

GRØNN DOKUMENTARFILM

I ET HISTORISK OG RETORISK PERSPEKTIV



**Masteroppgave i medievitenskap
Institutt for informasjons- og
medievitenskap
Universitetet i Bergen
Høst 2012**

Av Jan Magnus Larsen

Sammendrag

Fascinasjonen for den naturlige verden har kommet til uttrykk på både lerret og skjerm gjennom hele film- og fjernsynshistorien. Filmteoretikere og -historikere har lenge diskutert og debattert filmmediet; dets rolle i kulturen og i samfunnet. Likevel har naturdokumentaren gjennomgående blitt sørgelig forsømt. Denne forsømmelsen har også blitt mer økologisk orienterte naturdokumentarfilmer til del. Med et utgangspunkt i en økologisk naturforståelse hvor helheten i naturen erkjennes, henvender *den grønne dokumentarfilmen* seg til publikum med et budskap om å ivareta denne helheten. Det er denne grønne dokumentarfilmtradisjonen denne oppgaven søker å belyse, med henblikk på å kategorisere hvilke ulike måter denne tradisjonen henvender seg til publikum på.

Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært en lærerik og krevende prosess, og det er særlig tre personer jeg vil takke.

Først en spesiell takk til min veileder, Jostein Gripsrud. Jeg er takknemlig for din konstruktive kritikk, din oppriktighet og dine oppmuntrende kommentarer.

Takk til Barbara Gentikow for inspirerende hjelp.

Anne – tålmodigheten, støtten og forståelsen du har vist i denne hektiske perioden har vært av uvurderlig betydning.

Jeg vil også få takke alle dere andre som har muliggjort skrivingen og kommet med oppmuntrende kommentarer underveis.

Bergen, 30. august 2012

Jan Magnus Larsen

Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning	1
1.1 Problemstillinger	2
2.0 Teori.....	3
2.1 Den økologiske naturforståelsen	3
2.2 En økologisk naturfilm? Eksisterende naturfilmlitteratur	6
2.3 Dokumentarfilmkategorisering.....	11
2.4 Et retorisk perspektiv	13
3.0 Metode	15
3.1 Utvalget	15
3.2 Analysen	17
4.0 I en tradisjon.....	19
4.1 Forløpere.....	19
4.2 Tidlige dokumentariske forsøk: underholdende dyrefilm	21
4.3 Tidlige dokumentariske forsøk: kunnskapsformidlende dyrefilm.....	22
4.4 Fakta eller fiksjon: en autentisk mot en sensasjonalistisk tendens.....	23
4.5 Grønne tendenser mot slutten av mellomkrigstiden: en ekspositorisk tradisjon	25
4.6 Etterkrigstiden i USA: den grønne dokumentarfilmens gjennombrudd.....	26
4.7 Fjernsynet lanseres: opplysende dyreunderholdning fra studio	29
4.8 1960-tallet: miljøbevegelsen spirer, fjernsynet videreutvikles.....	31
4.9 Miljøvern på 1970-tallet: ulike tendenser på norske og internasjonale skjermer.....	33
4.10 Naturfilmrevolusjonen: et fragmentert fjernsynsmarked	36
4.11 Den nye grønne bølgen.....	39
5.0 Eksplisitte filmatiske øko-budskap.....	41
5.1 <i>An Inconvenient Truth</i> : synopsis	43
5.2 <i>An Inconvenient Truth</i> : fire retoriske grunnegenskaper	43

5.3 <i>An Inconvenient Truth</i> : tre typer argumenter	47
5.4 <i>An Inconvenient Truth</i> : et eksplisitt økologisk budskap	50
6.0 Implisitte filmatiske øko-budskap	52
6.1 Analyse av <i>Koyaanisqatsi</i>	54
7.0 Eksplisitte øko-budskap på fjernsyn	62
7.1 <i>Whale Wars</i> , ses. 1: synopsis	63
7.2 <i>Whale Wars</i> : en stemme	63
7.3 <i>Whale Wars</i> : en ethosappell	65
7.4 <i>Whale Wars</i> : en logosappell	66
7.5 <i>Whale Wars</i> : en pathosappell	69
7.6 <i>Whale Wars</i> : et eksplisitt økologisk budskap?	70
8.0 Implisitte øko-budskap på fjernsyn.....	72
8.1 <i>Frozen Planet</i> : seriens struktur	73
8.2 <i>Frozen Planet</i> : antropomorfisme	73
8.3 <i>Frozen Planet</i> : en (narrativ) kamp for tilværelsen	75
8.4 <i>Frozen Planet</i> : på tynn is	78
8.5 <i>Frozen Planet</i> : et implisitt økologisk budskap?	81
9.0 Oppsummering	82
9.1 Konklusjon.....	86
Litteraturliste	88
Filmografi for kjerneutvalget.....	93
Øvrig filmografi.....	94

1.0 Innledning

When I first began to research the topic of wildlife films, I began by looking in exactly the wrong places: scholarly journals, film and television histories, genre studies, and other academic sources. It was clear that “serious” scholars of film and television had either overlooked wildlife films or simply dismissed them altogether.

(Bousé 2000:xi)

Fascinasjonen for den naturlige verden strekker seg gjennom hele filmhistorien. Etter et århundre med utvikling fremstår naturdokumentarfilmen i dag som en veletablert genre med egne fjernsynskanaler og filmfestivaler fullt dedikert til filmer, serier og program om naturen og dyreriket. Likevel er dette en forsømt genre innen academia. Filmteoretikere og historikere har i snart hundre år diskutert og debattert filmmediet; dets rolle i kulturen og i samfunnet, men likevel har naturdokumentaren gjennomgående blitt oversett (Blewitt 2010:90). Den har dermed blitt redusert til en nærmest ubetydelig, marginalisert genre – som om den ikke har gjort seg fortjent til noen kontekstualisering.

På midten av 2000-tallet, etter et århundre med utvikling, nådde naturdokumentaren sitt foreløpige distribusjonsmessige høydepunkt. Filmer som Luc Jacquets *La marche de l'empereur* (2005) og Werner Herzogs *Grizzly Man* (2005) viste at naturdokumentaren var en genre som appellerte til både publikum og kritikere. Davis Guggenheims *An Inconvenient Truth* (2006) viste at et økologisk budskap kunne gjøre det samme (Mitman 2009:212). Naturdokumentarens historie byr på en rekke ulike trender, tradisjoner og tematiske tilnærminger. Guggenheims film plasserer seg i én av disse tradisjonene – en tradisjon med en like lang historie som naturfilmen selv (Chris 2006:ix). I sin studie av naturfilmen, *Wildlife Films* (2000), kaller Derek Bousé denne tradisjonen “environmental documentaries”:

[F]ilms made with the express purpose of addressing environmental or wildlife protection issues and effecting changes in attitudes, behaviors, policies, and the like. In the tradition of Griersonian documentary, these films alert us to problems, propose solution, and call us to action.

(Bousé 2000:xiv)

Dersom et tilsvarende norsk begrep for denne typen dokumentarfilm allerede eksisterer, har det i så fall vist seg å være umulig å oppdrive i foreliggende litteratur. Jeg tar meg derfor friheten til å lansere begrepet *grønn dokumentarfilm*. Hva som kjennetegner den grønne dokumentarfilmen er den økologiske naturforståelsen som ligger til grunn. Med et utgangspunkt i en slik økologisk erkjennelse kommer den grønne dokumentaren til uttrykk i både film- og fjernsynsformat, og tematikken spenner fra dyrevelferd og utrydningstruede

arter, til naturvern og menneskeskapt miljøproblemer. Derek Bousé hevder altså at denne typen dokumentarfilm henvender seg med et åpent økologisk budskap, hvor problemer belyses og mulige løsninger foreslås (Ibid.). Det er med andre ord snakk om en *eksplisitt* henvendelsesform. Jeg vil imidlertid hevde at den grønne dokumentarfilmen også favner over dokumentarfilmer hvor et økologisk budskap kommer *implisitt* til uttrykk – hvor den økologiske naturforståelsen ligger mer latent i teksten og problemer antydes snarere enn å belyses.

Her kan det være på sin plass med en avklaring. Denne oppgaven søker ikke å belyse naturfilmen som genre, men en tradisjon i naturfilmgenren. Gjennom hele film- og fjernsynshistorien har dyr blitt benyttet i både underholdende og informative format, noe vi skal kaste lys over i et senere historisk kapittel. Dette er hva faglitteraturen gjennomgående refererer til som generell naturfilm, eller “wildlife films” (Bousé 2000, Chris 2006, Mitman 2009). Enkelte av disse naturfilmene har imidlertid et økologisk natursyn; de erkjenner helheten i naturen og henvender seg til publikum med et budskap om å ivareta denne helheten. Denne økologiske erkjennelsen kan enten komme eksplisitt til uttrykk – hvor økologiske problemer belyses og mulige løsninger foreslås; eller implisitt til uttrykk – hvor økologiske problemer antydes snarere enn å belyses, og det økologiske budskapet krever fortolkning for å åpenbare seg. Det er disse økologisk orienterte, *grønne* dokumentarfilmene vi skal belyse i denne oppgaven.

Den teoretiske og historiske forsømmelsen som har blitt naturdokumentaren til del, gjelder også denne grønne dokumentarfilmen. Det er først med den revitaliserte interessen for naturdokumentarfilm det siste tiåret at filmteoretikere og historikere har begynt å vise interesse for naturgenren (Blewitt 2010:90). Likevel har få av disse et hovedfokus på den grønne dokumentarfilmen. Dette er utgangspunktet for denne oppgaven.

1.1 Problemstillinger

Denne oppgaven vil kartlegge naturdokumentarens historie med henblikk på å skille ut en type naturdokumentarfilm hvor en økologisk naturforståelse kommer til uttrykk. Oppgaven vil videre søke å belyse hvilke ulike måter den grønne dokumentaren henvender seg til publikum på; hvilke retoriske strategier som benyttes for å overbevise publikum om et økologisk budskap.

Formålet med denne oppgaven vil altså være å forsøke kartlegge hvilke ulike retoriske henvendelsesformer som kjennetegner den grønne dokumentarfilmen. Det er med andre ord en ambisjon om å kategorisere den grønne dokumentarfilmen som en særegen dokumentarfilmtradisjon. Dette for å forsøke å si noe om potensialet i en tradisjon som har eksistert gjennom hele film- og fjernsynshistorien, men som foreløpig har vært underbelyst innen akademia.

2.0 Teori

Denne oppgaven søker å belyse en type naturdokumentarfilm hvor en økologisk naturforståelse kommer til uttrykk. Ulike teoretiske perspektiver på en slik økologisk naturforståelse vil derfor ha en sentral posisjon i oppgavens teoretiske rammeverk. Vi skal først kaste lys over dette, før vi ser nærmere på hva som foreligger av eksisterende litteratur om naturfilmgenren, og hvordan det økologiske perspektivet eventuelt blir drøftet her. Vi vil avslutte dette kapitlet med å dra inn andre teoretiske perspektiver som vil være relevante for å belyse oppgavens problemstilling.

2.1 Den økologiske naturforståelsen

There was once a town in the heart of America where all life seemed to live in harmony with its surroundings. The town lay in the midst of a checkerboard of prosperous farms, with fields of grain and hillsides of orchards where, in spring, white clouds of bloom drifted above the green fields. In autumn, oak and maple and birch set up a blaze of color that flamed and flickered across a backdrop of pines. Then foxes barked in the hills and deer silently crossed the fields, half hidden in the mists of the fall mornings.

(Carson 2002:1)

Med en slik idyllisk naturskildring innleder kapitlet ‘A Fable for Tomorrow’ Rachel Carsons bok *Silent spring* (1962) – en bok som gjerne blir forstått som en av hovedkatalysatorene bak den moderne miljøbevegelsens fremvekst på 1960-tallet (Buell 2003:xi, Garrard 2012:1). I fabelen lever mennesket i harmoni med naturen: det rike dyrelivet og de naturskjønne omgivelsene er til glede for oss. Men en dag blir idyllen brutt. Sykdom, tørke, død og en underlig stillhet legger seg over det tidligere fredelige samfunnet. “No witchcraft, no enemy action had silenced the rebirth of new life in this stricken world. The

people had done it themselves” (Carson 2002:3). Carsons bok er en vitenskapelig fremstilling av konsekvensene av kjemikaliebruk i naturen. Med denne fiktive, poetiske åpningen – som forespeiler en økologisk apokalypse – gjorde imidlertid Carson et vitenskapelig innhold tilgjengelig for allmenheten. Det er kanskje nettopp denne symbiosen mellom vitenskap og historiefortelling som gjorde boken til en bestselger, og som skapte miljøengasjement og en økt økologisk bevissthet i samtiden (Bousé 2000:90-91).

Den økologiske naturforståelsen strekker seg naturligvis lenger tilbake enn 1960-tallet. Den massive forurensingen i byene under industrialiseringen førte til en ny holdning til naturen på slutten av 1700-tallet. Med Jean-Jacques Rousseau og romantikken startet en sentimental lengsel etter en tid da mennesket var sterkere knyttet til naturen. Dette førte til en økt interesse for å bevare naturen; både dyr og planter. Naturen skulle bevares fordi den hadde en verdi i seg selv – ikke bare som nyttig for mennesket (Nordstad 1995:52-54). Romantikkens poetiske reaksjon på den industrielle revolusjonen kom til uttrykk i blant annet hyrdedikting eller pastoral dikting, der denne lengselen etter naturen ble skildret. Rachel Carsons idylliske naturskildring i det innledende kapittelet i *Silent spring* slekter på denne diktingen, mener Greg Garrard – som hevder romantikkens pastorale dikting er uløselig knyttet til det moderne økologiske natursynet (Garrard 2012:37).

Den moderne naturforståelsen må leses i lys av Charles Darwin og den moderne naturvitenskapens fremvekst. Med *On the Origin of Species* (1859) og evolusjonsteorien vokste et nytt natursyn frem hvor mennesket ikke lenger var hevet over naturen; vi var ikke vesentlig forskjellig fra dyrene. Max Oelschlaeger mener dette natursynet var det første tegnet til en økologisk helhetstankegang, slik vi kjenner det i dag (Oelschlaeger (1991) ifølge Nordstad 1995:57). Den moderne naturforståelsen kan deles inn i flere undergrupper. For to tiår siden delte Oelschlaeger vår tids natursyn inn i fem slike kategorier: et *ressursforvaltende* natursyn forstår naturen som en økomaskin som kun har nytteverdi for mennesket. Naturen må her bevares dersom det er til nytte for mennesket – som for øvrig er adskilt fra naturen. Et *bevarende* natursyn betrakter naturen som et økosystem hvor alle enkeltdeler er like viktige. Mennesket er ikke adskilt fra naturen, men vår behovstilfredsstillelse er likevel viktig. Et *økosentrisk* natursyn erkjenner at mennesket ikke er overordnet en ubegrenset natur. Mennesket er her en del av et naturlig fellesskap. Dette er en holistisk tilnærming til naturen, hvor helheten er større enn summen av dens enkeltdeler – i Aristoteles’ ånd. I det *dypøkologiske* natursynet blir mennesket betraktet som en trussel. Dette er en holistisk tilnærming, lik det økosentriske, men plasserer mennesket lenger vekk fra sentrum.

Økofeminisme er den femte undergruppen, og her forstås naturen som en førmoderne, kvinnelig, omsorgsfull plass for alle, hvor naturen vises respekt (Ibid.:58).

I *Ecocriticism* (2012) påpeker Greg Garrard – som Oelschlaeger to tiår tidligere – at den moderne økologiske naturforståelsen kan kategoriseres inn i en rekke undergrupperinger: “Each approach understands environmental crisis in its own way, emphasizing aspects that are either amenable to solution in terms that it supplies or threatening to values it holds most dear” (Garrard 2012:18). Garrard argumenterer for seks slike undergrupperinger, som på mange måter fremstår som en oppdatering av Oelschlaegers kategorisering. Lengst ut på den ene siden er det Garrard kaller *Cornucopia*. Dette er det mest optimistiske økologiske perspektivet, som mener at menneskelig velferd har økt i takt med jordas populasjonsøkning, økonomisk vekst og teknologiske fremskritt. Dette natursynet har åpenbart blitt kritisert for å være for antroposentrisk: naturen fremstår her kun som en ressurs som har en nytteverdi for oss (Ibid.:19-21). Dette natursynet slekter på Oelschlaegers *ressursforvaltende* naturforståelse.

Garrard benytter et *økologisk* natursyn (*environmentalism*) som en samlebetegnelse for et bredt spekter av mennesker som er bekymret for klimasaker som global oppvarming og forurensning – men som heller ønsker å beholde eller forbedre sin levestandard, snarere enn å endre sin levemåte radikalt (Ibid.:21). Dette natursynet slekter på Oelschlaegers *bevarende* naturforståelse. Mer radikale økologiske grupperinger halt kalt et slikt økologisk natursyn for overfladisk (Buell 2008:141).

Arne Næss representerer et slikt mer radikalt natursyn; det *dypøkologiske*. Greg Garrard hevder dypøkologien er det mest innflytelsesrike natursynet “beyond academic circles”, og mener det blant annet har inspirert flere miljøvernorganisasjoner (Garrard 2012:23).

Dypøkologien argumenterer for en reduksjon av jordas befolkning. Det “overfladiske” økologiske perspektivet ønsker kun å bevare naturlige ressurser for mennesket skyld, mener dypøkologien; som snarere mener at alle naturlige ressurser har en verdi i seg selv.

Dypøkologien har altså et økosentrisk snarere enn antroposentrisk syn; den fjerner mennesket fra sentrum. Dypøkologien har derfor blitt kritisert for å være et misantropisk natursyn (Ibid.:24-25).

Økofeminismen mener, som dypøkologien, at det antroposentriske forholdet mellom mennesket og naturen er grunnen til den økologiske krisen. Dette økologiske natursynet skylder i tillegg på den mannssentrerte dualismen mellom kjønnene (Ibid.:26).

Økofeminismen mener at konseptene kvinne og natur er patriarkalske artefakter (Buell

2008:139). Dette natursynet hevder altså at den økologiske krisen er et resultat av både et antroposentrisk forhold og det patriarkalske samfunnssystemet.

Garrard hevder *sosialøkologi* og *økomarxisme* som natursyn fremstår som det diametralt motsatte av det ressursforvaltende (cornucopia). Dette er natursyn som er politiske av natur, og de mener den politiske strukturen i samfunnet må endres slik at produksjon drives av behov, og ikke profitt. Sosialøkologien og økomarxismen mener kapitalismen er et antiøkologisk system (Garrard 2012:31-33). Garrard argumenterer for Martin *Heideggers økologiske filosofi* som den siste kategorien. Heidegger mente Hitler kunne redde verden fra den moderne teknologien, og hans nazi-bakgrunn har åpenbart gjort hans filosofi omstridt. Hans poetiske kritikk av modernismen og teknologien har likevel vært en betydelig økologisk inspirasjon, hevder Garrard (Ibid.:34).

Det moderne økologiske natursynet kan altså virke mangfoldig og komplekst, med flere retninger og perspektiv hvor skillelinjene tidvis kan virke uklare. I denne oppgaven skal vi søke å belyse hva slags type økologisk natursyn som kommer til uttrykk i den grønne dokumentarfilmens tradisjon. La oss først se hvorvidt dette økologiske perspektivet blir drøftet i foreliggende naturfilmlitteratur.

2.2 En økologisk naturfilm? Eksisterende naturfilmlitteratur

Naturfilmen er som nevnt en gjennomgående underbelyst genre i sentral dokumentarfilmteori. I de få, hederlige unntakene naturfilmen faktisk blir behandlet i dokumentarfilmlitteraturen, er dette uten tilstrekkelig kontekstualisering eller kategorisering (Bousé 2000:20-21). Det eksisterer imidlertid et brukbart utvalg av litteratur med hovedfokus på naturfilm. De fleste av disse later til å være et resultat av den revitaliserte interessen for naturdokumentarfilmen det siste tiåret. La oss nå ta for oss kjernen av dette utvalget, og se hvordan det økologiske perspektivet her blir drøftet.

Derek Bousés *Wildlife Films* (2000) har vi allerede introdusert i denne oppgaven. Boken gir en detaljert historisk oversikt over naturfilmgenren – fra utviklingen på slutten av 1800-tallet, via aktualitets- og safarifilm på 20-tallet, til studiobaserte fjernsynsserier på 50-tallet, og frem til det han kaller HD-revolusjonen på slutten av 90-tallet (Ibid.:186). *Wildlife Films* preges gjennomgående av Bousés argumentasjon om at nær sagt all naturfilm feilaktig har blitt kategorisert som dokumentarfilm. De eneste typene naturfilm som kan kategoriseres som dokumentarfilm, hevder Bousé, er “environmental documentaries” (Ibid.:xiv) – som vi belyste

i oppgavens innledning, og “scientific-educational films” – rene vitenskapelige naturfilmer utelukkende produsert i opplysningsøyemed (Ibid.:57). Alle andre former for naturfilm slekter mer på fiksjonsfilm, hevder Bousé: “Acknowledging wildlife films as a distinct film and television genre means separating them once and for all from documentary” (Ibid.:20).

Wildlife Films' historiske oversikt er innoom ulike tematiske tilnæringer og formale egenskaper i naturfilmgenren, som Bousé mener ligger til grunn for at genren ikke kan kategoriseres som dokumentarfilm. Han er bare tidvis innoom “environmental documentaries” i boken, filmer som han hevder illustrerer Griersons idealer om en sosial bevisst dokumentar (Ibid.:23). Alle andre former for naturfilm er i følge Bousé “wish-fulfilling expressions of the pleasure-principle [...]” (Ibid.:135). Jeg vil imidlertid hevde at den grønne dokumentarfilmen favner over flere uttrykksformer enn kun den eksplisitte Bousé er innoom (Ibid.:xiv). Flere av egenskapene Bousé drøfter ved den øvrige naturfilmen impliserer derfor den grønne dokumentarfilmen. Særlig tre slike egenskaper er sentrale i *Wildlife Films*' diskusjon og vil samtidig være av interesse for denne oppgaven; *antropomorfisme*, *et menneskelig fravær* og *narrative grep*.

Antropomorfisme – å tillegge dyr eller naturen menneskelige egenskaper – har en lang tradisjon, og Bousé tegner historiske spor over 2500 år tilbake til Æsops fabler. Selv om fabler som dette har gjennomgått mange revisjoner siden, er antropomorfisme fortsatt utbredt, også i naturfilmen (Ibid.:91-92). Bousé hevder *identifisering* med dyr i naturfilmen er en av hovedårsakene til at antropomorfisme er så utbredt i genren. Han ser dette i sammenheng med et økologisk perspektiv:

Making wild animals beautiful and appealing [...] is one of the subtle goals of many wildlife filmmakers [...], because it is widely thought that this is a way of making viewers more concerned with wildlife protection, and thus more susceptible to explicit preservation messages elsewhere. [...] Sympathy for animal “others” [depend] on being able to see a bit of ourselves reflected in them – even if it meant projecting ourselves there in the first place.

(Ibid.:30-31, 99)

Naturfilmens utstrakte bruk av *narrative grep* er Bousés hovedankepunkt mot genrens dokumentarfilmstatus. Dette er et fundamentalt problem for genren, mener han, siden dette leder oss vekk fra naturen og heller mot kunst. Bousé hevder at naturfilmen som genre systematisk har manipulert, intensivert og dramatisert naturskildringer over flere tiår. Uansett om det er en to minutter lang kortfilm eller en to timer lang naturfilm har genren redigert vekk de “kjedelige” hendelsene, benyttet nærbilder, ikke-diegetisk musikk, saktefilm og manus for

å skape et inntrykk av en naturlig verden som går fra en spennende hendelse til den neste. Noe annet ville kanskje ha gitt et mer realistisk bilde av naturen, hevder Bousé, men det ville – tross alt – blitt dårlig film og fjernsyn (Ibid.:182).

Bousé hevder at *menneskelig fravær* er karakteristisk for naturfilmgenren. Et menneskelig nærvær ville ha ødelagt inntrykket av “[...] a timeless realm, untouched and uncorrupted by civilization, where predators and prey still interact just as they have for aeons” (Ibid.:15). Bousé hevder altså at naturfilmen har fjernet mennesket fra sentrum, noe som speiler det dypøkologiske naturperspektivet vi har vært innom tidligere.

Det menneskelige fraværet i naturfilmgenren er også et sentralt tema i Gregg Mitmans *Reel Nature* (2009). I likhet med Bousé hevder også Mitman at antropomorfisme og narrative grep er sentrale i naturfilmgenren. *Reel Nature* gir, i likhet med *Wildlife Films*, en god historisk gjennomgang av genren. Mitman har likevel et helt annet utgangspunkt enn Bousé. Der sistnevnte kategorisk avfeier naturfilmen som dokumentarfilm, fokuserer Mitman snarere på hvordan naturfilmen gjennom historien har vært med på å forme det amerikanske publikums forhold til naturen. Dokumentarfilmer med en naturverntematikk er gjennomgående i boken, og Mitman kaster blant annet lys over hvordan slike filmer har ført til faktiske holdningsendringer og politiske vedtak (Mitman 2009:87-94). Mitman impliserer gjentatte ganger at naturfilmen slekter på romantikkens pastorale dikting; “Nature films [...] have sought to capture and create an experience of unspoiled nature [...] [seeking] to reproduce the aesthetic qualities of pristine wilderness and to preserve the wildlife that is fast vanishing from the face of the earth” (Ibid.:3). Mitmans historiske gjennomgang fokuserer i likhet med *Wildlife Films* primært på dyrefilm, og vil være sentral i denne oppgavens historiske kartlegging. Også Mitman fokuserer på hvordan mennesket har blitt ekskludert fra naturfilmen gjennom historien, og gir derfor det samme inntrykket av en dypøkologisk genre:

By making animals into spectacle, rather than beings we engage with in work and play, nature films [...] reinforce this dichotomy of humans and nature. In nature as spectacle, the animal kingdom exists solely to be observed, objectified, and enjoyed. We have our world and they have theirs. [...] To erase the so-called artifice – humans and our constructions – is to deny our presence in the natural world.

(Ibid.:206, 208)

I *Media, ecology and conservation* (2010) studerer John Blewitt blant annet hvordan nye digitale medier presenterer utrydningstruede arter, tap av habitat og naturvern.

Dokumentarfilmmediet blir gjennomgående studert, og et av kapitlene i boken er viet til

filmer med sterk naturverntematikk (Blewitt 2010:101-130). Her benytter Blewitt seg blant annet av næranalyser av filmer for å kartlegge hvordan enkelte naturdokumentarer har ført til faktiske holdnings- og lovendringer (Ibid.:115-117). En viktig diskusjon i Blewitts bok er likevel hvordan frykten for at eksplisitte økologiske budskap skal skremme vekk publikum har ledet til filmer og fjernsynsserier der økologiske budskap ligger mer latent i teksten (Ibid.:100). Blewitt mener naturdokumentaren er av en noe mer økosentrisk art enn dypøkologisk, slik Bousé og Mitman hevder: “Increasingly [...] television documentaries and feature films suggest that animals are an integral part of human culture and that increasingly human beings are attempting to both communicate with non-human creatures and for them” (Ibid.:20-21). *Media, ecology and conservation* er nokså tematisk nærliggende denne oppgaven, siden boken impliserer både en eksplisitt og en implisitt henvendelsesform; både en tendens hvor et økologisk budskap er direkte uttrykt, og en hvor den ligger mer latent.

Cynthia Chris’ *Watching Wildlife* (2006) gir som flere av de ovennevnte en god historisk gjennomgang av naturfilmgenren. Chris kaster blant annet lys over hvordan fremstillingen av dyr i naturfilm kan leses som en gjenspeiling av vår forståelse av mennesket: “In fact, we have become so accustomed to seeking in animals models to explain our own behavior that we describe ourselves through animals in popular culture [...]” (Chris 2006:208-209). Chris har imidlertid et relativt beskjedent fokus på naturdokumentarfilm hvor en økologisk naturforståelse kommer til uttrykk – de gangene dette blir drøftet, er det primært i en historisk kontekst. *Watching Wildlife* fokuserer heller på hvordan naturdokumentaren gjennom historien har vært en plass for å forstå menneskelige moralske egenskaper, familieverdier og kjønnsroller. Chris hevder naturfilmen har gått fra å benytte antropomorfisme til forstå dyr, til å benytte “a zoomorphic framework in which knowledge about animals is used to explain humans” (Ibid.:x).

Palle B. Pettersons *Cameras into the wild: a history of early wildlife and expedition filmmaking* (2011) er en særdeles grundig historisk gjennomgang av naturfilmens tre første tiår. Petterson er tidvis innom naturdokumentarer med en økologisk agenda, og boken vil bli viktig i denne oppgavens historiske kartlegging. *Cameras into the wild* tar imidlertid kun for seg naturfilm frem til 1928, og er langt mer historisk enn teoretisk anlagt.

Michael Brights *100 years of wildlife* (2007) er primært en gjennomgang av naturfilmens historie. Bright har bakgrunn som produsent for BBCs Natural History Unit, og boken bærer preg av en kjærlighet til genren mer enn teoretiske perspektiver. *100 years of wildlife* avslutter

imidlertid med kapittelet 'Making a difference', hvor Bright kommer direkte inn på en drøfting av den grønne dokumentaren og hvorvidt genrens økologiske budskap har noen innvirkning på publikum. "Television *has* been making a difference", konkluderer Bright med, og viser til grønne dokumentarfilmer og -serier som har ført til faktiske holdningsendringer og politiske vedtak (Bright 2007:186).

Jonathan Burts *Animals in film* (2002) kaster blant annet lys over hvordan filmmediet har utviklet seg til å bli politiske redskap for dyrevernsaktivister. Burt gjør blant annet en nærlesing av ulike formgrep i denne typen film: "Many of the films and video tapes that are produced in the name of animal rights are, despite the roughness of the camerawork and the grainy imagery, still subject to the common tropes of animal cinematography" (Burt 2002:171). *Animals in film* argumenterer også for hvilke emosjonelle egenskaper bilder av dyr i film har. Burt benytter imidlertid eksempler fra både dokumentarfilm og fiksjonsfilm, så flere av hans drøftinger vil ligge utenfor denne oppgavens interesseområde.

Fiksjonsfilm er også det primære hovedfokuset i Robin L. Murray og Joseph K. Heumanns *Ecology and popular film* (2009). I boken studerer Murray og Heumann hvordan naturen er representert gjennom filmhistorien. *Ecology and popular film* er likevel innom dokumentarfilmgenren tidvis i drøftingen, og det konkluderende kapittelet i boken er for eksempel en nærlesing av Guggenheims *An Inconvenient Truth* (Murray & Heumann, 2009:195-205). Både David Ingrams *Green screen: environmentalism and Hollywood Cinema* (2004), Sean Cubitts *Eco media* (2005) og Paula Willoquet-Maricondis *Framing the world: explorations in ecocriticism and film* (2010) fokuserer nærmest utelukkende på økologiske perspektiv i fiksjonsfilmen.

De ovennevnte utgivelsene danner, etter mitt syn, kjernen av foreliggende naturfilmlitteratur. Det er nokså påfallende at samtlige titler er fra de siste tolv årene. Dette kan tyde på at den mangelfulle forskningen på naturfilmgenren endelig er i ferd med å snu. Det er likevel få av de ovennevnte utgivelsene som har et rent fokus på dokumentargenren, og kun én – John Blewitt – har hovedfokus på den grønne dokumentarfilmen. Majoriteten av disse utgivelsene har i tillegg et langt mer historisk enn et teoretisk utgangspunkt. Denne oppgaven plasserer seg følgelig inn i en forskning som virker å være inne i en innledende fase. Det kan følgelig være tjenlig å lete utenfor naturfilmlitteraturen for å styrke oppgavens teoretiske rammeverk. Et naturlig sted å fortsette er i mer generell dokumentarfilmlitteratur.

2.3 Dokumentarfilmkategorisering

Det har vært gjort mange forsøk på å sirkle inn dokumentarfilmens vesen opp igjennom filmhistorien. Noen har gjort det på en beskrivende måte, andre har valgt å gå mer kategorisk til verks og har gitt uttrykk for sine meninger gjennom normative definisjoner.

