



# **Investerare eller mecenat?**

**- En studie om riskkapitalanvändning inom den svenska filmbranschen**

Av:

**Tobias Magnusson**

Kandidatuppsats, 15 högskolepoäng  
Filmproduktionsprogrammet  
Institutionen för Ekonomi och IT / Högskolan Väst  
Vårterminen 2011

Högskolan Väst  
Institutionen för Ekonomi och IT  
461 86 Trollhättan  
Tel 0520-22 30 00 Fax 0520-22 30 99  
[www.hv.se](http://www.hv.se)

## **Abstrakt**

**Titel:** Investerare eller mecenat? – en studie om riskkapitalanvändning inom den svenska filmbranschen

**Författare:** Tobias Magnusson

**Handledare:** Ahmad Ahmadi, Clas Gunnarsson

**Syfte:** Syftet med uppsatsen är att komplettera forskningen kring kapitalanskaffning inom den svenska filmindustrin.

**Metod:** Den huvudsakliga materialinsamlingen har skett genom kvalitativa samtalsintervjuer med fyra stycken personer som är aktiva inom den svenska filmbranschen.

**Teori:** För att skapa en adekvat teoretisk referensram presenteras dels investeringsteorier, samt även teorier som rör kulturföretagande.

**Empiri:** I empirikapitlet presenteras resultatet av intervjuerna, utefter en rad underrubriker. Empirin analyseras och diskuteras sedan i det efterföljande kapitlet med utgångspunkt i den presenterade teorin.

**Slutsats:** Användningen av riskkapital sker i begränsad utsträckning idag. Mjuka värden är idag den främsta anledningen till riskkapitalinvestering i den svenska filmbranschen. En påtaglig riskdiversifiering samt kunskapsöverföring måste ske för att göra svensk film attraktivare ur ett investerarperspektiv. Sker dessa förändringar är det även troligt att branschens självbild kan komma att ändras.

**Sökord:** Filmfinansiering, riskkapital, kulturföretagande, svensk filmindustri

## **Abstract**

**Title:** Investor or Maecenas? – A study on the usage of venture capital within the Swedish film industry.

**Author:** Tobias Magnusson

**Supervisors:** Ahmad Ahmadi, Clas Gunnarsson

**Purpose:** The purpose with this thesis is to complement the research on procurement of capital within the Swedish film industry.

**Methodology:** The primarily research method that have been used to gather material is qualitative interviews, that has been performed with four individuals that are active in the Swedish film industry.

**Theory:** In order to create an adequate theoretical base, theories regarding investments and cultural entrepreneurship are presented.

**Empirics:** In this chapter the results of the interviews are presented, sorted in several subcategories. The material is thereafter analyzed and discussed in the following chapter, with the theoretical base in mind.

**Conclusion:** The usage of venture capital within the Swedish film industry is relatively low today. Non-monetary values are the primary reason to invest in the Swedish film industry today. A significant risk diversification, together with knowledge dispersion needs to be made in order to make the Swedish film industry more attractive to investors. If these changes will be made, there is a possibility that the industry's self image will change.

**Keywords:** Film, financing, venture capital, cultural entrepreneurship, Swedish film industry

# Innehåll

|  |           |
|--|-----------|
| <b>ABSTRAKT</b> .....                                  | <b>I</b>  |
| <b>ABSTRACT</b> .....                                  | <b>II</b> |
| <b>1. INTRODUKTION</b> .....                           | <b>1</b>  |
| 1.1 INLEDNING .....                                    | 1         |
| 1.2 PROBLEMFÖRMULERING OCH SYFTE .....                 | 1         |
| 1.3 FRÅGESTÄLLNINGAR .....                             | 2         |
| 1.4 AVGRÄNSNINGAR .....                                | 2         |
| <b>2. METOD</b> .....                                  | <b>3</b>  |
| 2.1 POSITIVISM/HERMENEUTIK.....                        | 3         |
| 2.2 VAL AV METOD.....                                  | 3         |
| 2.3 URVAL .....  | 4         |
| 2.4 INTERVJUGUIDE OCH GENOMFÖRANDE .....               | 4         |
| 2.5 SKRIFTLIGA OCH ÖVRIGA MUNTliga KÄLLOR .....        | 5         |
| 2.6 METODKRITIK, VALIDITET OCH RELIABILITET .....      | 5         |
| <b>3. TEORI</b> .....                                  | <b>6</b>  |
| 3.1 DEFINITIONER .....                                 | 7         |
| 3.2 TIDIGARE FORSKNING .....                           | 8         |
| 3.3 KULTURFÖRETAGANDE.....                             | 8         |
| 3.4 INTERN ELLER EXTERN FINANSIERING.....              | 9         |
| 3.5 PORTFÖLJTEORIN .....                               | 10        |
| 3.6 KULTUR, KONST OCH FÖRETAGANDE .....                | 10        |
| 3.7 ARTS MANAGEMENT .....                              | 11        |
| <b>4. EMPIRI</b> .....                                 | <b>12</b> |
| 4.1 INTERVJUPERSONER .....                             | 12        |
| 4.2 EN INTRODUKTION TILL SVENSK FILMFINANSIERING ..... | 13        |
| 4.3 INTÅKTSTRÖMMAR I EN FILMPRODUKTION .....           | 14        |
| 4.4 RISKEN OCH RISKSPRIDNING .....                     | 14        |
| 4.5 PORTFÖLJERING .....                                | 16        |
| 4.6 KUNSKAPSGLAPP.....                                 | 16        |
| 4.7 MJUKA VÄRDEN .....                                 | 17        |
| 4.8 MÖTESPLATSER.....                                  | 18        |
| 4.9 STRUKTURELLA FÖRÄNDRINGAR .....                    | 19        |
| 4.10 FRAMTIDEN .....                                   | 20        |
| <b>5. ANALYS OCH DISKUSSION</b> .....                  | <b>21</b> |
| 5.1 RISK .....   | 21        |
| 5.2 ARTS MANAGEMENT OCH KULTURFÖRETAGANDE .....        | 22        |
| 5.3 MÖTESPLATSER.....                                  | 23        |
| 5.4 RETORIKEN .....                                    | 23        |
| 5.5 FORTSATT DISKUSSION .....                          | 23        |
| 5.6 FRAMTIDEN .....                                    | 24        |
| <b>7. SAMMANFATTANDE SLUTSATS</b> .....                | <b>26</b> |
| <b>8. FÖRSLAG PÅ FORTSATT FORSKNING</b> .....          | <b>28</b> |
| <b>9. REFERENSER</b> .....                             | <b>29</b> |
| <b>BILAGOR</b> .....                                   | <b>I</b>  |
| INTERVJUGUIDE 1 .....                                  | I         |
| INTERVJUGUIDE 2 .....                                  | II        |

# 1. Introduktion

Detta kapitel börjar med en inledning till uppsatsen, där anledningen till uppsatsförfattarens ämnesval framgår. Efter inledningen följer stycken om problemformulering, syfte och frågeställningar. Kapitlet avslutas med att redovisa med vilka avgränsningar som uppsatsen är skriven.

## 1.1 Inledning

Företagande i allmänhet och entreprenörskap i synnerhet är mitt största intresse. Vid sidan om studierna har jag de senaste åren drivit en mindre verksamhet, i och med detta har jag fått en inblick även inifrån företagsvärlden. Ett annat av mina intressen är populärkultur och det var kombinationen av dessa två som gjorde att jag sökte in på filmproduktionsprogrammet. Den snart tre år långa utbildningen avslutas med denna kandidatuppsats, i vilken jag ville sammanföra och diskutera dessa båda intressen. Efter en hel del funderingar så beslutade jag mig för skriva om finansiering inom filmområdet.

Den svenska filmbranschen är en bransch under förändring. Ny teknik förändrar såväl in- som uppspelningsförhållanden. Internet och digitalisering förändrar distributionsmöjligheter och konsumtionsvanor. Piratkopiering av branschens produkter ställer nya krav, men ger även nya möjligheter. Kapital i någon omfattning är ett krav för att kunna genomföra ett filmprojekt och även inom detta område så möter den svenska filmbranschen förändringar.

När filmfinansiering diskuteras så kretsar det ofta kring den finansiering som branschen erhåller, genom direkta (t ex. SFI-stöd) eller indirekta (t ex. lägre moms) statliga stöd. Denna uppsats kommer inte handla om det statliga stödsystemets uppbyggnad eller existensberättigande, utan fokusera på en annan finansieringslösning, nämligen användningen av kapital som satsas i investerings syfte. Att betrakta en populärkulturell produkt som ett investeringsobjekt är en förhållandevis ny företeelse på den svenska marknaden.

Denna uppsats behandlar alltså riskvilligt kapital som finansieringsform inom den svenska filmindustrin.

## 1.2 Problemformulering och syfte

Forskningen inom finansiering av den svenska filmbranschen är knapphändig, därför kommer denna uppsats att fylla en kunskapslucka inom den svenska filmforskningen och samtidigt vara ett kumulativt inlägg till den forskning som redan finns på kulturfinansiering. För en utförligare beskrivning av befintlig forskning se under rubriken ”Tidigare forskning” nedan.

Syftet med denna uppsats är att komplettera forskningen kring kapitalanskaffning inom den svenska filmbranschen. Detta sker genom att undersöka hur några i branschen aktiva personer resonerar kring användningen av riskvilligt kapital som en del av finansieringen av ett filmprojekt.

### 1.3 Frågeställningar

Vilken roll spelar riskkapital inom den svenska filmbranschen idag?

Vilka hinder föreligger för riskkapitalfinansiering i den svenska filmbranschen idag?

Vilka möjligheter föreligger för riskkapitalfinansiering i den svenska filmbranschen idag?

### 1.4 Avgränsningar

*”Det är betydligt bättre att säga något precist och välunderbyggt om ett snävt fenomen än att säga något platt om många breda fenomen”*

(Ekengren & Hinnfors, 2006, s.50-51)

Uppsatsen är avgränsad till att undersöka den svenska filmbranschen, alltså filmproduktioner som produceras av produktionsbolag hemmahörande i Sverige. Likaså kommer avgränsningen vad gäller riskkapital göras till svenska investerare. Filmbranschen är idag i hög grad gränsöverskridande, där samproduktioner länder emellan är en vanlig företeelse. Men denna uppsats kommer alltså inte lägga fokus på detta fenomen, utan inrikta sig på den svenska filmbranschens anskaffning av kapital från den svenska finansmarknaden.

En avgränsning kommer även göras till långfilmsmediet. Andra filmprodukter såsom kortfilm, reklamfilm och beställningsfilm kommer således inte att behandlas i denna uppsats.

Investering i ett filmprojekt kan givetvis göras av fler anledningar än rent ekonomiska. Det kan finnas regionalpolitiska, intressebaserade, känslomässiga eller personliga incitament för en investering. Dessa aspekter kommer dock inte stå i fokus för denna forskning, utan en avgränsning görs mot investeringar med avkastning i åtanke.

## 2. Metod

I detta kapitel beskrivs tillvägagångssättet som har använts vid skrivandet av denna uppsats. Avsnittet börjar med att beskriva uppsatsens förutsättningar med vetenskapligt anslag, metodval, urval och genomförande. Kapitlet fortsätter med en kort redogörelse för ytterligare materialkällor och avslutas med ett stycke om metodkritik, i vilket även en diskussion om validitet och reliabilitet ingår.

