

Barn i dokumentarfilm

- et etisk dilemma



Marianne Sunde Vaaland

MDOMAS

Master i dokumentarproduksjon

Institutt for medie-, kultur-, og samfunnsfag

Universitetet i Stavanger

Høst 2015

SENSURSKJEMA for masteroppgave
Institutt for medie-, kultur- og samfunnsfag

Studieprogram: Master i dokumentarproduksjon

Spesialisering: _____

Opptaksår: 2013 Poeng: 120

Er oppgaven konfidensiell? Nei Ja til: _____ mnd _____ år (Maks 2 år)

<small>Fylles ut av instituttet</small> Oppgaven innlevert i 4 eksemplarer: _____ (dato) Signatur mottatt institutt _____

Forfatter(e):

Studentnummer.	Navn:
<u>403549</u>	<u>Marianne Sunde Vaaland</u>

Tittel
Norsk tittel Barn i dokumentarfilm
- et etisk dilemma

Engelsk tittel:

Oppgaven har fått karakter: _____
bokstav

Sensor:

Sted/dato _____ signatur

Intern sensor:

Sted/dato _____ signatur

Sensur registrert i databasen:

Sted/dato _____ signatur

Innhold

1. Innledning	5
1.1 Bakgrunn	6
1.2 Problemstilling	9
1.3 Teori	10
1.4 Grunnleggende etiske problemstillinger tatt fra Brian Winston, Agnieszka Piotrowska, Calvin Pryluck og Willemien Sanders	11
2. Metode	12
2.1 Analyse av tre filmer med hovedvekt på problemstillinger tatt opp i bøkene til Brian Winston og Agnieszka Piotrowska	15
2.2 Metodisk kvalitet	22
3. Utvalg	23
3.1 Sammendrag av filmene.....	23
3.1.1 Born Into Brothels	23
3.1.2 The Dark Matter of Love	24
3.1.3 Ungdommens Råskap	24
4. Analyse	25
4.1 Etiske bekymringer sett i lys av Nichols sine moduser	
4.1.1 Born Into Brothels	26
4.1.2 The Dark Matter of Love	27
4.1.3 Ungdommens Råskap	28
4.2 Analyse med bakgrunn i teori fra Brian Winston	29
4.2.1 Informert samtykke	29

4.2.2	Ytringsfrihet	36
4.2.3	Situasjoner skapt for filmen	37
4.2.4	Rett til å få vite	38
4.3	Analyse med bakgrunn i teori fra Agnieszka Piotrowska	40
4.3.1	Transference Love	40
4.3.2	Hvorfor delta i dokumentar?	42
4.4	Analyse med bakgrunn i teori fra Willemien Sanders	42
4.4.1	Å intervjuere subjekter under falske forutsetninger	42
4.5	Analyse med bakgrunn i teori fra Calvin Pryluck	43
4.5.1	Det maktesløse subjektet	43
5.	Drøfting	45
6.	Konklusjon og oppsummering	48
7.	Litteraturliste	50

1. Innledning

“The greatest ethical test that we're ever going to face is the treatment of those who are at our mercy.”

— Lyn White

Utsagnet er rettet mot dyrenes velferd men er vel så aktuelt når det gjelder behandling av mennesker, og da spesielt barna.

Dokumentarfilmer tar ofte opp vanskelige og konfliktfylte tema. I alle tilfeller kan det fort oppstå etiske dilemma, men disse blir ekstra sensitive når barn er involvert. Hvor grensen går for hva som er greit å vise eller ikke er vanskelig å definere. Jeg står for tiden ovenfor denne problemstillingen når jeg velger å benytte min 8 år gamle sønn i dokumentaren jeg lager. Han ber meg rett som det er å skru av kamera mens jeg filmer, og jeg må innrømme at det ikke alltid blir gjort.

I vanlig nyhetsproduksjon og reportasjer er det gjerne etikk og troverdighet opp mot mottakeren det fokuseres mest på. Møtet med subjektene i reportasjer er gjerne kort, og så lenge alle sider får mulighet til å uttale seg har reporteren utført sin plikt ovenfor de impliserte.

I dokumentarproduksjon blir forholdet mellom dokumentarfilmskaperen og subjektene i filmen ofte mye tettere, og det er viktig å hele tiden vurdere de etiske aspektene ved filmen. I denne sammenheng er jeg mest opptatt av hvilken effekt deltagelse i en dokumentarfilm har på de som faktisk deltar i filmen. Spesielt med tanke på at det er vanskelig på forhånd å gi en grundig nok innføring i prosessen og den endelige filmen, for å muliggjøre at de involverte kan gi et fullt informert samtykke til å delta. Alt fra foto, lyd og til hvordan filmen blir klippet påvirker innholdet i dokumentaren. Det oppstår hele tiden situasjoner der det vil være dilemma rundt hvordan og i hvilke sammenhenger subjektene blir framstilt. Selv om folk i utgangspunktet har sagt seg villige til å bidra i filmen, vil de oftest ikke være i stand til å forutse hvordan det endelige resultatet vil bli. Bildene og situasjonene de eksponeres gjennom får betydning av konteksten de inngår i. En helt ny film enn det de ble forespeilet, kan muligens oppstå i redigeringsprosessen. De er i vår makt som filmskaperere. Det blir på et vis et eksperiment med ekte mennesker, som seg selv.

Brian Winston påpeker at helt fra Grierson definerte dokumentarer som ”The creative treatment of actuality”, har det blitt akseptert at filmmateriale blir klippet opp og strukturert

for å skape en ekstra spenning i stoffet. På denne måten skapes det en ny dimensjon og forståelse av stoffet og verden, og ikke en mekanisk refleksjon som det ville gitt ved rent observerende filming (Winston Brian, 2006: 20). Selv om det skal sies at observerende filming også består av valg gjort av regissøren.

Det er vanskelig å lage faste regler, for det vil ofte stride mot pressefriheten. Men, uansett er det viktig å hele tiden vurdere og diskutere hvor grensene bør gå for hva som kan godtas eller ikke i dokumentarfilm. I denne sammenheng er jeg spesielt opptatt av barna, som er en sårbar gruppe, avhengig av at andre gjør gode valg på deres vegne.

1.1 Bakgrunn

Etikk i dokumentarfilm vil alltid være et viktig tema, og har vært diskutert helt fra det som regnes som den første dokumentarfilmen, *Nanook of the North* fra 1922. I *Nanook of the North* hadde Robert Flaherty på forhånd gjort seg opp sin egen mening om hva han ønsket å vise, og hvordan han ønsket å vise det. Blant annet fremstilte han hovedrollen, Nanook som om han aldri hadde sett en platespiller før. I filmen ler Nanook av spilleren og biter i ei plate. I virkeligheten visste Nanook godt hva dette var.

Filmen var Flaherty sin egen dramatiserte fortelling fra virkeligheten. Ikke nødvendigvis slik inuittene faktisk levde, men mer et romantisert bilde av fortiden. Han konstruerte en familie med Nanook som overhode, og rekonstruerte scener han ønsket å ha med i filmen (Sørensen, 2007). Dette var en helt ny måte å lage film fra virkeligheten.

Ikke alle er enige i at dette er etisk riktig, og alle er heller ikke enige i at filmen kan kalles en dokumentar. Dokudrama er kanskje en bedre beskrivelse. Samtidig vil en dokumentar aldri kunne være en nøytral observasjon. Det vil alltid være valg en regissør og fotograf må ta underveis for å kunne gjengi eller skape en scene. De må gjøre bevisste valg av kameraposisjon, utsnitt, bevegelse, lyssetting og lyd, for til slutt å klippe sammen delene i redigeringen.

Publikum kommer som regel inn i en dokumentar med et åpent sinn om at dette skal være sannheten. Det er en tillitserklæring til regissøren, og det er opp til regissøren å ta vare på denne tilliten. Hvordan han velger å fortelle historien er opp til ham, men han er nødt til å være nøye med valgene han tar for å beholde tilliten til publikum. Ikke mindre viktig er tilliten til personene som deltar i dokumentaren. Men, som et utgangspunkt har dokumentarfilmregissøren en enorm artistisk frihet, med få lover og regler å forholde seg til.

Etter hvert som TV mediet har utviklet seg, og til en stor grad overtatt rollen til kinoene, har dokumentarsjangeren blitt mer og mer populær. Det er derfor viktigere enn noen gang å diskutere etikken i det som blir vist.

Dokumentarfilmfestivaler setter ofte opp diskusjoner rundt etiske dilemma filmskapere møter. Blant annet på *Chicago Humanities Festival* hadde de en diskusjon med dokumentarfilmskaper Gordon Quinn rundt etikk i dokumentarfilm (Quinn, 2013).

Mange er opptatt av at publikum ikke skal bli ført bak lyset. De siste tiårene har flere teoretikere tatt opp temaet om etikk innenfor academia, men en grundig undersøkelse basert på en mengde kvalitative intervju av dokumentarfilmprodusenter, finner jeg først fra 2009. Da ble det i USA utgitt en rapport, *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*, der de mente at rapporten var nødvendig for å starte en forskning på etiske standarder, fordi feltet ennå ikke hadde satt opp noen etiske standarder som er spesifikke for dokumentarfilm. Gjennom å intervju 45 filmprodusenter kom de fram til at det faktisk var nødvendig med en mer offentlig og fokusert samtale om etikk, før de så kunne få mulighet til utarbeide standarder ut ifra delte erfaringer og verdier (Aufderheide m.fl., 2009). Som et resultat av denne rapporten hadde de en konferanse der de diskuterte tematikken (MTM, 2010).

Jeg har i flere år jobbet som videojournalist og fotograf i lokal-tv. Til tider har det oppstått situasjoner der vi vurderte om vi kunne bruke stoffet vi satt på, men pressens Vær Varsom-plakat er med på å sette etiske grenser for hva som er greit å bruke eller ikke. Men, det er heller ikke særlig sannsynlig at en person vi treffer under et kort intervju vil komme til å utlevere seg i stor grad til ukjente journalister. I alle fall ikke mens et kamera filmer seansen. Nærheten til subjektet er en vesentlig forskjell mellom nyhetsreportasjer og dokumentar. I en dokumentar oppholder en seg gjerne sammen med subjektet over lengre perioder, en blir kjent og utvikler muligens et vennskap. Det er heller ikke uvanlig at dokumentaristen er nær venn eller i familie med de som deltar i filmen, noe som anses som uetisk og uprofesjonelt i en nyhetsreportasje.

I dokumentaren jeg lager i forbindelse med mastergraden står jeg hele tiden ovenfor etiske dilemma. Sentralt i filmen er sønnen min på åtte år. Han har nå kommet i en alder hvor han er veldig opptatt av hvordan andre oppfatter ham. Selv om han har sagt seg villig til å delta i dokumentaren ønsker han å ha full kontroll på hvordan han blir fremstilt. Egentlig vil han kun vise at han mestrer verden. Alle svakheter vil han at jeg skal redigere bort.

Er dette noe jeg bør ta på alvor, eller er det min rett som mor og dokumentarist å ta valg han ikke er enig i?

Som både dokumentarfilmskaper og mor til subjektet i filmen har jeg to roller. Dette kan fort bli en maktposisjon som går ut over barnet. Når jeg står ovenfor valg om å bruke en scene eller ei vil det fort kunne bli en konflikt mellom hva sønnen min ønsker, og viktigheten scenen har for filmen. Valget vil til syvende og sist bli mitt, og det er da jeg må vurdere om scenen tilfører filmen noe ekstra, og om dette oppveier konsekvensene den kan ha for sønnen min.

Hvor viktig er egentlig denne filmen for allmennheten? Hvis sønnen min på 8 år ikke skjønner at en scene der han er sårbar, blir oppveid av en scene der han mestrer, er det da rett å bruke denne scenen? Påvirker egne ambisjoner hvor langt jeg er villig til å gå i mine valg? Lysten til å lage en dokumentar med dybde, og som gir innblikk i et barns hverdag, vil kanskje overstyre hensynet til hva barnet vil. Samtidig er jeg som regissør i stand til å se hvor viktig det er å vise dybden i en karakter, og at han gjennomgår en utvikling. Ved å vise scener der sønnen min ikke mestrer noe, er dette med på å forsterke en senere scene der han faktisk mestrer. På denne måten kan jeg si at jeg beskytter ham ved å bruke sekvenser han er ukomfortabel med.

Dokumentaren ”Brødre”, som kom på kino i vinter, er en film av Aslaug Holm der hun har fulgt sine to sønner gjennom åtte år. Under lanseringen av filmen tok flere aviser opp det etiske dilemmaet rundt barna. Hadde guttene mulighet til å nekte, eller vite hva de gikk inn i da moren filmet. Hadde det vært mulig for dem å gi et informert samtykke? I en reportasje i Aftenposten uttaler guttene at de kanskje ikke hadde tillat filmingen hvis de hadde visst hvordan det ville bli (Aftenposten, 2015). Tar pressen dette spesielt opp fordi moren er en kjent regissør, og i tillegg den som lager filmen? Ville det blitt stilt spørsmål til dokumentaren hvis det hadde vært noen andres barn som ble filmet?

1.2 Problemstilling

En god historie er et godt utgangspunkt når en skal i gang med å lage en dokumentar. I en god historie er det gjerne en konflikt som driver filmen framover. Konflikten fanger tilskueren og skaper et ønske om å ville se mer. Kjernen i konflikten er gjerne drevet fram av mennesker. I en dokumentar er menneskene virkelige, de spiller ikke en rolle, men er med som seg selv. Det er filmregissøren som avgjør hvordan han velger å framstille menneskene i filmen. Dette gjør disse menneskene sårbare. Et sånt utgangspunkt gir dokumentarfilmskaperne en enorm makt.

Etikk i dokumentarfilm er noe som stadig blir diskutert. Noe gjennom litteratur, men også i diskusjonsfora på filmfestivaler omkring i verden. Det gjelder etikk i forhold til seeren, filmens sponsor og i forhold til subjektet i filmen. Jeg vil i denne oppgaven konsentrere meg om etikk i forholdet til subjektet.

En spesielt sårbar gruppe i denne forbindelsen er barn. De har i utgangspunktet ikke selv makt til å avgjøre hva som ender opp i filmen. Avgjørelsen om hva som blir brukt, blir til syvende og sist tatt av vergen og dokumentarfilmskaperen. Tar de alltid med i betraktning hvilke konsekvenser framstillingen kan ha for barnet? Hvor viktig er barnets selvbylde i den store sammenhengen når det er snakk om å spisse en film? Det er barnet som til syvende og sist må leve med hvordan det blir framstilt.

Med bakgrunn i noen grunnleggende etiske problemstillinger som tas opp i bøkene til blant andre Brian Winston og Agnieszka Piotrowska, vil jeg gjøre en analyse av tre ulike dokumentarer for å se på hvilke utfordringer som utmerker seg når barn deltar i dokumentarfilm. Gjennomgang av artikler rundt filmene viser at det er kritiske røster til hvordan barna benyttes.

Hva betyr rettighetene til deltagerne når den settes opp mot ytringsfriheten til filmskaperen?

Problemstillingen jeg ønsker svar på er:

Hvilke etiske problem er de mest utfordrende i dokumentarer der barn deltar slik det kommer fram gjennom filmene "Born Into Brothels", "The Dark Matter of Love" og "Ungdommens råskap"? Hva kunne felles etiske retningslinjer bidratt med?

For å hjelpe til å besvare problemstillingen har jeg noen ekstra spørsmål:

- Har filmenes modus noen påvirkning på hvordan barna blir framstilt?
- Hvordan framstår de ansvarlige voksne ovenfor barna i filmene?