(Brinch og Iversen 2001:13)

Kategorisering av dokumentarfilm har lenge vært et sentralt problem i dokumentarfilmteorien. Hva er egentlig dokumentarfilm, og hvordan kan vi dele den inn i ulike kategorier? I *Representing Reality* (1991) lanserer Bill Nichols fire ulike *modi* som kategoriserer dokumentarfilm ut fra historiske og formelle uttrykksmåter: “Each mode establishes a hierarchy of specific conventions or norms that remain flexible enough to incorporate a great deal of stylistic, national, and individual variation [...]” (Nichols 1991:23). Nichols utvidet senere en femte (1994) og en sjette modus (2001). En kan rette flere innvendinger mot Nichols’ modus-kategorisering. Carl Plantinga hevder for eksempel at den historiske inndelingen impliserer at den nyeste modusen alltid vil bli favorisert (Plantinga 1997:101), mens Bjørn Sørensen mener skillelinjene mellom de ulike modi ofte kan fremstå som svært flytende (Sørensen 2001:279). Likevel mener Sørensen at Nichols’ kategorisering både er informativ og klargjørende, og hevder at hans arbeid har en sentral rolle i senere dokumentarteoretisk arbeid (Ibid.:16). Sara Brinch og Gunnar Iversen mener Nichols’ kategorisering er nyttige for å danne en viss systematikk i dokumentargenrens enorme mangfold av uttrykk (Brinch og Iversen 2001:13).

La oss i det nedenstående kaste lys over Nichols’ dokumentarfilmkategorisering, og se om den kan utgjøre et nyttig teoretisk redskap for å kunne kategorisere og skille mellom ulike måter den grønne dokumentarfilmen kommer til uttrykk på.

Den poetiske modus er Nichols’ første modus, og oppstår på 1920-tallet. Med røtter i avantgarden prioriterer denne typen dokumentarfilm formspråk fremfor argumentasjon. Redigeringen i den poetiske modus tar avstand fra kontinuitet, og disse filmene fremstår heller som fragmenterte og usammenhengende hvor det subjektive uttrykket er viktig. Jori Ivens *Regen* (1929) er et eksempel på den poetiske modus (Nichols 2001:102).

I *den ekspositoriske modus* er det estetiske uttrykket underlagt filmens argumentasjon. Denne modusen henvender seg direkte til tilskueren, ofte gjennom en markant, dyprøstet voiceover-kommentar som fremstår som allvitende. Den ekspositoriske henvendelsesformen har som

mål å belære publikum, og bildesiden følger som illustrasjoner til “voice-of-God”-kommentarens argumentasjon (Nichols 2001:102). Denne typen dokumentarfilm prioriterer retorisk kontinuitet fremfor kontinuitet i tid og rom (Brinch og Iversen 2001:26), og dette opprettholdes gjennom en såkalt bevis-redigering (Sørensen 2001:161). Den ekspositoriske modus var ideell i propagandaøyemed, og *Why We Fight*-filmene er et typisk eksempel.

Den observasjonelle modus er den tredje dokumentarkategorien Nichols opererer med. Utviklingen av et lettere kamera- og lydutstyr på 1960-tallet var en viktig forutsetning for denne modusen, og man beveget seg nå ut fra studio og ut i gatene eller hjem til folk (Brinch og Iversen 2001:27). Den rytmiske og retoriske kontinuiteten er her byttet ut til fordel for et inntrykk av levd tid. Denne modusen utelukker både kommentatorspor, intervjuer og musikkbruk, og preges av lange tagninger. Publikum får på denne måten inntrykk av å overhøre en samtale eller være direkte vitne til en situasjon, noe som gjør at den observasjonelle modus ofte kalles en “flue-på-veggen”-estetikk (Brinch og Iversen 2001:26, Sørensen 2001:198). Filmskaperens passive rolle innbyr til en mer aktiv tilskuer. D.A. Pennebakers *Don't Look Back* (1967) er representativ for denne henvendelsesformen (Nichols 2001:111).

Den observasjonelle modus blir gjerne forbundet den amerikanske *Direct Cinema*-tradisjonen. I Frankrike vokste på samme tid den såkalte *Cinéma Vérité*-tradisjonen, hvor filmskaperne hadde en langt mer interaktiv rolle – helt motsatt av den observasjonelle modus. Også *den interaktive modus* var et resultat av et lettere kamera- og lydutstyr, men denne uttrykksformen fokuserte på kameraet og filmskaperens nærvær – publikum skal gjøres bevisst på deres tilstedeværelse. Jean Rouch var sentral i den interaktive modus, og han mente at “den sanne filmen” skulle være resultatet av en bevisst filmskapers møte med verden (Brinch og Iversen 2001:27). Filmskaperens tydelige nærvær gjør at den interaktive modus ofte kalles en “flue-i-suppen”-estetikk (Sørensen 2001:223). Intervjuet er sentralt i denne typen dokumentarfilm, og Edgar Morin og Jean Rouchs *Chronique d'un été* (1961) er en typisk interaktiv dokumentarfilm (Nichols 2001:117).

Den refleksive modus utforsker forholdet mellom tilskuer og filmskaper. Ved å bevisstgjøre publikum om dokumentarmediets subjektive natur, innbyr den refleksive modus til å sette spørsmålstegn ved dokumentarfilmens autenticitet, og hva som skiller den fra fiksjon. I stedet for å se verden *gjennom* en dokumentar, innbyr den refleksive henvendelsesformen oss til å se dokumentargenren for hva den er – en konstruksjon eller en representasjon (Nichols

2001:125). Errol Morris *The thin blue line* (1987) er et eksempel på en slik reflektiv dokumentarfilm.

Nichols' sjette og siste modus kaller han *den performative modus*. Her er det subjektive uttrykket sentralt, som i den poetiske modus. Her er også et kommentatorspor, som i den ekspositoriske modus, men denne er langt mer personlig enn den antatt objektive, didaktiske kommentatoren i den ekspositoriske modus. Alan Resnais' *Nuit et brouillard* (1955) er et eksempel på en slik performativ dokumentar (Ibid.:134).

Skillelinjene mellom Bill Nichols' seks ulike modi kan tidvis virke uklare. Det kan for eksempel være vanskelig å plassere en film med en tilstedeværende filmskaper i enten den interaktive, reflektive eller performative modus. Nichols foregriper denne kritikken til en viss grad ved å argumentere for at en hvilken som helst dokumentar kan bevege seg mellom flere ulike modi; det er hvilken modus som er den dominerende i en film som gjør at vi kan kategorisere den, og som danner filmens struktur (Ibid.:100). Bjørn Sørensen peker på de uklare skillelinjene, og lanserer *den intersubjektive modus* som et alternativ mellom den ekspositoriske og observasjonelle (Sørensen 2001:279). Denne oppgaven vil til tross for dette ta utgangspunkt i Nichols' modi-kategorisering når vi skal skille ut hvilke ulike måter et økologisk budskap kommer til uttrykk i den grønne dokumentarfilmen. Dette fordi modi-kategoriseringen både speiler hvordan en gitt dokumentarfilm forholder seg til sin tematikk, formgrep og retorikk (Brinch og Iversen 2001:25).

2.4 Et retorisk perspektiv

The voice of documentary is [...] the voice of a filmmaker setting out to take a position regarding an aspect of the historical world and to convince us of its merits. [...] The rhetorical tradition provides a foundation for this way of speaking.

(Nichols 2001:49)

Retorikken har sin opprinnelse i antikkens Hellas, og er læren om talekunst. I den klassiske retorikken var det fremste formålet ved en slik tale å virke overbevisende på tilhørerne. For å kunne overbevise sitt publikum har taleren tre typer redskap til rådighet: ethos, logos og pathos (Gripsrud 2002:161-169). Ethos handler om talerens troverdighet; hans moralske holdning og dømmekraft. Logos appellerer til fornuften, mens pathos vekker tilhørernes følelser – som glede, sorg og sinne (Ibid.:171). I den klassiske retorikken må en god taler altså vekke tillitt, virke fornuftig, og bevege tilhøreren emosjonelt for å kunne overbevise.

Den klassiske retorikken er overførbar til moderne medietekster – også til dokumentarfilm. Bill Nichols hevder retorikk er måten en filmskaper “convey his or her outlook persuasively to the viewer” (Nichols 1991:134). David Bordwell og Kristin Thompson benytter i boken *Film art* (2008) først retorikkbegrepet til å beskrive en av fire hovedkategorier av ikke-fiksjonsfilm (Bordwell & Thompson 2008:348). I sin doktoravhandling *Journalisten, folket og makten* (2007) stusser Ragnhild Mølster over at Bordwell og Thompson gjennomgående utelater de retoriske begrepene (Mølster 2007:80). Både ethos-, logos- og pathos-begrepet er riktignok utelatt i *Film art*, men disse tre overtalelsesmidlene blir like fullt drøftet i det Bordwell og Thompson kaller den retoriske ikke-fiksjonsformens tre typer argumenter (Bordwell & Thompson 2008:349). Retorikkbegrepet er nærmest totalt utelatt også i kjernen av foreliggende naturfilmlitteratur. Dette betyr imidlertid ikke at de ikke “tenker i retoriske baner”, som Mølster påpeker; “Retorikk er en mer enn 2000 år gammel disiplin, og det er godt mulig å bruke begrepsapparat fra andre og nyere disipliner til å si mye av det samme som man kan si med den klassiske retorikken” (Mølster 2007:81).

Derek Bousé argumenterer for eksempel gjennomgående for den utstrakte pathos-appellen i naturfilmgenren, selv om pathos-begrepet aldri benyttes. Naturfilmer henvender seg ofte til “heart rather than the head”, sier Bousé flere ganger (Bousé 2000:156, 162, 188), og antyder med det at pathos ofte er det overordnede retoriske overtalelsesmiddelet i genren: naturfilmer appellerer ofte mer emosjonelt enn intellektuelt. John Blewitt hevder på sin side at *mening* i naturfilm ofte oppstår i en symbiose mellom “emotion and reason” (Blewitt 2010:44). For Blewitt oppstår med andre ord mening i naturfilmen gjennom bruken av både logos og pathos, selv om disse begrepene aldri benyttes.

I denne oppgaven vil vi likevel støtte oss til den klassiske retorikkens terminologi, med henblikk på å belyse den grønne dokumentarfilmens anvendelse av de tre overtalelsesmidlene ethos, logos og pathos.

Retorikken omfatter selvsagt mer enn bare de tre overtalelsesmidlene. Den klassiske retorikken skiller mellom tre typer talesituasjoner: domstalen eller den juridiske talen, den påvisende talen, og rådstalen. Domstalen handler om forhold i fortiden, den påvisende talen omhandler forhold i nåtiden, mens rådstalen er fremtidsrettet. Skillelinjene mellom de tre kan ofte være uklare, og en tale – eller moderne medietekst – kan ha noe av alle tre i seg (Gripsrud 2002:165). Dette gjelder også den grønne dokumentarfilmen. En grønn dokumentarfilm med et eksplisitt økologisk budskap kan for eksempel både kaste lys over at mennesket i fortiden

har forurenset, at vi nå forurenser mindre, og hva vi må gjøre i fremtiden for å stanse all forurensing.

Den klassiske retorikken deler videre arbeidet med å utforme en tale i fem ulike faser: inventio, dispositio, elocutio, memoria og actio. Inventio er talerens innsamling og utforming av talens argumenter. Dispositio angår disponeringen av disse argumentene. Elocutio handler om talens språklige utforming. Memoria handler om å lære seg talen utenat. Actio angår selve fremføringen av talen (Ibid.:166-168).

Den klassiske retorikken tilbyr med andre ord flere egenskaper som alle er overførbare til moderne medietekster. I denne oppgaven vil likevel de tre typene overtalelsesmidler – ethos, logos og pathos være av størst interesse.

3.0 Metode

Formålet med denne oppgaven er todelt. Med et utgangspunkt i at naturdokumentaren foreløpig er en underbelyst genre innen akademia, sikter oppgaven på å kartlegge denne genren historisk. Den historiske kartleggingen foretas med henblikk på å skille ut den grønne dokumentarfilmen som en særegen tradisjon innen naturdokumentaren. Formålet med oppgaven vil videre være å forsøke å kategorisere den grønne dokumentarfilmens tradisjon inn i ulike henvendelsesformer. Kategoriseringen av ulike henvendelsesformer vil i sin tur danne utgangspunktet for oppgavens hovedutvalg av grønne dokumentarfilmer som vil gjennomgå en analyse. La oss først se nærmere på dette hovedutvalget, før vi kaster lys over hvilke metodiske tilnærminger oppgaven har til analysen.

3.1 Utvalget

Denne oppgavens problemstilling fordrer et hovedutvalg som sier noe om de *ulike måtene* den grønne dokumentarfilmen henvender seg til publikum på. Dette utvalget må videre være *representativt* for de ulike henvendelsesformene. Den kvalitative metode har lenge blitt kritisert for at den ikke oppfyller kravene til den vitenskapelige treenighet: reliabilitet, validitet og generaliserbarhet. Særlig kravet til generaliserbarhet har lenge voldt kvalitative forskere, hevder Barbara Gentikow. Hun mener derimot at den kvalitative metode – som et

fortolkende paradigme – oppfyller generaliseringskravet blant annet gjennom *abstrahering* (Gentikow 2005:56, 60-62).

Gjennom systematisk abstrahering av ulike egenskaper, relasjoner og årsaksmessige sammenhenger blir det mulig å danne begrep og sammenhenger mellom begrep (teorier) som kan gripe det konkrete ved objektene, som kan skille det tilfeldige fra viktige egenskaper, interne relasjoner fra eksterne.

(Østbye, et al. 2007:235)

Nettopp gjennom en slik abstrahering kan vi foreta en kategorisering av den grønne dokumentarfilmens ulike henvendelsesformer, slik at vi danner et grunnlag å foreta et hovedutvalg fra. I denne oppgavens historiske kartlegging av den grønne dokumentarfilmen har denne abstraheringen resultert i to hovedtendenser: en *eksplisitt* henvendelsesform – hvor et økologisk budskap kommer direkte til uttrykk, ofte direkte til publikum, og en *implisitt* henvendelsesform – hvor et økologisk budskap ligger mer latent i teksten. Disse henvendelsesformene er hovedtendenser både i filmformat og fjernsynsformat. På bakgrunn av dette var utgangspunktet for hovedutvalget å finne a) en tittel som var representativ for den eksplisitte henvendelsesformen i et typisk filmatisk format, b) en tittel som var representativ for den implisitte henvendelsesformen i et filmatisk format, c) en som var representativ for den eksplisitte formen i et typisk fjernsynsformat, og d) en for den implisitte formen i et fjernsynsformat.

Oppgavens hovedutvalg består av fire titler. Den eksplisitte henvendelsesformen i filmformat er representert ved *An Inconvenient Truth*. Den implisitte henvendelsesformen i filmformat er representert ved Godfrey Reggios *Koyaanisqatsi* (1982). Den eksplisitte henvendelsesformen på fjernsyn er representert ved Animal Planet-serien *Whale Wars* (2008-). Den implisitte formen på fjernsyn er representert ved BBCs serie *Frozen Planet* (2011).

Det finnes åpenbart grønne dokumentarfilmer som beveger seg mellom de ulike henvendelsesformene, enten som hybrider eller som vanskelig definerbare formater. En kan innvende at enkelte av titlene i oppgavens hovedutvalg kan virke som ekstreme varianter, og at de følgelig er mindre representative. Jeg stilte imidlertid et krav til at utvalget skulle skille ut noen elementære egenskaper ved den grønne dokumentarfilmen. Dette har resultert i et hovedutvalg som jeg mener representerer de klart adskilte henvendelsesformene. Jeg mener altså at hovedutvalget er representativt for de ulike måtene den grønne dokumentarfilmen henvender seg til publikum.

Den historiske kartleggingen viser at den grønne dokumentarfilmen har kommet til uttrykk gjennom hele film- og fjernsynshistorien, både internasjonalt og her i Norge. En kan derfor videre innvende at denne oppgaven prioriterer et relativt nytt, amerikanskprodusert hovedutvalg, som ikke speiler den grønne dokumentarfilmen som et tradisjonsrikt, flernasjonalt dokumentaruttrykk. Jeg vil imidlertid hevde at de nevnte hovedtendensene i den grønne dokumentarfilmens tradisjon fremstår som konsistente tendenser der lite har forandret seg. En komparativ analyse av grønne dokumentarfilmer fra ulike perioder i filmhistorien kunne ha belyst dette. Formålet med denne oppgaven er imidlertid å kategorisere den grønne dokumentarfilmens ulike henvendelsesformer. Siden disse henvendelsesformene fremstår som konsistente gjennom film- og fjernsynshistorien, ville derfor ikke en historisk bredde i utvalget ha tjent noen hensikt. Det samme kan sies om det nasjonale perspektivet. En komparativ analyse av eksempelvis en grønn dokumentarfilm produsert i USA og en annen produsert i Norge kunne ha belyst ulike nasjonale egenskaper. Jeg vil imidlertid hevde at det eksisterer få slike nasjonale ulikheter. Formålet med utvalget er å skille ut noen elementære egenskaper, og dette er uavhengig av nasjonalitet. En nasjonal bredde i utvalget ville derfor heller ikke ha tjent noen hensikt.

Denne oppgavens hovedutvalg grønne dokumentarfilmer er altså et resultat av den historiske kartleggingen, der to hovedtendenser innen film og fjernsyn ble avdekket. La oss nå kaste lys over den metodiske tilnærmingen oppgaven har til analysen av dette hovedutvalget.

3.2 Analysen

Tekstanalyse er ingen teknikk med en entydig oppskrift. [...] [F]ramgangsmåten må avgjøres av egenskapen til teksten vi skal analysere. [...] Tekstanalyse må ha et formål. Vi må spørre oss sjøl: Hvorfor skal jeg analysere denne teksten? Hva er det med denne teksten jeg er interessert i?

(Østbye, et al. 2007:66-67)

Denne oppgavens problemstilling fordrer en analyse av *hvordan* ulike økologiske budskap kommer til uttrykk på forskjellige måter i denne grønne dokumentarfilmtradisjonen. Sentralt for dokumentarfilmgenren er at den forsøker å *overbevise* oss om noe; den forsøker å overtale oss om å støtte oss til dens argumentasjon (Nichols 2001:49). Særlig de tre retoriske overtalelsesmidlene ethos, logos og pathos vil her være av interesse for denne oppgaven. Vi vil blant annet søke å belyse hvordan den grønne dokumentarfilmen appellerer til fornuften, hvordan den forsøker å vekke tillitt, og hvordan den forsøker bevege tilhøreren emosjonelt for å overtale publikum om sitt økologiske budskap.

Den klassiske retorikken tar imidlertid ikke sikte på å avsløre skjulte budskap eller meninger. Vi er derfor nødt til å ta i bruk visse tolkningsstrategier i vår analyse. Den kvalitative tekstanalysen har en forløper i hermeneutikken. Et av hermeneutikkens utgangspunkt er at meningen i en tekst ikke alltid er entydig eller umiddelbart tilgjengelig. For å kunne avdekke tekstens mening, må den derfor *tolkes* (Østbye, et al. 2007:59). Jostein Gripsrud tar utgangspunkt i litteraturforskeren Atle Kittang, som skiller mellom tre ulike måter en slik tolkning kan fortone seg på: en *symptomal* tolkning, en *sympatisk* tolkning, og en *objektiverende* tolkning (Gripsrud 2002:148-149). Denne oppgaven vil delvis benytte seg av alle disse tre tolkningsstrategiene i analysene. La oss avslutte denne metodiske gjennomgangen med å se hvordan Kittangs tre tolkningsstrategier vil være nyttige.

En *symptomal* lesemåte tar sikte på å avdekke latente meninger i en tekst. Med røtter i psykoanalysen og marxismen tar denne tolkningsstrategien utgangspunkt i at produsenten av en tekst ikke alltid er bevisst på meninger som teksten bærer med seg (Ibid.). I denne oppgaven vil en slik symptomal lesemåte være interessant på flere måter. Filmer med et implisitt økologisk budskap trenger åpenbart ikke være bevisst på dette budskapet. En idyllisert naturfilm hvor mennesket gjennomgående er fraværende kan for eksempel gi uttrykk for et dypøkologisk natursyn – fraværet av mennesket kan her tolkes som at trusselen den skjønne naturen står overfor, er fjernet. Dette kan tolkes slik, selv om regissøren ikke nødvendigvis hadde dette perspektivet i tankene. Greg Mitmans *Reel Nature* impliserer for eksempel flere ganger denne lesemåten:

[T]he very image of an innocent nature set apart from humans, reinforced through an aesthetic vision championed by Western conservationists and television programs [...] carrie[s] an immense amount of political baggage.

(Mitman 2009:156)

En *sympatisk* tolkning søker å avdekke tekstprodusentens intensjoner. Her er det ikke samfunnet som produserer en mening som tekstprodusenten er ubevisst – her forstås produsenten som et skapende subjekt. Denne lesemåten forsøker derfor å finne ut hva dette skapende subjektet egentlig mener med teksten. Ved å tolke en tekst på en slik sympatisk måte, må tolkningen stemme med intensjonen bak teksten. Filmvitenskapens auteur-teori slekter på denne metoden (Gripsrud 2002:149-151). Denne oppgavens analyse av Godfrey Reggios *Koyaanisqatsi* vil delvis ta i bruk en slik sympatisk tolkning.

En *objektiverende* lesemåte er den tredje tolkningsstrategien. Her er intensjonen å tolke teksten isolert fra både tekstens produsent og sosiale kontekst. Det er tekstens forhold til sine

forløpere i den aktuelle tekstlige tradisjonen, og tekstens indre strukturer som er fokuset i den objektiverende tolkningen – som gjerne kalles en nærlesning (Ibid.:150).

En kan rette innvendinger mot alle disse tre tolkningsstrategiene. Gripsrud peker på dette, og argumenterer for at det trolig er noe riktig i alle tre. Tyngdepunktet mellom de tre varierer i forhold til hva slags tekst som skal tolkes. Han peker også på at publikum møter tekster isolert fra produsenten – noe som betyr at vi er “nødt til å gjøre en eller annen form for «objektiverende» lesning, som dessuten har den fordelen at den fordrer skjerpet oppmerksomhet om hva som faktisk finnes i teksten” (Ibid.:151). Denne oppgaven vil ha en slik metodisk tilnærming i analysen, hvor vi ikke utelukker noen av disse tre tolkningsstrategiene.

4.0 I en tradisjon

Fascinasjonen for den naturlige verden har vært synlig igjennom hele film- og fjernsynshistorien. Naturdokumentarens historie byr på en rekke ulike tradisjoner og tematiske tilnærminger. I dette kapittelet skal vi ta for oss naturdokumentarfilmen i et slikt historisk lys, med henblikk på å skille ut den grønne dokumentaren som en særegen tradisjon der en økologisk naturforståelse kommer til uttrykk. Kapittelet rommer ulike typer tematikk, trender og distribusjonsmessige vilkår, og spenner fra filmmediet og genrens forløpere på 1800-tallet, frem til i dag – hvor naturdokumentarfilmen har egne fjernsynskanaler og filmfestivaler fullt dedikert til filmer, serier og program om naturen og dyreriket.

4.1 Forløpere

[T]he history of wildlife film must begin at the beginning of all film.

(Bousé 2000:41)

Naturdokumentarens opprinnelse er uløselig knyttet til filmmediets fødsel, og er et resultat av en rekke teknologiske oppfinnelser og kulturelle utviklinger på 1800-tallet. Fascinasjonen for den naturlige verden har kommet til uttrykk visuelt helt siden steinalderens hulemalerier, men det er under den industrielle revolusjonen vi finner genrens viktigste forløpere. Den første offentlige zoologiske hagen åpnet i et revolusjonært Frankrike i 1793, og ble etterfulgt av store offentlige dyrehager i Europa og USA utover 1800-tallet. Til tross for at dyrehagene

kunne oppleves som et uttrykk for kolonial makt, var dette steder for rekreasjon og opplysning (Chris 2006:3). Dyrehagene hadde med andre ord både en underholdende og en kunnskapsformidlende funksjon – funksjoner som filmmediet senere skulle fylle.

Med den industrielle revolusjonen kom en rekke nye former for underholdning; omreisende sirkus, varietéer og vaudeville-teatre var billige alternativer for en voksende middel- og arbeiderklasse. I Norge åpnet forlystelsesstedet Christiania Tivoli i Vika i 1877, og her fant også de første filmforestillinger i Norge sted (Dahl et. al 1996:16). Slike omreisende produksjoner var likevel en kostbar affære – filmen skulle snart bli en langt rimeligere underholdningsform å produsere (Mitman 2009:7). Realiseringen av filmmediet var imidlertid et resultat av en rekke teknologiske utviklinger – flere av dem direkte motivert av den naturlige verden. Viktigst i så måte er kanskje det som er viden kjent som de første bevegelige fotografiene.

På 1870-tallet ønsket den tidligere California-guvernøren Leland Stanford å avgjøre et veddemål verdt 25 000 dollar. Stanford hevdet at en veddeløpshest i full galopp hadde alle fire ben i luften samtidig. For å kunne bevise sin påstand henvendte Stanford seg til den britiske fotografen Eadweard Muybridge. Med hjelp fra en ingeniør stilte Muybridge opp tolv kamera etter hverandre, hvert med en lukkertid på 1/500 sekund – noe som på tiden var uvanlig hurtig. Hvert kamera ble utstyrt med en egen snorutløser som hesten skulle løpe på. Resultatet ble en serie stillbilder av en hest i full galopp (Mitman 2009:8). Ved å fremvise bildene i hurtig rekkefølge hadde ikke Muybridge bare bevist Stanfords tese – han hadde også skapt de første levende bildene.

Inspirert av Muybridges arbeid studerte den franske fysiologen Étienne Jules Marey dyrebevegelser gjennom kronofotografi i 1882. Her fanget han blant annet en fugls bevegelser med ett kamera som tok en serie bilder med korte intervaller på en glassplate (Bousé 2000:41-42). Seriefotograferingen var ikke lenger avhengig av flere kamera. Den teknologiske utviklingen fortsatte; kamera, negativtyper og projektorer ble modifisert, og utviklingen kulminerte med filmmediets fødsel – den første offentlige filmvisningen av Lumière-brødrene den 28. desember 1895 (Thompson & Bordwell 2003:19). Motivert av interessen for dyrenes bevegelse hadde Muybridge og Marey vært sterkt delaktig i det teknologiske pionerarbeidet som skulle lede frem til filmmediets fødsel.

4.2 Tidlige dokumentariske forsøk: underholdende dyrefilm

Filmmediets første tiår ble preget av såkalt aktualitetsfilm (Sørensen 2001, Thompson & Bordwell 2003:21). En rekke filmer fra denne perioden reflekterer Muybridge og Mareys interesse i dyr og deres bevegelse (Burt 2002:110). Felles for mange av disse filmene er et betydelig underholdningsaspekt, til tross for deres dokumentariske natur. Iscenesatte, ofte voldelige konfrontasjoner mellom dyr, eller mellom dyr og mennesker preger denne perioden. Den snau 20-sekunder lange *Cockfight, no. 2* (1894) viser for eksempel et haneslagsmål og to mannlige tilskuere som oppglødde og muntre bivåner kampen. *Boxing Cats*, trolig fra samme år, og *Das boxende Känguruh* (1895) er lignende filmer, som i retrospektiv må kunne leses som svært dyrefiendtlige filmer; utelukkende produsert i underholdningsøyemed (Bousé 2000:43). En mengde lignende filmer ble produsert i filmmediets første tiår, og denne typen aktualitetsfilm nådde trolig sitt voldeligste høydepunkt i *Terrier vs. Wildcat* (1906), hvor en huskatt ble torturert i filmens, underholdningens og profittens navn (Ibid.:44-45).

Selv om filmmediets første tiår preges av slike dyrefiendtlige filmer, finner vi også tidlige eksempler på mer dyrevennlige filmer i denne perioden. James H. Whites *The Sea Lions' Home* (1897) viser sjøløver som svømmer i vannet og soler seg på svaberg, og filmen er trolig den aller første som viser den naturlige oppførselen til ville dyr i deres naturlige habitat (Ibid.:45, 197). Slike idylliserte bilder av dyreliv som er uforstyrret av mennesket foregriper delvis den grønne dokumentartradisjonen, hvor slike bilder kan leses som et diskret forsøk på å skape økologisk bevissthet og verdsetting av urørt natur hos seeren: "[...] nature films seek to reproduce the aesthetic qualities of pristine wilderness and to preserve the wildlife that is fast vanishing from the face of the earth" (Mitman 2009:8). *The Sea Lions' Home* foregriper altså delvis den grønne dokumentarfilm, men denne tradisjonen kommer likevel direkte til uttrykk allerede i filmmediets første tiår. Robin L. Murray og Joseph K. Heumann regner Lumière-brødrenes *Oil Wells of Baku: Close View* (1896) som den første økologiske filmen i form av at man kan lese den fra et økologisk-kritisk perspektiv:

The film invites such a reading, one that centers on environmental concerns, because of what looks like devastating effects of drilling for oil. The thirty-six second "view" [...] shows huge flames and black smoke streaming from burning oil wells [...] seemingly sure signs of environmental disaster.

(Murray & Heumann 2009:19)

Den grønne dokumentarfilmen kommer altså til uttrykk tidlig i filmmediets barndom. Det er likevel den *underholdende* dyrefilmen som preger det første tiåret, og den grønne dokumentarfilmen fremstår foreløpig ikke som noen enhetlig tradisjon.

4.3 Tidlige dokumentariske forsøk: kunnskapsformidlende dyrefilm

Den underholdende dyrefilmen preget fortsatt den førdokumentære filmen rundt 1910 – en periode med store omveltninger i den amerikanske filmindustrien. Nickelodeon-perioden hadde de siste fem årene gjort filmmediet tilgjengelig for massene, men hadde også gitt opphav til mengder av konkurrerende produksjonsselskap. I 1908 stengte borgemesteren i New York alle kinoer i byen i frykt for hva dette underholdende mediet kunne gjøre med arbeiderklassen og byens immigranter: "The movies were seen as a training ground for prostitution and robbery" (Thompson & Bordwell 2003:40). Disse forsøkene på kontroll over filmmediet møtte naturligvis motstand, og forestillingen om filmen som et farlig medium ble problematisert fra flere hold. For naturfilmens del, ble blant annet dens kunnskapsformidlende potensial fremhevet:

[S]cience [had] built a delightful means of recreation, a graphic influence in education, [and] a splendid force for moral and wholesome life. [...] Educational and religious leaders regarded natural history film as an important venue in the reform of motion pictures. Not only did animal subject appeal to a wide audience, but they were "entertaining in the best sense of the word and at the same time rich in educational value". [...] Pictures of animal life furnished a means for reinforcing moral values.

(Mitman 2009:8-9)

Etter et tiår med utvikling var likevel den underholdende dyrefilmen fortsatt det dominerende paradigmet, og særlig ekspedisjons- og jaktfilmer var populære. William Seligs *Hunting Big Game in Africa* (1909) ble for eksempel en stor finansiell suksess. Filmen var et iscenesatt forsøk på å portrettere Theodore Roosevelts ett år lange safari i Kongo, der afrikansk fauna og flora skulle bli sanket inn til nasjonalmuseet i Washington (Chris 2006:11). Stadig flere begynte likevel å se det kunnskapsformidlende potensialet i filmmediet, og flere kritiserte ekspedisjons- og jaktfilmens meningsløse nedslakting av eksotiske dyr i underholdningsøyemed (Pettersen 2011:97, 113). I den amerikanske urbane middelklassen vokste det i tillegg frem et ønske om å komme i sterkere kontakt med naturen i denne perioden, samt et ønske om å innføre et naturfag i den offentlige skolen. Noen av de første miljøvernorganisasjonene grodde frem, og naturvern hadde nå blitt et politisk tema (Mitman 2009:11). Grunnlaget for den grønne dokumentarfilmtradisjonen styrkes med andre ord i denne perioden, og naturfilmens forhold mellom fakta og fiksjon ble for første gang diskutert.