### 2.1 Positivism/hermeneutik

Hermeneutik och positivism är två olika traditioner inom vetenskap och forskning. Hermeneutiken försöker att förstå istället för att förklara sin omvärld, medan positivismen lägger fokus på att förklara verkligheten och påvisa kausala samband.

Men som så mycket annat är det svårt, för att inte säga omöjligt att helt och hållet hänge sig åt en av hållningarna. Världen är sällan helt svart eller vit. Uppsatsförfattaren är av övertygelsen att val av förhållningssätt i sig spelar obetydlig roll och att "etiketteringen" främst skall ge läsaren ett extra verktyg till att läsa forskningen i en rättvisande kontext. Med andra ord: att underlätta läsarens förståelse.

Denna forskning är gjord utifrån ett hermeneutiskt förhållningssätt. Anledningen till detta är att det enligt uppsatsförfattaren ger forskningsämnet mest rättvisa. Hade istället ett positivistiskt anslag brukats i denna uppsats hade forskningen utgått från att det föreligger en "sanning" eller ett "rätt och fel" inom ämnet. Uppsatsförfattaren har inte denna övertygelse, utan menar att skälen till val av finansieringsmetod skiljer sig beroende på projekt, person och förutsättningar. (Ekengren & Hinnfors, 2006 och Esaiasson, Gilljam, Oscarsson, & Wängnerud, 2009)

### 2.2 Val av metod

Det finns en uppsjö olika metoder som kan användas vid forskning, de delas ofta in i kvantitativa respektive kvalitativa metoder. Författaren Carl Hamilton sammanfattar skillnaden mellan de båda metodtyperna på ett precist och kärnfullt sätt i sin bok om Absolut Vodka (Hamilton, 1994) :

*"I stället för att fråga tretusen respondenter vilken färg de föredrog på sina kostymer, eller om de tyckte bättre om kavajer med en än med två bröstfickor, något som forskarna med hjälp av olika kvantitativa metoder hade gjort i decennier, syftade den kvalitativa metoden till att utreda vilken roll kostymen och fickorna spelade i den enskilda konsumentens liv, hur stor uppmärksamhet han ägnade sina gångkläder, hur de dubbla fickorna påverkade hans prestige och förändrade hans sexliv." (Hamilton, 1994 s. 139-140)*

För att försöka besvara de forskningsfrågor som ligger till grund för denna uppsats har en kvalitativ undersökningsmetod brukats, nämligen samtalsintervjuer. Då tidigare forskning inom området är knapphändig har detta forskningsarbete försökt ta reda på hur saker och ting förefaller att vara, hur upplever egentligen intervjupersonerna sin värld? Och vilka slutsatser kan dras av deras utsagor? Samtalsintervjuer är en metod



som passar bra till materialinsamling om ämnen som inte är särskilt beforskade. (Esaiasson, Gilljam, Oscarsson, & Wängnerud, 2009)

Intervjuerna har varit så kallade informantundersökningar. Detta innebär att intervjupersonernas svar är intressanta i den mening att det bidrar till att skapa en vid och förhoppningsvis nyanserad bild av verkligheten och inte som utsagor av respektive individ.

### 2.3 Urval

Intervjupersonerna har valts med hjälp av principen *centralitet*. I Metodpraktikan går det att läsa följande om denna princip:

*”I dessa undersökningar vill man nå de personer som inom journalistiken brukar kallas ”centralt placerade källor” ”*

(Esaiasson, Gilljam, Oscarsson, & Wängnerud, 2009 s.291)

Intervjuförfattaren har ett intresse för finansiering av svensk film sedan flera år tillbaka och har följt dess utveckling genom media och kontakter med aktiva inom branschen. Därför fanns det ett uppslag av personer som skulle vara intressanta ur intervjusynpunkt redan från uppsatsskrivandets början. Under arbetet med denna uppsats har författaren gjort praktik på ett företag verksamt inom den svenska filmbranschen. I och med detta har kontakter knutits och tips om intressanta intervjupersoner har erhållits även från detta håll. Denna metod, att intervjupersoner och branschfolk hänvisar och tipsar om potentiella intervjupersoner, kallas snöbollsurval (Esaiasson, Gilljam, Oscarsson, & Wängnerud, 2009 s. 216). Vidare har kontakt tagits med SFI (Svenska filminstitutet) samt SVCA (Svenska riskkapitalföreningen) i syfte att få tips om för forskningen värdefulla personer att intervjua, dock gav har dessa kontakter inte någon värdefull utdelning. Varför ingen av de båda organisationerna hade några förslag på intervjupersoner kan bara spekuleras kring, men en möjlig förklaring är att omfattningen av riskkapitalfinansiering utgör en liten företeelse inom dagens svenska filmbransch.

För att kunna ge en så rättvis bild som möjligt av forskningsproblemet har personer från båda ”sidorna” intervjuats. I detta fall utgörs de av representanter från den kreativa (verksamma inom filmprojekt) och den finansiella (investorare samt potentiella finansiärer) sidan.

Vilka personer som kom att intervjuas i detta uppsatsarbete framkommer i empiriavsnittet nedan.

### 2.4 Intervjuguide och genomförande

Inför intervjuerna har två intervjuguider utformats. Anledningen till detta är att frågorna ibland behövts omformuleras för att passa ”kreatörsidan”, respektive ”finansiärsidan”, alltså både personerna som producerar film respektive personer som investerar i film. Även om frågorna rör samma ämne kan angreppssättet och utformningen variera beroende på vilken sida man befinner sig på av en

produktion. Samtliga i förväg formulerade frågor har prövats mot en grupp individer för att säkerställa att de är lättförståeliga och korrekt syftade.

Intervjuguiderna har gjorts semistrukturerad, vilket innebär att respondenten letts in på olika teman med hjälp av öppna frågor, vid behov har även följdfrågor ställts. Intervjuerna har utformats så flexibla som möjligt, där respondenterna har uppmuntrats att tala fritt om ett ämne och tillåtits glida ifrån ämnet, för att sedan ledas tillbaka på rätt väg med nästa fråga.

Inför samtliga intervjuer har respondenterna informerats om studiens syfte, tillvägagångsätt samt att de kommer anonymiseras i texten.

Intervjuerna har spelats in digitalt och sedan transkriberats. Materialet har sedan analyserats och tolkats.

Samtliga intervjuer har genomförts på intervjupersonernas arbetsplatser. Anledningen till detta är främst praktiska skäl. Intervjuerna har kunnat genomföras i enskilda rum där störmomenten varit få.

## **2.5 Skriftliga och övriga muntliga källor**

De skriftliga källor som använts har främst bidragit till en ökad generell kunskap om den svenska filmbranschen. Trots att en del av den befintliga forskningen varit delvis inaktuell på grund av sin ålder har den kunnat bidra med viktiga infallsvinklar vad gäller affärsstrategier och branschkunskap. Uppsatsförfattaren har inte kunnat hitta någon litteratur eller forskning specifikt inriktat mot riskkapital inom den svenska filmbranschen, dock har företeelsen kortfattat förklarats i en del texter, därför har de skriftliga källorna inte bidragit något till de delar av uppsatsen som behandlar just riskkapital.

Praktiken som uppsatsförfattaren företagit sig under skrivandet har bidragit med en vidare förståelse och helhetsbild för en rad mekanismer i filmbranschen, framförallt inom distributionsledet. Kunskapen har inte erhållits genom intervjuer utan genom observationer av filmproducerande verksamhet och spontana samtal med yrkesverksamma i densamma.

## **2.6 Metodkritik, validitet och reliabilitet**

En nackdel med att använda intervjuer kan vara validiteten, ger de intervjuades svar och tolkningen av dessa en rättvisande bild? Ett annat problem är att det finns risk för att intervjupersonen bär på ett starkt bias i någon riktning. Ett exempel på detta hade kunnat vara en intervjuad producent eller finansär som har upplevt ett exceptionellt lyckat (eller misslyckat) samarbete med den andra parten, och därför är färgad av detta, vilket medför att denna persons uttalanden leder till mindre rättvisande slutsatser i uppsatsen. För att minimera risken för att ett problem av ovan beskriven karaktär uppstår så har intervjupersoner valts ut med stor eftertanke.

En fördel med intervjuformen är att valet av intervjupersoner, och därmed materialkällor, har kunnat göras finmaskigt och precist. Eftersom ämnet är specificerat till den finansiella biten i en filmproduktion kan ”rätt” personer utkristalliseras och materialinsamlandet underlättas. Givetvis hade det gått att lokalisera ”rätt” personer även med andra metoder, men då ämnet inte är av generell karaktär (både filmprojekt och finansieringsmodeller kan se mycket olika ut) samt många gånger komplicerat till sin uppbyggnad (vilket kan kräva förklaringar och liknelser från intervjupersonerna) känns intervjuformen som den mest passande metoden till denna studie.

Empirin i denna studie är till största delen hämtad från intervjuer med fyra individer, verksamma inom den svenska filmbranschen. Samtliga informanter har dessutom en erfarenhet från riskkapitalfinansiering av film, vilket får anses vara till gagn för validiteten, det vill säga att studien mäter det som den avser att mäta. Reliabiliteten, alltså tillförlitligheten i materialet anses av uppsatsförfattaren vara god, därför att intervjupersonernas bakgrund och nuvarande sysselsättning borgar för detta. Flera fenomen har även återfunnits hos flera av respondenterna, vilket ökar trovärdigheten av utsagorna. Fler intervjupersoner hade givetvis kunnat förbättra reliabiliteten ytterligare. Intervjuformen är som flera andra kvalitativa metoder svår att återskapa vid ett annat tillfälle, till skillnad från exempelvis enkätundersökning. Det är möjligt att en annan person hade fått annorlunda svar trots samma intervjupersoner och intervjuguide, på grund av faktorer såsom: intervjutillfälle (plats och tid), förkunskaper och annorlunda följdfrågor. Värt att komma ihåg är att riskkapitalfinansiering idag är en liten företeelse inom den svenska filmbranschen och utveckling och attitydförändringar på området kan ske snabbt. Detta är givetvis faktorer som kan påverka resultatet i eventuella framtida studier inom samma område. (Ekengren & Hinnfors, 2006)

### **3. Teori**

I detta avsnitt presenteras en rad teorier i syfte att skapa en teoretisk referensram, vilken skall underlätta läsarens förståelse av den efterföljande empiridelen.

Om investeringsteori finns mycket forskning och en uppsjö med olika teorier. Svårigheten ligger här inte i att finna material utan att finna teorier som är relevanta för investering i filmprojekt, dels på grund av att investering i ett projekt skiljer sig från exempelvis en företagsinvestering. Ett filmprojekt har till en början varken materiella tillgångar eller någon finurlig idé med patent på, initialt är det endast en idé som bärs upp, och fram, av en eller flera personer. Samma projekt kan i ett senare skede innehålla såväl materiella som immateriella tillgångar. Förutom ekonomiska teorier lyfts teorier om kulturföretagande fram. Varje stycke avslutas med en kortare diskussion om respektive teori.

