

Kristin Ørjasæter

En selskapshund på Nordpolen

Relasjonen mellom hund og polarhelt i to medie- fremstillinger fra 2022 av terrieren Titina

A Companion Dog at the North Pole: The Relationship Between Dog and Polar Hero in Two Media Portrayals from 2022 of the Terrier Titina

Abstract: Titina was the Italian airship engineer Umberto Nobile's terrier. He took her to the North Pole in the airship Norge in 1926 (together with Roald Amundsen) and on the airship Italia in 1928. There are several archive photographs of her. Titina is also the subject of a full-length animated family film, Titina (2022), directed by Kajsa Næss. The adaptation Titina (2022) is an illustrated non-fiction book for children, written by Lars Mæhle and illustrated by the film's production designer Emma McCann. Here the two Titina versions are examined through adaptation theory (Bryant; Hutcheon). Inspired by Donna Haraway, the article discusses how the representations constitute the relationship between dog and human in each of these two media portrayals through five dependent research questions: How do the two representations place themselves in the polar literary tradition? How do the two 2022 representations relate to each other? How is humour acted out and for what purpose? What kind of perspective characterizes the presentations? How are dogs and humans constituted in relation to each other? The analysis is inspired by children's literary humour theory (Cross) as well as point-of-view studies in film and children's literature research (Janson; Lury; Rhedin; Ørjasæter). The article argues that when the companion dog becomes the polar hero's companion, not only does the struggle to reach the North Pole appear meaningless, in line with the alternative polar literature. The closeness between dog and human is also emphasized and charged with meaning in a way that points forward to the cultural dominance of the family dog paradigm.

Keywords: family dog, working dog, humour in children's literature, performative children's perspective, critical dog's perspective, polar literature, polar heroes, Titina, Roald Amundsen, Umberto Nobile

©2025 Kristin Ørjasæter. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), permitting all use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited. Any included images may be published under different terms. Please see image captions for copyright details. Citation: *Barnboken – tidsskrift för barnlitteraturforskning/Barnboken: Journal of Children's Literature Research*, Vol. 48, 2025 <http://dx.doi.org/10.14811/clr.v48.953>

Selv om 70–80 % av hundene i verden i dag er såkalt frittlevende holder de seg nær mennesker for å finne mat og få ly og fordi de er domestisert (Garlant 12). Det betyr, ifølge etologien, at hund og menneske er genetisk tilpasset hverandre. Hundens naturlige element er *med* mennesket. Det er store likheter mellom disse artenes kommunikasjonssystemer. Især hunden står på mange måter nærmere mennesket enn sine egne artsfrender (Jensen 186). Posthumanisten Donna Haraway konstaterer at også mennesket er preget av sin nærhet til hunder. De to artene er *companion species* som ledsager hverandre og konstituerer seg selv i relasjon til den andres annethet (Haraway 3). Denne artikkelen skal handle om én slik hund versus menneske-relasjon ved å undersøke hvordan den konstitueres i to nyere mediefremstillinger.

Titina (2022) er en familie-animasjonsfilm, regissert av Kajsa Næss. *Titina* (2022) er også en barnelitterær fagbok skrevet av Lars Mæhle og illustrert av filmens konseptdesigner Emma McCann. De to mediefremstillingene er (delvis) basert på dokumentarisk materiale. *Titina* var nemlig terrieren til den italienske luftskipsingeniøren Umberto Nobile. I 1926 ble hun med Nobile til Nordpolen i luftskipet *Norge*, sammen med Roald Amundsen. Hun ble også med Nobile til Nordpolen i luftskipet *Italia* i 1928. Det finnes flere arkivfotografier av *Titina*. Hun er for eksempel avbildet med pen sele ved siden av Nobile i døråpningen til et av luftskipene, og på fanget hans i en stol, og med varmedekken på toppen av en pulk i snøen. I familie-animasjonsfilmen fortelles *Titinas* historie fra hun i cirka 1925 var en herreløs gatehund til hun 53 år senere (!) gjenopplever den eventyrlige fortiden sammen med Nobile. Mens den etterfølgende barnelitterære fagboka avslutter allerede i 1928. Filmplakaten er benyttet som bokas forside (se bilde 1) og de to medieversjonene deler både replikker og visuelt materiale.

