



Universitetet  
i Stavanger

Er det mulig som filmskaper å få den  
kunstneriske friheten man ønsker i en  
rockumentar når man har med profesjonelle  
aktører og et tilhørende apparat rundt seg?

Master i dokumentarproduksjon

UNIVERSITETET I STAVANGER

MDOMAS  
Institutt for medie-, kultur-, og samfunnsfag  
Universitetet i Stavanger

Kai Helliesen Ravnås

**MASTERGRADSSTUDIUM I  
DOKUMENTARPRODUKSJON**

**MASTEROPPGAVE**

---

**SEMESTER:** Vår 2019

---

**FORFATTER:** Kai Helliesen Ravnås

**VEILEDER:** Terje Hillesund

---

**TITTEL PÅ MASTEROPPGAVE:**

Er det mulig som filmskaper å få den kunstneriske friheten man ønsker i en rockumentar når man har med profesjonelle aktører og et tilhørende apparat rundt seg?

---

**EMNEORD/STIKKORD:**

Rockumentar, musikkdokumentar

---

**SIDETALL:** 46

**STAVANGER** .....15 mai 2019 .....

**DATO/ÅR**

## Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b><i>Innledning</i></b> .....	<b>5</b>
1.1	Begrepsavklaring .....	6
<b>2</b>	<b><i>Metode</i></b> .....	<b>7</b>
2.1	Forskningsdesign .....	7
2.2	Problemstilling.....	7
2.3	Forskningsspørsmål .....	8
2.4	Utvalg .....	9
2.5	Filmanalyse.....	10
2.6	Datainnsamling.....	10
<b>3</b>	<b><i>Teori</i></b> .....	<b>11</b>
3.1	Dokumentarens modus.....	11
3.2	Ekspositorisk modus .....	11
3.3	Poetisk Modus .....	11
3.4	Observerende modus.....	12
3.5	Den deltagende/interaktive modusen – Cinema Vérité .....	12
3.6	Refleksiv dokumentar .....	13
3.7	Performativ modus .....	13
<b>4</b>	<b><i>Rockumentar</i></b> .....	<b>14</b>
<b>5</b>	<b><i>Empiri</i></b> .....	<b>16</b>
5.1	<b><i>Den tilfeldige rockestjernen (2015) Regi: Igor Devold</i></b> .....	<b>17</b>
5.1.1	Om filmen.....	17
5.1.2	Filmskaperens utgangspunkt .....	17
5.2	<b><i>Flight 666 (2009) Regi: Sam Dunn &amp; Scott McFadyen</i></b> .....	<b>18</b>
5.2.1	Om filmen.....	18
5.2.2	Filmskaperens utgangspunkt .....	19
5.3	<b><i>Some Kind of Monster (2004) Regi: Joel Berlinger og Bruce Sinofsky</i></b> .....	<b>19</b>
5.3.1	Om filmen.....	19

5.3.2	Filmskapernes utgangspunkt .....	20
<b>6</b>	<b>Analyse .....</b>	<b>20</b>
<b>6.1</b>	<b>Den tilfeldige rockestjernen .....</b>	<b>20</b>
6.1.1	Narrativ analyse .....	20
6.1.2	Karakterer .....	21
6.1.3	Stil .....	22
6.1.4	Dokumentarismens grunntyper .....	23
6.1.5	Eksplisitte og implisitte mening .....	23
6.1.6	Den teoretiske perspektivering.....	23
<b>6.2</b>	<b>Perspektivering:.....</b>	<b>25</b>
6.2.1	Den sosiologiske perspektivering:.....	25
6.2.2	Den historiske perspektivering – crowdfunding/finansiering .....	25
<b>6.3</b>	<b>Konklusjon .....</b>	<b>26</b>
<b>6.4</b>	<b>Aktørens tanker om prosessen.....</b>	<b>26</b>
6.4.1	Finansiering .....	27
6.4.2	Hvordan filmens historie kom til.....	27
6.4.3	Filmskaper og subjekt .....	29
<b>6.5</b>	<b><i>Some Kind of Monster</i> .....</b>	<b>30</b>
6.5.1	Narrativ analyse .....	30
6.5.2	Karakterene.....	30
6.5.3	Stil/dokumentarismens grunnmodus (modus) .....	31
6.5.4	Eksplisitte/implisitte mening .....	33
<b>6.6</b>	<b>Aktørenes tanker om prosessen og finansieringen .....</b>	<b>33</b>
<b>6.7</b>	<b><i>Flight 666</i>.....</b>	<b>35</b>
6.7.1	Narrativ analyse .....	35
6.7.2	Dokumentarismens grunntyper .....	35
6.7.3	Eksplisitte om implisitte meninger.....	39
6.7.4	Den sosiologisk perspektivering.....	40
<b>7</b>	<b><i>Reflekterende avslutning</i> .....</b>	<b>41</b>
<b>8</b>	<b><i>Kilder:</i>.....</b>	<b>44</b>
<b>8.1</b>	<b>Bøker .....</b>	<b>44</b>
<b>8.2</b>	<b>eBok: .....</b>	<b>45</b>

<b>8.3</b>	<b>Artikler: .....</b>	<b>45</b>
<b>8.4</b>	<b>Nett: .....</b>	<b>45</b>

# 1 Innledning

I denne oppgaven vil jeg se nærmere på musikkdokumentarer eller mer spesifikt rockumentarer. I den praktiske delen av denne mastergraden lager jeg selv en rockumentar, og har derfor valgt å se på denne sjangeren innen dokumentarfilm. Jeg har valgt å analysere tre rockumentarer: *Den tilfeldige rockestjernen* (2015), *Iron Maiden: Flight 666* (2009) og *Some Kind of Monster* (2004). Til *Den tilfeldige rockestjernen* og *Iron Maiden: Flight 666* har jeg intervjuet noen av filmskaperne og aktørene i de overnevnte filmene. Regissør Joel Berlinger og Greg Milner har skrevet boka *Metallica: This Monster Lives* (2005) som omhandler prosessen rundt *Some Kind of Monster* som jeg har valgt å bruke i min kvalitative forskning.

I *Some Kind of Monster* som er regissert av Joel Berlinger og Bruce Sinofsky møter vi bandet Metallica som nylig har mistet bassisten, samtidig er de i ferd med å spille inn et nytt album. Managementet deres Q Prime har ansatt bandpsykolog Phil Towle for å ordne opp i de interne intrigene som bandet sliter med. Underveis i prosessen forsvinner vokalist James Hetfield på avrusning. I et års tid vet verken de andre medlemmene i bandet, produsent, psykolog eller filmteamet om det fremdeles eksisterer et band eller et prosjekt på grunn av manglende kommunikasjon fra Hetfield. Da Hetfield kommer tilbake fra avrusning setter han klare regler for hvordan den kommende prosessen skal være, noe som skaper enda mer friksjon innad i bandet.

*Iron Maiden: Flight 666* som er regissert av Sam Dunn og Scott McFadyen er en kronologisk gjennomgang av bandet Iron Maidens Somewhere Back in Time Tour i 2008. En turne de gjennomførte ved å fly sitt eget fly. Filmen starter med en gjennomgang hvordan de bygger om flyet til å frakte alt utstyr og mannskap jorden rundt på verdensturnéen til land hvor det er vanskelig å komme seg til. Vi får deretter se reisen mellom de forskjellige stedene de spiller med et konsertklipp fra hver by.

*Den tilfeldige rockestjernen* er en norskprodusert rockumentar om bandet Kaizers Orchestra regissert av Igor Devold. Det som skiller denne rockumentaren fra de fleste andre er at regissør Devold har valgt å lage et fiktivt univers parallelt med resten av filmen som er basert på dokumentarisk råmateriale. Dette kan muligens definere filmen som en hybridfilm. Det fiktive universet har Devold latt foregå inni hodet på filmens hovedkarakter Helge Risa som er organist i Kaizers Orchestra. I fiksjonsdelen av filmen bruker Devold både dokumentarens deltakere og

eksterne skuespillere til å lage rekonstruksjoner, forlengelser av de dokumentariske delene i filmen samt andre sekvenser basert på bandets tekster.

Jeg har valgt å analysere disse tre filmene i henhold til oppgavens problemstilling, og se om det finnes likheter og forskjeller fra de tre andre filmene jeg har analysert.

Mange rockumentarer er i dag nærmest en forlengelse av artistenes promotering og bidrag til image-bygging, men mangfoldet i genren er stort, og det er også adskillige filmer som på en spennende og nyskapende måte stiller spørsmålstegn ved viktige deler av rockekulturen og popindustrien. (Iversen, 2017, s.9)

## 1.1 Begrepsavklaring

Jeg kommer til å bruke noen begreper i oppgaven som krever en forklaring for å vise hva jeg legger i begrepene.

Rockumentar - Den amerikanske radioprodusenten Bill Drake var den første til å bruke begrepet rockumentar. Sammen med Gene Chenault hadde han produsert en 48 timer lang radiodokumentar på amerikansk radio kalt *History of Rock & Roll*. I april nummeret fra 1969 av Rolling Stone Magazine omtalte Drake sitt eget show som en rockumentar. Dette er første gang man kjenner til at begrepet ble brukt. (Muzis, 2011) Siden har rockumentar-begrepet blitt en standard formulering om dokumentarer som artister og band samt konsertfilmer.

Terapeut – Phil Towle ble ansatt av Metallicas management Q Prime som en såkalt *performance enhancement coach*. Dette har blitt beskrevet som en terapeut og motivator som får et lag til å prestere og kommunisere sammen. Noen har på norsk valgt å kalle Towle for ytelsesterapeut. Jeg har valgt å omtale Phil Towle som terapeut i denne oppgaven.

Hybridfilm – er en film som blander fiksjon og dokumentar. Jeg bruker begrepet hybridfilm i denne oppgaven om *Den tilfeldige rockestjernen*. Denne filmen består av dokumentariske opptak og iscenesatte elementer som blander både hendelser fra bandets historie og tolkninger av tekstuniverset til Kaizers Orchestra.

Fiksjonsdel/fiksjonsmateriale – jeg har valgt å bruke disse begrepene når jeg skriver om de iscenesatte elementene i *Den tilfeldige rockestjernen*. Disse elementene og scenene er ofte blandinger av historiske gjenfortellinger, frie tolkninger fra tekstuniverset til Kaizers Orchestra. Det er også noen abstrakte elementer som går over i poetiske bilder og tolkninger. Ofte er det

vanskelig og skille hvor overgangene mellom disse elementene er. I intervjuene jeg har gjort med regissør Igor Devold, klipper Christoffer Heie og gitarist Geir Zahl omtaler alle tre disse delene av filmen som fiksjon.

## 2 Metode

### 2.1 Forskningsdesign

Et forskningsdesign vil være retningslinjene for hva jeg skal gjøre i denne oppgaven. I følge Blakie er et forskningsdesign prosessen som binder sammen forskningsspørsmålene, empiriske data og en konklusjon (Blaikie, 2010 s. 39). Forskningsdesignet skal også gi svar på hva som skal forskes på, hvorfor det blir forsket på og hvordan det blir forsket på.

Yin definerer forskningsdesign litt annerledes enn Blaikie da han ser på det som en manual på hvordan man kommer i fra A til B. (Blaikie, 2010 s. 39 (2009:26)).

### 2.2 Problemstilling

Det som gjerne kjennetegner rockumentaren er at den ofte er tungt styrt av artisten selv og deres støttespillere. Dette er gjerne de samme aktørene som også finansier et slikt prosjekt i promoteringsøyemed. I to av de tre filmene jeg har valgt ut til denne oppgaven er det artisten og apparatet rundt som står for finansieringen av filmen. Med utgangspunkt i dette har jeg kommet frem til min problemstilling:

*«Er det mulig som filmskaper å få den kunstneriske friheten man ønsker i en rockumentar når man har med profesjonelle aktører og et tilhørende apparat rundt seg?»*

Det trenger ikke nødvendigvis bare være en tredje instans som kan være med på å gjøre dette vanskelig. En artist har ofte et image som skal ivaretas, og ønsker ikke å bli fremstilt annerledes enn det bildet som de selv har bygd opp rundt seg selv i løpet av en lang karriere. I en slik



situasjon kan man som dokumentarist spørre seg om man får tilgang til det man ønsker og trenger for å fortelle den historien man som filmskaper vil fortelle.

Det er jo muligheter for at det kan det være parter som sier nei til å fortelle deler av historien, eller ikke ønsker å være med hvis det er den «usminkede» versjonen som skal fortelles. De involverte partene kan også motsette seg samarbeidet hvis man kommer innom tema som artisten ikke ønsker skal være med. Jeg har i denne oppgaven intervjuet noen filmskaperere som har laget tilsvarende type filmer, og har analysert en norsk og to internasjonale filmer.

