



Høgskolen i **Hedmark**

Avdeling for økonomi- og ledelsesfag

Stian Fjeldheim Michalsen, Karoline Thyri, Ina Mari Evensen,
Linn-Cecilie Rønneberg, Liv Mari Hansen

Dokumentarfilm

Festivalbarna

Children of the Festival

3SI920 Bachelor i Digital Medieproduksjon

2014

Samtykker til utlån hos høgskolebiblioteket

JA NEI

Samtykker til tilgjengeliggjøring i digitalt arkiv Brage

JA NEI

Sammendrag

Dette er en akademisk fagrapport av dokumentarfilmen Festivalbarna. Vi diskuterer problemstillingen *Hva skiller en journalistisk dokumentar fra en kreativ dokumentar?* i en analyse av vår dokumentarfilm opp mot relevant teori fra filmens begynnelse og til i dag. Det har vist seg å være problematisk å finne en definisjon på dokumentarfilmen. Vi har derfor måtte drøfte hvordan vi kan kategorisere vår egen produksjon av Festivalbarna. For å komme til en konklusjon har vi måtte gå tilbake til filmens opprinnelse, se på utviklingen av dokumentarfilm som skiller seg fra fiksjonfilmen, trekke frem TV-ens oppvekst og påvirkning av sjangeren – og diskutere hvordan nye måter å dokumentere på med dagens teknologi og dens stadige utvikling påvirker den autentiske aktualitetsfilmen som skildrer virkeligheten.

Summary

This is an academic report about the documentary Children of the Festival. The report research the question *What separates the journalistic documentary from the art documentary?* in an analysis of our documentary through applicable theory from the beginning of the film to which it stand today. It's proven problematic to define the documentary as a genre. We've had to discuss how to categorize our own production of The Children of the Festival. To reach a conclusion we've had to look into the film's origin, the evolution of the documentary which separates from fiction, with the television's debut and influence of the genre – and discuss how new technology affects the authentic actuality film depicting reality

Forord

Rock Mot Rus er et selvstendig prosjekt drevet, organisert og eid av ungdom i Andøy, med stort engasjement og sterk lokal forankring i Andøy og Vesterålen. Arbeidet med festivalen sveiser distriktets unge sammen. RMR blir på denne måten en uformell utdanning i organisasjon, ledelse, musikk og kultur. En trygg ramme med voksne ledere, som viser at de har tro på ungdommens muligheter til å realisere egne prosjekter.

Cato Håkonsen
Festivalsjef

Å dokumentere et uorganisert kaos har vært en utfordring – en spennende, morsom, stressende erfaring vi tar med oss videre! Vi har følt oss velkomne på Andenes og inkluderende i sirkuset som danner Rock Mot Rus. En spesiell takk rettes til Svein Spjelkavik, Eskil Løkke og Pål ‘Moddi’ Knutsen.

Vi har satt stor pris på veiledning av Jarle Leirpoll når vi har hatt tekniske spørsmål og når vi har vært rådvile i forhold til det endelige produktet. Takk til Karoline Ihlebæk som har vært tålmodig med oss i utforming av en problemstilling. Begge to har sett det vi ikke har sett selv, og veiledet oss inn på rett vei.

Som gruppe har vi bodd sammen i halvannen måned. Vi har blitt kjent med hverandre på en helt annen måte enn tidligere. Det har vært morsomt, irriterende, frustrerende, motiverende og simpelthen fantastisk! Sene kvelder og endeløse diskusjoner har preget store deler av denne perioden. Våre ulike meninger og unike personligheter har til slutt gitt oss en fantastisk dokumentarfilm som vi kan være meget stolte av å ha laget.

Takk til alle frivillige, publikum, artister og konkurrerende band under Rock Mot Rus-festivalen 2014. Uten deres imøtekommenhet og åpenhet ville ikke filmen ha blitt en realitet!

Skill Production

Stian Michalsen, Karoline Thyri, Ina Evensen, Linn-Cecilie Rønneberg & Liv Mari Hansen

Innhold

1. INNLEDNING	7
1.1 DISPOSISJON.....	7
1.2 TEMA	7
1.3 FORMÅL	7
1.4 PROBLEMSTILLING	8
2. TEORI.....	8
2.1 DOKUMENTARFILMENS UTVIKLING - SOM SJANGER, BEGREP OG FORMÅL	8
2.1.1 <i>Filmens begynnelse og lumieres aktualitetsfilmer.....</i>	8
2.1.2 <i>Siegfried kracauer, - den realistiske og formative tendensen.....</i>	10
2.1.3 <i>John Grierson og begrepet dokumentarfilm.....</i>	11
2.1.4 <i>Dokumentarfilmen som propaganda</i>	12
2.1.5 <i>Bill nichols og representasjonsformene</i>	14
2.1.6 <i>Andre Bazin.....</i>	16
2.1.7 <i>Virkelighetsspørsmålet</i>	17
2.1.8 <i>Filmatiske grunnelementer.....</i>	19
2.1.9 <i>Narrasjon</i>	20
2.1.10 <i>Fortellerstruktur.....</i>	21
2.1.11 <i>Intervjuteknikk.....</i>	22
2.2 DOKUMENTAREN I DAG	24
2.3 KREATIV FILMSKAPER ELLER FAKTAORIENTERT JOURNALIST?	26
2.4 AVGJØRENDE ØYEBLIKK	28
3. ANALYSE	28
3.1 METODE	28

4. PRAKTISK	32
4.1 FORARBEID	32
4.1.1 Forutsetninger.....	32
4.1.2 Planlegging.....	33
4.1.3 Research.....	35
4.1.4 Finansiering og distribusjon.....	35
4.2 OPPTAK.....	36
4.2.1 Håndholdt og stativ.....	36
4.2.2 Kameraer og innstillinger.....	37
4.2.3 Ekstra utstyr og teknikker	37
4.3 ETTERARBEID	39
4.3.1 Vinkling.....	39
4.3.2 Klipping	39
4.3.3 Lyd	40
4.3.4 Fargekorrigering	41
4.3.5 Super.....	42
4.4 PROBLEMER UNDERVEIS	42
4.5 VEILEDER.....	44
5. AVSLUTNING	44
5.1 OPPSUMMERING.....	44
5.2 KONKLUSJON	45
5.3 GRUPPESAMARBEID	46
5.4 EGENEVALUERING	47
5.5 HVA MER KUNNE BLI GJORT?	47

6.	FESTIVALBARNNA	48
6.1	LINK TIL FESTIVALBARNNA.....	48
7.	REFERANSELISTE	49
7.1	BØKER.....	49
7.2	INTERNETT	50
7.3	FILM.....	50
8.	VEDLEGG	51
8.1	STORYBOARD.....	51
8.2	MUSIKKRETTIGHETER NEALSPRING	58
8.3	MUSIKKRETTIGHETER STORE P.....	58
8.4	MUSIKKRETTIGHETER OH!	59
8.5	MUSIKKRETTIGHETER TEAM ME & MODDI	60
8.6	MUSIKKRETTIGHETER KVELERTAK.....	61
8.7	MUSIKKRETTIGHETER CARNIVAL	62
8.8	MUSIKKRETTIGHETER THE WOLVES.....	62
8.9	SPØRSMÅLSARK SVEIN SPIELKAVIK.....	63
8.10	SPØRSMÅLSARK ESKIL LØKKE.....	64
8.11	GODKJENNELSE FRA ANDØY FLYSTASJON	65
8.12	GODKJENNELSE FRA ANDØY KOMMUNE.....	66
8.13	KONTRAKT SVEIN SPIELKAVIK	67
8.14	KONTRAKT ESKIL LØKKE	68
8.15	KONTRAKT FOR STATISTER	69

1. Innledning

1.1 Disposisjon

På bakgrunn av vårt prosjekt har vi kommet fram til en teoretisk problemstilling. Vi har dratt frem relevant teori opp mot problemstillingen. Deretter har vi diskutert teorien opp mot vår produksjon, og hvordan vi har brukt stiltrekk fra ulike sjangre innenfor dokumentarfilmen. I avslutningen har vi konkludert svaret vårt i henhold til problemstillingen.

1.2 Tema

Bachelor-oppgaven skulle være utformet på bakgrunn av hva vi har lært gjennom fem semestre ved Høgskolen i Hedmark. Vi valgte å lage en dokumentarfilm med et format på 20-25 minutter.

1.3 Formål

Formålet med dokumentaren er å skildre virkeligheten. Dokumentaren burde være nøye bearbeidet, og med strukturert oppbygging, for å skape et bra spenningsforløp, en god opplevelse og engasjement, og å få frem identitet. Man skal fortelle en historie samtidig som man informerer om noe. Det er viktig å ha en god dramaturgi. Dette gjøres ved klipping, som er avgjørende for spenningen i historien. Informasjonen i filmen gis gjennom bildene man ser.

Vi hadde først og fremst lyst til å gå dypere inn i dette med ildsjeler, og hvor viktige de er for samfunnet. En av gruppe medlemmene er fra Andøya, og fortalte om Rock Mot Rus-festivalen som er blitt arrangert i over 30 år på Andenes. Ettersom en av medlemmene i bachelorgruppa vår allerede hadde en fot innenfor, øynet vi en større mulighet for å bli godt mottatt av festivalarrangørene. Dette gjorde at tilliten allerede var tilstede fra begge parter.

Tanken på at en festival på et lite tettsted langt i nord, tente gruppa på idéen om å lage en dokumentarfilm. Festivalen er kun laget på engasjement og frivillig arbeid, og det var nettopp dette vi var ute etter å fange. Med dokumentarfilmen ville vi vise resten av Norge, ved en eventuelt publisering, hvor viktig slik engasjement fra ildsjeler er for et lite samfunn som Andenes.

Festivalen har vært og fortsetter å være inspirerende for mange mennesker, og artister som Moddi, Tungtvann og Madrugada som startet sine karrierer her. Ikke bare er det artistene

som får et springbrett til musikkverdenen, men de frivillige velger yrke ut i fra hva de har gjort i festivalarbeidet på Andenes. Vi ville oppleve dette på nært hold, for så å vise til hele Norge hva vi har sett og opplevd - noe magisk!

1.4 Problemstilling

Vi ønsker å utforske ulike tilnærminger av hva som definerer en dokumentarfilm, med spesiell fokus på problemstillingen.

Hva skiller en journalistisk dokumentar fra en kreativ dokumentar?

Dette stiller videre andre spørsmål: Hvorfor er det viktig å definere dokumentarsjangeren? Hvorfor er det problematisk å kategorisere dokumentarfilmen? Med dette i bakhodet vil vi prøve å bruke de eksisterende stiltrekkene til å definere vår egen dokumentarfilm.

2. Teori

2.1 Dokumentarfilmens utvikling - som sjanger, begrep og formål

«Kategorisering kan være ganske destruktivt, særlig når hjernen egentlig prøver å plassere alle nye data i kategorier som den allerede kjenner til» (Szepessy 2003:76)

«Det har vært gjort mange forsøk på å sirke inn dokumentarfilmens vesen opp igjennom filmhistorien. Noen har gjort det på en beskrivende måte, andre valgt å gå mer kategorisk til verks og har gitt uttrykk for sine meninger gjennom normative definisjoner.» (Brinch & Iversen 2001:13)

2.1.1 Filmens begynnelse og lumieres aktualitetsfilmer

Dokumentarfilmen er også kjent som den virkelighetstro filmen, og er blant samtlige filmteoretikere ment å være filmmediets sanne formål. Dette hører tett sammen med at det nettopp var ønske om å presist gjengi virkeligheten som var årsaken til mediets oppfinnelse.

De første dokumentarfilmene, såkalte aktualitetsfilmer, ble laget og fremvist av de franske brødrene Auguste og Louis Lumiere i 1895. Disse filmene var ca ett minutt lange, og skildret arbeidere som forlater en fabrikk, og et tog som kjører inn på en stasjon. Meningen bak filmene var simpelthen å vise ulike situasjoner, dokumentere virkeligheten - som den faktisk var. (Braaten, Kulset&Solum 2009:37)

Filmen ble først, da det kom, lansert som et realistisk orientert medium som skulle dokumentere og gjengi virkeligheten så eksakt som mulig. Den var en videreutvikling av det fotografiske bilde, en teknikk som utviklet seg rundt 1830 og var omtalt av samtlige vitenskapsmenn å kunne fastholde den ubearbeidede virkeligheten, fanget i et øyeblikk. Filmen hadde derfor allerede rykte på seg til å skulle kunne gjengi en direkte kopi av den ytre virkelighet. Lumiere kalte sitt apparat *cinematographer*, som betyr *innrissing* eller *skrivning av bevegelse*.

«Man hadde skapt et nytt teknisk medium som skulle kunne overlise og avsløre den synlige virkelighetens minste bevegelser, så å si ta virkeligheten på fersk gjerning. For dette ble det sentrale i Lumiere brødrenes prosjekt og deres bidrag til filmhistorien: Ved kinematografiens hjelp skulle man som i et speilbilde erobre og fastholde virkeligheten» (Braaten,Kulset & Solum 2009:40)

«Helt fra fotografiteknikkens tidligere historie ser vi altså at det dannes en oppfatning av at fotografiet var i stand til å gi et objektivt bilde, en direkte kopi til virkelighetens overflate.» (Braaten,Kulset & Solum 2009:37) Det var kanskje derfor ikke så rart at flere av tilskuerne under Lumieres første fremvisning krøp sammen i frykt for at toget som ankom stasjonen skulle kjøre på dem.

Publikum ble etter hvert lei av å se avfilminger av kjente omgivelser, og filmkameraet ble flyttet til mer eksotiske omgivelser, som blant annet Venezia og Nilen. Allikevel sank populariteten for denne type film raskt, og allerede i 1897 måtte Lumiere redusere produksjonen.

Etter den revolusjonerende begynnelsen til Lumiere, var det en annen bruk av filmmediet som fanget publikums interesse. Den nytenkende filmpioneren George Melies hadde nemlig funnet en måte å bruke filmmediets begrensninger bevisst til å skape urealistiske og fantasifulle illusjoner. En av hans mest kjente filmer er *Reisen til månen* fra 1902.

De to pionerene var klar over sine ulike tilnærminger til filmen, og Lumiere hadde på et tidspunkt fortalt Melies at han ikke så på filmen som stort annet enn en vitenskapelig kuriositet (nysgjerrighet) (Braaten,Kulset & Solum 2009:44)

I offentliggjøringen av sine filmer tok Melies avstand fra Lumieres dengangs vanlige form:

«Melies spesialiserer seg først og fremst på fantastiske eller kunstneriske scener, gjengivelser av teaterpregede scener, og skaper slik en spesiell genre som avviker fullstendig fra hva man vanligvis ser gjengitt i kinematografen- nemlig gatescener eller scener fra dagliglivet.» (Braaten, Kulset & Solum 2009:44)

2.1.2 Siegfried Kracauer, - den realistiske og formative tendensen

Basert på Lumiere og Melies ulike tilnærming (til filmen), trekker filmhistoriker og estetiker Siegfried Kracauer opp et hovedskille i filmhistorien. I sitt filmteoretiske hovedverk *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* fra 1960, beskriver han dette hovedskille som han deler mellom den realistiske og den formative tendensen.

«If film grows out of photography, the realistic and formative tendencies must be operative in it also. Is it by sheer accident that the two tendencies manifested themselves side by side immediately after the rise of the medium? As if to encompass the whole range of cinematic endeavors at the outset, each went the limit in exhausting its own possibilities. Their prototypes were Lumiere, a strict realist, and Melies, who gave free rein to his artistic imagination. The films they made embody, so to speak, thesis and antithesis in a Hegelian Sense». (Kracauer 1960:30)

Videre uttrykker han at det er den realistiske tendensen som etter hans mening best utnytter mediets evne til å gjengi virkeligheten. «Mediets kjerne ligger i dets nærhet til virkeligheten»

Han mener film i utgangspunktet er, og i praksis bør brukes som et realistisk medium.

Han tar tydelig utgangspunkt i og prioriterer filmens virkelighetsproduserende potensial, og mener filmens viktigste kilde er at den kan fange inn: «Den uarbeidede og ikke-manipulerende virkeligheten. Det tilfeldige og slumpmessige i virkeligheten. Virkelighetens uendelighet, og virkelighetens mangtydighet» (Braaten, Kulset & Solum 2009: 42)

Kracauer beskriver historiene i Lumieres filmer som hverdagslige hendelser, og påpeker at Lumiere ser ut til å mene at historiefortelling ikke var hans jobb. De fleste av hans filmer gjenga verden rundt oss uten noe annet formål enn å vise oss den.

En av Lumieres mest sentrale fotografer, Mesguich hadde i en uttalelse sagt at han mente Lumiere brødrene hadde etablert det sanne domene for filmen:

«As I see it, the Lumiere Brothers had established the true domain of the cinema in the right manner. The novel, the theater, suffice for the study of the human heart. The cinema is the dynamism of life, of nature and its manifestations, of the crowd and its eddies. All that asserts itself through movement depends on it. Its lens opens on the world.» (Kracauer, 1960:31)

«Kracauer insisterer på at det er filmens klare oppgave og spesielle privilegium å gjengi og avsløre, og dermed forløse den fysiske virkelighet (to redeem physical reality). (Braaten, Kulset & Solum 2009:43)

Kracauer avslutter sitt kapittel om de to tendensene med å understreke at det også er vanlig at filmer blander de ulike tendensene. Et eksempel på en slik blanding er en dagligdags film som inneholder en *drømmesekvens*. (Braaten, Kulset & Solum 2009:36)

Kracauer avslutter sitt kapittel om de to tendensene med å belyse de mange mulige blandingsjangrene som kan forekomme fra de to ytterpunktene.