4.4 Fakta eller fiksjon: en autentisk mot en sensasjonalistisk tendens

I sin innflytelsesrike fremstilling av filmspråkets utvikling skiller den franske filmkritikeren og teoretikeren André Bazin mellom regissøren som tror på bildet og regissøren som tror på virkeligheten (Bazin 1967:24). I lys av Bazins arbeid skiller dokumentarfilmteoretikeren Bill Nichols den førdokumentære filmen mellom filmskaperen som stolte på filmmediets bildetro, autentiske egenskap, og filmskaperen som ønsket utforske filmmediets nye muligheter og uprøvde formgrep (Nichols 2001:82-84). På 1920-tallet var dette skillet tydelig innen naturfilmen, og kom til uttrykk som en klart sensasjonalistisk tendens mot en langt mer marginalisert vitenskapelig og autentisk tendens. Dette skillet må leses i lys av utviklingen i filmindustrien i samme periode. Omveltningene i den amerikanske filmindustrien et tiår tidligere hadde på midten av 1920-tallet resultert i et oligopol. Store selskaper som MGM, Twentieth-Century Fox, Paramount og RKO satt på kontrollen av nær sagt all produksjon, distribusjon og fremvisning av film i USA (Thompson & Bordwell 2003:39). Sensasjonalisme og dramatisering i naturfilmen i denne perioden var et direkte resultat av dette; dersom naturfilmen skulle ha en sjanse i Hollywood-distribusjonen, måtte den lokke til seg publikum (Mitman 2009:24).

Jakt- og ekspedisjonsfilmene svarte med å låne narrative teknikker fra fiksjonsfilmen: enkelte sekvenser måtte regisseres for å skape spenning, noe som betydde at dyr måtte provoseres så de fremstod som aggressive i den ferdige filmen. Den aggressive adferden i de mange jakt- og ekspedisjonsfilmene støttet antagelsen mange i publikum hadde på forhånd om mannevonde villdyr. Filmskapere hadde dermed en legitim grunn til å kunne drepe dyrene. Denne holdningen til dyr fortsatte til langt ut på 1930-tallet (Pettersen 2011:102-103). Martin og Osa Johnsons *Simba* (1928) er et eksempel på en slik type film. Filmen ble markedsført som et autentisk portrett av løven som levde fritt i urørt villmark – i motsetning til å være buret inn i dyrehager eller sirkus, slik publikum var vant til. *Simba* var blant de første naturfilmene hvor publikum kunne identifisere seg med dyrene på skjermen, noe som hovedsakelig skyldes Johnson-parets utstrakte bruk av antropomorfisme – i *Simba* får blant annet flere dyr tildelt navn i filmens tekstplakater: hyenene i filmen blir for eksempel kalt ‘onde og listige kjeltringer’ (Mitman 2009:32-33). Johnson-paret hadde likevel fremprovosert en aggressiv adferd hos enkelte dyr, slik at de hadde en legitim grunn til å drepe de (Bousé 2000:50-51).

Den førdokumentære naturfilmen på 1920-tallet kjennetegnes primært av en slik utstrakt bruk av dramatisering og iscenesatte situasjoner. En naturfilms kommersielle suksess var avhengig

av bruken av sensasjonalisme (Chris 2006:20). I denne perioden var det likevel enkelte naturfilmskapere som følte seg presset til å unngå sensasjonalisme og dramatisering, og heller forsøkte å skape autentiske filmer med vitenskapelig nøyaktighet, og gjerne et naturvernbudskap (Ibid.:13). Den grønne dokumentartradisjonen begynner følgelig å spire på 1920-tallet. Dette var likevel en marginalisert og sporadisk tendens, som sjelden fikk noen kinodistribusjon. I Sverige hadde for eksempel filmskaperen Bengt Berg merket en drastisk nedgang i landets kongeørnbestand – en nedgang som blant annet skyldtes samtidens plutselige interesse i ornitologi og fugleeggssamling. Resultatet ble *Sagan om De Sista Örnarna* (1923) – en dokumentarfilm som tok for seg den svenske kongeørnen som en truet art. Berg ønsket å opplyse det svenske folket om den utrydningstruede ørnen, og filmen var et direkte forsøk på å redde den sterkt reduserte bestanden (Pettersen 2011:144). I USA forsøkte William Finley å gjøre folk oppmerksomme på hvorfor naturvern var viktig gjennom *The Forest* (1926). Filmene opplyser om at skogen er viktig – ikke bare for dyrene som bor der, men også fordi trærnes røtter forhindrer jorderosjon. Det økologiske budskapet er svært eksplisitt: en tekstplakat i filmen lyder for eksempel ‘When men kill beavers streams go dry’ (Ibid.:129). Greg Mitman hevder Finley gjorde mer for å promotere naturvern i USA enn "the works of sentimental nature writers or the practice of feeding bears in the national parks" (Mitman 2009:96).

Filmer som dette, hvor det økologiske budskapet kom tydelig til uttrykk, fikk likevel sjelden noen kinodistribusjon. I forhold til den mer dramatiserte, sensasjonalistiske naturfilmen forble dette en marginalisert tendens utover 1920-tallet. De mange førdokumentære tendensene i filmmediets to første tiår kulminerer i Robert Flahertys *Nanook of the North* (1922). Filmene blir forstått som den første store dokumentarfilmen i lys av den skotskfødte John Grierson, som på 1930-tallet definerte og kontekstualiserte dokumentarbegrepet i lys av blant annet Flahertys film. Grierson definerte dokumentarfilm som en kreativ behandling av virkeligheten, og så den som et alternativ til den objektive, informative ikke-fiksjonsfilmen (og senere et alternativ til Hollywoods eskapisme (Birkvad og Diesen 1994:11)):

In requiring creativity of the documentary, Grierson hoped to distinguish it from the tedious information film, and to recognize the need for dramatization in representing social issues. Thus for Grierson, not all nonfiction films are documentaries; they must first satisfy requirements of dramatization and “creativity.”

(Plantinga 1997:12)

Nanook of the North ble en kommersiell suksess, og Bjørn Sørensen peker på at det nye ved filmen først og fremst var bruken av filmmediet som et *fortellende* medium (Sørensen 2001:70). Suksessen som ble *Nanook of the North* til del, gjenspeiler derfor blant annet nevnte *Simba* i dens utstrakte bruk av iscenesatte situasjoner. Takket være frontfigurer som Grierson etableres dokumentarfilmen som genre mot slutten av 1920-tallet og tidlig på 1930-tallet da flere myndigheter så verdien i å benytte filmmediet i propagandaøyemed (Nichols 2001:98).

4.5 Grønne tendenser mot slutten av mellomkrigstiden: en ekspositorisk tradisjon

Etableringen av dokumentarfilmgenren på 1930-tallet til tross: mot slutten av mellomkrigstiden forsvinner den ikke-fiktive naturfilmen nærmest totalt fra kinodistribusjon i USA (Chris 2006:25). Vitenskapelige skolefilmer vokser imidlertid i denne perioden, og i Norge begynner den unge zoologistudenten Per Høst sin vei til filmmediet via nettopp slik skolefilm (Brinch og Iversen 2001:59). I Frankrike eksperimenterer Jean Painlevé med noen av de første naturfilmene under vann mot slutten av 1920-tallet (Chris 2006:27), som i *La pieuvre* (1928) – hvor Painlevé tar for seg livssyklusen til blekkspruten.

Britiske *The Private Life of the Gannets* (1934) var imidlertid et unntak. Filmen tar for seg en havsulekoloni med et formspråk som ikke skiller seg stort fra dagens naturdokumentarer. Foruten bruk av saktefilm, ekstreme nærbilder, og innstillinger filmet fra luften, tar filmen blant annet i bruk en timelapse-sekvens hvor vi ser en havsuleunge fra den klekker ut av egget til den er flyveklar. Filmen benytter seg også av relativt uskyldig antropomorfisme, som når fortellerstemmen sammenligner et havsulepar med et ungt menneskepar som innreder et nytt hus. Filmen inneholder et relativt diskret naturvernbudskap: fortellerstemmen opplyser blant annet om at kolonien er truet av stormer så vel som forurensende oljesøl fra skip, og mot filmens slutt vektlegger han at havsuleartens skjønnhet er til glede for mennesket. Denne typen diskret naturvernbudskap er ikke veldig ulik hva vi finner i mange av dagens grønne dokumentarer. *The Private Life of the Gannets* vant, som første naturfilm, Oscar i 1937 for beste kortfilm (Bousé 2000:61). Til tross for dette ble filmen en finansiell fiasko, noe som delvis kan forklare hvorfor den ikke-fiktive naturfilmgenren nesten ble utryddet på det amerikanske kinomarkedet det neste tiåret (Chris 2006:27).

Den store depresjonen, prisfallet på jordbruksvarer og stadige sandstormer hadde rammet amerikanske bønder hardt på midten av 1930-tallet. Som et ledd i president Roosevelts New Deal-program ønsket amerikanske myndigheter å spre informasjon om sandstormene og tørken gjennom dokumentarfilmmediet (Thompson & Bordwell 2003:309). Uten eksplisitte

referanser til New Deal-programmet ble Pare Lorentz' *The Plow That Broke the Plains* (1936) den første statlig finansierte dokumentaren i USA med kinodistribusjon (Grant & Hillier 2009:171). Med tydelig gjenklang av Griersons oppfatning av dramatisering for å oppnå opplysning, fremstiller filmen forvandlingen fra frodig mark til endeløse, støvete sletter i den amerikanske Midtvesten. Filmen argumenterer blant annet for at tørken delvis skyldes overutnyttelse av den dyrkbare marken, og fikk kritikk av enkelte for å være ren New Deal-propaganda. Andre, derimot, berømmet filmens potensial til å opplyse den amerikanske befolkningen om nødvendigheten av naturvern (Mitman 2009:100). Filmen ble en finansiell suksess, og ble vist på mer enn 3000 amerikanske kinoer (Grant & Hillier 2009:173)

The Plow That Broke the Plains er hva Bill Nichols betegner som en *ekspositorisk* dokumentar, som vi har belyst tidligere i oppgaven. Nichols påpeker at en av svakhetene ved den ekspositoriske henvendelsesformen er at den har en tendens til å bli for didaktisk (Nichols 2001:138). Nettopp en slik belærende, sterkt moraliserende fortellerstemme er karakteristisk for en rekke dokumentarer som fulgte *The Plow That Broke the Plains*, produsert i propagandaøyemed. Den finansielle suksessen som ble *The Plow That Broke the Plains* til del, ga Pare Lorentz muligheten til å lage den tematiske oppfølgeren *The River* (1938). Også denne befinner seg innenfor Nichols' ekspositoriske modi. *The River* tar for seg den kraftige erosjonen i områdene rundt Mississippi-elven, og legger skylden på bomullsdyrking og menneskets plyndring av naturressurser, som tømmer, kull og jern. Lorentz' film fokuserer på avhengighetsforholdet mellom mennesket og naturen, og argumenterer for vern av jordens levende ressurser (Mitman 2009:100). Ved å tematisere menneskets ansvar for naturkatastrofer, står *The Plow That Broke the Plains* og *The River* som to av de første økologiske dokumentarfilmene i filmhistorien (Birkvad 2009:125). Menneskets grådighet har resultert i disse naturkatastrofene, og denne retorikken går igjen i filmenes samspill mellom kommentortekst, ikonografi og musikk (Sørensen 2001: 110, 113). Den grønne dokumentarfilmen begynner altså å slå rot i den ekspositoriske henvendelsesformen i mellomkrigstiden. Her er det et *eksplisitt* økologisk budskap som uttrykkes.

4.6 Etterkrigstiden i USA: den grønne dokumentarfilmens gjennombrudd

Etter at krigen hadde satt nær sagt all naturfilmproduksjon på is i et tiår, markerte siste halvdel av 1940-tallet et gjennombrudd for den grønne dokumentarfilmen i USA gjennom to tydelig adskilte tendenser.

Inspirert av måten New Deal-finansierte dokumentarer som *The Plow That Broke the Plains* og *The River* hadde skapt publikumsoppslutning rundt naturvernspørsmål, startet Fairfield Osborn og New York Zoological Society å produsere dokumentarfilm med naturverntematikk på slutten av 1940-tallet. I 1948 etablerte Osborn stiftelsen Conservation Foundation.

Through natural habitat displays in zoos, wildlife exhibits in national parks, and nature films, Osborn believed, the conservation movement could educate the public and enlist their support for environmental causes on an unprecedented scale. [...] "The Conservation movement," he insisted, could not succeed unless it was "fortified by mass education on an unparalleled scale." [...] And motion pictures, more than naturalistic zoo displays or wildlife parks, held the most promise of reaching a mass audience.

(Mitman 2009:87, 93)

På begynnelsen av 50-tallet hadde stiftelsen produsert fire filmserier som tok for seg økologi, skogs-, jord- og vannvern, og serien ble distribuert av Encyclopedia Britannica Films til blant annet skoler. Filmene ble sett av nesten to millioner skoleelever årlig på slutten av 1940- og begynnelsen av 50-tallet (Ibid.:101-104). Osborn og Conservation Foundation-stiftelsen markerer sånn sett et gjennombrudd for den grønne dokumentaren i USA. I den 20-minutt lange *Yours Is the Land* (1949) henvender stiftelsen seg direkte til publikum med et budskap om å ivareta denne helheten i naturen. Filmer åpner med en sekvens hvor jordkloden roterer i verdensrommet. Selv om denne sekvensen åpenbart er en spesialeffekt laget i studio, representerer den et symbol på en sårbar verden – det samme som *Earthrise*-bildet av jordkloden to tiår senere skulle komme til å symbolisere (Murray & Heumann 2009:196). 'It is [...] your home', sier en dyp kommentatorstemme over den animerte jordkloden i *Yours Is the Land*. 'How good a home it will prove to be in the future, depends upon you, and upon how well you look after it. Up to now, you haven't taken very good care of it', fortsetter kommentatorstemmen. Bilder av jorderosjon følger som illustrasjoner til argumentene vi hører på lydsporet – et karakteristisk trekk ved Nichols' ekspositoriske modus (Nichols 2001:102). Filmen fortsetter med å illustrere det gjensidige avhengighetsforholdet mellom mennesket, dyr og naturen (Mitman 2009:186). Den økologiske erkjennelsen kommer altså svært eksplisitt til uttrykk i *Yours Is the Land*, og det gjør også det økologiske budskapet. Menneskets kraftige populasjonsøkning får skylden for økologiske trusler som avskoging, branner, erosjon og flom. "Only an integrated, long-range plan of land management can prevent future disasters and restore the delicate balance between humans and nature within the harmonious web of life" (Ibid). Det er altså et holistisk, økosentrisk natursyn som kommer til uttrykk i *Yours Is the Land*, forankret i den ekspositoriske modus. Filmer som dette fikk

likevel ingen kinodistribusjon. I sterk kontrast til det svært eksplisitte naturvernbudskapet Osborns filmer (og filmer som *The Plow That Broke the Plains* og *The River* for øvrig) representerte, markerer etterkrigstiden i USA et gjennombrudd for den grønne dokumentarfilmen også gjennom en langt mer romantisk fremstilling av urørt natur. Med et mer implisitt naturvernbudskap kommer kjærligheten til naturen til uttrykk på kino i en ny form mot slutten av 1940-tallet i regi av Walt Disney.

Seal Island (1948) var den første filmen i en serie dokumentarfilmer som Disney produserte frem til 1960, kalt True-Life Adventures. 27-minutt lange *Seal Island*, om arktiske seler, vant kortfilmkategoriene både i Cannes og ved Oscar-utdelingen i 1949. Oscar-statuetten sikret Disney en lukrativ kinodistribusjon i USA (Chris 2006:29). Med True-Life-filmene fanget og monopoliserte Disney et massemarked for naturfilmer på kino gjennom 1950-tallet. Serien, som både består av kortfilmer og langfilmer, kan formmessig deles inn i to, der den ene typen følger livssyklusen til en spesiell art, og den andre tar for seg et mer tematisk generelt område (Ibid.:30), som *The Living Desert* (1953) om livet i ørkenen. Mye av seriens suksess skyldes trolig at den benyttet narrative konvensjoner fra Hollywood som både distributører og publikum var kjent og komfortable med (Bousé 2000:68).

True-Life-serien kjennetegnes av et totalt fravær av mennesker. Disney ønsket å portrettere en uskyldig, tidløs natur som ikke hadde blitt ødelagt av menneskehetenens korrupte krefter (Mitman 2009:114). Serien ble markedsført som autentiske filmer helt uten iscenesettelse. Serien er likevel mettet med sentimental antropomorfisme, feilrepresentasjoner og iscenesettelse. Greg Garrard antyder blant annet at en gruppe lemen må ha litt drevet over kanten på et stup av filmbesetningen i *White Wilderness* (1958), for å illustrere artens antatte suicidale migrasjon (Garrard 2012:174). Walt Disney møtte senere en annen type kritikk, både da det kom frem at han trolig kun hadde produsert serien i underholdningsøyemed (Bousé 2000:65) og, ikke minst, da det ble kjent at et profittmotiv var hoveddrivkraften bak serien (Mitman 2009:124). Til tross for dette ble True-Life Adventures godt mottatt av naturvernorganisasjoner, som så på filmene som ideelle måter opplyse publikum om verdien av bevaring av naturressurser og dyreliv på (Mitman 2009:123). Selv om en lykkelig slutt preger et flertall av filmene, ligger det et dystert naturvernbudskap i serien. I *Bear Country* (1953) opplyser for eksempel fortellerstemmen at bjørneartene tidligere strakk seg fra kyst til kyst i USA, men nå – på grunn av kontinentets befolkningsvekst – trekker seg dypere og dypere inn i skogen.

True-Life-filmene avdekker noen av svakhetene ved Nichols' modi-kategorisering. Selv om filmene preges av en allvitende kommentatorstemme, og bildene fungerer som illustrasjoner til hva som blir sagt, fremstår disse filmene langt fra så didaktiske som hva som er typisk for den ekspositoriske formen. Samtidig later den ekspositoriske modus til å være den formen som best beskriver True-Life filmene av Nichols' seks ulike modi. Det er i så fall en *mild* ekspositorisk form. I den romantiske fremstillingen av urørt natur, hvor alle menneskelige spor er utslettet, markerer True-Life Adventures et skille i den grønne dokumentartradisjonen. I motsetning til den åpenbart ekspositoriske henvendelsesformen, hvor naturvernbudskapene kommer eksplisitt til uttrykk, representerer Disneys filmserie en ny tendens i den grønne dokumentartradisjonen hvor naturvernbudskap nå kom mer implisitt til uttrykk.

4.7 Fjernsynet lanseres: opplysende dyreunderholdning fra studio

In the postwar period, while the Walt Disney Corporation set about producing True-Life Adventures wildlife shorts and features for theatrical distribution, American audiences saw the commercial introduction and expansion of a new medium: television. [...] The new medium's visuality allowed the nascent television industry to develop new genres [...], including educational and instructional media in a "show-and-tell" format, which would include early TV's wildlife and pet programming.

(Chris 2006:45)

Med BBC hadde det britiske fjernsynet hatt et kringkastingsforsprang på USA før 2. verdenskrig. De teknologiske og økonomiske forsprangene som ble USA til del under krigen, hadde på slutten av 1940-tallet ført til en større satsning på utviklingen av fjernsynet som medium. Den nettverkbaserte organisasjonsformen i USA gjorde at utviklingen av fjernsynet der skjøt fart sammenlignet med det britiske fjernsynet i etterkrigstiden (Sørensen 2001:191-192). Serieformatet ble en del av fjernsynsseerens faktabaserte programtilbud allerede i fjernsynets etableringsfase. Med serieformatet kunne man produsere med stor tematisk bredde eller detaljrikdom. En populær produksjon ville dessuten etablere seervaner, og sikre et publikum som vendte tilbake til skjermen for det neste avsnittet (Brinch 2004:58). Etterkrigstidens 35mm-kamera og fjernsynslyseting var likevel store og stasjonære – teknologiske begrensninger som gjorde at de første dyreprogrammene på fjernsyn nødvendigvis var studiobaserte. De første dyreprogrammene på fjernsyn kjennetegnes gjerne av at dyrepassere, veterinærer eller dyrehageeiere har med seg dyr i studio, og snakker om dem med en programleder eller direkte til kameraet (Chris 2006:47).

Zooparade var en slik fast ukentlig serie mellom på NBC mellom 1950 og 1957. *Zooparade* ble sendt fra Marlin Perkins' dyrehage i Chicago, og serien lot fjernsynsseerne bli kjent med

dyrene der i en opplysende og underholdene form som appellerte til hele familien. Serien inneholdt ofte et tydelig naturvernbudskap, som i en episode om fugler der Perkins forteller at uglen ikke bør bli jaktet på, siden dens jakt på mus og andre skadedyr er til nytte for mennesket (Blewitt 2010:64). I sterk kontrast til Disneys True-Life-serie, som tok for seg dyr i deres naturlige habitat, er dyrene fjernet fra deres naturlige miljø i *Zooparade*. En slik domestisering av ulike dyrearter kan kanskje forklare hvorfor serien appellerte til så mange (Chris 2006:48). I 1952 benket 11 millioner amerikanske fjernsynsseere seg ned hver søndag foran *Zooparade* (Mitman 2009:133).

I 1954 kringkastet BBC den første episoden av *Zoo Quest*. Serien, som ble presentert av en ung David Attenborough, hadde en levetid på tolv år, og kombinerte filmklipp fra dyreinnsamlingsekspedisjoner i blant annet Afrika og Sør-Amerika med direkte sendte bilder fra studio hvor dyr ble omtalt og vist frem – som i *Zooparade* (Blewitt 2010:65). Et slik studiobasert format *Zooparade* og *Zoo Quest* representerte – hvor dyr ble vist frem og diskutert – egnede seg godt til de lavoppløselige sort-hvite bildene i fjernsynets spede begynnelse. Da de store amerikanske nettverkene begynte å kringkaste dramatiske fiksjonsserier på midten av 1950-tallet, virket dette formatet likevel avleggs. (Chris 2006:51-52). Faktabaserte naturprogram på fjernsyn ble altså tidlig nødt til å fornye seg.

Foruten Disneys True-Life-filmer dukker naturdokumentarer sporadisk opp på kino utover 1950-tallet – enkelte med et naturvernbudskap eller en annen økologisk agenda. Irwin Allens *The Sea Around Us* (1952) – løst basert på Rachel Carsons bok med samme navn – vinner Oscar for beste dokumentar i 1952, Jacques-Yves Cousteau og Louis Malle vinner både Oscar og gullpalmen i Cannes for undervannsdokumentaren *Le monde du silence* i 1956, og Bernhard Grzimeks arbeid for å bevare Serengeti-regionen kommer filmatisk til uttrykk i den Oscar-vinnende dokumentarfilmen *Serengeti darf nicht sterben* (1959) (Bousé 2000:212-215). Michael Bright kaller Grzimeks film en av de første dokumentarene av spillefilmlengde som skapte en global bevissthet hva gjelder behovet for naturvern (Bright 2007:181). I norske *Gjensyn med jungelfolket* (1950) skildrer Per Høst blant annet grenseområdet mellom Panama og Colombia som et idyllisert område, i sterk motsetning til det «maskinsamfunn» Høst selv kommer fra» (Brinch og Iversen 2001:89).

Den grønne dokumentaren kommer altså kun sporadisk til uttrykk på kinolerretet på 1950-tallet: det er først og fremst på fjernsynet den grønne dokumentarfilmen skal videreutvikles

utover 1960-tallet, og fremstå som en mer enhetlig tradisjon; delvis forankret i den moderne miljøbevegelsens fremvekst i samme periode.

4.8 1960-tallet: miljøbevegelsen spirer, fjernsynet videreutvikles

Internasjonalt gjennomgikk dokumentarfilmen store forandringer på 1960-tallet. Den dominerende ekspositoriske formen, med sin belærende fortellerstemme, blir i denne perioden delvis forlatt, blant annet som en følge av samtidens teknologiske utviklinger. Bill Nichols definerer to nye dokumentarformer som etableres i denne perioden – det observerende og interaktive modi (Nichols 2001:109, 115). Ved hjelp av lettere kamera- og lydutstyr kunne dokumentariskapere nå lage rent observerende filmer, eller filmer hvor intervjuet og filmskaperens rolle stod sentralt. Disse dokumentarfilm utviklingene fikk likevel ingen nevneverdig innvirkning på den grønne dokumentartradisjonen på 1960-tallet, hverken internasjonalt eller i Norge. Miljøbevegelsens fremvekst på 1960-tallet, derimot, begynner tidlig å sette spor i den internasjonale naturdokumentaren.

Med Rachels Carsons *Silent spring* og den moderne miljøbevegelsens fremvekst gror etterspørselen etter naturprogrammer på amerikansk fjernsyn (Mitman 2009:205). Utviklingen av et lettere og langt mer fleksibelt 16mm-kamera mot slutten av 1950-tallet ble en liten revolusjon for naturdokumentaren på fjernsynet. Der teknologiske begrensninger tidligere hadde gjort genren studioavhengig, kunne man nå gi fjernsynsseerne naturprogram fra hele verden. Etter at *Zooparade* ble kansellert i seks år tidligere, hadde Marlin Perkins' *Wild Kingdom* premiere på NBC i USA året etter utgivelsen av Carsons bok. Fra eksotiske plasser presenterte Perkins livet til ville dyr sammen med et eksplisitt naturvernbudskap til millioner av amerikanere hver søndag (Mitman 2009:134). Serien, som ble produsert frem til 1985, vant i løpet av sine første ti år fire Emmy-priser og over et dusin andre priser, blant annet for sin innsats for naturvern. Naturvernorganisasjoner betraktet *Wild Kingdom* som en ideell arena for å opplyse publikum om verdien av bevaring av naturressurser og dyreliv, slik de hadde gjort med Disneys True-Life-serie (Ibid.:154). Slik sett var Perkins' serie et av de første redskapene for miljøbevegelsen på fjernsyn.

Kort tid *Wild Kingdoms* premiere startet National Geographic Society å produsere filmer for fjernsyn. Den andre filmen i denne serien, *Miss Goodall and the Wild Chimpanzees* (1965), ble sendt på CBS i desember 1965 (Chris 2006:61). Med et kommentatorspor ved Orson Welles, viser denne timelange fjernsynsdokumentaren primatologen Jane Goodall og hennes møte med sjimpanser i Tanzania. Filmen, som blant annet beviser at sjimpanser er

kjøttetende, har tidvis en rent observerende form – som når vi ser sjimpanser hvile eller leke. Den er samtidig spekket med romantiserte bilder av Goodall – som silhuetten hennes mot et sterkt baklys, eller når hun vandrer mot solnedgangen. John Blewitt mener filmen handler like mye om å bevare sjimpansenes habitat, som den handler om den blonde, 26-år gamle Goodall (Blewitt 2010:77). Det ble anslått at *Miss Goodall and the Wild Chimpanzees* ble sett av 25 millioner amerikanere (Chris 2006:61). Som svar på denne seersuksessen kontret ABC året etter med *The Undersea World of Jacques Cousteau* (1966) (Bright 2007:48).

Goodall- og Cousteau-dokumentarene er bare et fåtall av en lang rekke lignende naturdokumentarer som ble sendt på amerikansk fjernsyn utover 1960-tallet som en følge av den økte etterspørselen etter kunnskap om den naturlige verden (Mitman 2009:205).

Distribusjonen av naturdokumentarer på amerikansk fjernsyn stagnerer likevel mot slutten av 1960-tallet, og Derek Bousé mener dette delvis skyldes at naturdokumentaren på fjernsyn ikke hadde maktet å utvikle sin egen estetikk – den kopierte kun kinodokumentarens formspråk (Bousé 2000:72). Cynthia Chris kaller denne perioden for fjernsynsdokumentarens gullalder, og påpeker at den plutselige stagnasjonen skyldes at de kommersielle amerikanske nettverkene ikke lenger hadde økonomi til å produsere denne typen naturfilm (Chris 2006:56).

I Norge blir naturfilmer en populær del av programtilbudet til NRK kort tid etter den offisielle åpningen den 20. august 1960 (Diesen 2005:27). Per Hafslund laget flere dyreprogram med et underholdende og opplysende innhold til hele familien utover 1960-tallet, og etter sin kinokarriere begynner Per Høst på samme tid å produsere en rekke naturprogram for NRK. Høst anså fjernsynet som et godt undervisningsmiddel (Brinch og Iversen 2010:105).

Majoriteten av programmene Høst produserer er likevel rene dyreopptak; som *Lemen og snøugle* (1961), og flere av programmene er klippet sammen av Høsts tidligere filmer (Diesen 2005:74-75). *Naturmagasinet* ble sendt på NRK for første gang i desember 1966. I det månedlige programmet ble seerne kjent med Sverre M. Fjelstad, og her var selve *naturopplevelsen* overordnet fakta. *Naturmagasinet*s struktur var bygget opp av et fåtall kortfilmer fra naturen som ble knyttet sammen i studio av kommentarer (Brinch og Iversen 2010:105). Slik sett gjenspeiler *Naturmagasinet* utenlandske naturprogram som nevnte *Zooparade* og *Zoo Quest* et tiår tidligere. Naturdokumentaren på NRK det første tiåret kjennetegnes gjennomgående av rene naturskildringer som dette – blottet for ethvert økologisk budskap. Brinch og Iversen kaller naturdokumentarene på NRK på 1960-tallet for “anskuelsesundervisning av høy klasse” (Brinch og Iversen 2010:106).

På norske kinoer blir samtidig Albert W. Owsen naturdokumentar *Villmarken Kaller* (1964) opprinnelig godt mottatt av både publikum og kritikere, men filmen blir raskt kritisert for å ha skapt et misvisende bilde av Norges dyreliv gjennom bruken av tamme dyr. Owsen forsvarte seg selv ved å vise til lignende kreative grep i Disneys *True-Life*-serie (Brinch og Iversen 2001:94). Samme år blir Erik Borges *Nedfall* (1964) den første statsstøttede frie kunstneriske kortfilmen i Norge. Gjennom et poetisk formspråk skildrer Borges film en vakker, men samtidig truet vestlandsnatur. Filmen er uten noen form for retorisk kommentatorstemme på lydsporet – det er filmens tittel og bilder som skaper assosiasjoner til trusselen fra radioaktivt nedfall (Ibid.:96). *Nedfall* befinner seg derfor i Nichols' poetiske modus (Nichols 2001:102).

4.9 Miljøvern på 1970-tallet: ulike tendenser på norske og internasjonale skjermer

Etter et tiår med rene naturskildringer uten noen former for økologiske eller miljøpolitiske budskap, begynner miljøbevegelsens fremvekst endelig å sette spor i NRKs naturprogramtilbud utover 1970-tallet. Nå skulle fjernsynsseerne bevisstgjøres om forurensning, miljøkatastrofer og vårt forhold til naturen (Diesen 2005:77). En sentral skikkelse i så måte er Hans Christian Alsvik. Etter å ha produsert enkeltprogrammer for NRK i flere år – som *Vår i Vassfare* (1973), hvor blant annet vakre vårbilder blir avbrutt av bilder av en forsøpelt natur, ble Alsvik ansvarlig for naturserien *Natur Nå* fra 1977 (Brinch og Iversen 2010:107). For Alsvik var det viktig at NRKs naturprogram ikke skulle snakkes i hjel av en belærende kommentatorstemme. Alsviks enorme produksjon er preget av et stadig økende naturengasjement hvor han ønsket å formidle verdien av naturvern til seerne (Diesen 2005:76) For Alsvik var det viktig at samspillet mellom mennesket og naturen ble fokuset i naturtilbudet på NRK (Brinch og Iversen 2010:107). Den grønne dokumentartradisjonen kommer altså til uttrykk gjennom et *økosentrisk* natursyn på NRK på 1970-tallet.

