

Daniel Nilsen Bjørneraas

## Dokumentarfilmens Villedende Etikk

Etiske utfordringer i møte med  
dokumentarfilmen, og egen masterproduksjon  
*Min Venn Artemis*

Masteroppgave i Film og Videoproduksjon

Veileder: Eva Bakøy og Igor Devold

Juni 2020



Daniel Nilsen Bjørneraas

## **Dokumentarfilmens Villedende Etikk**

Etiske utfordringer i møte med dokumentarfilmen, og egen masterproduksjon *Min Venn Artemis*

Masteroppgave i Film og Videoproduksjon  
Veileder: Eva Bakøy og Igor Devold  
Juni 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden



## Sammendrag

Denne avhandlingen setter søkelys på etiske problemstillinger som dokumentarister kan møte i produksjon av dokumentarfilm. Egen masterproduksjon og dokumentar *Min Venn Artemis*, brukes i studien for å avdekke etiske utfordringer vi selv støtte på. Et dybdeintervju med Håvard Bustnes, en dokumentarist med 21 års erfaring, brukes som ytterligere data relatert tematikken. Avhandlingen inneholder tematikk som dokumentaristens forhold til subjektene, og hvordan maktbalansen mellom de fungerer. Omfanget av egen deltakelse virker å være ukjent for subjektene, som gjør det nødvendig å vise varsomhet i arbeid med mennesker. Dokumentarens evne til å forme historier som er basert på virkeligheten, og hvorvidt det er etisk korrekt å mislede publikum, er noe oppgaven avklarer. Det viser seg å være innenfor etiske rammeverk å være kreativ med virkelighetens fremstilling, så lenge dokumentaristen opprettholder kontrakten med publikum i den forstand at de forstår hva som er ekte og ikke. Det er likevel vanskelig for filmskaperen å vite resultatet av filmen på forhånd, som gjør det enda viktigere å være åpen med subjektene i prosessen av å skape film om deres liv. Avhandlingen utforsker i hvilken grad filmskaperen må ta hensyn til representasjon av subjektene, i diskusjon rundt samfunnets krav på informasjon. Oppgaven utreder hvorvidt det er nødvendig å handle etisk korrekt, og om filmskaperen tjener på å gjøre dette. Det ble konkludert av Manuel Velasquez (1996) at det å handle etisk, gir bedre resultater, gitt at man menger seg med likesinnede etisk handlende individer (Velasquez, 1996, s. 208).

## Abstract

This master's thesis highlights the ethical issues that documentaries may encounter in the production of documentary films. My own master production and documentary *My Friend Artemis*, is used in the study to uncover the ethical challenges we ourselves faced. An in-depth interview with Håvard Bustnes, a documentarist with 21 years of experience, is used as additional data related to the theme. The thesis contains themes such as the documentary's relationship with the subjects, and how the balance of power between them works. The extent of their own participation seems unknown to the subjects, which makes it necessary to exercise caution in working with real people. The documentary's ability to shape stories based on reality and whether it is ethically correct to mislead the audience is something the thesis clarifies. It turns out to be within the ethical framework to be creative with the representation of reality, as long as the documentary maintains the contract with the audience in the sense that they understand what is real and not. Still, it is difficult for the filmmaker to know the outcome of the film in advance, which makes it even more important to be open with the subjects in the process of making films about their lives. The thesis explores the extent to which the filmmaker must consider representation of the subjects, in discussion of society's demand for information. The thesis investigates whether it is necessary to act ethically correct, and whether the filmmaker gains in doing so. It was concluded by Manuel Velasquez (1996) that acting ethically produces better results, given that one mingles with like-minded ethically acting individuals (Velasquez, 1996, p. 208).

## Forord

I arbeid med denne masteroppgaven, har jeg mottatt mye støtte og hjelp fra ulike personer. Jeg vil takke mine to veiledere, Eva Bakøy og Igor Devold for uvurderlige tilbakemeldinger, innspill og entusiasme under utviklingen av den skriftlige masteroppgaven. Dette var med på rette meg mot korrekt vei for å nå det endelige resultatet. Ettersom egen masterfilm står som en vesentlig del av oppgaven, vil jeg også takke alle på Film og Videoproduksjon instituttet. Igor Devold ga gode tilbakemeldinger under manusprosessen, selve produksjonen og i redigeringsfasen. Svein Høier, Johan Magnus Elvemo og Asbjørn Tiller har også bidratt til vårt endelig sluttprodukt, med ulike innspill. Jon Berntsen Huseby og Alexander U. Schei stilte med utstyr når vi trengte, om ikke teknisk støtte der vi møtte utfordringer.

En stor takk rettes til Lars Andreas Haaø Fossetøl, Mads Sterri Nilsen og Hege Annette Olstad for å ha lest gjennom masteroppgaven, og bidratt med uvurderlige tilbakemeldinger til dens forbedring. Jeg vil også takke besetningen bak filmproduksjonen vår, i tillegg til subjektet vårt Artemis som har våget seg gjennom prosessen av å delta i en dokumentarfilm. En stor takk rettes også til regissør, nær venn av meg og subjektet, Mads S. Nilsen som var der for Artemis når hun trengte det mest. Sammen utgjorde dette et godt mantra for produksjonsteamet, og på godt og vondt, vil jeg si at alle i besetningen arbeidet med en vilje som var nødvendig for å skape et prosjekt av et slikt omfang. Takket være lærere, familie, bekjente og andre utenforstående, bidro de til ferdigstillingen av dokumentaren vår – *Min Venn Artemis*.





# Innholdsfortegnelse

Sammendrag .....	v
Abstract .....	vi
Forord .....	vii
<b>1 Introduksjon.....</b>	<b>11</b>
1.1 Problemstilling.....	12
1.2 Disposisjon.....	12
1.3 Masterfilm: <i>Min Venn Artemis</i> .....	13
<b>2. Metode .....</b>	<b>14</b>
2.1 Metode og forskningstilnærming.....	14
2.1.1 Kvalitativ og kvantitativ forskningsmetode.....	15
2.1.1.1 Autoetnografi .....	15
2.1.1.2 Dybdeintervju.....	16
2.1.2 Pålitelighet (reliabilitet) og gyldighet (validitet).....	17
<b>3 Det teoretiske rammeverket.....</b>	<b>19</b>
3.1 Etikkers problemstilling .....	19
3.1.1 Etikk i dokumentarfilm .....	20
3.2 Dokumentaren som sjanger .....	22
3.2.1 De ulike dokumentarmodusene.....	23
3.2.2 Utfordringene ved observerende stil .....	25
3.2.3 Misrepresentasjon av virkeligheten .....	26
3.3 Subjektet og samfunnet .....	29
3.3.1 Vær Varsom Plakaten .....	30
3.3.2 Filmskaperens interaksjon.....	31
3.3.3 Samfunnets rett på å vite .....	32
3.3.4 Etske grenser og sjokkumentarfilmen.....	33
<b>4 Resultater og diskusjon .....</b>	<b>34</b>
4.1 Synopsis: <i>Min Venn Artemis</i> .....	34
4.2 Dokumentarfilmen .....	35
4.2.1 Makt og kontroll .....	36
4.2.2 Forsøkt virkelighet.....	38
4.2.3 En misledende sjanger .....	42
4.3 Dokumentarens påvirkning .....	44
4.3.1 Representasjon av subjektene .....	45
4.3.2 Konsekvenser av deltakelse: for subjektene i dokumentarfilm .....	46

4.3.3 Filmskaperens inngripen .....	48
4.4 Dokumentarens evne til å skyve etiske grenser .....	49
4.4.1 Retten på å vite .....	49
4.5 Er etikk viktig? .....	52
4.5.1 Suksess vs. Etisk handling .....	53
4.6 Oppsummering av funn .....	55
4.6.1 Resultater .....	56
<b>5 Konklusjon .....</b>	<b>60</b>
<b>6 Referanseliste.....</b>	<b>63</b>
<b>7 Vedlegg .....</b>	<b>67</b>
7.1 Masterfilm: <i>Min Venn Artemis</i> .....	67
7.2 Intervjuguide .....	67
7.3 Filmliste .....	69

## Tabeller

Tabell 1: Hvilke etiske problemstillinger kan dokumentarister møte? .....	56
Tabell 2: Hvilke påvirkninger har de etiske problemstillingene for egen produksjon? .....	58

**Antall ord: 22 018**

# 1 Introduksjon

Denne praktisk-teoretiske masteroppgaven har som hovedtematikk å utforske etiske utfordringer relatert til dokumentarfilmen. Utgangspunktet for avhandlingen ligger i egen erfaring tilegnet fra produksjon av masterfilmen *Min Venn Artemis*, hvor vi stadig måtte ta stilling til etiske problemstillinger i arbeid med subjektet vårt. Film og spesifikk regi, har vært et sterkt fokus gjennom min utdanning som filmstudent. Arbeidet en regissør har i ulike filmproduksjoner omfatter alt fra manuskriptarbeid, instruksjon av både skuespillere og produksjon av filmen i sin helhet, til rollen som assisterende klipper. For meg er synergien en regissør har med subjektene interessante, spesifikt fordi det er utfordrende å finne klare, konkrete svar på hvordan man skal instruere de for å oppnå ønsket visjon. Alle mennesker er forskjellige, og man må også ta høyde for alle andre indre og ytre faktorer som spiller inn på resultatet av en film.

Tanker som dette, er blant utallige faktorer som gjør etikk til et avgjørende tema som burde diskuteres i arbeid med dokumentarfilm, da etikkens dilemmaer brer seg ut til alle områder, og byr på ulike utfordringer i arbeid med mennesker, og representasjonen av deres liv (Maccarone, 2010). Etikkens utfordringer i dokumentarfilm kan være både vag å avklare, og utfordrende å ta stilling til. Dermed er det viktig at man forsøker å belyse problemstillingene, og avklare eventuelle løsninger, slik at andre kan ta informasjonen i bruk for å forbedre dokumentarfilmen som sjanger. Dette er spesielt nødvendig da film har blitt et massemedium som når ut til en stor del av verdensbefolkningen, hvor strømmetjenestene har tilrettelagt for enklere tilgang til folk flest. Det etiske ansvaret til filmskaperen er derfor større nå enn før, ettersom dokumentarfilmen kan overtale mangfold til at dens innhold er troverdig.

Filmskaperen står overfor andre etiske dilemma, hvor det som nevnt er arbeid med mennesker. Dokumentaristen har et etisk ansvar overfor subjektene i filmenes deres, og må ta stilling til hvordan de representeres (Maccarone, 2010). Hvordan subjektet fremstilles for verden, er avgjørende for konsekvensene av deltakelse, noe det ikke alltid er like enkelt å fastslå før etter produksjonsslutt (Thomas, 2012, s. 333). Samfunnet kan kreve retten på informasjon om en historie, som gjør det ytterligere utfordrende for filmskaperen å ta avgjørelser. Alle disse utsagnene vil jeg utforske i min avhandling, i forsøk på å besvare min problemstilling.

## 1.1 Problemstilling

Med utgangspunkt i utfordringene diskutert i introduksjonen og egen masterproduksjon, vil problemstillingen være følgende:

*Hvilke etiske problemstillinger kan dokumentarister møte, og hvilke påvirkninger har de etiske problemstillingene for egen produksjon?*

Problemstillingens valg har grunnlag i min interesse for etikkens utfordringer innen forskningsfeltet, så vel som min masterfilmproduksjon som er en dokumentarfilm. Med tematikk omhandlende transmiljøet, hvor den fokuserer på et subjekt som er i transformasjonsfasen om å bli fullverdig kvinne, vil den fungere som et verktøy for å reflektere over etiske dilemma utredet i det teoretiske rammeverket. Det ble også benyttet et dybdeintervju med en ekspert innen feltet, hvor disse resultatene vil bidra til å få en bedre forståelse for problemstillingen.

## 1.2 Disposisjon

I denne avhandlingen vil jeg begynne med en utredning av det teoretiske rammeverket, slik at det tilrettelegges for analyse av resultater og diskusjon i et senere kapittel. Teorikapittelet har som mål å presisere teoretiske begreper og perspektiver som er vesentlig for mitt forskningsspørsmål. I hovedsak vil kilder med ekspertise innen feltet, som filmteoretikere og dokumentarprofessorer brukes, som eksempelvis Bill Nichols og Ian Aitken, inklusivt NTNU sine egne forskere som Ilona Hongisto. Videre vil metode utforskes, og begrunnelse for mitt valg av forskningsmetode for å besvare den valgte problemstillingen. Det vil drøftes fordeler og ulemper metoden byr på innen forskningsfeltet. Jeg benyttet meg også av dybdeintervju med Håvard Bustnes som informant, og dataene han bidro med vil utredes i resultat og diskusjonskapittelet.

I resultat og diskusjonskapittelet vil det diskuteres i hvilken grad dokumentarister velger å være ærlige ovenfor både subjektene sine, og publikum med historiene de forteller. Hvordan dette påvirker både subjektene og filmens relasjon til publikum vil også være av interesse å utforske. Regissøren av en dokumentarfilm kan i enkelte tilfeller misbruke sin makt og kontroll over subjektene for å sikre sin egen visjon - et omdiskutert tema innen dokumentar. Dette vil avhandlingen utforske, i likhet med dokumentarens forsøk på å skape realisme ved bruk av iscenesetting. Hvordan dette påvirker filmen og hvorvidt det burde være grenser for dette, og konsekvensene av deltakelse, er også av interesse å utforske.

Videre vil det diskuteres om det å tilfredsstille samfunnets krav på informasjon er viktigere enn subjektens privatliv. Jeg vil også se på innvirkningene dokumentaristen har på samfunnet og subjektene. Avslutningsvis vil jeg forsøke å avklare hvorvidt det alltid er nødvendig å handle etisk, da det kan virke gunstig å tenke på filmens beste, tross etiske retningslinjer. Funnene har som mål å utforske problemstillingen i en drøfting under et konkluderende kapittel. Masteroppgaven vil sette søkelys på dokumentaren i relasjon med etiske problemstillinger, hvor det vil utforskes ulike tematikker som er relevante for å besvare mitt forskningsspørsmål. Avhandlingen vil omfatte elementer som teorigrunnlag, metode og forskningstilnærming, resultater og diskusjon, som til sammen har i mål å bidra til et grunnlag for en gyldig og pålitelig samt overførbar konklusjon av studien.

### 1.3 Masterfilm: *Min Venn Artemis*

Vår masterfilm *Min Venn Artemis* setter søkelys på et tabu-tema i vårt samfunn; transseksualitet. Fokuset ligger på et individ som representerer en spesifikk minoritet i vårt samfunn, og budskapet for filmen er av en mer universell kvalitet; at man skal ikke være redd for å være seg selv, uavhengig av kjønn, rase eller seksualitet. I perioden fra 2018 og utover 2019 gikk subjektet vårt Artemis gjennom store forandringer tilknyttet hennes nye liv. Hun har levd de siste 22 årene som en mann, men bestemte seg fra påsken 2018 å leve ut sitt liv som kvinne og begynte å ta flere skritt mot å realisere sitt ønske. De fleste møter henne med et åpent sinn og aksept, men til tider dukker det opp situasjoner som gjør hennes liv ubehagelig. Som nylig kommet ut “kvinne” lever hun et mye mer givende og lykkeligere liv enn før, selv om denne lykken raskt utfordres av hennes fortid, og de byråkratiske prosessene som tar lang tid. Dokumentaren skildrer Artemis sin subjektive opplevelse angående prosessen av det å skifte kjønn i tidlig fase. Et portrett på hvordan denne prosessen har og vil påvirke hennes liv, på både det fysiske plan, så vel som det emosjonelle. Masterfilmen *Min Venn Artemis* er vedlagt som en videokobling i vedleggene.

## 2. Metode

Bakgrunnen for mitt valg av metode ligger i valget av problemstillingen: *Hvilke etiske problemstillinger kan dokumentarister møte, og hvilke påvirkninger har de etiske problemstillingene for egen produksjon?* I min søken etter informasjon, utførte jeg et dybdeintervju med Håvard Bustnes, en dokumentarfilmskaper med 21 års erfaring. Tematikken for intervjuet, baserte seg på etiske utfordringer relatert til disse filmene. Det å henvende seg direkte til kilden var et naturlig valg, hvor det tillot meg muligheten å innhente informasjon fra filmskaperen selv. Det er ikke nødvendigvis uvanlig å utelate regissørens ytringer i filmvitenskap og filmforskning. Man kan ofte forske på filmer fra eget perspektiv med grunnlag i innhentet teori. Bruk av kvalitative intervju, med teori som støtte vil dermed være en vesentlig del av masteroppgaven. Egen masterproduksjon vil stå som et hovedelement i drøftingene, hvor metodevalget baseres på personlige refleksjoner. Forskningsmetodene jeg har valgt, faller under kvalitativ forskning, hvor intervjuet baseres på kvalitative ekspertintervjuer, og den refleksive forskningen omfatter autoetnografisk metode. Med reflektiv forskning innebærer det at: «(...) forskeren evner å se betydningen av sin egen rolle i samhandling med deltakerne, de empiriske dataene, de teoretiske perspektivene, og den forforståelsen som forskeren bringer med seg inn i prosjektet» (De nasjonale forskningsetiske komiteene, 2010). I det følgende kapittelet vil jeg forklare hva kvalitativ forskning innebærer, og dens underkategorier med dybdeintervju, og autoetnografi. Det vil også forklares hva kvantitativ forskningsmetode innebærer, hvor dette vil bidra til å begrunne hvorfor metoden ikke ble valgt. Kapittelet avrundes av påliteligheten og gyldigheten av metodevalget mitt.

### 2.1 Metode og forskningstilnærming

Metode skiller av to forskningstilnærminger: kvalitativ og kvantitativ metode. Det er ikke et absolutt skille mellom disse, hvor begge fungerer som arbeidsredskaper med hver sine svake og sterke sider som kan med fordel forbindes (Solvang & Holme, 1986, s. 79). Fremgangsmåten i en studie avhenger av hvilken problemstilling man velger. Dette baseres på at den valgte fremgangsmåten må egne seg for å belyse forskningsspørsmålet man ønsker å besvare, og en studie av en kompleks situasjon som et helt samfunn, ville det vært usedvanlig om en metode hadde besvart alle spørsmål (Solvang & Holme, 1986, s. 13). Følgende kapittel vil utrede de ulike forskningsmetodene, og potensialene de innehar. Min studie benytter kvalitativ metode, og avgjørelsen ligger i dens evne i å lese sammenhenger og tendenser.

### 2.1.1 Kvalitativ og kvantitativ forskningsmetode

Kvalitativ forskning baseres på flere måter å innhente informasjon på, slik som observerende eller deltakende forskning, spørreundersøkelser, intervju o.l. (Fangen, 2015).

Forskningsmetodens formål er å fange opp egenarten ved den bestemte enhet og vedkommendes situasjon. Styrken ligger i dens fleksibilitet for endringer underveis, både i forhold til problemstilling og undersøkelser, og det å få fram totalsituasjonen (Solvang & Holme, 1986, s. 82-83). Egne erfaringer har en åpen plass i prosessen til metoden, i motsetning til kvantitative intervju, som fokuserer i større grad på innhentet informasjon (Holter et al, s. 13, 1996).

Kvalitativ forskningsmetode handler ofte om å fokusere på noen få enheter, og det er ønskelig med atypiske individer. På denne måten kastes det lys over problemstillingen fra flere synsvinkler. Svakheten med slik forskningstilnærming, er at man ikke kan si noe om hvor dekkende denne problemforståelsen er for alle enhetene (Solvang & Holme, 1986, s. 83-84).

Kvantitative studier omfatter ofte flere enheter, noe som er styrken til metoden, hvor den kan dekke problemforståelsen for alle enhetene innen et valgt forskningsfelt basert på innhentet data (Tjora, 2013, s. 24). Likevel baseres studien på begrensede mengder data om hver enhet, gjerne i form av spørreskjema, med mål om å skape en statistisk generalisering eller tverrsnittsdata. Dette tillater at man kan si med en viss sikkerhet at problemforståelsen er for alle enhetene i utvalget det er trukket fra. Svakheten ligger i at innhentet informasjon ikke nødvendigvis trenger å tilfredsstillende den valgte problemstillingen. Den strukturerte datainnsamlingen gir også lite rom for individuell tilpasning, da spørsmålene gjerne avgrenses til kategorier som passer til alle spørreundersøkelser (Solvang & Holme, 1986, s. 84-85).