«...Rather, there is ample evidence to suggest that the two tendencies which sway the medium may be interrelated in various other ways. Since some of these relationships between realistic and formative efforts can be assumed to be aesthetically more gratifying than the rest, the next step is to define them. » (Kracauer, 1960:37)

2.1.3 John Grierson og begrepet dokumentarfilm

Ordet dokumentar ble først brukt av franskmennene, som da mente det som en beskrivelse på en reiselogg eller reiseskildring. Det var ikke før i 1926, i en anmeldelse av Robert Flahertys film *Moana* at begrepet ble brukt også om spillefilmer. *Moana* skildret det tradisjonelle livet til Polyneserne med tema *Mann mot natur*. John Grierson, som på den tiden var filmanmelder i the New York Sun, under navnet *The Moviegoer*, uttalte at filmen hadde *en dokumentarisk verdi* (a documentary value) (Brinch & Iversen 2001:13)

Robert Flaherty regnes blant pionerene i dokumentarfilmtradisjonen, og fikk berømmelse verden over for sin første film *Nanook of the North*, en polarskildring der hovedhandlingen var bygd opp rundt naturmenneskets kamp for tilværelsen. Filmen portretterer jegeren *Nanook* og hans familie, på en måte som veksla de karakteristiske sidene ved livet de levde langt nord i Canadas villmark. (Brinch & Iversen 2001:13)

I følge Sara Brinch var *Nanook of the North* det man i dag vil kalle for et dokumentarfilmdrama (Brinch & Iversen 2001:13) mens Andrew Szepessy kategoriserer den som et slags antropologisk drama (Szepessy 2003:103). De er allikevel begge enige om at

Nanook regnes som dokumentarfilmens egentlige gjennombrudd. Før Nanook hadde reportasjefilmen hatt en sentral plass innen filmtilbudet, «men med Nanook fant den helaftens dokumentarfilmen med tema fra virkeligheten veien til lerretet». (Braaten, Kulset & Solum 2009:197)

John Grierson kalles gjerne for dokumentarfilmbevegelsens opphavsmann, dette er fordi han på 1920 og 30-tallet sto i spissen for en dokumentarfilmbølge som kom til å få stor betydning. Han opprettet nemlig en produksjonsenhet spesielt for dokumentarfilm, noe som var begynnelsen på en lang rekke engelske dokumentarfilmproduksjoner på 1930-tallet. (eks: *Industrial Britain* av Robert Flaherty. 1933). Disse filmene visste å utnytte filmspråkets muligheter på en svært avansert måte i forhold til filmspråkets utvikling på den tiden. De forente kunnskap med sosialt engasjement, noe som gjorde at filmmediet ble sett på som et viktig medium i den offentlige diskusjon. (Braaten, Kulset & Solum 2009:199)

I sin *First Principles of Documentary* beskriver John Grierson dokumentarfilmen som en kreativ behandling av virkeligheten, og i dette ligger den grunnleggende erkjennelsen at dokumentaristen også er en film-skaper. Griersons prinsipper la grunnlaget for det rammeverket vi i dag bruker for teoretiske diskusjoner av dokumentarfilmen. (Brinch & Iversen 2001:13)

2.1.4 Dokumentarfilmen som propaganda

I mellomkrigstiden begynte man å ta i bruk filmmediet i opplysningens og propagandaens tjeneste. Filmmediet ble brukt til å bringe informasjon og propaganda til befolkningen.

Lenin skal ha uttalt at: «blant alle kunstarter er filmmediet for oss det viktigste».

Gjennom filmen fikk de ulike krigsførerene frem budskapet sitt til millioner av mennesker, og fremmet sitt synspunkt på et offentlig plan.

i Norge blomstret arbeiderfilmen fra slutten av 1920-tallet og fram til 2. verdenskrig. Disse filmene ville fremme arbeiderbevegelsens budskap og dokumentere skjevheter i samfunnet. (Braaten, Kulset & Solum 2009:198)

I England sto John Grierson i spissen for en dokumentarfilmbølge som kom til å få stor betydning. Han opprettet nemlig en produksjonsenhet for dokumentarfilm, som var begynnelsen på en lang rekke engelske dokumentarfilmproduksjoner på 1930-tallet. (eks: *Industrial Britain* av Robert Flaherty. 1933). Disse filmene visste å utnytte filmspråkets

muligheter på en svært avansert måte i forhold til filmspråkets utvikling på den tiden. De forente kunnskap med sosialt engasjement, noe som gjorde at filmmediet ble sett på som et viktig medium i den offentlige diskusjon. (Braaten, Kulset & Solum 2009:199)

I Tyskland brukte de Nazistiske myndighetene filmmediet i sin spredning av propaganda. Filmskaperen Leni Riefenstahl lagde i 1934 filmen *Viljens triumf*, en film som fremsto som en storslått hyllest til det nye nazistiske regime i Tyskland, og portretterte Hitler som en landshelt. (Braaten, Kulset & Solum 2009:199)

Denne filmen er et perfekt eksempel på hvordan mediet kan brukes til å fremstille virkeligheten i det lyset filmskaperen selv velger å sette den i. «Dokumentarfilmen er ikke bare et dokument om virkeligheten, men også en påstand om den» (Braaten, Kulset & Solum, 2009:200).

Under 2. verdenskrig utnyttet begge krigførende parter filmmediet, og dets virkelighetstro rykte til å fremme sitt budskap/syn og holde befolkningen samlet. I England produseres flere filmer som har budskapet: «samhold om de engelske verdiene i en periode der fienden truer.» (bl.a. Humphrey Jennings *Listen to Britain*, 1942) Også i USA blir det laget dokumentarfilmer om krigen som herjer. (blant annet Frank Capras *Why we fight*-filmer)

I etterkrigstiden viser dokumentarfilmen en friere og mer eksperimenterende bruk av filmmediet. Dokumentarfilmen som vi kjente til tidligere er tydelig påvirket av den frie eksperimenterende kortfilmen.

På 1950-60-tallet er det spesielt to retninger som skiller seg ut/sentrale retninger: Direct Cinema og Cinema verite. (Braaten, Kulset & Solum 2009:200)

Direct Cinema har sitt utspring i USA, med (blant andre) filmskapere som Fredrick Wiesman i spissen. Denne retningen bruker filmmediet for å formidle en observasjon av filmede hendelser. Filmskaperen fungerer kun som en observatør.

Cinema Verite er først og fremst en europeisk dokumentarfilmtendens som startet i Frankrike, med filmskaperen Jean Rouch (på 1960-tallet). Han ønsket å provosere fram avsløringer om verden omkring oss, delta aktivt (i utspillelsen av filmen) og «bidra til de situasjonene som danner utgangspunktet for filmen» (Braaten, Kulset & Solum 2009:201)

2.1.5 Bill nichols og representasjonsformene

Bill Nichols sier i sin bok *Representing Reality* at «dokumentarfilmregissøren er en filmskaper som har valgt å arbeide med representasjoner av den historiske verden framfor den imaginære verden.» Med utgangspunkt i den ulike bruken av filmmediet igjennom dokumentarfilmhistorien deler Nichols dokumentarfilmens utvikling inn i 4 hovedtyper: den forklarende, den observerende, den interaktive og den refleksive representasjonsformen. (Nichols 1991:32)

Den forklarende representasjonsformen er den tradisjonelle dokumentarfilmformen. Her hendvender en verbalspråklig kommentator seg direkte til tilskueren i en allvitende og allestedsnærværende kommentarstemme. Nichols uttrykker denne kommentarstemmen som en slags *voice-of-God*-funksjon. Kommentaren sørger for en logisk framdrift i filmen.

«John Grierson og den engelske dokumentarfilmbevegelsen på 1930-tallet utgjør historisk sett et tyngdepunkt for denne måten å benytte dokumentarfilmen på. Disse filmene gir også uttrykk for autoritet i forhold til de problemene som behandles» (Braaten, Kulset & Solum, 2009:204).

De følger en logisk kronologi bestående av en årsak/virkning-kjede fram mot en konklusjon og en løsning. Filmen benytter ofte intervju, og «gjennom problemformuleringer og spørsmål bygges det dermed opp til en form for dramatisk engasjement rettet mot problemløsning og svar». Andrew Szepessy omtaler denne tendensen som *Grierson-måten*:

Vi tar hovedsakelig for oss dokumentarfilm på Grierson-måten. Det er fordi denne typen film er *tungvekteren* innen ikke-fiksjon. Det er den sjangeren som setter standarden for alle de andre, og som trenger størst grad av ferdighet og faglig kompetanse for at resultatet skal bli vellykket. (Szepessy, 2003:76)

Den observerende representasjonsformen ønsker å vise frem virkeligheten direkte og uformidlet. Kameraets tilstedeværelse skal være så godt som ikke eksisterende og ha en slags *flue-på-veggen*-funksjon. Den observerende filmen ønsker å fange virkeligheten og videreformidle dens umiddelbarhet og autensitet i forhold til hverdagens hendelser.

«Hendelsene kunne vært utspilt uansett kameraets tilstedeværelse». Den amerikanske *direct cinema*-tradisjonen utgjør kjernen innen denne dokumentarfilmretningen.

Den interaktive representasjonsformen benytter intervjuet som det sentrale virkemidlet. Her er filmskaperen katalysator og pådriver. Denne formen kan ha ulik form, men det særegne er aktørenes direkte møte med filmskaperen. Filmskaperen henvender seg her direkte til de filmede personene (intervjuobjektet).

«En annen variant benytter det maskerte intervjuet. I dette tilfellet skjuler filmskaperen sin tilstedeværelse. Dette er en variant som ligger nært opp til den observerende dokumentarfilmen, men skiller seg fra denne ved at samtalene i egentlig forstand ikke har sitt utgangspunkt i den historiske virkelighet, men som svar på maskerte spørsmål.» (Braaten Kulset & Solum 2009:205)

Det er med andre ord snakk om en interaktiv dokumentar der filmskaperen er fraværende. Bill Nichols sier med sine ord at: det er en type film som kjennetegnes ved filmskaperens nærvær som fravær. Dette gir intervjuet karakter av å være en slags pseudomonolog, som kan skape inntrykk av at personene henvender seg direkte til tilskueren.

«I disse filmene brytes regelen om at de filmede personene ikke skal se direkte inn i kamera og dermed på oss som tilskuere. Effekten er at det skapes en følelse av at personene henvender seg til oss på en måte som involverer oss i et direkte møte med dem.» (Braaten, Kulset & Solum 2009:..205)

Den interaktive dokumentaren trekker i to retninger, den ene tenderer mot den observerende representasjonsformen og et ønske om å minimalisere oppmerksomheten rundt selve produksjonsprosessen. Den andre retningen tenderer mot den refleksive representasjonsformen, og fremstiller tydelig en pågående filmskaper som aktivt søker og påvirker hendelser og personer (i likhet med cinema verite-tradisjonen).

Den refleksive filmen gjør selve representasjonsformen til et tema. Den problematiserer mediets muligheter til å representere virkeligheten og fokuserer på møtet mellom film og tilskuer. Filmen ønsker å høyne tilskuerens mediebevissthet.

Den refleksive filmen er opptatt av metakommentaren og representasjonsprosessen i seg selv. Den tydeliggjør produksjonsprosessen og tematiserer forholdet mediet har til tilskueren.

«Således er det også en sammenheng mellom den refleksive dokumentarfilmen og den modernistiske fiksjonsfilmens interesse for å gjøre den skapende prosessen til tema.» (Braaten, Kulset & Solum 2009:..206)

I boka *Blurred Boundaries* (1994) presenterer Nichols en femte dokumentarfilmkategori.

Den performative dokumentarfilmen fokuserer på et følelsesmessig engasjement i stedet for sakligheten. Relasjonen til tilskueren blir her viktigere enn relasjonen til verden. (Nichols 1994:97)

2.1.6 Andre Bazin

I sin framstilling av de filmatiske representasjonsformene bruker den franske filmkritikeren og teoretikeren Andre Bazin en ukonvensjonell måte å formidle filmhistorien på.

I stedet for å legge vekt på nasjonalitet og kronologi, tar han utgangspunkt i filmenes felles uttrykksform. Han setter et hovedskille mellom de regissørene som tror på bildet og de regissørene som tror på virkeligheten. De som tror på bildet legger først og fremst vekt på de kreative mulighetene ved filmmediet, og de som tror på virkeligheten legger vekt på å gjenskape noe realistisk og virkelighetstro, gjerne med et samfunnsrettet budskap.

«Denne måten å ordne de ulike filmhistoriske uttrykksmåtene på ligner Siegfried Kracauers skille mellom den formative og den realistiske tendensen.» (Braaten, Kulset & Solum 2009:63)

Bazin, akkurat som Kracauer, mente filmen var et fotografisk medium med særskilte evner til å gjengi den ytre fysiske virkeligheten så direkte som mulig. Dermed mente han også at de var de regissørene som trodde på virkeligheten som var de som behersket mediet best.

«Den fotografiske prosessen innebærer for Bazin en direkte og ubrutt forbindelse mellom bildet og det bildet referer til, noe som utgjør filmmediet til et sannferdig vitne til virkeligheten slik den er» (Braaten, Kulset & Solum 2009:65)

Bazin uttaler: «Filmskaperen bør være realist fordi filmmediets vesensegenskaper er best egnet til å gi en realistisk gjengivelse av virkeligheten».

Han var opptatt av en filmkunst der bildet først og fremst har betydning for hva den avslører om virkeligheten, og ikke for hva den tilfører den. (Braaten, Kulset & Solum 2009:71)

En av retningene Bazin mente brukte filmen nettopp på å få frem den realistiske virkeligheten var Neorealismen. Denne retningen utspirte seg fra et politisk og sosialkritisk ståsted i etterkrigstidas Italia, og hadde som formål å: «gå inn i hverdagen til det italienske folket for å bringe fram den utilslørte virkeligheten etter mange års fascistisk sensur». (Braaten Kulset & Solum 2009:143)

Bazin så på skille mellom den neorealisticke filmen fra de andre som grunnleggende, og mente det var filmmediets naturlige egenskap å gjenspeile virkeligheten. «Det er den guddommelige naturen mennesket har strebet etter å gjengi. Fotografiet og ikke minst filmen frigjør malerkunsten fra en realistisk streben etter presist å kunne gjengi en fysisk virkelighet.» Bazin mente filmmediet, ved å ikke tilføye noe kunstnerisk preg, kunne forløse virkelighetens dypeste flertydighet. Han innså også at for å få frem en realistisk avspeiling av virkeligheten så krevde det en regissør som brukte mediets enestående egenskaper bevisst. I følge Bazin var *Sykkeltyvene* (1948), et perfekt eksempel på dette. «Derfor er sykkeltyvene ett av de første eksemplene på ren film. Ingen skuespillere, ingen historie, ingen dekorasjoner, hvilket vil si at i den fullendte estetiske illusjonen av virkeligheten finnes det ikke lenger noen film» (Braaten, Kulset & Solum 2009:149)

Til tross for at det påpekes i introduksjon til film at *neorealismen ikke er en dokumentar*, har den allikevel tydelige likhetstrekk med det vi i dag kjenner som den kreative dokumentaren. Ikke minst tanken bak/filosofien bærer tydelig preg av å være dokumentarisk. Den tar utgangspunkt i virkelige hendelser, og portretterer dem på mest mulig realistisk måte.

«Neorealismens hovedtalsmann Cesare Zavattinis drøm er bare å filme 90 minutter av en manns liv, en mann som det aldri hender noe med(...)» (Braaten, Kulset & Solum 2009:150)

2.1.7 Virkelighetsspørsmålet

Virkelighetsspørsmålet i dokumentarfilm er noe som har vært mye omdiskutert blant teoretikere og historikere. Denne diskusjonen bunner først og fremst i filmmediets evne til å fremstille en objektiv virklighet. Kracauer roser spesielt Lumiere-filmene for deres evne til å gjengi en direkte, ikke-manipulert virkelighetsavspeiling. Fordi noen av situasjonene i Lumiere sine filmer visstnok også skal ha vært filmet uten at aktørene var klar over det beskriver Kracauer dem som «det maksimale eksempel på hvordan filmen kan brukes til å gripe naturen på fersk gjerning».

Kracauer utfordrer til en grunnleggende diskusjon om realismeprøblemet i film i det han hevder at Lumieres filmer gir en direkte reproduksjon av virkelighetens tid og rom. (Braaten, Kulset & Solum 2009:42)

I Krakauers perspektiv kan det virke som mennesket skulle være en mottaker av data og informasjon fra *naturen*, og ikke en avsender av en bestemt, utvalgt form for informasjon om den. (Braaten, Kulset & Solum 2009:46)

I nyere filmteori ser vi at det blir stilt tydelig spørsmålstegn ved denne mulige filmatiske objektiviteten. Hovedargumentet går først og fremst ut på at alle filmer er organisert i den hensikt å formidle noe på en bestemt måte - også (når det gjelder) de første minutt-lange filmene til Lumiere.