NRK blir i denne perioden også en viktig arena for dokumentariske kortfilmer, som sjelden mottar noen kinodistribusjon som en følge av avviklingen av luksusskatten (Brinch og Iversen 2001:97). Selv om den dokumentariske kortfilmen sliter med å motta kinodistribusjon, har flere helaftens kinodokumentarer premiere i Norge på 1970-tallet. Politisk engasjement og samfunnskritikk kjennetegner flere av disse filmene, og det er en kontinuitet mellom kino- og fjernsynstilbudet i fokuset på miljøvern. Med *Same Ællin* (1971) returnerer Per Høst tilbake til kinolerretet for siste gang. Her setter Høst en serie naturskjønne bilder av urørt nord-norsk natur i kontrast mot industri, vannkraftutbygging og det moderne norske storsamfunnet. *Same Ællin* var den første lange kinodokumentaren i Norge på seks år, og markerer en ny nasjonal

politisk dokumentar (Brinch og Iversen 2001:103). Motstanden mot vannkraftutbygging kommer også til uttrykk på kinolerretet året etter i Oddvar Einarson dokumentar *Kampen om Mardøla* (1972), som tar for seg Mardøla-aksjonen. Selv om både Einarsons og Høsts filmer tar for seg motstanden mot vannkraftutbygging, gjør de dette på svært ulike måter. *Same Ællin* benytter kontrastrike bilder av skjønn natur mot bilder et industrielt storsamfunn som et retorisk redskap i sin miljøvernargumentasjon. *Kampen om Mardøla*, derimot, har en langt mer rotete form – med rastløse, håndholdte kamerainnstillinger, overeksponerte bilder og brå klipping. I en næranalyse av Einarsons film påpeker Gunnar Iversen at den sterkt subjektive retorikken og tilsynelatende rotete formen representerte noe helt nytt i norsk dokumentarfilm (Ibid.:183). Sølve Skagen og Malte Wadmans *Hvem eier Tyssedal?* (1975) er tematisk beslektet med de to ovennevnte filmene, og denne kinodokumentaren tar blant annet for seg en vestlandsnatur ødelagt av aluminiumsindustrien (Ibid.:106).

Etter at distribusjonen av naturdokumentarer på amerikansk fjernsyn hadde stagnert mot slutten av 1960-tallet, var dette et marginalisert segment i både produksjonen og distribusjonen til de tre store kommersielle nettverkene i USA på 1970-tallet: NBC, CBS og ABC. Naturprogramtilbudet deres bestod primært av billige, syndikerte serier. Unntaket var offentlige PBS, som ved inngangen til 1980-tallet kringkastet nær sagt alt av dokumentarer på amerikansk fjernsyn (Chris 2006:69, 79). Det amerikanske kinomarkedet var mer åpent for naturdokumentarer på 1970-tallet, og i 1978 fant The International Wildlife Film Festival sted i Missoula, Montana for første gang – som den første festivalen i historien utelukkende dedikert til naturfilm (Bousé 2000:38).

I Storbritannia er fjernsynsmarkedet langt mer åpent for naturdokumentarer enn i USA i denne perioden. Etter flere år i produksjon var serien *Life on Earth* (1979) klar for BBC i januar 1979. Gjennom 13 timelange episoder reiser Attenborough jorden rundt i *Life on Earth*, hvor evolusjon er den sentrale tematikken. Den episodiske strukturen er delt inn i ulike tematiske områder, som *Lords of the Air*-episoden – om fugleriket, eller episoden *Life in the Trees* – om primatene. Til tross for det svært tilstedeværende, opplysende kommentatorsporet ved Attenborough, er *Life on Earth* blottet for eksplisitte økologiske budskap. Det sterke fokuset på miljøvern som blant annet preger NRKs naturtilbud i denne perioden, er nærmest totalt utelukket. John Blewitt begrunner dette med en frykt for tap av seere:

For many TV executives, conservation has to be woven within the schedules, has to be implicit rather than explicit, and this correlates very closely with those natural history producers who believe that nurturing a love of nature is a sound way of developing

conservation awareness among viewing public. [...] The fear that the ‘c’ word will cause viewers to switch over or switch off always seem to win out [...].

(Blewitt 2010:98-99)

Nettopp en slik kjærlighet til naturen som Blewitt her skisserer, preger *Life on Earth*. Et tjenlig eksempel er Attenboroughs nærkontakt med en familie fjellgorillaer i den nevnte *Life in the Trees*-episoden. Selv om fjellgorillaarten den gang var – og fortsatt er svært utrydningstruet, kommer ikke dette eksplisitt til uttrykk hverken på kommentator- eller bildesporet i sekvensen. Vi ser kun bilder av Attenborough liggende mellom to gorillaer – som om han var en av dem. Lydsporet inneholder kun diegetisk lyd av hendelsen – ingen truende, suggestiv musikk eller belærende kommentar. Gjennom disse formgrepene kan denne sekvensen derfor leses som et diskret forsøk på å skape en kjærlighet for naturen eller en økologisk bevissthet hos seeren. Dette er symptomatisk for Attenborough og National History Units filmografi – et samarbeid hvor en økologisk bekymring og et naturvernbudskap gjennomgående har kommet implisitt til uttrykk på en slik måte. Attenborough har selv kommentert det implisitte økologiske budskapet som kjennetegner denne filmografien:

I have always thought that we are extraordinary privileged to make films for television [...] which is watched by 10 million people [...]. We have to be careful that we do not abuse that privilege by turning it always into propaganda. [...] [I]f people think conservation is important and that plants and animals should survive, they have to be convinced that those species are worth preserving. You mustn't go on all the time and say, "This is endangered, therefore conserve", before you actually reveal or display what this is. So seeing the natural world and becoming aware of the complexities, beauty and importance of the natural world is one of the major things television should do. [...]

(Attenborough, sitert i Bright 2007:183)

Her er hva jeg mener er kjernen i den grønne dokumentartradisjonenes implisitte henvendelsesform. Det økosentriske budskapet får retorisk slagkraft når vi først har investert noe emosjonelt i den naturlige verden eller har identifisert oss med den. Gjennom “nurturing a love of nature” (Blewitt 2010:98), vil vi i større grad overbevises om å ivareta naturen enn dersom vi får tydelig beskjed om at vi må ivareta den – i en eksplisitt, ofte didaktisk form.

Life on Earth ble en massiv seersuksess med anslagsvis 500 millioner seere på verdensbasis (Bright 2007:57), og markerer på denne måten et skille i den grønne dokumentartradisjonen på fjernsynsskjermen slik True-Life Adventures hadde gjort på kinolerretet på 1950-tallet – økologiske eller miljøpolitiske budskap skulle nå komme implisitt til uttrykk.

4.10 Naturfilmrevolusjonen: et fragmentert fjernsynsmarked

Life on Earth kom i en periode hvor den internasjonale fjernsynsindustrien gjennomgikk store finansielle og distribusjonsmessige forandringer. Det amerikanske publikumet, som tidligere hadde hatt et utvalg av noen få nettverk og offentlige kanaler, ble sterkt fragmentert utover 1980- og 90-tallet som en følge av utvidelsen av kabel- og satellitt-TV (Chris 2006:79-80). The Discovery Channel starter opp på amerikansk kabel-TV i 1985, og kanalen ble raskt en viktig internasjonal arena for naturfilmskapere. I samarbeid med BBC startet Discovery opp Animal Planet i 1996, den første fjernsynskanalen som fokuserte på dyr døgnet rundt (Bousé 2000:82). Hovedforklaringen bak dette økte naturtilbudet på fjernsyn på 1980- og 90-tallet ligger først og fremst i en generell økt interesse i miljøet og en økende økologisk bevissthet i samme periode (Chris 2006:86-87). Store deler av naturprogramtilbudet på disse kanalene var – og er fremdeles – i tillegg relativt billige å produsere, hadde lang levetid, og kunne bli resirkulert i nye kontekster (Ibid.).

I denne perioden ble også flere filmfestivaler som utelukkende fokuserte på naturfilm etablert. I 1980 samlet internasjonale naturfilmskapere seg på en konferanse i Bath i England for å diskutere genren, dens utviklinger og fremtid, og dette resulterte i Wildscreen Film Festival to år senere i Bristol (Bousé 2000:38). Festivalen har blitt holdt annethvert år helt frem til i dag, og er verdens største festival som utelukkende fokuserer på naturfilm (Blewitt 2010:34). Den tilsvarende amerikanske festivalen Jackson Hole Wildlife Film Festival startet opp i 1991, og på midten av 90-tallet hadde lignende festivaler eller konferanser startet opp både i Italia, Frankrike, Tyskland, Japan og Sverige (Bousé 2000:38). 1980- og 90-tallet markerer slik sett en distribusjonsmessig revolusjon for naturdokumentaren, både på det internasjonale kino- og fjernsynsmarkedet.

I Norge fortsatte miljøvernfokus på NRK utover 1980-tallet. Fra 1980 ble *Naturredaksjonen* et fast, månedlig program og nevnte Hans Christian Alsvik fikk rollen som redaktør for NRKs naturredaksjon i 1981 (Diesen 2005:76). Alsvik kjøpte tidlig rettighetene til *Life on Earth* på vegne av NRK, og dette markerer begynnelsen på et langt samarbeid mellom BBC og NRK, hva gjelder produksjon og distribusjon (Ibid.:188). *Naturredaksjonen* ble erstattet av *Ut i naturen* i august 1992, og dette har vært et ukentlig program helt frem til i dag. Jan Anders Diesen hevder at NRK – gjennom innkjøp av store internasjonale serier, samt produksjonen av lokale naturdokumentarer og dokumentære magasinprogram – har beholdt sin forpliktelse om folkeopplysning helt frem til i dag (Diesen 2005:77). Til tross for at NRKs

naturprogramtilbud helt siden 1960-tallet har hatt en opplysende form, har denne hele tiden vært gjenstand for forandring. Fra rene faktabaserte naturskildringer i begynnelsen, har fokuset på opplevelsen av naturen blitt stadig sterkere. I tillegg har fokuset på en økologisk bevissthet blitt stadig større, og forholdet mellom mennesket og naturen er i dag like viktig som skildringer av dyreliv og vakker natur (Brinch og Iversen 2010:107). Selv om også det norske fjernsynsmarkedet etter hvert har blitt fragmentert, virker ikke dette å ha hatt noen videre innvirkning på NRKs naturtilbud. Den økologiske bevisstheten er like fremtredende i dag som på 1980- og 90-tallet, og kanalens naturforståelse balanserer mellom det estetiske og etiske. Vakker natur og fascinerende dyreliv lever i dag i fin symbiose med forståelsen av menneskets innvirkning på naturen og dyreriket (Ibid.:124).

Den belærende, kommentatorpregede filmen – forankret i den ekspositoriske dokumentarfilmtradisjonen – begynner å fremstå i en noe mindre didaktisk form i denne perioden, selv om økologiske budskap fortsatt kommer svært eksplisitt til uttrykk. Phil Agland vinner flere priser ved den nevnte Wildscreen-festivalen for sine naturvernfilmer – som *Korup - An African Rainforest* (1982); om å verne Korup nasjonalpark i Kamerun, *Selve Verde - Central American Rainforest* (1983); om den sentral-amerikanske regnskogen som trues av befolkningsvekst, og *Siarau - The Tidal Forest* (1983); om å verne dyrelivet på en liten øy nordvest for Borneo. I Stefan Jarls *Naturens hämnd* (1983) beskriver fortellerstemmen et svensk økosystem som kveles av tungmetaller, akkompagnert av bilder av et helikopter som sprøyter kalk i en innsjø. I *Underkastelsen* (2010) returnerer Jarl til denne økologi-pessimismen gjennom å belyse hvilken effekt menneskeskapt miljøgifter og avfallsstoffer har hatt på menneskeheten.

I Norge kommer den langt mer implisitte henvendelsesformen klart til uttrykk i Knut Erik Jensen og Birger Amundsens Svalbard-trilogi i kortfilmformat. Den første filmen, *Svalbard i verden* (1983), er en “ordløs impresjonistisk billedcollage akkompagnert av sparsomt brukt elektronisk musikk” (Brinch og Iversen 2001:113). I et tydelig komponert formspråk inneholder filmen innstillinger av forfalne bygninger, nedlagte jernbanespor og isblokker i vann – et uttrykk Gunnar Iversen kaller surrealistisk (Ibid.). Uttrykket i *Svalbard i verden* kan samtidig tolkes som økologisk i optimistisk forstand: disse innstillingene av forfalne bygninger og nedlagte jernbanespor kan leses som naturens måte å sakte men sikkert slette sporene mennesket har satt i den. De menneskelige sporene er borte i den andre filmen i Svalbard-trilogien, *Kald Verden* (1986). Her fokuserer Jensen på ekstreme nærbilder av beinrester, is og vann, i den samme ordløse, tydelig komponerte formen (Ibid.). Formspråket i

Svalbard i verden er nært beslektet med den kommentatorløse, tydelig konstruerte estetikken i Godfrey Reggios *Koyaanisqatsi*, og befinner seg primært i Nichols' poetiske modus.

På fjernsyn består utvalget av naturfilm på 1980- og 90-tallet primært av to hovedtendenser, som begge fortsetter å prege fjernsynstilbudet i dag. Den ene tendensen, ofte kalt *Blue chip*-dokumentarer, kjennetegnes blant annet av “[...] high production values, privileging spectacle and wonder as part of an educational excursion designed to demonstrate the beauty of the environment [...]” (Blewitt 2010:83). Derek Bousé mener fravær av politikk preger denne typen dokumentarer: “[...] little or no reference to controversial issues [...] and no overt Griersonian-style propaganda on behalf of wildlife conservation issues, their causes, or possible solutions, although a brief statement may be included [...]” (Bousé 2000:15). Dette er, som vi har sett, betegnende på BBCs *Life on Earth*, hvor naturvernbudskap ligger implisitt. Dette er også gjennomgående for lignende serier BBC har produsert gjennom de tre siste tiårene, hvor økologisk bekymring og naturvernbudskap enten må leses implisitt, eller kommer direkte til uttrykk – gjerne i den siste episoden av en serie. I den tolvte og siste episoden av *The Living Planet* (1984) argumenterer Attenborough på lydsporet for at mennesket har overutnyttet naturressursene, og viser til livløse innsjøer i Skandinavia som eksempel. I de sjette og siste episoden av *The Private Life of Plants* (1995) advarer Attenborough mot at både mennesker og dyr står i fare for å dø ut dersom vi fortsetter å ødelegge verdens planteliv. I *The Life of Birds* (1998) hører vi lyden av en australsk lyrefugl som imiterer en motorsag, og i den tolvte og siste episoden advarer Attenborough mot at flere arter står i fare for å bli utryddet av mennesket, som dodoen eller geirfuglen – begge utryddet av menneskelig jakt. I *The Life of Mammals* (2002) advarer Attenborough mot menneskets raskt økende befolkningsvekst – igjen i siste episode av serien. Denne tendensen har fortsatt helt frem til *Frozen Planet* (2011) – BBCs foreløpige siste påkostede Blue-chip-serie med Attenborough som kommentator. Her er det den globale oppvarmingen og smeltende polaris som danner grunnlaget for bekymring.

I sterk kontrast til denne påkostede Blue-chip-tendensen er det en annen, langt billigere type naturfilm som har preget fjernsynet de siste tiårene. Der Blue-chip-seriene fungerer som en seermagnet for kanalene, er funksjonen til denne typen serier å fylle resten av sendeskjemaet (Blewitt 2010:73). Derek Bousé mener dette kanskje er den eneste formen hvor naturfilm på fjernsyn beveger seg vekk fra kinodokumentarens estetik. Hva som kjennetegner denne typen naturserier i forhold til Blue-chip-seriene, er et større menneskelig nærvær og en lavere produksjonsverdi (Bousé 2000:72-73). På 1980- og 90-tallet var det imidlertid få eller ingen

økologiske budskap i denne typen fjernsyn, publikum var lei av slik ‘doom and gloom’-tematikk (Bright 2007:182).

1980- og 90-tallet markerer altså en distribusjonsrevolusjon for naturfilm på det internasjonale kino- og fjernsynsmarkedet. Med fremveksten av filmfestivaler og fjernsynskanaler som helt eller delvis fokuserer på naturfilm åpner markedet seg for både publikum, produsenter og distributører i denne perioden. Den grønne dokumentaren blir her først og fremst rendyrket i den implisitte formen – både på film og fjernsyn.

4.11 Den nye grønne bølgen

På samme måte som den moderne miljøbevegelsens fremvekst på 1960-tallet økte etterspørselen etter naturprogrammer på amerikansk fjernsyn (Mitman 2009:205), markerer 2000-tallet en betydelig økning i produksjonen av grønn dokumentarfilm som en følge av samtidens økte økologiske bevissthet og verdsetting av naturen (Grant & Hillier 2009:136). Godt hjulpet av Luc Jacquets publikumssuksess *La marche de l'empereur*, Werner Herzogs kritikerroste *Grizzly Man*, og Davis Guggenheims *An Inconvenient Truth* eksploderte markedet for den grønne dokumentarfilmen i denne perioden – som Gregg Mitman kaller *den nye grønne bølgen* (Mitman 2009:209). Jeg vil imidlertid hevde at hva som skjedde på midten av 2000-tallet snarere var en revitalisert interesse for den *eksplisitte* henvendelsesformen. Etter å ha vært fryst ut av fjernsynsmarkedet gjennom to tiår på grunn av sin ‘doom and gloom’-tematikk, fungerte *An Inconvenient Truth* som en katalysator for både filmer og fjernsynsprogram hvor økologiske budskap igjen kom eksplisitt til uttrykk.

På Animal Planet kunne vi reise jorden rundt i *Caught in the Moment* (2006) og lære om utrydningstruede arter, eller bli med dyrepolitiet i *Miami Animal Police* (2004-) og oppsøke dyreeiere som hadde forsømt og vanskjøttet dyrene sine. På kinolerret forsøkte Leonardo DiCaprio å lære oss om konsekvensene av den globale oppvarmingen i *The 11th Hour* (2007). Til og med David Attenborough beveget seg bort fra den implisitte henvendelsesformen han hadde rendyrket i 25 år, og uttrykte en direkte bekymring for konsekvensene av global oppvarming i BBC-programmene *Are We Changing Planet Earth?* (2006) og *Can We Save Planet Earth?* (2006). Den implisitte henvendelsesformen har imidlertid ikke måttet vike for denne revitaliserte interessen i den eksplisitte formen – økologiske budskap kommer fortsatt implisitt til uttrykk.

The film industry has tackled environmental content, offering both blatant (“film vert”) and more subtle examples [...] of films that convey environmental messages to audiences willing to pay for them.

(Murray & Heumann 2009:205)

Det siste tiårets nye *grønne bølge* markerer derfor, for første gang i både film- og fjernsynshistorien, at de to henvendelsesformene lever side om side, på både skjerm og lerret. I både filmens og fjernsynets historie har de to henvendelsesformene representert et motsetningsforhold, hvor de stort sett har ekskludert hverandre. I dag kommer imidlertid økologiske budskap både implisitt og eksplisitt til uttrykk i et mangfold av format. Utvalget fjernsynskanaler og filmfestivaler dedikert til naturfilm har i dag åpnet markedet for den grønne dokumentarfilmen. Med fremveksten av et økologisk bevisst publikum virker det å være rom for alle mulige typer økologiske budskap – fra det mest eksplisitte til det mest implisitte.

5.0 Eksplisitte filmatiske øko-budskap

I Bill Nichols' modi-kategorisering av dokumentarfilmgenren er den ekspositoriske formen en av de historisk eldste, som vi tidligere har sett. Ved å henvende seg direkte til publikum gjennom en belærende, "autoritær" fortellerstemme som representerer filmens argument, har den ekspositoriske henvendelsesformen en tendens til å bli for didaktisk, for åpenbart moraliserende, mener Nichols (Nichols 2001:107, 138). I sin tilsvarende kategorisering av ikke-fiksjonsfilm belyser David Bordwell og Kristin Thompson fire hovedkategorier – en kategorisk, en retorisk, en assosierende og en abstrakt form. Den retoriske formen, skriver de, kjennetegnes av at:

[T]he filmmaker presents a persuasive argument. The goal in such a film is to persuade the audience to adopt an opinion about the subject matter and perhaps to act on that opinion. This type of film [...] tries to make an explicit argument.

(Bordwell & Thompson 2008:348-350)

Bordwell og Thompson kaster videre lys over fire grunnegenskaper som kjennetegner den retoriske formen: den henvender seg åpent til publikum, den forsøker å overbevise publikum om å slutte seg til filmens standpunkt i en sak, den kan i tillegg appellere emosjonelt til publikum, og den forsøker ofte å overbevise publikum om å ta et aktivt valg som vil ha en effekt i hverdagen (Ibid.:348-349). Bordwell og Thompsons retoriske kategori er slik sett nokså nærliggende Nichols' ekspositoriske modi – i begge tilfeller er dette en type ikke-fiksjonsfilm som henvender seg åpent til publikum med et blottlagt argument, og i begge tilfeller forsøker filmskaperen å overbevise publikum om å slutte seg til filmens standpunkt i en sak.

Bordwell og Thompson belyser videre at den retoriske formen for ikke-fiksjonsfilm primært benytter seg av tre typer argumenter: argumenter fra kilder, argumenter om filmens emne, og argumenter som appellerer emosjonelt til tilskueren (Ibid.:349-350). Argumenter fra kilder innebærer at en film bruker informasjon fra pålitelige kilder, som fra eksperter på et område. I tillegg kan filmskaperen selv ofte forsøke å fremstå som velinformert og pålitelig i filmen. Argumenter om filmens emne innebærer hovedsakelig at en film argumenterer for filmens standpunkt – Shaun Monsons *Earthlings* (2005), hvis tematikk er om dyrevelferd i blant annet slakte-, pels- og kjæledyrindustrien, argumenterer nettopp for mangelen på dyrevelferd i denne industrien. Gjennom eksempler som underbygger dette standpunktet, for eksempel skjulte opptak som viser dyremishandling i slakteindustrien, argumenterer *Earthlings* slik sett

om filmens emne. Den siste typen argument som kjennetegner Bordwell og Thompsons retoriske kategori er argumenter som appellerer emosjonelt til tilskueren. Gjennom å spille på for eksempel patriotisme eller romantisk sentimentalitet kan filmskaperen provosere frem en ønsket emosjonell reaksjon hos publikum. Denne typen argumenter kan ofte benyttes for å tåkelegge svakhetene ved andre argumenter i en film (Ibid.).

Likhetene mellom Bordwell og Thompsons retoriske form og Nichols' ekspositoriske modi blir slående i deres filmatiske eksempler – begge benytter Pare Lorentz' statlig finansierte filmer fra mellomkrigstiden som tjenlige eksempler (Nichols 2001:107, Bordwell & Thompson 2008:350-355). Både *The Plow That Broke the Plains* og *The River* er – som vi tidligere har fastslått – tidlige eksempler på den grønne dokumentarfilmen i egenskap av sine økologiske budskap. Forankret i Nichols' ekspositoriske modus og Bordwell og Thompsons retoriske form er Lorentz' filmer karakteristiske for en stor gruppe grønne dokumentarfilmer som henvender seg direkte til publikum, ofte i en didaktisk tone. Det økologiske budskapet er som oftest svært eksplisitt i denne typen film, og retorikken ligger blottlagt. Som en klart definerbar gruppe dokumentarfilm kan vi kategorisere dette som grønne dokumentarfilmer med et eksplisitt økologisk budskap. Den økologiske forståelsen er i denne typen film direkte uttrykt.

Denne belærende, sterkt moraliserende henvendelsesformen representerer en hovedtendens i den grønne dokumentarfilmens tradisjon, og er like aktuell i dag som den var i mellomkrigsårene. Dette har likevel lenge vært en marginalisert tendens. I etterkrigstidens USA markerte Disneys *True-Life Adventures* begynnelsen på en periode hvor økologiske budskap kom langt mer implisitt til uttrykk. Siden den gang har den eksplisitte henvendelsesformen lenge forblitt en marginalisert tendens. Det er først med den grønne bølgen det siste tiåret denne kategorien grønn dokumentarfilm har blitt revitalisert. Filmer som *Earthlings*, *An Inconvenient Truth*, *The 11th Hour*, Jon Martin Fjørland og Are Syvertsens *Smaken av hund* (2006), Louie Psihoyos' *The Cove* (2009), og Robert Stones *Earth Days* (2009) henvender seg alle direkte til publikum gjennom formgrep som er forankret i Bordwell og Thompsons retoriske form og Nichols' ekspositoriske modus. Disse filmene henvender seg alle direkte til publikum med eksplisitte økologiske budskap hvor retorikken ligger åpent i teksten. Andre filmer, som Yann Arthus-Bertrands *Home* (2009) slekter kanskje like mye på Bill Nichols' poetiske modus i sitt tidvis lyriske kommentatorspor. Det økologiske budskapet er likevel svært tydelig – mennesket har skylden

for den globale oppvarmingen, og vi må nå samarbeide om å redde det som er igjen før det er for sent.

La oss i det følgende benytte nettopp Bordwell og Thompsons retoriske form for ikke-fiksjonsfilm, samt Nichols' ekspositoriske modus som et teoretisk utgangspunkt, slik at vi kan kartlegge hvordan økologiske budskap kommer eksplisitt til uttrykk i vårt analyseeksempel: Davis Guggenheims *An Inconvenient Truth*.

5.1 *An Inconvenient Truth*: synopsis

An Inconvenient Truth tar for seg den tidligere amerikanske visepresidenten Al Gore og hans foredrag om global oppvarming – et foredrag han, i følge ham selv, har holdt mer enn tusen ganger. Ved hjelp av lysbilder presenterer Gore forskerdata som viser at jordkloden er truet av global oppvarming – en oppvarming som er menneskeskapt og som kan reverseres. Dersom vi ikke stanser utviklingen i tide vil det få katastrofale, globale konsekvenser.

5.2 *An Inconvenient Truth*: fire retoriske grunnegenskaper

An Inconvenient Truth åpner med idylliske bilder av fredfull natur – en elv snor seg mykt gjennom en frodig skog, solen skinner, og på lydsporet hører vi den diegetiske lyden av fuglesang og insekter. Med en avslappet, nesten beroligende stemme kommer Al Gore inn på kommentatorsporet og beskriver et lignende naturskue, før han avbryter: 'Oh yeah, I forgot about this'. Filmens prolog fortsetter med en montasje av Al Gores foredragsturne. På kommentatorsporet forteller Gore at han har fortalt denne historien mange ganger før, men føler han ikke har nådd igjennom med budskapet sitt. Det føles som om den myke, refleksive og intime stemmen på lydsporet kun er ment for oss – filmens publikum (Rosteck & Frenz 2009:5). På denne måten henvender *An Inconvenient Truth* seg åpent og direkte til oss som publikum; den første grunnegenskapen Bordwell og Thompson mener er karakteristisk for den retoriske formen:

We can define rhetorical form in film by four attributes. First, it addresses the viewer openly, trying to move him or her to a new intellectual conviction, to a new emotional attitude, or to action. (In the latter case, we may already believe something but may need to be persuaded that the belief is important enough to act upon.)

(Bordwell & Thompson 2008:348)

En slik åpen henvendelsesform gjennomsyrrer *An Inconvenient Truth*. Guggenheims film finner hovedsakelig sted i et auditorium der Gore holder sitt foredrag for et publikum.

Sekvenser utover dette foredraget stammer primært fra digresjoner og anekdoter som dukker opp i foredraget, hvorpå det klippes til sekvenser som arkivmateriale, tegnefilmer, klipp fra Gore som reiser, og bilder fra gården hvor Gore vokste opp. I sin grunnstruktur har Guggenheims film dermed formen til et foredrag hvor vi – filmens publikum – får den samme rollen som publikumet i foredraget. Gore får på denne måten en “autoritær” foreleserrolle, tilsvarende den allvitende voice-of-God- eller voice-of-authority-stemmen som er karakteristisk i Nichols’ ekspositoriske modus (Nichols 2001:105). Gores argumentasjon, og følgelig Guggenheims, blir på denne måten direkte rettet mot oss. Denne direkte henvendelsesformen kommer kanskje tydeligst frem i filmens avsluttende rulletekst, hvor filmen kommer med konkrete forslag til hvilke aktive valg vi som publikum kan ta i hverdagen – valg som, i følge filmen, vil bidra til å stanse den globale oppvarmingen. Dette er direkte knyttet til Bordwell og Thompsons fjerde grunnegenskap ved den retoriske formen for ikke-fiksjonsfilm:

[F]ourth, the film often attempts to persuade the viewer to make a choice that will have an effect on his or her everyday life. This may be as simple as what shampoo to use, or it may involve decisions about which political candidate to support or even whether a young person will fight in a war.

(Bordwell & Thompson 2008:349)

Valgene *An Inconvenient Truth* oppfordrer oss til å ta vil ikke kun ha en effekt på vår egen personlige hverdag, den vil potensielt ha en global effekt. ‘The climate crisis can be solved’, argumenterer filmen for i rulleteksten, og vi kan være med å løse den gjennom å kjøpe sparepærer, resirkulere, etterisolere hjemmene våre, sykle eller benytte kollektivtransport når vi har muligheten, kjøpe en hybridbil, stemme på politikere som vil stanse den globale oppvarmingen, plante trær, og – ikke minst – oppmuntre alle du kjenner til å se denne filmen. Dersom *An Inconvenient Truths* publikum faktisk skal følge noen av disse oppfordringene, kreves det imidlertid at filmen har overbevist oss om å slutte oss til dens argumentasjon, at vi støtter filmens standpunkt – det fremste formålet ved en tale i den klassiske retorikken, i følge Jørgen Fafner (sitert i Mølster 2007:25). Dette er følgelig også det fremste formålet ved dokumentarfilm, hevder Nichols:

[D]ocumentary is about the effort to convince, persuade, or predispose us to a particular view of the actual world we occupy. Documentary [...] may entertain or please, but it does so in relation to a rhetorical or persuasive effort aimed at the existing social world.

(Nichols 2001:69)

Dette kan vi se i direkte sammenheng med Bordwell og Thompsons andre grunnegenskap ved den retoriske formen for ikke-fiksjonsfilm:

Second, the subject of the film is usually not an issue of scientific truth but a matter of opinion, toward which a person may take a number of equally plausible attitudes. The filmmaker tries to make his or her position seem the most plausible by presenting different types of arguments and evidence. Yet, because the issue cannot be absolutely proved, we may accept the position simply because the filmmaker has made a convincing case for it.

(Bordwell & Thompson 2008:348-349)

Både Gore og Guggenheims standpunkt fremstår som krystallklart i *An Inconvenient Truth*: den globale oppvarmingen er reell, den er menneskeskapt, og den kan reverseres dersom menneskeheten gjør en kollektiv innsats. Gore påpeker selv at det er en feiloppfatning at forskerne strides om hvorvidt den globale oppvarmingen er menneskeskapt – i en sekvens viser han til en undersøkelse der samtlige 928 vitenskapelige artikler støtter oppfatningen om at den globale oppvarmingen er menneskeskapt. På denne måten forsøker ikke *An Inconvenient Truth* bare å overbevise publikum om at filmens standpunkt er det mest plausible – Guggenheims film forsøker overbevise oss om at dette er en ubestridelig vitenskapelig sannhet man ikke kan være uenig i.

Flere argumenter og bevis følger i Gores foredrag. Før-og-etter-bilder av krypende isbreer illustrerer effektivt den globale oppvarmingen, en statistikk viser den raskt økende mengden karbondioksid i atmosfæren, en annen viser temperaturmålinger fra slutten av 1800-tallet hvor det levnes liten tvil om at jorden blir varmere og varmere. Dette er kun noen av flere vitenskapelige bevis i Gores foredrag som underbygger hans tese, og som danner filmens logos-appell – et av de tre redskapene man i følge den klassiske retorikken og Aristoteles har til rådighet for å overbevise sitt publikum (Aristoteles 2010:vii). Gjennom de vitenskapelige bevisene Gore legger frem, appellerer *An Inconvenient Truth* til fornuften vår. Hva som er verdt å merke seg er at vi kun får denne informasjonen fra Gore – her er ingen intervjuer, forskere som uttaler seg eller andre stemmer enn Gores. Alt vi får vite om filmens argument, alt vi hører om den menneskeskapte globale oppvarmingen, kommer direkte fra Gore. På denne måten dannes et bilde av Gore som ekspert på feltet – han er kvalifisert til å snakke om dette på bakgrunn av hans reiser og møter (Rosteck & Frentz 2009:9).

