sinding egentlig mente var at feilgrepet var at Kultur- og folkeopplysningsdepartementet krevde ettersyn av bladet og følgelig overprøvde Sindings autoritet. Dermed mistet han kontroll over hva som ble trykket om film. I tillegg var dette et tillitsbrudd mellom Sinding og departementet, siden et par artikler han hadde bidratt med hadde møtt kritikk fra andre NS-medlemmer.²¹⁹

4.10. Kulturfilm og ukerevy

Allerede før forordningen var på plass, hadde Sinding begynt å forberede landets kinematografer på nyordningen. I januar 1941 sendte han ut et brev til alle kinematografer. I brevet blir det understreket at hver enkelt kinematograf – etter hvert som de fikk tilsendt materiale fra NS – hadde plikt til å vise dette. Sinding la særlig vekt på at motstand mot dette ville straffes: ”Enhver form for aktiv eller passiv sabotasje blir betraktet som statsfiendtlig

²¹⁶ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): : Mappe 16: Brev til rektor Stensaker fra Leif Sinding, 31. januar 1941.

²¹⁷ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 16: Brev fra Sinding til Lunde, 4. februar 1941.

²¹⁸ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Avhør av Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 15. april 1946.

²¹⁹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 5: Vitneavhør av Leif Ottar Berger, 6. august 1946, kretsfengselet; Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 5: Vitneavhør av Birger Rygh-Hallan, 20. september 1946.

handling og vil bli møtt med strenge forholdsregler”.²²⁰ Det er derfor tydelig at kinobestyrerne måtte forberede seg på å ikke lengre være herre i eget hus.

Etter at Statens Filmdirektorat overtok Norsk Film A/S i 1941 bestemte Sinding at de ikke lengre skulle produsere spillefilm, for å minske konkurransen mot private aktører. Filmdirektoratet la derfor produksjonen av kulturfilmer og ukerevyer til Norsk Film A/S, og Sinding gikk så langt at han mente at propagandaavdelingen kunne ta over hele anlegget på Jar så snart det nye statsfilmatelieret stod ferdig.²²¹ Statens Filmdirektorat skulle stå som redaktør av ukerevyene, og hensikten var at de skulle fungere som nazistisk propaganda.²²² Disse kulturfilmene og ukerevyene, produsert fra 1941, sammen med importerte tyske revyer, ble etter kort tid pålagt vist ved landets kinematografer som forfilm til hovedfilmene.²²³ Ved å legge produksjon av norske ukerevyer til Norsk Film A/S fikk Sinding styrket denne delen av norsk filmproduksjon, og han hindret på mange vis at okkupasjonsmakten tok full kontroll over ukerevyene.²²⁴ Man fikk norske ukerevyer i tillegg til de tyske, og unngikk dermed en ren, tyskpropagandistisk ukerevy.

Dette skulle komme til å by på store protester og mye motstand både fra publikum og kinobestyrere. Kinogjengerne var ikke interessert i disse filmene, da de fleste betraktet dem som ren propaganda og dermed ventet i foajeene til hovedfilmen skulle begynne. Det kom derfor fort et påbud om at forfilmene skulle kjøres direkte før hovedfilmen.²²⁵ I ettertid er det tydelig at dette var mer en prinsipiell handling fra kinobesøkende, da man i ukerevyene ikke kan si at propaganda var et dominerende innslag. Innslag om NS er få, og det er heller ikke innslag fra krigshandlinger. Upolitiske innslag og dagliglivet er det som dominerer innslagene.²²⁶ Så hva gjorde at folk hadde denne holdningen til forfilmene?

Man kan anta at bevisstheten om hvem som hadde laget filmene var tilstrekkelig for publikum.²²⁷ Likevel kan man også gå ut fra at noe stammet fra den illegale pressen som oppfordret til boikott av kinoene. Men i motsetning til mange andre holdningskampanjer var

²²⁰ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 19: Rundskriv nr. 2 fra Statens Filmdirektorat til Norges Kinobestyrere, Signert Leif Sinding, Oslo, 17. januar 1941.

²²¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 13: Brev til Kultur- og folkeopplysningsdepartementet ved minister Lunde, ”Forslag om en øket norsk filmproduksjon”, fra Leif Sinding, 24. februar 1941.

²²² Riksarkivet, L-sak 3989 (Rygh-Hallan): Brev til Leif Bjerke, 15. april 1941.

²²³ Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, s. 39; Diesen, *Den store illusjonen*, s. 34.

²²⁴ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Brev til riskadvokat Sven Arntzen fra Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 1. oktober 1945.

²²⁵ Nistad, *Det magiske rommet*, s. 100

²²⁶ Jan Anders Diesen, ”Filmavis og propagandafilmer under krigen”, i Diesen og Moren (red.), *Fascisme – Film – Propaganda*, s. 41; Hanche, ”Krig i kulissene – Filmpolitikk i Norge under andre verdenskrig”, s. 63.

²²⁷ Diesen, ”Filmavis og propagandafilmer under krigen”, s. 42.

dette en fiasko, ettersom folk fremdeles strømmet til kinematografene.²²⁸ De norske spillefilmene var favoritter også under okkupasjonen, og propaganda hindret ikke folk fra å besøke kinematografene.²²⁹ Man hadde behov for å koble av fra krigens realiteter, og til dette var kinoen et ypperlig redskap.²³⁰

Sinding mottok stadig meldinger fra kinobestyrere om bråk under forfilmene, og også under tyske spillefilmer. Han utstedte derfor retningslinjer om hvordan kinobestyrerne skulle håndtere disse ”demonstrasjonene”, tilsvarende det som allerede hadde vært framgangsmåten ved kinematografene i Oslo:

Ved det minste tegn til uro som kan skyldes politiske årsaker blir filmen stanset og lyset slått på. Overkontrolløren gis så publikum beskjed om at ved den ringeste tendens til gjentakelser, vil forestillingen bli stanset og salen ryddet uten at selvsagt publikum får billettpengene tilbake.

Sinding fortsatte med å utdype at om disse protestene var av ondartet karakter:

[...] skulde det intet være i veien for at De tilkaller hirden og rydder salen ganske ettertrykkelig slik at det demonstrerende publikum forstår at det er alvor og vokter seg for gjentakelser. Når slike demonstrasjoner rettes mot våre landsmenn i legionen og Waffen SS, så er det en så alvorlig forbrytelse at man ikke bør ta på demonstrantene med silkehansker, men overlate dem til håndfaste hirdkarer.²³¹

Det var tydelig at Sinding ikke hadde mye til overs for slike demonstrasjoner, da slike ikke bare kunne regnes som en protest mot okkupasjonsmakten, men også som en trussel mot norsk film. Da demonstrasjoner ble rettet mot legionen og Waffen-SS kan det godt tenkes at Sinding tok dette personlig, ettersom hans sønn kjempet på Østfronten.

Selv om mange kinobestyrere var lovlidige i henhold til nyordningen, finner man også gode eksempler på det motsatte. Kinosjef A.S. Hansen i Tromsø var blant disse. Før hovedfilmen var det ofte reklameplakater med NS-reklame for verving til Waffen-SS og ulike NS-grener, og disse ble alltid avsluttet med et bilde av Quisling. Da Hansens kino skulle sette opp

²²⁸ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 129.

²²⁹ Nistad, *Det magiske rommet*, s. 106.

²³⁰ Guri Hjeltnes, *Hverdagsliv og krig – Norge 1940-45* (Oslo: Aschehoug, 1987), s. 220.

²³¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 19: Brev fra Sinding til Alf Jørgensen (telegrafbestyrer kongsberg), 5. august 1941; Brev fra Sinding til Kretsfører i NS krets 5 (nedre Romerike), 20. august 1941.

filmen *Forræderen* uten ukerevy, oppfordret han maskinbetjeningen om å holde bildet av Quisling helt til filmens tittel kom på lerretet. Dette ledet til jubel fra publikum, men fikk også konsekvenser. Nå ble det utstedt en ordre om at det i framtiden skulle være minst tre minutt opphold mellom bildet av Quisling og hovedfilmen. Grunnet denne handlingen og manglende samarbeidsvilje generelt ble Hansen fjernet fra stillingen i 1943.²³²

Sinding brukte likevel ikke mye energi på å reagere mot protester fra kinopublikumet. Men da han i 1942 oppdaget at det forelå et hemmelig sirkulær om boikott av norsk film, reagerte han imidlertid for alvor. Oppbyggingen av norsk filmindustri var hans oppgave, og han kunne nok ikke risikere at inntektene fra disse filmene minket på grunn av politisk boikott. Han fikk sirkulæret overlevert av direktør Ottersen i Merkur-Film, og opplyst at det skulle være spredt i adskillige eksemplarer. Sinding oppfattet dette som særdeles ondartet og skrev straks til statspolitiet for å få dem til å undersøke saken og finne de ansvarlige.²³³ Han var veldig oppsatt på at dette ikke måtte gjentas, til det beste for norsk film.

4.11. Kulturrådet og Kulturtinget

Åndsverkloven av 6. august 1930 – i sin paragraf 30 – forutsetter opprettelsen av et råd som skulle representere den øverste sakkyndighet i kunstneriske spørsmål. Et slik råd, Kunstnerrådet, var allerede før krigen i virksomhet.²³⁴ Lunde, som ikke var noen fagmann innen kunstfagene, så derfor behovet for et fagråd til støtte for Kultur- og folkeopplysningsdepartementet og meddelte Sinding i september 1941 at han hadde til hensikt å opprette et kulturråd til å videreføre Kunstnerrådets arbeid. Dette resulterte i et konsultativt råd og ble erstattet av Statens Kulturråd 26. september 1942, som ledd i opprettelsen av Statens Kulturting.²³⁵

Lunde var ute etter å skaffe seg en enda bredere kunstnerrepresentasjon i et nytt Kulturting. Etter NS' program fra 1933 skulle nasjonens kultur og næringsliv organiseres i legaliserte, selvstyrende yrkeslaug som skulle danne bindeleddet mellom den enkelte og Staten. Mange forslag til hvordan dette skulle gjøres ble vurdert både av partiet og Quisling, men det Kulturtinget Lunde opprettet i 1942 skulle likevel være helt forskjellig fra partiets opprinnelige tanker. Kulturtinget var ikke selvstendig, men underlagt statlig kontroll og måtte

²³² Nistad, *Det magiske rommet*, ss. 104-5

²³³ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 6: Personlig brev til politifullmektig Kranzt i Statspolitiet, signert Leif Sinding 25. mars 1942.

²³⁴ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 6: Kulturrådet og Kulturtinget, redegjørelse signert Adolf Hoel, Ilebu Fengsel, 1. desember 1945.

²³⁵ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: "Forhold til kulturrådet", i avhør av Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 15. april 1946.

fremme alle sine forslag for Kulturrådet.²³⁶ Det var omlag 45 medlemmer i Kulturtinget, menn og kvinner fra hele landet, som representerte forskjellige sider av kulturlivet. Kulturtinget representerte derfor en bredere og mer allsidig representasjon enn Kulturrådet, men samtidig oppnådde de ikke mer innflytelse enn å være et rådgivende organ for Kulturrådet.

Statens Kulturråd bestod av åtte medlemmer av fagfolk, der vitenskap, malerkunst, billedhuggerkunst, arkitektur, musikk, presse, litteratur, teater og film var representert.²³⁷ Rådet var oppnevnt av Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, der departementets sjef ledet rådets tre til fire årlige fellesmøter. Rådet hadde til oppgave å være konsulenter for departementet, men hadde ingen form for myndighet. Man kan derfor hevde at rådets virksomhet ikke var av særlig betydelig politisk art. Det kunne komme med forslag til hvordan man skulle forholde seg i kulturspørsmål, uten noen garanti for at departementet ville ta det i betraktning.²³⁸

Til Kulturrådet og Kulturtinget var Lunde tidlig ute med å meddele at han ville at Statens Filmdirektorat skulle være representert. Han ville ha Sinding til å representere direktoratet i Kulturrådet og byråsjef Rygh-Hallan til representant i Kulturtinget. Sinding var i utgangspunktet skeptisk til dette, siden han mente dette kunne gå utover hans arbeid i direktoratet. Han gikk likevel med på ordningen etter at Lunde hadde forsikret ham om at det bare var snakk om en konsulentstilling. Sinding stod som medlem av Kulturrådet fram til krigens slutt, men har også i ettertid blitt betraktet som medlem av Kulturtinget. Sinding har riktig nok vært på en del møter i Kulturtinget fra opprettelsen i september 1942, men han var aldri anmodet om å bli medlem.²³⁹

4.12. Direktørens avgang

Ved inngangen til 1942 var Sindings nyordning av norsk film stort sett gjennomført, og landet hadde for første gang derfor fått en nasjonal, offisiell filmpolitikk.²⁴⁰ I følge Gustav Bærg-Jeger hadde Sinding vist seg som en administrator av fremragende evner som ”med myndig

²³⁶ Gulbrand Lundes tale til opprettelsen av Kulturtinget 26. september 1942, gjengitt i Gulbrand Lunde, *Kampen for Norge, III* (Oslo: Centralforlaget, 1943), ss. 110-11.

²³⁷ Riksarkivet: Landssviksak Oslo Politikammer dom 4208: Adolf Hoel: Dokument 24, bilag 1a: Intruks for Kulturrådet.

²³⁸ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 6: Kulturrådet og Kulturtinget, redegjørelse signert Adolf Hoel, Ilebu Fengsel, 1. desember 1945.

²³⁹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 3: Rapport til Oslo politikammer av kriminalkonstabel Clausen 15. april 1946.

²⁴⁰ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 110; Sørensen ”Unge viljer – norsk fascisme slik den skulle være”, s. 62.

hånd tilrettela dette departementets virke og stakk ut linjene for filmbransjens utvikling etter nyordningen”. Han mente Sinding hadde gitt norsk filmproduksjon en sunn basis og vilkår for en lykkelig framtid.²⁴¹ Sindings kompetanse som filmmann kombinert med disse administrative evnene kan forklare hvorfor Lunde fant det vanskelig å overholde avtalen med Sinding om at han kunne gå tilbake til produksjonen og sitt virke som regissør så snart nyordningen var gjennomført.

Sinding skulle – i følge kontrakten med Kultur- og folkeopplysningsdepartementet – avslutte sitt arbeide i Statens Filmdirektorat 1. juli 1942, men Lunde ville, når datoen først var der, ikke høre tale om dette. Sinding følte på dette tidspunktet, slik den politiske utviklingen var blitt, at han ikke lengre kunne fortsette og at det var hans plikt å tre tilbake. Han forlangte flere ganger utover høsten å få slutte, men Lunde motsatte seg med nebb og klør hans mange henstillinger. Selv om Sinding hadde optrådt i henhold til NS’ politikk, hadde han vært mer nasjonalt innstilt enn tyskervennlig, og organisert filmpolitikken ut fra et nasjonalt perspektiv og motsatt seg tyske retningslinjer. Okkupantene hadde nå fattet mistanke til hans selvstendige virksomhet, noe som bidro til hans ønske om å trekke seg.²⁴²

Det var ikke før i midten av oktober Sinding nådde gjennom til Lunde og fikk tillatelse til å tre tilbake. Han møtte opp hos ministeren der han krevde å få gå av og samtidig få annullert sitt medlemskap i NS, da han fant dette uforenelig med sitt kunstneriske arbeide. Sinding skriver at: ”Lunde ble rasende, rev avskjedssøknaden i stykker og vilde ikke tillate noen uttreden av partiet. Derimot gikk han meget ergerlig med på at jeg skulle få slutte i Filmdirektoratet 15. november.” Sinding var nok meget tilfreds over å få tillatelse til å gå tilbake til produksjonen, men Lundes død bare noen dager senere gjorde at han måtte fortsette i sin stilling noen uker utover den fastsatte tiden til Lundes etterfølger ble utnevnt.²⁴³ Sinding holdt på sitt standpunkt til Rolf J. Fuglesang, Lundes etterfølger, og Fuglesang respekterte dette. Sinding ble løst fra sin stilling som direktør for Statens Filmdirektorat fra og med 21. desember 1942, med den betingelsen at direktoratet kunne benytte seg av Sinding som konsulent til Filmdirektoratet og andre eventuelle arbeidsoppgaver det kunne være behov for i departementet.²⁴⁴

²⁴¹ Gustav Berg-Jæger, ”Leif Sinding – En pionérskikkelse blant norske filminstruktører”, i Sinding (red.), *Film i Norge*, ss. 11-12.

²⁴² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Brev til riskadvokat Sven Arntzen fra Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 1. oktober 1945.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: Brev til Leif Sinding fra minister Rolf J. Fuglesang, Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, Oslo, 17. desember 1942.

4.13. Oppsummering

Sinding hadde allerede – som illustrert i kapittel 2 – sammen med Lunde en plan om hvordan filmnæringen i Norge burde organiseres, og dette kom tydelig fram i hans oppdragsbrev fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet da han fikk stillingen som direktør for Statens filmdirektorat 2. desember 1940. Sinding mente på det sterkeste at film- og kinopolitikk måtte gå fra å være kommunal til å bli en statlig politikk med oppheving av det kommunale kinomonopol. Dette kan man tydelig se i arbeidsoppgavene direktoratet hadde fra starten, der vektleggingen lå på å danne en statlig, nasjonal filmpolitikk under kontroll av Statens Filmdirektorat. Essensen av denne nyordningen av norsk filmpolitikk kom med *Forordning om kinematografbilder 30. april 1941*, der nøkkelordet var kontroll. Man skulle med nyordningen samle kontrollen av næringen under ett direktorat, og dermed oppnå et felles organ for hele næringen.

Dette skapte tidlig i prosessen stor indre splid mellom Kultur- og folkeopplysningsdepartementet og Innenriksdepartementet. Kultur- og folkeopplysningsdepartementet ville ha all kontroll av kinematografer, bestyrere og alt relatert til film inn under Statens Filmdirektorats kontroll. Innenriksdepartementet hadde store innvendinger mot dette, ettersom kinematografene og deres bestyrere hele tiden hadde vært sett på som kommunale. Med en slik endring risikerte Innenriksdepartementet å miste store inntektskilder, hvis de kommunale kinematografene skulle legges under private aktører eller føres inn under statlig kontroll. Da denne konflikten eskalerte mellom partene resulterte dette med at Reichkommissar Terboven måtte tre inn, og det ble inngått et kompromiss der Kultur- og folkeopplysningsdepartementet fikk overta Norsk Film A/S vederlagsfritt og forordningen fikk stå som den var, på den betingelse at departementet og Filmdirektoratet i framtiden ikke skulle blande seg i kommunale affærer.

Dette var et stort nederlag for Sinding, som gikk inn for opphevelse av det kommunale monopol. Likevel fikk han mange gjennomslag for nyordningen. Overtagelsen av Norsk Film A/S medførte at Filmdirektoratet fikk kontroll over mye av landets beste produksjonsutstyr, blant annet atelieret på Jar. Hans vedtak om at Norsk Film A/S ikke skulle produsere flere spillefilmer minsket konkurransen mot de private spillefilmprodusentene. Dette medførte at Filmdirektoratet kunne legge departementets krav til produksjon av ukerevyer og kulturfilmer til Norsk Film A/S, og dermed spare de private produksjonsselskapene for dette.

Som del av nyordningen ønsket direktoratet seg strengere kontroll over hvem som skulle ha tillatelse til både å produsere og drive utleie av film. Sinding mente det var

hårreisende at man i et lite land som Norge hadde så mange filmbyråer, og var innstilt på å innskrenke antallet. Filmbyråene måtte derfor søke statlig autorisasjon for å drive, og antallet ble redusert fra 28 til 7 byråer. En viktig faktor i denne reduksjonen var at bare byråer som drev med produksjon, i tillegg til utleie, fikk autorisasjon til å fortsette. Da hadde Sinding, på tross av at kinematografene forble kommunale, i det minste funnet én måte å få midler tilbake i produksjonen, siden det var mange økonomiske ressurser å hente i filmutleie til de kommunale kinematografene.

Nyordningen krevde kontroll, og Sinding klarte også å skaffe direktoratet kontroll over mye av det som ble skrevet om film. Man hadde allerede før okkupasjonen et fagblad, *Norsk Filmblad*, men dette bladet ble utgitt av KKL, og Sinding var naturlig nok motstander av at KKL skulle stå som utgiver av et fagblad for film. Da Arne Jerdem, på privat initiativ, opprettet *Norsk Kinoblad*, et nasjonalsosialistisk fagblad for filmen, fikk Sinding og direktoratet et talerør, og tok etter hvert over som utgiver for dette fagbladet. Dette resulterte i nok en strid med Innenriksdepartementet, men *Norsk Filmblad* ble etter hvert stanset, og Filmdirektoratet fikk kontroll, ikke bare over hva som ble skrevet, men fikk også et talerør for nyordningen og meldinger fra direktoratet til næringen.

Da nyordningen ved inngangen til 1942 stort sett var gjennomført, hadde Sinding fått gjennomslag for nesten alt han hadde fått i oppgave av Kultur- og folkeopplysningsdepartementet da han tiltrådte direktørstolen. De eneste han ikke hadde fått gjennomslag for var å få de kommunale kinematografene og kinobestyrerne inn under Filmdirektoratets kontroll. Selv om dette plaget Sinding, kan man tydelig se at han hadde et oppriktig ønske om å trekke seg fra stillingen og gå tilbake til produksjonen og sitt kunstneriske virke. Det er tydelig at dette ikke var ønskelig fra departementets side, ettersom Sinding hadde vært en fremragende administrator for nyordningen og hadde på vegne av departementet klart å gjennomføre en nyordning av filmnæringen dithen de ønsket at den skulle være.

KAPITTEL 5

Opportunisme og skiftende vinder

Fra forkjemper til motstander

Selv om Sinding valgte å trekke seg fra stillingen som direktør i Statens Filmdirektorat i desember 1942 var han langt fra ferdig i norsk film. Tiden etter hans avgang og Lundes død resulterte i filmpolitiske endringer, der Sinding nå stod på sidelinjen. Dette kapittelet vil ta for seg Sinding i tiden etter avgangen og se på hva han bidro med til den videre utviklingen av spillefilmen. Kapittelet vil gjøre dette ved å se på Sindings nye tilværelse som produsent og hvordan overgangen fra direktør til produsent gikk så smidig som den gjorde. Hadde Sinding planene lagt fra før han tiltrådte stillingen som direktør, eller var resultatet av denne overgangen basert i sterk opportunisme under direktørtiden?

Videre vil dette kapittelet drøfte hvorfor Sinding gikk av i utgangspunktet. Hadde Sinding endret holdningen til nasjonalsosialismen, eller var det andre grunner til avgangen? Dette vil bli belyst ved å se nærmere på Walter Fyrsts film *Unge viljer*, hvor propagandaens inntog i norsk spillefilm skulle avsløre motsetninger mellom Lunde og Sinding, og, ikke minst, mellom Sinding og den nye ledelsen for både Filmdirektoratet og Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Dette ledet til konflikter i kulissene. Kapittelet vil undersøke om det ble politiske endringer i hvordan nyordningen ble utformet av Lunde og hvordan den ble videreført under minister Fuglesang. Grunnlaget for dette vil være å gi en forklaring på hvorfor man i 1944 fikk et nytt lovverk med *Lov om film* og hvilke konsekvenser dette kom til å få for den videre filmproduksjonen fram til krigens slutt.