«Tilskueren har fått det filmfotografen oppfatter som en ideell ramme for å avlese filmens innhold, for å observere det som er verdt å observere i den filmede situasjonen. Vi får se akkurat så mye akkurat så lenge - ikke mer og ikke mindrel. Dette er altså ikke noen tilfeldig registrering av virkelighetslementer og bevegelse.» (Braaten,Kulset&Solum, 2009:.49)

«Når det gjelder de typiske Lumiere-filmene, kan vi gjerne tale om en fortellermåte som er realistisk orientert, og om at de i et filmhistorisk perspektiv legger grunnen til den senere utviklingen av dokumentarfilmentradisjonen, reportasjefilmen, aktualitetsfilmen, filmavisen og TV-nyhetene. Poenget er allikevel at måten det filmes på, ikke er noe naturlig gitt, men kulturbetinget og konstruert.» (Braaten, Kulset & Solum,2009:.49)

Når Kracauer snakker om den realistiske tendensen vs. den formative, stiller han spørsmålet om virkeligheten kunne vært så realistisk iscenesatt at *kameraets øye* ikke ville sett forskjell mellom originalen og kopien. Han drar inn Blaise Cendrars hypotetiske eksperiment, som går ut på å forestille seg to filmer som er identiske, bortsett ifra at den ene er filmet på det høyeste fjellet i Europa, og den andre i et iscenesatt studio. Cendrar konkluderer med at originalen vil ha en kvalitet den som kopien mangler. Selv konkluderer han med at kopien mest sannsynlig ville ha manglet sjel.

«There are on the mountain, says he, certain emanations, luminous or otherwise, which have worked on the film and given it a soul. » (Kracauer 1960:35)

Til tross for denne konklusjonen er det blitt laget en rekke rekonstruerte dokumentarer. Selv den så høyt omtalte *Nanook of The North* kan sies å være en rekonstruksjon. Robert Flaherty fikk nemlig eskimoene i filmen til å ha på seg klær, og bruke redskaper som var utdatert nærmere 100 år tidligere.

Dette er en sjanger hvor de tekniske sidene ved fortellerstrukturen er identisk med de som finnes i spillefilm, og i virkeligheten fungerer de også som rene historier. Kjente filmer som *Panserkrysseren Potemkin*, *October* og *Z* er blant noen av filmene i denne sjangeren som har fått mye ros fra publikum og kritikere. (Szepessy 2003:119)

Det er ikke bare storfilmer produsert av store selskap som har tatt i bruk denne sjangeren.

«Det ungarske opprøret i 1956 inspirerte en ung filmskaper ved navn Peter Watkins til å lage et imponerende amatør-dokumentarfilm ved navn *forgotten faces*. Hele filmen var en rekonstruksjon, laget nesten uten noe budsjett, i sort/hvitt, med en rollebesetning som utelukkende besto av amatører, og hvor byen Rochester i Sør-England fikk vikariere for Budapest. Absolutt alt en så på filmen var en rekonstruksjon.» (Szepessy 2003:120)

2.1.8 Filmatiske grunnelementer

Det er ikke til å unngå de filmatiske grunnelementene i forhold til oppbyggingen av film. Det er disse som gjør en filmopplevelse så unik, og som samtidig spiller på seerens egne erfaringer, verdier og meninger. På denne måten skaper filmverdenen individuelle tolkninger og opplevelser. Også dokumentarfilmen er bygd opp av disse ulike filmatiske grunnelementene, og ulike valg skaper helt ulikt uttrykk innenfor sjangeren.

Man skiller i hovedsak mellom fire grunnelementer. De to første er mise-en-scène, og kinematografi som fokuserer på innstillingene, og de to siste er lyden og redigeringen som fokuserer i større grad på forløpet av disse innstillingene. Til tross for skillet mellom grunnelementene, henger de tydelig sammen og overlapper hverandre i stor grad. (Braaten, Kulset & Solum 2000:15) For å forstå bedre hva de filmatiske grunnelementene er, kan man kort redegjøre en innledende forklaring på de ulike elementene.

Mise-en-scène stammer fra fransk og oversatt betyr iscenesetting. Dette grunnelementet skaper selve stemningen i filmen og er en betegnelse på alt som foregår foran kameraet. Ingenting skal være tilfeldig, men bevisst helt ned til minste detalj. Valg av location, skuespillere og lyssetting er avgjørende for inntrykket den gir seeren. (Braaten, Kulset & Solum 2000:16-17)

Det som først og fremst skiller filmen fra teateret er kinematografien, altså de innstillingene som blir gjort av kameraet. Kinematografi er komposisjonen av det som iscenesettes i mise-en-scène, altså det som gjøres med og i kameraet. «Et kamera kan velge et format, foreta et utsnitt, forandre avstand og vinkel, bytte objektiv og bruke forskjellige filter, undereksponere eller overeksponere, manipulere med opptakshastighet, bytte råfilm og bevege seg under opptak» (Braaten, Kulset & Solum 2000:20).

Utsnittet bestemmer hva seeren får se, og forteller samtidig at det som vises i bildet er det viktigste i filmens fiksjonsunivers på det tidspunktet. Valg av utsnitt, objektiv og format

sammen med synsvinkelen og kamaerabevegelsen påvirker hvordan historien oppfattes av seeren. (Braaten, Kulset & Solum 2000:25-28)

Det viktigste med filmlyd er at den er forankret i noe som hører hjemme i miljøet iscenesatt i mise-en-scène. Det kan enten være samtidig med bilde, før bildet eller etter bildet. Lyd kan også brukes som en lydbro, altså en overgang ifra en scene til en annen. De ulike filmlydene kan deles opp i reallyd, dialog, musikk, effektlyd og fraværet av lyd: stillhet. (Braaten, Kulset & Solum 2000:29) Lyd innenfor den fiktive filmverdenen kalles for diegetisk lyd, og lyd utenfor filmverdenen kalles ikke-diegetisk lyd. Den mest opplagte formen for ikke-diegetisk lyd er fortellerstemmen og pålagt musikk. Den ikke-diegetiske musikken legges som regel på for å få frem en ønsket følelse hos seeren, eller for å underbygge et spesielt følelsesmessig punkt i filmen. (Braaten, Kulset & Solum 2000:30)

Klipping er skapelsen av en innstilling, og enkelt forklart skapelsen av en overgang og en rekkefølge. Overgangen er avhengig av hvor i innstillingene man klipper. Man kan trygt si at omtrent 80% av råmaterialet blir klippet vekk i denne fasen før den endelige filmen er ferdig. (Braaten, Kulset & Solum 2000:34)

2.1.9 Narrasjon

Narrasjon er den teoretiske betegnelsen på handlingen, altså en fortelling som blir fortalt. Det er flere ulike måter denne handlingen kan utføres på, og flere ulike posisjoner man må ta stilling til.

Point of view, også kalt synsvinkel, er betegnelsen på *stedet* fortelleren *betrakter* handlingen fra. (Braaten, Kulset & Solum 2000:208). Dette er perspektivet handlingsforløpet oppfattes fra, og kan påvirke hvordan tilskueren opplever alt fra filmens omverden til karakterer. Innenfor kinematografien brukes det ofte et såkalt *point of view-shot* for å underbygge den narrative posisjonen i fortellingen. Dette kan brukes blant annet ved å la kameraet erstatte en karakters øyne, og bevege kameraet i naturlige, realistiske bevegelser. Dette er også et godt virkemiddel til å skifte narrativ posisjon i fortellingen. I Alfred Hitchcock's *Psycho* (1960) brukes den narrative posisjonen til å lure tilskueren til å tro at fortellingen handler om moren, men så viser det seg at det egentlig handler om Norman.

Mengden informasjon som blir fremstilt gjennom narrasjonen, og om hvor følelsene i narrasjonen ligger kalles fokalisering. Den kan være intern, som regel ved en personal

forteller, der den narrative posisjonen er plassert hos denne hovedkarakteren i fortellingen. Det er også denne personen seeren har medfølelse for.

Fokaliseringen er ekstern når alle i fortellingen oppleves med ca. lik følelestilknytning, og tilskueren ikke får innblikk i karakterenes indre følelser på samme måte. Nullfokalisering er et annet alternativ, der fortelleren vet alt som foregår om alle karakterene til enhver tid, med en aural forteller uten et spesielt ståsted i fortellingen. Tilskueren får vite mer om de ulike karakterene dersom fokaliseringsposisjonen endres i løpet av handslingen. (Braaten, Kulset & Solum 2000:208-218)

2.1.10 Fortellerstruktur

Sjangerfilmen benytter seg ofte av en dramatisk struktur som er handlingsorientert. Den klassisk fortellende filmen har fem hovedpunkter i sin dramaturgi. Fortellerstrukturen starter med et anslag. Det er da karakterene i filmen blir presentert, samt hovedkonflikten og miljøet for historien. Konflikten oppstår ofte ved at den harmoniske stemningen mellom karakterene brytes. Det skjer en konfliktopptrapping, og fordypning av konflikten og historien. Historien når et slags klimaks da konflikten når toppunktet, også kalt point of no return, altså vendepunktet i handlingen. Derfra trappes historien ned, og man får en avslutning og konklusjon. (Braaten, Kulset & Solum 2007:99)

Gjennom fortellerstruktur kan mennesket forstå virtuelle og oppdiktete verdener rundt seg . Fortellerstrukturen må være synlig for seeren slik at behovet for et mønster ved det de ser, oppfylles. Gjenkjennelighet er viktig, slik at de kan tolke informasjonen de mottar. Dersom en ny fortellerstruktur skulle utvikles må den springe ut fra en struktur som allerede eksisterer. (Szepessy 2003:69)

Fortelleren er den som fører ordet i fortellingen. Det er stemmen som presenterer handlingen og bringer historien videre. En forteller kan være både personal - en del av handlingen, eller aural - utenfor handlingen, eller stå alene på enten på utsiden eller innsiden.

Fortellerstrukturen deles ofte inn i dramatisk, episk og dialektiske måter å fortelle historier på gjennom lyd og bilde. Dramatisk fortellerstruktur foregår i nåtid med en konflikt mellom deltagere som gir framdrift i filmen. Denne fortellerstrukturen er typisk for kinoaktuelle filmer og TV-krim.

Med episk fortellerstruktur bruker man en allvitende stemme som tar publikum gjennom historien, enten det er gjennom kommentarer eller tilstedeværelse. Historien kan bære preg av spørsmål og svar. Faktaopplysninger, «foredrag», utsagn og intervjuer til lyd og bilde som diskuterer et problem er vanlig å ha med i den episke strukturen.

I den dialektiske filmen trekker fortellerstemmen seg ut, og lar lyd og bilde fortelle historien. Det er vanlig å bruke utsagn fra et intervju, framstillinger av prosesser, og arkivklipp. I denne type fortellerstruktur gir det mulighet for at en skuespiller blir leid inn for å bidra med nøkkelinformasjon til handlingen. Tilsammen vil lyd, bilde og personer i filmen bli klippet sammen slik at den egentlige fortelleren får frem det budskapet han vil uttrykke med filmen. (Jacobsen 2007:112)

Dårlig fortellerstruktur kan ødelegge en historie. På den andre siden kan god fortellerstruktur gjøre en kjedelig historie spennende. Dette er ikke en enkel oppgave. Oppbyggingen til dokumentarfilmen ligger en plass mellom dramaet og reportasjen. Den er ofte grundig gjennomtenkt, strukturert og bearbeidet for å fremme identifikasjon, spenning, engasjement, og for å gi opplevelse. Samtidig informerer den seeren om en sak. Mange oppfatter dokumentaren som en nøytral framstilling av en sak, men etterhvert vil noen skjønne at dette er en naiv oppfatning. (Jacobsen 2007:126)

Man kan tenke seg at i en dokumentar vil man vise hele prosessen av det som skjer. Om man skulle vise noe med en varighet på 15 minutter i et enkelt utsnitt kan det bli kjedelig. Man må da tenke igjennom hvilke elementer i prosessen som er viktig å få fram, og hvilke vinkler man bør velge for å gjøre det mer interessant. Det kan være fint å ha en blanding av nærbilder, halvtotale bilder og totale bilder av noe som skjer i prosessen. Det man må passe på når man har flere utsnitt, er at klippingen mellom bildene ikke må få prosessen til å *hoppe tilbake*. Vi må også passe på at tidsforkortningen ikke blir forvirrende for publikum. Derfor må man være tydelig, men samtidig bruke godt skjult klipping. (Eriksen 2000:43)

2.1.11 Intervjuteknikk

Det finnes flere typer intervjuteknikker for å formidle informasjonen i historien gjennom filmen. I et faktaintervju stiller man en ekspert på et område helt konkrete spørsmål som for eksempel hvor mye noe koster og hva som har skjedd. Faktaintervjuet brukes når man vil få frem sensasjonell informasjon og fakta.

Den mest vanlige intervjueteknikken er meningsintervjuet, som også blir kalt personsintervjuet. Her får én person gitt sin mening om en sak. Enquete er intervjuet som enkelt kalles for *fem på gata*. Det er her man kan trekke inn svar fra meningsintervjuet.

Portrettintervju er en effektiv intervjueteknikk for at tilskueren skal bli kjent med intervjuobjektet, om det så er en person eller et sted. Det er vanlig å holde seg unna fakta og konfliktstoff i et portrettintervju, men samtidig få et inntrykk av menneskene bak saken.

Stemingsintervjuet formidler en viss stemning og personene i et visst miljø. (Olson 2001:35)

For å få et godt intervju er det mye som må forberedes. Først og fremst må man gjøre god research og undersøke hva saken handler om. Uten forhåndsinformasjon om saken kan man ikke stille gode spørsmål, noe som kan føre til et svakere produkt. (McCoy 2000:33-34)

Når man skal formulere spørsmål må man også tenke på formålet man ønsker å oppnå med intervjuet. Ved å stille ledende spørsmål, kontrollerer man svarene man får til å vinkle dithen man vil historien skal gå. Vil man at intervjuobjektet skal få mest mulig spillerom til å uttale seg om sine egne meninger, bør det stilles åpne og tydelig formulerte spørsmål. Stiller man spørsmål med et spørreord er det enklere å få fullstendige svar. (McCoy 2000:35) Det gjør igjen at det er enklere å redigere råstoffet til å bli en film, uten å inkludere spørsmålet. Intervjuobjektene kan brukes som en fortellerstemme, eller en slags voice-over.

Spørsmål bør stilles på en måte som kan få frem informasjon som kan være interessant for allmennheten. Intervjuobjektet vil påvirkes negativt dersom du ikke virker interessert i samtalen. Derfor bør man som intervjuer stille seg nøytral til historien og frigjøre seg fra notater. (McCoy 2000:38) Føler man at intervjuobjektet skeier for mye ut fra historien, er det lov å bryte inn. Det er reporteren som skal styre intervjuet, ikke den som blir intervjuet. (McCoy 2000:37)

Som alt annet, må det mye trening til for å bli en god intervjuer. Dette tar selvsagt litt tid, men er ikke uoppnåelig. Selv om en vet hvordan spørsmål skal stilles, er det enkelt å gå i fella med lukkede spørsmål. Når man snakker om intervjueteknikk, er det ikke til å unngå spørreordene; hvem, hva, hvor, hvorfor, hvordan og når.

Resultatet av intervjuet avhenger mye av oss i tillegg til hvor god intervjuobjektet er til å svare for seg. Vi er avhengig av at spørsmålene vi stiller er gode nok til å få de svarene vi ønsker. Om svarene vi får ikke er gode, er det sannsynligvis fordi spørsmålene vi stiller ikke

er gode. (Johansen 05.05.14 22:24) Et forhåndsintervju over telefon kan gi en pekepinn på hvor gode svar intervjuobjektet vil gi under et ordentlig intervju foran kamera. Har man ikke mulighet til dette, er det viktig for intervjueren å småsnakke litt med intervjuobjektet før intervjuet for å bli kvitt eventuell nervøsitet. (McCoy 2000:39)

Det er ikke alltid lurt å vise spørsmålene som skal stilles på forhånd, selv om det ofte er ønskelig av intervjuobjektet. Det gjør at troverdigheten blir minsket fordi intervjuobjektet kan øve på svarene. For intervjueren kan det være lurt å frigjøre seg fra notater og spørsmålsark man har skrevet på forhånd. Man vet ikke på forhånd hva intervjuobjektet vil svare, så løsriver man seg er det lettere å følge med på svaret, for deretter å stille oppfølgingsspørsmål. (Jacobsen 2007:134)

2.2 Dokumentaren i dag

Nyere teknologi har gitt stort spillerom for formidling av dokumentarer. Teknikker fra 60-tallet som for eksempel skjult kamera brukes i dag på samme måte som tidligere, bare enklere. Utstyret er nå tilgjengelig i små størrelser, men beholder kvaliteten som forventes av TV- og kinoavspilling. (Sørenssen 2007:292)

Teknologien har utviklet seg slik at hvem som helst kan dra frem mobilen og filme det man retter fokus på, og med det er man en form for dokumentarist uten fagbrev. Har man havnet midt oppi en trafikkulykke er det enkelt å få tatt opp på mobilen. Dette kan gi lettjente penger om videosnutten din blir kjøpt opp av et nyhetsbyrå. Å fange øyeblikk på egen smartphone er blitt veldig populært i de senere år. Den nye typen å dokumentere og rekkevidden en video kan nå iløpet av få sekund, var det ingen som kunne forestilt seg for 10 år siden. (Sørenssen 2007:318)

Internett har gjort at tilgjengeligheten for dokumentarer har blitt lettere. Streamingplattformer som *Netflix* og *YouTube* har et stort arkiv med dokumentarer som er laget for både TV og kino. Mens Netflix selv styrer hva som legges ut, kan du her legge ut dine egne filmer. YouTube er en gratis tjeneste som per dags dato har millioner av brukere, både profesjonelle filmskapere og mer mannen-på-gata *amatører*. Dette er en fremragende plattform for å få ut sitt budskap, enten om det er meninger, musikk, eller opplevelser. (Sørenssen 2007:319)

På lik linje med YouTube er videoblogging (vlog) en ny form for dokumentarfilm. *Vlogging* blir brukt for å uttrykke seg på video i stedet for eller i tillegg til en skriftlig blogg. (Sørenssen 2007:320) Vlog blir stadig mer brukt i film og TV-bransjen. Peter Jackson, filmskaperen bak *Hobbiten*-trilogien (kun to filmer per dags dato) lagde vlog under produksjonen av de to første filmene av *Hobbiten*. Ved å legge ut disse videoene på YouTube, er ønsket å skape en større interesse for og markedsføre filmene.

