Masteroppgave

Med blikket på villmarken

En narrativ og stilistisk analyse av perspektiv som virkemiddel i ekspedisjonsfilm

Aron Bræstrup Løsnes

Master i
Dokumentar og Journalistikk
2019

Antall ord: 16.582

HØGSKULEN
I VOLDA

Forord:

Min masteroppgave i Dokumentar og Journalistikk ved Høgskulen i Volda består av denne akademiske studien og dokumentarfilmen *Eventyrlyst*. Felles for de to prosjektene er at de begge er inspirert av ekspedisjonsfilmens tradisjoner. Filmen handler om skandinavisk ungdom som reiser på folkehøyskole i Finnmark for å bli kjent med villmarken i Arktis. Den tar for seg ungdommenes møte med friluftslivet i nord der naturgleden og det tradisjonelle friluftslivet er i fokus. Arbeidet med en masteroppgave kan på mange måter sammenliknes med en ekspedisjon. Dette har vært en lang og lærerik ferd som nå har nådd sitt mål.

Jeg ønsker å takke Lars H. Krempig som ved flere anledninger har stilt opp og vært en viktig støtte under produksjonen av filmen. Det ville heller ikke blitt mye film dersom ingen hadde vært villige til å stille opp foran kameraet. Jeg vil derfor takke Arktis-klassen 17/18 ved Alta folkehøgskole for anledningen til å være flue på teltduken gjennom et fantastisk år.

En stor takk til mine veiledere Idar Flo og Dag S. Roland som har bidratt med gode og viktige innspill på begge prosjektene. Jeg ønsker også å takke avdeling for mediefag ved Høgskulen i Volda. Jeg er veldig takknemlig for noen flotte år ved høyskolen. Dette har vært en lærerik tid og jeg ser frem til å ta i bruk kunnskapen jeg har tilegnet meg gjennom studiet.

Gjennom dette arbeidet har også familien min vært en viktig støtte. Jeg ønsker derfor å rette en stor takk til mine foreldre: Tone og John Løsnes. Takk også til mine søsken og deres familier: Marion, Carita og Rebekka. En stor takk til Miriam Fanin som har vært en god støtte gjennom den siste og kanskje mest avgjørende fasen.

Tilegnes min morfar, Tor Ingvald Jakobsen. Takk for at du inspirerte meg til å fotografere og til å ta kameraet med ut i naturen.

Alta, 17. Mai 2019 Aron Bræstrup Løsnes

Sammendrag

Formålet med denne studien er å få undersøke hvordan de narrative og stilistiske virkemidlene i moderne ekspedisjonsdokumentarer bidrar til at innholdet fremstår som autentisk. Studien tar utgangspunkt i fjernsynsserien *Nordkalotten 365* og vil utforske hvordan perspektivet fungerer som et slikt virkemiddel for å etablere denne forestillingen.

Kapittel 1 gir en introduksjon til temaet og vil redegjøre for valget av problemstilling. I tillegg vil det ta for seg relevant bakgrunnsinformasjon om temaet. Kapittelet vil videre gjøre rede for dokumentarfilmens indeksikalske kvalitet, ekspedisjonsdokumentarens historie og utvikling, samt etableringen av begrepet dokumentarfilm.

Kapittel 2 vil redegjøre for teori som blir brukt som utgangspunkt for analysen. Denne delen vil omhandle filmteori som kan knyttes til filmens narrative og stilistiske virkemidler med utgangspunkt i bruk av perspektiv i fortellingen. I tillegg vil være en kort introduksjon til Bill Nichols modi for dokumentarfilm.

Kapittel 3 gir en introduksjon til filmanalysens metodologiske tilnærminger. Filmanalysens metodologi vil bli satt i sammenheng med hermeneutiske og kvalitative forskningstradisjoner. Videre vil det redegjøres for hvordan disse metodene skal implementeres i analysen.

Kapittel 4 vil bestå av en narrativ og stilistisk analyse av fjernsynsserien *Nordkalotten 365*. Denne delen vil ta for seg narrativets rammefortelling og utvalgte eksempler fra to episoder. Kapittelet vil gjennomgå virkemidlene og drøfte hvilken betydning de har for fremstillingen av fortellingen med utgangspunkt i problemstillingen

Kapittel 5 vil redegjøre for betydningen av funnene i analysen. Det vil også etableres to begreper som blir brukt for å skille mellom ulike former for autentisitet i dokumentarfilm.

Abstract:

The aim of this study is to investigate how the narrative and stylistic devices in contemporary expedition films cause their content to appear as authentic. The main focus of the study is the television series *Nordkalotten 365* and I will explore how the perspective functions as such device in order to establish such notion.

Chapter 1 gives an introduction to the main topic and will explain the choice of the research question. In addition, it will address relevant background information on the topic. The chapter will also explain indexical quality of documentaries, the history and development of the expedition documentary, and the establishment of the concept documentary film.

Chapter 2 will explain the theoretical basis of the analysis. This section will elaborate on film theory that is linked to the narrative and stylistic devices connected to the use of perspective in the story. In addition, there will be a brief introduction to Bill Nichol's modes of documentaries.

Chapter 3 gives an introduction to methodological approaches to film analysis. The methodology of film analysis will be put into context of hermeneutic and qualitative research traditions. Furthermore, it will be explained how these methods will be implemented in the analysis.

Chapter 4 will consist of a narrative and stylistic analysis of the television series *Nordkalotten 365*. This section will address the narrative's frame story and selected examples from two episodes. The chapter will review the narrative and stylistic devices and discuss their impact on the creation of the story.

Chapter 5 will explain the significance of the findings in the analysis. Two concepts will also be established in order to distinguish between different forms of authenticity in documentaries.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag **3**

1.0 Innledning og bakgrunn **6**

1.1 Problemstilling *7*

1.2 Dokumentarens indeksikalitet *7*

1.3 Ekspedisjon- og dokumentarfilm *9*

1.3.1 Filmens begynnelse 9

1.3.2 Reise og ekspedisjonsfilm 10

1.3.3 John Grierson og dokumentarfilmbegrepet 11

1.3.4 Fjernsynsdokumentaren 13

2.0 Teoretisk rammeverk **15**

2.1 Narrativ teori og analyse *16*

2.1.1 Narrativ analyse 16

2.1.2 Nivåer: historie, diskurs og narrasjon 16

2.1.3 Implisitt filmskaper og tilskuer 17

2.1.4 Fortellingens utkikkspunkt - fokalisering 19

2.1.5 Handlingsuniverset og fortelleren 20

2.2 Dokumentarfilmens modi *21*

2.3 Stil *24*

2.3.1 Kinematografi 24

2.3.2 Kameraperspektiv 25

2.3.3 Kameravinkler 26

2.3.4 Visuell og auditiv distanse 27

3.0 Metode **28**

3.1 Kvalitativ og hermeneutisk tilnærming *28*

3.2 Narrativ og stilistisk filmanalyse *29*

4.0 Nordkalotten 365 – Analyse og drøfting **30**

4.1 Rammefortelling *31*

4.2 Episode 2: Til fots i Pasvikdalen *33*

4.2.1 Eksempel 1 33

4.2.2 Eksempel 2 36

4.3 Episode 4: Finnmarksløpet *39*

4.3.1 Eksempel 3 39

4.3.2 Eksempel 4 40

4.4 Oppsummering *44*

5.0 Konklusjon **45**

6.0 Referanser **48**

1.0 Innledning og bakgrunn

Helt siden slutten av 1800-tallet har filmkameraet blitt brukt til å lage fremstillinger av virkeligheten. (kapittel 1.3) Ekspedisjonsdokumentaren har vært en del av disse virkelighetsframstillingene allerede siden filmens tidligste år og er i dag en populær del av naturformidlingen i norsk fjernsyn. Eventyrer Lars Monsen har blitt en sentral profil innen norsk ekspedisjonsfjernsyn siden hans første fjernsynsserie i 2005. (Askheim, 2018) Selv om de nyere ekspedisjonsdokumentarene ofte bærer preget av et underholdningsaspekt følger de også en lang tradisjon med beretninger om mennesker i naturen. Kjente eksempler på dette finner vi for eksempel innen litteraturen med beretninger som *Walden: or life in the woods* (1854) av Henry David Thoreau og i norsk sammenheng *Pelsjegerliv* (1931) av Helge Ingstad om hans tre år som pelsjeger i den Canadiske villmarken. (Bastiansen H. G., 2014, ss. 153-154)

Fjernsynsseriene til Monsen lar oss følge med på flere av hans lange ferder i villmarken der han er alene med kameraet og filmer seg selv i aktivitet. Han fungerer selv katalysator handlingen og skyr ikke å ta frem kameraet selv i krevende situasjoner for å beskrive det som pågår, selv ikke om det er en farlig nærgående bjørn midt i leiren. (Kjæreng, 2005) I disse programmene har serieskaperne valgt å bruke Monsens egne beskrivelser og forklaringer for å veilede oss gjennom handlingen slik at vi kommer tett innpå de unike situasjonene som kan oppstå under en ekspedisjon. Dette fremstilles med hjelp av filmens narrative og stilistiske virkemidler som bidrar til å tilegne fortellingen et konkret perspektiv. På denne måten kan det etableres en forestilling som levendegjør innholdet på en måte som bidrar til at det fremstår som noe ekte og autentisk.

Monsens fjernsynsserier bygger på en sentral tradisjon i norsk film- og fjernsynshistorie. Ekspedisjonsfilmen er trolig den delen av den norske filmarven som har gjort seg mest bemerket internasjonalt gjennom kjente personligheter som Thor Heyerdahl og Roald Amundsen. (UNESCO, 2019) Filmmaterialet fra deres ekspedisjoner er innlemmet i UNESCOs internasjonale register over Verdens dokumentarv (Memory of the World Register). Programmene til Monsen markerte på mange måter en ny bølge innen ekspedisjonssjangeren gjennom grepet med å filme seg selv i aktivitet på tur i villmarka. Dette har fungert som inspirasjon for en rekke andre fjernsynsprogram. For eksempel henviser polfarer Børge Ousland (Diesen, 2011, s. 26) og regissør Eva Laukøy (Eventyrjenter, Alene) til Monsen som inspirasjon for sine produksjoner. (Skarrud, 2014)

1.1 Problemstilling

Denne studien tar utgangspunkt i Lars Monsens fjernsynsserie *Nordkalotten 365* som ble produsert for NRK i 2007 under regi av Eirik Sandberg Ingstad. Et karakteristisk trekk at den er satt sammen med en rekke narrative og stilistiske virkemidler med tilknytning til begrepet *perspektiv.* Målet med denne studien er å undersøke hvordan disse virkemidlene blir brukt for å skape en forestilling om at vi som tilskuere er vitne til noe uredigert og ekte. Selv om en dokumentarfilm tar utgangspunkt i den virkelige verden vil den aldri være en presis gjengivelse av virkeligheten, men en bearbeidet tolkning basert på filmskaperens visjon.

> **Problemstillingen** for denne studien er: *Hvordan blir perspektiv brukt som et narrativt og stilistisk virkemiddel i «Nordkalotten 365» for å skape en forestilling om autentisitet?*

For å plassere fjernsynsserien i en større tradisjon og sammenheng vil jeg starte med å redegjøre for hva dokumentar- og ekspedisjonsfilm er. Deretter skal jeg utdype metodene jeg har tatt i bruk for å svar på problemstillingen før jeg går i gang med en narrativ og stilistisk analyse av fjernsynsserien.

1.2 Dokumentarens indeksikalitet

Sett i et historisk perspektiv så er film som fortellerform er relativt ny og har vært gjennom stor utvikling som følge av den teknologiske utviklingen siden slutten av 1800-tallet. (Helseth, 2016, ss. 90-91) Filmen har sitt utgangspunkt i stillfotografiet som blir til ved at lys reflekteres fra omgivelsene gjennom glasset i kameralinsen og deretter setter et avtrykk i filmemulsjonen (eller en digital sensor). Ved å projisere en sekvens stillbilder etter hverandre i en gitt hastighet kan man skape en illusjon av bevegelse også beskrevet som *levende bilder.* Dette skapte i sin tid grunnlaget for en helt ny fortellerform nemlig filmen. (Brinch, 2001, ss. 19-20)

Dokumentarfilmteoretiker Bill Nichols trekker en linje mellom det fotografiske bildets bånd til den virkelige verden og dokumentarfilmen. (Nichols, 2010, ss. 34-36) I begge tilfeller fungerer (film)kameraet som et redskap for å registrere et avtrykk av virkeligheten. Dermed kan disse avtrykkene tilegnes egenskapen til et dokument, eller hva Nichols beskriver som indeksikalsk kvalitet: *«They register precisely certain aspects of what stood before the*

camera, which sometimes called the pro-filmic event. This quality is what makes the documentary image appear as a vital source of evidence about the world» (Nichols, 2010, s. 34) I kontrast til dokument så er likevel dokumentarfilmen i stor grad en fortolkning av verden ettersom at noen har bearbeidet materialet. Men likevel har dokumentarfilmens indeksikalske kvalitet stor betydning for måten den blir tolket fordi publikum vil ha en forventning om at det er en kopling mellom det de ser og de faktiske hendelsene.

De fleste som ser en film tenker trolig sjeldent på hvordan filmen er satt sammen og hvordan vi blir påvirket av innholdet. Vanligvis er man mest opptatt av historien som fortelles, enten det er en fiksjons- eller dokumentarfilm. Fremstillingen av en film preger hvordan vi opplever og relaterer til innholdet. I en fiksjonsfilm aksepterer vi at innholdet bryter med virkelighetens lover og regler fordi vi anses som en del av filmfortellingens oppdiktede univers. I en dokumentarfilm stiller dette seg annerledes på bakgrunn av dets indeksikalske tilknytning til den virkelige verden. Derfor er forestillingen om dokumentarfilmens autentisitet vesentlig for innholdet skal bli akseptert som autentisk.

Ser vi på en fiksjonsfilm inngår vi en implisitt kontrakt med filmen der vi aksepterer å tro på den verdenen som fremstilles til tross for at vi vet at den ikke er ekte. Det var dette som dikteren Samuel Coleridge beskrev som *«the suspension of disbelief».* (Sørenssen, 2007, ss. 322-323) I dokumentarfilmen er tilskuerkontrakten ganske annerledes ettersom handlingensuniverset deles mellom film og tilskuer. Det er en verden som er der også etter at filmen er ferdig og skaper dermed en implisitt forventning til at det som vises er autentisk. Dette gjør dokumentaren til et sterkt redskap, både på godt og vondt, men det forutsetter også en tillitt til at innholdet er sannferdig. Fjernsynsserien *Villmann* om jegeren Kristoffer Clausen som skulle bo et år utendørs og leve utelukkende av naturen ble vist på TV2 i 2010. Året etter ble serien satt i et forholdsvis dårlig lys da det viste seg at han hadde hatt flere opphold under prosjektet, noe som ikke kom frem i fjernsynsserien. (Eriksen, 2011) Men hovedårsaken til at dette ble et problem var trolig ikke oppholdene i seg selv, men at han hadde vært uærlig på det. Til tross for at innholdet i utgangspunktet hadde fremstått som ekte og dermed ble tillitten til fjernsynsseriens sannferdighet brutt, et klart brudd på den implisitte tilskuerkontrakten. Dette er også et godt eksempel på hvordan innholdet i en film kan fremstilles som autentisk uavhengig av dets historiske sannferdighet. Med andre ord er dokumentarfilmens autentisitet også en forestilling som blir til gjennom fremstillingen av filmen.

Uansett tilnærming vil en filmproduksjon være en prosess basert på en rekke subjektive valg som blant annet inkluderer alt fra å valget av et spesifikt tema, historie, kameraplassering, til det å avgjøre hvilke klipp som skal være med i den endelige filmen. Innsikt i virkemidlenes rolle i filmfortellingen gjør oss rustet til å tenke kritisk om film og hvordan vi relaterer til innholdet. At en dokumentarfilm fremstår som autentisk er vesentlig for at tilskueren skal være i stand til å akseptere forestillingen om at de er vitne til noe virkelig eller ekte, og dermed leve seg inn i fortellingens handlingsunivers. Likevel vil den aldri være en nøyaktig gjengivelse av virkeligheten, men en bearbeidet konstruksjon som er basert på en rekke valg om hvordan filmen skal fremstå.