Avsnittet börjar dock med en redogörelse för tvetydiga och branschspecifika uttryck samt en redogörelse för tidigare forskning inom ämnet.

### 3.1 Definitioner

I denna uppsats förekommer en rad uttryck och ord som inte är välkända utanför branschen. I syfte att undanröja eventuella missförstånd följer här ett antal definitioner och vilken innebörd dessa begrepp har i denna uppsats.

**Riskkapital:** Riskkapital är ett samlingsbegrepp som kan betyda olika saker beroende på vilken typ och vid vilken tidpunkt investeringen sker. I denna uppsats innebär termen riskkapital: kapital som investerats med kravet att få del i ett projekts framtida intäkter.

**Hårda pengar:** Kapital som erbjuds mot återbetalning. Exempelvis: lån och riskkapital.

**Mjuka Pengar:** Kapital som erbjuds utan återbetalningskrav. Exempelvis: stöd, bidrag och stipendier.

**Visningsfönster:** En film visas och distribueras i en rad olika former under dess livstid, varje specifikt forum som filmen visas är ett visningsfönster. Exempel på visningsfönster är: biograf, TV, hyr-DVD, köp-DVD och VOD (Video on demand)

**Förhandsstöd:** Samlingsbegrepp för Svenska Filminstitutets stöd som betalas ut innan och under produktionen av filmen.

**PRS:** ”Publikrelaterat stöd” en av Svenska Filminstitutets stödformer. Stödet baseras på filmens bruttobiljettintäkter och finansiering.

**Kommersiell film:** En film som riktar sig mot en stor och bred publik.

**Konstfilm:** En film som riktar sig mot en smal publik

**Samproduktion:** Innebär att parten som samproducerar även är med och delar på filmens intäkter. Samproducenten kan exempelvis bistå produktionen med tjänster, varor och monetära resurser.

**MG:** Förkortning för ”Minimum Guarantee” (minimumgaranti), och är den summa som säljaren är garanterad från köparen vid försäljning av en tillgång. I filmsammanhang är det den summa som producenten erhåller från distributören, när denne förvärvar distributionsrättigheterna för en specifik marknad. Utöver MG så erhåller producenten en royalty, dock först efter att MG är avräknad.

**Royalty:** En i avtal fastställd procentuell del av en försäljning som tillfaller upphovsmannen. I filmsammanhang den procentuella del som tillfaller producenten från exempelvis: biovisning, försäljning och uthyrning.

**Producent:** I uppsatsen används ordet både som benämning för yrkesrollen hos en individ och som avsändaren av en produkt, vilket kan vara en organisation eller företag. Det är uppsatsförfattarens bestämda åsikt att det tydligt framgår vad som åsyftas i förekommande fall och att det inte ligger till last för läsförståelsen.

### **3.2 Tidigare Forskning**

Forskningen som rör den svenska filmbranschen är ofta inriktad på organisatoriska och/eller kulturella aspekter. I denna forskning förekommer stundtals diskussioner om finansiering, dock oftast endast i syfte att skapa en kontextuell förståelse. Exempelvis ger uppsatsen "Interorganisatoriska relationer i filmbranschen" (von Konow & Pettersson, 2006) en generell översikt om värdekedjan i en svensk filmproduktion. Vidare finns det två böcker, "Filmens företag" (Björkegren, 1994) samt "Kultur och Ekonomi" (Björkegren, 1999) som delvis berör området, dock ligger tonvikten i dessa böcker på den amerikanska filmindustrin. I "Filmens företag" beskrivs bland annat företagen SF och Sandrews framväxt och skillnader i val av affärsmodell, och i dessa avsnitt diskuteras även finansieringsformer sparsmakat. Björkegrens båda böcker är även delvis inaktuella på grund av sin ålder.

I "Finansiering av svensk filmproduktion" (Belfrage & Bohman, 2005) så redogörs för hur den svenska filmbranschen finansierades i mitten av 00-talet. I denna uppsats nämns riskkapital i förbifarten, dels genom att redogöra för begreppet, och dels i de intervjuer som uppsatsförfattarna utfört. Som tidigare nämnts är branschen under snabb och stor förändring vilket leder till att utförd forskning snabbt blir inaktuell.

Den tidigare forskning som finns har bidragit med en översiktlig förståelse och även uppslag till själva tillvägagångssättet för uppsatsarbetet. Litteraturförteckningen i befintligt material har visat sig vara en guldgruva för sökandet efter tillgänglig relevant forskning. Referenser har hänvisat till verk i olika riktningar, av vilka flera har visat sig vara till stor nytta.

### **3.3 Kulturföretagande**

Forskaren Dag Björkegren (i Björkegren, 1999) berättar om de två strategier som hans franske kollega Bourdieu har identifierat vid företagande inom kultursektorn; kulturell respektive kommersiell affärsstrategi. Den kulturella strategin utgår från konstnärskap som genom långsiktiga satsningar förhoppningsvis utvecklas till ett säljande och vinstskapande koncept. Den kommersiella strategin fokuserar i en högre grad på marknaden, kultur på marknadens villkor helt enkelt.

Bokförlag tenderar oftare att välja en kulturell strategi då investeringar i en författare eller bok oftast inte innebär samma ekonomiska risktagande. Genom att stödja och ge ut en författare långsiktigt hoppas man att detta skall betala sig i långa loppet. Filmbolag å andra sidan väljer ofta en kommersiell strategi, man har helt enkelt inte lika stort utrymme för misslyckade satsningar. Givetvis finns det förlag och filmbolag som inte använder sig av den i deras bransch vanligaste affärsstrategin. (Björkegren, 1994)

Bokförlag

Skivbolag

Filmbolag



*Kulturell affärsstrategi*

*Kommersiell affärsstrategi*

(Björkegren, Kultur och ekonomi, 1999 s.58)

Ser man på olika sorters filmbolag kan strategivalet förefalla luddigt, beroende på ur vilket perspektiv man granskar verksamheten. Man kan exempelvis i flera fall se att producenter verkar kunna hålla sig kvar i branschen och ”få fler chanser”, även fast de producerat kommersiellt misslyckade filmer. Det förefaller dock som att regissörer inte har lika lätt för att få förnyat förtroende. Detta kan bero på att producenter många gånger är ägare eller partners i filmbolagen, och alltså något förenklat kan sägas stå ovanför strategins följder, eftersom det är de som fastslagit den. Man kan ju tänka sig ett scenario där den största delen av ansvaret till en films misslyckande kan härledas till den av producenten styrda delen av produktionen i fråga, men att det ändå är det kreativa teamet, med regissören i spetsen, som får bära ansvaret. Producenten sitter säkert för att det är denne som utgör hela eller delar av bolaget som initierat projektet. Det är denne som använder sig av strategin, men står själv utanför den. Självfallet brukar en ovan beskriven verksamhet konkurreras ut i en fungerande marknadsekonomi, men då sker det av externa krafter och inte som resultat av vald eller använd strategi. I denna diskussion dyker även ett distinktionsproblem upp. Var skapas ”kulturen”, är det endast i de kreativa delarna av företaget, eller även i de mer organisatoriskt inriktade? Om det finns någon sådan åtskillnad är det i så fall bara den kreativa delen som direkt berörs av strategin?

Men som ofta med teorier bör man se det som generaliserande förklaringsmodeller av verkligheten och inte en svart-vit sanning i vilken verkligheten skall kunna passas in helt och hållet. Modellen ovan kan alltså bidra till en ökad förståelse för olika affärsstrategier som företag inom kultursektorn kan använda sig av. Men att försöka placera in specifika företag på någon form av skala fyller inget större syfte.

### **3.4 Intern eller extern finansiering**

När ett projekt skall finansieras kan man använda sig av extern- och/eller intern finansiering. Intern finansiering innebär att man använder sig av resurser och kapital som finns i företaget, medan man vid extern finansiering vänder sig till utomstående parter. (Sloman , 2006 s.255-256)

Det finns för- och nackdelar med respektive form och vad som är den bästa lösningen skiljer mellan företag, bransch och situation. Exempel på intern finansiering är när man använder kapital som man tjänat in på tidigare projekt eller verksamhet, balanserade vinstmedel, till att finansiera driften och utvecklingen av bolaget framöver. Exempel på extern finansiering är stöd, banklån och riskkapital.

Vilken finansiering som ett företag eller projekt använder sig av beror på en rad olika parametrar. Ett väletablerat bolag med gott renommé har troligtvis en större chans att finna extern finansiering än vad ett ungt företag utan någon historia har. Likaså bör ett projekt baserat på en framgångsrik roman vara mer lättfinansierat än ett som grundar sig på en okänd manusförfattares verk. Man kan tänka sig att det kan uppstå ett cirkelresonemang, ett bolag med en eller flera succéer bakom sig får lätt att hitta extern finansiering till sitt nästa, medan ett bolag som missat sin senaste satsning möter fler svårigheter under finansieringen av sitt nästkommande projekt.

### **3.5 Portföljteorin**

Portföljteorin är en teori som används inom en rad olika branscher, i syfte att minimera risk. Teorin går ut på att man genom att skapa en ”portfölj” där en rad olika investeringar ingår kan minska den totala risken. Mindre lyckade investeringar bärs upp av mer lyckade satsningar. Det är således portföljens utveckling som är det centrala och inte varje enskilt ägande som ingår i den. (Sloman , 2006)

Ponera att man investerar i tre filmprojekt, en actionfilm med den hetaste skådespelaren, ett verklighetsbaserat drama och slutligen en ungdomsfilm regisserad av en ny lovande regissör. Eftersom portföljen innehåller tre filmer blir risken mer diversifierad, avkastningen står och faller inte med ett av projekten. Även om actionfilmen läggs ner och dramafilmen går dåligt på bio finns möjligheten att ungdomsfilmen blir en stor succé och kan ”bära” förlusterna från de andra filmerna. Givetvis kan modellen utvecklas ytterligare, ett filmprojekt kanske är en av investeringarna i en portfölj innehållandes: aktier, fastigheter och råvaror.

### **3.6 Kultur, konst och företagande**

De tre begreppen i detta styckes rubrik är på intet sätt självklara i sin betydelse. Vilken innebörd som respektive ord laddas med är ofta av högst subjektiv karaktär och kan skilja sig vida, personer emellan. Oavsett vilken betydelse och innebörd man laddar begreppen med förefaller det som att det har funnits, och fortfarande finns, en klar distinktion mellan kultur och konst på ena sidan och företagande på den andra.

Forskaren Emma Stenström menar att konst och företag har ansetts tillhöra olika världar och i stort utgöra varandras motpoler. På grund av detta har det varit svårt att kombinera dessa båda branscher. Hon tycker sig dock skönja en förändring, att gränsen mellan företagande och kulturskapande blir allt mer suddig och att flera beröringspunkter begreppen emellan har uppstått. Stenström menar att under de senaste åren har en estetisering av företagande och teknik samtidigt som en teknifiering av konsten skett. Förändringarna finner hon på politisk såväl som på organisatorisk och individuell nivå. (Stenström, 2008)

Denna förändring är pågående och förhållandevis ouppmärksam i forskningen och det är idag oklart hur den kan komma att förändra respektive bransch. Två element som hittills har setts som i de närmaste dikotomier håller nu på att integreras med ovisst resultat. Att dessa föreställningsförändringar kring respektive bransch

kommer leda till utveckling inom organisatoriska såväl som praktiska områden förefaller dock inte som en omöjlighet. De förändrade föreställningarna skapar med andra ord nya möjligheter och risker.