Markedsføring via YouTube er blitt populært i bedrifter som ønsker å nå ut til et bredere publikum. Brukere av YouTube og vlog kan dog ikke kalles ekte dokumentarister. Videoprodusenten har som regel gjort flere opptak av samme opptreden før de blir fornøyd med presentasjonen, og dermed mister det en viktig del av formålet med en dokumentar.

Michael Moore's *Fahrenheit 9/11* (2004) og David Guggenheim's *An Inconvenient Truth* (2006) er dokumentarer som gjorde overraskende suksess på kino, selv om dens undersøkende journalistikkstil vanligvis ville blitt vist på TV. (Sørenssen 2007:310). Å la hovedpersonen formidle sin egen hverdag som Al Gore gjorde i Guggenheim's dokumentarfilm er noe som har blitt mer vanlig innen dokumentarsjangeren.

Christoffer Næss og Per Kristian Lomsdalen (Munin Film) produserte en Amanda-prisvinnende dokumentar om Magnus Lilleberg. Her har hovedrolleinnhaveren brukt et håndholdt kamera for å dokumentere sin hverdag som heroinist. Han tar derfor selv regien, og har senere vært med på å lage musikk og bestemt den grafiske fremstillingen i dokumentaren. Eksemplet her viser at det ikke trengs et filmteam som må følge hovedpersonen.

Billigere, mer kompakt kamerautstyr og redigeringsverktøy, samt internett som aktør for publisering har gjort at dagens dokumentar kan omtales i en annerledes brukerdeltagelse i den audiovisuelle kulturen. (Sørenssen 2007:318) Det er dokumentarfilmskaperen som beskriver historien med kamera og redigering. Dokumentarfilmen blir med det et medium som beskriver virkeligheten. (Sørenssen 2007:323,337)

Disse nevnte formene er enkle å skille mellom nettopp fordi de har en egen plattform og fordi de har spesifikke kjennetegn ved seg som skiller dem ut fra andre. Det samme kan nok ikke sies om den journalistiske og kreative dokumentaren.

2.3 Kreativ filmskaper eller faktaorientert journalist?

Dokumentarfilm er oftest definert som en kreativ behandling av virkeligheten. Med denne definisjonen virker det unaturlig å sette begrepet kreativ dokumentarfilm i en egen kategori. Dette er dog blitt nødvendig som følge av fjernsynets påvirkning på dokumentarfilmens utforming. Eystein Hanssen (2006) skriver at:

Det som kjennetegner en kreativ dokumentarfilm er at filmen lages på et høyt formmessig og kreativt nivå, at den gjerne representerer noe nytt i sitt uttrykk, at regissøren har en tydelig stemme gjennom sitt formspråk og sitt valg av innhold og at filmen har et tydelig ståsted i forhold til stoffet. (s.4)

Med det nye TV-mediet kom nye sjangerstiler til. Her fikk ulike sjangere mulighet til å blandes og anvendes på en felles plattform. Dessuten ble fjernsynet en arena som var lettere tilgjengelig for publikum. Fjernsynet nådde betydelig flere seere, til og med de som ikke selv hadde valgt å se tilsvarende filmer på kinolerretet. (Olson 2001:131)

Selv om TV-kanalene ønsker å vise kreative dokumentarfilmer der det formmessige nivået er høyt, ønsker de i større grad en dokumentarfilm som trekker flest mulig seere. (Hanssen 2006:80) Den kreative dokumentarfilmen med fokus på historien, blir heller erstattet med en reportasjelignende dokumentar basert på den journalistiske metoden. Fjernsynets behov for å formattilpasse dokumentarfilm har gitt oss den nye definisjonen journalistisk dokumentar. (Hanssen 2006:4)

Momentene som behandles i den journalistiske dokumentaren kan gjerne være de samme som i den kreative dokumentaren. Forskjellen er heller at «den kreativ dokumentarfilm er et filmatisk mer presist verk, der historiens oppbygging og regissørens bruk av dramaturgi og formspråk kan avgjøre filmens kvalitet» (Hanssen 2006:5).

For å lettere forstå forskjellen på den kreative og den fjernsynsbaserte dokumentaren kan vi se nærmere på hvem som står bak dokumentarfilmproduksjonen. En person med filmfaglig utdanning vil lage en dokumentar annerledes enn en med journalistisk bakgrunn. Fremgangsmåten til en kreativ filmskaper og en faktaorientert journalist vil vise store forskjeller i dokumentarfilmens sluttprodukt. «Mens journalisten legger stor vekt på verdien av egen research og oversikt over fakta, vil en kreativt orientert person vektlegge sine evner til å fortelle historier og sine ferdigheter innen formspråk og dramaturgi» (Hanssen 2006:6).

Filmskaperens utgangspunkt for å lage en kreativ dokumentarfilm vil være å finne en historie å fortelle. Denne historien vil være ryggraden for filmens videre utforming. Filmens vinkling vil ha et klart ståsted i forhold til historien som skal fortelles. En vanlig oppbygging for den kreative dokumentarfilmen er den klassiske dramaturgimodellen, Hollywoodmodellen, bestående av et anslag/innledning, en utdyping og en forløsning/avslutning. (Hanssen 2006:6-7)

I motsetning til filmskaperen vil en journalist ta utgangspunktet i en sak. Her vektlegges faktaopplysningene i arbeidet med filmens innhold. Typisk for den journalistiske metoden er det her viktig å få frem begge sider av saken. Journalisten har altså ikke like store friheter som filmskaperen, når det kommer til filmens vinkling. Fordelen til en journalist er kunnskapen de har når det kommer til å finne gode saker. Effektiviteten er godt innarbeidet når det kommer til å gjøre god og viktig research for ikke å bryte med de etiske normer for pressen. De er opptatt av å levere et godt journalistisk arbeid, og samtidig fortelle budskapet på en enkel og lettfattelig måte. (Hanssen 2006:4-5)

Som journalist bruker man helt andre prinsipper i oppbyggingen av dokumentarfilmen, enn en filmskaper gjør. Som i alle andre nyhetssaker er journalisten opptatt av å presentere det viktigste i saken først, deretter opplysninger med fallende viktighetsgrad. Et annet prinsipp journalisten opererer med er nærheten til saken. Nyhetsverdien er større jo nærmere den er, enten geografisk eller kulturelt. Denne journalistiske nyhetsprioriteringen samsvarer dårlig med god dramaturgi. Den klassiske dramaturgimodellen er derfor mindre vanlig i den typiske TV-dokumentaren. (Hanssen 2006:7)

Kort oppsummert tar den kreative dokumentarfilmen utgangspunkt i en historie, mens den journalistiske dokumentaren er bygd opp rundt en sak. Likevel er det viktig å understreke at TV-dokumentaren også forteller en historie. Dokumentaristen er altså på utkikk etter en historie som skal hjelpe seeren å forstå saken som blir presentert i TV-dokumentaren. Om saken blir presentert uten en historie, vil den ikke lenger være en dokumentar, men heller en reportasje. (Hanssen 2006:6)

I flere land opererer de heller med virkelighetsskildringer enn reportasje. Reportasjen gjenkjennes ved at man ikke kan klippe den bakfra. Spenningen presenteres i de første bildene, og konklusjonen ligger i avslutningen. Enkelte bruker gjerne subjektive, kanskje litt skeive bilder, og gjerne merkelig klipping i starten for å få en ekstra spennig start.

Den typiske oppbyggingen av en dokumentar er at det starter med rundt fire til fem bilder som er litt merkelige, med musikk som skaper en spennende stemning i bakgrunnen. Påfølgende legges det til en voice-over, en kommentatorstemme, som gir informasjon om saken. Deretter blir bildene og lyden mer konkret, og saken blir utdypet i voice-over. En sak kan dog ikke underbygges kun av en voice-over. Uttalelser eller større intervju med noen som representerer saken er vanlig. Disse intervjuene blir klippet i kontrast med hverandre om saken er flersidig. I avslutningen blir saken konkludert, og kan noen ganger ende med en konfrontasjon som reporter arrangerer mellom de forskjellige partene i saken. (Jacobsen 2007:125)

2.4 Avgjørende øyeblikk

Siden dokumentarfilmen utspiller seg i virkeligheten, kan avgjørende øyeblikk skje i løpet av kort tid. Da man er både tilrettelegger av historien og fotografer, fungerer man på samme måte som en videojournalist. Det faktum at det er kort vei fra tankegang til handling gjør det lettere å fange gode situasjoner og øyeblikk. (Frederiksen 2009:18) Å være enige om hva man vil fokusere på, og å ha denne vinklingen i bakhodet når man filmer, er viktig for å fange opp de avgjørende øyeblikkene. Om man er godt forberedt er det større sjans for å ta gode valg der og da. Å kunne ta raske og gode valg er derfor viktig for å unngå dekkbilder og iscenesettelse i høyest mulig grad. (Frederiksen 2009:28)

3. Analyse

3.1 Metode

I forhold til de filmatiske elementene kan man trygt si at de ikke gjelder kun for fiksjonsfilmen. Det er tydelig i vår produksjon at disse elementene spiller en viktig rolle. Fordi vi lager en dokumentar, var dog location innunder mise-en-scène allerede blitt valgt for oss. Valg av skuespillere derimot, eller i vårt tilfelle hovedaktører, var veldig bevisst.

I prosessen med idéutvikling, stilte vi spørsmålet; hvem assosierer folk flest med Rock Mot Rus? Svaret var enkelt; Svein Spjelkavik. Det er han som er ansiktet utad, og er allerede veldig medievannt. Spjelkavik er en type som engasjerer seg i hele Nord-Norge, og er derfor en person mange har en relasjon til. Han er i tillegg en av de originale som var med som ungdom og frivillig da festivalen startet opp for over 30 år siden.

Vi ville også følge en ungdom som er i den startfasen Spjelkavik befant seg i 1983. Vi ble tipset om en ung gutt som de siste årene har vært gjemt bak et kamera eller miksebord på videocrewet i Rock Mot Rus. Han har flytta litt rundt omkring i verden, og bor nå i Ungarn og studerer i Slovakia, men reiser fremdeles tilbake til Andenes og Rock Mot Rus hvert år for å være frivillig. Det at han velger å sette av denne helgen, og bruke så mye tid og penger på en festival, må han ha skikkelig tiltro. At han er kameravant, var heller ingen ulempe for oss.

Flere artister har startet sin karriere på nettopp Rock Mot Rus. Vi ville snakke med noen av disse, siden RMR må ha hatt en stor betydning. Moddi var en soleklar tanke allerede i idémyldringen. Ikke bare er det artister som har startet karrieren i Rock Mot Rus. Så å si hele Lydteamet i årets RMR jobber profesjonelt med lyd og lys etter å ha fått smaken av disse arbeidsoppgaven som frivillige tidligere år.

Det er selvfølgelig mange å velge mellom, men vi har valgt ut de som har vist mest engasjement i intervjuene og har fortalt en god historie. Derfor har kinematografi vært avgjørende for hva som er blitt gjort i og med kameraet under opptak. Vi har hatt veldig stor fokus på at vi ville ha de beste utsnittene. Aktørene har respektert og vist tålmodighet ved intervju da vi har vurdert ulike utsnitt før opptak, istedet for å sette opp kameraet og fyre løs med spørsmål.

Når man skal intervju noen, må det god planlegging til. Vi ville bli bedre kjent med intervjuobjektene samtidig som vi ville ha deres mening om det gjennomgående temaet i prosjektet – ildsjelene og frivillige bak Rock Mot Rus. Hvordan man stiller spørsmål har mye å si for hvilket svar man får. Vi må vel innrømme at vi stilte ledende spørsmål i de fleste bandintervjuene, men sørget for å bruke spørreordene og forklare hvordan vi ville ha fullstendige svar som kunne stå alene for å fortelle en historie.

Vi brukte meningsintervjuet fordi vi spør publikum og frivillige hva de mener om festivalen. Mange, korte svar på den måten vil kunne brukes som en enquete. Intervjuene var spontane, og vi fikk et mer autentisk svar av intervjuobjektene. Samtidig stilte vi åpne spørsmål for ikke å gå i fella med å få et ja eller nei til svar, fordi gjennom den interaktive representasjonsformen har vi bevisst ville bruke maskerte spørsmål i dokumentarfilmen.

Stemningsintervjuene av Spjelkavik og Løkke ble gjort etter festivalen. Vi hadde da gjort oss mange inntrykk av hvordan ting fungerte, og vi hadde allerede kommet litt under huden

på disse to. I intervjuet blir vi bedre kjent med hovedpersonene, og deres personlige forhold til festivalen, som jo formidler en viss stemning. På den måten kunne intervjuene være virkemidler i den dialektiske fortellerstrukturen vi har brukt.

Selv om vi hadde skrevet ned mange tanker og brukt tid på å formulere gode spørsmål på forhånd, dukket det selvfølgelig opp ny informasjon i løpet av intervjuene. Da fulgte vi opp med oppfølgingsspørsmål som fikk samtalen til å flyte godt.

Man kan vel på en måte si at alle intervjuene kombinert ble et slags portrettintervju fordi vi velger å portrettere festivalen – og festivalbarna. Klippingen, det fjerde filmatiske grunnelementet, har spilt stor rolle for utformingen av dokumentaren. Vi kan trygt si at minst 80% av råmaterialet vårt er forkastet. I prosessen har det vært kritisk å tenke på overgangene mellom innstillingene for å få en god flyt på historien. Å klippe i en bevegelse eller kjøre en slags parallellhandling ville man kanskje gjort i en spillefilm. Dette er nettopp det som skiller en dokumentar fra fiksjon - ingenting er iscenesatt slik at når det skjer et klipp er det ofte fordi aktøren på skjermen er ferdig med bevegelsen.

Vi har dog valgt overganger mellom innstillingene. Mest brukt er crossfade. I en journalistisk dokumentar ville man gjerne ha forkastet denne bruken av filmatiske virkemidler, fordi den i hovedsak skal være seriøs. I en kreativ dokumentar derimot kan overgangene påvirke hele inntrykket av historien. Vi skaper myke inntrykk, i stedet for råheten som ofte forekommer på grunn av mangel av myke overganger.

For å skape en helhet med innstillingene av hva som foregår foran kameraet, med kamera og i klippene, er man avhengig av lyd. God lyd! En dokumentar, om det så er en journalistisk eller kreativ variant, kjennetegnes for bruken av ikke-diegetisk lyd. Reallyd fra omgivelsene og intervjuer er kritisk for å skape framdriv i historien. Gjennom musikk, både som reallyd fra selve festivalen og musikk som er lagt til i redigeringen, ønsker vi å skape en følelsesladet stemning.

Intervjuet fungerer som det mest sentrale virkemidlet i den interaktive representasjonsformen som vi har brukt. Fordi vi har brukt det maskerte intervjuet i utformingen av dokumentarfilmen, har vi som filmskaper fungert som katalysator og pådriver for historien mens aktørene har fortalt med egne ord som svar på de maskerte spørsmålene. Sammen med den interaktive representasjonsformen har vi også brukt stilelementer fra de andre representasjonsformene; den observative og den performative.

Vi har trukket oss ut av historien som filmskapere, for å formidle virkeligheten slik den står alene. Å være nærmest en flue på veggen har vært viktig for å formidle autensiteten av festivalen. Samtidig har vi trukket oss fra den journalistiske tendensen som formidler en sak og saklighet, for heller å fokusere på den kreative historien som formidler et følelsesmessig engasjement.

Tidligere var det begrenset til filmskapere og journalister å kalle seg dokumentarister. Dokumentaren ble brukt for å opplyse folk fordi kino og fjernsynet var de eneste verktøyene man hadde til rådighet for distribusjon. I dag har billigere utstyr, lettere redigeringsverktøy og internett gitt plattformer for at en *amatør* med en simpel smarttelefon også på en måte kan kalle seg dokumentarist. Hvordan holder vi som studenter på kravene som stilles til en dokumentarist?

Som Lumiere en gang uttalte seg, er ikke historiefortelling hans jobb. Han lagde film først og fremst for å *vise frem virkeligheten*, og la dermed til grunn for den mer realistisk orienterte, informative dokumentaren. Robert Flaherty på den andre siden tok utgangspunkt i virkeligheten, men *fant* en historie verdt å fortelle i den.

Vi har på samme måte som i tidligere dokumentarer fokusert på noe sant, å skildre en virkelighet og stemning som kan være spennende for andre å se. Som dokumentaren i dag, skildrer vi historien om mennesker og et samfunn mot tidligere hvor det heller var aktuelt å skildre et sted, eller en reise.

Igjen må vi trekke inn skillet mellom den journalistiske og kreative dokumentaren. Den faktaorienterte journalisten ville fokusert på Rock Mot Rus som en rockemønstring. Norges eldste rockemønstring. Dessverre er ikke Andenes et stort nok sted til at det blir lagt merke til av journalistiske dokumentarfilmskapere. Vi derimot har fokusert på Rock Mot Rus som en historie, om unge mennesker som sammen klarer å stable på beina et fantastisk arrangement år etter år. For oss hadde ikke størrelsen av Andenes eller rekkevidden av festivalen noe å si i forhold til den kreative dokumentaren.