1.3 Ekspedisjon- og dokumentarfilm

Begrepet ekspedisjon kommer opprinnelig fra det latinske ordet *«expeditio»* og beskrives i Det Norske Akademis Ordbok som: *«(lengre) ferd med et bestemt (især vitenskapelig eller militært) formål; (oppdagelses)reise; tokt».* (Det Norske Akademi for Språk og Litteratur & Kunnskapsforlaget, Ukjent år) Ekspedisjonsfilm kan dermed beskrives som en film som er laget under en *ferd med et bestemt formål.* For å vise til sjangeren som en tradisjon på tvers av plattformer (TV og kino) vil også begrepet ekspedisjonsdokumentar tidvis bli brukt. Nettopp hva som blir ansett for å være et bestemt mål er trolig et av de største skillene mellom de tidlige ekspedisjonsdokumentarene og de moderne. (Iversen, 2015) De tidligste filmene handler ofte om utforskning av ukjent land (ofte med vitenskapelig formål), mens mange av dagens filmer gjerne handler om en underliggende reise fra noe (f. eks sivilisasjonen og hverdagens stress), et tema som kan gjenkjennes fra beretningene til Thoreau og Ingstad.

1.3.1 Filmens begynnelse

I 1885 introduserte brødrene Lumiére for første gang sin nye oppfinnelse, kinematografen, offentlig for publikum i Paris. (Sørenssen, 2007, ss. 22-29) Dette er av mange (riktignok noe feilaktig) blitt omtalt som tidenes første offentlige filmvisning. Kinematografen var inspirert av Thomas Edisons kinétoscope, men Lumiéres variant var videreutviklet og forbedret. Det tok ikke lang tid før de turnerte verden rundt med sine filmer. Norges første offentlige filmfremvisning fant sted i Christiania i 1896 og dette ble etterfulgt av en rekke omreisende filmfremvisninger rundt om i landet. (Bastiansen & Dahl, 2008, ss. 197-199)

Introduksjonen av kinematografen åpnet for en rekke nye muligheter. Nå kunne publikum gjennom levende bilder presenteres for korte glimt fra eksotiske steder langt vekk, noe som må ha vært nokså revolusjonerende ettersom vanlige mennesker på den tiden sjelden foretok lengre reiser fra sine nærområder. (Diesen, 2010, ss. 21-24) Innen 1898 hadde Lumiére-brødrene over ett tusen titler i sin samling, mange av disse var reiseskildringer fra stedene de hadde besøkt på sine turneer. Denne perioden var også preget av en rekke ekspedisjoner med formålet å utforske de siste hvite flekkene på kartet. (Sørenssen, 2007, ss. 39-43) Det tok ikke lang tid før man forstod at filmkameraets nytte for vitenskapelig dokumentasjon. I tillegg ble de levende bildene populært supplement til foredragene om ekspedisjonene som ofte var viktige for å få dem finansiert.

1.3.2 Reise og ekspedisjonsfilm

Allerede i 1898, bare tre år etter Lumiére-brødrenes visning i paris, ble filmkameraet medbrakt på tidenes aller første overvintringsekspedisjonen i Antarktis. (Diesen, 2011, s. 94) Den britiske ekspedisjon ledet av nordmannen Carsten Borchgrevink fikk raskt erfare det tidlige filmkameraets teknologiske begrensninger under krevende forhold i polare strøk. Det ble ikke noe ut av filmopptakene fra denne overvintringen, men i Borchgrevink-ekspedisjonens fotspor fulgte det en rekke andre ekspedisjoner der filmkameraet skulle å få en viktig rolle.

I norsk sammenheng var Roald Amundsen og Carl Lumholtz sentrale pionerer på feltet. (Sørenssen, 2007, ss. 39-43) Mens Lumholtz tok med seg kameraet til varme sydlige strøk var Amundsen som kjent en del av bølgen med oppdagere som utforsket polarområdene. Etterhvert som filmmediet utviklet seg økte også publikums interesse for historiefortelling på lerretet. (Diesen, 2010, s. 24) Dermed holdt det ikke bare med små filmklipp for å supplere foredragene på samme måte som med lysbildene og det ble laget lengre filmer der selve historien om ekspedisjonen kom mer i fokus. Lumholtz hadde allerede høstet internasjonal annerkjennelse for sine ekspedisjoner rundt om i verden før han kom ut med sin film *In Borneo – The Land of the Head-Hunters* i 1917. (Sørenssen, 2007, s. 41) Med denne filmen var han også trolig den første nordmannen til å lage en lang dokumentarfilm. (Iversen, 2014, s. 29)

Filmkameraet ble etterhvert viktig på mange av ekspedisjonene til Roald Amundsen, men ble først medbragt på hans sydpolekspedisjon i 1910-12. (Iversen, 2001, ss. 142-144) Materialet

ble brukt som illustrasjoner til foredragene hans, men med bistand fra kinodirektør Hugo Hermansen det også satt sammen til en helhetlig film. (Diesen, 2010, ss. 27-38)
Den siste polare ekspedisjonsfilmen laget for norsk kinodistribusjon var *Mot ukjent land: Norvegia-ekspedisjonen 1929/30,* fra Hjalmar Riiser-Larsens ekspedisjon for å kartlegge fangstmulighetene i antarktiske farvann. (Sørenssen, 2017, ss. 118-121) Arven etter polarfilmene ble utover 1930-tallet videreført i kortfilmformat. For eksempel gjennom Thor Iversens produksjoner fra Arktis, samt filmene fra Helge Ingstads Grønlandsekspedisjon i 1932 som også ble laget for markedsføringen av *Tiedemanns Tobaksfabrik*. Både Amundsen og Lumholtz filmer ble brukt for å illustrere deres foredrag, men ettersom filmformen utviklet seg ble «foredraget» trukket inn i selve filmen gjennom tekstplakater og når lydfilmen kom med en kommentarstemme.

I etterkrigstiden var etnografen og eventyreren Thor Heyerdahl en sentral skikkelse i videreføringen av ekspedisjonsfilmen. (Andersson & Wahlberg, 2017, s. 178) Han gjorde stor suksess med filmen *Kon-Tiki* i 1950 om sin flåteferd 8000 kilometer over Stillehavet. Dette er trolig en av de mest suksessfulle dokumentarfilmene som er laget i Skandinavia og filmen ble blant annet belønnet med en Oscar for beste dokumentarfilm i 1952. Heyerdahl var etter dette aktuell med en rekke filmer fra sine senere ekspedisjoner, en av disse var *Galapagos* som ble laget i samarbeid med Per Høst. Høst startet sin karriere innen film med å lage naturfilmer for *Tiedemanns Tobaksfabrik*. (Iversen, 2014, ss. 13-26) Som ung hentet han inspirasjon fra blant annet arbeidet til Carl Lumholtz. Videre fulgte en rekke langfilmer fra hans ekspedisjoner til ulike steder i verden. Produksjonene bestod primært av reise- og naturfilm, samt etnografiske skildringer som blant annet i filmen *Same Jakki* (1957) om livet til reindriftsamene i Finnmark. (Iversen, 2014, ss. 201-203) På denne produksjonen hyret Høst den unge naturfotografen Sverre M. Fjelstad som på denne måten startet sin karriere innen film. I de påfølgende tiårene ble Fjelstad en sentral skikkelse i NRKs naturformidling på fjernsynet og da særlig gjennom programmet *Naturmagasinet.* Høst selv var allerede tilknyttet NRK innen de startet med sine regulære TV-sendinger i 1960 og videreføre dermed sitt arbeid med natur- og reiseskildringer på den nye plattformen.

1.3.3 John Grierson og dokumentarfilmbegrepet

Den tidligste ekspedisjonsfilmen blir gjerne knyttet til det førdokumentariske begrepet for ikke-fiksjonsfilm som kalles aktualitetsfilm. (Sørenssen, 2007, s. 39) Det var først i senere tid

at filmsjangeren ble knyttet til dokumentarfilmbegrepet som først ble etablert i mellomkrigstiden.

«Documentary is a clumsy description, but let it stand» (Grierson, 1976, s. 19). Slik beskrev den britiske dokumentarfilmteoretikeren John Grierson begrepet (som han selv var med å etablere) i sitt essay *First principles of documentary,* som først ble publisert i 1932, der han lanserte et sett med ideer om hva dokumentarfilm burde være. Grierson medvirket i etableringen av den britiske dokumentarfilmbevegelsen og fikk en sentral rolle for etableringen av dokumentarfilm som begrep.

I 1926 skrev Grierson en anmeldelse av filmen *Moana – A Romance of the Golden Age,* av Robert Flaherty, der han blant annet hevdet at filmen hadde *«documentary value».* (Brinch, 2001, ss. 13-15) Dette regnes av mange for å være fødselen til begrepet *documentary,* eller på norsk *dokumentarfilm*. Likevel var det et begrep som før denne tid blant annet var tatt i bruk i Frankrike for å beskrive reisefilm - travelogue. Grunnen til at begrepet vanligvis knyttes til Grierson er på bakgrunn av hans betydning for etableringen av begrepet slik vi kjenner det i dag. Han hadde tidlig stor innflytelse på begrepets diskurs. Han beskrev dokumentarfilm som *«creative treatment of actuality»*, en slags definisjon som har blitt stående som en grunnleggende beskrivelse av begrepet. En beskrivelse som trolig gjenspeiler hans ønske om å skape et skille mellom dokumentarfilm og den tidligere ikke-fiksjonsfilmen ved at dokumentarfilmen ikke bare skulle gjengi, men også fortolke virkeligheten. Men med utgangspunkt i Griersons standarder ville selv Robert Flahertys filmer *Moana* (1926) og *Nanook of the north* (1922), som av mange omtales som de første dokumentarfilmene, falt utenfor ideen om hva dokumentarfilm burde være. Han anklagde disse filmene for eskapisme og at de utfylte ikke det sosiale ansvaret han ønsket for dokumentarfilmen (Grierson, 1976, s. 22).

De fleste i dag har en idé om hva dokumentarfilm er, men dersom man skal komme med en enkel definisjon på begrepet ender man raskt opp med å motsi seg selv. Medieviter Sara Brinch beskriver dette på en god måte i boken *Virkelighetsbilder - Norsk Dokumentarfilm gjennom hundre år*.

> *«Ethvert definisjonsforsøk gjort ut fra deskriptive kriterier vil strande fordi det enten er for rommelig eller for smalt. En normativ definisjon slik Grierson bidro med både*

> *gjennom sine prinsipper og gjennom definisjonen av dokumentarfilm som et resultat av «a creative treatment of actuality», vil kunne være bestemmende for hvordan mange ønsker at dokumentarfilmen skal være, og for dem utgjøre grunnsteinene i genren.»* (Brinch, 2001, s. 39)

Vi vil med andre ord trolig komme lenger i å forstå hva dokumentarfilm er gjennom en normativ tilnærming til begrepet. Dokumentarfilmskapere kommer fra en rekke ulike bakgrunner og tradisjoner for filmskapning, noe som kommer til uttrykk gjennom det store mangfoldet av filmer som eksisterer i dag. Men til tross for ulikheter bindes de også sammen av nettopp det faktum at de er dokumentarfilmskapere. De tar del i et fellesskap bestående av dem selv og større institusjoner som er knyttet til en tradisjon av filmskapning som er i stadig endring og utvikling. Gjennom deres oppfatning av hva dokumentarfilm er og burde være danner de den nåværende diskursen knyttet til hva dokumentarfilm er, noe den amerikanske dokumentarfilmteoretikeren Bill Nichols beskriver som *«a community of practitioners»* (Nichols, 2010, ss. 19-20). Ettersom dette fellesskapet endrer seg med tiden har også forståelsen for begrepet endret seg. Et godt eksempel er den animerte dokumentaren da det først er i løpet av de siste tiårene har blitt anerkjent at også animasjonsfilm kan betegnes som dokumentarfilm. (Strøm, 2014, ss. 59-61) I løpet av de seneste tiårene har det også oppstått en rekke hybridformer som har gjort diskusjonen om hva dokumentarfilm er relevant på ny.

1.3.4 Fjernsynsdokumentaren

Innføringen av fjernsynet førte til en nedgang i dokumentarfilmproduksjon for kinoformatet, men ble også viktig for videreføringen og videreutviklingen av dokumentarfilmtradisjonen. (Diesen, 2005, ss. 23-42) NRK startet sine regulære sendinger i 1960 og hadde de første tiårene monopol på fjernsynssendinger i Norge. Dette var en tid preget av prøving og feiling for å finne løsninger som fungerte på den nye plattformen. Mange av dem som ble ansatt for å hadde bakgrunn fra radioen og journalistikken noe som også satte sitt preg på innholdet. (Bastiansen & Dahl, 2008, ss. 355-359) Den journalistiske reportasjen ble en del av innholdet, men også informasjonsprogram som bygget på foredragsformen. (Diesen, 2005, ss. 59-79) Foredragsdokumentaren i NRK var ikke preget av en usynlig allvitende fortellerstemme, men av en tilstedeværende ekspert som kommenterte innholdet, med dette fulgte også direktehenvendelsen. Naturformidlingen bestod av liknende magasinprogram og naturfilmer med ferdige kommentarspor der blant annet Sverre M. Fjelstad og Per Hafslund, som begge på ulike måter hadde hatt tilknytning til Per Høst, ble sentrale skikkelser. (Iversen, 2014, ss.

202-203) Fjernsynet bidro til at dokumentarinnholdet nådde ut til enda flere tilskuere en tidligere. Fotografen Trygve Berge stod bak flere ekspedisjonsproduksjoner for fjernsynet, som blant annet en nordpolekspedisjon med snøscooter i 1982 som var preget av en rekke teknologiske utfordringer. (Diesen, 2017, ss. 105-107) Filmen og lydbåndet tålte kulden dårlig og gikk lett i stykker. På hans tidlige ekspedisjoner var det heller ikke mulig å ta opp synkronisert lyd. Men med den teknologiske utviklingen utover 1980- og 90-tallet kom det videoutstyr som var lettere og mer mobilt, dermed fikk man også mer fleksibilitet.

På 90-tallet kom også en rekke nye former for fjernsynsprogram med formål å underholde og informere, eller såkalt infotainment. (Sørenssen, 2007, s. 302) Denne utviklingen påvirket også reisedokumentaren der underholdningen og personfokuset på de som reiste ble viktigere. (Diesen, 2005, s. 234) Blant hybridformene som oppstod var også virkelighetsfjernsynet som først og fremst hadde formålet å underholde. Et eksempel på dette er TV-Norges satsning 71° nord som ble startet i 1999 og er i dag verdens lengstlevende realityserie. (Michalsen, 2018) I serien skal deltakerne skal ta seg fra Lindesnes til Nordkapp mens de konkurrerer om å bli med videre. (Enli, Moe, Sundet, & Syvertsen, 2010) Vi får se deltakerne i aksjon som tar seg fram med ulike metoder som blant annet til fots, med ski, kano og hundespann. Mellom disse sekvensene ser vi også deltakernes direkte henvendelse til kameraet der de forteller om hvordan de opplever reisen. Konseptet kan minne noe om ekspedisjonsformen, men det er underholdningsaspektet som først og fremst står i fokus.

På 2000-tallet bidro den digitale revolusjonen til at opptaksutstyret egnet seg langt bedre under krevende forhold. Dermed lå forholdene enda bedre til rette for eventyrere som Lars Monsen og Børge Ousland til å forevige sine ekspedisjoner på film. Ledet an av Monsen ble dette starten på en ny bølge ekspedisjonsprogram der man reiste ut i villmarka og filmet seg selv. I likhet med Lumholtz og Amundsen hadde Monsen bakgrunn som foredragsholder, skribent og forfatter før han startet å filme turene sine. (fx produksjoner, Ukjent dato) Produksjonene *Canada på tvers* og *Nordkalotten 365* var populære og ble sett av litt under million seere på NRK. (Jensen, 2009) (Dagens Næringsliv, 2005) *Nordkalotten 365* var også nyskapende i form av å være et omfattende transmedialt prosjekt (medieprosjekt som tar i bruk flere medieplattformer (Karlsen, 2014, s. 195)). Med bruk av mobilteknologi kunne publikum få oppdateringer om ekspedisjonen underveis og i tillegg ble det produsert podkast, radioprogram, bok og en rekke informasjonsvideoer for nett. (Monsen, 2007, s. 13) (Solheim, 2008) Denne serien omhandlet heller ikke bare én lang ekspedisjon, men åtte «mindre», slik

at man fikk en avsluttende handling i hver enkelt episode. Disse ble bundet sammen av rammene for hele prosjektet der det hele tiden var en ny tur i vente. De senere årene har NRKs naturredaksjon fortsatt med å satse stort på underholdningskonsepter som bygger på ekspedisjonsformatet med fjernsynsserier som blant annet Eventyrjenter (2015-16), Helt alene (2018-19) og Villmarksbarna (2013-16). Den sistnevnte har også blitt til en helaftens dokumentarfilm med kinodistribusjon i 2019. (Filmweb, Ukjent dato) Selv om form og innhold har endret seg i løpet av de siste hundre årene så viser mangfoldet av produksjoner som springer ut fra ekspedisjonsdokumentaren at dette er en sjanger som fremdeles er høyst levende.