## 2.3 Forskningsspørsmål

Forskjellen på problemstilling og forskningsspørsmål er at problemstillingen er mer generell. Forskningsspørsmålene er for å spesifisere problemstillingen litt mer. Blaikie argumenterer for at *På mange måter kan man si at formuleringen av forskningsspørsmålene er utgangspunktet for forberedelsene til et grundig forskningsdesign.* (Blaikie, 2010 s.17) I følge Blaikie er det tre typer forskningsspørsmål; hva, hvordan og hvorfor. Disse spørsmålene vil vise hvor oppgaven ender. Hva-spørsmålene skal forklare et fenomen. Hvorfor-spørsmålene skal forklare. Hvordan-spørsmålene skal vise endringer. Hvordan-spørsmålene kan også deles inn i fire nye underkategorier. Hvilken forskningsstrategi skal bli brukt? Hvor kommer all data fra? Hvordan blir dataene samlet inn og behandlet? Når vil de enkelte delene av forskningen bli gjennomført? (Blaikie, 2010, s. 41/42) Dokumentarbegrepets opphavsmann John Grierson har definert dokumentar som en «kreativ behandling av virkeligheten» (Nichols, 2010 s.6) og med dette i bakhodet har jeg kommet frem til følgende forskningsspørsmål.

- Hvordan har filmskaperen klart å lage sin egen film?
- Hvordan har samarbeidet mellom filmskaper og artist og det tilhørende apparatet vært igjennom prosessen?
- Hva har filmskaper måtte ta hensyn til underveis i prosessen?

Blaikie skriver om den teoretiske delen av et forskningsdesign at det skal: “indicate clearly what is known from previous research about each of the research questions, or what could be anticipated in the light of existing social theory”. (Blaikie 2010, s. 17)

Bill Nichols og Carl R. Plantinga er teoretikere som har skrevet mye om kategorisering og klassifisering av dokumentarsjangerer. Disse to teoretikerne er ofte en del av standarden i dokumentarfilmpensum. Jeg vil i denne oppgaven bruke Nichols dokumentarfilmmodi da disse er sentrale i analysedelen av de tre filmene jeg har valgt.

## 2.4 Utvalg

«Første fase i arbeidet med kildene består i å finne fram til og velge ut hvilke kilder vi vil bruke for å studere en sak» (Østbye et al. 2013:48). Til analysen har jeg valgt ut tre filmer som kan sammenlignes med min egen produksjon og som har forskjellige utgangspunkt for analysen. De tre er dokumentarfilmer som er biografiske musikkfilmer, dramaturgisk bygd opp på forskjellige måter for å få oversikt over den type filmer som finnes i denne sjangeren. Disse filmene er *Some Kind of Monster*, *Flight 666*, og *Den tilfeldige rockestjernen*. Bakgrunnen for valget av disse filmene til teksanalysen er at *Some Kind of Monster* med Metallica er en film bestilt og betalt av bandet selv. En film hvor artisten viser seg frem kanskje på sitt mest sårbare. *Flight 666* med Iron Maiden er også en film bestilt og betalt av bandet, men her får vi se hvor velsmurt og suksessfylt alt rundt turnen deres Somewhere Back in Time i 2008 var. *Den tilfeldige rockestjernen* av Igor Devold er nok den mest eksperimentelle og formutforskende av filmene. Den ble finansiert av organisasjoner utenfor artistene, men filmskaper Igor Devold måtte ty til crowdfunding for å ferdigstille filmen. I tillegg til å gjennomføre en tekstanalyse av de tre ovenfor nevnte filmene har jeg gjort intervjuer med noen av filmskaperne til *Iron Maiden: Flight 666*, *Den tilfeldige rockestjerne*. Til *Some Kind of Monster* har regissør Joe Berlinger skrevet boka *Metallica: This Monster Lives* hvor de aller fleste spørsmål jeg har satt opp blir besvart. Først vil jeg se på empirien i disse filmene, for så å forta en analyse av de utvalgte filmene.

I intervjuene jeg har gjort har jeg sett på hvordan de har løst dette, Jeg har også tatt for meg en del publiserte artikler som har blitt gitt i forbindelse med filmen. Dette er gjort netnografisk. I min oppgave vil jeg ta utgangspunkt i en kvalitativ metode i form av en filmanalyse.

«Den kvalitative metoden er basert på erfaringsmateriale som det ikke er hensiktsmessig å tallfeste, i motsetning til den kvantitative metoden som tallfester data. Ved kvalitativ metode er innholdet ofte mye rikere og mer variert, og det er det som blir viktig i denne oppgaven». (Østbye et al. 2013:22).

## 2.5 Filmanalyse

Som en del av min forskning har jeg analysert tre utvalgte filmer samt å gå igjennom en del empiriske data i sammenheng med analysene. «Tekstanalyse er en generell betegnelse på kvalitative studier av tekster.» (Østbye et al. 2013: 61) I medievitenskap dreier film seg det utvidete tekstbegrep. Denne formen for analyse tar opp i seg et breiere utvalg av modaliteter i teksten og kan dermed sies å gi et mer helhetlig bilde. Tekstanalysen vil jeg kombinere med intervjuer. «Analysen vil gjøres for å gi ny kunnskap om tekstene som blir analysert.» (Østbye, et al. 2013)

## 2.6 Datainnsamling

Valg av informanter har stor betydning for den kvalitative forskningen, fordi informantene har stor innflytelse på dataen som ligger til grunn for analysen (Østbye m.fl. 2013:48-49).

Intervjuene er gjort med filmskaperne og noen nøkkelpersoner rundt de utvalgte filmene. Jeg har også gjort analyser av filmene og sett på teori rundt temaet. Igjennom dette vil jeg prøve å få en oversikt over problemstillingen. Jeg har brukt en åpen strukturering av de samtalebaserte intervjuene. Da kan man ha mulighet å kategorisere mine få intervjuer som nøkkelinformanter. Det har også være viktig med innsamling av informasjon om og tilegne seg en del forkunnskap om den som ble intervjuet da det er få aktører som er tenkt til denne oppgaven.

# 3 Teori

## 3.1 Dokumentarens modus

Bill Nichols diskuterer i sin bok «Introduction to Documentary» (Nichols, 2010) forskjellige måter å kategorisere dokumentarfilm på. Dette har han basert på tendenser filmene spiller på og deres fortellerstandpunkt. Kategoriseringen kaller han modus. Disse modusene presenterte Nichols for første gang i en artikkel i 1983 kalt «The Voice of Documentary» (Sørensen 2007:161) Her hevder han modusene er historisk betinget og nye moduser oppstår som et motsvar eller en reaksjon på den forrige. Per i dag er det seks moduser. Den ekspositoriske, poetiske, observerende, interaktive/deltagende, refleksive og performative modus. Svært sjelden kan en film kategoriseres under en enkelt modus. Selv om en film opptrer under en modus vil det som regel alltid være elementer av de andre modusene i filmen. Dette kommer jeg tilbake til i analysene jeg har gjort.

## 3.2 Ekspositorisk modus

Ekspositorisk betyr å være «forklarende» eller «utgreiende» i en sak. (Iversen, 2006, s.25) Ifølge Nichols regnes den ekspositoriske modusen som den eldste av modusene. Den oppstod på 1920 tallet. Det som kjennetegner denne modusen er at den fremstår som autoritær og belærende, den leder seeren nøkternt igjennom fakta. Disse faktaene underbygges ofte av en fortellerstemme og gjerne en programleder som veileder og forklarer seeren hva som blir vist på skjermen. Denne stemmen blir ofte referert som «voice of God». Dette er en modus som ofte blir brukt i programmer om historiske hendelser, naturprogrammer, nyheter og reality TV.

## 3.3 Poetisk Modus

Kom på 1930 tallet som en motvekt mot ekspositorisk modus. I motsetning til å belære publikum ville den poetiske modus la seeren bli med på en reise og la dem tolke filmen selv. I den poetiske modusen vil ofte estetikken prioriteres. Det er gjerne historier uten vendepunkt hvor stemning og undertoner er viktig. Tempo og rytme vektlegges og det er stort fokus på former og mønstre. Kontinuitet i klippingen blir gjerne ofret til fordel for det visuelle. Man vil

sjelden bli presentert i detalj for subjektene. Den fremstår ofte som collager. Walter Ruttmans *Berlin - en storby symfoni* (1927) blir ofte nevnt som en film innenfor denne modusen.

### 3.4 Observerende modus

Den observerende modusen omtales også som flue på veggen og direct cinema. Den modusen oppstod etter misnøyen med at den ekspositoriske stilen innen dokumentar føltes moraliserende. Man ønsket å gjengi virkeligheten direkte og sannferdig. Det som kjennetegner denne modusen er at den bryter ikke inn i hendelser. Den vokste frem på 1960 tallet. Det var viktig for filmskaper og ikke bryte inn i det subjektene på film foretok seg. *Primary* (1960) var en av de første filmene som slo igjennom med denne modusen. Det som gjorde denne modusen mulig var da det ble mulig med mindre 16 mm-kamera, mer lyssensitiv film og mulighet for synkronisert lyd som kunne følge subjektene i deres handlinger. Man kunne flytte seg ut av filmstudioene og være tilstede på location. Utviklingen sammen med tiden gjorde at flere av de filmene som kom i denne perioden er rockumentarer. Rolling Stones filmen *Gimme Shelter* (1969), *Monterey Pop* (1968) og ikke minst *Dont Look Back* (Pennebaker, 1967)

### 3.5 Den deltagende/interaktive modusen – Cinema Vérité

De to franske antropologene Jean Rouch og Edgar Morin hadde ingen tro på å fjerne regissøren slik som direct cinema modusen ønsket. De tok fatt i en samfunnsvitenskapelig metode med at alt skal begrunnes og man må være så transparent som mulig. Filmskaper og kamera var tilstede i filmen gjerne i form av å intervju subjektene. Deres film «*Chronique d'un été*» (1961) er et godt eksempel på denne modusen. De mente at den observerende modus kikket inn, mens den deltagende modus kom fra innsiden. Det har ofte blitt sagt at man som filmskaper i den deltagende modus fremstår som flue i suppen fremfor en flue på veggen. I denne modusen forsøker filmskaperen mer direkte å ta kontakt og engasjere individer og mennesker han møter i prosessen. Det er møter mellom filmskaper og subjektene i filmen.

### 3.6 Refleksiv dokumentar

Denne modusen er en videreutvikling av Cinema Vértié. Man ønsker å fjerne illusjonen om at filmskaperen ikke finnes. Man ønsker å gjøre publikum bevisst på at film er en konstruksjon subjektivt påvirket av filmskaperen. Denne modusen er en selvrefleksiv og selvbevisst dokumentarstil som gjerne problematiserer filmmediet. Denne modusen startet opp på sent 1980 og tidlig 1990 tallet. I Eroll Morris' *The Thin Blue Line* (1988) ble det gjort dramatiserte rekonstruksjoner hvor scener ble fortalt i forskjellige versjoner etter hva vitnene fortalte. Et av målene til den refleksive modus er å få publikum til å forholde seg kritisk til historien som blir fortalt og filmens form. Den refleksive modus ønsker å være bevisstgjørende og filmskaperen er tydelig på at historien fortelles fra et bestemt ståsted. Teksten settes i fokus på samme måte som i den poetiske modusen. Der den poetiske modusen fokuserer på formens skjønnhet, problematisere refleksive filmer uttrykksmåten. Målet er å gjøre seeren bevisst på hvordan filmer leder sitt publikum. Ønske om å utfordre de øvrige dokumentarstilene ved å stille spørsmål vedrørende egen produksjon og sannhet. Drøfter filmskaperens og publikums rolle. Bruk av andre virkemidler enn andre dokumentarformer, slik som satire, ironi og parodi. Mockumentarer som *This is spinal Tap* (1984) og TV serier som *The Office* og *Curb Your Enthusiasm* er eksempler på denne modusen.

### 3.7 Performativ modus

På samme måte som refleksiv dokumentarfilm så stiller denne modusen spørsmål ved sannhet og kunnskap. Ofte er filmen personlig og selvbiografisk. Filmskaperen tar gjerne utgangspunkt i seg selv og sitt eget liv. I motsetning til de andre modusene er det budskapet og fortelleren som er kriteriet for modusen. Ofte med en personlig kommentarstemme som varemerke. I filmer som Margareth Olins *Kroppen Min* (2002) og Morgan Spurlocks *Supersize Me* (2004) bruker filmskaperne seg selv nærmest som forskningsobjekter. Den performative modus er ikke ulik den ekspositoriske modus da de begge inneholder en tydelig fortellerstemme. Men den performative fortellerstemmen er ikke nødvendig allvitende og autoritær, men ofte mer undrende og spørrende.

## 4 Rockumentar

Rockumentaren oppstod i kjølvannet av direct cinema bølgen i USA på 1960 tallet. Det hadde blitt laget noen dokumentarer tidligere hvor musikk var sentralt. I 1946 lagde den britiske filmskaperen Richard Leacock en 16 minutter lang kortfilm *To Hear our Banjo Play* om amerikansk tradisjonsmusikk og folk-revivalen som var i USA på den tiden. (Iversen, 2017 s.9). Brødrene Albert og David Maysles lagde *The Beatles first US Visit* i 1964. Iversen skriver at på tross at det er laget mange musikk baserte dokumentarer før er det nok *Dont Look Back* (1967) som blir regnet som urfilmen til den første rockumentaren (Iversen 2017 s.13). Denne filmen ble laget av D.A. Pennebaker som hadde vært fotograf på *Primary* (1960), det som gjerne regnes som den første observerende filmen. Pennebaker fulgte kort tid etter opp med konsertfilmene *Monterey Pop* (1968) og *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973) Maysles brødrene stod bak Rolling Stones konsertfilm fra Altamont *Gimme Shelter* (1970)

Keith Battie skriver at rockumentaren har blitt en bærebjelke for den observerende modus.

