



U-landsdokumentaristene



Alise Lea Tiller
Masteroppgave i Dokumentarproduksjon
Institutt for medie-, kultur- og samfunnsfag
Universitetet i Stavanger
Våren 2015



Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning	1
1.1 Problemstilling	2
1.2 Begrepsdefinisjoner.....	2
2.0 Metode	3
2.1 Slik gjorde jeg utvalget	3
2.2 To runder med intervju.....	3
2.3 Fire dokumentarister	4
3.0 Teori	6
3.1 Interessen for det nære	6
3.2 Norsk utenriksdekning gjennom hundre år	7
3.3 Krisen gjør media mer kommersiell.....	9
3.4 ”Oss” og ”de andre”	10
3.5 Fortellerstemmen og de seks modusene.....	12
3.6 De første ekspedisjonsfilmene	14
3.7 Nordmenn filmer i utlandet – slik startet det	15
3.8 Misjonsdokumentaren	17
3.9 Den politiske dokumentaren	18
4.0 Analyse	22
4.1 Erling Borgen.....	22
4.2 Karoline Frogner	28
4.3 Torstein Grude	33
4.4 Dag Hoel	38
5.0 Likheter og ulikheter	45
6.0 Konklusjon	48
Vedlegg 1: Kildeliste.....	50
Vedlegg 2: Filmografier.....	53
Vedlegg 3: Spørreskjema og intervjuguide til dybdeintervju	56

1.0 Innledning

Utgangspunktet mitt for denne masteroppgaven er nysgjerrighet på dokumentarister som reiser ut og oppholder seg i u-land for å lage dokumentarfilmer.

Å lage dokumentarfilmer ute i verden er lite lønnsomt. Flere av informantene mine sier de tjener rundt 200.000 – 250.000 i året på filmene de lager i u-land (intervju Borgen 28.02.15, intervju Frogner 27.02.15). En butikkansatt i dagligvarebutikk har høyere lønn enn det. U-landsdokumentaristene drives av noe annet enn penger. Jeg vil finne ut hva som driver dem.

Jeg ser noen likheter mellom dokumentarist og det å være utenrikskorrespondent; Spenningen, reisene, å gjøre noe som gir mening. Men det er også noen signifikante forskjeller. Utenrikskorrespondenter har en arbeidskontrakt som gir økonomisk forutsigbarhet. De vet at det de lager får sendetid/kommer på trykk, og de har et større sikkerhetsnett, en tv-kanal som sørger for tryggheten deres. Dokumentarister har ikke et slikt sikkerhetsnett. Som uavhengige filmskapere må de sørge for sin egen sikkerhet.

Det er også noen fellestrekk mellom u-landsdokumentaristene og dokumentarister som jobber i Norge. Begge gruppene jobber med å lage dokumentarfilmer og å fortelle historier. Men her er det også noen ulikheter. Det er lettere å lage dokumentarer i Norge, fordi folk er interessert i det nære. Nordmenn kan lettere identifisere seg mer med personene i filmen fordi de har samme kulturelle bakgrunn. Da blir det lettere å få solgt inn dokumentaren til norske tv-kanaler og kinoer. I tillegg er det lettere for dokumentarister å finne filmens hovedpersoner i eget land, og det sier seg selv at de sparer en del reiseutgifter hvis de holder seg innenfor landegrensene. Dokumentaristene i u-land har flere typer utfordringer enn dokumentaristene i Norge.

Jeg vil se nærmere på dokumentaristene som lager filmene sine i u-land. Hva driver dem? Hvordan jobber de?

1.1 Problemstilling

Problemstillingen min er:

Hvorfor velger noen dokumentarister å lage dokumentarfilmer fra u-land?

Med underspørsmålene:

Hvordan jobber en u-landsdokumentarist?

Hva ligger bak filmskaperens valg av tema i filmene? Hvorfor akkurat disse?

Hva er filmskaperens største utfordringer når de lager filmer i u-land?

1.2 Begrepsdefinisjoner

Her er definisjon på begreper som brukes ofte i denne oppgaven.

Dokumentarfilm/dokumentar: Dokumentarteoretiker Bill Nichols stiller tre krav for at en film kan kalles dokumentar. ”(1) Documentaries are about reality; they’re about something that actually happened, (2) Documentaries are about real people og (3) Documentaries tell stories about what happens in the real world” (Nichols 2010: 7-10).

Utviklingsland (u-land): En generell betegnelse på land med svak og ofte ensidig utviklet økonomi, og som har oppnådd en lavere grad av sosial og økonomisk utvikling enn industriland (i-land).¹

Dokumentarist/filmskaper: Personen(e) som har hovedansvaret for dokumentarproduksjonen. Som regel har filmskaperen tittel som regissør eller produsent for filmen (egendefinisjon).

Dokumentarfilmer fra u-land: Når jeg i denne oppgaven snakker om dokumentarfilmer fra u-land, skal filmopptakene være fra utviklingsland og filmen må handle om personene i landet det filmes i (egendefinisjon).

U-landsdokumentarister: Dokumentarister som lager dokumentarfilmer fra u-land (egendefinisjon).

¹ <https://snl.no/utviklingsland>

2.0 Metode

2.1 Slik gjorde jeg utvalget

I denne oppgaven skal jeg undersøke hvorfor noen velger å lage dokumentarfilmer fra u-land. Forskningsobjektene er dokumentarister som har laget norskproduserte dokumentarfilmer fra u-land. For å finne de mest sentrale dokumentaristene, stilte jeg disse kravene:

1. Filmskaperen må ha laget én, helst flere, filmer fra u-land.
2. Filmskaperen må ha vunnet minst én pris for en av disse filmene.
3. Filmene må være publisert enten på TV, kino eller festival.

I jakten på filmskaperere som oppfyller disse kravene, kontaktet jeg relevante personer og organisasjoner: Filminstituttet, Oslo dokumentarkino, dokumentarlinjen på Høgskolen i Lillehammer, organisasjonen Sør i Fokus og ansvarlige for dokumentarfilm hos NRK og TV2. Alle ble spurt om hvilke nordmenn som har utmerket seg som u-landsdokumentarister. Ved å forhøre meg rundt på denne måten begrenset jeg sannsynligheten for å overse filmskaperere som burde vært med i oppgaven. Noen navn gikk igjen i svarene jeg fikk. Utvalget i denne oppgaven er dokumentaristene som gikk igjen, og som oppfylte de tre kravene ovenfor.

Et unntak er Dag Hoel som ikke har vunnet pris for noen av dokumentarene. Jeg valgte å ta han med likevel, fordi dokumentarene hans fra u-land har fått såpass gode omtaler. *Abrahams barn* er en serie, og det deles ikke ut like mange priser for serier som filmer. Derfor gjorde jeg ett unntak fra det ene kravet i dette tilfellet.

2.2 To runder med intervju

Gjengangerne var fem dokumentarister, tre menn og to kvinner: Erling Borgen, Torstein Grude, Dag Hoel, Karoline Frogner og Beate Arnestad. Alle gikk med på å la seg intervju. Først svarte informantene på et spørreskjema. Deretter dybdeintervjuet jeg dem ved å bruke semistrukturert intervju. Dermed fikk jeg også mulighet til å stille oppfølgingsspørsmål.

Spørreskjemaet ga meg kunnskap om dokumentaristen og hans/hennes arbeidsmetoder, utfordringer, erfaringer og tanker om dokumentarproduksjon. Det ga meg grunnlag til å stille bedre spørsmål i dybdeintervjuet.

Hvert intervju varte i mellom to og tre timer. Jeg dro til Oslo og intervjuet Erling Borgen og Karoline Frogner. Torstein Grude møtte jeg i Stavanger. Dag Hoel bor i Trondheim, så jeg intervjuet han på Skype. Beate Arnestad ble også intervjuet på Skype, da hun befant seg på ei hytte i Kvitfjell.

I analysedelen skal jeg analysere intervjuene og drøfte de viktigste funnene opp mot teorien i neste kapittel. Utvalget er for lite til å generalisere i denne oppgaven, men jeg håper å kunne si noe om tendensene ved å se på likheter og ulikheter mellom informantene. Dette er en kvalitativ undersøkelse av filmskaperne, ikke en filmanalyse.

2.3 Fire dokumentarister

Helt fra begynnelsen var Beate Arnestad en av mine informanter. Hun har blant annet laget filmen *Min datter terroristen* om to unge kvinnelige soldater i Tamiltigrene som trener seg opp til å bli selvmordsbombere. Arnestad trakk seg som informant i denne oppgaven da den var ferdigskrevet tre dager før innlevering. Jeg har derfor skrevet henne ut av oppgaven. Dermed mistet jeg en av mine informanter og endte opp med fire informanter i stedet for fem. Informantene er:

Erling Borgen

Borgen er 66 år gammel og bosatt i Oslo og Bergen. Han har mellomfag og grunnfag i sosiologi og statsvitenskap fra Universitetet i Oslo. Borgen begynte sin karriere som journalist i ukeavisen *Orientering*. Han har jobbet som journalist i *Arbeiderbladet* og *Forbrukerrapporten* og som redaktør av *Transportarbeideren*. I 20 år jobbet han *Dagsrevyen* i NRK. Han var NRKs korrespondent i Latin-Amerika (1988-1992) og i Asia (1996-1999). I 1999 ble han frilanser som dokumentarist og startet firmaet *Borgen Production AS* samme år. Han har hatt regi, manus og produksjonsansvar for mer enn 80 dokumentarprogrammer om nasjonale og internasjonale samfunnsforhold (hentet fra Borgens CV). Borgen er i dag ansatt i 40

prosent stilling på Den norske TV-skolen i Lillehammer. Hans arbeidsområde er den samfunnskritiske dokumentaren.

Karoline Frogner

Frogner er 54 år og bosatt i Oslo. Hun startet sin karriere som fotograf. Nå er hun også filmskaper, foredragsholder og forfatter. Frogner er en av få filmskaperne som har fått statsstipend fra 2014 og frem til fylte 67 år. To av filmene hennes handler om folkemordet i Rwanda. I tillegg holder hun i disse dager på med en dokumentarfilm for kino om hvordan hun jobber med dokumentarer om folkemord, både etisk og filmatisk.

Torstein Grude

Grude er 44 år og bosatt i Stavanger. Ved siden av videregående skole jobbet han i TV-Vest. Har studert ett år bedriftsøkonomi ved BI, deretter filmlinjen ved Universitetet i Agder, Medievitenskap ved Universitetet i Bergen og ved London International Film School. Grude jobbet lenge som frilanser innenfor reklame- og kortfilm. Han ble ansatt i Subfilm i 1997. I 1999 sluttet han og grunnla Piraya film sammen med Trond Kvist. Grude har laget mange filmer om menneskerettigheter. Han er co-produsent for den oscar-nominerte dokumentaren *The Act of Killing*, om folkemordet i Indonesia.

Dag Hoel

Hoel er 53 år og bosatt i Trondheim. 19 år gammel reiste han som backpacker til Mexico og Guatemala. Etter cirka ett år begynte han å jobbe som fotoreporter fra områdene her. Etter han flyttet hjem igjen til Norge, vendte han stadig tilbake til Sør- og Mellom-Amerika for å jobbe. Han jobbet som frilanser med levende bilder, ofte på oppdrag for bistandsorganisasjoner. Senere, etter han stiftet familie, ble det mindre reising og flere dokumentarproduksjoner i hjemlandet. Hoel var frilanser helt frem til han startet produksjonsselskapet Faction Film i 2003.

3.0 Teori

Først skal jeg presentere teori om utenriksdekningen i Norge de siste hundre årene, for å se hvordan vi dekker andre land i norske medier. Utenriksjournalistikkens historie er et bakteppe til dagens u-landsdokumentarer; å fortelle historier utenfra. Jeg har valg noen sentrale punkter fra utenriksdekningen som sier noe om u-landsdokumentaristenes utfordringer. Jeg ser på utenriksdekningen i pressehistorien fordi det ikke er gjort lignende undersøkelser i filmhistorien, og jeg mener det er overførbart. Deretter skal jeg presentere dokumentarteori om Norges tradisjon for å lage dokumentarfilmer i andre land, og hvordan dette ble gjort fra dokumentarfilmens begynnelse i Norge. I analysedelen skal jeg analysere intervjuene ut fra denne teorien. Slik vil jeg forsøke å finne ut hvorfor noen dokumentarister velger å lage dokumentarfilmer fra u-land.

3.1 Interessen for det nære

Elisabeth Eide og Anne Hege Simonsen har skrevet flere bøker om mediedekningen av u-land. I boken *Dekke verden – lærebok i utenriksjournalistikk* presenterer de egen forskning om utenriksjournalistikk (Eide og Simonsen 2009:14). Funnene er at et land langt unna Norge vil bli mindre dekket av norske medier, enn et land som ligger nært. En begivenhet langt borte blir presentert som mindre tvetydig enn en som foregår nær oss. En nasjon langt borte må møte noen konvensjonelle forventninger (om drama), for eksempel kupp eller sultkatastrofe. Negativitet slipper lettere over terskelen; en lavt rangert nasjon (i verdensmålestokk) må være kulturelt nær oss; en person lavt på rangstigen må foreta seg noe veldig uventet for å komme med i nyhetsbildet. Funnene er mange av de samme som ble oppdaget for 50 år siden av Johan Galtung og Mari Holmboe Ruge som presenteres i artikkelen ”The structure of Foreign News”². De viser også at bare høyt rangerte personer blir sitert fra nasjoner lavt på rangstigen, og jo lavere en nasjon er rangert, jo mer negative blir nyhetene derfra. Om Norge er involvert eller ikke, spiller en rolle. Det samme gjør nyheter om store penger eller økonomiske sammenbrudd.

² <http://www.zurnalistikos-laboratorija.lt/wp-content/uploads/2014/03/Galtung-Ruge-Structure-of-Foreign-News-1965.pdf>

Undersøkelsene gjelder avisartikler, men det er grunn til å tro at en kan overføre dette til TV og dokumentar, fordi det handler om hvordan vi dekker utlandet. Funnene fra begge undersøkelsene viser at nordmenn har mindre interesser for hva som skjer i land langt borte fra oss.

Dokumentarister i u-land prøver å få oss interessert i noe som skjer langt borte, selv om vi tiltrekkes av det som skjer nært oss. Jeg vil se nærmere på om informantene mine har de samme kriteriene som nevnt ovenfor for å dekke en historie. Må de ha en link til Norge? Høye forventninger om drama som kupp eller sultkatastrofe? Blir bare veldig høyt rangerte personer sitert fra et land lavt på rangstigen? Det kan godt tenkes, ettersom dette er mediens ”oppskrift” på hva nordmenn ønsker å se fra utlandet.

3.2 Norsk utenriksdekning gjennom hundre år

For å få bedre forståelse for hvordan dokumentarister dekker andre land, skal vi se på Norges pressehistorie for utenriksdekning. Dokumentaristene er som utenriksjournalistene ute etter å dekke en historie fra et annet land. Ifølge Eide og Simonsen var det mer utenriksstoff i norske aviser for hundre år siden enn i vår globaliserte tid (Eide og Simonsen 2009: 35). Mange ser på globalisering som noe nytt som kom med internettet. Men Rune Ottosen mener at i virkeligheten kom globaliseringen sammen med telegrafene til Norge i 1855 (Ottosen 1996: 30). Det var altså telegrafene som først brakte nyheter over landegrensene til Norge.

Eide og Simonsen skriver at det aldri har vært flere saker om utlandet i norske aviser enn i året 1890. ”Vår egen tid omtales og oppfattes ofte som sterkt preget av globalisering og internasjonalisering. Derfor kan det være verdt å minne om at norsk presse aldri har vært tydeligere preget av internasjonale forhold enn i 1890” (Eide og Simonsen 2009: 35).