Jeg ønsker å dykke ned i denne problemstillingen gjennom en kvalitativ analyse av tre ulike dokumentarer der barn er hovedrepresentert.

1.3 Teori

For å svare på forskningsspørsmålet trenger jeg teori. Det finnes masse bøker rundt temaet etikk i media, men det meste handler om etikk i journalistikken, for det meste knyttet opp mot troverdighet ovenfor mottakeren. Bøker med forskning rundt dokumentaren, og da spesielt med henblikk på det involverte subjektet i dokumentaren, er det færre av. Agnieszka Piotrowska og Brian Winston har begge skrevet bøker som jeg finner spesielt interessante. Jeg har også funnet interessante artikler av Calvin Pryluck og Willemien Sanders som går inn på etiske dilemmaer. Artikkelen til Calvin Pryluck, *Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming* (Pryluck, 1976) er den samme Brian Winston refererer til når han i sin bok prater om første gang etikk blir diskutert i akademiske kretser i Amerika. Kommer tilbake til dette i metodekapittelet.

Dessuten er det, som nevnt tidligere, rapporten fra 2009, *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*.

Bill Nichols sin bok *Introduction to Documentary* (2010) går inn på hvordan en kan dele opp dokumentarer i seks ulike moduser, som sier noe om hvordan den endelige filmen framstår for seerne. De fleste dokumentarene kan passe inn under flere moduser, men er gjerne dominert av ett. Det kan være interessant å se på om valg av modus har noen påvirkning på hvordan barna blir framstilt i dokumentarene. De mest aktuelle modusene i forhold til filmene jeg ser på mener jeg er den ekspositoriske, den deltagende og den observerende.

Den ekspositoriske modusen er det moduset flest dokumentarer passer inn under. Her blir det snakket direkte til seeren gjennom titler, eller en stemme som gir et perspektiv på noe, eller fremsier et argument (Nichols, 2010: 167). Stemmen forsyner seeren med informasjon for å forstå bildene som blir vist.

Den observerende modusen er når kamera filmer tilsynelatende uten å påvirke hendelsene. En slags flue på veggen modus.

I den deltagende modusen er filmskaperen aktiv med på å skape det som skjer foran kamera, gjerne gjennom intervju.

Jeg vil og bruke en rekke digitale reportasjer som omhandler filmene og har interessante innspill i forhold til etikk.

1.4 Grunnleggende etiske problemstillinger tatt fra Brian Winston, Agnieszka Piotrowska, Calvin Pryluck og Willemien Sanders

Med utgangspunkt i boka *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film* av Agnieszka Piotrowska og boka *Lies, Damn Lies and Documentaries* av Brian Winston, dessuten artikler fra Calvin Pryluck og Willemien Sanders har jeg kommet fram til noen grunnleggende etiske problemstillinger jeg finner spesielt interessante:

- **Informert samtykke.** Hvor informert er det? Etter min mening er det ikke mulig å forutse hvordan subjektene vil framstå i den endelige filmen. Når barn er involvert er det foreldre eller verger som godkjenner deltagelse, de har dermed en enorm makt. De må godkjenne på vegne av en annen person, noe som er vanskelig nok hvis en bare har seg selv å ta hensyn til.
- **Ytringsfriheten** til dokumentaristen kan knyttes nært opp mot rettighetene til barna. Hva er viktigst? Er det tegn på at regissørene har utnyttet ytringsfriheten sin på noen som helst måte?
- **Situasjoner skapt for filmen.** Hvor dokumentarisk er det å konstruere hendelser for å bruke i filmen? Hvordan påvirkes barna i filmene der dette er tilfellet?
- **Retten til å få vite.** Når overskrider publikum sin rett til å få vite, barnas rett til privatliv?
- **Transference Love,** er et begrep Agnieszka Piotrowska tar opp. Jeg velger å oversette det med overført kjærlighet. Med dette sammenligner hun møtet mellom filmskaperen og subjektet i filmen med psykoterapi, hvor subjektet får øst ut av seg og blir lyttet til. Dette kan gi en slags trygget og føre til at en føler seg elsket (Agnieszka, 2014: 33). Noe som kan være problematisk. Spesielt med barn, som ofte lettere åpner seg for voksne som virker interesserte i hva de har å formidle. De vil sjelden legge skjul på sine meninger, og kan lett dele informasjon som kanskje burde vært usagt. Særlig hvis de mener å kunne stole på den de prater med. Det er lett å glemme at et kamera står på, og at det de sier i fortrolighet vil kunne deles med hele verden.
- **Falske forutsetninger** for hva subjektene faktisk deltar i, kan være et stort etisk problem. Hvordan et dokumentarprosjekt faktisk begynner, og hvordan den ferdige filmen blir, kan være helt forskjellig. Det en sier ja til å være med på kan ende opp med å bli noe helt annet.

- **Det maktesløse subjektet** er en viktig etisk problemstilling i forhold til alle filmene. Hvor stor påvirkning har tilsynelatende barna hatt på hvordan de blir framstilt i den endelige dokumentaren? Regissøren går videre til neste prosjekt, mens subjektene i filmene må leve videre med hvordan de har blitt framstilt.

2. Metode

I dette kapittelet vil jeg beskrive min forskningsmetodiske tilnærming. Jeg vil gjøre rede for hvorfor og hvordan jeg har brukt denne tilnærmingen. Oppgaven vil gjennomføres med mine historiske og kulturelle erfaringer som bakteppe, hvor jeg tar utgangspunkt i meg selv og hva jeg finner i filmene jeg analyserer, med henvisninger til fagstoff.

Jeg ønsker å analysere filmene ut i fra de etiske problemstillingene jeg har funnet hos de ulike forfatterne jeg har studert i forbindelse med oppgaven. Ved å analysere og reflektere rundt de ulike problemstillingene håper jeg å bidra med et lite innblikk og bidrag til forskning omkring hva som kan være mest problematisk når barn deltar i dokumentarfilm.

Metoden jeg vil bruke for å prøve å svare på forskningsspørsmålet er først og fremst tekstanalyse. I denne oppgaven bruker jeg tekstbegrepet i utvidet forstand og mener film eller dokumentarfilm.

Jeg vil analysere filmene og finne momenter der jeg mener det etiske aspektet er diskuterbart. På denne måten håper jeg å få fram etiske problemstillinger som er viktige å ta med i betraktning når en velger å benytte barn i dokumentarfilm. Gjennom å studere tekstene får vi ikke kunnskap om hvordan de mottas eller virker på enkeltindivider eller samfunnet, men vi får kunnskap om tekstene (Østbye m.fl., 2007: 58).

“De humanistiske vitenskapenes metode er å finne «mening» gjennom å *forstå*” (Alnes, 2011).

For å få en mer inngående analyse hvor de underliggende betydningene kommer fram, velger jeg en kvalitativ innholdsanalyse. Det er her den litterære hermeneutikken kommer inn, hele verket har betydning som en selvstendig helhet. Dokumentaren kan ikke forstås gjennom enkeltelementer, det er helheten av verket som gir betydning (Østbye m.fl., 2007: 59). En scene som kan virke negativ i seg selv, kan i den store sammenhengen gi innblikk og en større forståelse for de det gjelder, og blir til slutt et positivt innspill.

En kvantitativ innholdsanalyse ville gitt innblikk i en mengde filmer, men ville blitt mer overflatisk og tatt for seg mer umiddelbare betydninger i dokumentarene.

Jeg ønsker å få fram det etiske aspektet i analysen gjennom å gå inn på detaljer i bilde og lyd /tekst, samtidig som jeg vil diskutere hvordan disse enkelthetene blir balansert eller ikke i den helhetlige dokumentaren. Det finnes og reportasjer jeg vil bringe inn som en del av analysen, der det kommer fram ekstra informasjon rundt filmene.

I boka "Litteraturkritiske problem; teori og analyse" skiller litteraturviteren Atle Kittang mellom tre hovedmåter å tolke eller lese tekster på i litteraturvitenskapen: sympatisk, objektiverende og symptomal lese måte (Kittang, 1975: 17-58).

I den sympatiske lese måten står regissøren av filmen sentralt for å forstå meningen av verket. Regissøren, som den skapende kunstneren, har betydning for hvordan personene i dokumentaren blir framstilt. Kittang beskriver det som at "diktverket er konstituert av en ureduserbar instans: diktarmedvitet, med sine opplevingar, syner, kjensler og idéar, som fødest i diktarens privilegerte, prerefleksive møte med verda" (Kittang, 1975: 44).

Regissørens bakgrunn og iboende verdigrunnlag kan ha betydning for analysen. Spesielt i en film som *Born Into Brothels*, der miljøet og livsgrunnlaget er så annerledes enn der regissøren kommer fra.

Et ekstra element ved dokumentariske verk er at i tillegg til meninger forfatteren/regissøren legger i verket gjennom redigeringen, så har de involverte subjektene i filmen sine helt egne personligheter som er uavhengig av regissøren. Det er som regel ingen manus. De handler spontant ut i fra den de er, noe som tilfører filmen en ekstra dimensjon og som regissøren bare til en viss grad kan påvirke. Det blir en indre påvirkning i filmen som gir en ytterligere innholdsdimensjon.

Noe som bringer oss videre mot en annen lese måte, den symptomale. Eller som Kittang og beskriver som den kritiske lese måten. " - ikkje i den daglegdagse tydinga av ordet, som går ut på å felle subjektivt funderte verdidommar, men i eigentleg filosofisk (dvs. postkantiansk) forstand." (Kittang, 1975: 45). Der kritikk vil si å skille ekte viten fra innbilt viten.

Dette er på en måte en utvidelse av den sympatiske lese måten. En tolker fortsatt innholdet i verket med bakgrunn i hva regissøren legger opp til gjennom sammensetning av mennesker, meninger, lyd og bilde, men dette er kun én av forståelsene for verket. Den symptomale lese måten går videre bak dette, og ser på hvilket mangfold det er skapt av. Bakenforliggende elementer og stemmer som gir oss en utvidet tolkning, uavhengig av regissøren.

Det er ... tale om å avdekke det komplekse mangfaldet som eit litterært verk er, og framfor alt legge for dagen dei formidlande elementa som styrer meiningsproduksjonen: vise – bak det "diktaren vil ha sagt" – kva som styrer eller konstituerer denne uttrykkstiljen, eller korleis verket gjer noko anna og noko meir enn det verkets røyst seier (Kittang, 1975: 45).

Dette er et grunnlag for å tolke og lese tekst på som brukes i litteraturvitenskapen. I denne teksten vil jeg implementere dette i den utvidede betydningen av tekstbegrepet, som i dette tilfellet blir analyse av filmatiske dokumentarer. Den symptomale lesemåten gir muligheter for et dypere dykk i teksten. Det er på denne måten jeg kan la mine egne erfaringer og kunnskap om verden påvirke hvordan jeg leser dokumentarene.

Blant annet vil jeg og inkludere annen informasjon jeg tilegner meg om og rundt filmene som blir analysert.

Et eksempel er opplysninger som kommer fram i et intervju som ligger på You Tube, der den eldste datteren i *The Dark Matter of Love* forteller at hun gikk og gjemte seg for kamera når hun var mest opprørt (Toronto film fest, 2013). Dette kan jeg ikke nødvendigvis lese ut ifra filmen, men kunnskapen gir meg en dypere innsikt i hvordan filmingen har påvirket de naturlige reaksjonene hos denne datteren.

I *Born Into Brothels* er det flere slike eksempler. Blant annet en ikke nødvendigvis nøytral nettavis (Outlook India), forteller at regissør Zana Briski ikke klarte å få innpass hos de prostituerte, som hun egentlig var i India for å dokumentere (Sirohi, 2005). Dette førte til at hun skiftet fokus over på barna. Ved å gi dem kamera og kurs i fotografering, ble barna tilgjengelige.

Tekstanalyse er en generell betegnelse på kvalitative studier av tekster. I dette tilfellet blir det en tekstanalyse av tre dokumentarfilmer, der barn har vesentlige roller, med utgangspunkt i problemstillinger tatt opp i bøkene til de to forfatterne Agnieszka Piotrowska og Brian Winston.

2.1 Analyse av tre filmer med hovedvekt på problemstillinger tatt opp i bøkene til Brian Winston og Agnieszka Piotrowska

Professor Brian Winston startet sin mediekarriere allerede i 1963, og har hatt suksess både som filmskaper og vitenskapsmann/akademiker.

I sin bok *Lies, Damn Lies and Documentaries*, skriver han at før 1976 var det lite prat om etikk i dokumentarfilm innenfor akademien, da det for første gang dukker opp i *Journal of the University Film Association* i Amerika (Winston, 2006: 154-155). Dette er journalen der Calvin Pryluck publiserer sin artikkel *Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming* (Pryluck, 1976). Pryluck skriver at fram til da har det kommet uttrykk for bekymring i filmanmeldelser og intervjuer, men de går sjelden videre bak emnet som er under diskusjon (Pryluck, 1976: 22).

Brian Winston er opptatt av den lovmessige siden av dokumentaren. Hvem sitter med rettighetene til opptakene som er gjort, hva som kan brukes og hvordan. Han går inn på ærekrenkelse og rett til privatliv i forholdet til deltageren i en dokumentarfilm. Et av områdene der subjektet kan få medhold hvis de er misfornøyd med sin rolle i filmen er om det er snakk om ærekrenkelse (Winston, 2006: 78).

I utgangspunktet kan det sies at det er et formelt forhold mellom dokumentaristen og deltageren i en dokumentarfilm, noe som fører til at deltageren ikke har noen beskyttelse under loven om invasjon av privatlivet. Dette er rettigheter personen frasier seg ved deltagelse. Men, Winston mener det bør være et formelt samtykke mellom partene, uten det kan visning bli forhindret (Winston, 2006: 83-85).

Loven anser dokumentarfilmskaperen som rettighetshavere til det de har filmet. Subjektet har i utgangspunktet ingen rettigheter annet enn én som har en kontrakt med filmskaperen. At innholdet i filmen skaper ubehag for subjektet er av liten betydning. Her er det viktigst at filmskaperen er en beskyttet talsmann som kan utgi informasjon som kommer offentligheten til gode.

”The bottom line is that the ownership of the image is legally significant; the ownership of the thing (including personhood) imaged is not.”(Winston, 2006: 78)

Til syvende og sist er ytringsfriheten til dokumentaristen satt høyere enn ønsket til subjektet om ikke å bli med i filmen, spesielt hvis det er filmet i det offentlige rom.

I den forbindelse blir konseptet med informert samtykke spesielt viktig for deltagerne. Dette er viktig i forhold til alle filmene jeg analyserer, men det blir gjerne utkonkurrert av filmskaperens ønske om artistisk frihet. I hvilken grad virker det som om deltagerne har hatt

mulighet til å godkjenne eller protestere på måten de har blitt framstilt i filmene? Jeg vil gå inn i filmene og undersøke dette aspektet med utgangspunkt i den symptomale lesemåten. Barn i ulike aldre har forskjellige sperrer for hva som er greit og ikke greit å vise offentlig. Noe som er vanskelig for en syvåring er kanskje ikke så ille for en tolvåring eller en sekstenåring. Vil det være greit å bruke en omdiskutert scene hvis filmskaperen anser at barnet sannsynligvis ville godtatt den om noen år? Hva med det som ikke blir vist?