Som eneste stemme i filmen er Gore derfor avhengig kredibilitet – vi er nødt til å stole på han dersom vi skal kunne stole på filmens argumentasjon. I den klassiske retorikken er talerens

troverdighet – ethos – det andre av de tre redskapene man kan benytte for å overbevise sitt publikum (Aristoteles 2010:vii). Hovedstrategien *An Inconvenient Truth* benytter for å gi Gore troverdighet er knyttet til Bordwell og Thompsons tredje, og dermed siste grunnegenskap ved den retoriske formen: “If the conclusion cannot be proved beyond question, the filmmaker often appeal to our emotions, rather than presenting only factual evidence” (Bordwell & Thompson 2008:349). Det nemlig slik *An Inconvenient Truth* gjennomgående forsøker å appellere til oss, for derved å gi Gore troverdighet – det er filmens ethos-appell som er dens viktigste retoriske redskap. Allerede fra den innledende beroligende stemmen på kommentatorsporet fremstår Al Gore som en sympatisk person. Det er viktig for *An Inconvenient Truth* å skape dette sympatiske bildet av Gore tidlig, for det oppstår raskt en parallell mellom historien om den globale oppvarmingen og historien om Gores privatliv. I sin grunnstruktur er Guggenheims film formet som et foredrag, men filmen inneholder også flere biografiske elementer, og disse fungerer gjennomgående som analogier til historien om den globale oppvarmingen.

Den første av disse personlige sekvensene handler om Gores sønn som holdt på å dø i en ulykke. ‘This is really not a political issue, so much as a moral issue’, sier Gore på et tidspunkt i foredraget, før det klippes til arkivmateriale av politikeren Gore. Sentimental musikk kommer inn på lydsporet, og Gore forteller med rolig stemme at politiske seire og nederlag kun blir trivielle. Den sentimentale musikken fortsetter, og vi skjønner raskt at hva politikken blir triviell og ubetydelig i forhold til, er Gores familie. Det klippes til sort-hvite bilder: et avisutklipp, flere bilder fra et sykehus, og til slutt Gore som sitter ved sykehussengen til sin sønn. Vi får vite at Gores sønn var seks år gammel da ulykken inntraff, og måten han kjempet seg tilbake på fungerte en oppvekker for Gore:

It just changed everything for me. How should I spend my time on this earth? I really dug in, trying to learn about it much more deeply. I went to Antarctica; [I] went to the South Pole, the North Pole, the Amazon. I went to places where scientists could help me understand parts of the issue that I didn't really understand in depth. The possibility of losing what was most precious to me. I gained the ability that maybe I didn't have before, but when I felt it, I felt that we really could lose it. That what we take for granted might not be here for our children.

Oppvekkeren Gore beskriver er åpenbart en økologisk, men måten filmen trekker en parallell med Gores privatliv på appellerer emosjonelt til oss som publikum. Måten Gores stemme på lydsporet nærmest knekker sammen da han uttrykker ‘That what we take for granted might

not be here for our children' føles kanskje påtatt, noe påklistret, men denne sekvensen er viktig for at publikum skal få empati med Gores i hans kamp mot global oppvarming: "Gore's personal memories not only add to his credibility by drawing empathy from his audience; they also serve as powerful environmental messages that connect tightly with the science on display in his slide show." (Murray & Heumann 2009:198).

An Inconvenient Truth inneholder flere lignende biografiske sekvenser, hvor Gores privatliv fungerer som en analogi til klimakampen, og hvor Guggenheim benytter ethos-appell for å skape empati med Gore. Vi får blant annet vite at hans søster begynte å røyke som tenåring. Med tilsvarende sentimental musikk og rolige stemme som i ovennevnte sekvens, får vi vite at hun døde av lungekreft. 'That's one of the ways you don't want to die', sier Gore. På samme måte som forskere forstod at røyking var direkte knyttet til lungekreft lenge før politikerne innså det samme, mener Gore at forskere nå forstår at den globale oppvarmingen er reell og menneskeskapt – uten at dette har fått politiske konsekvenser.

Det er gjennom ethos-appellen i disse sekvensene *An Inconvenient Truth* er på sitt mest retorisk virkningsfulle – det er her vi får empati med Gore, noe som er fundamentalt for filmen. Det er likevel også her Guggenheims film er på sitt mest didaktiske, nærmest spekulative. Det er her filmen slekter mest på Nichols' ekspositoriske modi – med gjenklang av Pare Lorentz' mellomkrigsfilmer: "I ingen af tilfældene fremstår propagandaen som organisk integreret i fremstillingen [...]. Filmenes 'konstruktive' afslutninger virker påklistrede og dog som en uomgængelig del af den propagandakontekst, som har skabt dem" (Birkvad 2009:125). Den sentimentale musikken, den myke panoreringen over de sort-hvite bildene av Gores familie og hans kommentatorstemme som nærmer seg det gråtkvalte – det er effektivt, men føles påtatt.

5.3 *An Inconvenient Truth*: tre typer argumenter

An Inconvenient Truth besitter altså samtlige fire grunnegenskaper som Bordwell og Thompson mener kjennetegner den retoriske formen. Slike retoriske filmer, hevder de, benytter som regel tre typer argumenter for å overbevise publikum om støtte filmens standpunkt (Bordwell & Thompson 2008:349). I deres analyse av *An Inconvenient Truth* trekker Robin Murray og Joseph Heumann frem nostalgibruk som filmens fremste retoriske våpen. Det økologiske budskapet i filmen er på sitt retorisk mest effektive når den lengter etter en renere, bedre verden, sier de (Murray & Heumann 2009:196). Denne nostalgien blir kanskje tydeligst når Guggenheims film viser før-og-etter-bilder av krympende isbreer jorden

rundt, og dette er direkte knyttet til en av Bordwell og Thompsons tre typer argumenter som de mener kjennetegner den retoriske formen: “The film [...] employs arguments about its subject matter. Sometimes the film appeals to beliefs common at the time in a given culture. [...] A second approach [...] is to use *examples* that support its point. [...]” (Bordwell & Thompson 2008:349).

Utover bildene av krympende isbreer, er bilder av jordkloden tatt fra verdensrommet en måte denne nostalgien og disse eksemplene kommer til uttrykk på i *An Inconvenient Truth*. Gores foredrag åpner med et lysbilde av *Earthrise* – bildet av jordkloden som ble tatt på Apollo 8-ferden i 1968. “[...] that one picture exploded in the consciousness of the human kind. It led to dramatic changes. Within 18 months of this picture the modern environmental movement had begun,” sier Gore. Murray og Heumann mener disse bildene av jordklodene tatt fra verdensrommet vekker økologiske minner hos publikum, både fordi de gir assosiasjoner til en verden som ikke er ødelagt av mennesket, i tillegg til at disse bildene satte i gang den moderne miljøbevegelsen: “*An Inconvenient Truth* harks back to a past that personalizes Gore and his message and memorializes an Earth less tainted by human exploitation, the Earth that was present when the first Earth Day was established in 1970.” (Murray & Heumann 2009:196). På et annet nivå kan man lese disse bildene som en advarsel rettet direkte mot oss som publikum tidlig i filmen. ‘Isn’t that beautiful?’ spør Gore oss retorisk når han viser oss en timelapse-sekvens av jordklodens rotasjon over et døgn. Med dette etablerer Guggenheim tidlig hva som står på spill: en sårbar verden truet av mennesket.

Bilder av krympende isbreer og jordkloden sett fra verdensrommet blir i tillegg akkompagnert av bilder fra den tropiske orkanen Katrina, skogbranner, synkende oljeplattformer, og lignende. Det er likevel lysbilder av statistiske grafer i Gores foredrag som danner majoriteten av filmens visuelle eksempler. Disse kan vi videre knytte til et annet av Bordwell og Thompsons tre typer argumenter som kjennetegner den retoriske formen – argumenter fra kilder:

Some of the film’s arguments will rely on what are taken to be a reliable source of information. The film may present firsthand accounts of events, expert testimony at a hearing, or interviews with people assumed to be knowledgeable on the subject. [...] At the same time, the filmmakers will try to show that they themselves are well informed and trustworthy. [...] [T]hey may use a voice-over narrator speaking in tones of crisp conviction.

(Bordwell & Thompson 2008:349)

Det er Gore selv som presenterer all data og alle vitenskapelige funn i filmen. Det er han som viser oss grafer og statistikk i sine lysbilder. For å skape kredibilitet rundt seg selv som filmens ekspert, tegner Gore bilde av en vitenskapelig vennekrets – hvor filmens eksempler og bevis stammer fra. ‘My friend, the late Carl Sagan’, sier Gore, ‘it is made by a friend of mine, Tom Van Sant’, ‘another friend of mine, Lonnie Thompson, studies glaciers’. Gjennom filmens utstrakte ethos-appell har Gore allerede fått vår empati – vi stoler allerede på ham. Når han nå forsikrer oss om at disse vitenskapelige funnene og bevisene stammer fra hans venner, betrygges vi derfor om at vi også kan stole på dem. “[...] Gore is constructed as ‘expert’ and is thus able to relay what he has learned from ‘being there’ to the rest of us.” (Rosteck & Frenz 2009:9).

Argumenter som appellerer direkte til publikum er den siste typen argument som kjennetegner Bordwell og Thompsons retoriske form, og denne typen argument er sterkt knyttet til den emosjonelle appellen som en av deres fire retoriske grunnegenskaper:

The film may make an argument that appeals to the emotions of the viewer. [...] Filmmakers often draw on conventions from other films to provoke the desired reaction. Sometimes such appeals can disguise the weakness of other arguments of the film and can persuade the more susceptible audience members to accept the film’s outlook.

(Bordwell & Thompson 2008:349-350)

Som vi tidligere har belyst, har *An Inconvenient Truth* en markant ethos-appell – gjennom denne har vi blitt overbevist om Gores troverdighet. Filmene har i tillegg en tydelig pathos-appell – det tredje og siste redskapet i den klassiske retorikken for å overbevise publikum. I følge Aristoteles er ethos er talerens fremste redskap. Publikum kan likevel bli overtalt, sier Aristoteles; “[...] when the speech stirs their emotions.” (Aristoteles 2010:7). Pathos-appellen i *An Inconvenient Truth* kommer kanskje tydeligst frem i de biografiske sekvensene om Gores privatliv, hvor Guggenheim appellerer direkte til oss emosjonelt. Sentimental musikk setter tonen over rørende historier fra Gores personlige liv. I *An Inconvenient Truth* benyttes likevel ikke pathos-appellen for å skjule svakheten ved andre argumenter, slik Bordwell og Thompson sier – i Guggenheims film har pathos-appellen en annen, dobbel hensikt. For det første bidrar den til at vi sympatiserer med Gore – noe som er essensielt siden Gore er filmens eneste stemme. For det andre knytter analogiene de samme emosjonelle forbindelsene mellom sekvensene om Gores privatliv og de øvrige sekvensene om den globale oppvarmingen. I Gores privatliv steg håp og kunnskap ut fra sorgen og det dystre. Gjennom den emosjonelle

forbindelsen håper *An Inconvenient Truth* at håp og kunnskap rundt den globale oppvarmingen skal spire på samme måte fra filmens publikum.

Filmen appellerer imidlertid direkte til oss emosjonelt utover disse personlige sekvensene. I de apokalyptiske bildene av New Orleans etter orkanen Katrinas herjinger preger for eksempel dramatisk musikk lydsporet. 'How in God's name could that happen?', undrer Gore. Guggenheims film appellerer i tillegg til oss emosjonelt ved hjelp av humor. Gore åpner for eksempel foredraget sitt med 'My name is Al Gore. I used to be the next president of the United States'. Det er likevel i det dystre *An Inconvenient Truths* pathos-appell blir mest synlig. Det er gjennom det dystre filmen henvender seg direkte til publikum og ber oss våkne før det er for sent.

5.4 *An Inconvenient Truth*: et eksplisitt økologisk budskap

Den diegetiske lyden av fuglesang og insekter fra filmens åpning returnerer på lydsporet i filmens siste sekvens. Vi er tilbake ved de idylliske bildene av en fredfull natur. Vi har nå lært at dette er bilder fra gården hvor Gore vokste opp. Med den samme avslappede, rolige stemmen kommer Al Gore atter en gang inn på kommentatorsporet: 'Future generations may well have occasion to ask themselves. "What were our parents thinking? Why didn't they wake up when they had a chance?" We have to hear that question from them, now'. Ved å åpne og avslutte filmen med de samme bildene slutter filmen sin retoriske ring – vi skjønner at idyllisk, urørt natur som dette avhenger av at vi våkner, mens vi enda har sjansen. Gjennom å benytte de samme bildene i avslutningen som i åpningen, er det som om filmen spør oss om vi har tatt lærdom underveis i filmen, på samme måte som Gore har gjort:

[*An Inconvenient Truth*] shows [Gore's] evolution from interested observer to committed activist, and, to the extent that we, the viewers, follow him on his quest, the film invites our own journey of transformation as well.

(Rosteck & Frentz 2009:5)

Filmen tones så ut til en sort skjerm, og rulleteksten med de nevnte oppfordringene til endringer publikum kan gjøre avslutter filmen. For den uoppmerksomme seer som enda ikke måtte ha mottatt filmens budskap, avsluttes i tillegg filmen med Melissa Etheridges Oscar-belønte sang *I Need to Wake Up* på lydsporet.

I Bordwell og Thompsons drøfting av den retoriske formen for ikke-fiksjonsfilm utelater de terminologien fra den klassiske retorikken. Dette betyr likevel ikke at Bordwell og Thompson

ikke tenker i retoriske baner, som Ragnhild Mølster påpeker (Mølster 2007:81). Som vi nå har sett, besitter *An Inconvenient Truth* samtlige egenskaper og typer argument som kjennetegner Bordwell og Thompsons retoriske form. Guggenheims film benytter i tillegg alle de tre redskapene, eller talerens tre plikter, som en taler har til rådighet for å overbevise sitt publikum i den klassiske retorikken (Aristoteles 2010:vii). Al Gore fremstår som en sympatisk, troverdig person – dette bildet skapes av filmens ethos-appell. Han er imidlertid den eneste som uttaler seg – som filmens ekspert får vi alle de vitenskapelige dataene gjennom ham. Filmens logos-appell er derfor uløselig knyttet til filmens ethos-appell: vi er nødt til å stole på Gore for å kunne tro på det han sier. Filmens biografiske sekvenser fungerer som analogier til sekvensene om den globale oppvarmingen. I disse sekvensene blir filmens pathos-appell mest tydelig. Her dannes emosjonelle forbindelser mellom sekvensene, slik at håp og kunnskap skal kunne reise seg fra det sorgtunge og dystre hos publikum, som det har gjort hos Gore.

Gore får på denne måten en allvitende fortellerstemme som representerer filmens argument, tidvis didaktisk og gjennomgående direkte til oss som publikum. Filmen og Gores foredrag har presentert problemet for oss – det er vi som representerer løsningen. Ved å betrakte mennesket som en trussel mot helheten i naturen, beveger Guggenheims film seg inn på et *dypøkologisk* farvann. Mennesket representerer imidlertid et håp mot slutten av filmen – det er vi som kan ivareta denne helheten. Det er derfor et økosentrisk natursyn som er det dominerende i filmen. Det økologiske budskapet kommer altså svært eksplisitt til uttrykk i *An Inconvenient Truth*. ‘This is really not a political issue, so much as a moral issue’, sier Gore, og levner liten tvil om at den globale oppvarmingen er en moralsk sak som vedrører oss alle.

6.0 Implisitte filmatiske øko-budskap

Som en klar motsetning til den grønne dokumentarfilmen der økologiske eller miljøpolitiske budskap kommer eksplisitt til uttrykk – der filmskaperen henvender seg direkte til publikum med en blottlagt retorikk, har vi grønne dokumentarfilmer hvor de samme budskapene ligger mer latent i teksten, hvor budskapene først blir synlige gjennom fortolkning. Denne typen grønn dokumentarfilm er ofte nært beslektet med Bill Nichols' poetiske dokumentarmodus:

The poetic mode sacrifices the conventions of continuity editing and the sense of a very specific location in time and place that follows from it to explore associations and patterns that involve temporal rhythms and spatial juxtapositions. [...] This mode stresses mood, tone and affect much more than displays of knowledge or acts of persuasion.

(Nichols 2001:102-103)

Denne typen grønn dokumentarfilm er ofte kommentatorløs og sterkt stilisert, og prioriterer tilsynelatende stemning og et kunstnerisk uttrykk snarere enn et åpent miljøpolitisk argument. Til tross for noen innledende stemningsskapende ord på kommentatorsporet, er for eksempel Werner Herzogs *Lektionen in Finsternis* (1992) nærmest utelukkende en kommentatorløs dokumentar. Bildene av oljebranner i Kuwait etter gulfkrigen akkompagneres kun av gripende klassisk musikk på lydsporet – som Verdis *Requiem* og Griegs *Åses død*. I Ron Frickes *Baraka* (1992) er kommentatorsporet helt forlatt. Her er kun estetisk tiltalende bilder av naturen og mennesket. Dette går igjen i Jennifer Baichwals *Manufactured Landscapes* (2006), hvor vi observerer industri og forurensing i forhold til naturen – uten noen kommentator på lydsporet som representerer filmens argument. Likevel kan alle disse filmene tolkes fra et økologisk-kritisk perspektiv. Hvordan kan dette ha seg?

I David Bordwell og Kristin Thompsons fire hovedkategorier av ikke-fiksjonsfilm avdekket vi i det forrige kapitlet at den *retoriske* kategorien var karakteristisk for den grønne dokumentarfilmen med et eksplisitt økologisk budskap. Sammen med Bill Nichols' ekspositoriske modi er den retoriske formen svært dekkende for den eksplisitte grønne dokumentaren som henvendelsesform. Bordwell og Thompsons grovkategorisering av ikke-fiksjonsfilm blir imidlertid problematisk i møtet med den langt mindre didaktisk henvendelsesformen, hvor økologiske budskap kommer implisitt til uttrykk. Som vi har sett, kjennetegnes den retoriske kategorien av fire grunnegenskaper: den henvender seg åpent til publikum, den forsøker overbevise publikum om å slutte seg til filmens standpunkt i en sak, den kan i tillegg appellere emosjonelt til publikum, og den forsøker ofte å overbevise

publikum om å ta et aktivt valg som vil ha en effekt i hverdagen (Bordwell & Thompson 2008:348-349). Dette var alle fire egenskaper vi avdekket i analysen av *An Inconvenient Truth*. Videre belyste Bordwell og Thompson tre typer argumenter som kjennetegnet den retoriske formen: argumenter fra kilder, argumenter om filmens subjekt, og argumenter som appellerer emosjonelt til tilskueren (Ibid.:349-350). Igjen: dette var tre typer argumenter vi fant i *An Inconvenient Truth*.

Grønne dokumentarfilmer med et implisitt budskap henvender seg derimot sjelden åpent til publikum, filmskaperens standpunkt ligger ofte latent i teksten, og den forsøker så å si aldri å overbevise publikum om aktive valg i hverdagen. Den appellerer riktignok ofte emosjonelt til publikum, men den kjennetegnes aldri av disse fire grunnegenskapene samtidig. Fraværet av et kommentatorspor gjør dessuten at argumentasjonen bak et implisitt økologisk budskap ofte ligger godt skjult i teksten. Ut fra dette kan det tyde på at Bordwell og Thompson tar utgangspunkt i at enhver form for retorikk må komme svært eksplisitt til uttrykk i dokumentargenren, at den må ligge tilgjengelig i teksten. En latent retorikk kan med andre ord ikke eksistere.

Som et alternativ til den retoriske kategorien, lanserer Bordwell og Thompson en form for ikke-fiksjonsfilm de kaller *assosierende*. Den assosierende formen er en eksperimentell film snarere enn dokumentarfilm, skriver de, og den kjennetegnes primært av at assosiasjon binder bilder og lyd sammen. Godfrey Reggios *Koyaanisqatsi* er et klart eksempel på denne formen, og de begrunner dette med at Reggios film:

[...] has a point, perhaps several, but it doesn't attempt to persuade us of it through an argument, giving reasons and offering evidence to lead us to a conclusion. There is no voice-over narrator as in *The River* to define problems and marshal evidence. Nor does the film explore a clear-cut set of categories. It centers on majestic nature and destructive technology, very loose and open-ended ideas. [...]

(Bordwell & Thompson 2008:363)

Flere av Bordwell og Thompsons betraktninger rundt Reggios film er interessante – problemet ligger i at de fortsatt utelukker at filmer med et implisitt økologisk budskap kan ha noen underliggende retorikk, eller noen skjult argumentasjon. Deres kategorisering av ikke-fiksjonsfilm er i så måte feilslått – det eksisterer nemlig både en skjult retorikk og argumentasjon i Godfrey Reggios *Koyaanisqatsi* – som i den implisitte grønne dokumentarfilmen for øvrig, og vi skal snart avdekke dette gjennom en analyse.

I sin doktorgradsavhandling *Journalisten, folket og makten* (2007) belyser Ragnhild Mølster den samme svakheten ved Bordwell og Thompsons kategorisering av ikke-fiksjonsfilm, og belyser i tillegg at deres analyseeksempler av den retoriske formen utelater det retoriske begrepet (Mølster 2007:80). Mølster viser til Bill Nichols som en av få teoretikere som på en tilfredsstillende måte har kastet lys over forholdet mellom retorikk og dokumentarfilm (Ibid.). I rak motsetning til Bordwell og Thompson, mener Nichols at retorikken *kan* ligge latent i en tekst:

If style conveys some sense of the author's moral outlook on and ethical position within the world, rhetoric is the means by which the author attempts to convey his or her outlook persuasively to the viewer. [...] Rhetoric is [...] not independent of style but, rather, a different way of regarding it. [...] Rhetoric courts the viewer as style reveals the author. But rhetoric is not synonymous with overt commentary; it includes the argumentative aspects of any text. A text can be persuasive without being overtly so by speaking from a tacit or implied perspective.

(Nichols 1991:134, 136)

Selv om mye av denne typen grønn dokumentarfilm ofte er nært beslektet med Bill Nichols' poetiske dokumentarmodus – som heller fokuser på en estetisk opplevelse enn å overbevise publikum om et sosialt problem (Nichols 2001:16) – utelukker ikke dette at denne typen film kan ha en underliggende retorikk: “[Rhetoric] can embrace reason and narrative, evocation and poetry, but does so for the purpose of inspiring belief or instilling conviction about the merit of a particular viewpoint on a contentious issue” (Ibid.:49).

La oss nå ta et teoretisk utgangspunkt i Nichols' arbeid og forsøke avdekke denne skjulte retorikken i *Koyaanisqatsi*, slik at vi kan belyse hvordan et økologisk budskap kommer implisitt til uttrykk i Reggios film.

6.1 Analyse av *Koyaanisqatsi*

På en sort bakgrunn formerer to blodrøde streker seg raskt i hver sin retning og danner en horisontal stiptet linje. Formeringen stanser, og en dyp, truende orgeltone presenteres på lydsporet. Strekene begynner snart å stige oppover, og vi innser nå at dette er bokstaver. Den dystre musikken fortsetter, og bokstavene danner til slutt ordet *Koyaanisqatsi*. Allerede her – før regissør Godfrey Reggio har ankommet filmens anslag – forespeiles både en økologisk apokalypse og gjenoppstandelse. Å forstå *Koyaanisqatsis* åpningssekvens på denne måten krever bevisst fortolkningsarbeid, og er derfor karakteristisk for den typen grønn dokumentarfilm hvor et økologisk eller miljøpolitisk budskap kommer implisitt til uttrykk.

Uten noen form for retorisk kommentatorstemme på lydsporet er det nettopp gjennom en fortolkning et økologisk budskap åpenbarer seg i *Koyaanisqatsi*. Å formulere den latente meningen i denne åpningssekvensen krever imidlertid et gjennomsyn og en næranalyse av hele Reggios film.

Etter den nevnte tittelsekvensen åpner en innstilling av et hulemaleri anslaget i *Koyaanisqatsi*. Den dystre musikken på lydsporet blir her akkompagnert av en basstemme som monotont gjengir filmtittelen. En rolig utkjøring avdekker til slutt hulemaleriet i et totalutsnitt: hva som ser ut som syv menneskelige figurer omkranser en figur som ser annerledes ut. Den rolige utkjøringen stanser opp og betrakter maleriet en liten stund, før den monotone basstemmen igjen gjengir filmens tittel. Samtidig tones innstillingen over til en eksplosjon. Gjennom ekstrem saktefilm viser eksplosjonen seg snart å være en romrakett som tar av. De kraftige flammene som spruter ut av raketten farger til slutt hele bildeflaten hvit, hvorpå musikken – og denne åpningssekvensen – stanser. Fra et økologisk-kritisk perspektiv kan man lese denne sekvensen på flere nivå. For det første kan hulemaleriet symbolisere en folkemengde som iakttar en romrakett før den letter. Denne litt for åpenbare koblingen kan dermed representere menneskets beundring for teknologien, og det stadige jaget etter å presse de teknologiske grensene. For det andre kan denne sekvensen, noe mer latent, symbolisere hvordan menneskets utsletter seg selv gjennom teknologien – på samme måte som rakettenes flammer toner ut innstillingen av menneskene i hulemaleriet. På et tredje nivå kan man lese denne sekvensen som et symbol på en økologisk apokalypse og gjenoppstandelse – noe som gjennomgående ligger som et implisitt budskap i *Koyaanisqatsi*. Denne tolkningen åpenbarer seg likevel ikke før filmens epilog, og vi skal kaste nærmere lys over den mot slutten av denne analysen.

Etter at anslaget toner ut i en hvit skjerm, tones en innstilling av et ørkenlandskap inn. Landskapet – trolig Grand Canyon – akkompagneres av et taktskifte på lydsporet. Dette er gjennomgående i *Koyaanisqatsi*: komponist Phillip Glass' musikk er det eneste som preger filmens lydspor – her er intet kommentatorspor eller intervjuer, og bruken av diegetisk lyd er sjelden. Overgangene mellom filmens sekvenser og akter markeres gjennomgående på lydsporet – dystre sekvenser markeres med like dyster musikk, mens mer oppløftende, beundrende sekvenser reflekteres med tilsvarende musikk. Når en sekvens er over stanser samtidig musikken, og både bilde og lyd toner parallelt over i neste. Peter Larsen belyser at filmmusikk kan ha flere funksjoner – den kan både skape kontinuitet, understøtte fortellingen, den kan skape følelser og stemninger, og den kan gi bestemte assosiasjoner som medvirker til

vår tolkning av en scene (Larsen 2005: 209-211). Lydsporet i *Koyaanisqatsi* har dermed en kontinuitetsbærende funksjon, og underbygger filmens retorikk.

Reggio dveler lenge ved det livløse ørkenlandskapet i den andre sekvensen. Lyden av vind introduseres etterhvert på lydsporet, og får snart følge av en elv som skjærer seg igjennom en fjellformasjon. Ni minutter ut i filmen slår elementene jord, luft og vann seg sammen i form av damp som stiger opp fra bakken, og sammenslåingen understrekes ved at strykere introduseres på lydsporet. Kan dette ugjestmilde landskapet likevel danne grunnlaget for liv? Bilder av fjellsider dekket i grønn vegetasjon bekrefter snart mistanken, og sekvensen avsluttes med innstillinger av en grotte fylt med flaggermus. Dette er en nokså økologisk-optimistisk sekvens, og viser naturens evne til å danne grunnlag for liv selv under karrige forhold. Sekvensen underbygger slik sett påstanden om en økologisk oppstandelse etter apokalypse – skulle mennesket slette ut alt liv, vil naturen likevel gjenreise seg til slutt.

Filmens andre akt innledes med lange tagninger av skyer gjennom bruken av såkalt time-lapse fotografering, en tidsforkortende teknikk Reggio hentet fra naturfilm (Sørensen 2001:281). Frodige åssider ligger innhyllet i regntunge skyer, og Reggio beundrer fortsatt grunnelementene. Disse beroligende bildene trues imidlertid av skjærende blåseinstrumenter på lydsporet, og avbrytes snart av en rask kjøring over åssider, en innsjø, og til slutt dyrket mark – det første tegn til menneskeliv i *Koyaanisqatsi*, foruten raketten i anslaget. Destruksjonen av idyllen fullendes med innstillinger av jordsider som sprenges, en massiv lastebil som oser eksos, og et samlebånd som trolig frakter kull i et uvirkelig langt rør. Her kommer første tegn til forakt for menneskets utnyttning av naturressurser til syne. Men her er også beundring: Reggio dveler lenge ved det tilsynelatende endeløse røret som frakter kullet gjennom å tilte kameraet oppover. Det er noe estetisk tiltalende over det strake røret som følger veien i det uendelige. Denne sekvensen representerer dermed en økologisk dualisme – både en beundring og forakt for den menneskeskapte estetikken i naturen, noe som er gjennomgående i *Koyaanisqatsi*.

Dualismen fortsetter i neste innstilling: høyspentmaster strekker seg over det samme ørkenlandskapet som tidligere lå livløst, akkompagnert av et skrikende orgel som underbygger forakten for en natur ødelagt av mennesket. Så klippes det imidlertid til en innstilling av et stort fabrikkområde fra et fugleperspektiv. Tre høyreiste piper spyr ut røyk, og etterfølges av en demning som Grant og Hillier mener har “an undeniable aesthetic beauty” (Grant & Hillier 2009:111). Dualismen forsterkes ytterligere når majestetisk

orkestermusikk tar over på lydsporet over bilder av grunnfjellsprenning, stålindustri og prøvesprengning av atombomber.

Det triangulære forholdet mellom mennesket, naturen og teknologien – et av hovedtemaene i *Koyaanisqatsi* – kommer tydelig til uttrykk i den påfølgende sekvensen. Etter at komponist Glass nok en gang har markert en overgang ved et musikkskifte, som nå består av kormusikk, åpner Reggio med et nærbilde av en kvinne og et barn som ligger og døser på en solbakt strand. Ved å tilte kameraet oppover avslører Reggio at stranden ligger foran et massivt atomkraftverk – et tilsynelatende lite sjenerende skue for menneskene på stranden. Med denne sekvensen tegner Reggio et bilde av mennesket som har slått seg til ro med teknologien, som har akseptert å leve side om side med den. Det klippes så til en gruppe mennesker som beundrer noe over dem – noen gjennom et fotografiapparat, andre gjennom en kikkert. Hva er det de ser på? Den påfølgende innstillingen er fra denne menneskegruppens perspektiv. Vi stirrer opp glassfasaden til en skyskraper – og beundrer, som menneskegruppen, det ypperste av menneskeskapt estetikk. Kormusikken overlapper til neste innstilling – et passasjerfly som rolig kommer rullende mot kameraet. Musikken skaper slik sett kontinuitet mellom de to sekvensene, og vi beundrer nå det store flyet på samme måte som vi beundret bygningen av glass og stål. En god stund ut i denne innstillingen krysser et annet fly banen til det første, og det hele kan minne om en ballett, som Grant og Hillier tolker sekvensen (Grant & Hillier 2009:111).

Flyballetten erstattes etter hvert av en sekvens hvor Reggio studerer mennesket og bilen. Varme og eksos damper fra komplekse veinett, og nærbilder av mennesker i bilene virker å gi inntrykk av at vi er fanget inne i teknologien. I en innstilling benyttes et teleobjektiv med et stort dybdeperspektiv, noe som gjør at et fly ser ut til å kjøre rett igjennom trafikken. Reggio kryssklipper så mellom en gigantisk bilpark, og en armada av militære kjøretøy. Seks raskt påfølgende innstillinger av et jagerfly, en rakett som stuper mot jorden, en rakett som blir skutt ut, jordkloden sett fra en romraketts perspektiv, en gigantisk bombe, og et hangarskip hvor Albert Einsteins $E=mc^2$ er malt med store bokstaver på dekk, rundes av med en serie innstillinger av bomber og raketter som sprenger i filler målene sine. Symbolikken later her til å være åpenbar: en advarsel som formelig oser av kald krig og atombombefrykt. Innstillingen av jordkloden sett fra verdensrommet i samme sekvens bærer bud om en økologisk apokalypse av globale dimensjoner.