5.1. Sindings avgang og nye ledere

Sinding fikk 21. desember 1942 fratru sin stilling – som han hadde signalisert hele tiden som direktør – og gå tilbake til filmproduksjonen. Birger Rygh-Hallan tok fra januar 1943 over som direktør for Statens Filmdirektorat.²⁴⁵ Sinding hadde i perioden som direktør hatt nasjonalsosialistiske sympatier, men han var aldri den ivrigste nasjonalsosialisten. Til tross for nyordningen og maktkonsentrasjonen ble spillefilmproduksjonen under Sinding aldri politisert.²⁴⁶ Sinding uttalte selv i ettertid at: ”jeg vilde ikke ha politikk inn i filmen [...] Jeg var imot å bringe politikk inn i Filmdirektoratets arbeide, og jeg forsøkte etter evne å holde

²⁴⁵ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 111; Hanche, ”Krig i kulissene”, s. 74.

²⁴⁶ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 111.

politikk borte fra norsk film”.²⁴⁷ De produserte filmene i perioden var i all hovedsak komedier og dramaer, og disse lette filmene uten politisk innhold, var noe av grunnlaget for at okkupasjonsmakten og ”rett-troende” nasjonalsosialister begynte å mistenke Sinding rett før han fratradte stillingen.²⁴⁸

Rygh-Hallan hadde i sin tid blitt rekruttert inn i Statens Filmdirektorat, da Sinding hadde søkt etter lojale NS-medlemmer som ønsket å hjelpe ham med å jobbe for norsk film, men samtidig mot de tyske interessene.²⁴⁹ Rygh-Hallan viste seg som en god medarbeider, og Sinding anbefalte ham til Lunde som arvtager til direktørstolen i Filmdirektoratet.²⁵⁰ Rygh-Hallan delte nemlig Sindings ønske om å beholde den norske filmen som norsk, og å hindre at den tyske okkupasjonsmakten overtok industrien.²⁵¹ For Sinding framstod det nok særdeles attraktivt å få Rygh-Hallan til etterfølger, siden de hadde spilt på lag helt siden opprettelsen av direktoratet. Sinding fikk dermed mulighet til å fortsette å påvirke utviklingen av direktoratet gjennom Rygh-Hallan.

5.2. Opportunisme

Sinding hadde helt fra han gikk med på å ta ledelsen for Statens Filmdirektorat presisert overfor Lunde at han ikke ønsket å ha stillingen for mer enn en begrenset periode. Han var heller ikke særlig interessert i en politisk tilknytning, da dette kunne skade ham som kunstner. Da Sinding gikk av som direktør gikk han tilbake til produksjonen. Det som er bemerkelsesverdig er hvor smidig denne overgangen gikk, særlig med tanke på at Sinding hadde solgt seg ut av sitt produksjonsselskap, Merkur-Film A/S, da han tiltrådte stillingen i direktoratet²⁵². I sin tid som direktør for Statens Filmdirektorat hadde Sinding vært en travel mann. Han hadde tross alt en hel nyordning å gjennomføre, men i kulissene finner man også bevis på at Sinding hadde større planer enn bare å gjennomføre en nyordning til det beste for norsk film. Det skulle også bli en nyordning til beste for Sinding selv.

²⁴⁷ Riksarkivet: Landssviksak Oslo Politikammer dom 4387: Leif Sinding: Mappe 7: Brev til riskadvokat Sven Arntzen fra Leif Sinding, Ilebu Fengsel 11. mai 1945.

²⁴⁸ Nistad, *Det magiske rommet*, s. 107.

²⁴⁹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 5: Vitneavhør av Leif Sinding, Ilebu Fengsel 15. januar 1946.

²⁵⁰ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: ”Direktørskiftet i Statens Filmdirektorat”, Brev til Gulbrand Lunde fra Leif Sinding, 27. juni 1942.

²⁵¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 5: Vitneavhør av Birger Rygh-Hallan, Ilebu Fengsel 15. januar 1946.

²⁵² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: Kontrakt på overtagelse av aksjer i Merkur-Film A/S fra Leif Sinding til Ernst Ottersen, 3. juli 1941.

I sin siste tid som direktør forhandlet han mye med Lunde om hvordan han kunne gå tilbake til produksjonen. Lunde mente at Sinding kunne ta over Norsk Film A/S, men Sinding hadde ikke lyst til dette.²⁵³ Siden han aldri hadde hatt mye til overs for Norsk Film A/S, og med tanke på at selskapet nå produserte kulturfilm og ukerevyer, er det klart at dette ikke var et forslag som levde opp til Sindings ønske om å produsere spillefilm. Sinding hadde derfor kontaktet sitt gamle produksjonsselskap, Merkur-Film A/S, med en henvendelse om å få komme tilbake til selskapet. Disponent Gustav Martinsen i Merkur-Film A/S forklarte i ettertid at: ”Da Sinding hadde vært direktør i Statens Filmdirektorat og var medlem i NS, ville en slik utvikling ha ødelagt Merkur-Film i publikums øyne, og det gjaldt for oss å søke å unngå dette. Resultatet ville utvilsomt bli total boikott av selskapets norske filmer”.²⁵⁴ Det var tydelig at det var risikabelt for Merkur-Film å ta Sinding inn i varmen igjen etter hans tid som direktør.

Gustav Martinsen og direktør i Merkur-Film, Ernst Ottersen, hadde under tysk press i 1941 opprettet Europeisk Film Import A/S (Efi-Film) til distribusjon av filmer fra det tyske selskapet Tobis. Oppdraget var kortvarig og kontrakten ble sagt opp allerede i 1942, og byrået lå an til å bli avvirket.²⁵⁵ Det var derfor svært beleilig for Martinsen og Ottersen da de fikk henvendelsen fra deres gamle venn Sinding. De hadde et overflødig byrå. Martinsen så sjansen for å kunne unngå publikums raseri mot Merkur-Film ”[...] ved å tilby Sinding å overta Efi-film A/S, som i publikums øyne ikke hadde noen forbindelse med Mercur-film A/S”.²⁵⁶ Det hele kan virke som et høflig avslag der de kunne gi Sinding et bedre tilbud som gagnet begge parter.

Sinding var strålende fornøyd med tilbudet og henvendte seg derfor straks til Lunde. Lunde godkjente at det under Efi-film ble gitt autorisasjon til Efi Produksjon, et nytt produksjonsselskap. I tillegg til dette klarte Sinding å skaffe Efi-Film rettigheter til en god del skandinaviskproduserte filmer som var tiltenkt Norsk Film A/S.²⁵⁷ Han sikret seg dermed både et utleiebyrå og et produksjonsselskap som ble blant de få som hadde statsautorisasjon for denne type drift. Han hadde derfor godt grunnlag for produksjon, ettersom han både hadde

²⁵³ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Brev til riksadvokat Sven Arntzen fra Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 1. oktober 1945.

²⁵⁴ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 5: Vitneavhør av Gustav Martinsen (disponent i Merkur Film A/S), Oslo politikammer, 26. april 1949.

²⁵⁵ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Brev til riksadvokat Sven Arntzen fra Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 1. oktober 1945.

²⁵⁶ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 5: Vitneavhør av Gustav Martinsen (disponent i Merkur Film A/S), Oslo politikammer, 26. april 1949.

²⁵⁷ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: ”A/S Efi-Film”, Brev til minister Gulbrand Lunde fra Leif Sinding, 12. august 1942.

sikret inntekt fra utleie og mulighet for produksjon. Ikke bare sikret han seg selskapene og muligheten til å starte som regissør, men fikk også styrket sin posisjon ved at autorisasjonene bare var gyldige hvis Sinding var innehaver og leder for begge selskapene.²⁵⁸ Selskapet ville derfor miste autorisasjonen om selskapet byttet ut Sinding. Det er innlysende at han utnyttet sin posisjon og sine kontakter på det groveste for å sikre sin stilling som filmprodusent.

Overgang fra direktør til produsent bød på problemer, siden Lunde ikke ville la Sinding gå. Sinding gjorde det derfor lett for Lunde – som var misfornøyd med de produktene norsk spillefilmindustri hadde produsert – og insisterte på at produksjonen også skulle få en ny linje om han fikk returnere til produksjonen. Om filmproduksjonen skulle gå inn i en positiv og fast linje, var det viktig at noen gikk foran, hevdet han. Han kunne derfor forsikre Lunde om at Efi-Film årlig skulle stå for minst én film av ”statspolitisk eller kulturpolitisk betydning”. Lunde var fornøyd med dette, men Sinding visste at dette var filmer som grunnet sin karakter kom til å gå med underskudd. Lunde garanterte derfor for statlig støtte til disse filmene.²⁵⁹

5.3. Walter Fyrst og Leif Sinding – Et motsetningsforhold

Mot slutten av Sindings direktørperiode kom en annen filmregissør til å utfordre Sindings syn på norsk spillefilm. Dette var filmregissøren Walter Fyrst. Til tross for gode filmproduksjoner på 1930-tallet, kan Fyrst ses som en sterk kontrast til Sinding, og ble den andre regissøren som kom til å dominere NS’ filmpolitiske virksomhet under okkupasjonen.²⁶⁰ Fyrst, i motsetning til Sinding, hadde vært med i NS allerede fra opprettelsen av partiet, og var propagandasjef for NS i partiets første år. Han røk uklar med Quisling og ble avsatt i 1934 og vervet gikk da til Gulbrand Lunde.²⁶¹ Fyrst forble likevel en overbevist nasjonalsosialist, som på slutten av 1930-tallet tilhørte miljøet rundt det radikale nasjonalsosialistiske tidsskriftet *Ragnarok*, og som meldte seg tidlig til tjeneste for *Den norske legion* og dro til Østfronten. Han returnerte fra Østfronten i 1941 etter at han ikke ville avlegge eden til Hitler, noe Waffen

²⁵⁸ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: Brev til Efi-Film A/S fra Statens Filmdirektorat ved direktør Leif Sinding, 24. oktober 1942.

²⁵⁹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: P.M. datert 3. desember 1942 til minister Rolf J. Fuglesang, vedlegg til brev til Statens Filmdirektorat ved Birger Rygh-Hallan fra Leif Sinding, 27. april 1943.

²⁶⁰ Sørenssen, ”Unge viljer – Norsk fascisme som den skulle være”, s. 63; Evensmo, *Det store tivoli*, s. 246.

²⁶¹ Fyrst, *Min sti*, s. 247.

SS krevde, og etter at tyskerne oppløste *Den norske legions* stab i Oslo i desember 1941 stod han uten noe å gjøre.²⁶²

Fyrst hadde på denne tiden søkt forsoning med Quisling, og åtte måneder etter han sendte et brev til partiføreren der han lovet Quisling og NS sin lojalitet, kom meddelelsen om at han nok en gang var tatt opp som medlem i NS.²⁶³ Da han var tilbake i Norge kontaktet han Lunde, ettersom han ikke ønsket en konsulentstilling i Arbeidstjenesten, og forhørte seg om det fremdeles var en mulighet for stillingen som leder for kulturfilmavdelingen i Statens Film-direktorat. Fyrst og Lunde hadde vært venner siden 1933, og Lunde hadde nok dårlig samvittighet over hvordan NS hadde behandlet Fyrst. Han var derfor positivt innstilt til Fyrsts initiativ og ønsket ham velkommen tilbake. Sinding derimot var ikke like begeistret, men inngikk en muntlig avtale med Fyrst om at han skulle få frilanse for direktoratet.²⁶⁴

Lunde spurte tidlig Fyrst om han fikk nok oppdrag. Dette fikk han ikke, fordi Sinding hadde andre planer hvor Fyrst ikke passet inn. Lunde gav Fyrst derfor i oppdrag å lage små propagandafilmer, mye for å gi ham oppdrag som ikke sorterte under Filmdirektoratet.²⁶⁵ Dette var likevel ikke nok, og Fyrst uttrykte sin frustrasjon til Lunde. ”Kom med forslag til parti-film, så skal jeg se hva jeg kan gjøre”, var Lundes svar.²⁶⁶ Resultatet av denne samtalen ble at Fyrst leverte Lunde et manuskript på filmen *Unge viljer*; den første og eneste norske propagandaspillefilm under krigen. Filmens propagandistiske innhold var basert på Nasjonal Samlings historie. Den omhandlet tiden rundt dannelsen av partiet i 1933 og dets framtid – ikke minst om Quislings profetiske budskap om Norges framtid.²⁶⁷

5.4. Konflikt og protester

Manuskriptet til *Unge viljer* vakte stor begeistring hos Lunde, og han var øyeblikkelig positivt innstilt til filmen. Sinding derimot var ikke imponert i det hele tatt, og gikk inn for å motarbeide prosjektet fra første stund.²⁶⁸ For første gang siden Sinding ble direktør i Film-direktoratet kan man nå se en tydelig motsetning mellom ham og Lunde. Lunde var av den

²⁶² Ibid., ss. 239-40; For miljøet rundt *Ragnarok*: se Terje Emberland, *Religion og Rase, Norsk nyhendenskap og nazisme 1933-1945* (Oslo: Humanistisk Forlag, 2003).

²⁶³ Fyrst, *Min sti*, s. 241.

²⁶⁴ Ibid., ss. 245-46.

²⁶⁵ Ibid., s. 245.

²⁶⁶ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 121; Fyrst, *Min sti*, s. 247; Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, s. 42.

²⁶⁷ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 126.

²⁶⁸ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Avhør av Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 15. april 1946.

oppfatning at spillefilm ikke behøvde å være politisk nøytral, noe han understreket tydelig i en tale i NRK i januar 1942:

Hvis vi virkelig vil en gjenreisning av det norske folket, så kan dette bare skje på nasjonal grunn. [...] Vi må uten skånsel fjerne all den fremmede ukulturen og erstatte den med norsk kultur. Det er vår plan at teatrene, filmen, kringkastingen, pressen og alle andre kulturformidlere virkelig skal bli midler til å vekke ungdommens idealitet og tro, og stimulere den skapende evnen i folket.²⁶⁹

Lunde var lojal mot NS' program, der det var framhevet at filmen skulle fremme nasjonale interesser, og *Unge viljer* representerte for ham dette.²⁷⁰ Det er tydelig at Lunde ikke var fornøyd med de norske spillefilmene som ble laget og at han med dette tok grep selv for å trekke NS-propaganda inn i spillefilmene – når Filmdirektoratet ikke gjorde noe med saken.

I sin tid som direktør hadde Sinding jobbet iherdig for at politikk ikke skulle bli en del av innholdet i norsk spillefilm. Han uttrykte derfor overfor Lunde at produksjon av *Unge viljer* både var forkastelig og uheldig for filmnæringen.²⁷¹ Sinding visste at NS ikke var likt blant majoriteten av den norske befolkningen, og fryktet at filmen ville spille for tomme saler og at den i tillegg ville påvirke folkets holdning både til film generelt og nyordningen.²⁷² En annen grunn til at Sinding stilte seg kritisk til *Unge viljer* var at regissører allerede hadde problemer med å skaffe skuespillere til filmene sine. Han fryktet at filmen ville tilspisse situasjonen ytterligere. Selv om Fyrst holdt fast på at han bare ville benytte seg av NS-skuespillere og amatører, mente Sinding likevel at *Unge viljer* kom til å skade alt det direktoratet jobbet for. Han bad derfor Lunde innstille arbeidet med filmen.²⁷³

Fyrst hadde fra Lunde fått inntrykk av at Sinding hadde gått med på at filmen skulle spilles inn og gav på en konferanse uttrykk for sin glede over dette ovenfor Sinding. Dette resulterte i en kraftig protest fra Sinding til Lunde, ettersom han aldri hadde ”gått med” på filminnspillingen, selv om han følte seg tvunget til å stille atelieret på Jar til disposisjon. Overfor Lunde gav han i klartekst uttrykk for at dette var en film som bare burde framstilles som en vervefilm eller alminnelig partifilm til bruk internt i NS og aldri vises offentlig. Da

²⁶⁹ Lundes tale i NRK 23. januar 1941, gjengitt i Lunde, *Kampen for Norge III*, ss. 14-15.

²⁷⁰ NS' program gjengitt i *Norsk Kinoblad*, nr. 4, 1941; Hanche ”Krig i kulissene”, s. 63.

²⁷¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Brev til riksadvokat Sven Arntzen fra Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 1. oktober 1945.

²⁷² Sørenssen, ”Fra vilje til virkelighet”, s. 34.

²⁷³ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 2: ”Walter Fyrst”, Brev til Gulbrand Lunde fra Leif Sinding, 20. juni 1942.

Fyrst i tillegg hadde uttrykt glede over at filmen kunne vises ved kinematografene som en ordinær film, la Sinding inn en kraftig protest mot dette. Dette mye fordi han mente at filmen som propagandamedium allerede var utnyttet til sitt fulle potensial i form av ukerevyer og kulturfilmer, og han mente at en eskalering av propagandamaterialet i landets kinematografer ville skade norsk filmproduksjon og lede til kinostreik.²⁷⁴

5.5. Politisering av spillefilm og offentlige forevisninger

Sinding lyktes med sine protester å overtale Lunde til at filmen ikke skulle produseres, men det gikk ikke lang tid før Lunde ombestemte seg. Likevel gikk Lunde med på at filmen ikke skulle vises i kinematografene, men bare brukes innad i partiet.²⁷⁵ Fyrst selv var klar over at Sinding motarbeidet ham: ”Da han [Sinding] ikke klarte å hindre at jeg skulle få lage den, sa han jeg måtte få med i manuskriptet noe om jødene og frimurerne”.²⁷⁶ Om kommentaren var gjort i sinne, eller som et konstruktivt tips til propagandistisk innhold, kan man ikke si med sikkerhet. Men det er overveiende sannsynlig at Sinding var svært irritert over beslutningen. Sinding var også takknemlig for begrensningene Lunde hadde lagt på framvisningen av filmen og skrev til Lunde at ”ministerens uttalelse om at Fyrsts film kun skal benyttes på partimøter og til partiformål og ikke forevises på de ordinære kinematografer har virket sterkt beroligende.”²⁷⁷

Ingen av beslutningene ble overholdt når filmen endelig forelå, og det er tydelig at Lunde trodde mer på den propagandistiske effekten av filmen enn det Fyrst selv gjorde. Fyrsts selvbiografi er en upålitelig kilde, men han hevder i ettertid at:

Jeg visste jo at det var håpløst å vinne flere medlemmer til Nasjonal Samling etter at krigen hadde vart i over to år – grensene mellom jøssinger og NS-folk var fastlåst. Men mitt håp var at enkelte mennesker ville si til seg selv: ”Ja, dette er sant, slik var det. Disse norske NS-folkene er kanskje ikke så jævlige som mange vil ha det til.”²⁷⁸

²⁷⁴ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 2: ”Walter Fyrsts partifilm”, Brev til Gulbrand Lunde fra Leif Sinding, 30. juni 1942.

²⁷⁵ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Brev til riksadvokat Sven Arntzen fra Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 1. oktober 1945.

²⁷⁶ Fyrst, *Min sti*, s. 248.

²⁷⁷ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: ”Fyrsts film”, Brev til Gulbrand Lunde fra Leif Sinding, 13. august 1942.

²⁷⁸ Fyrst, *Min sti*, s. 247.

Fyrst hevder senere at han ikke hadde noen tro på at den kom til å vinne folk over til partiet, men han hadde et sterkt håp om at folk som fikk se filmen kom til å endre oppfatning av NS – ikke til det punkt at de meldte seg inn, men til det punkt at de kunne få et mer positivt forhold til partiet – og han mente derfor at det var viktig at folk faktisk fikk se den. Basert på hva han selv mente om filmen kunne han ikke skjønne hva Sinding egentlig hadde i mot den, da han aldri oppgav noen grunn til Fyrst. Fyrst mente at Sindings grunnlag for å prøve å stanse filmen var basert på at Sinding ikke ville ha ytterligere konkurranse i filmproduksjonen.²⁷⁹

Det var derfor åpenbart at Sinding ved sin avgang i desember 1942 hadde slått seg til ro med at *Unge viljer* aldri kom til å bli vist offentlig. Fyrst, derimot, var ikke fornøyd med dette og utnyttet det faktum at det etter Sindings avgang også hadde kommet en ny minister. Selv om Fyrst ikke hadde et godt forhold til Rolf J. Fuglesang, fikk han likevel overtalt ham til at filmen likevel skulle gis offentlige forestillinger.²⁸⁰ Dette resulterte nok en gang i kraftige protester fra Sinding, under henvisning til Lundes vedtak. Men dette førte ingen vei med Fuglesang. Han stod fast ved at filmen skulle brukes offentlig.²⁸¹ *Unge viljer* hadde nok en god effekt i NS-sammenheng, men det ble tidlig klart at filmen var en katastrofe da den nådde kinematografene i 1943. I Stavanger forlot de fleste publikummere salen i sinne da de forstod hva slags film de hadde kjøpt billetter til. Det resulterte med at politi ble plassert ved utgangene for å tvinge de resterende til å se resten av filmen, og disse protestene gjorde selvsagt nazistene rasende. Ellers i landet ledet filmen til publikumsdemonstrasjoner i form av piping og bråk. Som resultat av dette ble *Unge viljer* tatt relativt raskt av kinoprogrammene.²⁸²

5.6. Holdningsendring til nasjonalsosialismen

Sinding hadde helt siden de innledende møtene med Lunde høsten 1940 hatt en viss påvirkningskraft over ministeren, og det var først i striden om *Unge viljer* at man kan merke motsetningen mellom Sinding og Lunde og hvilke hensikter de hadde med filmmediet. Sinding hadde, da Lunde ikke ville la ham gå fra direktørstillingen, truet med å forsøke å melde seg ut av partiet, noe Lunde også nektet ham. Sinding hadde ikke hatt noen interesse

²⁷⁹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 5: Vitneavhør av Walter Fyrst, Ilebu Fengsel, 12. juni 1946.

²⁸⁰ Fyrst, *Min sti*, s. 256.

²⁸¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Brev til riksadvokat Sven Arntzen fra Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 1. oktober 1945.

²⁸² Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 126, Evensmo, *Det store tivoli*, s. 250; Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, ss. 42-3; Nistad, *Det magiske rommet*, s. 107; Sørensen ”Unge viljer – norsk fascisme som den skulle være”, s.72.

for at nyordningen av film skulle ha noe med propaganda å gjøre. Han hadde derfor latt kulturfilmer og ukerevyer stå for all filmpropaganda. Han visste at NS var upopulært, og han fryktet derfor konsekvensene om han tillot propagandistisk spillefilm. Det var innlysende at Sinding i sin fascinasjon for nasjonalsosialismen var enig i Goebbels' syn på propaganda i spillefilm, der filmene bare skulle formidle holdninger som allerede fantes i befolkningen. Filmene måtte representere en garantist for normalitet for å oppnå suksess hos publikum. Det var da åpenbart at propagandainnhold ville være alt for direkte og påtrengende, særlig en partifilm om NS, et parti som hadde særdeles liten popularitet i det norske folk.²⁸³

Det at Fuglesang, mot Sindings vilje, gikk med på Fyrsts forslag om å vise *Unge viljer* ved kinematografene, kan ha ført til at Sinding fikk nok. Han hadde før krigen vært fascinert av nasjonalsosialismen, og tatt muligheten, via NS, til å redde norsk film under den tyske okkupasjonen. I tillegg hadde han en sønn som var ivrig innen NS og en forkjemper for "den nye tid". Sinding hadde møtt mer og mer motstand fra partiet og i tillegg døde hans sønn på Østfronten i 1941, noe som var et voldsomt sjokk for ham.²⁸⁴ Da også Fuglesang gikk mot ham på spørsmålet om *Unge viljer*, hadde han fått nok, og sendte derfor 30. august 1943 et brev til ministeren der han forsøkte å melde seg ut av NS.²⁸⁵ Sinding begrunner i dette brevet utmeldelsen med at han bare meldte seg inn i partiet for å styrke norsk film og at NS var det eneste partiet der han hadde mulighet for å gjøre nettopp dette. Han innrømmer likevel i brevet at han hadde hatt stor sympati for NS' program da han meldte seg inn. På tross av denne sympatien, hadde han nå kommet fram til at innmeldingen hadde vært et feilgrep, og at han hadde begynt å få stor tvil til den politiske utviklingen.