#### 2.1.1.1 Autoetnografi

Mitt valg om å bruke egen dokumentarfilm, og relevant erfaring fra feltet gir som nevnt rom for autoetnografisk metode, som handler om å bruke egen erfaring for å engasjere seg selv i andre kulturer, politikk og samfunnsforskningen. Det er en forskningsmetode som blant annet tar fatt i forskerens egen erfaring for å forklare, og kritisere kulturelle overbevisninger, praksiser og erfaringer (Adams et al., 2015, s. 1). Unikt for autoetnografien, er hvordan det brukes nøye selvrefleksjon, også kalt refleksivitet, for å avklare skjæringspunkt mellom forskeren og samfunnet (Adams et al., 2015, s. 2). Selvrefleksjonen vil i denne oppgaven utføres ved å diskutere hvordan valgene i produksjon av masterfilmen, innvirket på resultatene i etterkant. Likt dokumentarskaperens mange utfordringer, krever metoden at forskeren viser hensyn til representasjon gjennomgående i forskningsprosessen (Adams et al., 2015, s. 19). En utfordring

som betyr at jeg må vise varsomhet i diskusjoner relatert til den som var hovedperson i masterfilmen vår, hvor mine erfaringer er subjektive og kan skape skjæringer i ettertid, skulle de skape et feilaktig bilde av den representerte i min forskning. Bruk av egne erfaringer og refleksjoner trekker også inn personlige, relasjonsbaserte og etiske utfordringer, hvor selve utformingen av autoetnografisk metode kommer av bekymringer og betraktninger rundt samfunnsvitenskapelig og kvalitativ forskning (Adams et al., 2015, s. 5-6). Av disse er det:

1. Anerkjennelse av grensene for vitenskapelig kunnskap, og en ny forståelse for personlig fortelling, det litterære og estetiske, følelser og det kroppslige.
2. En økt bekymring for forskningsetikken og politisk fremstilling samt representasjon.
3. Den økte betydningen av sosial identitet og identitetspolitikk.

(Adams et al., 2015, s. 8)

#### 2.1.1.2 Dybdeintervju

I bruk av kvalitativ forskningsmetode, innhentes datamaterialet ofte gjennom intervjuer, og observasjoner. Man skiller gjerne mellom dybdeintervju eller semistrukturert intervju, fokuserte intervju og fokusgrupper (Tjora, 2013, s. 106). I denne avhandlingen ble dybdeintervju tatt i bruk, med Håvard Bustnes som informant, med ansikt-til-ansikt, som datainnsamlingsmetode. Med 21 års erfaring som dokumentarist, kan man si at han har god kjennskap i feltet, som var et av grunnlagene for å kontakte vedkommende. Intervjuet omfatter filmer som *Blod og Ære* (2008), *Opprørsk Oldemødre* (2013) og *Hatets Vugge* (2017) da de er filmer han har produsert tidligere. Særlig fokus ligger i *Hatets Vugge*, hvor avhandlingen hadde filmen som valgt studie da intervjuet tok sted. Som nevnt er styrken til kvalitativ forskningsmetode dens fleksibilitet for endringer underveis, noe som tillater meg å bruke resultatene av intervjuet, selv om det i utgangspunktet var basert på andre mål. Sistnevnte var et annet grunnlag bak intervjuet, og selv om den nåværende problemstillingen ikke omfatter produksjonene han har skapt i like stor grad, vil kanskje informantens bidrag resultere i positive utfall for min studie.

I hovedsak er målet med dybdeintervju å skape en relativt frittstående samtale, som forholder seg til tematikken valgt av forskeren på forhånd (Tjora, 2013, s. 106). Kvalitativ forskning belegger seg både på interessen for forskningsfeltet og antall respondenter. Et strategisk utvalg er derfor aktuelt fremfor overveldende mengder respondenter, hvor kjernen i forskningsfeltet er forholdet mellom forskeren og informanten. Grunnlaget for dette ligger i hvordan informasjonen innhentes og til dels skal forhandles frem til en felles konstruksjon av mening (Holter et al, s. 13, 1996). Ved tidligere anledninger ved bruk av valgt metode, hadde jeg



selv god kjennskap til informantene, noe som er fraværende i denne oppgaven. Det er mulig at Bustnes sin rolle som informant ikke påvirkes av fraværende kjennskap da relasjonen til bransjen og et felles ønske om å finne løsninger til forskningsfeltet ligger som grunnlag. Intervjuet kan vare i en time eller lengre, og innsamlet data kommer som følger av fortellinger basert på opplevelser, erfaring og refleksjon. Det betyr at en viss form for åpenhet må ligge til grunn mellom informanten og forskeren, slik at tillit kan skapes (Tjora, 2013, s. 106).

Intervjuet ble utført med en intervjuguide fulgt av et uformelt intervju med Bustnes inne ved instituttet til Film og Videoproduksjon hos NTNU. Målet var å skape en samtale mellom meg og Bustnes slik at vi sammen kunne avklare spørsmålene på best måte, hvor det kvalitative intervju er basert på samtalen, og ikke nødvendigvis spørsmålene i seg selv (Holter et al, s. 16, 1996). Dette førte til en samtale som utfoldet seg til flere, nye besvarelser og ytterligere diskusjoner rundt temaet. Det 'uformelle' intervjuet ga grunnlag for at Bustnes kunne prate fritt, noe som ga en dypere og mer personlig besvarelse av spørsmålene. Det argumenteres for at i noen situasjoner kan det være mer hensiktsmessig å gjennomføre kortere og fokuserte intervju (Tjora, 2013, s. 126).

Uvesentlig for valget av hvordan man utfører datainnsamlingen skal forskningssubjektenes integritet *alltid* ivaretas (Fangen, 2015). Ofte er konfidensialitet viktig, som ikke var tilfellet med Bustnes hvor han var klar over situasjonen og hvordan materialet skulle brukes. Hadde subjektet i mitt tilfelle vært anonymt, ville det påvirket utfallet av hvordan kildens informasjon kunne blitt brukt. Likevel kan etiske utfordringer oppstå i bruk av informasjon tilegnet fra et intervju. Informasjonen gitt av Bustnes, vil brukes opp mot ulike kilder og egen refleksjon, som kan gjøre at han stilles i et uønsket lys. Dette er noe man må ta høyde for i bruk av intervju, selv om informanten på forhånd har tillatt forskeren bruksrett.

### 2.1.2 Pålitelighet (reliabilitet) og gyldighet (validitet)

På en annen side vil ikke en kvalitativ studie dekke *alle* enheter. Min studie kan dermed ikke generalisere funnene innen det valgte forskningsfeltet. Det kan ikke med sikkerhet sies at dataene tilegnet gjennom teori og dybdeintervju gjelder for alle enheter. Man kan diskutere hvorvidt bruk av én informant står sterkt nok for å diskutere forskningsspørsmålene. Dette er ikke nødvendigvis en svakhet, hvor oppgaven innhenter erfaringer om temaet for å diskutere problemstillingen, og det presenteres ikke allmenngyldige sannheter. Samspillet mellom Bustnes sine kommentarer, relevant litteratur og empiriske undersøkelser gjennom egenproduksjon av dokumentar, vil nok være med å styrke denne masteroppgaven. Etikk er også et følsomt tema, og det kan være

tenkelig at Bustnes rolle som informant var utfordrende, i tilfeller hvor han måtte gi eksempler på etiske problemer i møte med subjektene han produserte dokumentarer om.

Autoetnografien har også sine svake sider, spesielt da den ikke anses som en fullverdig forskningsmetode: "The emergence of autoethnography and narratives of self (...) has not been trouble-free, and their status as proper research remains problematic" (Sparkes, 2000, s. 22). I etnografisk forskning, er det å lyve til forskningssubjektene noe som har plaget søken etter informasjon og viten, også for dokumentarister (Adams et al., 2015, s. 12). Historisk sett fungerte den tradisjonelle etnograf som dokumentarskaper, og søkte ulike kulturer for å observere og delta i livene deres, slik at feltnotatene kunne tas i form av film, noe forskerne i ettertid forsto at var en uetisk og ufullstendig praksis (Adams et al., 2015, s. 11). Det er identifisert ulike problemer relatert til etikk og moral, og i diskusjon om etiske dilemma som kan oppstå under filmskapning, er det moralske utfordringer det fokuseres på mest. Det viser seg å mangle en sann etisk retningslinje for dokumentar produksjon, spesifikt retningslinjer som styrer moralske beslutninger (Sanders, 2010, s. 529).

Autoetnografisk metode har sine svakheter tross forsøket på å forbedre allerede utarbeidede forskningsmetoder. Forskningsmetoden besvarer ikke alle intellektuelle, estetiske, emosjonelle, og etiske utfordringer relatert til forskning (Adams et al., 2015, s. 19). Autoetnografien har sin svakhet i mangelen på å forholde seg innen akademiske rammer. hvor den anses for å være selvsentrert, narsissistisk og individualiserende. Interessant nok er autoetnografien en upassende metodikk i diskurser om pålitelighet, gyldighet og generaliserbarhet, hvor den ikke viser hensyn til å oppfylle disse kriteriene, da metoden retter fokus mot det å anerkjenne en viss relativisme av sannhet (Collinson, Jacquelyn, Young, Kevin & Atkinson, 2012). Selv om metoden byr på utfordringer, er det også positive utfall som kan hentes ut fra forskningen. I lys av mine refleksjoner, håper jeg å tilegne meg ny kunnskap og bidra til kunnskapsbasen innen dokumentarfilm og etikk. Refleksjoner som forhåpentlig belyser problemstillinger som er med på å skape et bedre grunnlag for dokumentarister, og subjektene man baserer historiene rundt. Dette spesifikt fordi forskningsmetoden inneholder spesifikke mål som dette: "Strives for social justice and to make life better" (Adams et al., 2015, s. 2).

### 3 Det teoretiske rammeverket

I følgende del av studien vil det presenteres relevant litteratur for den aktuelle problemstillingen. Dette innebærer tematikk som etikkens problemstilling, dokumentarfilmen, subjektet og samfunnet. Det vil være relevant å kort forklare hva etikk innebærer, hvor det videre utforskes hva Manuel Velasquez (1996) sier om etikkens viktighet i artikkelen *Why Ethics Matters*. Jeg vil bruke mye av Bill Nichols teorier, spesielt omhandlende dokumentarens moduser og etiske utfordringer relatert disse, og en relevant utredning av Vær Varsom Plakaten vil ta sted. I hvilken grad dokumentaren forsøker å representere virkeligheten, og filmskaperens interaksjon vil trekkes inn. For å belyse tematikken vil avhandlingen inkludere relevante eksempler fra forskere som Ilona Hongisto, Jonathan Kahana og Ian Aitken. Kapittelet har som mål å utforske etiske problemstillinger innen dokumentarfilm, og hvilke løsninger som eksisterer relatert til dette.

#### 3.1 Etikkens problemstilling

Før det utredes hvilke etiske dilemma dokumentarfilmen møter, er det relevant å forklare hva etikk innebærer. Man kan begynne med å skille etikk fra moral, hvor det ofte er vanlig å prate om de ulike begrepene om hverandre. Introdusert av Aristoteles som et begrep for å beskrive den vitenskapelige annekteringen av skikker og tradisjoner, innebærer terminologien i dag: filosofering over moralsk handling. Med andre ord handler etikk om å reflektere over menneskelig handling, hvor moral er de aksepterte normene og verdiene mennesker har skapt i et samfunn (Sanders, 2010, s. 531). Temaet etikk baseres på grunnleggende humanitære krav, av hva som er rett og galt, om en handling er god eller gal (Gimse, 2006). Man kan bedømme dette objektivt gitt visse kriterier. Kriterier omhandlende indre og ytre goder, hvor de indre knyttes til dyder i praksis med andre mennesker, og ytre til makt og materiell - forutsatt at reglenes opprettholdes (Gimse, 2006). Utfordringene i arbeid med etikk er at det ikke finnes entydige svar, hvor etikk i dag defineres som refleksjoner over moral, og normene som blir satt er avhengig av kulturen, og kan variere deretter (Gimse, 2006). I følgende kapittel vil det utredes hvilke etiske løsninger man kan forsøke å ta i bruk i arbeid med dokumentarfilmen. Det vil også tas stilling til om det er effektivt å handle etisk, og hvorvidt det er ønskelig, og oppnåelig å utøve etisk korrekthet.

### 3.1.1 Etikk i dokumentarfilm

For å forstå etikk og utfordringene man møter i sammenheng med dokumentarproduksjon, kan ren objektiv diskurs være utfordrende, spesielt for å kunne drøfte funn basert på egen erfaring innen feltet. Det kan dermed være utfordrende å forstå hvordan man skal handle for å være etisk korrekt i produksjon av dokumentarfilm. Man kan henvende seg til *Narrative Therapy*, hvor man forsøker å gjøre subjektene til eksperter på sine egne liv. Skapt av antropologen Michael White, kan denne metoden hjelpe dokumentarskapere å forholde seg innenfor visse etiske rammer med fire klare punkter:

1. Være klar over maktbalansen.
2. Forhandle avgjørelser åpent.
3. Fortell løpende ettersom ny informasjon blir tilgjengelig.
4. Inkludere partene skriftlig om informasjon og løsninger man har oppnådd.

(Thomas, 2012, s. 334).

I *Codes of Ethics: A Special Issue of the journal of Mass Media Ethics* viser Jay Black og Ralph D. Barney (2002) til en unik diskusjon omhandlende etikk navngitt “Ethics for dummies”, som setter lys på etiske dilemma man kan støte på:

***The Skeptic:*** *Why “ethics?” Ethics stifle creativity, and have no place in the world of art. They keep creators from pushing the edge of the envelope, and developing into unique voices. They hew off the rough edges of new creation, so necessary for growth.*

***Response:*** *Ethics in and of themselves do not stifle creativity. If you know an ethical choice when you see one, it can vastly increase your power to develop art. If “the unexamined life is not worth living,” arguably, the unexamined creation may not be worth creating (p. xv).*

(Black & Barney, 2002, s. 185).

Filmregissør Peter Bogdanovich påpeker hvordan bare benevnelsen av etikk i film, er dømt til å bli møtt med en kynisk latter, ettersom noe slikt ikke kan eksistere (Black & Barney, 2002, s. 184). Likevel mener han filmskapere ikke burde fratras deres moralske ansvar overfor samfunnet, og trekker inn glorifiseringen av skurker i Hollywood filmer. Det refereres til *situational ethics*, som viser hensyn til konteksten en handling har når den evalueres etisk, i stedet for å bedømme den i henhold til absolutte moralske standarder (Black & Barney, 2002, s. 185). Situasjonsbasert etikk viser til flere utfordringer for filmskapere, da den gjerne tillater å bryte etiske retningslinjer

som ellers ville vært galt. Dette kan være i favør for filmskaperen, ettersom dokumentarfilm ofte er basert på avgjørelser tatt på stedet.

Temaet er utvilsomt utfordrende, og Manuel Velasquez (1996) nevner i artikkelen *Why Ethics Matters* at “(...) ethics is for suckers”, i en diskusjon om etiske valg og utfall (Velasquez, 1996, s. 202). Han trekker blant annet kilder som antyder at uetisk oppførsel kan være i større grad profitabelt enn å handle etisk, hvor Velasquez (1996) trekker inn Platons diskusjon rundt etikk med Thrasymachus, og “The Prisoner’s Dilemma” for å understreke hvordan dette kan være mulig (Velasquez, 1996, s. 201). Velasquez (1996) påpeker at i Platons *Republic*, ble det konkludert at rettferdighet er for de som ikke er kloke nok til å handle urettferdig, mens i spillteorien «prisoners dilemma» (fangens dilemma), handler det om valgene man tar basert på tillit.

Forklart av Velasquez (1996), er fangens dilemma et paradoks hvor utfallet av to individers avgjørelser påvirker hverandre. Hvor man gjennom å analysere avgjørelse-strategiene, kan se hvordan det å handle ut fra egen interesse, resulterer i et mindre gunstig resultat for begge parter. Dette valget innebærer at de to fangene holdes adskilt fra hverandre, og de får muligheten til å enten tilstå eller ikke. Dilemmaet viser at sjansen for å forråde hverandre ved tilståelse er høyere, enn det å holde tett. Fangens dilemma viser med andre ord hvordan ulike individer velger å kjempe mot hverandre, selv om de vet at samarbeid gir et bedre resultat (Velasquez, 1996, s. 205). Slik tankegang kommer av hva forskerne Bhide og Stevenson oppdaget i intervju med ulike forretningsfolk, hvor de fleste trodde at uetisk oppførsel oftest tjener bedriften godt (Velasquez, 1996, s. 202).

Dette trekker inn spørsmål om den oppfattede vesentligheten av å handle etisk, og om det i grunn er lønnsomt å vurdere en uetisk handling. For det å handle etisk, baseres på det moralske samspillet mellom individer, slik at man opprettholder sosiale forhold som tillater et fullverdig, og medgjørlig liv (Velasquez, 1996, s. 205). Dermed blir uetisk oppførsel å utnytte andre, ved å bryte moralske normer. Velasquez (1996) påpeker at dette dilemmaet omhandler engangsmøter, hvor en bilselger kan lure en kunde han aldri vil se igjen (Velasquez, 1996, s. 206). Velasquez (1996) konkluderer med at grunnleggende etiske mennesker har en tendens til å menge seg med likesinnede etisk handlende individer, og at disse oppnår bedre resultater enn de som velger å være uetiske (Velasquez, 1996, s. 208). (...) “*ethical behavior is more profitable and more rational than unethical behavior in terms of both the negative sanctions on unethical behavior and the positive rewards of ethical behavior*” (Velasquez, 1996, s. 216). Tross disse resultatene

viser det seg at uetisk oppførsel hindres som følger av belønning og frykten for å straffes: “(...) *ethics is not desired for itself, but for its accompaniments*” (Velasquez, 1996, s. 209).

### 3.2 Dokumentaren som sjanger

Det er viktig å avklare hva dokumentaren betyr som sjanger, og man kan begynne ved å skille dokumentar fra fiksjon. For å gjøre dette må man se mot fiksjonsfilmens ønske om å fremme det ubevisste og latente i meninger, hvor dokumentaren legger vekt på sosiale spørsmål som samfunnet er bevisst på (Nichols, 1991, s. 4). Nichols mener blant annet at dokumentarfilm er en kunst, i motsetning til en observerende nyhetsfortelling: “A crucial part of the story, (...) is how the filmmaker acquits herself in the presence of others, something we can see and judge ourselves” (Nichols, 2016, s. 160). Han utbroderer og kaller det en retorisk kunst, hvor dokumentaristens jobb ved å vinne publikums samtykke, ikke fungerer som en ren informasjonskilde (Nichols, 2016, 154). Dokumentarfilmen har tross alt vokst over det siste århundre til å bli et velkjent format, med den første helaftens dokumentaren *Nanook of The North* (Flaherty, 1922) til dagens nyere, og gjerne politisk rettede dokumentarer som *Fahrenheit 9/11* (Moore, 2004).

De sosiale spørsmålene står som grunnpilarer for dokumentarfilmen, noe som også er relevant for fiksjonsfilmen, hvor oppgaven ikke vil utforske hvilken sjanger som møter de største etiske utfordringene. Dokumentarfilmen er preget av ideen om å representere den virkelige verden vi befinner oss i, ved bruk av konstruerte historier basert på ekte hendelser (Sanders, 2012, s. 315), noe som leder til bruk av ekte mennesker, eller *sosiale skuespillere* (Nichols, 2016, s. 151). Dokumentaristen må dermed ta stilling til hvordan subjektene og historien de forsøker å fortelle representeres (Maccarone, 2010). En slik tematikk møter man ikke nødvendigvis kun under opptak ettersom en dokumentarfilm involverer mye mer enn øyeblikkene mellom «action» og «kutt».» Alt fra sosiale settinger både før og etter filming, til utfordringer innad i produksjonen kan skape etiske problemstillinger hvor løsninger burde avdekkes, og handles ut fra. Dette baseres på ønsket om å løse slike utfordringer, hvor det i mange tilfeller kan være tenkelig, om ikke gunstig å vende vekk fra etikken. Følgende vil jeg forklare de ulike dokumentarmodusene presentert av Nichols (1991), undersøke kontrakten og kontrollen filmskaperen har over subjektet, og utforske i hvilken grad sjangeren forfalsker virkeligheten ved å enten orkestre hendelser, eller ty til andre metoder for å mislede tilskueren.

### 3.2.1 De ulike dokumentarmodusene

I dokumentarfilm er det fire moduser av representasjon som skiller seg ut, og disse er ekspositorisk dokumentar, observerende, deltakende og refleksiv dokumentar (Nichols, 1991, s. 32). Det finnes ulike oppfatninger om antall dokumentariske moduser fremstilt av andre teoretikere, da modiene anses som 'rasjonelle diskurser', noe sosialantropolog Toni De Bromhead kritiserer: "(...) documentary reaches people through their 'hearts and souls not just minds' and that what is really essential to documentary storytelling is 'emotional response and empathy'" (Angelone, Soriguer & Melendo, 2019, s. 292). Man har eksempelvis fire interaktive moduser foreslått av Sandra Gaudenzi: "(...) the conversational, the hypertext, the experiential and the participative" (Aston & Gaudenzi, 2012, s. 126), og fire ytterligere moduser introdusert av Bromhead navngitt linæer, diskursiv, episodisk og hybrid dokumentar (Anwasha, 2018). I lys av dette, vil jeg konstatere at for denne oppgaven benyttes modiene til Nichols, på bakgrunn av hans repertoar innen dokumentarfilm og teori.

