



Rapport 803

Innholdsmangfold i norske filmer og serier

BÅRD KLEPPE, INGEBORG HOLMENE OG LINE ELISE HOLMBOE

Tittel: Innholdsmangfold i norske filmer og serier

Rapport nr.: 803

Forfatter(e): BÅRD KLEPPE, INGEBORG HOLMENE OG LINE ELISE HOLMBOE

Dato: 30.12.2023

ISBN: 978-82-336-0653-4

ISSN: 2703-7894

Prosjekt: Innholdsmangfold i norsk film og serier

Prosjektleder: Bård Kleppe

Oppdragsgiver(e): Norsk filminstitutt

Telemarksforsking
Postboks 4
3833 Bø i Telemark
Tlf.: +47 35061500

Forord

Denne rapporten kartlegger, analyserer og diskuterer mangfold i norske filmer og serier i årene 2012, 2017 og 2022. Rapporten er skrevet på oppdrag for Norsk filminstitutt (NFI) som et ledd i deres systematiske arbeid for likestilling og mangfold.

Rapporten består av to deler. Den første delen presenterer en kvantitativ kartlegging av mangfold i 100 norske serier og filmer. Dette arbeidet baserer seg på en omfattende loggføring av filmer og karakterer utført av de vitenskapelige assistentene Maren Hagen, Kristine Helliesen og Mari Jørgensen Backer, som studerer kulturstudier (MA) og kulturledelse (BA) ved Universitetet i Sørøst-Norge (USN, studiested Bø). Deres grundige arbeid har muliggjort en analyse av representasjon i norske filmer og serier som ikke tidligere har vært gjennomført. Vi takker studentene for dette arbeidet, og for fruktbare innspill til begge delene av rapporten i en tidlig fase av prosjektet. De kvantitative analysene er ledet og gjennomført av Bård Kleppe ved Telemarksforskning. Den andre delen presenterer en kvalitativ innholdsanalyse av 14 filmer og serier. Denne delen er ledet og gjennomført av Ingeborg Holmene ved Universitetet i Sørøst-Norge.

Vi takker NFI, og vår kontaktperson, Live Nerموen for oppdraget og for gode innspill til arbeidet med rapporten. Takk også til Ola K. Berge og Nanna Løkka ved Telemarksforskning for fruktbare innspill til rapporten og Jens Skavdal ved NFI for oversikter over produksjontilskudd til norske filmer og serier.

Bø, 8. mars 2024

Bård Kleppe

Prosjektleder

Innhold

Forord.....	3
Sammendrag	6
Summary	8
1. Innledning.....	10
1.1 Mandat og forskningsspørsmål	12
1.2 Rapportens oppbygning	14
2. Kvantitativ kartlegging av mangfold	15
2.1 Metode	15
2.2 Kjønnsbalanse.....	17
2.3 Aldersmangfold	19
2.4 Etnisk mangfold	21
2.5 Seksuelt mangfold	25
2.6 Geografisk mangfold	26
2.7 Yrkesmangfold.....	28
2.8 Funksjonsmangfold.....	30
2.9 Virkemidler og mangfold	31
2.10 Oppsummering del 1	36
3. Kvalitativ innholdsanalyse av utvalgte serier og filmer fra 2012, 2017 og 2022	39
3.1 Caseutvalg.....	40
3.2 Filmanalyse av sentrale karakterer i filmer og serier	42
3.3 Mangfold i serier.....	44
3.4 Mangfold og ulike former for representasjon i filmer med konsulentvurdert tilskudd	50

3.5	Kjønnsbalanse i storfilmer med markedsvurdert tilskudd.....	60
3.6	Kjønnsbalanse og mangfold i storfilmer for barn.....	67
3.7	Oppsummering og avsluttende diskusjon del 2	74
	Referanser.....	79

Sammendrag

Denne rapporten er bestilt og utarbeidet på oppdrag fra Norsk Filminstitutt. Oppdraget var todelt og besto av en kvantitativ kartlegging av norske kinofilmer og dramaserier samt karakterene som spilte i disse og en kvalitativ innholdsanalyse av mangfoldet i et utvalg av filmene og seriene. NFI ønsket at analysen av mangfold skulle inkludere både mangfold i tematikk, karakterer og geografisk lokasjon, og i særskilt grad undersøke representasjon av hoved- og bi-karakterer.

Den kvantitative kartleggingen ble gjennomført ved å loggføre egenskaper ved filmer og serier fra årene 2012, 2017 og 2022, samt de seks viktigste karakterene i hver av disse. Kartleggingen viste at nesten to av tre karakterer var menn. Denne skjevheten fant vi i både seriene og filmene fra de tre årene. Også karakterer som ble spilt av skuespillere med flerkulturell bakgrunn, var betydelig underrepresentert i forhold til befolkningen i Norge. Kun 4 prosent av de norske karakterene, altså de som spiller karakterer med en norsk nasjonalitet, hadde flerkulturell bakgrunn. Tilsvarende tall for den norske befolkningen er 20 %. Kartleggingen avdekket videre at filmene og seriene viste minimalt med seksuelt mangfold. Kun 4 prosent av karakterene i filmene og seriene var i skeive forhold. Det var imidlertid større seksuelt mangfold i serier enn i filmer og vi fant tendenser til at mangfoldet har økt noe siden 2012. Det er begrenset med sammenlignbare tall om dette i den norske befolkningen, men i en surveyundersøkelse gjennomført av SSB kom det fram at om lag 7 prosent av befolkningen definerte seg som lhbt+ eller skeive. Geografisk er det en tydelig Oslo-dominans i norske filmer og serier. I en av tre filmer foregår handlingen i Oslo, mens i en tredel foregår den andre steder i landet. Den siste tredelen foregår i utlandet eller på fiktive steder. Dessuten dominerer østlandsk dialekt. Hele 70 prosent av de undersøkte karakterene snakker østlandske dialekter. Sammenlignet med befolkningen er østlandsk betydelig overrepresentert i film og serier. Blant de 580 karakterer vi kartla, fant vi kun en karakter med samisk opphav og ingen karakterer som tilhører en av de nasjonale minoritetene i Norge. Dette er imidlertid vanskelig å avdekke med mindre det blir eksplisitt tematisert i filmen eller serien. For å kartlegge mangfold i sosioøkonomisk bakgrunn valgte vi å loggføre yrke til karakterene. Her fant vi at 36 prosent av karakterene jobbet i akademiske yrker (mot 27 prosent i befolkningen). Karakterer som jobbet i høyskoleutdannede yrker, var også overrepresentert. Dette inkluderte militære av høyere rang samt ulike former for politiarbeid. Det inkluderte også kulturyrker som managere og influensere. Disse to yrkesgruppene, samt bønder og fiskere, er overrepresentert sammenlignet med hvor mange som jobber i disse yrkene. Til sist undersøkte vi funksjonsmangfoldet. Her fant vi at 19 av de 580 karakterene vi kartla, hadde en eller flere synlige funksjonshindringer.

Den kvalitative delen av rapporten diskuterer mulige forklaringer på manglende mangfold. Denne delen analyser mangfold i fremstillinger av sentrale karakterene i fjorten filmer og serier basert på medieomtaler med en hovedvekt på filmanalyser i NRK filmpolitiet og på filmnettstedet Montages. Her blir det påpekt at strategiene for å redusere risiko ved å basere seg på allerede kjente konsept, kan begrense rommet for

originale verk og nyskaping. Dette har også betydning for hvem som blir castet i sentrale roller, og spillerommet for å skape nye typer film- og seriekarakterer som bryter med klisjeer og stereotyper. Rapporten ser også mangfold i lys av kulturpolitiske virkemiddel og viser at de mest populære filmene som har fått konsulenttilskudd fra NFI i 2012, 2017 og 2022 er mer mangfoldig i sin fremstilling av sentrale karakterer enn de mest populære filmene som har fått markedstilskudd. Av de mest populære filmene som har fått markedstilskudd, er filmene fra 2022 noe mer mangfoldige relatert til kjønnsbalanse og flerkulturell casting enn filmene fra 2017 og 2012. Videre poengteres det at seriene Skam og Rådebank har vist at det er et seerpotensial for originalskrevne fortellinger med karakterer som rommer mer kompleksitet, mangfold og dybde. Rapporten peker videre at dette er noe kulturpolitikken bør ta høyde for i avveininger mellom ulike kulturpolitiske mål.

Summary

This report was commissioned by the Norwegian Film Institute (NFI). The work was twofold, consisting of a quantitative survey of Norwegian cinema films and drama series, including the characters in them, and a qualitative content analysis of diversity in a selection of films and series. The NFI requested that the diversity analysis include themes, characters, and geographical locations, with a particular focus on the representation of main and supporting characters.

The quantitative survey was conducted by logging characteristics of films and series from the years 2012, 2017, and 2022, along with the six main characters in each. The survey revealed that almost two out of three characters were male, a gender imbalance observed in both series and films across the three years. Characters played by actors with multicultural backgrounds were also significantly underrepresented compared to the population of Norway. Only 4 percent of Norwegian characters, those playing characters with Norwegian nationality, had multicultural backgrounds, while the corresponding figure for the Norwegian population is 20 percent. Additionally, the survey uncovered minimal sexual diversity in films and series, with only 4 percent of characters involved in queer relationships. However, there was slightly more sexual diversity in series than in films, and trends suggested an increase since 2012.

Geographically, there is a clear dominance of characters residing in Oslo in Norwegian films and series. One-third of films are set in Oslo, while another third take place elsewhere in the country. The remaining third is set abroad or in fictional locations. Furthermore, the East Norwegian dialect is prevalent, with 70 percent of the examined characters speaking East Norwegian dialects. Compared to the population, East Norwegian is significantly overrepresented in films and series. Among the 580 characters studied, only one had Sami origins, and there were no characters belonging to the national minorities in Norway. However, this information is challenging to ascertain unless explicitly addressed in the film or series.

To assess diversity in socio-economic background, occupations of characters were logged. It was found that 36 percent of characters worked in academic professions, compared to 27 percent in the population. Characters in higher education professions, including higher-ranking military personnel and various forms of police work, were also overrepresented. This category also included cultural professions such as managers and influencers. Finally, the report examined diversity in disabilities, finding that 19 of the 580 characters had one or more visible disabilities.

The qualitative section of the report discusses possible explanations for the lack of diversity. It analyzes diversity in the portrayal of central characters in fourteen films and series based on media reviews, with a focus on film analyses from NRK Filmpolitiet and the film website Montages. It is noted that strategies to reduce risk by relying on already known concepts can limit the space for original and innovative works. This has implications for casting central roles and the creative space to develop new types of film and

series characters that break with clichés and stereotypes. The report also considers diversity in the context of cultural policy instruments, demonstrating that the most popular films receiving grants from the NFI in 2012, 2017, and 2022 portray central characters more diversely than the most popular films receiving market grants. Among the most popular films receiving market grants, those from 2022 are somewhat more diverse in terms of gender balance and multicultural casting than films from 2017 and 2012. It is further emphasized that the series "Skam" and "Rådebank" have shown that there is an audience potential for originally written stories with characters that embody more complexity, diversity, and depth. The report suggests that this is something cultural policy should consider in the balance between various cultural policy goals.

1. Innledning

Selv om jeg ikke kjenner meg så veldig mye igjen i karakteren Sana, så kjenner jeg igjen mange av de forskjellige situasjonene hun opplever (...) Ofte i den blendahvite, norske offentligheten så er det vanskelig for min gruppe, muslimske ungdommer, å kjenne seg igjen i det som flimrer på TV. Ved å plassere en muslimsk hijabjente i sentrum av en ungdomsserie, så sies det at vi muslimske ungdommer er ungdommer på lik linje med alle andre. Dette er en anerkjennelse som jeg lenge har ventet på fra medie-Norge.

(Jirde Ali, Aftenposten 2017)

Sitatet over er hentet fra Aftenpostens Si:D spalte fra 2017, der den da nitten år gamle forfatteren og skribenten Jirde Ali beskriver hvordan hun opplever sesong fire av *Skam* (2017), med Sana i hovedrollen. Jirde Ali forteller hvorfor det er viktig for folk med ulik bakgrunn å kunne kjenne seg igjen i samfunnet de lever i, å bli sett, å bli hørt og å få ny kunnskap om hverandre. Fortellinger som fortelles – men også de som ikke fortelles – gjør noe med oss. Kunst og kultur har en viktig rolle i så måte. Fortellingene, karakterene og temaene som inkluderes i filmer og serier, litteraturen, billedkunsten, scenekunsten, bør gjenspeile mangfoldet i samfunnet dersom kunsten og kulturen skal treffe flest mulig. Denne rapporten tematiserer mangfold og undersøker i hvilken grad norske filmer og serier evner å representere og tematisere mangfold i like stor grad som *Skam* gjorde.

Denne rapporten er bestilt og utarbeidet på oppdrag fra Norsk Filminstitutt. Temaet og bakgrunnen for undersøkelsen er forankret i et av de viktigste målene i norsk kulturpolitikk de senere årene: mangfold. Den norske kulturpolitikken har de siste tiårene vært drevet av en tanke om at vi får et bedre samfunn gjennom å ha kjennskap til folk med ulik bakgrunn enn oss selv, vite om hverandre og ha forståelse for hverandre (Hylland og Mangset 2017). I den siste kulturmeldinga kan vi lese at det overordna målet for kulturpolitikken er:

Eit levande demokrati der alle er frie til å ytre seg, og der mangfald, skaparkraft og kreativitet er høgt verdsett. Eit inkluderande samfunn der kunst og kultur av ypparste kvalitet inspirerer, samlar og lærer oss om oss sjølv og omverda (Meld. St. 8 (2018-2019)).

Også i filmpolitikken er mangfold et viktig mål. I den siste stortingsmeldinga om filmpolitikk spesifiseres det at «Bredden og mangfoldet i det norske samfunnet må representeres» (Meld. St. 30 (2014-2015)). Dette poenget legger føringer for arbeidet til Norsk Filminstitutt (NFI), som er statens forvaltningsorgan på film- og spillområdet. I flesteparten av deres tilskuddsordninger påpekes det at bredden og mangfoldet i det norske samfunnet bør gjenspeiles, både på skapersiden og innholdssiden av norsk film.

NFI har hatt kjønnsbalanse som et eksplisitt satsingsområde siden 2006 (Berentsen og Sørensen, 2006 og Svane, 2020). NFI har gjennomført en rekke tiltak og programmer for å stimulere til økt kvinneandel på

produksjonssiden, og i 2018 kunne de rapportere om en 50/50-fordeling av menn og kvinner totalt for alle formater der det var gitt utviklings- og produksjonstilskudd til (Norsk Filminstitutt 2019).

De siste fem årene har NFI jobbet systematisk med en utvidet forståelse av mangfold og representasjon. Ett eksempel var seminaret «Stories we choose to tell». Her formulerte NFI oppgaver knyttet til mangfold på følgende måte:

I forbindelse med utarbeidelsen av handlingsplan for å fremme mangfold i norsk film og filmkultur inviterer vi til seminar hvor vi sammen skal reflektere over hva som står på spill når filmfortellinger vi velger å fortelle verken speiler eller når ut til alle deler av befolkningen. (NFI: LAB, 2018)

Som et ledd i arbeidet med å sikre at fortellingene speilet og nådde ut til alle deler av befolkningen, lanserte NFI i 2019 nye retningslinjer for mangfold i norsk filmproduksjon. Disse tok utgangspunkt i en mangfoldsforståelse der også ulike minoritetsbakgrunner var inkludert. I handlingsplanen heter det: “Kjønnsbalanse og brei representasjon er overordna viktig i eit demokrati- og ytringsperspektiv. Dette gjeld heile verdikjeda, frå kven som skapar historiene, kven dei handlar om og kven som ser dei.” (NFI, 2019, se også Holmene 2020, s. 40-42).

Arbeid med mangfold er også forankret i lovverket. Sentralt her er likestillings- og diskrimineringsloven som har til formål å fremme likestilling og hindre diskriminering på grunn av blant annet kjønn, etnisitet, religion, livssyn, funksjonsnedsettelse, seksuell orientering, kjønnsidentitet og kjønnsuttrykk (LOV-2021-06-11-77 fra 01.01.2022). Det kulturpolitiske målet om mangfold og representasjon står sentralt i NRK-plakaten, der allmenkringkasterens kulturpolitiske mandat beskrives. Her heter det for eksempel at “... en stor andel av tilbudet skal ha forankring i og speile det kulturelle mangfoldet i Norge.” (NRK-plakaten §16).

På tross av både føringer og lover har representasjonen og mangfoldet i norske filmer og serier i liten utstrekning vært kartlagt. NFI gjennomførte i 2019 en avgrenset kartlegging av kjønnsbalansen i norsk film i årene 2012 til 2018, samt en enkel undersøkelse av mangfold på lerretet (NFI 2019, 2020b). Det mangler likevel en mer omfattende analyse som tar utgangspunkt i et bredt utvalg av karakterer, og som sier noe mer om hvordan de speiler befolkningen. Denne rapporten er et viktig bidrag til å tette et slikt kunnskaps-hull ved at den ser på i hvilken grad og på hvilken måte innholdsmangfoldet foran kamera kommer til uttrykk.

Et sentralt spørsmål i en slik kartlegging er hvordan man helt konkret skal forstå – og dermed måle – mangfold. Som en nødvendig avgrensing har vi i dette prosjektet særlig valgt å undersøke det som ofte kalles *diskrimineringsgrunnlag*, altså om etnisitet¹, funksjonsnedsettelse, seksuell orientering, kjønnsidentitet

¹ Vi har diskutert begrepene knyttet til minoriteter med «annen etnisk» eller «flerkulturell» bakgrunn internt i prosjektet og med NFI. Begreper om disse minoritetene kan virke mer eller mindre inkluderende eller ekskluderende. I NRK sin «flerkulturelle ordliste» - som er retningslinjer som forsøker å gjøre språket mer «presist, forståelig og inkluderende» - er «etnisk minoritet» og «flerkulturell» begreper som er definert som inkluderende (NRK, 2024). Fafo som har skrevet flere rapporter om arbeidslivet og diskriminering, inkludert rapporten «Øyet som ser – mangfold og representasjon i norsk film» på oppdrag for NFI bruker «etniske minoriteter» (NFI, 2020a)

og kjønnsuttrykk er mangelfullt representert i ulike kunstuttrykk. I denne rapporten har vi derfor identifisert og analysert mangfold, med utgangspunkt i kategoriene brukt i likestillings- og diskrimineringsloven. I tillegg har vi undersøkt mangfold i form av alder, geografi-/stedsrepresentasjon, språk og yrke. Dette for å undersøke i hvilken grad norsk film speiler befolkningen.

1.1 Mandat og forskningsspørsmål

Mangfold og representasjon foran kamera er altså tema for denne kartleggingen. NFI trenger kunnskap om dette for å kunne undersøke effekten av politikken på dette området samt tilpasse virkemiddelapparatet.

I undersøkelsens mandat heter det at:

Oppdraget er å gjennomføre en kvantitativ kartlegging og kvalitativ innholdsanalyse av mangfoldet i norske kinofilmer og dramaserier. Analysen skal kartlegge mangfold i tematikk, karakterer og geografisk lokasjon, og i særskilt grad undersøke representasjon av hoved- og bi-karakterer.

Videre spesifiseres det at NFIs forståelse av mangfold handler om diversitet knyttet til kjønn, etnisitet/innvandrerbakgrunn, urfolk (samisk identitet, språk, kultur), nasjonale minoriteter, alder (barn, unge og seniorer), seksuell orientering/kjønnsidentitet/kjønnsuttrykk (LHGBTQ+), geografisk tilhørighet, funksjonsevne og sosial bakgrunn. NFI ønsker at det tas utgangspunkt i kinofilmer og dramaserier fra årene 2012, 2017 og 2022 og ønsker også at analysen inkluderer en kvalitativ vurdering av fremstillingene av karakterene og behandlingen av tematikken i et utvalg av kinofilmer og dramaserier fra de aktuelle årene.

I tråd med mandatet har vi valgt å dele undersøkelsen i to, en kvantitativ og en kvalitativ del. Vi har også valgt å se innholdsmangfoldet i lys av NFI sine ordninger for sjangermangfold (konsulentvurdert tilskudd og markedsvurdert tilskudd for norske filmer og serier). NFI sine overordnede tilskuddsordninger hadde tidlig på 2010-tallet et kulturpolitiske mål om å skape et sjangermessig mangfold som er tilgjengelig for publikum: «et bredt og variert filmtilbud av høy kvalitet» (Meld. St. 30 (2014–2015)). En av NFI sine nøkkelfunksjoner var på det tidspunktet eksplisitt relatert til å sikre et sjangermessig mangfold for norske filmer (og utover 2010-tallet i økende grad også serier). Disse målene kan kobles til to overordnede virkemiddel som skal sikre et sjangermangfold av norske filmer og serier:

1. Tilskudd til spillefilm og serier basert på kunstnerisk vurdering (konsulentvurdert tilskudd).
2. Tilskudd til filmer og serier basert på en vurdering av markedspotensialet (markedsvurdert tilskudd).

Vi vurderer at disse ordningene for å sikre et sjangermessig mangfold også har relevans for analysen av innholdsmangfold og representasjon siden krav til mangfold ligger i retningslinjene for

tilskuddsordningene. Derfor er våre foreslåtte forskningsspørsmål for den kvantitative delen (del 1) og den kvalitative delen (del 2) relatert til disse filmpolitiske virkemidlene.

I den kvantitative delen undersøker vi følgende forskningsspørsmål knyttet til representasjon og mangfold for de viktigste karakterene:

- Er det forskjeller mellom filmer og serier?
- Har det skjedd endringer i mangfoldet over tid?
- Er det forskjell mellom produksjoner som har barn eller voksne som målgruppe?
- Er det forskjell mellom de filmene som har fått markedsvurdert tilskudd, konsulentvurdert tilskudd eller ingen tilskudd fra NFI?
- Er det forskjell mellom serier som er bestilt eller produsert av NRK og serier produsert av/for andre kanaler eller plattformer?

I den kvalitative delen er formålet å beskrive hvordan norske filmer og serier speiler mangfold ut fra to kvalitetskriterier: 1) typen fremstilling og 2) grad av kompleksitet hos sentrale hoved- og biroller. Vi vil her ta utgangspunkt i et utvalg av filmer og serier, der vi går mer i dybden på noen enkeltcase. Den kvalitative analysen supplerer og bygger på funn i den kvantitative analysen. Ulike former for representasjon vil i den kvalitative analysen diskuteres i lys av mediedekningen av filmene og seriene med særlig vekt på filmkritikk og anmeldelser på NRK.no (Filmpolitiet) og analyser på filmnettstedet Montages.² Denne delen av rapporten vil svare på følgende spørsmål:

- Hvordan beskrives de sentrale karakterene i anmeldelser, filmanalyser og øvrig mediedekning med tanke på ulike former for representasjon?

Med utgangspunkt i selve filmen og seriene samt pressdekning av disse, vil vi diskutere hvorvidt sentrale roller kan forstås som stereotypiske, eller mer flertydige og komplekse i fjorten utvalgte filmer/serier.

Vi tar i lys av dette også for oss forskningsspørsmål som undersøker format og rammevilkår for produksjonene som analyseres:

- Hva synes å karakterisere produksjoner med god eller manglende mangfold/representasjon?
- Er det forskjeller på typen representasjon og tematikk mellom filmer og serier?
- Er det forskjell på typen representasjon mellom de filmene som har fått markedsvurdert tilskudd eller konsulentvurdert tilskudd fra NFI?
- Eller produksjoner som har barn/voksne som målgruppe?

² Selv om det kan være og ofte er variasjon knyttet til fortolkning av filmer, dvs. «øyet som ser», så kan anmeldelser og medieomtaler være en empirisk indikasjon på dette målet (Gjelsvik, 2002). Det vil være et interessant tema for videre kulturvitenskaplig forskning å undersøke om det er samsvar mellom mediernes og publikums resepsjon av film og innholdsmangfold (jf. NFI sitt arbeid med publikumsinnsikt). Denne rapporten vil da gi et godt kunnskaps- og sammenligningsgrunnlag for en slik type komparativ undersøkelse.

1.2 Rapportens oppbygning

Denne rapporten er i likhet med undersøkelsen delt i to. En del der den kvantitative studien presenteres og en del der den kvalitative studien presenteres. I den første delen presenterer vi en rekke analyser av mangfold: Kjønnsbalanse og kjønns mangfold, alders mangfold, etnisk mangfold, seksuelt mangfold, geografisk mangfold, yrkes mangfold og funksjons mangfold. Disse kategoriene tar utgangspunkt i mangfoldskategoriene beskrevet i mandatet, men er noe justert i henhold til metodiske begrensinger. Dette omtaler vi nærmere i innledningen til del en. I de ulike kapitlene viser vi eventuelle forskjeller mellom filmer og serier, forskjeller mellom barnefilmer og øvrige filmer samt forskjeller mellom de tre årene 2012, 2017 og 2022. I siste kapittel av del en diskuterer vi resultatene i lys av virkemidlene ved å se på forskjeller mellom filmene som har fått markedsvurdert tilskudd, konsulentvurdert tilskudd eller ingen tilskudd fra NFI og videre om det er forskjeller mellom serier som er produsert av eller for NRK og serier produsert av andre.

Andre del, den kvalitative analysen, viser i all hovedsak eksempler på representasjon når det gjelder tre former for mangfold som har vært særlig fremtredende i materialet som har vært gjenstand for kvantitativ analyse; kjønn, etnisk mangfold og seksuelt mangfold/skeive kjærlighetrelasjoner. I denne analysen har vi sett spesielt på typen fremstilling (for eksempel stereotypisk vs. karakterdybde) og grad av kompleksitet hos sentrale hoved- og biroller i fjorten norske filmer og serier (2012, 2017 og 2022). Andre tema belyst i det kvalitative delkapitlet er analyser av produksjoner med god eller manglende mangfold/representasjon, eksempler på ulike former for representasjon i norske filmer og serier, forskjeller på typen representasjon mellom filmene og seriene som har fått markedsvurdert tilskudd eller konsulentvurdert tilskudd fra NFI. Vi har tatt utgangspunkt i filmomtaler, filmanalyser og debatter i pressen i den kvalitative analysen, for å beskrive hva slags type representasjon vi finner i filmene. Metodebeskrivelser for de to studiene presenteres først i de to delkapitlene.

2. Kvantitativ kartlegging av mangfold

Dette kapitlet presenterer resultatene av en kvantitativ kartlegging av filmer og serier fra tre ulike år, 2012, 2017 og 2020. De til sammen 65 spillefilmene og 35 seriene som utgjør materialet har blitt analysert og loggført. Det samme har de viktigste karakterene i disse seriene og filmene. Den påfølgende analysen baserer seg på egenskaper ved de 100 filmene og seriene samt de seks viktigste karakterene i hver av disse 100 produksjonene. Før vi presenterer analysen skal vi forklare hvordan vi har gått fram metodisk for å kartlegge filmene og seriene.

2.1 Metode

I mandatet fra NFI ble det etterspurt en analyse av filmer og serier fra de siste ti årene. Av ressurs hensyn var det foreslått å avgrense studien til tre utvalgte år 2012, 2017 og 2022. I følge NFIs lister, ble det i disse tre årene gitt ut til sammen 116 serier og spillefilmer. 25 i 2012, 48 i 2017 og 43 i 2022 (se tabell 1). Vi ser at spillefilmer var i flertall i 2012, men at serier var i flertall i 2022. Av ressurs hensyn ble det endelige utvalget begrenset til 100 (tall i parentes). Vi valgte å inkludere alle spillefilmene, men å begrense antall serier i 2017 og 2022 siden det var i disse årene flest serier hadde premiere. De utelatte ble tilfeldig valgt.

Tabell 1: Antall spillefilmer og serier fra 2012, 2017 og 2022. Utvalg for analyse i parentes.

	2012	2017	2022	Totalt
Serier	7	21 (13)	23 (15)	51 (35)
Spillefilm	18	27	20	65
Totalt	25	48 (40)	43 (35)	116 (100)

De totalt 100 seriene og spillefilmene ble så loggført. Først ble informasjon om filmene/seriene loggført. Her ble informasjon om hvilke tilskudd de hadde mottatt hentet fra NFIs database og hvorvidt det var en barnefilm/serie. Annen informasjon om filmene/seriene ble loggført manuelt ved at filmene ble sett av tre vitenskapelige assistenter. Disse loggførte hvor hendelsen i filmen/serien var lokalisert og hvilken tidsperiode hendelsen utspilte seg i. Videre loggførte de hvorvidt ulike mangfoldstemaer var inkludert. Av de 100 filmene og seriene var det to serier og to filmer som ikke var tilgjengelige på ordinære plattformer eller på bibliotek. Disse fire ble kun logget basert informasjon fra TMDB, altså kun med kjønn og alder.

I tillegg til dette ble egenskaper ved de seks viktigste karakterene loggført. Disse seks ble valgt ut med bakgrunn i databasen TMDB, der karakterer i filmer og serier er listet opp. TMDB er en brukerstyrt database, der filmselskaper og andre legger inn filmene. Rekkefølgen på rollelisten er styrt av de som legger filmen inn i databasen, men retningslinjene sier at rekkefølgen på rollelisten skal følge de viktigste rollene. Alle de

totalt 580 karakterene (199 i serier og 381 i spillefilmer) ble så logført med navn på karakteren samt hvorvidt vedkommende spilte en hovedrolle, birolle eller en sentral birolle. Hoved- og biroller definerer vi her utfra karakterens betydning for filmens narrativ eller fortelling, der hovedroller vil være mer aktivt handlende, komplekse og viktig for filmens narrativ, mens sentrale biroller eller biroller vil typisk ha narrative støttefunksjoner (jf. Bordwell og Thompson 2008).

Videre ble ulike egenskaper ved karakteren logført: Kjønn, alder, språk og dialekt samt karakterens nasjonalitet. Karakterens nasjonalitet ble her forstått som det landet karakteren tilsynelatende kom fra. Her ble i all hovedsak språk benyttet til identifisering. Etnisitet blir altså ikke tillagt vekt når vi beskriver karakterens nasjonalitet. For å kartlegge etnisk mangfold på karakterene, valgte vi å undersøke skuespillerens landbakgrunn, det vil si hvilket land de eller foreldrene deres var født. På denne måten kunne vi gruppere den etniske bakgrunnen i verdensdeler eller i landgrupper, i tråd med SSB sine kategorier. Dette ga oss mulighet til å sammenligne mangfoldet blant karakterene med mangfoldet i befolkningen slik det kommer fram av SSB sine tall for befolkningen i Norge. Rent praktisk ble dette gjort gjennom internettsøk etter skuespiller, noe som i de aller fleste tilfeller ga ønsket informasjon. Vi ønsket også å kartlegge hvorvidt karakterene var samiske eller tilhørte en av de nasjonale minoritetene. Dette viste seg å være vanskeligere, siden tilhørighet til en nasjonal minoritet eller samisk opphav i liten grad var synlig eller ble omtalt i beskrivelsene av skuespillerne. En slik identifisering lot seg derfor kun gjøre i tilfeller der samisk eller nasjonal minoritetsidentitet ble tydelig signalisert eller tematisert i produksjonen.

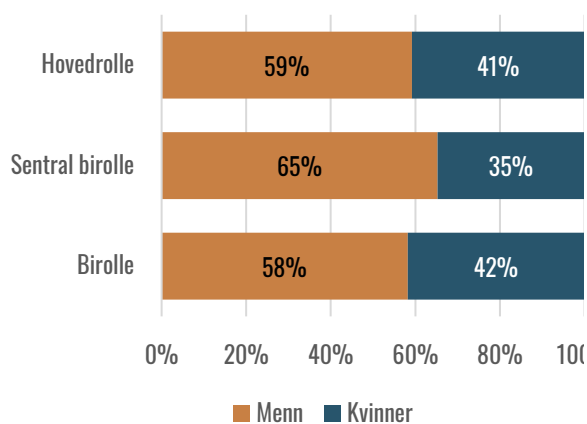
Karakterens seksuelle orientering ble kodet i to kategorier, majoritet og minoritet, der homofile, lesbiske og bifile ble kategorisert i sistnevnte kategori. For å logge seksuell orientering tok vi utgangspunkt i parrelasjoner og seksuelle relasjoner som ble eksplisitt vist eller omtalt i filmen eller serien. I øvrige tilfeller ble dette kodet til «ukjent». Tilsvarende prinsipp ble brukt til å kode kjønnsidentitet. For å kode funksjonsmangfold fulgte vi et lignende prinsipp. Her ble synlige funksjonshemninger eller sykdommer kodet. Vi ønsket også å kartlegge sosial bakgrunn for karakterene. For å få innsikt i dette kreves mye informasjon. Vi valgte derfor å operasjonalisere sosial bakgrunn ved å kode karakterens yrke. Dette vises eller tematiseres ofte eksplisitt i filmer og lot seg derfor kategoriseres. På bakgrunn av yrke kunne vi utlede utdanningsnivå, eller i hvilken utdanning som kreves for de ulike yrkene.

I kodingen etterstrebet vi høyest mulig detaljeringsgrad. I råmaterialet ble derfor både landbakgrunn, dialekt, yrke og funksjonshemninger kodet svært detaljert. Kodingen ble så kategorisert i etterkant i hensiktsmessige kategorier av ansvarlig forsker. Kategoriene som ble valgt vil vises i analysene.