“The film theorist Brian Winston has claimed that direct cinema made the rock performance/tour movie into the most popular and commercially viable documentary form thus far.’ The inverse of this assessment may be closer to the mark: the rockumentary turned direct cinema into a commercially and widely available form, one which the rockumentary has at times returned to and superseded in its scopical attention to performative display”. (Beattie,2005)

Senere i sin avhandling argumenterer Beattie (2005) for at flere og flere rockumentarer prøver å bevege seg bort i fra den observerende modusen. Det fylles på med intervju-kudd og i den senere tid har det blitt viktig å bygge opp under kriser innad i bandet slik som i *Some Kind of Monster* og *Dig!* (2004).

Vi kan se at rockumentaren har blitt en standard dokumentarform for mange. Siden starten på 1960 tallet har det ofte vært den mest populære dokumentarformen i kommersielt øyemed. «... rockumentaren har blitt noe mer enn bare film om musikere eller konserter. Genren har alltid ønsket å gå bak fasaden enten for å avsløre livet bak kulissen eller for å nysgjerrig fange inn selve menneske bak artistfasaden.» (Iversen 2017 s.6)

I teksten *Rockumentar: Musikk, filmstil og identitetspolitikk* fra 2017 kategoriserer professor i filmvitenskap Gunnar Iversen rockumentaren i tre undergenrer. Han deler dem inn i Artistportrettet, konsertfilmen og familie- og samlivsdramaet.

*Artistportrettet* er filmen hvor vi får være med artisten på bak kulissene. *Lonley Boy* (1962) en 28 minutter lang film om tenåringsidolet Paul Ankas vei til å bli en voksen-stjerne blir regnet som det første artistportrettet. I denne kortfilmen får man se artisten utenom scenen, hvordan han forbereder seg og at han gjennomfører dagligdagse gjøremål.

*Konsertfilmen* er ofte filmen for fans som ikke var tilstede under konserten eller de som ønsker å gjenoppleve minnet. Det fleste konsertfilmer i dag står i gjeld til de to store konsertfilmene fra 1970. De motstridene tidskolorittene av hippietiden *Gimme Shelter* og *Woodstock*. (Iversen 2017. s15)

*Familie- og samlivsdramaet* er ifølge Iversen (2017.s19) den mest moderne av undergenrene av rockumentaren. I disse filmene blir artisten satt inn i spesielle sammenhenger og det er mindre fokus på det kunstneriske og opptredener. *Some Kind of Monster*, *Mistaken for Strangers* (2014) og *Amy* (2015) er eksempler på denne type film.

Flere kjente regissører som i utgangspunktet ikke er dokumentarister har valgt å lage denne type film med stor suksess. Disse filmskaperne har tatt tak i filmspråket og det visuelle uttrykket og vært med på å fornye rockumentar uttrykket. De har med det vært med på å utforme det visuelle formspråket i disse filmene.

«...rockumentary emphasize showing over telling; that is, rockumentary privileges the visual capacities of documentary over patterns of exposition». (Beattie, 2005 s.21) Martin Scorsese var klipper på *Woodstock* (1970) og har siden laget blant annet *Last Waltz* (1978), *Bob Dylan: No Direction Home* (2005), *Rolling Stones: Shine a Light* (2008) og *George Harrison: Living in the Material World* (2011). Jonathan Demme lagde *Stop Making Sense* (1984) og *Neil Young: Heart of Gold* (2006). Andre velkjente regissører som også har laget rockumentarer med stor suksess er Jim Jarmush, Wim Wenders, Gillian Armstrong, Hal Ashby, Penelope Spheeris, Cameron Crow og Rob Reiner.

På slutten av 90-tallet skjedde ytterligere en viktig utvikling av opptaks- og redigeringsutstyr i form av *digital* video, noe som igjen åpnet for enda lettere utstyr og større mobilitet. Denne utstyrsrevolusjonen skulle, paradoksalt nok, på mange måter komme til å skru tiden tilbake til en økt fascinasjon for det observasjonelle formatet. (Sørenssen 2007:292).



Jeg vil argumentere for at dette skjedde tidligere i form av rockumentaren. På 1980 og 1990-tallet kom det en oppblomstring av såkalte *home videos* eller hjemmevideoer. Dette kan sees i sammenheng med at det ble vanlig for privatpersoner å kjøpe videokameraer til privat bruk. Disse hjemmevideoene ble distribuert på VHS av plateselskapene. I disse filmene blir det gjerne vist ablegøyer på hotellrom og backstage, besøk av turistattraksjoner ispedd musikkvideoer, konsertopptak og andre musikalske innslag. Disse filmene bygger gjerne på samme lest som ble «standarden» i artistportrettet *Dont Look Back* hvor Pennebaker fulgte Dylan i dagligdagse hendelser utenfor scenen. Møter med folk i hotellrom, intervjuer med engelske medier og taxiturer. Scener som ble plassert mellom opptredener fra turneen. Eksempler på filmer av denne typen hjemmevideoer er: *Dokken: Unchain the Night* (1985), *Pantera: Vulgar Video* (1993) og *Metallica: Home Vid Cliff'em All!* (1990). Dette var filmer som var billige for plateselskapet å produsere og ble en enkel måte å tjene penger på. På en måte kan man se det som at direct cinema bølgen fikk en fornyelse, bare nå uten profesjonelle filmskapere. Flere av disse filmene har nok vært med på å ødelegge kredibiliteten for rockumentar sjangeren. Det er ikke sagt at du har mye å komme med på film selv om du lager spennende musikk. Ofte kan filmer om artister være langtekkelige uten å ha en historie å fortelle. «De kan fort fremstå som en rekke konsertopptak og intervjuer med en slags skoleflink kronologisk oppsummering av et rockeliv, preget av å være laget av noen som åpenbart bryr seg veldig mye om musikken, men som kanskje ikke helt evner å se mennesket bak». (Finstad, 2011)

Som Iversen konkluderer med «Rockumentar er imidlertid alltid noe mer enn bare filmer om musikk eller rockekultur. Det er alltid filmer om identitet, ungdomskultur og opprør i grensesnittet mellom utopi og protest. Selv om rock bare svært sjelden i dag kan sies å være radikal motkultur, og de populærmusikalske uttrykkene har blitt omformet til Big Business, er det fremdeles kraft i rockekulturen og i rockumentaren» (Iversen, 2017 s. 22)

## 5 Empiri

Jeg vil i dette kapitlet ta en kort gjennomgang av empirien for filmene jeg har valgt ut til denne oppgaven.

## 5.1 *Den tilfeldige rockestjernen* (2015) Regi: Igor Devold

### 5.1.1 *Om filmen*

Den tilfeldige rockestjernen er en norskprodusert rockumentar om bandet Kaizers Orchestra. Den ble utgitt i 2015 og er regissert av Igor Devold.

Det som skiller denne rockumentaren fra de fleste andre er at regissør Devold har valgt å lage et fiktivt univers parallelt mens resten av filmen som er basert på dokumentarisk råmateriale. Dette kan muligens definere filmen som en hybridfilm. Det fiktive universet har Devold latt foregå inni hodet på filmens hovedkarakter Helge Risa organist i Kaizers Orchestra. I fiksjonsdelen av filmen bruker Devold dokumentarens deltakere og eksterne skuespillere til å lage både rekonstruksjoner, forlengelser av de dokumentariske delene i filmen samt andre sekvenser basert på bandets tekster. Målgruppen for denne rockumentaren er nok hovedsakelig fans av bandet som her blir kjent med litt av historien til bandet som de nok allerede har en del kunnskap om samtidig som de får presentert en del ukjente deler av historien på ny i form av arkivmateriale tatt av bandets gitarist Geir Zahl. Hoveddelen av filmen er et portrett av Helge Risa, bandets mest anonyme medlem som ikke har vært kjent for fans eller presse før. Han forteller sin historie om det å være på utsiden og frem til slutten av bandets historie hvor han får mer aksept enn tidligere i bandets historie men allikevel nok ikke er helt inne i varmen. Rammehistorien til filmen er bandets tre siste år frem til deres siste konsert som de gjorde i DNB Arena i Stavanger høsten 2013. Filmene gjør også noen originale grep ved å bruke en fiksjonsdel hvor Risa blir plassert i tekstuniverset til Kaizers Orchestra. Dette foregår ofte i mørke kjellerlokaler. Filmene inneholder også en biografisk del om Kaizers Orchestra fra starten frem til slutten.

### 5.1.2 *Filmskaperens utgangspunkt*

Filmene er lagd av regissør Igor Devold. Han var fan og tok kontakt med bandet i 2010. Han pitchet ideen for vokalist Janove Ottesen og gitarist Geir Zahl. Ifølge Zahl var bandet på et lavpunkt mediemessig da Devold tok kontakt. De hadde lenge prøvd å skaffe seg selv publisitet men det var ingen interesse for dem hos noen TV-stasjoner. Zahl hadde selv i flere år laget egne videoer av bandet som han publiserte på bandets hjemmesider, men som Zahl beskriver selv i intervjuet jeg gjorde med ham 22. februar 2017: «Det var ikke en rekruterings arena, kun for de som allerede var der.»

Bandet var i ferd med å starte innspillingen av Violetta triologien som de hadde store forventinger til selv. Samtidig visste de også at de skulle ta en pause på ubestemt tid etter disse platene og ønsket selv at dette skulle dokumenteres.

Filmen er hovedsakelig finansiert av en støtteordning fra NFI (Norsk Filminstitutt) som kalles Nye Veier. En ordning som har som formål å

... stimulere til utvikling og produksjon av audiovisuelle verk som vurderes å ha høy kunstnerisk og produksjonsmessig kvalitet, og som bidrar til et bredt og variert tilbud av audiovisuelle verk innen ulike sjangre og til ulike målgrupper. (Nye veier, utvikling og produksjon etter konsulentvurdering, 2017)

Devold fortalte meg i intervjuet jeg gjorde med han i mars 2017 at han hadde laget flere tunge filmer før og ønsket nå å lage noe lettere. En annen faktor som spilte inn var også muligheten for den økonomiske gjennomføringen. «Dette var det letteste prosjekt av flere å skaffe penger til. Her var det vilje til å skaffe finansiering». (2017, Devold) Den resterende finansieringen ble gjort ved hjelp av crowdfunding. Men crowdfunding utgjorde en svært liten del av finansieringen. Bandet finansierte ikke filmen, det var ingen dialog om det. Det ønsket ikke filmskaperne heller. Det var Devolds initiativ og idé om å lage filmen. «De ga meg tid. Jeg fikk tillatelse til crowdfunding etter å ha hatt en dialog med bandet. Det må man jo ha uansett når man samler inn penger inn i andres navn.» (Devold, 2017).

Filmen ble finansiert av statlig støtte og crowdfunding. I underkant av tre millioner kom fra Nye Veier og crowdfunding skaffet til veie ca. 200 000 igjennom Manymade.<sup>1</sup> Dette var et prøveprosjekt igjennom Nordisk panorama. De valgte ut 3 prosjekter for å skaffe penger via crowdfunding for å se hvordan det fungerte.

## 5.2 *Flight 666* (2009) Regi: Sam Dunn & Scott McFadyen

### 5.2.1 *Om filmen*

*Flight 666* er en kronologisk gjennomgang av bandet Iron Maidens Somewhere Back in Time Tour i 2008. En turne bandet gjennomførte ved å fly sitt eget fly. Filmen starter med en gjennomgang hvordan de bygger om flyet til å frakte alt utstyr og mannskap jorden rundt på

---

<sup>1</sup> Crowdfundingen utgjorde 189.674 NOK av filmens totale budsjett på 4.4 mill.

verdensturnéen til land hvor det er vanskelig å komme seg til. Vi får deretter se reisen mellom de forskjellige stedene de spiller med et konsertklipp fra hver by.

Vi blir i løpet av korte intervjusekvenser kjent med de mest sentrale karakterene. Det er bandets seks medlemmer og deres manager Rod Smallwood. De blir ofte fremstilt ved at de holder på med en utenom-musikalsk aktivitet mens de seks andre forklarer i intervjusekvenser hvordan personen er i form av særegenheter ved deres personlighet og deres rolle i bandet. Det er flere andre medlemmer av mannskapet som også får litt tid på skjermen, ofte i form av at de selv adresserer kameraet.

### 5.2.2 *Filmskapernes utgangspunkt*

Filmen er laget av det kanadiske produksjonsselskapet Banger Films som består av Sam Dunn og Scott McFadyen i 2008. De hadde tidligere laget filmene *Metal: A Headbanger's Journey* (2005) hvor vokalist Bruce Dickinson hadde blitt intervjuet og likte resultatet.

Filmen ble laget på bestilling fra bandets manager Ron Smallwood og plateselskapet som ønsket å dokumentere første del av Somewhere Back in Time Tour hvor Iron Maiden spilte 23 konserter i løpet av 45 dager på fem kontinenter. *Flight 666* er finansiert av Iron Maidens plateselskap EMI, bandet og managementet deres ifølge filmens fotograf Martin Hawkes (Hawkes, 2017). Filmen var i all hovedsak ment for bandets fans, men det som gjør filmen unik er at den hadde premiere simultant på 450 kinoer i 41 land for over 100.000 seere den 21. April 2009. (Blabbermouth, 2009) I ettertid ble den sluppet på DVD, og har også blitt vist på NRK her i Norge.