Min erfaring er at eldre barn ofte får bestemme selv om de ønsker å delta i en dokumentar. Det kan virke som om foreldrene stoler på at de er voksne nok til å ta egne valg, og overlater ansvaret til dem. De blir overlatt et stort ansvar og forventninger om å ha et overblikk som ikke engang de voksne er i stand til å forvalte fullt ut. Problemstillingen rundt når og om barn er i stand til å ta og stå for egne valg i denne sammenhengen er interessant, men vil ikke bli studert nærmere i denne oppgaven. I Norge har vi strenge regler når det gjelder å innhente tillatelse til å filme på skoler, og jeg regner med at i filmen *Ungdommens råskap*, så har Hauketo ungdomsskole tatt ansvaret alvorlig og sett igjennom for å godkjenne det endelige resultatet.

Foreldre og verger har et enormt ansvar når de godkjenner deltagelse i en dokumentar på vegne av et barn. Samtidig er det stor grunn til å anta at de ikke har noe grunnlag for å vite hvordan og i hvilken sammenheng barnet vil bli framstilt. De har gjerne pratet med barnet og klarert at det er greit, men et barn har ingen mulighet til å ane hva det begir seg ut på. Filmene jeg ser på har i tillegg språkbarrierer som er med på å skape misforståelser.

Regissører som benytter barn i dokumentar forvalter også et stort ansvar. Et ansvar som ved første gjennomsyn av en film ofte virker å være tatt på alvor. For det meste vil en ikke ha noen grunn for å sjekke om framstillingen i dokumentarer en ser, faktisk er korrekt. En gjør seg gjerne opp egne tanker, men går ikke aktivt inn for å finne ut mer om filmene. Dette gjelder spesielt hvis de omhandler andre kulturer, der avstandene til eget liv er så stor at en ikke har noe grunnlag for å være kritisk. Hvis menneskesynet gjenspeiler vårt eget er det heller ingen grunn til å stille spørsmål. Men, hvis en tar seg bryet med å sjekke, kan det gjerne dukke opp flere vinklinger på en problemstilling.

Deltagere kan, i følge Winston, gjennom informert samtykke godkjenne en ferdig film etter å ha sett den, men de kan ikke forutse hvordan filmen vil bli tatt imot av publikum. Hvordan de faktisk framstår. Publikumsreaksjonene kan føre til store protester i etterkant, men da er det som oftest for sent (Winston, 2006: 146).

Det å forlange fullt informert samtykke for å delta i en dokumentarfilm vil vanskeliggjøre muligheten til å uttrykke seg fritt for dokumentaristen. Noen dokumentarer ville vært umulig å

lage hvis informert samtykke var en absolutt norm. Eksempelvis fra kriminelle miljøer (Winston, 2006: 148).

En kan argumentere med at deltagelse er med på å bidra i en større sammenheng, noe som virker å være regissørenes mål i alle dokumentarene jeg ser på i denne oppgaven. Men, det kan stilles spørsmålstegn til hvorfor en Oscarvinnende film som *Born Into Brothels*, ikke ble vist på offentlige kinoer i India, ifølge magasinet Frontline (Swami, 2005).

I noen tilfeller er mindre informert samtykke viktig for å kunne gi publikum viktige opplysninger. Publikum har en rett til å få vite. Da kan gjerne utkommet rettferdiggjøre måten opplysningene kom fram på. Om dette er tilfellet i dokumentarene jeg jobber med vil jeg gå nærmere inn på i analysen. Winston mener at implikasjonen til å få vite, er at publikum blir så informerte at de faktisk går til aksjon på grunnlag av dette. men, som oftest ender det opp med kunnskap til publikum som ikke blir tatt tak i (Winston, 2006: 150).

Calvin Pryluck, professor i radio-tv-film ved universitetet i Nord Carolina, er i sin artikkel *Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming* også opptatt av det informerte samtykket, og at dette er ekstra viktig når de involverte ikke er i stand til å beskytte seg selv (Pryluck, 1976).

Et eksempel han gir er av filmer the National Film Board of Canada laget på 60-tallet, som var ment å være sympatiske portretter på hvordan det var å være fattig. Resultatet ble dårlig for menneskene som deltok. En familie følte seg tvunget til å ta ut barna fra de lokale skolene.

Ultimately, we are all outsiders in the lives of others. We can take our gear and go home; they have to continue their lives where they are (Pryluck, 1976: 23).

Dessuten kommer han inn på et annet spesifikt problem der barn er involvert:

Pat Loud speaking of the effect on the children speculated: "Twenty years from now, somebody will be knocking on their door saying "How (sic) was it like to be a member of An American Family?" They may never be able to live it down, or get away from it." (sitert av Pryluck, 1976: 24)

Dette er problematikk som jeg ser for meg kan være interessant i forbindelse med dokumentaren *Born Into Brothels*, men kan og være aktuell i *The Dark Matter of Love* og *Ungdommens råskap*.

Samfunnet har to interesser som jobber mot hverandre. Vi ønsker å opplyse samtidig som vi ønsker å beskytte individet. En mekanisme som kan gi balanse er å innhente samtykke. Et vanskelig område.

I vitenskapslitteraturen er det stor enighet om at samtykke ikke er gyldig uten at:

1) det var gitt under forhold som var uten overtalelse og bedrag, 2) med full kunnskap om gjennomførelsen og de forventede effektene, 3) av noen som er kompetent til å gi tillatelse (Pryluck, 1976: 25).

Disse kriteriene blir vanskelig å overholde når det kommer til dokumentarfilm. Spesielt med tanke på at ikke engang regissøren kan være i stand til å forutse hvordan publikum vil komme til å ta imot den ferdige dokumentaren. Men, noen prøver så godt de kan.

Filmskaperen Jean Rouch (*Chronique d'un été*) var opptatt av å følge vitenskapens etiske retningslinjer ved å vise materialet til de involverte mens han jobbet med redigeringen. Han mente at den store lærdommen av filmskaperen Flaherty med filmen *Nanook of the North* er å alltid vise filmene til menneskene som deltok i den (Pryluck, 1976: 27).

Margreth Olin med *Ungdommens Råskap*, er den ene regissøren av de tre jeg ser på her, som er påkrevd å vise den ferdige filmen til ungdommene. De gir alle sin godkjennelse. Gjennom en av dogumentary-reglene til Lars von Trier hvor de har mulighet til å få to minutters fri taletid i filmens avslutning, har de et reelt valg om de ønsker å forsvare den rollen de har fått i den ferdige filmen. Ingen valgte å bruke denne muligheten (Mikalsen, 2002). Det kan stilles spørsmålsteget om disse ungdommene var reflekterte nok til å kunne se hvordan publikum eventuelt ville komme til å betrakte dem. Hvordan holdningene deres i filmen muligens ville kunne slå tilbake på dem.

Pryluck understreker at i samfunnsvitenskapen er det vanlig, under antagelse av at ingen kan kjenne en kultur bedre enn medlemmene, for undersøkere å sjekke sin forståelse med medlemmer av kulturen (Pryluck, 1976: 26). Ut i fra informasjon som kommer fram gjennom indiske publikasjoner, tviler jeg på at dette er noe som har blitt gjort i dokumentaren *Born Into Brothels*. Noe jeg kommer tilbake til i analysen.

Ofte bruker filmskapere å ha ulik holdning til hvem som kan forvente å bli fullt informert om hvordan de vil framstå i filmen. De mer mektige, som politikere og kjendiser, vil ikke få samme kontroll over det endelige produktet som allmennheten.

Pryluck kommer med to interessante poeng:

When others supply themselves as characters telling their own story, filmmakers incur an obligation not to deform the subject's persona for selfish motives.

og

Those least able to protect themselves require the greatest protection. In the extreme, utter helplessness demands utter protection (Pryluck, 1976: 28).

Er det samfunnet vinner, viktigere enn det individet taper? Dette er spørsmål jeg ønsker å se mer på i de tre filmene.

Winston ser kritisk på etikken i dokumentarer der en legger til rette for at ting skal skje, situasjoner skapt for filmen (Winston, 2006: 140). Som for eksempel at mennesker blir gitt en bolig, for å få lov til å filme dem. Dette temaet kommer jeg inn på i forbindelse med både *Born Into Brothels* og *A Dark Matter of Love*, der regissøren i den første filmen skaper et fotokurs for barna i bordellene og i den andre er det regissøren som skaper kontakten mellom familien og psykologen.

I sin bok *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film* har Agnieszka Piotrowska en litt annen innfallsport enn Brian Winston. Dr Agnieszka Piotrowska har gått veien gjennom BBC, og har bred erfaring som dokumentarfilmskaper både i Storbritania og internasjonalt. Hun har mottatt flere priser.

I boka er det spesielt interessant hvordan hun sammenligner prosessen i en psykoanalyse med samhandlingen mellom filmskaper og subjektet i en dokumentarfilm. Hvordan subjekter gjerne glemmer filmprosessen og utleverer tanker og følelser de ellers kanskje ikke ville kommet med. De opplever en type overført kjærlighet (transference love) til personen som intervjuer dem og kan la seg presse til å utlevere mer en de ellers ville gjort (Piotrowska, 2014: 31). Dette er et interessant fenomen som jeg vil se nærmere på i analysen, spesielt i forbindelse med dokumentaren *Born Into Brothels*, der regissøren i lange perioder bor blant barna hun lager film om.

Agnieszka Piotrowska diskuterer blant annet rundt regissør Claude Lanzmanns valg om å bruke en scene med Holocaust overlevende Abraham Bomba i dokumentarfilmen *Shoah* (1985) (Piotrowska, 2014: 161-66). En film som provoserte og fortsetter å skape kontrovers på grunn av regissøren Lanzmanns pågående intervjuteknikk (Piotrowska, 2014: 134).

Gjennom et vennskapsforhold får Lanzmann Bomba til å gå med på å bli intervjuet, og når

Bomba er tydelig på at han ikke ønsker å fortsette, presser Lanzmann på. Han mener selv at han kun adlød *Kants kategoriske imperativ*¹ i sitt søken etter å vise sannheten.

Piotrowska forsvarer bruken av scenen, men er fortsatt kritisk til hvordan Lanzmann forsvarer den, og at måten scenen er satt opp skaper tvil om den kan kalles Kantiansk. Hun mener at innholdet i denne scenen kommer fram på andre måter, uten dramaet og tårene. Det trekkes og paralleller til en annen regissør, Susana de Sousa Dias, en portugisisk filmregissør som har regissert dokumentaren *48* (2009), en film om politiske fanger under regimet til Salazar i Portugal (Piotrowska, 2014: 139). Hun har en måte å samle vitnemål, hvor hun absolutt ikke ville ha tvunget noen til å snakke. Hun mener at det bør respekteres at ikke alt en får tilgang på bør brukes. Her er det og overført kjærlighet som står i fokus, noe blir gitt i tillit, og det er opp til filmskaperen å respektere denne tilliten.

Piotrowska anser det etiske dilemmaet i Bomba scenen som umulig å løse. Vi kan gå rundt i en sirkel og analysere fra de ulike ståstedene, og mens vi går rundt vil perspektivet vårt forandre seg (Piotrowska, 2014: 161-166).

Alle filmene jeg har valgt ut har elementer av at barna utleverer tanker og følelser. De har tydeligvis stor tillit til regissøren de samarbeider med. Dette er noe jeg vil komme tilbake til i analysen.

Et av poengene i boka siterer Piotrowska gjennom en annen forfatter:

It may be a truism to liken the interviewing process to that of psychoanalysis, but in my experience that is very much the case. People will say things to you in front of the camera and a film crew that they might not have said ever before – even to their family and friends. They often say things they haven't ever properly formulated before – and will be surprised, and sometimes upset, how much "they have betrayed themselves" when you show them the finished film (Cousins and MacDonald, 2006: 392).

Hun prater om møtet mellom filmskaperen og protagonisten², om hvordan dette på en måte kan sammenlignes med psykoterapi. Hvor protagonisten får øst ut av seg og blir lyttet til. Men, i motsetning til psykoterapi blir dette intime møtet snudd til et offentlig "spectacle".

¹ Etikk som tar hensyn til om en handling er moralsk sett riktig og at den i bunn og grunn er motivert av god vilje.

² Hovedkarakteren i filmen.

A documentary encounter might feel like a special safe place in which one is listened to and even loved, but that private space will soon enough be turned into a public spectacle – a process which carries with it inherent dangers (Piotrowska, 2014:33).

Et møte som føles intimt, men som fort blir til en offentlig hendelse gjennom dokumentaren som blir vist offentlig. En overgang et barn ofte ikke vil være i stand til å forutse.

Det skapes en slags ”overført kjærlighet” i forholdet mellom subjektet og filmskaperen.

Subjektet overfører følelser fra andre situasjoner inn i forholdet til dokumentaristen. Ikke faktisk kjærlighet. Et element ved den sosiale dialogen som foregår mellom subjekt og dokumentarist er at subjektet glemmer hele poenget med filmen; som er å skape et offentlig spetakkel.

Alle filmene jeg analyserer har elementer av denne typen kjærlighet. *The Dark Matter of Love* gir ikke innblikk i forholdet mellom filmskaperen og subjektene, så her er det mer subtilt gjennom intervjusekvensene. I *Born Into Brothels* er det et tydelig forhold mellom filmskaper og barna i filmen. Litt annerledes er det i tilfellet med *Ungdommens Råskap*, som er en observerende dokumentar. Margreth Olin har måttet jobbe for å skaffe seg ungdommenes tillit, men samtidig har hun ikke lov til å prøve å påvirke hendelsene på noen som helst måte.

En stor forskjell på en reportasje og dokumentar er nærheten regissøren ofte får til subjektet, de utvikler gjerne et vennskap som kan strekke seg over flere år før filmen er ferdig. Dette kan bli problematisk når filmeventyret er over. Både *Born Into Brothels* og *The Dark Matter of Love* strekker seg over lengre filmperioder, og spesielt i den første får vi som seere være med på vennskapet som utvikler seg mellom regissøren og barna.

Etter lange perioder med filming, der filmskaperen har brukt masse tid på å oppnå tilliten til de involverte, kan det bli vanskelig å kutte dette båndet. Det gjelder ekstra sterkt når barn har deltatt. Når en jobber med barn er det spesielt viktig å inkludere foreldre eller verger fra starten av prosjektet. Noen velger å holde kontakten etter å ha filmet barn for å hjelpe dem å forstå hva de har vært med på ved en senere anledning.

Det er heller ikke uvanlig at subjektene er venner eller nær familie, med de konsekvensene det kan medføre. Som nevnt tidligere opplevde jeg i min egen film, *Foreldrenes valg*, at sønnen min ba meg slutte å filme. Det var situasjoner der jeg satte opp kamera uten rødllys for at han ikke skulle forstå at jeg filmet. En får lettere tilgang på barna hvis det er en nær kobling, men min erfaring er og at barnet lettere kan tillate seg å si nei til at visse situasjoner blir filmet.

Tilskueren vil aldri kunne vite hvordan stoffet har blitt manipulert i den ferdige filmen. En dokumentar utvider ordene i et intervju ved å visualisere gjennom bildesekvenser, utvidelser eller fjerning av nølinger eller pauser. Dette gir en slags tolkning av ordene, som gir en dypere forståelse eller en totalt annerledes forståelse (Piotrowska, 2014: 41).

Dokumentarer er ikke kun et opptak av virkeligheten, men er en kreativ prosess.