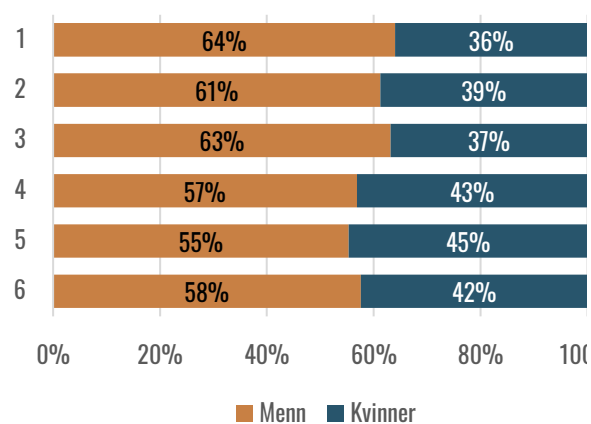
2.2 Kjønnbalanse

Den første kategorien vi har undersøkt i denne kartleggingen er kjønnsbalansen. Dette har blitt undersøkt før. I rapporten «Kjønnbalansen i norsk film» (Norsk Filminstitutt 2019) undersøkte NFI kjønnsbalansen i norsk film i årene 2012 til 2018. Her er imidlertid fokus lagt på aktørene bak kamera. I rapporten oppsummerer de blant annet med at det har vært en positiv utvikling i kjønnsbalansen i norsk film i årene de har undersøkt og at tallene for 2018 forsterker dette bildet ytterligere (samme sted). I rapporten kartlegger de også kjønnsbalansen for hovedrollene i filmer for årene 2016, 2017 og 2018. Her finner de at kvinneandelen i hovedrollen for alle spillefilmer var fra 30 % i 2016, 27 % i 2017 og 52,5 % i 2018.

I denne studien har vi kun sett på aktører foran kamera, men vi har inkludert langt flere karakterer enn det vi finner i NFIs rapport. Vi har også inkludert serier. Dersom vi summerer opp alle tre år og inkluderer både serier og filmer, finner vi at 60 % av karakterene er menn/gutter. I figur 1 har vi fordelt karakterene etter rolletype, i figur 2 har vi fordelt karakterene basert på hvilken rekkefølge karakterene hadde i TMDB-databasen. Dersom vi legger vår kvalitative vurdering av rollene til grunn, finner vi at 59 % av hovedrollene var mannsroller, og 58 % av birollene ble spilt av menn. Høyest andel menn finner vi i kategorien sentrale biroller der 65 % ble spilt av menn. Når vi legger rekkefølgen hos TMDB til grunn, finner vi at kvinneandelen blant de viktigste rollene er lavere enn blant de mindre viktige rollene.



Figur 1: Kjønnfordeling for alle filmer og serier fordelt på rolle (n=550).



Figur 2: Kjønnfordeling for alle filmer og serier fordelt på databaserekkefølge (n=574).

Blant de 100 seriene og filmene finner vi fem produksjoner der alle seks karakterene er menn. Tilsvarende finner vi kun en produksjon som inneholder kvinner i alle de seks viktigste rollene. Det er i filmen «Som du ser meg» fra 2012.

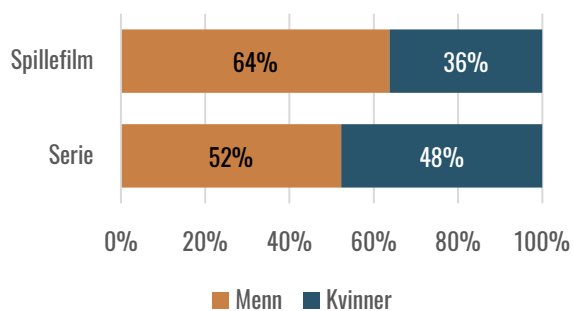
Hva så med andre kjønnsidentiteter enn menn og kvinner. Blant de 587 karakterene i de 100 filmene og seriene vi kartla, fant vi ingen som eksplisitt framstilte karakterer uten en «tradisjonell» kjønnsidentitet. Det var heller ingen av filmene som tematiserte kjønnsidentitet. Selv om fraværet av en slik tematikk er

påfallende i de 100 seriene og filmene vi studerte, finnes det eksempler på nye filmer og serier utenfor vårt materiale som tematiserer kjønnsidentitet. Filmen «Hør her'al», som hadde premiere i 2023 forteller eksempelvis historien om ni år gamle Ali/Alia som har en annen kjønnsidentitet enn hen er født med.

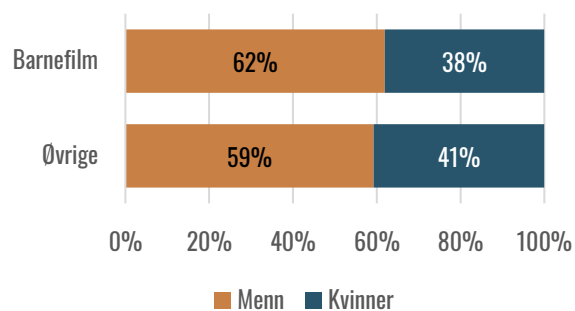
Figur 3 viser kjønnsbalanse for serier og spillefilm. Her finner vi markante forskjeller. Seriene har en tilnærmet lik kjønnsfordeling, mens filmene er tydelig mannsdominerte, kun en av tre roller er kvinner.

Dette er en tendens vi også finner i internasjonale studier. I studien *Inequality in 1,100 Popular Films* (Smith m.fl. 2018) fant forskerne at kvinneandelen i «snakkende roller» i de mest populære internasjonale filmene har variert mellom 28,4 og 32,8 % de siste ti årene uten noen utvikling den ene eller andre veien. I en tilsvarende internasjonal studie som denne, der de fem viktigste rollene i de 82 mestselgende dramaseriene ble kartlagt, fant forskerne at kvinneandelen for alle serier var 45 %, mens kvinneandelen blant amerikanske serier var 50 %. Studiene sier imidlertid lite om hvorfor denne forskjellen er så stor.

Figur 4 viser kjønnsfordeling for barnefilmer og serier sammenlignet med øvrige filmer og serier. Vi ser her at kvinner er noe mindre representert i barnefilmene. Det er dog en forskjell som er relativt liten gitt det begrensede antallet produksjoner for barn i utvalget (19).

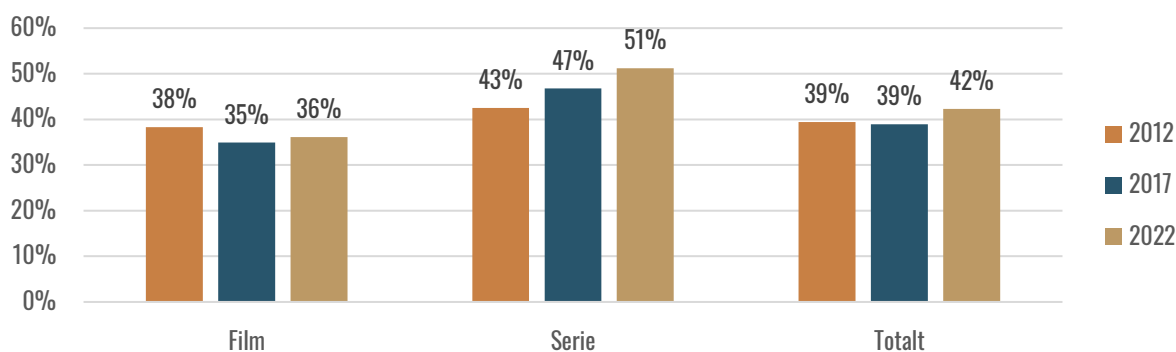


Figur 3: Kjønnsfordeling fordelt på filmer og serier (n=574).



Figur 4: Kjønnsfordeling fordelt på filmer og serier for barn sammenlignet med øvrige filmer og serier (n=574).

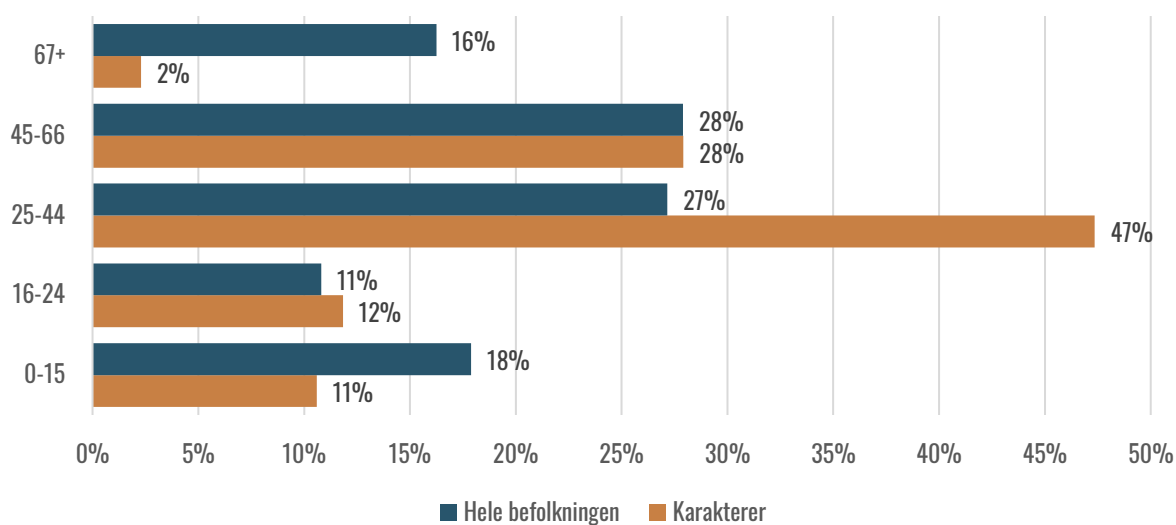
Det neste spørsmålet vi kan stille er hvorvidt kjønnsbalansen har endret seg over tid. Studien av de 100 mest populære filmene hvert år viste ingen tydelig endring i årene 2007-2017 (Smith m.fl. 2018). Figur 5 viser kvinneandel for filmer og serier i de tre årene vi har undersøkt. Her ser vi en dreining mot jevnere kjønnsbalanse for serier, men ikke for film. Det er likevel problematisk å trekke tydelige konklusjoner da det dreier seg om under 15 serier hvert år.



Figur 5: Kvinneandel for de seks viktigste rollene for årene 2012, 2017 og 2022 fordelt på film, serier og totalt (n=574).

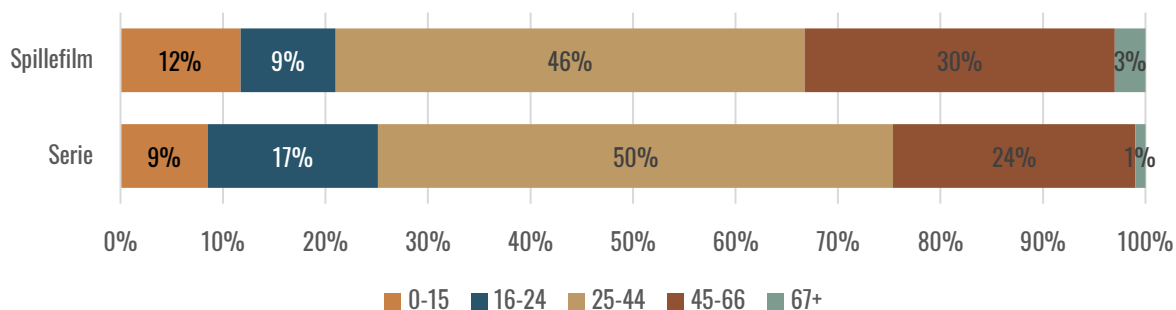
2.3 Aldersmangfold

Det neste vi har undersøkt er aldersmangfold. Her kan det være relevant å se aldersrepresentasjon blant karakterene i sammenheng med aldersrepresentasjonen i hele befolkningen. I figur 6 viser vi en slik framstilling. Her ser vi at aldersgruppen unge voksne (25-44 år) er særlig overrepresentert i filmer og serier sammenlignet med befolkningen i Norge. Gruppen utgjør 27 % av den totale befolkningen over 6 år, mens nesten halvparten av karakterene (47 %). Både ungdom og eldre voksne er normalt representert, mens barn og eldre er underrepresentert. Barns underrepresentasjon skyldes i stor grad at det er få sentrale roller til veldig unge barn. Dersom vi avgrenser kategorien til barn over seks år, er denne gruppa ikke underrepresentert. Gruppen som er underrepresentert, er personer over pensjonsalder. Disse utgjør 16 % av befolkningen, men kun 2 % av rollene. Dette er altså den gruppa som er tydelig underrepresentert i norsk film og serier.



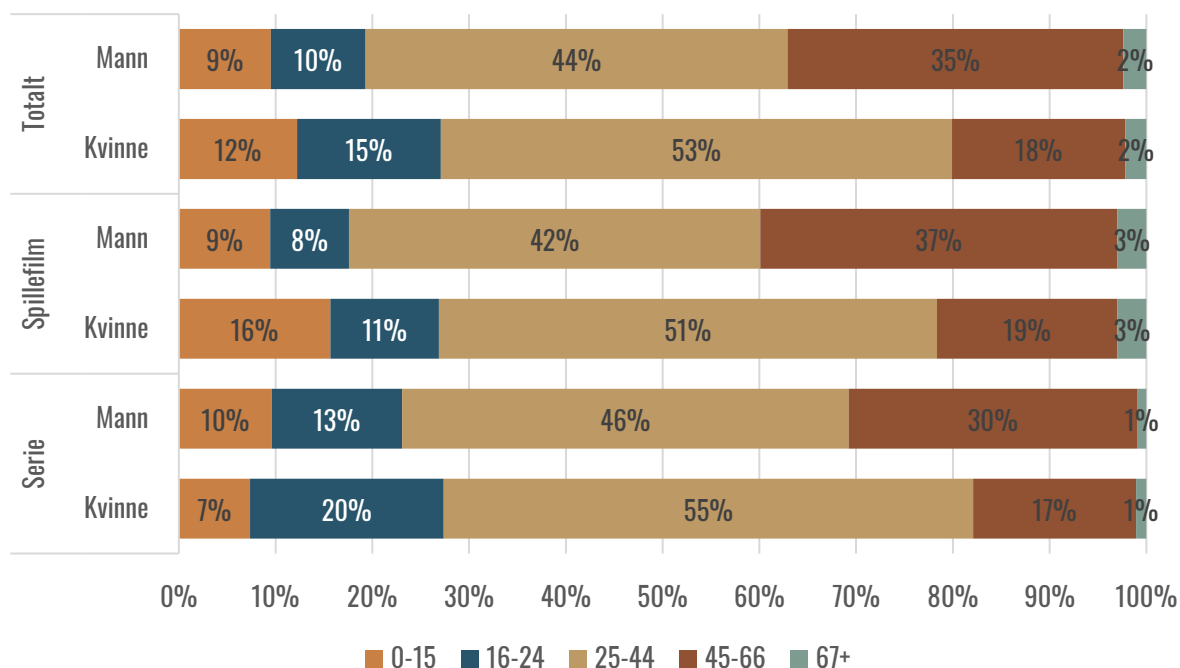
Figur 6: Aldersfordeling i filmer og serier sammenlignet med aldersfordelingen i befolkningen (n=566).

Dersom vi sammenligner filmer og serier, finner vi at karakterene i serier generelt er yngre enn karakterene i filmer. 26 % av karakterene i serier er under 24 år, mens 21 % er under 24 år i filmer. Tilsvarende er 75 % av seriekarakterene under 44 år, mens 67 % av filmkarakterene er under 44 år.



Figur 7: Aldersfordeling i filmer og serier sammenlignet med aldersfordelingen i befolkningen (n=566).

Er det noen forskjell mellom serier og filmer når det gjelder sammenhengen mellom kjønn og alder? Figur 8 viser aldersfordeling etter kjønn. Her ser vi at kvinner generelt er yngre enn menn. 27 % av de kvinnelige karakterene er under 24 år, mens 19 % av mennene er det. Dersom vi ser på andelen under 44 år, finner vi at hele 80 % av kvinnene er under 44 år, mens kun 63 % av mennene er det. Flere teaterhistorikere har påpekt at det finnes få eldre kvinneroller i den tradisjonelle verdensdramatikken (se f.eks. Hov 1990). Dette ser ut til å være en tendens som fortsatt er gjeldende og som også preger dagens manusproduksjon. Er det så noen forskjell mellom filmer og serier på dette punktet? Som vi ser av figur 8 er det flere unge kvinner i serier (82 % under 44 år), enn i filmer.



Figur 8: Aldersfordeling i filmer og serier fordelt på kjønn (n=566).

2.4 Etnisk mangfold

Det er generelt utfordrende å definere og kategorisere etnisk mangfold. I flere land, deriblant England og USA, kartlegges og defineres personer på bakgrunn av utseende i ulike typer befolkningsundersøkelser (Morning 2008). I den amerikanske studien *Inequality in 1,100 Popular Films* (Smith m.fl. 2018) tar forskerne utgangspunkt i synlig eller «påviselig» etnisitet (ascertainable race/ethnicity). Her benyttes kategoriene «White», «Black», Asian, «Hispanic/Latino», «Middle Eastern», «American Indian/Alaskan Native», «Native Hawaiian» og «Mixed Race or Other». I Norge, som i store deler av Vest-Europa finnes det ingen register over befolkningens etniske tilhørighet. I kvantitative studier av etnisitet er det vanlig å ta utgangspunkt i de definisjoner som benyttes i kartlegginger av innvandrerbefolkningen, altså fødeland, eventuelt statsborgerskap (Morning 2008, Ponce 2022). Selv om dette er den mest brukte metoden i norske studier, og kanskje den eneste metoden man kan benytte for å kartlegge mangfold kvantitativt, er det ikke gitt at det er en direkte sammenheng mellom det «subjektive» etniske mangfoldet, altså den etniske tilhørigheten innbyggerne selv opplever og mangfold i landbakgrunn. Personer som har bodd lenge i Norge, kan eksempelvis oppleve det som krenkende at landbakgrunnen til foreldrene deres blir lagt til grunn for å karakterisere deres etniske tilhørighet.

I mangel på bedre eller alternative metoder har vi valgt å benytte landbakgrunn til å definere etnisk mangfold. I SBB sine beskrivelser av innvandrere og norskfødte med innvandrerforeldre bruker de følgende definisjon:

Innvandrere er definert som personer som selv har innvandret til Norge, og som er født i utlandet av utenlandsfødte foreldre og fire utenlandsfødte besteforeldre. Norskfødte med innvandrerforeldre er personer som er født i Norge av to utenlandsfødte foreldre, og som har fire utenlandsfødte besteforeldre.

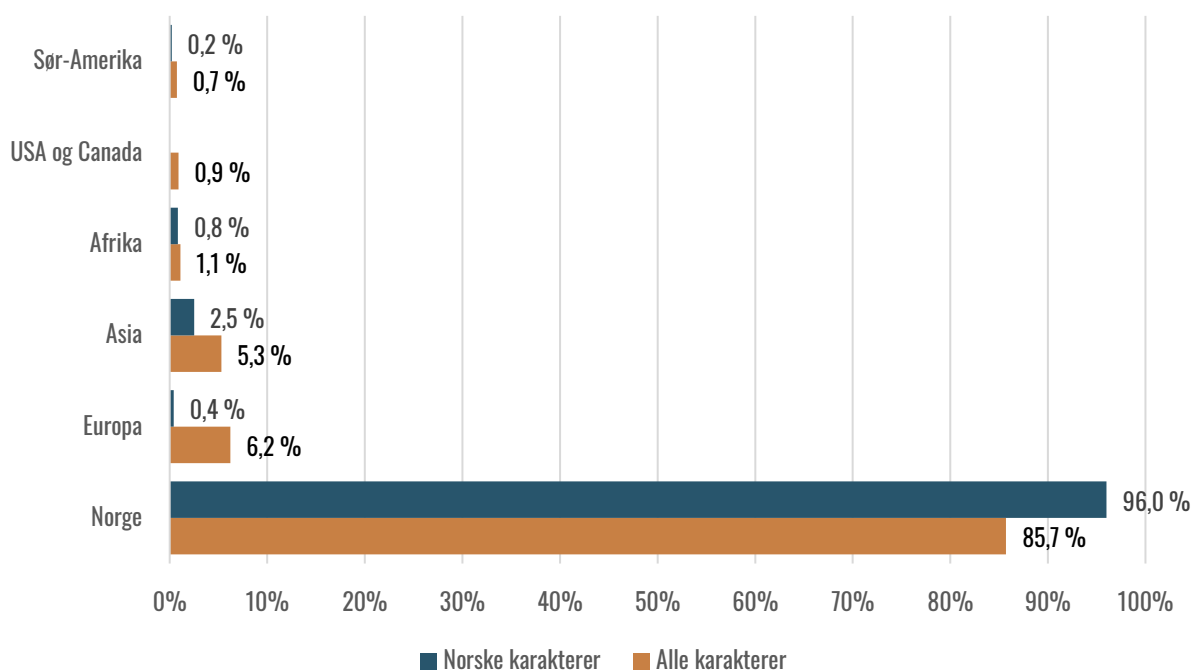
I denne undersøkelsen har vi fulgt en slik definisjon, men vi har ikke skilt mellom innvandrere og norskfødte med innvandrerforeldre siden vi primært er opptatt av den etniske bakgrunnen til den karakteren som spilles. Bruken av en slik definisjon og en slik operasjonalisering gir likevel noen utfordringer i vår framstilling av etnisk mangfold siden landbakgrunn ikke alltid samsvarer med synlig etnisitet. For det første er etterkommere av innvandrere (tredje generasjon) ikke inkludert, selv om disse kan ha et etnisk utseende. Det samme gjelder adopterte, som heller ikke regnes som innvandrere eller norskfødte med innvandrerforeldre. For det tredje inkluderes ikke personer med en foreldre med innvandrerbakgrunn, selv om også disse kan gestalte etniske karakterer (se Ponce 2022 for en diskusjon om dette). Dette gjelder f.eks. karakteren Sana i *Skam*, som omtales i den kvalitative analysen. I vår oversikt har vi forsøkt å følge SSBs kriterier, men grunnet manglende informasjon om enkelte skuespillere, kan personer i de tre nevnte kategoriene ha blitt feilplassert. I kategoriseringen av landbakgrunn benytter SSB to inndelinger, én inndeling der land er kategorisert i 10 kategorier, (som i hovedsak følger verdensdelene), og én inndeling der landene er delt i to grupper. Denne inndelingen vil vi benytte i denne rapporten:

Gruppe 1: Norden utenom Norge, EU/EFTA, Storbritannia, USA, Canada, Australia, New Zealand

Gruppe 2: Europa utenom EU/EFTA og Storbritannia, Afrika, Asia, Amerika utenom USA og Canada, Oseania utenom Australia og NZ, polare områder.

Figur 9 viser landbakgrunn for skuespillerne fordelt på verdensdeler. Dersom vi først ser på den blå søylen der alle karakterer er inkludert, ser vi at 85,7 % av skuespillerne har landbakgrunn fra Norge. 6,2 % har landbakgrunn fra Europa mens 5,3 % har landbakgrunn fra Asia inkludert Midtøsten. Disse tallene inkluderer imidlertid alle karakterer, uavhengig av hvilken nasjonalitet karakteren spiller. Eksempelvis inkluderer tallene Steven Van Zandts fremstilling av det amerikanske mafiamedlemmet Frank Tagliano i serien *Lilyhammer* (2012), som jo spiller en amerikaner. *Lilyhammer* er et eksempel på en type hovedkarakter som ikke kan betraktes som en minoritet i en norsk film og tv-sammenheng, selv om hovedrolleinnhaveren ikke er norsk. Dette har sammenheng med Hollywood og den amerikanske film- og seriekultur sin dominans på ulike plattformer i Norge.

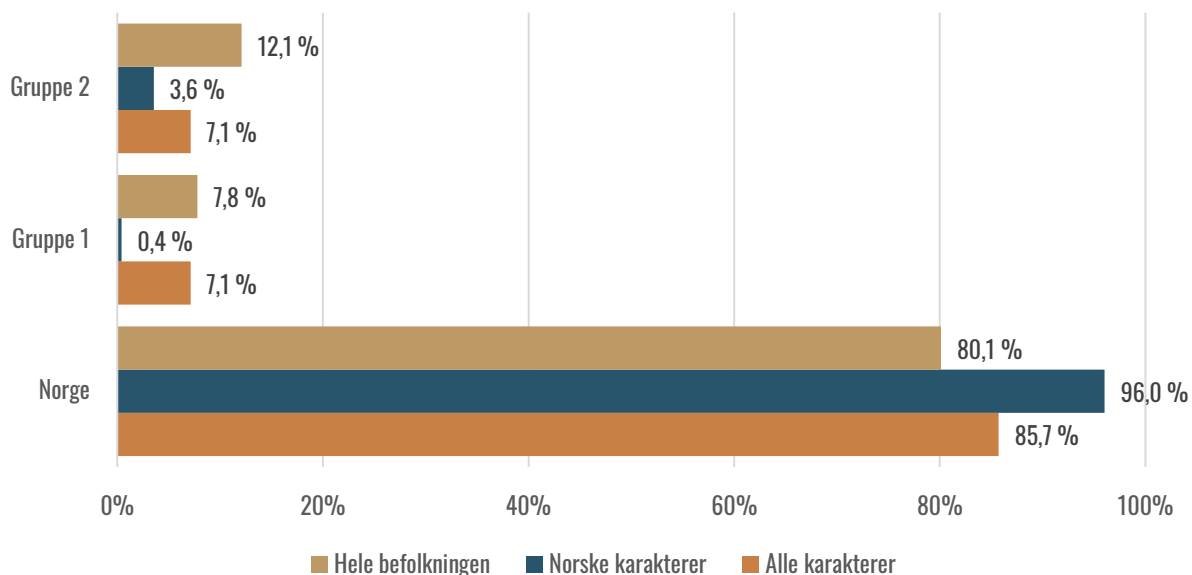
Andre eksempler som bør nevnes innenfor utvalget er filmer som inkluderer flere tyske soldater i krigsfilmer som *Den 12. mann* og *Into the White*. Dersom vi kun inkluderer personer som spiller norske karakterer (oransje søyle), finner vi at hele 96 % av skuespillerne har landbakgrunn fra Norge.



Figur 9: Skuespillernes landbakgrunn fordelt på verdensdeler i filmer og serier (n=546).

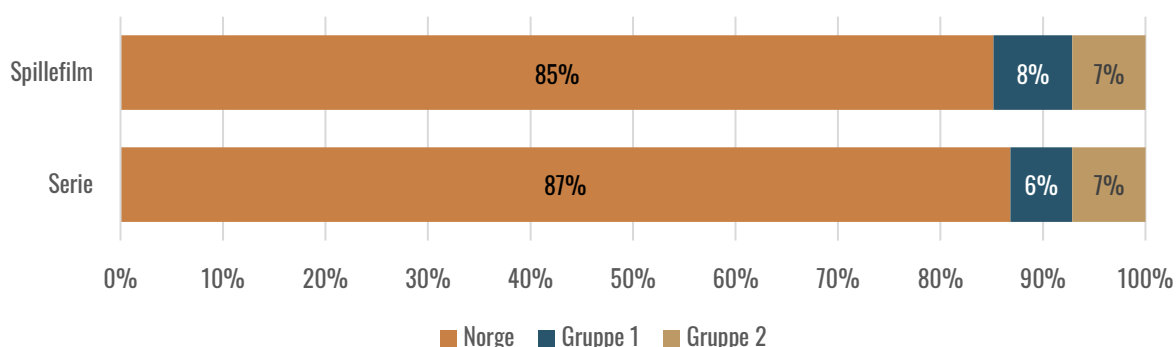
Hvordan samsvarer denne representasjonen med SSBs tall for befolkningen i Norge der gruppe 1 representerer «vestlige» land og gruppe 2 øvrige land. Vi finner at 80 % av befolkningen i Norge har landbakgrunn fra Norge. 7,8 % har landbakgrunn fra gruppe 1 mens 12,1 % har landbakgrunn fra gruppe 2. Dersom vi følger den blå søylen for «alle karakterer» i figur 10, ser vi at antallet karakterer med «vestlig»

bakgrunn er på nivå med tall for hele befolkningen, men brorparten av disse spiller ikke norske karakterer, de er tyske soldater, amerikanske oljearbeidere eller andre utenlandske karakterer. Tilsvarende finner vi at kun 3,6 % av de norske karakterene spilles av skuespillere med landbakgrunn fra gruppe 2. Personer som spiller norske karakterer med en annen landbakgrunn, er altså betydelig underrepresentert i norsk film og serier.



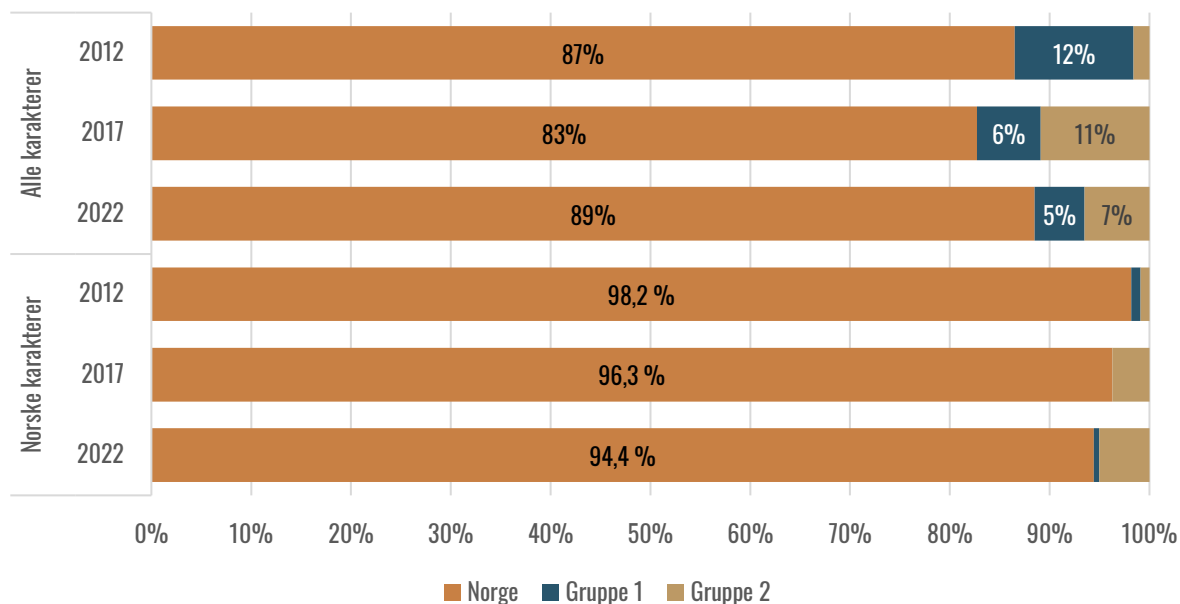
Figur 10: Skuespillerens landbakgrunn i filmer og serier (n=546).

Er det noen forskjell mellom film og serier? Figur 11 viser landbakgrunn fordelt på film og serier. Vi ser her at det er små forskjeller, men at spillefilmer i noe større grad enn serier inkluderer et etnisk mangfold. Dette skyldes imidlertid at spillefilmer har flere karakterer med annen nasjonalitet. Dersom vi kun inkluderer norske karakterer, har 97 % av karakterene i spillefilmer landbakgrunn fra Norge, mens 94 % av karakterene i serier har det samme.



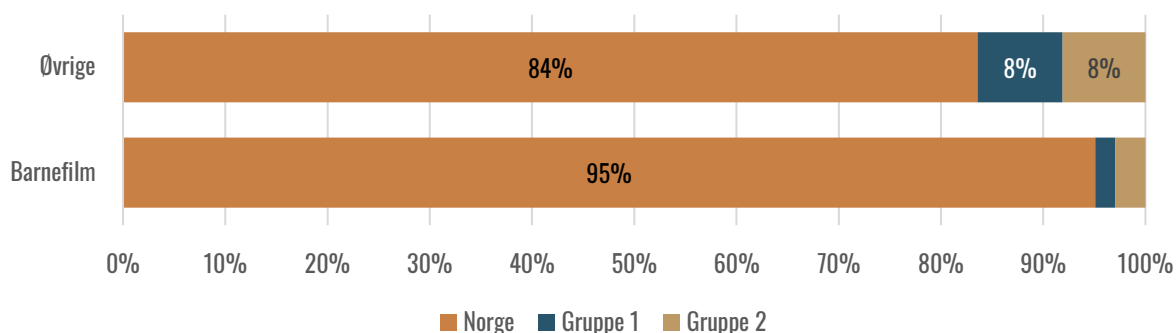
Figur 11: Skuespillerens landbakgrunn fordelt på filmer og serier. Alle karakterer (n=546).

Hva så med endring over tid? Figur 12 viser landbakgrunn for karakterer i de tre årene samlet for serier og filmer. Dersom vi undersøker landbakgrunn for alle karakterer, ser vi at andelen med annen landbakgrunn varierer mellom de tre årene uten at vi kan identifisere noen tydelig trend. Til dette er antall år for få. Dersom vi kun inkluderer norske karakterer, ser vi tegn til at framstillingen av disse i større grad gjenspeiler et etnisk mangfold. Andelen er likevel betydelig lavere enn for den norske befolkningen.