Kort fortalt bruker ekspositorisk dokumentar elementer som Voice-of-God og poetiske perspektiver for å fortelle om den historiske verdenen, slik at man kunne oppfatte den på nytt (Nichols, 1991, s. 32-33). Med Grierson og Flaherty som frontfigurer, ligger fokuset mot å reise etiske spørsmål til en ytrings objektivitet (Nichols, 1991, s. 34). Observerende modus handler om å være i øyeblikket, et resultat av teknologiens fremmarsj, hvor filmutstyret ble lettere og mer tilgjengelig, som tillot filmskaperen å filme mennesker som ikke trengte å direkte rette oppmerksomheten mot kameraet (Nichols, 1991, s. 33). Navngitt *cinema vérité* (tolkende observasjon) av Stephen Mamber, er modusen avhengig av klipping for å forsterke følelsen av en handling som foregår i sanntid (Nichols, 1991, s. 38). Observerende dokumentar byr på sine egne etiske utfordringer, hvor modusen avhenger av filmskaperens evne til å være påtrengende, som kan påvirke subjektens liv i en permanent forstand (Nichols, 1991, s. 39). Deltakende dokumentar forsøker å engasjere seg direkte med subjektene, med eksempelvis intervju som element for å tillate filmskaperen en naturlig inngang i fortellingen. Vitner og eksperter kan brukes for å diskutere tidligere hendelser, slik at man unngår Voice-of-God og risikable 'reenactments' (Nichols, 1991, s. 33). Meget ulik ekspositorisk og observerende dokumentarfilm som forsøker å skjule produksjonen, forsøker deltakende dokumentarer å forankre seg i individuelle perspektiver og erindringer. Dette gjør at publikum går inn med andre forventninger, da modusens unike stil tillater slik utførelse (Nichols, 1991, s. 56). Det er utallige filmer hvor gjenskapning av historie tar sted, og en av disse er dokumentaren *Armadillo* (Metz, 2010). Filmen følger danske soldater i Afghanistan sendt ut i 2009, ment som en hjelpende styrke i håp om å

stabilisere landet i kampen mot Taliban. Før soldatene reiser, drar de på strippeklubb for å ta en siste feiring, hvor scenen er gjenskapet med de faktiske karakterene fra dokumentaren. Utvilsomt en av de mindre kontroversielle øyeblikkene i filmen, og likevel ikke tydelig beskrevet som til dels fiktiv. Nichols (2016) sier følgende om slike scener: “(...) reenactments it is an area where consensus about what works, what audiences will accept or trust, remains open to debate and the influence of new approaches” (Nichols, 2016, s. 161).

I ekspositorisk, observerende og deltakende dokumentarer oppstår det ulike spørsmål som: har publikum rett på å vite hvem det snakkes av, til hvem filmen er rettet mot, og filmskaperens politiske standpunkt? Dziga Vertov, Jill Godmilow og Raul Ruiz er frontfigurer for en virkelighetsnær modus som ofte tar standpunkt for slike spørsmål: refleksiv dokumentar. Skapt av et ønske om å utfordre representasjonen av virkeligheten som de tre andre modusene formidlet uproblematisk, beveger refleksive dokumentarer mot det selvbevisste. Ved å ta elementer fra de andre modusene og sette de på spissen, rettet de publikums oppmerksomhet mot effekten (Nichols, 1991, s. 33). Med filmer som *The Thin Blue Line* (Morris, 1988) og *The Man with a Movie Camera* (Vertov, 1929), oppsøker modusen spørsmål om måten vi snakker om den historiske verden (Nichols, 1991, s. 57).

En av de kjente verkene innen refleksiv dokumentarfilm er Dziga Vertovs *The Man with a Movie Camera*. Vertov portretterer hverdagslivet til den nyfødte Sovjetunionen, og bruker lineær klippeteknikk for å forsterke følelsen av et panoramisk uttrykk av dette. På feil sted, til feil tid, førte den modernistiske og selvrefleksive stilen, til at filmen ble møtt med en negativ oppfatning fra myndighetene, som tvang Vertov i eksil (Aitken, 2013, s. 48). Refleksive filmer som *The Man with a Movie Camera*, *Far from Poland* (Godmilow, 1984), *Daughters Rite* (Citron, 1980) og *The Thin Blue Line*, er med på å sette spørsmålstegn ved etikken i observerende representasjon, hvor *The Thin Blue Line* klarte å argumentere for en manns feilaktige dom av et korrupt system. Refleksive dokumentarer avhenger ikke av subjekter, og slik unngår modusen etiske utfordringer ved bruk av sosiale skuespillere, samtidig som de kritiserer dokumentarer hvor dette tar sted (Nichols, 1991, s. 58).

Det er også ytterligere to moduser som Nichols (2017) har introdusert i ettertid, hvor disse er poetisk og performativ dokumentar. Poetiske dokumentarer har nærhet til eksperimentell og avantgarde filmskaping, hvor de vektlegger visuelle assosiasjoner, tonale eller rytmiske kvaliteter, beskrivende passasjer og formell organisering (Nichols, 2017, s. 22). Den performative dokumentaren fokuserer på det subjektive eller uttrykksfulle aspektet som filmskaperen har i



arbeid med subjektet, hvor den forsøker å øke publikums bevissthet til dokumentarens manglende evne til å være objektiv (Nichols, 2017, s. 22).

### 3.2.2 Utfordringene ved observerende stil

Dokumentaren forsøker som nevnt å besvare sosiale spørsmål stilt av samfunnet, og selv forteller Nichols (1991) at den primære motivasjonen til filmskaperen er realisme innen dokumentarfilm (Nichols, 1991, s. 25-26). Likevel oppstår det en utfordring i arbeid med mennesker, da man må utøve en form for kontroll i håp om å skape filmen man har planlagt, og skrevet manus for. Nichols (2016) utbroderer at dokumentarskaperen ikke nødvendigvis har et sett med etiske regler som må følges, foruten situasjoner hvor filmen er underlagt en kringkaster og dens rammeverk (Nichols, 2016, s. 151-152). Dette har ført til dannelsen av kontrakten mellom filmskaper og subjekt, hvor mangelen på kontroll er betydelig for filmskaperen: “One common but misleading way of defining documentary from the point of view of the filmmaker is in terms of control: documentary filmmakers exercise less control over their subject than their fictional counterparts do” (Nichols, 1991, s. 13). Det er verdt å nevne at skulle filmskaperen tillatte subjektene tilgang til filmen før ferdigstilling, kan det bryte med kontrakten dokumentaren har med andre aktører (Thomas, 2012, s. 338). Dette for å beholde et godt forhold med investorene, hvor deres samtykke til filmens utgivelse er en stor fordel for dens kommersielle suksess (Thomas, 2012, s. 332).

Dermed kan kontrakten by på ytterligere utfordringer, da jakten etter det realisteste gjerne oppnås ved å filme faktiske hendelser, som kan hindres av dokumentaristens innblanding. Med de begrensede rammene *cinema vérité* tilbyr, praktisert av Leacock og Pennebaker, og Fred Wiseman, hvor målet var å virke så lite tilstedeværende som mulig, hadde de funnet en mulig løsning for å bevare det naturlige. Metoden de filmet på, forsøkte å beholde inntrykket av ekte handlinger av mennesker som var seg selv. I likhet med deltakende observasjon, eller sosiologisk og antropologisk feltarbeid, måtte filmskaperen utøve en type kontroll som var nærmest umerkbar (Nichols, 1991, s. 13). For å oppnå det at subjektene nærmest glemmer kameraets tilstedeværelse, må filmskaperen skape et kontrollert miljø der all annen oppførsel blir utelatt. Det innebærer at filmskaperen må disiplinere seg selv i måten de omgås situasjoner rundt subjektene, slik at de også blir fraværende. Dette fordi kontroll definerer et nøkkelement innen dokumentar (Nichols, 1991, s. 14).

Å være 'fluen på veggen' som observerende modus tilsier, kan by på en annen utfordring sett fra et etisk ståsted. Raymond Depardon viser hvordan distanse kan, i enkelte tilfeller, være ødeleggende framfor interaksjon med subjektene. Som tidligere fotografisk journalist, produserte Depardon filmen *Urgences* (Depardon, 1988), hvor vi følger pasienter inne ved den psykiatriske avdelingen til det Paris baserte sykehuset Hôtel-Dieu. I en nærmest voyeuristisk stil, tar Depardon bruk av lange statiske skudd, og tillater tilskueren å observere scener i sin helhet, som gjør at han selv kan la subjektene tre inn i hans territorium, ikke motsatt. En annen film han står bak, *Contacts* (Depardon, 1990), skaper distansen større skade enn det er respektfullt, hvor han fortsetter ønsket om å ikke forstyrre. En film med søkelys på fotografen som en profesjonell voyeur, utføres som et eksperimentelt prosjekt rundt en fotografs arbeid. De etiske problemene oppstår ved at Depardon ikke retter kamera mot seg selv: "Without turning the camera on himself in *Contacts*, he sees himself being totally implicated in the pain he views such that the greatest violence is done toward the filming self" (Aitken, 2013, s. 393).

### 3.2.3 Misrepresentasjon av virkeligheten

Ny teknologi har endret medialandskapet ufattelig raskt. Med nye formater som Reality-TV og dokumentar serier, har sjangeren opprettholdt interessen hos befolkningen, samtidig som den har utfordret de etiske grensene, hvor noen av programmene har blitt anklaget for å forfalske innholdet de viser (Sanders, 2010, s. 529). Tv serier som *Hell's Kitchen* (Croll, 2005) ga eksempelvis deltakerne lite å spise, og mye alkohol for å øke spenningen, mens *The Biggest Loser* (Smith, 2005) tvang enkelte deltakere til å slanke seg så mye at de ble innlagt på sykehus (Sanders, 2010, s. 529). Det stilles blant annet spørsmål til hvilken grad, og hvilken sammenheng det er forsvarlig å forsøke feilaktig representere eller bedra i dokumentarfilm (Nichols, 2016, s. 157-158). De etiske problemene oppstår når publikum antar at det som skjer foran kamera, mellomtrinnet i filmskapningen, forblir identisk med den faktiske hendelsen (Nichols, 1991, s. 25-26). Dette har ført til utfordringer i moderne dokumentar, da det kan være svært utfordrende å trekke en klar linje mellom faktiske hendelser, og oppsatte situasjoner (Kahana, 2016, s. 572). Dokumentarforskeren Jonathan Kahana utpeker i *The Documentary Film Reader* at dokumentar er: "A cinéma-vérité sham" (Kahana, 2016, s. 572). Den tyske filmskaperen Werner Herzog mente at cinéma vérité var overfladisk og "the truth of accountants", da dokumentarfilm alltid er oppsatt og planlagt på forhånd, noe alle burde forstå (Aitken, 2013, s. 676). Interessant nok mener Herzog derimot at det er greit å iscenesette og strukturere klimaksscener for å forsterke dokumentaren, og mener at de som tenker noe annerledes er «losers» (Masterclass, 2016). Misrepresentasjon kan gjøres på flere måter, og en av disse involverer at filmskaperen orkestrerer

en hendelse for dokumentaren, en situasjon som aldri ville tatt sted foruten filmskaperens involvering (Nichols, 2016, s. 161). En annen metode er dramatisering ved bruk av *reenactments*. Metoden er brukt for å fylle hull, enten skapt av tekniske og ideologiske grunner, eller av andre ukontrollerbare faktorer (Kahana, 2016, s. 822-823).

Misrepresentasjon tar som nevnt mange former, og i noen tilfeller kan subjektene være ukjent aktivitetens sanne hensikt, hvor publikum er klar over situasjonen, noe som kan sette subjektene i en høyst ubekvem situasjon (Nichols, 2016, s. 162). Et eksempel på hvor langt enkelte er villig til å gå, kan man se i filmen *Obedience* av Stanley Milgram fra 1965. Han rekrutterte uvitende frivillige for et eksperiment hvor målet var å teste en persons evne til å lære gjennom administrasjon av økende elektriske sjokk. I virkeligheten ble disse individene testet for deres villighet til å utføre behandlingen, selv om pasientene viste tegn til ekstrem smerte, med potensielt fatale konsekvenser (Nichols, 2016, s. 162). I ettertid må testsubjektene leve med traumatiserende minner, som også er forevige gjennom film i forskningens navn: "(...) Milgram's research on "destructive obedience" made people "sweat, tremble, stutter, bite their lips, groan, and dig their fingernails into their flesh" (Adams et al., 2015, s. 12).

En annen filmskaper som også er kjent med det å mislede subjektene er Allan King, som var en kanadisk filmregissør som står med filmer som *Who's in Charge Here?* (Gerber, 1983) og *Come on Children* (King, 1999) bak seg. Han møtte sterk kritikk for å isolere og manipulere subjektene sine med hensikt om å skape en situasjon han selv hadde funnet på. I *Come on Children* samlet han over 30 arbeidsløse kanadiere for å utforske deres sosioøkonomiske situasjon, en situasjon som virket å være et åpent forum, men som viste seg å være satt opp kun for filmen, noe subjektene ikke hadde informasjon om tidligere. Filmene skapte så stor debatt, at King ble ansett som et mediamonster for å utnytte de fattige og arbeidsløse, tross dette, anses han som Canadas største dokumentariskapere i dag (Aitken, 2013, s. 906).

Dokumentaren *Nanook of The North* er en som film har oppnådd status som en sentral brikke i dokumentarhistorien, tross dens misrepresentasjon. En sterkt iscenesatt dokumentar, hvor familien Flaherty fulgte ikke var en familie i realiteten. Angivelig inuitter i fortellingen, med tradisjonell bekledning som var en nostalgisk hybrid da inuittene hadde begynt med integrering av vestlig bekledning en tid tidligere. Dette gjaldt også levestandarden, hvor igloene egentlig var blandet med moderne byggematerialer, kajakkene brukte motorer, og spydene erstattet med rifler. Basert på dette, kritiserte Grierson, Flahertys manglende representasjon av virkelige kriser, slik som kulturell integrering, arbeidsløshet og andre moderne sosiale utfordringer. Spesielt kritikkverdige, og etisk diskutabelt, er en scene hvor Nanook ender i en dragkamp med en sel, som

egentlig er død, da en gruppe mennesker trekker i den andre enden. I en annen situasjon pågår en hvalrossjakt, og jegerne ber Flaherty droppe kameraet for å skyte dyret som utgjør en trussel. Selv valgte han å late som å ikke ha hørt hva de ba om, for å fortsette filme hendelsen (Aitken, 2013, s. 1219).

Flaherty står med flere kjente filmer, av disse er *Man of Aran* (Flaherty, 1934) blant de mest etisk diskuterte, og i produksjon av filmen, tok Flaherty blant annet ekstreme tiltak for å unngå spørsmål om den sosiale og politiske konteksten av situasjonene han skildret. Filmen tar sted på Aran Islands og følger en liten fiskerfamilie i møte med farene i havet. I en scene oppdager sønnen i familien en hai, og lokale fiskere begynner å jakte på den mulige fangsten. Båten de bruker blir tapt til havs, men de klarer å svømme tilbake til land. Dette er en av mange situasjoner hvor *Man of Aran* rekonstruerte en historisk verden. For å oppnå ønsket om heroiske karakterer, anskaffet Flaherty individer som passet historien, slik han gjorde i *Nanook of The North*. Hai-jakten var rekonstruert basert på teknikker som var for lengst opphørt, hvor slik jakt ikke hadde tatt sted på over to hundre år. Han brøt også etnografiske og etiske standarder ved å totalt forandre livene til subjektene, og ved å putte dem i unødvendig fare. Dette gjaldt spesielt for hai-jakten, hvor fiskerne ikke hadde kjennskap til metoden, og var blant annet utsatt for at båten kunne kante, mens Flaherty filmet fra trygg avstand (Aitken, 2013, s. 1101).

En dokumentarists evne til å forme en fortelling, på godt og vondt, kan som nevnt ta flere former, noe man kan se i *Bowling for Columbine* (Moore, 2002). I en sekvens følger vi Michael Moore som ankommer en bank hvor de tidligere har reklamert med gratis våpen for de som åpner konto. Han trer inn, åpner en konto, og fyller ut søknader mens en banksatt forklarer hvordan de utfører bakgrunnssjekker av alle som utfører dette. Kort etter klippes det til at Moore mottar en rifle, noe han er veldig stolt av og viser frem til kamera. Man får ikke inntrykk av at scenen hvor han fyller ut skjema, og mottar riflen, skal ha flere måneder ventetid mellom. Det blir understreket ved flere tilfeller at bakgrunnssjekken må utføres før våpen mottas, likevel vises ikke perioden med ventetid. Det Moore har gjort på forhånd, er å sette opp situasjonen slik at alt var forberedt når han ankom stedet (Aitken, 2013, s. 1198). En mindre overtredelse sammenliknet med Moores oppfølgende film *Fahrenheit 9/11*. Filmen var en nådeløs etterforskning av Bush administrasjonen og krigen i Irak, og selv om den vant hovedprisen ved Cannes filmfestivalen, forbød moderselskapet til Miramax Films, Disney å slippe filmen. Moore klarte å få filmen ut til massene i 2004, og ble møtt med angrep fra republikanerne på høyt hold, til og med anklaget for å brudd på valglover. I dag har Moores satiriske og diskutabile etiske fokus, blitt et tema av nasjonal interesse (Aitken, 2013, s. 1198).

I en annen kjent dokumentar *Super Size Me* (Spurlock, 2014) tok filmskaper Morgan Spurlock til fastfood livet i en måned. Målet var å se virkningen fastfood hadde på kroppen over lengre tid. Resultatene var skremmende for både deltakende og publikum. Leveren til Spurlock var nærmest ødelagt etter legesjekkene, noe som skapte mistanke når andre prøvde å gjenskape virkningene han hadde opplevd. I ettertid viste det seg at Spurlock slet med alkoholisme, og selv mente han å ikke ha vært edru siden 13-årsalderen (Morris, 2019). Poenget til Spurlock kom klart og tydelig frem. «Fastfood» er ikke bra for kroppen i store mengder over lengre tid. En annen kontroversiell, men også i sin tid lovprist dokumentar, *Triumph of The Will* (Riefenstahl, 1935) ble stemplet som alt fra propagandafilm, et innovativt mesterverk, til “love letter to Hitler” (Hoberman, 2016). Regissøren mente selv at filmen var *cinéma vérité*, selv om Hitler på forhånd øvde på å ta seg godt ut for filmen (Hoberman, 2016). Dette og samlingen av nazistene ved Nuremberg i 1934 som på forhånd var planlagt, slik at Riefenstahl kunne få de mest estetisk givende bildene (Kahana, 2016, s. 571).

### 3.3 Subjektet og samfunnet

Det at dokumentar er politisk forpliktet og innehar evnen til å endre verden er det en generell enighet rundt, selv om det ikke er en fundamental enighet om hvordan politisk engasjement overføres til publikum (Hongisto, 2015, s. 101). I dag måles en vellykket dokumentar på dens utslag i *social graphs*, en terminologi navngitt av Mark Zuckerberg originalt ment for Facebooks og dens “web of relationships” (Kirkpatrick, 2011, s. 147) (Hongisto, 2015, s. 101).

Dokumentarfilm kan også være med på å fremme betydelige problemstillinger samfunnet må ta stilling til. Dette er noe man kan se i en episode av BBCs *Love and Hate Crime* (Steele & Gilchrist, 2019). Episoden viser hvor forferdelige handlinger enkelte mennesker er kapable til å utføre. I en tematikk relatert til vår egen masterfilm, utforsker episoden en hendelse hvor en transkvinne ble drept av kjæresten. Morderens begrunnelse bak mordet, var sjokket da han oppdaget at partneren var født som mann. Følgende kapittel vil undersøke dokumentarens rolle i samfunnet, og hvordan den påvirker de involverte subjektene. Elementer som *Vær Varsom Plakaten*, *sjokkumentar* og filmskaperens interaksjon vil bidra til forståelsen av sjangerens innvirkning på, og av folket.

### 3.3.1 Vær Varsom Plakaten

I Norge er det retningslinjer for hvordan pressen og media burde opptre. Disse retningslinjene er som følger av *Vær Varsom Plakaten* (heretter kalt VVP). For å bedre forstå hva det innebærer, kan man på siden til Norsk Presseforbund utforske de ulike punktene:

Førstnevnt er *Pressens Samfunnsrolle*, og en viktig pekepinn er mediernes ansvar for at alle synspunkt og ytringer kommer til uttrykk (Presse, 2015). Et eksempel på dette er filmen *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012). Oppenheimer portretterer kriminelle uten anger for de grusomme handlingene de har utført. Man bevitner også tilfeller hvor disse menneskene forstår det grufulle de har gjort i etterkant, hvor de likevel blir forhatt av samfunnet (Nichols, 2016, s. 153). Et annet tilfelle er *Min Onkel Torpedoen* (Muladal, 2019). Filmen følger Ane en 28 år gammel journalist som tar kontakt med onkelen sin, en tidligere torpedo som nå sitter i fengsel. Han har utført grusomme handlinger, noe Ane sliter sterkt med å godta da han virker som verdens hyggeligste person. Hun viser publikum hva han har drevet med, og vi bevitner voldshandlinger som får de fleste til å vise avsky.