## 5.3 *Some Kind of Monster* (2004) Regi: Joel Berlinger og Bruce Sinofsky

### 5.3.1 *Om filmen*

*Some Kind of Monster* er en amerikansk rockumentar fra 2004 regissert av Joe Berlinger og Bruce Sinofsky. I det opptakene var i ferd med å sette i gang valgte Metallicas bassist Jason Newsted og forlate bandet etter aldri å komme helt inn i varmen og bli verdsatt som et fullverdig medlem. I tillegg hadde han i hele sin periode i bandet vært utsatt for trakassering fra de andre medlemmene, da spesielt vokalist James Hetfield. Kommunikasjonen innad i bandet var på et lavmål og innspillingen av albumet ble utsatt. Det var da bandets management Q Prime valgte

å få inn terapeut Phil Towle. Disse hendelsene førte til at filmskaperne var tilstede i det som i ettertid kan beskrives som bandet Metallicas tre tyngste år. Filmen har et universelt budskap i vennskapet. Dette er et band som startet med et vennskap og har siden blitt stor forretning. Forskjellige personligheter som drar i hver sin retning og til slutt finner sammen igjen mot en felles fiende i Phil Towle.

### 5.3.2 Filmskapernes utgangspunkt

Filmen var i utgangspunktet bestilt av Metallicas plateselskap Elektra Records for å dokumentere innspillingen av bandets første album på seks år, *St. Anger*. Bakgrunnen for at filmskaperne Joe Berlinger og Bruce Sinofsky ble kontaktet for å gjøre dette oppdraget var at de tidligere hadde fått tillatelse til å bruke Metallicas musikk i sin film *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills (1996)*. Opptakene var tiltenkt å bli brukt i en EPK (electronic press kit) og som ekstramateriale til å ha på CD-en. I det opptakene skulle begynne fikk filmskaperne lov å bli med på den første terapitimen med Towle. Dette gjorde at de umiddelbart så at her var det mulighet for en større film enn det planlagte ekstramaterialet. Etterhvert som opptakene fortsatte ble det konflikter mellom filmskaperne og finansiererne hvilket produkt filmens skulle ende opp som. Dette førte til at bandet kjøpte ut plateselskapets del av promofilmen og lot filmskaperne lage den filmen de ønsket.

## 6 Analyse

### 6.1 Den tilfeldige rockestjernen

#### 6.1.1 Narrativ analyse

Filmen er bygd opp av privatfilmer tatt av Risa og Zahl pluss arkivopptak fra TV og konserter. Devold har også brukt observerende foto på turne og hjemme hos Risa. Det blir vist intervjuer med alle bandmedlemmene bortsett fra trommeslager Rune Solheim samt de fire største

crowdfunderne som representanter for fansen. Devold har også konstruert et fiksjonsunivers hvor han baserer seg på tekster og estetikken til Kaizers. Den fiktive delen er en kombinasjon av Devolds tolkning av tekstuniverset og frie gjenfortellinger fra Risas egen og bandets kollektive historie. Filmen er fortalt i glidende overganger mellom fiksjon og arkivmateriale. Fiksjonsdelene fremstår gjerne som er en form for metafilm hvor det brukes arkivbilder og intervjuer som blir projisert på gamle TV-skjermer, i ansikter eller på vegger. Det kan til tider være vanskelig å definere hva som kommer etter hva, bilder og lyd er intrikat sydd sammen og blandes i høyt tempo gjennom hele filmen.

Rammefortelling viser veien mot bandets siste konsert i DNB Arena 14. september 2013. Tittelen spiller på portrettet av Risa. En stille, kristen og venneløs mann satt opp mot kontrastene i yrket sitt og det at han er nærmest en utenforstående i bandet. “Vi er fem stykker i bandet, og Helge” som Zahl sier i filmen.

### *6.1.2 Karakterer*

Helge Risa er filmens hovedkarakter og filmens mest fremtredende fortellerstemme. Det er et portrett av ham vi ser i omtrent en tredjedel av filmen. Vi blir kjent med hans historie, streben etter å bli akseptert, hans gudstro og om han egentlig liker musikk. Vi får også vite at etter bandets tolv år lange eksistens er han den eneste som ikke ønsker å sette bandet på pause. Det er dette rammehistorien jobber seg frem mot. H begynner endelig å bli akseptert av de andre i bandet og liker friheten og samholdet ved å være på turne.

Geir Zahl er filmens andre fortellerstemme og fremstår som Kaizers representant i filmen. Det er han som har flest intervjusekvenser i filmen og er den som forteller oss at Risa er rar og ikke har vært helt inne i varmen hos resten av bandet. Zahl er også han som har dokumentert historien og filmet det meste av det interne arkivmaterialet.

Bandet er representert i intervjusekvenser hvor de er med på å fortelle historien om bandet og Risa.

Crowdfunderne er viet stor plass i filmen, de forteller om seg selv og hvordan deres liv har blitt påvirket av Kaizers. De gjør også noen betraktninger over Risa.

### 6.1.3 Stil

Fiksjonsuniverset er inspirert av Emir Kusturicas film *Underground* (1995). Det meste av handlingen tar plass i mørke kjellerlokaler med en form for 1960 og -70 talls østeuropeisk estetikk. *Underground* handler om et samfunn som eksiterer og utvider seg i en diger kjeller uvitende om at andre verdenskrig er over, og fortsetter å eksistere i flere tiår etter det. Filmen var en sterk tekstlig inspirasjon for låtskriver og vokalist Janove Ottesen tidlig i karrieren til Kaizers. Sanger som «Resistansen» og «Mr. Kaizer, hans Constanse og Meg» er direkte beskrivelser av det Ottesen så i *Underground* mens mye av tekstuniverset er inspirert av stemningen fra filmen. (Risnes, 2001)

Det er også tydelig å se at det refereres fra *Underground* med rekvisittene som brukes. Det er gamle skrivemaskiner, stempel, tvangstrøyer, glødelamper fra taket og gamle rørfjernsyn over alt. Antrekkene er ikke ulikt det vi forbinder med denne perioden. Menn i formelle klær som dress, vest og hatt, de fleste kvinner bærer festkjoler. På TV-apparater som er plassert i kjelleren blir det vist intervjusekvenser av bandet med fjernsynsstøy over. Mye av det som blir sagt i intervjuene blir visualisert med skuespillere i kjelleren klippet sammen med arkivopptak.

Det er for det meste opplyst med taklamper. Kjellersekvensene har klare trekk fra Film Noire sin måte å lyssette på med lite men fokusert lys. Det er low-key lyssetting med tydelige skiller mellom lys og mørke og tydelige skygger. Dette er med på å sette en mørk stemning i fiksjonsdelen. Når filmen opererer andre steder enn kjelleren er lyssetningen ikke stilisert på samme måte. I intervjuer og den observerende delen er det naturlig lys som dominerer.

Lyden skifter ofte fra vanlig lyd i kjeller og intervju over til TV/filmlyd uten bass når de vises. Det er gjort mange lyd-grep for å forsterke universet. Lyd til klipp som kommer blir ofte presentert litt i forkant. Et eksempel på dette er når Ottesen og Zahl forteller på TV-skjermer i fiksjonsuniverset om første gang de brukte tønner på scenen og de fikk publikum med seg – da hører man publikumsbrøl – mens de forteller videre på hvordan de utviklet det musikalske uttrykket i starten av karrieren, først etter dette klippes det til publikum som jubler og så videre til bandet som står på scenen og spiller for en fullsatt sal.

Fortellerperspektivet er igjennom Risas øyne i fiksjonsuniverset. Det er han vi følger og får se gjennom hans point of view hva han opplever. Dette er for så vidt gjennomgående for hele filmen. Risas stemme er den vi hører. Han blir ofte supplert av Zahls utenfor-observasjoner som bandets stemme på hvordan de opplever Risa eller historien til sitt eget band.

#### *6.1.4 Dokumentarismens grunntyper*

I fiksjonsuniverset er det en del poetiske elementer, her har regissør tatt seg friheter til tolkning og realismen er til tider fraværende. Risa går igjennom et stilisert univers. Det er scener hvor han ender opp i en tvangstrøye, knuser ruter eller går igjennom et sceneteppe for så å havne i midt på et jorde. Det er også elementer av gjenfortellinger av bandets historie hvor bandet spiller ut scener som blir gjenfortalt i intervjusekvenser. Her tilstreber filmen seg en kunstnerisk vri for å fortelle hvordan hovedkarakteren opplever det. De dokumentariske sekvensene er observatoriske flue på veggen klipp ispedd intervjuer. Samtidig er det også eksempler på glidende overganger mellom observerende modus og fiksjon.

Et eksempel på en observerende scene som går over til fiksjon får vi se tidlig i filmen. Bandet er på vei fra garderobe til scenen i Den norske opera. Rett før de skal på scenen snur Ottesen seg, og seeren går inn i Risa Risas point of view. Risa ser alt i sakte film. Han ser Ottesen snu seg og kikker på ham etterfulgt av en rask montasje av arkivbilder fra bandets historie mens Risa i voiceover forklarer hvordan det hele startet for ham personlig. Dette kan nesten virke som en visuell portal inn til fiksjonsuniverset i filmen. Overgangen blir understreket med et avansert lydspor som også er en montasje av støy, lydeffekter, musikk og flere Kaizers Orchestra sanger spilt bakover. Noe som er med på å understreke det urealistiske ved denne inngangen til fiksjonsuniverset når det skjer for første gang i filmen.

#### *6.1.5 Eksplisitte og implisitte mening*

Hver for seg er portrettet av Risa og den retrospektive delen av filmen ikke ulikt det vi ser i andre rockumentarer. Her får vi presentert to av Gunnar Iversen undergenrer i rockumentaren. (Iversen 2017. s15) Vi har artistportrettet som omhandler bandet og veien til siste konsert og så familie- og samlivsdramaet i hovedkarakter Helge Risas reise. Filmene ønsker å være sitt eget produkt både litt bort fra den klassiske musikkdokumentaren og dokumentarsjangeren selv. Filmene blander sammen fiksjon med fortolkninger og fakta. Man kan se den som en blanding av poetisk fiksjon, et portrett av hovedkarakter Helge Risa og en biografisk del om bandet. Filmene har nok et ønske om å skape et eget kunstnerisk uttrykk både inspirert av det Kaizerske formspråket samtidig som filmene står på sine egne ben. De oppleves mer ambisiøse enn andre musikkdokumentarer og er sjangersprengende ved å inkludere den fiktive delen.

#### *6.1.6 Den teoretiske perspektivering*

Filmene er intrikat satt sammen noe som kan gjøre det vanskelig å få tak i hvilken historie som bærer filmene frem. I portrettdelen av Risa får vi historien om en person som tilfeldigvis ble



rockestjerne i et forsøk på å få venner. Risa har vært den mystiske stille personen i Kaizers Orchestra som få utenfor bandet har hatt kjennskap til. Vi blir kjent med en stille familiemann med et nøkternt følelsesregister som ikke lar seg begeistre nevneverdig over fellesskapets innsats eller oppnådde mål på konserter. Den personen vi blir kjent med i filmen ønsker å tilhøre et fellesskap men tar ikke før slutten steget inn i den indre sirkel. Dette befester seg i en bestemt scene i filmen hvor Risa kaster opp etter å ha drukket for mye alkohol (40:20 uti filmen). Dette er en scene som både klipper Christopher Heie, Zahl og Devold har diskutert med meg i intervjuene jeg gjorde med dem. Heie fortalte meg i intervjuet jeg gjorde med ham:

«Jeg husker at vi var litt varsom eller redde for å vise det her med at Helge festet for mye for at jeg vet at han selv kanskje slet litt med det. I forhold til drikking i forhold til hans sterke kristne tro og sånn og så var det kanskje noen uttalelser fra Helge hvor det var litt balansegang om hvorvidt om vi skulle verne litt om Helge fordi han var litt hard mot de andre i bandet i forhold til sin religion og sånn, men det er jo det som, synes jeg, at gjør han desto mer interessant er nettopp den kontrasten i forhold til de andre i bandet men jeg tror ikke det var noe spesielt» (Heie, 2017)

I motsetning til Heie og Devold som hadde betenkeligheter med å putte denne scenen i filmen er Zahl av en annen oppfatning.

«Det er vakkert med Helge som kommer fra å ikke ha venner, når du er 16 år og spyr av alkohol er det en del av teambuildingen i en gjeng. Dette kom seint for Helge. Og det at det ble med i filmen synes jeg er viktig og ikke en utdriting for DA ble han en del av gjengen. Velkommen i klubben. Han er på utsiden og den særreste fyren vi har møtt. Etterhvert fungerer han sosialt. Helge er jo den mest interessante fyren som har en utvikling og reise.» (Zahl, 2017)

I artistportrettet får vi presentert en historisk rammehistorie som omhandler bandet. Denne delen er basert på konsertopptak, arkivmateriale, private filmer og intervjuer. Vi får kjennskap til hvordan bandet i oppstarten ikke hadde noen kredibilitet og derfor måtte hente medlemmer nederst på rangstigen i musikerhierarkiet. Disse fant de i klassen til Ottesen i form av trommis Rune Solheim og Risa. Vi bevitner så utvikling bandet har til å bli Norges kanskje aller største liveband som er i ferd med å ta pause på ubestemt tid. I denne delen blir vi også kjent med noen av fansen som har vært med på crowdfundingen av filmen.