Brevet antyder at Sinding innen 1943 hadde begynt å miste troen på nasjonalsosialismen, og det kan tenkes at dette var opportunistisk begrunnet siden nasjonalsosialismen hadde kostet ham sin eneste sønn i tillegg til at krigslykken nå var snudd. Han skriver:

Riktignok har jeg så langt jeg har evnet i løpet av to år forsvart norske filminteresser, men utviklingen har allikevel været slik at jeg føler meg bittert skuffet. Verst føler jeg med min norske innstilling som schisma som er oppstått i vårt folk, og jeg synes ikke det er mulig for

²⁸³ Hanche, "Okkupasjon og eskapisme", s. 43; Sørensen, "Unge viljer – norsk fascismen som den skulle være", s. 70.

²⁸⁴ Hanche, "Krig i kulissene - Film", s. 75; Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Avhør av Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 15. april 1946.

²⁸⁵ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 2: Brev til Nasjonal Samling v/minister Rolf J. Fuglesang fra Leif Sinding, 30. august 1943.

meg lenger å delta i en bevegelse hvis navn er blitt noe av det motsatte av det som var tilsiktet.²⁸⁶

Han hadde i begynnelsen vært fornøyd med nyordningen, for den hadde tross alt blitt gjennomført på hans premisser. Likevel er det tydelig at han ikke likte den politiske utviklingen, der løftene om selvstendighet for filmen aldri gikk gjennom, og okkupanten hadde stor kontroll over det meste.

Sinding var nok tydelig frustrert over den politiske utviklingen av mange årsaker, men Fuglesang kom aldri til å akseptere at han meldte seg ut av NS. Det kan tenkes at utmeldingsforsøket var reelt, eller en del av en plan for å sikre seg oppmerksomhet fra ministeren, men uansett hva hensikten var ble Sinding stående som medlem i NS fram til krigens slutt. Han begrunnet i ettertid dette med Londonradioens hån mot ”roerne”.²⁸⁷ Han skriver i 1945 at: ”Jeg tok meg temmelig nær så vel av dette som at en del løgnaktig sladder om meg ble kolportert gjennom Londonradioen. Da jeg var fast bestemt på å bryte alle broer kom dette urettferdige og uriktige angrepet og stanset meg”.²⁸⁸ Likevel er det mer sannsynlig at en utmelding hadde fått konsekvenser for hans stilling i Efi-film, hans statlige autorisasjon og hans muligheter til å produsere film.

5.7. Fra Lunde til Fuglesang – En markant endring?

Til tross for at Sinding nå var ferdig i Statens Filmdirektorat, beholdt han sin posisjon i Kulturrådet og fortsatte der sitt arbeide for å stanse *Unge viljer* fra å nå kinematografene. Han framholdt også for rådet at politikk ikke burde inkorporeres i selve spillefilmene, men gjorde dette til ingen nytte. Filmen ble vist på kinematografene i 1943 og det eneste Sinding klarte å oppnå i denne stridigheten var å utvide motsetningsforholdet mellom seg selv og Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Siden han nå ikke representerte Filmdirektoratet, arbeidet Sinding under ”friere” rammer i Kulturrådet, og Adolf Hoel hevdet i ettertid at Sinding gikk hardt inn for å fortsette med å arbeide for norsk films interesser, og ikke i interessene til okkupantene og NS. Han gikk inn for beskyttelse av norske filmfolk, også de som ikke

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 2: Oversiktsrapport til Oslo Politikammer, Landssviksavdelingen, fra krim.ass. Kåre Viseth, 15. mai 1948; Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 23: Tiltaledokumenter mot Sinding, signert Erik Kaasbøll, 7. mai 1949.

²⁸⁸ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Mitt forhold til Nasjonal Samling, signert Leif Sinding, 11. mai 1945.

tilhørte NS, og han kjempet for at norske filmfolk skulle få beholde sin fulle og hele eiendomsrett til sine egne filmer.²⁸⁹

Derimot var det første Sinding tok tak i etter at han sluttet som filmdirektør spørsmålet om de kommunale kinematografene. Dette hadde helt siden hans inntog i film-Norge vært hans viktigste sak, en sak han brant for, og han hadde ikke tenkt å la konflikten med Innenriksdepartementet eller hans avgang sette en stopper for dette. Allerede et par dager før han gikk av sendte han derfor et brev til minister Fuglesang. Mye for å minne ham på det viktige arbeidet som gjenstod for å få gjennom nyordningen av norsk film, der det var viktig at departementet og direktoratet ikke mistet dette målet av synet. Sinding innrømmet at han var ”fullstendig klar over at situasjonen i dag legger slik at forandringer i øyeblikket ikke er mulig”, men han håpet på det inderligste at ministeren ville støtte det videre arbeidet med saken og alt Statens Filmdirektorat og Lunde hadde strevet med å få til.²⁹⁰ Sinding sendte brevet ikke bare for at hans arbeid skulle få en fortsettelse, men også av frykt for at Klaus Hansen, som fremdeles var aktiv i Innenriksdepartementet, skulle klare å rive ned alt han hadde arbeidet for.

Hansen hadde hele veien arbeidet ut fra utgangspunktet at Sinding og Lunde hadde ønsket å avvikle all kommunal kinodrift i sin helhet, men Sinding understreker overfor Fuglesang at dette aldri var tanken. Det de ville, var hovedsakelig å fjerne det kommunale kinomonopolet, ettersom Sinding mente at det var dette monopolet som hadde hemmet den sunne utviklingen av norsk film. Sinding viser fornøyd til at man fikk svekket dette monopolet da *Forordning om kinematografbilder* i 1941 opphevet kommunens rett til å gi bevillinger til kinodrift.²⁹¹ Selv om forordningen opphevet denne retten, er det fremdeles i forordningens § 4 utydelig hvem som har denne konsesjonsrett, på tross av at man får antydning at det er Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Sinding anbefalte derfor Fuglesang på det sterkeste at forordningens utydelighet ble rettet opp med tilleggslover eller at den ble revidert.²⁹²

Mye av forsvaret for å oppheve det kommunale kinomonopol fant Sinding i andre lands kinopolitikk, særlig Sverige, der kinodrift og filmproduksjon hadde gått hånd i hånd og

²⁸⁹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 6: ”Kulturrådets og Kulturtingets virksomhet”, signert Adolf Hoel, 8. januar 1947.

²⁹⁰ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 10: Personlig brev til Rolf J. Fuglesang fra Leif Sinding, 18. desember 1942.

²⁹¹ Se *Forordning om kinematografbilder*, vedlegg nr. 2.

²⁹² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 10: ”Privat eller kommunal kinodrift”, signert Leif Sinding, 17. desember 1942, vedlegg til personlig brev til Rolf J. Fuglesang fra Leif Sinding, 18. desember 1942.

ledet til gode industrier. De store omkostningene som norske produsenter hadde gjorde det vanskelig å produsere nasjonale storfilmer, da dette ble for dyrt for små produsenter.²⁹³ Det kan derfor tenkes at Sinding fremmet oppheving av monopolet slik at flere midler skulle frigis til produksjon av filmer av ”statspolitisk” eller ”kulturpolitisk” betydning, og deriblant lede til mer støtte til blant annet hans produksjonsbyrå Efi-film som hadde fått nettopp dette til oppgave. Dette kan ses i lys av at Sinding argumenterte for at det er situasjonen i film-Norge slik den nå var som var grunnen til at produsenter de siste årene bare hadde produsert farser og lystspill uten særlig betydning for filmproduksjonen. Selv om disse filmene var veldig populære og folk strømmet til forestillingene, var det likevel ikke mye inntekt som ble generert tilbake til produsentene, og det var viktig for Sinding at produsenter skulle ha mer å støtte seg på. Formålet var derfor at filmbyråene både skulle ha mulighet til å produsere film og drive sine egne kinematografer.²⁹⁴

Saken om det kommunale kinomonopol var så viktig for Sinding at han nøyde seg ikke med å ta saken opp med Fuglesang; han fremmet den også for Kulturrådet. Høsten 1943 avga Sinding sin redegjørelse om saken, der han argumenterte for at norsk film- og kinovesen burde gå inn under felles ledelse. Han argumenterte her sterkt for at Kultur- og folkeopplysningsdepartementet burde få overdratt all kulturell ledelse av landes film- og kinovesen og at departementet burde ha rett til å føre kontroll over norske kinematografers program.²⁹⁵ Det er tydelig at statlig kontroll for Sinding var den enkleste måten å få styresmaktene med på en økt støtte til filmnæringen på bekostning av det kommunale monopolet. På samme møte i Kulturrådet kunne Fuglesang meddele at en ny lovgivning – som ville løse problemet Sinding framla for rådet – forelå i et utkast.²⁹⁶ Rådet gikk derfor ikke nærmere inn på problemstillinger rundt det kommunale kinomonopolet.

5.8. Manglende ”kulturell vilje” og oppstramming av innhold

I likhet med Lunde, som hadde initiert *Unge viljer*, var også Fuglesang bekymret for filmenes innhold. Han mente bestemt at film måtte gi uttrykk for norsk kultur og syntes ikke mye om de norske filmene som var blitt produsert til nå, siden han regnet disse filmene som amerikanskinspirerte. Fra nasjonalsosialismens synsvinkel representerte disse filmene mangel på ”kulturell vilje”, og han så derfor behovet for endring i innhold hvis filmen skulle avspeile

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Riksarkivet, L-sak 4208 (Hoel): Dokument 24, bilag nr. 19, Kulturrådets møtebok, 11. august 1943.

²⁹⁶ Ibid.

den politiske nyordningen.²⁹⁷ Fuglesang var ikke bare Kulturminister, men hadde hele veien hatt en framtreddende posisjon i NS' partiorganisasjon, og det er ikke utenkelig at det er nettopp hans posisjon i partiet og hans ideologiske overbevisning som var bakgrunn for denne innstrammingen mot slutten av 1943. Med unntak av Fyrsts *Unge viljer* hadde det til nå bare vært produsert farser og komedier, men ingen filmer av verken "statspolitisk eller kulturpolitisk" betydning, som Sinding hadde gått inn for med sin avgang. Dette resulterte derfor i at Fuglesang så behovet for endring, noe som medførte at alle tidligere konsesjoner i norsk filmnæring ble opphevet 1. januar 1944.²⁹⁸

Fuglesang tok nok likevel ikke denne avgjørelsen basert kun på eget syn. Det var nok også påvirket av Sinding, som helt siden sin avgang hadde etterspurt en filmindustri med en mer seriøs linje. Han ønsket at norsk filmindustri skulle produsere filmer av betydning og ønsket seg bort fra komediene og over til en nasjonal, kulturell og mer seriøs linje.²⁹⁹ *Norsk Kinoblad* var også med på å fremme denne linjen. I en usignert artikkel skriver de:

For framtiden skal filmene gi oss virkelige verdier, lære oss å høyakte de gode kreftene i oss selv, dette som tidligere ble hånet. Ikke lære oss det siste kysset fra Hollywood og det siste abnorme moteskrik, men lære oss å se livet i øynene og den rette kjærligheten til alt som er vakkert og ekte.³⁰⁰

For norske filmprodusenter, som hadde produsert fram til 1943 og ikke var tilhengere av nasjonalsosialismen og dens nyordning, kan dette, som Hanche har argumentert for, ha virket skremmende.³⁰¹ Selv om filmen i løpet av okkupasjonen gjennomgikk en nyordning, er det viktig å påpeke at de færreste produsentene var nasjonalsosialister. For dem som ikke delte NS' syn på åndslivet og ønsket seg friere produksjonsbetingelser kan denne linjen ha ført til alt annet enn "kulturell vilje".

5.9. Lov om film 8. juni 1944

Med Fuglesangs innføring av denne nasjonale og kulturelle retningen for filmene satte myndighetene krav til produsentene, ikke bare til organisering, men også til innhold. Resultatet kan ses når nye konsesjoner skulle fordeles etter 1. januar 1944, da Leif Sinding

²⁹⁷ Fuglesangs tale til kulturtinget, gjengitt i *Aftenposten*, 22. september 1943.

²⁹⁸ Hanche "Krig i kulissene", s. 67.

²⁹⁹ *Ibid.*, s. 68.

³⁰⁰ "Fra spekulasjon til kulturell vilje", *Norsk Kinoblad*, nr. 1, 1943.

³⁰¹ Hanche, "Krig i kulissene", ss. 68-69.

(A/S Efi-Film), Walter Fyrst (Centrum Film A/S) og Birger Rygh-Hallan (Pan-Film) var de eneste produsentene som ønsket å fortsette. De var alle tre medlemmer av NS. Ingen av de tidligere ”upolitiske” produsentene ønsket å fortsette sitt virke da de nye retningslinjene forelå.³⁰² Innholdskontroll hadde skremt bort alle de regissører og produsenter som ikke ville innrette seg etter nasjonalsosialismens ”kulturelle vilje”. Som resultat oppnådde Fuglesang at filmindustrien ble knyttet enda sterkere til NS, ettersom alle produsenter og distributører av film i Norge nå var medlemmer av NS³⁰³. På mange måter kan dette ses som et resultat av Sindings kamp med Lunde i 1941 for å få gjennom at filmfolk skulle være medlem av partiet, da dette ville gi større politisk kontroll.

Utkastet til en lovgivning Fuglesang hadde snakket om for Kulturrådet ble til *Lov om film av 8. juni 1944*.³⁰⁴ Den kom til å erstatte den forenklede forordningen av 1941 og styrket nyordningen av filmen da den også opphevet *Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder* av 1913 i sin helhet. *Lov om film* erstattet derfor det til da gjeldende lovverk, og representerte en ren NS-politikk uten direkte forbindelser til fortidens lovverk.³⁰⁵ Denne gangen var det ikke bare de organisatoriske rammebetingelsene for filmen som havnet inn i et lovverk, men *Lov om film* fokuserte også på filmenes innhold. I lovens § 1 finner man nå et sterkere krav om at filmene skulle knyttes til en nasjonal kulturproduksjon som reflekterte NS’ og okkupantenes interesser. Da ble ikke innholdskontroll bare noe Fuglesang hadde antydnet ovenfor næringen, men også nedfelt i lovverket. Loven regulerte ikke bare filmenes innhold, men gav også tilbake oppgaver til Innenriksdepartementet og Politidepartementet de hadde mistet med forordningen. Det er tydelig ut fra *Lov om films* kapittel tre at kommunene fremdeles skulle tjene på filmvisninger.³⁰⁶ I den nye loven gikk dermed Fuglesang i mot all Sindings innsats for å overbevise ministeren om at et kommunalt kinomonopol ikke var et godt grunnlag for en levedyktig filmindustri. Sinding kan ikke ha vært særlig fornøyd med dette.

Loven kan virke drastisk, men i realiteten hadde den liten betydning for filmindustrien. Da forordningen kom i 1941 fikk den stor betydning, da den endret hele industrien med sitt krav om organisering, statlig kontroll og nyordning. Da *Lov om film* kom i 1944 kunne også denne ha fått stor betydning, men den kom såpass sent at man bare hadde tre filmbyråer igjen som var under ledelse av NS-medlemmer. Den fikk derfor ingen stor betydning, ettersom de

³⁰² Ibid., s. 67.

³⁰³ Ibid., s. 78.

³⁰⁴ Se *Lov om film*, vedlegg nr. 3.

³⁰⁵ Hanche, ”Krig i kulissene”, s. 60.

³⁰⁶ Se *Lov om film*, kapittel 4, vedlegg nr. 3; Hanche, ”Krig i kulissene”, ss. 76-7.

fleste som hadde tatt aktivt del i industrien nå hadde lagt opp sine planer om å produsere mer film under de nye forutsetningene for innholdskontroll.³⁰⁷ Sinding, som selv hevdet at han gikk inn i politikken for å redde norsk filmindustri, hadde med sin avgang fra direktørstillingen indirekte gjort det motsatte. Birger Rygh-Hallan som tok over stillingen, og Arne Stig som skulle ta over etter Rygh-Hallan kort tid etter, manglet begge praktisk erfaring fra filmindustrien og hadde derfor intet faglig grunnlag for å motsi Fuglesangs krav om innholdskontroll.³⁰⁸ Sinding hadde derfor med sin avgang overlatt organiseringen til ideologiske nasjonalsosialister som organiserte filmproduksjonen videre ut fra politiske behov og ikke industriens behov. Dette medførte i realiteten nærmest en nedleggelse av hele filmindustrien, siden nesten ingen produsenter ønsket å fortsette.

Det er likevel ironisk at denne oppstrammingen, som hovedsakelig kom som følge av NS' behov for en sterkere innholdskontroll, ikke fikk noen stor betydning for næringen. Man hadde nå fått en filmlov som krevde et sterkere nærvær av nasjonalt og kulturelt innhold i filmene, men i realiteten skjedde ikke noe av dette. Produsentene som fortsatte sitt arbeide i 1944 og etter den nye loven, utgjorde de produsenter som var mest partitro. Men til og med disse produsentene – deriblant Sinding, som selv hadde fremmet kravet om filmer av mer nasjonalistisk og kulturell art – fortsatte fram til krigens slutt å arbeide med lettere underholdningsfilmer.³⁰⁹ Grunnen til dette kan være at de fleste hadde gitt opp. Sinding gjorde det derimot kanskje som en protest mot et politisk system han ikke lengre hadde noe til overs for.

Sinding hadde i ettertid observert at Rygh-Hallan hadde en tendens til ikke å videreføre bestemmelser han selv hadde fått godkjent under Lunde, og i enda større grad under direktoratets ledelse under Stig. Filmdirektoratet hadde i sin utvikling gått bort fra oppfatningen at det skulle støtte det private initiativ, og fra 1944 var direktoratets føringer å oppfatte dithen at filmnæringen var Filmdirektoratets eiendom. Det hadde ført nyordningen til en total kontroll, der man som kunstner ikke hadde noen form for friheter til arbeidet eller eiendomsrett til egne produksjoner. Sinding gjorde det klart at denne formen for statsmonopol ville ende opp med å være like ødeleggende for norsk filmindustri som det kommunale kinomonopol.³¹⁰ Ut fra Sindings politiske engasjement i opposisjon mot sittende direktør i Filmdirektoratet, kan det tenkes at Sinding ikke hadde verken tid eller overskudd til å produsere annet enn komedier. Selv om Sinding hadde et tydelig engasjement fram til krigens

³⁰⁷ Hanche, "Krig i kulissene", s. 77.

³⁰⁸ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 244.

³⁰⁹ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 111; Hanche, "Krig i kulissene", ss. 77-8.

³¹⁰ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: "Filmimport i Norge", Brev til Statens Filmdirektorat ved direktør Arne Stig fra Leif Sinding, 13. desember 1944.

slutt, fikk han lite gjennomslag og han var mest av alt skuffet over at han ikke klarte å oppheve kinomonopolet. Han uttalte i ettertid: ”Jeg beklager det meget for norsk films skyld idet jeg vet at jeg har rett her”.³¹¹ Han kom til å stå på sitt til siste slutt.

5.10. Filmfond til støtte for norske produksjoner

Det lyktes aldri Sinding å fjerne kommunenes kinomonopol, verken i sin tid som direktør eller i tiden etter, men han bidro likevel til økonomisk utvikling for norske filmprodusenter. Da han inntok direktørstillingen var et viktig aspekt ved nyordningen at Filmdirektoratet skulle støtte norsk filmproduksjon.³¹² Da direktoratet tok over import av filmer og fordelte dem til distribusjon var det en forutsetning at inntektene fra disse filmene skulle gå til støtte for norsk produksjon. Både Sinding og Lunde hadde vært bevisst på at det manglet midler til produksjon og det ble nå bestemt at det skulle spares penger. Lunde godtok derfor Sindings forslag om at det heretter skulle avsettes 50 prosent av inntektene på importfilmene til et eget filmfond, selv om ordningen vakte sterk motstand blant filmprodusentene.³¹³

I begynnelsen gikk 20 prosent til produksjonsselskapet og 80 til direktoratet for avsettelse til et filmfond. Pengene skulle utelukkende brukes til norsk produksjon, men Filmdirektoratet fikk aldri noen god ordning på hvordan fondet skulle organiseres for at pengene ikke ble skattet bort eller brukt på direktoratets arbeid. I de fleste tilfeller ble pengene stående hos produksjonsselskapene.³¹⁴ Da Rygh-Hallan overtok direktørstillingen ble problemstillingen brakt opp, og det ble nå fastsatt at inntektene fra utleien skulle gå til egne produksjoner, men nå møtte han også motstand fra produsentene.³¹⁵ De var misfornøyde med avgiften, og krevde nå å få sitte igjen med mer av beløpet. Filmdirektoratet mottok brev fra mange produsenter, deriblant Sinding, hvor de fleste krevde at det skulle justeres slik at selskapene selv satt igjen med 50 prosent.³¹⁶ Dette gikk ikke gjennom under Rygh-Hallan, og saken gikk videre til Arne Stig, da saken nok en gang ble tatt opp grunnet den synkende populariteten og dermed synkende inntektsgrunnlag.

³¹¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Brev til riskadvokat Sven Arntzen fra Leif Sinding, Ilebu Fengsel 11. mai 1945.

³¹² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 14: Redegjørelse fra disponent Gustav W. Boo i Norsk Film A/S, datert 6. oktober 1945.

³¹³ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 4: Avhør av Leif Sinding, Ilebu Fengsel, 15. april 1946.

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 29: Landssvikdom mot Leif Sinding, 2. desember 1950.

³¹⁶ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: ”Filmselskapenes såkalte ’Filmfond’”, Brev til Statens Filmdirektorat fra Leif Sinding, 23. juni 1944; Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: ”Filmimport i Norge”, Brev til Statens Filmdirektorat fra Leif Sinding, 13. desember 1944.

Filmfondet var ikke bare et resultat av deler av utleieinntektene fra byråene. Lunde og Sinding hadde i mai 1942 et møte med finansministeren der temaet var luksusskatten på filmene ved kinematografene. Finansministeren ville at skatten skulle økes fra 10 til 20 prosent, men Lunde og Sinding ønsket at Filmdirektoratet skulle få en fast sum av luksusskatten. De fikk ministeren med på å godkjenne en økning av luksusskatten til 30 prosent, og sikret dermed Filmdirektoratet en tredjedel av denne summen til utvikling av norskproduserte filmer.³¹⁷ Pengene som ble satt til side ble i liten grad brukt under okkupasjonen, og dette ledet til at NS-styret etterlot seg et filmfond på 10,5 millioner kroner da krigen var over.³¹⁸ Selv om Sinding ikke fikk gjennomført alt han hadde håpet, hadde han i det minste klart å sikre filmproduksjonen midler avsatt til dette spesifikke formålet.

5.11. Oppsummering

Ved dannelsen av Statens Filmdirektorat mot slutten av 1940 ivret Sinding for å få i gang en organisering av filmindustrien i Norge, men hadde vanskelig for å akseptere at han selv skulle stå ansvarlig for dette. Mot slutten av 1942 skulle han også oppleve at det heller ikke ville bli enkelt å få tillatelse til å forlate sin post. Han ønsket å komme seg tilbake til produksjonen, og hadde oppnådd mye av det han hadde satt ut for å gjennomføre. Mye indre motstand hadde likevel resultert i at han ikke fikk gjennomført mange av sine viktigste saker. Dette kan betraktes som mye av årsaken til at han søkte seg tilbake til produksjonen.