Det andre punktet handler om *Integritet og Troverdighet*. For dokumentar kan man spesifikt rettet fokuset mot: “2.3 Vis åpenhet om bakenforliggende forhold som kan være relevante for publikums oppfatning av det journalistiske innholdet” (Presse, 2015).

Det tredje punktet i VVP *Atferd og Forhold til Kildene*, er et vesentlig punkt som legger vekt på identifisering av kildene så langt det lar seg gjøre, og det å gjøre premissene klare for de berørte subjektene (Presse, 2015).

Det siste punktet i VVP er *Publiseringsregler*, hvor omtanke for de påvirkede står sterkt. For dokumentarfilmer kan det være utfordrende å fremme budskapet eller visjonen man har uttenkt samtidig som man ønsker å skjerme subjektet. Dokumentarfilmen *The People vs. George Lucas* (Philippe, 2010) står lavt på George Lucas liste over foretrukne filmer. Selv skal han ha ønsket dokumentaren fjernet fra lerretet, noe filmskaperen Alexandre O. Philippe tok lite hensyn til. Målet, eller visjonen for filmen - var å vise hvor spredt fanskaren til Lucas var, og gjennom Lucas egen kritikk ble dette understreket ytterligere. Interessant nok skal filmen være den første demokratisk digitalt skapte dokumentar langfilmen ved å la fans sende inn egenproduserte filmer til dokumentarens hjemmeside (IMDb, 2020). Man kan velge å skjerme subjektet, noe som må veies mot hvor vesentlig det er for samfunnet å vite den virkelige sannheten, og hvor viktig det er for historien at man vet hvem subjektene er. Dokumentarserien *The Disappearance of Madeleine McCann* (Summers, 2019) skapte sterkt motgang fra foreldrene til Madeleine i etterkant. Med

journalisten Anthony Summers gravde filmen opp gamle røtter for å avdekke hva som skjedde tiden hvor Madeleine ble bortført. Foreldrene Kate og Gerry McCann skal ha nektet deltagelse i serien, og oppfordret andre til å ikke gi intervju til produsentene, da serien ikke bidro til noen praktisk hjelp når det gjaldt å finne datteren (IMDb, 2020).

### 3.3.2 Filmskaperens interaksjon

*Tanyusha and the 7 Devils* (Honkasalo, 1993) viser til situasjonen hvor dokumentaristen selv må avgjøre hvorvidt samspillet mellom subjekt og filmskaper er etisk korrekt. Honkasalos film følger en schizofren jente fra Hviterussland, hvor samfunnet mener hun er besatt av djevelen. I undersøkelsen av utsagnene, velger dokumentaren å sette søkelys på de ulike stemmene hun innehar, og måten Tanyushas kroppslige uttrykk ikke samsvarer med hva som sies (Hongisto, 2015, s. 88). Dette gjør at filmen fungerer som jentas representasjon, og den blir dermed et talerør for subjektet som ikke har evne til å være sin egen stemme. Strukturen i dokumentaren kan oppfattes som unaturlig, hvor den går fra en scene til annen uten forklaring, noe filmskaperen mener var et resultat av Tanyushas opplevelse av verden, og et resultat av kronologisk klipping da regissøren av filmen slet med å finne en forklaring for mye av det som foretok seg (Hongisto, 2015, s. 89). For Honkasalo, var det tilfeller hvor hun vurderte å avslutte produksjonen, pga. etiske dilemmaer, og etter filmens ferdigstilling, møtte den kontroverser da enkelte kritikere mente filmskaperen var passiv og ikke tok sterk nok stilling for subjektet: "(...) documentary was too silent" (Hongisto, 2015, s. 90). Det oppstår sterke etiske utfordringer når subjektet ofte forblir taus, og filmskaperen ikke kan trå inn i situasjonen (Hongisto, 2015, s. 136). Likevel har Honkasalo forsøkt å fremme jentas gode sider. Dette vises godt i en scene hvor hun befinner seg i et kloster, og portretteres i samsvar med himmelske konnotasjoner: "The music and the texture of light carry the girl from the room momentarily, expressing her as temporarily autonomous from the surrounding determinations" (Hongisto, 2015, s. 90). Dokumentaren klarte å sette et kritisk blikk mot subjektets stempel som besatt av djevelen, ved å gi subjektet i filmen - stemmen hun selv ikke klarte å uttrykke (Hongisto, 2015, s. 96).

I andre tilfeller kan filmskaperens interaksjon, lede til et utrolig sterkt bånd med subjektene. Dette var tilfellet for Renee Tajima-Peña i dokumentarserien *The New Americans* (Quinn, 2004). I tiden Renee filmet en families emigrasjon til Amerika, opplevde hun deres desperate ferd for å rekke oppmøtet hos regjeringskontoret som tragisk for familien. I et feilende forsøk om å anskaffe visa til USA, gikk Renee til aksjon. Hun var klar over at den offentlige transporten familien var i ferd med å bruke, ikke ville få dem dit i tide. Hun valgte dermed å kjøre

familien dit selv, i motsetning til å filme en tragisk hendelse. Renees interaksjon med familien, endret utfallet av historien og ble en del av dokumentaren. Den etiske koden hun følte for å overholde, trumfet ønsket om å fortelle en historie (Nichols, 2016, s. 159). I andre situasjoner kan filmskaperen bli en del av historien, en hendelse som i for eksempel *Born into Brothels: Calcutta's Red Light Kids* (Briski og Kauffman, 2004). Zana Briski bestemte seg for å lære barna av sexarbeidere å fotografere, slik at de kunne fungere som selvrepresenterende aktører i filmen. Filmskaperen blir dermed inkludert i filmens handling basert på det overordnede etiske ansvaret, samtidig som maktforholdet mellom filmskaper og subjekt blir fremstilt (Nichols, 2016, s. 159).

### 3.3.3 Samfunnets rett på å vite

Nichols (1991) mener det er en konflikt mellom retten på å vite, mot individets rett på personvern (Nichols, 1991, s. 77). Eksempelvis mente amerikanske journalister på 1830-tallet at samfunnet hadde retten på å vite identiteten til kriminelle, ved å trykke bilder og informasjon om de i avisene (Wolf et al, 1987, s. 503). Dokumentar professor, og filmskaper Steve Thomas (2012) trekker inn et utbredt problem relatert til subjektene av dokumentarfilm. I realiteten er det ikke alltid like enkelt for subjektene å bedømme om de skal signere eller ikke, siden det er først etter at filmen er ferdigstilt, at man vet omfanget av egen deltakelse (Thomas, 2012, s. 333). Etikkk inkluderer blant annet å vurdere situasjonen og endre den med tilgjengelige midler, men det betyr nødvendigvis ikke et lykkeligere liv, eller bedre fremtid for subjektene, hvor det i stedet viser hvordan subjektene filmatiserte liv kunne vært annerledes (Hongisto, 2015, s. 136).

I tilfeller hvor maktbalansen vendes slik at subjektet ikke er avhengig filmskaperen for å skape historien, skaper det en ytterligere trang etter å få historien, tross etiske diskurser (Nichols, 2016, s. 160). Dokumentarforskeren Brian Winston argumenterer hvorvidt loven støtter dokumentarskaperen når det gjelder samtykke, rettigheter og “the right to know”. Her skal løsningen ligge i samarbeidet mellom dokumentaristen og subjektene i filmen, da alt bygger under tilliten de har til hverandre. Dette betyr at filmskaperen må være den som tilrettelegger subjektene rettigheter for de, slik at de ikke ender som ofre. Det påpekes at subjektene burde være informerte, og at samtykke behandles som en prosess snarere enn et endelig valg (Thomas, 2012, s. 333). I diskusjon om tillit, mener Nichols (2016) det er viktig å fastsette at tillit ikke kan lovfestes i dokumentarfilm produksjon, hvor de fleste etiske koder vil forsøke å skape og opprettholde tillit, noe man forventer at regissøren vil foreta seg (Nichols, 2016, s. 157-158). Nichols mener en dokumentarisk, etisk kode, må sette søkelys på å beskytte to grupper: subjektene og publikum. I førstnevnte situasjon, har vi som nevnt kontrakten, mens hos publikum



har man ingen fastsatte obligasjoner å følge. Ettersom kontrakten ofte gir filmskaperen mye kontroll over subjektet, kan man anse relasjonen mellom filmskaperen og subjektet som nærmest diktatorisk; “The successful careers of many documentary filmmakers have been built on the misfortune of others” (Nichols, 2016, s. 157).

### 3.3.4 Ethiske grenser og sjokkumentarfilmen

Diskusjon om etikk i dokumentarfilm har gjort sjangeren mer interessant for publikum, hvor spørsmål om historie og fortellerstil har blitt mer relevante for dokumentarfilmen (Aitken, 2013, s. 558). Ethiske spørsmål om hvor langt filmskaperen kan, og burde gå, er til sjangerens beste da dokumentaren har blitt så ekstraordinær at den har funnet ny popularitet (Aitken, 2013, s. 558). For å skape et bilde av hvor langt filmskapere er villige til å presse grenser, kan man se mot kategorien shockmentaries eller sjokkumentarer. Den originale av slike filmer *Mondo Cane* (Cavara, Jacopetti & Prospero, 1962), betegnes som “catalogue of horrors” og “hymn to death and mutilation embellished with a shrug and a giggle” (Goodall, 2005, s. 18). Med innhold som viser menneskeheten på det mest perverse, usedvanlige og grusomme av oppførsler (IMDb, 2020). En annen situasjon i *Mondo Cane*, er eksempelvis hvor det filmes en skilpadde krype inn mot en strand. Filmskaperen er vitne til at den tørker ut i prosessen, og velger å ikke trå inn for å redde den. I stedet for å løfte skilpadden, tillater filmskaperen å la dyret sakte dø fordi det er slik naturen ville gjort, og målet var å observere dette.

Ulike eksempler viser til viktigheten av å overholde etiske retningslinjer, og i hvor stor grad dokumentarfilmen har innvirkning på livene til de involverte. Et nyere eksempel på dette vil være Netflix sin dokumentarserie *Tiger King* (Chaiklin & Goode, 2020). Dokumentarserien viser oss rivaliseringen mellom tigereiere i USA, med Joe Exotic som anklages for å ha hyret noen til å myrde den forhatte rivalen Carole Baskin. Serien ble ekstremt populær på Netflix over kort tid, noe som har ledet til negative konsekvenser for de involverte. Carole Baskin skal ha slått tilbake mot produsentene av serien for å ha forrådt henne, etter at en serie med dødstrusler har ramlet inn (Brinsford, 2020). Den skotske dokumentarfilmprodusenten John Grierson understrekte at dokumentarfilmskaperen måtte begrenses av etiske rammeverk og konsensuelle ideologier, som også legger klare grenser for den kreative artisten (Aitken, 2013, s. 626). På 1930 tallet argumenterte Grierson for dokumentarfilmens vesentlige rolle som kritisk verktøy mot staten, spesielt da han mente regjeringen utnyttet arbeiderklassen. Teorien hans var motivert basert på et ønske om å skape et nytt Britisk samfunn som kunne oppnå etisk sosial tilhørighet og samhold (Aitken, 2013, s. 626). En film som menes å ha brutt klare grenser, er *Mighty Times: The*

*Children's March* (Hudson og Houston, 2014). Med diskusjonen rundt Oscaren den mottok, skal dokumentaren ha misledet publikum til å tro på en falsk realitet, hvor innklipp av historiske elementer ble sammenslått med gjenskapt virkelighet. Selv begrunner Nichols (2016) at dette er et resultat av etiske retningslinjer som fungerer innenfor alle institusjoner slik som medisin, journalistikk, advokatur, og at dokumentarister sjeldent utforsker disse (Nichols, 2016, s. 154).

## 4 Resultater og diskusjon

I dette kapittelet vil jeg presentere relevante funn fra mitt intervju med Håvard Bustnes, og utrede etiske utfordringer møtt i produksjon av *Min Venn Artemis*. Formålet er å diskutere de etiske problemstillingene som oppsto under produksjon av egen masterfilm, og resultatene av intervjuet, med grunnlag i det relevante teoretiske rammeverket. Jeg mener det vil være konstruktivt å gå gjennom en detaljert synopsis av egen masterproduksjon *Min Venn Artemis* som introduksjon til følgende kapittel.

### 4.1 Synopsis: *Min Venn Artemis*

Filmen begynner inne ved Artemis soveværelse i kollektivet. Hun kler seg i feminine kler, og studerer seg selv i prosessen. Vi får også se Artemis utforske stemmeøvelsene hun vanligvis gjør for å nærme seg en feminin stemme. Følgende møter vi henne og regissøren av filmen Mads S. Nilsen på Dragvoll, hvor de befinner seg i en forelesning. Nilsen som også er nær venn av subjektet, tar Artemis med på en tur inne ved Dragvoll, for så å sette seg i kantinen. Her diskuterer de prosessen videre ved at Nilsen ser på ulike dokumenter hun har mottatt fra Rikshospitalet. De diskuterer også hvordan møtet med Rikshospitalet utfoldet seg. Påfølgende situasjon viser Artemis åpne kjønnskifte dokumenter, hvor hun forklarer hva de innehar av informasjon, i en scene hvor hun interagerer med kamera. Deretter befinner vi oss hjemme hos venninnen Marte, hvor de lager mat og prater om kjønnskifteprosessen og dens utfordringer. Artemis viser usikkerhet da Marte graver etter svar, noe som leder til en sekvens hvor Artemis trekker til skogen for å klare tankene. Tiden går, og Artemis befinner seg på en fest. De drikker og koser seg, samtidig som filmens tematikk diskuteres. Scenen leder til kveldens underholdning, på Me Nattklubb der Artemis og hennes venn fra forspillet er på et burlesk show. På hjemturen fra nattklubben, blir hun møtt av fulle mennesker. Situasjonen blir ubekvem, og Artemis stopper opp. Påfølgende scener viser at hun fortsetter med arbeidet mot å bli kvinne, med voice-over hvor hun forklarer utfordringene hun møter. Nilsen inntar scenen der han og Artemis prater om planen videre. De har nettopp fullført en treningsøkt med poi, og praten går over til å bli en diskusjon, hvor Nilsen stiller seg spørsmål som gjør Artemis irritert og lei seg.

Vi blir fortalt om en hendelse hvor Artemis mistet en nødvendig time med legen relatert til prosessen hun befinner seg i, noe som også vises i en visuell framstilling. Vi havner så inne på værelset til Artemis, hvor hun prater om prosessens skade på hennes psykiske helse, og hvor lang tid alt tar. I lys av dette velger hun å reise hjem. Utenfor flyplassen på Karmøy, møtes hun av foreldrene som henter henne i bilen sin. Hjemme i barndomshjemmet spiser familien middag sammen og prater om pride paradene. Artemis spiller så brettspill med familien, og minigolf senere på dagen. Når hun er hjemme igjen, utforsker hun mulighetene for å gå til privat innkjøp av hormoner via YouTube. Artemis begir seg ut på en vandring på stranden, for å rømme fra den stressende virkeligheten hun befinner seg i. En poi-scene (sjonglering med baller festet i en snor) tar sted, hvor det igjen ender opp på soverommet til Artemis. Hun undersøker hormonbehandling nok en gang, og sender en e-post for å forskyve kjønnskifteprosessen ytterligere. Avslutningsvis befinner vi oss hjemme hos Nilsen, hvor han og Artemis diskuterer transtematikken. Situasjonen blir opphetet, men ordner seg med en klem mellom barndomsvennene til slutt. Filmen rundes av med innklipp fra pride og hjemme hos Artemis, hvor hun observerer sitt utseende og funderer over fremtiden hun har i møte.

## 4.2 Dokumentarfilmen

Med den vidstrakte tematikken etikk byr på, kommer ærlighet og tillit som høyst vesentlige momenter. Mellom subjekt og filmskaper, kan det minste feilsteg av filmskaperen forvitte båndet deres, noe som kan forhindre videre arbeid. Maktforhold og kontroll over subjektene er dermed interessante tematikker, og vil diskuteres i dette kapittelet. Videre virker det også vesentlig for filmskaperen å opprettholde en 'kontrakt' med publikum. En kontrakt som klargjør hva som er oppsatt virkelighet og ikke. Dette er noe Bustnes nevner i intervjuet, og vil trekkes inn under diskusjonen. Teorien viser at de etiske problemene oppstår når publikum antar at det som skjer foran kamera forblir identisk med den faktiske hendelsen (Nichols, 1991, s. 25-26). Dermed vil det være interessant å diskutere filmskaperens ulike måter å forfalske virkeligheten på, og hvorvidt det er innenfor etiske retningslinjer. Denne tematikken vil relateres til egen refleksjon, og hvordan det påvirket resultatet av *Min Venn Artemis*, i et forsøk om å finne klare svar på hvordan en dokumentarist veier etiske dilemma mot det å forme den ønskede fortellingen.

#### 4.2.1 Makt og kontroll

For de fleste virker det å være ukjent graden av kontroll en dokumentarist har over de ulike situasjonene i dokumentarproduksjon (Nichols, 1991, s. 13). Gitt dette kan det virke svært utfordrende å holde styr på hvilket innhold man ender opp med i dokumentarfilm. Subjektene kan være utfordrende å kontrollere, som kan lede til uønsket, om ikke irrelevant innhold. En dokumentarfilmskaper kan ofte befinne seg i en utfordrende situasjon hvor det å handle etisk må veies opp mot det å nå ønskede mål. Slike situasjoner er høyst uønsket, som har ført til kontrakten mellom filmskaper og subjekt. Det har nærmest blitt en norm å få subjektene til å signere slike kontrakter før produksjonen har begynt, en norm som ofte har ført til fritt spillerom for dokumentarskaperen og lite rom for subjektene. Sant nok er det er sosiale retningslinjer og uskrevne normer man kan følge, som i realiteten virker å skyves til side for kontrakten mellom filmskaper og subjektene i filmen. Dette baseres på at man, som norsk filmskaper, ofte velger å se bort fra elementer som *Vær Varsom Plakaten*, som stiller strenge krav til hvordan mediene burde handle under etiske rammeverk.

Man kan diskutere hvorvidt kontrakten mellom filmskaper og subjekt blir dominerende i den form at subjektets stemme i egen historie ikke står like sterkt, annet enn mulighet for å gi tilbakemeldinger og forslag. Fra produksjonens synspunkt kan det at subjektet får kalde føtter og trekker seg midtveis i prosessen, føre til at man ender opp med mye råmateriale, store utgifter og ingen ferdigstilt film. Kontrakten kan likevel skape en situasjon hvor subjektet kan føle seg tvungen til å utføre og delta i det filmskaperen befaler. Til vår lykke, møtte vi i arbeidet med masterfilmen sjeldent slike utfordringer, hvor subjektet nærmest alltid stilte opp, og leverte slik regissøren instruerte. I *Min Venn Artemis* er det for eksempel en scene filmet i de tidligere fasene av dokumentaren, som vil bidra til å belyse hvordan vi valgte å håndtere situasjoner relatert til slike utfordringer. Hovedpersonen var ikke enig med oss om hvordan scenen skulle gestaltes, og hun ville ikke utføre instruksjonene våre. Valg og beslutninger tatt, kom ikke alltid like godt gjennom i kommunikasjonen, noe som var tydelig i gitt situasjon.

Scenen foregikk inne på soveværelset til Artemis, i kollektivet hennes i Trondheim. Etersom dokumentaren tar for seg temaet transkjønnethet, inkluderer det tematikk om kropp - et tema vi ønsker å vise publikum. Dette førte til inkludering av en scene hvor Artemis tar på seg en bh, ment for å vise alvoret hun begir seg ut mot. Forslaget ble møtt med negative tilbakemeldinger fra subjektet selv. Det å være lettere avkledd med filmskaperen like ved, var forståelig en utfordrende utøvelse. Regissøren valgte dermed å forklare hvor viktig scenen var, og budskapet den var med på å skape. En middelvei ble møtt, og Artemis godtok å utføre scenen gitt

at hun fikk stå med ryggen til kamera. Dette fungerte godt nok for vårt mål, da man kan tydelig se henne kle bh-en på seg. Scenen ble vesentlig nok til å være det første øyeblikket man kan se i filmens anslag. Det å møtes på middeelveien, som med bh-sekvensen, var for meg et akseptabelt resultat, om ikke en bedre løsning enn hva vi hadde tenkt til å begynne med. Følgende eksempel vil vise til en situasjon hvor vi ikke fant en middevei. Denne scenen ville bidratt til ytterligere grunnlag for hennes transformasjon og karakterutvikling, men konsekvensene av å presse subjektet forbi grensene hun selv hadde satt, er langt mer betydelig enn det å inkludere en ønsket sekvens som var viktig for filmens dramaturgi.