I forgrunnen, midtstilt, nærmest jumper *Titina* med flagrende ører og rødbrun varmevest frem over et isblått landskap. I midtfeltet, bak henne på isen er to flokker oppstilt i V-form, anført av Nobile og Amundsen. Med en avslappet holdning, med datteren til venstre og hunden foran fremstilles Nobile som familiefar. *Titinas* tilhørighet til dem understrekes av fargeskalaen: Den rødbrune fargen på *Titinas* varmevest gjentas i kantene på datterens kjole. Brunfargen på Nobiles jakke er bare en anelse mørkere enn *Titinas* hode, jakkeslaget hans har nesten samme farge som hennes underkropp. Relasjonen mellom *Titina* og Nobile fremstår som preget av en vennlig, familiær og sosialt aktiv atmosfære. Amundsen fremstår mindre imøtekommende. Høyreist, jamfør de oppreiste skiene, stolt, med



Bild 1. Bokforside *Titina* (2022) av Lars Mæhle och Emma McCann. © Emma McCann.

overlegen mine. Bak ham skåles det i stettglass og viftes med et norsk flagg. Han fronter tydeligvis en konkurranse han har vunnet. Skjønt, bakerst vifter husholdersken med en støvklut som detroniserer hans seier. Og opp fra bakgrunnen stiger luftskipet *Norge* frem over Roma.

Det er Titina som binder dette merkelige toget av figurer og steder sammen. Blikket hennes er festet ut, mot leser og tilskuer. Det direkte blikket er en oppfordring. Øyenhøyden skaper likeverd mellom henne og tilskueren. Den frontale vinkelen er ifølge Gunther Kress og Theo van Leeuwen en invitasjon til engasjement (148). Idet Titina jumper lystig frem mot tilskuere og lesere henter hun dem inn i sitt univers.

Det denne artikkelen skal, er, som allerede antydnet, å undersøke hvordan Titina og Nobile konstitueres som hund og menneske i relasjon til hverandre i de to *Titina*-fremstillingene fra 2022. Som filmplakat og bokforside antyder, er innholdet komplekst. Titina hører ikke bare til i en familie, denne har en antagonist og ferdes i svært spesielle miljøer. Hvordan påvirker det den

relasjonelle konstitueringen hund versus menneske? Videre utlover filmplakat og bokforside at begge fremstillinger skal preges av humor og målbære et hundeperspektiv, hva nå det måtte være og innebære. Undersøkelsen vil derfor skje gjennom flere ledd, som forskningsspørsmål som må drøftes fortløpende:

- Hvordan plasserer de to fremstillingene seg i den polarlitterære tradisjonen?
- Hvordan plasserer de to 2022-fremstillingene seg til hverandre?
- Hvordan opptrer humoren og hva benyttes den til?
- Hva slags perspektiv er det som preger fremstillingene?
- Hvordan konstitueres hund og menneske i relasjon til hverandre?

Hvordan plasserer de to 2022-fremstillingene seg i den polarlitterære tradisjonen?