Om man er et team med mot og vilje kan man utrette mirakler. For samfunnet Rock Mot Rus virket det på oss som veldig stas for de å komme i søkelyset, være midtpunktet – få igjen for 32 år med slit. Som kreative filmskapere var dette noe vi ville oppnå! Det var viktig for oss å fokusere på de autentiske og avgjørende øyeblikkene. På Andenes var ikke det vanskelig å finne.

4. Praktisk

4.1 Forarbeid

4.1.1 Forutsetninger

Vi hadde mange forutsetninger for å lage en dokumentar som har hovedfokus på ildsjeler. Vi var avhengige av mer enn ett kamera for å være tilstede til enhver tid, for å kunne fange øyeblikkene. Vi hadde tre privateide kameraer tilgjengelig innad i gruppen, og hadde vært ute i god tid for å låne et fra skolen. Vi var forberedt på dårlig lyssetting i festivalområdet, men også klar over at å sette opp tre-punkt-lys ville være altfor tidskrevende. Derfor ble det brukt et kameralys montert på skolekameraet. Det ville være umulig å fange øyeblikket dersom vi måtte tenke på tre-punkt-lys. En festival har også et høyere volum enn vanlig, slik at en ekstern lydkilde var en forutsetning for et bedre resultat.

Vi ville veldig gjerne planlegge bedre hva vi skulle filme, men visste at dette ville bli utfordrende. Festivalen ble stort sett planlagt fra dag til dag opp mot helga da Rock Mot Rus ble avholdt. Derfor var vi forberedt på en hektisk og stressende periode, hvor vi alltid måtte være beredt med fulladede kamerabatterier og tomme minnekort.

Det var veldig mange mennesker å forholde seg til innad i festivalen, så en god dialog med arrangørene var avgjørende. Dette gjorde at vi ble informert tidsnok når ting skulle skje. Det var også viktig at arrangører og deltakere var villige til å bli filmet, og forstå viktigheten med å være naturlig selv med et kamera tilstedet. Vi var forberedt på å møte veldig mange unge mennesker, siden festivalen i utgangspunktet lages av ungdommer. At de unge også ville samarbeide like bra som de eldre, var avgjørende for en naturlig flue-på-veggen effekt, i tillegg til at de ville stille opp med uttalelser om festivalen for å bære historien om ildsjelene.

Før selve RMR-festivalen planla vi iht. Hovedpersonene vi fulgte, hvilke kameraer som skulle følge hvem. En utfordring var da at det var mange andre ting som skjedde, hvor disse to ikke var tilstedet. Vi sørget derfor for at én iallefall fulgte Spjelkavik mens de andre kameraene og lydkilder kunne utføre stikk-intervjuer og filme andre medvirkende til festivalen.

Hovedintervju med Spjelkavik og Løkke, var bedre planlagt. Vi gjorde det mot slutten av perioden da vi hadde gjort oss kjent med de og med festivalen, og visste hvilke spørsmål vi ville ha svar på for å dra historien frem.

Siden vi lager film uten budsjett, var sponing av arrangør og kommune, en viktig forutsetning. Fire av fem gruppe-medlemmer måtte reise til Andenes, og måtte bruke tid på å gjøre seg kjent med stedet og befolkningen på Andenes. At vi hadde reklamert om prosjektet før vi startet filming, åpnet sjansene for å få tilgang til å filme på privat eiendom, for å komme nærmere på folket og stedet.

4.1.2 Planlegging

Framdriftsplan

	Desember	Januar	Februar	Mars	April	Mai	Juni
Forarbeid: research, kontakter, godkjenning, osv.	Planlegge prosjekt, melde opp prosjektbeskrivelse	PRAKSISPERIODE 06.01 – 14.02	Sette ramme på prosjekt; hvem, hva, hvor, når, hvorfor?	Rapportseminar, kontakt med RMR, ankomme Andenes, søke støtte til prosjekt			
Opptak		PRAKSISPERIODE 06.01 – 14.02		Beautyshots, Andenes/Andøy, styrets forarbeid til RMR, intervju	Intervju, opprigg RMR 11.-13.04 Nedrigg		
Etterarbeid: redigering, innlevering, rapport, distribusjon		PRAKSISPERIODE 06.01 – 14.02		Rapport	Rapport, redigering, innhente evt råstoff fra andre, rettighetskontrakt av bruk av musikk	Rapport, redigering, innlevering 12.05	Muntlig forsvar av oppgave 07.06

Vi begynner planleggingen i desember 2013. Alle vil lage dokumentar! Vi har satt opp en midlertidig plan for hvordan perioden frem mot innlevering i mai skal gå for seg. I midten av januar, har vi vårt første Skype-møte (på grunn av at vi er ganske spredt i Norge) hvor vi diskuterer tema for dokumentaren(e).

Hovedtema var ildsjel. Vi skal ta for oss fire-seks ildsjeler på Østlandet, og lage en 3-5 minutter mini-dokumentar på hver og en av de. Rønneberg tipser oss derimot om Rock Mot Rus, som er bygd opp av ildsjeler og drevet på i ca. 30 år. Derfra endrer vi planen til å lage kun én dokumentar som skal omhandle RMR, med varighet på 15 minutter.

Videre diskuterer vi i et lukket forum på Facebook hvordan vi vil legge opp dokumentaren, og gjennomfører noen få Skype-møter til før vi treffes hele gruppen på Rena, samtidig som vi tar ut kamera (som er reservert tre uker i forveien). Vi har en gruppesamtale gående på Facebook, for å ta opp spørsmål, ideer og tanker som dukker opp.

På Rena diskuterer vi problemstilling med veileder for rapport. Vi diskuterer mer utformingen av dokumentaren. Vi tar kontakt med hovedpersonene Spjelkavik og Løkke som godtar å bli fotfulgt ifb. RMR. Vi tar også kontakt med kommunen som tipser oss om å søke om pengestøtte. Evensen setter opp en søknadstekst, og festivalsjef for RMR sper på med litt ekstra for å styrke saken vår.

Arbeidsfordelingen blir forholdsvis satt opp:

Stian Michalsen	Teknisk Ansvarlig/Klipp ansvarlig/Foto
Karoline Thyri	Foto/Klipp/Dramaturgi
Ina Evensen	Prosjekt Leder/Rapport Ansvarlig/Lyd Ansvarlig/Klipp
Linn-Cecilie Rønneberg	Kontaktperson/Foto
Liv Mari Hansen	Foto/Klipp/Dramaturgi

Vi ankommer Andenes i slutten av mars, og det blir for fullt startet opp med filming av forberedelsene før RMR-festivalen. Vi har daglig dialog med styret, og får tips om når for eksempel roadtrip for å reklamere for festivalen, rekruttering av vakter, klargjøring av RMR-avisa og trykk/pakking av den, og lignende skal finne sted.

Under festivalen veit vi egentlig ikke hva vi kan vente oss. Vi har vært i kontakt med diverse band, som vi skal intervju i løpet av helga. Det som er planlagt i forhold til å følge hovedpersonene, er at Skolekamera/Speilrefl. + myggmik. skal følge Spjelkavik, NXCam./Speilrefl. + myggmik. skal følge Løkke. Vi stiller spørsmål til begge som de kan svare på mens de jobber. Disse spørsmålene er veldig spontane, som «hva gjør du nå?», «hva føler du nå som festivalen er i gang?» og lignende. Vi vil også filme de ulike frivilligstasjonene, samt få gjort en anke med like spørsmål til de frivillige/ildsjelene.

Arbeidsoppdelingen blir; hver enkelt har ansvar for sitt kamera, Evensen har ansvar for ekstern lyd under intervju og konserter. Som Teknisk Ansvarlig sørger Michalsen for batteri og lagring av råstoff underveis. Under intervju bruker vi et kamera på stativ som hovedutsnitt, mens en til to kameraer blir brukt til flerkamera- og nærbilde-effekt. Ekstern lyd av opptaker. Mygg vil ikke være tilgjengelig pga. At de vil være *fast montert* på hovedpersoner.

Stian : ansvar for fløverføring
 Ina : ansvar for kontrakt
 Ina : ansvar for lyd
 Liv : ansvar for eget kamera m/ batteri
 Linn-Ce
 Karoline

Skolekamera : Svein
 m/ mygg
 + speilrefl.

NXCam : Eskill
 m/ mygg
 + speilrefl.

Etter endt festival er det planlagt hovedintervju med Spjelkavik og Løkke (for spørsmål, se vedlegg). Deretter settes redigering og rapportskrivning i for fullt. Hver enkelt har ansvar for sine punkter i rapporten, til slutt skal Evensen og Hansen sørge for at rapporten er fullstendig. Råstoffet skal fordeles ut ifra arbeidsfordelingen, Michalsen har ansvar for siste klipp i samråd med resten av gruppa.

Alle utenom Rønneberg drar tilbake til Østlandet i slutten av april for å forsette etterarbeid hos Michalsen frem mot innlevering 12. mai. Vi må derfor opprettholde kommunikasjonen via Skype og Facebook. Det er planlagt ferdigstilling av film en uke før innlevering, som gir oss en uke til finpuss. Vi vil gi oss selv frist til å være helt ferdig 9. mai for å ha et par dager til gode dersom komplikasjoner oppstår.

4.1.3 Research

I forkant av prosjektet var vi innom Rock Mot Rus' egen [Facebook Page](#)¹ og [hjemmeside](#)² for å få en bedre forståelse for hva Rock Mot Rus er. I tillegg er Rønneberg oppvokst på Andenes, der RMR har blitt avholdt siden 1983. Hun kunne derfor gi oss mye informasjon om festivalen, og solgte prosjektet inn til oss.

Ellers har vi innhentet informasjon gjennom hva som er blitt fortalt på styremøter, av Andenes-væringer og RMR-frivillige. Dette har gitt oss grunnlag for hvilke spørsmål som har vært nødvendig å stille intervjuobjekter for å bære historien uten narrator.

Hvordan vi ville gjort det annerledes, kommer frem senere i rapporten.

4.1.4 Finansiering og distribusjon

I boken *Get Your Documentary Funded and Distributed* bør man se etter muligheter for å lage dokumentaren billigst mulig. (Search & McCarthy 2005:19) Vi er avhengige av å låne utstyr. Som studenter ved HiHm har vi tilgang til egnet utstyr for å lage en dokumentarfilm uten ekstra kostnader. Innad i gruppen hadde vi også eget utstyr som var egnet for film. Gjennom leasing-programmet av PC-er hadde vi tilgang til Premiere Pro som gjorde det enkelt for oss å sette igang med etterarbeidet av dokumentarfilmen.

Vi undersøkte muligheten for å søke støtte hos blant annet Nordnorsk Filmsenter. På deres nettsider står det derimot «Vi gir ikke tilskudd til spillefilmer, TV-serier, oppdragsfilmer, reklamefilmer eller studentfilmer.» (Nordnorsk Filmsenter, 2014) Siden vi går innunder

studentfilm, valgte vi ikke å bruke tid på å utforme en søknad hit. Dette gjaldt også en del andre støtteordninger.

Vi bodde gratis på Andenes slik at det var en utgiftspost som vi ikke trengte å tenke over ift. produksjonen. Vi ville derfor søke Andøy Kommune om støtte til å dekke reiseutgiftene samt noe av matforbruket (se vedlegg). Dersom dette ikke blir dekket, vil vi prøve å få solgt dokumentaren etter eksamen for å dekke utgiftene ifb. produksjonen.

Videre sier boken at å lage filmen er bare halve arbeidet. Å distribuere en dokumentarfilm kan ta lang tid og koste mye penger. (Search & McCarthy 2005:189) En kortfilm er nesten verre å distribuere enn lengre filmer. En fordel er dog at det vil være lettere for å få folk til å se den fordi det ikke vil kreve så mye tid av en travel hverdag. Selv om den ikke innbringer inntekt, vil man bli eksponert om ikke annet. (Search & McCarthy 2005:197) Vi ser jo muligheten for å selge dokumentaren på et senere tidspunkt. Først og fremst vil vi ha en visning på Andøya fordi filmen høyst sannsynlig vil ha en stor etterspørsel nettopp der. Tidsskjema og budsjett må ligge til rette for at vi skal melde oss på festivaler og/eller selge inn til TV-stasjoner i Norge. Eystein Hanssen skriver at man først og fremst satser på publisering i kino, deretter kjøp og salg av DVD for så å søke enten NRK eller TV2. (2006:85)

4.2 Opptak

4.2.1 Håndholdt og stativ

Tidlig i planleggingsfasen ble det bestemt at håndholdt kamera og kamera på stativ skulle være de kamerafunksjonene som skulle bli brukt under opptaksperioden. Vi valgte ikke å bruke steadicam og dolly på grunn av for mye mobilitet og trange plasser på opptaksstedene. Siden vi hadde tilgang til tribune og drone, var bruk av kran unødvendig i forhold til å komme seg høyt opp for oversiktsbilder.

Hensikten med håndholdtkamera er at kameraoperatøren alltid skal være klar til å filme situasjoner utenom å tenke på stativ og annet utstyr. Håndholdt kamera er en enkel løsning, men det vil fort hemme bildestabiliteten, spesielt når det blir zoomet inn. Desto mer zoom, jo vanskeligere blir det å holde kamera stødig. Ved å minimalisere in-zooming, vil man slippe dette problemet (Leirpoll 2008:59). Problemet ble løst med at det ble brukt en *videorigg* som var designet for håndholdtkamera bevegelser på ett av kameraene. Da kan kameraoperatøren jobbe mer fritt i forhold til å zoome inn. Håndholdt kamera vil også

hindre intervjuobjektivene i å vente på at utstyret må rigges opp. Det er vi som må forholde oss til intervjuobjektivene, og ikke motsatt.

Kamera skulle bare være på stativ når det var en planlagt setting. En slik setting kunne være avtalte intervjuer eller naturbilder. En panorering vil også være veldig enkel å få gjort når kamera står fast på ett stativ. (Leirpoll 2008:51-52).

4.2.2 Kameraer og innstillinger

Vi har hatt tre privateide kameraer til rådighet under opptak; Canon 5D Mark II, Canon 7D, og Sony HXR-NX30. I tillegg lånte vi ut et av høgskolens kameraer; Sony EX-1.

På grunn av at alle gruppemedlemmene hadde kjennskap til skolekamera ble det bestemt at skolekameraet skulle bli brukt som hovedkamera til dokumentaren. Skolekameraet gir en bedre dybdefokus slik at vi kunne ha større utsnitt uten at deler ble i ufokus. Speilreflekskameraene ble brukt for å ta de nære og kreative utsnittene. Sony HXR-NX30 var backup kamera for Sony EX-1, men den var også tiltenkt å være et hovedkamera når gruppen skulle splittes opp i lag. Dette er veldig nyttig under festivalen siden da hadde alle på gruppen sine ansvarsområder å ta video av.

En stor utfordring med en musikkfestival inne i en hall er at det vil være mørkt store deler av publikumssalen, men mye lys på artister/band. Derfor måtte alle kameraoperatørene som opererte på Sony EX-1 og Sony HXR-NX30 være nøye med gain, mens speilrefleksoperatørene som opererte på Canon 5D Mark II og Canon 7D måtte stille ISO deretter.

4.2.3 Ekstra utstyr og teknikker

En teknikk som vi hadde planlagt å bruke i dokumentaren var en *timelapse*. Timelapse er en sekvens av bilder i en intervall. Intervallene kan variere fra 0,5 sekunder til det «uendelige». Bildene blir deretter satt sammen til en video. Et bilde representerer en frame. Antall bilder som er tatt bestemmer hvor lang videoen skal vare. Ved å vite over hvor langt tidsspenn man vil kjøre en timelapse (for eksempel et døgn), kan man enkelt bestemme intervallen for når hvert enkelt bilde skal tas.

Raske bevegelser som trafikk og mennesker kan ha en rask intervall mellom 1-5 sekunder per bilde. Planter som gror kan derimot ha en lengre intervall. Vi ville lage en timelapse

under oppriggeringen av festivalområdet. Vi brukte GoPro Hero 3+ actionkamera med en intervall på 10 sekunder per bilde.

Vi visste at oppriggeringen startet på morgenen og ville være ferdig etter midnatt. Ved å vite lengden og hva som skal bli tatt timelapse av, gjør det enklere å regne riktig intervall innstilling. TimeLapse! Calculator (en mobilapplikasjon) regner ut blant annet hvor mange bilder det er plass til på minnekortet. Da hadde vi alltid oversikt over når minnekortet måtte tømmes. Dette var et godt hjelpemiddel for oss siden vi skulle filme over lang tid.

Kameraet ble plassert på tribunen i idrettshallen med utsikt over scenearealet. Ved å komme opp i høyden, vil man dra godt utnytte av vidvinkleffekten GoPro-en har. Utsnittet dekket nesten 90% av hallen.

Vi ville bruke GoPro til å lage en timelapse fordi den ga en bedre vidvinkel enn noen av de andre kameraene vi hadde tilgjengelig. Kvaliteten kan dog ikke sammenlignes med speilreflekskameraet, men resultatet er absolutt ikke påklagelig.