Selv om produksjonen vår ofte fikk gjennomslag for de fleste ønskene foreslått til subjektet, ble man ved enkelte tilfeller nødt til å finne alternative måter å fortelle historien. En slik situasjon oppstod når vi ville at Artemis skulle sminke seg foran kamera. Et tydelig og klart eksempel på endringene hun gikk gjennom for å bli 'godtatt' som kvinne, i en manns kropp. Sceneforslaget ble møtt med sterk motstand, spesifikt fordi hun ikke sminket seg. Det var noe hun gjorde i tidligere faser av prosessen for å myke ut overgangen. Nå som hun i større grad er en mer selvsikker kvinne, ett år etter hun kom ut, mente hun det ikke var nødvendig med sminke. Fantastisk å høre som venn, utfordrende som regissør. Man blir stilt ved et veiskille under slike situasjoner. Man kan velge å begrunne hvorfor scenen burde være med, og håpe at subjektet gir etter fra presset om et slikt ønske. Skulle det fungere, blir historien å fortelle en viss form for representasjon av virkeligheten, ment for å forsterke budskapet man forsøker å fortelle. Skulle scenen ta sted i filmen, er det opp til publikum å tolke innholdet. Hvorvidt det er ekte og sant, faller ned på deres fortolkning. Man må dermed veie ulike faktorer ovenfor viktigheten av å fremme et budskap. Vi valgte å ikke filme den gitte scenen, både etter Artemis ønske, og etter vår mening, bevare filmens etiske korrekthet.

Generelt virker det som subjektene ikke har like stor makt over filmprosessen som regissøren har etter signert kontrakt. Et argument for å beholde kontraktens makt kan være å forhindre at subjektene sensurerer seg selv, eller fjerner all kritikk. På den andre siden tillater ofte filmskapere subjektene å se den uferdige klippen for å gi tilbakemeldinger, noe som nevnt kan bryte med en standard kontrakt filmen har med ulike aktører. Skulle de gå ut til ulike plattformer og prate nedverdiggende om filmen som lyver og setter de i dårlig lys, kan kanskje skape hindringer for dokumentaren og dens forsøk på å være ekte. Dette kan ofte bli et problem da både mange parter kan spille inn filmens produksjon, i tillegg til at subjektene selv kan ha sterke motsigelser til resultatet. Som filmskaper ønsker man alltid å skape en film som treffer godt blant

publikum. Innen dokumentarfilmsjangeren kan det å spre et budskap også være en vesentlig faktor, fremfor bare det å bli suksessfull.

#### 4.2.2 Forsøkt virkelighet

I diskusjon rundt dokumentarens etiske retningslinjer, mente Bustnes at det ikke finnes noen lover og regler i dokumentar, selv om han som nevnt påpeker at man skal være ærlig og redelig. “Man skal finne sannheten, det er noe jeg er veldig opptatt av.” I vår produksjons tidligste faser, utforsket jeg og regissøren, mulighetene vi hadde for å skape en givende dokumentarfilm, basert på den uttenkte manusskissen. Disse mulighetene ble bestemt å holde bak lukkede dører for subjektet. Om hun ikke var klar over spesifikke detaljer rundt hvorfor vi ønsket de ulike scenene, mente vi det var mindre rom for mistolking, spesielt da vi er filmskaperne, og hun ikke. En utdypende informasjon om scenens hensikt og undertekst, ble erstattet med ren praktisk informasjon, og til tider tøyde til en overordnet forklaring av situasjonen. I retrospekt, vil jeg våge å kalle dette hvite løgner, hvor subjektet fikk vite nok til å delta, og utspille handlingen vi hadde planlagt på forhånd, men ikke ble orientert om våre intensjoner. Nichols (1991) understrekte at den primære motivasjonen til filmskaperen er realisme innen dokumentarfilm (Nichols, 1991, s. 25-26), noe som var vårt overordnede mål, og til tider overmotiverte drivkraft. Interaksjonen vår med subjektet, og det å innvirke på hennes naturlige handlingsmønster i hverdagen, kan ha påvirket utfallet, siden vi var så delaktige i iscenesettelsen av filmen. Vår tilstedeværelse i seg selv, gitt at subjektet ikke føler seg komfortabel, kan være nok til at det virker unaturlig. Motivasjonen for realisme kan som nevnt by på problemer generelt, ettersom publikum antar at det som skjedde foran kamera, mellomtrinnet i filmskapningen, forblir identisk med den faktiske hendelsen (Nichols, 1991, s. 25-26). I mange dokumentariske tilfeller blir hendelser som for eksempel Hitlers tale i Nuremberg *Triumph of The Will*, eller hai-jakten i *Man of Aran* formidlet som totalt uten innvirkning fra filmskaperens «sannhet», noe som ikke var tilfellet.

Gjennom en lengre periode med et fast subjekt som Artemis, støtte vi på en annen utfordring. Dette omhandler et subjekts naturlige forandring over tid. Fra det første øyeblikket man tar kontakt med et subjekt, vil forholdet vedkommende har til regissøren og filmbesetningen, naturlig forandres som resultat av båndet de skaper. Et bånd som er uunngåelig da prosessen av å filme en persons historie ofte innebærer kontinuerlig kontakt over lengre tid, skal man ønske å fortelle en fullverdig filmfortelling. Dette kan være spesielt vesentlig for dokumentarister, hvor det gjerne fanges ufattelige mengder med overflødig film, for å sikre de få, gode momentene som kan brukes. For oss handlet dette om Artemis sin endring som følger av tilvenning, og kjennskap til fortellingen vi ønsket å forme - basert på hennes liv. Regissøren av *Min Venn Artemis* hadde

allerede begynt med noen opptak før resterende filmcrew kom inn i prosjektet, spesifikt: et intervju med subjektet var blitt gjort. Et nært identisk intervju ble utført mot sluttprosessen av dokumentaren, da vi hadde en bedre forståelse for hennes historie, og var fast bestemt på at de utbedrede spørsmålene i større grad dekket våre dramaturgiske behov.

Selv forteller regissøren vår at man kan se klare forskjeller mellom disse intervjuene. Forskjeller som ligger i Artemis naturlige holdning til oss som filmskapere, sammenliknet med foregående opptak et år tilbake i tid, i tillegg til å være klar over hvilken situasjon hun befinner seg i. Et annet tilfelle, under rest-opptakene, skulle Nilsen og Artemis gjenoppta en tidligere diskusjon. Artemis påpekte selv at stemningen ble annerledes fordi Nilsen ble “satt ut”, sist de filmet situasjonen. Dette indikerer at hun var bedre forberedt på restopptakene, og klarte fungere bedre som en skuespiller i eget liv. Man kan stille spørsmål rundt subjektene evne til å gjøre slikt, og for Artemis kan det i større grad være en erfaring hun har opparbeidet seg som resultat av å være i “feil” kropp over flere år. Likevel må man ta stilling til situasjoner som disse, og hvorvidt det er etisk korrekt å la subjektene være “skuespillere” i egne liv. For skulle dette være korrekt, hvor går da grensen for å tilrettelegge en hel dokumentar med slike metoder? Man kan skape en hel film med skuespill, og likevel kalle det en dokumentar, eller fiksjonsdokumentar, noe filmskapere som Robert Flaherty har gjort.

Selv om det kan være utfordrende å kontrollere utfallet av å lage film med *sosiale skuespillere*, viser det seg å være filmskapere som forsøker løse disse problemene, med metoder som har røtter i *cinéma vérité*. Metoder som har ført til utfordringer i moderne dokumentar, da det kan være svært utfordrende å trekke en klar linje mellom faktiske hendelser, og oppsatte situasjoner (Kahana, 2016, s. 572). Dokumentaristen kan be skuespillere utspille en hendelse, eller de faktiske subjektene kan være skuespillere i eget liv. Et dokumentarmanuskript kan vende og snu på hendelser alt etter hvordan filmskaperen ønsker å forme historien. I hvilken grad hendelsene forblir tro til realiteten, er opp til publikum å tolke. Det er få etiske standarder som kan anvendes i slike situasjoner, hvor det er ufattelig varierende i måten de fremstilles på. Det kan oppstå misforståelser av hva en dokumentarisk scene egentlig er, og sannheten kan vise seg å være oppsatt (Kahana, 2016, s. 572). I likhet med Kahana (2016), hadde Herzog sterke motsigelser til metoden, og teoretiserte mot etikken til *cinéma vérité* som en dokumentarpraksis (Aitken, 2013, s. 676).

Man kan diskutere hvorvidt filmskaperen, som forsøker å være umerkbar i enhver situasjon, bryter etiske regler spesielt da dokumentar gjerne handler om å fange realiteten, og det ekte. I mange tilfeller kan, og vil, filmskaperen gjøre som Kahana (2016) påpeker, i mål om å forme en fortelling publikum vil ha interesse for. I vårt eksamensprosjekt forsøkte vi å utøve en viss grad av 'fluen på veggen', og observerende dokumentarstil i begynnelsen av prosjektet. Vi var overbevist over at en observerende stil ville hjelpe subjektet å fortelle historien så naturlig det lot seg gjøre. Hovedproblemet med Nichols (1991) moduser, er at de fleste dokumentarfilmene vil passe inn under flere av modusene hans, og følgelig gjøre de til hybrider ifølge teorien. Man kan eksempelvis argumentere hvorvidt *Man With a Movie Camera* er poetisk eller reflektiv. Selv endte vi opp med en hybrid modus, hvor vi tok til oss deltakende elementer som filmskaperens inkludering i fortellingen (Nichols, 1991, s. 33).

Det at man forsøker å være rent observerende, er ikke uvanlig for nyere filmskapere nevner Bustnes. Interessant nok brukte Bustnes mest den observerende metoden da han begynte å lage film. I intervjuet, fortelles det at han hadde en puritansk innstilling til dokumentarfilm da han var uerfaren. Ideen om å ikke forstyrre stod sterkt, noe som gjorde filmskapningen veldig utfordrende, fordi det skjedde utrolig lite ettersom han ikke grep inn. Å være fluen på veggen i håp om å gjøre filmen så 'tro' som mulig, kan ofte føre til en langstrakt dokumentar hvor lite foregår. Dette kan relateres til hva Bustnes fortalte om *Opprørske Oldemødre* hvor han fungerte som katalysatoren, og følelsene som kom av interaksjonen, var like ekte som om han ikke var til stede. Dette mener jeg gjelder spesielt for deltakende filmskapere, hvor de velger å involvere seg i handlingen, enten for å skape en større grad av realisme, eller virke som en katalysator til subjektet. Likevel velger jeg å tro at publikum vil tolke oppsatte situasjoner annerledes, skulle de ha informasjonen tilgjengelig.

Slik Jonathan Kahana forklarte i *The Documentary Film Reader*, handler det om å det å vise publikum hva de ønsker å tro på. For vår film handler dette spesifikt om Black Box scenen, hvor vi ser Artemis og regissøren sitte på gulvet, ferdig trent etter en økt med poi-øvelser. En scene med grunnlag i dokumentarens største utfordring: den finner sted midt i en allerede påbegynt transformasjon av subjektet. Fokuset ble å diskutere begynnelsen i Artemis' reise, da hun var over ett år inn i prosessen om å bli kvinne. For å gjøre dette, valgte vi å la scenen «ta sted» tidligere i historien hennes. Med andre ord, lot vi Artemis fungere som en skuespiller i eget liv, hvor hun måtte besvare spørsmål som om hun var ett år tilbake i tid. Tematikken i settingen var også basert på tidligere hendelser mellom Artemis og regissøren. Vi ønsket å hente ut mulige følelser mellom dem, i den oppsatte settingen. For å oppnå dette, hadde vi på forhånd satt klare



retningslinjer. Artemis ble fortalt forløpet til scenen, og hvilket resultat vi ønsket basert på gitte instruksjoner. Black Box situasjonen tok sted sent i produksjonen, og hadde som mål å fylle tomrom i filmens handlingsforløp. Interessant nok ble scenen etter vår mening, utført naturlig og ekte, selv om den var fritt basert på et manuskript. Dette kan kalles fritt basert da en dokumentarfilm ofte baserer handlingen på retningslinjer satt i forkant, hvor det ikke forlanges at subjektene følger handlingen etter detalj. Mye likt fiksjonsfilm og evnen til å utføre skuespill med improvisasjon, kan mange tenke at det skal leveres så naturlig det lar seg gjøre. Et spesifikt eksempel på dette, er hvor regissøren reiser seg for å prate med Artemis. En skriptet situasjon, som var et resultat basert på manuskriptet som hadde ledet opp til situasjonen. Vi lot kamera rulle, og fanget dermed en naturlig diskusjon mellom to venner. Man kan anta at resultatet også kommer av subjektets tilvenning for situasjonen hun befinner seg i, og båndet regissøren har med henne.

Black Box scenen trekker også inn andre etiske dilemmaer. Ikke uvanlig for fiksjonsfilm er regissørens distinkte måte å sette en scene i gang ved å rope “action” og “cut” når scenen er over. I dokumentar kan man også gjøre dette, selv om det kan være utfordrende, hvor man ikke alltid vet når de ulike øyeblikkene utspilles. La oss si at regissøren spesifikt ber fotografen om å la kamera rulle, selv om han roper “kutt”. Målet er da å fange øyeblikk som er naturtro og ikke «spilt» av subjektet, noe man kan miste ved å rette et kamera mot dem, og rope “action”. Utfordringene oppstår ettersom subjektet ikke er klar over at det fortsatt er opptak. Dette var noe vi valgte å gjøre, og tillot som et regigrep videre i opptaks-prosessen. Selv om kontrakten tilsier at man kan filme livet til de undertegnede, tillater sjeldent filmskapere å utøve en form for ‘skjult’ kamera. Likevel kan man argumentere for slike opptak, da det som oftest brukes i tråd med subjektets godkjenning i etterkant, slik vi gjorde. Ved å vise Artemis klippen i etterkant, er hun klar over situasjonen, og kan be oss fjerne klippene. Det er fortsatt en risiko for at subjektet kritiserer valgene man har tatt. Man burde likevel veie risikoen for skjulte opptak. Skulle subjektet oppdage hva som foregår, kan man miste all tillit for videre filming. Skulle Artemis oppdage hvordan fotografen filmet i skjul, kunne hun endret væremåte både under filming, og når regissøren ba om “kutt”. Dette fordi hun aldri ville stolt på våre videre avgjørelser, noe som virker å være svært kritisk for å bevare båndet mellom filmskaper og subjekt.

Gjennomgående i våre diskusjoner om Artemis og hvordan vi best kunne formidle budskapet og tematikken i dokumentaren vår, var gjenskaping, eller *reenactments* en vesentlig faktor. For oss handlet det ofte om å gjenskape øyeblikk vi vet tok sted, før filmingen hadde begynt. Som nevnt var Artemis allerede ett år inn i prosessen om å bli fullverdig kvinne.

Det betydde at vi gikk glipp av mange kritiske øyeblikk som kunne løfte filmens emosjonelle slagkraft. Øyeblikk hvor hun forteller familien, venner og regissøren for første gang at hun vil bli en kvinne, virket veldig interessant for oss å fange. Vi var klar over situasjonen vi befant oss i, hvor det å gjenskape sterke øyeblikk, gjerne ikke blir like ekte og dermed ikke på lik linje emosjonelt treffende for publikum. Gitt dette, sto det over lengre tid som en mulig metode for å fylle 'hull' vi hadde i filmen, hull som måtte tettes for å skape en helhetlig fortelling. Vi forsto senere hvor vanskelig det ville vært å utføre slike sekvenser, da vi var usikre om Artemis skulle delta som skuespiller, eller om vi skulle hyre inn profesjonelle aktører.

#### 4.2.3 En misledende sjanger

Jakten etter det realistiske trekker inn som nevnt i teorikapittelet, en annen utfordring: det å mislede publikum. Dette kan være en dokumentarists bevisste valg for å skape en handling, slik at filmen blir fratatt forankring i virkeligheten den forsøker å representere. Nichols (2016) stilte spørsmål til hvilken grad, og hvilken sammenheng det er forsvarlig å forsøke feilaktig representere subjekter eller bedra i en dokumentarfilm (Nichols, 2016, s. 157-158), og det virker utfordrende å sette en klar linje mellom realisme, og fiksjon i en dokumentar (Kahana, 2016, s. 572). Skulle man mislykkes i å nå ønskede mål, kan man gjøre som man så med Milgram i *Obedience*. Å direkte lure subjektet, som tillater filmskaperen å gjennomføre scener man aldri ville utført, gitt at alle premissene var lagt på bordet. Å tilrettelegge informasjon på lik linje som man gjør innad i filmcrew med subjektene, som selv kanskje ikke har bakgrunn eller kjenner godt til filmskapning, kan skape store svingninger i følelser og dermed avgjørelser. Skulle de bli meget tvilende rundt prosjektet, kan det ende i å vike fra prosjektet i sin helhet. Man behøver nødvendigvis ikke gjøre som Milgram og King, men man kan lure på hvor linjen går for hva som er nødvendig å vite.

Flaherty gjorde kreative grep for å skape historien han ønsket å fremme i sine filmer, som gjorde dokumentarfilmen misvisende (Aitken, 2013, s. 1101). Bevitner man fortellingen uten kunnskap om iscenesettelse, kan man anta at filmens fiksjonelle innhold bli oppfattet som virkelighet. Tross dette, og de etiske diskurser som blusset opp som følger av filmen, fanget Flaherty dramatiske og unike scener som har bestått som et vesentlig bidrag i dokumentarfilmens historie til nå. Man kan også diskutere om det Moore gjør i sine dokumentarfilmer er etisk korrekt. Som nevnt kan publikum tro at våpenet mottas umiddelbart i *Bowling For Columbine*. Moore satte situasjonen opp på forhånd, noe som ikke uvanlig for filmskapere, hvor det tillater en større grad av kontroll over fortellingen. Budskapet han ønsker å fremme kan kanskje bringe assosiasjoner til USAs holdninger til våpen, og det er diskutabelt hvorvidt det er korrekt å utelate

informasjon om ventetid. Det er utvilsomt klart at Moore er klar over måten han skaper film på, hvor han er kjent for å skape dokumentarer som byr på diskusjoner i ettertid. Man kan legge til lydeffekter i et miljø hvor det føles naturlig, for å fremheve emosjoner man muligens ikke ville følt foruten. Lydeffekter som seeren ikke tenker annet enn naturlig, og dermed tillater inkluderingen av denne effekten i filmens univers (Nichols, 2016, s. 152). Alle situasjoner og elementer av dokumentarfilmens innvirkning, som kan gjøre diskusjonen rundt sjangerens observerende stil vanskelig å definere for de uten kunnskap i feltet. Artemis fikk tilgang til klippet vår en uke før den skulle låses for lydarbeid. Dette for å gi henne muligheten til å gi beskjed skulle noe være kritikkverdig og trengte endring. Heldigvis for oss, var hun positivt overrasket over resultatet så langt. Vi hadde tross alt produsert en film som forsøkte å være ett år i hennes liv. Slik filmen står nå, har vi klippet rundt situasjoner som ble filmet til ulike tidspunkt.

Få scener er kronologiske i virkeligheten, selv om de portretteres å være det, noe Bustnes er forklarer da man setter situasjoner i feil rekkefølge i forhold til hvordan det var i virkeligheten. Man kan hente et innklippsbilde som kommer fra en totalt annen situasjon, da dette er noe man må gjøre for å fortelle historien: "så lenge man er tro mot sannheten," sier Bustnes. Han trekker inn viktigheten av å vise filmen til subjektene i etterkant, og om de ikke godkjenner den, endrer man på feilene. Det viktigste er at man står for det selv, hva man forteller og viser publikum. Man må selv føle at det er sant, understreker Bustnes. Klipping mener han, er per definisjon en form for bedrag, for man forteller ikke alt som filmes, da mye må tas vekk over flere år med filming. Interessant nok viser Bustnes aldri subjektene klippet underveis, hvor de kan bli selvbevisste over hvordan de ser ut på kamera. I *Opprørske Oldemødre* hvor man følger to eldre damer, var det vanlig at han planla scenenes utførelse. Selv om man setter opp en situasjon, blir den ekte mener Bustnes.

Man kan stille seg spørsmålet hvorvidt det er dokumentarskaperens ansvar å sørge for at publikum forstår hva som er ekte, og hva som er oppsatt. Bustnes mener selv at det ikke er en grense. Det handler om kontrakten man har med publikum, hvor han påpeker at de er godt trent på å se hva som er ekte og ikke. I sin nyeste film, *Hatets Vugge* ba han blant annet subjektene om å sitte på stranden og prate om gitte tema. Kort fortalt følger filmen viktige personligheter i den høyreekstreme gruppen Golden Dawn i Hellas. I strandscenen, valgte han å vise at de ble irriterte på filmskaperen, som etter min mening, kan forsterke realitetsfølelsen hos publikum. Selv mener Bustnes dette ble gjort for å vise kampen de hadde om hvem som styrte filmen. I *Hatets Vugge* hadde subjektene et spesielt behov for å fremstå på en unik måte. Det faller ned på hvem som er regissøren i situasjonen, noe han mente de ønsket å være.