Studien deres omfattet tre norske aviser i perioden 1880 til 1930. Den viser at hele 51 prosent av artiklene i 1890 handlet om utlandet (ibid). Tendensen viser en svakt nedgående kurve til 32 prosent i 1930 (Eide og Simonsen 2009: 45).

Eide og Simonsen har også undersøkt utenriksdekningen fra 1902 til 2002 i forskningsprosjektet ”Norge fra halvkoloni til humanitær stormakt: 100 år med ”de andre” i norsk presse”. Kurven viser en økning i utenriksdekning i norske aviser fra 1928 til 1935. Fra 1935 til 1953 går kurven nedover igjen, noe som betyr at det blir publisert færre artikler om utlandet. Så kom et nytt toppår i 1967 hvor det ble publisert flest artikler fra utlandet i alle de undersøkte årene. Vietnamkrigen spiller nok en stor rolle, fordi mer enn halvparten av alle utenriksoppslagene det året er fra/om Asia. Men årsaken til dette er også at den kinesiske kulturrevolusjonen ble intensivert dette året. Antall utenriksartikler synker etterpå, i årene 1982 til 2002 (Eide og Simonsen 2008: 15). Eide og Simonsen gikk ikke inn i alle årstallene fra 1902 til 2002, men elleve av de hundre årene, og fjorten avisutgaver (to konstruerte uker) av hver avis per år. De har prøvd å unngå årstall der de med sikkerhet kan vente et ensidig fokus på bestemte verdensbegivenheter, deriblant andre verdenskrig og Oslo-avtalen mellom Israel og Palestina (Eide og Simonsen 2008: 9). Noen begivenheter klarte de likevel ikke å unngå, som for eksempel hendelsene i 1967.

Undersøkelsen deres slutter i 2002. Jeg har ikke klart å finne lignende studier fra 2002 og utover.

Det får meg til å lure på om det er ”ut” å fortelle historier fra u-land, fordi det kan se ut som om redaksjonene har nedprioritert utenriksstoff de siste årene. Mer ligger til rette for å dekke u-land i moderne tider, fordi Internett gjør det lettere å skaffe informasjon og kilder fra landet de ønsker å dekke. Likevel er det færre utenriksartikler enn før. Antall utenrikskorrespondenter i NRK har også sunket, som du kan se i neste kapittel *3.3 Krisen gjør media mer kommersiell*.

Vi kan likevel ikke si for bastant at alt var bedre før. Selv om utenriksdekningen nådde en høyde i 1890 og senere i 1969, ble utlandet dekket på en helt annen måte før. Artiklenes format har endret seg med tiden. Avisene fra 1890 bestod av mange små notiser. I dagens aviser kan vi se flere helsides artikler og færre notiser enn før. Derfor er det ikke unaturlig færre enheter nå enn før. Kanskje dybdeartikler har blitt viktigere med tiden, ettersom dagens avissider ikke er fylt av notiser slik som før. Da blir det i så fall mer marked for dokumentarfilmer (som jo går i dybden), til tross for færre utenriksartikler.

Jeg mener det er overførbart å se på hvordan aviser og medier dekker utlandet når vi skal se på hvorfor dokumentarfilmskapere dekker u-land. Om det gjelder tv, avis eller film – så handler det om hvordan nordmenn dekker utlandet. Å se på aviser og tv er mer målbart, fordi filmmediet ikke var like utbredt for hundre år siden som i dag. Alle mediene gjenspeiler også publikums interesse, som til en viss grad er med og bestemmer hvilket stoff som blir publisert i mediene.

3.3 Krisen gjør media mer kommersiell

I disse dager står Norge ovenfor en mediekrise der de fleste avisene og NRK nedbemanner i redaksjonene³. Dette kan også få betydning for u-landsdokumentaristene, fordi mediehusene må tenke mer kommersielt, og da står neppe u-landsdokumentarer øverst på ønskelisten. På den positive siden kan nedbemanningen være en fordel for u-landsdokumentaristene. Ettersom mediehusene blir færre fast ansatte, blir de færre til å produsere filmer og programmer. Da kan det tenkes at de må kjøpe mer stoff utenfra, for eksempel filmer om u-land. I så fall blir det lettere for dokumentaristene å få solgt filmene sine.

Norsk Journalistlags undersøkelse fra 2013 viser at det i løpet av 2013 forsvant 223 årsverk i 56 redaksjoner, mens 91 nye årsverk ble opprettet.⁴ Årsaken er færre abonnenter til papiraviser og fallende annonseinntekter. Mange norske medier ønsker å ta betalt for innhold på nettet, men betalingsviljen er liten, særlig hos unge.⁵ Kanskje merker u-landsdokumentaristene økt konkurranse i markedet fordi flere mediefolk står uten jobb og må finne andre løsninger.

Den økonomiske krisen fører til at mediehusene må lage journalistikk som selger. Den franske sosiologen Pierre Bourdieu mener det pågår en kamp innad i det journalistiske feltet mellom ulike retninger. Han mener det er en strid mellom gravende journalistikk og mer kommersielt drevet journalistikk som kjendisstoff og underholdning. ”I denne kampen kan det se ut som utenriksjournalistikken taper terreng. (...) Korrespondentjobbene blir færre” (Eide og Simonsen 2009: 24). Et

³ <http://www.klassekampen.no/article/20141009/ARTICLE/141009959>

⁴ <http://journalisten.no/2014/02/pa-kokepunktet-etter-kutt>

⁵ <https://nrkbeta.no/2013/09/20/betalingsmurene-kommer-til-norske-nettaviser/>

dårlig tegn for dokumentarister i u-land som ikke lager reality-tv, og er en av dem som taper terreng.

Korrespondentjobbene har blitt færre, ifølge masteroppgaven "*Å bringe verden hjem*" av Maria Nakken. Hun har laget en detaljert liste over alle fast ansatte utenrikskorrespondentene i NRK fra 1964 til 2004 (Nakken 2007: 100). Tabellen viser at det i 1979 var 13 korrespondenter, i 1989 var det 16, i 1999 var det tolv og i 2004 sju korrespondenter (ibid). Fra 2013 til 2014 økte NRK antall utenrikskorrespondenter fra åtte til ti (artikkel på trykk i fagbladet Journalisten 05.09.14).

I likhet med mine informanter dekker mange av NRKs utenrikskorrespondenter u-land. Statistikken viser at NRK har færre korrespondenter enn før, som kan sies å støtte Bourdieu sin påstand om at underholdning vinner over utenriksjournalistikken. Jeg lurer på hva som får informantene mine til å holde fast ved utenriksdekningen i en tid hvor utlandet taper terreng mot kommersielle saker.

3.4 "Oss" og "de andre"

Utenriksdekningen av land øst for Middelhavet har blitt kritisert for orientalisme, for å skape nedlatende stereotypier og overse mangfoldet (Eide og Simonsen 2004: 56). Edward Said skriver at Vesten har laget sitt eget – falske – bilde av land utenfor Vesten. Denne forestillingen om det vestlige bilde av andre land, er det Said kaller orientalisme. Det er "vi" som forteller om "dem" sett gjennom våre øyne. Posisjonen inkluderer fortellerstemmen han (den som formidler) velger, strukturen han bygger og typen bilder, temaer og motiver som flyter rundt i teksten – alt dette går sammen i overveide måter å henvende seg til leseren på. Slik blir presentasjonen av Orienten til, vi snakker på deres vegne (Said 1995: 2).

"Oksidenten" er Europa, men skillet er mer kulturelt enn geografisk. Land med den vestlige mentaliteten er oksidenten, mens det man kan kalle u-land eller den tredje verden er "Orienten". Ifølge Said skaper Oksidenten et bilde av Orienten som ikke baserer seg på faktiske forhold. Orienten, altså den tredje verden, fremstilles ofte

irrasjonelt, mystisk, despotisk og stillestående der Oksidenten er vitenskapelig, rasjonell, demokratisk og dynamisk⁶.

I tidlig utenriksdekning i norske aviser var det uvanlig at journalisten snakket med innbyggerne i landet han eller hun dekket (Eide og Simonsen 2009: 43-44). Rundt forrige århundreskifte kunne reisende reportere være flere måneder i landet, men det var liten tradisjon for å snakke med folk, særlig når det gjaldt ”de innfødte” (ibid). Slik viser Morgenbladet oss det fjerntliggende Thailand (Siam):

Rigdom og Pragt, Yppighet, Skjøndhed og Solskin straalere mig imøde, hvor jeg ser hen. Pælehusene og Bambushytterne paa Bredderne er vistnok faldefærdige og usle Rønner, men de ligger maleriske under Palmer og Mangrover, de brune Mænd og Kvinder er vistnok saa godt som nøgne, og de eier neppe mere end det, de gaar og staar i, og den lille Kajak, hvori de ror omkring; men de er lykkelige og rige (...). Man kan gribe sig selv i at misunde disse Mennesker, at ønske, at Ens Hjerneskal var lige saa uimodtagelig for Solstikk, og at Ens Sind var lige saa hærdet imod Graaveri (Morgenbladet 21.3.1900).

Utenriksjournalistene distanserte seg altså fra lokalbefolkningen før i tiden. Det gjorde også de første dokumentaristene som reiste langt bort, men det kommer jeg tilbake til i avsnittet 3.7 *Nordmenn filmer i utlandet – Slik startet det*. Jeg vil undersøke om årsaken til at noen dokumentarister velger å lage filmer i u-land, kan ha noe med orientalisme å gjøre. For eksempel om de ønsker å jobbe *mot* orientalismen, ved å lage filmer som bryter med folks fordommer. Jeg vil også undersøke hvor tett de kommer innpå personene de filmer, og eventuelle konsekvenser av dette.

Dokumentarfilmhistorie

Mange teoretikere regner *Nanook of the North* (1922) som verdens første dokumentarfilm. Filmskaper Robert Flaherty filmet en inuittfamilie i Nord-Canada. På lerretet dukker det opp små, forklarende tekstblokker mellom scener av inuitten Nanook. Filmen handler om hvordan Nanook skal overleve den kalde vinteren. Flaherty er tydelig fascinert av folkeslag med en annen kulturell bakgrunn. Men fordommene hans mot folkeslaget tar overhånd i filmingen. Nanook blir fremstilt

⁶ <http://hyllanderiksen.net/Orientalism.html>

etter Flahertys bilde av inuitter, og ikke etter hvordan de egentlig har det (Nichols 2010: 12). I filmen fikk Flaherty Nanook til å bruke 30 år gamle jaktmetoder. Allakariallak, han som spiller Nanook, spiller på en måte som oppfyller våre vestlige forventninger av inuittlivet, i stedet for å gjenspeile den virkelige hverdagen deres (Nichols 2010: 13).

3.5 Fortellerstemmen og de seks modusene

En måte å kategorisere dokumentarfilmer er å plassere dem i ulike moduser. Slik kan vi trekke frem likheter og ulikheter mellom dokumentarfilmer.

Dokumentarteoretiker Bill Nichols plasserer dokumentarfilmer inn i de seks modusene ekspositorisk, poetisk, observerende, deltakende, refleksiv og performativ. Hver gruppe har egne kjennetegn som sier noe om filmens stemme og filmatiske kvaliteter (Nichols 2010: 143). Jeg skal gi en kort beskrivelse av hver modus og senere drøfte hvilke moduser informantene mine bruker mest.

Ekspositorisk modus er den mest brukte modusen (Nichols 2010: 154). I denne modusen plasseres filmer med en typisk fortellerstemme. Bildene underbygger det stemmen forteller deg. Ofte er stemmen en såkalt ”voice of God”, som betyr at du aldri får se den som snakker (Nichols 2010: 167). De første filmene i dokumentarhistorien kan plasseres i den ekspositoriske kategorien. På 60-tallet ble det mer populært med observerende modus, men så gikk det tilbake til ekspositorisk igjen. Flertallet av dagens moderne filmer er laget i ekspositorisk modus (Nichols 2010: 154). Intervju, eller såkalte ”talking heads” er vanlig i filmer i denne modusen. For eksempel *Night mail* (1936) av Basil Wright og Harry Watt.

Poetisk modus spiller mer på stemning, rytmer og det å fremkalle følelser (Nichols 2010: 162). Poetisk modus egner seg til å åpne opp for alternative løsninger enn den vanlige måten å presentere informasjon på. Det gjøres gjerne gjennom klipperytme og ved å sette en spesifikk stemning i filmen. Mange filmer har kun små innslag av poetisk modus, for eksempel i form av musikk eller dikt (Nichols 2010: 155). For eksempel *Berlin – en storby symfoni* (1927) av Walter Ruttmann.

Observerende modus kategoriserer filmer der filmskaperen har vært en ”flue på veggen” under opptaket, og påvirket situasjonen så lite som mulig. Filmer i

observerende modus er åpen for tolkning og har ingen kommentarstemme. Filmene ble populære på 60-tallet da 60mm kamera kom, og det ble lettere å komme til med kamera overalt. For eksempel *Primary* (1960) av Robert Drew.

Deltakende modus kom sammen med observerende modus på 60-tallet, men her kommuniserer mannen bak kamera med personene i filmen. Subjektivitet er mye tydeligere enn i observerende modus. Disse filmene har ingen tro på å ”fjerne” regissøren. Observerende modus ”ser inn”, mens deltakende modus ”ser fra innsiden” (forelesning Borgen, T. og Mathiesen E. R., *Hva er dokumentar?* 28.11.14). For eksempel *Chronicle of a Summer* (1961) av Jean Rouch og Edgar Morin.

Refleksiv modus gjenspeiler at det er en film du ser, ikke virkeligheten. Filmene i denne kategorien gjør seeren bevisst på de politisk ideologiske føringene som ligger i mediet, formen og de dokumentære konvensjoner (ibid). Det blir mer som et formeksperiment. Mens poetisk modus fokuserer på formens skjønnhet, problematiserer refleksive filmer uttrykksmåten (ibid). For eksempel *Thin Blue Line* (1988) av Errol Morris og *Man with the movie camera* (1929) av Dziga Vertov.

Performativ modus understreker det komplekse ved vår kunnskap om verden. Filmer i performativ modus viser det personlige i stedet for å generalisere, gjerne gjennom en person som opplever det filmen handler om. Filmtypen problematiserer påstander om kunnskap og subjektiv opplevelse av virkeligheten. Formmessig er disse filmene lik ekspositoriske filmer med kommentarstemme. For eksempel *Kroppen min* (2002) av Margret Olin og *Gunnar goes comfortable* (2004) av Gunnar Hall Jensen.

Det er ikke slik at alle filmer fra u-land kan plasseres i et bestemt modus. Det kommer an på form og fortellermåte. Men, som med alle andre dokumentarer, er det flere filmer fra u-land i den ekspositoriske modusen. Disse filmene har den klassiske fortellerstemmen som leder deg gjennom historien. ”Bruken av fortellerstemme er kanskje både konvensjonelt og enkelt, men svært effektivt, og på sitt beste også poetisk” skriver Henrik G. Bastiansen og Pål Aam i boken *Hvor går dokumentaren?* (Bastiansen og Aam 2014: 28). De skriver at de gjennom

diskusjoner har erfart at filmstudenter og unge filmskapere er skeptiske til fortellerstemme. De mener det er gammeldags og tilhører bare reportasjer og naturfilmer (ibid). Selv mener forfatterne at fortellerstemme skaper fokus og oppklaring i filmen (ibid).