Det som gjør filmen til noe nytt og utenfor den normale rockumentarsjangeren er fiksjonsdelen som Risa beveger seg i. Denne delen er basert på tekstuniverset til Kaizers samt noen løselige gjenfortellinger av bandets historie som er bygget opp rundt intervjuer. Det intrikate filmspråket her kan være med på noe av forvirringen som filmen har fått kritikk for. Det gjør det ikke alltid

like lett å følge trådene som blir lagt ut og filmen kan nok til tider bli krevende for publikum å følge.

## 6.2 Perspektivering:

### 6.2.1 Den sosiologiske perspektiveringen:

Filmen vil nok kategoriseres som en rockumentar men har en del kunstneriske valg som også kan kategorisere den som en hybridfilm. Det fiksjonelle universet er til tider basert på bandets historie blandet sammen med tekstuniverset til bandet. Dette har ikke blitt gjort i en slik grad i andre musikkdokumentarer tidligere som jeg kjenner til. *20.000 Days on Earth* (2014) om Nick Cave er nok det nærmeste jeg selv har sett og kan kategoriseres som en hybridfilm men her er det Cave selv som står for manus og har full kontroll over filmen selv.

### 6.2.2 Den historiske perspektiveringen – crowdfunding/finansiering

Det at filmen er crowdfundet gjør filmen tidstypisk. I intervjuet jeg gjorde med Devold 03. februar 2017 fortalte han:

” I ettertid ser jeg at historien ikke er så dramatisk som den kunne ha vært. Filmen kunne vært ti minutt kortere. Crowdfunding har vært med på å påvirke det.” ...

” Jeg følte et ansvar om crowdfunderne, ikke så mye pengene, men mer at jeg ble glad i dem. Det var ikke noen avtale, men jeg ble glad i dem. Det manglet penger til å gjennomføre ideen men jeg hadde en idé om at fansen skulle bli en større del av det magiske universet, og man skulle dramatisere mer innenfor det Kaizers universet Helge var en del av. Jeg ønsket at det skulle være mer en del av en eller to forløsende scener, mot slutten av andre akt hvor man fikk en slags payoff for at de var med i filmen. Jeg følte at det ikke ble tatt (...) ut på grunn av ressurser, tid og press-faktorer som du var inne på. Ikke nødvendigvis bare crowdfunding men at det var den første fullfinansierte dokumentaren jeg lagde med over fire millioner i budsjett som skulle på kino og fansen der ute som ventet på den. Det er et tveegget sverd det med crowdfunding, men det er kult at folk venter på at filmen skal bli ferdig og det er jo fantastisk med mye bra respons

fra dem som ventet, samtidig blir det jo en sånn relasjon hvor man må levere men det kan like mye være et press i mitt hode enn en reell forventning.”

Devold og filmens produsent Ingvild Giske fortalte i filmmagasinet *Rushprint* om crowdfunding og at det ikke nødvendigvis er en lettvinnt måte å skaffe finansiering på og at man kontinuerlig må jobbe med oppfølging av de som har betalt inn penger. Devold kommenterte dette: «Det kommer inn veldig mange spørsmål og meninger – alt i beste mening. Men da gjelder det å beholde den kunstneriske friheten, og fortsette å kjøre sitt eget løp, forteller han.» (Stapnes, 2015) Giske uttrykker også at det ikke er enkelt å skaffe penger på denne måten slik mange har ment at dette er fremtidens finansiering. «Det er nok heller en del av fremtida når det kommer til lansering, mener hun.» (Stapnes, 2015)

### 6.3 Konklusjon

Filmen har en kompleks struktur som sammenfatter flere forskjellige elementer. Flettingen av dokumentarisk materiale og fiksjon samt crowdfundingen er det som knytter den nærmest opp til tiden den ble lagd i. Det at filmen fikk kinolansering gjør nok at den fikk mer respons og anerkjennelse enn andre tilsvarende rockumentarer da den ble lansert, men i ettertid har den ikke fått det tilslaget den fortjener. Distribusjon har vært dårlig og det virker også rart at den ikke har fått visning på noen TV kanaler.

### 6.4 Aktørens tanker om prosessen

I intervjuene jeg gjorde med regissør Devold og gitarist Zahl kom de begge med en del synspunkter på prosessen rundt filmen som passer til problemstillingen i oppgaven min. Jeg har i dette kapitlet prøvd å samle dem litt i forhold til hverandre.

Devold har ikke hatt det letteste utgangspunktet. Han har møtt på subjekter som ikke nødvendigvis ønsket å bli lagd film om. Bandet så derimot nytten av en film som et promoteringsverktøy. Som Zahl fortalte:

Igor kom til oss og spurte om få lage film om oss, jeg sa til bandet at en fyr ville lage film om oss. Bandet sa greit det men vi har ikke tid til det for vi var travle da i 2011-12 vi hadde ikke fritid det året. Han fikk beskjed hvis du ikke krever noe av oss kan du få

bli med men vi kommer ikke til å bry oss på godt og vondt. Du vil få ekte greier men vi kommer ikke til å være velvillige så får vi se hvordan det går(...) vi har fotograf Pål Audestad som har en mer flue på veggen holdning. Det er behagelig å forholde seg til som artist. Det er lettere å si ja til Pål for det er ikke stress og han tar lite plass. (Zahl, 2017)

Zahl påpekte i starten at «vi kan ikke være noe annet enn oss selv og det er kjedelig. Men vi satte kriterier for at vi på et eller annet nivå godkjenne det før filmen ble sluppet ut, vi ønsket en dialog og ikke bare gi ut uten at vi visste noe spesielt med timingen av filmen».

#### 6.4.1 Finansiering

Bandet hadde ingenting med finansieringen av filmen å gjøre. Det var ingen dialog om det og heller ikke noe Devold ønsket. Dette var Devolds ide, bandet ga ham tid. Devold fikk tillatelse til crowdfunding etter dialog med bandet. Som Devold påpeker så samlet han inn penger inn i bandets navn. Filmen ble finansiert med statlig støtte og crowdfunding. Filmen hadde et budsjett på omtrent tre millioner kroner. Crowdfunding var på ca. 200 000 igjennom selskapet Manymade. Dette ble gjort ved at Nordisk panorama valgte ut tre prosjekter for å skaffe penger via crowdfunding.

#### 6.4.2 Hvordan filmens historie kom til

Det gikk et år før Devold bestemte seg for Risa som hovedkarakter.

«Man må lage film om noen som ønsker å bli lagd film om. Janove ville ikke filmes hjemme. Jeg fikk beskjed om at du kan filme alt rundt bandet, men ingenting hjemme. Dette kunne jo fungert som i *Some Kind of Monster*. Janove var positiv men det var ikke nok. I *Some Kind of Monster* er det jo også et drama tilstede (med at vokalistene der er alkoholiker). Dette var det jo heldigvis på ingen måte i Kaizers, noe de var tydelige på; at her er det ikke drama men kjør på lag film. (Devold, 2017)

Da måtte Devold tenke på hvordan dette skulle fortelles for å ikke ende opp som en promofilm. Devold mener her det krever en åpenhet av bandet. *Some Kind of Monster* har jo også vært en form for promo.

Zahl påpekte også at

«Janoves talent og det at det er så lett for ham å lage musikk er kun spennende opp til et visst nivå. I et film-narrativ, er han nok ikke det mest interessante emnet, fordi han ikke er villig til å gå inn på eventuelle problematiske og mørke sider ved seg selv. Han har aldri noen «nedturer» og kan dermed ikke gi deg de dramatiske vendepunkter man er avhengig av i en film. For eventuelt å komme litt i dybden på Janove og utfordret han på den ekstreme positivismen, måtte man brukt mye mer tid på ham enn det Igor gjorde. Ikke at det er noen garanti for at man ville kommet noen vei da heller. Dermed blir det

Helge som har den største og mest interessante reisen, i tradisjonell forstand. En eventuell film om Janove må bli gjort annerledes. Kanskje mer som den Nick Caves *10 000 days*» (Zahl, 2017)

Det er også slik i denne filmen at artist og filmskaper ikke nødvendigvis er enige om sluttresultatet.

Frem til da hadde Kaizers vært hemmelige, hvem var de? I intervjuet med Zahl forteller han om det. «Vi var med på overgangen til SoMe, det gikk opp for meg som bandets pr mann. Time Magazine i 2006 hadde person of the year hvor de hadde et speil på forsiden og det var deg. Alle er like viktige, alle individer og historier. Intimitet.» Zahl fortsetter. «Plutselig fant vi ut nå må vi by på oss selv. Det påvirket min måte å fremstille oss. Hvordan intervjuer og filmer om oss ble endret. Jeg filmet oss i studio. Det var en stor overgang for oss. Avstanden forsvant, det er slik det er nå, vi har vært hemmelige i 4-5 år. Etter det har det bare gått oppover for oss etter det. Mange artister sliter med den overgangen og det er kjedelig også.»

Devold forsøkte å gjøre en fortolkning av universet til Kaizers Orchestra i filmen. Han var fasinert av den formidlingsevnen Kaizers hadde og hvordan de skapte en myte rundt seg selv og hva som skjedde med Risa i det han ble en del av rockeuniverset. Devold så på det som en artig og usannsynlig historie om Risa som ble rockestjerne mot alle odds med bakgrunn i bedehus og pietistismen. Devold fant det humoristisk, sjarmerende og en lett historie hvor man kunne bli glad i Risa. Det utviklet seg naturlig i kontakt med Helge.

Devold hadde tidlig et ønske om å jobbe med form, særlig bilde. Han mente dette ville passe til Kaizers Orchestra. Han ønsket ikke å lage en klassisk dokumentar men heller tilnærme seg det Kaizerseske universet.

Dette var i ettertid noe av det bandet selv ikke likte så godt med filmen. Noe av fiksjonsuniverset, det vi i bandet synes er stress er den personlige Helge delen, burde ikke det bare vært myten? Litt mye sosialpornografi. Er dette kødd eller sant, for slik det er nå er det bare litt trist. Devold har et annet utgangspunkt.

«Jeg er for åpenhet. Jeg pleier å sammenligne med at hvis ikke vi som jobber med kultur kan snakke om menneskers sjeleliv, psykologiske liv, smerte og skam og vanskelige ting overlater vi det til kirken som alltid har vært opptatt av dette når presten står og formidler det som opptar ham, og kanskje menigheten. (...) Jeg er opptatt av at kultur må kunne snakke om disse tingene. Hvis man ikke gjør det kan det

feltet overtas av noen som ikke burde ha det og dette tomrommet kan utnyttes av feil folk.» (Devold, 2017)

### 6.4.3 Filmskaper og subjekt

Samarbeidet med Zahl og Devold utviklet seg også. Som nevnt var det ikke kjempeentusiasme å spore hos Kaizers Orchestra rundt filmen. Zahl reflekterer «Noen måtte ta ansvaret for filmen, det var ingen som ønsket å bry seg med filmen. Jeg snakket litt med Igor og kom med ideer. For meg var det interessant å snakke om konsept. Vi snakket en del men han gikk jo ikke for mine ideer.»

Devold har tilsvarende opplevelser om prosjektet.

«Geir styrte ingenting. Det fungerte bra og han hadde ikke noe ønske om å påvirke. Han nevnte at Kaizers har «gjærbakst modellen», ikke kake. Vi baker brød *sammen*. Jo mer kjærlighet jo større blir «brødet». Han var nærmest en støttekontakt for meg og oversetter. Jeg kom inn i et ukjent univers og velsmurt kulturinstitusjon, bandet er proft og har definerte roller. Geir er intelligent fyr og har forståelse for og er «journalist»- mannen i Kaizers, han har skrevet innholdet på nettsiden og laget sine egne produksjoner i «Geeza» filmene på Youtube kanalen sin og har interesse i filmmediet.» (Devold, 2017)

Zahl fortalte i intervjuet at han hadde lest Knausgård mens filmen var under produksjon, noe han mener gjorde ham mer ærlig og rå i hva han uttrykte i intervjuene i filmen.

Devold uttrykte også stor respekt for Risa og Zahl som er veldig åpne om ting, og står for det.

Hvis man ikke viser sine svake sider, hvis man skjuler ting, skaper ikke det sympati. Vi er alle feilbarlige, til og med Jesus fornektet sin far. Alle mennesker har feil og hvis man ikke viser de feilene, så gjør man folk en bjørnetjeneste. Det tror jeg enkelte andre i den filmen gjorde (...). Jeg tror man får mye mer sympati med de som tør å vise sine svakheter og feil. Som i *Some Kind of Monster* er det mange som har feil i den filmen og jeg tror at selv om det ikke er en reklamefilm, er det en film som skaper mye sympati for Metallica enn mange bandfilmer som viser hvor kule bandet er. Fordi det blir så overfladisk da. (Devold, 2017)

## 6.5 *Some Kind of Monster*

### 6.5.1 *Narrativ analyse*

Anslaget til filmen begynner i 2003 hvor pressen er tilstede i bandets studiokompleks for å lytte til St. Anger, etter at albumet er ferdig og klar for lansering. Dette følges opp med klipp fra presseintervjuer med journalister som ønsker svar på hvordan bandet har klart å løse denne krisen, om maktkampen innad i bandet og hvordan de har klart å holde koken i over tjue år. Vi vet med dette at albumet er ferdig og at problemene innad i bandet er løst. Filmen går så tilbake til 2001 og den første terapi-timen og er deretter kronologisk oppbygd med noen få tilbakeblikk ved bruk av arkivmateriale for å se på bandets historie. Bandet har startet med terapi og gjør et forsøk på å spille inn albumet. Etter en heller laber start forsvinner bandets vokalist James Hetfield til avvenning for alkohol. De to resterende medlemmene gitarist Kirk Hammet og trommeslager Lars Ulrich i sammen med bandets produsent og deltidsbassist Bob Rock sitter igjen uten å vite om det fremdeles finnes et band. Etter at vokalist Hetfield har vært borte i nærmere et år blir vi vitne til en intern maktkamp innad i bandet mellom han og Ulrich, mens Hammet nærmest operere som en megler mellom de to. Vi får se hvordan bandet med hjelp av Towle klarer å arbeide seg igjennom problemene og lage et album. Og hvordan de samles mot sin felles fiende Towle som etterhvert har begynt å ta litt for stor plass i Metallicas interne univers.