### **3.7 Arts management**

Arts Management är ett företagsekonomiskt område som behandlar konstnärliga organisationer och kulturindustri. I området ingår en rad olika underdiscipliner som sträcker sig från marknadsföring och finansiering till organisering och ledarskap av konst- och kulturbranschen. Sedan mitten av förra seklet har arts management vuxit som forsknings- och utbildningsområde. Det är ett förhållandevis brett fält som täcker in såväl kulturindustri som mer klassiska konstformer såsom teater och opera. Arts management handlar helt enkelt om att leda och styra organisationer inom konst- och kultursektorn. (Stenström, 2008)

Forskarna Sue Kay och Janet Summerton menar att ledande befattningar inom konst och kultursektorn har ansetts inneha låg status. Forskaren Emma Stenström låter förstå att en möjlig förklaring till detta kan vara att konst och företagande setts som motpoler, att i sammanhang där de båda möts så är det ena området fått ge vika till fördel för det andra. Vidare ställer hon sig fråga om detta förhållande är på väg att ändras:

*”Vilka som får makten – konstnärerna eller administratörerna – är dock inte givet i estetiseringens och ekonomiseringens tidevarv. Inte heller om det kommer att fortsätta vara en skillnad mellan dem”* (Stenström, 2008 s.154)

Oavsett hur fördelningen av makt och inflytande mellan de båda områdena kommer se ut inom konst- och kultursektorn i framtiden kommer finansieringsfrågan vara ständigt närvarande. En verksamhet måste finansieras på ett eller annat sätt och hur finansiering skall gå till väga är ett av de ständigt närvarande huvudbryderierna hos verksamhetscheferna. Jämfört med många andra sektorer så verkar konst- och kultursektorn under speciella förhållanden. Ett exempel på detta är svårigheten att rationalisera och systematisera en skapandeprocess. Även den ovan nämnda finansieringen skapar speciella förutsättningar, eftersom det inom branschen finns en förhållandevis stor del bidrag och subventioner. Med tanke på de särskilda förutsättningar som råder är det inte svårt att se den nytta och betydelse som arts management erbjuder.



## 4. Empiri

I detta kapitel presenteras resultatet av de intervjuerna som utförts och som varit den huvudsakliga materialkällan till denna uppsats. Innan redogörelsen för materialet presenteras intervjupersonerna och en sammanfattande introduktion till svensk filmfinansiering.

### 4.1 Intervjupersoner

Under arbetet med denna uppsats så har fyra personer intervjuats. De har anonymiserats i texten för att läsaren i minsta möjliga mån skall fårgas av vilka filmprojekt och företag de är och har varit verksamma inom samt för att värna om intervjupersonernas integritet. För att minimera risken för missförstånd har respondenternas alias kursiverats.

#### *Vd:n*

Denne person började under gymnasiet att skriva filmmanus och kom i och med detta in i branschen. Personen har genom åren jobbat inom en rad olika områden inom filmbranschen, allt från undervisning till industrifilm. Han har även varit med och startat regionala filmsatsningar och investeringsbolag. Idag är han VD på ett av de regionala filmcentra som finns i Sverige. Denna filmpool har även startat ett investeringsbolag för filminvestering, där privata aktörer bjuds in som delägare. Den organisation Vd:n företräder vill bidra med kunskap och vara en slags länk mellan kapitalet och kreatörerna, genom att känna till respektive sidas intressen, mål och förutsättningar vill de underlätta för tillströmning av privat kapital till filmbranschen.

#### *Producenten*

Denne person började som pressfotograf innan han gick dokumentärfilms- och producentutbildning, den senare på Dramatiska Institutet. Respondenten började därefter göra dokumentärfilmer för SVT. Personen har under sin karriär regisserat, författat manus och filmat, men framförallt producerat ett 30-tal långfilmer.

#### *Investeraren*

Denne respondent har varit med och startat ett investmentsbolag och i samband med detta även etablerat ett stort aktieägarnätverk. Detta bolag började investera i film i slutet av 90-talet och har sedan dess varit med och delfinansierat ett 20-tal långfilmsproduktioner. Idag sköts filminvesteringarna av ett intressebolag till investmentbolaget i vilket intervjupersonen är delaktig.

#### *Den brittiske producenten*

Den här personen har jobbat med klassisk och datoranimerad film på en rad olika befattningar under ett 20-tal år. Respondenten har erfarenhet från flera olika genrens och studios i Storbritannien, Asien och Sverige. För tillfället är han verksam som producent för ett svensk animerat projekt.

## 4.2 En introduktion till svensk filmfinansiering

Sedan 1960-talet har Svenska filminstitutet (SFI) spelat en central roll inom svensk filmfinansiering. SFI är en stiftelse vars uppdrag är definierat som:

*“Att stödja produktion av ny film samt distribution och visning av värdefull film, att bevara och tillgängliggöra det svenska filmarvet och att representera svensk film internationellt”* (Svenska Filminstitutet, 2011)

SFI finansieras med statliga stödpengar samt genom filmavtalet, vilket är ett avtal där främst staten, Tv-bolag, biografbolag samt en rad branschorganisationer ingår. Det nuvarande filmavtalet är från 2006 och under denna uppsats författande pågår förhandlingar om hur det i framtiden skall se ut och vilka parter som skall ingå. SFI administrerar en rad olika stöd riktade till produktion, distribution och visning av film.

I Sverige finns en rad olika regionala filmpooler och filmfonder som är med och finansierar film. De har lite olika inriktning och uppbyggnad men generellt sett kommer deras finansiering med en del krav. Sådana krav kan exempelvis vara att en viss del av produktionen skall förläggas till, eller att en viss summa pengar skall spenderas i regionen. Kort sagt så har de olika regionala fonderna en målsättning att skapa direkt eller indirekt sysselsättning i regionen där de är verksamma.

Det finns även en rad internationella fonder där filmskapare kan söka pengar. Exempel på detta är Nordisk Film och Tv-fond som är inriktad mot stöd för nordisk filmproduktion medan MEDIA-programmet är ett EU-finansierat projekt som ger stöd åt den audiovisuella industrin i Europa.

Ett annat sätt att finansiera hela eller delar av ett filmprojekt är att samproducera det med en Tv-kanal. Dessa samarbeten kan se lite olika ut, men innehåller ofta både samproducentenskap och visningsrätt till filmen ifråga.

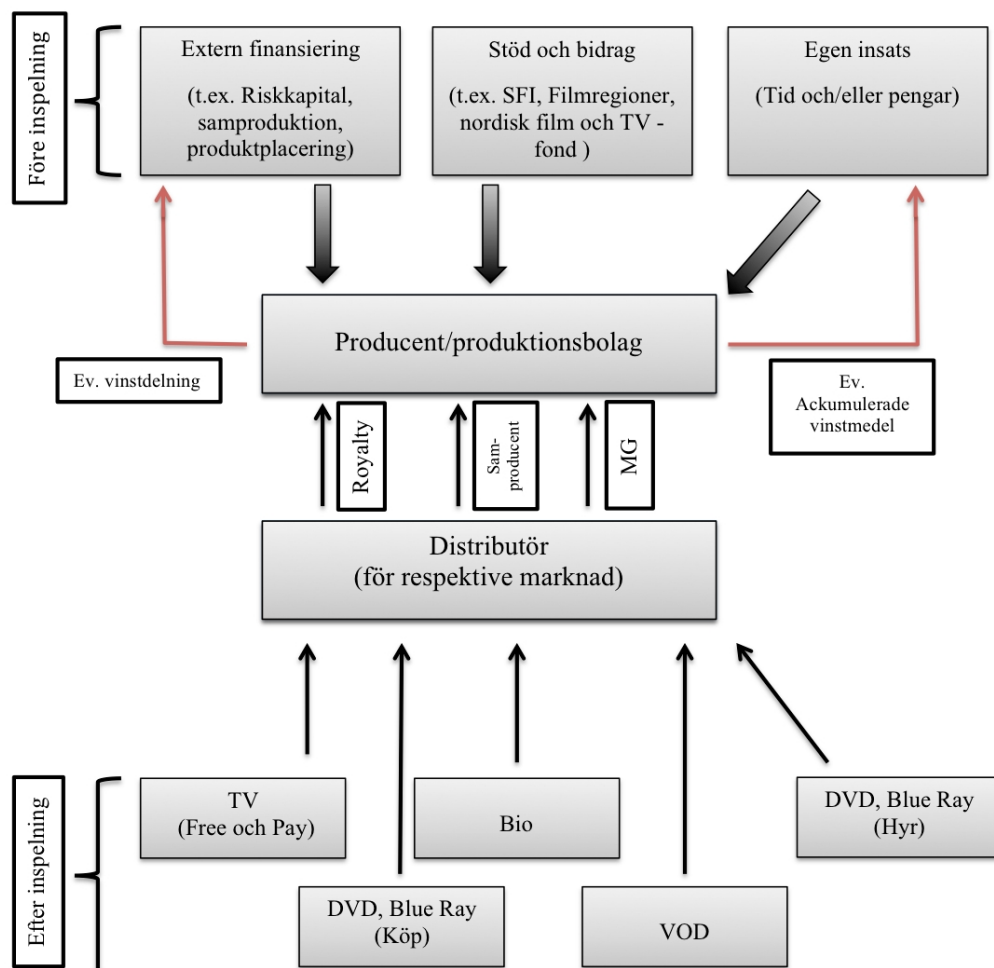
När filmen säljs till distributörer erhåller produktionsbolaget en så kallad MG samt en royalty på filmens framtida intäkter. Storleken på MG:n och royaltyn varierar beroende av vilken geografisk marknad avtalet gäller, samt givetvis även av typen och kvalitén på produktionen. Genom att sälja filmen till distributörer redan under, eller innan, den spelats in kan producenten delfinansiera projektet.

Givetvis bidrar även produktionsbolagen själva till finansieringen av sina filmer. Detta sker genom att man investerar ackumulerade vinstmedel i nya produktioner eller att man satsar egen tid och arbete i bolaget. Produktionsbolagen gör även ibland överenskommelser med personal, skådespelare och teknikuthyrare om ett lägre arvode i utbyte mot en vinstdelningsprocent. På detta sätt kan man finansiera filmprojektet med potentiella framtida intäkter.

Vidare kan producenterna vända sig mot externa parter för att finansiera sitt filmprojekt; exempelvis kan det vara företag som betalar för att deras produkter skall få exponering i filmen, så kallad produktplacering. Ett annat alternativ är att vända sig

till privata och institutionella investerare som satsar pengar i film som investeringsobjekt.

### 4.3 Intäktsströmmar i en filmproduktion



Denna modell visar schematiskt intäktsströmmarna i en filmproduktion och illustrerar det i tidigare avsnitt anförda.