Grensen for hvor ærlig en dokumentarfilm skal fremtre som, kan være vanskelig å sette, hvor det virker som filmskaperens kreative og subjektive tolkning av virkeligheten. Her vil jeg understreke det subjektive, hvor det å skape en totalt objektiv historie, spesielt i dokumentar, trolig er umulig. En filmskaper tar interesse av en historie eller person, og begynner dermed å danne et manuskript basert på dette. Hvordan manuskriptet behandler historien faller ned på filmskaperens valg av elementer som skal vises i filmen, hvor det er utvilsomt mye som utelates, slik Bustnes viser til. Skulle *alt* som tok sted i den virkelige verden blitt skildret i en dokumentar, ville historien blitt langdryg. Fra manuskriptet skrives, til klippen ferdigstilles blir dokumentaren formet slik regissøren ønsker å fortelle den oppfattede historien. I grunn kan man si at dokumentarfilm handler om å overtale publikum til å tro på historien du ønsker å fortelle. Det er her nivået av etisk korrekthet kommer inn, og hvor mye tillit publikum legger i den bestemte historien. Etersom dokumentarfilm er en retorisk kunst, hvor Nichols (2016) påpekte at dokumentaristens jobb var å vinne publikums samtykke, og ikke fungere som en ren informasjonskilde (Nichols, 2016, 154). Det nevnte punktet *Integritet og Troverdighet* i VVP, faller naturlig inn rundt slike diskusjoner. Dette kan være utfordrende for mange dokumentarer, hvor nemlig det å utelate informasjon fra historien, ofte kan være tilfellet for å skape en ønsket fortelling. Som nevnt har *Nanook of The North*, *Man of Aran* og *Super Size Me* tatt seg kreative friheter og eller spredd falsk fakta for å nå egne mål. Sett at eksempelvis *Triumph of The Will* hadde vist bakenforliggende forhold, ville filmen trolig fått en annen subtekst, kanskje en annen vinkling, og skapt andre etterlatte inntrykk. Krigen var sant nok ikke påbegynt, men hvorvidt dette var *cinéma vérité* er diskutabelt. For alle de nevnte dokumentarene, faller det ned på publikum, og deres evne til å godta hvorvidt innholdet i filmene er realitet, da dokumentarfilmer ikke er ukjent regissørens evne til å tukle med virkeligheten.

### 4.3 Dokumentarens påvirkning

Helt siden Grierson kalte Flaherty's *Moana* for en 'documentary' i 1926, har dokumentarskapere ofte vært fokusert om politikk. Det er interessant at dokumentaren i dag baserer dens suksess fra utslag i sosiale grafer. Jeg mener en dokumentarist står overfor de samme sosiale retningslinjene og normene enhver person møter. Dette betyr at for dokumentaristen handler det om i hvilken grad disse retningslinjene og normene følges. Sjangeren har et rykte for å blottlegge livene til de involverte, slik at deres historie kan fortelles. Samfunnet kan kreve at de har retten på å vite, hvor 'the right to know' bryter mot subjektens rett til å skjermes. I enkelte tilfeller kan det å presse frem en historie, selv om det ikke virker etisk korrekt, være det beste valget for samfunnet i sin helhet. Hvorvidt det enkeltes subjekts rett til privatliv står sterkere enn det kollektive samfunnets

krav til innsikt, ligger ofte i dokumentaristens hender. I følgende kapittel vil jeg diskutere den etiske representasjonen av subjektene, og konsekvensene av deltakelse i dokumentarfilm. Jeg vil også drøfte om refleksiv dokumentar kan være en etisk løsning, og om filmskaperens interaksjon i subjektens liv er innenfor etiske rammeverk.

#### 4.3.1 Representasjon av subjektene

Det må arbeides innovativt for at en dokumentarist ikke skal interagere med subjektene det produseres film om (foruten historiske filmer o.l.). En dokumentarskaper burde være komfortabel i arbeid med andre mennesker. *Atferd og Forhold til Kildene*, er som nevnt et vesentlig punkt i VVP. Det ble vist til hvordan det vektla identifisering av kildene, og det å gjøre premissene klare for de berørte subjektene. Likevel kan det oppstå situasjoner hvor subjektene ikke tjener særlig godt på å bli fremstilt i media. Man kan også spørre seg hvorvidt skildring av personer som har utført grufulle handlinger er riktig og nødvendig. *The Act of Killing* er en omdiskutert dokumentar, og Oppenheimers innblanding i subjektens liv kan være en av årsakene. Han valgte å gjenskape mordene utført av kriminelle på en slik måte at de virket som frelsere i sin egen fantasi, og kan virke som en metode for å gi stemme til ondskap. Det kan også være en metode for å la de ytterligere ødelegge sine egne liv, ved å la samfunnet bevitne deres forvridde verdenssyn (Nichols, 2016, s. 160). Likevel ga *The Act of Killing* og *Muladals Min Onkel Torpedoen* stemme til de utstøtte i samfunnet, ved å ytre fortellinger fra kriminelle og forhatte mennesker. Interessant nok kan de gode sidene filmen til Muladal skildrer, bidra til å skape omtanke, noe som blir problematisk for Ane da hun merker at båndet mellom dem blir sterkere. Hun liker ham bedre for hvert møte, men må konstant påminne seg om hva han har gjort.

Med filmer som *The Act of Killing*, *Min Onkel Torpedoen* og *Tanyusha and the 7 Devils* gir dokumentaristene stemmer til subjekter som er utenfor samfunnet, og i tilfeller som Netflix sin *Madeleine*-serie, blir hendelser som motarbeider subjektens ønsker brukt for å skape en historie. Oppenheimers samfunn kritiserte subjekter og fikk sitt talerør på lik linje som onkelen til Ane i sin film, og mange kan stille spørsmål til hvorvidt de involverte fortjener retten til å dele sin historie. Anes skildring av torpedoen skapte stor debatt, og blusset opp diskusjonen rundt slike etiske dilemmaer på nytt. Med hele 527 kommentarer, inneholder posten til NRK P3 med lenke til dokumentaren, en sterk bruk av ytringer (Facebook, 2019). Man kan se mennesker som trår til sterk ordbruk for å klargjøre hva de mener om å tillate slike personer skjermtid, spesielt etter hva onkelen har gjort mot andre, og for andre. På den andre siden er det mange som forsvarer protagonisten, og mener slike dokumentarer tjener samfunnet på godt vis. Det å vise en side de

fleste ikke har kjennskap til, i tillegg til å gi de utstøtte et talerør for å forklare sine handlinger, slik at vi bedre kan forstå.

Honkasalos film viser hvordan en misoppfatning av samfunnet kan endres ved å belyse sider man aldri ville sett. I slike situasjoner kan det virke enklere å fastslå hvorvidt det er etisk korrekt å produsere dokumentarfilm om de utstøtte og de uten egen stemme. Tanyusha ble ansett som en djevilbesatt jente, noe Honkasalo ønsket å undersøke, og mulig avklare som feilaktig. I dette tilfellet var regissørens observerende stil for varsom, og fungerte dårlig som en sterk nok stemme for subjektet. *The Disappearance of Madeleine McCann* skiller seg ut ved å dissekere et hendelsesforløp basert på en verdenskjent historie, slik at man bedre kan forstå hva som skjedde med Madeleine. Man kan si at foreldrene settes i en gapestokk, slik at seerne selv kan bedømme om de er skyldige eller ikke. Etisk sett kan man diskutere hvorvidt det var nødvendig å produsere serien om Madeleine, hvor den gjør lite for å etterforske saken, annet enn å grave i en svært dypt sensitiv historie for de involverte. Den fikk trolig gode seertall, og det er klart at dette er en begrunnelse i seg selv for å produsere dokumentarfilm da arbeidet foretrekkes å være lønnsomt, fra et rent økonomisk synspunkt.

#### 4.3.2 Konsekvenser av deltakelse: for subjektene i dokumentarfilm

Kontrakten er som nevnt tidligere, en av flere metoder for å sikre filmskaperen rettigheter og kontroll over videre arbeid. Det er diskutert hvordan den kan brukes til å utøve maktmisbruk, samtidig som hvor viktig den er for dokumentaristen for å sikre produsenten rettigheter til filmen. Det øyeblikket kontrakten er signert, har det allerede oppstått en endring i maktbalansen som kan føre til ytterligere etiske dilemmaer, hvor det ofte er ukjent konsekvensene av å delta i en dokumentarfilm for et subjekt. Dette er noe dokumentar professoren Steve Thomas (2012) trakk inn som et problem. Dokumentaristen har dermed ansvar for subjektens beste interesse, og bør være behjelpelig i prosessen om å forklare hva deltakelsen innebærer. Ansvar som kan settes i anførselstegn, da filmskaperen ikke nødvendigvis må fortelle noe som helst. Skulle subjektet føle seg sveket og lurt, faller det ned på omfanget av kontrakten, og i hvilken grad filmskaperen har misledet de involverte, ettersom standard lover og regler gjelder alle i et samfunn. Utvilsomt er dette et utfordrende etisk dilemma man blir møtt med som filmskaper i situasjoner hvor subjektets skjerming må veies opp mot filmens dramaturgiske behov. Spesielt for en regissør som har et sterkt bånd med subjektet, slik Mads S. Nilsen har med Artemis.

Selv arbeidet vi med filmen *Min Venn Artemis* over en lengre periode, og hadde kontakt med subjektet ofte. Vi kan ha blitt oppfattet som irriterende og uforståelige ovenfor subjektet, og jeg har full forståelse for hvor vanskelig det er å delta i en dokumentarfilm. Håpet mitt var at den fullførte filmen var verdt slitet Artemis måtte gjennom. Et håp om at budskapet vårt treffer ulike mennesker, og belærer de om tematikken vi utforsker. For oss handlet det like mye om de som befinner seg i lignende situasjoner som Artemis, og ikke minst de som er ignorant til tematikken i *Min Venn Artemis*. Selv om intensjonen bak filmen var å hjelpe Artemis, lærte jeg at det ikke alltid utarter slik. Å lage en dokumentarfilm går nesten alltid på bekostning av subjektet, for å forme budskapet man hadde tenkt. Under innspilling av restopptakene vi manglet, slet Artemis med å finne sinnsstemningen ønsket av regissøren. I samspill med regissøren, gikk jeg inn i situasjonen for å hjelpe Artemis å vise følelser hun ikke fikk frem på egenhånd. Målet var at hun skulle virke positiv over fremtiden, i en scene hvor hun smiler til seg selv fremfor et speil. For å skape en genuin glede, tenkte jeg at filmens videre suksess, kunne være en behjelpelig tanke. Responsen Artemis hadde var svært uventet. Tanken at vi nå hadde skapt en film, som ikke bidro til å forbedre subjektets situasjon, ble gripende. Følgende var samtalen:

**Meg:** “Se for deg at filmen blir en suksess, og når ut til mange mennesker.”

**Artemis:** “Hvordan skal det hjelpe meg?”

**Meg:** “Det er ment for å hjelpe andre i liknende situasjoner.”

**Artemis:** “Det hjelper ikke meg.”

Slike utfall får oss som filmskapere til å tenke på den videre prosessen, spesifikt for Artemis og hennes ferd mot å bli kvinne. Dokumentaren vår har som mål å hjelpe de i liknende situasjoner, og jeg mener den kan lede til ytterligere hindringer for Artemis. Jeg mener at hennes deltakelse, kan lede til at Rikshospitalet velger å stille seg negativ til deres fremstilling, og dermed la dette gå utover subjektet, eller publikum kan kritisere Artemis fordi de ikke forstår valgene hun har tatt. I slike situasjoner kan man diskutere hvorvidt filmskaperen burde involveres i livene til andre mennesker, og selv om eksempelvis refleksive dokumentarer ofte har intensjonen om å bedre samfunnet, kan selve filmskapningen by på problemer for de involverte. I en utfordring vi selv støtte på under restopptakene av *Min Venn Artemis*, har filmer som *The Thin Blue Line* og *The Act of Killing* utøvd en praksis ment for å være behjelpelig mot subjektene. *The Disappearance of Madeleine McCann* og *Nanook of The North* kan virke i høyere grad samfunnsorientert i motsetning til foregående eksempler. I dokumentarfilm, kan det være lurt

som filmskaper å ta standpunkt til subjektene deltagelse, siden det handler om å filmatisere livet til ekte mennesker.

#### 4.3.3 Filmskaperens inngripen

*Min Venn Artemis* bydde på mange endringer for oss som dokumentarskaper. I en lengre periode var vi i diskusjon om å inkludere regissøren i filmen, som også er nær venn til subjektet. Over tid, opplevde vi en stadig økende grad av utfordringer relatert til fraværelsen vi skapte ved å ikke inkludere regissøren. Selv om vi prøvde etter beste evne å finne en vei rundt dette, endte vi til slutt med å inkludere Nilsen. Vi oppdaget raskt hvor vesentlig hans rolle i filmen var, og hvor tragisk det var at vi ikke tok denne beslutningen tidligere. Som nevnt ønsket vi å være 'fluen på veggen', noe jeg mener skjøt oss i foten i ettertid. For å redde manglende opptak av synergien mellom Artemis og Nilsen, ble det lagt til flere opptak enn planlagt. Opptak som burde tatt sted tidligere. Bustnes forteller at man ikke har fritt spillerom i dokumentarfilm. Det handler om måten man viser handlingen til publikum, hvor Bustnes mener det er umulig å skape en dokumentarfilm uten å ha noen som helst innvirkning på virkeligheten. Man må sette opp kamera og alt annet utstyr, noe som betyr at subjektene må vente til crew er klart. Han viser til viktigheten av å gjøre subjektene komfortable med filmskaperen, slik at de forholder seg naturlig etter beste evne. "Likevel er det viktig å presse de i ulike situasjoner, slik at man får resultatene man ønsker, om ikke så har man hvertfall prøvd." Han trekker inn en scene fra *Blod og Ære* hvor de er nede i kjelleren til subjektene. I scenen diskuterer de om slekten, og begynner å småkrangle deretter. Bakgrunnen for disse følelsene, var irritasjonen over fotografen som hadde glemt å putte film i kameraet, som gjorde at de måtte ta opp scenen på nytt.

Den vilkårlige hendelsen ledet til en scene fylt med følelser og diskusjon. Bustnes mener irritasjonen ville tatt sted en dag uansett, men det ville de ikke fått på film. Han viser til en annen scene, hvor Big Jon og Ole ser på en gammel boksekamp. I regi fra Bustnes selv, da de aldri ville satt seg ned for å se den spesifikke kampen foruten hans etterspørsel. Poenget sier han, var at de aldri hadde sett kampen sammen, hvor Ole ble utsatt for en knockout. Situasjonen fører til et rørende øyeblikk hvor faren tar sønnen i hånden og spør om han styrte livet hans for mye. At Bustnes satte opp situasjonen hindret de i å vente til noe kunne skje. Han gir de muligheten til å oppleve slike situasjoner, hvor han blir en katalysator som setter i gang en ekte situasjon. Han mener publikum kan se hvorvidt det er autentiske følelser eller ikke. Bustnes vet at faren tar hånden til sønnen fordi kamera er til stede, men faren ville aldri gjort dette om spørsmålet om å styre livet til sønnen ikke var sant for han selv. Bustnes ønsker å hjelpe de å fortelle historien, noe som hadde blitt mindre ekte om han satt bak sofaen og ventet på resultater.



Det å endre kjønn påvirker Artemis på måter vi trolig ikke kan, eller vil forstå, men det er også andre som blant annet venner og familie, som berøres av den store endringen. Vi viser dette gjennom forholdet regissøren har som barndomsvenn med Artemis. Deres tidligere bekjentskap gjør at Nilsen plasseres i en situasjon hvor han må håndtere ‘tapet’ av en venn fra fortiden. For Artemis oppleves ikke situasjonen slik, da hun understreker for Mads at hun fortsatt eksisterer, og fortsatt er seg selv. Likevel ønsket vi å ytterligere fremme situasjonen ved å kontakte en annen barndomsvenn av henne. Vi ble fortalt at han var svært konservativ, og hadde ingen kjennskap til Artemis’ forandring. Vi ønsket at hun kontaktet han, slik at vi kunne utforske hvorvidt vennskapet var forandret, grunnet kroppsendringene. Dette ble møtt med sterk motstand fra Artemis, hvor hun hadde lite interesse av å kontakte vedkommende. Skulle han ønske å opprettholde vennskapet, måtte han stå for arbeidet. Vi prøvde over lengre tid å presse frem en mulighet, til liten nytte. I retrospekt kan man diskutere hvorvidt det var korrekt av oss å presse Artemis til å gjøre noe hun ikke ønsket. I likhet med påkledningsscenen, ønsket vi øyeblikk subjektet selv ikke ville delta i. Likevel klarte vi å overtale henne til å delta i bh-scenen, i motsetning til å kontakte en nå, tapt venn.

#### 4.4 Dokumentarens evne til å skyve etiske grenser

I produksjon av dokumentarfilm burde man sette klare etiske grenser. Etliske grenser man ikke alltid klarer å opprettholde, hverken man skulle forsøke å opprettholde de eller ikke. I min søken etter svar og forståelse rundt etiske problemstillinger ved produksjon av dokumentarfilm, ble det klart for meg hvor komplisert det er å gi klare svar på slike problemstillinger. Nichols er kjent for å utforske problemstillingen rundt etiske retningslinjer i dokumentar, og han stiller klare spørsmål til hvorvidt det burde være et sett med standarder man burde følge. I dette kapitlet vil jeg utforske hvor langt en dokumentarist kan gå, og hvorvidt det er korrekt for en filmskaper å bryte grenser gitt at samfunnet får tilgang til informasjon de har krav på.

##### 4.4.1 Retten på å vite

Hvor langt det er korrekt å bryte etiske grenser for å skape dokumentar, virker å trekke mot ‘the right to know’. Massene kan forakte *Mondo Cane*, og likevel ha interesse for informasjonen den tilrettelegger for dem. Sjokkdocumentarfilmen er en sterkt diskutert kategori innen dokumentarsjangeren, som tar fatt i kritiske etiske dilemma. Slik som Aitken eller Milgram, kan man kritisere de for å ha handlet feilaktig i arbeid med mennesker. Resultatet Milgram kom frem til ved å sette etiske problemstillinger til side, ga publikum muligheten til å bevitne hva enkelte

mennesker er kapable til å gjøre under press. Aitken ga innblikk i arbeiderklassens sosioøkonomiske utfordringer, selv om han manipulerte subjektene for å oppnå slike resultater.

I andre tilfeller kan det være så enkelt som samfunnets iboende, selverklærte rett på å vite noe en filmskaper kan ha tilgang til. Dette er noe Nichols diskuterte angående subjektets samtykke. En tematikk som bres ut til en utfordrende situasjon for kreativt arbeid. Slik om de amerikanske journalistene på 1830-tallet, ble de påvirkedes meninger sett vekk fra. I senere tid har dette blitt strengere, men det fremstår likevel en problemstilling relatert til subjektene personvern i liknende situasjoner. Det å utføre handlinger som er av interesse for samfunnet, virker å forskyve subjektene ønske om skjerming fra søkelyset. Nichols (2016) påpekte at en dokumentarisk, etisk kode må beskytte både subjektet og publikum (Nichols, 2016, s. 157). Dette kan føre til noe som virker å være en evig diskusjon rundt temaet etikk i dokumentar, spesielt mellom filmskaperen og subjektene. Hvor mye regissøren skal tillate subjektene å bestemme om sine egne liv i en film om de selv, kan være vanskelig å avklare da filmskaperen ønsker et godt resultat, mens subjektene kan ønske å ytre sin stemme i samfunnet. I filmskaperens favør handler det om å ha vetorett i situasjoner hvor de ønsker å inkludere noe i filmen, subjektet nødvendigvis ikke vil. Subjektene kan også forsøke å snu virkeligheten for deres egen vinning.

Bustnes påpeker at det er grenser i dokumentarfilm. Om det er noen som har opplevd en traumatisk hendelse, burde man trå varsomt. “Det er mennesker vi arbeider med og filmer” understreker han. Subjektene blir også lei av å holde på lenge, da film er veldig utmattende. Men han nevner at det er viktig å få med seg mye, for det man ikke har i klipperommet, det har man ikke. “Min oppgave er å kjempe for filmen, og jeg gjør de en tjeneste ved å lage en god film. Ingen vil se en dårlig film av seg selv” sier Bustnes. Han mener det er en hårfin balanse, hvor karakterene enkelt kan fjerne tilgangen man har under produksjonen. Man har et ‘release form’ hvor man ikke kan bli nektet å vise filmen når den er ferdigstilt. I filmen hans *Hatets Vugge* er ikke målet hans å fortelle deres historie, noe han sier de ønsker. De trodde at de klarte å lede han inn i deres fortelling, og fikk dermed følelsen av at de bestemte ettersom de valgte hva som kunne filmes. Bustnes opplevde i produksjon av *Hatets Vugge*, at de utøvde et ønske for kontroll over handlingen, hvor Golden Dawn lot han filme deres indre sirkel da de hadde sterk tro på å kunne forme filmens utfall i deres vinning. Likevel kan man også se det fra deres side, hvor Bustnes hadde en klar tematikk og fortelling han ønsket å vise publikum uansett hvordan Golden Dawn prøvde å fremstille seg selv på film. Han formet historien etter egen agenda, noe Golden Dawn muligens ikke har foretrukket i etterkant. Selv spurte jeg om han hadde vist subjektene

filmen, hvor han forklarte at en av de vesentlige karakterene i filmen ikke responderte på forespørselen om visning, og resterende ikke påpekte noen spesifikk kritikk.