2.0 Teoretisk rammeverk

Perspektiv er et begrep som kan knyttes opp til ulike deler av filmteorien som jeg vil vise til i dette kapittelet. Jeg vil se på ulike teoretiske tilnærminger til begrepene og hvordan disse samspiller. Ved å ta utgangspunkt i a) **narrativ teori** skal jeg belyse hvordan fortellingen – narrativet – i fjernsynsserien er satt sammen og bygget opp. Dette er for å utforske virkemidlene som en del av fortellerhandlingen i narrativets fremstilling. Kapittelet vil i stor grad bygge på narrativ teori slik det fremkommer av Audun Engelstad i boken Film og Fortelling (2015) I tillegg vil jeg se på teori knyttet til b) **stil** for å belyse hvordan perspektivet blir fremhevet gjennom tekniske valg som kameravinkel, kameraplassering og lyddesign. Målet er ikke å utelukkende betrakte narrasjon som isolerte enheter, men ulike egenskaper ved en film som komplimenterer hverandre. For å kunne drøfte episoden opp mot andre dokumentarproduksjoner vil jeg også se på en teoretisk tilnærming for å kategorisere dokumentarfilm: c) **dokumentarfilmens modi.**

I kapittel 2.1 omtaler jeg blant annet begrepene implisitt filmskaper og implisitt tilskuer som i denne studien blir knyttet til en litt annen definisjon enn den som er etablert i teorien. Dette blir utdypet videre i kapittelet og er for å ha et presist begrep for å beskrive enkeltfenomener i analysen. I kapittel 2.3 utdyper jeg begrepet point-of-view slik det blir definert av Joseph V. Mascelli i boken *the Five C's of Cinematography.* Dette fordi det i mange sammenhenger blir lagt en annen definisjon til grunn for begrepet.

2.1 Narrativ teori og analyse

Målet med denne delen er å beskrive hvordan vi kan bruke narrativ teori og analyse for å få innsikt i hvordan en film er bygget opp og satt sammen. Her vil jeg ta for meg hva narrativ teori er og hvordan det kan brukes for å forstå hvilken betydning de narrative virkemidlene har for filmfortellingen. Med utgangspunkt i studiens problemstilling kommer jeg særlig til å ha fokus på narrativ teori knyttet opp mot bruken av perspektiv som narrativt virkemiddel. Dette kapittelet bygger i stor grad på narrativ teori slik det fremkommer i Audun Engelstads bok *Film og Fortelling* fra 2015.

2.1.1 Narrativ analyse

Narratologi (vitenskapen om fortellinger) kommer av det latinske ordet *narrare* som betyr å fortelle og handler om hvordan narrative tekster (skrift, lyd, bilde), altså fortellinger er satt sammen. (Engelstad, 2015, ss. 21-22) Narrativ analyse handler med andre ord om å identifisere elementene som teksten er bygget opp av og fortolke sammenhengen mellom disse. Teksten i en film består i hovedsak av lyd og bilde. En narrativ filmanalyse handler med andre ord om å registrere hvordan de audiovisuelle elementene er satt sammen for å skape et narrativ slik at man deretter kan fortolke deres sammenheng og virkning.

Vi er omgitt av ulike former for narrativ som bidrar til å forme hvordan vi ser og forstår verden. Et narrativ kan helt enkelt beskrives som en serie hendelser som er satt sammen i en kontekst av tid og rom. Dersom jeg for eksempel sier at *«bilen kjører med høy hastighet bortover landeveien»* vil dette bare være en beskrivelse av en enkelthendelse. Men ved å legge til et element: *«Mannen ser raneren og trår på gassen. Bilen kjører med høy hastighet bortover landeveien»* så har vi en serie med sammenhengende hendelser, eller rettere sagt en narrativ sekvens.

2.1.2 Nivåer: historie, diskurs og narrasjon

En fortelling kan deles opp i to nivåer: *historie* og *diskurs.* (Engelstad, 2015, ss. 18-20) Historier kan fortelles flere ganger og på ulike måter. Et godt eksempel på dette er *historien* om Roald Amundsens sydpolekspedisjon som ble foreviget av kameraet. Basert på det samme materialet ble Sydpolfilmen laget i flere utgaver, som blant annet en kinoutgave og flere foredragsvariasjoner for bruk i ulike land. (Diesen, 2010, ss. 81-86) Historien har også blitt gjenfortalt i andre dokumentarfilmer der originalmaterialet har blitt tatt i bruk. Den ble også

nylig gjenfortalt i Espen Sandbergs fiksjonsfilm *Amundsen* (2019). Begrepet *diskurs* handler om måten historien blir fortalt, fortellingens hvordan. Dette handler om hvordan teksten organiseres og settes sammen. Som illustrert i eksemplet over utarter *hvordan* seg på forskjellige måter. Engelstad omtaler også et tredje nivå, som handler om selve fremstillingen av historien: *narrasjon*. Begrepet tar utgangspunkt i selve fortellerhandlingen som gir oss tilgang til historien og inkluderer virkemidlene som blir brukt i fremstillingen. Nivåene er i hovedsak et skille for å forstå fortellingens oppbygging, de både overlapper og komplementerer hverandre.

2.1.3 Implisitt filmskaper og tilskuer

Filmnarratologien opererer vanligvis med et skille mellom begrepene *faktisk filmskaper*, *implisitt filmskaper* og *forteller*. (Engelstad, 2015, ss. 209-227) Fortelleren kan ha en synlig eller usynlig tilstedeværelse og er knyttet til ideen om at en fortelling må være fortalt av noen. Innen narrativ teori skilles det ofte mellom den faktiske skaperen av verket og den forestilte – implisitte – skaper. Når det henvises til den faktiske skaperen, eller i denne sammenheng filmskaper, refererer dette til den som faktisk er ansvarlig for filmens kreasjon i den ytre verden utenfor narrativet. Innen film kan dette være et komplisert utgangspunkt da en film stort sett alltid blir laget av en gruppe personer, likevel blir begrepet filmskaper som oftest knyttet til den som har det overordnede kunstneriske ansvaret for filmen, regissøren. (Lothe, 2000, s. 31)

Den implisitte filmskaper beskrives gjerne som en instans fortellingen som fremkommer av narrativets helhetlige struktur. (Engelstad, 2015, ss. 214-219) Dette blir gjerne knyttet til de verdiene som formidles gjennom fortellingens virkemidler. Fortellerbegrepet i denne sammenhengen handler med andre ord om en egenskap ved den narrative fremstillingen som fungerer uavhengig av opphavspersonen. I enkelte filmer blir vi presenter for konkurrerende og motstridende meninger, noe vi dermed kan knytte til en forestilt fortellerinstans som fremkommer av narrativets struktur. En filmskaper vil naturlig nok ha innvirkning hvordan fremstillingen av vedkommende sitt verk. Men kan også dermed presentere karakterer med verdier og meninger som ikke er gyldige for seg selv ut fra den verdenen vedkommende ønsker å portrettere. Den kan påvirkes av den faktiske filmskaperen, men handler mer om en forestilling av å være den opphavelige instansen som står bak utformingen av filmen.

Denne kan fremstå som den bakenforliggende instansen for filmen og dets meninger. En annen variant av denne er den *selvbiografiske forestilte filmskaper.* I denne sammenheng snakker vi dermed om en personlighet eller karakter som fremstår som autoriteten bak filmen om sin egen historie. Dette selvbiografiske grepet gjør at seeren kan se narrativets univers i kontekst av den virkelige verden. For eksempel kan seeren dermed trekke bånd mellom ulike deler av filmfortellingen og dens egne erfaringer og opplevelser i virkeligheten. Dermed kan grepet bidra til at publikum i enda større grad gjøres i stand til å identifisere med karakterene og innholdet i fortellingen. Men det viser også at det ikke eksisterer et direkte bånd mellom fortellingen og den faktiske filmskaperen. På samme måte kan vi også skille mellom den *faktiske* og *forestilte/implisitte tilskuer* ved å se på to ulike instanser ved narrativet. (Engelstad, 2015, ss. 222-227) Den faktiske tilskuer handler om den faktiske mottageren av fortellingen i den ytre verden utenfor narrativet, mens den implisitte tilskuer dreier seg om den tenkte instansen som filmverket eller narrativet henvender seg til.

Ifølge Engelstad er ideen om den implisitte filmskaper omstridt da det kan være diskutabelt hvorvidt man kan tilegne en fortelling denne egenskapen. (Engelstad, 2015, s. 213) Han viser til litteraturvitenskapen der forfatteren er den som har skrevet fortellingen, mens fortelleren er den som tilsynelatende formidler den og må regnes som en egenskap i fortellingen. Der man kan knytte den faktiske filmskaperen til en virkelig person så er ikke det mulig med den forestilte filmskaperen. Dette skyldes at den ikke kommer til uttrykk eller henvender seg til seeren på en bestemt måte, og om den gjorde dette ville den liknet på en forteller. På samme måte fremhever også litteraturviter Jacob Lothe i boken *Narrative in Fiction and Film* at den implisitte skaper ikke er en instans i narrativet som kan henvende seg direkte til tilskueren og ikke må forveksles med fortelleren (*narrator*). (Lothe, 2000, s. 19) Hva så om det er en tilstedeværende instans i narrativet som fremstilles som skaperen bak verket?

I mange dokumentarfilmer trer filmskaperen selv inn i rollen som en av karakterene i narrativet. Men i noen tilfeller er det ikke nødvendigvis slik at den som fremstår som filmskaperen i narrativet er den som har det overordnede ansvaret for fortellingen i den ytre virkeligheten. Selv om personen som er synlig i narrativet har hatt en rolle i produksjonen kan det likevel ha vært en annen person som har hatt regi på filmen og bestemt hvordan handlingen fremstår. Derfor vil jeg i denne studien legge til grunn en annen definisjon på begrepene *implisitt filmskaper* og *tilskuer* enn det som fremkommer av narratologien. I denne sammenheng knytter jeg begrepet implisitt filmskaper til den instansen eller karakteren i

narrativet som fremstilles som skaperen bak verket. På samme måte vil begrepet implisitt tilskuer knyttes til den instansen i narrativet, for eksempel filmkameraet, som representerer tilskueren som en tilstedeværelse i narrativets indre verden.

2.1.4 Fortellingens utkikkspunkt - fokalisering

Innen narratologien blir *perspektiv* brukt for å beskrive filmfortellingens utkikkspunkt, den posisjonen eller synsvinkelen som historien fortelles fra. (Engelstad, 2015, s. 168) For eksempel fra ståstedet til en av karakterene, eller fra et perspektiv som fungerer uavhengig av karakterens plassering med utgangspunkt i den posisjonen som best egner seg for å formidle handlingen (optimalt utkikkspunkt). Den sistnevnte er, som Engelstad nevner, karakteristisk for den klassiske filmfortellingen, et begrep som gjerne henviser til den klassiske Hollywood-filmen. Handlingen kan følge en karakter uten at det nødvendigvis betyr at vi ser filmverdenen gjennom dens øyne. Men den kan ha en nærhet til karakteren som gjør at vi kan tolke dens erfaringer og inntrykk, dette blir gjerne beskrevet som *narrativt interessefokus.* (Engelstad, 2015, ss. 168-170) Et *vekslende* eller *fleksibelt perspektiv* er en måte å gi tilskueren mer informasjon om det som skjer enn hva karakteren har ved å for eksempel veksle mellom flere karakterer.

Begrepet *fokalisering* handler om hvilket utkikkspunkt som fortellingen retter seg fra. (Engelstad, 2015, ss. 172-174) Dette veksler ofte i løpet av en film ut fra hvilke deler av handlingen som er i fokus der og da, men perspektivet kan likevel være forholdsvis forankret hos en av karakterene. Vi skiller også mellom intern og ekstern fokalisering. *Intern fokalisering* handler om at handlingen tar utgangspunkt i ståstedet til en av karakterene ved at vi ser og hører det samme som karakteren gjør. Når vi betrakter handlingen utenfra og karakteren selv er i senter for fokaliseringen uten at det kan knyttes til en spesifikk karakter kaller vi dette for *ekstern fokalisering.* Perspektiv regulerer vår kunnskap om det som skjer i fortellingen og filmskaperen kan med dette velge å tilgjengeliggjøre eller holde tilbake informasjon. (Engelstad, 2015, s. 171) Noen ganger har vi tilgang på mer informasjon om handlingen enn karakterene selv, men denne kan også begrenses. Noen ganger har vi for eksempel den samme mangelfulle informasjonen som karakteren, et grep som er karakteristisk for horror-filmen. Et utkikkspunkt som bare gir oss tilgang til fragmenter av informasjonen kan beskrives som et *tilbakeholdent perspektiv.* Tilfeller der karakteren trekker slutninger som ikke deles med tilskueren regnes som *ekskluderende perspektiv.*

2.1.5 Handlingsuniverset og fortelleren

Fremstillingen av en historie blir gjerne knyttet til en fortellerhandling. Dette knyttes ideen om det er noen som forteller historien. (Engelstad, 2015, ss. 185-192) Innen litteraturvitenskapen er fortelleren den som henvender seg til leseren og regnes som en egenskap i fortellingen som ikke må forveksles med forfatteren og er knyttet til ideen om at en fortelling må være fortalt av noen. Forfatteren er den som har skrevet fortellingen, mens fortelleren er den som tilsynelatende formidler den. Forfatteren er den som har skrevet fortellingen, mens fortelleren er den som tilsynelatende formidler den. Begrepet tar utgangspunkt i handlingen *å fortelle* og handler om tilgjengeliggjøringen av historien. Det kan være i form av en *synlig* eller *tilstedeværende forteller* som er tilstede i narrativet, eller en *usynlig forteller* som ikke trer frem i handlingen. Det blir gjerne oppfattet som diskutabelt hvorvidt egenskapen om en forteller kan tilegnes en film med mindre den har en synlig tilstedeværende forteller i handlingsuniverset. Likevel blir det tatt i bruk ettersom det er et veletablert begrep innen narratologien, men i noen tilfeller kan det kanskje være mer passende å bruke begrepet *fortellerinstans.*

Handlingsuniverset kan knyttes til begrepet *diegesis* som beskriver den fremstilte verdenen der handlingen foregår. (Engelstad, 2015, ss. 193-194) Denne verdenen kan deles opp i tre diegetiske nivåer: *rammefortelling*, *grunnfortelling* og *innskutt fortelling*. (Engelstad, 2015, ss. 18-20) Grunnfortellingen er der den delen av diegesen der hoveddelen av handlingen foregår (hovedfortellingen). Noen ganger blir grunnfortellingen introdusert av en rammefortelling. Denne kan for eksempel komme til uttrykk gjennom en person som henviser til et sett med hendelser, der disse hendelsene dermed utgjør hoveddelen av fortellingen, også kjent som grunnfortellingen. Innskutte fortellinger er mindre fortellinger i handlingen, som for eksempel et tilbakeblikk på offerets bakgrunnshistorie i en kriminalserie.