Det kan være mer virkningsfullt å *vise* i stedet for å fortelle, mener mange. Karoline Frogner er for eksempel mer opptatt av å *vise* hvordan samfunnet til enkene i Rwanda fungerer, enn å fortelle om det. Om filmen fungerer best med kommentarstemme eller ikke, er en smakssak. Ofte er problemstillingene fra u-landsfilmer mer komplekse fordi de kanskje er så ukjente for oss, og da kan det bli mer forståelig med en kommentarstemme. Andre filmer, som for eksempel dokumentarfilmen *Babies* (2010), er kanskje best uten kommentar. *Babies* følger babyer gjennom det første året av livet, og er filmet blant annet i u-landene Mongolia og Namibia. Filmen *observerer* det første året av livet til babyer over hele verden.

3.6 De første ekspedisjonsfilmene

Siste halvdel av det 19. århundre var preget av de såkalte ekspedisjonsfilmene der dokumentaristen skulle dra dit ingen hvit mann hadde vært før og bringe nye folkegrupper i kontakt med sivilisasjonen (Sørensen 2007: 41).

De første norske dokumentaristene som reiste ut med kamera, dro ikke til ”eksotiske Afrika”. De dro til pol-områdene. Store kommersielle interesser i hval- og selfangst finansierte mange av ekspedisjonene. De fleste brakte med seg levende bilder tilbake, ikke bare for å skaffe ekstra inntekt, men for å dokumentere hva de hadde utrettet⁷. Roald Amundsen hadde alltid vært fascinert av tekniske nyvinninger, og var opptatt av tidens medier for å rapportere om og finansiere sine ekspedisjoner. Med hans sydpolsekspedisjon i 1912 ble ekspedisjonsfilmen etablert som norsk dokumentarfilmgenre. Filmkamera var ikke med på selve sydpolpunktet, men av bildene fra avreisen og ferden til isødet ble det satt sammen en kort film (Brinch og Iversen 2006: 142-143). Faktisk dreier så og si alle dokumentarfilmer fra før 1940 seg om polare strøk. Det vitner både om hvor de norske forskerne reiste i denne

⁷ <http://www.nfi.no/107741/den-norske-ekspedisjonsfilmen>

perioden, hva som lot seg finansiere og hva som ble ansett for viktig nok til at man brakte med seg filmkamera (Ridderstrøm 2015: 13).

De første norske ekspedisjonsfilmene var: *Med Roald Amundsens Nordpolsekspedition til første vinterkvarter* (1923), *Med Maud over Polhavet* (1926), *Roald Amundsen – Ellsworths flyveekspedisjon* (1925) og *Luftskibet «Norge»s flugt over polhavet* (1925).⁸

Disse filmene er annerledes enn dagens dokumentarer fra u-land. Som jeg nevnte, var selve ekspedisjonen hovedmålet i seg selv, mens filmkamera var med for å dokumentere at reisen faktisk hadde funnet sted. En annen vesentlig forskjell er at ekspedisjonsfilmene ble sponset av kommersielle aktører innen hval- og selfangst. Informantene mine i denne oppgaven holder uavhengigheten sin hellig og ville aldri tatt imot støtte fra aktører med kommersielle interesser. Med dette historiske tilbakeblikket til de første ekspedisjonsfilmene, ser vi hvor mye dokumentarer fra andre land har forandret seg. Det begynte med sponsede ekspedisjonsfilmer, og senere kom dokumentarer også fra andre verdensdeler.

3.7 Nordmenn filmer i utlandet – Slik startet det

Den dominerende genren i den tidligste norske dokumentarfilmhistorien var reiseskildringer. Selv om nesten alle filmene før 1940 er fra polare strøk, finnes unntak fra et par eventyrlystne dokumentarister. Carl Lumholtz var den første nordmannen som laget en helaftens dokumentarfilm, og ble en pioner innenfor den norske dokumentarhistorien (Brinch og Iversen 2006 :46). Eventyreren og etnografen ble gjerne kalt ”verdensborgeren fra Lillehammer”. Siden han 29 år gammel forlot Norge første gang i 1880, hadde han kontinuerlig befunnet seg på reise. Først og fremst i Australia, Mexico og Borneo. Lumholtz reiste til Borneo i 1914 med både stillbilde- og videokamera for å dokumentere kulturen i Borneo i levende bilder (ibid). Da han forlot Borneo i 1917 hadde Lumholtz nok materiale til å lage en kinodokumentar. *Borneo – The Land of the Head-Hunters* ble ferdiggjort noen år senere, trolig i 1920. Til tross for sin pirrende tittel var filmen en nøktern skildring av oppdagerens møte med Borneo, skriver Brinch og Iversen. ”På respektfull avstand registrerer han ritualer og danser, observerer diamantvasking og

⁸ <http://www.nfi.no/107741/den-norske-ekspedisjonsfilmen>

fiske med plantegift, og skaper en distansert rapport fra jungelens indre” (Brinch og Iversen 2006: 47).

Selv om de første filmene er fra 1920-tallet, hadde den norske reise- og ekspedisjonsfilm sitt store gjennombrudd først i 1950 (Brinch & Iversen 2006: 84). Mellom de første filmene på 20-tallet og det store gjennombruddet på 50-tallet, ble det laget flest dokumentarer fra eget land. I Skandinavia og resten av verden var mellomkrigstiden en tid for nasjonalisme og dokumentarfilm om filmskaperens egen nasjon (Brinch og Iversen 2006: 53). Under 2. verdenskrig ble det ikke produsert dokumentarfilmer i Norge, utenom propaganda (Brinch og Iversen 2006 :62).

Thor Heyerdahl og Olle Nordemars Kon-Tiki film i 1950 ble en stor suksess. Internasjonalt ble den også belønnet med Oscar for beste dokumentarfilm.

Selv om Kon-Tiki hadde størst internasjonal suksess, ble Per Høsts film *På gjensyn med Jungelfolket* (1950) den største kinomagneten i Norge det året. Høst ble inspirert av Lumholtz til å lage dokumentarer fra jungelen (Brinch og Iversen 2006: 88). I mars 1948 dro derfor Høst på sin første av mange reiser til Sør-Amerika. Endelig gikk tropedrømmen i oppfyllelse, og jungelen var den åpenbaringen Høst alltid hadde trodd den skulle være (ibid). I 1948 laget han filmen *Jungelfolket*. To av scenene fra denne filmen er med i *På gjensyn med jungelfolket*, som betoner med stor nøkternhet indianernes liv som den positive motpol til vår tids ”maskinkultur” (ibid). Filmen var Høst sitt store gjennombrudd. Suksessen førte til at han, i tillegg til å lage kortfilm og foredragsfilmer, produserte fire helaftensdokumentarer i løpet av 1950-årene. Gjennom disse filmenes nasjonale og internasjonale popularitet gjør dette ham til etterkrigstidens fremste og mest markante dokumentarfilmskaper i Norge. De fire filmene Høst produserte på 50-tallet var *Naturen og eventyret* (1953), Sør-Amerika-filmen *Ecuador* (1954), *Galapagos* (1955) og filmen fra Norge *Same Jakki* (1957).

Reise- og ekspedisjonsfilmene ble populære. Både Lumholtz og Høst holdt avstand til personene de filmet. De skildret personer og ritualer på stor avstand, men med respekt. Jeg tror dagens dokumentarister kommer tettere inn på personene de filmer.

De blir en del av livene deres for en periode. Dette drøfter jeg nærmere i kapittelet 4.1 Erling Borgen *Etikk: - Hva skjer med kildene når jeg reiser hjem?* og 4.3 Torstein Grude *Risiko, spenning og adrenalin*. Det første kapittelet handler om ansvaret dokumentaristen får for kilder som gir mye av seg selv i dokumentarfilmen. Sistnevnte kapittel handler om risikoen av å være sammen med mennesker i fattige eller farlige land.

I 1951 laget Arne Hverven filmen *Safariland – blant negre og ville dyr i Øst-Afrika*⁹. En mørkhudet kvinne kun iført bastskjørt pryder coveret sammen med løver, giraffer og grønne busker. Hverven fikk kritikk for å reise til Øst-Afrika uten tilstrekkelige kunnskaper om kulturen. Kritikerne mente filmen viser Hvervens fordommer mot kvinner, andre kulturer og egen fortreffelighet skinner tydelig gjennom (ibid).

I tillegg til eksemplene jeg allerede har nevnt, har vi disse to filmene fra perioden 1920-1950 som kan sies å være forgjengere til dagens u-landsdokumentarer: *Blant Syd-Amerikas Urskogsindianere* (1922) av Ottar Gladvedt og Helge Ingstads film fra 1937 om hans ekspedisjon til Sierra Madre i Mexico på jakt etter en tapt Apache-stamme.

Disse filmene er forgjengerne til dokumentarene som lages fra u-land i dag. Det var disse nordmennene som reiste ut for å se kulturer totalt forskjellig fra vår, og videreformidlet det de så.

3.8 Misjonsdokumentaren

I likhet med filmen *Safariland – blant negre og ville dyr i Øst-Afrika*, er misjonsfilmene kjent for å være fordomsfulle (Skretting 2008: 110).

I Det Norske Misjonsselskap (NMS) ble filmmediet først sett på som umoralsk og "skittent" (Skretting 2008: 11). Misjonæren G. Andreas Meling argumenterte for at film kunne brukes som virkningsfull propaganda. Han ville dele opplevelsen med flere, da han reiste til Madagaskar og så arbeidet misjonærene gjorde der. Kanskje hadde Meling sett hvordan amerikanske misjonærer brukte filmen til å spre

⁹ <http://www.filmarkivet.no/film/details.aspx?filmid=400390>

informasjon fra slutten av 20-tallet. Etter hvert begynte NMS å se på video som en forlengelse av fotografiet, som de hadde benyttet lenge (Skretting 2008: 9-15).

Hallgeir Skretting har forsket på misjonsfilmene som ble laget av NMS på Madagaskar fra 1936 til 1968. "Wild heathens" is taken from a commentary in one of the missionary films from Madagascar made by the Norwegian missionary organisation NMS in the 1960s. Today the words "heaten" alongside "wild" carries a message to a European audience: "they" are not as developed as "us", skriver Skretting innledningsvis. Sitatet viser det Edvard Said kaller orientalisme. Skretting undersøkte hvordan fire filmer fremstiller både gasserne og misjonærene i filmene.

Skretting fant ut at begge gruppene, både gasserne og misjonærene, blir fremstilt stereotypisk. Stereotypiene var sterkest i begynnelsen av perioden han undersøkte. "In the first film from 1936-37, the Malagasies are only coolies; their presence in the film was to make it exotic. As times progressed, the Norwegian missionaries were forced into the background" (Skretting 2008: 103). Utover i perioden begynte misjonærene å sette gasserne som subjektet i filmen, de mørkhuda var ikke lenger et objekt for misjonærene. I 1968 var ikke misjonærene foran kamera i det hele tatt (ibid). Det var problemfullt for noen, for hvordan skulle de da vise frem sitt gode arbeid som misjonærer hvis de ikke var synlige i filmen? NMS hadde to mål med filmene sine. (1) Å vise at hjelpen fra Norge kom frem og gjorde nytte og (2) at det var behov for mer hjelp (Skretting 2008: 107).

Misjonsfilmen "Koto" handler om gutten Koto som har en drøm om å gå på skole, men faren gir ham ikke lov (Skretting 2008: 66). I en av scenene blir den norske misjonæren løftet opp og fraktet på en stol av fire gassere. Kommentarstemmen over klippet er som følger: "Klimaet er så varmt at hvite menn frarådes å gå lange distanser. For mye sol og anstrengelse kan føre til malaria-feber" (Skretting 2008: 76). Vi kan lure på hvorfor misjonærene vil fremstille seg selv som en hvit herre som blir båret av gassere for å slippe å ta beina fatt selv. Det var visst ikke en uvanlig reisemåte på den tiden (ibid), men hvorfor fremheve det i filmen? Gasserne fremstilles nærmest som slaver for den hvite mann. Skretting stiller også spørsmål ved hvorvidt NMS forsto hvor kraftfullt filmmediet er, i oppgaven sin.

Misjonsfilmene er, i likhet med ekspedisjonsfilmene, et bakteppe til dagens dokumentarer fra u-land. Vi kan se at de første filmskaperne hadde enn annen agenda enn dagens dokumentarister. Polfarerne brukte filmmediet som bevis på at reisen hadde skjedd for å få den finansiert av kommersielle aktører. Misjonærene brukte dokumentarene nærmest som propaganda for å samle inn mer penger til arbeidet de gjorde på Madagaskar. Jeg vil finne motivet til dagens u-landsdokumentarister. Det er viktig å forstå forgjengernes motiver for å se utviklingen frem til i dag.

3.9 Den politiske dokumentaren

Mellom 1971 og 1981 ble ti dokumentarer vist på norske kinoer. Sju av dem hadde et eksplisitt politisk budskap, og tok klart standpunkt og parti. Tydelige, uforsiktige og fenetiske (Forelesning Mathisen, E. og Borgen, T. *Lynhurtig dokumentarhistorie*, 29.01.14).

Da håndholdt kamera kom på 60-tallet, gjorde teknologien det mulig å filme overalt. Et resultat av dette var at det på verdensbasis ble produsert en rekke politiske filmer som kom ut på 70-tallet.

”Lite av den(ne) internasjonale utviklingen satte spor i norsk dokumentarfilm, som først på slutten av 1960-tallet gjorde et stort hopp inn i observerende eller eksperimenterende former i de frie kunstneriske kortfilmene. Det er først på 1970-tallet at norske dokumentarister for alvor synes å forholde seg til det som hadde skjedd og fremdeles foregikk utenfor landets grenser innenfor genren. (...) Norsk 1970-talls dokumentar ble inspirert av den nye politiske dokumentaren – i Sverige, USA, Frankrike eller England – som snarere var klippefast i troen på at dokumentaren kunne fange inn virkeligheten og gjennom bilder og lyd bli viktige redskaper i samfunnsdebatten” (Brinch og Iversen 2006: 103).

På verdensbasis ble det laget filmer om Vietnamkrigen som for eksempel *In the Year of the Pig* (1969) av Emile de Antonio, *Langt fra Vietnam* (1967) av Joris Ivens og *Sad song of Yellow Skin* (1970) av Michael Rubbo. Om feminisme kom det ut filmer som for eksempel *Union Maids* (1976) av James Klein og Julia Reichert og *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980) av Connie Fields. En rekke samfunnskritiske arbeiderfilmer som *Be seeing you* (1968) av Chris Marker om

streikende arbeidere på tekstilfabrikk, *Harlan County* (1976) av Barbara Kopple om en gruvarbeiderstreik i Kentucky og *Salesman* (1969) av Albert og David Maysles om konsekvensene av "the american dream". Fredrick Wiseman laget en rekke samfunnskritiske dokumentarer om institusjonalisering. *Titicut Follies* (1957) om mentalsykehus, *Law and order* (1969) om en politistasjon i Kansaas, *Essene* (1972) om kloster, *Juvenile Court* (1973) om domstol for ungdomsforbrytere, *Hospital* (1970), *High School* (1968) og *High School 2* (1994).

I Norge laget Per Høst to politiske dokumentarer om samenes rettigheter; *Same Jakki* (1957) og *Same Ællin* (1971). *Same Jakki* er en helaftens dokumentar om samenes rettigheter. Høst hadde levd ett år med samefolket og fulgt deres ferd med reinsdyra fra vinterbeite til sommerbeite og tilbake til vinterbeite igjen, og skrev filmmanus på grunnlag av dette (Sørensen 2007: 180). I likhet med Flaherty i *Nanook of the North*, viser Høst et idyllisk bilde av urbefolkningen han skildrer. Han bruker rekonstruksjon for å vise gammeldagse arbeidsmetoder i stedet for de moderne (ibid). Det fikk han kritikk for. Det ser ut som han tok med seg kritikken i neste film om samene (Sørensen 2007: 181). I *Same Ællin* legger han vekt på hvilke problemer den samiske befolkningen i Norge møtte (ibid). Filmen er både et oppdatert portrett av samekulturen, med utstrakt bruk av scener fra den tidligere filmen, men også et saksinnlegg i den pågående samfunnsdebatten om samenes rett til å bestemme over eget land (Brinch og Iversen 2006: 104).