### 4.4 Risken och Riskspridning

*"Blir det jättesuccé blir avkastningen hög... men det är klart, vill du sitta tryggt och titta på så ska du köpa H&M-aktier."*

(Producenten)

Samtliga intervjupersoner påtalar vid flera tillfällen under respektive intervju att investering i filmprojekt är förenat med stora risker. Det finns helt enkelt inga tillförlitliga tillvägagångssätt för att beräkna eller förutspå hur en film kommer att mottas av publiken. Inte ens om filmen blir en stor succé på biograferna kan man vara

säker på att den kommer sälja bra på DVD, och omvänt så kan en bioflopp visa sig bli en hygglig affär i DVD-fönstret. Det råder en enighet bland respondenterna om att riskkapitalfinansiering främst är aktuellt vid produktion av kommersiell film.

*Vd:n* tycker sig märka en retorik både från producenter och från SFI, vilken ger uttryck för att det är olönsamt med film. Han berättar att det görs ungefär 40 svenska långfilmer per år, av dessa går fem ihop och två med vinst, och med dessa premisser är det givetvis ingen lockande investering. Dock menar *Vd:n* att 30 av dessa filmer görs utan någon större kommersiell potential eller ambition att tjäna pengar, de görs av andra orsaker, ofta med en stor del offentliga pengar. De 10 filmerna som blir kvar görs med ett mer utpräglat mål att dra tillbaka pengarna. Av dessa 10 filmer går alltså fem ihop sig och två med vinst, vilket givetvis innebär helt andra villkor för en potentiell investerare som står i stånd att investera i ett filmprojekt. *Vd:n* menar att det framför allt är i de 10 sistnämnda filmerna som en investering kan vara intressant. Men han menar att riskkapital även kan passa för mindre kommersiellt inriktade filmer, med förbehåll för att man då redan tidigt, och aktivt, arbetar fram lösningar som är attraktiva ur investerarens synvinkel.

*Investeraren* säger att de gör en riskbedömning inför varje investering och här spelar erfarenheten in. Genom åren har de lärt sig vilka genrer som har potential och vilka trender som råder. En annan parameter som vägs in är huruvida filmen har exportpotential, eftersom Sverige är en liten marknad ökar intjäningsförmågan om filmen kan släppas på fler marknader.

*Producenten* påtalar att det är viktigt att skapa en balans mellan riskkapital och stödpengar i projektet. Blir andelen riskkapital för högt blir även risken för hög. Genom att kalkylera olika besöksutfall, det vill säga biografintäkter, kan utfallet av PRS-stödet beräknas, och visa hur filmens intjäning ser ut i förhållande till besöksantalet. Man använder alltså stödpengarna till skapa en hävstång och riskminimering för det satsade kapitalet. Han avslutar med att poängtera att man aldrig får ta en större risk än man tål, precis som med vilken annan verksamhet som helst.

*Den brittiske producenten* lyfter fram att ett sätt att minimera risken i ett projekt är att basera det på ett redan välkänt koncept, som exempelvis en framgångsrik bok. Ett annat sätt är att knyta välkända skådespelare till projektet.

Andra riskminimeringssätt som kommer på tal under intervjuerna är prioriteringsordning (återbetalningsordning) och procentuell andel av intäkterna. *Producenten* nämner ett exempel där pengar som investerades redan i ett projekts manusstadium gavs dubbelt värde, och därmed en högre procentandel av de potentiella intäkterna, än vad som skulle varit fallet om investeringen gjordes i ett senare skede. Investeraren kompenseras alltså för den högre riskexponeringen som en tidig investering utgjorde.

Ett annat sätt att hantera risken är att använda sig av portföljlösningar.

#### **4.5 Portföljering**

Ovissheten huruvida en film kommer tas emot av publiken är stor, detta innebär en betydande risk för investeraren. För att handskas med denna risk kan man använda sig av portföljlösningar. Samtliga intervjupersoner är positivt inställda till detta.

*Investeraren* förklarar att det är den taktiken de använder sig av, de samlar ett antal projekt i ett paket och erbjuder sedan intressenter att köpa en del av detta paket. *Investeraren* påtalar att de vill sätta ihop portföljerna själva, alltså inte köpa ett redan färdigt paket, på så sätt kan de utvärdera varje projekt för sig och bara investera i projekt de tror på.

*Producenten* berättar att det på 80- och början av 90-talet gjordes fonderingslösningar för att finansiera filmprojekt, men att inga av dessa lyckades och att förlusterna som uppstod användes på skattemässigt tveksamma sätt. Han menar att modellen var det inga större problem med, dock så kom systemet att utnyttjas av personer med fel intentioner.

*Vd:n* lyfter upp ett exempel på en privat filminvestering som initierades av Sandrew-Metronome för ett antal år sedan. Det gick ut på att man paketerade 10 långfilmsproduktioner, som skulle spelas in under två år, i en portfölj. Andelar i detta paket erbjöds sedan till investerare genom bankbolaget Penser. För att locka investerare lovade man att avkastningen skulle slå aktieindex under investeringsperioden. Det var inga svårigheter att hitta investerare som ville vara med och satsa. Det slutade med att investerarna fick tillbaka 75 % av vad de satsat, dock hade aktieindex gått ännu sämre under de aktuella åren, vilket gjorde att löftet kunde hållas. *Vd:n* påtalar två svagheter med ovan nämnda lösning. Dels var alla 10 filmerna i paketet Sandrew-Metronome:s egna filmproduktioner, vilket innebar att risken koncentrerades till vad endast ett produktionsbolag lyckas åstadkomma under en tvåårsperiod. För det andra hade Penser ingen kunskap om filmbranschen, därför förhandlades eller ställdes inga krav från deras sida, på hur samproduktionsavtalet utformades. Deras okunskap gjorde alltså att de helt och fullt gick med på det av Sandrew-Metronome formulerade förslaget.

*Vd:n* tror även att den kan vara en idé att lyfta in projekt från närliggande branscher, exempelvis spelbranschen, för att uppnå en ännu större riskspridning och på så sätt göra en investering mer attraktiv. *Investeraren* å sin sida nöjer sig med att konstatera att de aldrig ställts inför en situation där detta varit aktuellt.

#### **4.6 Kunskapsglapp**

*Vd:n* har märkt att många investerare helt saknar kunskap om filmbranschen, och därför tackar de nej till att investera. Många producenter å andra sidan saknar kunskapen och förmågan att förklara hur en filminvestering går till, och hur flödet av

pengar ser ut. Respondenten tror att denna kunskapsbrist på respektive sida kan vara en av anledningarna till att riskkapitalfinansiering är så pass ovanligt inom den svenska filmbranschen.

*Investeraren* känner att de saknar kunskap om vad saker och ting verkligen kostar, vad som är rimliga antaganden för de olika utgiftsposterna när de tittar på en produktionsbudget. Respondenten har upplevt att många producenter och kreatörer har bristande kunskap i ekonomi, men att en förändring kan skönjas. Genom att *Investeraren* genom det bolag han företräder efterfrågat bättre och mer genomarbetade budgetar har producenterna blivit mer noggranna i sitt arbete.

*Vd:n* och *Investeraren* upplever att producenter ofta presenterar okunnigt skrivna och uppblåsta kalkyler på sina filmer och att de ofta gör orimligt optimistiska prognoser över filmernas intjäning. På frågan om de någon gång känt att producenter blåser upp förväntningarna svarar *Investeraren*:

*”Ja hela tiden. Det ligger liksom i sakens natur.”*

*Den brittiske producenten* tror att det finns kulturella aspekter som spelar in, att det inte är accepterat eller uppskattat att tala om ekonomi inom kulturkretsar. Han efterlyser ett större ekonomiskt kunnande hos svenska producenter, de behöver grundläggande kunskap om exempelvis behovet av ett fungerande kassaflöde i projekten. Respondenten tror att riskkapitalet kan bidra med ett större ekonomiskt tänk och säger samtidigt att riskkapitalisterna måste öka sin förståelse för filmbranschen. Den brittiska filmindustrin har tätare band med det privata kapitalet, därför har ett större kunskapsutbyte mellan de båda sidorna skett där. Han påtalar även att riskkapitalet kan bidra med kontakter till och kunskap om närliggande branscher med vilka samarbete skulle kunna vara intressant. Han nämner spelbranschen och merchandise-företag som exempel.

#### **4.7 Mjuka värden**

*”Att få sitt namn i eftertexterna, det är värt oerhört mycket.”*

(*Vd:n* om investerarna)

Samtliga intervjupersoner säger att skall man tjäna pengar finns det säkrare placeringar att göra än att investera i filmprojekt. Risken och osäkerheten är helt enkelt för hög för att det ska kunna konkurrera med andra investeringsalternativ. Även då avkastningen kan bli mycket hög vid en succé, är osäkerheten och risken väldigt stor. Det som är en filminvesterings konkurrensfördel gentemot andra investeringsalternativ är helt enkelt de mjuka värdena, andra värden än kronor och ören alltså.

För att en investering överhuvudtaget skall bli intressant kräver *Investeraren* vissa mjuka värden. Detta kan exempelvis innebära besök på inspelningsplatser, statistroller

och galapremiärer. Respondenten talar om att få ta del av glamouren som omger filmbranschen, och att den är svår att nå utan att befinna sig i branschen.

*Producenten* berättar att de mjuka värdena är viktiga och uppskattade för de investerare som gått in med pengar i hans filmer. De tycker det är roligt att gå på premiärer och företag som investerare använder förhandsvisningar som kundrepresentation.

Även *Vd:n* stämmer in i betydelsen av att kunna leverera mer än monetär avkastning till investerarna, att få dem att känna stolthet för att de har bidragit till att realisera filmen och att göra deras upplevelse av investeringen så bra att de vill vara med och investera även i framtida projekt.

*Den brittiske producenten* säger att det ibland kan vara en fördel att investerarna inte har full kännedom om hur ett filmprojekt fungerar, att man helt enkelt tonar ner den ekonomiska potentialen och lyfter fram de mjuka värdena än mer.

#### **4.8 Mötesplatser**

Samtliga informanter säger att det inte finns några egentliga kanaler för möten mellan potentiella investerare, producenter och kreatörer. De påtalar att branschen är förhållandevis liten, det finns inte många som är intresserade av att investera i filmprojekt. Genom att ha varit aktiva i branschen under ett antal år så har *Investeraren* och *Producenten* byggt upp ett nätverk som de jobbar med.

Vissa projekt är väldigt lättfinansierade, exempelvis när de är baserade på en framgångsrik franchise eller varumärke, och oftast söker produktionsbolagen till dessa inte riskpengar. *Investeraren* är intresserad av att få vetskap om dessa projekt och försöker därför hålla kontinuerlig kontakt med det nätverk de byggt upp, i syfte att få kännedom intressanta projekt i tid.

*Producenten* säger att det har hänt att någon av de större advokatfirmorna anordnat frukostmöten och liknande där investerare och kapitalsökare kan mötas. Varken *Producenten* eller *Investeraren* uttrycker något större behov av möteskanaler, de klarar sig med de kontakter och det nätverk de byggt upp genom sina år i branschen.