### 6.5.2 *Karakterene*

James Hetfield er Metallicas vokalist og gitarist. Det er han som i denne filmen gjennomgår den største forandringen. Han er i sammen med trommeslager Lars Ulrich bandets opphavsmann, drivkraft, låtskriver og leder. I starten av filmen er han skeptisk til kameraet og ikke særlig komfortabel med at bandet nå kollektivt skal lage låter. Dette har han gjort alene før. Etter at han velger å dra på bjørnejakt i Sibir fremfor å være tilstede på sin sønns ettårs dag kommer han hjem og finner ut at han må legge seg inn på avvenning for sine alkoholproblemer. Ingen i bandet får beskjed om hvor lang tid dette vil ta eller om det i det hele tatt eksisterer et band lenger. Etter 11 måneders fravær kommer han tilbake. Da er det han som må overtales til at prosessen videre skal filmes og dokumenteres. I studio er det han som setter opp nye

premisser for hvordan bandet skal samarbeide, da han nå er edru og har funnet ut at bandet ikke lenger er hans første prioritet.

Lars Ulrich er Metallicas trommeslager og den andre av to hovedkarakterer i filmen. Det var Hetfield og ham som startet bandet da de var ungdommer og har siden vært tydelige ledere og låtskrivere. Han er i motsetning til Hetfield nær sin familie og vi får i filmen se når hans far Torben Ulrich slakte materialet på den platen og hvor mye dette betyr for Lars. Ulrich er middelklassegutten med et nært forhold til sine foreldre i motsetning til Hetfields arbeiderklasse bakgrunn hvor han har blitt sviktet og forlatt av sine foreldre.

Phil Towle er terapeuten Metallicas managementet Q-Prime har leid inn for å hjelpe bandet videre etter stagnasjon og en del interne konflikter. I filmen får vi se Towle hjelpe bandet til å åpne seg opp og komme nærmere hverandre. Han blir også mer deltakende i bandets beslutninger og ender til slutt opp som fienden bandet slåss sammen for å få bort.

Gitarist Kirk Hammet er det tredje gjenværende medlemmet som ikke har vært med å styre prosessene i bandet. Han fremstår som en megler mellom Hetfield og Ulrich, den som trår varsomt når de andre krangler.

Produsent Bob Rock er i likhet med Kirk Hammet den som prøver å styre ting til noe konstruktivt. Han er deltakende på terapi møtene og har også blitt satt til å spille bass på platen. Det blir i løpet av filmen også vurdert om han skal bli bandets fremtidige bassist.

### 6.5.3 Stil/dokumentarismens grunnmodus (modus)

Av Iversens undergenrer av rockumentaren (Iversen 2017. s15) går *Some Kind of Monster* inn i familie- og samlivsdramaet. Dette er helt klart en film som fokuserer mest på det personlige utenfor scenen.

Filmene opererer for det meste i observerende modus. Det er flue på veggen prinsippet som gjelder i store deler av filmen. Filmteamet var tilstede under terapitimene med to kamera uten å delta i samtalene som foregikk. Dette er også tilfelle i den delen av filmen hvor bandet er i studio og skal skrive låter og spille inn platen. Den observerende modus som filmen for det meste opererer i blir noen ganger brutt av at subjektene adresserer kamera eller filmcrew direkte. Dette er vi vitne til allerede i den første time gruppeterapi med Towle. Vanligvis opererer filmen i det observerende modus, men denne scene er selvrefleksiv da bandet umiddelbart begynner å diskutere kameraene som er tilstede, og om de vil påvirke terapien.



Filmen forholder seg mest i det observerende modus men dette blir brutt av noen intervjusekvenser og noen andre scener. Den observerende modus i filmen blir underbygd av at det ikke er noen kommentarspor eller diegetisk lydspor. Alle klipp er fra råmateriale som er tatt opp, det være seg lyd eller bilde. Det som bryter den rene observerende modusen i er at det brukes noen tekstplakater med datoer, stedsnavn eller hvor mange dager det har blitt filmet.

Filmen har noen scener som fremstår nærmest som portretter av Lars og Kirk. De andre karakterene har ikke slike scener.

I en scene hvor Lars skal selge deler av kunstsamlingen sin får vi bli med hjem til ham hvor bildene pakkes ned, og til New York hvor auksjonen skal foregå. Dette er en scene som skiller seg stilistisk ut fra resten av filmen. Scenen starter med at bildene som skal selges blir pakket ned fra huset til Lars. Fotografen har her hatt tid til å planlegge skudd, bevege seg rundt i huset og få alternative utsnitt. I motsetning til hoveddelen av filmen som foregår i studioet og i terapitimene. Bildene fra huset er også tatt med stativ. Dette fører til en roligere stemning over disse bildene. Det er flere nærbilder som det klippes til og det er skudd som er tatt fra andre etasje som gir overblikk av situasjonen. Samtidig får vi her et intervju med en utenforstående person, Lars' assistent Steven Wiig, som forklarer hva som er i ferd med å skje. I anslaget til denne scenen er det også lagt på ikke diegetisk lyd, noe som skjer ytterst sjelden i filmen. Denne delen av scenen får med dette en ekspositorisk stil over seg. Det klippes så til New York hvor Lars og hans kone Skylar Ulrich står utenfor galleriet hvor bildene stilles ut før auksjonen. De snakker her til regissøren som står ved siden av kamera i det som kan virke som et spontant intervju. Det klippes til galleriet hvor Lars går rundt og ser på kunsten sin for en siste gang. Her det også gjort et arrangert intervju som klippes sammen med bilder av Lars fra galleriet og er fortellerstemmen før det igjen brukes ikke diegetisk musikk for å få opp spenningsnivået før auksjonen. I tredje del av kunstscenen får vi se selve auksjonen. Denne delen starter med Ulrich som ser direkte inn i kameraet og viser at han er nervøs. Han er med det dette den første karakteren i filmen som bryter den fjerde veggen i en av de observerende scenene. Med dette grepet blir filmen for første gang selvrefleksiv.

#### 6.5.4 Eksplisitte/implisitte mening

På tross av at dette er en oppdragsfilm fullt og helt finansiert av bandet og apparatet rundt dem er det også en film som kler av bandet og viser dem på sitt mest sårbare i løpet av karrieren. I intervjuer gjort i forbindelse med filmen har bandet ofte kreditert filmcrewet for å åpne seg opp mer enn de hadde gjort uten dem tilstede.

"I knew we had to give it our all," drummer Ulrich says. "The camera can be a truth instigator. It can rat you out. When this band started (in 1981), we made a choice to take the path of accessibility. We wanted to stay grounded and connected to our fans. So, this movie is the next step. And if you're going to open the curtain, you've got to open it all the way." (Gundersen, 2004)

I filmens første terapitime stiller trommeslager Lars Ulrich spørsmålet om det at filmcrewet er tilstede vil påvirke intimiteten og åpenheten under disse terapitimene. Hvorpå terapeut Phil Towle responderer med: «jeg tror at det for meg ikke kommer til å avhenge av hvorvidt kameraene er der eller ikke, men om dere er åpne nok til å risikere å bli sett av andre mennesker» (Berlinger & Sinofsky, 2004). Her går filmen inn og blir selvrefleksiv. Berlinger skriver i boken *Metallica: This Monster Lives* at bandet selv ble interessert i å fremstå så ærlige som mulig. Trommeslager Ulrich begynte til og med å sette seg inn i dokumentarer og historiefortelling. Noe som fikk ham til å argumentere for at enkelte scener som ikke nødvendigvis fremstilte ham i et positivt lys burde bli med i filmen slik at den fikk fremdrift.

As a documentary filmmaker who, as a rule, doesn't show unfinished films to his subjects (but was making an exception in this case because the subjects were footing the bill), the strangeness of the exchange wasn't lost on me: a subject arguing for the inclusion of a scene that we both agreed on made him look *worse*. Lars had clearly been thinking about the film a lot – he'd certainly done his homework, and his arguments were persuasive-but I told him I strongly believed that this part of the exchange should go. (Berlinger, 2004, s.113)

## 6.6 Aktørenes tanker om prosessen og finansieringen

I motsetning til Devold og *Den tilfeldige rockestjernen* er *Some Kind of Monster* en oppdragsfilm. På tross av filmskaperne var ansatt av artisten selv var det tidvis upopulært at de var tilstede. Vokalist Hetfield var den som vist størst misnøye med deres tilstedeværelse. Dette kommer også til uttrykk i filmen.

I den første scenen etter at Hetfield er tilbake fra avrusning er filmen selvrefleksiv. Da er det en scene i filmen hvor vi får se et møte mellom band og regissørene om det fortsatt skal være en film eller ikke. I neste scene som tar plass på dag 355 mellom seks eller åtte uker siden møtet er vi med Hetfield i bilen på vei til studioet. Igjen bryter Hetfield den fjerde veggen og kommenterer at hans venn boommikrofonen er her igjen.

I starten av prosessen var filmskaperne klar over at de var ansatt for å lage rent promo-materiale, men de måtte også igjennom en del prosesser for å komme frem til filmen de selv ønsket å lage. De som finansierte filmen i starten var Q Prime og Elektra. Henholdsvis manager og plateselskapet til Metallica. Men etterhvert som opptakene begynte å ta form ble det klart for filmskaperne at det lå mye mer i opptakene enn en promo. Regissørene valgte flere ganger under prosessen å vise hva de hadde lagd. Både for å få fortsette opptakene men også ut av respekt for subjektene i filmen.

Bruce and I also presented a conundrum of Q Prime. As Mac points out, we were granted access to therapy sessions where the managers might very well not have been a welcome presence. Not that Q Prime was afraid we'd meddle in the band's affairs. We presented a more complex problem. A band's manager are charged with protecting their clients' finances and image, and we were a threat to both. We had been hired to produce a mostly archival piece with a tightly proscribed budget. Now we were producing who knew what. Each passing day meant two things: the cost of this film to the band grew, and the likelihood that there would even *be* a band at the end of it shrank. And if something did come out this Q Prime was very concerned that it would not be in the band's best interest to have the world see it. (Berlinger, 2004, s.135)

Berlinger skriver om en samtale han hadde med Metallicas manager Cliff Burnstein etter at de hadde vist en 26 minutter lang trailer til finansørerne av prosjektet for en tidlig utgave av filmen. Berlinger og Sinofsky måtte sjekke med Burnstein om han var bekymret for å presentere materialet for fansen var hans umiddelbare respons "I don't think you would want to present that image to anyone you know" (Berlinger, 2004, s.136) Selv etter Burnsteins reaksjon ga han sin velsignelse for å fortsette prosjektet i den retningen filmskaperne ønsket og hadde ingen innvendinger mot at de fortsatte å utvikle den filmen de hadde startet på. Elektra derimot var mindre entusiastiske. De ønsket først å klippe om hele traileren og fjerne alle scenene fra terapitimene. De fikk råmaterialet og klippet sin egen versjon uten. I følge Berlinger var dette en traurig affære. (Berlinger, 2004, s.138) I 2003 etter to år med opptak ønsket Elektra igjen å endre på prosjektet. Plateselskapet som tidligere ikke ville ha med terapitimene i filmen hadde oppdaget at The Osbournes (2002-2005) fikk høye seertall på MTV og snudde plutselig. Nå

ønsket de å lage en realityserie av materialet til Berlinger og Sinofsky. (Berlinger, 2004, s 236) De ønsket da at Berlinger og Sinofsky skulle ta de 900 timene de da hadde med råmateriale og lage seks timelange episoder med reality-TV samtidig som de skulle fortsette å filme. Etter avslag fra TV-selskapene Showtime og VH-1 klarte Berlinger og Sinofsky å overtale Metallica og Q Prime til å kjøpe ut Elektra. Elektra var de som originalt ønsket å bruke opptakene til TV-episoder. Metallica og Q Prime betalte fire millioner dollar (Berlinger, 2004 s.251) for å kjøpe ut plateselskapet slik at de kunne lage filmen som de nå mente var en klar kandidat til Sundance festivalen.