Ifølge Engelstad kan fortelleren kan karakteriseres av to egenskaper: dens tilstedeværelse og grad av engasjement. (Engelstad, 2015, ss. 195-207) Tilstedeværelse handler om hvor i diegesen vi finner fortelleren, om vi har å gjøre med en intern eller ekstern forteller. Den *interne fortelleren* tar gjerne form av en av karakterene i handlingsuniverset, mens den *eksterne fortelleren* ofte kommer til uttrykk som en såkalt allvitende fortellerstemme (se ekspositorisk dokumentar: kapittel 2.3). *Graden av engasjement* handler om fortellerens evne til å omfavne hele handlingen, eller om fortellingen kun gir en begrenset fremstilling av det som skjer. En fortellerinstans kan ha både en synlig og usynlig tilstedeværelse. Vi snakker da

om *åpne fortellerposisjoner* og *skjulte fortellerposisjoner*. Åpne fortellerposisjoner kjennetegnes av at det er en tilstedeværende forteller i narrativet, men kan komme til uttrykk i ulike former. Et vanlig eksempel finner vi for eksempel i at en av karakterene i narrativet fremstår som den gjennomgående fortelleren, dette er hva vi kan kalle en *synlig fortellerposisjon.* En *tilbaketrukket fortellerposisjon* kjennetegnes ofte av en karakter som fremstår som fortelleren, ofte i åpningen av fortellingen, men som deretter trekker seg tilbake ettersom historien blir fortalt. I mange filmer kommer fortelleren til uttrykk gjennom en fortellerstemme som ikke er plassert innenfor diegesen. Dette blir gjerne beskrevet som en *eksternt tilstedeværende fortellerposisjon* der fortelleren selv ikke opptrer som en av narrativets karakterer.

De *skjulte fortellerposisjonene* er kjennetegnet av at fortelleren ikke har ikke har en aktivt tilstedeværelse i narrativet, hverken som en ekstern fortellerstemme eller en av karakterene. Ettersom det av denne grunn er diskutabelt hvorvidt man kan si at handlingen som blir projisert i en film da faktisk har en forteller kan dette også beskrives som en fortellerinstans. Fortellerinstansen er da en forestilt *den* eller *det* som er katalysator for handlingen som fremstilles i narrativet uten at det utgjør en tydelig selvbevisst instans i narrativet. For eksempel er den klassisk fortellende filmen er som oftest preget av å følge et mønster som gjør at vi observerer handlingen på en mer naturlig måte uten at det er en tydelig tilstedeværende forteller til å lede oss gjennom handlingen. Med andre ord en slags *selvutviskende fortellerposisjon.* Noen ganger holder fortellerinstansen tilbake informasjon fra seeren eller fokuserer ekstra mye på enkelte hendelser i narrativet. Dette gjør at oppmerksomheten føres dit fortelleren ønsker og vi har å gjøre med en *kontrollerende fortellerposisjon*. Vi kan også bli presentert for informasjon som ikke stemmer som kan være et virkemiddel for å skape forvirring eller bygge spenning. Et slikt grep der man ikke kan stole på informasjonen som fremstilles beskrives som en *upålitelig fortellerposisjon.*

2.2 Dokumentarfilmens modi

Det kan være utfordrende å finne én dekkende definisjon for dokumentarfilm, men for å få dypere forståelse av denne typen film er det praktisk med et redskap for å skille mellom ulike typer dokumentarer. Derfor er den amerikanske dokumentarfilmteoretikeren Bill Nichols system for å kategorisere ulike sorter dokumentarfilm er et godt utgangspunkt. Dette systemet refereres gjerne til som dokumentarfilmens seks modi. (Nichols, 2010, ss. 159-211) Dette er

et system som skiller mellom ulike former for dokumentarer ved å peke på karakteristiske trekk i filmene. Ved siden av å utelukkende kategorisere én enkelt film, er det også et godt redskap til å studere enkelttrekk som forekommer i løpet av filmen, uavhengig av hvilket modus som dominerer. Dermed kan vi se på trekk som konkret er karakteristiske for dokumentarfilm i tillegg til de filmatiske virkemidlene for øvrig.Nichols modi er delt i seks kategorier: ekspositorisk, poetisk, observerende, deltakende, refleksiv og performativ.

Den *ekspositoriske dokumentaren* er kanskje den modusen som oftest assosieres med dokumentarfilm. Det kan trolig knyttes til at dens trekk er karakteristisk for mange fjernsynsproduksjoner og mainstream dokumentarfilmproduksjoner. I denne formen for dokumentarfilm tar filmskaperen gjerne stor kontroll over innholdet som presenteres. Den kjennetegnes gjerne av den allvitende fortellerstemmen (voice-of-God) som opptrer med stor autoritet i handlingsuniverset. Dette er et trekk som særlig er karakteristisk for mange naturdokumentarer som for eksempel *Our Planet* (Fothergill, 2019) med David Attenboroughs karakteristiske fortellerstemme. Dette er også et trekk vi finner i den norske dokumentarfilmen *Same Jakki* (Høst, 1957) av Per Høst. I denne filmen fulgte filmskaperen en gruppe reindriftssamer i Finnmark gjennom et år. Dokumentaren består av filmskaperens observasjoner, men også flere iscenesatte situasjoner (Iversen, 2014, ss. 293-303) der Høsts allvitende fortellerstemme skaper en forestilling om at handlingen er autentisk. Her ser vi hvordan den ekspositorisk dokumentaren opererer den med en innsnevring av tolkningsrommet. Budskapet formidles på en didaktisk måte som implisitt forteller oss at «slik er det», noe som kan være problematisk da det ikke gir mye rom for problematisering av innholdet.

På den andre enden av skalaen finner vi den *poetiske dokumentaren* som ofte blir regnet som motsatsen til den ekspositoriske. Denne baseres gjerne på estetiske grep der visuell rytme og form er sentralt. Dette blir også gjerne en abstrahert fremstilling av verden, noe som kan gjøre at den mister noe av sitt bånd til virkeligheten. Poetiske dokumentarer er sjelden avhengig av å følge noen logisk kronologi i fremstillingen av materialet, men kan sette bilder og lyd opp mot hverandre for å fremkalle bestemte assosiasjoner og følelser hos seeren. Selv om denne formen ofte blir sett på som en motsats til det ekspositoriske modus, kan selve fremstillingen av innhold opp mot budskap fungere på en direkte og tilnærmet ekspositorisk måte. Dette finner vi eksempel på *Koyaanisqatsi – Life out of balance* (Reggio, 1982) av Godfrey Reggio. Filmen enkelt fortalt er en omfattende montasje av storslagne bilder akkompagnert av

musikken til Philip Glass. Selv om viser oss en abstrahert fremstilling av virkeligheten bidrar innholdet i bildene kombinert med rytme og musikk til å formidle et klart budskap om menneskets overforbruk og ødeleggelse av naturen.

Mange av dagens fjernsynsdokumentarer følger én hovedperson som reiser rundt for å finne ut av noe. Eksempler på dette ser vi i NRK-serier som *Innafor* og *Flukt*. Her ser vi en av filmskaperne i interaksjon med andre sosiale aktører som bidrar til å forme det som utspiller seg foran kameraet, ofte gjennom intervjuer. Dette faller innenfor den deltakende modus. Her trer filmskaperen frem og opptrer som en tydelig sosial aktør som fronter agendaen for det som pågår. Et av de sentrale trekkene ved den refleksive dokumentaren er at den kontekstualiserer rammene og konvensjonene for selve filmen. For eksempel kan filmskaperen gjøre dette ved å synliggjøre elementer knyttet til selve produksjonen som gjør at publikum blir minnet på at de ser en film og kan se med et kritisk blikk på konteksten av det de observerer. For eksempel er dette en klar motsats til den observasjonelle dokumentaren. Fremfor å gi et inntrykk av at vi er nøytrale observatører blir vi påminnet om at det vi ser på er en konstruksjon og at den virkeligheten vi er vitne til i filmen er plassert inn i en kontekst av noen (filmskaperen).

Den performative dokumentarfilmen er preget av filmskaperen selv trer frem som katalysator for filmens handling. Her blir verdien av subjektive erfaringer og minner vektlagt ved at vi kommer tett på filmskaperens tanker og følelser. Dette styrkes ytterligere av hvordan filmskaperen gjerne henvender seg direkte til kameraet eller publikum. Et sentralt utgangspunkt for denne formen for dokumentarfilm er at minner og erfaringer oppleves subjektivt. Ved å skape en forestilling av at vi får et nært og i flere tilfeller nesten intimt innblikk i filmskaperens tanker og følelser blir de menneskelige sidene fremhevet på en måte som ofte gjør det lettere for publikum å relatere til det som skjer. Dermed kommer publikum på mange måter tettere på filmskaperens historie. Et godt eksempel på dette er Jonathan Caouettes film *Tarnation* (2003) som handler om filmskaperens schizofrene mor, men der filmskaperen selv trer foran kameraet og er utgangspunktet for narrativet. På den ene siden gjør dette at kan vi få et unikt innblikk i en persons opplevelser og tanker knyttet til enkelte hendelser, men ettersom at det er et veldig subjektivt innblikk er det i mange tilfeller ikke bestandig en fullstendig gjengivelse av sannheten ettersom den subjektive opplevelsen av ulike situasjoner alltid vil oppleves forskjellig avhengig av hvem det er som opplever dem.

Den observasjonelle dokumentaren kjennetegnes er at filmskaperen trer tilbake mens hendelsene utspiller seg foran kameraet tilsynelatende som om filmkameraet ikke er tilstede. Dermed kan det gi et inntrykk om at vi er objektive tilskuere til det som pågår og dermed gi inntrykk av at vi faktisk ser verden slik den er. Dette er riktignok noe som raskt kan tilbakevises for det første ettersom at filmskaperen faktisk er tilstede og at vi aldri får se alt som pågår mellom klippene. Derfor kan filmskaperen i praksis ha større påvirkning på innholdet enn det seeren er i stand til å fange opp.

2.3 Stil

Stil i film er et begrep som blir brukt om teknikker som karakteristiske for en eller flere filmer. (Bordwell & Thompson, 2013, s. 505) Når vi ser en film tenker vi sjelden på alle de mindre kreative valgene filmskaperen har tatt i løpet av produksjonen som gjør at filmen fremstår på en bestemt måte. For eksempel må en filmskaper blant annet ta stilling til hva slags kameraoptikk, kameraplassering, bildekomposisjon, lyssetting og lydopptak som er mest gunstig for den historien man ønsker å fortelle. Når summen disse valgene får filmen til å fremstå på en karakteristisk måte kan vi si at det er filmens stil. Denne delen vil ta for seg stil med utgangspunkt i filmteori knyttet til kinematografi og lyddesign med fokus på perspektiv og distanse.

I løpet av en film må filmskaperen hele tiden vurdere hvor mye informasjon man skal dele med tilskueren. (Bordwell & Thompson, 2013, s. 90) Plasseringen av opptaksutstyr som kamera og mikrofon gjør at man kan enkelt kan velge hvilken informasjon som er viktig å få med ut ifra hva man ønsker å fortelle. Kameraets synsvinkel og avstand til et objekt har vesentlig betydning for hvordan man opplever eller tolker hver innstilling. Ved å plassere kameraet nært det som er av betydning kan det oppleves som om man er tettere på den situasjonen som utspiller seg foran kameraet ettersom at vi ser det som kameraet ser. På grunn av dette kan man gjennom kameraets synsvinkel også fremstille det som om vi observerer en situasjon utenfra, eller at vi ser den gjennom ståstedet til en av karakterene.

2.3.1 Kinematografi

Kinematografi eller filmfoto handler om å finne gode måter å fortelle en historie gjennom levende bilder. En film er satt sammen av mange klipp og for hvert opptak må fotografen finne den beste posisjonen for å fange det som er essensielt for historien man ønsker å

fortelle. (Mascelli, 1965, ss. 11-12) Det er gjennom kameraet filmskaperen forteller historien som skal fortelles. Hver innstilling blir til ved at filmskaperen avgjør hvilken kameraplassering som er ønsket i kombinasjon med bildeutsnitt og komposisjon. Mange filmteoretiske begreper, som for eksempel dem som brukes for å beskrive kameraets synsvinkel, blir ofte brukt litt forskjellig. Dette gjelder blant annet begrepet *point-of-view* som ofte blir brukt for å beskrive at vi observerer handlingen gjennom øynene til en karakter. I denne studien har jeg valgt å ta utgangspunkt i begrepene slik de beskrives av Joseph V. Mascelli i boken *the Five C's of Cinematography.*

2.3.2 Kameraperspektiv

Kinematografi eller filmfoto handler om å finne gode måter å fortelle en historie gjennom levende bilder. En film er satt sammen av mange klipp og for hvert opptak må fotografen finne den beste posisjonen for å fange det som er essensielt for historien man ønsker å fortelle. (Mascelli, 1965, ss. 13-22) Det er gjennom kameraet filmskaperen forteller historien som skal fortelles. Hvert klipp blir til ved at filmskaperen avgjør den best egnede kameraplasseringen som er ønsket for å få det beste bildeutsnitt og komposisjon ut fra historien som skal fortelles.

Ifølge Mascelli kan vi dele kameraets synsvinkler i tre kategorier: *objektiv, subjektiv* og *point-of-view*. (Mascelli, 1965, ss. 13-15) En objektiv synsvinkel (figur 1) lar publikum observere det som foregår fra sidelinjen som om man er en slags usett observatør til handlingen. Dette vil si at man ikke deler perspektivet til noen av personene i filmen og kan knyttes til narratologiens begrep *ekstern fokalisering*. Det er dermed den totale motsats til en subjektiv synsvinkel (figur 3) der tilskueren observerer handlingen gjennom øynene til en av karakterene. Subjektivt perspektiv kan brukes for å skape en forestilling om at vi deler sanseinntrykkene til en av karakterene og kan knyttes til narratologiens begrep om *intern fokalisering*.

Subjektivt perspektiv blir ofte omtalt som *point-of-view,* noe vi finner eksempel på i boken *Film Art an introduction.* (Bordwell & Thompson, 2013, ss. 90-91) Der blir for eksempel begrepet beskrevet som *perceptual* eller *mental subjectivity.* Jeg har valgt å ta utgangspunkt i begrepet slik det beskrives av Joseph V. Mascelli i boken *the Five C's of Cinematography.* Han beskriver *point-of-view* (POV) som det nærmeste objektiv synsvinkel kan tilnærme seg en subjektiv synsvinkel (figur 2). (Mascelli, 1998, s. 22) Dette vil si at man observerer

handlingen og karakterene fra et objektivt ståsted (utenfra), men at kameraets plassert slik at det sammenfaller med synsvinkelen til en av karakterene (som er i bildet) uten at det etableres en forestilling om at vi direkte deler synsinntrykkene til karakteren. Dette er relevant for mange dokumentarer for å identifisere og skille mellom enkelte trekk som gir seg til kjenne gjennom filmens stil. Det kan også bli brukt for å begrense tilskuerens oversikt over det som pågår.

Figur 1 Objektivt perspektiv

Figur 2 Point-of-view

Figur 3 Subjektivt perspektiv

Foto: Aron Bræstrup Løsnes - skjermbilder fra filmen *Eventyrlyst* (2019)

2.3.3 Kameravinkler

Kameraet kan plasseres på ulike nivåer i høyden som kan være med på å fremheve ulike kvaliteter ved motivet i bildet. For å beskrive dette bruker Mascelli begrepene *low angle, level angle* og *high angle*. (Mascelli, 1965, ss. 35-46) Oversatt til Norsk kan vi bruke begrepene *lavvinkel, normalperspektiv* og *høyvinkel.* Normalperspektiv er trolig det mest nøytrale utgangspunktet der kameraet er på et parallelt nivå med det som filmes. I en intervjusituasjon kan man for eksempel sette kameraet på nivå med øynene til den som intervjues for å fremstille intervjuobjektet på en nøytral måte.

Lavvinkel og høyvinkel blir ofte brukt forsterkende for det som fremstilles og begrepene beskriver på mange måter seg selv. Høyvinkel betyr ganske enkelt at kameraet peker nedover. Det er dog viktig å understreke at høyvinkel ikke nødvendigvis betyr at kameraet er plassert høyt oppe. Høyvinkel brukes ofte i store oversiktsbilder, men kan også bli brukt for å fokusere på små enkeltdetaljer på bakken. Et høyvinkelklipp av en karakter kan bli brukt forsterkende for å få karakteren til å fremstå som mindreverdig eller svak. På samme måte kan et lavvinkelklipp, som betyr at kameraet peker oppover, fremstille karakteren som viktig og med autoritet.