Willemien Sanders er opptatt av at det mangler er en skikkelig etikk for dokumentarfilm, en som inneholder prinsipper som styrer moralske avgjørelser. Hun skiller mellom etikk som gjelder overordnede standarder som styrer handlinger, og moral som er avhengig av kultur og bakgrunn. På samme måte som Pryluck (1976), er hun opptatt av at det fortsatt bare blir tatt tak i enkeltstående scener og gode eller dårlige valg i den forbindelse. Hun mener at vi må framskaffe teorier for å kunne diskutere etikken i dokumentarfilmskaping. Sette mulige standarder. Det er dessuten viktig å diskutere etikken rundt hele filmprosessen, og ikke bare ta utgangspunkt i det ferdige produktet. De involverte kan ha blitt filmet under falske forutsetninger (Sanders, 2010: 529-530).

Et poeng som kan diskuteres i forbindelse med *Born Into Brothels*. I følge reportasjer i etterkant, stiller flere som var involvert under filmprosessen spørsmålsteget ved om barna var klar over at de ble filmet underveis med tanke på å lage en dokumentarfilm. Dessuten spekuleres det i om det faktisk ble innhentet skikkelig godkjenning fra sexarbeiderne om å få bruke filmmaterialet i en dokumentar (Sirohi, 2005).

2.2 Metodisk kvalitet

Ved å benytte de ulike metodene vil jeg til slutt vurdere om funnene i analysen er allmenngyldige, om de kan generaliseres.

Jeg må vurdere validiteten i oppgaven, om designet på oppgaven gir relevant innsikt i problemstillingen. Dette kan komme i konflikt med reliabilitet som sier noe om hvor pålitelig forskningsdesignet er, om behandling av data er nøyaktig og pålitelig. For å oppnå reliabilitet har jeg gått igjennom filmene og det skriftlige materialet flere ganger. To av filmene har jeg transkribert for å vite nøyaktig hva som blir sagt og i hvilke sammenhenger.

En kvantitativ analyse ville gitt høy reliabilitet, noe som ofte kommer i konflikt med et ønske om høy validitet. Men siden dette er en kvalitativ analyse kan dette bringe meg mer inn til kjernen av de teoretiske begrepene (Østbye, Knapskog, Helland, Larsen, 2007), og derigjennom forvente høy definisjon av validitet.

Siden dette er en analyse blir behandlingen av data påvirket av mine meninger og tanker rundt filmene jeg tar for meg. Det må og påpekes at utvalget av kun tre filmer kan være en svakhet når det kommer til generaliserbarhet, men dette blir ikke det viktigste i denne analysen.

Fordelen ved designet er at det gir større innblikk i et fenomen.

Min egen rolle som regissør i en dokumentar med lignende etiske konflikter, vil garantert påvirke min endelige analyse av materialet. Jeg vil være farget av mine egne erfaringer, og objektivitet vil være umulig.

3. Utvalg

3.1 Sammendrag av filmene

Filmene i analysen har blitt valgt fordi de involverer barn. Barna har et aldersspenn fra fem år og opp til femten/seksten. Alle filmene er laget av kvinnelige regissører, med vestlig bakgrunn. At alle regissørene er kvinner er i utgangspunktet tilfeldig, men opplevde at veldig mange av dokumentarene jeg vurderte for oppgaven, er laget av kvinner.

Kulturene dokumentarene dykker inn i er veldig ulike. De varierer fra slummen i Kalkutta, India; til barn som blir hentet fra et grått, nedslitt barnehjem i Russland til en grønn forstad i Wisconsin, USA; og videre til ungdom med ulik kulturbakgrunn ved en nedslitt ungdomsskole i Oslo, Norge. Alle barna står ovenfor mulige forandringer i livet sitt.

Innholdsmessig er filmene veldig ulike, men de tar opp viktige og interessante spørsmål. Med innhold som spriker fra barn med en framtid som mulig prostituerte; til barn i ferd med å bli adoptert som ikke har opplevd kjærlighet fra en mor, hvor det spekuleres om de er i stand til å lære å elske; dessuten de siste ukene før avsluttende grunnskole for en gruppe elever med bakgrunn fra mange kulturer.

3.1.1 Born Into Brothels

Denne dokumentaren bringer oss inn i hverdagen til barn av prostituerte i Sonagachi, et ”red-light district” i Kalkutta, India. Fotografen, Zana Briski, bodde og jobbet der en periode for å fotografere og dokumentere livene til de prostituerte. En vanskelig oppgave, da disse damene for det meste ikke ønsker å bli eksponert. Gjennom fotograferingen havner hun i nærkontakt med barna og starter et fotokurs for dem. Dette blir starten på dokumentaren som følger en gruppe på åtte barn sin utvikling som fotografer, jentene Suchitra, Tapasi, Shanti, Puja og Kochi, og guttene Gour, Manik og Avijit.

Briski påtar seg i filmen oppgaven med å redde barna fra deres skjebne, som i følge dokumentaren ellers mest sannsynlig vil ende i prostitusjon og dop. Vi følger hennes kamp mot byråkratiet for å skaffe barna papirene som skal til for å ha mulighet til å komme inn på skoler, der de har mulighet til å komme seg bort fra bordellene. Barna deler sine tanker om hvordan fremtiden ser ut for dem. Samtidig utfolder de seg med kameraene i gatene der de bor, de blir og de tatt med ut på turer til dyrehagen og havet. Vi får inntrykk av at Briski gir barna en smak av livet utenfor distriktet de er dømt til å leve i. Et liv hun tilsynelatende forsøker å redde dem fra.

Gjennom fotoprojektet gir Briski barna et håp om et bedre liv.

3.1.2 The Dark Matter of Love

Dette er en dokumentar om barn som har startet sine liv på barnehjem, og hvilken mulighet eller evne de har til faktisk å kunne oppleve og gi kjærlighet når de ikke har opplevd dette fra egne foreldre. Filmen drar inn vitenskapelig forskning gjennom de siste 100 årene, der det blant annet vises til at barn som ikke har opplevd kjærlighet, er i liten stand til å gi kjærlighet. 11 år gamle Masha og de 5 pr gamle tvillinguttene Marcel og Vadim blir adoptert fra et barnehjem i Russland til en forstad i Wisconsin, USA, av et amerikansk ektepar, Cheryl og Claudio Diaz, og deres biologiske datter Cami, på 14. Overgangen til en storfamilie er problematisk, og særlig språkproblemene skaper mange konflikter.

Psykologen Dr. Robert Marvin kommer inn i filmen for å hjelpe Diaz familien. Han har gjennom mange års forskning på kjærlighet mellom foreldre og barn, utviklet et program der de griper inn og hjelper. I løpet av filmen blir det og vevd inn gamle arkivklipp fra psykologiske eksperimenter med aper, fugler og menneskebarn, som forskningen til Dr. Marvin baserer seg på.

Gjennom å analysere filmede sekvenser av familien, gir Dr. Marvin tilbakemeldinger på hvordan de samhandler med hverandre. Foreldrene må dessuten gå i seg selv og se på hvordan de, på godt og vondt, bringer videre erfaringer fra sine egne barndommer.

Filmen følger familien Diaz gjennom det første året av utviklingen av deres nye storfamilie.

3.1.3 Ungdommens Råskap

Filmen er et resultat av regissøren Margreth Olins avtale med den danske dogmefilmskaperen Lars von Trier. Den er filmet og redigert etter strenge regler, og kalles en dokumentar. Her er det spesifikke regler regissøren har måttet forholde seg til. Ingen manipulasjon av bilde og lyd er lov, kun lyd som er tatt opp sammen med bildet kan brukes. Filter og ekstra lyssetting er

forbudt. Alle klipp må markeres, hvis det ikke er brukt flere kamera i scenen og klippet er i virkelig tid (Mikalsen, 2002).

Vi følger en gruppe ungdommer i tiende klasse på Hauketo ungdomsskole, de to siste månedene før de blir ferdige med skoleåret. Skolen har en internasjonal miks av elever, hvor mange har innvandrerbakgrunn. Det er en rå film, der vi får spesielt innblikk i skolehverdagen til en liten gruppe skoleleie elever som går i en motorklasse. Vi får følge med på diskusjoner som foregår mellom læreren og elever i klassen. Spesielt én elev, Kazim, er framtrедende og viser både sinne, frustrasjon og glede i møte med lærere og medelever. Filmen hopper mellom ulike episoder på skolen. Blant annet møter vi ei jente som er lei av å bli mobbet. Hun oppsøker en lærer, hvor hun gråtende forteller hvordan hun har det, og møter forståelse og trøst.

Et annet tilfelle er Mikal, som forter seg bannende og sint inn i skogen bak skolen mens lærerne prøver å snakke med ham. Han har nettopp kastet stein på en elev.

Én elev sitter i en time og det er helt tydelig at han klør i kroppen etter å gjøre noe, samtidig prøver han å få oppmerksomhet av læreren for å få lov til å svare på fysikkspørsmål. Det er tydelig at dette kan han. Etter hvert kaster han noe ut av vinduet, og det er dette som til slutt skaffer ham lærerens oppmerksomhet, ikke kunnskapen.

Mot slutten av filmen er det utdeling av karakterer, der flere gir uttrykk for overraskelse og frustrasjon over resultatet. Det hele toppes med at elevene får vitnemålet.

Denne filmen har jeg valgt å ta med for å se og sammenligne om filmer laget under slike strenge regelverk er det som må til for at barn ikke skal bli utnyttet gjennom dokumentarfilmen. Eller er det tvert imot, at *virkeligheten* kanskje kan bli for rå?

4. Analyse

Vurdering av filmene blir hovedsakelig gjennomført med bakgrunn i teori fra Winston og Piotrowska, dessuten med et blikk på Sanders og Pryluck. Men først blir filmene vurdert i forhold til etiske bekymringer sett i lys av Nichols sine moduser.

Problemstillingen som skal besvares er:

Hvilke etiske problem er de mest utfordrende i dokumentarer der barn deltar slik det kommer fram gjennom filmene "Born Into Brothels", "The Dark Matter of Love" og "Ungdommens råskap"? Hva kunne felles etiske retningslinjer bidratt med?

4.1 Etske bekymringer sett i lys av Nichols sine moduser

Med utgangspunkt i Bill Nichols sine teorier om de seks grunnleggende moduser for dokumentarfilm (Nichols, 2010: 31), varierer det her fra rent observerende modus i *Ungdommens Råskap*, til deltagende modus i *Born Into Brothels*, mens *The Dark Matter of Love* hovedsakelig er ekspositorisk i uttrykket. Det er disse modusene jeg velger å fokusere på, selv om det finnes elementer fra andre moduser også.

Med unntak av *Ungdommens Råskap*, er dokumentarene tilsynelatende sterkt påvirket av regissørene sin rolle. Handlingsforløpet hadde ikke kommet i stand hvis det ikke hadde vært for filmingen av dokumentarene. Samtidig er det stor sannsynlighet for at ungdommene i *Ungdommens Råskap* også har latt seg påvirke av at et kamera har vært til stede.

4.1.1 Born Into Brothels

De fleste hendelsene som kommer fram i dokumentaren blir iscenesatt som et resultat av at det blir laget dokumentar. Dokumentaren kan i hovedsak plasseres i Bill Nichols sitt deltagende modus. Det er Zana Briski sitt engasjement som er katalysatoren for det meste som skjer. Hun har bosatt seg i slummen for å få tilgang til å fotografere de prostituerte, men ender opp med å etablere et fotokurs for barna deres. Dette gir henne og medprodusent, Ross Kauffman, en glimrende anledning til å begynne å filme både fra fotokurset og videre når barna fotograferer rundt i nabolaget. Briski er selv en viktig og synlig deltager i dokumentaren. Hennes forhold til barna blir såpass nært at de kaller henne tante Zana. Hun gir dem en oppmerksomhet det ikke virker som om de er vant med å få fra voksne. Briski blir en sosial aktør nesten på lik linje med alle andre, men bare nesten. Nesten som alle andre, ifølge Nichols, siden filmskaperen kontrollerer kamera, og har med det en potensiell makt og kontroll over hendelsene (Nichols, 2006: 182).

Barna velger å dele hva de tenker, både rundt sine egne og vennene sine liv. Briski bruker masse tid på å skaffe plass til barna på internatskoler, og filmen gir inntrykk av at det ikke finnes muligheter for barna hvis de blir boende hjemme hos familiene sine.

Gjennom den deltagende dokumentaren oppstår ekstremt nære relasjoner til barna, noe som kan føre til at de utleverer seg mer enn de ellers ville gjort.

Det å manipulere andre til å komme med bekjennelser eller utføre handlinger de kan komme til å angre er en av de etiske bekymringene Nichols kommer med i forbindelse med deltagende dokumentarer (Nichols, 2006: 211).

Barna i bordellene kommer med flere betroelser der de utleverer tanker de har rundt livet sitt. En av jentene, Kochi, forteller at faren prøvde å selge henne. Dessuten at hun er engstelig for at hun vil komme til å bli som dem (prostituert som mødrene, red.anm.). De forteller også hemmeligheter de kjenner til om de andre barna, som derved blir utlevert til hele verden. På en side kan dette ses på som viktig å få fram så seerne forstår hvilken fortvilt situasjon disse barna lever under, og kanskje føre til handling. Samtidig utleverer barna personlige opplysninger de gjerne er flau av, ikke bare til personen de prater med, men til alle som tilfeldigvis velger å se den ferdige dokumentaren. De stemples som barn av prostituerte. En opplysning som i følge dokumentaren begrenser barnas muligheter til å komme inn på bedre skoler.

Det er og muligheten for manipulasjon av innhold Nichols anser som en etisk bekymring i denne typen dokumentar (Nichols, 2006: 211). I denne sammenhengen stiller jeg spørsmålstegn ved Briski sin utelatelse av at det finnes flere organisasjoner som jobber for å forbedre forholdene til de prostituerte i Kalkutta i følge magasinet Frontline. Dessuten insinuerer hun at barna har liten mulighet for utdanning, men alle barna gikk på skole mens produksjonen pågikk påstår magasinet (Swami, 2005). Kan hende Briski har utelatt denne informasjonen fordi hun finner den irrelevant i forhold til historien hun ønsker å fortelle, men det at disse opplysningene er utelatt overlater til seerne å tolke situasjonen til barna som mye verre enn den faktisk er.

4.1.2 The Dark Matter of Love

Av Bill Nichols sine moduser passer denne best inn under det ekspositoriske, selv om den har innslag av deltagende elementer i form av forskerteamet som følger familien og intervjuene. På grunn av at familien har sagt seg villige til å bli fulgt av et filmteam gjennom adopsjonsprosessen og det første året, får de oppfølging og veiledning av forskere som har jobbet med adopsjonsproblematikken over flere år. De blir innlemmet i et intervensjonsprogram som skal hjelpe dem gjennom den vanskelige prosessen å kunne bli en sammensveiset familie.

Når jeg først og fremst mener filmen har et ekspositorisk modus, så er det fordi den har en kommentar som kommer med ekspertuttalelser. Starten, eller anslaget på filmen er bygget opp som en montasje av spredte bilder og hendelser. Bildene gir liten mening i seg selv. Det er gjennom kommentaren seeren tolker bildene som blir vist. Den 11 år gamle Masha står helt i starten og kikker ut et vindu. Bygningen hun har tilhold ser nedslitt ut, men det er ikke først

og fremst det som får oss til å tolke situasjonen som nedslående og blikket hennes som trist og lengtende. Kommentaren over, som uttaler at barn som aldri har kjent en mors kjærighet ikke er i stand til å elske, er det som virkelig treffer i hjertet og får oss til å føle sympati med jenta. Noen steder er kommentaren del av et gammelt arkivmateriale, som en slags ”voice of God”. Andre ganger kommer ekspertuttalelsene gjennom intervju, som fører til at seeren blir trukket nærmere hendelsene. Kommentarene argumenterer for oppdagelser de har kommet fram til gjennom flere års forskning, som blir forsøkt bevist gjennom at kunnskapen blir brukt for å hjelpe familien i filmen. Det er kommentarene eller det verbale ordet som bringer mening til det vi ser.