Den politiseringen av dokumentarfilmen som *Same Ællin* varslet, slår ut i full bredde året etter i Oddvar Einarssons *Kampen om Mardøla* (ibid). Sommeren 1970 tok demonstranter seg inn i Sandgrovbøtt i fjellet mellom Eikesdalen og Romsdalen. De slo opp teltene sine i anleggsområdet for å hindre utbyggingen av Mardøla-vassdraget og tørrlegging av landets høyeste foss; Mardalsfossen (Brinch og Iversen 2006: 178). En av demonstrantene var den unge filmskaperen Oddvar Einarson. Han laget filmen både som dokumentasjon av aksjonen og som et kraftfullt, subjektivt innlegg i samfunnsdebatten. *Kampen om Mardøla* representerer en ny type dokumentarfilm i norsk sammenheng (ibid). Fra første bilde viser Einarson sin solidaritet med demonstrantene. Noen hyllet innsatsen hans, mens andre kritiserte Einarson for politisk kvasipropaganda og kalte hans polemikk frastøtende (Brinch og Iversen 2006: 179).

Den politiske dokumentarens konkrete budskap fikk nytt kjennetegn fra cirka 00-tallet. Mange filmer fra nyere tid går veldig åpenlyst inn for å skape forandring. For eksempel den prisbelønte dokumentaren *The Cove* (2010, blant annet oscarvinner for beste dokumentar) og dokumentaren *Food Inc* (2008) avslutter med en tekst hvor det står rett ut hva seeren kan gjøre for å skape forandring¹⁰. Tekstbokser gir seeren konkrete forslag til hva du kan gjøre for å skape forbedring som samsvarer med filmens budskap. For eksempel oppfordrer *The Cove* seerne til å boikotte Sea World, og *Food Inc* oppfordrer alle til å dyrke sin egen mat i kjøkkenhage. Gjennom hele filmen underbygger regissøren sitt synspunkt ved bruk av ulike argumenter, før filmen på slutten forteller deg rett ut hva du skal gjøre.

¹⁰ http://www.academia.edu/627354/Three_Faces_of_Advocacy_The_Cove_Mine_and_Food_INC

4.0 Analyse

Jeg vil nå analysere og drøfte de viktigste funnene i arbeidet mitt. Jeg tar for meg én og én av dokumentaristene og de viktigste funnene fra hvert intervju. Til slutt analyserer og drøfter jeg forskjeller og likheter i informantenes svar.

4.1 Erling Borgen

Erling Borgen har laget en rekke dokumentarfilmer om komplekse problemstillinger fra u-land. Han går som oftest inn i en *sak*, med noen unntak av personbaserte dokumentarer (som for eksempel *Fangen fra Aserbajdsjan*). En av hans mest sette dokumentarer er *Oppgjørets time*. Den ble sendt i to deler på NRK, om hvordan Norge kjøper klimakvoter i andre land for å oppfylle forpliktelsene i Kyotoavtalen. Filmene hans er ofte knyttet til et politisk tema hvor Norge spiller en rolle. Filmen *Den bitre smak av te* handler om hvordan fairtrade-teen vi kjøper i Norge blir laget i fire land, og at de ekstra kronene som betales for fairtrade ikke kommer arbeiderne i opphavslandet til gode. I 2006 laget han film som avslørte at Aker Kværner hadde 600 ansatte på Guantanamobasen. Senere dokumenterte han også at det norske selskapet også hadde ansvaret for vedlikehold og drivstoffleveranser til basens beryktede fangefly. Borgen dokumenterte at Aker Kværner, sammen med oljeselskapet Willbros, driftet fangeflyene som landet på Guantanamo.

Journalistisk fortellerstemme

Selv om de ikke ble stilt direkte spørsmål om det, snakket alle informantene mine om hvor de legger seg på en skala mellom journalistisk dokumentar i den ene enden og kunstnerisk dokumentar i den andre. Informantene driver med dokumentar for enten å gi uttrykk for det kunstneriske i seg, eller journalisten i seg. En journalistisk dokumentar er mer drevet av kommentarstemme og bildet får en mer støttende rolle. Kunstnerisk film er mer observerende og åpen for egen tolkning. Erling Borgen er ganske langt ute i den journalistiske enden av skalaen.

– Jeg tror veldig på den subjektive, personlige dokumentaren basert på klare etiske, regler og krav. (...) Jeg er mer opptatt av innhold og form enn det kunstneriske. At dokumentaren handler om noe vesentlig, faktisk korrekthet og tilsvarsrett for dem som angripes og avsløres. (...) Jeg synes debatten om hva som er kunstnerisk og høyverdig er snobbete og ubegripelig, sier Borgen om den debatten.

I filmene sine har han en enkel og forklarende fortellerstemme. ”Ved å opptre i bilde og lyd, gjerne med en fortellerstemme (voice-over), har filmskapere gode verktøy til å skape klarhet om filmens innhold og tema” (Bastiansen og Aam 2014: 16). Borgen forklarer hva som skjer i filmen, slik at seeren skal henge med i en kompleks problemstilling fortalt på en enkel måte.

- Jeg er opptatt av et sterkt innhold fortalt på en måte slik at folk skjønner hva du forteller, sier Borgen.

Nichols mener allvitende fortellerstemme, eller såkalt Voice of God, ofte er nødvendig i en dokumentar for å sette ord på bildene vi ser. Årsaken til dette er at konseptet, temaet eller problemet filmen handler om, ofte er abstrakt (Nichols 2010: 99). Vi kan bare filme noe som symboliserer temaet, men det må uttales verbalt hvis seer skal få vite direkte at filmen handler om fattigdom, helseetikk, byråkrati eller klasseskille (Nichols 2010: 100). Nichols skriver også at effekten av å vise i stedet for å fortelle kan være vel så sterkt. Slik at vi selv kan se det abstrakte temaet ut fra vår erfaring og tolkning av det konkrete filmskaperen velger å vise oss i filmen (ibid).

Den journalistiske fortellermåten i dokumentar er ikke den opprinnelige dokumentaren som spiret frem på 30-tallet, men noe nytt som har kommet. John Grierson definerte dokumentaren på 30-tallet som ”creative treatment of actuality” (Nichols 2010: 6).

”Selv om dokumentarfilmen begynte som en form for filmatisk essay, har fjernsynsdokumentaren blitt dominert av journalistikken, der dokumentarformen er tatt i bruk som en form for utvidet reportasje” (Corner 1996: 2). Bastiansen og Aam skriver:

”Dokumentarfilmens sentrale prinsipper er under angrep – med utgangspunkt i en falsk forståelse av hva dokumentarfilm er. Griersons ”kreative behandling av virkeligheten” ser ut til å være ukjent, eller i hvert fall glemt, og den er blitt erstattet av en oppfatning om at dokumentarfilm handler om objektivitet – i ekstreme fall om ”objektiv sannhet” – og at filmer som ikke passer inn i dette nye og snevre dokumentarbegrepet ikke kan regnes som ”ekte dokumentarfilm” (Bastiansen og Aam 2014: 86).

Ifølge Bastiansen og Aam har journalister begynt å lage dokumentarer som utvidet reportasje, en ny stil som spiret frem ved siden av Grierson sin opprinnelige definisjon av dokumentar. Borgen har lang erfaring som utenrikskorrespondent i NRK, men ble lei av å lage korte innslag. Én av årsakene til at han satset sin karriere på å bli u-landsdokumentarist, var for å komme seg bort fra det overfladiske og heller gå i dybden i en sak. Han følte seg ferdig som journalisten som laget korte nyhetsinnslag for Dagsrevyen, og begynte å lage dokumentarer i Latin-Amerika perioden (som korrespondent fra 1988-92). Da forsto han hvor viktig instrument dokumentarfilm er.

Det kan ha resultert i en form for ”utvidet reportasje” i stedet for ”ekte dokumentarfilm”, slik Bastiansen og Aam sier det ovenfor. Fakta som blir presentert i Borgens filmer er nøye sjekket og motparten som blir kritisert skal alltid få mulighet til å komme til orde. Men her er også en vesentlig forskjell fra Bastiansen og Aam som mener at de utvidete reportasjene handler om en objektivitet – i ekstreme fall om ”objektiv sannhet”. Borgens filmer er på ingen måte journalistisk objektive, og det gjør dokumentarene hans mer til ekte dokumentarfilmer enn utvidet reportasjer. Selv sier han det slik:

- Jeg tar parti i filmene mine. Jeg tar parti for de fattige, mot de rike. For de undertrykte, mot undertrykkerne. For vanlige folk, mot de militære. Og det står jeg for. Jeg slår aldri nedover. Gi stemme til de stemmeløse er et slags motto for produksjonene, sier Borgen. Subjektiviteten i en dokumentar gjør den til mer ”ekte dokumentar” og mindre ”utvidet reportasje”, mener han.

Det kan tenkes at Borgen styres av kriteriene for utenriksjournalistikk som har blitt forsket på av både Eide og Simonsen og Galtung og Ruge, på grunn av hans journalistiske bakgrunn. Funnene viser blant annet at folket interesserer seg for det nære, at journalistene alltid ønsker en kobling til Norge og at det må ha skjedd noe veldig dramatisk hvis noe langt borte skal dekkes, slik jeg skriver om i kapittel 3.1 *Interessen for det nære*. Borgen har ett av de nevnte kriteriene. Han har bevisst alltid en link til Norge i filmene han lager. Med unntak av filmen han holder på med i skrivende stund *A heart that never dies*.

På spørsmålet om hvordan han påvirkes av at redaksjoner satser mindre på utenriks, svarer han: ”Det eneste jeg merker er at de veldig gjerne vil ha en norsk vinkling. Jeg skulle ønske jeg noen ganger kunne lage dokumentar uten å tenke på det”. Dermed ser det ikke ut som linken til Norge i filmene hans ikke er så veldig ønskelig. Når han for tiden lager film uten norsk vinkling, er det fordi han heller satser på et internasjonalt marked.

Noen av kriteriene går igjen i enkelte filmer. For eksempel kriteriet om store penger ser vi i serien om klimakvoter og dokumentaren om fairtrade-teen. Forventningene om drama kan også gjenkjennes i noen filmer, for eksempel i *Fangen av Aserbajdsjan*. Utenom dette har han ikke de samme kriteriene som norsk presses utenriksdekning. Kanskje fører det til at interessen hos folket er mindre ettersom pressen gjerne gir seeren det han vil ha. Noen av kriteriene er motsatt i Borgens filmer. For eksempel kriteriet om at personer langt nede på rangstigen ikke blir sitert. I Borgens filmer er det ofte disse personene som er mest interessante. Det er ikke slik at landet må ligge nært Norge eller at det må ha skjedd et kupp eller en sultkatastrofe for at Borgen lager film. Kanskje dokumentarfilmen sin rolle går mer ut på å vise det store bildet av noe som ikke blir dekket i media.

Uavhengig dokumentarist = aktivist?

Å endre arbeidspraksis fra det journalistisk objektive til å bli uavhengig dokumentarist, medførte en annen stor fordel for Borgen. Han behøvde ikke lenger legge skjul på meningene sine.

Borgen hadde jobbet i NRK i 20 år da han en kveld satt på et fly fra Kina til Norge. Han tenkte på hvor mange nyhetsinnslag han har laget for norsk rikskringkasting og fant ut at svaret måtte ligge et sted mellom 5000 og 6000 innslag. Hjemme i Norge forhørte han seg med sjefen om eventuell sluttpakke. Det falt ikke i god jord. - De ville ikke gi meg sluttpakke fordi de så på meg som en såkalt ”stjerne” de hadde investert to perioder i, sier Borgen. Derfor grublet han på det en stund, men det tok ikke lang tid før han sa opp jobben likevel. Det er klisjé, men det må sies: Han har aldri angret.

Rollen som uavhengig dokumentarist lar seg kombinere med å være aktivist.

- Det var en lettelse å starte egen bedrift hvor jeg laget spillereglene. Før kunne jeg ikke uttale meg om politikk. Nå er jeg også aktivist, sier Borgen.

Nå kan han ta standpunkt i samfunnsdebatter, uttale seg om hvilket politisk parti han støtter og dele artikler som støtter hans meninger på sosiale medier, noe journalister i utgangspunktet ikke skal gjøre.

Å bli en aktivist for sakene han lager film om, passer godt inn i det Nichols kaller deltakende modus. Det ble også Oddvar Einarsson i *Kampen om Mardøla*, da politisk dokumentar kom til Norge på 70-tallet. Gjennom Borgens dokumentarer ”ser vi miljøet fra innsiden”. Filmer i deltakende modus har ikke tro på å fjerne regissøren fra filmen. Selv om Borgen sjeldent er med i bildet, hører vi stemmen hans både når han stiller spørsmål og som kommentarstemme. Det gjør filmene mer subjektive.

Borgen er en menneskerettighetsaktivist. Han samarbeider også med lokale menneskerettighetsaktivister fra landet han filmer/skal filme i.

- Når vi lager dokumentarer i utlandet, bruker vi lokal research-hjelp. (...) Da vi klarte å finne ut hvem som importerte steinene til tusenårsstedet i Stavanger, fant vi 15 rapporter om forholdene til steinarbeiderne i det landet. Jeg tok kontakt med han som hadde laget den beste, og tilbød ham å gjøre en jobb for meg. Basert på den researchen, reiste vi ned og filmet dokumentaren på tre dager, sier Borgen.

Sammenlignet med de andre dokumentaristene i denne oppgaven, bruker Borgen kort tid i landet han filmer i. Selv sier han at det varierer, men et utgangspunkt er ti opptaksdager for en halvtimes dokumentarer og 20 opptaksdager for en time lange dokumentarer. På spørsmålet om han noen ganger har kommet til landet og innsett at virkeligheten var en annen enn han trodde, svarer han:

- Nei, det har aldri skjedd at virkeligheten viste seg å være en annen. Jeg har ikke penger til å reise ned for å sjekke det, så jeg lar noen andre gjøre det.

Han stoler på jobben som blir gjort av lokale hjelpere.

Forskjellen er stor fra en av Norges første politiske dokumentarer da Per Høst bodde ett år med samer før han ferdigstilte *Same Jakki* i 1957 til Borgens bruk av lokale hjelpere. På en måte kan det være hensiktsmessig å ansette lokale til å ta seg av research, ettersom de kjenner sitt eget land best. På en annen måte kan det tenkes at Borgen går glipp av virkeligheter når han befinner seg i landet kort tid. For kort opphold i landet kan resultere i at de ikke ser det store bildet eller at de blir lurt av personene de filmer. De andre informantene mine poengterer flere ganger nettopp hvor viktig det er å være der lenge nok.

Etikk: - Hva skjer med kildene når jeg reiser hjem?

Møter med mennesker er noe alle informantene mine trekker frem som en viktig årsak til hvorfor de driver med u-landsdokumentarer. Mye interessant er knyttet til disse møtene. Kulturforskjellene, og ofte klasseforskjellene, er store mellom filmskaper og deltaker. Risikoen for at filmskaperen trækker feil, er stor. Borgen er bevisst på at han kan dra fra landet han befinner seg i når som helst. De han filmer kan ikke det. Det gjør Borgen bekymret for og opptatt av hva som skjer med kildene etter han drar.

- De blir igjen i virkeligheten mens jeg reiser hjem til mitt rike og veletablert liv i Norge. Hvis du intervjuer et mishandlet menneske på en plantasje, er forskjellen på dem og deg at de fortsetter å plukke teen sin når du drar. De risikerer å miste jobben sin hvis sjefen ser filmen. Derfor har jeg den faste regelen at jeg alltid bestemmer hvem som bør intervjues sammen med en lokal menneskerettighetsorganisasjon, slik at vi ikke trækker feil, sier Borgen. Menneskerettighetsorganisasjonen han samarbeider med blir ansatt til å ta vare på kildene etter at Borgen drar hjem til Norge.