2.3.4 Visuell og auditiv distanse

Ved siden av synsvinkel defineres kameraperspektivet også av plassering som avgjør området som dekkes i bildets utsnitt. *Distansen* har dermed en vesentlig betydning for opplevelsen av kameraperspektivet. (Mascelli, 1965, ss. 24-32) Men den opplevde distansen er også avhengig av valg av kameraoptikk. Et teleobjektiv gjør for eksempel at objektet forstørres, mens vidvinkeloptikk det motsatte slik at man får dekket mye i utsnittet. I kinematografien brukes gjerne disse begrepene for å beskrive de ulike utsnittene: I et *long-shot (totalbilde)* står kameraet på avstand og vi får gjerne en god oversikt over omgivelsene (figur 6), men en *close-up (nærbilde)* kommer helt tett på objektet og lar motivet fylle det meste av utsnittet (figur 4). I tillegg har vi også *mid-shot (*halv-nært) som er en mellomting der vi har litt avstand til motivet der for halve personen fyller bildet (figur 5).

Figur 4 Close-up

Figur 5 Mid-shot

Figur 6 Long-shot

Foto: Aron Bræstrup Løsnes - skjermbilder fra filmen *Eventyrlyst* (2019)

Lyden i en film kan deles opp i to kategorier: diegetisk og ikke-diegetisk. (Bordwell & Thompson, 2013, s. 284) Diegetisk lyd handler om lyd som har en kilde som er innenfor fortellingens univers. For eksempel inkluderer dette all dialogen mellom karakterene, men også de andre lydene i omgivelsene rundt karakterene. Ikke-diegetisk lyd kommer fra en kilde utenfor fortellingen. Dette kan for eksempel være en ekstern fortellerstemme eller musikk som er lagt over for å forsterke handlingen. For eksempel kan musikken forsterke følelser eller skape en bestemt stemning.

En kvalitet med diegetisk lyd er at det kan indikere det som noen ganger beskrives som lydperspektiv og handler om den opplevde avstanden til lydkilden. (Bordwell & Thompson, 2013, s. 292) Dette fremstilles gjennom lydens styrke der lavt volum kan indikere stor avstand til lydkilden, mens høyt volum kan indikere nærhet til lydkilden. Dette kan skape en forestilling om at vi lytter ut fra en av karakterenes ståsted og kan dermed knyttes til narratologiens begrep om intern fokalisering. Med enkelte lydsystemer kan effekten også forsterkes ved at lyden forflytter seg sammen med karakteren, eller lydkilden karakteren

eksponeres for. Lyddesignens virkemidler kan dermed bidra til å skape en opplevelse av at man deler sanseinntrykkene til en av karakterene og kan dermed bidra til å sette tilskueren inn i handlingsuniverset.

3.0 Metode

Dette kapittelet vil ta for seg de metodologiske tilnærmingene til filmanalyse som er benyttet i denne studien. Målet med denne delen er å redegjøre for valg av metode og hvordan denne tilnærmingen er godt egnet for å svare på studiens problemstilling. Metoden bygger på filmteorien som har blitt redegjort for i kapittel 2.

3.1 Kvalitativ og hermeneutisk tilnærming

En filmanalyse handler om å fortolke tekstens (filmens) innhold for å få en dypere forståelse for filmens verdi og mening. (Grodal, 2007, s. 265) Dette kan knyttes til hermeneutikken – fortolkningslæren - som handler om å nå frem til gyldige fortolkninger av en teksts mening. (Kvale & Brinkmann, 2010, s. 69) Ettersom filmanalyse tar utgangspunkt i det vi kan tolke ut fra teksten tar den også sikte på å forstå filmskaperens intensjoner. (Grønmo, 2016, ss. 392-394) På dette området er hermeneutikken beslektet med fenomenologien, men i motsetning til fenomenologien så fokuserer ikke hermeneutikken like mye på aktørenes (filmskaperens) egenforståelse, men heller på fortolkerens egen for-forståelse og helhetsforståelse. I en filmanalyse vil dette forutsette en grunnleggende kunnskap om de bakenforliggende forholdene knyttet til tilblivelsen av en film. Dette kan for eksempel oppnås gjennom studier i filmteori og praktisk kunnskap om filmproduksjon.

Tekstanalyse av en film tar sjelden sikte på fortolkning av statistiske data (*kvantitative metoder*), men fortolkning av et datautvalg som er selektert ved inngående studier av teksten. (Grønmo, 2016, ss. 142-143) Vi snakker da om *kvalitative data* og *kvalitativ analyse.* Kvalitative metoder tar utgangspunkt i å systematisere tekstinnhold for å belyse en konkret problemstilling. Analysen i denne studien tar utgangspunkt i kvalitative data som kan knyttes til filmens virkemidler med fokus på *stil* og *narrasjon.*

Filmanalyse handler ofte om å fortolke filmskaperens intensjoner gjennom å søke etter en mening med det som observeres. Hvordan dette tolkes er avhengig av kunnskapsgrunnlaget til den som fortolker. Derfor vil en filmanalyse i stor grad være en subjektiv betraktning basert

på det fortolkeren selv finner relevant i teksten. For at analysen skal være reliabel er det vesentlig at fortolkeren setter seg grundig inn i teksten og har et ytre rammeverk for fortolkningen. Dette kan underbygges av den etablerte filmteorien slik at man har et objektivt rammeverk for analysen. Ved å begrunne de subjektive valgene og betraktningene ut fra teorien kan teksten studeres ut fra en spesifikk kontekst og tilegnes større grad av validitet. Likevel vil det alltid være mulighet for at personer med et annet kunnskapsgrunnlag vil fortolke teksten annerledes. Men ved å underbygge analysen med etablert teori blir den bygget på et eksisterende begrepsapparat som kan knyttes til diskursen om film og fjernsyn.

3.2 Narrativ og stilistisk filmanalyse

Metodologien innen filmanalyse kan ha et bredt spekter av tilnærminger basert på hva som er målet med analysen. Denne analysen vil ta utgangspunkt i filmteori knyttet til narrasjon og stil. Dette er for å undersøke hvordan de narrative og stilistiske virkemidlene blir brukt for å skape en forestilling om autentisitet i fjernsynsserien *Nordkalotten 365.* For å avgrense analysen vil den ta utgangspunkt i et utvalg sekvenser som er selektert gjennom studier av fjernsynsserien. Disse er valgt på grunnlag av forskningsspørsmålet som ble introdusert i starten av studien. Kriteriene for utvalget er basert på representative egenskaper i narrativet og egenskaper knyttet virkemidlene.

Forestillingen om dokumentarfilmens autentisitet blir gjerne knyttet til dens indeksikalske bånd til den virkelige verden. (se kapittel 1.3) Men ettersom dokumentarfilmen er en bearbeidet tolkning av virkeligheten vil selve fremstillingen av filmen avgjøre på hvilken måte denne forestillingen opprettholdes. Derfor vil analysen undersøke hvordan fortellingens utkikkspunkt og fortellerposisjoner blir brukt som virkemidler for å skape en forestilling om distanse eller nærhet til handlingsuniverset.

Teksten i et filmnarrativ består av lyd og bilde som dermed er bestanddelene som til sammen utgjør et filmnarrativ. For å få en dypere forståelse for teksten vil analysen undersøke hvordan de audiovisuelle virkemidlene, som vi kan knytte til filmens stil (se kapittel 2.3), er medvirkende i å bygge forestillingen som fremstilles i narrativet. I likhet med de narrative virkemidlene handler dette om å skape en forestilling om at innholdet er autentisk ved å regulere den opplevde distansen mellom tilskueren og handlingsuniverset. De stilistiske virkemidlene som regulerer dette kan vi knytte til bruken av subjektive og objektive kameravinkler (som kan knyttes til intern- og ekstern fokalisering) avstand mellom kamera og

motiv, samt lyddesign. Innsikt i disse virkemidlene gjør også at vi kan identifisere trekk ved fjernsynsserien som kan knyttes til etablerte dokumentarfilmtradisjoner gjennom Nichols modi.

Forestillingen om autentisitet kan vi dermed knytte til den opplevde distansen mellom den virkelige verden og fortellingens handlingsunivers. Denne forestillingen kan vi knytte til både filmens narrative og stilistiske virkemidler. Derfor tar denne analysen sikte på å undersøke hvordan disse virkemidlene spiller sammen for å skape en forestilling om autentisitet i fjernsynsserien Nordkalotten 365.

4.0 Nordkalotten 365 – Analyse og drøfting

Denne analysen tar utgangspunkt i fjernsynsserien *Nordkalotten 365* som ble produsert av NRK i 2007. Serien er regissert av Eirik Sandberg Ingstad og består av åtte episoder med en varighet på 29 minutter. Den ble første gang kringkastet i 2007-2008 som del av et større transmedialt prosjekt. Serien handler om eventyreren Lars Monsen som har satt seg et mål om å tilbringe et år på Nordkalotten, det vil si områdene nord for polarsirkelen i Norge, Finland og Sverige. Målet for dette året er åtte ulike ekspedisjoner der han skal ferdes til fots, på ski, med hundespann og med kano. I tillegg skal han være med på vårflytting med den samiske reindrifta, samt delta i Europas lengste sledehundløp. Som fast følgesvenn er filmkameraet og selv om han stort sett ferdes alene blir det flere møter med folk han møter underveis. I tillegg formidles det om stedene han besøker, samt om de mer praktiske sidene av å være på langtur.

Programmet bygger mye på konvensjonene som ble etablert i Monsens første fjernsynsserie *Canada på tvers* som tok for seg en nesten treårig ekspedisjon i den canadiske villmarken. *Nordkalotten 365* er, med noen unntak, primært filmet av Monsen selv og han er den eneste tilstedeværende karakteren i narrativet som har en tydelig rolle i produksjonen. Likevel er det også en rekke andre aktører som er involvert i sentrale roller som blant annet regi og klipp. Dermed kan Monsen tilegnes en rolle i fortellingen som implisitt filmskaper, eller den som fremstår som ansvarlig for verkets tilblivelse.

Målet for analysen er å se på bruk av perspektiv som narrativt og stilistisk virkemiddel for å skape en forestilling om autentisitet. Analysen består av tre deler: en som fokuserer på seriens helhetlige narrativ og to som tar for seg narrasjon og stil i to ulike episoder. *Eksempel 1* og *2*

er valgt fordi de er representative for serien som helhet. *Eksempel 3* er valgt på grunn av sin betydning for introduksjonen av narrativet i episode 4 og dermed den påfølgende sekvensen. *Eksempel 4* er valgt fordi den er representativ for sekvensene som bryter med grunn-normen i fremstillingen av narrativet der virkemidlene i økende grad blir fremtredende.

4.1 Rammefortelling

De åtte episodene kan fungere som individuelle fortellinger, men de er bundet sammen av et større narrativ som handler om hovedkarakterens mål om å tilbringe et år på nordkalotten. Det episodiske narrativet blir bundet sammen av en rammefortelling som primært kommer til uttrykk i begynnelsen og slutten av serien. I begynnelsen av første episode blir vi introdusert for prosjektet ved at Monsens kommentarstemme forteller om premissene for eventyret han nå skal starte:

> Episode 1 - Åpning:
> *«Nå skal jeg gjøre alvor av en drøm jeg har hatt lenge: jeg skal leve et år på Nordkalotten. Det vil si alt land nord for polarsirkelen i Norge, Sverige og Finland. Jeg skal oppsøke de mest ukjente delene av Villmarka her. Jeg skal være der når årstidene skifter. Jeg skal fiske, jakte, oppleve dyr på nært hold. Det er det som virkelig betyr noe for meg.»* 00:00-00:34

Dette legger premissene for rammefortellingen og bidrar til å sette episodene inn i en kontekst. Samtidig ser vi en kompilasjon bestående av klipp som er filmet med stativ fra et objektivt perspektiv, der enkelte er tett opp mot point-of-view slik det er definert av Mascelli. Samtidig blir også Monsen introdusert som narrativets hovedkarakter, men han inntar også rollen som forteller. Men noe som skiller denne sekvensen fra det resterende narrativet er at hovedkarakteren foreløpig ikke har fått en konkret plassering i tid og rom. Hadde det ikke vært for at han henviser til seg selv og prosjektet i første person kunne dette fremstå veldig likt som den eksternt tilstedeværende fortelleren. Men ettersom at hovedkarakteren inntar rollen som forteller gjennom resten av narrativet har vi dermed å gjøre med en *åpen fortellerposisjon*, eller mer spesifikt en *synlig tilstedeværende fortellerposisjon.*

I slutten av siste episoden tar hovedkarakteren, eller fortelleren, et steg tilbake fra grunnfortellingen for et tilbakeblikk på seriens helhetlige narrativ:

Episode 8 - Avslutning:

«Nå er det høst igjen. Jeg har vært gjennom alle de fire årstidene. Fra høsten i fjor, da det første snøfallet kom og dagene ble kortere og kortere, visste jeg at jeg skulle være ute på tur mer eller mindre hele vinteren. Så kom våren. Jeg var der da isen gikk opp. Jeg var der da fuglene begynte å kvitre. Det er noe av det som gir mest glede, det å se skiftningene i naturen gjennom alle fire årstidene. [...] *Alle disse turene som jeg har gjennomført i løpet av dette året kan veldig mange klare.* [...] *Begynn planleggingen. Si at august-måned om to år skal jeg bruke på en ekspedisjon i villmarka.»* 25:53-27:52

I denne sekvensen oppsummerer han prosjektet og beskriver opplevelsen av å være ute mens årstidene skifter. Dermed blir de episodiske narrativene bundet sammen av den helhetlige rammefortellingen. Mens han starter å fortelle ser vi at han padler kano inn i solnedgangen etter å ha kommet «hjem» til Norge mot slutten av den siste ekspedisjonen der det veksler mellom objektive og subjektive synsvinkler. Avslutningsvis ser vi at han ligger ved bålet foran teltet fra en objektivt kameravinkel som er filmet med stativ der han henvender seg eksplisitt til tilskueren der han oppfordrer til å realisere egne villmarksdrømmer. Det hele avsluttes så med en subjektiv kameravinkel der han kikker inn i det glødende bålet. Dermed får vi et siste blikk fra hovedkarakterens synsvinkel en aller siste gang før serien avsluttes.

Stilmessig er begge sekvensene, med noen få unntak, filmet med stativ fra et objektivt perspektiv. Dette skaper en rolig atmosfære der refleksjonene til hovedkarakteren formidles tydelig og uten store forstyrrelse fra omgivelsene rundt. I den første sekvensen er dette særlig fremtredende da klippene foreløpig ikke er satt inn i en narrativ kontekst og det skapes en forestilling som kan tolkes som at vi hører hovedkarakterens indre tanker. I den andre sekvensen stiller dette seg annerledes ettersom at hovedkarakteren har fått en tydelig plassering i tid og rom. Men her er det ikke bare tankene hans som kommer til uttrykk, men hans henvendelse og oppfordring til tilskueren, et trekk som er karakteristisk for den performative dokumentaren. Dermed er det diskutabelt hvor objektivt det objektive perspektivet faktisk er i denne sammenhengen da det blir tydelig at kameraet ikke bare er tilstede for å registrere handlingen, men også sende en beskjed til en implisitt tilskuer.

Dermed skapes det et bindeledd mellom handlingens ytre og indre verden, en påminnelse og forestilling om at vi har vært tilskuere til en ekte ekspedisjon.

4.2 Episode 2: Til fots i Pasvikdalen

I denne episoden befinner hovedkarakteren seg alene på tur til fots med hunden Foss i Pasvikdalen i Finnmark. Dette er av områdene i Norge som er kjent for sin bestand av bjørn. Helt i starten av turen møter hovedkarakteren en bjørneekspert før turen fortsetter ned til sydspissen av nasjonalparken der grensene til Norge, Russland og Finland møtes. Disse to eksemplene er valgt fordi de illustrerer grunnpremissene som seriens narrativ bygger på om at hovedkarakteren er alene på tur i villmarka. En klassisk langtur der hans eneste følgesvenner er hundene og filmkameraet. Kameraet veksler mellom ulike perspektiv der det er særlig tre type kameravinkler som er gjennomgående: subjektivt perspektiv, objektivt perspektiv håndholdt (HK filmer seg selv), objektivt perspektiv med stativ (kameraet er på forhånd satt opp i terrenget slik at han får filmet seg selv gående i terrenget på avstand).