Både filmen og fagboka knytter an til de historiske nordpolferdene med det ulike samarbeidet mellom Nobile og Amundsen som startet da Amundsen, etter flere mislykkede forsøk på å nå Nordpolen, kontaktet Nobile og bestilte et luftskip fra ham. I 1926 ble ekspedisjonen realisert. Nobile og hans mannskap førte luftskipet *Norge* fra Roma via Svalbard, der Amundsen og hans følge klev om bord, til Nordpolen og Teller i Alaska, der det ble ødelagt under landingen. Amundsen og Nobile reiste hjem hver for seg, i full konflikt om hvem som hadde æren for at *Norge* nådde sitt mål. Nobile skildrer utfordringene med å få Amundsen til å samarbeide og akseptere den italienske innsatsens betydning for ekspedisjonen (40, 45). "Skibet og ekspedisjonen er norsk, og intet annet" (162), fremholdt nemlig Amundsen og påpekte at Nobile kun var luftskipets ingeniør og fører, godt under ham selv i rang og betydning (194). Nobiles neste ferd til Nordpolen ble finansiert av Mussolini. Det luftskipet bar *Italias* navn. Også denne gang ble polpunktet nådd før luftskipet havarerte. Mange døde og det tok tid før de overlevende ble funnet på isen. Amundsen bidro under leteaksjonen og forsvant. Rester etter flyet hans er heller aldri blitt funnet. Nobile ble reddet som den første og senere anklaget og (for)dømt for å ha forlatt sitt mannskap (McKee; Aas). Det er disse historiske hendelsene som danner bakteppet for de biografiske fremstillingene av Titina i 2022.

Det er minst to grunner til at Nobile og Amundsen vies stor plass i biografiske skildringer av Titina. Biografisjangeren situerer den

biograferte i kontekst og hundefortellinger skildrer hunden som menneskets ledsager. Titina fulgte en polarhelt som var gått i kompaniskap med en annen type polarhelt.

Den (selv)biografiske og vitenskapsfokuserte litteraturen som ble skrevet i etterkant av de ulike polarekspedisjonene, samt populariserende, forkortede versjoner av disse, omtales som polarlitteratur. Den fremmer ideen om en polarhelt: i stand til å tåle sult og kulde, skjørbuk og isbjørnangrep og diverse nådeløse utfordringer i isødet. Især Amundsen-litteraturen er i tillegg fylt med hundefortellinger, ettersom han brukte hunder som trekkdyr på flere av sine ekspedisjoner. Nobile-litteraturen tegner derimot opp et alternativt helteideal, som benytter teknikk og ingeniørkunst i stedet for rå styrke, til å nå sine mål. Nobile-litteraturen inneholder kun en familiehund, som han ikke holdt for dens bruksegenskaper.

Nobiles og Amundsens ulike beveggrunner for å reise med hund bekrefter det kulturhistoriske poenget om at hundeholdet under første del av 1900-tallet var preget av skarpe motsetninger (Thorsen 166). Hunder ble holdt av nyttehensyn, eller som selskapsdyr. Livet til de små hundene, især de som ikke hadde tilstrekkelig pels og ble kledd på, stod i skarp kontrast til brukshundene, som tålte barske naturforhold og hadde styrke nok til å trekke en tungt lastet pulk eller dra en tredemølle, evne til å beskytte buskapen mot villdyr eller delta i krig. Det forekom også at den samme hundetypen ble holdt enten som skjødehund eller til et bruksformål. Terrieren er eksempel på det og Titina skal ha vært terrier. Rasenavnet er avledet av latin *terra*, jord. Helt fra romertiden til 1960-årene ble jordhundene brukt til å fange rotter. Samtidig ble de, især under mellomkrigstiden fremhevet som familiehunder (Thorsen 71). Gjennom Amundsens og Nobiles samarbeid kom mellomkrigstidens motsetningsfulle måter å holde hund på til å kolliderer samtidig som deres ulike helteidealer braker sammen. Det smittet av på polarlitteraturens karakteristikker av dem. Nobile fremstilles som offiser og vitenskapsmann med hund som kjæledyr, Amundsen omtales som en vel trent idrettsmann som brukte hunder som trekkdyr og nødproviant (McKee 21; Aas 26). At Amundsen også holdt seg med familiehunder (Thorsen), er blitt nedtonet i polarlitteraturen. I 2022 blir Amundsens familiehund fremstilt i *Titina*-filmen, men ikke i den illustrerte fagboka.