Figur 12: Skuespillerens landbakgrunn fordelt på filmer og serier. Alle karakterer (n=546).

Hvis vi undersøker det etniske mangfoldet i barnefilmene (figur 13), finner vi at det etniske mangfoldet her er mindre enn i øvrige filmer. Kun 5 % av skuespillerne som spiller de viktigste rollene i barnefilmene-karakterene har landbakgrunn utenfor Norge. For de øvrige filmene og seriene er tilsvarende tall 16 %.



Figur 13: Skuespillerens landbakgrunn fordelt på filmer og serier. Alle karakterer (n=546).

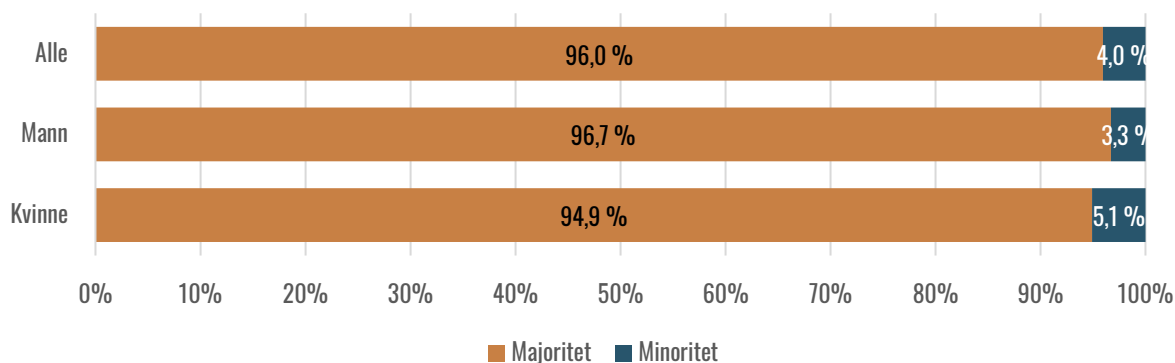
Hva så med representasjonen av nasjonale minoriteter og samer? Dette er nær sagt helt fraværende i materialet vårt. Blant de 580 karakterene i utvalget er det én person som spiller en karakter med samisk opphav. Dette er karakteren «My» i filmen «Forbannelsen». Vi registrerte ingen karakterer som tilhører en av de

nasjonale minoritetene i Norge. Når dette er sagt, så har samiske identitet det siste året fått stor oppmerksomhet på lerretet, ikke minst gjennom filmen *La elva leve* (2023), som henter handlingen sin fra Alta-aksjonen. Ifølge Dagsavisen³ er det også ventet en såkalt “samisk filmbølge” i årene som kommer, der en rekke serier og filmer som forteller samiske historier er ventet på NRK og på andre plattformer.

2.5 Seksuelt mangfold

Den neste kategorien vi undersøkte var seksuelt mangfold. Som nevnt i metodedelen, ble karakterens seksuelle orientering kodet i to kategorier: majoritet og minoritet, der homofile, lesbiske og bifile ble kategorisert i sistnevnte kategori. I kodingen tok vi utgangspunkt i parrelasjoner og seksuelle relasjoner som ble eksplisitt vist eller omtalt. I denne framstillingen har vi kun vist karakterer der legning er synlig. Dette gjaldt 322 av 580 karakterer, altså 55 % av alle karakterene.

Figur 14 viser at 4 % av karakterene i utvalget hadde en homofil, lesbisk eller bifil parrelasjon eller seksuell relasjon. Det finnes begrenset med sammenlignbare tall om dette i den norske befolkningen, men i 2021 gjennomførte SSB en surveyundersøkelse der de kom fram til at om lag 7 % av befolkningen mellom 18 og 79 definerte seg som lhb+ eller skeive⁴. Som vi ser av figuren, er det litt flere kvinnelige enn mannlige karakterer som gestalter en slik minoritetslegning, men denne forskjellen er ikke betydelig.

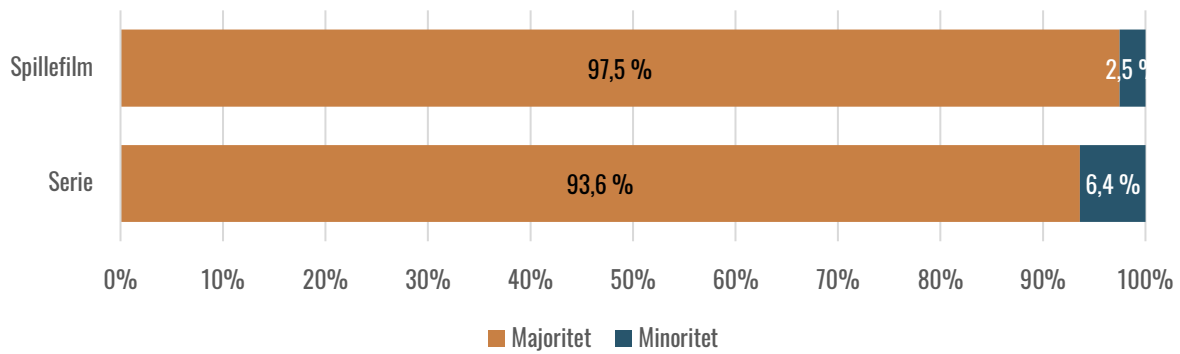


Figur 14: Skuespillerens seksuelle legning etter kjønn (n=322).

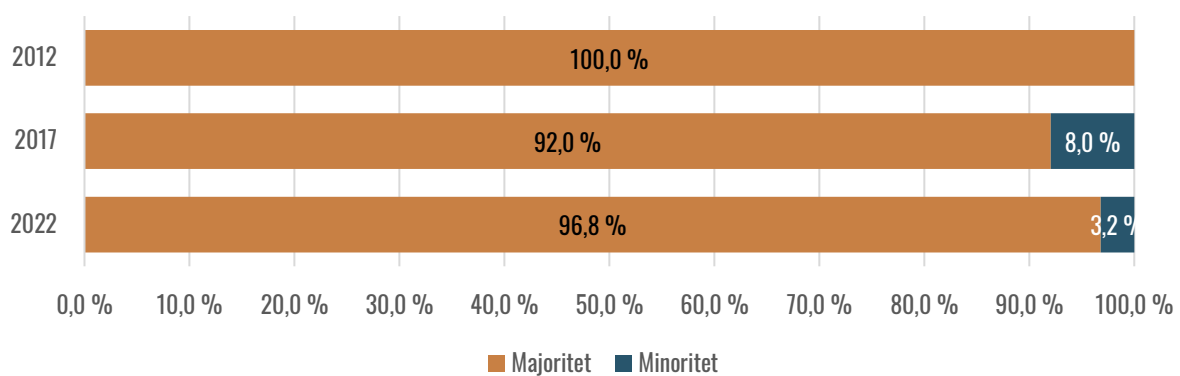
Dersom vi undersøker forskjeller i karakterers seksuelle legning mellom film og serier, finner vi at det seksuelle mangfoldet er gjennomgående større i serier. Her utgjør homofile, lesbiske eller bifile karakterframstillinger 6,4 % mens tilsvarende tall for spillefilmer er 2,5 %. Av figur 16 ser vi at det er tegn på at det har skjedd en utvikling fra 2012 til 2022.

³ <https://www.dagsavisen.no/kultur/2023/01/16/ny-samisk-bolge-pa-film-og-tv-storserie-for-nrk/>

⁴ <https://www.ssb.no/sosiale-forhold-og-kriminalitet/artikler-og-publikasjoner/1-av-3-skeive-lite-tilfreds-med-egen-psykisk-helse>



Figur 15: Skuespillerens seksuelle legning etter film og serie (n=322).



Figur 16: Skuespillerens seksuelle legning i 2012, 2017 og 2022 (n=322).

2.6 Geografisk mangfold

Hvordan er det så med det geografiske mangfoldet i filmene og seriene? Tabell 2 viser hvor hoveddelen av handlingen skjer.⁵ Som vi ser er handlingen i en av tre filmer og serier lagt til Oslo, mens om lag en tredel er lagt til steder som ikke lar seg identifisere eller fiktive steder slik som «Hellfjord» eller «Kardemomme by». Videre ser vi at flere serier og filmer foregår i Vestland fylke samt i Troms og Finnmark. Antall filmer og serier i utvalget er så lavt at vi ikke kan si noe sikkert om representativitet mellom ulike fylker annet enn at Oslo er overrepresentert sammenlignet med resten av landet.

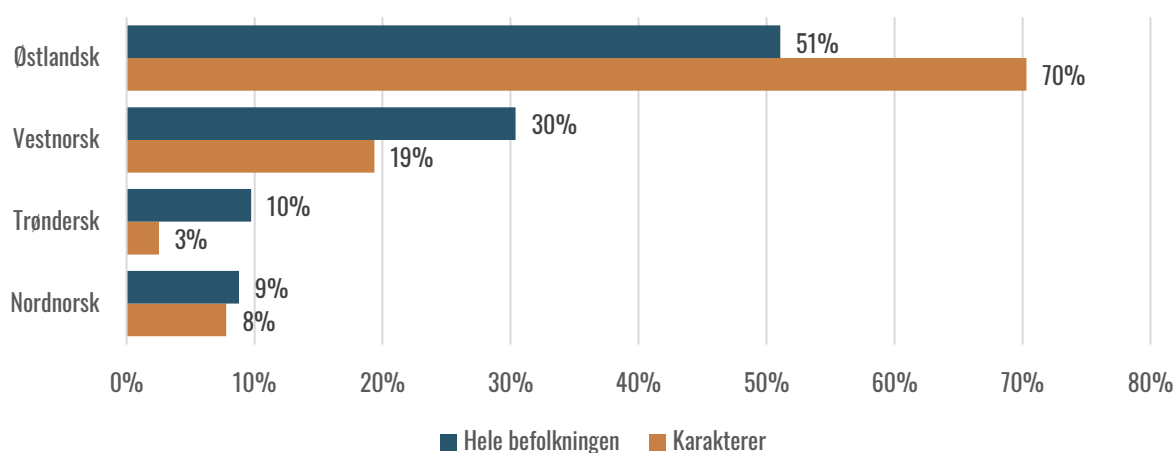
⁵ For serier har vi loggført de to første samt den siste episoden i hver sesong.

Tabell 2: Lokasjon for filmer og serier (n=100).

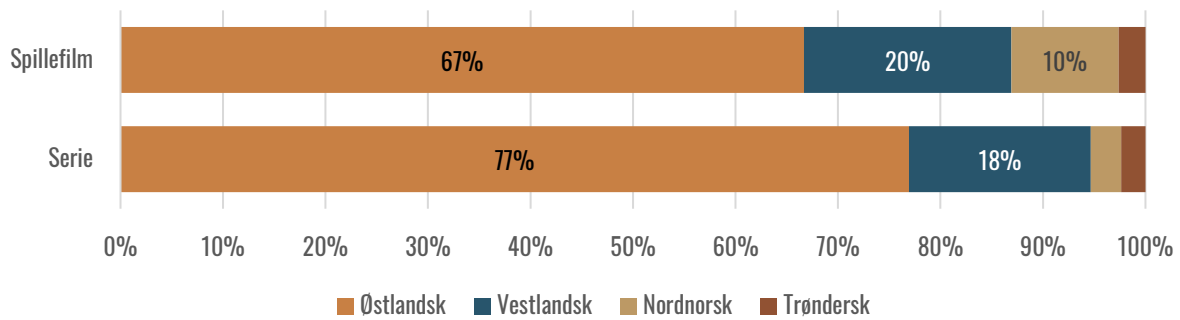
Sted	Antall filmer
Oslo	29
<i>Ukjent/fiktivt</i>	27
<i>Flere steder</i>	9
Vestland	7
Viken	6
Troms og Finnmark	6
Vestfold og Telemark	4
Innlandet	4
<i>Utland</i>	3
Rogaland	2
Nordland	1
Møre og Romsdal	1
Trøndelag	1
Agder	0

Dersom vi undersøker geografisk mangfold blant karakterene i form av dialekt, finner vi et lignende bilde. Figur 17 viser karakterenes dialekt fordelt på de fire dialektområdene østlandsk, vestnorsk, trøndersk og nordnorsk. Her har vi også summert opp antall innbyggere som bor i disse dialektområdene. Dette samsvarer ikke eksakt med hvor mange som snakker disse dialektene i filmene, men det gir en god indikasjon på omfanget og dermed representativiteten. Vi ser av figuren at 70 % av karakterene snakker østlandske dialekter, 19 % snakker vestlandske dialekter, 8 % nordnorske dialekter og kun 3 % trønderske dialekter. Sammenlignet med befolkningen i disse landsdelene, er østlandsk betydelig overrepresentert i film og serier.

Dersom vi undersøker ulikheter mellom film og serier (figur 18), ser vi at østlandske dialekter i større grad er representert i serier, mens filmene ser ut til å ha et noe større dialektmangfold. I likhet med geografisk filmlokasjon, ser vi at nord-norsk er godt representert i film i de tre utvalgte årene.

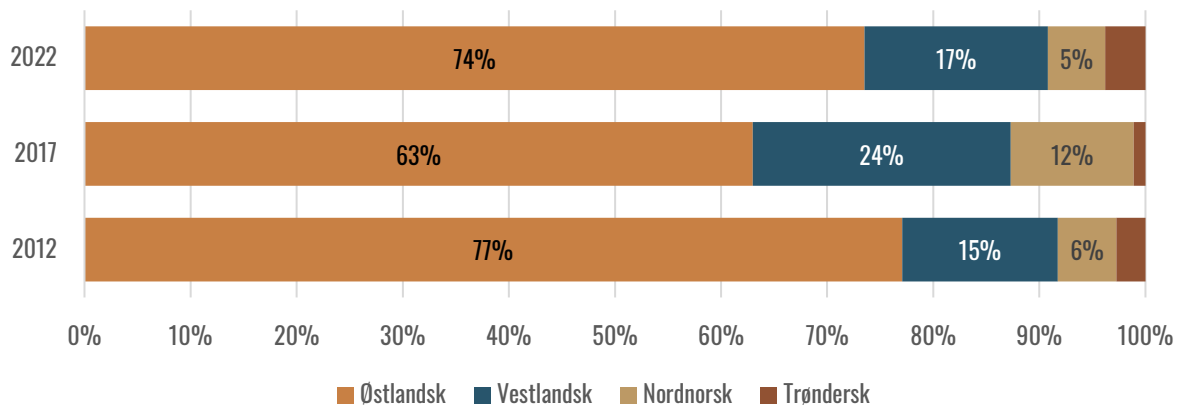


Figur 17: Dialekt på karakter gruppert i fire hovedgrupper sammenlignet med andel bosatt i tilsvarende dialektområdet (n=475).



Figur 18: Dialekt på karakter for filmer og serier i årene 2012, 2017 og 2022 (n=475).

Har det så skjedd en endring over tid? Figur 19 viser filmer og serier samlet for de tre årene. Vi ser ikke noen tydelig utvikling i den ene eller andre retningen, men kan konstatere at dialektmangfoldet var største i 2017.



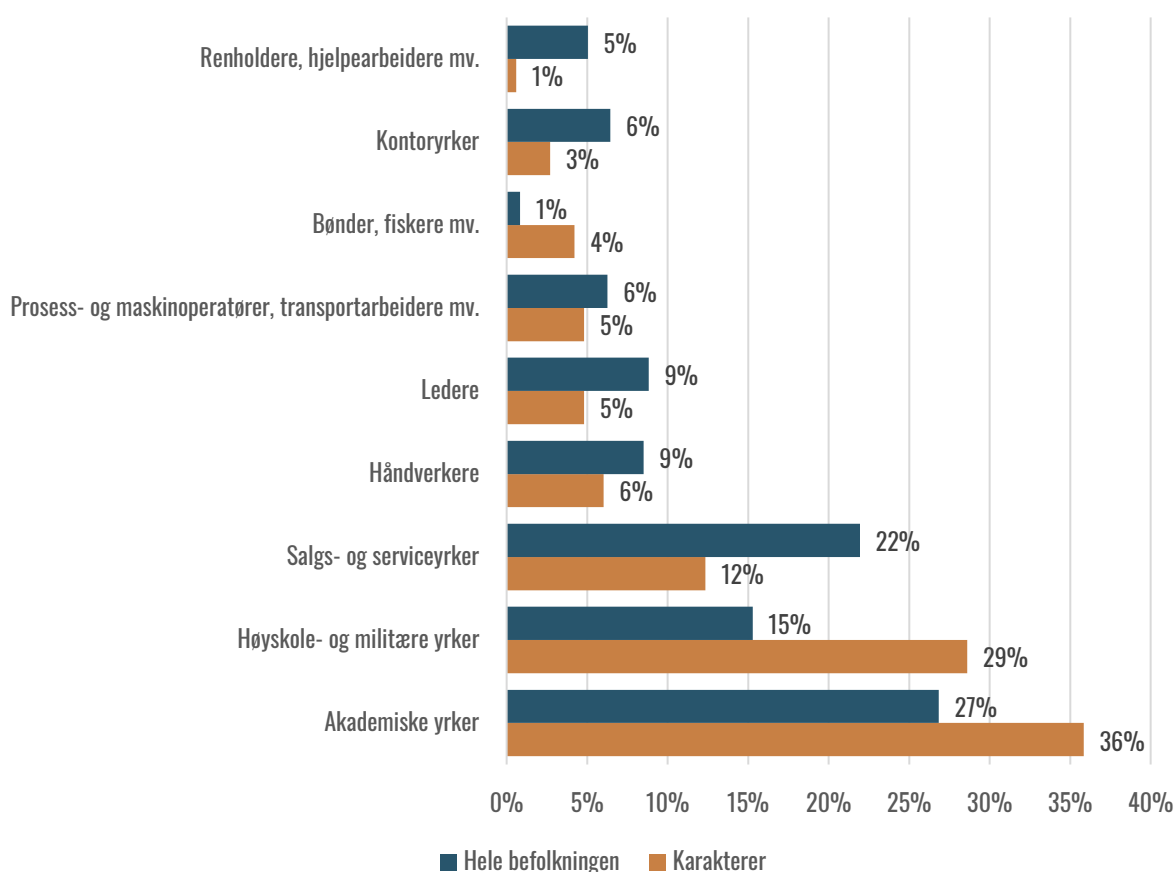
Figur 19: Dialekt på karakter for filmer og serier i årene 2012, 2017 og 2022 (n=475).

2.7 Yrkesmangfold

Det neste spørsmålet vi undersøkte var i hvilken grad filmene og seriene representerte et mangfold i sosio-økonomiske kjennetegn og i klassebakgrunn. Altså, hvilke deler av samfunnet karakterene representerte. Klassebakgrunn defineres ofte ved å vise til foreldres utdanning, yrke og inntekt, siden en rekke studier viser hvordan dette gjerne videreføres over generasjoner. I ulike studier av sosiale forskjeller i samfunnet, har man gjerne tilgang på en rekke data som kan belyse dette: Utdanning, yrke, inntekt og formue samt tilsvarende informasjon for foreldre. I vår karakteranalyse er mye av denne informasjonen utilgjengelig. Vi avgrenset derfor kartleggingen til karakterens yrke. Dersom vi kun undersøker karakterer over 25 år, var det mulig å identifisere yrke for 348 av totalt 439 karakterer. Blant de 348 var 22 utenfor arbeidslivet, det vil si at de spilte roller som fikk trygdeytelser (pensjonister, arbeidsledige m.m). Videre hadde 31 yrker som ikke lot seg identifisere eller som ikke finnes i dagens yrkesstatistikk. Her inngikk ulike versjoner av

kriminelle virksomheter slik som «leiemorder» eller «gangster», historiske yrker slik som «ridder» eller «trel» eller mer fantasibaserte yrker slik som «julenisse» eller «spøkelse». Det var 295 karakterer som lot seg kategorisere i tråd med SSBs standard for yrkesklassifisering (STYRK-08).

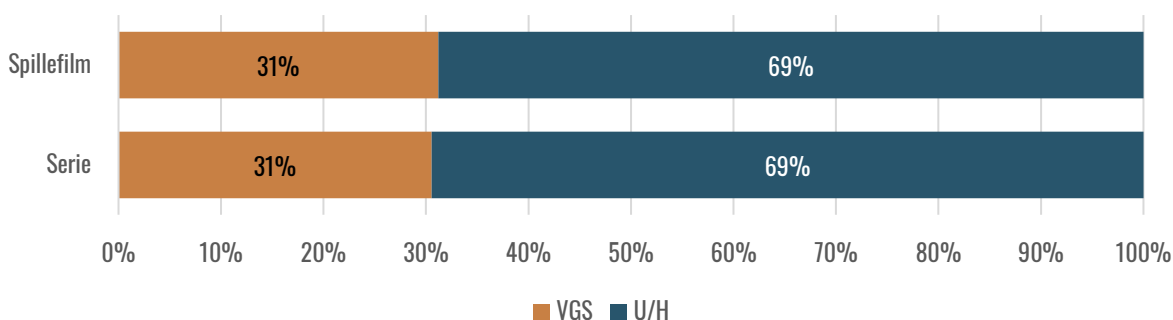
Figur 20 viser fordeling mellom yrkeskategorier blant karakterene i filmene og seriene sammenlignet med antall sysselsatte i disse yrkeskategoriene i Norge i 2022. Blant karakterene har 36 % av karakterene akademiske yrker. Her finner vi en hovedvekt av juridiske, samfunnsvitenskapelige og humanistiske yrker, inkluderer ulike kunstneriske yrker (forfattere, musikere, dansere m.m.). 29 % har høyskoleutdannede yrker, inkludert militære av høyere rang. De militære yrkene utgjør 3,7 % av yrkene. I denne gruppen finner vi også ulike former for politiarbeid som utgjør 9,5 % samt kulturyrker slik som managere, influensere med mer. Disse to yrkesgruppene, samt bønder og fiskere, er overrepresentert sammenlignet med hvor mange som jobber i disse yrkene. Øvrige yrker er underrepresentert.



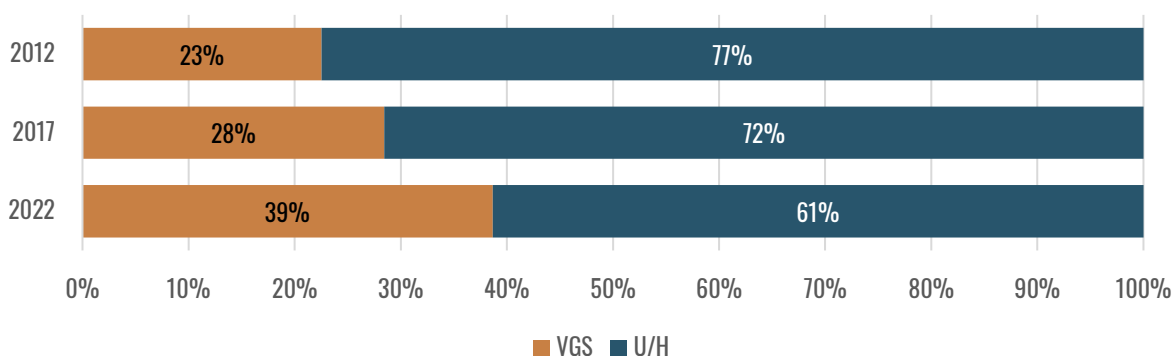
Figur 20: Karakterens yrke sammenlignet med yrkesfordeling blant sysselsatte i Norge i 2022 (n=295).

Vi kan også dele yrkene inn etter hvilken utdanning de krever. I grove trekk er akademiske yrker, høyskole og militære yrker samt ledere ført opp som yrker som krever universitets- eller høyskoleutdanning (U/H), mens resterende yrker krever videregående utdanning (VGS). Figur 21 viser utdanning fordelt på henholdsvis serie og film. Her finner vi ingen forskjell. Figur 22 viser utdanning blant karakterene fordelt på de tre årene. Her ser vi en tendens til at filmene og seriene i 2022 i større grad inneholder karakterer fra

yrker med lavere utdanning enn i 2012. Gitt oversikten i Figur 20, tyder dette på at representasjonen av yrkesmangfold i 2022 i større grad gjenspeilte befolkningen enn hva den gjorde i 2012.



Figur 21: Karakterens utdanning (utledet fra yrke) fordelt på filmer og serier (n=308).



Figur 22: Karakterens utdanning (utledet fra yrke) for årene 2012, 2017 og 2022 (n=313).

2.8 Funksjonsmangfold

Den siste mangfoldskategorien vi undersøkte var funksjonsmangfold. Vi har her kartlagt eventuelle funksjonshindringer⁶ som karakterene innehar. Totalt fant vi 19 sentrale karakterer som hadde en eller flere funksjonshindringer. Dette utgjorde 3,3 % av alle karakterene. Flesteparten av disse var bevegelseshemmet, men det var også eksempler på karakterer som var synshemmet, hørselshemmet og utviklingshemmet i utvalget. Noen av karakterene hadde skjulte funksjonshindringer, men som navnet sier, er det åpenbare utfordringer med å kartlegge slike. Det er derfor lite hensiktsmessig å sammenligne tall for funksjonshindringer blant filmkarakterene med andelen med funksjonshindringer i befolkningen, som ofte anslås til mellom 15 og 18 %⁷. På samme tid indikerer våre funn at det er snakk om en underrepresentasjon snarere enn

⁶ Begrepsbruk og kategorisering tar utgangspunkt i NOUen «På høy tid— Realisering av funksjonshindredes rettigheter» (Nou 2023:13 og den begrepsbruken og de begrepsavklaringer som finnes der.

⁷ https://www2.bufdir.no/Statistikk_og_analyse/nedsatt_funksjonsevne/antall/

en overrepresentasjon. Videre kvantitative og kvalitative studier som undersøker på funksjonsmangfold og funksjonshindringer i film bør vurdere lengre tidsspenn og større utvalg filmer og serier, enn det som ligger til grunn for vår undersøkelse. Det gjelder både med tanke på å identifisere underrepresentasjon innenfor denne gruppen med funksjonshindringer, samt å si noe meningsfullt om ulike former for representasjon. *Kunsten å tenke negativt* (2006), *Detektiv Downs* (2013), *Blind* (2014) og *Lars er Lol* (2023) er eksempler på filmer utenfor utvalget vårt der funksjonshindringer er et sentralt tema.

2.9 Virkemidler og mangfold

I det siste kapittelet i denne gjennomgangen har vi undersøkt forholdet mellom virkemidlene i film og serierpolitikken og mangfoldet i norske filmer og serier. Siden vi i liten grad kan fastslå en kausal sammenheng (årsak-virkning) mellom disse to størrelsene, begrenser vi oss til å beskrive sammenheng og samvariasjon. Det er særlig to forhold vi ønsker å undersøke. Det første er forholdet mellom tilskuddsordningene til NFI og mangfoldet i filmene. Dette er et forhold som kun gjelder filmene. For seriene undersøker vi forholdet mellom hvilken kanal seriene er vist på og mangfoldet. Tabell 3 oppsummerer hvor mange filmer/serier og karakterer som representerer de ulike kategoriene.

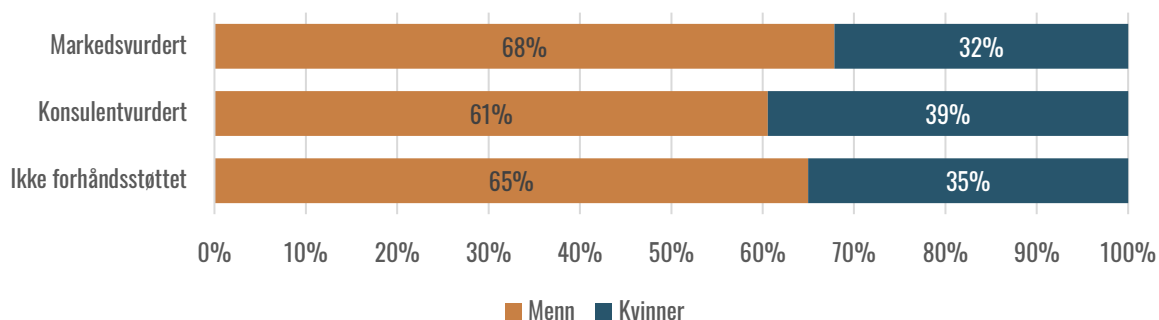
Tabell 3: Antall filmer/serier og karakterer fordelt på ulike kategorier. Filmer/serier for barn i parentes.

		Antall filmer/serier	Antall karakterer
Filmer	Markedsvurdert	10 (6)	58
	Konsulentvurdert	25 (3)	144
	Ikke tilskudd fra NFI	30 (7)	179
Serier	NRK	16 (3)	93
	Annen	19	106

Vi skal først se på filmene i utvalget og i hvilken grad det er en sammenheng mellom tilskuddsordningene til NFI og mangfold. Vi skal her særlig se på de to ordningene «Produksjon av spillefilm etter konsulentvurdering» og «Produksjon av spillefilm etter markedsvurdering». Den førstnevnte vurderer spillefilmene etter NFIs kunstneriske kvalitetskriterier mens den andre vurderer spillefilmene etter markedskriterier og mulig inntjening. I begge ordningene vektlegges mangfold i formålet. Her står det at: «Bredden og mangfoldet i det norske samfunnet bør gjenspeiles, både på skapersiden og innholdssiden, inkludert tilbud til barn og unge»⁸. I tillegg blir søkerne bedt om å levere en egenmelding om inkludering og mangfold, der de skal rapportere på mangfold blant aktørene foran og bak kamera.

⁸ <https://www.nfi.no/sok-tilskudd/produksjon/produksjon-av-spillefilm-etter-konsulentvurdering>

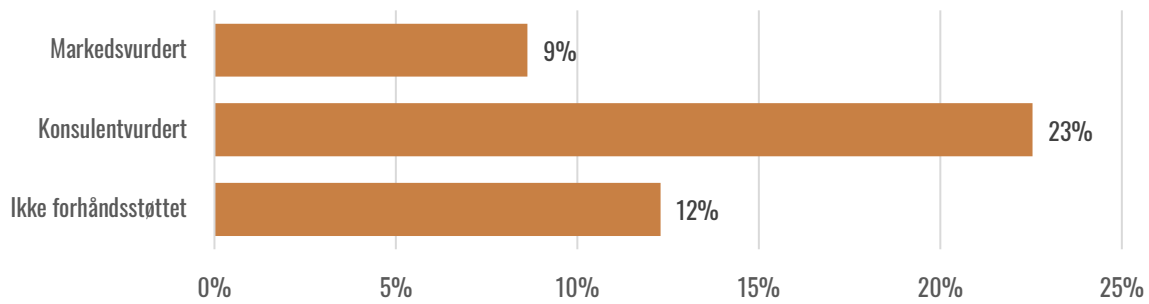
La oss da først se på sammenhengen mellom karakterenes kjønn og tilskuddsordningene. Figur 23 viser kjønnsfordeling mellom filmer som mottok tilskudd fra NFI basert på markedsvurdering og konsulentvurdering. Vi ser her at kvinneandelen blant de seks viktigste rollene er høyest for de konsulentvurderte filmene, etterfulgt av filmer uten tilskudd. Kvinneandelen er likevel ikke høyere enn 39 % for de konsulentvurderte filmene, altså lavere enn seriene (se kapittel 2.2).



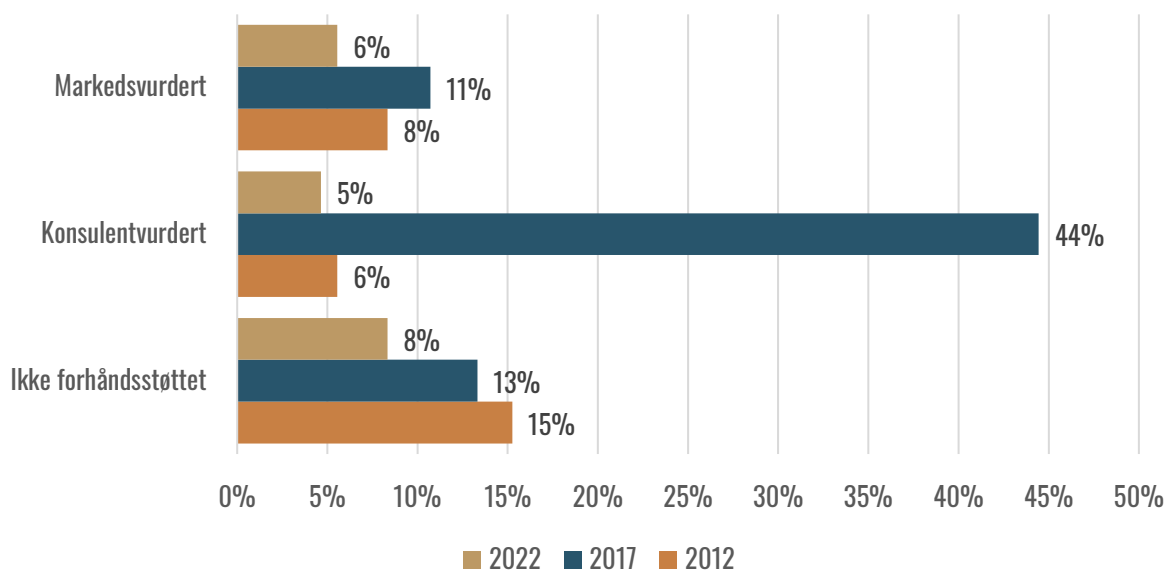
Figur 23: Kjønnsfordeling i filmer fordelt på tilskuddsordning (n=379).