*Vd:n* berättar att hans organisation anordnade ett mingel på årets upplaga av Göteborgs filmfestival, vilket var tänkt att bli ett årligen återkommande möte mellan potentiella finansiärer och producenter. Den organisation han leder har även för avsikt att bli skärningspunkten mellan det privata kapitalet och filmskaparna, att förmedla, stödja och underlätta för privata investeringar i den svenska filmbranschen. Han tror att det finns ett behov av en mötesplats, men är osäker på hur en sådan mötesplats skulle kunna se ut. Även *Vd:n* har hört att investerare har intresse av att få reda på vad producenterna har på gång i ett tidigare skede av produktionsprocessen.

*Den brittiske producenten* berättar att det finns europeiska animeringsforum där producenter kan träffa potentiella finansiärer. Han efterlyser ett liknande forum för svensk film, en årlig träff där filmfolk, SFI och riskkapital kan mötas. Detta hade även bidragit positivt till kunskapsutbytet menar han.

#### **4.9 Strukturella förändringar**

*Producenten* säger att man inte ska eftersträva en fullständig bidragsfinansiering, och ett led till att minska bidragsberoendet är att försöka minska risken som investerarna exponeras för. Ett sätt att göra detta hade varit exempelvis en större avdragsrätt på finansieringar.

*Investeraren* lyfter fram två saker, dels momsfrågan som det, enligt honom, inte råder någon klarhet i. Huruvida momsen är avdragsgill eller inte beror på vilken expert han rådfrågar. En annan faktor han lyfter fram är att produktionsbolagen är dåliga på att administrera pengar såväl som information. Rapporteringen är krånglig och oprecis vilket har lett till att de försöker se till att projekten de investerar i lyfter in denna kompetens i projektet, för att försäkra sig om att kunna få en adekvat rapportering. Respondenten ser en stor skillnad i dagens projekt gentemot de projekten som de investerade i under början av 00-talet. Produktionsbolagen har förbättrat sin administration och att deras (investernas) kravställanden kan ha bidragit till denna förändring.

*Vd:n* har diskuterat skattelättnader med bland andra handelsministern och menar att det finns ett intresse från regeringen att utveckla filmens förutsättningar. Politikerna har nämligen märkt att den kreativa sektorn är mycket mindre känslig för svängningar i konjunkturen, vilket är positivt i arbetsmarknadssammanhang. Arbetsstillfällena inom denna sektor försvinner helt enkelt inte lika lätt, i jämförelse med andra branscher, när konjunkturen är svag.

*Vd:n* lyfte fram skattelättnader som en konkurrensfördel som Sverige som filmland saknar. Många europeiska länder, i väst som öst, har eller kommer att införa skattelättnader för utländska filmproduktioner. I korta drag innebär det att utländska filmproduktioner åtnjuter vissa skattelättnader om de förlägger inspelningstid i ett av dessa länder. Det innebär en lägre kostnad och utgör därmed en konkurrensfördel. *Vd:n* tror att det är nödvändigt att kunna attrahera utländska produktioner till Sverige för att branschen skall fungera. Han berättar om en amerikansk produktion som för tillfället spelar in första delen i en tänkt trilogi i Sverige. Förutom att de går miste om skattelättnader på upp till 20 % av vad de spenderar (vilket vissa andra europeiska länder erbjuder) genom att spela in i Sverige kostar även de svenska övertidsreglerna mycket pengar. I USA:s filmindustri så använder de sig av 10-timmarsdagar medan Sverige tillämpar åttatimmars arbetsdag, vilket innebär att de två sista timmarna blir mycket dyra då övertidsersättning utgår. Dessa kostnader har lett till att produktionsbolaget diskuterar om man skall förlägga inspelningen av de resterande delarna av trilogin i något annat mer ekonomiskt fördelaktigt land.



#### 4.10 Framtiden

*Producenten* efterlyser mer stödpengar och gör jämförelser med Norge och Danmark, två länder som är mindre än Sverige men ändå har mer pengar att fördela genom sina filminstitut. Detta har enligt respondenten lett till att de båda länderna har en mer livskraftig filmindustri. Han framhäver att det måste komma in mer pengar i det svenska systemet och ett sätt att uppnå detta vore att fler var med och bidrog med pengar till filmavtalet. Den ökade mängden pengar som efterlyses skall inte spridas på fler produktioner, fler svenska filmer på bio finns det inte utrymme för menar han. Enligt *Producenten* har det blivit en ökad konkurrens om pengarna jämfört med för 15 år sedan, genom att fler produktionsbolag har dykt upp. Detta har skett samtidigt som branschen har smalnat av på grund av att Tv-produktioner har blivit mer prispressade. Han menar att man idag måste jobba med stora kvantiteter för att nå lönsamhet, det går inte längre att sälja in enskilda Tv-produktioner.

En av de sakerna som *Investeraren* tror kommer att ändras i framtiden är kunskapen hos dem som sitter på kapitalet. Han tror att investerarna kommer att lära sig mer om vad en filmproduktion verkligen kostar och hur man genomskådar orimliga budgetar och kalkyler. Med ökad kunskap om filmbranschen kommer investerarna att kunna ställa högre krav på produktionsbolagen, som tvingas effektivisera och därmed öka avkastningen. Han tror att det privata kapitalets kravställanden kan leda till att produktionsbolagen, förutom ökad effektivisering, även är med och delar risken i projekten i en högre grad än vad de gör idag. Produktionsbolag investerar idag ofta egen tid i projekten, vilket gör att de inte tar samma ekonomiska risk som en investerare som satsar reda pengar.

*Den brittiske producenten* tror att olika former av stöd är ett måste, inte bara för den svenska filmindustrin utan för hela den europeiska film scenen. Han påpekar att det svenska språkområdet är litet och för att skapa en vital svensk filmindustri måste finansieringsfrågan lösas. I detta bör SFI ta en del, genom att på olika sätt underlätta för riskkapital. Han nämner även att det finns ett behov av bryggfinansiering för att kunna klara ett projekts ojämna kassaflöde. Även här skulle SFI kunna hjälpa till. Han tror även att den svenska filmbranschen skulle tjäna på att bygga stabila och långsiktiga företag. Hans erfarenhet säger att investerare har svårt för att investera i en idé, då det ofta saknar kunskap att bedöma idéns potential, men om de istället ställs inför en investering i ett företag kan de känna sig tryggare. Ett företag kan visa upp en historia, struktur, kostnadseffektivitet och skapa en kontinuerlighet. Dessutom menar han att stabila företag kan skapa en tryggare arbetsmarknad för filmarbetare och på så vis behålla kompetens i landet.

Att den offentliga finansieringen kommer att minska i framtiden tror *Vd:n*. Han menar att det inte finns samma politiska vilja att stödja filmproduktion som det tidigare fanns. Det kommer även i framtiden finnas smal och värdefull film som behöver offentliga medel för att spelas in, de kommer aldrig kunna finansieras med privata pengar. Men att privata medel kommer att stå för en större del av finansiering av filmer som har en

tydligare kommersiell inriktning ser han som oundvikligt. Han tror på stora investeringsbolag som kan ta stora delar av en budget, ställa krav och ta chanser, dessa större bolag skulle i sin tur kunna vara ägda av mindre intressenter. Större bolag kan även gå in i och attrahera utländska produktioner, något som den svenska filmbranschen behöver menar han. *Vd:n* påpekar också att risken även fortsättningsvis kommer att vara hög, och att det därför krävs att man investerar i flera filmer samtidigt så att en eventuell vinst eller förlust inte hänger på en produktion. *Vd:n* lägger även in ett gott ord för PRS som stödform, det ger producenten handlingsfrihet i beslutsfattandet, eftersom denne vet att PRS:en kommer falla ut, som ett slags automatstöd. Han tycker att förhandsstöden kan skapa en begränsning kring, och en osund konkurrens om, de pengar som finns i systemet. Genom att öppna för privat kapital kommer det in nya pengar i branschen och så länge det finns bra projekt kommer det finnas pengar. Han har även noterat att det från producenthåll anses svårare att finansiera en film nu än vad det var för några år sedan. Idag kan pengarna komma genom fler kanaler, såsom SFI, Tv-bolag, privat kapital, regionalfond och utländskt kapital. De olika finansiärerna har varierande incitament för varför de satsar pengar, vilket medför att förhandlingsförfarandet och kontraktskrivandet kompliceras, det finns helt enkelt fler intressen att tillgodose. *Vd:n* tror att glappet mellan det konstnärliga och företagandet har ökat, att det har blivit en tydligare distinktion mellan regissörens och producentens ansvarsområden. Han avslutar med att man i dagens filmbransch måste tänka affärsmässigt. Om man inte lyckas få tillbaka pengar har man kanske inte möjlighet att producera fler filmer.

## **5. Analys och diskussion**

I detta kapitel analyseras och diskuteras det som framkommit under intervjuerna. Den teoretiska referensram som etablerades i teorikapitlet används här som ett verktyg för tolkningen av empirin. För att öka läsbarheten redovisas analys och diskussion från ett antal underrubriker.

### **5.1 Risk**

Risken är ett centralt tema som återkommer gång på gång i intervjuerna. Alla parter verkar vara införstådda med risken som filmfinansiering innebär. Att en investering är förknippad med en risk är ingen nyhet, samma gäller för investeringar, oavsett bransch. Respondenterna nämner en rad olika sätt hur man kan minska risken, men det förefaller inte som att det finns något sätt som är att föredra. Detta kan ha att göra med att riskkapitalfinansiering är en förhållandevis ny och liten företeelse inom den svenska filmbranschen, man kanske helt enkelt inte har hittat det mest passande tillvägagångssättet för denna finansieringsform. De spridda svaren kan alltså vara ett uttryck för en bransch som prövar sig fram, som försöker hitta den rätta plattformen för hur riskkapital kan användas. Samtliga respondenter uttalar sig positivt om portföljlösningar, vilket är ett beprövat verktyg för riskdiversifiering. Inte nog med att det är ett sätt att sprida och därmed minska den totala riskexponeringen, det är även ett väl etablerat begrepp inom den finansiella sektorn, vilket kan vara till hjälp när man kommunicerar med investerare. Även om de potentiella investerarna fullt ut inte

förstår sig på filmbranschen, förstår de principen med portföljlösningar och hur det påverkar den totala risken. Att portföljlösningar inte är mer använt än vad det är, trots respondenternas positiva inställning, kan bero på att branschen är så pass liten, det finns helt enkelt inte tillräckligt med passande projekt för att kunna sätta samman attraktiva investeringspaket i större utsträckning än vad som sker idag. En annan anledning skulle kunna vara att det finns en brist på kunskap om hur en finansiellt attraktiv lösning skall utformas.

## **5.2 Arts management och kulturföretagande**

Förändringen i gränsdragningen mellan kulturskapande och företagande som Stenström (Stenström, 2008) tycker sig skönja återfinns även i intervjupersonernas utsagor, om än i liten omfattning. Investerare har börjat intressera sig för kulturprojekt och det är inte bara avkastningen som spelar roll, mjuka värden spelar in och det finns en vilja att synas i kulturella sammanhang. Men samtidigt saknar de kunskapen att bedöma kulturprojekts potential och rimlighet och avsaknaden av kunskap verkar leda till ökad osäkerhet och minskad investeringsvilja.