Han filmer menneskene fordi han ønsker å hjelpe dem.

- Jeg vil enten oppnå forandring eller debatt om den underrapporterte virkeligheten man ikke ønsker å debattere. Dokumentarer kan enkelte ganger forandre verden for enkelte mennesker, sier Borgen.

Risikoen kildene hans står ovenfor skal ikke undervurderes. Å lage film om sårbare mennesker som kan få brutale konsekvenser, er en stor oppgave. Borgen kan fly hjem når han har fått det han vil ha uten å snu seg. Vi ville nok ikke hørt om det i

Norge hvis noe skulle skje med en av kildene hans. Er det nok at en lokal samarbeidspartner får ansvar for kildenes sikkerhet? Hvordan kan vi vite at de er trygge?

Det kan se ut som dagens u-landsdokumentarister kommer tettere på kildene enn de som reiste til det afrikanske kontinent for å oppleve det eksotiske liv på 50-tallet. I For eksempel Borgens film *Den bitre smak av te*, snakker han med de som jobber på te-plantasjen. Intervjuene blir en viktig del av filmen. Jo mer kildene gir av seg selv i filmen, jo større blir ansvaret for filmskaperen som skal forvalte dette. Borgen sier han har en god ordning på hvordan han forsikrer seg om kildenes sikkerhet, og at dette er høyt prioritert, for eksempel ved at de beskyttes av lokale menneskerettighetsorganisasjoner.

Bill Nichols mener man unngår mange farer ved å tenke etikk. ”Ethical considerations attempt to minimize harmful effects. Ethics becomes a measure of the ways in which negotiations about the nature of the relationship between filmmaker and subject have consequences for subjects and viewers alike” (Nichols 2010: 52). Borgen tar sine etiske hensyn, og dermed reduserer han faren for at noe går galt med dem han filmer etter han drar hjem, men det er likevel ingen garanti for at kildene er trygge etter han drar.

4.2 Karoline Frogner

Karoline Frogner har laget flest filmer som relateres til krig og folkemord. Som de fleste andre blir hun provosert av drap på uskyldige barn. Men hun er en av få som har et behov for å aktivt vise motstand mot det brutale som skjer i verden, ikke bare være vitne til det som mange andre. Hun har laget dokumentaren *Duhozanye* om et samfunn bestående av enker i Rwanda – om hvordan de har bygget seg opp etter store tap i folkemordet. Frogners prisbelønte film *Mørketid* handler om kvinners møte med nazismen under 2. verdenskrig.

Aktiv motstander mot krig og folkemord

- Jeg sier ikke at jeg har vært modig, men at jeg var imot, sier Karoline Frogner.
- I møte med Gud, hvis han finnes, skal jeg si at det der har jeg ikke vært med på. Jeg sier ikke at jeg er bedre enn andre. Noen ganger har jeg stanset opp og tenkt

”her er det noen andre mennesker som har andre erfaringer med hva denne velstanden innebærer”, da vil jeg si at jeg har latt dem komme til orde, sier hun.

Frogner ble tidlig interessert i krigshistorie, særlig den delen som gjelder folkemord. - Jeg bodde mye i Paris med foreldrene mine. Som 9-10 åring ble jeg opptatt av den franske revolusjonen. Faren min synes det var så morsomt at jeg var opptatt av Napoleon. Jeg var opptatt av å bli kjent med ansiktene til de som skjøt Napoleon. Hvem var de til å skyte han? sier Frogner.

Frogner besitter stor kunnskap om verdens kriger og elendighet, og hun nekter å ignorere dem. Hun har oppholdt seg og filmet i land som Rwanda, Iran, Israel og Palestina. Hun har blitt forsøkt skutt mens hun har gått gravid i Iran.

Frogner kan sies å være en aktiv motstander mot folkemord, og det viser hun gjennom filmene sine. Hun interesserer seg for folk som har stått imot under folkemord; folk som har risikert livene sine for å hjelpe andre.

- Mennesker som beskytter mennesker i en situasjon hvor de selv er i fare for å bli drept. Hva er det som gjør at en fattig hutu-kvinne i Rwanda setter foten ned og beskytter hundre tutsier og femti hutuer som ikke vil drepe under folkemordet? Hvem er hun? sier Frogner.

Hun filmer også ofre som overlevde og har reist seg etter traumatiske krigsopplevelser. En tredje gruppe hun undersøker, er de som gjør forferdelige ting under folkemord og snur fordi de skjønner hva de holder på med. For eksempel hutuer som drepte tutsier. Blant annet gjennom gacaane hvor de møter de overlevende, og flere hutuer ber om unnskyldning for hva de har deltatt i.

- Det synes jeg er interessant. Hvorfor begynte de og hvorfor sluttet de?

Den siste gruppen vi finner igjen i Frogners filmer er barn som bor i krigsrammede land.

- Det å være alenemor har gitt en god forankring i det å se barnets synsvinkel. Jeg har ikke sans for at barn sprenes i filler ut fra forskjellige ideologier. Det skal ikke skje, og hvis man går bak argumentasjonen finner man ut at det er økonomiske interesser som står bak, sier Frogner.

Under 2. verdenskrig spredte krigsmotstandere ulovlige aviser. Frogner sier at hun hadde nok spredt en illegal avis eller to, hvis hun levde under 2. verdenskrig. Filmene hun lager kan ses på som bidrag i en ny type motstandsbevegelse, både mot kriger i verden og mot velstands-Norge. I moderne krigføring har de illegale avisene blitt byttet ut med dokumentarfilmer. Frogner sier hun er kritisk til Norge, og at nordmenn generelt skaper et idyllisk bilde av eget land.

Filmen er mediet Frogner nytter seg av for å synliggjøre sitt synspunkt. I fjor ble hun statsstipendiat, som betyr at hun tjener 420 100 kroner hvert år frem til fylte 67 år. Hun har filmet mer enn hva hun har gitt ut, og mange av prosjektene er lagt på is inntil videre.

- Jeg har vært en del i Gaza. Der har jeg fulgt en familie i 20 år, men jeg kan ikke offentliggjøre intervjuene siden de kritiserer Hamas. Da blir de jo drept av Hamas, sier hun.

Gjennom filmene sine belyser hun urettferdighet, men også styrke hos enkeltindivider. Filmene inspirerer, engasjerer og gir sannsynligvis mange et nytt perspektiv på hendelser. Etter intervjuet med Frogner kom jeg til å tenke på strofen ”Du skal ikke tåle så inderlig vel den urett som ikke rammer deg selv” fra Arnulf Øverlands dikt *Du må ikke sove*.

Motivasjonen sitter dypt, og har vel vært der helt fra barndommen og oppveksten hennes. Arbeidet er så viktig for henne, at hun har godtatt å ha en årslønn på rundt 200.000 kroner, sier hun selv. Det er under gjennomsnittslønnen i Norge.

- Gjennom filmene mine vil jeg at seeren skal få en opplevelse av at det finnes mennesker som tar på seg den oppgaven å stå imot, å ikke delta. At det finnes mennesker som reiser seg igjen. At det finnes mennesker som var med på folkemord, men som snudde, sier Frogner.

Kunstnerisk bakgrunn

Frogner er fra en kunstnerisk familie. Faren jobbet som scenograf i NRK og var kunstmaler. Moren var førsteamanuensis som tekstilkunstner på Kunst- og

håndtverkskolen. Dokumentarfilm er den måten Frogner får gitt uttrykk for sitt kunstneriske anlegg på.

- ”En kunstners oppgave er å gi stemme til de som ikke selv kommer til orde”, er et sitat fra Albert Camus som har inspirert meg, sier Frogner.

Jeg vil plassere Frogner på den kunstneriske siden på skalaen mellom journalistiske og kunstneriske dokumentarister. Dokumentarfilmene hennes tilhører mer den poetiske, men også den observerende modusen. Frogner bruker ikke fortellerstemme (merk: med unntak av filmen hun jobber med nå).

- Jeg er veldig opptatt av filmens uttrykk. Når jeg har formen klar, begynner jeg å fylle den. Men jeg låser meg ikke til noe før siste klippedag. Jeg jobber veldig annerledes enn for eksempel Erling Borgen som sier rett inn i kamera hva han mener. Mine filmer er mer åpne for tolking, sier Frogner.

Den kunstneriske dokumentaren er den opprinnelige. Den som kom først på 20-30-tallet, og som Grierson definerte som ”creative treatment of actuality”.

Dokumentarene ble laget av kunstnere som fikk brukt kreativiteten sin. I et historisk perspektiv er dette den riktige måten å lage film på.

Men begrepet å ta seg ”kunstnerisk frihet” er ikke uproblematisk i dokumentar. Den journalistiske dokumentaren tar større hensyn til fakta. Her er et eksempel hentet fra Vibeke Løkkeberg sin film *Gazas tårer*: Den ene scenen i filmen viser barn som ser krig på tv. Barna reagerer ikke spesielt på det som skjer på skjermen rett foran øynene deres. De er likegyldige, litt muntre og smilende. I virkeligheten var det ikke krig de så på. Bildet på skjermen ble redigert inn etter opptaket var gjort. Regissøren tok seg ”kunstnerisk frihet” fordi hun mente det ga et reelt bilde av virkeligheten.¹¹

Dette er absolutt ikke et eksempel på noe Frogner ville gjort. Eksempelet skal illustrere at det finnes en stor gråson for hvor grensen går i kunstnerisk dokumentar. Slik som det i filmer i poetisk modus eksperimenteres med form og uttrykk, kan faren for misforståelse og manipulasjon øke. Frogner er nøye når det

¹¹ <http://www.vg.no/rampelys/film/norsk-film/anklager-loekkeberg-for-dokumentarjuks/a/10027544/>

gjelder ærlighet i sitt forhold med publikum. Ingenting skal misforstås eller lures på, som i eksempelet ovenfor.

- Noen ganger går fiksjon og dokumentar over i hverandre i mine filmer, som i *Mørketid*. Da jobber jeg med synlig iscenesettelse. Publikum skal se at det er iscenesatt. Jeg viser filmprosessen slik at de ser at scenen er iscenesatt. Min avtale med publikum er at de skal se og vite hva jeg gjør, sier Frogner.

Uavhengigheten står sterkest

I likhet med mange av de andre informantene, sier Frogner at hun ikke kunne tenke seg fast ansettelse.

- Jeg har fått mange jobbtillbud, også fra NRK, men alltid takket nei. Ikke engang om jeg hadde blitt tilbudt frie tøyler, for det tror jeg ikke du får. Slik jeg lager dokumentarer, tar det fire år å lage én film, sier Frogner.

Frogner er kritisk til tradisjonelle medier. Hun mener media ikke oppfyller opplysningsplikten bra nok. At for mye viktig unnslipper medias søkelys.

- Det viktigste som dokumentarist, er å være dissident i sitt eget land. Å være kritisk til det som skjer. I Norge har vi den konsensustradisjonen at vi er gode og snille. Du går ikke ustraffet hvis du legger deg ut mot det, sier Frogner.

Frogner har mange eksempler på saker hvor hun mener media ikke gjør jobben sin. Ett av dem er hvordan tidligere masse mordere under folkemordet i Rwanda nå oppholder seg i Norge.

- Flere går frie og ustraffet Ingen kan straffes for folkemord fordi Norge ikke hadde folkemordkommissjon før 2007. De ratifiserte den i 1948, men inkorporerte den ikke før i 2007. Derfor kunne ingen dømmes direkte for folkemord, og media har ikke gjort jobben sin godt nok med å opplyse om dette, sier Frogner.

Derfor vil hun være uavhengig filmskaper. Hun vil lage dokumentarer om det hun synes er viktigst, ikke om det som selger eller det en redaktør ber henne om. Likevel er det jo slik at medier eller filmskaper ikke kan viderefremidle absolutt alt som skjer på vår jordklode. Valg må tas. Å si ”media”, som om det er en instans, blir for snevert å kritisere. ”Media” består av en mengde aviser, nettsider, tv- og radiokanaler. Hver mediebedrift tar egne valg etter egne kriterier. Mange kan være

uenig i valgene. Mange kan også være uenig i det Frogner velger å belyse. Her finnes ingen fasit.

I Vær Varsom-plakaten står det at ”pressen har et spesielt ansvar for at ulike syn kommer til uttrykk” (Norsk Presseforbund 2008). Ifølge en undersøkelse gjort av TNS Gallup i 2013 mener kun 16% at mediene gir balansert informasjon om bakgrunnen for at mennesker inntar ulike standpunkter i kontroversielle saker (TNS Gallup 2013). Mange mener tydeligvis at oppfatninger som er kontroversielle, ikke kommer frem. Dokumentarister er ofte interessert i slike grupper som mener noe annet enn flertallet (Bastiansen og Aam 2014: 41). Det kan være grupper som ikke nødvendigvis er svake, men som grunnet mindretall eller andre årsaker ikke slipper så mye til i mediene. Derfor blir det vanskeligere for dem å påvirke opinionen om sine hjertesaker (ibid).

Som uavhengig dokumentarist kan Frogner gjøre noe med dette. Hun kan bruke så lang tid hun måtte ønske på en sak hun mener er viktig. Hun har ingen økonomiansvarlig eller ansvarlig redaktør hengende over skulderen. På mange måter er det positivt, fordi hun får gjøre som hun vil. Hun blir ikke styrt av konserneiere eller sponsorer. Men hun har heller ikke et kontrollorgan som overvåker det hun publiserer ut til verden. En som sier: Er dette riktig fremstilling? Bør vi gå videre med dette? Er dette relevant? Altså vanlige spørsmål som hele tiden stilles i en redaksjon.

4.3 Torstein Grude

Torstein Grude er en av grunnleggerne av dokumentarselskapet Piraya Film i Stavanger. Han jobber som oftest som manusforfatter, produsent og fotograf for filmene. Filmene handler stort sett om mennesker i en vanskelig situasjon. For eksempel *Gulabi Gang* (2012) om kvinner i India som tar opp kampen for likestilling. Og *Yodok Stories* (2008) om en musikal som blir laget basert på livene til fem tidligere innsatte i nordkoreanske konsentrasjonsleirer. Filmene Grude er involvert i vises ofte internasjonalt. I tillegg til et stort norsk publikum, sendes filmene deres verden over.

Inspirert av andre filmer

Torstein Grude har idealistiske grunner for å gjøre det han gjør. Men slik har det ikke alltid vært. Grudes interesse for medier bygget seg opp i ung alder. Som rebelsk tenåring på 80-tallet laget han animasjoner. Kunnskap om animasjon ble brukt til sleipe triks. Han var med i en hackergruppe som hacket telefonkiosker for å ringe gratis, og laget animasjoner med enkel grafikk om hvordan det gjøres.

- Også begynte vi med å bytte piratkopierte VHS-er. Vi laget en intro til hver film. Kalte oss ”risky buisness boys”. Vi lånte kamera (kunne låne gratis den gang), filmet en bil, fant en lik bil på knoksen. og filmet den bilen bli knokset. Så klippet vi mellom de to scenene inne på kameraet, forteller Grude om ungdomstiden.

Hvem vet, kanskje la rampestrekene grunnlaget for Grudes arbeid med dokumentarfilmer som kjemper mot brudd på menneskerettigheter, slik han beskriver filmene selv. Han sier det aldri var et bevisst valg å bli u-landsdokumentarist.