Hva så med øvrig mangfold? For å se på forholdet mellom tilskuddsordninger og mangfold har vi slått sammen etnisk mangfold og seksuelt mangfold for å se på andelen karakterer som representerer ett eller begge av disse mangfoldskriteriene. Her finner vi tydelige forskjeller. 23 % av karakterene i de konsulentvurderte filmene representerte etnisk mangfold og/eller seksuelt mangfold. Tilsvarende tall for markedsvurderte filmer er 9 %. Også her finner vi mer mangfold blant filmene som ikke mottok støtte fra NFI enn filmene som mottok tilskudd basert på markedsvurdering.

Dersom vi fordeler disse videre på år, finner vi at det var stort mangfold i norsk film i 2017 der nesten halvparten (44 %) av karakterene i konsulentvurderte filmer representerte minoriteter. Flere av filmene som hadde premiere dette året, hadde en stor andel skuespillere med annen landbakgrunn blant de seks viktigste rollene (antall i parentes). Dette gjaldt blant annet filmene «Fluefangeren» (6), «Hva vil folk si» (6), «Drib» (6) og «Hjertestart» (4). Det er videre interessant å se at i både 2012 og 2022, så var det filmer uten tilskudd fra NFI som hadde den høyeste mangfoldsandelen. Mangfoldet i filmer og serier varierer altså mye fra år til år. Dermed vil også resultatene fra en kartlegging som denne der enkeltår er valgt ut, være sterkt preget av hvilke år som velges.

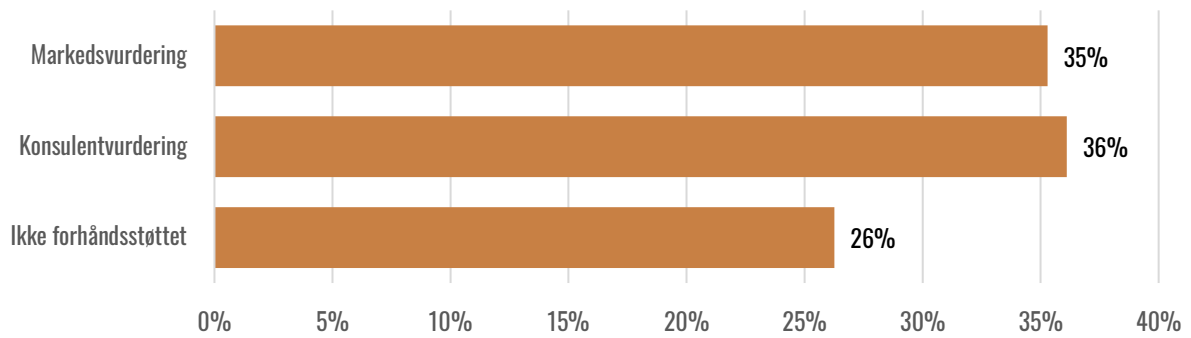


Figur 24: Andel minoritetskarakterer (etnisk mangfold og seksuelt mangfold,) fordelt på tilskuddsordning (n=379).



Figur 25: Andel minoritetskarakterer (etnisk mangfold og seksuelt mangfold,) fordelt på tilskuddsordning (n=379).

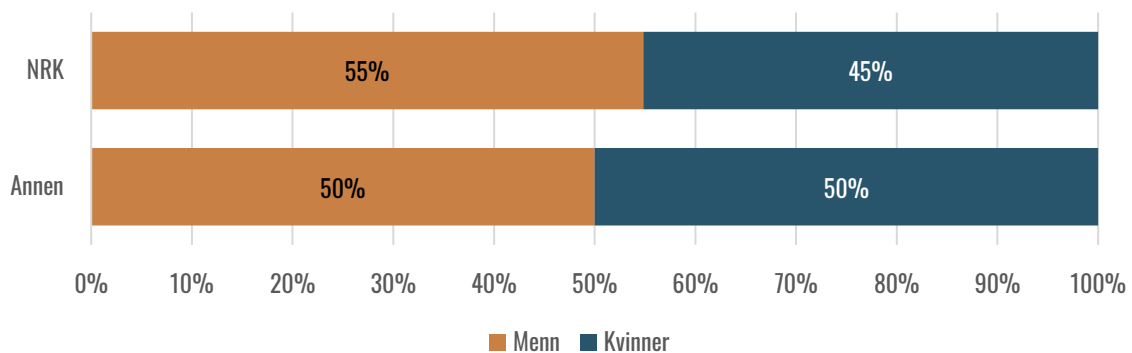
Er det så noen sammenheng mellom type tilskudd og hvilken yrkesbakgrunn karakterene har. Vi skiller her mellom yrker som krever universitets- eller høyskoleutdanning og yrker som krever videregående opplæring, og viser andelen som krever sistnevnte. Vi ser at det generelt er små forskjeller, men at filmer med forhåndstilskudd (både markedsvurdert og konsulentvurdert) ser ut til å ha noe høyere representasjon av yrker som ikke krever høyere utdanning.



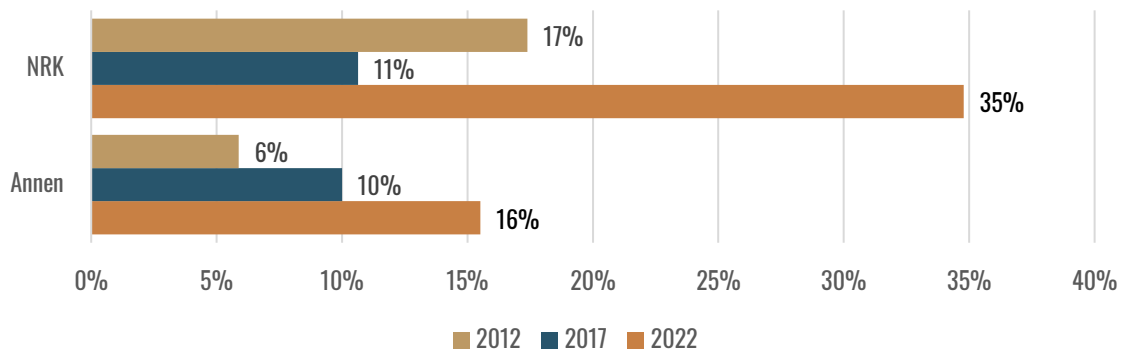
Figur 26: Andel karakterer fra yrker uten krav til høyere utdanning fordelt på tilskuddsordning (n=379).

Hva så med seriene og mangfoldet i disse? Ser vi her noen forskjeller mellom dem som vises på NRK og dem som vises på private kanaler og plattformer? Det er nærliggende å anta at NRK med sin rolle som allmennkringkaster har og tar et større ansvar for å synliggjøre et mangfold i produksjonene de bestiller eller produserer selv. Dette er også nedfelt eksplisitt i NRK-plakaten.

Dersom vi først ser på kjønnsfordeling mellom mann og kvinneroller (figur 27), ser vi at kvinneandelen i NRK-serier var 45 %, mens kvinneandelen i serier vist av andre (Discovery+, Netflix, TV2 og Viaplay) var 50 %. Vi finner ingen støtte for at NRK-serier er mer likestilte, snarere tvert imot. Hva så med mangfoldsrepresentasjon? Figur 28 viser andel karakterer som representerer enten etnisk mangfold eller seksuelt mangfold. Vi ser at serier produsert av eller for NRK har en noe høyere andel med mangfoldsrepresentasjon enn serier produsert for andre kanaler eller plattformer. Dersom vi slår årene sammen, er tallene 18 % for serier produsert av eller for NRK og 12 % for andre serier. Høyest andel finner vi i NRK-serier som hadde premiere i 2022.

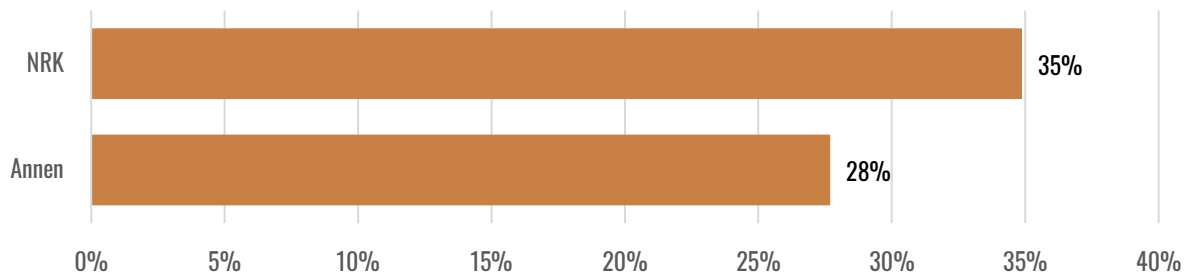


Figur 27: Kjønnsfordeling i serier fordelt på kanal/plattform (n=199).



Figur 28: Andel karakterer som representerer etnisk eller seksuelt mangfold i serier fordelt på kanal/plattform og år (n=199).

Hva så med sammenheng mellom kanal/plattform og hvilken yrkesbakgrunn karakterene har. Igjen viser vi andelen yrker som krever videregående opplæring. Også her er det små forskjeller, men vi ser likevel at serier produsert av eller for NRK har noen flere karakterer som jobber i yrker som ikke krever høyere utdanning.



Figur 29: Andel fra yrker uten krav til høyere utdanning fordelt på kanal/plattform (n=199).

Dersom vi oppsummerer funnene i dette avsnittet, finner vi liten eller ingen tydelig sammenheng mellom kjønnsrepresentasjon og virkemidler (tilskuddsordninger og kanal/plattform), men vi finner en viss sammenheng mellom virkemidler og mangfold (landbakgrunn og legning). Filmer med konsulentvurdert tilskudd og serier produsert av eller for NRK har noe høyere mangfoldsrepresentasjon enn øvrige. Tilsvarende finner vi at yrkesrepresentasjonen i filmene som har fått NFI tilskudd og serier vist på NRK, er noe mer representativ enn de øvrige.

Samtidig er det viktig påpeke at det ikke kan legges for mye vekt på disse sammenligningene. Utvalget er relativt begrenset, og som vi har sett, finner vi store variasjoner mellom de ulike årene. Skal man si noe sikkert om slike sammenhenger, burde man kartlagt filmer og serier for alle år mellom 2012 og 2022. Med et slikt datamateriale kunne man gjort mer avanserte analyser der man kunne isolert effekter av

virkemidlene og slik sett sagt noe mer om hvorvidt det er disse som er årsaken til et økt mangfold. Dette skal vi komme tilbake til i oppsummeringen.

2.10 Oppsummering del 1

I den første delen av denne rapporten har vi kartlagt ulike former for mangfold i 100 norske filmer og serier og forsøkt å svare på om det er forskjeller mellom filmer og serier, om det er forskjeller mellom årene 2012, 2017 og 2022 og om det er forskjell mellom produksjoner som har barn eller voksne som målgruppe. Videre har vi også undersøkt om det er noen sammenheng mellom film- og mediepolitiske virkemiddel og mangfold. Vi skal her oppsummere de viktigste funnene i rapporten.

Kjønnsbalansen i norsk film er skjev. I de seks viktigste rollene er nesten to av tre menn (64 %). Denne skjevheten finner vi i både 2012, 2017 og 2022.⁹ Vi finner ingen forskjeller mellom barnefilmer og øvrige filmer, men vi finner at kvinneandelen er noe høyere i filmer som har fått tilskudd fra NFI basert på konsulentvurdering. Kjønnsbalansen i norske serier er annerledes. Her finner vi en tilnærmet kjønnsbalanse når vi ser alle årene under ett og en tendens til at representasjonen av kvinner har økt.

Vi finner ingen karakterer som gestalter en annen **kjønnsidentitet** enn menn og kvinner i de 100 filmene og seriene vi har undersøkt.

Den kvantitative gjennomgangen av **aldersmangfold** viste at unge voksne er overrepresentert i norske filmer og serier. Nesten halvparten (47 %) av karakterene var i alderen 25-44 år. Tilsvarende finner vi at personer i pensjonsalder er kraftig underrepresentert. Vi finner også at serier i større grad inkluderer unge, og at kvinnelige karakterer gjennomgående er yngre enn menn.

I kartleggingen målte vi **etnisk mangfold** ved å undersøke landbakgrunnen til skuespillerne. Vi fant da at karakterer som spilles av skuespillere med annen landbakgrunn enn norsk, er betydelig underrepresentert i forhold til befolkningen i Norge. Kun 4 % av de norske karakterene i filmer og serier, altså de som spiller karakterer med en norsk nasjonalitet, har annen landbakgrunn. Dette er langt lavere enn i den generelle befolkningen, der om lag 20 % av befolkningen har annen landbakgrunn.

Vi finner få karakterer med **samisk opphav** eller karakterer som tilhører en **nasjonal minoritet**. Blant de 580 karakterer vi kartla, fant vi kun en karakter med samisk opphav. Vi registrerte ingen karakterer som tilhører en av de nasjonale minoritetene i Norge. Dette kan skyldes et begrenset utvalg. Samiske problemstillinger har blitt mer aktualisert de senere årene.

⁹ På samme tid så er det viktig å være klar over at det kan være store "svingninger" mellom årene: I 2017 viste NFI at kvinneandelen av hovedrolleinnehavere i norsk film var 27%. Året etter, i 2018 så har kvinnandelen for norske filmer økt til 52 % (NFI, 2019: 31).

I kartleggingen av **seksuelt mangfold** finner vi at 4 % av karakterene i filmene og seriene var i en homo-fil, lesbisk eller bifil parrelasjon. Dette er noe lavere enn estimatet av den norske befolkningen. Vi fant noe større seksuelt mangfold i serier og en tendens til at mangfoldet har økt noe siden 2012.

Det **geografiske mangfoldet** har vi målt ved å undersøke hvor handlingen finner sted samt dialektene på karakterene. I vår kartlegging av hvor handlingen i serier og filmer foregår, fant vi at Oslo var sterkt overrepresentert. I en av tre filmer foregår handlingen der, mens i en tredel foregår den andre steder i landet. Den siste tredelen foregår i utlandet eller på fiktive steder.

70 % av karakterene snakker østlandsk, 19 % snakker vestnorsk, 8 % nordnorsk og 3 % trøndersk.

For å måle mangfold i **sosial bakgrunn**, kartla vi de yrkene karakterene hadde. Vi fant at yrker som krever universitets og høyskoleutdanning er overrepresentert i norske filmer og serier. Disse inkluderer politiyrker og militære yrker, som også er overrepresentert. Vi finner imidlertid en endring over de tre årene. Karakterer med yrker som ikke krever universitets- og høyskoleutdanning i større grad, blir inkludert i flere filmer og serier i 2022 enn i 2012.

Til sist undersøkte vi **funksjonsmangfoldet**. Her fant vi at 19 av de 580 karakterene vi kartla, hadde en eller flere synlige funksjonshindringer. Dette utgjorde 3,3 % av alle karakterene. Flesteparten av disse var bevegelseshemmet. Også her kan underrepresentasjon skyldes utvalget. Videre studier bør vurdere å finne andre operasjonaliseringer relatert til synlig/usynlig funksjonshindring samt utvide tidsspennet for undersøkelsen, for å kunne si noe mer presist om på hvilke måter mennesker med disse hindringene er underrepresentert. Det er også et behov for kvalitative studier relatert til ulike former for representasjon av mennesker med synlige og usynlige funksjonshindringer foran kamera.¹⁰

I analysen av mangfold sett i lyst av **virkemiddelapparatet** fant vi ingen utpregede forskjeller i kjønnsfordelingen mellom filmer som har mottatt ulike former for tilskudd fra NFI og filmer som ikke har gjort det. Blant seriene finner vi ingen støtte for at serier produsert for eller av NRK er mer likestilte.

Når vi undersøker mangfoldsrepresentasjon i form av andelen karakterer med en annen etnisk bakgrunn enn norsk eller karakterer med en annen seksuell legning enn heteroseksuell, finner vi at filmer som har fått NFI tilskudd basert på konsulentvurdering har et noe større mangfold. Tilsvarende finner vi at serier produsert for eller av NRK representerer et noe større mangfold.

¹⁰ Vi har valgt å ikke behandle dette tema kvalitativt i denne studien, da funksjonshindring ikke var et sentralt tema i noen av de filmene eller seriene som var med i utvalget. Filmer i utvalget som hadde mennesker med synlige funksjonshindringer, var blant annet bifiguren Solveig i *Alle Elsker Johan* (2022) og en mindre sentral birolle i *Fluefangeren* (2017)

Metodiske refleksjoner til den kvantitative undersøkelsen

Siden dette er første gang det gjøres en så omfattende karakterkartlegging av norske filmer og serier, er det på sin plass å kort reflektere over metodevalgene vi har gjort i den kvantitative delen. Avgrensingen med å kun velge tre år har vist seg å ha flere svakheter når utvikling i mangfold skal studeres. Som vi har sett er det vanskelig å si noe om utvikling over tid basert på kun tre år. Siden antall observasjoner er få, og da særlig i enkelte av mangfoldskategoriene, er det usikkert om endringer skyldes statistiske variasjoner eller faktiske endringstendenser. Dette hadde vært enklere å se dersom eksempelvis årene 2014 og 2020 hadde vært inkludert. Aller helst skulle dette vært gjort for alle årene i tidsrommet 2012-2022. Videre ville det også vært hensiktsmessig å kartlegge alle seriene alle årene. Metoden med å kartlegge de seks viktigste karakterene etter TMDBs rekkefølge, har fungert godt. Det har gitt en god bredde av roller samtidig som det har vært en avgrensning som har vært enkel å legge til grunn for kartleggingen. Vi har også vært tilfreds med de kategoriene vi har lagt til grunn i både kartleggingen og analysene. De har vært enkle å benytte i kartleggingen, samtidig som de har vært tilstrekkelig detaljert for å gjennomføre gode analyser. Alt i alt tror vi metoden benyttet i denne studien kan være et godt utgangspunkt for videre studier og kartlegginger.

3. Kvalitativ innholdsanalyse av utvalgte serier og filmer fra 2012, 2017 og 2022

Formålet med den kvalitative innholdsanalysen er å beskrive på hvilke måter et utvalg norske filmer og serier speiler mangfoldet i den norske befolkningen. Dette gjør vi gjennom filmanalyser av 14 filmer og serier der vi vektlegger 1) type fremstilling og 2) grad av kompleksitet hos hoved- og sentrale biroller.

Denne delen av rapporten vil svare på følgende spørsmål:

- Hvordan beskrives de sentrale karakterene i utvalgte filmanalyser og filmkritikk med tanke på ulike former for representasjon?

I den kvalitative delen undersøker vi særlig tre parameter for mangfold og representasjon: Representasjon koblet til 1) kjønnsbalanse og 2) minoriteter med flerkulturell eller annen etnisk bakgrunn¹¹ og 3) seksuell legning. Vi har valgt å vektlegge disse tre parameterne for mangfold på bakgrunn av relevante analyser og funn i den kvantitative delen. Øvrige parameter for mangfold som representasjon av nasjonale minoriteter og samer, mennesker med funksjonshindringer, samspillet mellom alder og kjønn, klasse/yrke og ikke-binære kjønnsidentiteter, er først og fremst beskrevet og diskutert i den kvantitative analysen. Dette fordi disse gruppene er så og si fraværende i film- og seriematerialet vårt fra 2012, 2017 og 2022 (se analyse i del 1, inkludert tips til relevante filmer for videre undersøkelser som faller utenfor utvalget vårt).

I den kvantitative analysen (del 1) identifiserte vi noen interessante forskjeller mellom filmer og serier relatert til etnisk bakgrunn, seksualitet og kjønnsbalanse. Vi fant også noen interessante tendenser når vi sammenlignet spillefilmer med ulike former for tilskudd, relatert til overnevnte parameter for mangfold (selv om vi her har tatt noen forbehold relatert til utvalgsstørrelse). Vi vil derfor i tråd med undersøkelsens mandat diskutere hva slags former for representasjon vi finner hos sentrale karakterer i noen utvalgte filmer og serieproduksjoner. Den kvalitative innholdsanalysen bygger dermed på og supplerer den kvantitative analysen.¹²

Ulike former for representasjon og fremstilling av sentrale karakterer, med særlig vekt på kjønn, etnisitet og legning, blir i den påfølgende analysen diskutert på bakgrunn av filmmottagelse i filmkritikk, analyse og mediedekning mer generelt (se eget avsnitt om filmanalyse under). I den kvalitative analysen setter vi dette

¹¹ Se begrepsavklaring fotnote 1, s. 7 i denne rapporten

¹² Vi har som nevnt i den kvantitative delen ikke kunnet konkludere med at norske filmer og serier i større grad lykkes i å speile mangfoldet i den norske befolkningen i 2022 sammenlignet med de to andre årene i utvalget vårt; 2012 og 2017. Året 2017 kommer ellers bedre ut enn de andre to årene i utvalget vårt relatert til etnisk og seksuelt mangfold. Det er særlig filmer som har fått konsulentvurdert tilskudd som skiller seg ut her, men dette kan skyldes tilfeldig variasjon. Se figur 24 og 25, s. 29, se også diskusjon s. 30 og s. 31.

i sammenheng med de filmpolitiske virkemidlene (jf. innledning av rapporten). I likhet med del 1 trekker vi også inn format og filmpolitiske rammevilkår for produksjonene som analyseres mer i dybden:

- Er det forskjeller på ulike former for representasjon mellom filmer og serier?
- Er det forskjell på typen representasjon mellom de filmene som har fått markedsvurdert tilskudd, konsulentvurdert tilskudd fra NFI?
- Hva synes å karakterisere produksjoner med god eller manglende mangfold/representasjon?

Vi bygger her videre på del en av rapporten som viste at filmer med konsulentvurdert tilskudd fra NFI har noe bedre mangfoldsrepresentasjon relatert til etnisk bakgrunn og skeive kjærlighetsrelasjoner for filmåret 2017, men ikke for årene 2012 og 2022 (se figur 24 og 25 s. 29). NRK-seriene i det kvantitative utvalget hadde en noe høyere representasjon av minoriteter med annen etnisk bakgrunn eller seksuell legning enn markedsfilmene og de øvrige seriene i utvalget (figur 30). I del 1 konkluderte vi derfor med at kjønnsbalansen i filmene fra de tre årene var skjev, men at vi fant en tilnærmet jevn kjønnsbalanse for norske serier (Figur 3, s. 14). Kvinneandelen er også noe lavere i markedsfilmer som har fått tilskudd fra NFI, sammenlignet med filmer som har mottatt kunstnerisk tilskudd (konsulentvurdert tilskudd, se figur 24 og 25, s. 29). Det som da er interessant for den kvalitative innholdsanalysen, er å gå videre inn på hva slags type representasjon vi finner i de ulike produksjonene med tanke på kjønn, etnisitet og seksuell legning.

3.1 Caseutvalg

De fjorten filmene og seriene vi ser nærmere på i del 2 er valgt ut på bakgrunn av at de er mye sette filmer og serier fra de årene som er analysert i del 1 (2012, 2017, og 2022, se tabell 4 under). Dette er dermed filmer og serier som det er stor sannsynlighet for at folk har sett, og som også har vært en del av film- og samfunnsdebatten disse årene. Vi har også valgt produksjonene på bakgrunn av hva slags tilskudd de har mottatt fra NFI (jf. forskningsspørsmål forrige side) siden mangfold relatert til både sjanger og målgruppe er sentralt for disse filmpolitiske virkemidlene. Med utgangspunkt i filmene og seriene, samt pressedeckning av casene, har vi diskutert hvordan sentrale karakterer kan forstås som stereotypiske eller mer flertydige og komplekse.

Caseutvalget i den kvalitative analysen er dermed basert på en kombinasjon av tre utvalgsriterier for å velge filmer og serier:

1. En deduktiv strategi basert på den kvantitative datainnsamlingen og analysen. Vi sammenligner spillefilmer og serier som har skåret spesielt høyt og lavt på kriterier for mangfold og

representasjon og ser nærmere på hva slags type representasjon dette handler om. Vi har valgt ut filmer og serier fra alle de tre årene som er undersøkt i den kvantitative delen (2012, 2017, 2022).¹³

2. Vi har ønsket en spredning av case på bakgrunn av forskjellige filmpolitiske incentiver for produksjon. Slik kan vi i analysen ta i betraktning hvordan filmpolitiske virkemidler eventuelt samspiller med ulike former for representasjon og mangfold. Produksjonene er da valgt ut fra hva slags tilskudd spillefilmene har fått fra NFI (markeds- og konsulentbasert tilskudd) og målgruppe (barn/voksne)¹⁴
3. Vi har også brukt relativt høy publikumsoppslutning (der det finnes tilgjengelige tall) som et tilleggskriterium for det strategiske utvalget av case til den kvalitative analysen.

I oversikten i tabell 4 har vi listet opp de 14 filmene og seriene vi går mer i dybden på å analysere i den kvalitative innholdsanalysen. De er organisert på bakgrunn av forskjellige filmpolitiske incentiver for produksjon, premiereår, plattform og om de er spillefilmer eller serier.

Tabell 4 Oversikt over filmer og serier som er analysert analysen. Vi har tatt utgangspunkt i Film og kino sine oversikter over den norske kinotoppen på kino (Film og kino årbøker for årene 2012, 2017 og 2022).

Filmer og serier NFI sine ulike filmpolitiske virkemidler:	2012	2017	2022
Serier: Mye sette og omdiskuterte serier (NRK og Netflix)	Lilyhammer sesong 1 (NRK og Netflix, 2012, NFI ga i 2012 tilskudd til sesong 2)	Skam sesong 4 (NRK)	Rådebank sesong 3 (NRK)
Konsulentfilmer (NFI), målgrupper voksne	Kompani Orheim (nr. 4 på kinotoppen, 2012)	Hva vil folk si (nr. 7 på kinotoppet, 2017) Thelma (nr. 10 på kinotoppen, 2017)	Krigsseileren (nr. 1 på kinotoppen 2022, også vist som mini-serie på Netflix, 2023)
Markedsfilmer (NFI), målgrupper voksne	Kon Tiki (nr. 1 på kinotoppen, 2012)	Den 12 mann (nr. 2 på kinotoppen, 2017)	Kampen om Narvik (nr. 4 på kinotoppen, 2022)
Barne- og familiefilmer - Markedsvurdert tilskudd (NFI)	Reisen til Julestjernen (nr. 2 på kinotoppen, 2012)	Askeladden i Dovregubbens hall (nr. 1 på kinotoppen, 2017)	Teddybjørnens jul (nr. 2 på kinotoppen, 2022)

¹³ Vi ser på flere filmer enn serier i den kvalitative undersøkelsen. Det er gjort ut fra en vurdering relatert til de andre utvalgskriteriene. Vi ser på tre populære serier fra de tre årene 2012, 2017 og 2022 som både er mye sett og omdiskutert, samt forteller noe om typen representasjon og stereotyper i norsk seriekultur knyttet til kjønnsbalanse, kulturell og etnisk bakgrunn og seksuell legning.

¹⁴ Det er utenfor vår undersøkelse sitt mandat å vurdere filmer som har fått dokumentarfilmstøtte fra NFI. Videre studier bør også vurdere hvordan denne typen filmer bidrar til ulike former for mangfold og representasjon.

		Ekspedisjon Knerten (nr. 4 på kinotoppen)	
--	--	---	--

3.2 Filmanalyse av sentrale karakterer i filmer og serier

I analysen av fremstillingen av de sentrale karakterene tar vi utgangspunkt i Bordwell og Thompsons definisjon av hovedroller og sentrale biroller, når vi undersøker ulike former for representasjon og mangfold (Bordwell og Thompson 2008). Disse definisjonene er fruktbare for analyser av grader av kompleksitet vs. stereotypisk representasjon i filmenes og serienes narrativ. Sentrale karakterer (hoved- og biroller) defineres av Bordwell og Thompson ut fra karakterens betydning for filmens fortelling (ibid). Hovedroller vil i klassisk sjangerfilm være mer aktivt handlende, komplekse og viktige for filmens narrativ. Sentrale biroller vil typisk ha narrative støttefunksjoner. Disse kan igjen i noen tilfeller spille en sentral rolle for sidefortellinger til filmen/seriens hovedfortelling. Rollen sentrale hoved- og bikarakterer spiller i fortellingens narrativ, vil igjen være avhengig av filmens sjanger, og alternative eller konvensjonelle fortellergrep koblet på filmens formspråk. De sentrale birollene kjennetegnes gjerne ved at de kan ha en større dybde og kompleksitet enn øvrig karakterbesetning. Samtidig som birollene ikke har like stor plass i filmens narrativ som hovedkarakteren, og dermed ofte har noe mindre dybde enn de hovedkarakterene vi blir kjent med. En analyse av de sentrale karakterene kan også tematisere kunstnerisk kvalitet og representativitet, da kompleksitet ofte også er ett av flere «kvalitetskriterer» som ligger til grunn for filmvitenskaplig mottagelse av filmer og serier (Bordwell og Thomson 2008, Mittell 2015).

Serie- og spillefilmformatet har på grunn av formatets lengde ulike forutsetninger for hvordan de kan skape kompleksitet og dybde hos de sentrale karakterene. Dette har relevans når vi skal sammenligne forskjellige former for representasjon og mangfold. På 2000-tallet har det blitt mer vanlig at serieskapere får et større spillerom til å utvikle de sentrale karakterene – samt at de også kan skifte på hvem som er seriens hovedkarakter fra sesong til sesong. Denne formen for kompleksitet finner vi ofte i serier fra tidlig 2000-tall med eksempler som HBO-seriene *Sopranos*, *Mad Men*, *The Wire* og *Six Feet Under*. Film og medieviter Jason Mittell har gitt dette grepet betegnelsen “complex tv” (Mittell, 2015, se også Rustad 2014). I vår analyse vil vi for eksempel se at både fjerde sesong av *Skam* (2017) og tredje sesong av *Rådebank* (2022) utnytter det lange «serieformatet» sitt rom for å skifte hovedrolleinnhavere, og dermed utvikle dybden til flere karakterer i seriens univers.

I analysene trekker vi inn filmanalytikernes og filmkritikernes fortolkning av filmen for å besvare forskningsspørsmålet knyttet til hva slags representasjon og perspektiv vi finner i tilknytning til de sentrale karakterene. For å beskrive ulike former for representasjon i relasjon til de sentrale karakterene – og hva slags type representasjon det er snakk om – baserer vi oss på analyser gjort av personer med filmfaglig

eller filmjournalistisk bakgrunn. Når vi snakker om mangfold, er det viktig å ikke bare kartlegge hvilke grupper i samfunnet som er representert, men også *hvordan* de er representert. Denne formen for kvalitativ film/innholdsanalyse er en lesning av filmene som forholder seg til en humanistisk tradisjon for fortolkning, der vi ser ulike filmanalyser i sammenheng med hverandre. Det å beskrive hva som er “stereotypisk” og hva som er komplekst er alltid koblet til en kontekst, og til øyet som ser. Dette har man for eksempel sett i filmkritikernes ulike tolkning av «den passive» eller «aktivt betraktende» kvinnenrollen Julie i *Verdens verste menneske*, som hadde premiere i Cannes 2021.¹⁵ Vi har sannsynliggjort om filmkarakterene i vårt utvalg kan leses som enkle/komplekse i lys av norske filmanalyser og kritikk. Analysen er dermed mer filmteoretisk orientert, og skiller seg fra kultur- og medievitenskaplige resepsjonsanalyser der man primært ser på publikums analyse av filmene/seriene. Selv om det ofte er individuell variasjon i fortolkning av filmer, så er likevel anmeldelser, analyser og medieomtaler en måte å fortolke filmen eller serien på som forteller oss noe viktig om hvordan de sentrale karakterene og tematikk fremstår (Gjelsvik, 2002). Det vil derfor være interessant i videre kulturvitenskaplig forskning å undersøke om det er samsvar mellom mediens og publikums fortolkning av film- og innholdsmangfold (jf. NFI sitt pågående arbeid med publikumsinnsikt, 2023). Denne rapporten vil gi kunnskaps- og sammenligningsgrunnlag for en slik type komparativ undersøkelse.

I beskrivelsen av filmene legger vi særlig vekt på filmkritikk og anmeldelser på NRK.no (Filmpolitiet) og analyser på filmnettstedet Montages (skrevet av film- og medievitere fra norsk academia). Denne delen av analysen er dermed også sammenlignbar med tidligere studier av kjønnsbalanse og representasjon i norsk film, som har tatt utgangspunkt i beskrivelser på Montages eller NRK (Bjerkeland og Servoll 2016, s. 5, NFI, 2019). Analysen av seriene baserer seg på omtaler og analyser på andre nettsteder som dekker norsk film og seriekultur. Seriene er ikke analysert på filmnettstedet Montages, og heller ikke anmeldt på NRK, siden alle er interne- eller eksterne NRK-produksjoner. I analysen av seriene baserer vi oss derfor på omtaler og analyser i Aftenposten, Dagbladet, VG, Dagsavisen, Morgenbladet og nettstedet Periskop.