I tillegg til GoPro, hadde vi tilgang til en helikopter-drone som blir styrt med radiostyrt sender. Dronen, eller *Quadcopter* (fire armer) som det også heter, er lett styrt og er mye billigere i drift for å få bilder fra høyden uten å leie en kran som kan overstige en høy bygning slik som idrettshallen festivalen skal være i. Det er en del formaliteter og regler som må følges for at det er mulig for å fly en drone. Siden festivalhallen befinner seg under fem kilometer fra nærmeste flystasjon, måtte det søkes om tillatelse til flyging fra flystasjonen (se vedlegg). Det ble holdt kommunikasjon med flytårnet når dronen var i aksjon som et sikkerhetstiltak. Grunneier av hallen må også bli varslet og i dette tilfellet var dette kommunen som er grunneier (se vedlegg). Ved klarsignal fra begge parter, stod vi fritt frem til å utføre de kamerabevegelsene vi ønsket å få med i vår dokumentar. Dog så lenge vi ikke fløy over en folkemengde.

For å bruke dronen i en kommersiell sammenheng, er det en del regler og søknadsprosesser som må gjøres. Det er to organer som kontrollerer flyaktiviteten med småfly kommersielt i Norge. *Luffartstilsynet* (LF) sørger for nødvendig HMS i luftrommet, og *Nasjonal sikkerhetsmyndigheten* (NSM) råder over bilde og foto tatt fra luften. En prøveordning ble satt i gang fra NSM 1.april som tillot å ta foto fra luften (uten dokumentert tillatelse). Krav som stilles er at dronen er innen synsrekkevidde for operatør, og at det ikke tas bilder av strategiske områder som kan være fare for nasjonalsikkerheten. Dronen som ble medbragt

ble brukt under opptaksperioden som hobbyflyvning og var et test til videre utvikling av rock mot rus dokumentaren hvor en lisens vil være påkrevd.



En DJI Phantom 2 med påmontert stabilisator

4.3 Etterarbeid

4.3.1 Vinkling

Vi var veldig usikre på hvordan vi skulle vinkle historien, når vi egentlig ikke hadde noe særlig idé om hva vi ville få på video. Ildsjelene skulle være fremtredne, og historien skulle rett og slett bare være en feel-good dokumentar om Rock Mot Rus. Svein Spjelkavik skulle i hovedsak drive historien fram, med hjelp av Eskil Løkke. I tillegg hadde vi intervjuer med andre frivillige, og artister, som uttale seg om sin mening om ildsjelene.

Etter å ha sett gjennom råstoffet, og rådført oss med veileder, fant vi ut at det var faktisk noen underliggende konflikter i materialet vi hadde. Det var voksne mennesker som la ansvaret i hendene til de unge. Oppstod det et problem, var det 16-17 åringer som stod ansvarlig for å ordne opp. Det var egentlig ingen tydelige sjefer. Hvert eneste år visste man ikke om det skulle bli noe neste år, men allikevel har festivalen overlevd i 32 år. Dette ville vi få frem.

4.3.2 Klipping

Vi har delt opp klippingen i to faser. Første fase er grovklipping, der vi går gjennom råmateriale for å kutte ned til det som er nødvendig for historien. Andre fase er når alle grovklippene blir koblet sammen, og klargjort for finklipping.

Vi hadde råmateriale på nok harddisker til at de som ville delta på klipp kunne se gjennom deler av materiale hver for seg. Vi satt også sammen foran en storskjerm for å gå gjennom hovedintervjuene med Spjelkavik og Løkke. For å få nok tid til finpuss, satte vi frist på to

uker til å gjøre grovredigeringen, slik at vi hadde en uke til rådighet for å finpussen. Finpussing av dokumentaren ble gjort på én redigeringstasjon med tilkobling til en storskjerm slik at alle kunne ta del i det endelige resultatet. Sekvenser, intervjuer og bildeklipp ble vurdert på nytt for å gjøre om kvantiteten til kvalitet!

Klippe i bevegelsen er et viktig moment for å få god flyt i dokumentaren. En håndbevegelse er faktor som enkelt kan bli klipt imellom kameravinkler. Deretter måtte vi ta hensyn til lyd og andre faktorer som at personen drar inn pust (Leirpoll 2008:96).

Vi hadde på forhånd bestemt oss for å lage et arkiv der vi hadde diverse innklippsbilder som skulle bli brukt under klippingen. Ved å bruke slike innklippsbilder kan vi enkelt forflytte oss mellom tid og rom uten at publikum skal bli forvirret (Leirpoll 2008:99). Disse innklippsbildene skal med å kutte ned på lengden av et intervju uten at det blir synlig for publikum. Personen kan ha endret sittestilling eller lignende som kan virke forstyrrende for publikum dersom man ikke tenker over jump-cut. (Leirpoll 2008:100). Det er heller ingen hensikt å se intervjuobjektet prate på kamera når man heller kan illustrere det med bilder mens personen snakker. Derfor er man avhengig av nok klippbilder.

4.3.3 Lyd

Lyden fra festivalen er veldig viktig ettersom vi hadde planlagt å bruke mye musikk i dokumentaren. Det er musikken fra festivalen som skaper den naturlige stemningen i dokumentaren. Vi ville ikke ekskludere bruken av mp3, wav og lignende ettersom det er behov for å ha studiomusikk i planlagte sekvenser. Spesielt under festivalen var det alltid én som hadde ansvaret for lyd. Lyden ble tatt opp separat på en ZOOM H4N lydopptaker som hadde to innganger til 48+v mikrofon slik at vi kunne koble til både zeppelin og mygg (trådløs mikrofon). På denne måten kunne lydoperatør ta opp lyd uavhengig av kamera. Zeplinen var alltid påmontert lydopptakeren slik at lydmannen kunne ta konsert lyd direkte på opptakeren, og deretter ta intervju med zeplinen. Sony EX-1 og Sony HXR-NX30 skulle alltid ha en egen retningsbestemt mikrofon som backup.

En annen grunn til at vi tok opp lyd separat var at våre speilreflekskamera ikke hadde noen XLR inngang, og den interne lyden hadde en tendens til å bli overstyrt. Det ble derfor viktig at lydoperatøren spilte inn de gangene disse kameraene var i bruk. En stor utfordring under konsert versus samtale nivå, er at lydnivåene er veldig forskjellige. Vi måtte til enhver tid passe på å justere voluminngangene slik at musikken som ble spilt, ikke ble overstyrt.

Samtidig måtte vi passe på å stille lydnivået opp igjen i intervjusituasjoner uten musikk som overdøvet. Det som er en stor utfordring, er når man skal kombinere musikk med intervju. Intervjuobjektet vil da høyst sannsynlig skrike det som man normalt ville ha sagt med en vanlig stemmevolum. (Leirpoll 2008:71-76)

Under intervju av flere personer ble zeppelin brukt for å at vi kunne ha god lyd på alle intervjuobjektivene. Når vi hadde planlagte intervju med en person, brukte vi både mygg og zeppelin. Grunnen var at vi skulle ha backup om noe skulle gå galt med et lydspor. Vi har lært fra tidligere at batteri fort blir tomt, eller at en knekt eller bøyd ledning på sender eller mottaker kan bryte sambandet mellom de to. Dette er lett å unngå så lenge vi sørger for å ha ekstra batteri, sjekker batteriene før hvert intervju, samtidig som at utstyret pakkes riktig.

God lyd fra hovedpersonene er det som er aller mest kritisk fordi publikum skal klare å oppfatte hva som blir sagt. Det er hovedpersonene som driver historien frem, og da spiller lyden en stor rolle.

4.3.4 Fargekorrigering

Fargekorrigeringen er en prosess som endrer fargespillet i videoklippene våre. Det er ikke alltid nødvendig å gjøre endringer om man har rukket å stille inn riktig på kameraet før opptak. I tilfeller hvor det må gjøres er det kjekt å ha programmer som kan ta seg av den jobben. Adobe Premiere Pro 5.5 lar oss bruke kurver (curves) og nivåer (levels) for å finstille videoklippene slik at de skal være like.

Vi opererer med flere kameravinkler og da oppstår det fargespill mellom klippene som ikke stemmer overens. Fargekorrigering er nødvendig for blant annet å ha like hudfarger mellom klipp når det var flere vinkler fra samme situasjon. I en hektisk sammenheng som en festival, vil man vandre mellom ulike rom og i ulikt lys, slik at hvitbalansen blir endret. Dette må fargekorrigeres slik at hvitbalansen blir mest mulig naturlig, og at hudfarger m.m ikke blir ødeleggende å se på. Det største problemet vil bli når kamera går fra en mørk sal til ett belyst rom. Enda verre blir det fra en mørk sal og ut av bygget på dagtid.

Fargekorrigering hjelper også til for å dempe lyse bilder eller overeksponerte bilder der det er mulig å hente inn informasjon. Fargekorrigering er noe av det siste som gjøres i etterarbeidet.



Til venstre i bildet er det blitt fargekorrigert med curves og levels mens høyre del av bildet er hva kamera har tatt opp originalt.

4.3.5 Super

En super er tekst som blir brukt til å gi publikum enkel opplysning om hvem som opptrer på skjermen. Dette skal brukes første gang ansikt blir vist, men skal ikke brukes mer enn én gang per person.

En super skal ikke ta for mye oppmerksomhet, og ikke dekke personens ansikt. Den skal være plassert i nedre halvdel av skjermen, leselig for seer. Den skal opptre lenge nok til at man kan klare å lese den tre ganger (gjennomsnittlig).

Vi har brukt hvit tekst på navn og titler for at den ikke skulle bli for oppmerksomhetsyk – men heller ikke forsvinne i omgivelsene. Vi valgte å bruke en rød bakgrunn med en gradient over fordi rød er fargen som representerer årets festival. I tillegg symboliserer rødfargen entusiasme og glede.

4.4 Problemer underveis

Teknisk problemer som vi støtte på underveis var å ha tilstrekkelig harddiskplass. Med så mange kameraer operative blir det mye råstoff som skal lagres. Løsningen ble at vi investerte i en felles ekstern harddisk som hadde god nok plass til råmaterialet.

Dobbel sjekking av overført råmateriale var ekstremt viktig. Derfor var det kritisk at vi hadde én ansvarlig for overføringene som kunne ha oversikt over hva som var blitt lagt inn. Det var et tilfelle hvor vi det ble en liten misforståelse om hva som hadde blitt lagt inn etter et intervju med en av headlinerne på festivalen. Minnekortet ble slettet, men feilen ble raskt

oppdaget og vi reddet tilbake de tapte klippene med et enkelt *Card Rescue* program. Dette ville blitt et større problem om minnekortet hadde blitt brukt til å filme videre på.

Fargeflimring på Sony HXR-NX30 fikk vi problemer med, spesielt under intervjuet med Moddi. Ifølge veilederen vår kan det ha blitt forårsaket av enten lysstoffrør som sender ut 50hz, eller mobilstøy som sender ut signaler. Et dårlig isolert kamera mot elektriske felt kan også være årsaken. Med det samme kameraet oppstod det problemer med batteriet under festivalen. Uten forvarsel ladet det ut, og det lot til ikke å ville lade igjen.

Lyssetting har også vært problematisk. Vi ser i ettertid at lyssettingen på Eskil er blitt feil. Det naturlige sollyset lyssatte én side av ansiktet og gjorde den andre siden mørkere. Derfor valgt vi å bruke den eneste lyskilden vi hadde til rådighet, for å lyse opp den andre siden og skape mindre skygge på halve ansiktet.

Under festivalen gjorde vi jo en del intervjuer med headlinere før eller etter deres opptreden. Disse måtte oftest bli tatt i garderobes eller på et bakrom. På grunn av den høye lyden fra festivalen var det vanskelig å isolere seg mot lyden, noe som gjorde det til tider forstyrrende på lydopptak – selv med en retningsstyrt mikrofon.

Det er til tider vanskelig å planlegge opptak før festivalen. På grunn av kort varsel fra arrangørene, og fordi vi ikke vet hva vi vil få når vi er der. Det blir da vanskelig å avtale andre møter når risikoen for å gå glipp av noe annet.

Været på Andenes var veldig uforutsigbart. Dette gjorde det, i tillegg til alt annet, vanskelig å planlegge utendørsfilming. Vi måtte følge med og være like beredt på å filme ute som å vente på beskjed fra arrangørene når det var noe som skjedde i forkant av festivalen.

Under innflyvningen av Widerøe var vi veldig begrenset i forhold til hvor vi kunne stå for å filme, og hva som faktisk kunne filmes. Det ville selvsagt vært en kulere effekt å filme flyet forfra ved innflyvning, men vi hadde kun tillatelse til denne ene posisjonen som fikk fanget flyet fra sidelinja. Grunnen til det er at flystripa er inne på et militært område som har veldig strenge restriksjoner for foto og video av området.

4.5 Veileder

Vi ble tildelt Jarle Leirpoll som veileder for bachelor-prosjektet vårt. Han har lang erfaring innen dokumentarfilm-faget, og er teknisk dyktig og god på det visuelle i en dokumentarfilm.

Siden gruppen befant seg i nord og veileder i sør, har Skype (internett-videosamtale) vært et verktøy ved behov for direkte samtale med veileder. Foruten Skype-møter ble det utvekslet eposter da vi kun hadde enkeltspørsmål vi trengte svar på.

Leirpoll har vært til god hjelp med tekniske spørsmål underveis. Han har hjulpet oss til å se sider ved historien som vi har blitt blinde på siden vi har vært midt i det over en lengre periode. Kommunikasjonen over internett har fungert veldig bra. Leirpoll har stort sett svart oss innen rimelig tid, og vist at han er tilgjengelig for oss når vi trenger det.

I post-produksjonen har Leirpoll vært avgjørende. Innad i gruppa har vi vært svært uenige om det endelige resultatet, men sammen var vi enige om å høre på råd og tips fra Leirpoll dersom vi ikke kom til enighet selv.

5. Avslutning

5.1 Oppsummering

Man kan påstå at dokumentar står på lik linje med fiksjonsfilmen i form av hva den egentlig inneholder. Et annet ord brukt for dokumentar er jo *non-fiction* noe som kan være en mer riktig beskrivelse, nettopp fordi den da ikke begrenser seg til å måtte være bygd opp på en av 4 (5) representasjonsformer, eller ha krav som å *ikke være iscenesatt*. Som tiden har vist oss faller samtlige dokumentarfilmer utenfor de fastsatte rammene, så kan vi ikke da konkludere med at dokumentarsjangeren er så mye mer enn hva den er definert som.

Med tiden har vi måttet komme opp med flere og flere underkategorier, legge til tendenser og legge til spesifiseringer i de ulike kategoriene for at vi fortsatt skal kunne bruke de som allerede finnes. Det er nettopp derfor teoretikere har kommet opp med sine egne former for kategorisering innenfor dokumentarfilmen.

John Grierson spådde fremtidens mange hybridformer innenfor dokukmentarsjangeren. De ulike hybridformene kan være vanskelig å kategorisere nettopp fordi dokumentarfilmen kan

inneholde så mange ulike elementer, bygd opp på så mange ulike måter, og allikevel kalles en dokumentar.

Først og fremst er dokumentarfilmen vanskelig å kategorisere fordi den ikke har noen tydelige rammer å forholde seg til. Det er en sjanger som stadig har vært under utvikling, og desto flere virkelighetsorienterte filmer som blir laget, desto bredere blir spennet mellom dem. Fordi dokumentar skal være en fellesbenevnelse for alle filmer som tar utgangspunkt i det virkelige liv, blir det rett og slett for mange ulikheter

Men hvorfor kan ikke vi også lage nye? Hvorfor ikke dele opp dokumentarsjangeren, eller non-fiction sjangeren slik som fiksjonsfilmen er delt opp i ulike sjangere basert på innhold og fremgangsmåte? At historien er sann og stammer fra virkeligheten behøver ikke automatisk å kategorisere alle likt. Som ordtaket sier, man skal ikke ta alle under en kam. Grunnen til at dokumentarsjangeren er så vanskelig å definere er nettopp fordi den inneholder så ufattelig mange variasjoner, og spennet fra en dokumentarfilm til en annen kan være like stort som fra en skrekkfilm til en kjærlighets-komedie.

5.2 Konklusjon

Vi kan fastslå at det finnes mange ulike definisjoner og tilnærminger av dokumentarsjangeren diskutert av mange store teoretikere. Om vi er blitt noe klokere? Vi kan vel egentlig ikke påstå det. Man må nesten bare velge en teori, og gå med den definisjonen som ligger nærmest våre egne tanker rundt dokumentarfilmen. Hoveddefinisjonen på en dokumentarfilm må dog sies å være en film som skildrer virkelige situasjoner og hendelser som stammer helt og holdent fra virkeligheten. På hvilken måte det gjøres kan være så mangt.

Underveis i prosessen har vi veid for og imot om vi har laget en dokumentar, eller en reportasje. En dokumentar var jo avhengig av å ha en tydelig konflikt. Dette følte ikke vi var fremtreden i vår produksjon. Reportasjens kjennetegn er at den belyser en sak. *Sak*, det var ved dette ordet vi måtte stoppe opp litt og se ting i perspektiv. *Rock Mot Rus* er jo en fantastisk *historie!* Derfor kunne ikke prosjektet vårt være en reportasje.

Dette ledet oss inn på skillet mellom en journalistisk dokumentar og en kreativ dokumentar. Den journalistiske dokumentaren var også forankret i en *sak*. Nettopp fordi den journalistiske dokumentaren egentlig er et pent ord for en lengre reportasje definert av

journalister. Man kan på mange måter si at den journalistiske dokumentaren *må gjengi virkeligheten*. Den kreative dokumentaren var forankret i en *historie* definert av filmskapere, der man kommer med en *påstand om virkeligheten*. Da har vi vel laget en kreativ dokumentarfilm da? Så enkelt er det nok ikke.