- Jeg så The Parade av Andrzej Fidyk da den kom i 1989. Den gjorde sterkt inntrykk på meg. Mange dokumentarer ga inntrykk. På filmskolen lå fokuset på fiksjonsfilm, noe som førte til at jeg fikk avsmak på fiksjon. Å lage dokumentar er vanskeligere, men mye sterkere når en lykkes, sier Grude. Han begynte å lage dokumentarer i Norge, og fellesnevneren for alle filmene var en interesse av å hjelpe. Å gjøre situasjonen til folk bedre. Han kaller de første dokumentarene han laget for en modningsprosess frem mot filmene i utviklingsland han har laget de siste årene.

- Tema i filmene forandrer seg hele tiden. Noen tema som går igjen er kamper mot diktatur, autoritære regimer, kamp for frihet til mennesker og dyr. Vi slåss mot alle form for overgrep, sosiale eller lovmessige, sier Grude. Han har blant annet laget filmer fra India, Sør-Korea, Libanon og Tanzania.

Grude var ung på 80-tallet, tiåret som regnes som dokumentarens gullalder (Nichols 2010: 1). På denne tiden kom det ut en overflod av gode dokumentarer. Folk oppvokst på 80-tallet og senere trenger ikke å bli forklart at dokumentarer er en type film som reflekterer virkeligheten, men eldre generasjoner trenger nok mer forklaring på forskjellen mellom dokumentar og fiksjon (ibid). Ifølge Nichols fortsetter gullalderen med samme styrke fremover (ibid). I en tid hvor tradisjonelle

medier gjenforteller de samme historiene fra samme synspunkt, byr dokumentarer på ulike sider av virkeligheten. Dokumentar utfordrer antakelser og endrer folks oppfatning. Uavhengige dokumentarer tilføyer et ferskt syn på verdensbegivenheter og kjente historier (ibid). Slik har filmen blitt en ny arena for sosial samfunnsdebatt (Nichols 2010: 2). Grude går inn i samfunnsdebatten med historiene om kampene mot diktatur og andre former for overgrep.

Blant de mest enestående oscarvinnerne fra 80-tallet kan jeg nevne et fåtall: *The times of Harvey Milk* (1984) om homofili-aktivisten og politikeren Harvey Milk, *Broken Rainbow* (1985) om utkastelsen av 10.000 Navajo indianerne fra hjemmene sine i Arizona, *Artie Shaw: Time is all you got* (1985) om den store jazzmusikeren, *Down and Out in America* (1986) om de mest berørte av nedgangstidene på midten av 80-tallet, *Hotel Terminus* (1988) om søket etter nazisten Klaus Barbie og *Common Threads: Stories from the Quilt* (1989) om en AIDS-relatert fortelling om Quilts-prosjektet (Nichols 2010: 3-4).

Det er kanskje ikke så rart at Grude ble inspirert av alle filmene som kom ut på 80-tallet og i etterkant av denne kickstarten for dokumentar. Noen vil imidlertid si at dokumentarens gullalder er nå¹². På samme måte som Grude ble inspirert av dokumentarer i sin barndom, blir sannsynligvis noen av dagens barn og unge inspirert av filmene Piraya Film lager i dag. Og slik fortsetter sirkelen av inspirasjonskilder.

Risiko, spenning og adrenalin

Reisene, å være sammen med folkene i landet, å filme dem – det er det aller kjekkeste med jobben, synes Grude. Jobben er også risikofull. Han synes det verste er når noen fra teamet blir utsatt for fare under dokumentarproduksjonen. Grude forteller en historie om innspillingen til en film som aldri ble ferdigstilt. Filmen skulle handle om en flyktningleir i Tanzania hvor Grude og teamet skulle starte en avis. Filmen ble stoppet fordi de ikke fikk filmetillatelse. Grude sier det skyldes filmen *Darwins Nightmare* av

¹² <http://www.newstatesman.com/culture/2015/02/reality-hunger-documentary-form-enters-its-golden-age>

Hubert Sauper som ble filmet i Tanzania og kom ut det året. Han sier den skapte totalforbud mot filming i Tanzania, med mindre du var turist på safari.

Her er historien om hva Grude opplevde på reisen:

- Jeg var sammen med en tidligere flyktning fra Burundi. Hele familien hans ble drept under folkemordet. Han flyktet over grensen som åtteåring, og havnet i flyktningleiren. Han sa det verste var å ikke få noe informasjon utenfra, og derfor kom ideen om å starte avis. Avisen var finansiert av oss og skulle drives av tidligere journalister, fotografer og redaktører i leiren. Vi reiste inn og forhandlet om filmetillatelse i en uke. Det eneste vi fikk var falske tillatelser, som førte til at vi ble tvunget til å betale vaktene. Vi reiste ned seks ganger. Den siste gangen vi ble tatt med falske tillatelser, gikk det skikkelig galt. Vi befant oss i en nedlagt flyktningleir da vi ble tatt, som nå var militært område. Noe vi ikke var klar over. Det viste seg å være et kjempestort våpendepot. Folk kom ut av buskene for å drepe oss. Vi klarte å snakke oss bort fra det, og fikk gå etter en dag med forhandlinger. Men myndighetene tok ut tiltale mot oss. Vi fikk varsel om at hundrevis av soldater fra en annen region var på vei for å ta oss to. Jeepene våre ble konfiskert. Sjåføren vår ble arrestert, og fikseren vår forsvant. Vi holdt oss i skjul og rømte om natten. En lokal taxi tok oss gjennom jungel og savanne, inn til Burundi, hvor det var borgerkrig. Vi hadde på forhånd hørt skrekkehistorien om en fransk hjelpearbeider som ble halshugget der uken før. Vi ble stoppet på grensen. De tok oss med ned i en underjordisk bunker hvor det stod en walkie talkie og støyet. Vi var der i tre timer og trodde vi skulle dø. Til slutt ga vi dem alle pengene vi hadde, og fikk gå. Men straks vi kom utenfor, begynne folk å omringe oss fra alle kanter. De ble mer og mer aggressive og tok frem macheter. De begynte å ta ting fra oss. Jeg tenkte at dette var slutten. Plutselig kom et stort kjøretøy i full hast fra horisonten. En stor røyksky hang etter. Da røyken hadde lagt seg, så vi dem rundt oss springe for livet. Det var en burgundisk general jeg hadde kontaktet på vei fra Tanzania som kom. Jeg hadde gitt ham beskjed om hvilken retning vi kom til å flykte i. Han hoppet ut av bilen iført rød joggedress og sa "Torstein, my friend". Han er helt på toppen i Burundi. En gang for lenge siden levert vi ham norske datamaskiner i innsamlingsaksjon til omskolering for barnesoldater. Han hadde kjørt tvers over Burundi og kom i grevens tid for å redde oss, sier Grude.

Videre forteller han at sjåføren og fikseren deres ble torturert i Tanzania på grunn av filmprosjektet. Det fikk ham til å reflektere over situasjonen:

- Først tenkte jeg at de er to voksne mennesker som vet hva de driver på med. De kjenner risikoen. De har tatt på seg jobben som er et betalt oppdrag. Etterpå innså jeg at de aldri i verden ville sagt nei til jobben. De kommer noen rike hvitinger og tilbyr de en "once in a lifetime"-sjanse til å tjene penger og komme seg ut av situasjonen de befinner seg i. Det som skjedde med dem var min feil, sier Grude.

For det første er det spesielt hvor nærliggende "det beste med jobben" er "det verste med jobben". Han sier det er annerledes å være med folk som er fattige. Han beskriver det som mer ekte, som om han er mer levende i møte med dem. - Når jeg er ute med kamera er jeg med folk på en annen måte. Her hjemme er jeg egentlig aldri *ordentlig* med folk. Når jeg reiser til India og er med Gulabi Gang (merk: en gjeng indiske kvinner), protesterer sammen med dem, slåss mot politiet sammen med dem. Står opp midt på natten for å plante ris. Det er helt annerledes. De har ikke blitt hørt før, så de gir mer av seg selv. En får veldig nærhet til folk, sier Grude.

For det andre er møtene spesielle nettopp fordi det er en risiko. Det er en kamp som kjempes, og Grude involveres i kampen. På et personlig plan vinner Grude mer av å gjøre det på denne måten. Han får oppleve spennende reiser, møte interessante folk og kjenne adrenalinet pumpe i årene. Men arbeidet hans består også av å ikke bare sette seg selv i fare. Han setter også andre i fare. Lokale hjelpere som kanskje er i en sårbar situasjon. På denne måten skaper dokumentarfilmproduksjon farlige situasjoner som ikke ville oppstått ellers. Da hjelper det lite at målet med filmen er å hjelpe, hvis innspillingen plutselig koster et liv (som fort kunne skjedd i dette tilfellet). Som tilreisende filmskaper i et annet land, sier det seg selv at det er vanskelig å beregne risiko. Grude og den tidligere flyktningen visste ikke at de befant seg på et våpendepot da de ble tatt til fange. Risikoen er stor i land med krig, korrupsjon og urettferdighet. At de tar risikoen selv, er en ting. Det er noe helt annet å utsette lokale hjelpere

for faren. Grude sier selv at mange av de lokale ikke "kan" takke nei til jobben. Det er et tilbud de ikke kan avslå. På den ene siden blir de presset inn i den farlige situasjonen. Jeg vil nesten si det er på grense til utnyttelse og lek med andres liv. På den andre siden gir de dem faktisk en reel mulighet til å tjene penger og forbedre livssituasjonen sin, hvis alt går som det skal.

Grude har en helt annen tilnærming enn de første dokumentaristene som filmet i eksotiske strøk på 20- og 30-tallet. De filmet på avstand og snakket ikke med de innfødte. På den måten ble de innfødte mindre involvert, og dermed ikke utsatt for ekstra fare.

Fordelene med å involvere seg i stedet for å stå utenfra og kikke, er mange. Filmene blir sannsynligvis mindre fordomsfulle på denne måten. Når filmskaperne tar del i noe, lærer de å kjenne miljøet. Da slipper de å gjøre antakelser. De rapporterer heller fra det de opplever på innsiden. Misforståelser unngås fordi partene snakker sammen. Ta for eksempel de gamle misjonærfilmene. Det Norske Misjonsselskaps (NMS) arbeid blir tatt frem i filmene, og de innfødte er bare med for å gjøre filmen mer eksotisk. Gasseren i filmen spiller en stereotypisk rolle. Han er ikke "seg selv" i filmen. For eksempel filmen *Koto* er basert på et manus om en gasser som vil gå på skole, men får ikke lov av faren fordi han må være hjemme og passe på dyrene. NMS fant en gutt som spilte *Koto*, som representerer situasjonen for mange, men vi blir ikke kjent med "Koto" som person. I dette tilfelle ville nok Grude tatt *Koto* på alvor og fortalt historien fra hans side. Og ikke minst; blitt kjent med ham.

4.4 Dag Hoel

Dag Hoel har ikke laget så veldig mange dokumentarfilmer fra u-land, men han har laget dokumentarserien *Abrahams barn* fra Midtøsten og filmen *Tomas Lopes lever* fra Guatemala, eksemplene som gjør at han havner innenfor kravene til dokumentaristene i denne oppgaven. Han har helt siden han var ung reist til u-land og jobbet med informasjon fra de landene. Som journalist, fotograf og mange ganger på oppdrag for bistandsorganisasjoner. Lenge var mediet lysbilder, men han

har også skrevet artikler, tatt bilder og skrevet bøker om u-landsproblematikk, for eksempel boken *Dette er Cuba – alt annet er løgn!* sammen med Vegard Bye. Han startet eget dokumentarfilmselskap *Faction Film* i 2003.

Vil fjerne frykten for det fremmede

I april 2003 sendte NRK Dag Hoels dokumentarfilm *Keselin*. Dokumentaren handler om ei attraktiv 41 år gammel kvinne fra Thailand som gifter seg med en 70 år gammel mann fra Nord-Norge. Dette var før *Et lite stykke Thailand*-serien ble sendt på TVNorge i 2008 og 2011.

– Jeg er veldig glad for at jeg laget den filmen. Den hadde høyest rating det året den kom ut. Interessen for filmen handlet om at alle trodde han var en gammel gris, men så var historien mellom de to langt mer kompleks. Begge hadde motiver på hvorfor de hadde inngått ekteskapet. De hadde nytte og glede av hverandre. Hun hadde en sønn som fikk et trygt liv i Norge. Filmen er emosjonelt sterkt, og du blir glad i begge karakterene. Den sier noe om hvor komplekse slike tverrkulturelle relasjoner kan være, sier Hoel.

Som nevnt i *kapittel 3.4 "Oss" og "de andre"*, blir den vestlige verden kritisert for orientalisme; å skape et nedlatende bilde av kulturer utenfor den vestlige verden. Vi omtaler gjerne oss selv som om "vi" har rett og at "de" ikke vet bedre. Dag Hoel jobber mot orientalismen.

– En rød tråd i mitt arbeid er at jeg alltid har jobbet med tverrkulturelle møter. Å prøve å skape forståelse mellom folk som har et ulikt kulturelt ståsted. Å bringe mennesker nærmere hverandre, sier Hoel.

Interessen for tverrkulturelle forhold oppstod da han 19 år gammel reiste som backpacker til Mexico i 1981. Der lærte han om indianerne som ble drevet ut av Guatemala og emigrerte til Mexico. Han satte seg inn i flyktningeproblematikken. Etter et halvt år i Mexico bodde han et halvt år i Guatemala. I årene senere vendte han stadig tilbake til Mellom-Amerika.

– Jeg følte jeg tok del i noe som var viktig. At jeg fikk innsikt i en dyp urettferdighet, og jeg mente det var viktig å fortelle dette til resten av verden, sier Hoel.

Senere ble han også engasjert i Midtøsten og laget dokumentarserien *Abrahams barn*, som handler om noe annet enn krig og konflikt.

– Jeg ville lage en serie om hva som knytter dem sammen. Ingen andre steder er så etnisk sammensatt med forskjellige kulturer. Jeg ville få frem at alle som bor i Midtøsten, enten de er jøder, muslimer eller kristne, så har de en felles kulturhistorie de forvalter i fellesskap. Abraham er like viktig for kristne, jøder og muslimer. Alle ser på han som sin stamfar. Prosjektet var å vise hvor nært vi står hverandre, sier Hoel.

Hoel forsøker å bringe folk nærmere hverandre. Å gi et mer likestilt bilde av vestlig og ikke-vestlig kultur, og dermed bryte med orientalismen.

– Det viktigste er å bygge ned redselen for det som er fremmed, sier han og poengterer hvor virkningsfullt filmmediet er til å gjøre nettopp det.

Edward Said skriver at ”vi” forteller om ”dem” sett gjennom våre øyne. Selv om Hoel prøver å gi oss et mindre fordomsfullt bilde, er det jo fortsatt ”han” som forteller om ”dem” sett gjennom ”hans” øyne. Brytningen med orientalisme skjer kanskje først når den ikke-vestlige verden lager omtrent like mange filmer om oss, som vi om dem. Kanskje vi først da får et balansert bilde av den vestlige og den ikke-vestlige verden.

- I mitt arbeid med den tredje verden har jeg forsøkt å hente fram de varme historiene man kan glede seg over, sier Hoel. Som igjen viser hans engasjement til å motarbeide orientalismen. Men hva skjer med sannhetsidealet når du bevisst går etter solskinnshistoriene? Alle slags forestillinger en dokumentarist har på forhånd, gjør at han tar bevisste valg som fremhever det han ønsker. En dokumentarist bør ha et åpent sinn når han går inn i et nytt miljø. Å lete etter solskinnshistorien kan være nesten like galt som å bevisst lete etter de negative historiene. En dokumentarist skal gjenspeile en form for virkelighet, og da er det viktig å starte søket med et åpent sinn. Mange historier er også komplekse, verken positive eller negative.