Metallica had not seen any actual footage since the twenty-six-minute promo we showed them when James returned from rehab. And yet they were about to make a huge business decision without really seeing what they were buying. (Berlinger, 2004, s.252)

## 6.7 *Flight 666*

### 6.7.1 *Narrativ analyse*

Hovedtema for filmen viser et band som gjør hva de selv vil på tross av mangel på støtte fra media, samtidig som det er en hyllest til fansen deres som har vært med dem i tykt og tynt i alle år. De forteller at de har klart å bli et av verdens største heavy metal band av seg selv uten særlig radiospilling eller støtte fra den etablerte pressen. Alt dette har de klart ved hjelp av den dedikert fansen og deres eget harde arbeid. Bandet har blitt fortalt at de ikke kunne gjennomføre en slik turne som de nå gjør og derfor sa de at de skulle klare det. I filmen blir vi fortalt fra flere hold at deres suksess skyldes at de gjør som de selv vil, og gjerne på tross av det andre mener de bør gjøre. De er sin egen lykkes smed og står samlet sammen mot resten av den profesjonelle verden. Dette er en film for fans om fans og dyrking av sin egen suksess.

### 6.7.2 *Dokumentarismens grunntyper*

Denne filmen kan kategoriseres som konsertfilm i rockumentarens undergenre. (Iversen 2017, s15) Her er en film for fans som vil oppleve bandets musikk ispedd noen små artistportretter uten at de tar for mye plass. Filmens stil starter som en ekspositorisk dokumentar med regissør Sam Dunn i bildet som forteller seeren hva vi er i ferd med å oppleve. Dunn som er utdannet antropolog går inn i denne rollen og forklarer til kamera hva vi er i ferd med å bli

vitne til i filmen. Det refereres til plansjer og byggetegninger av flyet som gjøres klart for verdensturneen. Han går igjennom kart over flyruten og hvor det skal arrangeres konserter. Dunn understreker hvordan Iron Maiden har klart å gjøre alt dette selv og at det er symbiose av fansen og bandets harde arbeid som har skapt suksessen. En del scener i filmen er selvrefleksive hvor karakterene ofte adressere dokumentarteamet direkte eller omtaler dem mens de er tilstede. Et eksempel er i starten av filmen hvor produksjonsmanager Dick Bell snakker i telefonen og spør hva han skal gjøre med dokumentarteamet og får beskjed om at de har lov å være med og han må være grei med dem. Deretter snakker regissør Dunn direkte til kamera og forteller at Iron Maiden alltid har vernet om privatlivet sitt og dette er først gang noen utenforstående får lov til å bli med dem i private settinger og få komme bak kulissene og se hvordan de jobber. Vi ser deretter medlemmene i bandet ankomme flyplassen hvor de adresserer kamera direkte mens vi hører fortellerstemme fra trommeslager Nico McBrain at det rart å ankomme flyplassen hvor de ble møtt av dokumentarteamet, men manager Rod Smallwood fortalte de skal være greie med teamet. Samtidig som vi ser bilder hvor han skøyeraktig drar kamera ut av hendene til fotografen, ikke ulikt hva vi tidligere har sett skje med paparazzi-fotografer.

Det er en film med lite konflikt og motstand bortsett hva regissør Dunn forteller oss i starten; bandet har alltid gjort ting på sin egen måte. Det er få hinder i veien bortsett fra som vi i starten blir fortalt, bandet har aldri fått støtte fra radio eller dekning i den etablerte pressen. Dette er en konsertfilm hvor vi blir presentert for et velsmurt maskineri som går på skinner og en hyllest til en dedikert og engasjert fanskare.

Filmene fremstår som en fyldig konsertfilm hvor vi samtidig får et innblikk i hvordan det er på turne med et av verdens største heavy metal band. De har bygd om sitt eget fly for å komme seg til utilgjengelige steder i verden hvor de ikke har hatt mulighet å spille i før. Vi får også et innblikk i deres dedikerte fanskare. Det blir ikke referert til mye motstand i denne filmen. Den fremstår som propaganderende og er lagd for å fortelle seeren at dette er et band på høyden selv etter en 30 år lang karriere.

Filmene er kronologisk fortalt med en forhistorie til hver av de 23 konsertene de spiller og har nærmest en formular oppbygging. Først blir vi presentert for reisene til hvert av konsertstedene, deretter får vi en fordypning enten om plassen de skal spille eller om en av karakterene i filmen for så å avslutte med et konsertopptak av en sang fra byen de spiller i. Det er hva filmens fotograf Martin Hawkes i intervjuet jeg gjorde med ham kaller for en "hero by" som tilsier at hver by hadde sin egen sang med tilhørende konsertopptak fra den byen. I slutten av sangen

tones kartet inn og vi ser en animasjon av flyet som flyr til neste sted på kartet. Lydbildet i filmen er basert på konsertopptakene fremført av bandet. Det er ingen annen musikk som brukes utenom. Filmen har også i ettertid blitt lansert som en ren konsertfilm uten alle scenene imellom sangene som originalen har.

Handlingen i filmen er at bandet ønsket å spille på steder de ikke hadde spilt før men hadde mange fans. Bandets vokalist Bruce Dickinson er pilot og eier sitt eget flyselskap. Han satte i gang en plan om å bygge om et Boeing 757 for å få med seg utstyr, mannskap og band jorden rundt til alle de stedene de vanligvis ikke fikk spilt. Filmen følger så bandet jorden rundt på første halvdel av turneen *Somewhere Back in Time Tour* i 2008 med konsertopptak fra hver by. Imellom konsertopptakene får vi se dedikerte fans og bandets utenom-musikalske aktiviteter og intervjuer.

Virkemidlene som brukes er i form av beundringen for bandet fra regissør, fans og konsertopptakene hvor vi får se Iron Maiden spille foran flere titusentalls av fans. Hvis noe blir sagt i negative ordelag har bandet alltid et positivt etterord. Som for eksempel at bandet klager over fans som kan bli for nærgående, hvor de fort i etterkant forteller at de vet at det er fansen som gjør at de er på det nivået de er.

Man kan dele filmen opp i to deler visuelt. Konsertopptakene er hvor bandet blir fremstilt heroiske. Kamera er som regel plassert nedenfor scenen og vi får se bandet i froskeperspektiv som opphøyer dem på skjermen. De gangene de blir filmet bakfra er det med flere tusen engasjerte publikummere tilstede og dette er også med på å opphøye bandet. De gangene de ikke er på scenen er det i lette øyeblikk hvor de ofte adresserer kameraet direkte med en uformell og humoristisk tone. De mer seriøse øyeblikkene får vi i intervjusekvenser hvor karakterene svarer på spørsmål fra regissør. Klippen er basert på de musikalske innsalgene i filmen og følger musikkens rytme. Det er også viktig i de musikalske innslagene å filme det som er relevant for fremførelsen. Når det er allsang vises publikum og hvis spesielle ting som skjer på scenen visuelt eller musikalsk fremheves dette.

Bandet har tidligere gitt ut rene konsertfilmer. Det som er nytt med denne filmen er at seere får litt innpass i hva bandmedlemmene driver på med når de ikke står på scenen. Det er ingen store avsløringer eller konflikter som blir vist. Det meste går på skinner og vi får bli med karakterene på fritidsaktiviteter som golf, tennis og sightseeing. Det er et par scener hvor bandets vokalist Bruce Dickinson uttaler seg kritisk til styresmakter i noen sør-amerikanske land som Colombia

hvor de aldri har spilt før. Der får vi høre fra han og noen fans at politiet er brutale og at denne type musikk ikke har vært tilgjengelig tidligere.

Anslaget til filmen starter med lyden av publikum som jubler mens det blir vist tre tekstplakater som forteller om bandets storhet og hva de har oppnådd tidligere og nå er de i ferd med å legge ut på sin mest eventyrlige reise noensinne. Dette går så inn i første konsertopptak. I utdypningen etter første sang tar regissør Sam Dunn på seg fan- og antropologi hatten. Den ekspositoriske delen av filmen er her tydelig. Dunn forteller til kamera at han har blitt invitert på denne utrolige reisen med det bandet han beundrer mest i hele verden. Deretter forteller vokalist Bruce Dickinson om hva vi er i ferd med å bli med på og en gjennomgang av prosessen for å få dette til. Vi får deretter en kort sekvens hvor flyet blir sjekket, sikkerhetsrutiner gjennomgått og så er flyet klar for takeoff. Vi hører lyden fra kontrolltårnet Flight 666 clear for take off, og så letter flyet. Dickinson forteller i intervju at alle var lettet og glade da de endelig var i luften. Musikk av Iron Maiden blir spilt mens vi ser klipp av flyet i luften som tones over til kart som viser flyruten til først stopp på turneen, London – Mumbai. Deretter kommer det et klipp fra en nyhetssending fra Sky News som forteller at Iron Maiden har blitt forfulgt av fans som venter på dem i India, og at de aldri blir spilt på radio men at de fyller opp stadioner verden over og dette nye flyet muliggjør at de kan spille flere konserter i flere land som de ikke har hatt mulighet til å gjøre tidligere.

Senere i filmen da turen har kommet til Bogota i Colombia får vi først se at bandet går i gatene til passkontrollen. På skjermen får vi tekst om at dette er Day 28 – 26,180 miles. Bandet skriver autografer og blir tatt bilder av i passkontrollen av uniformert politi. I det de kommer ut av flyplassen står det som kan se ut som flere hundre fans og taktfast roper Maiden og synger på sanger av bandet. Det klippes til en pressekonferanse med Nico McBrain som forteller at de gleder seg til å spille i Colombia mens bildene av pressekonferansen fortsetter kommer en fortellestemme som beskriver McBrain at han er en «larger-than-life character» som tar over festen og alltid er hyggelig og i godt humør. Det klippes så til en nyhetssending fra Colombiansk tv hvor en journalist står utenfor konsertarenaen i Bogota. Bak ham er det flere telt og fans og journalisten forteller oss at det er mange som har campet før konserten i flere dager for å få best mulig plass på konserten. Det kommer så opp et klipp tatt fra en bil som kjører mot konsertstedet hvor det er telt og folk sover i midtrabatten på en motorvei. Mens vi hører manager Rod Smallwood fortelle at bandet aldri har spilt i Colombia før og at fans har overnattet i 10 dager for å komme fremst på konserten. Gitarist Dave Murray forteller i et intervju at dette er noe han aldri har sett før. Det vises horder av fans som jubler til kamera og viser frem Iron Maiden

effekter i det som ser ut til å være utenfor konsertarenaen. Så klippes det over til stillhet og bilder av politi på hester inne på arenaen. Politiet stiller seg opp i det som kan se ut som en militærparade. Vi får fortellerstemmen til vokalist Dickinson som forteller at han var bekymret for å spille i Colombia på grunn av politiets rolle i landet. Det klippes så over til fans som blir ransaket av politiet og en fan forteller at de har vært utenfor arenaen i en uke og politiet konfiskerte alt de hadde fra mat til kamera. Etter en sekvens med fans som blir ransaket for å komme inn på konserten får vi høre fra fans at selv om at politiet ikke liker musikken men at de som fans har klart å komme seg hit og at det å få se verdens største band kommer til å bli fantastisk. Dette er nærmest det eneste faremomentet i filmen. Det brytes ned ganske raskt av at bandet kommer og spiller for fans som koser seg på tross av landets militærregime og bandet drar videre.

I filmens siste konsert får vi noen eksempler på filmens selvrefleksivitet. Under bandets siste konsert i Toronto sitter regissør Dunn i garderoben med gitarist Adrian Smith og lurert på om det blir deilig å slippe dokumentarteamet hvorpå Smith svarer at han gruet seg før de ble med men synes de har vært ålreite å ha med. Litt senere får vi se fra scenen i Toronto, regissørens hjemby, hvor vokalist Dickinson forteller publikum at bandet har hatt med seg et dokumentarteam på denne turneen og at de har oppført seg så langt men dere vet hvor de bor. Det er alt jeg sier ... Med henvisning til at bandet ikke har sett filmen ennå.

Igen i slutten av filmen forteller bandet om at de har klart å oppnå suksessen selv uten hjelp fra radio eller media og at de er normale arbeiderklasse engelskmenn som har jobbet hardt for å komme der de er i dag. Takket være fansen og sin egen innsats. Vokalist Dickinson avslutter i intervju hvor han reflekterer: Det å ha spilt for så mange mennesker og tent noe i folk innser han at han kan tilføre noe til folk, et budskap. Alle mennesker trenger et fast holdepunkt i livet og hvis Maiden kan være det for noen er det fantastisk og vi kan si vi har oppnådd noe her i verden.

### *6.7.3 Eksplisitte om implisitte meninger*

Filmskaperens oppgave er å fortelle fansen at det er de som brakt bandet dit de er i dag. Her går alt på skinner. Dette er et velsmurt maskineri hvor man gjør ting på sin måte og man er sin egen lykkes smed. Filmen er propaganderende i sitt budskap. Som fotograf Martin Hawkes påpeker om hvordan han ser filmen: «Du kan kalle det propaganda, det er ikke en dokumentar der de skal lage et exposé ... mye er bare ... jeg vil ikke kalle det ren reklame, men det er jo for å bygge opp bandet». Hawkes fortsetter:



I *Some Kind of Monster* var mange overrasket over at de viste så mye private mekanismer i bandet, det var Maiden aldri interessert i. De er et godt fungerende maskineri, men kanskje dette har med at de er engelskmenn og ikke amerikanere. Amerikanere er litt slik at; *når du snakker til meg sånn så er det litt vondt, mens engelskmenn er litt mer «take the piss» og så tar de seg en pint.* (...) Det eneste dokumentariske som du kan grave i og «no fly sone» i Maiden er (bassist) Steve Harrises hair, for det var ikke lov å vise at han var tynn i toppen. Det var absolutt NO GO. Det var litt Adrian og, (...) som er balding/thinning. Det var det, hva skal jeg si, det dreier seg om hår som er det største problemet. Som jeg sa det er bare et maskineri som fungerer. (Hawkes:01.03.17)

Dokumentaraspektet er at vi var der og dokumenterte det. Jeg husker Scott, han ene regissøren var veldig i starten: Hva er storyen, whats the story? Hele tiden, han lurte på hva det var. Her har man som artist ønsket å dokumentere et øyeblikk og filmen ender opp som en konsertfilm.