En betingelse for å gå inn i direktørstillingen hadde vært at han måtte gi opp all produksjon, og Sinding hadde som del av denne avtalen solgt alle sine aksjer i sitt tidligere selskap. Han utnyttet derfor den siste tiden i Filmdirektoratet godt for å sikre sin stilling som produsent etter avgangen. Han fikk gjennom avtaler både for å skaffe seg autorisasjon som produsent, distributør og klarte også å beholde sin posisjon i Kulturrådet. Det er klart at Sinding i denne perioden kan betraktes som en opportunist, siden han brukte betydelig mer tid på å sikre sin posisjon etter sin avgang enn å jobbe videre med nyordningen.

Sinding hadde før sin avgang havnet i konflikt med Lunde over Walter Fyrsts film *Unge viljer*, der det for første gang forelå et manuskript på en propagandistisk spillefilm. Lunde hadde vært bekymret for de norske spillefilmene mangel på nasjonalt innhold, men det hadde hele tiden vært et bevisst trekk fra Sindings side. Han hadde ment at propaganda ikke måtte bli en del av spillefilmene, og at ukerevyene og kulturfilmene var tilstrekkelig.

³¹⁷ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: P.M. datert 3. desember 1942 til minister Rolf J. Fuglesang, vedlegg til brev til Statens Filmdirektorat ved Birger Rygh-Hallan fra Leif Sinding, 27. april 1943.

³¹⁸ Nistad, *Det magiske rommet*, ss. 113-14.

Sinding hadde i den første tiden som direktør stor sympati for nasjonalsosialismen, men slik det politiske bildet hadde utviklet seg – der NS ble stadig mer upopulært i den norske befolkningen – var Sinding klok nok til å skjønne at å blande propaganda inn i spillefilmen ville få fatale konsekvenser. Han hadde tidlig sett publikums negative reaksjoner, og han fryktet at man ville få en stor kinoboikott hvis filmene skulle preges at temaer som ikke hadde fotfeste i befolkningen. Dette gjaldt særlig en film om NS, da partiet var såpass upopulært. Sinding ble ikke lyttet til og filmen ble kort tid etter premieren tatt av programmet grunnet publikums reaksjoner.

I forbindelse med konfliktene rundt *Unge viljer* viste Sinding at han har endret oppfatning av politikken. Han var veldig medgjørlig i starten, men det kan tenkes at dette var fordi Sinding og Lunde delte samme syn på nyordningen, og at Sinding derfor fikk gjennomslag og støtte fra Lunde i alt han ønsket. Kombinert med NS' stadig synkende anseelse blant det norske folk, større motstand fra de nye lederne og sønnens død, er det tydelig at Sinding mistet troen på politikk og på NS som parti. Han prøvde derfor å melde seg ut av NS, men fikk aldri aksept for denne søknaden. Londonradioens hån mot "roerne" og generelt sladder gjorde heller ikke saken bedre, og Sinding tok seg ganske nær av dette. Kombinert med den overhengende faren for at en utmeldelse kunne få konsekvenser for hans produksjon, gjorde ikke Sinding noe mer med forsøket på å melde seg ut.

I tiden etter sin avgang fortsatte Sinding å være en tydelig stemme for nyordningen etter Lunde, og var i mange tilfeller i opposisjon til den nye ledelsen, uten at dette ledet til noe. Ingen av dem hadde noen bakgrunn i film før okkupasjonen, og de hadde generelt mer sympati for ideologien og politikken enn filmindustriens behov. Dette skulle lede til strengere kontroll av innholdet i spillefilmene, der Fuglesang etterlyste en større "kulturell vilje" fra produsentene. Han gikk så langt at han fra 1. januar 1944 sa opp alle konsesjoner til filmnæringen, og når de skulle deles ut på nytt var det bare de mest partitro produsentene som fremdeles hadde interesse for å fortsette sitt virke.

Dette førte til at man gikk fra et privat initiativ med statlig støtte til noe nær et statlig monopol sterkt knyttet til NS. Et resultat var en fullstendig revisjon av filmlovgivningen og *Lov om film* 8. juni 1944. Loven kom sent og fikk derfor ingen videre betydning for produksjonen, men Sinding irriterte seg både over tilnærmingen til statlig monopol og over rettigheter som med den nye loven ble tilbakeført til andre departementer. Med Sindings retur til produksjonen ble filmindustrien derfor ledet lengre bort fra den nyordning han selv hadde forsøkt å få gjennom i sin direktørperiode, og det var tydelig at produsentene, på tross av *Lov*

om films forsøk på å nasjonalisere filmenes innhold, hadde gitt opp og fortsatte i samme spor som tidligere.

KAPITTEL 6

Kunstnerens fall og æreløshet

Landssvikoppgjøret

Mye av bakgrunnen til denne oppgaven ligger i filmen *Tante Pose* fra 1940, som jeg helt fra barndommen av har hatt et meget godt forhold til. Jeg har sett den hver jul, og har ledd like godt hver gang av fornærmelsene som hagler, og jeg har levd meg inn i historien. Da Leif Sinding ble presentert for meg som en mulig masteroppgave visste jeg ingenting om ham. Etter at jeg begynte forberedende undersøkelser spurte jeg mine medstudenter om Sinding, og til min overraskelse var det heller ingen andre som visste hvem han var. Knut Hamsun, Geirr Tveitt og Rolf Jacobsen var også kunstnere som involverte seg med okkupasjonsmakten og Nasjonal Samling. I dette kapitlet skal jeg prøve å forklare hvordan en av tidlig, norsk films største regissører har blitt glemt når historien skulle skrives. For å gjøre dette, vil kapitlet først ta for seg frigjøringen av Norge i 1945 og prosessen med å føre landet tilbake til sine demokratiske former.

Kapitlet vil derfor se på hva som skjedde ved overgangen til fred og hvordan overgangen ble gjort politisk. Var det et gradvis skifte eller en umiddelbar overgang, og hvilke - om noen i det hele tatt – av elementene fra NS' og Sindings nyordning overlevde inn i fredstid? Kapitlet vil derfor se nærmere på Statens Filmfond og statens økte interesse for film i fredstid og å søke grunnlaget for denne økte interessen. Samtidig vil det også se nærmere på hvordan den populære *Filmavisen* hadde sine røtter i de nasjonalsosialistiske ukerevyene. Det vil derfor også være naturlig å undersøke hva som skjedde med de som stod bak nyordningen under krigen og hadde vært tilknyttet NS.

Videre vil kapitlet gå inn i landssvikteori og se på bakgrunnen for det norske oppgjøret. Kapitlet vil derfor se nøye på hvorfor det norske rettsoppgjøret var mer omfattende enn oppgjør i andre okkuperte land, og prøve å danne en forståelse for hvorfor oppgjøret ble som det ble og hvordan man tenkte rundt denne prosessen. Videre vil kapitlet se på gjeninnføringen av rettsstaten og rettstatens betydning for omstillingen fra okkupasjon til fred. Alt dette vil være nødvendig for å gi et bilde av landssviksaken mot Leif Sinding. Fikk Sinding en rettfærdig dom, eller ble han dømt for å sette et framtidig eksempel for andre? Etter det vil kapitlet ta for seg Sindings ankesak og på hvilket grunnlag forsvaret mente at det var grunnlag for en anke. Til slutt vil dette kapitlet ta for seg Sindings ettermæle og prøve å gi et svar på hvorfor han aldri klarte å reise seg etter dommen og nederlaget. Dette for

å forsøke å gi en forklaring på hvorfor Sinding i dag er visket ut av det kollektive minnet – selv om filmene fremdeles skaper magi på norske fjernsynsskjermer.

6.1. Arven etter okkupasjonsårene

Da krigen nådde Norge i 1940 skulle okkupasjonen medføre et brudd i utviklingen av norsk spillefilm. Norsk spillefilm hadde hatt et gjennombrudd rett før krigen, men havnet nå inn i hva Gunnar Iversen betegnet som en ”merkelig parentes” i norsk filmhistorie.³¹⁹ Rammebetingelsene for produksjon av spillefilm hadde endret seg så drastisk i løpet av okkupasjonen at de fleste produsenter som ikke sympatiserte med nasjonalsosialismen hadde gitt opp filmproduksjon. Da freden endelig kom 8. mai 1945 var det likevel stor entusiasme omkring filmproduksjon. Fra fangeleirer og fengsler kom nå folk som hadde hatt tid til å planlegge og drømme, og folk kom hjem med nye ideer. Noen hadde også jobbet ved Norsk Film A/S på Jar og sett fram til den dagen fagkunnskap og talent kunne ta over for alt okkupasjonen ikke hadde gitt rom for. Denne nye generasjonen med mot til å prøve, noen nye og andre veteraner, var de produsenter og regissører som skulle prege etterkrigstiden.³²⁰ Selv om de fleste hadde gitt opp produksjon under okkupasjonen, hadde man ikke gitt opp filmen. Etterkrigsfilmen kom til å markere et brudd med tidligere bunadstunge bondedramaer og nasjonalisme, og filmene kom til å bli preget av en ny realisme.³²¹

Det politiske systemet utviklet under okkupasjonen opphørte umiddelbart etter frigjøringen, og Statens Filmdirektorat og Kultur- og Folkeopplyningsdepartementet ble omgående nedlagt. De var begge opprettet av NS for propagandaformål og var ikke forenelige med et fritt Norge. I filmbransjen ble forholdene brakt tilbake til slik de hadde vært før okkupasjonen og *Lov om film* av 1944 og okkupasjonens lovgivning for film ble opphevet. Alle i ledende stillinger med tilknytning til NS ble sparket ut, og sentrale filmfolk fra før okkupasjonen ble gjeninnsatt i stillingene.³²² Allerede 8. mai 1945 var Kristoffer Aamot gjeninnsatt som direktør i Oslo Kinematografer, og han gjenopptok også formannsvervet i Norsk Film A/S og i KKL.³²³ Ikke bare var det et raskt og enormt skifte blant ledelsen i den norske filmindustrien, men også i kinematografene. Folk strømmet til kinematografene, som nå hadde blitt et massemedium for gjenspeiling av frigjøringen, der tyskpreget repertoar var

³¹⁹ Iversen, ”Forord”, i Iversen, *Krigsbilder*, s. 1.

³²⁰ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 252.

³²¹ Gunnar Iversen og Ove Solum, ”Forord”, i Iversen og Solum (red.) *Nærbilder*, s. 6.

³²² Diesen, *Den store illusjonen*, s. 150.

³²³ Nistad, *Det magiske rommet*, s. 109.

blitt byttet ut med underholdning og filmer som lot publikum oppleve kampen mot nazismen på lerretet.³²⁴ Film og kino hadde gått fra hverdagsflukt til frigjøring.

Etter at Stortinget vedtok *Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder* i 1913 ble det aldri en større debatt om film og kino i det norske samfunn. Tidligere regjeringer hadde aldri overveid at film kunne være en nasjonal kulturoppgave. I følge Evensmo var det en ”pinlig kjensgjerning” at det var NS som først skulle lansere et slik syn på film.³²⁵ NS ønsket under okkupasjonen å foreta store forandringer ved norsk spillefilm, først og fremst gjennom kontroll.³²⁶ Partiet oppnådde mye filmpolitisk, men i realiteten ledet den strenge kontrollen til en næring som nesten hadde sluttet å produsere under okkupasjonens siste faser. Med opphevingen av okkupasjontiltakene fikk filmnæringen mulighet til å starte på nytt der den ble avbrutt i 1940. Selv om alle forandringer NS innførte ble avskaffet etter krigens slutt, gikk det ikke lang tid før man fikk signaler fra staten om at filmpolitikk måtte dreie seg om mer enn bare skattlegging og sensur.³²⁷

6.2. Statens Filmfond

Filmdirektoratet hadde først og fremst representert en reorganisering av filmproduksjonen som skulle sikre en nasjonal filmproduksjon og omfordeling av distribusjonsinntekter. Sørenssen har argumentert for at denne modellen kunne ha hatt stor betydning for etterkrigsfilmen, men den ble som sagt ikke tatt med i videre filmpolitisk arbeid.³²⁸ På tross av at NS’ filmpolitikk ble avskaffet med frigjøringen, var det flere aspekter av okkupasjonspolitikken som ble tatt vare på og som skulle få betydning for etterkrigsfilm. Det første var forsøket NS hadde gjort på å opprette et statlig filmfond, som del av en plan for å opprette nye finansieringsmuligheter for norsk filmproduksjon. Dette fondet etterlot over 10 millioner kroner som nå skulle brukes på å danne grunnlaget for statlig engasjement i etterkrigstidens filmproduksjon.³²⁹

Fondet var basert på deler av distribusjonsinntektene og luksusskatten fra okkupasjonen, og selv om okkupasjonen var over, beholdt man denne skatten på det samme høye nivået i etterkrigstiden. Staten trengte penger til gjenoppbyggingen av landet, og den ble

³²⁴ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 253; Nistad, *Det magiske rommet*, s. 109.

³²⁵ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 254.

³²⁶ Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, s. 45.

³²⁷ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 135; Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, s. 45; Evensmo, *Det store tivoli*, s. 254.

³²⁸ Sørenssen, ”Fra vilje til virkelighet”, s. 36.

³²⁹ Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, s. 45.

ikke opphevet før i 1969.³³⁰ Aamot var tidlig ute med å kritisere systemet for ikke å gjøre nok for norsk film og tok opp igjen kampen for å bedre forholdene for norsk film. Han skrev i 1946 at ”Det er en ufravikelig plikt for alle kommunale kinematografer å gi norsk film den beste oppsetning, den beste reklame og sist men ikke minst å holde den norske filmen på programmet så lenge som mulig”.³³¹ Han var ute etter at kommunene og staten skulle legge forholdene til rette for norsk film i større grad enn før okkupasjonen. Han gikk derfor i møte med statsråd Kaare Fostervoll med forslag om å opprette Statens Filmfond. Opprettelsen skulle baseres på pengene som NS hadde etterlatt til formålet og et supplement med 5 prosent av luksusskatten.³³²

I følge Nistad er det vanskelig å gi et eksakt svar på hva som var grunnlaget for den nye statsinteressen for film, men 1946 skulle bli et merkeår. Fostervoll gikk i spissen og anerkjente at filmproduksjon var et statlig ansvar. Det kan tenkes at det var påvirkning fra Aamot som lå bak, Fostervolls forslag ble vedtatt i Stortinget 29. juni 1947. Dette resulterte i opprettelsen av Statens Filmfond og Statens Filmråd, basert på midlene NS hadde etterlatt seg.³³³ Det var tydelig at staten nå tok ansvar for det inngrepet de gjorde i 1913 og tok ansvar for utvikling av filmproduksjonen.³³⁴ Det statlige engasjementet resulterte i en ny opptur i forholdet mellom staten og filmbransjen. Fra 1950 ble all norsk spillefilm støttet av myndighetene.³³⁵ Sinding og NS’ forsøk på å opprette et filmfond var dermed et initiativ fra okkupasjonstiden som skulle få leve videre. Selv om det kunne være vanskelig for Aamot å innse, var hans uttalelse på mange vis en revisjon og videreføring av den linjen Sinding hadde ført i sin tid som direktør, der Sinding hadde prioritert norske filmer for å unngå en tysk annekasjon av næringen.

6.3. Fra ukerevy til Filmavisen

Det andre aspektet ved NS’ filmpolitikk som overlevde inn i frigjøringen var ironisk nok ukerevyene. Ukerevyene var ypperlig krigspropaganda og hadde vært et viktig våpen i krig helt fra første verdenskrig. Med andre verdenskrig fikk propagandafilm sitt store gjennombrudd, og det var tydelig for etterkrigstiden at nyhetsfilmen ville være et sterkt medium i

³³⁰ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 135.

³³¹ Se *Norsk Filmblad*, 15. februar 1946.

³³² Nistad, *Det magiske rommet*, ss. 113-14.

³³³ *Ibid.*, s. 114.

³³⁴ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 254.

³³⁵ Iversen, *Norsk filmhistorie*, s. 135.

formidling av informasjon og holdninger.³³⁶ Det som gjør det ironisk at ukerevyene skulle være et av de aspektene ved NS-politikken som overlevde, er at det under okkupasjonen var mange demonstrasjoner og protester mot filmrevyens bruk av propaganda. De fleste krevde derfor at fenomenet skulle avskaffes så snart okkupasjonen var over.³³⁷

Myndighetene forsto tidlig at ukerevy kunne brukes i gjenoppbyggingen av landet, og Statens Filmdirektorat hadde lagt et godt grunnlag for nettopp dette.³³⁸ Det er derfor klart at videreføringen av ukerevyene var en videreføring av NS-politikk innenfor nye rammebetingelser.³³⁹ Ukerevyene fikk nå nytt navn og ble til det vi i dag kjenner som *Filmavisen* (Norsk Filmrevy); et arvegods fra nasjonalsosialismen som skulle bli et landsomfattende og levedyktig fenomen fram til 1963. *Filmavisen* endret seg ikke mye i form, og propagandaen var heller ikke borte. Den endret bare karakter og *Filmavisen* skulle bli en av de fremste formidlere av den norske gjenreisningen.³⁴⁰ Selv i dag er det mange som savner den tidligere *Filmavisen*. Den representerte nemlig ikke bare nyhets- og holdningsformidling, men hadde også mange innslag av kunstneriske dimensjoner.³⁴¹

Overgangen fra ukerevy til filmavis var ikke en gradvis overgang, men etablerte seg umiddelbart etter at freden kom. *Filmavisen* ble en viktig formidler av omstillingen fra okkupasjon til fred. Grunnlaget for dette var lagt allerede lenge før freden ankom. Folk innen Norsk Film A/S som ikke sympatiserte med NS hadde begynt å forberede freden tidlig – allerede da det var tydelig at nasjonalsosialistene kom til å tape krigen – og de hadde da begynt å systematisk sabotere for NS. Måten de hadde gjort dette på var å stjele råfilm fra lagrene ved Norsk Film A/S og skjule dem i hemmelige lagre. Det startet i det små, men fra april 1945 begynte man for alvor, og man klarte blant annet å skjule en hel forsendelse med råfilm som hadde ankommet Norge mot slutten av krigen. Til sammen var 15-17 000 meter med råfilm gjemt unna. Man hadde derfor gode ressurser til å dokumentere freden og få den ut til folket i form av nyhetsfilm gjennom *Filmavisen*.³⁴² Dette gav *Filmavisen* et godt fundament til å dokumentere freden allerede fra 8. mai 1945 siden råfilm og utstyr var lett tilgjengelig.

³³⁶ Jan Åsmund Jakobsen, "Veien til papirkildene", i Iversen (red.), *Krigsbilder*, s. 101.

³³⁷ Nistad, *Det magiske rommet*, ss. 115-16; Diesen, "Filmavis og propagandafilmer under krigen", s. 42.

³³⁸ Diesen, "Filmavis og propagandafilmer under krigen", s. 44.

³³⁹ Sørenssen, "Fra vilje til virkelighet", s. 36.

³⁴⁰ Diesen "Filmavis og propagandafilmer under krigen", s. 44; Sørenssen, "Fra vilje til virkelighet", s. 36.

³⁴¹ Nistad, *Det magiske rommet*, ss. 115-16.

³⁴² Diesen, "Filmavis og propagandafilmer under krigen", s. 42.

6.4. Utkastelsen av NS-medlemmer

Med freden kom et totalt skifte politisk der alt som representerte NS og nyordning ble borte og man gikk tilbake til det som hadde vært. Det er da interessant også å se på hva som skjedde med de som hadde tatt del i NS' filmpolitiske nyordning under okkupasjonen. Alle som hadde arbeidet for filmen i staten, KF, KKL og Norsk Film A/S ble kastet ut og mange ble fengslet i prosessen. Men hvordan skulle man skille klinten fra hveten? Hvor gikk grensene for tillatt samspill med okkupasjonsmakten? Det var tidlig klart at filmbyråer også hadde samarbeidet med okkupasjonsmakten, og de som var NS-medlemmer ble raskt plukket ut og fjernet. Skulle man da straffe dem som hadde leid ut filmer som folk hadde stått i kø for å se? Burde man ikke da også straffe dem som hadde sett filmene og trosset meldingene fra London om boikott av tysk film?³⁴³

Hadde man vært medlem av NS, var saken avgjort: Man ble fjernet fra stillingen. Profitører ble derimot sjeldnere straffet enn de som hadde vært NS-medlemmer. De som faktisk ble dømt for dette var få og straffene var korte. NS-medlemskap var med andre ord det viktigste som resulterte i inndragning eller annen straff. Det var derfor mulig for de fleste filmbyråer å fortsette sitt virke etter krigen.³⁴⁴ Selv om filmvirksomhet under okkupasjonen på mange vis var sett på som støtte til fienden, fikk det stort sett ingen konsekvenser siden deres virksomhet bare hadde bidratt til å opprettholde en normalitet i samfunnet. De færreste filmbyråer og produsenter hadde faktisk involvert seg med NS, og filmene de hadde fått tildelt og midlene de hadde fått for å drive filmindustrien hadde vært et utfall av Film-direktoratets politikk. De hadde ikke vært annet enn brikker i et politisk spill.

Hvem som skulle straffes, var grovt sett definert av to anordninger fra London-regjeringen. Man hadde allerede fått flere anordninger i 1941 og 1942 som utvidet mulighetene for å benytte dødsstraff, men viktigst var anordning av 22. januar 1942 som ble kringkastet over radio fra London. Denne definerte selve medlemskapet i NS som straffbart, og den innførte en ny straff: "tap av allmenn tillit".³⁴⁵ Det var tydelig at man skulle gi et bilde av at medlemskap skulle få konsekvenser, samtidig som det uttrykte i klartekst at London-regjeringen ikke trodde på en tysk seier. Den andre anordningen som skulle få stor betydning

³⁴³ Diesen, *Den store illusjonen*, ss. 150-51

³⁴⁴ Ibid., s. 151.