Den polarlitterære tradisjon som viderefører ekspedisjonsledernes egne beretninger, videreutvikles stadig. *Critical animal studies* har bidratt med skarpe, fokuserte lesninger av slike opptegnelser. Mary R. Tahan siterer både Amundsen og hans ekspedisjonsdeltakere og sammenstiller tekstene på nytt slik at biografien til hver

eneste trekkhund blir synliggjort (*The Return, Roald*). Resultatet er ikke bare at hundene tildeles egenverd: dyremishandling kommer i fokus. Denne retningen har meg bekjent ingen barnelitterære eksempler. Derimot har Bjørn Ousland en rekke eksempler på barnefaglitterære grafiske romaner om polferdene, basert på tekster etter Nansen og Amundsen, for eksempel *Oppover. Roald Amundsens spektakulære luftferder* (2018). Ousland gjør på en tillitvekkende måte rede for ekspedisjonens utfordringer og vitenskapelige agenda og resultater, men fremstiller dem overhode ikke som helter. Anka Ryall argumenterer for at grafiske adaptasjoner, slike som Ouslands, bevarer kildetekstens personkarakteristikk i verbalteksten samtidig som den visuelle teksten fremstiller alternative karaktertrekk. Men ettersom Ousland ikke legger spesiell vekt på å fokusere på polfarernes holdning til dyr blir den generelle hierarkiske holdningen til dyr reproduisert (jamfør Cole og Stewart 5–6). *Titina*-boka har trekk fra denne polarlitterære retningen.

I tillegg til den tradisjonelle polarheltelitteraturen oppstod det tidlig en alternativ tradisjon der oppdagelsen av for eksempel Nordpolen ble fremstilt som et antiklimaks (Hansson, "The Arctic", "Nordpolen"). Det britiske vittighetsbladet *Punch* (1841–1992) ledet fra begynnelsen av 1900-tallet an i latterliggjøringen, som spredte seg til en rekke ulike medier, inkludert illustrerte barnebøker som A.A. Milnes *Winnie-the-Pooh* (1926) og animasjonsfilmer som Ben Sharpsteens *Polar Trappers* (1938). Kjennetegnet ved denne tradisjonen er at det maskuline helteidealet ble gjort narr av og kappløpet om å komme først frem til polene fremstilt som fullstendig meningsløst. Dersom ekspedisjonen faktisk når frem er det helt tilfeldig, som et abrupt innslag i fremstillingen (Hansson, "The Arctic" 48). *Titina*-filmen plasserer seg utvilsomt i denne tradisjonen, som også har sine norske barnebokeksampler der barske polarhelter detroniseres ved å bli fremstilt fra et barne- og dyreperspektiv, som for eksempel Tor Bomann-Larsens *Fridtjof & Hjalmar* (1986) og *Turen til Nordpolen* (1991).

Ettersom de to *Titina*-biografiene fra 2022 både benytter ulike medier og tilhører ulike polarlitterære tradisjoner, blir relasjonen *Titina* versus *Nobile* konstituert på ulike måter, til tross for at bokforSIDE/filmplakat er identisk.

Titina-biografiens relasjon til hverandre

I *A Theory of Adaption* (2013) definerer Linda Hutcheon adaptasjon som en palimpsest, det vil si at kildeteksten fremkalles under

lesningen slik at begge oppleves samtidig (8). Palimpsesteffekten omtales gjerne som en litterær dobbeltstruktur. Ettersom Lars Mæhle i sin *Titina* (2022) forteller den samme polarhistorien som filmen, og repeterer utdrag fra filmdialogen, og bildematerialet i boka er hentet fra filmen og kreditert dens produksjonsdesigner Emma McCann, er det uunngåelig å ikke også tenke på filmen i møtet med boka. Ettersom filmen benytter arkivmateriale fra 1926 og 1928 er det like uunngåelig å ikke også oppleve filmen som delvis dokumentarisk, selv om den driver ap med polarheltene. Den paradoksale dobbeltheten uttrykkes i filmens motto: "Stort sett basert på virkelige hendelser" (Næss 00:46). Hutcheon understreker at en adaptasjon er en nyskaping, ikke en repetisjon. Ikke sitering, ikke appropriering, men rekontekstualisering (Hutcheon 12). I dette tilfellet innebærer skiftet av medium og sjanger (fra dokumentariske arkivfilmer og -fotografier til fiktiv animasjonsfilm for hele familien, og videre til illustrert fagbok for barn) at de tre versjonene langt fra forteller den samme hundebioografien selv om de forteller den samme polarhistorien.