I den følgende analysen introduserer vi først alle filmene med en synopsis og en oversikt over de mest sentrale rollene (som de vitenskapelige assistentene har kodet), før vi videre redegjør for ulike former for representasjon med vekt på fremstillingen av de sentrale karakterene i filmen/serien. Filmsynopsisene er hentet fra filmografier fra NFIs filmdatabase, Filmarkivet og Nasjonalbibliotekets filmografi (se egen referanseliste for synopsis), og er lagt til slik at lesere som ikke kjenner til filmene eller seriene får litt kontekst for analysen av fremstilling av sentrale karakterer med tanke på mangfold og representasjon.¹⁶ Filmsynopsisene av seriene og filmene er også interessante fordi de forteller noe om hvordan de er solgt inn til

¹⁵ Se f.eks. anmeldelse av *Verdens verste menneske* i The New Yorker (2022). Filmviteren Faldalen tolket, i kontrast til anmelderen i The New Yorker, hovedkarakteren Julie som «aktivt lyttende» (Faldalen, forelesning om «Verdens verste menneske» på Cinemateket 31.10.2023)

¹⁶ Vi har forsøkt å beholde originaltekst der det lar seg gjøre. I noen tilfeller er filmografiene på NFI/NB og Filmarkivet ufullstendige relatert det å beskrive handling og sentrale karakterer. Derfor utfyller vi filmografiene noen steder med handlingsreferater hentet fra filmanalyser som skrevet av norske akademikere og filmvitere (disse finnes bak i kildelisten under «medieoppslag og filmtidsskrift"/» synopsis», Montages, Periskop og SNL). Et par steder har vi også tonet ned spesielt verdiladede beskrivelser eller reklamerende språk (beskrivelsene av filmene kan ha produsent som avsender og dermed er skrevet med tanke på det å «selge inn» filmen til publikum og kritikere, jf. Gray 2010).

kritikere og publikum (jf. begrepet om «paratext» i Gray, 2010). I denne rapporten er de imidlertid først og fremst tatt med som bakgrunnsinformasjon for hver caseanalyse. Etter analysen av de 14 casene diskuterer vi avslutningsvis produksjonene relatert til forskningsspørsmålene for del 2 av rapporten.

3.3 Mangfold i serier

I de følgende avsnittene diskuterer vi noen av de mest sette og omdiskuterte norske seriene for 2012, 2017 og 2022. De tre seriene vi har sett nærmere på er *Lilyhammer* (2012), *Skam sesong 4* (2017) og *Rådebank sesong 3* (2022). Dette er serier som det er interessant å se nærmere på med tanke på typen representasjon relatert til 1) stedstillørighet og 2) etnisk bakgrunn, 3) kjønnsbalanse og 4) skeive kjærlighetsrelasjoner. Av de tre produksjonene er det kun *Lilyhammer* som har fått produksjonstilskudd fra NFI. I årene vi har valgt å se nærmere på, har ikke virkemiddelapparatet til NFI vært brukt i serieproduksjon i like omfattende grad som til filmproduksjon. Vi har derfor sett på produksjoner som ikke er støttet av NFIs tilskuddsordninger, som NRK seriene *Skam* (sesong 4 i 2017) og *Rådebank* (sesong 3 i 2022). I motsetning til kinofilmene, finnes det ikke sammenlignende oversikter over seertall for norske serier (selv om mediene gjerne rapporterer seertall for populære serier som har gått på NRK, som overnevnte produksjoner).

Lilyhammer (2012)

Synopsis: Lilyhammer er en humoristisk spenningsserie om Frank Tagliano, et tidligere medlem av New York-mafiaen. Etter å ha tystet i en rettsak i USA blir han omplassert til Lillehammer i Norge gjennom vitnebeskyttelsesprogrammet til FBI. Frank Tagliano ble bergtatt av byen da han så tv-bildene fra Lillehammer-OL 94, og velger derfor å starte sitt nye liv her, under dekknavnet Giovanni “Johnny” Henriksen. Overgangen fra å være en fryktet og respektert gangster i New York til å bli en arbeidsledig innvandrер i Oppland blir ikke enkel.. Frank oppdager at for å komme seg opp og frem i det norske bygdesamfunnet må han ty til gamle, skruppelløse metoder. (Filmarkivet & Filmdatabasen, NFI 2024)

Lilyhammer ble gjenstand for mye oppmerksomhet da den kom i 2012 på NRK/Netflix. For det første var hovedkarakteren spilt av Steven van Zandt, en skuespiller som også var kjent for et internasjonalt publikum fra den kritikerroste HBO serien *Sopranos* (1999-2007). For det andre ble produktplasseringen i *Lilyhammer* også mye debattert i mediene da flere pekte på at dette ikke var forenelig med NRK sitt samfunnsoppdrag. Serien kom ellers i en brytningstid i det norske film og seriemarkedet, der Netflix nettopp hadde kommet på banen og utfordret aktører i både hjemmemarkedet og på andre plattformer (Øfsti, 2023).. Produksjonsselskapet Rubicon stod bak serien, og de hadde solgt rettighetene til serien til

strømmetjenesten Netflix og NRK (Sundet 2021). NFI ga tilskudd til produksjon av sesong 2, som den eneste serien som fikk produksjonstilskudd fra NFI det året.

Handlingsreferatet over er hentet fra NFI sin filmdatabase, og viser at det er snakk om en serie som først og fremst på et overflatisk nivå skårer høyt på mangfold knyttet til fremstillingen av etniske minoriteter i Norge (jf. diskusjon del 1, s. 18). Hovedkarakteren Frank er en velkjent type rollefigur fra amerikansk film og tv-kultur, som er vist en rekke ganger på norske kinolerret og tv-skjermer (jf. serien *Sopranos*, *Gudfaren-triologien* osv.). Fokuset i analysen under vektlegger først og fremst hvordan seriens sentrale karakterer tolkes i lys av mottagelsen den fikk da den hadde premiere i 2012 (Hobbelstad, Dagbladet, 2012, Wang-Naveen, Aftenposten, 2012). I de følgende avsnittene diskuterer vi serien *Lilyhammer* (2012) videre i lys av fremstilling og representasjon knyttet til minoritets vs. majoritetsbefolkning relatert til etniske og seksuelle minoriteter. I tabelloversikten under har vi fremstilt utvalgte mangfoldsparemetere vi i prosjektet har logget på serien *Lilyhammer*. Tabellen under viser kjønnsbalanse, alder, etnisitet og eksplisitt legning i den aktuelle serien).

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Frank Tagliano/Johnny	Hovedrolle	Mann	44-66	USA/Canada	Majoritet
Julius Backe	Sentral birolle	Mann	44-66	Norge	Majoritet
Torgeir Lien	Sentral birolle	Mann	30-40	Norge	Majoritet
Sigrud Haugli	Sentral birolle	Kvinne	30-40	Norge	Ukjent
Laila Hovland	Sentral birolle	Kvinne	44-66	Norge	Ukjent
Roar Lien	Sentral birolle	Mann	30-40	Norge	Ukjent

Hovedkarakteren Frank Tagliano/Johnny skal som nevnt forestille en italiensk-amerikaner, og er spilt av en skuespiller fra USA. Når det gjelder bidraget til økt representasjon av ulike minoriteter på norske skjermer, så dreier det seg som nevnt om en velkjent type amerikansk filmfigur. Aftenpostens anmelder Wang-Naveen vektlegger at fremstillingen koblet til karakterer og historiefortelling – både til den norske og italiensk-amerikanske - er relativt stereotypiske:

Norge presenteres selvfølgelig som en furuinnrammet bondeidyll. Såpass må man tåle når den første amerikansk-italieneren Norge importeres til TV- skjermen, er noe så stereotyp som en gangster (Wang-Naveen, Aftenposten, 2012).

Aftenpostens Wang-Naveen beskriver ellers sesongen som delvis vellykket på bakgrunn av sin sjanger og har gitt den en firer på terningen. Hobbelstad anmeldte sesong 1 av *Lilyhammer* for Dagbladet og ga den en toer på terningen. Hun kritiserte serien for å være for klisjéfyllt og forutsigbar:

Regissør Simen Alsvik og manusforfatterne Anne Bjørnstad og Eilif Skodvin gjør *konsekvent de mest klisjéfylte og åpenbare valgene*. Hotellobbjazz og skyline i New York skifter til hardingfeler og Dovrebanen i snødriv når Johnny ankommer Norge(...) På overflaten skjer det ingenting. Det er mer leit enn noe annet, for det er klart det potensielt er mye å trekke ut av kulturkrasjet: Både nordmenns svermeri for hardtslående

amerikansk populærkultur og amerikansk utålmodighet i møte med skjemastyrte skandinavisk skikkelighet kaller på gode parodier. Men de kommer ikke her (Hobbelstad, Dagbladet, 2012, vår utheving)

Gitt at vi legger Hobbelstad og Wang-Naveen sin tolkning av serien til grunn, fremstår den som en type humorserie som heller spiller på å gjøre narr av stereotyper i sine karaktertegninger, enn å utfordre dem. Ved nærmere ettersyn kan man se at dette gjelder både for fremstillinger av etniske og seksuelle minoriteter i første sesong av *Lilyhammer* (2012). Ironisk nok blir for eksempel Johnny/Frankie tatt for å være “en asylsøker” i det han ankommer Lillehammer i første episode. Forvekslingen sier kanskje noe om det å skille seg ut som «en synlig» minoritet i Norge, men bidrar ikke utover det til en mer interessant satire over «kulturkræsjet» (jf. Hobbelstad analyse og kritikk over).¹⁷ I en annen scene mot slutten av første sesong av *Lilyhammer*, blir en tilfeldig mann utsatt for hatvold på bakgrunn av hans seksuelle legning fra en av mafia-medlemmene som er på jakt etter Frank/Johnny. Voldsepisoden finner sted på en parkeringsplass som vi har fått vite er et kjent møtested for skeive menn. Det at dette er en møteplass for skeive er noe mafia-medlemmet som er på jakt etter Frank/Johnny ikke har blitt gjort oppmerksom på. Situasjonen ender med en blodig scene, der en mann blir utsatt for vold av det homofobe mafia-medlemmet. Ti år etter at serien kom ut fremstår kanskje denne representasjonen av klassiske mannsroller og skeive som enda mer utdatert og klisjéfyllt enn det Hobbelstad beskriver i sin anmeldelse over. Når det er sagt så er det en film som ellers bidrar til at steder utenfor Oslo blir portrettert i norske filmer og serier, som også er et aspekt ved innholdsmangfold som ligger til grunn for mandatet for vår undersøkelse.

Skam, sesong 4 (2017)

Synopsis: Serien følger en ungdomsgjeng som går på videregående ved Hartvig Nissens skole i Oslo. Hver sesong har en ny hovedkarakter, og handlingen ses gjennom denne karakterens perspektiv, dermed endrer de andre karakterenes fremtoning og personlighet seg noe fra sesong til sesong. Sesong fire er seriens siste og hadde premiere våren 2017. Den handler om Sana, spilt av Iman Meskini, og tar opp temaer som netthets, religion og det multikulturelle Norge. Sanas tro blir satt på prøve når hun begynner å like brorens venn, Yousef. Yousef er ikke muslim, som henne. Sana prøver også å hjelpe Noora med å komme over William (hovedkarakterene i sesong 2), men sier ikke fra når Noora viser interesse for Yousef. Sana blir senere stående midt i en konflikt mellom broren og vennene hans mot klassekameratene Jonas, Mahdi, Magnus, Even og Isak (de sistnevnte er hovedkarakterer i sesong 3). Sesong fire er seriens siste og hadde premiere våren 2017. (NRK, 2023, Skam wiki, 2023, Rustad, SNL, 2024)

Skam sesong 4 (2017) skiller seg ut i utvalget når det gjelder representasjon av kvinner, kjønnsbalanse og etnisk-, religiøs-, sosialt- og seksuelt mangfold. Det er Sana, spilt av Iman Meskini, som er denne

¹⁷ Serien *Lilyhammer* er beskrevet mer nøytralt enn i overnevnte anmeldelser på Store norske leksikon av filmhistoriker Solum. Her fremheves *Lilyhammer* sine kvaliteter relatert til møtet med norske veldferdsordninger, som ofte «er utgangspunkt for misforståelser og komikk» (Solum, SNL, 2013).

sesongens hovedkarakter. Fremstillingen av den kvinnelige hovedrollefiguren Sana, og den sentrale birolle Isak gjør at serien skiller seg ut relatert til representasjon og mangfold (jf. oversikt under av alle de sentrale karakterene i sesong 4). Dette er også noe som fremheves i mottagelsen av serien, som vi kommer nærmere inn på i den følgende analysen (Celius-Blix, Morgenbladet, 2017, Jirde-Ali, Aftenposten, 2017). Sesongen fikk en sprikende mottakelse av norske serieanmeldere: Med en sekser på terningen i Aftenposten, men med en treer hos Dagbladet (2017).

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Sana	Hovedrolle	Kvinne	16-24	Norge/Afrika	Majoritet
Yousef	Sentral birolle	Mann	16-24	Tyrkia	Majoritet
Noora	Sentral birolle	Kvinne	16-24	Norge	Majoritet
Eva	Sentral birolle	Kvinne	16-24	Norge	Majoritet
Isak	Sentral birolle	Mann	16-24	Norge	Minoritet
Vilde	Sentral birolle	Kvinne	16-24	Norge	Majoritet

Den homofile bi-karakteren Isak og hovedkarakteren Sana har en nær relasjon i sesong fire. I denne sesongen av *Skam* fremstår de skeive kjærlighetsrelasjonene som mindre tematisert og mer selvsagt del av serien. Relasjonen mellom Isak og Even er skildret som noe hverdagslig og mer selvfølgelig. Det er med andre ord ikke lenger en “komme ut av skapet fortelling”, som i sesongen før (Isak er hovedkarakteren i sesong 3 og hans legning er mer eksplisitt adressert i sesong 3 (2016)). Det at det ikke gjøres noe nummer ut av hans legning i sesong fire, kan leses som et progressivt bidrag til det å representere “skeive” i den norske film- og seriekulturen (se også diskusjonen av filmen *Thelma* s. 52, der den skeive legningen i større grad “problematiseres” i filmens fremstilling av samspillet mellom Thelma og Anja).

Seriens hovedkarakter Sana ble omdiskutert i norske medier, og dette er også en diskusjon som Morgenbladets spaltist Celius-Blix referer til i sin artikkel om serien (2017). Celius-Blix fremhever i sin analyse hvordan karakteren Sana fremstår som relativt sammensatt i sesong 4. Hun peker også på at dette er en karakter som fortsatt er gjenkjennbar fra de tidligere sesongene, men at serieskaperen lar oss bli mer kjent med karakteren i denne sesongen:

Når Sana kommer tilbake til festen etter å ha bedt kveldsbønn, er det ikke mye som minner om en islamistisk propagandamaskin i det sårede fjeset hennes når hun ser gutten hun er forelsket i, Yousef, sitte og flørte med Noora. Og når Noora så begynner å stille spørsmål om Yousef på skolen, er det en ukarakteristisk beklemmt Sana som forsøker å avlede Nooras oppmerksomhet. Vi får se en mer sårbar side av en karakter som hele veien har blitt fremstilt som urokkelig og stoisk, uten at denne sårbarheten er noe mer den «virkelige» Sana enn den kapable, munnrappe jenta vi har blitt kjent med tidligere (Celius-Blix, Morgenbladet, 2017)

Sesong 4 gir mer dybde og kompleksitet til karakteren Sana enn i de tidligere sesongene. Med andre ord så er det snakk om en representasjon som utfordrer stereotypiske mediebilder koblet til unge, muslimske kvinner, dersom vi legger Aftenpostens og Morgenbladets vurdering til grunn. Sesongen ble mye diskutert i avisene, også med tanke på typen representasjon (ibid). Karakterer i filmer og serier som på denne måten

bryter med publikums forventninger, stereotyper – eller velkjente klisjeer – kan bidra til å skape debatt i mediene. Ett av de mest interessante bidragene i den offentlige debatten om karakterens rom for motsetninger kommer fra Si;D skribent Jirde Ali (19 år i 2017):

(...) selv om jeg ikke kjenner meg så veldig mye igjen i karakteren Sana, så kjenner jeg igjen mange av de forskjellige situasjonene hun opplever (...) Ofte i den blendahvite, norske offentligheten så er det vanskelig for min gruppe, muslimske ungdommer, å kjenne seg igjen i det som flimrer på TV. Ved å plassere en muslimsk hijabjente i sentrum av en ungdomsserie, så sies det at vi muslimske ungdommer er ungdommer på lik linje med alle andre. Dette er en anerkjennelse som jeg lenge har ventet på fra medie-Norge (...) En konservativ muslim hadde ikke dratt på fest, mens en sekulær person ikke hadde bedt bønn på fest. Sana viser at man fint kan forene to ulike ting. Selv om den situasjonen ikke er representativ for alle unge muslimer, er jeg likevel sikker på at de fleste vil være muslim på egne premisser (Jirde Ali, Aftenposten, 2017)

Det som kan være verdt å merke seg i sitatet fra Jirde Ali, er at representasjon som utfordrer øvrige stereotyper i mediebildet ikke nødvendigvis trenger å være realistiske på karakternivå for at de er et verdifullt bidrag til et økt mangfold i norske filmer og serier. *Skam* sesong 4 gir rom for en type karakterer som både motvirker trender koblet til “underrepresentasjon” mer generelt (se rapport del 1), og ulike former for representasjon mer spesielt. I likhet med det Jirde fremhever over, betyr ikke dette nødvendigvis at man “selv kunne vært karakteren”. Det betyr heller det at ulike minoritetsgrupper – være det seg etniske, kulturelle, religiøse, mennesker med funksjonshindringer eller knyttet til seksuell legning – får anledning til å speile seg i fortellinger og komplekse karakterer som kan overraske. Enten ved at disse karakterene er eksepsjonelt ordinære, eller ekstraordinære, sammenlignet med klisjeer og stereotyper i mediebildet, film- og seriekulturen ellers.

I likhet med filmen *Hva vil folk si* (2017) som kom ut samme år, skiller *Skam* seg ut med tanke på representasjon ved at fortellingen skildrer en kvinne som står “med et bein i to kulturer” (Moslet intervjuet i Rushprint, 2017). Begge disse produksjonene kan dermed leses som et korrektiv til underrepresentasjon/diskriminering koblet til interseksjonalitet. Sana i *Skam* skiller seg også en del fra karakteren Nisha i *Hva vil folk si*, som igjen er knyttet til at fortellingen i større grad er lagt til samtiden (filmen *Hva vil folk si* er en historie som er løst basert på regissørens Iram Haqs oppveksterfaringer fra 90-tallet, se egen analyse på s. 49).

Rådebank, sesong 3 (2022)

Synopsis: Rådebank er en dramaserie fra rånemiljøet i Bø i Telemark hvor vi følger tjueringer Glenn-Tore, «GT», og hans hverdag med fete biler og venner. Han lever livets glade dager helt til kjæresten brått slår opp. Utad takler GT bruddet bra, men i smug kjemper han for å få drømmedama tilbake. I sesong 3 har livet tilsynelatende gått videre i Bø, og det er Hege som er denne sesongens hovedkarakter. Hege og

GT har det så bra sammen som kjærester, at hun holder pusten for hver dag som går. Dette må jo være for godt til å være sant (NRK, 2024, Dramatikerforbundet, manusbanken, 2024).

Rådebank var den mest sette og strømmede enkeltstående serien på NRK i 2022, premiereåret for da tredje sesong ble sluppet i NRK sin nettspiller (Kantar, 2022).¹⁸ Analysen av kjønnsbalanse og mangfold i serien vil lene seg på omtaler fra Morgenbladet, Aftenposten og Dagsavisen samt en anmeldelse på Periskop. Det som peker seg ut i filmkritikk og omtaler er at serien bidrar til en større bredde med sin tematikk som kan kobles på geografisk spredning (“regional representasjon”/utenfor Oslo), underrepresenterte yrkesgrupper og kjønnsbalanse relatert til kvinner i utypiske yrkesroller (Slettemark, Aftenposten 2022, Uvaag, Morgenbladet, 2021). Slik bidrar serien til å utvide norsk film og seriekultur også når det gjelder sosialt mangfold, jamfør den kvantitative undersøkelsen som viser at distriktene og visse yrkesgrupper er underrepresentert i norske filmer og serier. (

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Hege Husby	Hovedrolle	Kvinne	16-24	Norge	Majoritet
Kim Eide	Birolle	Mann	16-24	Norge	Majoritet
Liva Ree	Birolle	Kvinne	16-24	Norge	Majoritet
Malene Bredesen	Birolle	Kvinne	16-24	Norge	Majoritet
Glenn-Tore Klevstul (GT)	Sentral birolle	Mann	16-24	Norge	Majoritet
Ine Larsen	Birolle	Kvinne	16-24	Norge	Majoritet

Uvaag i Morgenbladet trekker frem seriens andre sesong som et av NRKs høydepunkter i året den ble sluppet, 2021. Han peker på at bygdelig sjeldent er fremstilt på film og TV, og mener derfor at serien er «litt forfriskende i all sin normalitet» (Uvaag, Morgenbladet, 2021). Oversikten over viser at det er Hege som har hovedrollen i tredje sesong av *Rådebank* (2022). Glenn Tore (GT), som har hatt hovedrollen i tidligere sesonger, har en sentral birolle i sesong tre. Samspillet mellom de to er fortsatt sentralt i serien, samtidig som vi blir mer kjent med Hege sitt perspektiv i denne sesongen. Vi følger Hege på jobb som eneste kvinnelig medarbeider på et bilverksted i Bø, og når hun møter gamle og nye venninner som kommer tilbake til den lille bygda.

Sesong tre av serien blir av Slettemark i Aftenposten omtalt som «en rørende hyllest til alminneligheten». «Rådebank er fremdeles en serie som forteller oss noe viktig om landet vi lever i.» skriver Aftenposten, og gir sesong 3 terningkast fire (Slettemark, Aftenposten, 2022). Selv om dialogene beskrives av Slettemark som “noe endimensjonale”, løftes serien også her frem som vellykket og særegen i sin måte å løfte hverdagsliv og ønsket om en helt vanlig hverdag:

Der andre norske serier og filmer presenterer synlig selvrealisering som et ultimat mål, feirer Rådebank behovet for et helt vanlig liv. Trygghet. Forutsigbarhet. At hver dag skal bli slik man tror den skal bli, uten

¹⁸ "Det mest strømmede enkeltstående programmet (VOD) var *Rådebank* (S0301) på NRK TV med 964 000 seere totalt. For TV 2 var det *Kompani Lauritzen: Tropp 1* (Episode 1) med 582 000 seere, Warner Bros. Discovery *Hvite gutter* (S07E01) med 223 000 seere." (Kantar, 2022)

sensasjoner eller kreative overraskelser. Søken etter disse kvalitetene fortelles til toppkarakter av historien om Hege i sesong tre. (Slettemark, Aftenposten, 2022).

Spigseth i Dagsavisen gir i likhet med Aftenposten sesong 3 terningkast fire. Han beskriver serien som «genuin skildring av ungdom i et uglesett miljø på bygda». Det gode skuespillet mellom hovedkarakterene Hege (Maja Christiansen) og GT (Odin Waage) blir trukket frem som en av seriens fremste styrker. Hege spiller en kvinnerolle utenom det vanlige i norsk film og tv-serie kultur. Hennes rolle og Maja Christensens sitt skuespill trekkes av Spigseth frem som en av seriens beste kvaliteter.

At serien har det med å plassere kvinner i tradisjonelle mannsmiljøer – for vi snakker om bilmekking, billakering og verksteder her - taler til seriens fordel, og avdekker kanskje en hensikt om å fortelle ungdom at de kan godt våge å følge drømmer og ambisjoner (Spigseth, Dagsavisen, 2022).

Dalan Vik anmeldte Rådebank sesong 3 for Periskop, en publikasjon om kultur for barn og unge, og skriver følgende:

Serieskaper Linn-Jeanethe Kyed har fingerspissfølelse med alle nyansene, særlig i Heges register denne gangen. Hun blir en god og engasjerende hovedperson å følge (...) Rådebank har gitt oss innblikk i et spesielt miljø gjennom en universell historie med kraftfulle, lokale markører” (Dalan Vik, Periskop, 2022)

Dalan Vik understreker videre at serien klarer å «formidle brytninger i hverdagen uten å lene seg på dramaturgiske klisjéer” (2022).

I likhet med *Skam* (2015-2017), har også denne populære serien et originalsrevet manus, kvinner foran og bak kamera og sentrale karakterer som representerer både kvinner og ulike minoriteter på mindre stereotypiske måter. Det som er mest interessant med seriene *Skam* og *Rådebank* er at disse publikumssuksessene sier noe interessant om audiovisuelle kulturuttrykk med relativt høy grad av mangfold relatert til fremstillingen av seriens sentrale karakterer: De viser at komplekse fortellinger med en mer nyskapende og nyanseerte former for representasjon har et stort seer- og markedspotensial.¹⁹

3.4 Mangfold og ulike former for representasjon i filmer med konsulentvurdert tilskudd

I de følgende avsnittene beskrives utvalgte filmer som har mottatt konsulentvurdert tilskudd fra NFI og som har hatt premiere i 2012, 2017 eller 2022. Alle konsulentfilmene i det kvalitative caseutvalget vårt har blitt sett av relativt mange på kino, og har fått en bred dekning i dagspressen og dermed er en synlig del av

¹⁹ Seriemarkedet i Norge er et marked som er preget av den rollen NRK spiller som allmenkringkaster, og denne kanalens kringkastingsforpliktelser knyttet til mangfoldig representasjon (jf. NRK plakaten). Markedet påvirkes også av store globale aktører som Netflix, andre strømmeaktører og deres interesser. Som vi vil se i den kommende analysen så påvirker disse aktørene rammebetingelser for filmene som kom i 2022 (*Krigsseileren* og *Kampen om Narvik*, også sluppet på Netflix).

norsk film- og seriekultur (jf. tabell 4, s. 37). Rapportens del 1 har avdekket at vi finner en noe mer mangfoldig representasjon relatert til 1) etnisk bakgrunn og 2) skeive kjærlighetsrelasjoner i filmer som har mottatt konsulentvurdert tilskudd (sammenlignet med filmer som har mottatt markedsvurdert tilskudd, se figur 24 og 25, beskrevet på s. 28-33). Derfor er det interessant å se nærmere på noen av disse filmene for å undersøke nærmere hvilken type fremstilling og representasjon det er snakk om. Vi har valgt ut to filmer relatert til disse utvalgskriteriene fra 2017: *Hva vil folk si* og *Thelma*. Vi har også valgt å inkludere *Kompani Orheim* (2012), noe vi begrunner i analysen av filmen under. Vi ser til slutt i denne delen på den den mye sette filmen *Krigsseileren* (2022) relatert til de sentrale rollefigurene og samspillet mellom fremstillingen av sosial klassetilhørighet, kjønnsroller og kjønnsbalanse. Denne filmen har i likhet med filmene over fått konsulentvurdert tilskudd, og den er interessant å sammenligne med andre krigsfilmer som har mottatt markedsvurdert tilskudd som er filmer vi analyserer i neste delanalyse.

Kompani Orheim (2012)

Synopsis: *Kompani Orheim* er historien om tenårings Jarle og foreldrene hans som strever med å bo under samme tak i Stavanger på midten av 80-tallet. De har alle sine håp og drømmer, men sliter med å takle dagliglivet. Jarle søker tilflukt i musikk, politisk aktivisme og jenter, men å stå opp mot faren er en kamp som fortsatt gjenstår. *Kompani Orheim* er både et familiedrama og en oppvekstskildring om skyld og forsoning, og prisen for uavhengighet. Filmen er basert på Tore Renberg sine bøker om Jarle Klepp/Orheim. *Mannen som elsket Yngve* (2008) er en film i samme serie, der Jarle blir betatt og tiltrukket av den nye klassekameraten Yngve (Filmdatabasen, NFI, 2024)

I de følgende avsnittene diskuterer vi på hvilke måter filmen *Kompani Orheim* bidrar til å utvide innholdsmangfoldet i det første året i utvalget vårt: 2012. Filmens kvalitative bidrag til mangfold i norsk film kobles til tre aspekter: 1) hvilke fortellinger som vanligvis fortelles på de norske kinolerretene, 2) grad av kompleksitet hos sentrale karakterer og 3) skeiv representasjon i film- og litteraturuniverset som filmen inngår i (se synopsis hentet fra NFI sin filmdatabase over). Av filmer med tilskudd fra NFI sine ordninger for konsulentvurdert produksjonstilskudd, var *Kompani Orheim* den filmen som i 2012 ble sett av flest på kino med over 78 000 besøkende (fjerde mest sette norske film dette året). Dette er en av filmene med konsulentvurdert tilskudd dette året som hadde mest kunstnerisk og kommersiell suksess – i kraft av å være både en prisvinnende film (*Amanda*, 2012), og ved å ha oppnådd relativt god publikumsoppslutning på kino.²⁰

Kompani Orheim er en filmadapsjon av en serie filmprisvinnende bøker av Tore Renberg, som dreier seg rundt hovedkarakteren Jarle Klepp. I filmen spilles Jarle av to skuespillere. Den eldre karakteren spilles av

²⁰ *Mannen som elsket Yngve* ble til sammenligning en enda større suksess, og sett av over 100 000 flere på kino. Den mottok i likhet med *Kompani Orheim* to *Amanda*-priser.

Rolf Kristian Larsen, som også spilte Jarle Klepp i forløperen *Mannen som elsket Yngve* (2008, se oversikt over alle de sentrale rollene på neste side). Film- og litteraturuniverset rundt hovedkarakteren Jarle Klepp bidrar til at skeive relasjoner blir representert i norsk film på tidlig 2000-tall, i kraft av at filmen *Kompani Orheim* er en oppfølger til *Mannen som elsket Yngve* (2008, utgitt som bok i 2003). *Mannen som elsket Yngve* er en film der Jarle Klepp i en alder av 17 år for første gang blir betatt av en annen mann. Handlingen i *Kompani Orheim* er satt til både før og etter i tid enn handlingen i *Mannen som Elsket Yngve*.

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Jarle Klepp	Hovedrolle (Jarle som voksen, samme skuespiller som i <i>Mannen som elsket Yngve</i> (2008))	Mann	16-24	Norge	Minoritet/Majoritet
Jarle Orheim	Hovedrolle (Jarle som tenåring)	Mann	0-15	Norge	Majoritet
Terje Orheim	Sentral birolle	Mann	25-44	Norge	Majoritet
Sara Orheim	Birolle	Kvinne	25-44	Norge	Majoritet
Steinar Orheim	Birolle	Mann	25-44	Norge	Ukjent
Tormod Veen	Birolle	Mann	30-40	Norge	Ukjent

Terje Orheim har den mest sentrale birollen i filmen, som Jarle Klepp/Orheim sin far (Vestmo, 2012). Filmene tar opp sårbare tema om alkoholmisbruk og vold i nære relasjoner – det vil si mellom Jarle og faren. Filmene balanserer samtidig disse tunge temaene opp mot hovedkarakteren Jarle sin utvikling knyttet til andre tema; som Jarles forsøk på å høre til ved å teste ut politiske og musikalske identiteter, samt (forsøksvise) kjærlighetsrelasjoner. NRKs filmkritiker, Vestmo, beskriver en av de sentrale karakterenes kompleksitet på følgende vis, der han vektlegger Kristoffer Joners rolletolkning av faren til Jarle Klepp:

Det som gjør filmen så sår og vond, er at det er lett å se pappa Orheims oppriktige ønske om at familien skal ha det godt. Han forsøker, men mislykkes gang på gang når flasketuten peker på ham. Han har sine egne håp, drømmer og ønsker for familielivet, men har ikke en sjanse til å gjennomføre det. Terje Orheim er en *dypt tragisk figur som man føler både avsky og sympati for* (Vestmo, NRK 2022, vår utheving)

Filmene fikk gjennomgående god mottagelse i norsk presse med terningkast fem av NRK, Dagsavisen, Aftenposten og VG. Sødtholt i Montages fremhever, i likhet med NRK, filmens gode kvaliteter koblet til Kristoffer Joners rolleprestasjon, samt det originale i å gå i dybden på en far/sønn relasjon preget av vold og alkoholmisbruk:

Skildringen av et alkoholisert far/sønn-forhold er dessuten ganske originalt. Det er overraskende vanskelig å komme på andre filmer om dette emnet, iallfall der dette har en slik sentral posisjon. I Paul Schraders glimrende *Affliction* (1997) er dette viktig, men ikke like avgjørende som i *Kompani Orheim*, og dessuten fortalt gjennom sønnens voksne øyne (Sødtholt, Montages 2012)

På samme tid trekker Sødtholt i sin analyse på Montages de gode kritikken i pressen noe i tvil i sin film-analyse. Han fremhever at andre relasjoner og sidefortellinger i *Kompani Orheim* er noe stereotypisk og klišemessig fremstilt, som for eksempel Jarle sine romantiske relasjoner til kvinnelige rollefigurer. Når dette er sagt, så er det i denne sammenheng likevel mest relevant å peke på at dette er en film som likevel rommer en tematisk flertydig hovedfortelling knyttet til far-sønn relasjonen, og dermed også bidrar til å styrke det tematiske innholdsmangfoldet i norsk film i 2012.