4.2.1 Eksempel 1

Denne sekvensen foregår et godt stykke ute i handlingen der hovedkarakteren har vært på tur en god stund. I forkant av denne sekvensen har vi fulgt ham på vandring gjennom Pasvik der han forserer ulike typer terreng og utforsker det han finner underveis. Blant annet har han utforsket et gammelt forlatt bjørnehi, et frampek for handlingen videre og en påminnelse om at vi faktisk befinner oss i bjørneland. Der er i ferd med å bli kveld og hovedkarakteren skal i gang med å etablere leir og fyre bål.

Tale/dialog & Lyd: *kursiv skrift* = diegetisk lyd
HK = Hovedkarakter
SP = Subjektivt perspektiv
OP = Objektivt perspektiv

Tabell 1

Klipp	Beskrivelse	Tale/dialog	Lyd	Tid
Nr. 1	OP: HK og Foss vandrer over en myr mot et frossent vann.	-	*Skritt i snøen.* Musikk	17:22-17:33
Nr. 2	SP: HK ordner opptenningsved til bål. (Close-up)	-	*Skraping kniv.* Musikk	17:33-17:36
Nr. 3	SP: HK fyrer bål. (Close-up).	«Det første jeg gjør når jeg har valgt leirplassen er å fyre opp bålet.» *«Ah, så deilig lukt»* - «Også er det når du kommer frem til leiren at du virkelig trenger bålet. Du er gjerne litt kald etter å ha gått…»	*Fyrstikk tent, knitring bål, HKs pust* - Musikk fases ut.	17:36-17:54

Nr. 4	OP: HK som ordner bål	«…blitt litt svett og sånt. Er bare å få opp flammene og kose deg ordentlig. Det er noe av det som er kremen med å…»	*Knekking ved, skritt i snø.*	17:54-18:08
Nr. 5	OP: HK bærer ved til bålet. Stopper opp og henvender seg til kameraet.	«…være i furuskogen altså.» - *«I startfasen av bålet er det bare å hive på veden så det bygger seg opp et skikkelig glolager i bunn.»*	*Knitring bål, ved kastes på*	18:08-18:17
Nr. 6	OP: oversiktsbilde over skogen med leiren på avstand der man ser bålet. HK går mot kameraet ned til en åpen bekk ved et frossent tjern.	«Også merka jeg meg faktisk at det var åpent vann helt nede i myrkanten der, selv om det nå er 14-15 minus. Vi går nok en kald natt i møte.»	*Skritt i snø*	18:17-18:32
Nr. 7	SP: HK fyller vann	-	*Sildrende vann øses*	18:32-18:41
Nr. 8	OP: oversikt over leir. HK kommer bærende med vannet og henvender seg til kameraet.	*«Lokket lar jeg alltid bli igjen ved bålplassen når jeg henter vann, så jeg ikke surrer bort det i løssnøen. Nå når bålet er fyrt og vann hentet så er det å slå opp teltet. Legge igjen tingene der også kan kvelden komme.»*	*Knitring bål,*	18:41-19:07
Nr. 9	OP: HK ligger ved bålet i mørket. Klippet fases så ut til totalt mørke.	*«Det er viktig å tillate seg å senke tempoet og la kroppen bli litt dorsk. Ikke kjase og mase. Det er helt greit at ting går i annet gir nå. Det gjelder å sette pris på de tingene man har og dette her er en fantastisk greie å ha et sånt bål og mat nok har vi. Ikke er det førti kalde, ikke en million mygg, ikke blåser det storm rundt ørene. Nei, livet er enkelt.»*	*Knitring bål, vind, hender gnis mot hverandre,*	19:07-19:52

Hovedkarakteren er i gang med å etablere leir og har tatt seg god tid til å plassere kameraet på stativ i ulike posisjoner for å vise frem leirslagningen steg for steg. De fleste klippene i denne sekvensen er filmet fra et objektivt perspektiv som ved noen anledninger skifter til subjektive posisjoner for å fokusere på detaljer som for eksempel bålfyring. Fortellerstemmen fremstår i hovedsak som diegetisk, men det kan være vanskelig å tolke med sikkerhet da den overlapper lyden fra ulike klipp. Noen av disse er veldig klare og av god kvalitet, mens andre inneholder mer støy. Ellers består sekvensen av diegetisk lyd bestående av *kontentum* - atmosfærelyder – fra omgivelsene. Den ikke-diegetiske musikken fases ut i de første klippene og bidrar til at diegetisk kontentum kommer klarere frem. Vi hører lyder som «skritt i snø», «kniv som skaper», «fyrstikk som tennes» og «knitring fra bål». Disse lydene er fremtredende og skaper dermed en forestilling om nærhet til handlingsuniverset og kan tolkes som om vi hører det samme som hovedkarakteren (intern fokalisering) eller er har inntatt en posisjon i narrativet.

Ved flere anledninger kommer hovedkarakteren vandrende inn i bildet og henvender seg direkte til kameraet mens han forklarer hva han gjør og opptrer tydelig som en forteller. Selv om store deler av narrativet preges av intern fokalisering er dette tonet ned i denne sekvensen som er preget av ekstern fokalisering. Her er de fleste kameravinklene fra et objektivt perspektiv og fremfor at vi tar del i handlingen fra hovedkarakterens ståsted har vi et

utkikkspunkt som ikke kan knyttes til noen karakter i narrativet. Selv om hovedkarakteren er alene henvender han seg likevel til noen når han snakker inn i kameraet, noe vi kan beskrive som en forestilt eller implisitt tilskuer. Til nå har narrativet i stor grad blitt fortalt fra en subjektiv posisjon. Vi har dermed observert store deler av ekspedisjonen fra hovedkarakterens synsvinkel. Når han så henvender seg direkte til oss gjennom kameraet skapes en forestilling om at tilskueren ikke bare er en nøytral observatør, men en tilstedeværende instans i narrativet.

Drøfting

Fra å være en observatør som primært følger ekspedisjonen fra hovedkarakterens perspektiv får tilskueren i denne sekvensen en fysisk plassering i handlingsuniverset. Fremfor at vi følger handlingen fra hovedkarakterens posisjon inntar vi her en dominerende objektiv synsvinkel i diegesen. Men om dette kan kategoriseres som en nøytral plassering vil være diskutabelt da tilskuerposisjonen har blitt tilegnet tydelig tilstedeværelse i narrativet som understrekes av hovedkarakterens direkte henvendelser til kameraet. Denne karakteristikken kan knyttes til den performative dokumentaren som kjennetegnes av filmskaperens opptreden foran kameraet. Dermed skapes det en forestilling om at vi får et eksklusivt innsyn i vedkommendes tanker og følelser. Denne subjektive tilnærmingen kan gjøre det lettere for tilskueren å identifisere seg med hovedkarakteren, men det kan også oppfattes som noe konstruert, en hendelse som bare finner sted for kameraets skyld.

Kameraplasseringene i denne sekvensen gjør at vi kan tolke at dette er en scene som trolig har blitt forholdsvis grundig planlagt med et formål om å lage fjernsynsunderholdning. Likevel er ikke dette et fremtredende element i handlingen. Sekvensen er fullstendig blottet for elementer som kan knyttes til den refleksive dokumentaren slik vi ofte ser i andre deler av narrativet der fjernsynsserien i seg selv blir kontekstualisert verbalt eller visuelt. Selv om scenen er forholdsvis konstruert så blir ikke dette tematisert ved at vi ser hovedkarakteren flytte på eller omtale kameraet. I tillegg blir den ikke-diegetiske lyden faset ut eller kamuflert slik at tilskueren tilsynelatende kun blir eksponert for lyder med opphav i diegesen. Dermed skapes det en kontrast i overgangen fra sekvensen før. Disse virkemidlene visker ut skillet mellom handlingsuniverset og den ytre verden. Dermed skapes det en forestilling om nærhet til handlingen foran kameraet som løfter fokuset vekk fra virkemidlene som minner oss om at det vi ser bare er en fjernsynsserie.

4.2.2 Eksempel 2

I denne sekvensen er også de ikke-diegetiske virkemidlene blitt tonet ned. Serieskaperen lar i stor grad handlingen fortelle seg selv ved hjelp av klipp som veksler mellom subjektive og objektive synsvinkler. Bare det siste klippet avviker fra dette der kameraet er satt på stativ og vi inntar en objektiv synsvinkel som etter hvert går over til point-of-view mens den ikke-diegetiske musikken fases inn.

Tabell 2

Klipp	Beskrivelse	Tale/dialog	Lyd	Tid
Nr. 1	SP: skoglandskap og grensegjerde. Zoomer ut - tilt ned på hund som står stille og observerer, den har oppdaget noe i skogen. Panorerer så mot skogen på andre siden av gjerdet.	-	*«Stillhet»/skogens sus, HKs rolige bevegelse*	23:48-24:07
Nr. 2	OP: HK filmer seg selv – close-up.	*«Det knaker i kvist på andre siden av gjerdet her nå. Vi har kommet oss inn til Finskegrensa igjen på vei sørover. Det kanskje en elg eller et reinsdyr, tviler på at det er noe annet»*	*Skogens sus*	24:07-24:36
Nr. 3	SP: mid-shot av hund som observerer.	-	*Skogens sus, hundens skritt*	24:36-24:46
Nr. 4	SP: (eventuelt POV fra hundens synsvinkel): close-up av hund som kikker ut i skogen.	-	*Skogens sus*	24:46-24:55
Nr. 5	OP: HK filmer seg selv – close-up	*«Det fortsetter å knekke bak der. Det er ikke elg, må vel være et reinsdyr. Jeg har ikke noe tro på at det kan være bjørn. Det kan selvfølgelig være en bjørn, men den er mer forsiktig tror jeg.»*	*HKs skritt i snøen*	24:55-25:16
Nr. 6	Kamera er tildekket, men blir brått tatt frem. SP: uskarpt bilde, ser føttene til HK. OP: vender kamera mot seg selv. SP: snur kamera mot hund som trekker. OP: vender igjen kamera mot seg selv.	*«Det var jaggu en ulv, en helt svart en. I hvert fall veldig mørk. Han hørte oss også fosset han bare forbi, det var cirka åtti meters hold. Bikkja er helt vill. Det var synd jeg ikke rakk å få han på tape, men var moro å få et glimt av den uansett.»*	*Støy fra HK som røsker opp kamera, skritt i snø*	25:16-26:01
Nr. 7	SP: hund som trekker.	*«Vent da Foss, vent"*	*Skritt i snø*	26:01-26:07
Nr. 8	SP: ulvespor	*«Her er en av baklabbene, også sirka en meter så har vi den fremste labben.*	*Knirking fra kamera, skritt i snø*	26:07-26:18
Nr. 9	OP: HK filmer seg selv.	*«Den fikk skikkelig sjokk altså, det er helt klart.»*	*HKs pust, skritt i snø*	26:18-26:25
Nr. 10	SP: landskap av skogen.	*«Han løpt som et olja lyn over myra»*	*HKs snufs og pust, skritt i snø*	26:25-26:32
Nr. 11	OP: HK står ved siden av grensegjerdet, tar på seg sekken og vandrer videre.	*Vi går litt til i dag hæ? Finne oss en fin leirplass.*	Musikk fases inn, *HK tar på sekk, skritt i snø*	26:32-26:47
Nr. 12	Grafikk: kart som viser ruten videre i Pasvik nasjonalpark.	-	Musikk	26:47-26:54

I denne scenen blir vi tydelig plassert i hovedkarakterens posisjon. Dette blir fremhevet med bruk av kameraperspektiv og diegetisk lyd. Syv av de elleve klippene er filmet helt eller delvis fra et subjektivt perspektiv med intern fokalisering som narrativt utkikkspunkt. Når vi inntar en objektiv posisjon er kameraet vendt mot ansiktet til hovedkarakteren som lar oss se hans forventningsfulle reaksjonene mens han henvender seg kameraet (eller tilskueren) og beskriver situasjonen. I disse klippene trer han tydelig inn i rollen som en synlig forteller. Ved siden av hovedkarakterens stemme er lydbildet preget av «skogens stillhet» og knakende skritt i snøen. Den gjennomgående bruken av subjektive synsvinkler og diegetisk lyd bidrar dermed til å forsterke forestillingen om at hovedkarakteren er alene.

De subjektive kameravinklene er dominerende, men likevel har scenen et vekslende tilskuerperspektiv. Ved å veksle til et objektivt perspektiv så får tilskueren mulighet til å betrakte hovedkarakterens reaksjoner utenfra og samtidig får han tilgang til å henvende seg direkte til den implisitte tilskuer. Denne henvendelsen kan fremstå som et eksklusivt øyeblikk der tilskueren selv får ta del i handlingen, ikke minst fordi hovedkarakterens ensomme tilværelse har blitt fremhevet av de stilistiske virkemidlene. Dette blir ytterligere forsterket av at tilnærmet hele sekvensen er filmet håndholdt som medfører at tilskuerposisjonen er tett på hovedkarakteren selv. Dermed oppstår det en form for eksklusiv intimitet mellom forteller og tilskuer.

Scenen bærer preg av en form for spontanitet ved at den tar for seg en eksklusiv situasjon som pågår i øyeblikket. I motsetning til *eksempel 1* blir man i denne sekvensen gjort oppmerksom på kameraets fysiske tilstedeværelse ved at hovedkarakteren akkurat ikke rekker å filme det som scenen bygger opp mot: ulven som løper innover skogen. Dette er også noe han selv kommenterer i handlingen. Til tross for at det er en mangel i scenen så har likevel serieskaperen klart å bruke ulvens usynlige tilstedeværelse til å bygge opp spenning. Dette kommer blant annet til uttrykk gjennom spørsmålet om hva det kan være som beveger seg i skogen: er det bjørn, elg, reinsdyr? Selv om vi aldri får se ulven så får vi allikevel bekreftet dens fysiske tilstedeværelse ved at hovedkarakteren filmer og kommenterer poteavtrykkene i snøen.

Drøfting

Store deler av denne sekvensen er narrativet preget av intern fokalisering. Dermed skapes det en forestilling om at vi får ta del i handlingen direkte gjennom hovedkarakterens posisjon. Når hovedkarakteren så henvender seg direkte til kameraet er ikke tilskueren lenger bare en nøytral observatør, men en tilstedeværende instans i narrativet. Det kan allikevel tolkes slik at denne forestillingen blir brutt ettersom at vi ikke får ta del i observasjonen av ulven som er hovedfokuset for sekvensen. Dersom tilskueren faktisk hadde vært tilstede ville den trolig også fått muligheten til å ta direkte del i observasjonen. I stedet får vi se opptakene som blir filmet mens hovedkarakteren haster med å ta frem kameraet like etter observasjonen. Dermed blir tilskuerposisjonen enda tydeligere knyttet opp mot kameraet og vi får likevel bekreftet ulvens tilstedeværelse med subjektive nærbilder av ulvesporene.

Fraværet av refleksive grep i *eksempel 1* gir troverdighet til scenen ved å ikke tematisere de konstruerte elementene ved scenen. Dermed skapes en forestilling som bidrar til at øyeblikket fremstår autentisk, men i *eksempel 2* har dette en motsatt effekt. Her medvirker de refleksive elementene til å tematisere manglene (ulven) og de autentiske aspektene ved scenen. Opptakene av at hovedkarakteren røsker opp kameraet og tilsynelatende fjerner dekselet blir dermed en bekreftelse på spontaniteten i øyeblikket. Denne forestilling blir også underbygget av at tilskuerposisjonen allerede har blitt knyttet til kameraet, som han ikke rakk å få frem i tide. Tilskuerperspektivet er dermed knyttet til en instans i narrativet som var utilgjengelig, men også tilstedeværende i øyeblikket. Faktumet at vi ikke får se ulven er dermed et resultat av øyeblikkets autentisitet som følge av de virkelige forholdene under opptak. Materialets egenskap som levning blir dermed en del av fremstillingen som implisitt forteller oss noe om det øyeblikket kameraet registrerte handlingene. Dette er også en egenskap som den franske filmteoretikeren André Bazin løftet frem som en av styrkene til Thor Heyerdahls film *Kon-Tiki*: *«What we see is not after all as imperfect as all that, and for the reason that it does not falsify the conditions of the experience it recounts. […] for it remains true that this film is not made up only of what we see - its faults are equally witness to its authenticity. »* (Bazin, 1967, s. 162) I dette eksempelet fra *Nordkalotten 365* blir denne mangelen i materialet fremhevet gjennom tilskuerposisjonen og er dermed også en del av fremstillingen.