Det er sekvenser som den sistnevnte som gjør av Bordwell og Thompson leser *Koyaanisqatsi* som et klart eksempel på den såkalte *assosierende* formen: “Like other sorts of film form, associational form can offer implicit as well as more explicit meanings” (Bordwell & Thompson 2008:365). Hvorfor kan da ikke denne assosierende formen ha en tilsvarende implisitt retorikk? Som et alternativ til Bordwell og Thompsons to kategorier, foreslår jeg derfor å dele de inn i kategoriene eksplisitt retorisk form, og implisitt, eller assosierende retorisk form – der *Koyaanisqatsi* åpenbart faller innenfor sistnevnte.

Teppebombingen og musikken opphører parallelt i den sistnevnte sekvensen av Reggios film, og beveger seg nå inn i byen – hvor resten av filmen vil finne sted. I et oversiktsbilde av New York er skyggene av skyene på himmelen som farer over det betonggråe bylandskapet i ekstrem hurtigfilm det eneste som er igjen av naturen. Ved å dvele ved skyskraperens horisontale og vertikale nettverk av vinduer, viser Reggio nok en gang beundring for den menneskeskapte estetikken i naturen. Beundringen går likevel snart over i forakt: en elv av søppel slynger seg igjennom gatene nedenfor skyskraperne. Med dyster musikk erstattes søppelelvne snart av et søppelhav og falleferdige bygninger. Ved å panorere vekk fra havet avslører Reggio at det bor mennesker her: barn avkjøler seg ved en brannhydrant, søppelet flyter i rennesteinen, og tre eldre menn betrakter det hele fra oppgangen til en bygning hvor naturkreftene har begynt å prege fasaden. Nok en gang viser Reggio en økologisk-optimisme: uansett hvor store spor mennesket setter i naturen, vil naturen til slutt kreve dette tilbake ved å ruste vekk og bryte ned det vi har etterlatt.

Flere innstillinger følger av forlatte bygninger med sin forfallsestetikk. Musikken blir samtidig mer dramatisk. Så følger en sekvens hvor en rekke gamle bygninger blir sprengt og jevnet med jorden. I saktefilm faller murbygningene majestetisk mot jorden. Musikken på lydsporet roer seg så ned mens vi betrakter et bylandskap i en totalinnstilling. Gjennom bruken av time-lapse farer regntunge skyer raskt over byen, og vasker slik sett de møkkete gatene symbolsk rene – neste innstilling er av høyreiste, speilblanke glassfasader til de moderne skyskraperne av stål og glass. «Microdata» står skrevet med store bokstaver på en av skyskraperne, og lydsporet preges nå av minimalistiske synth-toner. Gammel byggetradisjon med steinmaterialer må altså bane vei for fremtiden – dess større jaget etter teknologiske utviklinger er, dess mer beveger mennesket seg vekk fra naturen. Måten himmelen og skyene reflekteres i disse bygningene på, er likevel nok et bilde på filmens økologiske dualisme – vi ser her naturen *i* teknologien og må med det forstå teknologien i sammenheng med naturen.

I *Koyaanisqatsis* hovedakt er det endelig mennesket som blir hovedfokus. Den første innstillingen – hvor det myldrer av mennesker som i en maurtue – blir atter en gang presentert i en hurtig time-lapse, og står slik sett i sterk kontrast til resten av hovedakten som presenteres i saktefilm. Til rolige, dystre synth-toner beveger mennesker seg på gatene med gravalvorlige miner – omkranset av skyskrapere og gigantiske reklameplakater. I kontrast til det myldrende, livlige bildet av menneskeheten i den første innstillingen, er det livløse mennesket nå fanget inne i teknologien, og den eneste tegnet til glede og liv er Kentucky Fried Chickens slagord på et stort reklameskilt: «Have a barrel of fun». Reggio bryter så den fjerde veggen ved å la flere mennesker stirre direkte inn i kameraet med de samme alvorlige, dystre uttrykkene. En jagerpilot lener seg inntil jagerflyet sitt og ser rett på oss, kameraet begynner en rolig kjøring mot ham, helt til vi kommer så tett inntil at vi kun ser den dystre piloten og det stummende mørke luftinntaket på flyet. Her uttrykker Reggio fascinasjon for det skrekkinngytende – som de mørke, regntunge skyene eller de høyreiste bygningene i stål og glass er dette et bilde av en truende skjønnhet – en skjønnhet Reggio gjennomgående finner i det triangulære forholdet mellom mennesket, naturen og teknologien.

Reggio vender nå tilbake til storbybildet, hvor time-lapse-fotograferingen øker i intensitet. Som blod i byens hovedpulsårer strømmer bilene raskere og raskere gjennom veinettet gjennom natten – tempoet på Glass' musikk øker tilsvarende i intensitet. Det er med sekvenser som dette Reggios film har blitt sammenlignet med storbyfilmer fra 1920- og 30 tallet, som Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927) (Sørensen 2001:281). Det er også sekvenser som den påfølgende som ligger til grunn for at Bordwell og Thompson benytter filmen som et eksempel på deres assosierende form: Reggio betrakter mennesker som hopper seg opp i en klynge i bunnen av en rulletrapp. På toppen av rulletrappen kommer de ut én etter én – hvorpå neste innstilling er av en maskin som pakker pølser på et samleband. Gjennom den *grafisk-rytmiske* klippingen (Bordwell & Thompson 2008:221, 226) disse to innstillingene i mellom – som i tillegg bindes sammen på lydsporet – oppnår Reggio det som kanskje er filmens mest åpenbare, banale symbolikk: vi lever i et teknologisk avansert samfunn og er, enten vi vil eller ikke, en del av det i et evig utvekslingsforhold med våre omgivelser.

Post, bukser, fjernsynsapparater, datamaskiner – alt produseres her på samleband. Når Reggio returnerer til pølsene sine, benytter han nok en gang en grafisk-rytmisk redigering for å sammenligne pølsene med mennesker opp en rulletrapp. Det er en rytmisk kontinuitet mellom montasjen og musikken gjennom hele denne sekvensen. Kaker farer raskt nedover et

samlebånd, før de fortæres like raskt av to kvinner på et kjøpesenter. Mer fast food blir fortært, og blir gjennom Reggios time-lapse fotografering til ekstremt fast food. I en senere sekvens ligger kameraet – og dermed vi selv, på samlebåndet. Gjennom en kryssklipping mellom mat på et samlebånd, pengesedler som presses, biler som monteres på samlebånd, og mennesker som fråtser i seg den næringsfattige maten, sender ikke Reggio kun et stikk til kapitalismen – dette er, til syvende og sist, en indikasjon på det teknologiske samlebåndssamfunnet, hvor mennesket har effektivisert utnyttelsen av naturressursene i både produksjon og konsum. Dette er likevel ikke kun et tegn på forakt – gjennom Reggios formgrep skapes også en beundring for dette samfunnet.

Etter den svimlende hovedakten roes det hele ned i neste sekvens, hvor vi betrakter et bylandskap fra luften i et rolig tempo. Med dette gir Reggio oss rom til å fordøye den foregående sekvensen. Fugleperspektivet over byen går over i et perspektiv fra verdensrommet. Mystisk ambient-musikk kommer inn på lydsporet. En grafisk klipping mellom bylandskapet fra verdensrommet og et kretskort med de samme formasjonene markerer nok en gang det triangulære forholdet mellom mennesket, naturen og teknologien, og menneskelige spor i naturen blir nå svært tydelige. Den dystre ambient-musikken får etter hvert følge av et like dystert orgel – som høres velkjent ut. Dette minner sterkt om musikken i filmens åpningssekvens – det skapes dermed forventninger om at Reggio nå vil returnere til filmens begynnelse.

Gjennom den dystre musikken kan man lese bildene i denne sekvensen som like dystre. Reggio tar seg god tid til å studere en nattvakt som sitter henslengt på en stol og mediterer med røyken trygt plassert i hånden. Det bekymringsfulle ansiktet til nattvakten er preget av uro. *Koyaanisqatsis* utstrakte bruk av kreative realismebrudd i montasjen – både raskfilm og saktefilm – er nå forlatt, og Reggio betrakter nattvakten gjennom et normalt tempo. Musikken skaper assosiasjoner til filmens åpning, og vi blir – som vakten – tvunget til å fordøye filmen som helhet i forhold til åpningssekvensen. Et oppgitt sukk later til å være nattvaktens tolkning av det hele. Vi forlater han, og ser snart en blodig hånd som strekkes ut fra en sykeseng. Dualismen kommer nok en gang til uttrykk, hvor Reggios bekymring går over til en optimisme: den blodige hånden møtes snart av en betryggende sykepleierhånd. Dette markerer håp.

Forventingene om at Reggio skal returnere til åpningen, som lydsporet skaper, innfris til slutt. Vi er tilbake til rakettoppskytingen i filmens anslag. Det dystre orgelet får nå – som i

åpningssekvensen – følge av en basstemme som monotont gjengir filmtittelen. Vi følger raketten på vei opp i atmosfæren. Musikken varsler om at noe er i gjære. Etter en stund eksploderer raketten i en voldsom ildkule. Kameraet iakttar det hele i én, uklippet innstilling. Vi følger en av raketts hoveddeler der den daler majestetisk ned mot jorden. Med dette slutter Reggio sin audiovisuelle dualisme-ring: Mennesket har utnyttet naturressursene i teknologiens navn, noe som manifesterer seg i romraketten – det ypperste teknologien har å by på. Romraketten kan på sin side symbolisere at vi har tømt naturressursene her på jorden, og nå må utvide horisonten i jakten på nye ressurser. Naturen tar på sin side hevn – raketten eksploderer, og faller ned på jorden igjen. En økologisk orden er dermed opprettet. Reggio marker dermed både beundring og forakt – økologisk pessimisme, men også optimisme. *Koyaanisqatsi* impliserer derfor et *økosentrisk* natursyn: mennesket er ikke overordnet en ubegrenset natur. Når vi presser ressursene til det maksimale, får det derfor konsekvenser.

Koyaanisqatsis siste innstilling er, som den første, av et hulemaleri. Dette etterfølges av en tekstplakat hvor vi endelig får vite betydningen av ordet *Koyaanisqatsi* på hopi-indianernes språk: '1. crazy life. 2. life in turmoil. 3. life out of balance. 4. life disintegrating. 5. a state of life that calls for another way of living.' Her kan man argumentere for at Reggios film beveger seg inn på den eksplisitte grønne dokumentarens territorium – som *An Inconvenient Truths* avsluttende tekstplakater, hvor publikum oppfordres til hverdagslige endringer. I *Koyaanisqatsi* er dette imidlertid av en langt mindre didaktisk karakter, og krever fortolkning. Det hele tåkelegges i tillegg av Reggios gjennomgående dualisme mellom beundring og forakt.

Det økologiske budskapet i *Koyaanisqatsi* kan slik sett kondenseres ned til den nevnte innledende tittelsekvensen: Som en fugl fønix reiser naturen (de røde, stiplede strekene) seg fra asken (den sorte bakgrunnen) og gjenoppstår etter at menneskets naive teknologibeundring har ledet frem til økologisk dommedag (den dystre musikken over sort skjerm). Dette budskapet ligger imidlertid implisitt i *Koyaanisqatsi* – som vi nå har sett – og krever fortolkning for å åpenbare seg.

7.0 Eksplisitte øko-budskap på fjernsyn

Foreløpig har denne oppgaven konsentrert seg om den grønne dokumentaren innenfor filmatiske rammer, hvor våre analyseeksempler har tatt for seg to klart adskilte hovedtendenser på kinolerretet. Dette skillet – mellom et eksplisitt og et implisitt økologisk budskap – er et skille som også preger fjernsynsskjermen. I oppgavens historiske kapittel belyste vi at distribusjonen av naturdokumentarer på amerikansk fjernsyn stagnerte mot slutten av 1960-tallet. Derek Bousé forklarte stagnasjonen med at naturdokumentaren på fjernsyn kun kopierte kinodokumentarens formspråk – den hadde ikke utviklet en særegen estetikk. Dette problemet fortsatte helt frem til 1990-tallet, hevder Bousé, da naturdokumentaren på fjernsyn endelig fant sin egen stil:

Perhaps only in the 1990s did this become clear, after cable television had allowed niche markets to be explored long enough for new forms to emerge. Combined with attempts to lure younger audiences who favored styles more like that of MTV than the BBC, these new wildlife programs at last abandoned cinematic conventions and instead took advantage of the potential offered by television itself, where the formal code unique to the medium had barely been explored in relation to wildlife content.

(Bousé 2000:72)

Denne nye stilen representerer en av to tydelig adskilte hovedtendenser for den grønne dokumentaren på fjernsyn - primært det siste tiåret. Fellesnevnerne er et tydelig menneskelig nærvær, eller en økt interaksjon mellom menneske og dyr, samt en relativt lav produksjonsverdi, sier Bousé (Ibid.:73). Cynthia Chris hevder denne nye stilen la vekt på “scientific discoveries, the urgency of conservation efforts, and the consumer potential of nature. Representations of animals increasingly took the form of action and adventure sagas [...] in the form of human encounters with nature [...]” (Chris 2006:120). En økologisk forståelse kommer i tillegg gjennomgående eksplisitt til uttrykk i denne typen fjernsyn, som eksisterer i flere formater – både et programlederformat, dokusåpeformat (Blewitt 2010:73), og et reality-format (Chris 2006:80).

Det er kanskje i dokusåpen som format det økologiske budskapet kommer klarest til uttrykk. Bjørn Sørensen påpeker at forholdet mellom en lav produksjonskostnad og høye seertall gjorde dokusåpen til et svært attraktivt fjernsynsformat på 1990-tallet – et format som “kom til å bli et dominerende og definerende element i internasjonal fjernsynsproduksjon ved inngangen til det nye millenniet” (Sørensen 2001:294-295). Dokusåper som *Vets in the Wild* (1998), diverse varianter av *Animal Cops* (2002-), *Wildlife SOS* (1997-), *Miami Animal Police*

og *Whale Wars* representerer alle denne hovedtendensen av grønn dokumentarfilm på fjernsyn hvor et økologisk budskap kommer eksplisitt til uttrykk.

Sørensen hevder teknikkene dokusåpen benytter seg av slekter på dokumentarfilmens direct cinema-tradisjon, samt fjernsynets såpeopera (Ibid.:292). Med røtter i Bill Nichols' observerende modus, ble direct cinema-tradisjonen etablert som et opprør mot "den styrende kommentaren, det autorativt belærende, men samtidig usynlig manipulerende" (Ibid.:199, 207). Direct cinema var med andre ord et opprør mot det Nichols kaller den ekspositoriske dokumentarfilmmodus. Det er likevel nettopp gjennom den ekspositoriske modus' konvensjoner flere av de ovennevnte dokusåpene henvender seg, en modus som ifølge Nichols "assembles fragments of the historical world into a [...] rhetorical or argumentative frame [...]" (Nichols 2001:105). Ofte med et dyprøstet kommentatorspor henvender denne typen grønn dokumentarfilm på fjernsyn seg direkte til publikum, tidvis i en didaktisk tone, og ofte med suggestiv musikkbruk og redigering.

I det følgende skal vi analysere den første sesongen av fjernsynsserien *Whale Wars* – et illustrerende eksempel på en slik grønn fjernsynsserie der et økologisk budskap kommer eksplisitt til uttrykk i et særegent fjernsynsformat, og med røtter i Nichols' ekspositoriske modus. Vi skal primært fokusere på den første episoden, som er symptomatisk for hele den første sesongen i et retorisk perspektiv.

7.1 *Whale Wars*, ses. 1: synopsis

Gjennom syv episoder følger Animal Planet-serien *Whale Wars* naturvernorganisasjonen Sea Shepherd Conservation Society sin anti-hvalfangstkampanje. På den antarktiske kysten oppsøker kaptein Paul Watson og mannskapet om bord på fartøyet «Steve Irwin» japanske hvalfangere og forsøker sabotere deres fangst.

7.2 *Whale Wars*: en stemme

I den klassiske retorikken er det fremste formålet å overbevise, som vi har sett tidligere i oppgaven. Aristoteles identifiserte tre typer retorisk appell som taleren har til rådighet for å kunne overbevise sitt publikum: logos, ethos og pathos (Aristoteles 2010:vii). Men hvem er egentlig denne taleren i *Whale Wars*? Hvem er det som forsøker å overbevise oss som publikum? For Bill Nichols er en dokumentars *stemme* et spørsmål om hvordan en dokumentar formidler sitt argument, synspunkt eller logikk til oss. Det handler om dokumentarens stil, mener Nichols:

Style in documentary derives partly from the director's attempt to translate her perspective on the historical world into visual terms [...]. The voice of documentary is not restricted to what is verbally said [...]. The voice of documentary speaks with all the means available to its maker.

(Nichols 2001:43-46)

Stemmen som forsøker å overbevise oss i *Whale Wars* er derfor ikke nødvendigvis kaptein Watson som snakker til oss i intervjuform eller den dype fortellerstemmen på kommentatorsporet som henvender seg direkte til oss. Det er gjennom måten *Whale Wars* er bygget opp som helhet; måten den formidler sine synspunkt og argument generelt til oss at en slik stemme trer frem. Serien konstruerer med andre ord en slik stemme, eller – for å benytte oss av den narrative teoriens terminologi – en implisert forfatter (Kozloff 1992:77). Av dette virker det åpenbart at denne stemmen bak en dokumentar eller et fjernsynsprogram ofte kan være uklar. Ragnhild Mølster hevder dette gjerne løses ved at en dokumentar eller et program tilbyr et menneskelig ansikt eller en stemme (Mølster 1996:33).

En stor del av *Whale Wars*' første episode benyttes til å etablere seriens hovedpersoner og deres agenda – gjennom disse blir seriens stemme tydeligere, mer personlig. En tekstplakat innleder den første episoden, hvor Animal Planet slår fast at serien inneholder kommentarer og meninger som ikke nødvendigvis reflekterer kanalens meninger. Det klippes så til «Steven Irwin»-fartøyet på sjøen, akkompagnert av dramatisk musikk. Kaptein Paul Watson kommer inn på lydsporet, og etter hvert i bildet. Med et skip prydet med «RESEARCH» i store bokstaver i bakgrunnen, henvender Watson seg behersket til kameraet: 'We're out here off the coast of Antarctica, and behind me is the *Nisshan Maru*, which is the largest whale killing machine on the planet'. Laurens de Groot, medlem av mannskapet ombord, fortsetter: 'That ship stands for everything I hate. [It's] killing innocent animals in a world that it doesn't belong anymore. I hate that ship'. Sekvensen fortsetter med at «Steve Irwin» manøvrerer seg opp på siden på det japanske skipet. Over høyttaleranlegget blir de advart om å stanse sin aggressive oppførsel øyeblikkelig. Advarselen virker nytteløs – Watsons mannskap pepper *Nisshan Maru* med hva vi senere innser er stinkbomber. Det japanske skipet kontrer med å hive sjokkgranater tilbake. Hurtig klipping og dramatisk musikk på lydsporet skaper spenning – konvensjoner som åpenbart er lånt av thriller-genren. Vi hører to så smell, før noen utbryter: 'The Captain's been shot!'. Musikken og klipperytmen roes ned. En innstilling av «Steven Irwin» i heltotal avslutter det hele, og bildet tones ut til en sort skjerm. 'Three Months Earlier' kommer så opp på den sorte skjermen, og med disse ordene begynner et *flashback* som skal vare ut resten av sesongen for seerne (Besel & Besel 2010:163).

Med denne første sekvensen – under to minutter lang – har ikke bare *Whale Wars* på finurlig vis kapret seere som må følge hele sesongen for å finne ut om kaptein Watson faktisk ble skutt. Denne sekvensen sammenfatter egentlig hele den første sesongen av serien – dens hovedpersoner og deres agenda, seriens stil, argumenter, retorikk og budskap. Med denne sekvensen har *Whale Wars* på snaue to minutter altså etablert sin *stemme*.

7.3 *Whale Wars*: en ethosappell

Ethosappell angår talerens troverdighet – vi må ha tillitt til taleren dersom vi skal bli overbevist av det han eller hun sier. *Whale Wars* går tidlig strategisk til verks for å konstruere en slik troverdighet. Etter den nevnte innledningssekvensen begynner flashbacket som altså varer ut resten av sesongen. Den første sekvensen i dette flashbacket tar blant annet for seg sjøsettingen av «Steve Irwin». Skipets navn er en åpenbar hyllest til den avdøde programlederen Steve ‘Crocodile Hunter’ Irwin. Irwins enke, Terri, døper skipet med ordene: ‘If Steve could have, he would have been here [...] saying; ‘Give them hell, Paul!’’. På denne måten får skipet, kaptein Watson, deres anti-hvalfangstkampanje, og programmet som helhet en form for anerkjennelse av Steve Irwin – som til tross for mye kritikk for sine metoder har spredd dyrevernsbudskap til millioner av mennesker blant annet gjennom Animal Planet (Chris 2006:92-97). “Irwin’s conservation message is simple and clear: certain animals are dangerous but humans are more dangerous to them than they are to us” (Blewitt 2010:80). Med en slik innforstått anerkjennelse av dyrevernseksperten Irwin tidlig etablert, har anti-hvalfangstkampanjen og serien forsøkt å konstruere en viss kredibilitet.

Whale Wars fortsetter raskt å styrke sin ethosappell ved å beskrive kapteinen Paul Watson som en legende i den moderne miljøbevegelsen, og han krediteres på kommentatorspreet for å ha vært med å grunnlegge Greenpeace. På denne måten får Watson tidlig autoritet; slik sett skapes et bilde av Watson som en ekspert og aktivist på området. Det blir likevel raskt slått fast at Watsons’ aggressive metoder gjorde ham uønsket av Greenpeace. Dette førte til at Watson etablerte Sea Shepherd Conservation Society – en organisasjon som har blitt tilsvarende kritisert for sine aggressive metoder: ‘some call them eco-terrorists’, forteller den dype kommentatorstemmen. I en sekvens mot slutten av den første episoden forsvarer Watson disse metodene, og sender samtidig et stikk til Greenpeace:

You don’t walk down the street and see a woman being attacked and raped and do nothing but watch. You don’t watch a puppy being kicked in the face on the sidewalk and do nothing. And you don’t sit there and watch whales die and do nothing but take their pictures. That, to me, is cowardice.

For at vi skal la oss overbevise av *Whale Wars*' økologiske budskap, må vi sympatisere med Watson og hans mannskap. 'Some call them eco-terrorists', forteller kommentatorstemmen; 'others call them heroes'. For at vi skal sympatisere med Watson er det viktig at også vi ser på ham som en helt, snarere enn en økologisk terrorist. Den første episoden bruker mye tid på å dempe dette terroriststempleet – episoden inneholder mange sekvenser som forsøker tone ned det stereotypiske bildet av en fanatisk dyrevernsaktivist, som er "hell-bent on saving whales" (Besel & Besel 2010:172). Måten *Whale Wars* gjør dette på er å gi mannskapet identifiserbare, menneskelige trekk som byr opp til identifisering: klønete menneskelige feil og sjøsyke preger mannskapet i den første episoden. I en sekvens forsøker de å sjøsette en mindre gummibåt med fire personer om bord – de mislykkes totalt, og alle fire går i det iskalde vannet. Kun noen sekvenser tidligere har vi fått vite at å falle over bord i dette havet er livsfarlig. Den nær fatale hendelsen gir et inntrykk av at Watson har et inkompetent mannskap til disposisjon. Hendelsen skader også skipets helikopter, som i utgangspunktet skulle bli benyttet til rekognosering av de japanske fangstskipene.

Menneskelige feil og konflikter mellom mannskapet om bord «Steve Irwin» preger i det hele tatt *Whale Wars*. I en analyse av serien konkluderer Richard og Renee Besel med at dette overskygger budskapet om fredning av hvalarter. Her ligger likevel en av seriens store styrker, hevder de, siden dette bidrar til å dempe terroriststempleet: "portraying their actions as passionate and reasonable, rather than extreme" (Besel & Besel 2010:175). Jeg slutter meg til påstanden om at serien har et gjennomgående menneskelig fokus. Disse er viktige retoriske redskap for å skape sympati. Jeg er likevel uenig at dette tåkelegger seriens økologiske budskap. Det er aldri noen tvil om at ønsket om å stanse hvalfangsten er den fundamentale drivkraften bak Watsons kampanje. På et tidspunkt i den første episoden beskriver kommentatoren Watson som en mann som 'will die for the whales, and he expects his crew to do the same'. I samme episode uttrykker et medlem av mannskapet om bord: 'I didn't join Sea Shepherd until I could say with 100 percent conviction that I was willing to risk my life to save a whale'. Med et slikt engasjement; med en så fundamental tro på en sak, skapes et heroisk bilde av Watson og mannskapet som kjemper, med livet som innsats, for en god sak.

7.4 *Whale Wars*: en logosappell

Besel og Besel mener altså at en av *Whale Wars*' styrker ligger i seriens antroposentrisme; dens menneskelige fokus. Dette er riktig, og dette utgjør mye av seriens ethosappell. Seriens antroposentrisme er samtidig en av *Whale Wars*' største svakheter, hevder Besel og Besel:

Although the viewers are indirectly persuaded they should care about saving whales because of the whales' inherent worth, the stronger message emerging from *Whale Wars* is that we should care about whales because the people we have grown to care about care about whales. In other words, we should care about whales only to the degree that they influence human lives.

(Besel & Besel 2010:175)

Det kan virke som om Besel og Besel mener *Whale Wars*' økologiske budskap hadde hatt større retorisk slagkraft dersom et *økosentrisk* natursyn hadde kommet sterkere til uttrykk i serien. I følge Greg Garrard har Paul Watson og hans organisasjon røtter i den såkalte dypøkologien – et radikalt økologisk natursyn definert av Arne Næss, hvor naturen har en verdi i seg selv, ikke bare ut ifra hvilken nytte de har for mennesket: “[...] deep ecology demands recognition of intrinsic value in nature [...]” (Garrard 2012:24). Dypøkologien har forståelig nok blitt kritisert for å være et misantropisk natursyn. Hadde *Whale Wars*' budskap og karakterer fremstått som åpenbart misantropiske, hadde serien trolig overbevist svært få seere. På en strategisk måte passer derfor *Whale Wars* og Watson tidlig på å gi uttrykk for et mindre radikalt økologisk syn – serien forsøker å gi inntrykk av et mer antroposentrisk perspektiv: ‘If the life in the ocean die, *we* die’, sier Watson. Dette perspektivet er kanskje derfor ikke en svakhet, slik Besel og Besel hevder, men heller en potensiell retorisk styrke ved *Whale Wars* – med dette perspektivet til grunn for hele aksjonen, og følgelig hele serien, appellerer *Whale Wars* i sterkere grad til fornuften vår, enn et mer økosentrisk perspektiv ville ha gjort.

Dette perspektivet danner seriens logosappell – som for øvrig er *Whale Wars*' minst synlige retoriske redskap. Utover å vektlegge at Sea Shepherds anti-hvalfangstkampanje er like viktig for hvalenes som for menneskets fremtid, danner billedlige bevis av den japanske hvalfangsten det meste av den første episodens øvrige logosappell. Disse bildene utgjør Watson og seriens bevis for at japanerne, ifølge Watson, driver kommersiell hvalfangst og dermed bryter Den internasjonale hvalfangstkommisjonens forbud mot kommersiell hvalfangst fra 1982. Forbudet inneholder visse unntak, som fangst til forskningsformål. Det er disse unntakene Watson – som andre kritikere – hevder at Japan utnytter til fulle (Besel & Besel 2010:169-170). Watson forklarer situasjonen slik i den første episoden:

We have the laws. We have the regulations. What we don't have is enforcement. People say: ‘Why are you asking these people to risk their lives for whales, how can you do that?’ And I say: ‘You know; I don't see what's so unusual about that.’ We shouldn't be doing this – government should be doing it. But if they're not [going to] do it, we will.

Dette perspektivet har derfor en klar logosappell – de japanske hvalfangerne bryter et forbud, og noen må tross alt håndheve dette forbudet. Dette virker i og for seg fornuftig. Som et dokumentarisk fjernsynsprogram om hvalfangst skulle en imidlertid anta at *Whale Wars* prioriterte en opplysningsverdi; at serien redegjør for de faktiske forhold på hvalfangstspørsmålet. En slik redegjørelse burde stå sentralt i seriens logosappell, og ville ha vært et viktig retorisk våpen. Her er imidlertid *Whale Wars* på sitt retorisk svakeste. Forbudet mot kommersiell hvalfangst er nemlig en svært kontroversiell sak (Besel & Besel 2010, Blewitt 2010). Etter nærmere et århundre med kommersiell hvalfangst dannet tolv nasjoner Den internasjonale hvalfangstkommissjonen i 1946. Hensikten med kommisjonen var å sikre bestanden av ulike hvalarter:

Its main duty was to review and revise the parameters laid out for international whaling, which protected certain species, identified whale sanctuaries, limited numbers and size of whales that may be killed, set seasons and areas for whaling, and prohibited the capture of suckling calves and their mothers.

(Besel & Besel 2010:169)

Kommisjonens arbeid har blant annet ført frem til en freding av de to største hvalartene blåhval og finnhval, i henholdsvis 1966 og 1976. Her er det imidlertid viktig å merke seg at det åpenbart er en distinksjon mellom ulike hvalarter; distinksjoner som ofte er radikale. I Norge fanger vi for eksempel fortsatt vågehvalen, som har en livskraftig bestand. Vi fanger derimot ikke blåhvalen lenger. *Whale Wars* gjør aldri rede for hvilke hvalarter det er snakk om i serien; om deres forskjeller, hvorvidt de ulike artene er utrydningstruet eller ikke, og så videre. Det serien gjennomgående gjør, er å snakke om *hvalen*. Dette er problematisk, og dette er typisk for mange anti-hvalfangstkampanjer. John Blewitt hevder flere av disse kampanjene preges av “truth claims, supposed scientific evidence or justification, and the emotive and intellectual power of still and moving images” (Blewitt 2010:135). Ved å snakke om *hvalen*, spiller *Whale Wars* på en forestilling om en såkalt *superhval* som har vokst frem som en følge av alle disse anti-hvalfangstkampanjene. Sosialantropolog Arne Kalland hevder det ligger en sterk antropomorfisme bak mange av disse kampanjene, hvor denne superhvalen har vokst frem:

Environmental and animal rights groups have skillfully played on our susceptibility towards whales and created an image of a ‘super-whale’ by lumping together traits found in a number of species [...]. We are told that ‘the whale’ is the largest animal on earth [...], that it has the largest brain on earth [...], that it sings nicely [...], that it has nurseries [...], that it is friendly [...], that it is endangered [...] and so on. By talking about *the whale*, an image on a single whale possessing *all* traits emerges. [...] The

super-whale cares for the sick and dying, baby-sits and runs nurseries [...]. [W]hale society has become a metaphor for the lost human paradise or utopian world, and caring for whales has become a metaphor for kindness, for being 'good'.

(Kalland 2002:209)

Dette er åpenbart problematisk, og svekker *Whale Wars'* argumentasjon. Hadde serien prioritert en opplysningsverdi ville *Whale Wars* holdt seg for god til å snakke om *hvalen*, og slik sett unngått å spille på forestillingen om denne medieskapt kompositthvalen. *Whale Wars'* logosappell er følgelig svekket, selv om den trolig appellerer til de som måtte sitte på en forestilling om dette fabeldyret.

7.5 *Whale Wars*: en pathosappell

Pathos er appell til seerens følelsesmessige disposisjoner – gjennom pathos kan man vekke avsky og sympati hos mottakeren (Mølster 1996:65). Det er gjennom en denne pathosappellen *Whale Wars* tydeligst henvender seg til publikum. Både de logiske og redelige argumentene er utvilsomt underlagt de følelsesmessige i serien. Det er pathosappellen som er seriens dominerende retoriske redskap.