Skeiv kjærlighet tematiseres først og fremst i *Mannen som elsket Yngve*, ikke i *Kompani Orheim*. Men for et publikum som kjenner konteksten, vil denne historien danne en naturlig ramme for filmen, relatert til det å tolke Jarle Klepp og de sentrale karakterene i *Kompani Orheim* (2012). I en masteroppgave som tar for seg *Mannen som elsket Yngve* og hvordan de sentrale karakterene fremstilles, trekkes det noen interessante paralleller mellom Even i *Skam* (2016) og Jarle Klepp sin «love interest» i Yngve:

Vi kan se likheter mellom *Skam* og Renbergs bok. Isak er også en gutt som starter med å identifisere seg som hetero, det er i hvert fall det inntrykket han ønsker å gi, før han blir forelsket i Even. Det viser seg at Even er psykisk syk, det er også Yngve i *Mannen som elsket Yngve*. Begge guttene gjør merkelige ting, og det er ikke før vi får vite om sykdommene deres at vi forstår hvorfor de handler som de gjør (Aleksandersen, , 2023, s. 9)

Skeive kjærlighetsrelasjoner er ellers relativt underrepresenterte i norsk film i perioden vi har sett på (2012, 2017 og 2022). Serier er til sammenligning mer mangfoldige enn norske filmer (jf. del 1, figur 15 s. 22). De felles populærkulturelle referansene fra Jarle og Yngve til Isak og Even (*Skam sesong 3*) viser likevel hvor avgjørende disse unntakene fra regelen kan være. Skeive kjærlighetsrelasjoner i sentrale roller er ellers fraværende i vårt materiale fra undersøkelsen av året 2012 sett under ett, inkludert norske fiksjonsserier (jf. del 1, figur 16 s. 22). Vi vil komme tilbake til dette tema i analysen av *Thelma* (2017), som er en av få norske filmer som har skeive kvinner i hovedrollen.

Hva vil folk si (2017)

Synopsis: 16 år gamle Nisha lever et dobbeltliv. Hjemme med familien er hun en pakistansk datter, mens ute med venner er hun en vanlig norsk ungdomsjente. Når faren tar henne på fersken med kjæresten kolliderer hennes to parallelle verdener brutalt. For å sette et eksempel bestemmer foreldrene seg for å kidnappe Nisha og plassere henne hos slektninger i Pakistan. Her, i et land hun aldri har vært før, må Nisha tilpasse seg foreldrenes kultur. (Filmmarkivet, 2024, Filmdatabasen, NFI, 2024)

Hva vil folk si var den mest sette filmen i 2017 som har mottok konsulentvurdert tilskudd og ble sett av over 107 000 på kino (Film og kino, 2018). Filmen gjorde det i gjennomsnitt bedre på kino enn det som var vanlig for filmer med denne typen produksjonstilskudd på 2010-tallet. *Hva vil folk si* er en film som filmregissøren Iram Haq ellers har oppgitt at det har vært vanskelig å få finansiert (Haq gjengitt i Gjelsvik,

Montages, 2017). Filmen skårer relativt høyt på ulike parametere for mangfold i den kvantitative undersøkelsen, nærmere bestemt med hensyn til aspekter knyttet til kvinnerepresentasjon, kjønnsbalanse og etnisk mangfold (se oversikt over sentrale karakterer under, og den kvantitative undersøkelsen, figur 11). Del 1 har også vist at 2017 var et år som fremstår som relativt mangfoldig knyttet til representasjon av etniske minoriteter i norsk film. Det er filmene som har fått konsulentvurdert tilskudd som ser ut til ha hatt mest betydning for omfanget av etniske minoriteter i sentrale roller dette året (s. 28) I de følgende analysene ser vi på hvordan filmene ble mottatt relatert både til disse aspektene og til fremstilling av kompleksitet hos sentrale karakterer, og hva slags fortellinger og perspektiv karakterene i *Hva vil folk si* formidler (Hedenstad, NRK, 2017 og Gjelsvik, Montages, 2017).

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Nisha	Hovedrolle	Kvinne	16-24	Asia	Majoritet
Mirza	Sentral birolle	Mann	44-66	Asia	Majoritet
Mor	Birolle	Kvinne	44-66	Asia	Majoritet
Amir	Birolle	Mann	16-24	Asia	Majoritet
Asif	Birolle	Mann	25-44	Asia	Ukjent
Tante	Birolle	Kvinne	44-66	Asia	Majoritet

Filmen fikk god mottagelse og bred dekning i pressen, og NRK ga terningkast 6 (Hedenstad, NRK, 2017). Nisha spiller filmens kvinnelige hovedrolle, mens faren er den sentrale birollen i filmen. Oversikten over viser at filmen ellers er relativt jevnt balansert med tanke på kvinnelige og mannlige skuespillere i sentrale roller. Filmen skiller seg ut på flere måter, både med tanke på representasjon og mangfold foran og bak kamera (Enge, Aftenposten 15.02.2018.). Regissør Haq og hennes film *Hva vil folk si* fremheves også i forskningslitteraturen om kvinner og kjønnsbalanse i norsk film:

As people with immigrant backgrounds seldom make films in Norway, Iram Haq and her films break important ground for women, women immigrants and immigrants in general (Svane, 2020).

Dette er med andre ord en film som bidrar til å gjøre norsk film mer mangfoldig relatert til flere parameter for mangfold. Derfor er det også interessant å se nærmere på hvilke perspektiver og fortellinger som formidles via Nisha og hennes far.

Nisha og faren er som nevnt filmens sentrale rollefigurer. Det er utviklingen som spiller seg ut mellom disse to karakterene som driver fortellingen fremover. Ifølge filmmottagelsen er det nyansene i dette samspillet som gjør at filmen skiller seg fra mer karikerte og stereotypiske fremstillinger av den norskpakistaniske minoriteten og æreskultur i norske medier på 2000-tallet.²¹

²¹ Se en fagfellevurdert artikkel av Kunst m. fl. for en analyse av norskpakistanere og deres forhold til islamofobi i mediene (Kunst m.fl. 2012)

Faren, nyansert spilt av Adil Hussain, fremstilles som mer mangefasettert. Til tross for sin voldelige opptreden er det tydelig at han dras mellom stoltheten og kjærligheten for datteren og de ytre forventningene til rollen som familiens overhode. *Hussains rolletolkning, og filmens fokus på farens følelser, er helt avgjørende for at fremstillingen ikke skal bli for ensidig svart* (Gjelsvik, Montages, 2017, vår utheving).

Tilsvarende vurdering av filmen er også gjennomgående for andre i pressen. NRK skriver:

Iram Haq bygger fortellingen opp på tradisjonelt vis og lar kontrastene mellom Norge og Pakistan, både på godt og vondt, komme tydelig fram. Hun maler ikke et sort hvitt bilde, men gir oss et nyansert innblikk i den vanskelige skamkulturen som føles autentisk (Hedenstad, NRK 2017).

Hva vil folk si har – i likhet med konsulentfilmen *Kompani Orheim* (2012) – flere komplekse og nyanserte karaktertegninger av en familie i konflikt, enn det som ellers ofte ellers fremstilles i norsk film. De nyanserte skuespillerprestasjonene i *Hva vil folk si* står også i kontrast til stereotyper og fordommer mot norskpakistane som gruppe (jf. Kunst m.fl, 2012). Filmviter Gjelsvik poengterer videre i sin analyse på Montages at filmen ikke bare skaper debatt, men at den er noe så sjeldent som en norsk spillefilm som tør å være politisk:

Filmer med feministisk potensial er en mangelvare i samtidig norsk filmkultur, og til forskjell fra *Kvinner i for store berreskjorter* (2015), så har Haq sin film både noen følelsemessige og noen politiske implikasjoner det er lenge mellom hver gang vi ser her hjemme (Gjelsvik, Montages 2017).

Slik sett kan filmen tolkes som et eksempel på en type fortelling som skiller seg fra de tema og typer perspektiv som ellers kjennetegner norsk film.

Selv om fremstillingen av Nisha og hennes far er filmkarakterer som skiller seg ut positivt med tanke på flere aspekt ved innholdsmangfold, er det behov for at norske filmer og serier kommer opp i et visst volum når det gjelder casting av etniske minoriteter i ulike typer roller. Det vil si karakterer som kan gi oss forskjellige typer fremstillinger og perspektiver (jf. funn i del 1 som viser at norske karakterer som spilles av skuespillere med etnisk minoritetsbakgrunn er betydelig underrepresentert, s.32). Nyere serier og filmer som ikke er med caseutvalget vårt, som *Norsk-ish* (2000-2023), *16-19* (2018-2021), *Kongen av Gulset* (2019-2020), *Jordbrukerne* (2021), *Tre natter til Askepott* (2021), *Snofall* (2023), *Makta* (2023), *Gutta på Skauen* (2022) og *Hør her a* (2023), kan til en viss grad sies å bidra til at filmer som *Hva vil folk si* (2017) ikke blir stående alene som et eksempel på hvordan etniske minoriteter i Norge fremstilles. I tillegg bidrar flere av de overnevnte til at fortellingene er varierte og skildrer karakterer med en viss grad av kompleksitet. Dette kan for eksempel være koblet til aktuelle filmatiske grep som satire over fordommer (som i *Jordbrukerne* og *Hør her a*), “farge- og dialektblind casting” som et satirisk grep i serien *Makta*, men også som mer hverdagslige minoritetserfaringer som i *Norsk-ish*.

Thelma (2017)

Synopsis: *Thelma* er en romantisk overnaturlig thriller om en ung kvinne som i møte med kjærligheten oppdager at hun har skremmende og uforklarlige krefter. Joachim Triers kritikerroste film handler om en ung kvinne som flytter fra sin religiøse familie på Vestlandet for å studere i Oslo. Her treffer hun medstudenten Anja og de to blir trukket mot hverandre på mystisk vis. *Thelma* blir overveldet av følelser hun ikke tør anerkjenne, samtidig som hun får uforklarlige anfall. Hun velger å holde disse hendelsene skjult for sine foreldre. Skremmende og overnaturlige krefter presser seg frem - og en dag forsvinner Anja sporløst. Filmen vant kritikerprisen på Den norske filmfestivalen i Haugesund, og er det norske Oscar-bidraget til utdelingen 2018 (Filmarkivet, 2024, Filmdatabasen, NFI, 2024)

Thelma (2017) solgte over 63.000 kinobilletter det året den kom, og var den nest mest sette filmen på kino som hadde mottatt konsulentvurdert tilskudd det året, etter filmen *Hva vil folk si* (Film og kino, 2017).

Thelma (2017) er et av få eksempler på at skeiv/lesbisk kjærlighet mellom sentrale hoved- og biroller blir skildret i norske filmer og serier. Den følgende analysen vil vektlegge hvordan mottagelsen av denne filmen skildrer fremstillingen av skeiv kjærlighet og hvordan kvinnerollene i *Thelma* beskrives (Vestmo, NRK 2017, Sødtholdt, Montages 2017). *Thelma* som er regissert av Joachim Trier kom i et år der skeive karakterer i norske filmer og serier var noe bedre representert enn de andre årene i utvalget vårt (filmer og serier i 2012 og 2022, sammenlignet med 2017).²² Ifølge del 1 er det kun 2,5 % av de sentrale filmkarakterene som tematiserer skeiv kjærlighet i de tre årene vi har undersøkt (s. 22). Dette underbygger at skeive kjærlighetsrelasjoner trolig er underrepresentert i norsk film (se Iversen for en analyse av skeiv norsk filmhistorie, Rushprint, 2022).²³

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Thelma	Hovedrolle	Kvinne	16-24	Norsk	Minoritet
Anja	Sentral birolle	Kvinne	25-44	Norsk	Minoritet
Trond	Sentral birolle	Mann	44-66	Norsk	Majoritet
Unni	Birolle	Kvinne	44-66	Norsk	Majoritet
Thelma 6 år	Birolle	Kvinne	0-15	Norsk	Ukjent
Nevrolog	Birolle	Kvinne	25-44	Norsk	Majoritet

Oversikten over viser at filmen også skiller seg tydelig ut fra de andre filmene i det kvalitative utvalget vårt. Vi finner flere kvinner enn menn i sentrale roller (5 av 6). *Thelma* (hovedrolle), Anja og Trond, som er faren til *Thelma*, er de sentrale karakterene i filmen. Filmen høstet gode kritikker i dagspressen, men ble

²² *Skam* (sesong 4), *Side om side*, og *Grenseland* også har skeive i sentrale roller fra produksjonene vi har sett på i 2017 (se egen analyse av *Skam* og type representasjon s. 43-45). Hvis vi også inkluderer serier, så var ca 8 % av de sentrale karakterene skeive i 2017, se del 1 (s.21-22).

²³ Filmhistoriker Iversen gir en god oversikt over skeiv filmhistorie i en artikkel i Rushprint (2022). Oversikten presenterer også skeiv kjønnsidentitet (Vam og Vennerød sine filmer). Selv om det er en god gjennomgang av skeiv filmhistorie, så oppdager vi at den er ikke helt fullstendig relatert til skeive kjærlighetsrelasjoner i sentrale roller. Filmen *Mannen som elsket Yngve* (2008) f.eks. er utelatt.

ikke sett av like mange som flere av Triers andre langfilmer, som *Verdens verste menneske* (2021), *Oslo 31. august* (2011), *Reprise* (2006).

I filmen ser vi hvordan Thelma tar et oppgjør med sine tungt kristenkonserervative foreldre, og etter hvert hvordan hun aksepterer sin seksuelle tiltrekning til Anja. Thelmas legning problematiseres i filmens fortelling i form av konflikten mellom Thelma og hennes foreldre. Filmen har en relativt klassisk fortellerstil relatert til hvor komplekse hovedrollene fremstår i sammenligning med birollene, det vil si filmer der man typisk finner mer karakterdybde hos hovedrolleinnhaveren enn birollen (Bordwell og Thompson, 2008). Karakterutviklingen til hovedkarakteren Thelma er imidlertid mer tvetydig enn det som er vanlig i klassisk Hollywood film. I mottagelsen av filmen beskrives hovedkarakteren Thelma som relativt kompleks og “systematisk uforutsigbar”. Dette fremheves som filmens kvaliteter relatert til sin sjanger, horror-filmen (Vestmo, NRK 2017, Sødtholdt, Montages 2017).²⁴ På den ene siden forsøker Thelma med vekslende hell å ta avstand fra faren og morens religiøsitet, på den andre siden utforsker hun sin egen seksualitet. Filmviter Myrstad fremhever Thelmas uforutsigbarhet og ambivalens – som spesielt preger de siste scenene av *Thelma* – som noe som også kjennetegner flere av Triers tidligere kvinnelige rollefigurer, eksempelvis i *Reprise* og *Oslo 31 august* (Myrstad, 2019).

Karakteren Anja, som er Thelma sin “love interest” og en sentral bifigur i filmen, fremstår ifølge filmmottagelsen i Montages og NRK, som mindre kompleks. Anja er tydelig underordnet Thelma sin plass i fortellingen og hennes karakterutvikling. Vestmo fremhever på samme tid kvaliteten i samspillet mellom de to karakterene:

Anja spilles også nydelig av Kaya Wilkins. Hun er like åpen, utadvendt og utforskende som Thelma er innsluttet og avventende, noe som skaper fine kontraster i samspillet mellom Harboe og Wilkins (Vestmo, NRK, 2017)

Filmskaperens fremstilling av Thelma og Anja handler ikke først og fremst om å gi representasjon til skeive i norsk film. Filmens bidrag til å utfordre klisjeer og stereotyper, handler kanskje først og fremst om det å utfordre formspråket i horrorfilmsjangeren og typiske kvinneroller, snarere enn å utfordre klisjeer knyttet til hvordan skeiv kjærlighet representeres på film.²⁵ Samtidig er filmen et bidrag til den skeive filmhistorien ved at den gir representasjon til denne underrepresenterte gruppen.

Filmkritiker Sødtholdt i Montages peker på at den skeive kjærlighetshistorien er underordnet den religiøse plotlinjen i Thelma sin karakterutvikling:

²⁴ Se Felski (2008) for en diskusjon av uforutsigbarhet som kriterium for å vurdere litterær kvalitet.

²⁵ Filmen *Thelma* bryter med sjangerkonvensjonen knyttet til at kvinnelige karakterer som har inngått i seksuelle relasjoner «må dø» i løpet av filmen. Den intenderte ambivalensen i *Thelmas* kan også knyttes til hvorvidt Thelmas “love interest” Anja fortsatt lever mot slutten av filmen, eller om Thelma kun forestiller seg det. Med andre ord en ambivalens/usikkerhet rundt hvordan hovedkarakterens utvikling skal tolkes: “ Since Thelma remains a mystery, the narrative in *Thelma* is open to varying interpretations. Thelma could be seen as the horror genre’s ‘final girl’, defeating the monster, her father, but it seems just as likely that she herself is the monster. If so, Thelma can be read as the story of a strong, independent young lesbian woman who is also a kind of contemporary witch” (Myrstad, 2019)

En medvirkende årsak til det homofile innslaget i *Thelma* kan være at dette vil representere et større hinder for en fundamentalistisk kristen jente enn et forhold til en mann. Kunstnere har vanligvis heller ikke særlig interesse av å levere «ferdigtygde» avslutninger hvor alt er oppe i dagen og avgjort. (Sødtholt, Montages, 2017).

I denne kritikken vektlegges det blant annet at filmen spiller på sjangerkonvensjoner, men unngår klisjeer kanskje snarere enn det å skape “gode rollemodeller” relatert til representasjon av skeive (Sødtholt, Montages 2017).

De siste scenene er ellers relativt åpne for tolkning relatert til hvordan man forstår denne kvinnelige hovedrollen – det vil si enten som frigjort eller som en slags feministisk antihelt (Myrstad 2019). I Montages beskrives denne tvetydige karakterutviklingen hos *Thelma* på følgende vis:

Kanskje faren hadde et poeng med sin skepsis til kjærligheten mellom *Thelma* og *Anja*: «Hvordan kunne hun ha noe valg, med det du har i deg?» Slike tanker vil kanskje være provoserende, spesielt siden seksuelle predatorer i forbindelse med homofili er en stygg klisje som hører fortiden til. Det er flott med positive rollemodeller, men *Trier* har vel en videre agenda enn «bare» homofil selvrealisering og aksept (Sødtholt, Montages, 2017)

Analysen over har vist at de skeive kjærlighetsrelasjonene står sentralt i filmen. Samtidig som det er en type representasjon som kanskje først og fremst handler om å realisere filmskaperens kunstneriske ambisjoner om å skape uforutsigbare kvinnelige rollefigurer knyttet til sjangerformatet. *Triers* filmer har ellers blitt mye omdiskutert relatert til hvordan kvinnerollene hans kan tolkes – som passive, aktive, uforutsigbare eller realistiske - og dette gjelder også for filmen *Thelma* (jf. Myrstad, 2019). Hvordan man tolker filmen som et bidrag til fremstillingen av kvinner eller skeive på film, er derfor noe som bør studeres videre i lys av flere filmfaglige analyser.

Krigsseileren (2022)

Synopsis: Alfred Garnes er en arbeiderklassegutt fra Bergen som er sjømann og nybakt trebarnsfar. Når andre verdenskrig bryter ut, er han og kameraten Sigbjørn på jobb på et handelsskip midt ute i Atlanterhavet. Sjømennene har ikke noe valg, de får seilingsplikt og blir beordret i krig, uten våpen og i sivil. De to kameratene kjemper for å overleve i en nedadgående spiral av vold og død, hvor tyske ubåter når som helst kan angripe skipene lastet med nødvendig materiell til de allierte. Alfred har ett mål - å overleve og komme seg hjem til familien. I Bergen kjemper Alfreds kone, Cecilie, alene med tre barn, uten å vite om de noen gang skal få se Alfred igjen. Barna går på Holen skole, og når de allierte bomber både den og familiehuset på Nøstet, blir Alfreds familie antatt omkommet. Når nyheten treffer Alfred og Sigbjørn i Canada, vet de ikke lenger om de har noe å komme hjem til (Nasjonalbibliotekets filmografi, 2024).

Krigsseileren (2022) føyer seg inn i rekken av norske storfilmer om krigen på 2000-tallet, som har blitt store publikumssuksesser.²⁶ Filmen har fått konsulentvurdert tilskudd, mens de fleste filmer innen dette storfilmformatet har fått markedsvurdert tilskudd, som *Den 12 mann* (2017) og *Kampen om Narvik* (2022).²⁷ I den følgende analysen diskuterer vi hvordan *Krigsseileren* speiler yrkesgrupper som i liten grad er representert i norske filmer og serier (jf. figur 20 s. 29). I forlengelsen av dette diskuterer vi hvordan filmmottagelsen tematiserer fremstillingen menn og kvinner i krig i denne filmen (Vestmo, NRK, 2022, Gjelsvik, Montages, 2022). *Krigsseileren* (2022) skiller seg fra de øvrige produksjonene i utvalget vårt, ved at det er en hybrid mellom film og serieformatet. Den gikk først som kinofilm i Norge, og var den mest sette norske filmen i 2022 med over 400 000 solgte kinobilletter. Året etter ble den sluppet som miniserie på Netflix (2023).

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Alfred	Hovedrolle	Mann	30-40	Norge	Majoritet
Cecilia	Sentral birolle	Kvinne	30-40	Norge	Majoritet
Sigbjørn	Sentral birolle	Mann	30-40	Norge	Majoritet
Magdeli	Birolle	Kvinne	0-15	Norge	Ukjent
William	Birolle	Mann	0-15	Norge	Ukjent
Olav	Birolle	Mann	0-15	Norge	Ukjent

Oversikten over viser at filmen er relativt sett mannsdominert, selv om den også har kvinner i sentrale roller. To menn og en kvinne har de tre mest sentrale rollene i filmen, Alfred, Cecilia og Sigbjørn. NRK sin filmanmelder Vestmo gir *Krigsseileren* terningkast fem og beskriver de slik: «Filmens bankende hjerte er de sentrale figurenes mellommenneskelige forhold, godt og nyansert spilt av Joner, Hagen og Wilmann, i roller som krever både forsiktede og kraftfulle uttrykk» (Vestmo, NRK, 2022). I filmen kommer også kvinnes og barnas bidrag i krigen til syne i mindre biroller, men som filmomtalen under indikerer, er disse karakterene skildret relativt overflatisk. *Krigsseileren* er en film som bidrar til å:

...synliggjør(e) at noen av de som reiste ute var kvinner, representert ved Alexandra Gjerpens Hannah, og at noen var barn, representert ved Aksel (Leon Tobias Slettbakk). Hannah-karakteren får dessverre litt for liten plass til å bli særlig interessant.”(Gjelsvik, Montages, 2022).

De kvinnelige birollene har mindre plass og narrativ dybde enn de mannlige hovedkarakterene i filmen, selv om vi som seere blir relativt godt kjent med Cecilia (sentral birolle) og konen til Alfred (hovedrolle). Dette er en form for skjev kjønnsbalanse som kjennetegner flere av storfilmene i det kvalitative caseutvalget vårt. Vi kommer tilbake til denne diskusjonen i forbindelse med analysen av *Kon-Tiki* (2012), *Den 12 mann* (2017), og *Kampen om Narvik* (2022).

²⁶ I denne rapporten er storfilmene avgrenset til å være filmer som er sett av over 200 000 på kino (se også analysen av *Den 12 mann* (2017) og *Kampen om Narvik* (2022))

²⁷ Krigsfilmen *Kongen nei*, som var den mest sette filmen på kino i 2016, hadde i likhet med *Krigsseilerne* også fått konsulentvurdert tilskudd fra NFI.

Til tross for at kjønnsbalansen er relativt skjev i filmen, så problematiseres likevel “mannsrollen” i *Krigsseileren* på en interessant og utypisk måte, ifølge Gjelsvik:

Som mange krigsfilmer er dette først og fremst en film om menn, og om kameratskap. Samholdet mellom menn gis kanskje et litt romantisk skjær, men filmen sier interessante ting om mannsroller. Som når filmen berører hvor trangt og homofobt det maskuline rommet kunne (kan) være, og hvor lett ukvemsord som fitte hanger over en mann som kan og vil noe annet, som å danse ballet. Filmene viser ulike former for styrke, mot og moral, både hos kvinner og menn. Og ikke minst synliggjør den hvor vanskelig det kan være for to menn å snakke om det de har opplevd sammen (Gjelsvik, Montages 2022)

Filmene fremstår ellers ikke som en konvensjonell krigsfilm, og får skryt for at den bidrar til å løfte en viktig og underfortalt del av norsk krigshistorie:

Krigsseileren gir en realistisk framstilling av norske arbeidere, og om noe, har arbeidsfolk og arbeidsliv virkelig vært et savn i norsk film. Folk er skitne og klær er slitte, på måter som skaper troverdige univers enten det er i arbeid på havna i Bergen eller i et maskinrom på Atlanterhavet (Gjelsvik, Montages 2022.)

Filmene bidrar til et perspektiv “sett nedenfra” og til at andre yrker i samfunnet enn det som ofte preger norske filmer og serier blir tematisert. Del 1 viste at transportarbeidere og maskinister som yrkesgruppe er en generelt sett underrepresentert gruppe i norske filmer og serier (jf. figur 20 s. 25). Til forskjell fra de overnevnte krigsfilmene så skiller *Krigsseileren* seg også ut relatert til innholdsmangfold i norsk film, ved at den forteller om krigen “sett nedenfra” og fortelles ut fra et mindre vanlig yrkesperspektiv koblet til de norske krigsfilmene (fra de norske krigsseilerens ståsted).

3.5 Kjønnsbalanse i storfilmer med markedsvurdert tilskudd

Markedsfilmene for voksne i utvalget vårt skårer relativt lavt på alle kriteriene for mangfold. Derfor vil vi i den kvalitative analysen først og fremst se på kjønnsbalanse i disse filmene for å vurdere ulike former for representasjon og mangfold: *Kon Tiki* (2012), *Den 12 mann* (2017), og *Kampen om Narvik* (2022). Dette er såkalte norske storfilmer som også var på den norske kinotoppen de tre årene i utvalget vårt. I kraft av at de er sett av over 200 000 på kino er de i norsk kinosammenheng norske storfilmer, i likhet med for eksempel *Krigsseileren* (diskutert over). Norske storfilmer om andre verdenskrig har den seneste tiden blitt debattert i mediene relatert til markedsordningen til NFI og ensrettingen av norsk film, for eksempel i forbindelse med tildelingen til to nye filmer om senkningen av Blücher (Aftenposten, 2023). Vi vil komme tilbake til denne debatten når vi diskuterer krigsfilmene i utvalget vårt, og hva slags type representasjon og perspektiver som fremstilles i disse.

Kon-Tiki (2012)

Synopsis: Filmen *Kon-Tiki* er en dramatisering som er løst basert på de virkelige hendelsene som fant sted i forbindelse med Thor Heyerdahls ekspedisjon til Polynesia. Handlingen er satt til Norge, Polynesia, USA, Peru og Stillehavet. Vi følger Heyerdahl og de som blir med han på ekspedisjonen. 1947 ble en krigstrett verden fascinert av den unge, norske mannen Thor Heyerdahl. Han hadde utviklet en teori om at Polynesia var blitt befolket fra Sør-Amerika, som var i strid med det etablerte vitenskapsmiljøets teori om migrasjon fra Asia. For å bevise teorien sin bestemte han seg for selv å teste den i praksis - og la ut på en eventyrlig og farefull ekspedisjon over Stillehavet. Den primitive balsaflåten han skulle tilbakelegge nesten 8000 kilometer med, døpte han *Kon-Tiki* etter solguden. Thor Heyerdahl fikk med seg fem unge menn, deriblant Watzinger. Ingen av dem kjente hverandre fra før, og bare en av dem kunne seile. Selv hadde han vannskrekk og kunne ikke svømme. Thor Heyerdahl var villig til å ofre alt og alle for å få rett, og Heyerdahls hustru forlater han når han kommer hjem (Filmdatabasen, NFI 2024, Brinkvad, Montages, 2012, Solum, SNL 2024)

I 2012 var *Kon-Tiki* den mest populære filmen på kino totalt, og den mest sette av de som har fått markedsvurdert tilskudd av NFI i utvalget vårt. Filmen hadde bortimot 900.000 solgte kinobilletter. I kommende avsnitt utdyper vi hvordan filmen kan tolkes relatert til kjønnsbalanse og ulike former for representasjon (Vestmo, NRK, og Brinkvad, Montages, 2012). Oversikten under viser at både hovedrollen og de sentrale og mindre sentrale birollene er besatt av menn. Heyerdahls kone, spilt av Agnes Kittelsen, spiller imidlertid også en mindre rolle i filmen, men denne karakteren har ikke kommet med i oversikten som er kodet av de vitenskapelige assistentene.

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Thor Heyerdahl	Hovedrolle	Mann	30-40	Norge	Majoritet
Herman Watzinger	Sentral birolle	Mann	30-40	Norge	Ukjent
Knut Haugland	Birolle	Mann	30-40	Norge	Ukjent
Bengt Danielsson	Birolle	Mann	30-40	Europa	Ukjent
Erik Hesselberg	Birolle	Mann	30-40	Norge	Ukjent
Torstein Raaby	Birolle	Mann	25-44	Norge	Ukjent

Filmen har en relativt klassisk fortellerstil når det gjelder sentrale hovedroller, karaktertegnning og forteller-grep. I kritikk og analyse på både NRK og Montages vektlegges den klassiske historiefortellingen koblet til norsk og amerikansk sjangerfilm (Vestmo, NRK, 2012, Brinkvad, Montages, 2012). *Kon-Tiki* fremheves som en film som lykkes godt innenfor dette formatet (terningkast fem i NRK og en samlet presse: Aftenposten, Dagsavisen, Dagbladet og VG). Filmen vant fem priser under Amanda og ble også nominert til Oscar.

De sentrale karakterene i *Kon-Tiki* er Heyerdahl og Watzinger (jf. oversikten over). Det er disse mannlige hovedrollene filmens plot dreier seg rundt, mens vi finner kvinnelige skuespillere i støttende sidefortellinger. Vestmo i NRK, som ellers gir en god omtale av filmen, nevner likevel at relasjonen mellom Thor og Liv Heyerdahl er noe nedprioritert i filmens fortelling:

Petter Skavlands manus gir meg en forståelse av hvorfor det var så viktig for Heyerdahl å bevise sin teori om at Polynesia ble befolket fra øst, men også hvordan hele prosjektet tæret på ekteskapet med Liv (Agnes Kittelsen) som var alene med barna hjemme i Norge. *Filmen bruker forholdet mellom Thor og Liv som bokender, men filmen er kanskje litt for kjapp til å få sjosatt flåten til at vi rekker å investere de helt store følelsene for dem* (Vestmo, NRK, 2012, vår utheving)

Kvinnerollene har dermed først og fremst som funksjon å utdype karakterbrister hos de sentrale mannlige karakterene, og spesielt i relasjon til hovedrollen Heyerdahl.

Ifølge den danske filmhistorikeren Søren Brinkvad er *Kon Tiki* er et typisk eksempel på norsk storfilm på kino som bygger opp under en (stereo)typisk rollefortolkning knyttet til kjønn og andre kjente norske filmtroper:

(...) alt det konventionelle, som den også er: et nasjonalt konsoliderende heltepos, en naturromantisk gutteroman, *et hollywoodsk action-drama og en ugebladsartikkel om mænd, som er fra Mars, og kvinder, som er fra Venus* (Brinkvad, Montages 2012, vår utheving).

Karaktertegning koblet til kjønnsbalanse og type representasjon er med andre ord relativt skjev og tradisjonell. Dette kan ses i lys av funn i tidligere rapporter som har dokumentert en relativt skjev kjønnsbalanse i norske storfiler på begynnelsen av 2000-tallet, der menn er overrepresenterte (jf. Birkeland og Servoll, 2016, NFI 2018)

Brinkvad fremhever imidlertid også filmens fortellergrep koblet til ironi som et mer interessant trekk ved filmen *Kon Tiki* - enn det vi for eksempel så i den norske, store krigsfilm *Max Manus* (2008, Montages 2012). Selv om representasjon av menn kanskje er (stereo)-typisk, er den fortalt med en viss grad av ironisk distanse. Det vil være interessant for den videre kvalitative analysen om vi vil gjenfinne denne formen for representasjon i *Den 12. mann* (2017) og *Kampen om Narvik* (2022).

Den 12. mann (2017)

Synopsis: De var 12 sabotører. Nazistene drepte 11. Dette er historien om flukten til den 12. mann, Jan Baalsrud. Den 12. mann forteller historien om krigshelten Jan Baalsruds legendariske flukt fra nazistene under andre verdenskrig. Tolv motstandsmenn gikk ombord i en fiskeskøyte på Shetland og krysset Nordsjøen for å kjempe mot tyskerne. Elleve ble tatt til fange og drept. Bare den tolvte mannen klarte å komme seg unna. Filmen dreier seg om den utrolige historien om Jan Baalsrud, og de som reddet ham (Filmdatabasen, NFI, 2024)

Den mest sette norske voksenfilmen med markedsvurdert tilskudd i 2017 var krigsfilmen *Den 12. mann*. Filmen føyer seg inn i rekken av storfilmer med høyt budsjett og tematikk fra krigen som gjorde det relativt godt på norske kinoer (Film og kino, 2018). I den følgende analysen ser vi nærmere på hvordan film-mottagelsen beskriver fremstillingen av de sentrale karakterene i et kjønnsbalansperspektiv, med vekt på hovedkarakteren Jan Baalsrud og den mer perifere birollen Gudrun. Oversikten under viser at filmen er relativt mannsdominert.