Tilbake til denne konflikten. Vi så ingen konflikt. Vi hadde iallefall ikke filmet noen konflikt. Feil igjen. Det var mange små konflikter i materialet vi hadde filmet. Produksjonen er definitivt ingen reportasje. Det er en dokumentar! En kreativ dokumentar.

Hva slags kreativ dokumentar vil dokumentarfilmen vår kategoriseres som da? I dag har det kommet veldig mange nye former for dokumentar. Filmskapere og journalister låner stiltrekk fra tidligere representasjonsformer, og man skaper en slags hybridform. Finn Jacobsen (2007) skriver om en sånn hybrid i sin håndbok.

Prosessdokumentar er en spesiell form som baserer seg på at programskaperne er til stede når det de lager film om, virkelig skjer. Da har de som regel små muligheter for å innfluere på handlingen, men det blir selvsagt gjort et utvalg i ettertid. Tilstedeværelsen kan gi stor styrke til fortellingen. (s.126)

Ja! Der konkluderer Jacobsen veldig kort hva dokumentarenfilmen vi har laget kan kategoriseres som. Vi har fulgt Rock Mot Rus-sirkuset i tre uker i forveien og under selve festivalen. Vår tilstedeværelse er skjult og har ikke påvirket historiens gang, men fremdeles er vi til stedet fordi vi fremtrer så nært på personene bak festivalen – ildsjelene og de frivillige som har holdt fyr i tårnet siden 1983.

5.3 Gruppesamarbeid

Gruppesamarbeidet har fungert relativt bra. Vi har alle ulike kompetanseområder vi er sterke på, som har vært med på å utfylle hverandre underveis. Arbeidsfordelingen har derfor blitt fordelt utifra kompetanseområdet, for å få en best mulig produksjon der alle er deltagende.

Det var en utfordring i startfasen at vi alle var spredt utover landet. Det fungerte greit med Facebook (sosiale medier) og Skype som kommunikasjonsmetode. Gruppesamarbeidet tok dog mer form når vi alle var samlet ved et møte på Rena, og senere på Andenes.

Mens vi var samlet på Andenes, merket vi at gruppen var splittet i forhold til døgnrytme. Halve gruppen var A-mennesker, og stod opp tidlig for å sette igang arbeidet. De stod for det

meste også for intervjuer og filming som var avtalt. Avtalen var da at B-menneskene, som i tillegg satt oppe hele natten, jobbet med oppgaven da.

Senere når fire av oss var tilbake på Østlandet, bodde vi samlet frem til innlevering. Vi syntes det var bedre å være samlet for å kunne diskutere og samarbeide på den måten, enn å sitte hver for oss. Dette for å jobbe mer effektivt og vite at alle deltar.

5.4 Egenevaluering

Vi synes det har vært et spennende, men samtidig stressende og frustrerende prosjekt. Hva vi gikk til var nok ikke helt klart på forhånd. I ettertid har vi tenkt på hvordan vi kunne gjort ting annerledes. Det har vært lett for å være etterpåkløkk innad i gruppa. Resultatet har dog blitt veldig bra, og vi er storfornøyde.

Skulle vi gjort prosjektet på nytt, ville vi nok satt tydeligere roller for hver enkelt i gruppa. Når man opererer uten en produsent som kan regissere prosjektet, blir opptakene ofte konsentrert om det samme. *Alle* har tenkt at «det her bør filmes», og med det har vi endt opp med fire klipp av det samme, bare fra ulike vinkler.

I tillegg har vi operert med at *alt skal dokumenteres*. Dette har gitt oss et tonn med råmateriale og svært liten tid for gjennomgang. Mye bra kan ha blitt borte i den store mengden. Vi kan absolutt si at det har vært en læringsprosess vi kan ta nytte av for senere arbeid. Tålmodighet har vært viktig for å komme i mål med et produkt vi kan være stolte av.

5.5 Hva mer kunne bli gjort?

Vi kunne absolutt hatt behov for å gjøre mer research i forkant. Dette kunne gjort det lettere for oss å lage en mer spesifikk plan slik at vi ikke ville få en overdose av råmateriale. Sådanne er ikke deltagelse på én festival nok til å fange essensen av festivalen. Inget år er likt, og derfor ville det vært mer naturlig å følge år etter år – for å se de frivillige vokse seg opp og ta karrieremessige valg på bakgrunn av RMR.

Hadde vi vært mer strategiske kunne vi sendt søknader om støtte og tillatelser i forveien. Da ville ikke dette bli et stressende moment i etterkant i forhold til hva vi *vil* filme og hva vi faktisk *kan* filme. Siden vi har ønske om å lage en *extended version* av dokumentarfilmen kan dette være noe å ha i bakhodet for videreutvikling av filmen.

Dette krever derimot mer tid – noe vi allerede skulle ønske vi hadde mer av i forhold til innleveringen på Høgskolen i Hedmark.

6. Festivalbarna

6.1 Link til Festivalbarna

https://www.dropbox.com/s/1hqw0o2avjxe9z9/3SI920_Festivalbarna.mp4

7. Referanseliste

7.1 Bøker

Braaten, L.T., Kulset, S., Solum, O. (2009) *Introduksjon til Film. Historie, Teori og Analyse*. (3. utg., 6. oppl.) Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS

Brinch, S., Iversen, G. (2001) *Virkelighetsbilder. Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*. Oslo: Universitetsforlaget AS

Eriksen, G. (2000) *Fortellerteknikk og dramaturgi for film og fjernsyn*. Nesbru: Vett og Viten AS

Frederiksen, K. (2009) *Alene med et kamera*. (3. utg.) Århus: Kristian Frederiksen & CFJE

Hanssen, E. (2006) *Dokumentarfilmproduksjon – En praktisk innføring for produsenter*. Oslo: EGNE AS

Jacobsen, F. (2007) *Videologi. Håndbok i film- og videoproduksjon*. (2. utg.) Oslo: Amalie Forlag

Leirpoll, J. () *Video i Praksis*. (4. utg.) Elverum: Jarle Leirpoll forlag

McCoy, M. (1996) *Sound and Look Professional on TV and the Internet. How to Improve your On-Camera Presence*. Chicago, IL: Bonus Books

Nichols, B. (1994) *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. USA: Bill Nichols

Nichols, B. (1991) *Representing Reality*. USA: Bill Nichols

Olson, K. (2001) *Att göra TV-program*. Stockholm: Ordfront förlag

Search, J. & McCarthy, M. (2005) *Get Your Documentary Funded and Distributed*. London: Shooting People Ltd

Sørenssen, B. (2007) *Å Fange Virkeligheten. Dokumentarens Århundre*. (2. utg.) Oslo: Universitetsforlaget AS

Szepessy, A. (2003) *Dokumentarfilm: Idé, struktur og klassiske eksempler*. Nesbru: Vett & Viten AS

7.2 Internett

Grierson, J. (1932-1934) *First Principles of Documentary*. Lokalisert på

<http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/FILM%20161.F08/readings/griersonprinciples.pdf>

12.05.14 09:32

Johansen, P.A. (2006) *Avansert Intervjuteknikk*. Lokalisert på

[http://www.skup.no/Konferansearkiv/copy-of-](http://www.skup.no/Konferansearkiv/copy-of-Konferansen_2006/Huskesedler/Per_Anders_Johansen_Intervjuteknikk.pdf)

[Konferansen_2006/Huskesedler/Per Anders Johansen Intervjuteknikk.pdf](http://www.skup.no/Konferansearkiv/copy-of-Konferansen_2006/Huskesedler/Per_Anders_Johansen_Intervjuteknikk.pdf) 05.05.14 22:24

Kracauer, S. (1960) *Theory of film: the redemption of physical reality*. Lokalisert på

<https://archive.org/details/theoryoffilmrede00krac> 12.05.14 09:37

Nordnorsk Filmsenter. (2014) *Søk Tilskudd*. Lokalisert på <http://www.nnfs.no/tilskudd/>

¹ <https://www.facebook.com/rockmotrus1>

² <http://2014.rockmotrus.no/>

7.3 Film

VGTV. (2014) *Magnus – En Vårdag*. Lokalisert på

<http://www.vgtv.no/#!/video/80302/magnus-en-vaardag> 17.04.14 17:57

8. Vedlegg

8.1 Storyboard

DRAMATURGIEN

NOTATENE

- "Artist intervjuer" ca 1min hver
(fokuser på noe av det de sier om
ildsjeler og RMR som festival)

Begynnelse:

- Dag 1 festival: Lyden til "velkommen
til den 32. RMR"
- med bilder av eksempelvis
Kaas på mediarommet
noe fra de frivilliges ststed.
- konsertklipp, OH!
- Svein sier noe om hvordan det
føles å være i gang!
- Dag 2 festival: konserthuset "langt ifra" →
→ nærmere → inne.
hører musikk.

FORARBELD SEKVEN

- Henge opp plakater -bandering ^{Art of} Deception
- Male den store plakaten (over inngangen) Gjør på Diskoduck
- Lage avisa på datan / Designe avisa
- Navnekart lagning
- sortering av gensere osv Diskoduck
- Rekruttering (skole, reiser rundt og informerer)
- Silje Marie går igjennom utstyr, diskoduck.
- styremøte(r) (designer navnkart osv.)

Svein designer avisa:

↳ overgang trykkeri

sekvens trykking av RMR-avisa

Avisene ankommer hallen:

↳ overgang til hallen m. opprigg

Sekvens opprigg med Svein og Eskil.
problemer, opp i faket, forteller hva de gjør,
hva de har gjort/skal gjøre etc, etc.

EVI. Art of deception ankommer hallen
under opprigg.

Opprigg fortsetter torsdag

(Diskoduck bandering med Art of Deception ^{2/6})

ETTER FERDIG OPPRIGG:

Mulig videoblogg med Eskil

Naturbilder, fredelig og stille til det braker løs.

mulig Eskil som sier det er en time igjen.

↳ overgang fra åpning til festiv start:

(naturbilder, fredelig og stille før det braker løs)

• Kanskje Moddi som snakker over.

~ Forsatt åpent for forandring ~

Muligens go-pro filmingen mot bygget.
+ publikum ankommer

"Velkommen til den 32. rock mot rus"

Svein, kun lyd.

Bilder fra "bäckstøge frivillig" jobbing.

- Mulig Eskil som sitter og milkser.

(Et sted Eskil kan være på det tidspunktet)
evt. at de har problemer med kameraene?

- Første konsert Nealspring.

FREDAG - sekvens ^{+ høvd}

- Nealspring intervju

- Team me intervju

+ konsert m oh, store P etc.

"Svein sier vi er i gang
etter oh."

Team me → Mulig eksempel på bånd som
ikke har noe forhold til RMR.

Generelt frivillig arbeid og publikum.

~~S~~ekvens: konsert, frivillig arbeid mantr-up.

Føreløp til Team H
sang.

Problemer
med
engitas.

?

Fredag 14. 00:00 Moddi - sekvens:

- midnattskonsert.

Svein samler folk til konserten hans.

- konserten, intervju-delen der han snakker om sin egne ^{musikk} stil og hvordan det har utviklet seg også gjennom Rock mot hus.
 BÅDE SPILK OG PÅ RMR.
 (Liv og Karoline vet hvilken setting)

- Moddi sier noe om at han gløder seg til å sitte og se på hele rockemønstringa og være i juryen.
- OVERGANG -

- Rockemønstringa

- Art of Deception
- Random bands konsert
- øvingsrommet / bandrommet
- Svein løper i gangene - MAGI!
- De folkd opp på scenen, synger ~~spontant~~ Spontant.
- Folk begynner å bli trette.
- Approaching Pluto på Rockemønstringa.
- Juryen som ser på Approaching Pluto.

Mulig overgang → En sang dapper ut
 ser det er blitt lyst igjen
 SOLOPPGANG
 (mulig naturbilder)

(Evt. Eskil skal hjem?)

LØRDAG: Etter soloppgang + natur

intervju med Svein, Eskil, (Moddi?)

[MANGLER]

overgang tilbake til Hallen:

* stian sin overgang ifra ute, → nærmer, hører musikk, nærmere, inne i hallen.

• kommer inn til en konsert. SEKVENS:

- The Wolves intervju
 - Carnivale intervju
 - Kvelertak intervju?
- * The Wolves konserten.
 ↳ Svein intervju snakker om/ næmer The Wolves.

→ Svein introduserer David + Carnival

→ David på scena sier noe bra?

Bandmedlem-intervju Zoofrillige,
bra å engasjere seg i
finner sitt yrke.

→ hylende fans

som synger med på sangene. (Evt. kommentar om fans)

frivillig arbeid: video crew, de som filmer på scena osv.

* Engves blokk

→ Audrey Home fyren. (Evt. hvis vi HAR VIS TIL KONSERT)

publikum er ærlige fordi de er unge og ærlige.

KVELERTAK:

- * litt konsert, litt intervju → Mash-up
- ⊙ Art of Deception som publikum.
- Marius sitter og venter.
- Marius synger med Kvelertak
- * Kvelertak om Art of Deception.
- ▼ Han lille kidden som klipper bilder (evt. med Eskil)
- ser at det er kvelertak på skjermen.
- Kule klippbilder, tremmis ~~de~~ spyttegreia.
- Publikum.

OVERGANGS-SEKVENNS

- Publikum, frivillige, Eskil, Svein, Moddi, Klemmevideo?

⊙ Jurgen tar sin avgjørelse ??? Skal vi ha det med?

WILLY-
PRISEN?

KÅRING AV ROCKEMONSTRINGAS VINNER:

→ Moddi mest aktiv jury-medlem.
Sier noe om hans opplevelse av å være i juryen
(fra intervju?) (Bra nok på scenen?)

→ Kåring + Svein intervju

Art of Deception → Husk, det er ikke bare de som vinner
Tredjeplass. Som gjer det best, ex: Madrugada.

Approaching Pluto → Holder ikke bare å vinne,
må jobbe hardt.

AVSLUTNING:

Eksempel:

* Spretter champagnen

* Svein takker for i år
og til alle de frivillige.

→ Intervju med Approaching Pluto.

~ Approaching Pluto spiller en gang til. ~

En kommentar ifra intervjuet til Svein eller Eskil.

- Evt. om fremtidens RMR? noe annet avsluttende?

8.2 Musikkrettigheter Nealspring

Fra: Håvard Kristoffersen Hansen ·
Dato: 18. apr 2014 kl. 21.56
Til: LinnCe Rønneberg
Emne: Tillatelse

Hei.

Dere får herved tillatelse til å bruke musikk og liveopptak av Nealspring til deres prosjekt.

Mvh Håvard K. Hansen, Gitarist, Nealspring

8.3 Musikkrettigheter Store P

● Leo Ajkic

Til Jeg

Seff, bare til å bruke det
5. mai 2014 15:35 skrev "Ina Evensen" <ina.evensen@yahoo.no> følgende:

▼ Skjul meldingslogg

Heil!

Vi er en studentgruppe som lager film om Rock Mot Rus på Andenes. I den anledning filmet vi Store P sammen med A-laget under deres opptreden på årets festival. Dette er noe vi ønsker å bruke 20-30 sekunder av i filmen.

Vi spør om vi kan få en bekreftelse fra dere om at vi har fått tillatelse på å bruke lyd og bilde tatt opp under konserten, ifb med filmen om Rock Mot Rus?

Setter pris på raskt svar.

--

Ina Evensen

Student, Multimedia Communications
Hedmark University College, Rena, Norway
Academy of Art University, San Francisco CA, USA

[+47 414 56 008](tel:+4741456008) / ina.evensen@yahoo.no

8.4 Musikkrettigheter OH!

Dato: Mandag, 5. mai 2014 10:38

Hei Ina,

Det er selvfølgelig helt ok!

Med vennlig hilsen / Best regards
Kari Helene Skog

SKOG Management

|

|

| kari@skogmanagement.no

www.thebandcalledoh.no

www.vokalnord.com

www.heklatalstrenga.no

www.tikfestival.no

Den 4. mai 2014 kl. 00:38 skrev Ina Evensen:

Heil

Vi er en studentgruppe som lager film om Rock Mot Rus på Andenes. I den anledning filmet vi OH! under deres opptreden på årets festival. Dette er noe vi ønsker å bruke 20-30 sekunder av i filmen.

Vi spør om vi kan få en bekreftelse fra dere om at vi har fått tillatelse på å bruke lyd tatt opp med vår lydopptaker under konserten, ifb med filmen om Rock Mot Rus?

Setter pris på raskt svar.

--

Ina Evensen

Student, Multimedia Communications
Hedmark University College, Rena, Norway
Academy of Art University, San Francisco CA, USA

+47 414 56 008 / ina.evensen@yahoo.no

8.5 Musikkrettigheter Team Me & Moddi

Fra: Pål Moddi Knutsen
Dato: 6. mai 2014 22:39:27 CEST
Til: LinnCe Rønneberg
Emne: Re: Instrumental

Hei LinnCe!

Dersom det er et non-profit prosjekt stiller vi alltid musikken til disposisjon. Dette er med andre ord min skriftlige tillatelse. Dersom det på noe punkt blir aktuelt å gjøre penger av filmen, må dere kontakte oss for rettigheter.

Alt godt,
Pål

Hei Ina,

Så lenge filmen ikke skal brukes kommersielt er det ok å bruke musikk fra både Team Me og Moddi.

mvh
Frithjof

On 5. mai 2014, at 16:49, Ina Evensen wrote:

Hei!