Poenget hos John Bryant er at adaptasjonsprosesser skaper en flytende tekst, bestående av summen av de kreative prosessene som har forårsaket og følger av så vel den opprinnelige teksten som de ulike adaptasjonene (48). Hver enkelt versjon har sin egen tekstlige identitet samt kontekst og agenda. Samlet utgjør tekstene en kreativ helhet. Den flytende *Titina*-teksten er skapt av de kreative prosessene som har gitt opphav til og medvirket ved resepsjonen av materiale fra diverse arkiver; filmen, som er en fiksjonalisert og animert fremstilling basert på arkivmaterialet; og boka, som er basert på filmen. De tre tekstidentitetene har hver sin tydelige agenda. Arkivmaterialet gir historisk dokumentasjon. Fagboka fremstiller kunnskap om to Nordpolekspedisjoner. Animasjonsfilmen presenterer biografien til en hund hvis liv eksemplifiserer det motsetningsfulle hundeholdet under mellomkrigstiden (samt utviklingen av polarhelteidealer). Og den hundehistorien som blir fortalt gjennom den flytende teksten spenner fra hund som ledsager og alternativ betrakter (i boka) og kuriosa (i arkivmaterialet) til hund som protagonist og sentral betrakter (i filmen).

Arkivmaterialets tekstlige identitet er svart-hvite fotografier og filmer. Materialets opprinnelige agenda var å dokumentere det som faktisk skjedde i forkant av ekspedisjonen, underveis og etterpå. De vitner om hva journalister og ekspedisjonsdeltakere på 1920-tallet betraktet som interessant og minneverdig. De betraktet for eksempel Titinas nærvær som kuriøst. Ved oppbevaring i arkiver

er materialets kontekst som verdifull historisk kunnskap ytterligere blitt forsterket.

Titina-filmen er skapt nærmere hundre år etter de historiske hendelsene, som en fiktiv, animert familiefilm på nærmere 1,5 time. Animasjonen er håndtegnet, rute for rute. Birger Vestmo mener det gir filmen et poetisk drag og fyller den med gammeldagse kvaliteter, som appellerer vel så mye til ungdom og voksne som til barn: "Tempoet er litt roligere, verdensbyggingen litt forsiktigere og fremdriften litt mer bedagelig enn i de aller fleste moderne animasjonsfilmer." Koloritten forankrer fortellingen i den fremstilte, historiske tiden. Det samme gjelder for lydbildet. Selektive diegetiske lydeffekter, som for eksempel lyden av en 8 millimeter filmfremviser forsterker fornemmelsen av fortid, akkurat som den nostalgiske diegetiske og ikke-diegetiske musikken.

Fortellingen fremstilles gjennom tre diegetiske nivåer. Det oppstår en fornemmelse av nærhet dem imellom, hvilket bidrar til å hensette publikum til den opplevde fortiden, fremfor å betrakte den med hypermedieringens avstand. Arkivmaterialet utgjør et ekstradiegetisk nivå, formet som en svart-hvit dokumentarfilm, der kameraet blir transcendent og tilskueren ser direkte på de "ekte" personene Amundsen, Nobile, mannskapet og Titina. De øvrige nivåene er animerte. På det ekstradiegetiske nivået fremstilles den gamle Nobile og hans hund utenfra, tilskueren ser med kameraet på de to som ser på dokumentarfilmen. På det diegetiske nivået utspilles fortellingen om Titina fra hun gikk rundt og sultet i Romas gater til hun og Nobile 53 år senere gjenopplever sine Nordpolekspedisjoner ved å se på svart-hvit-filmen. Tilskueren ser med kamera på henne som objekt, og ser hva hun gjør, men også iblant med henne på det hun ser som subjekt. Ettersom hun, som hund, ikke har tale og derfor ikke deltar i dialoger eller får tanker gjengitt, oppfatter publikum henne gjennom å følge hennes subjektive blick og observere hennes atferd.