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Jan Baalsrud	Hovedrolle	Mann	25-44	Norge	Ukjent
Kurt Stage	Birolle	Mann	25-44	Europa	Ukjent
Gudrun Grønvoll	Birolle	Kvinne	25-44	Norge	Ukjent
Marius Grønvoll	Birolle	Mann	25-44	Norge	Majoritet
Walter Wenders	Birolle	Mann	25-44	Europa	Ukjent
Sigurd Eskeland	Birolle	Mann	25-44	Norge	Majoritet

Bakke Andresen i Montages omtaler *Den 12. mann* som en sjangeretro Hollywood-actionfilm. Innen slike sjangre er det typisk at handling og karaktertegning sirkler seg inn mot noen få hovedkarakterer, og deres handlinger som driver fortellingen fremover (jf. Thompson og Bordwell, 2008). Dette gjenkjenner vi også i Bakke Andersens analyse under av hvordan filmskaperen Zwart dyrker filmens helt og hovedrolleinnehaver:

Zwarts gjenfortelling av Baalsruds smertefulle og utrolige odysse har som ambisjon å være en forholdsvis konvensjonell sjangerfilm, så regissøren benytter seg av alt han kan om action, både narrativt og stilistisk (Bakke Andersen, Montages, 2017)

I Viks anmeldelse i NRK trekker han frem filmen som «en vellykket krigsfilm rik på patos og patriotisme. Dette er ikke den mest nedpå og nyanserte norske krigsfilmen som er laget, men det er nok den mest pop-kornvennlige» skriver han (Vik, NRK, 2017).

Når det gjelder grader av kompleksitet i karaktertegning, er filmen preget av den klassiske Hollywood-stilen knyttet til et enkelt og tydelig enkle skille mellom “den gode protagonisten” og “den onde antagonistten”, eller helt og antihelt (jf. Bordwell og Thompson, 2008). Disse to mannlige karakterene er de som sammen driver filmens plot fremover – og gjør at filmen skiller seg radikalt fra Schouens modernistiske versjon av historien, filmen *Ni Liv* fra 1957, som i større grad vektlegger hovedkarakterens samspill med det kollektive og naturen (Iversen, Rushprint, 2017). Bakke Andersen beskriver videre dette klassiske formspråket på følgende vis i filmanalysen på Montages:

Narrativt kan den klassiske actionfilmen tilkjennegis som en klar og utvetydig fortelling om en helt som må overvinne en rekke hindre på veien mot et mål, der hver scene leder logisk til den neste. Slike filmfortellinger inneholder høy grad av målorientering og tetthet av emosjonell informasjon som skal lede tilskueren trygt fra A til Å. Selv om Baalsruds virkelige reise gjennom krigens iskalde Norge er spektakulær og

fantastisk nok i seg selv, holder ikke virkeligheten helt til mål når den skal gjøres om til action av tilstrekkelig sjangerbevisst format. Ikke bare må *sjefsnazisten kunne dras kjensel på fra en lang rekke andre krigsfilmer vi har sett – helten må selvsagt også være aktivt handlende*, selv om filmen nettopp ønsker å betone hvordan han overlevde ved andres hjelp (Bakke Andersen, Montages, 2017, vår utheving)

Den 12 mann kan dermed sies å være en relativt klassisk film etter Hollywood-formatet for action-drevet spenningsfilm; filmer som handler om handlekraftige menn, enten som helt eller som antihelt. Kvinner har gjerne mindre sentrale biroller i slike filmer (jf. sentrale funn i Bjerkeland og Servoll sin undersøkelse av kjønnsbalanse fra 2016, s. 12). I *Den 12 mann*, har den eneste kvinnelige birollen Gudrun først og fremst narrative støttefunksjoner som en av helten Balsruds “gode hjelpere”:

Utbroderingen av Balsruds hjelpere er der den iskalde reisen blir temperert av hjertevarme. Fra den bedårende jentungen Margrethe (spilt av Tiril Holthe Harnang) til det selvoppofrende søskenparet Gudrun og Marius Grønnvoll (spilt av Marie Blokhus og Mads Sjøgård Pettersen) – hjelpere er mange. Alle hjelper Balsrud på avgjørende måter, selv om de risikerer alt ved å stille opp. Den tyske Gestapo-maskinen dundrer rundt i hver krik og krok av filmen, med Kurt Stage og hans personlige vendetta som motor, og truer alle Balsruds uselviske hjelpere med den fullstendige, katastrofale utslettelse (Bakke Andersen, Montages, 2017).

De kvinnelige hovedrollene har dermed også i denne filmen en narrativ støttefunksjon, med relativt enkle karaktertegninger, uten spesielt mye dybde eller kompleksitet. I likhet med analysen av de sentrale karakterene i *Kon Tiki* (2012), spiller kvinnene en mer perifer rolle relatert til den sentrale handlingen, og de har verken replikker eller selvstendige sidefortellinger som ikke er relatert den mannlige hovedrollen. Kvinnene i disse filmene består dermed sannsynligvis ikke den såkalte Bechtel-testen, som ofte benyttes for å undersøke kjønnsbalanse i sentrale roller i en film relatert til hvilken rolle kvinnelige karakter spiller (jf. Bjerkeland og Servoll, 2016, s. 12)

Kampen om Narvik (2022)

Synopsis: Våren 1940 kjempet nordmenn og allierte på land og til sjøs i det største slaget på norsk jord noensinne. Slaget der Hitler led sitt første nederlag. I sentrum av fortellingen møter vi det unge paret Gunnar og Ingrid Tofte og sønnen deres Ole på seks år som er bosatt i Narvik. Gunnar er soldat i det som fram til da var en norsk nøytralitetsvaktstyrke, mens Ingrid jobber på hotellet i byen, der både den tyske og engelske konsulen holder hus. Filmen starter natt til tirsdag 9. april 1940, dagen da Norge gikk fra å være nøytralt til å være i krig. At krigsutbruddet ble så dramatisk i og omkring Narvik, skyldtes byens posisjon som stasjonsby og isfri havn hvor den for krigsindustrien viktige jernmalmen fra svenske gruver kunne skipes ut. Filmen forankrer fortellingen til historisk korrekte tidspunkt og steder. Ekteparet Gunnar og Ingrid en fiktiv konstruksjon som gjør det mulig belyse ulike sider av kampen, både militært og mellommenneskelig. Filmen har to parallelle handlingsforløp der vi følger Gunnar som soldat, og Ingrid som blir tolk for tyskerne på de lokale hotellet. Hun også spionerer på tyskerne for britene som har gått i dekning i nærheten av Narvik. Filmen viser både de militære hendelsene, i betydningen sjøslagene, kamphandlingene i fjellet og i lufta, men også de sivile kampene. Ingrid, som tyskkyndig tolk, blir tvunget til å både avsløre sensitiv informasjon til tyskerne i bytte mot at sønnen Ole får medisinsk hjelp. Ekteparet gjenforenes mot slutten av filmen, og Gunnar tilgir til slutt Ingrid (Gjelsvik, Montages 2022, NFI filmdatabase, 2024).

I de følgende avsnittene diskuterer vi fremstillingen av de sentrale karakterene i *Kampen om Narvik* i et kjønnsperspektiv. Både *Kampen om Narvik* og *Krigsseileren* er til forskjell fra de øvrige storfilmene i utvalget vårt produsert for både kinomarkedet og strømmemarkedet (jf. analyse av *Krigsseileren* s. 54). Gjør dette noe med kjønnsbalansen i filmene og typen perspektiver som fremstilles i norske krigsfilmer?

Kampen om Narvik gir mer plass til kvinneroller i filmens fortelling. Ingrid og Gunnar er filmens hovedrolleinnehavere og står sentralt i filmens hendelsesforløp, noe både filmviteren Gjelsvik og filmkritikeren Vestmo fremhever i sine tekster om filmen (NRK, 2022, Montages, 2022).

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Ingrid Tofte	Hovedrolle	Kvinne	25-44	Norge	Majoritet
Gunnar Tofte	Hovedrolle	Mann	25-44	Norge	Majoritet
Ole Tofte	Sentral birolle	Mann	0-15	Norge	Ukjent
Majoren	Birolle	Mann	44-66	Norge	Ukjent
Björg	Birolle	Kvinne	25-44	Norge	Majoritet
Aslak Tofte	Birolle	Mann	44-66	Norge	Majoritet

NRKs filmkritiker Vestmo fremhever måten de to hovedkarakterene veksler mellom å være i hovedfokus i løpet av filmen på følgende vis:

Ingrid fortsetter på sin side jobben som servitør og stuepike på hotellet til Polly (Kari Bremnes), der hun blant annet må være tolk for den tyske konsulen Wussow (Christoph Bach). Samtidig spionerer hun for den engelske konsulen Gibbs (Ollie Campbell), som skjuler seg i en jakthytte rett utenfor byen, og trenger informasjon for at engelske styrker skal kunne ta Narvik tilbake (...). Både Eggesbø og Hartgen skaper raskt den nære kjemien mellom Gunnar og Ingrid, noe som er helt nødvendig, siden de er separerte gjennom det meste av filmen (Vestmo, NRK, 12.12.22).

Handlingen som utspiller seg mellom Ingvild og Gunnar, som også er adskilt i store deler av filmen, gir omtrent like stort rom til å utvikle de to karakterene. Sammenlignet med de andre krigs- og helteeposene i denne undersøkelsen (*Kon Tiki* og *Den 12 mann*), så fremstår samspeillet mer balansert med tanke på den kvinnelige og mannlige hovedrollen i *Kampen om Narvik*.

I tillegg gir *Kampen om Narvik* også, ifølge Gjelsvik, mer rom for gråsoner. Det vil si karakterer som ikke så lett kan plasseres som helt eller anti-helt:

En tilbakevendende kritikk mot flere norske filmer om andre verdenskrig, er at de ikke har evnet å formidle gråsonene. Det er derfor prisverdig at denne filmen viser sivile mennesker som begår etiske feilvurderinger, slik som filmens hovedperson Ingrid. Hun prøver å handle riktig, men gjør flere skjebnesvangre valg, inkludert å bli angiver i en kritisk situasjon (Gjelsvik, Montages 2022).

Gjelsviks poeng om krigsfilmfremstillinger av sentrale karakterer som står i etiske gråsoner er et interessant utgangspunkt for videre komparative studier. Når det gjelder den relativt sett populære sjangeren «norsk krigsfilm» på kino, så er *Kampen om Narvik* en film som skiller seg noe ut med tanke på hva slags type representasjon vi ser: Både når det gjelder kjønnsbalanse i sentrale roller og de typer perspektiver karakterene iscenesetter.

Til tross for at *Kampen om Narvik* er en film som skiller seg ut med tanke på kjønnsbalanse og perspektivene som fremstilles innen sin sjanger, så er det avslutningsvis verdt å nevne at Gjelsvik er en av flere filmvitere som spør om det går inflasjon i norske kinofilmer om andre verdenskrig:

*De siste par årene har det vært flere tillopp til debatt om hva norske film bør handle om, eller retttere sagt hva norske film ikke bør handle om. Både kritikere og bransjefolk, inkludert regissør Erik Poppe, som selv er i gang med en film om Vidkun Quisling, har med uttalelser til NRK både i 2021 og 2022 tatt til orde for at det lages for mange norske filmer om andre verdenskrig (...). Ser man på listen over store norske filmer de siste årene, er det en påfallende opphopning av produksjoner lagt til fem år på 1940-tallet, og hele tre påkostede prosjekter med premiere de tre siste månedene i 2022: *Krigsseileren*, *Gulltransporten* og *Kampen om Narvik* (Gjelsvik, Montages, 2022).*

Filmatisk mangfold handler både om representasjon, tematikk og typer perspektiver. Disse tre tingene henger også sammen. Vi har sett at norske filmer om andre verdenskrig kan være mer likestilte med tanke på et kvinnelig eller mannlige perspektiv, som i *Kampen om Narvik* (2022), eller ha større sosial variasjon med tanke på hvilke samfunnsklasser som portretteres, som i *Krigsseileren* (2022). Samtidig er det verdt å

merke seg at ingen av disse nyere norske storfilmene har «castet» utradisjonelt med tanke på flerkulturell bakgrunn, slik det gjøres i NRK-serien *Gutta på Skauen* (2022), eller har handlet om skeive karakterer i sentrale roller.

3.6 Kjønnbalanse og mangfold i storfilmer for barn

Å bidra til å skape innhold for barn og unge har over lang tid vært et sentralt film- og mediepolitisk mål (se Syvertsen 2004), og det står også sentralt i NFI sitt mandat: «Fagansvar for NFIs satsing på barn og unge og mangfold, herunder bl.a. tilrettelegge for at tilskuddsmidlene på området i større grad bidrar til (..) høyere grad av *mangfold i uttrykk, form og innhold* (NFI, «Mandat og organisasjon», 2023, vår utheving). I det følgende skal vi analysere kjønnbalanse og mangfold i fire populære barne- og familiefilmer som har mottatt markedsvurdert tilskudd: *Reisen til julestjernen* (2012), *Askeladden – I dovre gubbens hall* (2017), *Ekspedisjonen Knerten* (2017) og *Teddybjørnens jul* (2022). Av disse filmene er det kun *Teddybjørnens jul* som har ansatt skuespillere med etnisk minoritetsbakgrunn. Vi diskuterer derfor hva slags type representasjon vi finner i disse barne- og familiefilmene, både knyttet til 1) kjønnbalanse og fremstilling av kjønnsroller og 2) hvordan karakterene med etnisk minoritetsbakgrunn fremstilles. Der det er relevant sammenligner vi disse filmene med andre norske film og -serieproduksjoner.

Reisen til Julestjernen (2012)

Synopsis: Like før jul ankommer Sonja en liten landsby sammen med et følge røvere som holder henne i fangenskap. Det hviler en forbannelse over landsbyen. En gang for lenge siden forsvant kongens eneste datter, Gulltopp, da hun gikk ut i skogen for å finne julestjernen. Dronningen døde av sorg og etterlot den fortvilede kongen alene. Kongen forbannet julestjernen, slik at mørket og sorgen senket seg over hans rike. Så en kveld kom en gammel vismann til slottet, og fortalte kongen at hvis han fikk julestjernen til å lyse igjen innen 10 julekvelder, ville Gulltopp vende tilbake. Ved filmens begynnelse har det gått 9 år og denne nært forestående julen er kongens siste håp for å finne julestjernen. Sonja å unnsnippe røverne og rømme inn på slottet. Der overhører hun den sørgelige historien til kongen før hun blir oppdaget og igjen tatt til fang, denne gangen av dem på slottet. Hun ber om nåde idet den onde greven vil kaste henne i fangehullet, og kongen befaler at hun skal løslates. Som takk for hjelpen legger Sonja ut på en reise for å finne julestjernen (Filmdatabasen, NFI, 2024).

I avsnittene under diskuterer vi barnefilmen *Reisen til julestjernen* (2012) i et kjønnsperspektiv relatert til de sentrale figurene, i lys av hvordan filmvitere og anmeldere tolker den kvinnelige hovedrolleinnhaveren (Engelstad, Montages, 2012, Vestmo, NRK, 2012). *Reisen til Julestjernen* var den mest sette barnefilmen på kino i 2012 som mottok markedsvurdert tilskudd, og var en nyinnspilling av filmen fra 1976. Filmen var

med sine 443 600 solgte billetter den nest mest sette filmen totalt det året. *Reisen til Julestjernen* har en av de større aktørene i det norske markedet i ryggen (distribuert i Norge av Disney).

Kjønnsbalansen i filmen ser ut fra oversikten under relativt jevn ut med en ung kvinne i hovedrollen, og en kvinne i en av de andre sentrale birollene. Tidligere forskning har også dokumentert at norske barnefilmer historisk sett «har et relativt kjønnsnøytralt univers» (Bjerkeland 2009 i Bjerkeland og Servoll, 2016, s.6)

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Sonja	Hovedrolle	Kvinne	0-15	Norge	Ukjent
Kongen	Sentral birolle	Mann	30-40	Norge	Majoritet
Heksa	Sentral birolle	Kvinne	30-40	Norge	Majoritet
Greven	Sentral birolle	Mann	30-40	Norge	Majoritet
Mose	Birolle	Mann	0-15	Norge	Ukjent
Julenissen	Sentral birolle	Mann	44-66	Norge	Ukjent

Til tross for at *Reisen til Julestjernen* bidrar til å utjevne kjønnsbalansen i norsk film fra 2012, er den på samme tid en film som, ifølge analytikere, har relativt enkle, tradisjonelle karaktertegninger og rendyrker fortellingen om det gode og onde (Engelstad, Montages, 2012 og Vestmo, NRK, 2012). Filmen legger seg tett på det de omtaler som en «stereotypisk karaktertegning» og relativt sjangeretro fortellinger for barn. Filmviter Engelstad beskriver hva som kjennetegner en slik stereotypisk fremstilling i sin analyse av filmen på Montages:

I Gaups filmverden, i likhet med sagnene og legendene, går det et klart skille mellom godt og ondt. De onde er kledd i mørkt, de er slø, hensynsløse og drevet av grådighet og maktbegjær. Det er ingen tvilere blant dem, de nøler aldri med å iverksette sine handlinger, og de viser ingen nåde. *De er fullt ut stereotypiske rollefigurer, og i en barnefilm som Reisen til Julestjernen går dette over i ren karikatur»* (Engelstad, Montages, 2012, vår utheving).

Mangel på kompleksitet i de sentrale rollene er et viktig poeng også i NRK sin anmeldelse av filmen.

Vestmo skriver følgende om *Reisen til Julestjernen*:

Det mest prekære er selve hovedfiguren, Sonja. For det første er hun flatt skrevet. Denne figuren har ikke en tøddel av utvikling fra start til slutt. For det andre er Vilde Marie Zeiners skuespill dessverre like flatt og uengasjert, og holder alt for lav kvalitet til å bære en hel film. Nils Gaup har ikke greid å mane frem det skuespillet i henne som denne filmen så sårt trenger (Vestmo, NRK, 2012).

Så til tross for at denne filmen bidrar til å utjevne kjønnsbalansen i filmer generelt dette året ved at den har en kvinnelig hovedrolle, indikerer den kvalitative analysen her at filmen på samme tid ikke ser ut til å utvide spillerommet for hva jenter/kvinnelige karakterer kan være på film.

Askeladden i Dovregubbens hall (2017)

Synopsis: Askeladden i Dovregubbens hall er en eventyrfilm basert på Asbjørnsen og Moes klassiske fortellinger. Vi er i Norge, en gang for lenge, lenge siden. Den fattige bondesønnen Espen Askeladd og brødrene hans begir seg ut på en farefull ferd for å redde kongerikets prinsesse, så de kan bruke belønningen til å gjenoppbygge familiegården. Prinsessen er kidnappet av selveste Dovregubben, et grusomt troll som sies å være umulig å bekjempe (Filmdatabasen, NFI, 2024).

Askeladden i Dovregubbens hall var den mest sette norske filmen på kino i 2017 (Film og kino, 2018). Den er ifølge filmkritikerne, ikke en typisk barnefilm, men heller en film som passer for større barn og ungdom (Haga, Montages, 2017 og Hedenstad, NRK, 2017). I likhet med flertallet av filmene som har fått markedsvurdert tilskudd i utvalget, skårer også denne filmen lavt på parameterne for mangfold anvendt i denne studien (dvs. ulike minoriteter knyttet til etnisk og kulturelt mangfold, skeive osv.). Til forskjell fra den norske nyinnspillingen av *Tre netter til Askepott* (2021), er castingen i denne familie og eventyrfilmen tradisjonell med tanke på etnisk minoritetsbakgrunn (se tabell under).

I den følgende analysen ser vi derfor nærmere på hvordan de sentrale karakterene fremstår med tanke på kjønnsroller og kjønnsbalanse. Vi vektlegger da hvordan kritikerne fra NRK og Montages beskriver samspillet mellom Espen Askeladd (hovedrolle), og de andre kvinnelige rollefigurene, inkludert prinsesse Kristin (se tabell under).

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Espen Askeladd	Hovedrolle	Mann	16-24	Norge	Majoritet
Per	Birolle	Mann	16-24	Norge	Majoritet
Pål	Birolle	Mann	16-24	Norge	Majoritet
Prinsesse Kristin	Birolle	Kvinne	16-24	Norge	Majoritet
Prins Fredrik	Birolle	Mann	16-24	Europa	Majoritet
Far	Birolle	Mann	25-44	Norge	Majoritet

Askeladden er filmens hovedfigur og fremstår ifølge kritikerne som den mest sammensatte karakteren i filmen (Haga, 2017). Det er gjerne hovedrolleinnhaverne som spiller mest komplekse roller i klassisk sjangerfilm, og dette gjelder også for denne eventyrfilmen (jf. Bordwell og Thompsons forståelse av det som kjennetegner fortellergrep i klassisk filmfortelling, 2008). Til tross for at Askeladden er den figuren vi blir best kjent med, er filmanalytiker Haga kritisk til hvor godt hovedkarakteren faktisk fungerer innenfor sin sjanger:

Han er snarrådig og *maggyversk* når det trengs, men også klumsete og distré. Det er imidlertid vanskelig å finne en helhjertet, rød egenskapstråd; det kan i stedet virke som om man har forsøkt å gape over alt i én og samme film (Haga, Montages, 2017)

Filmens mest fremtredende kvinnelige rollefigur, prinsesse Kristin, kommer ikke til sin rett, ifølge filmmelderen i NRK:

(...) jeg rekker heller aldri å bli godt nok kjent med prinsesse Kristin til at jeg bryr meg så fryktelig mye om henne. Manuset gir heller ikke Eili Harboe så mye å spille på, og Kristin blir derfor bare skyggen av det som kunne ha vært en tøff eventyrprinsesse (Hedenstad, NRK, 2017)

Å fremstille karakterer av begge kjønn med mer dybde er, ifølge omtalen NRK og Montages, et element som kunne hevet filmens kvalitet. Filmen fikk terningkast 3 av NRK, og blir beskrevet som «lun og sjarmerende, men også platt og lite engasjerende (...) Det kjennes heller aldri som om noe virkelig står på spill, og dermed uteblir den helt store eventyrfølelsen.» fortsetter hun (Hedenstad, NRK, 2017). Det som er spesielt interessant for vår undersøkelse av mangfold og kjønnsbalanse er at filmens form for fremstilling av kvinnelige karakterer også er det som blir trukket frem som filmens fremste svakhet. Her kunne mer spillerom for de kvinnelige karakterene, som overnevnte prinsesse Kristin, men også den noe mer perifere birollen Trollkjerringa, bidratt til å heve filmens kvaliteter:

På et tidspunkt snubler Askeladden over kjerringa (Gisken Armand) som har satt fast det lange nesegrevet i en tres-tubbe (kanskje best kjent fra Caprinos dukkefilm *Reve-enka* [1962]). Hun har helt klart en narrativ funksjon – hun skal gi Askeladden kartet som viser vei til det Excaliburaktige sverdet i tjernet. Hun skal også speile Askeladdens nysgjerrige og solidariske egenskaper. Men får vi den nødvendige sympatien for henne? I motsetning til Caprinos stubbekjerring fra *Reve-enka*, er det vanskelig å lese desperasjonen og urettferdigheten i både henne og situasjonen – hun skrattler, hveser og skuler, men det virker mer som om det er tatt ut av en frittstående *commedia del'arte*-forestilling. Når man «klistrer» slike referanser inn i fortellingen uten å gjøre det spesielt organisk, virker det igjen negativt inn på Askeladdens personlige og faktiske reise. Det blir vanskeligere å kjøpe den (Haga, Montages, 2017)

I likhet med i *Reisen til Julestjernen* (2012) ser det da ut som det mangler dybde i skildringen av de kvinnelige karakterene i *Askeladden i Dovregubbens hall*.. Kritikernes etterspørsel av mer komplekse og mindre tradisjonelle kvinnefigurer er noe som går igjen i mottagelsen av de overnevnte filmene.

Ekspedisjon Knerten (2017)

Synopsis: Lillebror flytter med Knerten og familien sin til Vestlandet, men han drømmer om enda større ekspedisjoner. Lillebror drømmer om å være polfarer som kjemper seg gjennom snøen mot polpunktet. Han vil ha massevis og lassevis av snø til jul, men det er ikke et fnugg snø på stedet Lillebror og Knerten har flyttet til. Det bare regner, men på fjellet skal det ligge en masse snø. Plutselig en dag har Knerten forsvunnet. For å redde vennen sin, sniker Lillebror seg ut på en farefull ekspedisjon, og far må etter for å finne de to bestevennene. Oppe på fjellet blir alle overrasket av en snøstorm og dermed får Lillebror og Knerten mer snø enn det de hadde sett for seg. Handlingen ender på julaften. (Filmdatabasen, NFI, 2024)

Ekspedisjon Knerten var den mest sette barnefilmen i 2017. I de følgende avsnittene diskuterer vi hva slags type kjønnsrepresentasjon og tematikk vi finner i *Ekspedisjon Knerten*, relatert til filmmottagelsen og hva slags bidrag kritikerne tenker filmen gir med tanke på innholdsmangfold for barn (Nordengen, Montages, 2017 og Vik, NRK, 2017). Tabellen under viser at denne filmen har flere menn enn kvinner i sentrale roller. Vi undersøker hvordan de kvinnelige og mannlige karakterene er fremstilt.

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Lillebror	Hovedrolle	Mann	0-15	Norge	Ukjent
Knerten (stemme)	Sentral Birolle	Annet	Ukjent	Norge	Ukjent
Far	Sentral Birolle	Mann	25-44	Norge	Majoritet
Mor	Birolle	Kvinne	25-44	Norge	Majoritet
Philip	Birolle	Mann	16-24	Norge	Majoritet
Karoline	Birolle	Annet	Ukjent	Norge	Ukjent

I likhet med de andre barne- og familiefilmene i utvalget vårt, spiller også denne filmen på (jule)nostalgi og velkjente litteraturunivers. Filmottagelsen, som vi beskriver under, illustrerer at *Ekspedisjon Knerten* likevel skiller seg ut blant barnefilmene i utvalget og også fra tidligere Anne-Cath. Vestly adaptasjoner. *Ekspedisjon Knerten* utfordrer stereotypiske kjønnsroller. Dette er noe for eksempel filmviter Nordengen fremhever i sin analyse av filmen (Nordengen, Montages 2017). Filmen når imidlertid ikke helt opp hos anmelder Vik i NRK-Filmpolitiet, som gir filmen terningkast 3, men på samme tid sier:

Ekspedisjon Knerten ser flott ut i både naturskildringer, kostymer og sen 60-talls koloritt. Filmen lener seg på et kjent og tradisjonsbundet univers som flere generasjoner kjenner gjennom bøkene til Anne-Cath. Vestli (Vik, NRK, 2017).

NRK sin filmanmelder Vik beskriver videre at *Ekspedisjon Knerten* er en film basert på “kjente rollefigurer fra barnebøker og tidligere filmer, uten at det tilføyes mye nytt” (Vik, NRK, 2017). Det å spille på velkjente historier fra barnefilm og barnelitteratur, er noe vi ser går igjen i en rekke barnefilmer (for eksempel *Teddybjørnens jul* 2022, og *Reisen til julestjernen* 2012, se s. 57 og 60)

Montages sin filmanalyse løfter på sin side fram en mer moderne kjønnsbalanse i filmens sentrale karakterer. Filmen beskrives av Nordengen i Montages som trygg og «etter oppskriften», på samme tid som den har oppdatert Anne-Cath Vestli sitt univers relatert til stereotypiske kjønnsroller. Nordengen beskriver kjønnsbalansen i de sentrale birollene i *Ekspedisjon Knerten* på følgende vis;

Det er godt å se at *Ekspedisjon Knerten* har snudd noe om på denne foreldede kjønnsstrukturen. Nå er det Far som er arbeidsledig og hjemmeværende, mens Mor (Renate Reinsve) er sysselsatt, og lenge fremstår hun også som den mest handlekraftige av de to. Til tross for enkelte tilbakefall mot mer tradisjonelle kjønnsroller (Mor er den selvsagte kokken bak julemiddagen, mens Far røyker sigarer sammen med naboen på nyttårsaften), fremstår *Ekspedisjon Knerten* i hovedsak som en mer moderne film enn sine forgjengere, og referansene til 60-tallet er der først og fremst som pynt (Nordengen, Montages, 2017).

Ekspedisjon Knerten snur på de stereotypiske kjønnsrollene som ofte kjennetegner kvinner og menn i sentrale roller i norsk barne- og familiefilm på kino.

Teddybjørnens jul (2022)

Synopsis: Med utgangspunkt i Alf Prøysens klassiske Teddybjørnens vise forteller Teddybjørnens jul historien om bamsen i en lykkebod som drømmer om å bli vunnet av en rik person. Filmen finner sted på lille julaften i en liten småby. Teddy er storgevinst på julemarkedet og sitter syk av lengsel hver gang karusellen går. Den vesle jenta Mariann på jakt etter den viktige mandelen til julegrøten til familien som venter hjemme. På julemarkedet møter hun Teddy. Mariann oppdager at Teddy lever og kjøper et lodd for å vinne ham. Men Teddy vil ikke til Mariann og dytter til lykkehjulet slik at hun taper. Før Mariann får tak i penger til et nytt lodd, kommer en mystisk mann med tykk lommebok og vinner Teddy. Teddy blir plassert på en mørk og skummel låve, der han etter hvert møter Bolla Pinnsvin. Men Mariann nekter å akseptere nederlaget. Fast bestemt på å få tak i Teddy, legger hun ut på et eventyr som setter både henne, Teddy og julaften i fare. Mariann følger etter en mann som hun tror har Teddy, i selskap med lillebroren. Dette utvikler seg til en sidefortelling som omfatter en lokal kjøpmann og datteren Paula – som det viser seg ikke har bamsen Teddy. Ved filmens slutt har bamsen Teddy og Mariann likevel funnet sammen, og julefreden kan senke seg (Nasjonalbibliotekets filmografi, 2024, Bjerkeland, 2022, Vestmo, 2022)

Teddybjørnens jul var den nest mest sette norske filmen totalt i 2022, med over 250 000 solgte billetter (Film og kino, 2023). Filmen er en barne- og familiefilm for de minste, og har fått produksjonstilskudd etter markedsordningen av NFI. Tabellen på neste side viser at filmen skårer noe bedre på mangfold relatert til etnisk bakgrunn, enn de øvrige filmene som er undersøkt i den kvalitative og kvantitative analysen. I analysen under ser vi nærmere på dette. Vi trekker også inn en diskusjon av tematisk innholdsmangfold i norske

storfilmer for barn, med bakgrunn i filmmottagelsen hos norske filmvitere og kritikere (Bjerkeland, Periskop 2022 og Akre, Dagbladet 2022).²⁸

Karakter	Rolle	Kjønn	Alder	Landbakgrunn	Seksuell orientering
Mariann	Hovedrolle	Kvinne	0-15	Norsk	Ukjent
Teddy (stemme)	Hovedrolle	Mann	Ukjent	Norsk	Ukjent
Paula	Birolle	Kvinne	0-15	Ukjent	Ukjent
Bolla (stemme)	Birolle	Kvinne	Ukjent	Norsk	Majoritet
Paulas far	Birolle	Mann	25-44	Asia	Majoritet

Teddybjørnens jul fikk terningkast fire av Vestmo i NRK filmpolitiet. «Den er kanskje ingen julefilmrevolusjon, men den skaper lett julehygge for de yngste barna og nostalgisk anlagte foreldre og besteforeldre.» (Vestmo, NRK 2022). Han beskriver den som en «... snill, trygg og ukomplisert barnefilm.» (ibid). Filmens hovedrolle, Mariann, høster gode kritikker for levende og gode skuespillerprestasjoner. Filmen er også med på å bidra til en bedre kjønnsbalanse det året, med en kvinnelig hovedrolle, og med to andre kvinner i sentrale roller (jf. tabell over). Sammenlignet med *Reisen til Julestjernens* hovedrolle Sonja (2012) fremstår Mariann som en mer kompleks karakter. Filmen er lagt til noe som ligner 1950- eller 1960 tallet, men den har til forskjell fra *Reisen til Julestjernen* (2012) og *Ekspedisjon Knerten* (2017), ikke kun valgt skuespillere fra majoritetsbefolkningen i sentrale roller. Det er to biroller der skuespillerne er synlige etniske minoriteter: Kjøpmannen, spilt av Nader Khademi, og hans datter, som er en del av filmens sideplott. Skuespillernes status som minoritet gjøres ikke til et eksplisitt tema i filmens fortelling.