Som et fjernsynsprogram innledningsvis rettet mot et amerikansk publikum, drar *Whale Wars'* pathos-appell i utgangspunktet stor nytte av den stadig økende motstanden i USA mot den japanske hvalfangsten (Blewitt 2010:94). Agendaen til kaptein Watson og Sea Shepherd Conservation-organisasjonen er åpenbar og blir tidlig introdusert på kommentatorsporet: 'The mission: to stop Japanese fishermen from hunting whales in the Antarctic'. Denne motstanden mot hvalfangst er utvilsomt et resultat av en mengde anti-hvalfangstkampanjer de siste tiårene, hvor Greenpeace sine 'Save the Whales'-kampanjer på 1980- og 90-tallet er blant de mest effektive (Ibid.:135). *Whale Wars'* pathos-appell høster fruktene av nettopp disse kampanjene – ikke minst gjennom måten disse har skapt bildet av den nevnte superhvalen. Ved å snakke om *hvalen* gir serien inntrykk av at de japanske hvalfangerne fanger en utrydningstruet art – hvalen. På bakgrunn av dette har *Whale Wars'* anti-hvalfangstperspektiv allerede en solid oppslutning, spesielt i sitt amerikanske publikum, impliserer Kalland:

It is, perhaps, not coincidental that some of the nations most vehemently opposes to whaling (and sealing and elephant hunting for that matter) are among the nations with the poorest records when it comes to international co-operation to combat acid rain, global heating and destruction of the ozone layer.

(Kalland 2002:215)

Seriens tematikk har i seg selv en grunnleggende pathosappell: den japanske hvalfangsten vekker i utgangspunktet avsky hos mange. *Whale Wars*' pathosappell blir på grunn av dette slagkraftig når vi ser bilder av blodige hvaler som heises opp på de japanske skipene, hvor de flås og parteres. "Expository documentary is an ideal mode for conveying information or mobilizing support within a framework that pre-exists the film" (Nichols 2001:109). Gjennom å spille på denne motstanden mot hvalfangst som allerede var utbredt, henvender *Whale Wars* seg direkte til denne avskyen – den henvender seg direkte gjennom pathosappell.

Whale Wars' pathosappell forsterkes i tillegg gjennom bruken av kontrastrike bilder. Tidlig i den første episoden kommer vakker musikk inn på lydsporet, og kommentatorstemmen forteller: 'As the «Steve Irwin» makes its way south, the crew gets its first reminder of why they came onboard'. Vi ser, som mannskapet, hvaler som uforstyrret bryter vannoverflaten. Sammen med den vakre musikken og en rolig klipperytme blir disse bildene kontrastrike og retorisk virkningsfulle når vi senere ser bilder av blodige hvaler som heises opp i de japanske skipene. Gjennom denne kontrasten forsøker *Whale Wars* å vekke avsky over de japanske hvalfangerne, og samtidig forsterke vår sympati med Watson og Sea Shepherd.

I en annen sekvens i den første episoden benyttes den samme musikken og rolige klipperytmen når «Steve Irwin» passerer store isfjell. 'Antarctica is probably the most beautiful place on Earth', sier Watson over bilder av majestetiske hvite isfjell under en fargerik himmel. 'The great thing about it; it's the last untouched wilderness on the planet', uttrykker Watson. De rolige bildene av hvaler i sitt naturlige miljø blir altså ikke bare benyttet som en sterk kontrast til de blodige bildene – vi assosierer de også med den majestetiske naturen; med det sublime. Det er dette Watson og hans mannskap kjemper for – med livet som innsats.

7.6 *Whale Wars*: et eksplisitt økologisk budskap?

Richard og Renee Besel hevder som nevnt at *Whale Wars*' anti-hvalfangstbudskap svekkes av seriens fokus på Paul Watson og hans mannskap:

[...] *Whale Wars* uses the audience's concern for other human beings as a primary motivator to keep [them] watching. [...] *Whale Wars* relies on an implicit anthropocentrism that ultimately limits the effectiveness of its animal right rhetoric.

(Besel & Besel 2010:172, 175)

Serien har utvilsomt dette menneskelige fokuset, men jeg vil hevde at dette er snarere en potensiell retorisk styrke enn en svakhet. Ved å fremme et antroposentrisk natursyn svekkes ikke anti-hvalfangstbudskapet i *Whale Wars* – serien forsøker snarere å overbevise oss om å beskytte hvalartene, eller *hvalen*, fordi mennesket er avhengig av det. ‘If the life in the ocean die, we die’, slår Watson tidlig fast. For at vi skal overbevises av slike argumenter i *Whale Wars*, må vi ha tillitt til Watson. Det menneskelige fokuset er derfor et svært viktig retorisk redskap i *Whale Wars*, for her ligger seriens ethosappell.

I hennes analyse av *Rikets tilstand* hevder Ragnhild Mølster at programmet benytter en lyssetting som skaper spenning på samme måte som en krim- eller detektivhistorie: “Også I slike fortellinger er det vanlig å fremstille skurker som endimensjonalt slemme [...]. Dermed blir også heltens [...] jakt på sannheten om forbrytelsen og forbryteren desto mer god og heroisk” (Mølster 2007:165). Gjennom det menneskelige fokuset forsøker *Whale Wars* å konstruere et slikt heroisk bilde av besetningen på «Steve Irwin». Det heroiske bildet forsterkes av seriens narrative struktur, som er konstruert som en katt-og-mus-lek der de gode forfølger de onde. I sterk kontrast til de onde – de japanske hvalfangerne som nesten utelukkende fremstår som blodige slaktere og som jakter den “utrydningstruede *hvalen*” – fremstår Watson og hans mannskap gjennomgående som de gode. Gjennom seriens bruk av de tre retoriske overtalelsesmidlene forsøker *Whale Wars* å overbevise publikum om å ta de godes side i hvalfangstspørsmålet; om å overtales av deres argumenter.

Det er aldri noen tvil om hva Watsons agenda er. Det er heller aldri noen tvil om at serien forsøker å overbevise oss om at dette er det rette valget. På denne måten kommer et anti-hvalfangstbudskap eksplisitt til uttrykk i serien. På denne måten er *Whale Wars*’ stemme representativ for en henvendelsesform der økologiske budskap kommer eksplisitt til uttrykk i et fjernsynsformat.

Det økologiske budskapet i *Whale Wars* fremstår altså som eksplisitt, men er egentlig serien forankret i en økologisk *naturforståelse*? Kanskje ikke. *Whale Wars* fremstår kanskje like mye som en heltedyrkelse av Watson. Serien forsøker gjennomgående å konstruere et bilde av Watson som en slik helt, som et symbol på de gode. Kanskje handler *Whale Wars* mer om Watson enn om *hvorfor* Watson mener fredning av ulike hvalarter er viktig. Det er likevel aldri noen tvil om at Watson og serien mener at fredning av ulike hvalarter – eller *hvalen* – er viktig. Her henvender *Whale Wars* seg eksplisitt til publikum.

8.0 Implisitte øko-budskap på fjernsyn

Fjernsynsserier hvor en økologisk forståelse ligger latent i teksten, fremstår som den andre av to tydelig adskilte hovedtendenser innen grønn dokumentarfilm på fjernsyn. Som en klar motsetning til den eksplisitte henvendelsesformen – med sitt tydelig menneskelige nærvær og relativt lave produksjonsverdi – kommer økologiske budskap implisitt til uttrykk gjennom det såkalte *blue-chip*-formatet:

‘Blue chip’ is the term given to natural history and wildlife film and television that have high production values, privileging spectacle and wonder as part of an educational excursion designed to demonstrate the beauty of the environment [...]

(Blewitt 2010:83)

Derek Bousé belyser syv karakteristiske trekk ved blue-chip-formatet: det portretterer megafauna, det prioriterer det visuelle uttrykket, det benytter gjerne en dramatisk historie, det utelukker vitenskap, politikk, historiske referansepunkt, og – ikke minst – blue-chip-formatet utelukker menneskelig nærvær. Gjennom disse syv typiske trekkene, hevder Bousé, portretterer blue-chip-seriene en tidløs, urørt, storslått natur hvor en fengslende historie ikke skal bli besudlet av naturvernbudskap eller annen “propaganda” (Bousé 2000:14-15). Dette er alle egenskaper som er karakteristiske for BBC-samarbeidet mellom David Attenborough og National History Unit, som vi kastet lys over i oppgavens historiske kapittel. I dette samarbeidet – som strekker seg over fire tiår fra *Life on Earth* til *Frozen Planet* – kommer sjelden en økologisk bekymring eller et naturvernbudskap eksplisitt til uttrykk. Unntaket for blue-chip-formatet, sier Bousé, er en kort kommentar mot slutten av den siste episoden (Ibid.:15). Dette er også karakteristisk for det ovennevnte samarbeidet, hvor flere av seriene avsluttes med en konkluderende Attenborough på kommentatorsporet, som setter de fantastiske bildene vi nettopp har sett i et økologisk perspektiv.

The globally successful *Planet Earth* (2006), for example, is a BBC Discovery and NHK co-production depicting a wide range of animals inhabiting pristine spaces and presented in glorious HD colour and stereo sound. Picturesque scenes of animals running, often shown in slow motion from the air, are accompanied by an appropriately romanticised musical soundtrack aiming to marry admiration with respect and conflating spectacle with an intuitive knowingness.

(Blewitt 2010:84)

“[N]urturing a love of nature is a sound way of developing conservation awareness among viewing public”, hevder Blewitt; som mener frykten for å tape seere gjør at mange kanaler unngår eksplisitte naturvernbudskap (Blewitt 2010:98-99). Det er nettopp i måten dette

fjernsynsformatet uttrykker en kjærlighet til naturen vi kan lese slike implisitte økologiske budskap. Ofte sterkt preget av antropomorfisme og et vulgær-darwinistisk syn hvor naturen er en arena for en konstant kamp for tilværelsen (Bousé 2000:135), representerer blue-chip-formatet en hovedtendens av grønn dokumentarfilm på fjernsyn hvor økologiske budskap kommer implisitt til uttrykk.

I det følgende skal vi ta for oss BBC-serien *Frozen Planet*. Som vårt siste analyseeksempel er denne fjernsynsserien karakteristisk for den implisitte henvendelsesformen med egenskaper som er typiske for blue-chip-formatet.

8.1 *Frozen Planet*: seriens struktur

Frozen Planet tar for seg dyre- og naturlivet i polarområdene. Serien består av syv 50-minutt lange episoder. Den første episoden, *The ends of the earth*, er en generell introduksjon til seriens tematikk. De neste fire episodene tar suksessivt for seg årstidene i polarområdene, fra vår til vinter. Episode 6, *The last frontier*, tar for seg menneskets forhold til områdene. Den syvende og siste episoden, *On thin ice*, utforsker følgene den globale oppvarmingen har på polarområdene. David Attenborough har fortellerstemmen.

8.2 *Frozen Planet*: antropomorfisme

Persuading audiences to care about an animal [...] requires a filmmaker to discover something in that animal that renders it intriguing or surprising or sympathetic, or some other quality that makes us want to know it better and follow its story. More often than not, this tempts filmmakers to project onto nonhuman creatures attributes that we typically associate with human beings.

(Mitman 2009:xiv)

Et halvt århundre har gått siden Disney benyttet begrep som “wedding” og “honeymoon” i dyreriket gjennom True Life Adventures, men fortsatt tillegges dyr og natur menneskelige egenskaper i naturfilmgenren. Antropomorfisme er nesten et uunngåelig virkemiddel, sier Bousé, “[i]n the process of turning raw footage into stories that engage audiences’ emotions [...]” (Bousé 2000:152). For å skape empati med dyr i et format der et økologisk budskap ikke kommer direkte til uttrykk, er antropomorfisme derfor et nødvendig retorisk virkemiddel. Å portrettere dyr som individer – med følelser, moral og motiver for sine handlinger – har forståelig nok blitt kritisert (Chris 2006:37), men dette er likevel retorisk virkningsfulle grep for å skape identifisering og appellere emosjonelt til publikum. I antropomorfismen ligger mye av grunnlaget til den implisitte henvendelsesformens økologiske budskap.

Frozen Planet inneholder en god del slik antropomorfisme, noe samarbeidet mellom Attenborough og NHU for øvrig gjennomgående gjør. I den andre episoden, *Spring*, introduseres vi for en koloni adieliepingviner. ‘Some penguins turn to a life of crime’, forteller Attenborough muntert på lydsporet. I sekvensen jobber en pingvin iherdig med å hente småstein til redet sitt. Hver gang den forlater redet for å hente en ny stein, kommer pingvinen fra naboredet og stjeler en stein. Over munter musikk på lydsporet gjentar dette seg flere ganger. ‘The thief’s nest is coming along nicely, probably because he keeps a particularly sharp lookout for robbers’, sier Attenborough. I den samme episoden tar *Frozen Planet* for seg en gruppe sjøelefanter. Alfahannen i gruppen regjerer over et harem. Når en annen hann nærmer seg, forteller Attenborough: ‘This could be the beach master’s first serious test of his spring campaign’ – som om alfahannen er en kampsportutøver i sin vårsesong.

Frozen Planet er mettet med lignende eksempler: i den andre episoden må en isbjørnunge i “skammekroken” for sin oppførsel, i den tredje episoden får to isbjørnunger “their first swimming lesson”. I den tredje episoden har et gjørmehull blitt til et pingvin-spa, der “you can indulge yourself with the full treatment”, mens en flokk petreller i episode fire omtales som “butchers”, der de spiser av et selkadaver. Et finnhvalkadaver blir i samme episode til et 18-meter langt “dining table”. Også naturen får menneskelige egenskaper i *Frozen Planet*. Dette er kanskje tydeligst i den første episoden, der serien tar for seg snøkrystaller. ‘Each snowflake is water waiting to be released in spring’, sier Attenborough, og har med det individualisert snøkrystallene og gitt dem en bevissthet. Det er likevel gjennom måten *Frozen Planet* tillegger dyr moralske egenskaper at dens antropomorfisme blir mest synlig.

The indifference of nature to cherished values, as well as to real suffering, can often make it difficult to resist the temptation of moral judgement, even in response to the most neutral of film depictions. [...] [M]oralizing of nature finds its way into wildlife films with surprising regularity.

(Bousé 2000:152)

I *Frozen Planet* blir dyr gjennomgående presentert som enten *gode* eller *onde*. Mørk, nesten skummel musikk benyttes til stadighet når de onde kommer inn i en sekvens og truer de gode – vanligvis en art vi har blitt kjent med over flere minutter av en episode. I den første episoden presenteres vi for eksempel for en koloni bøylepingviner. Lystig musikk introduserer pingvinene, som svømmer inn mot land i saktefilm. ‘They can’t fly’, sier Attenborough; ‘but they don’t need to – there are no polar bears here’. En behagelig, konfliktfri tone er satt, og for å forsterke det *gode* bildet av pingvinene, får vi vite at begge

foreldrene passer på at ungen får nok mat. Pingvinene tilegnes dermed familieverdier, den typen menneskelig egenskap som kanskje oftest tillegges dyr i naturfilmer (Bousé 2000). ‘Both parents have to go fishing’, sier Attenborough, før han plutselig blir mer dystert i stemmen; ‘and fishing can be dangerous’. En gruppe pingviner står i strandkanten, og ute i vannet ser vi skyggen av et stort dyr i en bølge – som umiddelbart presenteres med skummel musikk. Det er en søramerikansk sjøløve. I ekstrem saktefilm ser vi den bli med en bølge inn mot land. Haisommer-minner vekkes til live av en tone på lydsporet, og det er nå åpenbart at sjøløven representerer det *onde*.

Denne sekvensen er karakteristisk for en rekke lignende representasjoner av slike gode og onde egenskaper i naturen. Gjennom bruk av antropomorfisme som dette; gjennom å gi naturen menneskelige egenskaper, innbyr *Frozen Planet* til identifisering og empati fra publikum. Antropomorfisme representerer derfor et viktig retorisk redskap hos den implisitte henvendelsesformen – gjennom antropomorfismen forsøker den grønne dokumentaren å gjøre publikum økologisk bevisst. Samtidig er den ovennevnte sekvensen illustrerende for et annet karakteristisk trekk ved den implisitte henvendelsesformen på fjernsyn; et trekk som også er gjennomgående i *Frozen Planet*: naturen som arena for den konstante kampen for tilværelsen.

8.3 *Frozen Planet*: en (narrativ) kamp for tilværelsen

[K]illing and death in wildlife films have been [...] justified and defended [...] on grounds that they are [...] true to reality, to nature just “nature going about its business” [...]. Yet if fighting and dying, killing and being killed, represent the “truth” and the “business” of nature, it is nature conceived in the vulgar-Darwinist terms of *perpetual conflict*, played out [...] at the level of individuals in interspecific struggles. [...] That life in the wild is particularly harsh, however, is a judgment unlikely to be shared by wild animals [...]. [T]hey do not experience their own lives as either unduly harsh or as perpetual struggles, let alone as a never-ending arms race.

(Bousé 2000:182-183)

Livet i de arktiske og antarktiske områdene fremstilles nettopp som en konstant kamp for overlevelse i *Frozen Planet*. Årstidene representerer alle hver sine utfordringer, rovdyr er alltid i nærheten, og selv artsfrender representerer en konstant trussel. Dette er et element som har preget hele naturfilmens historie, hvor dramatisering har vært foretrukket fremfor autentisitet, og hvor “[...] reality’s most exciting moments [has been] highlighted, and its ‘boring’ bits cut out” (Ibid.:3). Noe annet ville kanskje ha gitt et mer realistisk bilde av naturen, hevder Bousé, men det ville – tross alt – blitt dårlig fjernsyn (Ibid.:182). *Frozen Planet* preges stort sett av dette – en påfallende stor del av seriens spilletid benyttes til å

skildre jakt mellom arter, blod og død. Dette gir følgelig et bilde av en verden hvor kampen for tilværelsen er altoverskyggende. Det er som en fortelling – gjennom en narrativ struktur – *Frozen Planet* skaper dette bildet. En sekvens i den tredje episoden er et illustrerende eksempel:

På Sør-Georgia, en øy ved Antarktis' nordspiss, tiltrekker isfritt og næringsrikt vann seg mange forskjellige dyr – eller 'beach lovers', som Attenborough kaller dem på kommentatorsporet. Sekvensen åpner med spektakulære, sylskarpe oversiktsbilder over øya – karakteristisk for blue-chip-formatet, hvor praktfulle naturlandskap benyttes som kulisser for dyrelivet, og på den måten antyder et urørt urlandskap (Bousé 2000:14-15). Den myke panoreringen over øya akkompagneres av romantisk musikk på lydsporet – et annet typisk formgrep i blue-chip-formatet, som befester bildet av det urørte urlandskapet (Blewitt 2010:83). En av øyas strender er tettepakket med antarktisk pelsel. Vi introduseres først til kolonien kollektivt gjennom oversiktsbilder av stranden. 95 prosent av artens verdensbestand samles på denne øya om sommeren, får vi vite. Oversiktsbildet etterfølges av en panorering fra bakkenivå, men fortsatt er det flere hundretalls seler i bildet. Det romantiske lydsporet tones ned, og den diegetiske lyden av selene tones opp. Det klippes til et nytt, spektakulært oversiktsbilde over stranden. Fem millioner seler samles her om sommeren, får vi vite – så det er trangt om plassen. Så presenteres en enslig sel i et nærbilde. Bousé hevder naturfilmgenren låner *nærbildet* fra Hollywoods formale paradigme, og integrerer disse med andre innstillinger som, "according to cinematic conventions, [...] give them a narrative and emotional context [...]" (Bousé 2000:31). Gjennom bruken av et nærbilde er ikke lenger selarten presentert som et kollektiv; den er nå individualisert. Det blir i neste innstilling åpenbart hva hensikten med denne individualiseringen er: vakker, romantisk musikk kommer igjen inn på lydsporet, og vi ser selen føde. 'It's crucial to establish a strong bond with your baby in such a crowded colony', forteller Attenborough. Over de neste innstillingene ser vi en hunn-sel som vasker pelsen til en selunge, en selunge som dier, en selunge som leker, og til slutt en selunge som sovner. Gjennom den kontinuitetsbærende musikken og klippingen – formale grep med røtter i spillefilmen, antyder denne sekvensen at vi ser oppveksten til samme selunge. Hvorvidt det faktisk er den samme selungen vi ser gjennom hele sekvensen er trolig lite sannsynlig – dette er antakelig hva Bousé kaller en sammensatt hendelse, hvor fragmenter av separate hendelser og dyr redigeres sammen (Bousé 2000:10). Hva som derimot er viktig, er den emosjonelle effekten som oppstår når vi ser den antatt samme

fredfulle, lekne, skjønne selungen vokse opp. Denne emosjonelle effekten er viktig å etablere tidlig i sekvensen, som nå tar en dramatisk vending.

Dramatisk musikk introduserer en hann-sel som plasker seg opp fra vannet i saktefilm. Den antarktiske pelssel-hannen har kun et revir i én sesong i hele sitt liv, forteller Attenborough. Den plaskende hann-selen representerer dermed en utfordrer – i vårt narrativ den *onde*. Den dramatiske musikken intensiveres, og i saktefilm ser vi ulike innstillinger av kjempende seler hvor blodet glinser i pelsen, store biter flerres av, og lydeffekter forsterker det hele. Midt i kampens hete forsvinner en selunge fra moren sin. ‘In the heat of the battle, the pups are also in real danger’, sier Attenborough. Den dramatiske musikken fortsetter, og vi ser innstillinger av selunger som nesten blir trampet i hjel av kjempende hanner. ‘The defeated bull makes its escape, but the colony still suffer from the side effects of the battle’, får vi vite. En forlatt selunge presenteres i et nærbilde. Den skriker ut og ser seg rundt. ‘Many of the pups get lost in the violence and confusion’. En ny innstilling av ungen som skriker og ser seg rundt etterfølges av en hunn-sel som ser til høyre i billedkanten og roper tilbake. Selungen ser ut til å høre ropet, og beveger seg mot venstre i bildet. En innstilling av en hunn-sel og en selunge avslutter sekvensen, og Attenborough forteller: ‘This time, there is a happy ending’. Det er likevel usikkert om det er den samme selungen og hunn-selen i alle disse innstillingene – det er først og fremst gjennom narrative virkemidler *Frozen Planet* har gitt inntrykk av at hele denne hendelsen har funnet sted. Det er gjennom en narrativ struktur og individualisering at vi har sett en selunge fødes av en omsorgsfull mor, vokse opp, nesten trampes i hjel, komme bort fra sin mor, og til slutt gjenforenes. Det er en konstruert lykkelig slutt, som i et narrativ fra fiksjonsfilmens verden.

Wild animals [are] integrated into the formal structures of narrative cinema, from shot/reverse-shot editing to close-ups, that [help] individualize them as characters, to point-of-view shots that [allow] us to see things from their perspective. Taken in concert, these techniques [help] viewers identify emotionally with animal characters, perhaps as much as with humans.

(Bousé 2000:116)

I *Frozen Planet* presenteres vi ikke bare for ulike arters kamp for tilværelsen i polarområdene – som en narrativ rød tråd gjennom hele serien følger vi også en isbjørnfamilie gjennom de fire årstidene. Det hele begynner i den første episoden. Munter musikk setter tonen til en isbjørnhann som labber over isen. Han leter etter en make, får vi vite, og siden det langt mellom hver binne – og isen han går på snart vil smelte – haster det. En innstilling fra luften viser det enorme isødet vår brunstige venn leter i. Det tar likevel ikke lang tid før han får

ferden av noe. 16 km foran ham går en ensom binne. Etter å ha fulgt i fotsporene hennes, får isbjørnhannen endelig binna innenfor synsvidde. ‘The search is finally over’, sier Attenborough, og søt musikk oppstår på både bilde- og lydsiden. Flere innstillinger viser paret som følger hverandre opp på en åsside, hvor de kommer unna andre isbjørnhanners ‘prying eyes’. Over romantisk musikk på lydsporet avsluttes sekvensen med bilder av isbjørnene som parer seg. Sekvenser som dette, hevder Cynthia Chris, handler ikke om dyreparing i seg selv; de danner snarere en av flere “animal behaviors in a sequence of events that constitutes a narrative of animal life” (Chris 2006:131). I vårt tilfelle markerer paringen begynnelsen på historien om en individualisert isbjørnfamilie – en historie som skal strekke seg over hele *Frozen Planet*. Sekvensen forsterker i tillegg inntrykket av isbjørnarten som en av de *gode* i serien – en type antropomorfisme som skal følge isbjørnfamilien gjennom en fortelling på flere episoder.

8.4 *Frozen Planet*: på tynn is

Umiddelbart etter paringen får en annen isbjørnhann ferten av binna. Skummel, truende musikk på lydsporet etablerer umiddelbart hannen som en rival – som en *ond*. Det blir likevel en kortvarig kamp som vår isbjørnhann går seirende ut av, uten nevneverdige skader. ‘But bloodier battles are to come’, advarer Attenborough. Det klippes så til nærbilder av forlabbene til en annen utfordrer – massive klør deiser ned i snøen, og vi aner at dette kan bli blodig. Nok en gang er det vår helt som går seirende ut, men denne gangen har han blitt skadet. Med blodig pels returnerer han til binna, som ser ut til å ha mistet noe av interessen. Isbjørnbinner er, tross alt, ‘high maintenance’, som Attenborough sier. Hun aksepterer ham likevel til slutt, og sammen vandrer de på isen under en lav vintersol. ‘Wherever she goes, he will follow – mating with her when she allows, and guarding her at all times’. Noen uker senere har utallige kamper med rivaliserende hanner satt tydelige, blodige spor i vår helt. Hans oppofrelse har imidlertid sikret at ingen andre har paret seg med binna. Paret går hvert til sitt, og vi får vite at han kanskje aldri vil se binna igjen. ‘He returns to the frozen ocean, no doubt relieved to resume his solitary ways. And just in time: the ice beneath his feet will soon be gone’.

Frozen Planet tematiserer gjennomgående den smeltende polarisen. Det er imidlertid ikke før i den syvende og siste episoden en økologisk bekymring kommer direkte til uttrykk. Dette er igjen et karakteristisk trekk ved blue-chip-formatet, hvor få eller ingen referanser til kontroversielle saker, som ofte blir ansett som “doom and gloom”, kommer til uttrykk (Bousé 2000:15). I *Frozen Planets* seks første episoder er det få eksplisitte hentydninger til en

kraftigere polarissmelting som et resultat av den globale oppvarmingen. Episode tre, *Summer*, åpner med bilder av en ensom isbjørn som svømmer i et blottlagt hav. Enkelte dyr møter store utfordringer når isen forsvinner rundt dem, sier Attenborough. Men dette er ingen direkte uttrykt bekymring for den globale oppvarmingen. Dette er en sesongbasert smelting. Det er sommer, og enkelte arter må utnytte det blottlagte havet raskt, for sommerens overflod varer ikke lenge. Her er også fascinasjon for noen av polarissmeltingens resultater. I den første episoden beundrer Attenborough '[the] exquisite ice sculptures' som noen av Grønlands smeltende isbreer frembringer. Selv om blue-chip-formatet stort sett unngår "doom and gloom"-tematikk, kan disse seriene ofte avsluttes med en kort, eksplisitt kommentar, hevder Bousé (Bousé 2000:15). *Frozen Planet* vier hele den siste episoden til dette, og markerer med dette et lite brudd ved formatet og den implisitte henvendelsesformen. Det er ikke første gangen NHU gjør dette:

Blue Planet was heralded as a fine example of quality public service television [...] Fierce criticism by conservation groups of the series, however, focussed not so much on the aesthetics but the ethics of what was overtly and intentionally ignored. This led to the BBC hastily producing an eighth episode titled *Deep Trouble* which explored the more difficult issues of overfishing and marine conservation.

(Blewitt 2010:87)

På samme måte som elleve år tidligere, ble en syvende og siste episode av *Frozen Planet* produsert, hvor et langt mer eksplisitt økologisk budskap kommer til uttrykk. En vinterkledd David Attenborough åpner denne siste episoden, *On thin ice*, og er med det for første gang i bildet i *Frozen Planet*. 'This white wilderness, this emptiness is the North Pole', forteller han, og henvender seg direkte til kameraet. 'I'm standing in the middle of a frozen ocean. Beneath my feet and for over 500 miles in every direction, there are several meters of ice.' Det klippes så til bilder under isen, og Attenborough fortsetter på kommentatorspreet: 'But something significant is likely to happen here at the North Pole soon. Chances are that sometime within the next few decades, perhaps even as soon as 2020; there will be open water here, for the first time in human recorded history'. Attenborough beskriver så hva denne episoden skal handle om: 'In this program, I'll be trying to understand what these changes mean; not just to the wildlife and people that live around the poles, but to the whole planet.' Attenborough har med dette beskrevet hva *Frozen Planet* implisitt har handlet om i de seks foregående episodene.

Arktis har blitt varmere raskt, sier Attenborough; dobbelt så rakt som resten av verden. 'My first mission is to find out what effect that's having on the animals.' Fra et helikopter leter

Attenborough etter isbjørn på Svalbard. Selv ikke her klarer *Frozen Planet* å motstå fristelsen om å benytte dramaturgiske virkemidler. Rytmiske slagverk kommer inn på lydsporet, og innstillinger av helikopteret som svever over et uendelig stort islandskap gir et inntrykk av at det virker håpløst å finne ‘the region’s top predator’. Attenborough skuer forventningsfullt ut av helikopterets vinduer. ‘There’s tracks right beneath us’, kommer det fra piloten. ‘Over there!’. I bildet ser vi helikopteret krenge kraftig mot høyre. En løpende isbjørn kommer inn i bildet, og særdeles dramatisk musikk preger lydsporet. Det blir klart at dette er en årlig helsekontroll av isbjørnpopulasjonen på Svalbard. Et bedøvelsesgevær stikker ut av helikopteret. ‘Ah, you got it!’, utbryter Attenborough. Den dramatiske musikken tones ned.

Vi ser nå nærbilder av den bedøvde isbjørnen. ‘Nobody likes to see a magnificent animal, like a polar bear, lolling about unconscious on the ice’, uttrykker Attenborough stillferdig til kameraet. Dette er likevel den eneste måten vi kan undersøke isbjørnarten, og få vite hvordan det står til med populasjonen, fortsetter han. Binna de har bedøvet, viser seg å være i fin form – litt over snittet med tanke på vekt. Tilstanden til isbjørnarten har imidlertid forverret seg de siste 30 årene, sier Attenborough. Hadde denne binna vist seg å være undervektig, hadde det vært et problem. Det klippes så til en binne og to unger som kravler seg ned en fjellside. Den individualiserte isbjørnfamilien som vi har fulgt gjennom de fire årstidene som en narrativ rød tråd, får nå retorisk slagkraft. Moren har ikke spist på et halvt år, får vi vite. ‘She and her cubs need to fatten up fast over the next few months, and their chances of survival depend on what’s happening beneath their feet. These polar bears aren’t walking on land; they’re roaming across the frozen surface of the sea. And the bear’s food lives under the ice’. Vi ser nå Attenborough ligge avslappet ved siden av en ringselunge. Ringselen utgjør en viktig del av isbjørnens kosthold, får vi vite. Behagelig, koselig musikk preger lydsporet når vi så ser isbjørnen lete etter ringselens pustehull i isen. Moren og ungene finner til slutt et matlager, som trolig tilhører en fjellrev. Det kunne like gjerne ha vært en levende ringselunge. For gjennom bruken av antropomorfisme, gjennom å ha gitt et inntrykk av en evig kamp for tilværelsen, og gjennom å presentere dette som en fortelling, har vi fått sympati med isbjørnene – i dem ser vi noe av oss selv. Presentert som et vakkert, tiltalende dyr med en usikker fremtid i møte, fremstår isbjørnarten som en av de *gode* i *Frozen Planet*. I denne siste, syvende episoden blir de et eksplisitt symbol på den globale oppvarmingen. *Frozen Planets* narrative struktur har invitert oss til å følge isbjørnfamiliens reise: fra unnfangelsen i den første episoden til den problematiske letingen etter mat i den syvende. I denne siste episoden fremstår det økologiske budskapet som klart og tydelig – en bekymring over konsekvensene

av den globale oppvarmingen. I de seks foregående episodene har imidlertid det samme budskapet kommet langt mindre eksplisitt til uttrykk.

8.5 *Frozen Planet*: et implisitt økologisk budskap?

If you see an image of a single polar bear on an ice floe, it may simply show a bear stuck on an ice floe. Or, that bear may signify the endangered predicament of that particular species of which it is a member; or, the image as a whole may be a visual metaphor for global warming. Where and how that image is seen is important too: the visual coding, when resonating with context, offers a sharper meaning.