Titina-boka, som har 85 sider, er en illustrert, faglitterær barnebok skapt i forlengelse av filmen. Teksten er to-delt. Den fiksjonaliserte fortellingen dominerer. Den handler om de to Nordpolekspedisjonene og er illustrert med fargebilder og svart-hvite blyant-tegninger hentet fra filmens story-board, karakter- og konseptdesign. Faktatekstene inneholder leksikalske biografier om Titina, Nobile, Amundsen og Mussolini og er illustrert med svart-hvite arkivfotografier. De to tekst-typene er ikke underlagt hverandre, men sidestilt, hvilket forekommer i en rekke barne-faglitterære fremstillinger: Fortelling betraktes som særlig velegnet for å engasjere barneleseren. For at leseren skal akseptere "sannhets"-kontrakten blir fortellingens

relevans legitimert gjennom en særskilt faktatekst. Og mens fiksjonsfortelling illustreres ved tegning, benyttes fotografi til ytterligere å styrke faktatekstens troverdighet ettersom det fotografiske mediet er transcendent (Ørjasæter 58).

Titina-boka formidler den samme fortellingen om Nobiles to luftskipsekspedisjoner til Nordpolen som filmen og vektlegger konflikten mellom Nobile og Amundsen. På et overordnet plan skyldes striden uenighet om hvorvidt ekspedisjonen er en konkurranse eller et likeverdig samarbeid og hva som skal til for å lykkes med ekspedisjonen. På et personlig plan handler uenigheten ikke bare om at de to representerer helt ulike tilnærminger til teknikk versus rå styrke, men også til hundehold. Titinas funksjon er både å være Nobiles ledsager og konfliktens vitne. Selv om Titina ikke er protagonist, er hun hyppig til stede i illustrasjonene. I verbalteksten blir hun ofte nevnt, men fremstår sjelden som handlingsdrivende. Skjønt, de gangene Titina er nettopp det, påkalles den parodierende polarlitterære sjangeren. Høydepunktet for Nordpolekspedisjonen, som skulle være å komme frem til polpunktet, oppstår som et uventet fall fra luftskipet:

Titina ble grepet av iveren. Hun hoppet rett opp i armene til Nobile og slikket ham i ansiktet til lua hans falt av. Nobile lo og grep etter lua, og brått mistet han taket og...

... falt rett ut av luftskipet! Sammen med Titina.

De dumpet ned i en snøhaug. [...]

Nobile sjekket kompasset.

- Jeg tror det er akkurat her! ropte han til de andre.

- Hm. Hva? sa Amundsen.

Nobile lo og hoppet opp og ned.

- Jeg tror jeg står nøyaktig på Nordpolen!

(Mæhle og McCann 36-37)

Mens Amundsen og Nobile har kranglet om nytten av måleinstrumenter versus erfaring og hvor helt eksakt de befinner seg, er det altså Titina som uforvarende fører dem til målet. Dermed detroniseres heltefortellingen, slik det også skjer i filmen. Samtidig blir hunden antropomorforisert ved fortellerens fortolkning. Det skjer ikke i filmen.

Det de to tekstidentitetene fra 2022 har blant annet til felles at den samme grunnfortellingen forankres i en fremstilt, historisk tid. Det skyldes bare delvis koloritten. Mens filmen i tillegg benytter lydsporet til å forsterke publikums fornemmelse av datid, og arkivmateriale

til å forsterke inntrykket av dokumentarisk forankring, benytter fagboka leksikografiske tekster til å etablere en sannhetskontrakt med leseren. Det de to medieversjonene også har felles, er fortellingen om konflikten mellom Nobile og Amundsen, selv om den blir tydeligst aksentuert i boka. Filmen har et sterkere innslag av humor og subjektivt perspektiv, slik at konflikten mellom Nobile og Amundsen havner i bakgrunnen for fokuset på Titina.