En av de etiske bekymringene ved dette moduset er at mennesker kan bli gjort til hjelpesløse offer i følge Nichols (Nichols, 2006: 211). Denne dokumentaren gir inntrykk av at barna har et dårlig utgangspunkt til å vokse opp som kompetente voksne i stand til å elske. De starter ut som svake og hjelpeløse, med få muligheter i livet. Adopsjonen er et vendepunkt som kan bringe dem videre og gi dem en bedre framtid. Samtidig gis det inntrykk av at det er forskerteamet med sin ekspertise, som sørger for at barnas overgang til å bli del av en familie faktisk blir vellykket.

Det at barna blir framstilt som offer i starten av dokumentaren kan på en side være en etisk bekymring, men på en annen side er dette med på å bygge opp karakterene. I løpet av diskursen vokser barna og framstår etter hvert som smarte, veltilpassede barn. Om dette er en god nok grunn for å eksponere barna på denne måten kan diskuteres. Men sluttproduktet av framstillingen er i alle fall bra.

Adopsjonen av de tre barna ville ha funnet sted uavhengig av om det ble laget dokumentar om den eller ikke. Men tilstedeværelsen av et filmteam og det at de bringer eksperthjelp til familien påvirker utfallet av prosessen på godt og vondt.

4.1.3 Ungdommens råskap

Denne filmen har implementert strenge regler og er et ekstremt eksempel på det observerende moduset Bill Nichols klassifiserer. Her finnes ingen instruksjoner eller rekonstruksjoner av hendelser. Det som blir vist er det som skjer. Situasjoner blir ikke klippet og manipulert for å skape en ny sammenheng. Alle klipp må markeres. All lyd er reallyd, som kommer i synk med bildet. Som nevnt tidligere har og de viktigste rollepersonene fått mulighet til å uttale seg om hvordan de har blitt framstilt i filmen, men har ikke funnet dette nødvendig.

Det som blir spesielt med en slik film er det umiddelbare en blir tilskuer til. Alt er rått og ufiltrert. Seeren blir satt på tilskuerbenken til det som faktisk skjer. Personene blir på denne måten ekstra sårbare.

Etiske bekymringer Nichols har til denne modusen er at passiv observasjon av farlig, skadelig eller ulovlig aktivitet kan føre til store problemer for de involverte (Nichols, 2006: 211).

Ungdommens råskap dreier seg mer om oppførsel i skolehverdagen. Den sterkeste scenen får vi helt i begynnelsen av filmen, der Mikal har kastet en stein på en med elev. Vi ser ikke at det skjer, men hører at lærerne prater om det mens kamera filmer mot en vegg. Vi får se når Mikal går gestikulerende mot skogen mens to lærere følger etter ham. Han snur seg og dytter til den kvinnelige læreren, tydelig frustrert. Utviklingen av situasjonen følges videre med tydelige svarte klipp for å markere klipp i tid, til den avklares ved at Mikal velger å gå hjem for å unngå at det skjer noe mer, etter råd fra en kompis.

Dette gir ikke noe godt bilde av Mikal, men dokumentaren unngår å vise at han faktisk gjør noe farlig. Framstillingen av gutten blir balansert i løpet av filmen, så det er diskutabelt om den vil kunne føre til en negativ assosiasjon.

Dessuten gjennom de strenge dogmereglene Olin følger i denne dokumentaren unngår hun at dette kan bli et problem som de involverte ikke har kontroll over (Mikalsen, 2002). Som nevnt tidligere hadde de involverte fullt gjennomsyn av filmen, med mulighet til å uttale seg som et innklipp i slutten av filmen hvis de følte seg som offer.

4.2 Analyse med bakgrunn i teori fra Brian Winston

4.2.1 Informert samtykke

I følge Brian Winston, når et formelt samtykke er gitt kan dokumentaristen for det meste bruke sin kunstneriske frihet med stoffet. Ved å signere kontrakten overlater deltageren alle rettigheter til dokumentaristen (Winston, 2006: 83-85). Jeg ser etter momenter i filmene som kan så tvil om at barnas rettigheter har blitt ivaretatt på en god måte. Har de hatt mulighet til å komme med et informert samtykke?

I *The Dark Matter of Love* slår det meg hvordan tre barn, i ferd med å bli adoptert, blir kastet inn i en dokumentar i en fase av livet der alt er under omveltning. Verger og nye adoptivforeldre godkjenner, på deres vegne, at de er med på dette. Fra å leve en anonym tilværelse på et barnehjem i Russland, ender de opp i en dokumentar som kan ses over hele verden. Skjønner de hva de har sagt ja til? Er dette noe som vil bidra til å bedre livene deres?

Barnehjemmet, en institusjon, velger å godkjenne at et filmteam kommer og filmer barna på barnehjemmet. Det er ikke mulig å vite i hvilken sammenheng dette vil bli brukt. Når filmen er ferdig produsert vil barna være langt borte, med nye verger til å ta ansvar og gjøre valg for dem. Bygningen til barnehjemmet er totalt nedslitt og det er tydelig at de ikke har mye midler. Jeg spekulerer i om de har faste regler å forholde seg til når det gjelder å gi tillatelse til filming. Til sammenligning er det en reportasje fra et barnehjem i Norge for NRK hvor barna blir anonymisert (Andersen & Ramskjell, 2013). Ulike land har tydeligvis ulike grenser for hva de tillater når barn på institusjoner er involvert. Kan det være at siden disse barna kommer fra en helt annen kultur så er det enklere å godta at de blir filmet? Burde det utarbeides et etisk regelverk med mer konkrete bestemmelser for filmteam om informert samtykke i tilfeller der barn er involvert? Spesielt barn i sårbare situasjoner.

Har Masha på 11 år full forståelse for hva hun er med på? Hvordan hun i starten av dokumentaren blir framstilt som en som ikke er i stand til å elske, siden hun ikke har opplevd en mors kjærighet.

Eneste språket barna kan er russisk, mens rundt dem foregår nesten alt på amerikansk. I begynnelsen har de en tolk med seg, men det må være forvirrende å ta inn over seg alt som skjer og i tillegg ikke kunne språket. Tidlig i dokumentaren sitter hele Diaz familien i en bil på vei bort fra barnehjemmet. Masha sitter midt i gruppen av disse fremmede menneskene hun nettopp har møtt. Den nye faren forteller en historie på amerikansk om hvordan hele familien har sin egen Disney-karakter. En dame oversetter til Masha, som sitter og observerer med et usikkert uttrykk i ansiktet. Hun ser overveldet ut, og prøver seg med et forsiktig smil. Dette er i en veldig sårbar startfase, hvor hun forlater alt hun kjenner for å etablere et forhold til en ny familie hun over hodet ikke kjenner. Filmteamet legger et ekstra stressmoment til en allerede vanskelig situasjon. På en annen side kan det og hende at tilstedeværelsen av filmteamet er med på å lette opp i noe som uansett ville vært en vanskelig situasjon. Det at de er tilstede kan gjøre at de tre barna får en litt mer gradvis overgang til kjernefamilielivet. En overgang som vil oppleves som vanskelig til tider, i og med at de er vant til livet på et barnehjem.

Noen scener viser barna fra mindre empatiske sider.

Mens de ennå er i Russland får den ene tvillinggutten et sinneutbrudd. Han prøver å gjøre seg forstått på russisk, og reagerer kraftig når den nye faren ikke forstår og straffer ham med time out. Gutten hyler og skriker, det er tydelig at språket skaper en barriere. Flott situasjon for filmen, men har gutten hatt en reell mulighet til å si seg enig i, eller unngå å bli filmet? Det å

bli eksponert for en hel verden gjennom et slikt utbrudd, er ikke en fin måte å bli vist på. Samtidig gir dette innblikket seeren sympati med gutten og den situasjonen han står ovenfor. En senere scene viser at Masha kommer inn mens hennes nye søster Camy helt tydelig koser seg sammen med en venn. De sitter og spiller keyboard og gitar. Gjennom kamera ser vi hvordan Masha overtar oppmerksomheten til Camy sin venn, mens hun viser hva hun kan på keyboardet. Camy trekker seg tilbake i bakgrunnen. Vi kan helt klart se at hun er utenfor og lei seg, der vi observerer henne bak de to andre som smiler og ler. Som en fortsettelse av denne scenen, blir hendelsen analysert av eksperter. Det blir kommentert hvordan Masha ikke legger merke til at søsteren trekker seg bort, og hvordan dette er et veldig dårlig trekk med hensyn til utviklingen av hennes forhold til søsteren. De spekulerer i om Masha kan ha vært oppmerksom på hva hun selv gjorde, og om hun kanskje ikke er i stand til å forstå hvordan handlingen hennes kan påvirke følelsene til et annet menneske. Selv om dette er en oppklarende scene, der Masha kan lære av hvordan hun oppfører seg mot søsteren, blir hun framstilt som ufølsom og lite empatisk. Er det mulig å forutse at fremmede mennesker skal sitte og analysere oppførselen din foran hele verden, i en scene der du tydeligvis kommer til kort?

Utover i filmen ser vi at barna begynner å forstå språket, og at de tilpasser seg sitt nye liv mer og mer. Uten å ha sett de tidlige scenene der barna ikke har språk til å gjøre seg forstått, vil det være umulig å vise så tydelige framskritt og få fram at familien tilpasser seg hverandre. Selv om barna ikke har forutsett hvordan og i hvilke sammenhenger de ville bli framstilt, er sluttinntrykket positivt.

Hvilke rettigheter barna i *Born Into Brothels* har hatt til å påvirke hvordan de blir framstilt i filmen er ukjent, men i følge en nettartikkel blir det påstått at barna underveis ikke visste at de ble filmet som en del av et dokumentarprosjekt (Sirohi, 2005). Noe som helt undergraver barnas rettigheter. Hvis de ikke er informerte om hva filmingen skal brukes til, har barna ingen mulighet til å vite hvordan deres betroelser vil kunne ende opp. De ser bare denne personen som er interessert i livene deres, og som der og da må føles positivt.

Dessuten blir det skrevet i nettavisen Frontline at det forekommer direkte feilinformasjon i filmen rundt barnas skolegang, og at informasjon om tiltak bydelen har satt i gang for de prostituerte og barna deres, ikke er tatt med i det hele tatt. Dokumentaren insinuerer at barna ikke har andre muligheter til å komme seg videre i livet enn de mulighetene de blir tilbudt av Zana Briski. Det kan virke som om regissøren er den eneste muligheten barna har til å kunne leve et skikkelig liv (Swami, 2005).

På en side kan dette virke positivt på barna, for her er det noen som jobber for at de skal få et bedre liv enn det de allerede har. Hva barna kan ha forventet seg er usikkert, og måtte blitt undersøkt gjennom en empirisk forskning. Men, med tanke på at de her har å gjøre med en dame som når som helst kan sette seg på flyet og reise til andre deler av verden, er det ikke utenkelig at de så for seg en litt enklere tilværelse som et resultat av prosjektet. Kanskje litt tilgang til penger. Dette blir spekulasjoner, men det kan tenkes at barna i samråd med foreldrene har forstått at dette handler om en dokumentarfilm og gitt ett tilnærmet informert samtykke med tanke på hva de eventuelt kunne oppnå? Men hvor informert kan samtykket være? Hvis de skulle ha urealistiske forventninger til utkommet av filmen? Det er ikke store økonomiske gevinster i markedet for dokumentarfilm. På den andre siden er det ikke et veldig positivt omdømme de får når det blir implisert at de ikke går på skole. Hvor etisk er det?

På samme tid får vi et enormt positivt innblikk i barnas framgang som fotografer.

Filmen viser scener fra fotokurset Briski har satt i gang, det er dette kurset som i utgangspunktet gir henne tilgang til barna. Fotografen henger på og filmer det som skjer. Det å få delta på fotokurset virker som en flott mulighet for barna. De tilegner seg kunnskap de ellers ikke ville fått mulighet til å få. I disse scenene får vi se barna på sitt beste, at de presterer. Noe som er med på å bygge dem opp. Om dette i det lange løp oppveier hvordan barna ellers blir utlevert eller farget i dokumentaren er usikkert. Tidlig i filmen ser vi nærbilde av ei jente (Kochi), mens hun er ute og kjører bil sammen med Briski .

På voiceover hører vi Briski si:

Kochi er veldig sky og beskjeden. Så hvis noen vil tvinge henne inn i prostitusjon, vil hun ikke komme til å si nei. Hun har aldri sagt nei i sitt liv. Så du kan forestille deg hva som vil skje med henne ganske snart.

Kochi blir framstilt som et offer, uten andre muligheter enn den hjelpen Briski eventuelt er i stand til å gi henne. Briski blir tiltalt av barna som Zana auntie, noe som gir en indikasjon på hvor nært hennes forhold til barna er. Hun ønsker i beste mening å forbedre livene til disse barna, men for å oppnå dette trækker hun samtidig på selvdrespekten deres ved å framstille noen av dem som svake.

I en annen scene med fotoklassen viser Briski fram noen godt komponerte bilder. Ei jente, Suchitra, ser veldig fornøyd ut. Hun forteller hvorfor hun tok et bilde. Mens vi ser bilder av Suchitra, hører vi stemmen til en av guttene, Gour, fortelle at moren hennes er død, og at

tanten hennes vil sende henne til Bombay for å jobbe på gata. Hun har snakket med ham om det mange ganger, og sagt at han ikke må fortelle det til noen.

Det er tvilsomt om Suchitra har hatt mulighet til å påvirke virkemidlene i denne scenen. Noe hun har sagt i fortrolighet til en venn, blir delt med alle gjennom dokumentaren.

En annen jente, Puja, sier at hun kjenner familien til Suchitra, og at hun har et press på seg. Alle jentene i Suchitras hus jobber i bransjen (prostitusjon, red.anm.). Det er derfor hun aldri forlater huset. Suchitras tante vil få henne inn i rekken, fordi hun vil gjøre penger på henne. Suchitra blir spurt om hun ser noen løsning på dette, hvorpå hun rister på hodet og svarer "nei".

Hun virker svak og hjelpeløs. Hvordan dette kan bidra til å bedre situasjonen hennes er usikkert. Filmskaperne har tilsynelatende tatt seg til rette med filmkamera og samlet sekvenser til en dokumentar. Barnas rettigheter har blitt skjøvet til siden for å tilrettelegge for regissørens gode mening i å hjelpe dem fram til et bedre liv.

Barna i *Ungdommens Råskap* fikk, i følge regissøren, se filmen før den ble vist offentlig, og godkjente og var fornøyd med hvordan de ble framstilt (Hansen, 2004). I og med at denne filmen også er klippet etter strenge dogmeregler, er det ikke like sannsynlig at innholdet vil kunne forstås veldig annerledes av seerne. Dette gjør denne dokumentaren unik sammenlignet med de to andre filmene i denne analysen. Her er barnas rettigheter forsøkt ivaretatt på best mulig måte. Men, det er scener i filmen som viser ungdommen fra mindre positive sider. Blant annet i starten der Mikal kaster stein, selv om det ikke blir vist direkte. Dessuten er det en gjeng ungdommer som står og røyker i skogen ved skolen. Noe som er ulovlig. De står også å drikker av en flaske med noe rødt som de skjuler under jakken, og prater om at de trenger lighter. Scenen gir inntrykk av at de driver med noe ulovlig, samtidig kan den tolkes som at de bare later som for å virke tøffe. Hvordan seeren leser hendelsen kommer an på hvilken holdning de har til ungdom i utgangspunktet. Om ungdommene er i stand til å se hvordan de virker på en potensiell seer er usikkert. De tror muligens de bare er kule. Mens en seer kan tenkes å se en framtidig kriminell.