³⁴⁵ Johannes Andenæs, *Det vanskelige oppgjøret, Rettsoppgjøret etter okkupasjonen* (Oslo: Tanum-Norli, 1979), s. 52; Hans Fredrik Dahl, "Oppgjøret som rystet Norge", i Hans Fredrik Dahl og Øystein Sørensen (red.) *Et rettferdig oppgjør? Rettsoppgjøret i Norge etter 1945* (Oslo: Pax Forlag A/S, 2004), s. 22; Hans Fredrik Dahl og Øystein Sørensen "Et parti av lovbrytere" i Dahl og Sørensen (red.) *Et rettferdig oppgjør?*, ss. 97-98.

kom 15. desember 1944 og avløste anordningen av 22. januar 1942. Dette ble senere kjent som den omstridte *Landssvikanordningen*.³⁴⁶ Den tok det hele ett skritt videre og definerte at man kunne straffes om man ”etter 8. august 1940 har utført eller deltatt i ervervsmessig virksomhet for fienden på en slik måte eller under slike omstendigheter at forholdet må anses som utilbørlig”.³⁴⁷

6.5. Landssvikoppjøret

Fred etter fem år med krig og okkupasjon var ikke bare en seier for det okkuperte folket og motstandsbevegelsen, men representerte også starten på et oppgjør. Folk jublet og feiret at dette kapittelet i norsk historie var over, men noen var ikke med i feiringen. Det var alle dem som hadde støttet NS og okkupantene, som nå gikk en usikker framtid i møte.³⁴⁸ Oppjøret var ikke bare en omstillingsprosess i Norge, men i alle land Tyskland hadde okkupert under krigen. Man kan se mange likhetstrekk mellom oppgjørene, men det norske oppjøret skiller seg ut. Beregner man dommer i etterkrigstiden ut fra folketall er det hovedsakelig Belgia, Nederland og Norge som skiller seg ut. Norge skiller seg ut fordi tyskerne her brukte en lokal kollaborasjonspartner i okkupasjonsstyret, og fordi man i oppjøret gikk inn for at alle medlemmer av NS ble holdt kollektivt ansvarlig for partiets handlinger under okkupasjonen.³⁴⁹

Det norske oppjøret skiller seg også ut fordi Norge hadde det mest omfattende oppjøret, der man endte opp med å dømme to prosent av hele befolkningen for landssvik. Det var omlag dobbelt så stor andel som i Belgia og Nederland.³⁵⁰ Ikke bare var det strengt, men i Vest-Europa er det norske landssvikoppjøret det mest omfattende oppjøret man hadde hatt etter en krig. Oppjøret rammet ikke bare de som ble dømt, men også deres familier. Man kan fort regne med at hver syvende eller hver åttende familie ble rammet av landssvikoppjøret.³⁵¹ Mye av dette hadde sitt grunnlag i det norske rettsvesen, der hovedgjerningsmann og medhjelper fikk samme straff, og det ble viktig politisk å understreke betydningen av medlemskapet. NS var det eneste europeiske nasjonalsosialistiske partiet som

³⁴⁶ Andenæs, *Det vanskelige oppjøret*, ss. 52-53.

³⁴⁷ Diesen, *Den store illusjonen*, s. 151.

³⁴⁸ Andenæs, *Det vanskelige oppjøret*, ss. 9-10.

³⁴⁹ Dahl, ”Oppjøret som rystet Norge”, s. 21.

³⁵⁰ Jon Elster, ”Germany and German-Occupied Countries After 1945”, i Jon Elster (red.), *Retribution and Reparation in Transition to Democracy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), ss. 57-58.

³⁵¹ Ingerid Hagen, *Oppjørets time, Om landssvikoppjørets skyggesider* (Oslo: Spartacus Forlag, 2009), s. 8.

hadde oppnådd å få ta del i det tyske okkupasjonsstyret – med den begrensning at det måtte svare for Reichkommissar – og medlemstallet i NS hadde spilt en sentral rolle i å gjøre NS til et statsbærende parti.³⁵²

I tyskokkuperte land var kollaboratørene maktesløse når man skulle omstille landene tilbake til demokratiske former, og de hadde ingen beskyttere i samfunnet.³⁵³ Disse omstillingsfasene var svært følelsesladde, og Elster har observert at det ofte er fem følelser som dominerer: sinne, to typer indignasjon, forakt og hat.³⁵⁴ Norge var intet unntak, der folket hadde sterke følelser for all den urett som hadde blitt utrettet under okkupasjonen, og dette ble reflektert i at både det nyvalgte Stortinget og Hjemmefronten krevde at man skulle rense samfunnet før man kunne gjenopprette normalitet.³⁵⁵ Andenæs forklarer at når rollene byttes om, kommer kravet om å straffe de skyldige som ”med en naturkrafts styrke”.³⁵⁶ I Norge var det tidlig klart at man måtte ta avstand til det som hadde vært, under et ulovlig og totalitært regime. I prosessen med overgangen tilbake til demokratiske former ville man markere avstand til okkupasjonen med en solid gjeninnføring av rettstaten, der kollaboratører og forrædere skulle få sin dom.³⁵⁷

6.6. Rettsstaten – Et rettfærdig oppgjør?

Høyesterettsjustitiarius Paal Berg, leder for Hjemmefronten, erklærte 14. mai 1945 rettsstaten for gjeninnført på det første møte i Høyesterett etter frigjøringen. Berg understreket at:

I alle disse lange årene har den norske rettsstaten ligget i grus. Men ulvetiden er nå over. Vi er igjen et rettssamfunn av frie borgere med våre grunnlovshjemlede menneskeretter og borgerretter. Vi har atter her i landet retten til å ytre oss fritt i tale og skrift. Atter gjelder Grunnlovens forbud mot tortur, mot vilkårlig fengsling og mot å straffe noen uten lov og dom. Atter gjelder forbudet mot å gi en lov tilbakevirkende kraft. Vi er atter et samfunn av frie menn som bygger på det gamle budet i Gulatingsloven: ”Med lov skal land byggjast”.³⁵⁸

³⁵² Dahl, ”Oppgjøret som rystet Norge”, ss. 21-22; Dahl og Sørensen, ”Et parti av lovbrøyttere”, s. 105-6.

³⁵³ Jon Elster, ”Introduction”, i Elster (red.) *Retribution and Reparation*, s. 9.

³⁵⁴ Jon Elster, ”Retribution”, i Elster (red.) *Retribution and Reparation*, ss. 34-35.

³⁵⁵ Hans Fredrik Dahl, ”Dealing with the Past in Scandinavia, Legal Purges and Popular Memories of Nazism and World War II in Denmark and Norway after 1945”, i Elster (red.), *Retribution and Reparation*, s. 147.

³⁵⁶ Andenæs, *Det vanskelige oppgjøret*, s. 10.

³⁵⁷ Dahl, ”Dealing with the Past in Scandinavia”, ss. 148-49.

³⁵⁸ Hagen, *Oppgjørets time*, s. 17.

Gjeninnføringen av rettsstaten ledet umiddelbart til arrestasjoner. I utgangspunktet var ikke planen at man skulle arrestere alle NS-medlemmer, men i første omgang bare arrestere dem som hadde tatt en mer framtrædende rolle eller som var mistenkt for bestemte forbrytelser. Ingen skulle arresteres uten ordre fra en embetsmann i politiet, men dette ble ikke fulgt ordentlig opp, og det ledet til massearrestasjoner. Samlet sett var det omlag 28 750 arrestasjoner i den første tiden etter freden, men tallet kom til å synke drastisk utover, etter hvert som folk ble løslatt.³⁵⁹ Mye kan ses som et resultat av folkets krav om å straffe de ansvarlige.

Landssvikoppgjøret skulle skje raskt, slik at man snarest mulig kunne gå tilbake til normalitet og starte gjenoppbyggingen av landet. Det skulle skje raskt av to grunner. Ved å få oppgjøret gjort under kort tid var det større sjanse for at man kunne straffe likt, ettersom reaksjoner har en tendens til å formildes ved stort tidsrom mellom handling og konsekvens. Den andre grunnen var at et hurtig og rettferdig, men strengt oppgjør ville gi legitimitet til de demokratiske myndighetene i overgangen fra okkupasjonen.³⁶⁰ Man kan også se en annen strategi for domfellelse og fengsling av de som hadde støttet okkupasjonen: Ved å fjerne inkompetente og korrupte individer fra offentlige stillinger og posisjoner fjernet man også trusler som kunne skadet det nye demokratiet i omstillingsperioden. Mange NS-medlemmer ble derfor også bøtelagt kraftig slik at ingen av de tidligere medlemmene kunne utgjøre en økonomisk faktor i gjenreisningen av landet.³⁶¹

Landssvikoppgjøret har mange sider ved seg, og man kan rettferdiggjøre oppgjøret slik det skjedde. Men man har også revisjonister som Hagen, som i nyere tid har problematisert dette synspunktet.³⁶² For å forstå oppgjørets karakter og intensjon er det derfor viktig å se oppgjøret i lys at de moralske verdiene som preget samfunnet i krigens ettertid. Oppgjøret gjenspeiler disse moralske verdiene, men rettsoppgjøret var også basert på gjeldende lover og datidens rettspraksis.³⁶³ I tillegg til at NS-medlemskap i seg selv var et lovbrudd, kan oppgjøret virke enda strengere fordi mange av dem som ble dømt for landssvik ofte hadde gjort seg skyldig i flere gjerninger i tillegg til medlemskapet, og dette preget selvsagt den totale strafferammen.³⁶⁴ Det gjorde heller ikke oppgjøret mindre omfattende at man hadde fått en oppsving i arbeiderbevegelsen etter okkupasjonen – som var de som hadde stått lengst fra

³⁵⁹ Andenæs, *Det vanskelige oppgjøret*, ss. 58-59.

³⁶⁰ Dahl, "Oppgjøret som rystet Norge", s. 12.

³⁶¹ Elster, "Retribution", s. 52.

³⁶² Hagen, *Oppgjørets time*, ss. 7-8.

³⁶³ Ivo De Figueiredo, "Et rettferdig oppgjør? Etterkrigsoppgjøret som rettslig og historisk problem", i Dahl og Sørensen (red.), *Et rettferdig oppgjør?*, ss. 32-33.

³⁶⁴ *Ibid.*, s. 42.

NS ideologisk. I tillegg til å følge samfunnsstrømmingene som krevde straff, tok arbeiderbevegelsen det et steg videre og så oppgjøret som et oppgjør med nasjonal-socialismen, der målsetningen for oppgjøret ble å utrydde nasjonalsocialismen til siste rest.³⁶⁵

Elster har vist at intensjonene bak sviket var viktig. De som hadde støttet regimet hadde generelt sett hatt tre motiver for å gjøre dette: politisk- eller prinsipielt motiv, opportuniste eller vinning, eller personlige motiv. I ettertid kan alle disse tre motivene ses på som formildende eller forverrende når det kommet til et oppgjør.³⁶⁶ Mange kollaboratører forsvarte seg med å hevde at de hadde sett det som bedre å samarbeide med regimet, enn å risikere at bedrifter og tjenester ble overtatt av Tyskland. De mente det ville være mindre skadelig for landet om nordmenn hadde kontroll.³⁶⁷ Under oppgjøret hevdet mange også at de var uvitende om anordningene fra London, ettersom medlemmer av NS var mindre informerte om disse, fordi ledelsen i NS ikke fortalte noe. De hadde heller ikke lov til å lytte til London-radioen eller lese undergrunnsaviser.³⁶⁸ Elster har argumentert for at mange likevel ble dømt fordi det oppstod en felles konsensus om at de som var drevet av personlig vinning var like fordervet som de som deltok for ideologiske grunner.³⁶⁹ Man kan også se oppgjøret i et lys av manglende kritiske stemmer i egen samtid, ettersom media stilte med samme følelsesladde holdning som folk flest. Dette resulterte derfor i et rettsoppgjør uten at media deltok med en kritisk røst til oppgjøret.³⁷⁰

Fundamentet for et grundig oppgjør kan ses i nyttehensynene. Kortsiktig skulle det føre til at overgrep og selvtekt fra befolkningen ble forhindret. På lang sikt skulle oppgjøret forhindre at det samme kunne skje i framtiden, og derfor sende et kraftig signal til eventuelle framtidige forrædere. Tanken var også at et sterkt oppgjør ville hjelpe integrasjonen av de dømte, da man regnet med at det ble enklere for samfunnet å tilgi om man hadde sonet straffen. Oppgjøret skulle også være strengt for at man skulle markere et kraftig skille i overgangsprosessen fra okkupasjon og tilbake til en nytt, bredt demokrati. Dette var nødvendigvis ikke sagt i klartekst, men C. J. Hambro uttalte at rettsoppgjøret var: ”en renselsesprosess, en hygienisk prosess, som er helt nødvendig for samfunnets fortsatte eksistens og selvbevaring”.³⁷¹ Med andre ord: rettsoppgjøret skulle være strengt, omfattende

³⁶⁵ Andenæs, *Det vanskelige oppgjøret*, s. 264.

³⁶⁶ Elster, ”Retribution”, s. 44

³⁶⁷ Ibid., s. 43.

³⁶⁸ Ibid., ss. 45-46.

³⁶⁹ Ibid., ss. 44-45.

³⁷⁰ Dahl, ”Dealing with the Past in Scandinavia”, ss. 155-56.

³⁷¹ Figueiredo, ”Et rettferdig oppgjør?”, ss. 33-34.

og hurtig avviklet for at man best mulig skulle komme seg i gang med gjenoppbyggingen av landet. Intensjoner bak medlemskap og gjerninger ble ikke tatt hensyn til.

6.7. Landssvikdommen

Den 2. desember 1950 falt dommen mot Leif Sinding i Oslo byrett, og dommen var ikke bland de milde landssvikdommene:

Leif Sinding dømmes for forbrytelser mot strfl. § 86, jfr. § 62, jfr. landssv.l. § 60 til tvangsarbeid i 4 – fire – år, hvorfra for utholdt varetektsfengsel går 421 – firehundreogtyve – dager. Han fradømmes for et tidsrom av 10 – ti – år stemmerett og vernerett etter landssv.l. § 10 nr. 1 og 2.³⁷²

Sinding ble arrestert og satt i varetekt allerede 12. mai 1945,³⁷³ og prosessen fram til tiltale og dom skulle bli lang, noe som i seg selv vitner om at saken mot Sinding var omfattende. Så omfattende at etterforskningen som hadde startet da Sinding ble arrestert ikke kunne konkludere med at det burde tas ut siktelse før 21. mai 1949, da Oslo Politikammer sendte statsadvokatene for landssviksaker sin beslutning om at Leif Sinding burde tiltales etter straffelovens paragraf 86 og paragraf 98.³⁷⁴ Paragraf 86 definerte det som rettsstridig å yte fienden bistand i form av handling eller rådgivning som kunne svekke Norges stilling, og paragraf 98 definerte det som rettsstridig å forsøke å endre Norges statsforfatning ved ulovlige midler i forsøk på å avskaffe det demokratiske politiske system ved hjelp av fienden.³⁷⁵

Tiltalen mot Sinding dreide seg i stor grad om hans medlemskap i NS, og hvordan han hadde forholdt seg til partiet og dets hjelpeorganisasjoner. Den fokuserer mye på hans forhold til minister Gulbrand Lunde og hans bidrag til å opprette Statens Filmdirektorat, der det legges vekt på at dette var å bidra til at NS utviklet en nasjonalsosialistisk politikk for norsk film. Det legges vekt på overtagelsen av Norsk Film A/S, og hvordan Sinding bevisst skulle ha utnyttet dette byrået til å opprette et propagandaorgan for partiet til tjeneste for NS-staten. Til slutt legger tiltalen også vekt på hans opportunistiske rolle i Efi-Film A/S, der han ved politisk press både fikk tilgang til produksjonsmidler og skuespillere. Tiltalen tok også ut

³⁷² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 29: Domsslutning mot Leif Sinding, Oslo Byrett, 2. desember 1950.

³⁷³ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 1: ”Forslag til siktelse av Leif Sinding”, Brev til statsadvokater for landssviksaker fra Oslo Politikammer, signert Lars L’Abée-Lund, 21. mai 1949.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ Andenæs, *Det vanskelige oppgjøret*, ss. 265-66.

påstand om inndragning av Sindings inntekter fra involveringen med NS, som var basert på inntekter fra direktørstillingen, honorar for hans arbeid i Kulturrådet og alle inntekter fra Efi-Film A/S og Efi-Import A/S. Til sammen var kravet på 142 130,79 kroner. I tillegg ble det tatt ut påstand om inndragning av alle inntekter fra Efi-Film A/S og Efi-Import A/S, ettersom statsadvokatene mente at disse fortjenestene var basert på Sindings medlemskap i NS og hans politiske stilling.³⁷⁶

Saken kom opp for retten der Sinding – sammen med sin forsvarer Arne Dahl – fikk tiltalen lest opp. Sinding kjente seg sikkert igjen i handlingene han var tiltalt for, ettersom det faktisk var det som hadde hendt i okkupasjonsårene. Likevel var han uenig i den rettslige tolkningen av handlingene opp mot straffeloven, og han erkjente seg selv ikke straffeskyldig.³⁷⁷ Dommen gikk derimot langt i å bevise Sindings straffeskyld. Selv om Sinding hele veien hadde hevdet at han meldte seg inn i NS for å fremme norsk films interesser, konkluderer retten med at han aldri ble truet til å gå inn i partiet og at det skjedde frivillig. Videre konkluderer retten med at de fleste ytelser Sinding hadde bidratt med til nyordningen av norsk filmindustri var bistand til fienden, i en prosess der han hadde bidratt til å forandre statsforfatningen i krigstid.³⁷⁸

Det var rettens oppfatning at Sinding hadde handlet som en villig nikkedukke for NS, men retten tok aldri stilling til det faktum at nyordningen i mange tilfeller var basert på Sindings egne ideer. I utgangspunktet hadde gjeldende lovgivning for film ved okkupasjonens begynnelse bare tatt for seg beskatning og sensur, og generelt ethvert politisk forslag utover dette ville derfor bidratt til en endring av statsforfatningen. Selv om Sinding bidro mye til nyordningens innhold og til utviklingen av oppdraget han etter hvert skulle få, er det likevel rettens oppfatning at Sinding ble fortalt av Kultur- og folkeopplysningsdepartementet hva oppdraget gikk ut på og at han selv ikke bidro stort til det. Generelt var rettens konklusjon at Sinding velvillig hadde blitt med på nyordningen i god ideologisk tro, og de mente at mye ble bekreftet av hans forsøk på å melde seg ut, ettersom han aldri hadde gått såpass langt at han faktisk ble utmeldt.

Det meste retten fokuserer på i dommen er Sindings handlinger i hans tid som direktør for Statens Filmdirektorat, og vektlegger lite den resterende tiden av okkupasjonen. Sinding

³⁷⁶ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 25: Tiltalebeslutning mot Leif Sinding, Signert statsadvokatene for landssviksaker i Oslo og Akershus, 24. mai 1950.

³⁷⁷ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 29: Rettsbok i straffesak mot Leif Sinding.

³⁷⁸ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 29: Domsslutning mot Leif Sinding, Oslo Byrett, 2. desember 1950.

hadde helt fra han startet med film vært en sterk forkjemper for å avvikle det kommunale kinomonopol, og også her klarte retten å bruke dette mot ham. Retten konkluderte her med at:

Tiltalte utnyttet nyordningen som hadde funnet sted også i filmens verden til å løfte faglige spørsmål over på det rent politiske plan. [...] Retten mener derfor at tiltalte også ved disse handlinger rent objektivt sett ytet fienden rettsstridig bistand og at han også selv var på det rene med dette.³⁷⁹

Dommen konkluderte derfor med at Sindings bestrebelse med å likvidere kommunal kinodrift, også etter sin avgang, ikke bare var en personlig ytring, men politisk bistand til NS og den videre utformingen av nyordningen. Dette selv om Sinding hadde vært forkjemper for en privatisering siden 1920-tallet. Retten tok også for seg Sindings produksjon etter direktørperioden og mente at filmene som ble produsert var av nasjonalistisk karakter tilpasset nyordningen, men mente imidlertid at de ikke var av noen propagandistisk karakter.

Derimot tar retten ikke for seg Sindings avgang, og retten tar heller aldri opp Sindings kamp mot propagandaens inntog i spillefilm med Walter Fyrst og *Unge viljer*. Retten konkluderer i stedet med at Sinding var en svak og naiv mann som lett lot seg påvirke av andre. Tatt i betraktning de resultater denne oppgaven har kommet fram til kan det sies at Sinding kanskje var naiv og lot seg lokke inn i NS' tjeneste, men han var også en mann med sterke meninger som gikk av når han ikke lenger fikk gjennomslag for sine ideer. Retten la aldri vekt på Sinding handlinger som gikk i mot NS' nyordning, men fokuserte stort sett på at han hadde omfavnet førerprinsippet og uten hensyn hadde gjennomført nyordningen og derfor var en pådriver for nyordningen og NS-politikk. Til dette kom at Sinding hadde sørget for å ivareta egne økonomiske interesser. Derfor mente retten at han fortjente skarp påtale. Selv om dommen på mange vis mangler nyanser i sin framstilling av Sinding, framla retten dommen som enstemmig vedtatt. Forsvarets henstilling om å ta hensyn til Sindings gode gjerninger ble aldri tatt hensyn til, da retten mente at Sinding ved disse handlingene ikke hadde utsatt seg selv for risiko.³⁸⁰

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Ibid.

6.8. Anken til lagmannsretten

Ser man på dommen i sin helhet, kan det tenkes at dommen ble presentert i et seierherrens perspektiv der Sinding var dømt allerede før rettssaken startet. Den mangler kontraster i forhold til Sindings handlinger og bakgrunnen for Sindings valg under okkupasjonen. Dommen fokuserte rett og slett på at Sinding var NS-medlem, han hadde bistått fienden i omlegging av norsk statsforvaltning, og han hadde tatt valgene basert på egne ideologiske overbevisninger i kombinasjon med naivitet. Mye av dommen framstår derfor ensidig, men likevel helt i henhold til den norske rettsoppfattelsen om at medhjelpere og økonomiske profitører skulle straffes på lik linje med andre gjerningsmenn.³⁸¹ Sinding hadde erkjent seg ikke straffeskyldig, men retten fant ham enstemmig skyldig i nesten alle tiltalepunkter. Han ble frikjent for å ha tatt initiativ til *Norsk Kinoblade* og slapp også unna personlige erstatningskrav. Likevel fant retten ham skyldig i å handle på ideologisk grunnlag, siden den ikke trodde på utsagnet om tyskernes plan for å avskaffe filmnæringen i Norge. Sinding anket derfor saken inn for Eidsivating Lagmannsrett umiddelbart etter dommen.³⁸²

Grunnlaget for anken var at Sinding bestemt mente at han hadde handlet i filmens beste interesser og at det i realiteten hadde eksistert en trussel om utflagging av den norske filmindustrien til Tyskland. Sinding og Dahl mener at det i sakens natur var framlagt dårlig bevismateriale for denne påstanden, ettersom Kristoffer Aamot hadde vært aktoratets nøkkelvitne. Aamot hadde selv aldri opplevd dette som en trussel, siden okkupasjonsmakten hadde forsøkt å overbevise ham om at de bare ville hjelpe den norske industrien. Anken framhever at det, på grunnlag av det tynne bevismaterialet som talte i mot Sinding, var merkelig at bevismaterialet som fantes for det motsatte ble ignorert. Videre forsvarer Dahl Sindings handlinger med at nyordningen klarte å holde liv i næringen, der produksjon av norske filmer var sentralt, og importnæringen fortsatte å importere skandinavisk film. Det resulterte derfor i et godt repertoar av filmer, siden okkupasjonsmakten ikke fikk monopol for å vise tysk film ved norske kinematografer.³⁸³

Tyskernes planer var også dokumentert i et brev fra Gustav W. Müller, der han redegjorde for planer om å innføre de samme restriksjoner for norsk filmindustri som hadde blitt prøvd ut i Holland. Han skriver blant annet at: ”Herr L. Sinding motsatte seg dog energisk like fra begynnelsen av disse bestrebelsene, og man har i det vesentlige hans initiativ å takke for at flere norske filmbyråer har bestått gjennom hele krigen, og at den norske film-

³⁸¹ Ibid.

³⁸² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 30: Begjæring om fornyet behandling ved Lagmannsrett, signert Leif Sinding og høyesterettsadvokat Arne Dahl, 19. desember 1950.