Kreatörerna och producenterna måste idag leta finansiering i en vidare krets, vilket i sin tur ställer krav på ett större ekonomiskt och administrativt kunnande, något som de många gånger har bristande kunskap i. Det faktum att finansiering måste anskaffas från fler källor kan ses som ett naturligt steg, filmbranschen har vuxit och därmed har konkurrensen om stödpengarna hårdnat och producenterna måste vända sig till andra intressenter för att finna finansiering för sina projekt. De nya finansieringskällorna kan ha olika agendor vilket medför fler och annorlunda krav att ta hänsyn till för producenterna. Standardavtalens tid förefaller att vara förbi.

För att minska den kunskapslucka som föreligger mellan den ekonomiska och kulturella sfären kan ”Arts management” komma att spela en roll. Personer som är kunniga inom båda områdena och talar respektive sidas ”språk” kan brygga över en del av problemen som kan tänkas uppstå. Istället för att den ena sidan ska underställa sig den andra sidans krav kan förhoppningsvis en ökad tillämpning av Arts management jämka de båda sidornas intressen och skapa starkare organisationer med ett helhetstänk.

Fortfarande är gruppen investerare som investerar i film lätträknad, men genom ett ökat kunskapsutbyte kan denna grupp komma att växa. När utbytet de båda branscherna emellan ökar, ska det bli intressant att se om de ledande befattningarna inom kultursektorn behåller den lägre status, som forskarna Sue Kay och Janet Summerton, kunnat se. Kommer ett ökat utbyte även bidra till en statusutjämning de båda sektorerna emellan? Förutom statusfrågan hade en ökad integration mellan kulturen och kapitalet inneburit att generaliseringar och vanföreställningar om respektive sida minskats. Men för att detta skall kunna ske i någon större omfattning måste det givetvis finnas mötesplatser.

### 5.3 Mötesplatser

Det är intressant att både *Investeraren* och *Producenten* inte uttrycker något direkt behov av en mötesplats. Man kan fråga sig om de hade varit av samma åsikt om de var nybörjare i branschen. Avsaknaden av ett mötesforum kan bidra till högre trösklar för personer och företag som är intresserade av branschen. Det skulle även kunna vara en anledning till att riskfinansiering utgör en så liten del av svensk filmfinansiering. Varken filmfolket eller individerna som sitter på kapitalet vet vart de skall vända sig. Precis som *den Brittiske producenten* nämner hade en mötesplats även främjat ett ömsesidigt kunskapsutbyte, något som samtliga informanter efterlyser. En årligt återkommande mötesplats hade förutom pitchar och rena affärsuppgörelser kunnat innehålla workshops och seminarier där deltagarna kan förkovra sig i respektive sidas kunskap.

### 5.4 Retoriken

Den retorik som ofta används i filmsverige och som låter förstå att svensk film är en bidragsfinansierad förlustbransch har även gått att höra från intervjupersonerna. Om det är en rättvis beskrivning av verkligheten beror delvis på hur man räknar, och det är inte heller denna uppsats syfte att utröna dess vinstmarginal. Det är dock inte omöjligt att tänka sig att användandet av en ofta negativt vinklad retorik skadar möjligheterna att hitta finansiering. Vilken investerare är intresserad av att satsa pengar i en bransch som påtalar att man är bidragsberoende, oerhört riskfylld och kroniskt olönsam?

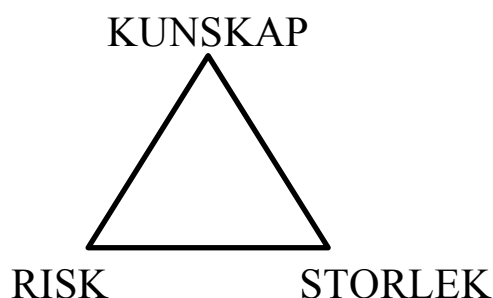
Det handlar inte om att försöka framställa den svenska filmbranschen i en bättre dager än vad den befinner sig i, utan att ge en rättvis bild av den. En anledning till den negativa framställningen skulle kunna hänga ihop med det faktum att branschen med dagens utformning är beroende av en viss del bidrag. Hade branschen talat om sig själv i positivare ordalag hade incitamenten för bidragsfinansiering kunnat förändras hos beslutande politiker.

Möjligen kan det direkta bidragsberoendet minska genom strukturella förändringar, som exempelvis avdragsregler. Även om det också indirekt är en form av skattefinansiering kan det attrahera inflödet av utländskt kapital och bidra till samproduktioner och kompetensutbyte. Samproduktioner med utländska aktörer innebär ofta att en större marknad öppnas för filmen. Med en större marknad ökar även möjligheten för att filmen skall göra ett positivt resultat, och ju fler filmer som visar ett överskott desto svårare blir det att hålla kvar vid en negativ retorik.

### 5.5 Fortsatt diskussion

Även om de svårigheter som kommuniceras av intervjupersonerna, såsom risken, kunskapsgapet och branschen storlek, inte har några direkta beröringspunkter sinsemellan kan förändringar inom något av områdena påverka de andra. Ett tänkt scenario är att fler investerare lockas till branschen på grund av de senaste årens framgångsrika filmproduktioner. Detta i sin tur leder till att ett kunskapsutbyte sker mellan filmskapare och investerare. Med fler investerare och ett ömsesidigt

kunskapsutbyte kan investeringsmodeller förfinas och produktioner effektiviseras vilket i sin tur leder till en minskad risk. Likaså kan man tänka sig scenarier där det uppstår en negativ utveckling. Om filmavtalet omformas och skrotar det publikrelaterade stödet (PRS) skulle risken öka genom att varje biobesök innebar mindre intäkter och därmed skulle en film behöva prestera bättre för att spela in samma summa pengar till filmens intressenter. Denna ökade risk skulle kunnat ha en avskräckande effekt hos investerare, och med färre investeringar skulle kunskapsutbytet även det bli lidande.



För att tydliggöra exemplet ytterligare kan man tänka sig att de tre olika områdena utgör en helhet, genom att utgöra hörnen i en triangel. Påverkas vinkel i något av hörnen får detta konsekvenser även för de andra två hörnen. Helheten (i detta exempel: formen) påverkas genom förändringar av någon av de tre parametrarna.

## 5.6 Framtiden

Filmbranschen är under förändring, från att ha varit en stödfinansierad bransch förefaller det som att man idag snarare är stödberoende. De statliga stöden spelar idag fortfarande en viktig roll, och kommer säkerligen även göra det i framtiden. Men alternativa finansieringsformer har börjat användas i en större utsträckning och för att dessa lösningar skall vara möjliga behövs stöden, ett exempel lyfts upp av *Producenten* i avsnittet om risk och riskspridning. Det förefaller som att stöden idag förutom att bidra med reda pengar till projekten även kan fungera som en katalysator för privata investeringar. De mjuka pengarna gör alltså projekten mer attraktiva för investerarna.

Flera av respondenterna talar om att det framförallt är kommersiella filmer som passar för riskkapitalfinansiering, och då kan man ställa sig frågan om kommersiella filmer innebär att produktionsbolagen tvunget måste använda sig av den kommersiella affärsstrategi som Björkegren beskriver. Så är det troligen inte. *Den brittiske producenten* efterlyser ett långsiktigt företagsbyggande inom den svenska filmbranschen, men samtidigt nämner även han vikten av kommersialisering för att kunna attrahera investerare. Man skulle alltså kunna tänka sig en framtid där företagen går mot en mer kulturell affärsstrategi, där utvecklingen av talanger håller kvar kompetens i Sverige och privata investeringar underlättas genom deläggande i

bolag istället för projekt, men att företagen samtidigt satsar mer på kommersiella filmer. Fler kommersiella projekt skulle även kunna medföra ett större samarbete med andra branscher i syfte att bredda koncepten, exempelvis: Tv- och dataspel, merchandise, böcker och serietidningar. Man skall dock komma ihåg att den svenske *Producenten* har märkt av en större konkurrens de senaste åren, fler produktionsbolag har dykt upp. Det företagsbyggandet som *Den brittiske producenten* efterlyser kanske i själva verket sker i detta nu, men att konsolideringen och utvecklingen av branschen ännu inte nått lika långt som ute i Europa, och därför framstår tydligare där.

Ökade privata investeringar i den svenska filmbranschen kommer sannolikt innebära ett påtagligare avkastningskrav. Investerare sätter press på att koncepten och filmerna kommersialiseras fullt ut, och att produktionsbolagen gör sitt yttersta för att generera positivt resultat från projekten. Sker denna utveckling kommer även produktionsbolagen att erhålla en högre avkastning, den tydligare vinstfokuseringen kommer mest troligt inte endast att vara investerarna till gagn. Om denna avkastning kommer växlas ut till ägarna eller om vi kommer att se en högre grad av internfinansiering av filmproduktionerna återstår att se. Skulle projekten till högre grad bli finansierade med interna medel blir det intressant att se hur förhållandena inom externfinansieringen förändras, föredrar producenten mjuka eller hårda pengar?

Det är viktigt att inte glömma de mjuka värdena i diskussionen. Samtliga informanter talar om hur viktig och stor roll dessa aspekter spelar. Det bör alltså finnas möjlighet för producenterna att utveckla dessa värden ytterligare, dels genom att beskriva dem bättre för potentiella investerare men framförallt att öka den egentliga upplevelsen. Helt enkelt genom att krydda investeringen och dess eventuella avkastning med upplevelser och delaktighet under produktionens gång. Exempel på detta skulle kunna vara: statistroller, förhandsvisningar, galapremiärer, föreläsningar från filmskaparna och skådespelare med mera.

På grund av risken kommer filminvesteringar sannolikt aldrig kunna konkurrera med traditionella spar- och investeringsformer. De skulle dock kunna användas för att göra de befintliga sparprodukterna mer attraktiva. Fondsparandet i Sverige är utbrett, mycket tack vara premiepensionssystemet. Detta har lett till uppkomsten av en rad specialiserade fonder de senaste åren. Förutom branschspecifika fonder kan man idag även hitta sparformer som tar hänsyn till etiska och miljömässiga aspekter, i syfte att attrahera sparare som värdesätter sådant. Genom att investera en viss del av en fonds tillgångar i svensk film (och andra kulturprojekt) skulle fonden kunna profileras som en fond som stödjer och utvecklar svensk kultur, och med detta attrahera sparare som tycker att detta är viktigt. Dock hade givetvis de rena filminvesteringarna behövt vara en procentuellt liten del av fondens värde för att kunna hålla fonden på en sund risknivå. En annan lösning hade kunnat vara en populärkulturfond där lejonparten av investeringarna görs i stora och stabila företag med kulturinriktning och att en viss del av fondens erhållna utdelningar investeras i filmprojekt. Man gör alltså avsteg från den ofta återinvesterade utdelningen och använder den istället för att skapa en extra krydda i fonden, nämligen investeringar i svensk filmindustri. Tillvägagångssätten är

många, men i grund och botten handlar det som samma sak, att använda glamouren som omger filmbranschen i syfte att öka investeringarna i densamma.

## **7. Sammanfattande slutsats**

I detta kapitel finns att läsa sammanfattande slutsatser utifrån de frågeställningarna som legat till grund för studien.