(Blewitt 2010:131)

I sin implisitte henvendelsesform tegner *Frozen Planet* et bilde av et urørt urlandskap, der kampen for tilværelsen er altoverskyggende. Her er det imidlertid ikke mennesket som representerer noen trussel: det er årstidene, rovdyr og rivaliserende artsfrender som gjør polarområdene til ugjestmilde arenaer for en konstant kamp for overlevelse. Gjennom en narrativ struktur og en utstrakt antropomorfismebruk innbyr serien til identifisering og empati med dyrene i Arktis og Antarktis. I disse dyrene ser dermed vi noe av oss selv, noe *Frozen Planet* er avhengig av dersom vi skal identifisere oss med dem. *Frozen Planet* håper denne identifiseringen skal resultere i en økologisk bevissthet hos publikum – noe som er karakteristisk for den implisitte henvendelsesformen (Bousé 2000:30-31, 99).

Når *Frozen Planet* henvender seg i en mer eksplisitt, åpen henvendelsesform i den siste episoden, får det økologiske budskapet stor retorisk slagkraft. Vi har allerede investert mye emosjonelt i dyrelivet i disse områdene gjennom de første seks episodene. Når Attenborough avslutter den siste episoden med en konklusjon som er typisk for blue-chip-formatet, kan *Frozen Planet* se ut til å bevege seg inn i den eksplisitte henvendelsesformens retoriske territorium. Det er likevel i en langt mindre didaktisk tone Attenborough avslutter det hele:

The poles; north and south, may seem very remote. But what is happening here is likely to have a greater effect upon us than any other aspect of global warming. If the arctic sea ice continues to disappear, it will drive up the planet's temperature more quickly. And the melting ice sheets could contribute to a sea level rise of a meter; enough to threaten the homes of millions of people around the world's coasts by the end of the century. We've seen that the animals are already adapting to these changes, but can *we* respond to what is happening now to the frozen planet?

Her er ingen åpenbar, didaktisk propaganda i god Grierson-tradisjon. Her er ingen eksplisitte forslag til løsninger som vil dempe den globale oppvarmingen, og følgelig stanse den stadig økende polarissmeltingen. *Frozen Planet* og Attenborough konstaterer bare at polarissmeltingen stadig øker – og ber oss identifisere oss med dem dette rammer sterkest.

Frozen Planet har slik sett et holistisk, økosentrisk natursyn. Mennesket symboliserer ingen trussel i serien – vi er bare en del av et naturlig fellesskap.

9.0 Oppsummering

Fascinasjonen for den naturlige verden har kommet til uttrykk på både lerret og skjerm gjennom hele film- og fjernsynshistorien. Filmteoretikere og historikere har lenge diskutert og debattert filmmediet; dets rolle i kulturen og i samfunnet. Likevel har naturdokumentaren gjennomgående blitt sørgelig forsømt. Denne forsømmelsen har også blitt mer økologisk orienterte naturdokumentarfilmer til del. Med et utgangspunkt i en økologisk naturforståelse hvor helheten i naturen erkjennes, henvender *den grønne dokumentarfilmen* seg til publikum med et budskap om å ivareta denne helheten. Det er denne grønne dokumentarfilmtradisjonen denne oppgaven har søkt å belyse, med henblikk på å kategorisere hvilke ulike måter denne tradisjonen henvender seg til publikum på.

Formålet med denne oppgaven har altså vært todelt. Ambisjonen om å etablere den grønne dokumentarfilmen som en særegen tradisjon fordret en historisk kartlegging. Den historiske kartleggingen ble foretatt med henblikk på å kategorisere hvilke ulike måter denne tradisjonen henvender seg til publikum på. Denne kategoriseringen ville i sin tur danne utgangspunktet for oppgavens hovedutvalg som skulle analyseres, og dermed styrke denne kategoriseringen. Formålet med denne kategoriseringen var å forsøke å si noe om potensialet i den grønne dokumentartradisjonen.

I oppgavens historiske gjennomgang kom det frem at realiseringen av filmmediet var motivert av den naturlige verden. Allerede i 1896 kom en økologisk bekymring til implisitt til uttrykk i Lumière-brødrenes *Oil Wells of Baku: Close View*. Den grønne dokumentartradisjonen begynte likevel ikke å slå røtter før på 1920-tallet. Med filmskapere som Bengt Berg og William Finley kom et økologisk budskap her svært eksplisitt til uttrykk. Filmer som deres representerte imidlertid en sporadisk tendens som sjelden fikk noen kinodistribusjon. Det var først mot slutten av mellomkrigstiden at den grønne dokumentarfilmen begynte å fremstå som en mer enhetlig tradisjon. Filmer som Pare Lorentz' statsfinansierte *The Plow That Broke the Plains* og *The River* markerte den første hovedtendensen i den grønne dokumentartradisjonen. Forankret i grep som kjennetegner Bill Nichols' ekspositoriske modus henvendte disse filmene seg direkte til publikum i en didaktisk tone. Det økologiske budskapet kom her eksplisitt til uttrykk.

Etter at krigen hadde satt nær sagt all naturfilmproduksjon på is i et tiår, markerte siste halvdel av 1940-tallet det endelige gjennombruddet for den grønne dokumentarfilmen. Den eksplisitte henvendelsesformen fra mellomkrigstiden ble videreført i USA gjennom Fairfield Osborn og etableringen av Conservation Foundation. Den økologiske erkjennelsen kom svært eksplisitt til uttrykk i filmer som tok for seg det gjensidige avhengighetsforholdet mellom mennesket, dyr og naturen. Dette var likevel filmer ikke fikk noen kinodistribusjon – de var primært rettet mot skolen. På kino kom derimot en langt mer implisitt henvendelsesform til uttrykk i samme periode i Disneys True-Life Adventures. Her var det først og fremst en kjærlighet til naturen som kom til uttrykk, noe naturvernorganisasjoner så på som en ideell måte å opplyse publikum om verdien av bevaring av naturressurser og dyreliv på. True-Life-filmene markerer derfor en ny hovedtendens i den grønne dokumentartradisjonen – hvor økologiske budskap skulle komme implisitt til uttrykk.

Med introduksjonen av fjernsynet gjennomgikk den grønne dokumentartradisjonen stort sett den samme utviklingen som den hadde gjort på kinolerretet. Økologiske budskap kom først sporadisk til uttrykk i opplysende serieformat som *Zooparade* på NBC. Den moderne miljøbevegelsen vokste frem på 1960-tallet, og betraktet tidlig fjernsynet som et ideelt opplysningsmedium. Serier som *Wild Kingdom* presenterte et eksplisitt naturvernbudskap til millioner av amerikanere, og markerte med det den første hovedtendensen i den grønne dokumentartradisjonen på fjernsyn. I Norge hang vi derimot ikke med på de internasjonale strømningene. Det var først på 1970-tallet NRKs fjernsynsseere skulle bevisstgjøres om forurensning, miljøkatastrofer og vårt forhold til naturen. På slutten av 1970-tallet markerer BBCs *Life on Earth* en ny hovedtendens i den grønne dokumentartradisjonen på fjernsyn hvor den implisitte henvendelsesformen skulle komme til uttrykk. På samme måte som i Disneys True-Life filmer, var det nå *kjærlighet til naturen* som kom til uttrykk. Det økologiske budskapet lå her implisitt.

Den implisitte henvendelsesformen preget stort sett den grønne dokumentartradisjonen på både film og fjernsyn på 1980- og 90-tallet. Dette skyldtes trolig en frykt for at eksplisitte økologiske budskap ville resultere i tap av seere og publikum (Blewitt 2010:98-99). Den eksplisitte formens 'doom and gloom'-tematikk forble stort sett en marginalisert henvendelsesform frem til midten av 2000-tallet. I det Gregg Mitman kaller *den nye grønne bølgen* (Mitman 2009:209) kom nok en gang det eksplisitte økologiske budskapet til uttrykk på både kinolerretet og fjernsynsskjermen, trolig som en følge av en større økologisk bevissthet hos samtidens publikum. Denne revitaliserte eksplisitte henvendelsesformen

marginaliserte imidlertid ikke den implisitte formen. For første gang i både film- og fjernsynshistorien lever de to henvendelsesformene side om side. I dag kommer en økologisk bekymring til uttrykk i både en implisitt og en eksplisitt form.

Med oppgavens historiske kartlegging har vi altså etablert den grønne dokumentarfilmen som en særegen dokumentarfilmtradisjon. Oppgaven har videre kategorisert den grønne dokumentarfilmen etter måten den henvender seg til publikum med et økologisk budskap. Det er et hovedskille mellom en eksplisitt og implisitt henvendelsesform, der økologiske budskap enten tydelig belyses, eller snarere antydes. Den historiske kartleggingen har vist at dette skillet er det samme i både film- og fjernsynsformat. Vi har følgelig fire hovedkategorier. Disse fire kategoriene grønn dokumentarfilm dannet utgangspunktet for oppgavens analyse, hvor utvalget bestod av fire titler som var representative for de ulike kategoriene. I oppgavens metodekapittel argumenterte jeg for at utvalget skilte ut noen elementære egenskaper ved de ulike kategoriene, og at utvalget slik sett var representativt for de ulike måtene den grønne dokumentarfilmen henvender seg til publikum på.

Denne oppgavens problemstilling fordret en analyse av *hvordan* ulike økologiske budskap kom til uttrykk på forskjellige måter i denne grønne dokumentarfilmtradisjonen. Sentralt for dokumentarfilmgenren er at den forsøker å *overbevise* oss om noe; den forsøker å overtale oss om å støtte oss til dens argumentasjon (Nichols 2001:49). Den klassiske retorikkens tre *overtalelsmidler* ethos, logos og pathos var derfor av interesse, og analysene avdekket blant annet hvordan den grønne dokumentarfilmen benyttet disse. Den klassiske retorikken tar imidlertid ikke sikte på å avsløre skjulte budskap eller meninger. Oppgaven tok derfor i bruk visse *tolkningsstrategier* i analysen, blant annet for å avdekke hvordan den implisitte henvendelsesformen uttrykte en økologisk naturforståelse.

Den eksplisitte henvendelsesformen i det filmatiske formatet ble først analysert, hvor oppgaven tok for seg Davis Guggenheims *An Inconvenient Truth*. Med røtter i Nichols' ekspositoriske modus og Bordwell og Thompsons retoriske kategori, henvender Guggenheims film seg direkte til publikum med et blottlagt argument, og forsøker å overbevise publikum om å slutte seg til filmens standpunkt: Den globale oppvarmingen er reell, den er menneskeskapt, og den kan reverseres dersom menneskeheten gjør en kollektiv innsats. For å overbevise publikum – den klassiske retorikkens fremste formål – tar *An Inconvenient Truth* i bruk alle de tre retoriske overtalelsmidlene. Gjennom ethos-appell forsøker Guggenheim å skape et bilde av Al Gore som en sympatisk person. Dette sympatiske bildet er viktig, for mye

av filmens argumentasjon avhenger av at vi får empati med Gore. Ved å ta i bruk biografiske elementer fungerer Gores privatliv som en analogi til historien om den globale oppvarmingen. Gjennom empatien vi får med Gore blir *An Inconvenient Truth* her retorisk virkningsfull. Ethos-appellen er overordnet de andre retoriske overtalelsesmidlene i filmen, men disse kommer likevel til uttrykk. *An Inconvenient Truth* beveger seg mellom et dypøkologisk og et økosentrisk natursyn. Mennesket blir ansett som en trussel mot helheten i naturen. Filmen mener likevel at menneskeheten kan redde jorden gjennom en kollektiv innsats. *An Inconvenient Truths* dominerende natursyn er derfor snarere økosentrisk.

Den implisitte filmatiske henvendelsesformen ble deretter analysert, hvor oppgaven tok for seg Godfrey Reggios *Koyaanisqatsi*. Historisk sett kom denne filmatiske henvendelsesformen kanskje først til uttrykk gjennom Disneys True-Life-filmer. *Koyaanisqatsi* representerer en implisitt form som er nærmere beslektet med Nichols' poetiske modus, enn hva True-Life-filmene er. I begge tilfellene kommer imidlertid et økologisk budskap implisitt til uttrykk, og krever fortolkning. Gjennom en delvis *sympatisk* tolkning (Gripsrud 2002:149) analyserte vi Reggios sterkt stiliserte, kommentatorløse film med en ambisjon om å avdekke *Koyaanisqatsis* økologiske naturforståelse og budskap. Dualismen står sentralt hos Reggio – her er både beundring og forakt for teknologien og den menneskeskapte estetikken i naturen. En stor del av filmen benyttes til å beundre det moderne livet i storbyen. Det er likevel forakten som til slutt er dominerende, og *Koyaanisqatsi* impliserer et økosentrisk natursyn hvor mennesket ikke er overordnet en ubegrenset natur. Når vi presser ressursene til det maksimale, får det konsekvenser. Dette symboliseres med en romrakett som eksploderer og faller ned på jorden. Det er som om naturen her tar hevn over vår ressursutnyttning.

Den eksplisitte henvendelsesformen i fjernsynsformat var det tredje analysekapittelet. Her tok oppgaven for seg Animal Planet-serien *Whale Wars*. En ny fjernsynsestetikk vokste frem på 1990-tallet, og Derek Bousé hevder dette var første gang naturdokumentaren på fjernsyn beveget seg vekk fra en filmatisk uttrykksform (Bousé 2000:72). Denne nye stilen er representativ for den grønne dokumentartradisjonens eksplisitte henvendelsesform på fjernsyn, og kjennetegnes av et tydelig menneskelig nærvær og en relativt lav produksjonsverdi. Dette er beskrivende for *Whale Wars*, som er produsert i et dokusåpe-format. Oppgaven tok for seg episode 1 av den første sesongen. Her avdekket vi seriens bruk av de tre retoriske overtalelsesmidlene, og kom frem til at pathosappellen var den dominerende. Ved å fremstille Paul Watson og hans mannskap som de *gode* og de japanske hvalfangerne som de *onde* forsøker serien gjennomgående å overbevise oss om å ta Watson

og *Whale Wars*' side i hvalfangstspørsmålet. Serien spiller imidlertid på en oppfatning om en kompositthval – den såkalte *superhvalen* – og seriens opplysningsverdi og logosappell står derfor svakt. Det økologiske budskapet fremstår imidlertid som svært eksplisitt: Watson og *Whale Wars* mener hvalfangst er fundamentalt galt, og forsøker å overbevise publikum om det samme. *Whale Wars* er trolig forankret i et dypøkologisk natursyn – Watson og mannskapet gjør det flere ganger klart at de er villige til å dø for hvalen, som om hvalen er viktigere enn mennesket. Serien forsøker imidlertid å gi inntrykk av et lang mindre radikalt natursyn.

Den implisitte henvendelsesformen på fjernsyn ble analysert til slutt, og her tok oppgaven for seg BBC-serien *Frozen Planet*. Serien er forankret i det såkalte blue-chip-formatet, som blant annet prioriterer menneskelig fravær og det visuelle uttrykket – et radikalt annerledes utgangspunkt enn hva som kjennetegner den eksplisitte henvendelsesformen på fjernsyn. Gjennom en utstrakt bruk av antropomorfisme, narrative grep og ved å fremstille naturen som arena for en evig kamp for tilværelsen, innbyr *Frozen Planet* til identifisering og empati med dyrene i Arktis og Antarktis. Serien håper denne identifiseringen skal resultere i en økologisk bevissthet hos publikum – noe som er karakteristisk for den implisitte henvendelsesformen (Bousé 2000:30-31, 99). Gjennom identifisering med dyrene håper serien at vi skal forstå hvilken innvirkning den stadig økende polarissmeltingen har på livet her. Her er imidlertid ingen eksplisitte forslag til løsninger som vil dempe den globale oppvarmingen, og følgelig stanse den stadig økende polarissmeltingen. Her innbys vi bare til identifisering med dem polarissmeltingen rammer sterkest. *Frozen Planet* har slik sett et holistisk, økosentrisk natursyn.

9.1 Konklusjon

Denne oppgaven har kartlagt den grønne dokumentarfilmens historie, og har med det etablert dette som en særegen tradisjon. Oppgaven har videre kategorisert denne tradisjonen inn i ulike kategorier på grunnlag av ulike retoriske henvendelsesformer. Det er et grunnleggende skille mellom en eksplisitt og en implisitt henvendelsesform, både på film og fjernsyn. Oppgavens analyseutvalg har vist at den grønne dokumentarfilmen er en tradisjon med både tematisk og formal bredde, i tillegg til disse ulike henvendelsesformene. Men hva sier egentlig dette oss? Kan vi si noe om potensialet i den grønne dokumentarfilmen ut fra dette?

Oppgavens utvalg speiler delvis mangfoldet i det moderne økologiske natursynet. Den grønne dokumentarfilmen beveger seg primært mellom et økosentrisk og et dypøkologisk perspektiv.

Vi kan se en tendens til at den eksplisitte formen tenderer mot et dypøkologisk natursyn, hvor mennesket fremstår som en økologisk trussel. Den implisitte henvendelsesformen tenderer på sin side mot et mer økosentrisk natursyn, hvor mennesket ikke blir betraktet som en økologisk trussel i like stor grad. Oppgavens utvalg er imidlertid for lite til at dette kan kalles en generaliserbar slutning.

Hva oppgavens utvalg og analyser imidlertid sier noe om, er at den grønne dokumentarfilmen er en tradisjon med en stor bredde hva gjelder henvendelsesformer. Økologiske budskap kommer til uttrykk fra den mest eksplisitte, belærende formen til den mest implisitte formen. Publikum kan enten få direkte beskjed om verdien av å ivareta helheten i naturen, eller selv få muligheten til å lære å verdsette denne helheten – slik at et ønske om å ivareta den kan oppstå. Den grønne dokumentarfilmen har slik sett to hovedredskap for å kunne gjøre publikum økologisk bevisst, i tillegg til hybridene som beveger seg mellom disse. Jeg vil derfor hevde at den grønne dokumentarfilmen har et stort potensial hva gjelder økologisk kunnskapsformidling. Med et bredt spekter av tematiske og formale uttrykk å velge mellom, et vidåpent marked hva gjelder distribusjon, og et stadig mer økologisk bevisst publikum, er den grønne dokumentarfilmen en uttrykksform med et solid potensial. Det er en tradisjon som også har gjort seg fortjent til kontekstualisering.

Litteraturliste

- Aristoteles (2010): *Rhetoric*, oversatt av W. Rhys Roberts, New York: Cosimo, Inc.
- Aufderheide, Patricia (2007): *Documentary film : a very short introduction*, New York: Oxford University Press
- Austin, Thomas & de Jong, Wilma (red) (2008): *Rethinking documentary : new perspectives, new practices*, Berkshire: McGraw-Hill
- Baker, Steve ([1993] 2001): *Picturing the beast : animals, identity, and representation*, Urbana: University of Illinois Press
- Barnouw, Erik (1993): *Documentary : a history of the non-fiction film*, New York: Oxford University Press
- Bazin, André (1967): *What is cinema? I*, Berkeley: University of California Press
- Bazin, André (2000): "Science Film: Accidental Beauty", I *Science is fiction: the films of Jean Painlevé*, Bellows, Andy M. & McDougall, Marina (red), Cambridge: MIT Press, (s. 144-147)
- Beattie, Keith (2008): *Documentary display : re-viewing nonfiction film and video*, London: Wallflower Press
- Bellows, Andy M. & McDougall, Marina (red) (2000): *Science is fiction: the films of Jean Painlevé*, Cambridge: MIT Press
- Berger, John ([1980] 2009): *Why look at animals?*, London: Penguin Books Ltd
- Besel, Richard D. & Besel, Renee S. (2010): "Whale Wars and the public screen : mediating animal ethics in violent times", I *Arguments about animal ethics*, Goodale, Greg & Black, Jason Edward (red), New York: Lexington Books, (Kap. 10, s. 163-177)
- Birkvad, Søren og Diesen, Anders (1994): *Autentiske inntrykk : møte med ni skandinaviske dokumentarfilmskaparar*, Oslo: Samlaget
- Birkvad, Søren (2009): *At ofre sig eller være offer : et kritisk gensyn med den internationale dokumentarfilms kanon 1930-60*, Doktoravhandling, Trondheim: NTNU

- Blewitt, John (2010): *Media, ecology and conservation : using the media to protect the world's wildlife and ecosystems*, Devon: Green Books Ltd
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2008): *Film art : an introduction*, Boston: McGraw-Hill
- Bousé, Derek (2000): *Wildlife films*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Braaten, Lars T., Kulset, Stig og Solum, Ove (2000): *Introduksjon til film : historie, teori og analyse*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Bright, Michael (2007): *100 years of wildlife*, London: BBC Books
- Brinch, Sara (2004): *Historietimer for mediesamfunnet : en studie av dokumentarfjernsynets historieformidlende egenskaper*, Doktoravhandling, Trondheim: NTNU
- Brinch, Sara og Iversen, Gunnar (2001): *Virkelighetsbilder : norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*, Oslo: Universitetsforlaget
- Brinch, Sara og Iversen, Gunnar (2010): *Populær vitenskap : fjernsynet i kunnskapssamfunnet*, Kristiansand: Høyskoleforlaget
- Bruzzi, Stella ([2000] 2006): *New documentary*, London: Routledge
- Buell, Frederick (2003): *From apocalypse to way of life : environmental crisis in the American century*, London: Routledge
- Buell, Lawrence ([2005] 2008): *The future of environmental criticism : environmental crisis and literary imagination*, Malden: Blackwell
- Burt, Jonathan (2002): *Animals in film*, London: Reaktion Books Ltd
- Carson, Rachel ([1962] 2002): *Silent spring*, Boston: Houghton Mifflin Company
- Chris, Cynthia (2006): *Watching Wildlife*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Cottle, Simon (2004): "Producing nature(s): on the changing production ecology of natural history TV", I *Media, Culture and Society*, London: Sage Publications, (Vol. 26(1), s. 81-101)
- Cubitt, Sean (2005): *Eco media*, Amsterdam: Rodopi

- Dahl, Hans Fredrik et al. (red) (1996): *Kinoens mørke, fjernsynets lys : levende bilder i Norge gjennom hundre år*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Diesen, Jan Anders (2005): *Fakta i forandring : fjernsynsdokumentaren i NRK 1960-2000*, Kristiansand: IJ-forlaget
- Ellis, John (2012): *Documentary : witness and self-revelation*, London: Routledge
- Freud, Sigmund (1920): *A general introduction to psychoanalysis*, oversatt av G. Stanley Hall, New York: Boni and Liveright Publishers
- Garrard, Greg (2012): *Ecocriticism*, London: Routledge
- Gentikow, Barbara (2005): *Hvordan utforsker man medieerfaringer?: kvalitativ metode*, Kristiansand: IJ-forlaget
- Goodale, Greg & Black, Jason Edward (red) (2010): *Arguments about animal ethics*, New York: Lexington Books
- Grant, Barry K. & Hillier, Jim (2009): *100 documentary films*, Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Gripsrud, Jostein (2002): *Mediekultur, mediesamfunn*, Oslo: Universitetsforlaget
- Ingram, David (2004): *Green screen : environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter: University of Exeter Press
- Kalland, Arne (2002 [1993]): "Whale politics and green legitimacy: a critique of the anti-whaling campaign", I *The best of Anthropology Today*, Benthall, Jonathan (red), London: Routledge, (Kap. 24, s. 207-219)
- Karlsen, Gunnar (2006): *Språk og argumentasjon for samfunnsvitere*, Bergen: Fagbokforlaget
- Kellner, Douglas (2010): *Cinema wars : Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era*, Chichester: Wiley-Blackwell
- Kleppe, Kristine (2007): "Dokumentarens makt", i *Rushprint* nr. 6.
- Kozloff, Sarah (1992): "Narrative theory and television", I *Channels of discourse, reassembled*, Allen, Robert C. (red), London: Routledge, (s. 67-100)

- Larsen, Leif Ove (2002): "Tekstanalyse", I *Metodebok for mediefag*, Østbye, Knapkog, Helland & Larsen (red), Bergen: Fagbokforlaget, (s. 61-97)
- Larsen, Peter (2005) *Filmmusikk : historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget
- Maasø, Arnt (1995): *Lyden av levende bilder*, Oslo: Universitetet i Oslo
- Mitman, Gregg ([1999] 2009): *Reel nature : America's romance with wildlife on film*, Seattle: University of Washington Press
- Murray, Robin L. & Heumann, Joseph K. (2009): *Ecology and popular film : cinema on the edge*, Albany: State University of New York Press
- Mølster, Ragnhild (1996): *'I kveldens reportasje viser vi virkeligheten...': journalistisk retorikk i fjernsyn: Dokument 2 i et retorisk perspektiv*, Bergen: Universitetet i Bergen
- Mølster, Ragnhild (2007): *Journalisten, folket og makten : en retorisk studie av norsk journalistisk fjernsynsdokumentar*, Doktoravhandling, Bergen: Universitetet i Bergen
- Nichols, Bill (1991): *Representing reality : issues and concepts in documentary*, Bloomington: Indiana University Press
- Nichols, Bill (1994): *Blurred boundaries : questions of meaning in contemporary culture*, Bloomington: Indiana University Press
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press
- Nichols, Bill (2005): "The voice of documentary". I *New challenges for documentary*, Rosenthal, Alan & Corner, John (red), Manchester: Manchester University Press, (Kap 1, s. 17-33)
- Nordstad, Kari (1995): *Natur i naturprogrammer*, Hovedoppgave, Oslo: Universitetet i Oslo
- Oelschlaeger, Max (1991): *The idea of wilderness : from prehistory to the age of ecology*, New Haven: Yale University Press
- Petterson, Palle B. (2011): *Cameras into the wild : a history of early wildlife and expedition filmmaking, 1895-1928*, Jefferson: McFarland & Co.
- Plantinga, Carl R. (1997): *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge: Cambridge University Press

Renov, Michael (2004): *The subject of documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Rosteck, Thomas & Frenzt, Thomas S. (2009): *Myth and multiple readings in environmental rhetoric : the case of An Inconvenient Truth*, Quarterly Journal of Speech, 95:1, 1-19

Rothfels, Nigel (2002): *Savages and beasts : the birth of the modern zoo*, Baltimore: Johns Hopkins University Press

Sandler, Martin W. (2002): *Photography : an illustrated history*, Oxford: Oxford University Press

Sørensen, Bjørn (2001): *Å fange virkeligheten : dokumentarfilmens århundre*, Oslo: Universitetsforlaget

Thompson, Kristin & Bordwell, David (2003): *Film history : an introduction*, Boston: McGraw-Hill

Willoquet-Maricondi, Paula (red) (2010): *Framing the world : explorations in ecocriticism and film*, Charlottesville: University of Virginia Press

Wilson, Alexander (1992): *The culture of nature : North American landscape from Disney to the Exxon Valdez*, Cambridge: Blackwell

Østbye, Helge, et al. (2007): *Metodebok for mediefag*, Bergen: Fagbokforlaget

Filmografi for kjerneutvalget

An Inconvenient Truth (2006)

USA, 100 min.

Regi: Davis Guggenheim

Produsenter: Lawrence Bender, Scott Z. Burns, Lesley Chilcott

Frozen Planet (2011)

Storbritannia, 7 episoder á 50 min.

Produsenter: Alastair Fothergill, Miles Barton, Vanessa Berlowitz, Kathryn Jeffs, Mark Linfield, Dan Rees

Koyaanisqatsi (1982)

USA, 86 min.

Regi: Godfrey Reggio

Produsenter: Francis Ford Coppola, Godfrey Reggio

Whale Wars (2008)

USA, 7 episoder á 43 min. (sesong 1)

Produsenter: Sean Foley, mfl.

Øvrig filmografi

11th Hour, The (Leila & Nadia Conners, 2007)
Are We Changing Planet Earth? (Nicholas Brown, 2006)
Animal Cops (Animal Planet, 2002-)
Baraka (Ron Fricke, 1992)
Bear Country (James Algar, 1953)
Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt (Walter Ruttmann, 1927)
boxende Känguruh, Das (Max Skladanowsky, 1895)
Boxing Cats (William K.L. Dickson & William Heise, 1894)
Can We Save Planet Earth? (Nicholas Brown, 2006)
Caught in the Moment (Duncan Chard mfl., 2006)
Chronique d'un été (Edgar Morin & Jean Rouch, 1961)
Cock Fight, No. 2 (William K.L. Dickson & William Heise, 1894)
Cove, The (Louie Psihoyos, 2009)
Dont Look Back (D.A. Pennebaker, 1967)
Earth Days (Robert Stone, 2009)
Earthlings (Shaun Monson, 2005)
Forest, The (William L. Finley, 1926)
Gjensyn med jungelfolket (Per Høst, 1950)
Grizzly Man (Werner Herzog, 2005)
Home (Yann Arthus-Bertrand, 2009)
Hunting Big Game in Africa (William Nicholas Selig, 1909)
Hvem eier Tyssedal? (Sølve Skagen & Malte Wadman, 1975)
Kald Verden (Knut Erik Jensen & Birger Amundsen, 1986)
Kampen om Mardøla (Oddvar Einarson, 1972)
Korup - An African Rainforest (Phil Agland, 1982)
Lektionen in Finsternis (Werner Herzog, 1992)
Life (Mike Gunton, 2009)
Life of Birds, The (Mike Salisbury, 1998)

Life of Mammals, The (Mike Salisbury, 2002)
Life on Earth (Christopher Parsons, 1979)
Living Desert, The (James Algar, 1953)
Living Planet, The (Richard Brock, 1984)
Manufactured Landscapes (Jennifer Baichwal, 2006)
marche de l'empereur, La (Luc Jacquet, 2005)
Miami Animal Police (Beth Brooks mfl., 2004-)
Miss Goodall and the Wild Chimpanzees (Marshall Flaum, 1965)
monde du silence, Le (Jacques-Yves Cousteau & Louis Malle, 1956)
Nanook of the North (Robert J. Flaherty, 1922)
Natur Nå (Hans Christian Alsvik, 1977-?)
Naturens hämnd (Stefan Jarl, 1983)
Naturmagasinet (Sverre M. Fjelstad, 1966–74)
Naturredaksjonen (Hans Christian Alsvik, 1980-1992)
Nedfall (Erik Borge, 1964)
Nuit et brouillard (Alain Resnais, 1955)
Oil Wells of Baku: Close View (Auguste & Louis Lumière, 1896)
pieuvre, La (Jean Painlevé, 1928)
Planet Earth (Alastair Fothergill, 2006)
Plow That Broke the Plains, The (Pare Lorentz, 1936)
Private Life of Plants, The (Mike Salisbury, 1995)
Private Life of the Gannets, The (Julian Huxley, 1934)
Regen (Mannus Franken & Joris Ivens, 1929)
River, The (Pare Lorentz, 1938)
Sagan om de sista örnarna (Bengt Berg, 1923)
Same Ællin (Titus Vibe-Müller, 1971)
Sea Around Us, The (Irwin Allen, 1953)
Sea Lions' Home, The (James H. White, 1897)
Seal Island (James Algar, 1948)

Selve Verde - Central American Rainforest (Phil Agland, 1983)

Serengeti darf nicht sterben (Bernhard Grzimek, 1959)

Siarau - The Tidal Forest (Phil Agland, 1983)

Simba (Martin E. & Osa Johnson, 1928)

Smaken av hund (Jon Martin Fjørland & Are Syvertsen, 2006)

Svalbard i verden (Knut Erik Jensen & Birger Amundsen, 1983)

Terrier vs. Wildcat (G. W. Bitzer, 1906)

Thin Blue Line, The (Errol Morris, 1988)

Underkastelsen (Stefan Jarl, 2010)

Undersea World of Jacques Cousteau, The (Joe Thompson, 1966-1976)

Ut i naturen (NRK, 1992-)

Vets in the Wild (Jane Lush, 1998)

Villmarken kaller (Albert W. Ovesen, 1964)

Vår i Vassfaret (Hans Christian Alsvik, 1973)

White Wilderness (James Algar, 1958)

Why We Fight (Frank Capra, 1942-1945)

Wild Kingdom (Don Meier, 1963–1988, 2002-)

Wildlife SOS (Simon Cowell, 1997-)

Yours Is the Land (George Brewer, 1949)

Zoo Quest (Charles Lagus, 1954-1964)

Zooparade (NBC, 1950-1957)