4.3 Episode 4: Finnmarksløpet

I denne episoden skal Lars Monsen for første gang stille til start i Finnmarksløpet som er Europas lengste løp innen langdistanse hundekjøring. Det er en distanse på mer enn tusen kilometer og løpet går gjennom hele Finnmark. Episoden skiller seg fra de øvrige da den ikke omhandler en «tradisjonell» ekspedisjon, men tar allikevel for seg «en lengre ferd med et bestemt mål». Ferden vi blir tatt med på her er del av et større arrangement som involverer langt flere personer som er tilstede foran og bak kameraet. I tillegg er store deler filmet av en ekstern fotograf – Eirik Kleiven fra NRK. (Monsen, 2007, s. 91) Denne episoden er inkludert i analysen fordi den grunn at den skiller seg fra resten av serien, spesielt med tanke på antall aktører foran og bak kameraet. I *eksempel 1* og *2* ble forestillingen om autentisitet knyttet til blant annet faktorer som intern fokalisering, tilskuerposisjonen og nedtoning av ikke-diegetisk lyd, men premissene for denne episoden er veldig annerledes.

4.3.1 Eksempel 3

Episoden starter med at vi befinner oss i skogen med hovedkarakteren på en av de siste treningsturene med hundene før løpet starter. Han har veltet med sleden og beskriver situasjonen til kameraet. Denne introduksjonen kaster oss raskt inn i handlingen i en situasjon der ikke alt har ikke gått helt som det skulle. Han har veltet med sleden og ligger slik til at han potensielt kan få et brudd i beinet dersom hundene kommer seg avsted.

Tabell 3

Klipp	Beskrivelse	Tale/dialog	Lyd	Tid
Nr. 1	SP: Slede har veltet og hunder bjeffer.	-	*Hundeglam*	00:00-00:05
Nr. 2	OP: HK fikler med kamera rettet mot seg selv.	-	*Hundeglam, knirking fra kamera*	00:05-00:08
Nr. 3	OP: Filmer seg selv og snakker i kameraet.	*«Det er nittende januar, ca to korte måneder til Finnmarksløpet starter og nå er jeg på den første ordentlige treningsturen etter den turen i svensk Lappland. Starter med seksten hunder og selvfølgelig går rett på snørra. Så nå ligger jeg litt kinki til.»*	*Hundeglam, HKs bevegelser i snøen*	00:09-00:27
Nr. 4	SP: Filmer sleden som har veltet, og foten som ligger på innsiden av bremsen.	*«Seksten trekkville hunder foran og jeg ligger med beinet mitt på innsiden av bremsen, så det kan faktisk knekke om de kommer seg avsted, så dumt er det.»*	*Hundeglam, HKs bevegelse i snøen*	00:27-00:41
Nr. 5	SP: Kort klipp - glimt av sleden og skogen.	-	*Hundeglam*	00:41-00:42
Nr. 6	OP: Retter kamera mot seg selv.	*«Men jeg må komme meg opp nå. Nå må jeg legge på plass kameraet ellers går alt ad dundas.»*	*Hundeglam*	00:42-00:48
Nr. 7	Vignett	-	Musikk	00:48-01:20

Denne sekvensen bærer mange likhetstrekk med *eksempel 2*. Hovedformålet er derfor ikke å foreta en omfattende drøfting av scenen, men å løfte frem enkelte funksjoner den har i episodens narrative oppbygging som vil være vesentlig for *eksempel 4*. Frem til vignetten starter består denne sekvensen utelukkende av diegetisk lyd og er preget av hundenes bjeffing i bakgrunnen. Likhetstrekkene mellom denne og *eksempel 2* er blant annet kombinasjonen av vekslende tilskuerperspektiv og hovedkarakters henvendelser til kameraet eller den forestilte tilskuer. I tillegg er alle klippene filmet håndholdt, som skaper en forestilling om spontaniteten i det dramatiske øyeblikket.

Denne sekvensen er kort, men den kan likevel tilegnes andre egenskaper i episodens narrativ enn å utelukkende å sette oss raskt inn i handlingen og understreke at hundekjøring til tider kan være forholdsvis dramatisk. Dette er for eksempel en av få sekvenser der vi ser Monsen slik vi er vant til i resten av serien: alene med kameraet i villmarka. I tillegg fungerer den som en påminnelse om den tilstedeværende fortellerposisjonen og tilskuerposisjonen i narrativet. Kameraets tilstedeværelse kommer også tydelig frem gjennom hovedkarakterens egne kommentarer og til tider nokså rufsete opptak. Dermed blir vi også minnet på forestillingen om hovedkarakterens rolle som implisitt filmskaper, noe som trolig er ekstra viktig i denne episoden som i stor grad også er filmet av en ekstern fotograf.

4.3.2 Eksempel 4

Dette eksempelet er et utdrag fra åpningssekvensen som følger etter vignetten. Den starter med luftfoto over Alta sentrum der løpet starter og deretter plasserer oss inne i byen der løpet starter. Over klippene ligger hovedkarakterens fortellerstemme som starter med å beskrive hva Finnmarksløpet og langdistanse hundekjøring dreier seg om. Dermed blir premissene etablert for den videre handlingen.

Tabell 4

Klipp	Beskrivelse	Tale/dialog	Lyd	Tid
Nr. 1	OP: HK tar bilde av teamet.	«Alle som kjører det lange Finnmarksløpet må ha minst to handlere. En handler er kort sagt en hjelpeperson. Jeg har tre foruten Nina…»	*Svakt: HKs stemme* Musikk	01:53-02:04
Nr. 2	SP: stillfoto av hjelpere/handlere.	«…er det Hans-Christian Ørjestad som er sjåfør og Frode Galaaen...»	Musikk	02:04-02:09
Nr. 3	OP: mid-shot av handler som snakker, panorerer så til HK.	«…Hans viktigste jobb blir å holde meg i godt humør og oppdatere meg på løpet.» - Frode: *«nå er det igjen bare tusen kilometer Lars, så får vi prates i slutten*	*Samtale. Musikk og støy fra startområde.*	02:09-02:23

		av neste uke» HK: *Du får jo komme med hint innimellom på sjekkpunktene.»*		
Nr. 4	OP: mid-shot av handlere.	Diverse småprat*: handlerne snakker til HK om maten de har handlet inn for ham til sjekkpunktene under løpet.*	*Støy i bakgrunn. Samtale.*	02:23-02:28
Nr. 5	OP: lavvinklet mid-shot mot handlepose. Tilt opp på handlere i normalperspektiv. Close-up av handlepose. Kamera trekker seg tilbake, står mellom karakterene. Mid-shot av handlere.	Diverse småprat*: fortsettelse fra nr. 4*	*Støy i bakgrunn. Samtale.* Musikk fases inn.	02:28-02:45
Nr. 6	OP: hund som hopper	Kan høre en svak antydning av tilsynelatende HKs stemme.	*Antydning til HKs stemme. Hundebjeff.* Musikk	02:45-02:47
Nr. 7	OP: hundespann fra avstand, zoomer inn på en enkelt hund.	-	*Svakt hundebjeff.* Musikk	02:47-02:50
Nr. 8	OP: mid-shot bilde av hunder i spann som hopper. Nesten fra HKs synsvinkel.	-	*Hundebjeff.* Musikk	02:50-02:50
Nr. 9	OP: HK filmer seg selv klar på sleden.	*«Nå er det to-tre minutter til start. Det koker litt nå altså.»*	*Hundeglam.* Musikk	02:50-02:55
Nr. 10	SP: HK synsvinkel fra sleden som kjører mot startstreken. Jump cut:	«Det blir litt av en overgang å komme fra skog og fjell-liv og plutselig…»	*Hundeglam. Skraping - sledemeier. Musikk fra startområde.* Musikk.	02:55-03:01
Nr. 11	Samme som nr 10.	«…befinne seg i en konkurransesituasjon. Det skyldes ganske enkelt at jeg ønsker å prøve noe nytt. Tur og ekspedisjonslivet har vært en del av meg i tjue år og det er på mange vis en….»	Musikk fases ut. *Musikk fra startområde. Skraping av sledemeier. Jubel fra tilskuere.*	03:01-03:11
Nr. 12	OP: totalbilde på avstand zoomer inn på spannet og HK	«…trygg arena og det er ikke en konkurransesituasjon og den følelsen der…»	*Musikk fra startområde.*	03:11-03:15
Nr. 13	OP: nærbilde av HK som filmer seg selv på startstreken.	«…den liker jeg.» Speaker: *«fem sekunder til start.»*	*Speaker og startmusikk.*	03:15-03:17

Denne sekvensen starter med en ikke-diegetisk fortellerstemme som er lagt over klippene. Dialogen forøvrig er primært småprat mellom hovedkarakteren og teamet som ikke er særlig vesentlig for handlingen utover å introdusere de andre karakterene i narrativet. Mens vi i hovedsak er vant til å se hovedkarakteren alene på tur der han innimellom møter andre personer så stiller dette seg annerledes i denne episoden som er preget av det er mange flere personer tilstede foran kameraet. I tillegg til dette består den også av en rekke situasjoner der hovedkarakteren ikke har muligheten til å filme selv, ofte mens han er i interaksjon med andre personer eller må ha fokus på å stelle hunder. For å få med disse øyeblikkene har det dermed vært vesentlig med en ekstra fotograf.

Hovedkarakterens rolle som fotograf har frem til nå vært med på å forme seriens stil og narrative form. Derfor gir dette eksempelet et relevant innblikk i hvordan virkemidlene blir brukt for å knytte episoden opp mot de allerede etablerte konvensjonene. Ettersom hovedkarakteren selv ikke opererer kameraet er majoriteten av klippene i denne sekvensen filmet fra et objektivt perspektiv der vi observerer karakterene og det som pågår omkring. Sekvensen er preget av rask klipperytme der man som tilskuer ikke får mye tid til å orientere seg om hvor kameraet er plassert og hvem det er som filmer. Dette blir i tillegg kombinert med musikk gjennom det meste av sekvensen, selv om det blir brukt musikk i også de andre episodene er den gjennomgående ekstra fremtredende i denne episoden. Klippene er også preget av omfattende bruk av vidvinkellinse der fotografen fremfor å zoome inn på det som skjer i stedet går inn i situasjonen på veldig nært hold. Dermed opprettholdes til en viss grad det samme uttrykket som oppstår når hovedkarakteren filmer selv. Det blir aldri tematisert at det er med en ekstra fotograf, men i mange av klippene ser man at hovedkarakteren ikke opererer kameraet. Teamet kommuniserer seg imellom som om kameraet ikke er tilstede og fotografen forblir anonym gjennom hele episoden. Stilistisk sett kan dette minne noe om den observasjonelle dokumentaren der fotografen trer tilbake og lar hendelsene tilsynelatende utspille seg foran kameraet som om fotografen ikke er tilstede. Mot slutten av sekvensen kan man se at hovedkarakteren står med sitt eget kamera i hånden og vi blir nok en gang minnet på hans rolle som implisitt filmskaper.

Dette eksempelet består primært av en ikke-diegetisk fortellerstemme. Når sekvensen starter har vi allerede blitt presentert for hovedkarakteren i scenen som utspiller seg i *eksempel 3*. Deretter kommer den ikke-diegetiske fortellerstemmen inn, men blir tidvis avbrutt av samtalene mellom hovedkarakter. Her er opptaksutstyret tett på handlingen som gjør at vi tydelig ser og hører personene som prater. Vi inntar dermed en posisjon som er nært karakterene, men de oppfører seg tilsynelatende som om kameraet ikke er tilstede. Dermed får vi ikke den direkte henvendelsen til kameraet som vi er vant til fra resten av serien. Dette går igjen i flere sekvenser, der den implisitte tilskuer ikke tilegnes egenskapen av å være en tilstedeværende instans i handlingsuniverset, men nærmere bestemt en usynlig observatør.

Etter at samtalen mellom hovedkarakteren og handlerne er over fases den ikke-diegetiske fortellerstemmen inn på ny. Deretter får vi et kort glimt av hovedkarakteren som filmer seg selv på vei mot startstreken som sier: *«Nå er det to-tre minutter til start. Det koker litt nå*

altså.» Denne diegetiske kommentaren følges så av en subjektiv kameravinkel der vi ser hundespannet på vei mot start mens den ikke-diegetiske fortellerstemmen fases inn på ny. Som vi ser i dynamikken mellom lyd og bilde blir skillelinjene mellom det diegetiske og ikke-diegetiske nivået tilnærmet visket ut. Dermed skapes et det en kontinuitet mellom den diegetiske og ikke-diegetiske fortellerstemmen ved at det skapes en forestilling om at vi hører hovedkarakteren at fortsetter å kommentere mens han står på sleden på vei mot start.

Drøfting

Denne sekvensen er preget av at det er mye som skjer, dermed kan det være vanskelig å få grep på alle detaljene ved første øyekast. Ser vi på denne delen isolert skiller den seg en god del fra resten av serien. I likhet med flere av sekvensene i episoden blir tilskuerposisjonen mer anonym enn det vi er vant til fra tidligere. Dette skyldes blant annet at direktehenvendelsene til kameraet ofte uteblir og dermed har ikke lenger tilskueren en tydelig tilstedeværende posisjon i narrativet, men er mer en observatør til det som skjer. Dermed får vi ikke den samme nærheten til hovedkarakteren som det vi er vant til. Avstanden kan gjøre at det blir vanskeligere å identifisere seg med hovedkarakteren i de situasjonene han befinner seg i. Dermed kan man bli mer oppmerksom for rammene rundt narrativet som jo er en fjernsynsproduksjon. Likevel bidrar dette grepet til å holde den eksterne fotografen utenfor handlingen og er kanskje et akseptabelt kompromiss slik at man kan bygge en annen forestilling knyttet til de resterende sekvensene i episoden. Det er først og fremst i sekvensene der hovedkarakteren befinner på sleden ute i sporet at vi får hans direktehenvendelser til kameraet. Dermed veksles det mellom et delvis observasjonelt modus med ikke-diegetisk fortellerstemme og performativt modus.

Ettersom at man har hatt en ekstern fotograf som har hatt hovedoppgaven med å følge hovedkarakteren har han også trolig hatt forholdsvis stor kontroll over opptakene. Likevel bærer sekvensen preg av hastverk og spontanitet. Dermed er det kanskje ikke utenkelig at serieskaperen bevisst har brukt et litt rotete uttrykket i denne sekvensen for å skape et uttrykk som kan minne om den vi så i *eksempel 2* og *3*. Men dermed vil det ikke være en konsekvens av noen ekstraordinære omstendigheter, men et bevisst stilistisk valg som skaper assosiasjoner til etablerte konvensjoner og som i tillegg bidrar til å usynliggjøre fotografens rolle. Senere i episoden kan vi også se hvordan de etablerte konvensjonene blir imitert ved at fotografen følger hovedkarakteren og det veksles mellom point-of-view og objektive

synsvinkler som er filmet på nært hold. Til tross for mangelen på intern fokalisering i disse sekvensene, så ligger fotografen likevel så nært som det går ut fra de premissene som er gitt. Samtidig blir overgangene fra ikke-diegetisk til diegetisk fortellerstemme og objektivt til subjektivt perspektiv tilslørt og bidrar dermed til å underbygge den narrative forestillingen om hovedkarakteren som den tilstedeværende forteller og implisitt filmskaper. Med dette får også *eksempel 3* en sentral funksjon i denne episoden ved at den bygger en bro mellom de stilistiske virkemidlene som preger resten av fjernsynsserien. I tillegg bidrar den til å etablere den narrative forestillingen om at hovedkarakteren er alene på tur med filmkameraet.

Her blir de stilistiske virkemidlene brukt for å skape en konstruksjon som setter episoden inn i en narrativ kontekst. Dette blir blant annet gjort ved å imitere de stilistiske virkemidlene som preger resten av serien. Fortellingens diskurs får dermed en vesentlig rolle i å dempe eller fremheve enkelte aspekter ved fortellingen som bidrar til å forme fremstillingen av den tilstedeværende fortellerposisjonen. Samtidig så bidrar det også til at de performative trekkene ved episoden blir dominerende. Med andre ord blir virkemidlene brukt til å tone ned og tilsløre sekvensene som skiller seg fra de etablerte konvensjonene knyttet seriens narrativ form og stil. Dermed skapes det en forestilling som underbygger handlingens autentisitet ved å bygge på premissene for seriens narrativ som handler om at hovedkarakteren er alene på tur med filmkameraet. På den andre siden er det nok en mulighet for at den utstrakte bruken av virkemidlene for å sette handlingen inn i en bestemt form også fungerer som en påminnelse om at en fjernsynsserie faktisk er en konstruert virkelighet. Men dette er kanskje et akseptabelt kompromiss for én enkeltepisode og for å produsere spennende fjernsynsunderholdning.