Selv om ungdommene har sett igjennom og godkjent framstillingen, har de mest sannsynlig ikke kunnet forestille seg hvordan en ukjent seer og potensiell arbeidsgiver vil tolke dem.

Hvor informert er samtykket?

Selv om deltagerne i dokumentarene har godkjent å bli filmet, er det usikkert om de faktisk har forstått hvordan de vil bli framstilt. De kan til og med ha sett gjennom filmen og godkjent

det ferdige produktet som i *Ungdommens råskap*, men for blant annet deltagerne i *Born Into Brothels* er det også språkbarrieren å ta hensyn til. Det er stor mulighet for at de ikke har forstått i hvilken sammenheng de er satt i. De har kanskje ikke forstått hva blokkene til Briski gjør med innholdet.

Et eksempel er scenen som kommer etter at barna har fotografert og opplevd friheten ved havet. Det blir en klar overgang mellom det bekymringsfrie livet barn bør oppleve, til det problemfylte livet de er på vei tilbake til. Barna danser og koser seg i bussen på vei hjem, akkompagnert av livlig musikk. Etter hvert overtar bråket av biler og mennesker i byen, og musikken blir dystre. Neste klipp er kaos i bordellen. Damene roper og skriker. Sier de skal banke opp en gutt som blir dratt over gulvet. En annen gutt sitter helt rolig og biter negler mens det hele pågår. Herfra går det over til blokk av Briski der hun sier:

Jeg er ingen sosialarbeider, ikke engang lærer. Det er hva jeg frykter, vet du, at jeg egentlig ikke kan gjøre noe som helst. Og at til og med det å hjelpe dem til å få en utdanning ikke vil gjøre noen forskjell. Men, uten hjelp er de fortapte!

Bildesiden går fra gutten som biter negler, til Briski som er på vei med noen av barna i en bil. Et av barna gnir hendene over ansiktet ved ordet *fortapte*.

Hva får barna igjen for å bli stemplet som en gruppe uten håp om en anstendig framtid? Dokumentaren *Born Into Brothels* setter søkelys på barna i bordellene. Et viktig bidrag for å få satt dette på dagsorden, er førsteinntrykket. Regissør Briski sitt engasjement virker hjertevarmende.

Tilsynelatende får vi innblikk i barnas situasjon og mangel på muligheter. De voksne framstår for det meste som totalt tiltaksløse og uten håp. Ei ung jente, Tapasi, sier tidlig i filmen:

One has to accept life as being sad and painful.

Samtidig som vi ser henne nede i en steinkjeller der hun henter ei bøtte med vann i en brønn. Ei dame ber henne bære bøtta, mens jenta sier hun er ferdig. Dama kjefter og skjeller ut jenta med ufint språk. Jenta kjefter litt tilbake, og får flere stygge bemerkninger i retur. Blant annet: *Go tell your mother to get fucked.*

Som seer får en sympati med disse barna, som blir frastilt som sympatiske og sjarmerende.

Dessverre virker det som om de har et håpløst utgangspunkt, med en svart framtid.

En av guttene, Avijit, forteller i en scene hvordan han elsker å ta bilder. Han er dessuten flink til å male, og bestemoren viser stolt fram bilder han har malt. Briski fortsetter med å skryte av bildene han har tatt, og vi får se noen. Avijit går over til å fortelle at det blir laget brennevin i

leiligheten, som mennene kommer innom for å drikke, før de går inn til jentene og gir dem penger for å tilbringe tid med dem. Han må løpe etter de som ikke betaler for seg når de har drukket. Han forteller om faren, som er avhengig av hasj. Før var han sterk. Nå har moren reist, og faren røyker bare hasj. Selv da prøver Avijit å være litt glad i ham. Det vises film av faren som sitter helt fjern i bakgrunnen og røyker hasjpipe.

Hvordan foreldrene har kunnet gi et informert samtykke til dette er uforståelig. I utgangspunktet kommer det fram at de ikke ønsker å komme på bilde eller film, og når de i tillegg blir framstilt som tiltaksløse og sløve er det utrolig at de som barnas verger har tillatt filming av dokumentaren. Denne framstillingen kan umulig være noe foreldrene har forutsett da de godtok filmingen, hvis de faktisk har gitt et informert samtykke. Er det da ren utnyttelse av filmteamet å sette i gang med denne dokumentaren?

I følge reportasje i Outlook India, har flere stilt spørsmålstegn ved om det ble innhentet lovlig tillatelse til å filme barna og omgivelsene (Sirohi, 2005). I filmen kommer det tydelig fram at menneskene i dette distriktet ikke ønsker å bli tatt bilde av, selv av sine egne. En av jentene i dokumentaren forteller at hun tok bilde av en fyr, og at han kjeftet på henne. Men, hun brydde seg ikke og konkluderer med at en må tåle ganske mye hvis en vil lære å gjøre noe bra.

Zana Briski sier selv i filmen at det er nesten umulig å få innpass til å fotografere menneskene i dette distriktet, og at alle er redde for kameraet. Det var dette som var hennes opprinnelige mål med å oppholde seg der. Det at disse menneskene er så beskyttende ovenfor sin egen identitet, får en til å lure hvordan de kan ha godkjent filmingen til dokumentaren. Partha Banerjee, som jobbet som oversetter i postproduksjonen til filmen, skriver på en blogg:

Apparently, Zana's second objective for visiting the Kolkata brothels was kept a secret. Says Indrani Sinha, the head of a city based NGO, Sanglap, which played a liaison between Zana and the kids initially, "I came to know of it when Zana wrote to me for having the consent letters signed by three members of my organisation, who were featured in the film. Zana's friend Ross never told anyone why he was shooting video clips (Banerjee, 2008)."

Et ytterligere poeng er det at filmen ikke ble vist i India. Outlook India skriver at filmskaperne ønsker å beskytte identiteten til de involverte. Hvis de prostituerte har godkjent at det lages en dokumentar om barna deres, hvorfor velger da Briski å la være å vise filmen i deres eget land?

Mødrene i denne filmen blir framstilt som fjerne og inkompetente, mens barna virker smarte og velkledd. Hvordan kan de ha godkjent at de framstilles som inkompetente foreldre, og hvor det påstås at barna vil ha det bedre borte fra deres innflytelse, på en internatskole? Kan de ha sett konsekvensene av at Briski starter et korstog for å ”redde” barna deres, fra dem selv. De ser gjerne en mulighet for barna å få en påkostet utdanning de selv ikke hadde hatt råd til å gi dem, men til hvilke konsekvenser. Det er ikke nødvendigvis positivt å fjerne barn fra foreldrene.

Er dette et bilde barna kjenner seg igjen i, og er det slik de ønsker at familiene deres blir framstilt?

Barna som er vokst opp med dette livet kan umulig ha forutsett hvordan resten av verden vil tolke hverdagen deres. De vil heller ikke være i stand til å forutse hvordan deres egne landsmenn vil reagere på filmen, eller hvilke mulige konsekvenser filmen ville kunne få for dem. Det sies at to av barna mistet plassen på skolen de gikk på etter at bildene deres hadde blitt publisert i en lokalavis (Banerjee, 2008).

Det finnes et par sterke scener i *A Dark Matter of Love* også. I en scene nekter den ene tvillingguttene å gjøre som han blir bedt. Etter flere forsøk bærer faren ham ut på rommet mens femåringen banner og kaller den nye faren sin alle mulige stygge navn på russisk.

I et intervju med regissøren, Sarah McCarthy, sier hun at hun helt fra starten var i kontakt med en ”bioeticist”, som hun diskuterte viktigheten i at barna var oppmerksomme på hva som foregikk. Med dette som utgangspunkt sørget hun helt fra starten av å fortelle barna hvem de var og hva de ville. Hun var og opptatt av å være følsom ovenfor å ikke påvirke viktige øyeblikk i byggingen av forholdet mellom foreldrene og barna. Dette gjør at de går glipp av et viktig øyeblikk på film, etter at familien har vært på konsert på skolen til Masha. Et øyeblikk der Masha knekker sammen for første gang, og gråter og blir trøstet av sin nye mamma. De velger å la kamera ligge (Al Jazeera America , 2013).

4.2.2 Ytringsfrihet

For det meste vil tanken om dokumentaristens frihet til å uttrykke seg overvinne motstanden mot godkjenning av innhold i en film. Men, dette kan settes til side hvis deltageren er barn eller gal. Det skal ikke være mulig å få godkjenning fra et barn alene. Dette gir foresatte eller verger en enorm makt, hvor de må godkjenne på vegne av andre. Viktig at de er gjennomtenkte, for etterpå sitter dokumentaristen med full frihet med utgangspunkt i frihet til å uttrykke seg (Winston, 2006: 83-85).

Ungdommens råskap har såpass mange restriksjoner i sin form, at det ikke er spørsmål om at Olin har utnyttet ytringsfriheten sin.

I *The Dark Matter of Love* ser jeg visse valg som kan være bekymringsverdig. Som nevnt i et tidligere avsnitt velger regissøren å begynne å filme de tre barna allerede når de er på barnehjemmet i Russland, noe jeg finner etisk diskutabelt. De framstilles som hjelpeløse og svake, med redningen rett rundt hjørnet i form av adopsjon og et team med psykologer. Samtidig sås det tvil om de vil være i stand til å knytte nære bånd til sin nye familie på grunn av sin bakgrunn som foreldreløse. Når det er sagt, balanseres dette godt ut gjennom filmens narrative struktur, og barna kommer godt ut av det i slutten. Her kommer regissørens kunstneriske frihet inn for å skape en severdig film.

Når det gjelder *Born Into Brothels* har jeg allerede under forrige avsnitt argumentert for tvilen jeg har til om filmen kan ha blitt godkjent gjennom et informert samtykke. Her virker det som om regissørene Briski og Kauffman har sett prosjektet som så viktig at de har brukt ytringsfriheten for å få ut filmen. Det kan spekuleres i om dette er gjort ut ifra et menneskelig perspektiv, gjennom et ønske om å informere og hjelpe, eller ut ifra egoisme om berømmelse og fortjeneste. Filmen kom uansett ut, og har i ettertid skapt stor debatt, i alle fall i India. I USA og Europa har den høstet masse ros og blitt premiert med en Oskar.

Det fører oss og inn på spørsmålet om kulturer. Er det lettere å komme med påstander om kulturer vi ikke tilhører? Dessuten å unnlate å ta med informasjon, som gir et feil inntrykk av barnas situasjon i India.

Er ytringsfriheten til dokumentaristene for stor? Burde den vært begrenset?

Gjennom sin ytringsfrihet sitter dokumentaristen med et enormt ansvar ovenfor subjektet. I en film som *Born Into Brothels* er det også et ansvar for ettermælet. Som nevnt tidligere ble ikke filmen vist i India, men til tross for det fikk barnas deltagelse i dokumentaren negative konsekvenser for flere av barna i følge indiske artikler, bl.a. (Pandey & Mandal, 2009) og (Sirohi, 2005).

4.2.3 Situasjoner skapt for filmen

Regissøren i *The Dark Matter of Love*, Sarah McCarthy, fikk kontakt med forskere som jobber med å lære familier hvordan de kan bygge bånd av kjærlighet med sine adoptivbarn (Al Jazeera America, 2013). Videre får hun kontakt med en familie i ferd med å adoptere som er villige til å delta i dokumentaren (Toronto Film Fest, 2013). Adopsjonen ville uansett ha

funnet sted, men det er McCarthy sin inngripen gjennom dokumentaren som skaper kontakt mellom familien og psykologen Bob Marvin. I dette tilfellet virker det som om denne kontakten er med på å påvirke hendelsene i positiv forstand. Foreldrene får eksperthjelp til å analysere situasjoner underveis gjennom det første året som storfamilie. Ekspertene studerer filmklipp, og gir tilbakemeldinger til foreldrene om hva de ser. Gjennom samtaler hjelper de foreldrene til å se hvordan de bringer erfaringer fra sine egne barndommer inn i møtene med adoptivbarna. Dette virker å være til hjelp både for foreldrene og barna.

I *Born Into Brothels* skaper regissøren et kamerakurs for barna, det er dette som gir henne tilgang til å filme barna. Menneskene i denne bydelen var i utgangspunktet skeptiske til å bli tatt bilde av og filmet, så Zana sitt opprinnelige prosjekt med å portrettere kvinnene i bordellene fikk hun ikke gjennomført. Som nevnt tidligere har kritikere i etterkant stilt spørsmål ved om det i det hele tatt ble innhentet tillatelse til å filme barna. Hun velger også å prøve å hjelpe barna til å komme inn på internatskoler. Noe som skal vise seg å være problematisk i og med at det er vanskelig å skaffe papirer. Barna må og gjennom en HIV test før skolene er villige til å vurdere dem.

På en side får barna får mulighet til å delta på et fotokurs der de lærer å se motiver og beherske kamerateknikker, noe som er et positivt tilskudd til livet deres. På den andre siden kan det stilles spørsmålsteget til om Briski hadde vært villig til å gjøre alt dette for barna hvis hun ikke hadde filmet for en dokumentarfilm.

Dette står i sterk kontrast til *Ungdommens Råskap* der Olin er bundet av diverse ”dogme-regler”, hvor hun ikke har lov til å påvirke hendelsene hun filmer.

4.2.4 Rett til å få vite

Implikasjonen til å få vite, er at publikum blir så informerte at de faktisk går til aksjon på grunnlag av dette. Men, som oftest ender det opp med kunnskap til publikum som ikke blir tatt tak i.

I *Born Into Brothels* får vi innblikk i livene og omgivelsene til en gruppe barn. Filmen gir inntrykk av at barna er dømt til å fortsette i samme spor som foreldrene. Det er bare et spørsmål om når, jentene må ut i prostitusjon. Hvis de da ikke blir hjulpet gjennom dokumentaren og Zana Briski.

En kan argumentere med at ved å informere om forholdene i for eksempel et distrikt som Sonagachi, der det drives omfattende prostitusjon, så kan dette bli til hjelp for barna som bor der. Det kan føre til at forholdene blir tatt tak i og forbedret. Men, en film som *Born Into*

Brothels, viser bare et lite utsnitt av hvordan det faktisk er i dette distriktet. Noe som blir poengtert i nettavisen *Solidarity*, der de mener at filmen gir et falskt inntrykk av at Zana Briski jobber alene, som en slags ”mor Theresa”, noe som faktisk ikke stemmer med virkeligheten. I følge artikkelen i *Solidarity*, har det i flere år vært aktivister som har jobbet for å forbedre forholdene i distriktet, blant andre sexarbeiderne selv. Det har blitt satt opp både skoler, klinikker, dagsenter og ”workshops” (Michel, 2005).

Hvis poenget med filmen til Briski er at publikum har rett til å få vite, slik at noe kan bli gjort for barna, virker ikke dette å være hensiktsmessig. Det er tydelig at problemene allerede blir tatt tak i. Filmene blir da mer som en opplysning til resten av verden hvordan forholdene er i dette distriktet, hvilken skjebne disse barna står ovenfor. De blir en severdighet.