#### 6.7.4 Den sosiologisk perspektivering

Filmen er i det hele finansiert av Iron Maiden og apparatet rundt dem.

Martin fortalte i intervjuet at fordi at industrien har forandret seg er inntektene nå live og turne. Hvis man skal tjene penger må du ut på turne. Da filmen ble sluppet var det også et skifte i bransjen akkurat da. Så det er flere ting som klaffet med den dokumentaren. Digital distribusjon av filmen og turneen som reddet inntektene til bandet, ja. Det at EMI hadde på plass et verdensapparat for å promotere plater, men plutselig det var ikke så mye plater i distribusjon lenger men de kunne bruke det samme apparat til å få ut en film. Før når du skulle lansere en film måtte du printe opp 35 mm filmruller som også er veldig dyrt, Dette var den første film som var digitalt lansert, dermed kunne de lansere den globalt for en brøkdel av hva det ville kostet før. Timingen var veldig heldig for EMI. Dette var i det digital distribusjon begynte å komme på kinoer, og for en dokumentar til å få litt blest.

En annen ting som jeg tror gjør Iron Maiden unike er at de har en veldig sterk manager, en manager som kan slå ned på band, Steve er kreativ sjef og Rod er – han vet hva som er best for bandet. Steve er musikk og style, men Rod er business, vi har jobbet med andre. Ideen var nok bandet eller managementet som ringte Scott og spurte om vi kunne gjøre noe rundt det. Det kommer fra bandet og det er nok EMI som betalte for prosjektet. Det er Rod, Andy<sup>2</sup> som er det real money man for Maiden og EMI som er produsenter. (Hawkes, 20017)

---

<sup>2</sup> Andy Taylor, Iron Maidens business manager

## 7 Reflekterende avslutning

De tre filmene jeg har valgt å analysere er alle rockumentarer som har nådd et stort publikum. I to av filmene har historien og ikke minst det ærlige bildet av artisten kommet frem igjennom prosessen av å være tilstede. *Some Kind of Monster* ble til ved en tilfeldighet og *Den tilfeldige rockestjernen* kom frem til hovedperson og de indre konflikter etter et års søken etter en hovedperson. Begge disse filmene hadde en viss motstand fra artisten særlig i begynnelsen. Ikke minst ved å røre i det allerede eksisterende bildet de selv har arbeidet for å skape selv i forkant av filmen.

Filmenes uttrykksform er alle svært forskjellige i forhold til Nichols forskjellige modus (2010). Grunnen til at filmene ble lagd har også svært forskjellig opphav og hvilken film de endte opp med å bli. De omhandler alle artister med hvert sitt forskjellige prosjekt. Bill Nichols skriver om *The triangle of communication* (2010:94) hvor han argumenterer for hver dokumentar er det tre historier som knyttes sammen. Filmskaperens, filmens og publikums. Igjennom analysene og intervjuene jeg har gjort i denne oppgaven kan man bekrefte det. Alle disse filmene har et potensielt publikum i artistens fanbase. Som Devold påpekte i intervjuet at det å lage en film for et publikum som venter på den var en ny utfordring. Dette ble direkte manifestert ved crowdfunderne som fikk tildelt mer plass i filmen enn det han ønsket i ettertid. Devold og Kaizers Orchestra var nok ikke helt enige om sluttresultatet heller. Dette har nok igjen med tilgangen Devold fikk. Han lagte film om den personen som ga ham tilgang. Devold påpekte også i intervjuet noe av det som jeg stilte spørsmål til i denne oppgaven om imagebygging. Musikkdokumentar er spennende i forhold til image, det er et kulturfenomen. Dette fasinerte Igor hvordan de iscenesetter seg selv. Kaizers liker å spinne myter rundt seg selv. Frontstage/backstage dynamikken fant Igor interessant. Usikker om musikere er bevisste det og hvor mye de vil vise av seg selv egentlig. Her er jo gitarist Zahl uenig:

«for vår del og vi hadde bestemt over filmen hadde vi ønsket å beholde myten om Helge. Det er ikke en personlig fortelling for oss. Det er litt klamt at det blir så personlig, men jeg motsier meg selv for jeg sitter i filmen og utleverer meg selv og Helge. Det er greit at jeg gjør det men ikke han. Der har du mennesket ...»

Som Nichols diskuterer skjer det ofte at man starter et dokumentarprosjekt med en tanke om hvordan det skal bli og så ender det opp helt annerledes enn det man hadde sett for seg. (Nichols: 54-55) Dette er jo også i høyeste grad tilfelle i *Some Kind of Monster* som har hatt den største endringen fra utgangspunktet hvor filmskaperne ble ansatt av artisten for å lage promo-materiale, men endte opp med en prisbelønnet og banebrytende film. Som Berlinger selv uttalte i et intervju:

...my attitude towards my own filmmaking that occurred with “Some Kind of Monster” was realizing that documentary making isn’t always about “observing.” Sometimes the presence of the camera can affect the nature of what you are filming and actually change the outcome of an event, similar to the phenomenon of the Observer Effect in physics (sometimes confused with Heisenberg’s Uncertainty Principle); which of course raises all kinds of philosophical issues about the nature of documentary filmmaking... (Bernstein, 2014)

Regissørene i *Some Kind of Monster* møtte en del motstand spesielt fra en av finansiererne tidlig i filmens start. Plateselskapet Elektra ønsket å melke opptakene for penger og ville lage en realityserie etter at *The Osbournes* fikk suksess. Til filmskaperens lykke så management og band et mer langsiktig prosjekt. Plateselskapet ønsket å tjene penger mer enn å lage en god film.

*Flight 666* viser ikke så mange sårbare sider ved subjektene men som fotograf Martin Hawkes påpekte at forfengeligheten til to av medlemmene i bandet var hvor det ikke var noen mulighet for å krysse. Nemlig å vise at de begynner å bli tynne i håret.

*Den tilfeldige rockestjernen* møtte på et annet problem med crowdfunderne hvor regissør følte en nærhet til subjektene og hadde med mer i filmen enn han selv ønsket i ettertid. Det skal sies her at klipper Christoffer Heie er uenig med Devold og syns ikke at dette var problematisk at de var med så mye.

*Flight 666* viser mer at det er en oppdragsfilm hvor artist har hele styringen. Regissørene ønsket å finne en historie underveis men endte opp med å vise at her fungerer alt som det skal. Dette er nok muligens for at Iron Maiden er et fungerende band med få konflikter. De har en lang karriere bak seg og har ifølge fotografene på filmen luket ut alle feil og personal som ikke passer inn. Her er det tradisjoner og alle har vært der lenge og kjenner sin plass i organisasjonen.

Jeg var så heldig å få overvære en Q&A under Sheffield Doc Fest i 2017 med D. A. Pennebaker & Chris Hegedus hvor det kom et spørsmål fra publikum som er ganske nærliggende

problemstillingen i min oppgave og ønsker å avslutte med et sitat fra mannen bak selve urfilmen til den første rockumentaren *Dont Look Back*:

With public figures nowadays like musicians you've worked with. They have managers, agents, PR-people and a whole entourage of folks trying to make them brand X. How do you make sure you can still make your film authentic and the film you want to make instead of you sort of getting access in exchange of being forced to make the film that they and their people want you to make?

D.A. Pennebaker:

Well I think the filmmaker if he is tagging on the role of an artist which I think he probably must consider doing at some difficulty, the artist in him can know no master and if he understands that then he is always free. And you can do anything you want. And if anything, you want is how well you make the film in the end that you want to make. But it's a hard place to get to I'll tell you and I know from experience having quit a very good job at Time & Life where I was happy as an employed, to where I was unemployed for three years before I got to do a film that gave me any kind of income, and I knew that when Albert Grossman came to see me about doing the film with Dylan I couldn't have accepted that film had I still had been working for Time & Life. Not that they not have wanted it but I couldn't have accepted it exactly I would have to go to and get somebodies permission. And it was that difference that gave me – I don't know – the wings, to fly. It is very simple, but at the time a little difficult.

## 8 Kilder:

### 8.1 Bøker

Blaikie, N. (2010) *Designing Social Research* (2. Utg.). Cambridge: Polity Press.

Bruhn Jensen, K. (Red.) (2002) *A Handbook of Media and Communication Research Qualitative and Quantitative Methodologies*. London: Routledge.

Danermark, B. Ekstrom, M., Jakobsen, L., Karlsson, J.C. & Bhaskar Rl. (2002) *Explaining Society: An Introduction to Critical Realism in the Social Sciences*. Oxon: Routledge.

Dallan, O. (2002) *Metode og oppgaveskriving for studenter*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Dey, I. (2004): "Grounded Theory". I: C. Seale et al. (eds.), *Qualitative Research Practice*. London: Sage Publications.

Gripsrud, J. (2002) *Mediekultur, Mediesamfunn*. (2. Utg.) Oslo: Universitetsforlaget.

Hjerm, M. & Lindgren, S. (2010) *Introduksjon til Samfunnsvitenskapelig Analyse*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Nichols, Bill (2010). *Introduction to Documentary*. (2. Utg.) Bloomington, Indiana, University Press.

Plantinga, Carl R. (1997) *Rhetoric and representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Prosser, Jon (Red.) (1998) *Image-based Research A Sourcebook for Qualitative Researchers*. London: RoutledgeFalmer.

Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K., Larsen, L. O. & Moe, H. (2013) *Metodebok for Mediefag* (4. Utg.) Oslo: Fagbokforlaget

## 8.2 eBok:

Berlinger, Joe with Milner, Greg (2004) *Metallica: This Monster Lives. The Inside Story of Some Kind of Monster* [eBook edition March 2014, Kindle] New York, St. Martin's Press

## 8.3 Artikler:

Iverser, G. (2017) Rockumentar: Musikk, filmstil og identitetspolitikk *Z: filmtidsskrift #138*  
*Rockumentar*

## 8.4 Nett:

BFI Film Forever (2016) *The freewheelin' music documentary: D.A. Pennebaker looks back at Bob Dylan and Dont Look Back*. Hentet 23.09.16 fra <http://www.bfi.org.uk/explore-film-tv/sight-sound-magazine/video/freewheelin-music-documentary-da-pennebaker-looks-back>

Blabbermouth (2009) *IRON MAIDEN's 'Flight 666' Was Biggest-Ever Worldwide Simultaneous Release Of Documentary Film* [nett] Hentet fra <http://www.blabbermouth.net/news/iron-maiden-s-flight-666-was-biggest-ever-worldwide-simultaneous-release-of-documentary-film/>

Bernstein, Paula IndieWire (2014) Ten Years Later, Joe Berlinger On How 'Some Kind of Monster' Helped Him Heal [nett] Hentet fra

<http://www.indiewire.com/2014/11/ten-years-later-joe-berlinger-on-how-some-kind-of-monster-helped-him-heal-67508/>

Finstad, Kari Petronella (13. april 2011) *Fra videohylla: Lemmy* [nett] Hentet fra <https://montages.no/2011/04/fra-videohylla-lemmy/>

Gundersen, Edna (8/12004) *Candid Metallica creates angst-filled 'Monster'*  
[nett] Hentet fra [https://usatoday30.usatoday.com/life/music/news/2004-08-01-metallica-main\\_x.htm](https://usatoday30.usatoday.com/life/music/news/2004-08-01-metallica-main_x.htm)

Mouzis, B (2011) "And Now Ladies and Gentlemen"... [nett] Hentet fra  
(<https://web.archive.org/web/20110202194104/https://corp.everythingvo.com/historyofrockandroll/index.html>)

Nye veier, utvikling og produksjon etter konsulentvurdering (2017) Norsk filminstitutt. Hentet fra <http://www.nfi.no/bransje/utvikling-produksjon-og-lansering/dramaserie/nye-veier>

Risnes Jr, P. (2001, 22.10) Ompa fra undergrunnen *Bergens Tidende*. Hentet fra <http://www.bt.no/kultur/Ompa-fra-undergrunnen-5313b.html>

Sheffield Doc/Fest (2016) D.A. Pennebaker & Chris Hegedus in Conversation with Francine Stock [nett] Hentet fra

Sheffield Doc/Fest (2016) D.A. Pennebaker & Chris Hegedus in Conversation with Francine Stock online. Hentet 20.09.16 fra [https://www.youtube.com/watch?v=79DnxDfS1mA&index=19&list=PLhKbY6Z\\_pXkHYZWe35mo0WS-Qg8VAhaM](https://www.youtube.com/watch?v=79DnxDfS1mA&index=19&list=PLhKbY6Z_pXkHYZWe35mo0WS-Qg8VAhaM)

Stapnes Marthe (2015,18.03) Crowdfunding er ingen mirakelkur *Rushprint.no*. Hentet fra <https://rushprint.no/2015/03/crowdfunding-er-ingen-mirakelkur/>