”En dokumentarfilm representerer alltid noe eller noen. Det kan være synet på en gruppe, organisasjon eller et individ. Dokumentarer argumenterer, kommer med forslag, gir et perspektiv og formidler et inntrykk” (Nichols 2010: 45). I Hoels

dokumentarfilmer har han valgt å representere det gode, likhetene og det som gjør oss mindre redde for det ukjente. Han kunne valgt en mer kritisk tilnærming til folkegrupper og andre kulturer. Nichols minner oss på disse huskereglene:

- An image cannot tell everything we want to know about what happened.
- Images can be altered both during and after the fact by both conventional techniques.
- A verifiable, authentic image does not necessarily guarantee the validity of large claims made about the image represents or means (Nichols 2010: 42).

Ta for eksempel Hoels film *Tomas Lopez lever*. I det store bildet handler filmen om indianerne som ble drevet på flukt fra Guatemala til Mexico. For å illustrere konflikten, forteller han historien til Tomas Lopez som kom flyktning fra fjellene i Guatemala til Nord-Norge. Sammen med filmskaperen drar Lopez tilbake til røttene sine. Som Nichols sier i punkt nummer én, kan ikke bildet fortelle oss alt vi ønsker å vite om konflikten. Vi lærer noe om hva som skjedde, men får ikke vite alt. Som punkt to sier, kan bildet forandre seg både før og etterpå, fra begge sider. Kanskje ville Lopez sagt og gjort noe annet hvis Hoel hadde filmet han ti år tidligere. Også rent bokstavelig talt kan et bilde manipuleres. Ifølge tredje punkt kan vi ikke vite hvor gyldig bildets representasjon er. Vi vet ikke om Lopez sin flukt fra Guatemala er representativ for alle quiché-indianerne. Mest sannsynlig er den ikke det, og da er det viktig at seeren forstår at dette er Lopez sin historie, og ikke alle andre indianere fra Guatemala.

Under intervjuet trekker Hoel selv frem en film han mener bevisst lyver og er ”bare” underholdning.

- Den danske filmen *Ambassadøren* forteller ingenting om virkeligheten i den sentral-afrikanske republikken den er filmet i. Den er mest laget for å få oss til å smile. Det mener jeg er helt legitimt, men som tilskuer kan man gå seg vill i tilfanget av dokumentarfilmer. Det er grenser for hvor dokumentarisk det er, sier Hoel. Her ser det ut som han kritiserer noe han kanskje gjør selv, når det gjelder utvelgelse. Filmen han snakker om, *Ambassadøren*, handler om en europeer som kjøper seg en diplomat-tittel i Liberia og sier han skal bygge en fyrstikkfabrikk. I virkeligheten avdekker han korrupsjon rundt det å kjøpe diplomat-titler i en humoristisk dokumentar. Kanskje sier den ikke noe om situasjonen i landet, slik

Hoel sier. Men her gjelder igjen Nichols sine tre punkter, at et bilde ikke viser hele historien, at det kan se annerledes ut enn det var og at det ikke nødvendigvis er representativt.

Dokumentarfilmer er ikke en reproduksjon av virkeligheten, men en representasjon (Nichols 2010: 13). Som betyr at en dokumentar ikke skal gjengi virkeligheten, men representere en del av den. Gjennom jobben som dokumentarist har Hoel lært mye av historiene han har videreført gjennom film.

- Jeg tror jobben min i aller høyeste grad har bidratt til å gjøre meg reflektert. Jeg kjenner så mange virkeligheter. Jeg har blitt flink til å forstå hvor rik og mangfoldig verden egentlig er. Det er lett å tro at man fra sitt ståsted skuer utover en slags sannhet. Mens jeg vet at det finnes veldig mange sannheter. Det bærer jeg på som en kapital. Jeg kjenner på det som en rikdom, sier Hoel.

- Gjennomskuer det falske

Når filmskapere drar til ikke-vestlige land, blir de brått veldig synlige. Kamerautstyret hjelper ikke på å gli inn i folkemengden. Det tiltrekker oppmerksomhet å være hvit i u-land.

- Med en gang vi viser oss fram, representerer vi en mulighet for å få dem ut av fattigdommen. Mange strekker seg langt for å spille på den muligheten og gir oss det de tror vi vil ha. Det er jo et stort problem med tanke på å gi etterrettelig informasjon, sier Hoel.

Utfordringen knyttet til å være hvit i sårbare land, er å gjennomskue skuespillet for å komme inn hos det ekte i menneskene, sier Hoel. Han mener nøkkelen ligger i å skape en nærhet til personene du filmer. Komme tett innpå dem. Bli glad i hverandre. Tilbringe mye tid sammen.

– Hvis du bare stuper inn i et menneskes liv, blir det mer et tjuveri. De som bidrar i filmen din gjør det fordi de stoler på deg. Tilliten må være gjensidig, sier Hoel.

- Man kan jo fortelle den historien man ønsker å fortelle. Når du reiser ut, forventes det jo at du kommer tilbake med noe. Så tar du snarveier fordi du føler presset. Jeg synes jeg kan gjennomskue det i mye av stoffet som serveres på tv. Det vises mye som ligner underholdning, hvor du får servert klisjeer og stereotypier, sier han.

Hoel forteller at han mange ganger har blitt fristet til å gå i denne ”fellen”. For eksempel en gang i 1989. Hoel forteller:

- Jeg jobbet i Norad. Mens muren falt i Berlin, raste borgerkrigen i El Salvador, nabolandet til Guatemala. Seks prester ble myrdet i en dødsskvadron. Jeg kjente godt til situasjonen i El Salvador, og ba om å få reise ned for å dekke dette. Det fikk ingen medieoppmerksomhet fordi så mye annet skjedde i verden på dette tidspunktet. Jeg fikk stipend av Norad og publiseringsavtale med Dagbladet. Da jeg endelig kom frem til El Salvador, fikk jeg beskjed om at USA hadde invadert Panama. Det var en sensasjon som kom på toppen av murens fall i Berlin. Her var jeg og skulle dekke seks prester som ble skutt for et par uker siden. I tillegg til dette, protesterte folk i Romania for å styrte diktatoren de hadde hatt i flere år. Det var umulig for meg å komme gjennom med prestehistorien. Situasjonen var forferdelig, og jeg følte et stort press fordi jeg hadde fått ganske mye støtte for å reise ned. Dagbladet mistet interesse for stoffet mitt. Det fristet å gjøre noe stort for å få oppmerksomhet. Fotografere en bilulykke eller noe, bare for å få noe lik. Noen fæle bilder. Jeg gjorde ikke det, men historien har fulgt meg gjennom livet som et bilde på hvor vanskelig det kan være og hva slags historie du skal fortelle. Jeg følte meg ubekvem da jeg kom hjem igjen, for jeg hadde kjempet for den saken. Men det ble ingenting i forhold til alle pengene jeg hadde fått for å reise ned, sier Hoel.

Han legger til:

- Hvis vi overfører dette til en dokumentarsituasjon, kan vi tenke at filmskaperen legger på litt ekstra for å blåse liv i historien. Det er et fryktelig dilemma.

I stedet for å ”jukse” på denne måten, har Hoel brukt tid på å bli kjent med personene og kommet inn til noe ekte. På én måte var det kanskje enda mer ekte før, da nordmenn først begynte å lage dokumentarer fra u-land uten å snakke med de innfødte. De som klarte å unngå den fordomsfulle fortellerstemmen, skildret fra en respektabel avstand hva som skjedde. På den måten unngikk de å påvirke situasjonen selv. Hvilket ansvar har filmskaperen for hvordan han påvirker oppførselen til de som blir filmet? spør Bill Nichols (Nichols 2010: 48). Filmskaperen får et annet ansvar når han skal representere andre mennesker. Det setter mye høyere krav til etisk hensyn enn i fiksjonsfilm (ibid).

”Filmmakers who set out to represent people whom they do not initially know but who typify or possess special knowledge of a problem or issue run the risk of exploiting them. Filmmakers who choose to observe others but not to intervene overtly in their affairs run the risk of altering behavior and events and having their own human responsiveness called into question. Filmmakers who choose to work with people already familiar to them face the challenge of representing common ground responsibly, even if it means sacrificing their own voice or point of view for that of others.” (Nichols 2010: 52-53)

Det blir ”feil” uansett hvem du skal representere. En dokumentarfilmskaper kan aldri unngå å påvirke situasjonen. Noen må jo være til stede for å filme, og påvirker dermed situasjonen uansett om han måtte være stille som en mus. Alternativet er å bruke skjult kamera, men det er kun akseptabelt i saker av stor samfunnsmessig betydning, og hvis du ikke får tilgang til informasjonen på noen annen måte. Dokumentaristene i u-land påvirker ekstra mye på grunn av hudfarge og kamerautstyr, ifølge Hoel. Aller helst vil en dokumentarist gli ubemerket inn i mengden.

5.0 Likheter og ulikheter

I kapittelet 4.0 analyserte jeg hovedfunnene fra hvert intervju. Her vil jeg oppsummere likhetene og ulikhetene.

La oss begynne med likhetene. Både Erling Borgen, Karoline Frogner og Torstein Grude ser ut til å være aktivister i jobbene sine, og det avspeiler seg i filmene de lager. Dag Hoel er ikke like opptatt av å synliggjøre eget standpunkt, men han gjør det likevel implisitt når målet er å bringe kulturer nærmere hverandre.

Alle utenom Dag Hoel sier at de først og fremst lager dokumentarfilmer om brudd på menneskerettigheter. Årsaken til at de filmer i u-land, er at det skjer flere brudd på menneskerettigheter der. Dokumentaristene styres mer av selve hendelsene enn geografi.

Alle synes det kjekkeste med jobben er å reise rundt i verden og møte nye mennesker.

Alle foretrekker å være uavhengige filmskapere fremfor å være i fast jobb som ansatt i bedrift.

Alle har en idealisme som ligger til grunn. De gir uttrykk for dette på ulike måter, i større eller mindre grad. Alle gir uttrykk for et ønske om å bidra til en bedre verden for alle å leve i.

Ingen av dem beskriver seg selv som modige, men de får ofte høre det. Selv om de går inn i farlige situasjoner, kjenner de seg ikke modige fordi alle rundt dem lever i den farlige situasjonen året rundt, mens dokumentaristen kan reise hjem når han eller hun ønsker.

Alle har et informasjonsbehov, å nå ut til et publikum med informasjon de synes er viktig. De har et behov for å gå i dybden i informasjonen og historiene.

Alle bekymrer seg for å sette andre personer i fare. For eksempel lokale hjelpere og personene som blir filmet.

Ingen av dem blir påvirket av krisen i mediebransjen i særlig betydelig grad, men Borgen og Hoel kommenterer noe økt konkurranse og viktigheten av å ha en link til Norge i filmene.

Alle holder på med et dokumentarprosjekt knyttet til u-land i skrivende stund. Det betyr at de ikke har tenkt å gi seg ennå.

I arbeid med denne oppgaven har jeg oppdaget hvor viktig det er for u-landsdokumentaristene å styre sin egen hverdag. De kjenner en *trang* til å lage filmene. Gjennom dokumentarfilmene prøver de å hjelpe mennesker i en vanskelig situasjon, samt å endre seerens holdninger eller vaner for å skape et bedre samfunn. Bill Nichols skriver: "With documentaries, we expect to engage with films that engage the world" (Nichols 2010: 23). Samtidig som de vil skape en bedre verden, tenker de jo også filmatisk. De velger problemstillinger, historier og hovedpersoner som "gjør seg bra på film". Filmen skal også være spennende å se på. Filmatiske krav kan kanskje komme i veien for sannheten slik den oppleves av de som blir filmet. Nichols sier at en dokumentarfilm alltid gjenspeiler regissørens stemme og perspektiv på virkeligheten. "This is a matter of degree, not a black-and-white division" (Nichols 2010: 12).

Så kommer vi til ulikhetene. De fire informantene er nokså ulike fra hverandre, selv om de deler interessen av å lage dokumentarfilmer fra u-land.

Frogner mente at kvinner i dokumentarmiljøet får mindre filmstøtte enn fortjent. Det har jeg ikke grunnlag til å gå videre med i denne oppgaven, men kanskje det burde forskes på i en annen oppgave. Kanskje er det slik at kvinnene er dårlige stilt i dokumentarbransjen.

Informantene har ulike stiler for hvordan de foretrekker å presentere en historie. Erling Borgen og Dag Hoel går for den mer journalistiske tilnærmingen. Den ekspositoriske og deltakende modusen. Karoline Frogner og Torstein Grude er mer

kunstneriske i uttrykket. De bruker ofte den poetiske, den observerende og den refleksive modusen i filmene de lager.

Torstein Grude er den eneste som kan leve av lønnen som dokumentarist. Han sier han har en tilnærmet normal, fast årslønn.

Erling Borgen har laget langt flere filmer enn de andre. Karoline Frogner og Torstein Grude bruker mye lengre tid på å lage én film – cirka fire år, sier de. Det er fordi Borgen ansetter lokal research-hjelp og blir ikke lenger i landet enn han må. Grude bruker mye av tiden på å utvikle ideen og finne en god måte å fortelle historien på. Mens Borgen ”bare” forteller det rett ut slik det er, jobber Grude og Frogner mer kreativt med filmens form. Hoel jobber mer likt Borgen, men har ikke laget like mange filmer.

Hos alle ser det ut som barndom og oppvekst har hatt betydning for yrkesvalg, ikke unaturlig. Frogner som vokste opp i et kunstnerhjem og ble interessert i krigshistorie, Grudes rampestreker på 80-tallet som innebar filming og animasjon og Hoels tur som backpacker som utviklet nysgjerrighet på u-land. Grude ble mer eventyrlysten og ivrige etter å reise ut og avdekke overgrep. Borgen ville det samme, men med sin journalistiske bagasje ble han mer opptatt av at fakta skal være riktig og at motparten skal få komme til orde. Frogner trenger å gi utløp for sitt kunstneriske anlegg samtidig som hun føler en trang til å vise motstand mot krig, folkemord og barnedrap. Alle årsakene og arbeidsmetoden passer inn under dokumentarens ”creative treatment of actuality”. En blanding av kunst og det vi kan kalle sannhet eller virkelighet. Det er her informantene skiller seg mest fra hverandre, men begge metodene faller inn under dokumentarens definisjon.

6.0 Konklusjon

Problemstillingen i denne oppgaven er: Hvorfor velger noen dokumentarister å lage dokumentarfilmer fra u-land? Utvalget mitt er begrenset, så jeg kan ikke generalisere. Men jeg har funnet klare tendenser som jeg skal gjøre rede for her, i et forsøk på å svare på problemstillingen.

Jeg har funnet ut at motivasjonen til u-landsdokumentaristene ligger på to plan. For det første har vi det vi kan kalle personlig vinning/egoistiske årsaker. Den delen av jobben som handler om det som oppleves som spennende for dokumentaristen. Å reise rundt i verden og møte nye mennesker. Det er prestisjefyllt. De får en stemme ut i verden og blir beundret av mange for jobben de gjør. De opplever at folk synes de er modige. For det andre har vi givende/hjelpsomme årsaker. Dokumentaristene opplever at de forandrer verden for noen mennesker. De opplever at andre, fattige mennesker blir glade for å bli sett og for å få fortelle sin historie. Dokumentaristene får en god følelse av å hjelpe folk, og kanskje gjøre verden litt bedre. Motivasjonen er en blanding av å vise omtanke for andre og å gjøre noe de selv synes er spennende.

Dokumentaristene er både kunstnere, journalister, aktivister og motstandere i én og samme rolle. Uansett hvor de plasserer seg på skalaen mellom journalistisk og kunstnerisk dokumentar, er de alle kreative sjeler som bruker filmmediet til å gi utløp for sin kreativitet. Selv om lønnen er dårlig, føler de seg privilegert som får jobbe med dette, og for at filmene i det hele tatt blir finansiert.