Hvis poenget med filmen er at problemene i Sonagachi blir adressert, er det og et kontrovers at filmen ikke ble vist i India. Ønsker Briski en intervensjon fra resten av verden? Gjennom filmen blir det til en viss grad implisert at eneste løsningen på situasjonen er at enslige utenforstående kommer inn og redder enkeltstående barn.

Det sies at et av poengene med ikke å vise filmen i India, var for å skåne deltagerne, og da spesielt de prostituerte i filmen, fra å bli gjenkjent av politikere og politiet. Men, denne gruppen ville ikke hatt noe problem med å få tak i filmen på DVD eller sett den på filmfestivaler i India; skriver de i magasinet *Frontline* (Swami, 2005).

Frontline skriver og at de aller fleste barna som deltok i dokumentaren, endte opp i en verre situasjon etter filmen. I *The Times of India* kommer det fram at en av jentene nå jobber som prostituert (Pandey & Mandal, 2009). Hvis dette stemmer, har ikke filmen hatt noen påvirkningskraft utover seg selv, i alle fall ikke for de fleste av de involverte barna.

The Dark Matter of Love jobber mot å opplyse publikum om et interessant felt. Gjennom adopsjonsprosessen til familien Diaz får vi innblikk i hvilke problemer som kan oppstå og hvordan de får hjelp til å løse dette av eksperter som baserer seg på årevis med forskning. Om dette er noe publikum har en rett til å få vite kan diskuteres, men det kan muligens bidra til kunnskap andre familier kan ha glede av.

Ungdommens Råskap har et utgangspunkt som gir oss en rå innsikt i deres hverdag. Om vi har rett til å få vite dette er usikkert, men innblikket i skolehverdagen på Hauketo ungdomsskole er muligens med på å opplyse om forholdene på skolen. Noe som i andre omgang kan føre til handling og bedring av forholdene.

Winston (Winston, 2006: 151) mener at filmskaperen gjemmer seg bak publikums rett til å vite på samme måte som de utnytter samtykke. For det meste skaper kunnskapen ingen forandring i samfunnet.

4.3 Analyse med bakgrunn i teori fra Agnieszka Piotrowska

4.3.1 Transference Love

Dokumentarister fungerer som perfekte lerret til å tegne sine følelser. De lytter, og prøver å holde seg profesjonelle uten å gi for mye av seg selv tilbake. De er perfekte kandidater for å oppleve transference fra subjektene de lager film om.

Hvis dokumentaristen går over grensa og gjengjelder denne kjærligheten, kan det føre til forvirring og at personer blir såret. Denne kjærligheten vil oftest ikke være synlig i filmen (Piotrowska, 2014: 48). Jeg velger å kalle det overført kjærlighet. Det er som nevnt tidligere ikke snakk om faktisk kjærlighet, men en overføring av følelser som blir skapt gjennom situasjonene der subjektet kommer med sine betroelser.

I filmen *Born Into Brothels* bor regissøren Briski i samme distriktet som barna over flere år, og etablerer et nært forhold til barna gjennom fotokurset. Som lærer øser hun positiv oppmerksomhet utover barna. En oppmerksomhet de virker uvant med å få fra en voksen. Dette utvikler ser videre etter som hun gjennom å ha startet filming for dokumentaren velger å prøve å hjelpe barna. Barna kaller henne Zana auntie og ser ut til å nyte denne ekstra oppmerksomheten hun gir dem. Gjennom intervju i filmen får vi innblikk i tanker barna gjør seg om sin egen situasjon og sine venners.

Manik en av guttene, forteller om hvordan politiet pleid å komme og hente moren hans. Han og faren måtte på politistasjonen for å hente henne. Der spurte de henne om hun kom til å gjøre det igjen. Når hun svarte nei, lot de henne gå.

Søsteren Shanti forteller at i rommet deres er det en stang hvor de trekker forn en gardin. På den måten ser de ikke noe av det som foregår.

”Når mamma arbeider i det rommet... går vi opp på taket og leker der.”

En av de andre jentene Kochi uttaler:

”Jeg bor her med min bestemor, fordi min mor ikke kan ta vare på meg. Faren min prøvde å selge meg. Hvis ikke søstera mi hadde kommet og hentet meg, hadde faren min solgt meg.”

Alt dette er sterke betroelser de sannsynligvis ikke ville kommet med til en fremmed. De ser på Briski som en venn, og velger å betro seg til henne. Om de er i stand til å skjønne at det de sier vil bli brukt i en dokumentar og vist til en hel verden, er heller tvilsomt. Om noen av foreldrene har sett igjennom og godkjent bruken av disse utsagnene er også tvilsomt med tanke på hva barna forteller.

Til en viss grad utnytter Briski tilliten til barna ved å utlevere dem på denne måten i filmen. Samtidig har barna vært klar over at intervjuene har blitt filmet, men dette er noe som er lett for barna å glemme ifølge Piotrowska (Piotrowska, 2014: 31).

Etter å ha etablert et nært forhold og fått masse oppmerksomhet over lenger tid, vil barna sannsynligvis føle tap når dokumentaristen forlater dem. Barna prater i filmen om å holde kontakt på nett. Når de besøker en skole noen av jentene har fått tilbud om å begynne på, sier Kuchi: ”Når jeg lærer meg dataen kan jeg skrive til Auntie Zana.”

I reportasje står det at regissør er utilgjengelig etter at filmen er ferdig. Jeg ser for meg at barna savner fototimene som brått tar slutt.

The Dark Matter of Love har også elementer av overført kjærlighet, men her er det mer subtilt. Familien har som nevnt tidligere fått profesjonell hjelp til å takle hverdagen med nye barn i huset. Gjennom en film på YouTube fra en spørsmålsrunde etter filmvisning ved Toronto Film Fest, kommer det fram at filmteamet bor i huset over gata (Toronto Film Fest, 2013). Der har de kort vei og store muligheter til å følge familien over et helt år. Vi kan ikke se samhandlingen mellom regissøren og barna, men ved å være tett på i så lang tid blir de godt kjent. Bortsett fra i begynnelsen føles det ikke som om barna lar seg påvirke av at kameraene er tilstede. Barna virker frie, noe som nok er et resultat av at de er naboer med filmteamet.

Det er kun Cami, den eldste datteren som blir intervjuet. Et stykke ut i filmen innrømmer hun gjennom et intervju at hun synes Masha og faren bruker mye tid sammen. En kan lese mellom linjene at her er hun litt sjalu, selv om hun sier hun ikke er det. Det er muligens ikke noe hun i utgangspunktet ville ha innrømmet, men tryggheten til filmteamet løsner på ordflommen. Hun er flink til å ordlegge seg, så det høres bra ut, men er hun i stand til å se selv hvordan hun røper seg?

Ungdommens råskap hadde ikke kunnet blitt slik den er uten at ungdommene har hatt full tillit til regissøren Margreth Olin. Hun kommer utrolig nært disse ungdommene. Det virker ikke som om kamera hemmer dem i de uttalelsene de kommer med. For eksempel når de sitter i klasserommet og diskuterer hva kjønnsmodenhet er. Kazim legger ut om hva han tror det er. Fra at ”pikken står opp” til at ”de får følelser” og at ”jentene får pupper”.

I en annen scene er Kazim masete og forstyrrer i timen hvorpå den eneste jenta i gruppa ber ham ”holde kjeft”. Dette fører til en lang sekvens der det foregår en intens diskusjon mellom de to og læreren. Jenta er nesten på gråten, og forlater ved et tidpunkt klasserommet.

Ungdommene kunne fort ha følt seg misforstått gjennom denne sekvensen, men Olin er flink til å balansere dette ved å vise at de er gode venner både før og etter. Litt tidligere får vi se

hvordan jenta forsyner seg av brusen til Kazim uten at han reagerer på at det skjer. De må være gode venner for å gjøre dette.

4.3.2 Hvorfor delta i dokumentar?

Piotrowska setter og spørsmålstegn ved hvorfor mennesker velger å bli med i en dokumentar. De bør jo se risikoen ved å delta. Har de et ønske om å bli sett, bli kjendis?

Hun påstår at de fleste er misfornøyd med hvordan de blir presentert. Til tross for det er det sjelden de trekker seg (Piotrowska, 2014: 87-88).

Tidligere har jeg gått inn på om familiene i *Born Into Brothels* har øynet en mulighet for økonomisk kompensasjon. Hvis dette er tilfellet er det godt forståelig hvorfor de deltar, med tanke på hvor de kommer fra.

På en annen side har barna allerede deltatt på fotokurset en stund før de setter i gang med å filme. De kommer kanskje ikke på at de kan protestere. Det kan og være at barna liker oppmerksomheten de får.

Samtidig spekulerer jeg i om barna i *Born Into Brothels* har fått sjansen til å trekke seg?

I følge det som blir sagt når de er til stede på Toronto Film Fest, melder familien i *The Dark Matter of Love* seg selv som kandidat til filmen. Hvorfor de velger å gjøre dette får vi ikke svar på, men det kan være for å få dokumentert den store begivenheten i livet på film. Det spørres om de har vært i stand til å forutse hvordan prosessen ville bli. Ser ut som om eksperthjelpen har vært en god støtte da de tvilte på sin egen avgjørelse om å adoptere. Noe som faktisk kan sies å ha vært til fordel for barna.

Å få tilgang til å filme såpass omfattende på en ungdomsskole er ikke gitt. Men filming til *Ungdommens råskap* kan ha blitt godkjent på grunnlag av de strenge reglene som er nevnt tidligere. Dessuten hjelper det nok at Margreth Olin er en såpass kjent dokumentarfilmskaper i Norge.

4.4 Analyse med bakgrunn i teori fra Willemien Sanders

4.4.1 Å intervjuere subjekter under falske forutsetninger

Sanders beskriver en dokumentarfilm der en av subjektene ble intervjuet under falske forutsetninger. Bidraget endte opp i en film som handlet om noe helt annet enn han var blitt

informert om, uten at han fikk noen forklaring på dette eller fikk en forhåndsvisning (Sanders, 2010: 529-530).

Dette er en problemstilling jeg bare finner relevant i *Born Into Brothels*. Barna ble med på et kurs i fotografering, og endte opp i en dokumentar som handlet om deres håpløse situasjon. Etter det jeg kan se, har denne dokumentaren blitt skapt i klipperommet. Regissøren har hatt sympati med barna, og et ønske om å hjelpe, men dette er noe som utviklet seg etter hvert. Da hun ikke fikk tilgang til de prostituerte mødrene, overførte hun fokuset til barna. Gjennom fotokurset ble de tilgjengelige, og muligheten bød seg til å filme dette underveis.

Det er et helt annet utgangspunkt i *The Dark Matter of Love*. Her har dokumentaristen engasjert foreldrene i prosjektet sitt. De har kanskje ikke hatt mulighet til å forutse hvordan barna ville bli framstilt, men det nære samarbeidet skaper tillit.

Ungdommens råskap har ingen elementer av dette problemet.

4.5 Analyse med bakgrunn i teori fra Calvin Pryluck

4.5.1 Det maktesløse subjektet

Calvin Pryluck nevner i sin artikkel konsekvenser diverse dokumentarer har hatt på livene til de involverte. Han mener filmskapere ikke kan vite hvilke valg de gjør som kan komme til å såre andre folk, og at det er arrogant å late som om de gjorde. Med verdens beste intensjoner, kan filmskapere bare gjette hvordan scenene de bruker vil påvirke livene til menneskene de har filmet.

In the scientific literature, there is wide consensus that consent is not valid unless it was made (1) under conditions that were free of coercion and deception, (2) with full knowledge of the procedure and anticipated effects, (3) by someone competent to consent. The requirement that consent be truly voluntary is a recognition of the fact that there is typically an unequal power relationship between investigators and subjects; the disproportion of status and sophistication is subtly coercive.

(Pryluck, 1976: s. 25)

Det er uenighet om hva ”informert samtykke” innebærer, men en ting er klart. Samtykket er mindre verdt hvis det er gitt i en sammenheng der viktige fakta er utelatt som ville ha endret et mulig samtykke.

Et problem ved informert samtykke er hvis subjektet er eksempelvis et barn, og etter loven ikke er i stand til å gi samtykke. Da må samtykket gis av en forelder eller verge. Som regel vil disse legge barnets beste til grunn, men av og til kan det være en interessekonflikt.

Denne problematikken er sterkt tilstede i filmen *Born Into Brothels*. Fotokurset plasserer barna rett i fanget på filmskaperen. Barna er ikke i stand til å forstå rekkevidden av at de blir filmet. Det er også merkelig at foreldrene har valgt å samtykke, siden de selv er vanskelige å få på film og bilder. De har nok i tilfellet sett mulighetene dette kunne innebære, muligens økonomisk. Det vil da være en interessekonflikt mellom barnas beste og forventningene til foreldrene. Som nevnt tidligere kommer det i etterkant påstander om at barna endte opp i en verre situasjon enn tidligere på grunn av filme. Dette er ikke sant i alle tilfellene, som det allerede har kommet fram. Det kan diskuteres hva som menes med at de kom verre ut en tidligere, siden Briski ga dem muligheten til et bedre liv. Hvis de valgte å ikke gripe sjansen til å gå på en bedre skole, er det ikke da deres eget problem? Samtidig så må det sies at det her er snakk om barn, og barn ønsker sjelden å forlate familiene sine uansett hvor dårlige de måtte være.

Også filmen *A Dark Matter of Love* er problematisk med tanke på det maktesløse subjektet. Her er barna sårbare i to henseender. De prater ikke språket, og de er barnehjemsbarn. Verken barnehjemmet eller de nye adoptivforeldrene er i stand til å ane hva deltagelse i dokumentaren vil komme til å bety for barna. Det kunne fått et negativt utfall hvor barna hadde følt seg utnyttet. I dette tilfellet vil jeg si som tidligere at deltagelse har hatt en positiv effekt både på barna og foreldrene.

I *Ungdommens Råskap* er barna litt eldre, og dermed i bedre stand til å se konsekvenser av å delta i filmen. Men også her, selv om Olin for det mest gir en sympatisk framstilling av ungdommene, er det visse scener der ungdommene ikke er på sitt beste. For eksempel når de står i skogkanten ved skolen og røyker. Eller når Mikal har konflikten hvor han kaster stein i starten av filmen. Dessuten er det flere tilfeller at ungdommen vises mens de ligger og sover over bøkene. Det kommer og fram at de har liten interesse av å lære. Dette viser holdninger som i verste fall kan påvirke hvordan de blir mottatt ute i samfunnet i etterkant. Men til syvende og sist er denne filmen godt balansert i hvordan den framstiller ungdommene, og de kommer til slutt godt ut av det.

Her er det viktig med prinsippet om at de som trenger sterkest beskyttelse er de som er minst i stand til å beskytte seg selv.

5. Drøfting

Med bakgrunn i modusene er det ingen overraskelse at *Ungdommens råskap*, som har brukt det observerende moduset er den med minst utfordringer med etiske problem. Selv om denne filmen inneholder elementer der ungdommene til tider framstår som late, mindre smarte eller hissig, så blir dette balansert såpas godt gjennom filmen ved å vise andre sider, at helhetsinntrykket blir bra. Om dette er et godt nok argument til å anbefale å bruke det observerende moduset i all dokumentar er jeg usikker på. Den kunne ha vist farlige, skadelige eller ulovlige aktiviteter som kunne ha blitt problematisk for de involverte, siden en observerende dokumentar gir seg ut for å vise virkeligheten ufiltrert. Men, i dette tilfellet fungerer det bra.