I *Min onkel Torpedoen* møtte vi som nevnt en forhatt mann som åpnet seg for samfunnet. Problemene kommer desto mer Ane graver, hvor større motstand oppstår som følger. Han blir spesielt skuffet når hun tar kontakt med andre mennesker for å skape et bredere synspunkt, foruten å ha avklart dette med han på forhånd. Selv føler han å miste kontroll, og ønsker ikke å delta videre i filmen. Til Anes lykke klarer hun å overtale han til å fortsette på visse premisser om å åpne seg selv for kameraene, hvor han stiller spørsmål tilbake til filmskaperen. Filmen tjener godt på konflikten de imellom, men hadde det vært korrekt av Ane å forholde seg kun til onkelen i frykt om å sette subjektet i upassende situasjoner? Hadde hun en etisk plikt om å informere onkelen om hennes videre planer for filmen? I diskusjon involverende slik tematikk, mener Bustnes selv at han prøver å være åpen med subjektene, men at det ofte kan være vanskelig. I *Hatets Vugge* var det spesielt utfordrende hvor han var redd for å fortelle Golden Dawn hva han stod for. Han nevner at i etterkant forstod han hvor åpne de trolig var til hans meninger, og at de alltid visste hva han sto for. Mye fordi de hadde en agenda om å skifte han over til deres side. Bustnes mener som nevnt at man kommer lengst ved å være så ærlig man kan med subjektene om intensjoner, selv om man er uenig med dem.

Sett fra eget standpunkt med filmen *Min Venn Artemis*, begynte produksjonen som nevnt med å fortelle kun det nødvendige til subjektet. Her var praktisk informasjon dominerende spesielt fordi vi var usikre på utfallet av å kartlegge alle våre tanker og følelser rundt prosessen til subjektet. Hva om vedkommende hadde blitt usikker, eller i verste fall bestemt seg for å avslutte samarbeidet. Vi hadde en kontrakt som jeg selv sto for, men det betød ikke at vi ønsket et urolig forhold under produksjonen mellom filmskaper og subjekt. En vesentlig faktor i hvorvidt vi skulle ha total åpenhet rundt våre valg, var regissørens kobling til subjektet som barndomsvenn. Risikoen for å miste en god venn for å lage den 'beste' dokumentaren stod høyt, og var et hett diskusjonstema over lang tid. En lengre periode ut i produksjonen, besluttet vi for å ha åpen dialog med Artemis. Valget var fra vår side sett som vågalt da Artemis kunne blitt meget uenig i hvordan vi opererer, ettersom det handler om livet hennes. Interessant nok fikk vi en positiv tilbakemelding, i tillegg til forslag for endring på ulike punkt, som kom til alles fortjeneste. Man kan i etterkant diskutere hvorvidt avgjørelsen kom for sent. Det hadde trolig påvirket det endelige resultatet, enten positivt eller negativt, og uten tvil noe man kan ta med seg videre, da subjektene kan tjene på å inkluderes i prosessen av å lages film om.

## 4.5 Er etikk viktig?

Det er en vesentlig faktor at filmskaperen burde være klar over maktforholdet mellom dem selv og subjektet. Hvorvidt dette tas til videre ettertanke, faller ned på den enkelte filmskapers interesse for subjektens beste, mot det å skape den ønskede dokumentaren. Det kan dermed virke utfordrende for ferske filmskaperne å forstå hvor, eller hva man skal gjøre når det kommer til etiske problemstillinger innen dokumentar, spesielt da filmskaperen må ta de endelige avgjørelsene. Man kan henvende seg til *Narrative Therapy*, noe som kan være utfordrende da punktene fungerer som anbefalinger, hvor det selvfølgelig ikke er underlagt lover en dokumentarist nødvendigvis må følge. Dermed kan det være utfordrende som filmskaper å forholde seg slavisk etter disse punktene, spesielt da dokumentar ofte handler om å åpne livet til en eller flere personer for offentligheten, hvor allerede førstnevnte punkt kan by på stoppere i det kreative arbeidet en dokumentarist ønsker å utføre. Jeg mener det virker som om å handle etisk, sjeldent tjener filmskaperen fremfor det å kun kjempe for egen visjon. En dyster tanke for de påvirkede, noe som har bidratt i å skape en evig diskusjon relatert dokumentarens etiske ansvar. Selv mener jeg dette viser til en situasjon som har plaget det kreative miljøet siden tidens morgen, og trolig vil fortsette påvirke videre arbeid. Det vil alltid være tilfeller hvor man må veie etiske dilemma, som det å ta vare på subjektens personvern - opp mot det å skape en ønsket historie.

Interessant nok viser Velasquez (1996) til et dilemma hvor man ønsker å være etisk korrekt, men hindres av en mistillit til, eller av fellesskapet. De fleste mener at det å handle etisk er det beste for alle, likevel viser intervjuene at folk flest velger den uetiske veien hvor dette gir gode resultater for den enkelte. Med andre ord, taper den som handler etisk, mot den som handler uetisk i samme situasjon. For å oppnå et bedre resultat av å handle korrekt, avhenger det av fellesskapets evne til å arbeide sammen for alles beste. Man kan diskutere hvorfor man da skal handle etisk, om det å være uetisk ofte kan eller i hvert fall oppfattes som om det kan tjene den enkelte. Slike resultat viser en grunn hvorfor dokumentaristen burde handle etisk korrekt. Kontakten med subjektet er ofte over en lengre periode, og med et gjennomgående tett samspill mellom regissør og subjekt. Likevel må man ofte overtale folk til at det å handle etisk, og forklare at dette oftest gunster alle parter. Dette kan lede til implikasjoner som igjen kan lede til uønskede stoppere i produksjonen, og dermed fører til ytterligere arbeid i håp om å tilfredsstille alle parter. Dette kan være spesielt utfordrende, også innad i produksjonsteamet, hvor det er et felles ønske om å skape en film som både selger og når ut til flest mulig med budskapet deres.

#### 4.5.1 Suksess vs. Etisk handling

Film er kostbart, og enhver produsent ønsker å holde kostnadene nede. Hvorvidt dette vil gå på bekostning av de involverte, faller ned på filmskaperne og deres etiske valg. Under intervjuet ble det diskutert økonomiske rammeverk relatert til sjangeren, hvor det er kjent at dokumentarfilm ikke nødvendigvis tjener filmskaperen godt. Bustnes understreker at man er uklok om man lager dokumentar for å tjene penger. Selv drev han et filmselskap som hadde store inntekter, men valgte å slutte for å produsere dokumentar på heltid. Budskapet står i sentrum like mye som det å lage film: «Det handler ikke om penger, man må jo leve». Han trekker inn hvordan reise, ansatte og utstyr raskt kan bli kostbart. *Hatets Vugge* tok flere år å filme, og de reiste til Hellas utallige ganger for så å være der i flere uker. I diskusjon rundt etikk, kan det ofte bli presset grenser for å ferdigstille en produksjon, skulle man være desperat nok. Man må likevel ta stilling til hvor den etiske linjen går, da den har en tendens til å endres fra produksjon til produksjon. Skal man være varsom, i håp om å ikke bryte etiske retningslinjer, kan man som nevnt tidligere, også bryte de etiske prinsippene man så høyt prøver å opprettholde. Selv filmskaperens varsomme interaksjon med subjektene kan føre til problemer.

Bustnes forteller nemlig at de største utfordringene i produksjon av *Hatets Vugge* var subjektene, da de var svært vanskelig å arbeide med. Første gang de kom til Hellas og skulle prate med det ene subjektet Jenny, valgte hun å ikke stille opp. De avtalte ny tid, og det samme skjedde neste dag, og dag tre. Etter en god stund, hvor hun hadde vært hos frisøren og pyntet seg, var hun klar for filming. Bustnes viser at det ofte handler om at man ikke kan kontrollere situasjonene, og at man må tilpasse seg disse. Et annet eksempel var under selve valgdagen som vises i filmen, hvor de ikke fikk tillatelse til å filme. Man arbeider med mennesker og man har ikke kontroll over hva som kan skje, hvor tilgangen er spesielt utfordrende, forteller Bustnes. Han trekker inn hvor utrolig frustrert han var i vente på å filme noe, og man kan risikere at subjektene forsvinner. I slike tilfeller må man endre retning og fokus, hvor noe annet må filmes i stedet. For Bustnes var den originale ideen for *Hatets Vugge* å lage en film om barneoppdragelse. På et annet punkt var det tenkt å lage en film om en kaféier. Kaféen var like ved fengselet, og damene i *Hatets Vugge* kom ofte innom denne kaféen. Handlingen skulle da ta sted her og følge Tony som var eieren av kaféen.

Bustnes kunne satt ned foten og befalt Jenny å delta, slik at han hadde unngått mulige frafall av dager med filming. Problemet oppstår når man som filmskaper tar avgjørelser som skyver subjektet til side, slik Bustnes strebet mot å ikke gjøre. Hadde han vært strengere, kunne Jenny aldri møtt opp igjen, i frykt om hva han kunne befalt henne til å gjøre videre. Da Bustnes

allerede var i Hellas, hadde han på forhånd investert mye i produksjonen, og måtte som sagt levere et resultat, for å unngå tilbakebetaling til investorer. Han måtte ta stilling til i hvilken grad han ønsket å utnytte subjektene sine, for å skape filmen de på forhånd hadde planlagt.

Ettersom Artemis står som nær venn av regissøren i vår situasjon, gikk vi aldri inn med et ønske om å skape en film, sett vekk fra subjektets valg og meninger. Som studenter uten årevis med erfaring, måtte vi også trå varsomt, hvor vi kjente lite til konsekvensene av våre valg i arbeid med subjekter i dokumentar. Selv har jeg laget to dokumentarer tidligere, hvor disse var på 4 minutter og 14 minutter. Som Bustnes nevnte tidligere, brukte han mange år på å tilegne seg kunnskapen og pågangsmotet han nå har i dokumentarskapningen. I retrospekt vil jeg våge å si at vi trådte for varsomt, i frykt for å skremme vekk subjektet, og dermed hindre videre produksjon. Vår måte å arbeide med dokumentar, ledet oss da til å miste nære øyeblikk med Artemis, og eventuell andre interaksjoner hun kunne hatt med andre individer. Likevel er det interessant hvordan man ikke nødvendigvis må trå til med drastiske tiltak for å 'presse' subjektet til handling og til å uttrykke følelser, noe man kunne se i Bustnes situasjon med *Blod og Ære*. Det at han fungerte som katalysatoren for far og sønn, ga gode resultater, basert på lite interaksjon. En interaksjon vi til tider fratok dokumentaren, hvor vi sto i frykt for å bryte opp 'naturlige' situasjoner der Artemis spilte ut sitt vanlige liv.

Denne kreative friheten Jay Black og Ralph D. Barney viser til i diskusjonen mellom *The Skeptic* og *Response*, er noe alle filmskapere vil støte på, og må ta stilling til. Som studenter, står vi også som nevnt fri for mange barrierer andre filmskapere kan møte. Dette er noe vi burde utnyttet i større grad, spesielt etter diskusjonen rundt omdømme og det å være underlagt en institusjon som NTNU. Økonom Robert Frank utforsker tilfeller hvor enkelte har mulighet til å utnytte andre individer, og hvorvidt det er gunstig å samarbeide kontra det å handle kun for egen vinning. Han konkluderte med at grunnleggende etiske mennesker har en tendens til å menge seg med likesinnede etisk handlende individer, og at disse oppnår bedre resultater enn de som velger å være uetiske. Tross disse resultatene, viser det seg at uetisk oppførsel hindres som følger av belønning og frykten for å straffes. Det betyr at de handler etisk basert på eksterne motivasjoner, og ikke et ønske om fellesskapets gode. Velasquez (1996) undersøkelser viser at det å være etisk burde etterstrebtes, hvor utfallet er i større grad lønnsomt.

*Min Venn Artemis* er en dokumentar ment for de i liknende situasjoner, og som et informasjonsverktøy til de som ikke kjenner tematikken. Vårt budskap er å skape en bedre forståelse rundt den innviklede og utfordrende tematikken til transkjønnethet. Når vi gikk inn i prosessen av å filme livet til Artemis, tenkte vi lite over hvor negativt hun ville se på egen

deltagelse i etterkant. Det at hun nå nevner hvor lite filmen vil tjene henne i ettertid, fungerer som en sterk læring for oss som ferske filmskapere. Man kan raskt tenke at en film omhandlende en tematikk slik vi valgte, tjener alle godt, spesielt den omhandlede. Ser man tilbake mot ekstreme tilfeller, slik som BBCs *Love and Hate Crime*, må man vurdere risikoen for å skape dokumentarfilm om subjekter som stiller seg ut i samfunnet. Dette er selvfølgelig ikke noe vi forventer, eller håper vil skje med noen. Livet deres videre, avhenger av hvordan de belyses og fremstilles, spesielt i disse tider med flust av sosiale medier.

Tilfeller hvor subjektet blir hetset, eller i verste fall skadet som følger av en dokumentar, mener jeg har innvirket i våre beslutninger som filmskapere, i tillegg til det å bevare subjektets tiltro til prosjektet. Dette kan føles ut som et minefelt, hvor man må unngå både det å utsette subjektet for situasjoner som ikke føles korrekt for dem selv, og i klippen bør bestemmes både av hva som tjener filmen og de involverte på en god måte. Selv de utstøtte i samfunnet har krav på å fremstilles etisk korrekt, da generelle etiske retningslinjer gjelder alle mennesker. Slik som hos Carole Baskin, der hun blir hatet av befolkningen, hvor Joe Exotic i grunn kan virke som skurken. Nå som vår dokumentar er ferdigstilt, er håpet rettet mot at vi tjente både subjektet og tematikken godt, noe man ikke vet før samfunnet tolker innholdet.

#### 4.6 Oppsummering av funn

I følgende delkapittel vil jeg utrede de viktigste funnene diskutert i resultat og diskusjonskapittelet, basert på den valgte problemstillingen: *Hvilke etiske problemstillinger kan dokumentarister møte, og hvilke påvirkninger har de etiske problemstillingene for egen produksjon?* Målet bak dette er å samle resultatene, slik at man bedre kan forstå hva det er forsket på, og funnet ut. Det er valgt å dele opp problemstillingen i to spørsmål slik at man bedre kan skille resultatene i ulike tabeller. Før dette, vil en tekstlig forklaring av relevante funn ta sted.

De viktigste funnene omfatter at dokumentaristen burde vise varsomhet i arbeid med subjektene i dokumentarfilm, da de ikke vet omfanget av egen deltakelse (Thomas, 2012, s. 333). De etiske problemene oppstår når publikum antar at det som skjer foran kamera, forblir identisk med den faktiske hendelsen (Nichols, 1991, s. 25-26). Bustnes påpeker at så lenge kontrakten mellom publikum og filmskaperen er opprettholdt, i det at de forstår hva som er ekte og ikke, skal dette være innenfor etiske rammeverk (Bustnes, 2020). Bustnes viser også til hvor vanskelig det er for dokumentaristen å vite resultatene av filmen på forhånd, men det viser seg å være viktig, og gunstig, å være åpen med subjektene i filmskappingsprosessen (Bustnes, 2020). Den skotske

dokumentarfilm produsenten John Grierson understrekte at dokumentarfilmskaperen måtte begrenses av etiske rammeverk og konsensuelle ideologier, som også legger klare grenser for den kreative artisten (Aitken, 2013, s. 626). Det ble konkludert av Velasquez (1996) at det å handle etisk, gir bedre resultater, gitt at man menger seg med likesinnede etisk handlende individer (Velasquez, 1996, s. 208).

I sammenheng med egen dokumentarproduksjon kan man si at det i høyere grad burde vurderes utfallene av deltakelse fra subjektets side, og ta avgjørelser basert på dette. En tematikk vi hadde liten ettertanke for, som viste seg å påvirke subjektet i et negativt lys. I vår favør, var vi nær produksjonsslutt når dette oppsto som en utfordring. Det å produsere en dokumentarfilm av et subjekt, kan også naturlig føre til et endret levemønster. Man kan dermed forsøke å etterstrebe et godt forhold mellom subjekt og filmskaper, slik at handlingene utføres på en så naturlig måte det lar seg gjøre. Regissøren av vår film var en nær venn av subjektet som gjorde det enklere for Artemis å opprettholde det 'dagligdagse' livet vi ønsket å vise på film. Graden av ærlighet man velger å ha med subjektet var også et interessant funn, og er gjerne forbundet med tilliten mellom subjekt og filmskaper. Vi valgte som nevnt å forholde kortene nær brystet i begynnelsen av produksjonen. Dette viste seg å være mindre gunstig, da subjektet hadde god forståelse for filmskapningen, og ga gode innspill for videre produksjon når hun ble inkludert i prosessen.

#### 4.6.1 Resultater

Basert på det første spørsmålet i problemstillingen, er funnene som følger:

*Tabell 1: Hvilke etiske problemstillinger kan dokumentarister møte?*

Hva	Data	Handling
<b>Kontrakten mellom filmskaper og subjekt</b>	Dokumentaristen kan utøve en nærmest diktatorisk kontroll over subjektene.	Dokumentaristen burde vise varsomhet i arbeid med subjektene, da de ikke vet omfanget av egen deltakelse (Thomas, 2012, s. 333).
<b>Dokumentarens forsøk på å være realistisk og ekte</b>	Dokumentaren forsøker tidvis å representere virkeligheten, selv om det ikke alltid tilstrebes å fremstille virkeligheten slik den faktisk tok sted.	De etiske problemene oppstår når publikum antar at det som skjer foran kamera, forblir identisk med den faktiske hendelsen (Nichols, 1991, s. 25-26).



		Så lenge kontrakten mellom publikum og filmskaperen er opprettholdt, i det at de forstår hva som er ekte og ikke, skal dette være innenfor etiske rammeverk (Bustnes, 2020).
<b>Representasjon av subjektene</b>	Subjektene kan fremstilles slik at samfunnet anser de i et negativt lys, selv om intensjonen ikke nødvendigvis var dette.	Det er vanskelig for dokumentaristen å vite resultatene av filmen på forhånd, men det viser seg å være viktig, og gunstig, å være åpen med subjektene i filmskappingsprosessen (Bustnes, 2020).  Dokumentaristen har et etisk ansvar overfor subjektene i filmenes deres, og må ta stilling til hvordan de representeres (Maccarone, 2010).
<b>Filmskaperens interaksjon i subjektens liv</b>	Filmskaperen kan skape etiske utfordringer ved å blant annet inkludere seg i livene til subjektene.	Man kan mene at filmskaperen burde vurdere på forhånd hvorvidt historien vil tjene samfunnet i høyere grad, enn det vil skade subjektets liv.  Etikk inkluderer blant annet å vurdere situasjonen og endre den med tilgjengelige midler, men det betyr nødvendigvis ikke et lykkeligere liv, eller bedre fremtid for subjektene, hvor det i stedet viser hvordan subjektens filmatiserte liv kunne vært annerledes (Hongisto, 2015, s. 136).
<b>Dokumentarens evne til å skyve etiske grenser</b>	Etiske retningslinjer blir stadig forskjøvet, og dette er noe man i ettertid kan begrunne som en nødvendighet for å skaffe historien.	Man kan mene at graden av historiens viktighet for samfunnet vurderes, på lik linje med subjektens rett på privatliv.