Den hundehistorien som blir fortalt gjennom den flytende teksten refererer til datidens pågående endringer i synet på hund og hundehold. Nobile og Amundsen fungerer som representanter for spennvidden i denne utviklingen. De blir fremstilt som hverandres motsetninger. Ettersom Nobile, som ledsages av sin familiehund på ferden forbindes med avansert teknikk og Amundsen bare med rå styrke og skiferdigheter, er det Nobile som forbindes med fremskritt. Med ham knyttes også familiehundfenomenet til fremtiden.

Hvordan opptrer humoren og hva benyttes den til?

Det ovenfor siterte fallet fra luftskipet ned på Nordpolen fremstiller ekspedisjonens måloppnåelse som et tilfeldig, abrupt innslag, i pakt med den parodiske polarlitterære tradisjonen (Hansson, "The Arctic" 48). Fallet, eller måloppnåelsen, ledsages av leseren/publikums latter, som rammer Amundsen som har insistert på at Nordpolen ikke er der hvor de er, og Nobile som har "vunnet" krangelen ved å følge sin lekende hund.

Humor handler om evne til å oppfatte en situasjon som morsom. Julie Cross utvikler barnelitterær humorteori ved å diskutere ulike generelle humorkategorier, som hun kombinerer med teorier om barns humor. Den ene kategorien Cross gjør rede for handler om opplevd effekt. Lettelse er en fysiologisk eller psykologisk dimensjon ved latteren, altså fører humor til følelsesmessig utladning og spenningsoppløsning, som i eksemplet ovenfor med fallet ned på Nordpolen. Den andre kategorien Cross dveler ved kalles inkongruens. Det betegner en opplevelse av at noe uventet, eller upassende oppstår. Fall-scenen kan også betegnes som inkongruent. Den tredje kategorien fremstår som etisk betenkelig. Latteren har nemlig et offer. Den som ler føler seg overlegen. Men, innvender Cross, for barn som nettopp har lært seg å mestre noe, kan synet av en som ikke mestrer det samme være veldig morsomt. Da kan det være den egne, nettopp forlatte tilstanden av ikke-mestring som er latterens offer (Cross 5–9). Fallet kan plasseres også i den kategorien.

Ordspill, vidd, parodi, ironi og satire betraktes av Cross som såkalt høyere humorformer. Deres effekt avhenger av intellektuell kapasitet. Barn mestrer disse sjangrene i forhold til sin egen kognitive utvikling og språklige mestring. Slapstick (bløtkakehumor), grotesk humor, fysisk overdrivelse og skatologi omtales derimot som lav-humor. De tar utgangspunkt i kroppsdisiplinering, og det er gjenkjennelsen som fremkaller latter, nærmest uavhengig av kognitiv status (Cross 11–15). Det som ifølge Cross kjenntegner samtidens barnelitterære humor, er at den kombinerer flere av de nevnte humorformene. I begge *Titina*-versjonene knyttes høystils-humor til de fremstilte menneskene. Især Amundsen og Mussolini blir lattervekkende parodisk fremstilt når de har høye tanker om seg selv og nyter sitt forstørrede speilbilde. Nobile har en hang til ordspill, og i filmen forstørrer sentralborddamer den muntlige kommunikasjonens karakter av etterligning og gjentakelse. På bildesiden er Titina knyttet til lav-humorsjangan slapstick. Især filmen er fylt med diverse ulykker som hun forårsaker. En scene fra innledningen skal få tjene som eksempel: Roma er visuelt fremstilt fra Titinas perspektiv, helt nede på gata. Menneskene er avkortet ved knærne, eksosen fra bilene ødelegger sikten. Bare en liten jente ser at Titina knabber en pølsesnabb fra kjøttbutikken, de voksne ser nemlig ikke det som skjer helt nede på gulvet (Næss 07:49). Scenen utvikler seg til slapstick idet mannen som kommer inn døra snubler i Titina og faller. *Det* fanger ekspeditørens oppmerksomhet. Hun tar Titina i nakkeskinnet og slenger henne ut av butikken – rett i fjeset på Nobile som spaserer forbi, så faller han også (Næss 08:05). Boka fremstiller kun slutten på denne scenen, at Nobile får Titina slengt i ansiktet (Mæhle og McCann 10). Uten opptakten blir det ikke like morsomt.