Hadde moduset blitt brukt i en film som *Born Into Brothels* ville det blitt en helt annen film. Bruk av dette moduset stopper opp for å kunne påvirke handlingene. Derved ville Briski sin oppgave med å redde barna fra sin skjebne ved å skaffe plass på internatskoler vært utelukket. For det første ville ikke Briski kunne satt i gang fotokurset, som igjen ville begrenset hennes tilgang på barna. Briski sier selv i en kommentar at menneskene i dette området er ekstremt sky for kamera. Sannsynligvis ville hele filmprosjektet blitt problematisk, siden tilgangen på å fotografere de prostituerte var det som begrenset mulighetene i utgangspunktet. Samtidig kunne en rent observerende dokumentar av dette distriktet fått fram virkeligheten på en helt annen måte. Det blir fortsatt tatt valg om hva en skal vise eller ikke, men utelatelse som at barna faktisk går på skole vil ikke ha samme effekt hvis det ikke samtidig er snakk om å finne skoler som er villige til å ta imot dem.

En film som *The Dark Matter of Love* ville fått et helt annet innhold, og kan hende et helt annet utfall som en observerende dokumentar. All intervensjon og sammenligning med apekatter ville blitt utelatt. I dette tilfellet opplever jeg at barna ville tapt på at dokumentaren ble laget observerende. Tilgangen på ekspertise som dokumentarteamet bringer med seg er med på å få familien til å reflektere rundt situasjoner som oppstår. Noe som virker som om det hjelper familien til å forstå reaksjoner og kanskje får dem til å forandre negative handlingsmønster. Det kan virke som om dette er med på å skape den positive utviklingen som utfolder seg gjennom dokumentaren. Utenom ekspertteamet og intervju som kommer underveis, er min opplevelse av filmen at den har mye av det observerende moduset i seg. Men på den andre siden kan situasjonen ha endt bra om de ikke hadde hatt ekspertene til å hjelpe seg også. Frihet til å samle seg som familie uten til stadighet å ha et kamera hengende rundt.

Det er flere forhold som påvirker det informert samtykket og det er et kritisk aspekt ved en dokumentar spesielt sett i forhold til barna. Uansett vil dette punktet være etisk problematisk. I alle filmene er det eksempler på dette. Det er umulig å inngå et informert samtykke før en begynner å filme, ikke for voksne og spesielt ikke for barn. Det vil alltid være ting en ikke kan forutse. Uansett når barn er involvert i en dokumentar bør det være gjennomsyn av det ferdige produktet. En kan protestere og si at dette går ut over den artistiske friheten til regissøren, men til syvende og sist er det barnets hensyn som kommer først. Det er og problematisk at publikum sin mottagelse av filmen vil kunne være en helt annen en deltagerne har kunnet forutse. Eneste mulighet til å demme opp for dette er å ha visninger for å sjekke reaksjoner.

Ytringsfriheten er et av de sterkeste redskapene en regissør har når han vil ha sin vilje igjennom i filmen. Det kan være et stort etisk problem.

I *Born Into Brothels* mener jeg at regissør Briski har dratt ytringsfriheten litt langt ved å unnlate å informere om visse aspekter ved barnas liv. Hun selv framstår som en reddende engel, med kun barnas beste i tankene. At det finnes flere tiltak i distriktet der barna bor, lar hun være å nevne.

Zana Briski hadde nok et ønske om å hjelpe disse barna hun kom i kontakt med gjennom fotokurset. Men det kan diskuteres hvor nødvendig denne hjelpen hun satte i gang er. Er det til barnas beste å bli fjernet fra mødrene og hjemmet, og plasseres på en internatskole. Gitt et valg, hvor mange barn ønsker å forlate hjemmet sitt? De ville muligens hatt flere muligheter med bedre skole, men oppveier det å bli fjernet fra familien?

Men i de to andre filmene er ytringsfriheten brukt på en god måte etter min mening.

Å regulere ytringsfriheten kan være et alternativ, men hva reguleringen kan bestå av kan være et problem å finne ut. Det kan eventuelt vær når det er snakk om barn og de som ikke kan snakke for seg selv. Men det vil muligens skape for mange begrensninger for hvilke filmer som lages. Det er alltid problematisk når det er snakk om ytringsfriheten, i alle fall i den vestlige verden.

I forbindelse med situasjoner skapt for filmen finner jeg på den ene siden at barna i både *The Dark Matter of Love* og *Born Into Brothels* har hatt mange fordeler av dette. I det første tilfellet ser jeg flest positive konsekvenser. Uten intervensjon ville familien vært overlatt til seg selv når de vanskelige situasjonene oppstår. Nå får de hjelp til å se hva som kan gjøres.

Når det gjelder den andre filmen har barna mottatt goder de ellers ikke ville fått, noe som i utgangspunktet er positivt. Den negative siden er konsekvensene deltagelsen i dokumentaren virker å ha hatt for barna i det lange løp. Det kan diskuteres hvor bra det er å fjerne barna fra familien og plassere dem på internatskole. Det uttales at barnas situasjon er verre etter å ha deltatt enn før, i alle fall for flesteparten av barna (Sirohi, 2005). De fleste flyttet hjem til familiene sine igjen. Men, en av guttene har det gått bra for. Avijit endte opp på universitet i USA, og har fullført høyere utdanning innen film (Roston, 2010).

Om det er Briski sin inngripen som har ført til at situasjonen til de fleste barna virker å være verre enn før er usikkert, men barna fikk uansett muligheter de ellers aldri ville fått. Så kan en si at det er opp til dem å gripe muligheten videre.

Regissørens ønske om å opplyse med tanke på publikums rett til å få vite, virker mest negativt i forbindelse med *Born Into Brothels* siden de fleste barna her virker å ha blitt værende i den samme fortvilte situasjonen de startet ut i. Samtidig som en kan argumentere med at de sannsynligvis ville endt opp der i alle fall. De har uansett nytt godt av deltagelsen i dokumentaren. Noe som må regnes som en positiv konsekvens. I de andre filmene blir det mest positivt siden barna virker å ha taklet situasjonen godt, og ingen negative konsekvenser har kommet ut.

Overført kjærlighet virker på den ene siden positivt, siden det virker å strømme ut ifra et godt forhold mellom filmskaper og subjekt. På den andre siden utleverer barna gjerne mer en de hadde tenkt, ting de ellers ikke sier høyt. En må være kritisk til hva en bruker av de intime betroelsene et barn kan komme med. Dessuten kan en ikke la det være opp til barnet å avgjøre om betroelser er for intime eller ei. De er som regel åpne og tillitsfulle ovenfor folk de stoler på. De ønsker kanskje å gi det regissøren/vennen vil ha.

I *Born Into Brothels* utvikler Briski som sagt et vennskap med barna over lengre tid. Etter at dokumentaren er ferdig blir ikke disse vennskapene opprettholdt. Det ligger kanskje i kortene at dette er for en periode, men det kan bli veldig tett i denne perioden. Dessuten er det ikke lett for barn å skjønne forskjellen.

Dette er noe som også går igjen i de andre to dokumentarene.

Det er også sjelden barna får noe utbytte av å delta i dokumentaren, oftest er det filmskaperen som sitter igjen med heder og ære, og muligens penger.

Deltagerne føler at filmskaperen har sluttet å bry seg om dem når filmen er ferdig.

Føler seg oversett, kun interessant under filmingen.

6. Oppsummering og konklusjon

Gjennom en analyse av dokumentarene *Born Into Brothels*, *The Dark Matter of Love* og *Ungdommens råskap* har hensikten vært å svare på følgende problemstilling:

Hvilke etiske problem er de mest utfordrende i dokumentarer der barn deltar slik det kommer fram gjennom filmene "Born Into Brothels", "The Dark Matter of Love" og "Ungdommens råskap"? Hva kunne felles etiske retningslinjer bidratt med?

Ved hjelp av noen ekstra forskningsspørsmål jeg har presentert i starten har jeg kommet fram til en konklusjon om at det mest utfordrende etiske problem i forbindelse med disse filmene først og fremst er spørsmålet om informert samtykke. Den mest problematiske utfordringen er å avgjøre hvor informert samtykket er.

Det er et spørsmål en kommer tilbake til i alle faser av en dokumentarfilm. Det er også like aktuelt i alle moduser og typer av dokumentarer. Samtykket kan aldri bli informert nok. Hvis dette jobbes godt nok med vil det demme opp for veldig mange av de andre etiske problemene jeg tar for meg i denne oppgaven.

Et annet stort etisk problem er det Piotrowska omtaler som *Transference Love*, eller overført kjærlighet. Her er utfordringen å ikke la barna bli for involvert med filmskaperen.

Analysen har vist at filmens modus har påvirkning på hvordan barna blir framstilt. Dette blir umulig å generalisere siden det bare er snakk om tre filmer.

Ikke oppsiktsvekkende er det observerende moduset det som framstår som mest nøytralt. Gjennom det deltagende moduset er *Born Into Brothels* den filmen som analysen viser at påvirker framstillingen av barna mest negativt.

Alle filmene ville kunnet unngå etiske problem ved å være framstilt i det observerende moduset, men å snevre inn til bare et mulig modus ville gjort dokumentarsjangeren mindre attraktiv i lengden.

Hvordan de ansvarlige voksne framstår i filmene påvirker hvordan barna blir behandlet. Dette gjelder i alle filmene, men mest når det kommer til *Born Into Brothels* og *The Dark Matter of Love*.

Videre velger jeg å avslutte med en oppfordring om at det bør gjennomføres en empirisk forskning for å se på de etiske problemene i dokumentarer som involverer barn, gjennom å prate med både regissørene og barna. Gjennom denne innsamlingen kunne en sett på muligheten til å lage en felles etisk retningslinje. Spesielt da med tanke på barna.

Allerede i 1976 uttalte Pryluck:

Discussion of ethical issues will not by itself solve the problems; it may remind us of their existence and perhaps lead to a more fruitful relationship between filmmaker, subject, and audience. Application of these ideas in actuality filming would not always be easy, but some guidelines are needed if we are to avoid cynical exploitation.

(Pryluck: s. 29)

Etter å ha sagt seg villig til å delta, og sett fram til det endelige resultatet, ender de fleste opp med å hate filmen når den er ferdig (Piotrowska, 2014: 172).

7. Referanser

Litteratur

Kittang, Atle (1975). Tre forsåingsformer i litteraturforskninga. I: Atle Kittang, Litteraturkritiske problem; teori og analyse (s. 17-58). Oslo: Universitetsforlaget. (Lie & Co.'s Boktrykkeri, Oslo)

Mark Cousins, Kevin Macdonald (2006). Imagining Reality (s.392). the Faber Book of Documentary, London: Faber & Faber.

Nichols, Bill (2010). Introduction to Documentary (Second Edition). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Piotrowska, Agnieszka (2014). Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film. New York: Routledge.

Sanders, Willemien (2010). Documentary Filmmaking and Ethics: Concepts, Responsibilities, and the Need for Empirical Research. Mass Communication and Society, 210, Vol. 13(5), P.528-553.

Winston, Brian (2006). Lies, Damn Lies and Documentaries (Second Edition). London: British Film Institute.

Østbye, Knapkog, Helland, Larsen (2007). Metodebok for mediefag (3. utgave). Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.

Artikler på nettet

Aftenposten, Kultur (06.03.2015). Aslaug Holm filmet barna sine i 450 timer – til slutt ble de lei. Hentet mars 2015:

<http://www.aftenposten.no/kultur/Aslaug-Holm-filmet-barna-sine-i-450-timer--til-slutt-ble-de-lei-7924523.html>

Andersen, Barbro & Ramskjell, Kåre Riibe (29.05.2013). Disse barna får en følelse av at ingen vil ha dem. NRK, Nordland.

Hentet januar 2016:

<http://www.nrk.no/nordland/mange-bor-for-lenge-pa-barnehjem-1.11051045>

Aufderheide, Pat & Jaszi, Peter & Chandra, Mridu (2009). Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work. centerforsocialmedia.org/ethics

<http://www.cmsimpact.org/making-your-media-matter/documents/best-practices/honest-truths-documentary-filmmakers-ethical-chall>

Hansen, Lars Ditlev (16.09.2004). Dogumenterer etter von Triers regler. Aftenposten.

Hentet august 2015:

<http://www.aftenposten.no/kultur/film/Dogumenterer-etter-von-Triers-regler-6317537.html>

Michel, Frann (August 2005). "Born into Brothels" Controversy. Michigan, USA: Solidarity News.

Hentet august 2015:

<http://solidarity-us.org/node/261>

Mikalsen, Espen Harpestad (31.10.2002). Nye dogmeregler fra Lars von Trier. Dagbladet

Hentet august 2015:

<http://www.dagbladet.no/kultur/2002/10/31/352648.html>

Pandey, Jhimli Mukherjee & Mandal, Caesar (25.02.2009). At the Oscars four years ago, now a sex worker. India: The times of India.

Hentet august 2015:

<http://timesofindia.indiatimes.com/At-the-Oscars-four-years-ago-now-a-sex-worker/rssarticleshow/4186270.cms>

Pryluck, Calvin (1976). Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming. [Journal of the University Film Association, Vol. 28, No. 1 \(Winter 1976\)](#) (s. 21-29). University of Illinois Press.

Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20687309> - har brukertilgang!

Sirohi, Seema (14.03.2005). Zana's Shutters. India: Outlook.

Hentet mai 2015:

<http://www.outlookindia.com/article/zanas-shutters/226761>

Swami, Praveen (12.03.2005). A missionary enterprise. India: Frontline.

Hentet mai 2015:

<http://www.frontline.in/navigation/?type=static&page=flonnet&rdurl=fl2208/stories/20050422000408100.htm>

Nettsider

Alnes, Jan Harald. (2011, 15. desember). Hermeneutikk. I Store norske leksikon.

Hentet 10. mai 2015 fra:

<https://snl.no/hermeneutikk>

Al Jazeera America (2013). Interview with Sarah McCarthy, director of "The Dark Matter of Love". Al Jazeera America.

Hentet september 2015:

<http://america.aljazeera.com/watch/shows/al-jazeera-america-presents/documentary-blog/2013/12/31/interview-with-sarahmccarthydirectorofthedarkmatteroflove.html>

Banerjee, Partha (07.06.2008). Born into Brothels – the Hollywood Scandal. Blogg.

Hentet mai 2015:

<http://bornintobrothelslies.blogspot.no/2009/06/born-into-brothels-unpleasant-facts.html>

MTM 2010. Honest Truths: Documentary Ethics in Practice

Hentet fra YouTube oktober 2015:

<https://www.youtube.com/watch?v=2QD0SHRc6oM>

Roston, Tom (29.03.2010). What Happened to Avijit from "Born Into Brothels". POV's documentary blog. Hentet november 2015

http://www.pbs.org/pov/blog/docsoup/2010/03/doc_soup_what_happened_to_avij/

Toronto Film Fest (07.09.2013). The Dark Matter of Love – Q&A. Director and cast.

Hentet fra YouTube mai 2015:

<https://www.youtube.com/watch?v=ByTfLkxXS8g>

Quinn, Gordon (2013). Ethics of Documentary Filmmaking. Chicago Humanities Festival. Pentimenti Productions.

Hentet fra YouTube september 2015:

https://www.youtube.com/watch?v=_981ZEM99e0

Filmer

Briski Zana, Kauffman Ross (2004) "Born Into Brothels", USA

McCarthy, Sarah (2012) "The Dark Matter of Love", UK

Olin, Margreth (2004) "Ungdommens råskap", Norge