Det at minoritetsskuespillere får roller der statusen som minoritet ikke er tematisert eller eksplisitt adressert i fiksjonsuniversets fortelling – som i *Teddybjørnens jul* (2022) – har blitt mer vanlig i barneproduksjoner på 2020-tallet sammenlignet med tidlig 2000-tall.²⁹ Hvis man tar utgangspunkt i NRK sine julekalendre, så er det en lignende utvikling: Atif i *Linus i svingen* (2004) er et eksempel på at den norsk-pakistanske bakgrunnen til barneskuespilleren blir tematisert i seriens fortelling. Mens man både i *Julekongen* (2012), *Stjernestøv* (2020), *Snøfall 1* (2016) og *Snøfall 2* (2023) har minoritetsskuespillere i biroller, uten at dette gjøres noe nummer ut av (det gjøres heller ikke noe nummer ut av en lesbisk kjærlighetsrelasjon i *Snøfall 2*, utover en selvfølgelig kyssescene). I likhet med skeive minoriteter kan det både være et behov for et visst volum av filmer og serier, samt variasjoner over ulike former for representasjon. På den ene siden er det et behov for en type representasjon som vektlegger situasjoner som disse minoritetene rammes av.³⁰ Samtidig som

²⁸ Montages har når vi publiserer rapporten ennå ikke skrevet om *Teddybjørnens jul* (2022). Filmanalysen er derfor heller hentet fra Periskop. Bjerkeland er ellers en fast filmskribent for Montages filmanalyse, og hun har skrevet flere analyser av norske barnefilmer for Montages de siste 10 årene, og Periskop sine analyser har ellers mye til felles med Montages filmanalyser.

²⁹ Samme tendens kan vi også se noen indikasjoner på når det gjelder produksjoner med mer voksne målgrupper: Khademi har eksempelvis en birolle som kringkastingsjefen og Ap politikeren Einar Førde i serien *Makta* (2023)

³⁰ Jf. analysen av *Skam* sesong 4 tidligere diskutert og beskrevet i den kvalitative analysen

det også kan være viktig at ulike minoriteter får en selvfølgelig plass i filmenes narrativ uten at minoritetsstatusen problematiseres/adresseres.

Det er imidlertid et annet spørsmål knyttet til innholdsmangfold og ensretting av tematikk i norske barnefilmer som peker seg ut i øvrige filmanalyser. Filmviter Bjerkeland og filmanmelder Aakre peker på at norske storfilmer for barn på kino har noen formmessige fellestrekk. Disse filmskribentene beskriver med andre ord begge på et fravær av tematisk mangfold i norske populære barnefilmer, og på fraværet av vellykkede, filmer for barn som ikke er basert på kjente verk fra barnelitteraturen. Aakre i Dagbladet ramser opp den en rekke kinosuksesser for barn som alle bygger på den tradisjonelle «Prøysen-jula».

Prøysen-jula har for lengst blitt selve nasjonaljula: En sekulær Østlands-normert feiring med snø, ribbe, gaver, pepperkaker og nisse. Norske filmer legger ikke akkurat opp til variasjon og mangfold på området, i det siste tiåret har en slik jul blitt feiret av Solan, Ludvig, Karsten, Petra, Knerten, Snekker Andersen og husdyra på Kutoppen. Andre måter å markere - eventuelt la være å markere - høytida på eksisterer ikke (Aakre, Dagbladet, 2022)

Filmviteren Bjerkeland er inne på noe av det samme når hun analyserer *Teddybjørnens jul* for Periskop, som er et nettsted for kunst og kultur med barn- og ungdom som målgruppe:

Men hvorfor Prøysen? Jeg mener, jeg forstår at det trekker besteforeldre og kanskje foreldre til kinoen, og det er de som kjøper billetter. Men kan vi ikke tenke litt forbi det i Norge, når vi tross alt har et statlig og regionalt finansieringssystem som skal ivareta norsk filmkultur? Kan vi ikke lage nyskapende, originale filmer for unge? Barn i dag har ikke noe nært forhold til Prøysen (Bjerkeland, Periskop, 2022)

Når det er sagt så gir Bjerkeland *Teddybjørnens jul* honnør for at den er beregnet på de aller minste, både i lengde, innhold og intensitet. Det er et fåtall av barne- og familiefilmene som er beregnet på aller den yngste aldersgruppen.

3.7 Oppsummering og avsluttende diskusjon del 2

I del to av rapporten har vi vektlagt norske filmer og serier som har vært mye sett på kino, på TV og i strømmetjenester, som også har utmerket seg enten ved at de skårer spesielt høyt eller lavt med tanke på mangfoldig representasjon. Vi har sett nærmere på ulike former for representasjon koblet til de sentrale karakterene i et utvalg av fjorten filmer og serier fra 2012, 2017 og 2022. Vi har særlig vektlagt parametere for mangfold knyttet til kjønnsbalanse og ulike minoriteter relatert til etnisk bakgrunn eller seksualitet (skeive). I NFI sin oppdragsbeskrivelse fremgår det at analysen skal inkludere en kvalitativ vurdering av fremstilling av karakterene og behandling av tematikken. Vi har derfor i del 2 av rapporten undersøkt ulike former for representasjon relatert til om karakterene kan forstås som stereotypiske eller komplekse (jf. forskningsspørsmål s. 39). Når vi har undersøkt forskjellige filmer og ulike typer representasjon har NFI sine ulike virkemidler for å gi tilskudd til norsk film (marked- og konsulentvurdert tilskudd) vært relevante

bakgrunnsvariabler for analysen. Vi oppsummerer og diskuterer her noen sentrale funn fra del to av rapporten.

Siden vi har valgt å se på noen relativt sett populære produksjoner for å vurdere hva slags type representasjon vi finner, legger dette noen føringer på hvordan vi kan oppsummere analysen. Vi tar dermed et forbehold om at vi ikke med utgangspunkt i et kvalitativt caseutvalg kan konkludere med hva format (serie/film), eller hva filmpolitiske virkemidler har å si for ulike former for representasjon og karaktertegningsmer generelt. Del 1 av denne rapporten viste videre at det også er behov for ytterligere undersøkelser som tar utgangspunkt i et større empirisk materiale, for å måle hvordan kvantifiserbare mål for mangfold samspiller med både format og filmpolitiske virkemidler (se s. 38). Det vi imidlertid kan si noe om ut fra det kvalitative caseutvalget, er hvordan ulike former for representasjon samspiller med format og filmpolitiske incentiver for noen av de relativt sett mest populære serie- og kinospillefilmproduksjonene i 2012, 2017 og 2022.

Serieformatet gir et større rom til å utvikle flere karakterer med kompleksitet og dybde enn filmformatet. Dette kan i gitte tilfeller være en fordel når man skal utvikle karakterer relatert til underrepresenterte grupper, for eksempel kvinnelige karakterer med ulike former for minoritetstilhørighet. I vårt utvalg har dette særlig gjort seg gjeldende for serien *Skam* (sesong 4) og *Rådebank* (sesong 3), og for rollen de kvinnelige hovedkarakterene spiller i disse sesongene. De sentrale kvinnelige figurene har i disse sesongene enten mer varierte fremstillinger av yrkestilknytning eller etnisk og religiøs bakgrunn, enn det som kjennetegner øvrige hovedkarakterer i undersøkelsen vår (jf. del 1). Videre utfordrer disse karakterene rolleforventninger knyttet til hva det vil si å være en kvinne i situasjonene de befinner seg i. Fremstillingen av dem fremstår dermed som mindre stereotypiske. De aktuelle sesongene av *Skam* (2017) og *Rådebank* (2022) skiller seg dermed ut fra noen av de utvalgte casene relatert til typen representasjon.

Av de tre seriene vi har sett nærmere på, så skiller videre to seg ut relatert til geografisk mangfold ved at de er lagt til andre miljøer/ lokasjoner enn Oslo: *Lilyhammer* (2012) og *Rådebank* sesong 3 (2022). Analysen av mottagelsen av *Lilyhammer* fra 2012 har imidlertid vist at den kan tolkes som et eksempel på en produksjon som skildrer noen relativt stereotypiske karakterer relatert til etniske og skeive minoriteter. Dette står i kontrast til sesong fire av *Skam* (2017) og sesong tre av *Rådebank* (2022), som er eksempler på produksjoner som skiller seg positivt ut med tanke på mangfold og nye former for representasjon. *Skam* og *Rådebank* viser dessuten at det kan være et større seer- og markedspotensial for en bredere representasjon i norsk film og seriekultur, både med tanke på kjønnsroller, geografi og etniske, seksuelle og religiøse minoriteter.

I neste delanalyse så vi nærmere på mottagelsen av utvalgte filmer som har fått produksjonstilskudd fra NFI etter kunstnerisk vurdering (del 3.3. s. 47.). Det vil si filmer som har fått konsulenttilskudd med kinopremiere i 2012, 2017 eller 2022. Alle filmene vi så på her, hadde gjort det relativt godt på kino innen sin sjanger/type filmtilskudd fra NFI: *Kompani Orbeim* (2012), *Hva vil folk si* (2017), *Thelma* (2017) og *Krigsseileren* (2022). To av filmene skåret relativt høyt på parametere for mangfold ut fra enten etnisitet, kjønn

og/eller legning i kartleggingen til den kvantitative undersøkelse. Dette var filmene *Hva vil folk si* (2017) og *Thelma* (2017). Jarle Klepp og karakteren Thelma, er to av få hovedkarakterer som har eksplisitte skeive kjærlighetsrelasjoner i norsk film på 2000-tallet (jf. Iversen, 2022). I del to av rapporten så vi derfor nærmere på hva slags representasjon det var snakk om i nevnte filmer. Analysen av filmmottagelsen indikerer at dette er filmer som forteller nye historier, og som har nyanserte og relativt komplekse karaktertegninger (med vekt på hovedrolleinnhaverne).

Krigsseileren (2022) var den mest sette filmen i det kvalitative utvalget vårt som hadde fått konsulentvurdert tilskudd. Filmer som skildrer andre verdenskrig har hatt en tendens til å bli såkalte «storfilmer» på kino, og de fleste av disse filmene har fått markedsvurdert tilskudd (jf. neste delanalyse s. 58). Flere av disse filmene har blitt skildret fra et mannlig perspektiv, og *Krigsseileren* er her intet unntak.. *Krigsseileren* er imidlertid et eksempel på en film/serie som rommer en skildring av menn i krig der fortellingen bryter med helteposet, de yrkesgrupper som skildres og forventningene til mansrollen. Dette er en klisje vi har sett i en rekke andre nyere norske storfilmer på kino (jf. analysen av storfilmene med markedsvurdert tilskudd fra s. 58)

De filmpolitiske virkemidlene har betydning for hvilke filmer som produseres, og hvilke fortellinger som fortelles. I den første delen av rapporten henviste vi også til en rekke eksempler på filmer som representerer andre typer minoriteter i det norske samfunnet, men som er utenfor årene vi ser på (se del 1, s. 14, s. 20 og s. 27). Det er verdt å merke seg at så å si samtlige av disse har fått tilskudd via NFI sin ordning for konsulentvurdert tilskudd: *La elva leve* (2023), *Hør her a* (2023), *Lars er LoL* (2023), *Blind* (2013), *Mannen som elsket Yngve* (2008) *Kunsten å tenke negativt* (2006). Alle disse filmene vektlegger tema og representasjon knyttet til forskjellige minoriteter i det norske samfunnet: Samiske, ikke-binære, etniske, seksuelle og mennesker med funksjonshindringer. De overnevnte filmene, sammen med *Hva vil folk si* (2017) og *Thelma* (2017), gir representasjon til ellers relativt sett underrepresenterte grupper. ³¹ Det er vanskeligere å finne eksempler på et tilsvarende mangfold når vi ser på filmer som har mottatt markedsvurdert tilskudd fra NFI, og som har hatt kinopremiere på 2010 tallet.

Selv om både *Kompani Orheim*, *Hva vil folk si*, *Thelma* og *Krigsseileren* kan forstås som ulike bidrag til å gjøre norsk film mer mangfoldig relatert til representasjon av skeive, etniske minoriteter eller underrepresenterte yrkesgrupper, vil vi likevel argumentere for at det er behov for et større volum av filmer med mangfoldig og variert representasjon av karakterer som representerer ulike former for minoriteter eller underrepresenterte grupper (jf. del 1 av rapporten, s. 19, og figur 25, s. 29, som dokumenterer andel representasjon av etniske og seksuelle minoriteter). Det kan være utfordringer med å være det ene “gode” kinofilmeksempellet, relatert til en underrepresentert gruppe i norsk film; enten den gjelder etniske, skeive eller andre minoriteter (jf. diskusjonen av *Thelma* (2017), *Hva vil folk si* (2017) og filmene om Jarle Klepp (2008, 2012).

³¹ Flere av disse filmene er også beskrevet i NFI rapporten «Mangfold på lerretet» (NFI, 2020b)

Et relativt lite utvalg av norske filmer – og deres sentrale rollefigurer – kan ellers ikke forventes å skulle romme minoritetserfaringer mer generelt. Norske filmer og serier trenger derfor å komme opp i et visst volum relatert til det å representere ulike minoriteter, før vi kan snakke om et mangfold av ulike typer fremstillinger (jf. diskusjon på s. 52, relatert til serier og filmer som også er utenfor utvalget vårt, eksempelvis *Makta* (2023) og *Hør her a* (2023), se også diskusjon av barnefilmen *Teddybjørnens jul* s. 70). Det er viktig at formen for representasjon av etniske og skeive eller andre minoriteter ikke faller i samme fallgrube som det som rammer noen av de sentrale kvinnelige bi- eller hovedkarakterer i de norske storfilmene: Det vil si at kvinner og minoriteter er representert i sentrale roller, men at de likevel er underordnet i filmens fortelling og har en flatere karakterutvikling, mindre spillerom og kompleksitet enn de mannlige karakterene (jf. diskusjonen av *Reisen til Julestjernen* (2012) og de norske helteposene *Kon Tiki* (2012) og *Den 12 mann* (2017). Det er et behov for variasjon og en viss grad av kompleksitet relatert til hvordan underrepresenterte minoriteter blir portrettert på film, for å unngå at en viss type skuespillere/minoriteter gjennomgående blir satt til å spille i stereotypiske og mer «flate» karakterer.

I neste del av den kvalitative analysen så vi på kjønnsbalanse og mangfold i storfilmer som har dominert kinotoppen: *Kon Tiki* (2012) *Den 12 mann* (2017) og *Kampen om Narvik* (2022) som alle har fått markedsvurdert tilskudd (3.5, s. 56). Som indikert over så fant vi at *Den 12 mann* (2017) og *Kon Tiki* (2012) har en relativt tradisjonell kjønnsbalanse relatert til typen fremstilling, og grad av kompleksitet til de kvinnelige birolleene. Når det gjelder *Kampen om Narvik* (2022) fremhevet filmviterne kvaliteter knyttet det å fortelle om krigens “gråsoner” fra både et kvinnelig og mannlige perspektiv. Denne krigsfilmen fra 2022, som har mottatt markedsvurdert tilskudd fra NFI, fremstår dermed som mer kompleks og med en bedre kjønnsbalanse enn de øvrige krigsfilmene som er analysert i del 2 av denne rapporten. Videre forskning og studier bør diskutere om dette er en utvikling eller tendens som vedvarer, og som eventuelt sammenfaller med en mer progressiv filmpolitikk for kjønnsbalansen i norsk film de siste tiårene (jf. Berentsen og Sørensen 2006, Svane, 2020). Andre faktorer slike studier kan diskutere kan være kinofilmbransjens samarbeid med strømmetjenester, og hvordan dette og andre relevante faktorer samspiller med representasjon, type perspektiv og mangfold.

Vi vurderte også kjønnsbalanse og mangfold i filmer som er myntet på et ungt publikum (del 3.6, s. 62). De fire storfilmene for barn og unge som vi analyserte har fått markedsvurdert tilskudd: *Reisen til julestjernen* (2012) *Askeladden i Dovregubbens hall* (2017), *Ekspedisjon Knerten*, (2017) og *Teddybjørnens jul* (2022). *Ekspedisjon Knerten* (2017) og *Teddybjørnens jul* (2022) skilte seg positivt ut med tanke på fremstilling av karakterer og mindre forutsigbare kjønnsroller, eller fremstillingen av skuespillere med etnisk minoritetsbakgrunn i sentrale roller. Det er interessant å merke seg at de mest sette barne- og voksenfilmene fra 2012 er mindre mangfoldige enn de nyere og mest sette barnestorfilmene fra 2017 og 2022. *Teddybjørnens jul* (2022) som er blant disse nyere storfilmene som har mottatt markedsvurdert tilskudd, illustrerer at det muligens er en utvikling innenfor dette sjangerformatet med tanke på en mer mangfoldig casting til de skuespillerne som spiller de sentrale bi-karakterene.

Den kvalitative analysen av de mest populære storfilmene har imidlertid vist at filmvitere og kritikere peker på at det er en viss tematisk ensretting i de mest populære storfilmene for både barn og voksne (dvs. «julefilmer/litterære adaptasjoner av 50 talls klassikere for barn» og «krigsfilmer»). *Kon Tiki* (2012) og *Askeladden i Dovregubbens ball* (2017) er typiske eksempler på markedsfilmer for barn og voksne på tidlig 2010-tall som dominerte kinotoppen. Filmene er begge basert på kjente konsept og sjangerformater, og deres kommersielle suksess kan sees i sammenheng med kulturokonomiske teorier om strategier for å redusere risiko når man produserer kulturprodukter i den kommersielle kultursektoren (se begrepet om «formatting» i Hesmondhalgh 2019:37, Mangset og Hylland 2017:115, se også Naper 2021 og begrepet om «formellitteratur»). De norske krigsfilmene, inkludert *Den 12. mann*, *Kampen om Narvik* og *Krigsseileren*, i tillegg til serien *Lilyhammer* (2012), kan også forstås i lys av den samme logikken; nemlig at man satset på en viss type historier og kjente konsept som tidligere har hatt suksess.

Strategiene for å redusere risiko ved å basere seg på allerede kjente konsept, kan begrense rommet for originale verk og nyskaping (ibid). Dette har også betydning for hvem som blir castet i sentrale roller, og spillerommet for å skape nye typer film- og seriekarakterer som bryter med klisjeer og stereotyper. I siste instans gir dette også føringer for hva slags filmer og serier som produseres, både med tanke på representasjon, sjanger og typen fortellinger som fortelles. Dette er noe kulturpolitikken bør ta høyde for når man skal ta en avveining mellom det å prioritere ulike kulturpolitiske mål, som å nå barn og unge, høy kunstnerisk kvalitet, mangfold, representasjon og en bærekraftig film- og seriebransje. Er det noe eksemplene *Skam* og *Rådebank* har vist, så er det at det er et seerpotensial for originalskrevne fortellinger med karakterer som rommer mer kompleksitet, mangfold og dybde. *Kampen om Narvik* (2022) illustrerer at det også er et marked for storfilmer med en mer jevn kjønnsbalanse, samt større ambivalens relatert til hovedpersonenes heltestatus.

Det er mange hensyn man skal ta når man skal lage incentiver for norsk film- og seriebransje. Hensynet til mangfold og representasjon er et av dem. Vi vil derfor være varsomme med å komme med anbefalinger om hva som bør gjøres. Oppsummeringen av sentrale funn i del to av rapporten illustrerer at det er et marked og seerpotensialet for serier og filmer som i større grad spiller befolkningen. Dette er kunnskap som vi anbefaler at tas til etterretning hvis det blir aktuelt for NFI å evaluere filmpolitiske virkemidler og ulike tilskuddsordninger.

Referanser

Aleksandersen, E. (2023) En litterær analyse om seksualitet og identitet i *Mannen som elsket Yngve* (2003) og *Dette blir mellom oss* (2020). Masteravhandling, Høgskolen på Vestlandet. Hentet fra: <https://hvlo-pen.brage.unit.no/hvlopen-xmlui/bitstream/handle/11250/3083631/Aleksandersen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Bjerkeland, I., & Servoll, J.K. (2016). Hovedkarakterer i norsk kinofilm i perioden 2011–2015 i et kjønns-perspektiv. Undersøkelse på oppdrag fra Norsk Skuespillerforbund.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film art: an introduction* (8th ed.). McGraw Hill.

Felski, R. (2018). *Uses of Literature*, Wiley-Blackwell, USA.

Gjelsvik, A. (2002). *Mørkets øyne: filmkritikk, vurdering og analyse*. Universitetsforlaget, Oslo.

Gray, J. (2010). *Show sold separately: Promos, spoilers, and other media paratexts*. NYU press.

Hesmondhalgh, D. (2019). *The Cultural Industries*, Sage Publication Ltd.

Holmene (2020) Forestilte publikum. Casestudier av den norske film- og tv-bransjens strategier for sosiale medier (2015-2018). Doktorgradsavhandling. HINN/NTNU.

Hov, L. (1990). *Thalias første døtre. Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europeiske teater*. Oslo: Solum.

Kunst, J.R., H. Tajamal, D. L. Sam, P. Ulleberg (2012). Coping with Islamophobia: The effects of religious stigma on Muslim minorities' identity formation. *International Journal of Intercultural Relations*, Volume 36 (4) 2012, Pages 518-532, ISSN 0147-1767. <https://doi.org/10.1016/j.ijintrel.2011.12.014>.

Mangset, P., & O.M. Hylland (2017). *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis*. Universitetsforlaget, Oslo.

Mittell, J. (2015). *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York University Press.

Myrstad, A.M. (2019). Soft strength, mild mystery: Female characters in the films of Joachim Trier. *Journal of Scandinavian Cinema* 9(2):211-218. DOI:10.1386/jsca.9.2.211_1

Naper, C. (2021). Fra katedral til børs – litteraturpolitikk, bokbransjekultur og lesevaner i forandring. *Nytt Norsk Tidsskrift*, vol.38 nr.3 s.195-207.

<https://www.idunn.no/doi/full/10.18261/issn.1504-3053-2021-03-03>

Rustad, G. C. (2014). *Contemplating Telephilia: A study of Mad Men, The Wire, Luck and Treme*. Doktoravhandling ved IMK, Universitetet i Oslo.

Smith, S. L., Choueiti, M., Pieper, K., Case, A., & Choi, A. (2018). *Inequality in 1,100 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT & Disability from 2007 to 2017*. A. Foundation. <https://assets.uscannenber.org/docs/inequality-in-1100-popular-films.pdf>

Sundet, V. S. (2021). *Television Drama in the Age of Streaming – Transnational Strategies and Digital Production Cultures at the NRK*, Palgrave Macmillan.

Svane, A. (2020). *From Edith Carlmar to Iram Haq: Women in the Norwegian Film Industry*. Palgrave Macmillan. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-39070-9_

Syvertsen T. (2004). *Mediemangfold - Styling av mediene i et globalisert marked*. https://www.academia.edu/3999786/Mediemangfold_Styling_av_mediene_i_et_globalisert_marked_2004_

Øfsti, M. (2022). *Norway after Netflix, Local Distributor Strategies in a Global Movie Market*, Doctoral Thesis, NTNU.

Offentlige dokumenter:

Lov om likestilling og forbud mot diskriminering (likestillings- og diskrimineringsloven). LOV-2017-06-16-51. Kultur- og likestillingsdepartementet.

Kantar (2022). *Årsrapport for konsum av TV og online video i Norge*. Offisielle tall fra TVOV-undersøkelsen. <https://kantar.no/medier/tv/arsrapport-tvov-2022/>

Meld. St. 8 (2018-2019) *Kulturens kraft. Kulturpolitikk for framtida*. Oslo: Kulturdepartementet.

Meld. St. 30 (2014–2015) *En framtidrettet filmpolitikk*. Oslo: Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-30-20142015/id2413867>

NFI (2023) *Hvordan oppnår vi mer inkludering i norsk film? Handlingsplan Mangfold 19-23 – Hvordan har det gått? /Nedin Mutic rådgiver talent og inkludering*. <https://www.nfi.no/kalender/hvordan-oppnar-vi-mer-inkludering-i-norsk-film>

NFI (2020a) *Øyet som ser – mangfold og representasjon i norsk film*. Lise Lien, Fafo- notat 2020:03. <https://www.nfi.no/aktuelt/2020/rapport-oyet-som-ser--mangfold-og-representasjon-i-norsk-film>

NFI (2020b) *Mangfold på lerretet 2013-2020*. NFI rapport. <https://www.nfi.no/aktuelt/2021/mangfold-pa-kinolerretet-2013-2020>

NFI (2019). NFI lanserer handlingsplan for mangfold i norsk film og filmkultur. NFI aktuelt. <https://www.nfi.no/aktuelt/2019/nfi-lanserer-handlingsplan-for-mangfold-i-norsk-film-og-filmkultur>

NFI (2019) Har egentlig kjønnsbalansen i norsk film blitt bedre? <https://www.nfi.no/aktuelt/2019/har-egentlig-kjoennsbalansen-i-norsk-film-blitt-bedre>

NFI: LAB (2018). Stories we choose to tell. Mangfold i filmbransjen. NFI: LAB. <https://www.nfi.no/kalender/stories-we-choose-to-tell-mangfold-i-filmbransjen>

NOU 2023:13 På høy tid— Realisering av funksjonshindredes rettigheter. Oslo: Kultur- og likestillingsdepartementet.

Nettsider:

NFI.no (2023) <https://www.nfi.no/dette-gjor-nfi/mandat-og-organisasjon>

<https://www.nfi.no/statistikk/statistikk-analyse-og-rapporter>

Film og kino årbøker (2012, 2017 og 2022) <https://kino.no/tallogfakta/>

NRK-plakaten. <https://info.nrk.no/vedtekter/>

NRKs flerkulturelle ordliste (2024). <https://sprak.nrk.no/rettleiing/flerkulturell-ordliste/>

Medieoppslag og filmtidsskrift

Aarvig, E. Dagbladet (10/11 -22) <https://www.dagbladet.no/kultur/ekstremt-kynisk/77716994>

Asker, C., Aftenposten (24/6-17) <https://www.aftenposten.no/kultur/i/lqKz3/karakter-6-fra-aftenposten-til-siste-episode-av-skam-toerk-skam-taarene-tidenes-beste-norske-tv-serie-gjoer-det-eneste-rette>

Birkvad, S., Montages (10/9-12) <https://montages.no/2012/09/analysen-kon-tiki-2012/>

Bjerkeland, I., Periskop (23/11-22) <https://periskop.no/teddybjornens-jul-det-er-nok-proysen-na/>

Celius-Blix, Morgenbladet (28/4-17) <https://www.morgenbladet.no/ideer/kommentar/2017/04/28/maren-celius-blix-nrk-er-ikke-et-jihadistisk-flaggskip/>

Enge, C., Aftenposten (15/2-18) <https://www.aftenposten.no/kultur/i/yv6w8e/arbeiderpartiet-vil-ha-5050-kjoennsfordeling-i-norsk-film>

Gjelsvik, A., Montages (21/10-17) <https://montages.no/2017/10/analysen-hva-vil-folk-si-2017/>

Gjelsvik, A., Montages (7/10-22) <https://montages.no/2022/10/analysen-krigsseileren-2022/>

Gjelsvik, A., Montages (3/2-23) <https://montages.no/2023/02/analysen-kampen-om-narvik-2022/>

Haga, T.J. Montages (25/10-17) <https://montages.no/2017/10/analysen-askeladden-i-dovregubbens-hall-2017/>

Hauge Nærland, M. Aftenposten (19/12-23) <https://www.aftenposten.no/kultur/i/8Jy9k1/to-nye-blucher-filmer-faar-20-millioner-i-stoette-utrolig-demotiverende>.

Hedenstad, M. NRK (4/10-17) <https://p3.no/filmpolitiet/2017/10/hva-vil-folk-si/>

Iversen, G., Rushprint (6/4-22) <https://rushprint.no/2022/04/finnes-det-en-skeiv-norsk-filmhistorie/>

Iversen, G., Rushprint (28/12-17) <https://rushprint.no/2017/12/a-hoppe-etter-skouen/>

Jirde Ali, Aftenposten, (4/5-17) <https://www.aftenposten.no/meninger/sid/i/zpkR9/jeg-kjenner-meg-mer-igjen-i-eva-enn-sana-selv-om-jeg-bruker-hijab-sumaya-jirde-ali>

Nordengen, E.M., Montages (4/1-18) <https://montages.no/2018/01/analysen-ekspedisjon-knerten-2017/>

Nordrum, I.A. og Moe, E. Aftenposten (25/1-12) <https://www.nrk.no/innlandet/mafia-boss-pa-glattisen-1.7487127>

Pedersen, B.E. Dagsavisen. (16/1-23) <https://www.dagsavisen.no/kultur/2023/01/16/ny-samisk-bolge-pa-film-og-tv-storserie-for-nrk/>

Pryser Libell, Fritt ord (21/12-23) https://frittord.no/nb/aktuelt/suksessen-til-norske-tv-serier-har-sluppet-til-andre-typer-stemmer?fbclid=IwAR3nY8lzyDHw4zhEOyqq2-i_gQmip0dJxKQ-NipI8me_HMLN4bf5wV1P_7w

Redaksjonen, Rushprint (5/9-17) <https://rushprint.no/rushes/thelma-er-norges-oscar-kandidat/>

Slettemark, A. Aftenposten (21/1-21) <https://www.aftenposten.no/kultur/i/M3PnjK/tv-anmeldelse-sesong-2-av-raadebank-er-noe-av-det-sterkeste-siden-skam-anmeldt-av-asbjoern-slettemark>

Spigseth, R. Dagsavisen (19/1-22) <https://www.dagsavisen.no/kultur/tv/2022/01/18/radebank-3-mye-folelser-i-forsetet/>

Sødtholdt, E., Montages (22/9-17) <https://montages.no/2017/09/analysen-thelma-2017/>

Uvaag, P. Morgenbladet (29/1-21) <https://www.morgenbladet.no/aktuelt/reportasje/2022/11/04/radebank-effekten-ranernes-nye-kulturelle-status-skaper-konflikter/>

Vestmo, B. NRK (8/12-12) <https://p3.no/filmpolitiet/2012/08/kon-tiki/>

Vestmo, B. NRK (10/11-22) <https://p3.no/filmpolitiet/2022/11/11/teddybjornens-jul/>

Vestmo, B., NRK (12/12-22) <https://p3.no/filmpolitiet/2022/12/kampen-om-narvik/>

Vik, S., NRK (15/11-17) <https://p3.no/filmpolitiet/2017/11/ekspedisjon-knerten/>

Vik, S., Periskop (21/1-22) <https://periskop.no/radebank-3-far-folelsene-til-a-koke/>

[Wang-Naveen, Aftenposten \(25/1-12\) «En mafioso på glattisen», tilgjengelig i A-tekst, Retriver](#)

Filmsynopsis

Filmarkivet (lesedato, 16.01.2024)

Lilyhammer (2024) Synopsis: <https://filmarkivet.no/film/details.aspx?filmid=11661>

Hva vil folk si (2024) Synopsis: <https://filmarkivet.no/film/details.aspx?filmid=13304>

Thelma (2024) Synopsis: <https://filmarkivet.no/film/details.aspx?filmid=12713>

Filmdatabasen, NFI (lesedato, 16.01.2024)

Askeladden - I Dovregubbens hall (2024) Synopsis: <https://www.nfi.no/film?name=askeladden--i-dovregubbens-hall&id=105>

Den 12 mann (2023) Synopsis: <https://www.nfi.no/film?name=den-12-mann&id=104>

Ekspedisjon Knerten (2024) Synopsis: <https://www.nfi.no/film?name=ekspedisjon-knerten&id=118>

Hva vil folk si (2024): Synopsis: <https://www.nfi.no/film?name=hva-vil-folk-si&id=75>

Kampen om Narvik (2024) Synopsis: <https://www.nfi.no/film?name=kampen-om-narvik&id=2089>

Kon-Tiki (2024) Synopsis: <https://www.nfi.no/film?name=kon-tiki&id=499>

Kompani Orheim (2024) Synopsis: <https://www.nfi.no/film?name=kompani-orheim&id=528>

Mannen som elsket Yngve (2024) Synopsis: <https://www.nfi.no/film?name=mannen-som-elsket-yngve&id=891>

Reisen til Julestjernen (2024) Synopsis: <https://www.nfi.no/film?name=reisen-til-julestjernen&id=526>

Thelma (2024) Synopsis: <https://www.nfi.no/film?name=thelma&id=115>

Dramatikerforbundet, manusbanken (lesedato, 16.01.2024)

Rådebank, sesong 1 (2024) Synopsis: <https://www.dramatiker.no/manusbanken/manus/radebank-sesong-1>

Rådebank, sesong 2 (2024) Synopsis: <https://www.dramatiker.no/manusbanken/manus/radebank-sesong-2-2>

Nasjonalbiblioteket, filmografier (lesedato, 16.01.2024)

Krigsseileren (2024) Synopsis: <https://www.nb.no/filmografi/show?id=19865700>

Teddybjørnens jul (2024) Synopsis: <https://www.nb.no/filmografi/show?id=20973248>

SNL (lesedato, 16.01.2024)

Kon-Tiki, Solum, SNL (2024) Synopsis, Kon-Tiki: https://snl.no/Kon-Tiki_-_film_fra_2012

Skam, Rustad, SNL (2024) Synopsis, Skam, sesong 4, Hovedpersoner og tema
https://snl.no/Skam_-_TV-serie

Synopsis hentet fra øvrige nettsider, NRK og Skamwiki (lesedato, 16.01.2024)

Skam, Skamwiki (2024) Synopsis: https://skam.fandom.com/wiki/Season_4

Skam, NRK (2024) Synopsis: <https://skam.p3.no/om/>