³⁸³ Ibid.

produksjon kunde arbeide videre”.³⁸⁴ Med andre ord var det tydelig at det hadde eksistert tyske planer for å innføre det samme system i Norge som i Nederland, og Sindings innsats for bevaring av norsk film hadde derfor ikke bare ledet til en bevaring av norsk film i seg selv, men også hele næringen og alle dens arbeidsplasser. Rygh-Hallan hevder også at minister Lunde hadde begrunnet mistanke om at tyskerne ville innføre dette systemet i Norge, som hadde resultert i tysk monopol for filmnæringen med bare tyske filmer tilgjengelige for norske kinematografer.³⁸⁵

Det er tydelig bemerkelsesverdig at retten ikke tok hensyn til bevismaterialet som talte Sindings sak, men baserte sin avgjørelse hovedsakelig på vitnemålet til Aamot, som trolig bar på et stort nag til Sinding og okkupasjonsmakten, etter han ble fjernet fra all filmvirksomhet. Anken stiller også spørsmål ved at Sinding fikk skyld for Norsk Film A/S’ virksomhet innen propagandafilm, siden Sinding generelt hadde opptrådt kjølig overfor denne type virksomhet, som igjen hadde ledet til stor irritasjon fra Lunde og NS. Lunde hadde derfor opprettet en egen propagandaavdeling som skulle svare direkte til ham.³⁸⁶ Det var dermed mye som talte for at Sinding hadde jobbet mye mot okkupasjonsmakten, selv om det kunne framstå som om han bare hadde bidratt til at nasjonalsosialistiske ideer tok over for de eksisterende ordningene innen den norske filmen.

Tyskerne hadde hatt en visjon om at den norske filmindustrien skulle erstattes av tysk produksjon og utleie, men Sinding hadde arbeidet iherdig for at norsk film skulle få så gode forhold som mulig. Dette arbeidet hadde blant annet gått ut på å sørge for at filmene fikk så god Oslopremiere som mulig, og den tyske filmindustrien mislikte ofte at norsk film gjorde det så godt som den gjorde. Anken legger derfor vekt på at Sindings aktive innsats for å fremme forholdene som bidro til at norsk filmindustri fikk et godt fotfeste, ettersom dette ville gjort en tysk anneksjon av næringen vanskelig. Dahl går dermed så langt at han hevder at grunnene til at anken måtte tas til etterretning var manglende bevisbruk og mistolking av straffeloven.³⁸⁷

Samtidig med at Sinding og Dahl anket dommen opp til lagmannsretten, sendte de også en ankeerklæring til høyesterett. Her ble det også påpekt at saken måtte behandles på nytt på grunnlag av formelle feil i saksbehandlingen og feil i lovanvendelsen, særlig med

³⁸⁴ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 7: Brev fra Gustav W. Müller, 16. juni 1948.

³⁸⁵ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 5: Vitneavhør av Birger Rygh-Hallan, Ilebu Fengsel 15. januar 1946.

³⁸⁶ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 30: Begjæring om fornyet behandling ved Lagmannsrett, signert Leif Sinding og høyesterettsadvokat Arne Dahl, 19. desember 1950.

³⁸⁷ Ibid.

tanke på straffeutmålingen. Dahl rettet skarp kritikk mot politiet og påtalemyndighetene som hadde konfiskert hele Sindings private arkiv, hele arkivet til Efi-Film A/S og Efi-Import A/S, samt hele arkivet til Statens Filmdirektorat. Dette hadde, i følge Dahl, medført at forsvaret ikke hadde hatt mulighet til å utarbeide et godt forsvar. Forsvaret hadde aldri fått sett noen av dokumentene, ettersom de fleste arkiver forsvant ut av offentligheten, og uten at forsvaret fikk tilgang til dem. Manglende mulighet til å forsvare seg på grunnlag av bevismateriale som hadde forsvunnet i påtalemyndighetenes varetekt så Dahl som et hån mot rettsstaten, der prosessforutsetningene for en rettferdig rettssak ikke lå til grunn for dommen.³⁸⁸

Arkivene i saken hadde forsvunnet allerede i 1947, og Dahl hadde derfor, når tiltalen kom, bedt påtalemyndighetene om å fjerne en del av tiltalepunktene basert på nettopp bevisets stilling. Dette ble aldri vurdert da tiltalen ble ferdigstilt.³⁸⁹ Mye kan tyde på at det var prinsipielt viktig å få Sinding dømt for sine handlinger under okkupasjonen. Andenæs har understreket viktigheten med at forræderi med egennyttige motiver juridisk sett må bedømmes på samme måte som det ideologisk motiverte forræderi. Dette fordi at rettsorden var bygget på staten og de som representerer staten. Forræderi var derfor angrep på staten og lovlige myndigheter. For at et samfunn skal kunne bestå må samfunnet beskytte seg mot slike angrep, uavhengig av angriperens intensjoner. Om en stat hadde tillatt at man gjorde et angrep på statsforvaltningen på dette viset uten konsekvenser, så hadde ikke staten hatt mulighet til å bestå.³⁹⁰

6.9. Benådet ved kongelig resolusjon 6. april 1951

Ser man på saken fra et synspunkt der Sinding faktisk gjorde et helhjertet forsøk på å redde norsk filmindustri fra okkupasjonsmakten, virker dommen streng. Men tar man i betraktning at Sinding var en opportunist som grep en mulighet til å forme norsk film i de baner han hadde argumentert for siden 1920-tallet, kan dommen framstå som berettiget. Til tross for opportunistiske motiver, og at mye av ideene til nyordningen var hans egne, havnet han med sitt NS-medlemskap og initiativ dypt inn i en nasjonalsosialistisk nyordning av film i Norge. Selv om mange ideer var hans egne, kan ikke handlingen tolkes dithen at han gjorde det for å bygge opp en levedyktig norsk filmindustri, men dithen at han bidro med spisskompetanse til fienden i form av retningslinjer for hvordan okkupasjonsmakten kunne bygge opp en total kontroll over industrien for å forme den i sitt politiske bilde.

³⁸⁸ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 31: Anke-erklæring til høyesterett i straffesak mot Leif Sinding, signert Leif Sinding og Arne Dahl, 19. desember 1950.

³⁸⁹ Ibid.

³⁹⁰ Andenæs, *Det vanskelige oppgjøret*, s. 275.

Likevel kom ikke Sinding til å få anken opp for retten. Sinding hadde fått sin dom og fikk i januar 1951 et brev fra lagmannsretten der han ble underrettet om at saken skulle komme opp for retten så snart det var ledig kapasitet.³⁹¹ Allerede før saken kom opp for retten ble Leif Sinding frikjent ved *kongelig resolusjon av 6. april 1951*. Benådningen gjorde at den resterende del av frihetsstraffen ble frafalt med en prøvetid på tre år uten tilsyn. I benådningen ble det også presisert at beløpene Efi-Film A/S og Efi-Import A/S var dømt til å få inndratt til fordel for det offentlige også frafalt.³⁹² Leif Sinding kunne etter nesten seks år vende tilbake til samfunnet som en fri mann. Selv om Sinding da juridisk var en fri mann, skulle ikke livet etter benådningen bli enkelt.

Okkupasjonstiden hadde satt dype spor i den norske befolkningen. Selv om rettsvesenet hadde forventet at et raskt, strengt og rettferdig oppgjør ville gjøre integrasjon tilbake til samfunnet enklere etter at de dømte hadde avtjent sin straff, tok man feil. Det var en sterk tendens til generell moralsk fordømmelse mot alle tidligere NS-medlemmer. Deres handlinger hadde riktignok vært i strid med norsk lov, men i tillegg stemplet som moralsk æreløse. Andenæs mente at man ikke kunne dømme alle likt, da de hadde handlet ut i fra ulike motiver og at deres sentrale svikt hadde vært at de ukritisk hadde blitt med i bevegelsen og trodd på okkupasjonsmaktens propaganda.³⁹³ Han var ganske ensom om sitt syn. Denne tanken om æreløshet gjorde også at man anså tidligere NS-medlemmer som uverdige til å fylle en kunstnerrolle. Grunnlaget for dette var ideen om at kunstnere var til for å fremme nasjonen og gi den heder. Etter et svik av slike dimensjoner var tanken på at kunstnere med bakgrunn i NS skulle fylle denne rollen utenkelig for de fleste.³⁹⁴ Dette skulle gjøre det særdeles vanskelig for Sinding, og andre kunstnere som hadde vært involvert i NS, å ta opp igjen sitt virke som kunstnere etter en dom i landssvikoppjøret.

³⁹¹ Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 32: Brev til Leif Sinding angående ankesaken, usignert, januar 1951 (dato ikke spesifisert).

³⁹² Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 33: Benådning av Leif Sinding, signert Johannes Halvorsen, Det Kgl. Justis- og politidepartement, 19. april 1951.

³⁹³ Andenæs, *Det vanskelige oppjøret*, s. 66.

³⁹⁴ Solhjell og Dahl, *Men viktigst er æren*, s. 7.

6.10. Den æreløse kunstner – Et siste forsøk på filmproduksjon

Livet som produsent under nyordningen hadde vist seg som alt annet enn enkelt da Sinding gikk tilbake i produksjonen etter direktørperioden. *Sangen til livet* (1943) ble aldri noen suksess for Sinding, og hans siste film *Josefa* (1944) rakk aldri å bli satt opp ved landets kinematografer.³⁹⁵ Han hadde derfor ved frigjøringen i 1945 ikke hatt en eneste suksessfilm siden *Tante Pose* i 1940. I følge Evensmo var dette fordi Sinding manglet originalitet til å komme opp med et manus som kunne tolkes inn i nyordningen, men det er mer realistisk å si at Sindings stil ikke appellerte til et publikum som i stor grad ikke ønsket seg kunststykker, men underholdning og høyere tempo i amerikansk stil.³⁹⁶

Da Sinding etter sin dom på ny forsøkte seg som filmregissør, skulle han støte på nye problemer: publikums tanke om den æreløse kunstner. I dette siste åndedrag for å realisere hans drømmer om stor filmkunst gjennom et langt liv, ble de siste drømmene han hadde knust en gang for alle. *Selkvinnen* (1953) ble angrepet av media og gjennomgikk en offentlig krass kritikk for å være av svært dårlig kvalitet. *Hestenerter* (1954) og *Gyldne ungdom* (1956) skulle slippe unna kritikk på samme nivå, men endte som et nedslående punktum på en filmkarriere til en mann som siden 1926 hadde stått bak femten norske spillefilmer.³⁹⁷ Ikke bare strakte hans karriere seg over fire tiår, men han hadde også stått bak flere av de viktigste norske filmer i tidlig filmhistorie.

Den dag i dag er landssvik fra okkupasjonstiden et betent tema, og også de kunstnere som ble dømt for bistand til fienden. Holdningene mot de såkalte æresdømte kunstnerne gikk etter hvert fra et syn på æreløshet til glemsel. De skulle ikke huskes for framtiden.³⁹⁸ Når vi i dagens samfunn knytter kunstnere opp mot NS og landssvik, vil de fleste tenke på forfatteren Knut Hamsun. Hamsun representerte kunst av en klasse som ikke gjorde det mulig å glemme ham, og han har derfor måttet bære dette ærestapet på vegne av mange andre kunstnere.³⁹⁹ Det kommer ofte som en stor overraskelse når det kommer fram at en stor kunstner hadde bak-grunn som NS-medlem, for de fleste ble glemt. Bortsett fra Hamsun har man i dag glemt bakgrunnen til de andre store kunstnerne.⁴⁰⁰ Det er først når jubileum skal feires at historiene graves fram i lyset før de på nytt vender tilbake til glemmeboken, som for eksempel med kunstnere som Rolf Jacobsen og Geirr Tveitt.

³⁹⁵ Hanche, ”Okkupasjon og eskapisme”, s. 44; Nistad, *Det magiske rommet*, s. 107.

³⁹⁶ Evensmo, *Det store tivoli*, s. 246.

³⁹⁷ *Ibid.*, s. 252

³⁹⁸ Solhjell og Dahl, *Men viktigst er æren*, s. 236.

³⁹⁹ *Ibid.*, s. 237.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, ss. 236-37.

Glemselspolitikken gikk langt i forhold til Sinding. Med mindre man har lest seg grundig opp på filmhistorie, er sannsynligheten minimal for at man vet noe særlig om ham: Hvem han var, hva han gjorde, hvorfor han gjorde det og hvilke filmer han stod bak. Selv om man leser seg grundig opp på filmhistorie kan det fortsatt være vanskelig å komme fram til en forståelse av Sinding, ettersom der verken finnes en biografi eller utdypende akademisk litteratur om ham som kunstner. I det kollektive minnet er det en felles konsensus om at Sinding ikke behøver å huskes. Men likevel har man omfavnet de gode filmene fra 1930-tallet, som ble vist utallige ganger i NRK opp gjennom årene. I ettertiden vil man nok hevde at den mest folkekjære filmen, og den viktigste arven etter Sinding, er *Tante Pose*. Filmen har rullet over tv-skjermene hver jul siden 1970 og har blitt en viktig del av den norske julefeiringen på fjernsynsskjermen.⁴⁰¹ *Tante Pose* har i ettertiden blitt en film de fleste har et forhold til, men Sinding er det stort sett ingen som vet hvem er.

6.11. Oppsummering

Statens Filmdirektorat og Kultur- og folkeopplysningsdepartementet opphørte å eksistere umiddelbart da freden kom. Disse organisasjonene representerte et nasjonalsosialistisk tanke sett som var utenkelig for seierherrene å bygge videre på inn i gjenreisningen av det demokratiske Norge. Likevel slettet ikke freden alle spor etter disse organisasjonene siden staten hadde innsett, basert på aktiviteten rundt film under okkupasjonen, at det nå var på tide å engasjere seg i filmnæringen utover beskatning og sensur. Filmindustrien og staten skulle fra 1946 utvikle et sterkt samarbeid, der staten tok på seg ansvaret for at film skulle bli en nasjonal kulturbærer. Sinding og Filmdirektoratets idé om et statlig filmfond ledet til opprettelsen av Statens Filmfond og Statens Filmråd, basert på NS-midler og videreføring av den høye luksusskatten på film. Samtidig bestemte man seg for å ta vare på ukerevyene, som gjennom okkupasjonen hadde vært et forhatt propagandamedium for NS, i form av *Filmavisen* som skulle prege norsk filmhistorie fram til 1969.

De som under krigen hadde vært involvert i NS og bidratt til å støtte nyordningen ble fjernet fra sine stillinger, selv om man i mange sammenhenger hadde problemer med å skille ut de som burde fjernes. Hadde vedkommende vært medlem i NS var saken klar, men hvor skulle grensen gå for de andre? Landssvikoppgjøret ble derfor det mest omfattende krigsoppgjøret i Vesteupeisk historie, der 2 prosent av den norske befolkningen ble dømt for landsforræderi. Bakgrunnen for oppgjøret var at myndighetene ønsket et raskt, strengt og

⁴⁰¹ <http://www.imdb.com/title/tt0033134/>; <http://norskfilm.montages.no/2012/08/24/tante-pose-1940-jul-i-gamle-dager/>; https://snl.no/Tante_Pose (Lastet 28. oktober 2015).

rettferdig oppgjør, mye for å bekrefte fredens status og statusen til det nye demokratiet og myndighetene. Et strengt oppgjør skulle være fasiten for hvordan det burde håndteres, fordi myndighetene mente at et oppgjør av en slik dimensjon ville det gjøre lettere for folket å integrere tidligere NS-medlemmer tilbake til samfunnet siden de da hadde sonet sin straff. Slik skulle det ikke bli.

Det norske rettsvesenet bygget på et prinsipp om at gjerningsmann og medhjelper skulle dømmes likt, og i landssvikoppjøret kom man også fram til en felles enighet om at moralske hensikter bak medlemskap og handlinger ikke hadde noe å si for tiltalene eller dommene. Man mente rett og slett at økonomiske motiver var like rettstridige som ideologiske motiver, og det at man dømte alle likt var viktig prinsipielt for staten, ettersom det i disse rettssakene i all hovedsak dreide seg om angrep og forræderi mot staten og de lovlige myndigheter. Dommene ble derfor av betydning for å understreke viktigheten av lovlighet og lojalitet mot staten, for at samfunnet i staten skal kunne være et levekraftig et.

Dette preger også saken og dommen mot Leif Sinding. Sinding hevdet selv at han gikk inn i NS og ble med på opprettelsen av Staten Filmdirektorat for å redde norsk film. Han bidro sterkt til at Norge under okkupasjonen for første gang fikk en offisiell filmpolitikk, og selv om Sinding måtte inngå flere kompromiss med NS, var essensen av nyordningen basert på ideer han hadde hatt for norsk filmindustri siden 1920-tallet. Da han ikke lenger fikk gjennomslag for sine ideer, hadde han returnert til produksjonen, og hadde i mange tilfeller motarbeidet NS' videre nyordning til fordel for egne ideer. Sterkest kan man se dette i forbindelse med innføring av propaganda i spillefilm, noe han satte seg mot med nebb og klør, og i sitt forsøk i 1943 på å melde seg ut av partiet. Det at retten bare vektla de handlinger som etter straffeloven ble sett på som forbrytelser, framstår naturlig i et oppgjør der motivene bak handlingen ikke skulle vektlegges, siden både ideologiske og opportunistiske motiver ble ansett for like galt.

Selv om Sinding bare handlet ut fra hva han selv mente var til det beste for norsk film, passet han godt inn i Elsters profiler for motiver bak forbrytelsene. Man kan se at Sinding gikk inn i NS av opportunistiske grunner, der han selv kunne tjene på det og også forme politikken rundt eget yrke til egne ønsker. Han fikk derfor muligheter til å tre ut av politikken med både eget byrå og de konsesjonene han behøvde for å starte på nytt. Han hadde personlige motiver basert på et liv i en mislykket filmindustri, der han hadde et stort behov for å hevde seg og oppfylle gamle drømmer. Ikke minst gikk han også inn av ideologiske grunner, der man i tidlig tid kan se sympatier hos Sinding for den nasjonalsosialistiske ideologien, og at han fant støtte for en nasjonal filmpolitikk i NS' partiprogram. Selv om det til tider kan

være vanskelig å forstå i ettertid hvorfor Sindings handlinger ledet til en såpass streng landsviksdom, kan man basert på Elsters modell derfor argumentere for at Sinding, etter datidens rettsoppfattelse, hadde begått et ultimalt svik.

Landssvikoppgjøret skapte et skille i samfunnet mellom vanlige borgere og landssvikdømte som preget etterkrigstiden sterkt. Da Sinding på 1950-tallet gikk inn for et siste forsøk på å oppfylle sin drøm om vellykket og god filmproduksjon, ble hindringene for store. Det var tydelig at folk ikke ville ha noe med Sinding å gjøre, og filmene ble ingen suksess. På grunn av rettsprosessen hadde Sinding heller ikke hatt en eneste suksessfilm siden *Tante Pose* i 1940. Det kan tenkes at han ikke var i stand til å lage god film fordi han hadde vært for lenge borte fra industrien, og at hans ideer om god film nå tilhørte en svunnet tid. Det kollektive minnet har fulgt glemselspolitikken, og det er i dag få nordmenn som vet hvem Sinding var. Til tross for hans svik lever imidlertid Sindings kunst videre, ettersom hans filmer representerer et viktig kapittel i norsk filmhistorie.

Kapittel 7:

Konklusjon

7.1. (P1) Hvilke aspekter av filmhistorien fram til 1940 legger grunnlaget for nyordning av filmindustrien under Nasjonal Samling?

Norsk filmhistorie før 1940 er en sammensatt og komplisert historie: Det er heller ikke en lang historie, ettersom filmen først kom til Norge i 1896. I perioden fram til 1913 ble filmen etter hvert enormt populær, og det tok ikke lang tid før kinematografer ble vanlige innslag i norske bybilder. Filmen var populær fordi den ble sett som noe moderne og spennende, men den ble også populær fordi dette var en form for underholdning som etter hvert skulle begynne å viske ut klasseskillene i samfunnet. Det er fordi filmen ble populær i alle samfunnslag, men i motsetning til opera, teater og konserter, var kinematografen et sted der alle kunne ta seg råd til billetten. Likevel representerer 1913, og tiden før, et markant skille. I 1913 innførte Stortinget *Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder*, etter at flere samfunnsgrupper – deriblant Christiania Sedelighetsforening – hadde protestert mot film grunnet datidens filmers umoralske innhold som de mente kunne være skadelig for befolkningen.

Denne loven hadde til hovedoppgave å sørge for sensur av spillefilmene og at det ble krevd inn skatt på visningene av filmene. Allerede her kan man spore begynnelsen på Sindings problem med norsk filmindustri. Loven medførte ikke bare at man skulle skattlegge og sensurere, men den innførte også et kommunalt kinomonopol, der kommunene fikk konsesjonsretten for all visning av film i det offentlige rom. Kommunene tok derfor over all kinovirksomhet, fordi de så at det var gode penger å tjene på kinodrift. Dette veltet om på hele filmproduksjonen slik den hadde vært. Fra starten av var det privatpersoner som hadde drevet kinematografene, og disse kinoeierne og andre gründere hadde også stått for produksjon av film. Da hadde inntektene fra visningene gått tilbake til produksjonen, men dette var ikke lengre en realitet. Inntektene fra visninger gikk fra nå til kommunekassene, og norsk film gikk dårlige tider i møte.

På 1920-tallet fikk filmindustrien et nytt oppsving, men det var ikke en stabil næring. Man ble ikke rik av å drive filmproduksjon, og de fleste gikk i denne perioden konkurs etter sin første film. Sinding debuterte i filmindustrien på 1920-tallet, og han var fra første stund en sterk motstander av det kommunale kinomonopolet, fordi han mente at det var dette som var

roten til all ulykken innad i filmindustrien. Sinding var en forkjemper for en privatisering av næringen etter svensk modell, der man kunne få et homogent forhold mellom produksjonen, utleiebyråene og kinematografene. Han mente det var viktig at kinematografene sendte midler tilbake til produksjonen, slik at norsk filmnæring fikk trygge ben å stå på. Dette fikk han aldri gjennomslag for før krigen, men det var en visjon som preget hans arbeid under okkupasjonstiden.

Sinding hadde startet sin regissørkarriere på 1920-tallet, og det var et decennium preget av bunadstung nasjonalromantikk. Dette fikk derfor konsekvenser for Sindings syn på filmens innhold og han ble en sterk talsmann både for en nasjonal filmindustri og for nasjonalt innhold. Han hadde ikke mye til overs for amerikansk film, og mente at dette var film som ødela for den norske filmproduksjonen. I 1931 hadde den første norske lydfilmen premiere, og perioden etter 1931 ble en gullalder i norsk filmhistorie. Her utviklet det seg etter hvert to retninger for film: en med Tancred Ibsen som baserte seg på amerikansk stil, og en med Sinding som fremdeles kjempet for den nasjonale, norske filmen. Det eneste fellestrekket var at de begge to baserte sine filmer på allerede eksisterende norsk litteratur.

Ikke bare representerte de to forskjellige stiler i form, men også i den praktiske delen av produksjonen. Ibsen fikk stor støtte til sine filmer fra det nyopprettede kommunale produksjonsselskapet Norsk Film A/S, mens Sinding fortsatte som privat produsent i sitt produksjonsselskap Merkur-Film A/S. Selv om Sinding ikke fikk støtte klarte han seg bra. Merkur-Film var nok det mest vellykkede private produksjonsselskapet i denne perioden og produserte flere filmer uten å gå konkurs. Dette var likevel ikke greit for Sinding. Han var irritert over at man plutselig fikk en kommunal støtteordning, som bare støttet de gode filmene. Sinding mente at både de virkelig gode og de mindre populære filmene var like viktige, hvis man skulle ha mulighet til å utvikle filmen kunstnerisk.