Vi er en studentgruppe som lager film om Rock Mot Rus på Andenes.
I den anledning filmet vi Team Me og Moddi under deres opptreden på årets festival.
Dette er noe vi ønsker å bruke i filmen.

Når det gjelder Moddi har vi fått muntlig tillatelse til å bruke sanger som er sunget og skrevet av han selv. Sangen det gjelder er **House by the Sea**.
Av Team Me ønsker vi å bruke ca 30 sekunder fra **With My Hands Covering Both of My Eyes I Am Too Scared to Have a Look at You Now**.

Vi spør om vi kan få en bekreftelse fra dere om at vi har fått tillatelse på å bruke lyd og bilde tatt opp under konserten, ifb med filmen om Rock Mot Rus?

I tillegg ønsker vi å bruke små utdrag fra originalversjonene av **Riding My Bicycle**, **Me and the Mountain** og **F is for Faker** som stemningsmusikk under enkelte sekvenser. Ønsker derfor også bekreftelse på at det er greit å bruke disse ifb med filmen.

Setter pris på raskt svar.

--

Ina Evensen

Student, Multimedia Communications
Hedmark University College, Rena, Norway
Academy of Art University, San Francisco CA, USA

+47 414 56 008 / ina.evensen@yahoo.no

8.6 Musikkrettigheter Kvelertak

Dato: Tirsdag, 6. mai 2014 15:01

No problem, you have approval.

Regards

Jonathan Rice
Egg Management Ltd.

e: j.rice@eggmanagement.com
m: +47 414 56 008

www.egg-management.com
www.ingridolava.com
www.kvelertak.com



On 5 May 2014, at 22:03, Ina Evensen wrote:

Hi!

We're a group of students who's making a documentary about Rock Mot Rus in Andenes, Norway. During this year's festival we videotaped Kvelertak, and are interested in using a 30 second clip of their performance in the film.

We kindly ask for your permission to use the audio and video that we videotaped during their concert, in our documentary.

--

Ina Evensen

Student, Multimedia Communications
Hedmark University College, Rena, Norway
Academy of Art University, San Francisco CA, USA

+47 414 56 008 / ina.evensen@yahoo.no

8.7 Musikkrettigheter Carnival

Fra: David Norback Pedersen <davidnorbackpedersen@gmail.com>

Dato: 8. mai 2014 14:04:41 CEST

Til: lince@me.com

Emne: Bekreftelse for bruk av musikk i deres skoleprosjekt

Hei Linn,

Jeg bekrefter med dette at jeg godkjenner bruken av totalt 15 (femten) sekunder av det audiovisuelle liveopptaket av låten "You Need Rock And Roll" fra Rock Mot Rus (RMR) 2014, til bruk for deres skoleprosjekt.

Dersom materialet skal offentliggjøres gjennom andre sosiale kanaler (Facebook, Twitter, Instagram, Youtube) som viser audiovisuelt materiale, trengs det en ny godkjenning for bruk fra oss som opphavsmennene. Materialet skal ikke offentliggjøres på noen andre plattformer enn det som inngår i avtalen uten godkjenning.

Dersom dette offentliggjøres uten godkjenning er det et brudd på avtalen, og alt av materialet skal derved fjernes fra offentligheten og slettes.

Mvh
David Pedersen

8.8 Musikkrettigheter The Wolves

mads ystmark

I dag kl. 2.49 PM

Til Jeg

Jeg, Mads Ystmark (vokalist og gitarist i The Wolves), tillater at Skill Production bruker musikk av The Wolves i deres bachelorfilm.

8.9 Spørsmålsark Svein Spjelkavik

Spørsmål Svein

- * Hva er dine forventninger til helga?
- * Hvordan startet hele RMR-sirkuset?
- * Hva engasjerte DEG til å bli en del av det? Hvorfor engasjerer det deg så mye?
- * Utviklinga til RMR - hvordan har festivalen forandret seg gjennom årene?
- * Hvordan har RMR påvirket folk som har deltatt - både artister og band, publikum og crew?
- * Hva betyr RMR for DEG?
- ~~Hvordan viktig er ildsjelerne for deg?~~
- * Hvorfor er det viktig for RMR at det er så mange ildsjeler som deg?
- * Hva ligger i forberedelsene i forkant av RMR-helga? Når begynner planl.?
- * Hvilket band har blitt mest kjent etter å ha stått igjennom på RMR?
- * Du mottar mye ros fra artister, band og frivillige. hva synes du om det?
- * Hvem er Svein Spjelkavik?
- * Framtid!

8.10 Spørsmålsark Eskil Løkke

Spørsmål til Eskil

- * Hvem er Eskil?
- * Fortell om din historie med RMR?
- * Hva er det beste med RMR?
- * Hvorfor er arbeidet ildsjelene legger i RMR viktig?
- * Hvorfor reiser du fra Ungarn for å være med på RMR?

8.11 Godkjenning fra Andøy Flystasjon

Emne: Godkjenning fra Andøya flystasjon

Hei Rock Mot Rus Filteam!

Vedlagt følger godkjenning fra sikkerhetsoffiser Stein Lihall ved 133 Luftving, Andøya flystasjon. Sikkerhetsoffiseren kan nås på tlf 76 11 63 04.

I tillegg har Stig Nikolaysen fra Tårnet Andenes (Avisor) den 07.04.14 gitt muntlig tillatelse til dere for å fly drone i forbindelse med filming under Rock Mot Rus (RMR) festivalen. Det vil ikke være til hindring for annen flytrafikk ved Andøya Lufthavn / Andøya flystasjon ettersom innflygingen til Andøya lufthavn for tiden foregår fra tverrindbanen. Da vil droneflygingen foregå innenfor gitte sikkerhetsnormer. Dette kan bekreftes på tlf 76 14 17 01 eller 76 11 62 72.

Dere bes om å gi informasjon til Tårnet Andenes om når dere starter og avslutter droneflygingen.

Vennlig hilsen

Wenche Rønneberg
Førstekonsulent
133 Luftving
Tlf 76 11 63 12



133 LV

1 av 1

Vår dato 2014-04-08 Vår referanse 2014/001/133 LV/432
Tidligere dato Tidligere referanse

Vår saksbehandler
LIHALL, STEIN INGARD
Kaptein
Stabsoffiser - Sikkerhet
133 Luftving / Andøya
Tlf / Faks: 76 11 63 04 / 76 11 63 09

Til Rette vedkommende

Kopi til

Internt

Intern kopi til

1 Forespørsel om filming fra drone ifm RMR 2014.

1.1 Bakgrunn

Det ble forspurt om søknad om godkjenning av filming fra drone ved rådhusplassen Andenes rådhus i forbindelse konsert Rock Mot Rus.

1.2 Godkjenning

Det godkjennes film under forutsetning av:

- Ikke filmes mot den militære flyplassen.
- Brudd på avtale vil bli rapportert som sikkerhetsbrudd.



Stein Lihall

Kaptein
Stabsoffiser - Sikkerhet
133 Luftving / Stab Andøya

8.12 Godkjennelse fra Andøy Kommune

TILLATELSE FOR BRUK AV KVADKOPTER I ANDØY KOMMUNE

Denne kontrakten bekrefter at grunneier **Andøy Kommune** har godkjent at *Stian F. Michalsen, Karoline Thyri, Ina Evensen, Linn-Cecilie Rønneberg, og Liv Mari Hansen* kan bruke Andøy Kommune sin eiendom som avgangs- og landingssted, og med dette har tillatelse til å bruke kvadkopter til å fly under 300m (iht. Luftfartstilsynets bestemmelser) for å filme ifb. produksjon av **ROCK MOT RUS-FILMEN**.

Hva: DJI PHANTOM 2 (<http://www.dji.com/product/phantom-2>)

Hvem: Stian Fjeldheim Michalsen

Hvor: Andøy Kommune

Hvorfor? Produksjon av ROCK MOT RUS-FILMEN

Når? April 2014

04.04.14 Andenes

Dato/Sted

Kristin L. Pedersen

Signatur
Andøy Kommune



Signatur
Repreasant for Produsentene

8.13 Kontrakt Svein Spjelkavik

Kontrakt for rolleinnhaver

Denne kontrakten bekrefter herved at Svein Spjelkavik har en fremtredende rolle i **Rock Mot Rus-filmen**, som betyr at han/hun vil ha et kamerateam som følger han/hun til enhver tid før, under og etter Rock Mot Rus-festivalen 2014.

Rock Mot Rus-filmen er et prosjekt produsert av Stian Michalsen, Karoline Thyri, Ina Evensen, Linn-Cecilie Rønneberg og Liv Mari Hansen som del av bachelor-oppgaven på Digital Medieproduksjon ved HiHM.

Ved å skrive under på denne kontrakten godtar jeg:

- at min skikkelse, stemme, navn og bilde blir brukt fritt av produsentene på hvilken som helst måte i forbindelse med **Rock Mot Rus-filmen**.
- at filmen blir distribuert og vist på DVD, TV og alle andre former for offentlig eller privat visning uten at det foreligger en forespørsel fra produsentene.
- at jeg har krav på en MP4-fil av ferdigstilt dokumentar.
- at jeg ikke kan offentliggjøre eller lage kopi av filmen uten samtykke fra produsentene.
- at jeg vil ikke motta noen form for lønn nå eller noen gang i fremtiden.

DATO

SIGNATUR

Rolleinnhaver

DATO

SIGNATUR

Representant For Produsentene

8.14 Kontrakt Eskil Løkke

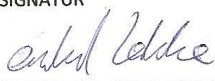
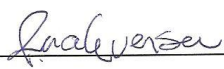
Kontrakt for rolleinnhaver

Denne kontrakten bekrefter herved at Eskil Løkke har en fremtredende rolle i **Rock Mot Rus-filmen**, som betyr at han/hun vil ha et kamerateam som følger han/hun til enhver tid før, under og etter Rock Mot Rus-festivalen 2014.

Rock Mot Rus-filmen er et prosjekt produsert av Stian Michalsen, Karoline Thyri, Ina Evensen, Linn-Cecilie Rønneberg og Liv Mari Hansen som del av bachelor-oppgaven på Digital Medieproduksjon ved HiHM.

Ved å skrive under på denne kontrakten godtar jeg:

- at min skikkelse, stemme, navn og bilde blir brukt fritt av produsentene på hvilken som helst måte i forbindelse med **Rock Mot Rus-filmen**.
- at filmen blir distribuert og vist på DVD, TV og alle andre former for offentlig eller privat visning uten at det foreligger en forespørsel fra produsentene.
- at jeg har krav på en MP4-fil av ferdigstilt dokumentar.
- at jeg ikke kan offentliggjøre eller lage kopi av filmen uten samtykke fra produsentene.
- at jeg vil ikke motta noen form for lønn nå eller noen gang i fremtiden.

DATO	DATO
	11/4 - 14
SIGNATUR	SIGNATUR
	
_____	_____
Rolleinnhaver	Representant For Produsentene

8.15 Kontrakt for statister

ROCK MOT RUS-FILMEN

1

Kontrakt for statister

Ved å skrive under på denne kontrakten godtar jeg at min skikkelse, stemme, navn og bilde blir brukt fritt av produsentene på hvilken som helst måte i forbindelse med **Rock Mot Rus-filmen**. Jeg godtar også at filmen blir distribuert og vist på DVD, TV og alle andre former for offentlig eller privat visning. Jeg vil ikke bli gitt noe lønn hverken nå eller på et senere tidspunkt for min medvirkning i prosjektet.

NAVN	DATO
Vemund Berger-Olsen	07.04.2014
Tom H. Bjørn	08.04.2014
John Håh Aler	09.04.2014
Adrian Andreassen	09.04.2014
Jakob Mortensen	09.04.2014
Bethina Kjørniksen	09.04.14
Sindre Alsos	09.04.14
Ken A. Johansen	09.04.14
Gard Heimly	09.04.2014
Ingebjørg Skog	09.04.2014
Perdrik Myrvang	09.04.2014
Hanne Gundersen	09.04.2014
HENNING A. ALSOS	09.04.2014
Erlend Alsos	09.04.2014
Kristian Sørensen	09.04.2014
Kristine Sivertsen	09.04.2014
Johannes Benjaminson	09.04.2014
Andreas Berglund	09.04.2014
Elise Sjøly	09.04.2014
Ragna Voldheim	09.04.2014
Jakob v. Johannessen	09.04.2014
Heidi Kristin	09.04.2014
Sunniva Rygh	09.04.2014
Trond Ellingsvik	09.04.2014
Johannes Voldheim	09.04.2014
T. Alsos	09.04.2014

ROCK MOT RUS-FILMEN

3

Kontrakt for statister

Ved å skrive under på denne kontrakten godtar jeg at min skikkelse, stemme, navn og bilde blir brukt fritt av produsentene på hvilken som helst måte i forbindelse med **Rock Mot Rus-filmen**. Jeg godtar også at filmen blir distribuert og vist på DVD, TV og alle andre former for offentlig eller privat visning. Jeg vil ikke bli gitt noe lønn hverken nå eller på et senere tidspunkt for min medvirkning i prosjektet.

NAVN	DATO
Thor-André Harkussen	11/04-14
Stig Kjetil Vågbo	11/04-14
Gjorthen Gabriel Brindem	11/04-14
Harvard Hansen	11/04-14
Fredrik Hartviksen	11/04-14
Silje-Marye Larsen	11.04.2014
Mare Brenholm	11.04.2014
Mona Skatlebo	16.04.2014
Aron Sommerli	11.04.2014
Ruben Fjellheim	11.04.2014
Ruben N. Harkussen	11.04.2014
Christin F. Larsen	11.04.2014
Amalie Bergsjø	11.04.2014
Una Møller Christiansen	12.04.2014
Simon Schikolski	—
Simon S. Skene	—
Harald F. Rønne	—
Elida Inman	12.04.2014
Aron Fremzon	12.04.2014
Kristen Kullum Stoltz	12.04.2014
Julia Tverback	12.04.2014
Regine Astlie	—
Sadik Pedersen	—
Nayma Sverdrup	—
Idun Sahavassan	—
David Federsen	—

Realisering

Team/le

Publikum

©

ROCK MOT RUS-FILMEN

4

Kontrakt for statister

Ved å skrive under på denne kontrakten godtar jeg at min skikkelse, stemme, navn og bilde blir brukt fritt av produsentene på hvilken som helst måte i forbindelse med **Rock Mot Rus-filmen**. Jeg godtar også at filmen blir distribuert og vist på DVD, TV og alle andre former for offentlig eller privat visning. Jeg vil ikke bli gitt noe lønn hverken nå eller på et senere tidspunkt for min medvirkning i prosjektet.

NAVN	DATO
<i>Carina</i> { <i>Stine W. Waale</i>	12.04.14
<i>Hanneq. Fild</i>	12.04.14
<i>Karen Larsen</i>	12.04.14
<i>Therese Karlsen</i>	-11-
<i>Jørgen Pedersen</i>	-11-
<i>Karine Høgden</i>	-11-
<i>Helena Olsen Osvald</i>	-11-
<i>Paula y. Merleip</i>	-11-
<i>Vestemary Loreheim</i>	-11-
<i>Mathilde Ellingsen</i>	-11-
<i>Ann-Andrikind Nilsen</i>	-11-
<i>Aira Barasen</i>	-11-
<i>Julia Samuelsen</i>	-11-
<i>Stine Kautsen</i>	12.04.14
<i>Walter Spærnes</i>	12.04.14
<i>Sofia Tverback</i>	-11-
<i>Sonny for N. Westmann</i>	12.04.14
<i>Helene m. G.</i>	12.04.14
<i>Janne Andersen</i>	12.04.14
<i>Victoria Jensen</i>	12.04.14
<i>Mette S. Enolsson</i>	12.04.14
<i>Vilje Alice K. Elvsten</i>	12.04.14
<i>Pernille K. Elvsten</i>	12.04.14
<i>Sven Fug - 1.</i>	12.04.14
<i>Uper W. Westmann</i>	12/4-2014
<i>egab Olsen</i> <i>Kjell Mikkelsen</i>	12/4-2014

ET

ROCK MOT RUS-FILMEN

5

Kontrakt for statister

Ved å skrive under på denne kontrakten godtar jeg at min skikkelse, stemme, navn og bilde blir brukt fritt av produsentene på hvilken som helst måte i forbindelse med **Rock Mot Rus-filmen**. Jeg godtar også at filmen blir distribuert og vist på DVD, TV og alle andre former for offentlig eller privat visning. Jeg vil ikke bli gitt noe lønn hverken nå eller på et senere tidspunkt for min medvirkning i prosjektet.

NAVN	DATO
Charles Ellingsen	16/04/14
Magnus Nesset	12/04/14
Thomas Oereng	12/04/14
Geir Nordbøll	
Mads Vasmare	12/04/14
Stian Myrland	12/04/14
Marius P. Iak	12/04/14
Sveinung Engvir	12/04/14
ERLEND KJØLVIK	12/04/14
M. ØSTAD	
Pål Moddi Knutsen	alltid
Colin Kjøberg	- " -
William Laguna	12/04-14
Ragnar Þórolfsson	12/04-14
Malene Eilertsen	12/04-14
Vibeke Kvern	- " -
Marie Oftedal	- " -
TORKJELL RØD	
Carina Karolissen	12/04-14
Vegard Blauszen	15/04-14
Geirbjørn Willason	12/04-14
Stian Mørk	- " -
Stian Mørk	- " -
Monica Fjell	13.04.14
Veronica K. Lamark	13.04.14
Stian Wangen	13.04.14

The Wolves

Lucekstad