4.4 Oppsummering

Nordkalotten 365 er et episodisk narrativ som formidles fra et førstepersonsperspektiv der hovedkarakteren, Lars Monsen, utfyller rollene som forteller og implisitt filmskaper. Dette gjør at historien primært blir fortalt fra hans synsvinkel. Det er likevel ikke alle virkemidlene som formidles fra et subjektivt ståsted. Selv om det subjektive perspektivet er særdeles fremtredende så har serien gjennomgående et vekslende tilskuerperspektiv. Ved siden av å illustrere handlingen med solnedganger og flott natur utfyller de objektive synsvinklene en annen viktig funksjon: gi hovedkarakteren tilgang til direktehenvendelse til den implisitte tilskueren. Dermed inntar tilskueren en posisjon som kan knyttes til en fysisk tilstedeværende

instans i narrativet, filmkameraet. Dette blir ytterligere forsterket av lydperspektiv og nedtoning av ikke-diegetiske lyder som musikk. På denne måten blir den narrative distansen til handlingsuniverset tilsynelatende kortere og bidrar til at det kan fremstå som om tilskueren får en eksklusiv nærhet til handling og hovedkarakter.

Dynamikken mellom de diegetiske og ikke-diegetiske virkemidlene har en sentral rolle for forestillingen om at tilskueren følger Monsen på tur via kameralinsen. For eksempel blir den ikke-diegetiske fortellerstemmen tilslørt ved at den avløser eller avløses av den diegetiske fortellerstemmen. Dermed fremstår hovedkarakteren som en synlig tilstedeværende forteller gjennom stort sett hele narrativet. Riktignok er dette mer fremtredende i enkelte sekvenser (eksempel 4), men det kan også tilsi at dette er et grep som blir brukt i andre deler av fortellingen som er mer komplisert å identifisere. Dermed blir virkemidlene knyttet til en kontinuitet som er knyttet til den historiske handlingen og kan tolkes som at tilskueren er vitne til noe uredigert og ekte. Subjektive kameraposisjoner i kombinasjon med objektive posisjoner som er filmet av hovedkarakteren selv forsterker denne forestillingen ved å gi tilskueren et utkikkspunkt i umiddelbar nærhet til handlingen. Likevel er dette utkikkspunktet en konstruksjon som viser tilskueren det som er nødvendig for fortellingens fremdrift og for å skape mening med innholdet. For eksempel bidrar fraværet av refleksive virkemidler til å usynliggjøre de konstruerte bestanddelene i narrativet, mens tilstedeværelsen av disse bidrar til å fremheve det autentiske aspektet ved de ekstraordinære øyeblikkene. Samtidig kan det bidra som en forklaring på mangler ved en sekvens, eller brukes bevisst for å opprettholde en forestilling i tilfeller av avvik i produksjonsforholdene. Selv om en dokumentarfilm tar utgangspunkt i virkelige hendelser så vil den aldri være i stand til å gi en presis gjengivelse av verden. Den blir formet med utgangspunkt i film- eller serieskaperens bakgrunn og visjoner, men ved bevisst bruk av virkemidlene kan del likevel fremstille en forestilling av verden som fremstår autentisk.

5.0 Konklusjon

De narrative og stilistiske virkemidlene i fjernsynsserien *Nordkalotten 365* skaper en forestilling om nærhet til handlingen som blir etablert i fremstillingen gjennom bruken av perspektiv. Dette oppstår som følge av at tilskuerens utkikkspunkt blir knyttet til en instans i handlingsuniverset som for eksempel filmkameraet eller hovedkarakteren selv. Perspektiv er med andre ord et virkemiddel som regulerer vår opplevde distanse til handlingsuniverset.

Dersom fortellingen hadde hatt et eksternt utkikkspunkt utenfor diegesen ville denne distansen økt. Nærheten til handlingsuniverset bidrar dermed også til at de ytre rammene for fjernsynsproduksjonen blir tilsløret av fremstillingen. Dermed etableres det en forestilling som kan bidra til at innholdet fremstår som autentisk. Dersom de ytre rammene hadde blitt for fremtredende kunne det skapt en distanse til handlingen som gjør til at dokumentaren som en konstruksjon blir mer transparent.

Forestillingen om dokumentarfilmens autentisitet handler dermed mye om hvordan tilskueren relaterer til innholdet. Dokumentarens indeksikalske kvalitet gjør gjerne at det allerede er etablert en forventning til innholdet og at den ofte automatisk tilegnes en stor grad av troverdighet som virkelighetsrepresentasjon. Premisset for denne troverdigheten må riktignok regnes for å være en forestilling ettersom en dokumentarfilm alltid vil være en fortolket og konstruert fremstilling av virkeligheten. Fremstillingens autentisitet vil dermed gjerne avhenge av filmskaperens valg og dokumentarfilmskaperen står dermed ofte overfor et etisk dilemma som står mellom: a) *å gjengi virkeligheten så presist som mulig* b) *kunstnerisk frihet til å lage en god fortelling*. Fremstillingens fortolkningsprosess gjør at det første punktet må regnes mer som et ideal enn et faktisk oppnåelig mål og dermed vil de fleste filmskapere trolig befinne seg et sted på midten av denne aksen. I kapittel 1.2 så vi et eksempel der hensynet til den historiske virkeligheten ble tilsidesatt til fordel for ønsket om å lage en god fortelling. Fortellingen i seg selv fremstod likevel som ekte. Dermed kan autentisitet ha flere betydninger i en dokumentarfilm. For å skille mellom disse mener jeg det kan være hensiktsmessig å dele begrepet i to kategorier:

1) ***Historisk autentisitet*** som handler om hvorvidt dokumentarens virkelighetsrepresentasjon er sannferdig og kan knyttes til eksempelet over.

2) ***Narrativ autentisitet*** som handler om selve fremstillingen av fortellingen. Med andre ord dreier dette seg som hvorvidt innholdet fremstår som autentisk uavhengig av de ytre historiske rammene.

Nordkalotten 365 er et eksempel på hvordan narrative og stilistiske virkemidler knyttet til bruken av perspektiv skaper en nærhet til handlingsuniverset som bidrar til at innholdet fremstår som autentisk. Dette er en forestilling som kommer av selve fremstillingen av fortellingen og som i liten grad handler om handlingens tilknytning til de faktiske historiske hendelsene. Dermed kan vi si at de narrative og stilistiske virkemidlene i *Nordkalotten 365* skaper en narrativ autentisitet som blir etablert gjennom bruken av perspektiv. Ettersom denne autentisiteten etableres i fremstillingen handler dette om en forestilling som blir til gjennom filmskaperens bearbeidelse av materialet.

Narrativ autentisitet oppstår dermed med utgangspunkt i filmens virkemidler i fortellingens diskurs. Selv om den potensielt sett kan bidra til å tilsløre fortellingens historiske autentisiteten er ikke dette nødvendigvis et mål i seg selv. Den kanskje mest vesentlige funksjonen er å bidra til at handlingsuniverset fremstår som troverdig. Dette er en funksjon som gjør at vi kan leve oss inn i handlingen uforstyrret av de ytre rammene for seriens tilblivelse. Narrativ autentisitet i *Nordkalotten 365* skaper en forestilling om nærhet til handlingsuniverset. Dette gjør innholdet kan aksepteres som sannferdig og dermed er det selve fortellingen som står i fokus. På denne måten får også vi muligheten til å ta del i Lars Monsens spektakulære eventyr villmarken.

«The trick to forgetting the big picture is to look at everything close up»

- Chuck Palahniuk

6.0 Referanser

Andersson, A., & Wahlberg, M. (2017). In the Wake of a Postwar Adventure: Myth and Media Technologies in the Making of Kon-Tiki. In E. F. Hanssen, & M. F. Lund (Eds.), *Small Country, Long Journeys - Norwegian Expedition Films.* Oslo: Nasjonalbiblioteket.

Askheim, S. (2018, August 6). *Store Norske Leksikon*. Retrieved April 2019, from Lars Monsen: https://snl.no/Lars_Monsen

Bakøy, E. (2008). Retningslinjer for den filmvitenskaplige næranalysen. In E. Bakøy, & J. S. Moseng, *Filmanalytiske tradisjoner.* Oslo: Universitetsforlaget.

Bastiansen, H. G. (2014). Hvor går dokumentaren? Nye tendenser i film, fjernsyn og på nett. In H. G. Bastiansen, & P. Aam (Eds.), *Hvor går dokumentaren? Nye tendenser i film, fjernsyn og på nett.* Bergen: Fagbokforlaget.

Bastiansen, H. G., & Dahl, H. F. (2008). Den store tekniske revolusjon 1850-1920. In H. G. Bastiansen, & H. F. Dahl, *Norsk Mediehistorie* (2. utgave ed.). Oslo: Universitetsforlaget.

Bazin, A. (1967). *What is Cinema?* (H. Gray, Trans.) Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film Art - an introduction* (10. utgave ed.). New York : McGraw-Hill .

Brinch, S. (2001). Hva er dokumentarfilm? In S. Brinch, & G. Iversen, *Virkelighetsbilder - Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år.* Oslo: Universitetsforlaget.

Dagens Næringsliv. (2005, Juli 19). *Villmanns-marginer for Monsen*. Retrieved from Dagens Næringsliv: https://www.dn.no/etterbors/villmanns-marginer-for-monsen/1-1-602543

Det Norske Akademi for Språk og Litteratur & Kunnskapsforlaget. (Ukjent år). *NAOB - Det Norske Akademis ordbok*. Retrieved Februar 2019, from https://www.naob.no/ordbok/ekspedisjon

Diesen, J. A. (2005). *Fakta i forandring - Fjernsynsdokumentaren i NRK 1960-2000.* Kristiansand: IJ-forlaget.

Diesen, J. A. (2010). Sydpolfilmen. *Roald Amundsens Sydpolekspedisjon 1910-1912*. Oslo: Norsk Filminstitutt.

Diesen, J. A. (2011). De polare ekspedisjonsfilmene. In E. Bakøy, & T. Helseth (Eds.), *Den andre norske filmhistorien* (p. 94). Oslo: Universitetsforlaget.

Diesen, J. A. (2017). A Century of Polar Expedition Films - From Roald Amundsen to Børge Ousland. In E. F. Hanssen, & M. F. Lund (Eds.), *Small Country - Long Journeys.* Oslo: Nasjonalbiblioteket.

Engelstad, A. (2015). *Film og Fortelling.* Bergen: Fagbokforlaget.

Enli, G., Moe, H., Sundet, V. S., & Syvertsen, T. (2010). *TV - en innføring.* Oslo: Universitetsforlaget.

Eriksen, S. (2011, September 21). *En angrende Kristoffer Clausen snakker ut: – Dette er vel et ledd i å bli voksen for meg*. Retrieved Mai 17, 2019, from TV2: https://www.tv2.no/a/3589749/

Filmweb. (Ukjent dato). *Villmarksbarna - En eventyrlig reise*. Retrieved Mai 14, 2019, from Filmweb: https://www.filmweb.no/film/article1395252.ece?location=Alta

Fothergill, A. (Director). (2019). *Our Planet* [Motion Picture]. Storbrittania: Netflix.

fx produksjoner. (Ukjent dato). *Canada på tvers (1): Med hundeslede i Nordvestpassasjen*. Retrieved Mai 10, 2019, from f(x): https://fx.no/canada-pa-tvers-1-med-hundeslede-i-nordvestpassasjen/

Grønmo, S. (2016). *Samfunnsvitenskapelige metoder (2. utg).* Bergen: Fagbokforlaget.

Grierson, J. (1976). First Principles of Documentary. In R. Barsam, *Nonfiction film: Theory and Criticism.* New York: E.P. Dutton & Co.

Grodal, T. (2007). *Filmoplevelse - en indføring i audiovisuel teori og analyse (2. utg).* Fredriksberg C, Danmark: Forlaget Samfundslitteratur.

Høst, P. (Director). (1957). *Same jakki* [Motion Picture]. Norge.

Helseth, T. (2016). Den teknologiske filmhistorien. In J. A. Diesen, T. Helseth, & G. Iversen, *Den levende fortiden - Filmhistorie og filmhistoriografi.* Oslo: Universitetsforlaget
.

Ingstad, E. S. (Director). (2007-2008). *Nordkalotten 365* [Motion Picture].

Iversen, G. (2001). Med Amundsen på ekspedisjon. In S. Brinch, & G. Iversen, *Virkelighetsbilder - Norsk dokumentarfim gjennom hundre år.* Oslo: Universitetsforlaget.

Iversen, G. (2014). *Naturen og eventyrer - Dokumentarfilmskaperen Per Høst.* Oslo: Nasjonalbiblioteket.

Iversen, G. (2015, Juni 2). *Å være i stillheten - om Bjørnøya og tendenser i den nye polar ekspedisjonsfilmen*. Retrieved from Montages: http://montages.no/2015/06/a-vaere-i-stillheten-om-bjornoya-og-tendenser-i-den-nye-polare-ekspedisjonsfilmen/

Jensen, M. H. (2009, Januar 5). *Dette så du på tv i fjor.* Retrieved from Journalisten: https://journalisten.no/tv/dette-sa-du-pa-tv-i-fjor/173655

Karlsen, J. (2014). Transmediavendingen i norsk uavhengig dokumentarfilm. In H. G. Bastiansen, & P. Aam (Eds.), *Hvor går dokumentaren? Nye tendenser i film, fjernsyn og på nett.* Bergen: Fagbokforlaget.

Kjæreng, F. (Director). (2005). *Canada på tvers* [Motion Picture].

Kvale, S., & Brinkmann, S. (2010). *Det kvalitative forskningsintervju (2. utg).* Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.

Lothe, J. (2000). *Narrative in Fiction and Film.* New York: Oxford University Press.

Mascelli, J. V. (1965). *The five C's of Cinematography.* Los Angeles: Silman-James Press.

Michalsen, G. L. (2018, Juni 7). *TVNorge feirer 30 år med å skru opp farta digitalt. Nå kommer høstens premierer på nett allerede i sommer*. Retrieved Mai 10, 2019, from Medier24: https://www.medier24.no/artikler/tvnorge-feirer-30-ar-med-a-skru-opp-farta-digitalt-na-kommer-hostens-tv-premierer-pa-nett-allerede-i-sommer/439295

Monsen, L. (2007). *Nordkalotten 365.* (G. Stangeland, Ed.) Ukjent sted - Norge: Larsforlaget AS.

Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary* (2. utgave ed.). Bloomington, Indiana: Indiana University Pres.

Reggio, G. (Director). (1982). *Koyaanisqatsi* [Motion Picture]. USA.

Rosshaug, T., & Bjarkø, F. (Directors). (2008). *I Nansens fotspor* [Motion Picture].

Sørenssen, B. (2007). *Å fange virkelighetene: Dokumentarfilmens århundre* (2 ed.). Oslo: Universitetsforlaget.

Sørenssen, B. (2017). Thor Iversen and Arctic Expedition Film on the Geographical and Documentary Fringe in the 1930s. In E. F. Hanssen, & M. F. Lund (Eds.), *Small Country, Long Journeys: Norwegian expedition films.* Oslo: Nasjonalbiblioteket.

Skarrud, E. (Writer). (2014, Juni 21). *Kurér* [Motion Picture]. NRK P2.

Solheim, E. (2008, Januar 27). *Last ned Lars Monsens Nordkalotten 365 – gratis og i full kvalitet*. Retrieved Mai 11, 2019, from NRK: https://nrkbeta.no/2008/01/27/last-ned-lars-monsens-nordkalotten-365-gratis-og-i-full-kvalitet/

Strøm, G. (2014). Den animerte dokumentaren: fra selvmotsigelse til selvfølge. In H. G. Bastiansen, & P. Aam (Eds.), *Hvor går dokumentaren? Nye tendenser i film, fjernsyn og på nett.* Bergen: Fagbokforlaget.

UNESCO. (2019, Mars 28). *Norsk dokumentarv*. Retrieved from UNESCO: http://unesco.no/kommunikasjon/norsk-dokumentarv/