		Den skotske dokumentarfilm produsenten John Grierson understrekte at dokumentarfilmskaperen måtte begrenses av etiske rammeverk og konsensuelle ideologier, som også legger klare grenser for den kreative artisten (Aitken, 2013, s. 626).
<b>Er etikk viktig?</b>	Hvorvidt det er lønnsomt å handle etisk.	Velasquez (1996) konkluderte med at det å handle etisk, gir bedre resultater, gitt at man menger seg med likesinnede etisk handlende individer (Velasquez, 1996, s. 208)

Basert på det andre spørsmålet i problemstillingen, er funnene som følger:

*Tabell 2: Hvilke påvirkninger har de etiske problemstillingene for egen produksjon?*

<b>Hva</b>	<b>Data</b>	<b>Handling</b>
<b>Konsekvensene av deltakelse for subjektet vårt</b>	En tematikk vi hadde liten ettertanke for, som viste seg å påvirke subjektet i et negativt lys. I vår favør, var vi nær produksjonsslutt når dette oppsto som en utfordring.	I sammenheng med egen dokumentarproduksjon kan man si at det i høyere grad burde vurderes utfallene av deltakelse fra subjektets side, og ta avgjørelser basert på dette.
<b>Vår innvirkning i subjektets liv</b>	Det å produsere en dokumentarfilm av et subjekt, kan naturlig føre til et endret levemønster.	Man kan si at det å etterstrebe et godt forhold mellom subjekt og filmskaper, kan føre til at handlingene utføres på en så naturlig måte det lar seg gjøre. I vår favør var filmskaperen en nær venn av subjektet.
<b>Ærlighet med subjektet</b>	Graden av ærlighet man velger å ha med subjektet. Gjerne forbundet med tilliten mellom subjekt og	Vi valgte å forholde kortene nær brystet i begynnelsen av produksjonen.

	filmskaper.	<p>Dette viste seg å være mindre gunstig, da subjektet hadde god forståelse for filmskapningen, og ga gode innspill for videre produksjon når hun ble inkludert i prosessen.</p>
<b>Etiske korrekt vs. uetisk handling</b>	<p>Situasjoner hvor man kan velge å handle uetisk, i håp om å skape et naturlig øyeblikk, eller et fantastisk moment for filmens gode.</p>	<p>Det ble nevnt flere tilfeller hvor vi måtte ta standpunkt for det å handle etisk, eller uetisk i forsøk på å filme scener subjektet ikke nødvendigvis ønsket inkludert. I retrospekt virker det å gi bedre resultater, da subjektet velger å fortsette i dokumentarfilmen. Dette med basis i at man ser vekk fra samfunnskritiske historier, hvor subjektets rett kan overkjøres av retten på å vite.</p>

## 5 Konklusjon

Dokumentarfilm er til tider en omdiskutert sjanger. En dokumentarfilm handler om å fange historier basert på ekte hendelser. Hendelser som ofte baseres på individers liv, som raskt bringer opp etiske utfordringer. Problemstillingen var som følger:

*Hvilke etiske problemstillinger kan dokumentarister møte, og hvilke påvirkninger har de etiske problemstillingene for egen produksjon?*

I søken etter å besvare min problemstilling, har jeg oppdaget hvor usikkert og utfordrende etikk innen dokumentarfilm er som tema. Det viser seg å være svært vanskelig å komme med entydige svar, hvor dokumentaristen står utenfor de fleste retningslinjer, spesielt om vedkommende ikke er underlagt ulike aktører og investorer. Som nevnt i metodekapittelet, er utfordringene i arbeid med etikk at det ikke finnes entydige svar. Filmer som *Obedience*, *Come on Children*, eller i ekstreme tilfeller som *Mondo Cane*, viser hvor langt dokumentarfilmen kan gå, og likevel ikke møte større konsekvenser enn sosial hets. Konsekvenser som kan resultere i gode seertall, spesielt for vedkommendes filmer, noe man ser med Michael Moore og hans omdiskuterte og politisk fargede filmer. Kontrakten man har med publikum er dermed uvurderlig, da den avgjør hvordan filmen oppfattes av massene. Det er derfor ekstremt viktig å overtale publikum til å tro på det dokumentaren viser, slik at mistillit ikke oppstår. Skulle dette skje, kan filmen miste alt fotfeste, og fortellingen mister sin tilsiktede effekt. En mistillit som ikke må forveksles med negativt omdømme, hvor som nevnt; kan tjene filmen gode seertall. Også interessant, er hvordan filmens subjekters meninger i ettertid, nødvendigvis ikke påvirker filmens suksess. Ser man på traileren av *The Disappearance of Madeleine McCann*, er den sett av over 2 millioner mennesker, selv om filmen ble møtt med sterk kritikk og anbefalt boikottet av de pårørende (Netflix, 2020).

Vær Varsom Plakaten står trolig sterkest innen journalistikken, og hvorvidt den også burde følges slavisk av dokumentarister er diskutabelt. Per nå virker det som slike retningslinjer fungerer som rådgivende for dokumentaristene hvor de kan følges, gitt at det ikke forhindrer filmens mål. Skulle retningslinjene forhindre filmskaperen i å nå de ønskede målene, kan de av mange lett bli sett bort fra. Ofte vil den eneste konsekvens være publikums kritikk.

Dokumentaristen er selvsagt ikke utenfor lovens rammeverk, og som nevnt kan man ha kringkastere som setter visse krav. Om dokumentaristene burde være lovpålagt flere krav for å skjærme både samfunn og subjekt er opp for diskusjon. Jeg mener det virker som om man må veie

filmskaperens visjon opp mot subjektens liv, og avklare hvorvidt det er viktigere for samfunnet å få tilgang til informasjon uansett hvor krenkende det er for de berørte.

Vi som studenter, befant oss friere enn hva de fleste vil jeg velge å påstå. Selv om vi var underlagt en institusjon, som også bisto med budsjettet vårt, kunne vi ta oss kreative friheter, langt flere enn vi faktisk gjorde. “Om vi gjør dette, vil det ikke være etisk korrekt”, et utsagn ofte diskutert under innspillingen av dokumentarfilmen *Min Venn Artemis* innad i gruppen av oss studenter. Et utsagn stilt både av regissøren og meg selv, hvor vi befant oss ofte i situasjoner hvor slike etiske utfordringer dukket opp. Utfordringer som trekker inn subjektets, publikums, og filmskaperens interesser. Hvordan man velger å veie disse opp mot hverandre, faller ofte ned på dokumentaristens avgjørelser. I vårt tilfelle var filmen friere til å utøve kreative valg, hvor en studentfilm ofte står foruten innskudd fra ulike aktører og eventuelle retningslinjer som kan hindre den kreative prosessen i dokumentaren.

Resultatet av å tøyne etiske grenser viser seg å skje ofte i dokumentarfilm produksjon. Det å nå ut til mennesker og skape et budskap som påvirker samfunnet virker å være målet i dokumentarskapning, som dermed viser hvor irrelevant omdømmet til dokumentaristen er. Det å tøyne etiske grenser virker å være en form for dokumentarstil. Grenser som stadig skyves, noe samfunnet virker å være tjent med. De godtar gjerne at filmskaperen setter subjektens liv på film, på godt og vondt, for å fortelle historien man mener samfunnet har retten å dele. Manuel Velasquez (1996) utforsket etikk i *Why Ethics Matters*, og fant klare svar på hvorfor man burde handle etisk. Likevel ser man at i enkelte tilfeller, velger dokumentaristen å skyve visse retningslinjer til side, for å skape filmen de ønsker. Dette kan man se i flere av de nevnte dokumentarene, hvor søken etter den nyskapende dokumentaren, gjør at etiske diskusjoner forblir et utfordrende tema. Kreativt arbeid kan forhindres, noe man ikke ønsker som filmskaper, da budsjett og tidsrammer i seg selv kan være av nok bry. Likevel burde diskusjoner rundt subjektens liv fortsette, og deres meninger vurderes på lik linje med regissøren. Om ikke, kan konsekvensene være like alvorlige som subjektene i *Tiger King*, om ikke verre.

*Min Venn Artemis* er langt fra banebrytende når det gjelder å presse etiske grenser, likevel vil jeg påstå at den stiller viktige samfunnsspørsmål og setter lys på en tematikk de fleste velger å skyve til side. En tematikk som inneholder mange etiske utfordringer for oss som filmskaperere. Som uerfarne filmskaperere, trådte vi ekstremt varsomt for å ikke bryte etiske regler. Hvordan filmen ville betraktes, om vi misledet publikum eller subjektet selv, var hovedpilaren i hvordan valgene våre ble tatt. I retrospekt, er det utvilsomt at vi ønsket å være puritanske filmarbeidere som Bustnes selv var i de tidligere filmskapingdagene. Tanken om å ikke være til stede, det å

ikke påvirke og beholde det naturlige og ekte sto sterkt til enhver tid. Det er forståelig hvordan dette i verste fall kan være ødeleggende for både subjektet og historien. Grensen mellom det å være for inntredende i historien, og nærmest voyeuristisk observerende som Raymond Depardon, virker å falle ned på den enkeltes betraktning. Man må vurdere den enkeltes fortelling, og basere avgjørelsene på forholdet man har med subjektet. Et forhold som er avgjørende selv om kontrakten ofte gir dokumentaristen et skjevt maktforhold til subjektene. Skulle forholdet svikte, kan subjektet trekke seg fra filmen og aldri stille opp igjen, noe som vil påvirke dokumentaren, og historien den forsøker å fortelle. Avhandlingens problemstilling er omfattende, som gir rom for ytterligere utredning i en lengre og desto dypere forskning relatert tematikken. Jeg vil foreslå en forskning med fokus på subjektene i dokumentarfilm, med ulike fokusgrupper slik at man kan innhente data fra et bredere område. Dette vil tillate en bedre forståelse for subjektene mening, spesielt da deres involvering er nødvendig for å skape en dokumentarfilm. En mulig studie kunne vært utbrodering av konsekvensene av deltakelse for subjektene i dokumentarfilm.

## 6 Referanseliste

Adams, T., Holman Jones, S., & Ellis, C. (2015). *Autoethnography (Series in understanding statistics)*. New York, New York: Oxford University Press.

Aitken, I. (2012). *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Routledge; 1st edition.

Allen-Collinson, Jacquelyn, Young, Kevin, & Atkinson, Michael. (2012). *Qualitative research on sport and physical culture* (1st ed., Vol. 6, Qualitative Research on Sport and Physical Culture). Bingley, UK: Emerald.

Aston, J., & Gaudenzi, S. (2012). *Interactive documentary: Setting the field*. *Studies in Documentary Film*, 6(2), 125-139.

Black, J & Barney, R. (2002). *Codes of Ethics: A Special Issue of the journal of Mass Media Ethics*. Routledge; 1st edition.

Brinsford, J. (2020). *Tiger King's Carole Baskin 'receiving death threats after Netflix betrayal'*. Hentet den 25.05.20 fra: <https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/tiger-kings-carole-baskin-receiving-21856449>.

De Nasjonale Forskningsetiske Komiteene. (2010). *Forskerrollen*. Hentet den 29.05.20 fra: <https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/Medisin-og-helse/Kvalitativ-forskning/5-Forskerrollen/>.

Ellen M. Maccarone (2010) *Ethical Responsibilities to Subjects and Documentary Filmmaking*, *Journal of Mass Media Ethics*, 25:3, 192-206, DOI: 10.1080/08900523.2010.497025

Facebook. (2019). *NRK P3: Min Onkel Torpedoen Kommentarer*. Hentet den 25.05.20 fra: [https://www.facebook.com/NRKP3/posts/10157080412340996?comment\\_id=10157083116575996&reply\\_comment\\_id=10157130531395996&comment\\_tracking=%7B%22tn%22%3A%22R%22%7D](https://www.facebook.com/NRKP3/posts/10157080412340996?comment_id=10157083116575996&reply_comment_id=10157130531395996&comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22R%22%7D).

Fangen, K. (2015). *Kvalitativ Metode*. Hentet den 25.05.20 fra:

<https://www.etikkom.no/FBIB/Introduksjon/Metoder-og-tilnarminger/Kvalitativ-metode/>.

Gimse T. (2006). *Om Etikk, Etikker og Etikk i SINTEF*. Hentet den 25.05.20 fra:

[https://www.sintef.no/globalassets/upload/konsern/tore\\_etikk\\_8\\_2\\_06\\_m\\_foiler.pdf](https://www.sintef.no/globalassets/upload/konsern/tore_etikk_8_2_06_m_foiler.pdf).

Goodall, M. (2006). *Savage and Sweet: The World Through the Shockumentary Film Lens*.

London: Headpress.

Hoberman, J. (2016). *Triumph of The Will*. Hentet den 25.05.20 fra:

<https://www.nytimes.com/2016/03/06/movies/homevideo/triumph-of-the-will-fascist-rants-and-the-hollywood-response.html>.

Holter, H., & Kalleberg, R. (1996). *Kvalitative metoder i samfunnsforskning* (2. utg. ed.,

Universitetsforlagets metodebibliotek). Oslo: Universitetsforlag.

Hongisto, I. (2015). *Soul of the documentary: Framing, expression, ethics of the Documentary*

(Open Access E-Books). Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press.

Kahana, J., & Musser, C. (2016). *The documentary film reader: History, theory, criticism*.

Oxford: Oxford University Press.

Kirkpatrick, D. (2011). *The Facebook Effect: The Inside Story of the Company That Is*

*Connecting the World*. Simon & Schuster

IMDb. (2020). *Love and Hate Crime*. Hentet fra den 25.05.20:

<https://www.imdb.com/title/tt7871966/>.

IMDb. (2020). *The Disappearance of Madeleine McCann*. Hentet den 25.05.20 fra:

[https://www.imdb.com/title/tt9879074/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](https://www.imdb.com/title/tt9879074/trivia?ref_=tt_trv_trv).

IMDb. (2020). *The People vs. George Lucas*. Hentet den 25.05.20 fra:

<https://www.imdb.com/title/tt1325014/>.



IMDb. (2020). *Tiger King*. Hentet den 25.05.20 fra: <https://www.imdb.com/title/tt11823076/>.

Masterclass. (01. Februar. 2016). *Documentary: Truth in Nonfiction*. [Video File]. Hentet 25.05.20 fra: <https://www.masterclass.com/classes/werner-herzog-teaches-filmmaking/chapters/documentary-truth-in-nonfiction>.

Méndez, M. (2013). *Autoethnography as a research method: Advantages, limitations and criticisms*. Colombian Applied Linguistics Journal, 15(2), 279-287.

Morris, M. (2019). *Oscar Nominated Documentaries That Lied to Your Face*. Hentet den 25.05.20 fra: <https://www.grunge.com/161477/oscar-nominated-documentaries-that-lied-to-your-face/>.

Netflix. (14. mars. 2019). *The Disappearance of Madeleine McCann | Official Trailer [HD] | Netflix*. [Video File]. Hentet den 25.05.20 fra: <https://www.youtube.com/watch?v=tBnarCTOiCY>.

Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary, Third Edition*. (3rd ed.).

Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.

Nichols, B. (2016). *Speaking truths with film: Evidence, ethics, politics in documentary*. Oakland, California: University of California Press.

Presse. (2015). *Vær Varsom Plakaten*. Hentet den 25.05.20 fra: <https://presse.no/pfu/etiske-regler/vaer-varsom-plakaten/>.

Rehmann-Sutter & Müller. (2009) *Disclosure Dilemmas: Ethics of Genetic Prognosis after the 'Right to Know/Not to Know' Debate*. University of Glasgow.

- Samer Angelone, Ramón C. Soriguer & Ana Melendo (2019) *Modes of documentary films produced by the future generation of 'scientists-as-filmmakers'*, *International Journal of Science Education, Part B*, 9:4, 285-295, DOI: 10.1080/21548455.2019.1657251
- Sanders, W. (2012). *The ethics of documentary filmmaking: An empirical turn*. *New Review of Film and Television Studies*, 10(3), 315-317.
- Sanders, W. (2010) *Documentary Filmmaking and Ethics: Concepts, Responsibilities, and the Need for Empirical Research*, *Mass Communication and Society*, 13:5, 528-553, DOI: 10.1080/15205431003703319.
- Sparkes, A. (2000). *Autoethnography and narratives of self: Reflections on criteria in action*. *Sociology Of Sport Journal*, 17(1), 21-43.
- Anwasha, S. (2018). *Documentary: Meaning, Types of Documentary Films and Modes*. Hentet 28.05.20 fra: <https://www.sociologygroup.com/documentaries-types/>.
- Thomas, S. (2012). *Collaboration and ethics in documentary filmmaking - a case study*. *New Review of Film and Television Studies*, 10(3), 332-343.
- Tjora, A. (2013). *Kvalitativ forskningsmetode i praksis* (Vol. 2).
- Velasquez, M. (2015). *Why Ethics Matters*. Cambridge University Press.
- Solvang, B. K., & Holme, I. M. (1986). *Metode valg og metode bruk*. Tano AS. Hentet, 20.05.2020 fra: <https://www.nb.no/items/a3edce80d146e58ea41e8f4e98332d5c?page=5&searchText=%20Forskningsmetode>.
- Wolf, Thomason & LaRocque. (1987). *The Right to Know vs. the Right of Privacy: Newspaper Identification of Crime Victims*. University of Massachusetts.

## 7 Vedlegg

### 7.1 Masterfilm: *Min Venn Artemis*

Masterfilm. (01. juni. 2020). *Min Venn Artemis*. [Video File]. Hentet den 01.06.20 fra: <https://www.youtube.com/watch?v=Cj-qSIRfilk>.

### 7.2 Intervjuguide

#### **Personlige spørsmål:**

1. Hvem er du?
2. Hva er din bakgrunn?
3. Hva fikk deg til å begynne med produksjon av dokumentarfilm?

#### **Om dokumentarfilm og regi i dokumentar:**

1. Ser du på et bredt nettverk som avgjørende for å skape dokumentarfilm?
2. Hvordan vil du forklare regi i dokumentarfilm?
3. Hvordan forholder du deg til regi av karakterer i dokumentarfilm?
4. Hva med eget crew?
5. Står regissøren like sterkt i dokumentar, som i fiksjon?
6. Blant annet respekt fra de man filmer, og eget crew.
7. Hvordan forholder du deg til planlegging av scener og manusarbeid for dokumentar?
8. Kan dette gå for langt mot fiksjon, eller er det ingen grense?
9. Hvordan arbeider dokumentar med tanke på budsjett?
10. Er det mye støtte fra statlige, og andre institusjoner?
11. Vil du si at dokumentarskaper er et lukrativt yrke?

12. Hva er drømmeprojektet, sett vekk fra budsjett?

13. Jobbes det mot et slikt prosjekt?

**Spørsmål basert på filmen Hatets Vugge:**

1. Hva inspirerte deg til å produsere Hatets Vugge?

2. Hvordan kom du i kontakt med miljøet du valgte å filme?

3. Hva var hovedpunktene du gjorde under preproduksjonsfasen?

4. Var målet å tjene godt på filmen i ettertid, eller at budskapet når flest mulig?

5. Hva var budskapet til filmen?

6. Hva var målet bak produksjonen?

7. Hva var dine største utfordringer under produksjon?

8. Evt. hva kunne du tenkt deg å gjøre annerledes?

9. Er det valg som ble tatt, du ønsker ikke tok sted?

10. Føler du at du selv går for langt til tider, ved å presse subjektene? Eller er det ingen grense for en dokumentarist, for hvor mye man burde grave etter svar?

11. Var det tider du valgte å ta noen steg tilbake, på grunn av egen sikkerhet?

12. Er det vanlig at dokumentarfilmer klippes etter regissørens ønsker, vekk fra virkeligheten de prøver å representere?

13. Hvordan står du i forhold til dette?

14. Hvordan arbeider du i post-produksjonsfasen?

15. Sett tilbake, hvordan var det å produsere filmen i sin helhet?

16. Er det noe du ønsker å tilføye?

### 7.3 Filmliste

*Armadillo* (Metz, 2010).

*Blod og Ære* (Bustnes, 2008).

*Born into Brothels: Calcutta's Red Light Kids* (Briski & Kauffman, 2004).

*Bowling for Columbine* (Moore, 2002).

*Come on Children* (King, 1999).

*Contacts* (Depardon, 1990).

*Daughters Rite* (Citron, 1980).

*Fahrenheit 9/11* (Moore, 2004).

*Far from Poland* (Godmilow, 1984).

*Hatets Vugge* (Bustnes, 2017).

*Hell's Kitchen* (Croll, 2005).

*Love and Hate Crime* (Steele & Gilchrist, 2019).

*Mighty Times: The Children's March* (Hudson & Houston, 2014).

*Man of Aran* (Flaherty, 1934).

*Min Onkel Torpedoen* (Muladal, 2019).

*Min Venn Artemis* (Nilsen, 2020).

*Moana* (Flaherty, 1926).

*Mondo Cane* (Cavara, Jacopetti & Prospero, 1962).

*Nanook of The North* (Flaherty, 1922).

*Obedience* (Milgram, 1965).

*Opprørske Oldemødre* (Bustnes, 2013).

*Super Size Me* (Spurlock, 2014).

*Tanyusha and the 7 Devils* (Honkasalo, 1993).

*The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012).

*The Disappearance of Madeleine McCann* (Summers, 2019).

*The Biggest Loser* (Smith, 2005).

*The People vs. George Lucas* (Philippe, 2010).

*The Man with a Movie Camera* (Vertov, 1929).

*The New Americans* (Quinn, 2004).

*The Thin Blue Line* (Morris, 1988).

*Tiger King* (Chaiklin & Goode, 2020).

*Triumph of The Will* (Riefenstahl, 1935).

*Urgences* (Depardon, 1988).

*Who's in Charge Here?* (Gerber, 1983).