Å jobbe som u-landsdokumentarist handler også om politikk; å delta i samfunnsdebatten. Kanskje er u-landsdokumentarene en videreføring av de politiske dokumentarene som startet på 70-tallet. I filmene ligger et implisitt politisk budskap. Den politiske dokumentaren får frem synspunktet til marginaliserte grupper og får frem historier som har blitt ignorert eller overskygget av samfunnets verdier (Nichols 2010: 229). Dokumentaristene drives av å møte personene som har blitt misforstått, og fortelle historiene deres ut til folket.

I arbeid med denne oppgaven har jeg oppdaget at u-landsdokumentarister er et eget yrke som skiller seg fra andre yrker. De er ikke *vanlige* dokumentarister i Norge, fordi de jobber under helt andre forhold. De oppholder seg i risikofylte områder under filmproduksjonen, hvor ingen har ansvar for sikkerheten deres. De skiller seg også ut fra utenrikskorrespondenter i pressen, på grunn av uavhengigheten og fordi de går i dybden i en sak over flere år. Utenrikskorrespondentene jobber i hovedsak med korte nyhetssaker og får en god, stabil lønn for jobben de gjør. U-landsdokumentaristene tilhører en helt særegen yrkesgruppe som ikke jobber for å tjene penger, men for å reise, møte mennesker og komme med grundige, subjektive innlegg i samfunnsdebatten i et forsøk på å gjøre verden litt bedre.

Vedlegg 1:

Kildeliste

Litteratur:

Bastiansen H.G. og Aam P. (2014) *Hvor går dokumentaren?* Bergen: Fagbokforlaget

Brinch, S. & Iversen, G. (2006) *Virkelighetsbilder: Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*. Oslo: Universitetsforlaget AS

Corner, J. (1996) *The Art of record: A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press

Eide E. og Simonsen A.H. (2009) *Dekke verden! Lærebok i utenriksjournalistikk*. Kristiansand: IJ-forlaget.

Eide, E. og Simonsen A.H. (2008) *Verden skapes hjemmefra*. Oslo: Unipub

Eide E. og Simonsen A.H. (2004) *Å se verden fra et annet sted*. Oslo: Cappelens forlag

Nichols, B. (2010) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press

Ottosen, Rune (1996) *Fra fjærpenn til Internett*. Oslo: Aschehoug & Co.

Said, E. (1995) *Orientalisme*. Oslo: Cappelen

Sørenssen, B. (2007) *Å fange virkeligheten*. Oslo: Universitetsforlaget AS

Masteroppgaver:

Nakken, M. (2007) *Å bringe verden hjem: en studie av NRKs utenrikskorrespondentnett 1964 – 2004* (masteroppgave, Universitetet i Oslo). Oslo: Universitetet i Oslo

Skretting, H. (2008) *A study of films from Madagascar produced by the NMS from 1936 – 1968* (masteroppgave, University of London). London: University of London

Forelesninger ved Universitetet i Stavanger:

Borgen, T. og Mathiesen E.R. (november 2014) *Hva er dokumentar?* Universitetet i Stavanger.

Borgen, T og Mathiesen, E.R. (januar 2014) *Lynhurtig dokumentarhistorie*, Universitetet i Stavanger

Trykte artikler:

Ridderstrøm, H. (2015) Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier: *Høgskolen i Oslo og Akershus*

Ukjent forfatter (mars 1900), ukjent tittel. *Morgenbladet*.

Ukjent forfatter (september 2014) Flere NRK-korrespondenter. *Fagbladet Journalisten*, side 22-23.

Internettkilder:

Brække, J og Undheim, D.E (2014) *Skjærer støtten til beinet*. Hentet 6. mars 2015, fra <http://www.klassekampen.no/article/20141009/ARTICLE/141009959>

Eriksen, T.H (udatert) *Moderne klassiker om den postkoloniale tilstand*. Hentet 4. februar 2015, fra <http://hyllanderiksen.net/Orientalism.html>

Galtung, J. og Ruge M.H (2010) *The structure of Foreign News*. Hentet 19. februar 2015, fra <http://www.zurnalistikos-laboratorija.lt/wp-content/uploads/2014/03/Galtung-Ruge-Structure-of-Foreign-News-1965.pdf>

Hari, J. (2015) Reality hunger: The documentary form enters its golden age. Hentet 6. mai, fra <http://www.newstatesman.com/culture/2015/02/reality-hunger-documentary-form-enters-its-golden-age>

Hofseth, A (2013) *Betalingsmurene kommer til norske nettaviser*. Hentet 6. mars 2015, fra <https://nrkbeta.no/2013/09/20/betalingsmurene-kommer-til-norske-nettaviser/>

Jensen, K.R (2012) *Den norske ekspedisjonsfilmen*, Hentet 12. februar 2015, fra <http://www.nfi.no/107741/den-norske-ekspedisjonsfilmen>

Johansen, Ø.D (2010) *Anklager Løkkeberg for dokumentarjuks*. Hentet 31. mars 2015, fra <http://www.vg.no/rampelys/film/norsk-film/anklager-loekkeberg-for-dokumentarjuks/a/10027544/>

Leraand, D (2011). *Utviklingsland*. Hentet 16. februar 2015, fra <https://snl.no/utviklingsland>

Mossin, B.A (2014) *På kokepunktet etter kutt*. Hentet 6. mars 2015, fra <http://journalisten.no/2014/02/pa-kokepunktet-etter-kutt>

Safariland – Blant negre og ville dyr i Øst-Afrika (udatert). Hentet 12. februar 2015, fra <http://www.filmarkivet.no/film/details.aspx?filmid=400390>

Woodson, M.B (2011) *Three Faces of Advocacy: The Cove, Mine, and Food, INC*. Hentet 24. april 2015, fra http://www.academia.edu/627354/Three_Faces_of_Advocacy_The_Cove_Mine_and_Food_INC

Vedlegg 2:

Filmografier

Her er filmene som er relevante for denne oppgaven listet opp. Hva dokumentaristene har laget utenom u-land, har jeg utelatt.

Erling Borgen

År 2000: **Lengsel og savn** (Bjørn Eidsvåg i Guatemala) NRK – januar 2000. (30 min)

Brød for verden. (Robben Island, Nelson Mandelas fangeøy) TV2 – april 2000. (en time)

Sukkerslavene (haitianske arbeidere på Den dominik. rep.) NRK – 13. nov 2000 (50 min)

Livets Pris. (Om AIDS i Sør-Afrika) NRK – 1. desember, 2000 (25 min)

Bananer i Costa Rica, Forbrukerinspektørene. NRK – desember – 2000. (15 min)

År 2001: **Gategutter som sirkusartister i Brasil,** (Brød for verden) Jacobskirken, TV2 ,1. april 2001 (en time)

Norsk klesimport fra Burma (Red 21.NRK) 11. Juni, 2001.

Jul hos sukkerslavene. (TV2 – 1. Juledag, 2001) 24 min. Om de haitianske sukkerarbeiderne

Jul hos maya-indianerne (TV2 – 2. Juledag 2001) 24 min. Om drapet på 220 000 maya-indianere.

År 2002: **Brød for verden – Etiopia** , Om vann og etikk i Etiopia .TV2 - mars - 24 min.

Den Blodige Pengesmuglingen, TV2 – mars – 24 min. Om norsk pengesmugling for å hjelpe Nelson Mandelas menn i kampen mot Apartheid.

År 2003: **Brød for verden – Thailand, (om HIV – AIDS)** TV2 – mars - 24 min

Kunst i Latin-Amerika, 24 min. Påskedok. TV2 (finansiert av Utenriksdepartementet)

Klesslavene (om utbyggingen av de burmesiske flyktingene i Thailand)

Forbrukerinspektørene, NRK – juni

År 2004: **De virkelige moteslavene, 24 min**, Om burmesiske klesslaver i Nord-Thailand. V-dokumentar 2. juledag, TV2

År 2005: **Diktatorgjeld**. Til "Social forum" i Porto Allegre, Brasil 2005. Dokumentaren er vist i 50 land – og selges og distribueres nå av California NewsReel på hele det nord-amerikanske markedet.

Ambassadøren. 50 min. NRK – januar. Om John Negropointe som på vegne av USA og CIA styrte borgerkriger i mellom-amerika på 80-tallet. Også laget i spansk og engelsk utgave.

En liten indisk landsby, 24 min, Om tsunamiens konsekvenser i india. TV2- julen

År 2006: **Et lite stykke Norge**. 50 min TV2, 9, mai 2006. Produsert med støtte fra Norsk Filmfond, Fritt Ord og TV2

År 2007: **De fattiges Plass**, 24 min, TV2 23. april. Om hvordan indiske barn hugget granitten til Stavangers Tusenårstorg.

År 2008: **Et tårn av løfter**. 55 min. Mai. Om Telenor i Bangladesh. Produsent. Et nordisk samarbeidsprosjekt. Sendt i NRK, Danmarks radio og SVT. Regi Tom Heinemann.

Kringsatt av fiender. 55 min. Om Erling Lorentzen i Brasil. NRK og Danmarks radio i oktober.

Den bitre smak av te. 55 min. Om slavearbeidere i verdens te-plantasjer og om Fairtrade. Medregissør sammen med Tom Heinemann.

År 2010: **Fangen fra Aserbajdsjan**, 24 min. Sendt på NRK.

År 2011:

"Death in Camp Delta", 54 min. Premiere på NRK i oktober.

Vist i London, Iran, Al Jazeera TV-nett og i USA.

År 2012: **Fangen fra Aserbajdsjan**, del 2---- NRK 1, mars

År 2013: **Oppgjørets time**, dokumentarserie (to timers dokumentar) NRK 1 – desember.

Karoline Frogner

God bless the child (1989) Om palestinske barn som spiller Intifada. Vist ved mange filmfestivaler og på TV både i Norge (TV2) og Danmark.

Duhozanye (2010) betyr ”Vi som tar vare på hverandre. Handler om enker i Rwanda som gikk sammen etter krigen. Etter å ha begravet sine kjære, begynte de gjenoppbygging av hus og bedrifter og tok vare på foreldreløse barn og hverandre.

Gacaca (2012) Om den rwandiske regjeringens rettsoppgjør mot nærmere 120 000 fengslede, som har vært mistenkt for å ha bidratt til folkemordet, kalt Gacaca.

Torstein Grude

Tin Soldiers (2004), 50 minutter. Har vunnet mange priser, blant annet ”best international documentary”. Handler om FN-soldater som jobber i Midtøsten.

Yodok Stories (2008), Filmen handler om en musikal som er basert på livene til fem tidligere innsatte i nordkoreanske konsentrasjonsleire og en tidligere fangevokter som har klart å flykte fra regimet til Kim Jong-Il.

Gulabi Gang (2012), Fattige kvinner i India som tar opp kampen mot kjønnsbasert vold og rettigheter for kvinner.

Love city Jalalabad (2013). Om et kunstnermiljø i Afghanistan.

Dag Hoel

Dokumentarserien **Abrahams barn** (2008). For de fleste i Midtøsten er livene deres ikke preget av krig og elendighet, slik som framstilt.

Tomas Lopez lever (2001) Historien om en quiché-indianer fra fjellene i Guatemala som kommer til Norge som flyktning. I Guatemala er han ikke velkommen, og i Norge føler han seg fremmed.

Vedlegg 3:

Spørreskjema og intervjuguide til dybdeintervjuet

Her er spørreskjemaet dokumentaristen svarte på i forkant av dybdeintervjuet:

1. Jeg har registrert deg som regissør/produsent i disse/denne filmen(e) fra den tredje verden hvor du har vært til stedet i landet under filmopptakene;
(filmer)

Er denne listen komplett? Hvis ikke, hvilke filmer skal strykes eller legges til?

2. Hva var grunnen til at du bestemte deg for å lage dokumentarfilmer? Når bestemte du deg? Hva gjorde du for å få mulighet til å jobbe innen dokumentarproduksjon?

3. Hva legger du vekt på når du bestemmer hva filmene dine skal handle om? Kom gjerne med eksempler.

4. Du har en plan for filmen før opptakene begynner. Endrer denne planen seg ofte i opptaksperioden? Hvorfor? Kan du gi noen eksempler?

5. Hva er de viktigste lærdommene du har gjort deg mens du har vært ute på opptak?

6. Er det noen tema fra den tredje verden du mener er underrapportert? I så fall, hvilke?

7. Har noen av filmene dine forandret deg som menneske? I så fall, hvilke og på hvilken måte?

8. Blir du følelsesmessig involvert i filmene dine? I så fall, på hvilken måte? Gi gjerne eksempler.

9. Hvordan finansierer du filmene dine?

10. Hva har vært det mest utfordrende med å lage dokumentarfilmer?

11. Har du planer om å lage flere dokumentarfilmer i fremtiden? I så fall, hvilke?

Her er intervjuguiden som ble brukt under dybdeintervjuet (jeg stilte også spontane oppfølgingsspørsmål som ikke er med her):

Bakgrunn:

1. Hvilken utdanning har du?

2. Hvilken arbeidserfaring har du?

Dokumentaristen:

3. Hva vakte din interesse for dokumentarfilm?

Oppfølgingsspørsmål:

4. Hvordan definerer du begrepet dokumentarfilm? Hva skiller den fra andre ikke-fiksjon sjangre?

5. Tar du standpunkt i filmene dine?

6. Hvordan påvirker jobben din deg følelsesmessig?

7. Hva er de største utfordringene som dokumentarist?

8. Har du havnet oppi farlige situasjoner i forbindelse med arbeidet?

U-landsdokumentaristen:

9. Når, hvordan og hvorfor ble du interessert i u-landsproblematikk?

Oppfølgingsspørsmål:

10. Hvorfor er det viktig å lage dokumentarer fra u-land?

11. Hvilke tema engasjerer deg mest?

12. Hva ønsker du å oppnå med filmene dine?

13. Vil du helst være ansatt som dokumentarist eller jobbe som uavhengig frilanser?

Idéfasen:

14. Hvor får du ideene dine fra? Hva er den gode historien?

Oppfølgingsspørsmål:

15. Hva avgjør om du satser på eller forkaster ideen din?

16. Tenker du mest på hva som vil slå an hos publikum, eller mest på hva du selv synes er viktig å belyse?

17. Hvilke tema mener du det bør lages flere dokumentarfilmer om?

Research:

18. Hvordan jobber du vanligvis med research?

I felten:

19. Hvor lenge er du vanligvis ute på opptak?

Oppfølgingsspørsmål:

20. Hva er *dine* viktigste arbeidsoppgaver i opptaksperioden?

21. Hvor mye av arbeidet gjør du selv, og hvor mye jobber du med andre? Fra idé til klipperommet.

22. Hvordan bor, spiser og omgås du folkene rundt deg på opptak i u-land?

23. Hvordan påvirker det at du er hvit relasjonene dine? Fordeler og ulemper.

24. Hva er de største fallgruvene i opptaksperioden?

Etterarbeid:

25. Klipper du filmene dine selv?

Levebrød:

26. Lever du av å lage dokumentarfilmer?

Oppfølgingsspørsmål:

27. Har du andre inntektskilder enn som dokumentarist?

28. Har du vurdert å slutte med dokumentarproduksjon?

29. Hvordan står lønn i forhold til arbeidsmengde som dokumentarist?

30. Hvordan påvirker mediekrisen deg som dokumentarist?

31. Hvordan påvirkes du av at redaksjoner satser mindre på utenriks?

Oppfølging:

32. Hvordan når filmene dine ut til folket?

33. Hvordan blir filmene dine tatt imot hos publikum? Hvordan er vanlige folks interesse for filmer fra u-land?

34. Hvordan ser du for deg dokumentarfilmens fremtid?