Man kan derfor se at perioden fram til okkupasjonen i 1940 hadde mange utfordringer. Sinding hadde selv vært blant de regissører som ikke hadde hatt mye midler, og han måtte kjempe seg vei for hver film han produserte. Det er tydelig at det kommunale kinomonopol var et viktig grunnlag for Sindings ideer til nyordningen av norsk film da han tiltrådte direktørstillingen i Statens Filmdirektorat. Industriens manglende økonomiske støtteapparat og dårlige vilkår, gjorde at Sinding var innstilt på å forbedre produksjonsbetingelsene av norsk film, innenfor et rammeverk som ga større kunstnerisk frihet og økonomisk sikkerhet. Imidlertid var han også fokusert på at man måtte fortsette i en nasjonal linje, og ikke minst øke kvaliteten på de filmene som ble produsert.

7.2. (P2) Hvorfor endte Sinding opp som direktør for Statens Filmdirektorat? Støttet Sinding nasjonalsosialistisk ideologi, eller gikk han inn i NS på grunn av sterk opportuniste?

Okkupasjonen av Norge medførte et brudd i utviklingen av norsk spillefilm. Næringen gikk nok en gang en usikker framtid i møte, men en del regissører reagerte raskt og oppsøkte okkupasjonsmakten for å forhandle. Dette ledet ingen vei, og de reagerte med forferdelse da de fikk vite om tyskernes planer om å legge ned hele filmindustrien, ettersom de mente at Tyskland kunne forsyne norske kinematografer med filmer. Sinding meldte seg derfor inn i NS, fordi han mente at han kunne få et bedre forhandlingsgrunnlag om han var medlem. Han oppsøkte derfor minister Lunde i Kultur- og folkeopplysningsdepartementet for å forhandle om filmindustriens framtid. Det var tydelig at Müller-Scheld ikke hadde klare ideer om hvordan han skulle nyordne filmnæringen, og dette talte definitivt i Lundes og Sindings favør. I samtaler ble de enige om at man burde opprette et statlig direktorat for å ta seg av alle filmrelaterte spørsmål, og Lunde mente tidlig at Sinding var rett mann til oppgaven.

Til tross for at Sinding brukte en del tid på å takke ja til stillingen, gikk Sinding inn i oppgaven med stor iver. Han og Lunde hadde delt syn på mange ideer til hvordan man kunne organisere filmindustrien, og Sinding fikk nå muligheten til å forme filmindustrien i sitt eget bilde, til en industri med klare rammer og støtteordninger. Müller-Scheld godkjente forslagene, og var nok lettet over å få planer for en nyordning servert ferdig, ettersom han ikke hadde så mange ideer selv. Det er innlysende at Sinding jobbet iherdig med å få gjennomført nyordningen, før han etter avtalen skulle gå tilbake til filmproduksjonen og fortsette sitt kunstneriske virke. Mye kan tyde på at Sinding fikk gjennomslag for det meste av sine synspunkter, og det tok ikke mer enn i underkant av en måned fra han fikk oppdraget av Lunde til Statens Filmdirektorat var opprettet.

Selv om Sinding aldri hadde vært partipolitisk aktiv tidligere, er det tydelig at det ikke bare var nyordningen av filmindustrien som lokket Sinding inn i direktørstolen. Sinding hadde i denne tidlige delen av okkupasjonen sterke nasjonalsosialistiske tendenser, som både var tuftet på hans nasjonale holdning i 1920- og 1930-årene, men også på en sterk antisemittisk holdning han hadde opparbeidet seg under studieår og besøk i Tyskland. Sinding hadde derfor en god forståelse for både nasjonalsosialismen og antisemittismen, og dette skulle gjøre ham til en ideell norsk samarbeidspartner for den tyske okkupasjonsmakten og NS. De trengte ikke overbevise en som allerede var overbevist. Sindings inntog i direktørstolen kan derfor begrunnes i to utgangspunkt: Han støttet allerede nasjonalsosialismen i

utgangspunktet, og NS var derfor et lett valg, og han gikk inn i direktørstillingen av sterk opportuniste, med en trang til å hevde seg etter tunge og problematiske år i produksjonen. For å danne et helhetlig bilde av hvorfor det var Sinding som endte opp som direktør for Statens Filmdirektorat er det viktig å erkjenne at det var en sammenheng mellom de to utgangspunktene.

7.3. (P3) Hvordan skulle nyorganiseringen av film arte seg?

Sinding og Statens Filmdirektorats nyordning av filmindustrien hadde flere motiver. Fra Sindings side skulle den først og fremst gi industrien gode forutsetninger, med trygge økonomiske rammer, og danne grunnlaget for en levedyktig industri der man skulle utvikle spillefilmen både kvalitativt og kvantitativt. Går man dypere inn i denne nyorganiseringen skulle den også bidra med økt statlig kontroll. Dette ble offisielt gjennom *Forordning om kinematografbilder*, en forordning som ga Statens Filmdirektorat full kontroll over den norske filmnæringen. Det eneste unntaket var at kinematografene forble kommunale, etter at Sinding og Lunde måtte inngå et kompromiss med Innenriksdepartementet, som ikke ville gi slipp på denne viktige inntektskilden.

Forordningen ga Statens Filmdirektorat større handlingsrom til å skaffe seg kontroll over næringen. Fra nå kunne man kun drive utleiebyrå om man hadde statlig autorisasjon, og dette fikk man bare om man i tillegg drev med produksjon av norsk film. Nyordningen sikret derfor produsentene inntekter – ettersom det bare var produsentene som kunne leie ut film – og dermed ikke møtte konkurranse fra rene utleiebyråer. Samtidig sikret den også Film- direktoratet kontroll over sensur, siden direktoratet skulle operere som et ledd mellom utenlandske produsenter og utleiebyråene. Ettersom direktoratet stod for innkjøp av filmer som de distribuerte til utleiebyråene sensurerte man ikke bare selve filmene, men også utvalget. Da direktoratet i tillegg fikk overført Norsk Film A/S til sin kontroll, fikk de også innført denne formen for sensur – sensurere utvalg i stedet for produkt – fordi de nå også fikk kontroll over produksjonsutstyret og hvem som fikk tilgang til å produsere.

Sinding insisterte på å legge produksjon av propaganda- og kulturfilmer samt ukerevyer til Norsk Film A/S, og fjernet dermed konkurranse fra de andre produsentene. Selv om han ikke fikk opphevet det kommunale kinomonopolet, fikk han her kvittet seg med et selskap som hadde representert den kommunale produksjonen, som han mente hadde ødelagt mye for kunstnerisk utvikling. I tillegg til dette ønsket Sinding at filmindustrien skulle stå samlet bak nyordningen, og hadde behov for et talerør. Filmdirektoratet var derfor raskt ute

med å overta utgivelsen av *Norsk Kinoblad* – et nasjonalsosialistisk fagblad for filmindustrien – da det ikke lengre var økonomisk grunnlag for utgivelse. Nyordningen av film etablerte derfor en total statlig kontroll over næringen, der direktoratet kontrollerte hvilke filmer som skulle vises, hvilke filmer som skulle produseres og også hva som ble skrevet om film- og kinonæringen. Til tross for at nyordningen av filmindustrien så å si var gjennomført innen Sindings avgang i 1942, er det tydelig at Lunde ikke ville miste Sinding. Nyordningen av filmindustrien var tross alt et produkt av Sindings ideer og organisatoriske evner, og han var ikke garantert at en ny direktør kunne lede videre utvikling like godt som Sinding hadde gjort.

7.4. (P4) Hvorfor valgte Sinding å gå tilbake til produksjon? Var det store forskjeller på filmpolitikk før og etter Sindings tid i Filmdirektoratet?

Grunnene til at Sinding valgte å trekke seg fra direktørstillingen er sammensatte og mange. En viktig grunn til at han tok dette valget var nok fordi han savnet det kunstneriske arbeidet fra filmproduksjonen. Det kan tenkes at han mente at nyordningen hadde kommet dithen at han anså det å gå tilbake til produksjonen som et godt valg, etter at han hadde fått formet industrien i den retningen han hadde ønsket. Likevel kan det også tenkes at Sinding på dette tidspunktet hadde fått nok av politikk. Hans eneste sønn – som var ivrig NS-tilhenger – hadde mistet livet i kampene på Østfronten, og dette hadde kommet som et sjokk på ham. Ikke bare hadde han mistet sønnen, men krigen var i ferd med å snu, og det gikk ikke lengre så bra for nazistene. Dette merket man også i Norge, der befolkningen generelt hadde etablert et felles syn på NS og partiets medlemmer som forrædere, og stemningen rundt NS var dårlig.

Det kan derfor tenkes at Sinding av opportunistiske grunner valgte å fratse stillingen før det var for sent. Han sendte en utmelding til minister Fuglesang, men denne fikk han aldri gjennomslag for. Han hevdet i ettertid at Londonradioens hån mot ”roerne” bidro til at han aldri gjorde noe mer med saken. Til tross for avgangen, gikk ikke Sinding tomhendt ut av Filmdirektoratet. I sin siste tid som direktør hadde han ordnet alt for at han skulle få en smidig overgang tilbake til produksjonen. Han hadde skaffet seg utleiebyrå, produksjonsbyrå og de konsesjonene han behøvde for å drive kunstnerisk virksomhet, men likevel ha et sikkert inntektsgrunnlag. Med løfter om å skape filmer av ”statspolitisk og kulturpolitisk betydning”, hadde han fått både tillatelse og støtte til å gå foran og sette standarden for norsk filmproduksjon.

Til tross for at det er mange opportunistiske grunner for at Sinding valgte å gå av, kan man også begrunne avgangen i uenighet mellom ham og Lunde. Mot slutten av

direktørperioden hadde de for første gang havnet i konflikt, da Lunde hadde godkjent at Walter Fyrsts *Unge viljer* skulle produseres. Sinding var sterkt i mot at propaganda skulle blandes inn i spillefilmene, fordi han mente at kulturfilmer og ukerevyer allerede bidro til smertegrensen av hva kinopublikummet kunne tåle. Han var oppegående nok til å forstå at det ville lede til protester om man i tillegg skulle påtrenge publikum propaganda i selve spillefilmen. Mye av grunnen til at han gikk så sterkt inn for å motarbeide *Unge viljer* var at filmen omhandlet NS og partiets første tid. Han var overbevist om at en film som omhandlet et parti som var såpass upopulært blant befolkningen ville lede til store protester og kino-boikott. Filmen representerte derfor en fare for alt han hadde arbeidet med å bygge opp i sin tid som direktør.

Maktskiftet innad i Kultur- og folkeopplysningsdepartementet og Statens Filmdirektorat, som kom med Sindings avgang og Lundes død, skulle likevel bli merkbar for filmindustrien. Fuglesang godkjente at *Unge viljer* fikk offentlige visninger, og filmen ledet til store demonstrasjoner. Den ble derfor tatt av repertoaret til norske kinematografer etter kort tid. Fuglesang etterlyste også en større "kulturell vilje" fra filmprodusentene til å forbedre innholdet i filmene. Han var lei av lette komedier og ønsket seg en filmproduksjon av høyere kulturell verdi. Dette medførte at han fra 1. januar 1944 oppløste alle tidligere konsesjoner, og når konsesjonene skulle deles ut på nytt var det bare NS-medlemmer og deres produksjons-selskaper som valgte å fortsette med produksjon. Dette ga staten enda større kontroll, ettersom det nå bare var de mest partitro produsentene som fortsatte sitt virke. Den fikk imidlertid ingen stor effekt, ettersom det nå likevel bare var NS-medlemmer som fortsatte sitt virke. På mange vis kan man derfor argumentere for at Sindings avgang ledet nyordningen av filmindustrien inn i en sterkere ideologisk retning, der ordningen som var satt ut for å redde filmen hadde gått så langt at den nesten hadde ødelagt hele filmindustrien.

7.5. (P5) Overlevde noe av NS' filmpolitikk inn i fredstid? Hvorfor ble Sinding dømt for landssvik og har det noen sammenheng med at de færreste i dag vet hvem han var?

Med fredstid opphørte Kultur- og folkeopplysningsdepartementet og Statens Filmdirektorat sin eksistens med umiddelbar virkning. Det var ikke plass for disse nazistiske organene i gjenopprettelsen av det norske demokratiet. Det er likevel ironisk at man i fredsprosessene etter krigen valgte å ta vare på enkelte aspekter ved Filmdirektoratets nyordning av norsk filmindustri. Staten følte et økt ansvar for å involvere seg i filmproduksjon, og fra 1946

anerkjente Stortinget filmproduksjon som en nasjonal kulturoppgave. På grunnlag av midler satt til side av Filmdirektoratet, opprettet man Statens Filmråd og Statens Filmfond, og det ble også bestemt at deler av skatteinntektene fra luksusskatten skulle gå direkte til filmfondet. Den andre levningen etter Statens Filmdirektorat er *Filmavisen*. Den ble til basert på ukerevyene man hadde produsert under okkupasjonen, fordi myndighetene nå hadde oppfattet film som et kraftig medium som kunne benyttes i gjenoppbyggingen av landet. Det er likevel interessant at det var ukerevyen – som under okkupasjonen hadde skapt mange protester – var et av elementene fra Filmdirektoratets nyordning av filmen som skulle overleve inn i fredstid. Ikke bare overleve som fenomen, men også være levedyktig fram til 1969.

Etter krigen ble Sinding dømt for landssvik, og jeg har spurt meg selv mange ganger hvorfor en filmregissør kunne bli dømt for landssvik. Da jeg undersøkte dommen nærmere ble spørsmålet enda mer interessant, ettersom dommen mot Sinding ikke var blant de milde. For å forstå hvorfor han ble dømt må man forstå oppgjøret. Oppgjøret skulle være strengt, rettfærdig og hurtig, og det var også viktig for statsmyndighetene å understreke at medlemskapet i seg selv var straffbart, siden dette hadde underbygget legitimitet til okkupasjonsmyndighetene. Det var også et viktig prinsipp i norsk rettsvesen at gjerningsmann og medhjelper begge var skyldig og derfor skulle ha samme straff.

Sinding ble ikke bare dømt for sitt medlemskap, men ble også dømt etter straffeloven for å ha bidratt til fienden i krigstid. Selv om Sinding hovedsakelig hadde vist vei til den første organiseringen og offisielle politikken til en industri det ikke hadde vært politisk interesse for, var det på alle måter å bidra til fienden. Både hans ideologiske, personlige og opportunistiske motiver peker i den retning at han både bidro frivillig og proaktivt til nyordningen av filmindustrien, og i mange tilfeller ønsket han strengere politisk kontroll enn selv det Lunde var villig til å gå med på. På mange vis representerte ikke Sinding bare ideene til hva nyordningen av filmen skulle være, men han var også en pådriver, som tvang den film-politiske nyordningen gjennom i filmindustrien. Siden dette også innebar å endre statsforfatningen i krigstid, var også det en punkt i straffeloven han ble dømt for.

De færreste vet i dag hvem Sinding er, men om man nevner filmen *Tante Pose*, vil de fleste kjenne til denne filmen. At regissøren er glemt er naturlig begrunnet i etterkrigstidens behandling av landssvikdømte kunstnere. Kunstnere representerte på mange vis den nasjonale ære, og siden han ble dømt for landssvik, var det ingen ære igjen. Sinding fortsatte derfor sin karriere etter dommen uten suksess, og han ble etter hvert en av de mange kunstnere som ble glemt i etterkrigstidens glemselspolitikk. En mann – som i starten av sin karriere ble ansett som en av filmindustriens fremste pionerer – ble i krigens ettertid glemt. I de tilfeller han har

blitt hentet fram igjen, er det hovedsakelig for å nevnes i filmhistoriske tekster, da oftest i forbindelse med film under okkupasjonstiden. Selv om Sinding gjorde mange feil under okkupasjonen – som i ettertid ødela alle hans drømmer om vellykket og god filmproduksjon – produserte han imidlertid noen av de viktigste filmene innenfor 1930-tallets gullalder. Filmer som den dag i dag lever videre, til tross for hans svik, og ikke minst *Tante Pose* som etter hvert ble en viktig del av julefeiringen på norske fjernsynsskjermer.

KILDER

1. Tidsskrifter og aviser:

1.1 *Norsk Kinoblad:*

Dette er et nasjonalsosialistisk fagblad for film, opprettet ved privat initiativ av Arne R. Jerdem i 1941, for så å senere bli overtatt av States Filmdirektorat. I forbindelse med denne masteroppgaven har alle utgivelsene blitt gjennomgått. Bladet ble bare utgitt i perioden 1941-1945.

1.2. *Norsk Filmblad:*

Dette er et fagblad for film, som ble utgitt av KKL. I forbindelse med denne masteroppgaven har jeg sett gjennom en deler disse bladene, men bare utgivelser i forkant eller i umiddelbar etterkant av okkupasjonstiden.

1.3. *Aftenposten:*

Jeg har benyttet meg av Aftenpostens digitalarkiv i søket etter kilder. Dette søket er hovedsakelig gjort ved hjelp av stikkordssøk innenfor perioden 1940-1945.

2. Arkivmateriale: Riksarkivet i Oslo:

2.1. Landssviksarkivet:

- Landssviksak, Oslo Politikammer, dom 4387: Leif Sinding
- Landssviksak, Oslo Politikammer, dom 3989: Birger Rygh-Hallan
- Landssviksak, Oslo Politikammer, dom 1099: Rolf Jørgen Fuglesang
- Landssviksak, Oslo Politikammer, dom 2728: Walter Fyrst
- Landssviksak, Oslo Politikammer, dom 4208: Adolf Hoel
- Landssviksak, Oslo Politikammer, dom 33: Arne R. Jerdem

Fra landssvikoppgjøret er det disse landssviksakene som ligger til grunn for masteroppgaven. Dette er de mest sentrale personene som ble dømt for landssvik innenfor oppgavens tema. Dessverre så finnes det ingen sak mot Gulbrand Lunde, ettersom Lunde døde høsten 1942, og han ble derfor aldri stilt for retten i landssvikoppgjøret.

2.2. Arkivet etter Kultur- og folkeopplysningsdepartementet (1940-1945):

Arkivet etter Statens Filmdirektorat (1940-1945):

Arkivet etter Statens Filmdirektorat finnes ved Riksarkivet i Oslo, som del av arkivet etter Kultur- og folkeopplysningsdepartementet (S1330). Arkivet etter Statens Filmdirektorat er her lagret med samme arkivnummer, S1330, der alle F-seriene er mappene etter Statens Filmdirektorat. Fra Statens Filmdirektorat eksisterer det i alt 5 F-serier, med totalt 30 esker arkivstoff. Dette utgjør omlag 3 hyllemeter av arkivet etter Kultur- og folkeopplysningsdepartementets totalt 47 hyllemeter i Riksarkivet.

3. Vedlegg

3.1. Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder, 25. juli 1913:

<https://lovdata.no/pro/#document/NLO/lov/1931-07-25-4> (lastet 10. oktober 2015).

3.2. Forordning om kinematografbilder, 30. april 1941:

Riksarkivet, L-sak 4387 (Sinding): Mappe 9: Kopi av *Forordning om kinematografbilder*, 30. april 1941, signert Gulbrand Lunde; Den er også gjengitt i Evensmo, *Det store tivoli*, s. 229.

3.3. Lov om film, 8. juni 1944:

Riksarkivet (Oslo): Skannet arkivmateriale:

http://arkivverket.no/URN:db_read/db/39768/265/?size=medium&mode=0. (Lastet 17. oktober 2015).

LITTERATURLISTE

- Andenæs, Johannes., *Det vanskelige oppgjøret, Rettsoppgjøret etter okkupasjonen*, Oslo, Tanum-Norli, 1979.
- Balfour, Michael, *Propaganda in War 1939-1945, Organisations, Policies and Publics in Britain and Germany*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Bazin, André, *What is Cinema, Vol. I*, Los Angeles, University of California Press, 1967.
- Braaten, Lars Thomas, Holst, Jan Erik & Kortner, Jan H. (red.), *Filmen i Norge, Norske kinofilmer gjennom 100 år*, Oslo, Ad Notam Gyldendal, 1995.
- Brattelid, Kristin, *Mikal Sylten, Et antisemittisk livsprosjekt*, Oslo, Masteroppgave i historie, Universitetet i Oslo, Våren 2004.
- Corell, Synne, *Krigens Ertetid – Okkupasjonshistorien i Norske historiebøker*, Oslo, Spartacus Forlag, 2010.
- Dahl, Hans Fredrik, Kirckhoff, Hans, Lund, Joachim & Vaale, Lars-Erik (red.), *Danske tilstander, Norsk tilstander, Forskjeller og likheter under tysk okkupasjon 1940-45*, Oslo, Forlaget Press AS, 2010.
- Dahl, Hans Fredrik & Sørensen, Øystein, *Et rettferdig oppgjør? Rettsoppgjøret i Norge etter 1945*, Oslo, Pax forlag A/S, 2004.
- Diesen, Jon Anders, *Film som statlig folkeopplyser, Statens filmsentral i 50 år*, Lillehammer/Oslo, Norsk Filminstituttets Skriftserie 9, 1998.
- Diesen, Jan Anders & Moren, Gudmund (red.), *Fascisme – Film – Propaganda, Rapport fra et seminar om Fascismens estetikk og propaganda*, Lillehammer, Institutt for kultur- og mediefag, Oppland distriktshøgskole, Skriftserie nr. 91, 1993.

- Diesen, Ole H. P., *Den store illusjonen – Filmbyråenes historie*, Oslo, Norske Filmbyråers Forening, 1997.
- Ellul, Jacques, *Propaganda, The Formation of Men's Attitudes*, New York, Random House, 1965.
- Elster, Jon (red.), *Retribution and Reparation in Transition to Democracy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Emberland, Terje, ”Nationaliteternes værste kloakkslam. Antisemittisme i Norge 1900-1940”, i *Humanist. Tidsskrift for livssynsdebatt nr. 2*, 2008
- Emberland, Terje, *Religion og Rase, Norsk nyhendenskap og nazime 1933-1945*, Oslo, Humanistisk Forlag, 2003.
- Emberland, Terje & Kott, Matthew, *Himmlers Norge, Nordmenn i det storgermanske prosjekt*, Oslo, Aschehoug & CO, 2012.
- Eriksen, Trond Berg, Harket, Håkon & Lorenz, Einhart, *Judehatets svarta bok – antisemittismens historia från antiken till i dag*, Falun, Albert Bonniers Förlag, 2008.
- Eriksen, Trond Berg & Sørensen, Øystein, *De store ideologienes tid. Norsk idéhistorie, Bind V*, Oslo, Aschehoug, 2001.
- Etlin, Richard A. (red.) *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- Evensmo, Sigurd, *Det store tivoli, Film og kino i Norge*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1992.
- Fox, Jo, *Film Propaganda in Britain and in Nazi Germany, World War II Cinema*, Oxford, Berg Publishers, 2007.
- Fyrst, Walter, *Min sti*, Oslo, Eget forlag, 1981.