### *Vilken roll spelar riskkapital inom den svenska filmbranschen idag?*

Att använda sig av riskkapital är en förhållandevis ovanlig finansieringsform inom den svenska filmbranschen. Det har prövats i varierande omfattning inom en rad genrer de senaste åren. De exemplen som kommit upp i intervjuerna är oftast filmer som kategoriernas som kommersiella och inte sällan hemmahörande i genrererna action, thriller och komedi. Det finns exempel på dramaproduktioner som har använt sig av en viss del riskkapital, men denna finansieringsform anses lämpa sig främst för filmer med en i förhand stor publikpotential. Eftersom det är oerhört svårt, närapå omöjligt, att göra träffsäkra prognoser på hur en film mottags av publiken, faller det sig naturligt att det är filmerna som borde attrahera en stor publik som är intressant ur investeringssynpunkt.

Under intervjuerna framkom att en rad projekt under de senaste åren varit mycket framgångsrika för privata investerare, detta torde innebära att intresset ökar, både hos befintliga och potentiella investerare. Det handlar inte längre om riskkapitalets vara eller icke vara utan om vilken utformning och utsträckning som passar inom filmbranschen.

### *Vilka hinder föreligger för riskkapitalfinansiering i den svenska filmbranschen idag?*

Stöd genom SFI har finansierat en stor del den svenska filmbranschen sedan flera decennier tillbaka. Detta har givetvis skapat en sedvänja och ett tankesätt hos producenter och kreatörer, i hur man bär sig åt när de skall finansiera sin film. Detta har även lett till att investerare inte har sett på filmbranschen som ett potentiellt investeringsområde. Det finns även en utbredd och tämligen vedertagen uppfattning om filmbranschens olönsamhet, en olönsamhet som till viss del beror på hur man räknar. Att olönsamhetsföreställningen är så befast, kan delvis bero på det kunskapsglapp som denna undersökning kunnat påvisa. Merparten av alla svenskproducerade filmer går inte med vinst, men samtidigt är inte alla dessa filmer heller intressanta som investeringsobjekt. Det saknas alltså kunskap i att lokalisera, förstå och bedöma potentialen i ett filmprojekt hos investerare. Detta samtidigt som kreatörer och producenter saknar kunskapen att förklara, förpacka och administrera projekt för att de skall attrahera riskvilligt kapital. Det går alltså att dra slutsatsen att kulturen och kunskapsglappet inom branschen kan påverka viljan att investera riskkapital negativt.

Det största hindret som riskkapitalfinansiering möter i den svenska filmindustrin är helt klart risken. Det finns inga tillförlitliga beräkningsmodeller för hur en film

kommer att prestera resultatmässigt, utan det handlar om att minimera och sprida risken, för att kunna uppnå en acceptabel nivå. Man skall dock komma ihåg att risk och olönsamhet inte tvunget måste gå hand i hand.

*Vilka möjligheter föreligger för riskkapitalfinansiering i den svenska filmbranschen idag?*

Oavsett hur det nya filmavtalet kommer att utformas kommer det finnas ett behov av ett icke bidragsfinansierat externt kapital (uppsatsförfattaren håller det som högst osannolikt att Sverige skulle få en till fullo bidragsfinansierad filmindustri), där riskkapital skulle kunna vara en del. Genom portföljlösningar och byggandet av stabila aktörer inom branschen kan risken kontrolleras, med betoning på kontrolleras. Ovissheten i hur en film kommer mottagas av publiken och därmed dess intäkter kommer att kvarstå.

Då riskkapitalfinansieringen idag är en förhållandevis liten företeelse inom den svenska filmbranschen torde det finnas betydande möjligheter att utveckla dess användning. En anledning till att detta inte skett tidigare förefaller bero på främst två saker; dels att behovet av ytterligare extern finansiering historiskt varit ringa, behovet har dock ökat i takt med tilltagande konkurrens, men även på grund av den ständigt återkommande risken.

Under studien har en rad olika riskdiversifieringar kommit på tal, dock handlar flertalet om att försöka åstadkomma minska risken i det enskilda projektet. Frågor och synpunkter om portföljering har mött positiva reaktioner hos respondenterna, trots detta verkar det inte användas i någon större utsträckning (varför diskuteras i föregående kapitel). En slutsats blir följaktligen att användandet av portföljlösningar kan utvecklas.

Summan av den berömda kardemumman blir således: Mjuka värden är idag den främsta anledningen till riskkapitalinvestering i den svenska filmbranschen. En påtaglig riskdiversifiering samt kunskapsöverföring måste ske för att göra svensk film attraktivare ur ett investerarperspektiv. Sker dessa förändringar är det även troligt att branschens självbild kan komma att ändras.



## **8. Förslag på fortsatt forskning**

Då ämnet är i det närmast obeforskat finns det många intressanta infallsvinklar som skulle kunna utforskas ytterligare. Här presenteras en handfull förslag på fortsatt forskning.

Det skulle vara intressant att göra en större fallstudie, där ett filmprojekt med riskkapitalfinansiering följs från ax till limpa. Hur skall projektet paketeras för att attrahera investerare? Hur kompletterar man vinstdelningen med mjuka värden på bästa sätt? Finns det några skillnader i produktionsprocessen då det finns en mer uttalad vinsttanke?

De monetära strömmarna i en filmproduktion kan analyseras ytterligare. Var tjänas pengarna och vad är det som kostar i en filmproduktion? Denna information skulle kunna täppa till en del i det kunskapsglapp som respondenterna i denna studie har sett saknas hos potentiella investerare.

En studie som fokuserar på vilka effektiviseringsmöjligheter som föreligger i en filmproduktion. Finns det tillvägagångsätt som kan förändras och på så vis minska kostnaderna? En kostnadseffektivare produktion är i högsta grad intressant ur investerarperspektiv.

Vidare vore det oerhört intressant att läsa en uppsats som tar reda på om det finns en korrelation mellan finansieringslösning och den svårbedömda och alltid så aktuella parametern: kvalité.

## 9. Referenser

I detta avsnitt så presenteras den litteratur och forskning som används i studien.

### Böcker och avhandlingar

Björkegren, D. (1994). *Filmens företag*. Stockholm, Sweden: Nerenius & Santérus Förlag.

Björkegren, D. (1999). *Kultur och ekonomi* (Andra tryckningen). Stockholm, Sweden: Carlsson Bokförlag.

Ekengren, A.-M., & Hinnfors, J. (2006). *Uppsatshandbok - Hur lyckas du med din uppsats?* (Upplaga 1:2 ed.). Lund, Sweden: Studentlitteratur.

Esaiasson, P., Gilljam, M., Oscarsson, H., & Wängnerud, L. (2009). *Metodpraktikan - Konsten att studera samhälle, individ och marknad* (Upplaga 3:2). Stockholm, Sweden: Nordstedts Juridik .

Stenström, E. (2000). *Konstiga företag*. Handelshögskolan Stockholm, Ekonomiska forskningsinstitutet . Stockholm: Ekonomiska forskningsinstitutet .

Stenström, E. (2008). *Konstiga företag*. Stockholm, Sweden: Natur och Kultur.

Slovan, J. (2006). *Economics*. Harlow (6th ed.), Essex, England: Pearson Education.

Hamilton, C. (1994). *Absolut. Historien om flaskan*. Stockholm, Sweden: Norstedts Förlag.

### Uppsatser

Belfrage, O., & Bohman, J. (2005). *Finansiering av svensk filmproduktion - En studie om kommersialitet och konstnärligt skapande*. Södertörns Högskola, Institutionen för ekonomi och företagande. Stockholm: Södertörns Högskola.

von Konow, O., & Pettersson, L. (2006). *Interorganisatoriska relationer i filmbranschen - En fallstudie i samproduktioners påverkan på filmdistributörers styrning till sina affärspartners*. Handelshögskolan i Stockholm, Institutionen för Redovisning och Finansiering. Stockholm: Handelshögskolan i Stockholm.

### Elektroniska källor

Svenska Filminstitutet (SFI). (2011, mars 07). *Om svenska filminstitutet*. Hämtad: maj 03, 2011, from Svenska Filminstitutets hemsida: <http://www.sfi.se/sv/om-svenska-filminstitutet/Verksamheten/>

# Bilagor

## Intervjuguide 1

- Berätta lite om din bakgrund, hur hamnade du i filmbranschen?
- Hur kom det sig att du började söka/använda extern finansiering (läs: riskkapital) till dina filmer?
- Tillåter ni något kreativt inflytande över produktion? (från finansiärerna)
- När i ett filmprojekts levnadstid/fas vill ni ha in externa finansiärer? Ex. redan i manus-stadiet
- Passar riskkapitalfinansiering till alla sorters filmprojekt? (genres)
- Vilka avkastningskrav ställer ni upp som mål för era filmprojekt?
  
- Hur kan ni minska/minimera risken som en potentiell investerare exponeras för? Gör ni något aktivt för att minska denna?
- Vad vill ni ha av finansiärerna? Bara pengar?
- Vad kan ni erbjuda finansiären mer än en potentiell avkastning? Mjuka värden?
  
- Hur tror du att svensk filmfinansiering kommer att se ut i framtiden?
- Efterfrågar ni några strukturella förändringar, ex. skattelättnader? Vilken utformning?
- Vilka kanaler finns idag för möte mellan investerare och kreatörer idag? Saknas det något?
- Vad är de främsta anledningarna till att privata investeringar täcker en så liten del av den svenska filmbranschens kapitalbehov idag?
  
- Något övrigt att tillägga?

## Intervjuguide 2

- Berätta lite om din bakgrund, hur hamnade du i filmbranschen?
  - Hur kom dig sig att XXX började investera i filmprojekt?
  - Vilka kriterier skall ett filmprojekt uppfylla för att en investering skall bli aktuell? (genre, casting, samproducenter, finansiering, story osv. )
  - Vilka avkastningskrav ställer ni upp som mål för era filmprojekt? Endast ekonomiska?
  - Ställer ni några konstnärliga/kreativa krav på produktionerna?
  - Spelar andelen mjuka pengar i projektet roll för ert investeringsbeslut?
  - Gör ni någon riskbedömning? Och i så fall hur stor risk accepterar ni? Vad gör ni för att minimera/minska/sprida risken?
  - När i ett filmprojekts levnadstid/fas går ni helst in? (Ex. redan i manus-stadiet)
- 
- Hade det varit mer attraktivt att investera i ett filmbolag som har flera projekt igång än ett specifikt projekt?
  - Hade en portfölj med en rad olika populärkulturella projekt (t.ex. TV/Dataspel, musik, utländska filmprojektprojekt) varit intressant?
- 
- Vad tror du att kreatörerna vill ha av er? Bara pengar?
  - Vad tror du att finansbranschen/riskkapitalbranschen kan erbjuda filmbranschen? (ex. större businesstänk)
- 
- Hur tror du att svensk filmfinansiering kommer att se ut i framtiden?
  - Efterfrågar ni några strukturella förändringar, ex. skattelättnader? Vilken utformning?
  - Vilka kanaler finns för möte mellan investerare och kreatörer idag? Saknas det något? Hur hittar ni era investeringsprojekt idag?
  - Vad är de främsta anledningarna till att privata investeringar täcker en så liten del av den svenska filmbranschens kapitalbehov idag?
- 
- Något övrigt att tillägga?