- Hagen, Ingerid, *Oppgjørets time, Om landssviksoppgjørets skyggesider*, Oslo, Spartacus Forlag, 2009.
- Hanche, Øivind, Iversen, Gunnar & Aas, Nils Klevjer (Red.), *"Bedre enn sitt rykte", En liten norsk filmhistorie, 2. utgave*, Oslo, Norsk Filminstitutt, 2004.
- Hjeltnes, Guri, *Hverdagsliv og krig – Norge 1940-45*, Oslo, Aschehoug & CO, 1987.
- Huener, Jonathan & Nicosia, Francis R. (red.), *The Arts in Nazi Germany, Continuity, Conformity, Change*, Oxford, Berghahn Books, 2006.
- Ibsen, Tancred, *Tro det eller ei*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1976.
- Iggers, George G., *Historiography in the Twentieth Century*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1997.
- Iversen, Gunnar, *Norsk filmhistorie, Spillefilmen 1911-2011*, Oslo, Universitetsforlaget 2011.
- Iversen, Gunnar (red.) *Krigsbilder*, Trondheim, Kube – Skriftserie fra institutt for kunst- og medievitenskap, nr. 3, 2001.
- Iversen, Gunnar, Stig Kulset & Skretting, Kathrine (red.), *"As time goes by", Festskrift i anledning Bjørn Sørenssens 50-års dag*, Trondheim, Tapir Forlag, 1996.
- Iversen, Gunnar & Solum, Dag (red.), *Nærbilder, Artikler om norsk filmhistorie*, Oslo, Universitetsforlaget, 1997.
- Johansen, Per Ole, *Oss selv nærmest, Norge og jødene 1914-1943*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1984.
- Kroglund, Nina Drolsum, *Hitlers norske hjelpere, Nordmenns samarbeid med Tyskland 1940-1945*, Oslo, Forlaget Historie & Kultur AS, 2012.

- Larsen, Stein Ugelvik (red.), *I krigens kjølvann*, Oslo, Universitetsforlaget, 1999.
- Lunde, Gulbrand, *Kampen for Norge, III*, Oslo, Centralforlaget, 1943.
- Moe, Vibeke & Kopperud, Øivind (red.), *Forestillinger om jøder – aspekter ved konstruksjonen av en minoritet 1814-1940*, Oslo, Unipub, 2011.
- Nistad, Einar, *Det magiske rommet, En reise gjennom den norske film- og kinohistorien*, Oslo, Norske kinosjefers forbund, 2002.
- Nistad, Einar & Meyn, Ida (red.), *Drømmen om de levende bilder, Artikkelsamling i anledning åpning av Filmmuseet*, Oslo, Norsk Filminstitutt, 1999.
- Ross, Corey, *Media and the Making of Modern Germany, Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Simonsen, Kjetil Braut, "Den store jødebevegelse", *Antisemittiske bilder av jøden i bondeavisene Nationen og Namdalen, 1920-1925*, Oslo, Masteroppgave i historie, Høsten 2009.
- Sinding, Leif (red.), *Film i Norge 1943*, Oslo, ukjent forlag, 1943.
- Sinding, Leif, *En filmsaga, Fra norsk filmkunst begynnelse: Stumfilmårene som jeg så og opplevet dem*, Oslo, Universitetsforlaget, 1972.
- Solhjell, Dag & Dahl, Hans Fredrik, *Men viktigst er æren, oppgjøret blant kunstnerne etter 1945*, Oslo, Pax forlag A/S, 2013.
- Sørensen, Øystein, *Hitler eller Quisling, Ideologiske brytninger i Nasjonal Samling 1940-1945*, Oslo, J.W. Cappelens Forlag A/S, 1989.
- Taylor, Philip M., *British Propaganda in the Twentieth Century, Selling Democracy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.

Taylor, Philip M. (red.), *Britain and the Cinema in the Second World War*, London, Macmillan Press, 1988.

Theien, Iselin, *Sonja Wigert, Et dobbeltliv*, Oslo, Cappelen Damm, 2010.

Welsh, David, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, London, I.B. Tauris Publishers, 2001.

Westli, Bjørn, *Hitlers norsk budbringere*, Oslo, Aschehoug & CO, 2012.

Winkel, Roel Vande & Welsh, David, *Cinema and the Swastika, The International Expansion of Thrid Reich Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

LOV OM OFFENTLIG FOREVISNING AV KINEMATOGRAFBILLEDER

25. juli 1913

Justis- og beredskapsdepartementet

§ 1.

Offentlig forevisning av kinematografbilleder maa ikke finde sted uten tilladelse av kommunestyret eller av formandskapet eller av den, som formandskapet i henhold til § 2 dertil maatte bemyndige.

§ 2.

Hvor der ikke er truffet bestemmelse efter § 3, sidste led, gives tilladelsen av formandskapet, efterat politiet har hat anledning til at uttale sig. Det bør negte tilladelse, dersom det finder, at ansøkeren ikke gir tilstrækkelig betryggelse mot misbruk, eller at antallet av kinematografteatre, dersom tilladelsen blev git, vilde komme til at staa i misforhold til distriktets folkemængde eller forhold forresten.

Der skal betinges en avgift til kommunekassen, beregnet procentvis av bruttoindtægten av forestillingene.

Hvor der ikke er istandbragt vedtægt efter § 3, første ledd, fastsetter formandskapet avgiftens størrelse og likesaa de ordens- og sikkerhetsregler, som findes nødvendige.

Hvor formandskapet paa grund av forholdene finder det ønskelig, kan det bestemme, at den ret og de pligter, som i denne paragraf er tillagt formandskapet, overføres til stedets politi i den utstrækning, som maatte findes hensigtsmessig.

§ 3.

Gjennem vedtægt, stadfæstet av Kongen, kan kommunestyret træffe bestemmelse om ordens- og sikkerhetsregler ved kinematografforestillinger, om størrelsen av den avgift, som er nævnt i § 2, og om en begrænsning av det antal kinematografteatre, som der skal kunne gives tilladelse til at drive inden kommunen.

I vedtægten kan det bestemmes, at adgangen til at forevise kinematografbilleder offentlig inden kommunen skal være betinget av kommunestyrets tilladelse.

§ 4.

Tilladelse kan gives for indtil tre aar ad gangen. Tilladelser, som er git av politiet før denne lovs ikrafttræden, bortfalder to aar efter denne.

Tilladelsen kan av kommunestyret tages tilbake, hvis dette med 2/3 flertal finder, at innehaveren misbruker tilladelsen. Den kan ikke overdrages eller bortleies.

§ 5.

Offentlig forevisning av kinematografbilleder må bare finne sted i lokaler som på forhånd er godkjent av politiet. På de steder hvor lov om bygningsvesenet og lov om brannvesenet gjelder, skal politiet tillike påse at den nødvendige godkjennelse av bygningsråd og brannstyre foreligger.

Departementet gir forskrifter for innredning og bruk av lokaler til offentlig forevisning av kinematografbilleder. I den utstrekning det ansees påkrevd, kan forskriftene også gjøres gjeldende for forevisning av kinematografbilleder i skoler, foreninger, private sammenkomster, i prøveymed m.v.

Offentlig forevisning av kinematografbilleder kan bare skje ved maskinist som har erklæring fra politiet om edruelighet og god vandel ellers. Nærmere bestemmelser herom gis av departementet, som også kan bestemme at såvel offentlig som annen forevisning av kinematografbilleder med lett antennelig film bare kan skje ved maskinist som er godkjent etter regler fastsatt av departementet.

Departementet gir forskrifter for oppbevaring og behandling av lett antennelig film.

Departementet kan forby innførsel og produksjon av bestemte typer lett antennelig film og kan likeledes forby bruk av disse til forevisning av kinematografbilleder.

Departementet eller den dette bemyndiger, fastsetter hva som forstås med lett antennelig film.

Det er forbudt å selge eller holde til salgs kinomaskiner som ikke er godkjent av departementet eller den dette bemyndiger.

§ 6.

Kinematografbilleder maa ikke forevises offentlig, uten at de er godkjendt efter §§ 7-8. Dette gjælder dog ikke billeder, som gjengir almindelig kjendte begivenheter, forsaavidt de blir forevist i de første 14 dage, efterat begivenheten fandt sted, og politiet har git tilladelse til forevisningen.

§ 7.

Kongen oppnevner fem faste sakkyndige til å avgjøre hvilke kinematografbilder som kan godkjennes til offentlig forevisning, og i tilfelle for hvilke aldersgrupper slik forevisning kan skje. En av de faste sakkyndige oppnevnes som sjef for filmkontrollen. Kongen kan videre oppnevne det nødvendige antall varamenn for de faste sakkyndige. Endelig oppnevner Kongen det nødvendige antall rådgivere for de faste sakkyndige. Blant de sakkyndige eller deres rådgivere skal det være minst én som er særlig kvalifisert til å vurdere de bilder som kan tillates vist for barn.

Avgjørelser av filmkontrollen treffes av en enkelt av de faste sakkyndige når ikke annet følger av bestemmelsene i tredje eller fjerde ledd. Hvor avgjørelsen skal treffes av alle de faste sakkyndige, er det i tilfelle av forfall tilstrekkelig at fire deltar. Avgjørelsen treffes ved stemmeflertall. I tilfelle av stemmelikhet gjør filmkontrollsjefens stemme utslaget.

Er den faste sakkyndige som har fått kinematografbilder til bedømmelse, av den oppfatning at ett eller flere av bildene ikke bør tillates vist offentlig, eller er han i tvil ved bedømmelsen, tilkaller han de fire andre faste sakkyndige for å ta del i avgjørelsen. Han skal også tilkalle dem i tilfelle hvor han har grunn til å anta at noen av dem enten ville være av den oppfatning at ett eller flere av bildene ikke bør tillates vist offentlig, eller ville være i tvil ved bedømmelsen.

Er den faste sakkyndige som har fått bilder til bedømmelse, særlig kvalifisert til å vurdere bilder som kan tillates vist for barn, tilkalles de fire andre faste sakkyndige for å delta i bedømmelsen i de tilfelle hvor han er i tvil om hvorvidt bildene bør tillates vist for dem som er under henholdsvis 18, 16, 12 eller 7 år. Er det en annen fast sakkyndig som har fått bildene til bedømmelse, og han er i tvil om de bør tillates vist for en eller flere av de nevnte aldersgrupper, tilkalles en fast sakkyndig eller en rådgiver som er særlig kvalifisert til å vurdere hvorvidt bildene kan vises for disse. Hersker det etter dette meningsforskjell eller tvil om hvorvidt bildene kan vises for noen av disse aldersgrupper, tilkalles de øvrige faste sakkyndige for å ta del i avgjørelsen.

Når en avgjørelse er truffet av en enkelt av de faste sakkyndige, kan enhver av de andre faste sakkyndige kreve ny bedømmelse, som da blir å foreta av alle de faste sakkyndige. Dersom det dreier seg om å avgjøre hvorvidt bilder kan vises for personer under 18, 16, 12 eller 7 år, og ingen av de faste sakkyndige er særlig kvalifisert til å vurdere bilder som kan vises for barn, tilkalles en barnefilmsakkyndig rådgiver hvis det ikke allerede er innhentet uttalelse fra slik rådgiver.

Avgjørelser som treffes av de faste sakkyndige etter bestemmelsene i denne paragraf, kan ikke overprøves av annen administrativ myndighet.

Filmkontrollen skal forsyne de godkjente bilder med et merke og dessuten gi en skriftlig bevitnelse om godkjennelsen.

Den som vil ha bilder bedømt, skal betale en avgift som fastsettes av departementet.

Departementet gir de nærmere regler som trengs for å gjennomføre bestemmelsene i loven.

§ 8.

Filmkontrollen må ikke godkjenne bilder som den mener det ville stride mot lov eller krenke ærbarhet eller virke forrående eller moralsk nedbrytende å vise offentlig.

Andre bilder enn de som er nevnt i første ledd, må ikke nektes vist for personer som har fylt 16 år. I særlige tilfelle kan dog filmkontrollen sette grensen til 18 år hvis den finner at bildene er egnet til å påvirke sinn eller rettsbegreper hos personer under 18 år på skadelig måte.

Filmkontrollen avgjør særskilt om bilder som kan vises for personer som har fylt 16 år, også kan vises for ungdom mellom 12 og 16 år og barn under 12 år. Til forevisning for personer som her nevnt må ikke i noe tilfelle godkjennes bilder som filmkontrollen finner egnet til å påvirke sinn eller rettsbegreper hos personer i vedkommende aldersgruppe på skadelig måte.

Barn under 7 år, som ikke er begynt på skolen, har ikke adgang til offentlig forevisning av kinematografbilder. I særlige tilfelle kan likevel bilder godkjennes av filmkontrollen til forevisning for barn som har fylt 5 år dersom de er i følge med foreldre eller andre foresatte.

§ 9.

Til kinematografforestillinger må adgang bare gis til personer som fyller det krav til alder som filmkontrollen i medhold av lovens § 8 har fastsatt for vedkommende bilder.

Barn mellom 5 og 7 år som ikke har begynt på skolen, har ikke adgang til kinematografforestillinger som begynner senere enn kl. 17.00. Andre som ikke har fylt 16 år, har ikke adgang til forestillinger som begynner senere enn kl. 19.00, med mindre de er i følge med foreldre eller andre foresatte.

Av den som ønsker adgang til en kinematografforestilling, kan det kreves slik legitimasjon for alder som bestemt av vedkommende kinostyre.

§ 10.

Bestemmelsene i §§ 1 og 6 gjelder ikke forevisning av kinematografbilder ved lærestanstalt når forevisningen er et ledd i undervisningen.

Kinematografbilder kan også ellers vises i forbindelse med undervisning eller foredrag når politiet har gitt tillatelse til forevisningen.

I særlige tilfælde kan departementet dispensere fra bestemmelsene i §§ 1 og 6.

§ 11.

Overtredelse av bestemmelsene i §§ 5, 6 og 9 og de med hjemmel i § 5 fastsatte forskrifter straffes med bøter.

§ 12.

Denne lovs §§ 7 og 8 træder i kraft 1 oktober 1913, dens øvrige bestemmelser 1 januar 1914.

FORORDNING om kinematografbilder

§ 1.

Inn- eller utførsel av kinematografbilder må bare finne sted med tillatelse fra Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet.

§ 2.

Den som i erhvervsøyemed eller for øvrig med offentlig forevisning til formål vil oppta kinematografbilder, må ha tillatelse hertil fra Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet.

Til opptakelse av dramatiske filmer må tillatelse innhentes i hvert enkelt tilfelle.

§ 3.

Erhvervsmessig utleie av kinematografbilder må bare drives av den som har tillatelse til det av Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet.

§ 4.

Kinematografbilder må ikke forevises offentlig uten at de på forhånd er godtatt av Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet, og heller ikke uten at departementet har godkjent vedkommende kinobestyrer som forestår forevisningen eller den som utøver denne funksjonen.

§ 5.

Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet utferdiger forskrifter for prøvelse av kinematografbilder, bestemmer om det skal betales avgift til staten for prøvingen, og fastsetter i tilfelle takster for avgiften, og de nærmere regler for avgiftens betaling.

§ 6.

Overtredelse av denne forordning straffes med bøter eller med fengsel inntil 3 måneder.

§ 7.

Lov om offentlig forevisning av kinematografbilder av 25. juli 1913 § 1, § 2, første ledd, §§ 3-4, §§ 6-8 og § 10 oppheves. Ordene "av de sakkyndige" i samme lovs § 9 utgår. I § 11 utgår henvisningen til § 6.

Oslo, 30. april 1941.

KULTUR- OG FOLKEOPPLYSNINGSDEPARTEMENTET

Gulbrand Lunde (sign.)

Kst. statsråd.

R. J. Fuglesang (sign.)

Statsrådsekretær.

BESTEMMELSE

**Ivaretagelsen av de funksjoner som i samsvar med "Forordning om kinematografbilder" av 30. april 1941 påhviler Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, overdrar jeg til det i samme departement opprettede Statens Filmdirektorat.
Regissør Leif Sinding er tidligere overdratt ledelsen av dette direktorat.**

Oslo, 30. april 1941

Gulbrand Lunde

(sign.)

LOV OM FILM.

Kap. I: Innledning.

§ 1.

Filmen skal fremme nasjonens interesser. Den skal virke for det norske folk i underholdningens, opplysningens, undervisningens og underretningens tjeneste.

Kap. II: Om framstilling og utleie av film m.v.

§ 2.

Den som i ervervsøyemed eller forøvrig med offentlig framsyning til formål vil framstille filmbilder, må ha tillatelse til det fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet eller den det gir fullmakt.

§ 3.

Tillatelse til framstilling av filmbilder kan bare gis til norske statsborgere med bopel i landet og til aksjeselskaper og andre selskaper med begrenset ansvar når styret har sitt sete her i landet og flertallet i styret er norske statsborgere med bopel i landet.

Tillatelsen kan gis på nærmere vilkår. I vilkårene kan det likevel ikke pålegges filmprodusenten noen avgift.

Tillatelsen faller bort hvis vilkårene etter første ledd ikke lenger er til stede. Overholdes ikke de i medhold av annet ledd fastsatte vilkår, kan departementet kalle tillatelsen tilbake.

§ 4.

Det er forbudt å innføre eller utføre filmbilder uten tillatelse fra Filmdirektoratet eller den det gir fullmakt.

§ 5.

Den som i ervervsøyemed vil leie ut filmbilder må ha tillatelse fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet eller den det gir fullmakt.

Tillatelsen kan gis på nærmere vilkår. Hvis vilkårene ikke overholdes, kan tillatelsen kalles tilbake.

Kap. III: Om filmframsyning.

§ 6.

Offentlig stasjonær framsyning av filmbilder med anlegg kan bare finne sted med tillatelse fra ordføreren i vedkommende kommune. Tillatelsen gis for et bestemt antall år.

Ordførerens vedtak om å gi slik tillatelse må godkjennes av fylkesmannen.

Vedtaket om ikke å gi tillatelse kan ankes inn for Kultur- og folkeopplysningsdepartementet til endelig avgjørelse.

Offentlig ambulerende framsyning av filmbilder kan bare drives med tillatelse fra ordføreren i vedkommende kommune og fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet eller den det gir fullmakt. Til den enkelte framsyning må tillatelse innhentes fra vedkommende politimyndighet.

§ 7.

Tillatelse til offentlig framсыning av filmbilder kan bare gis til kommuner og norske statsborgere som har bopel i landet, og til foreninger med almennyttige formål, aksjeselskaper og andre selskaper med begrenset ansvar når de har helt norsk styre med sete i Norge og helt norsk grunnkapital.

Tillatelsen faller bort hvis vilkårene etter første ledd ikke lenger er til stede.

§ 8.

Av inntekt ved offentlig framсыning av filmbilder skal der svares avgift til den kommune der filmframсыningen finner sted.

Innenriksdepartementet i samråd med Kultur- og folkeopplysningsdepartementet gir regler om hvorledes avgiften skal utregnes og innkreves og fastsetter avgiften for den enkelte tillatelse.

§ 9.

Kultur- og folkeopplysningsdepartementet eller den det gir fullmakt kan gi forskrifter om filmleiens størrelse ved offentlig framсыning av filmbilder og om hvordan leien skal innkreves.

Departementet eller den det gir fullmakt kan også gi forskrifter for programordningen ved offentlig framсыning av filmbilder.

§ 10.

Offentlig framсыning av filmbilder må bare finne sted i lokaler som på forhånd er godkjent av Filmdirektoratet. Direktoratet skal før det avgjør om et lokale skal godkjennes, innhente uttalelse om saken fra vedkommende politimester. På de steder hvor lov om bygningsvesenet av 2. februar 1924 og lov om brannvesenet av 15. august 1908 gjelder, skal Filmdirektoratet også påse at godkjenning fra bygningsråd og brannstyre foreligger.

Kultur- og folkeopplysningsdepartementet gir forskrifter for innredning og bruk av lokaler til offentlig framсыning av filmbilder og opplag av brennbar film. I den utstrekning det ansees påkrevd, kan forskriftene også gjøres gjeldende for framсыning av filmbilder i skoler, foreninger, private sammenkomster m.v.

I den utstrekning Kultur- og folkeopplysningsdepartementet finner det påkrevd, kan det bestemme at offentlig framсыning av filmbilder bare må skje ved godkjent kinematografmaskinist. Kultur- og folkeopplysningsdepartementet kan fastsette foreskrifter for godkjenning av kinematografmaskinister.

Det er forbudt å bruke, selge eller holde tilsalgs projeksjonsapparater som ikke er godkjent av Filmdirektoratet. Det samme gjeldet tilbehør til slike apparater.

Politidepartementet fastsetter i samråd med Kultur- og folkeopplysningsdepartementet ordens- og sikkerhetsregler for offentlig framсыning av filmbilder.

Politimesteren skal føre kontroll med at bestemmelser gitt i denne lov eller i medhold med loven overholdes.

Kultur- og folkeopplysningsdepartementet eller den det gir fullmakt kan gi forskrifter om adgang for barn til å være til stede ved offentlig framсыning av filmbilder.

§ 11.

Filmbilder må ikke synes fram offentlig uten at de på forhånd er godkjent av Filmdirektoratet.

Kultur- og folkeopplysningsdepartementet fastsetter bestemmelser om prøving av filmbilder. Det gir også regler om avgift til staten for slik prøving og om hvorledes avgiften skal innkreves.

Kap. IV: Almennelige bestemmelser.

§ 12.

Til sikkerhet for lån til framstilling av filmbilder kan filmprodusenten gi underpant i løsøre gjenstander som han har ervervet til gjennomføring av sin filmproduksjon.

Pantsettelsen må skje skriftlig, og skal nøyaktig oppgi det som pantsettes. Pantebrevet skal oppgi et høyeste beløp for den pantsikrede fordrings størrelse. Panteretten må tinglyses ved pantsetterens hjemting or å vinne rettsvern mot tredjemann.

Gjenstander som er pantsatt etter denne paragraf, må ikke overdras uten at panthaveren først har frafalt sin rett til gjenstanden. Pantsetteren må ikke uten panthaverens samtykke gi fra seg besittelsen av gjenstandene.

Handler pantsetteren i strid med tredje ledd, forfaller fordringen straks til betaling. Overdragelsen er likevel gyldig hvis erververen ikke kjente eller burde kjenne til pantsettelsen. Panteretten hefter fortsatt i den overdratte gjenstand.

Dekning av pantsatt gjenstand kan søkes etter samme regler som for håndpant. Også reglene i tvangsfullbyrdelseslovens §§ 93 og 94 gjelder tilsvarende.

§ 13.

Den som når denne lov trer i kraft, driver offentlig framsyning av filmbilder, skal snarest mulig søke om tillatelse som nevnt i § 7. Han kan uten slik tillatelse forsette driften inntil utgangen av 1945.

§ 14.

Overtredelse av denne lov eller av forskrifter gitt i medhold av denne lov straffes med bøter eller med fengsel inntil 3 – tre – måneder.

§ 15.

I lov inneholdende forandringer i lovgivningen om pant av 8. juni 1895 skal § 2, første ledd, (jfr. Bestemmelser om forslagspant og om pantsetting av fabrikkinventar samt tilbehør av 4. juli 1940, avsnitt II) lyde:

Ved bergverk, fabrikk og annet industrielt anlegg samt ved filmteater kan som tilbehør til grunn og bygninger eller tinglyst bruksrett til samme også pantsettes de tildriften anvendte løse maskiner, innretninger og redskaper så vel som annet til anlegget hørende inventarium, herunder også innbefattet inventarium, så som fat, vogner, hester, lasteprammer samt kontorinventarium.

§ 16.

Denne lov trer i kraft åtte uker etter at den er kunngjort. Samtidig oppheves lov om offentlig forevisning av kinematografbillede av 25. juli 1913 med tilleggslover samt forordning om kinematografbilder av 30. april 1941.

Oslo, 8. juni 1944

KULTUR- OG FOLKEOPLYSNINGSDEPARTEMENTET

Rolf J. Fuglesang (sign.)

Kst. statsråd.