Filmene er dessuten sterkt preget av inkongruens, som når en lyd-bro tvinger tilskueren til å forbinde to forskjellige atmosfærer, for eksempel i scenen der den diegetiske musikken fra luftskipet overrasker noen tilfeldige skøyteløpere på Svalbard (Næss 29:16–29:29); eller telefonsamtalen som gjengis med begge samtalepartnere i bildet samtidig, visuelt atskilt med en bevegelig sperre. Det minner om levende tegneserieruter som er gått amok.

Idet Titina, på filmplakat og bokforside, jumper frem mot tilskuere og lesere, henter hun dem, som tidligere nevnt, inn i sitt univers med en invitasjon til engasjement. Humoren styrer dette engasjementets innretning. Når Nordpolen oppdages ved et plutselig fall fra luften, eller når Titinas første møte med Nobile blir fremstilt som at hun kastes rett i fjeset på ham er det ikke bare inkongruens, men slapstick, en humorform som ikke forutsetter høy kognitiv kompetanse og

appellerer både til barn og voksne. Effekten er tilskuerens mer eller mindre fullstendige overgivelse, i hvert fall generell løssluppenhet. Ettersom filmen har flere morsomme scener, gjelder dette ikke like sterkt for fagboklesernes vedkommende. Det særegne ved den overgivne latteren er uansett at selv om publikum og leser ler av Titina, er latteren og sympatien på hennes side. Menneskes forehavende blir møtt med mindre engasjement enn hennes. Den barnelitterære humoren benyttes til å oppvurdere hunden i relasjon til polarheltene.

Hva slags perspektiv er det som preger fremstillingene?

Barnelitteratur er kjennetegnet ved et perspektiv som tilpasser teksten etter barneleserens identifikasjonsbehov. *Titina*-boka utnytter denne teknikken. Selv om Titina der ikke er protagonist, er det mulig å betrakte henne som en identifikasjonsfigur for barneleseren. Hunden inntar barneposisjonen i de sosiale relasjonene som fremstilles: den lille, som "bare" er med de store. Det faktum at den lille skjødehunden får større oppmerksomhet enn de større brukshundene, forsterker inntrykket av en tekst som legger seg tett opp til barneleserens antatte interesseområde. Ulla Rhedin skjelner mellom konsekvent og voksenkontaminert barneperspektiv (38). Sistnevnte er preget av veksling mellom intern og ekstern fokaliseringsring, hvilket medfører at protagonisten i visse passasjer er tildelt en subjektsposisjon, mens det i andre blir skildret utenfra, som objekt (ikke sjelden som en henvendelse til den voksne høytleseren) (Rhedin 62). *Titina*-bokas barneperspektiv tenderer mot voksenkontaminering ved den stadige vekslingen mellom ekstern og intern fokaliseringsring. Begge plasserer Titina i objektsposisjon i og med at hennes indre fortolkes av fortelleren.

Også filmen har innslag av et tradisjonelt og voksenkontaminert barneperspektiv. På det diegetiske nivået varieres det mellom fugle- og froskeperspektiv; de fleste bildeutsnittene er likevel tatt fra siden, ofte i "vanlig" øyehøyde, ikke sjelden i terrier-øyehøyde. Når oppmerksomheten rettes mot løvet som faller på bakken, skoene folk har på seg, innholdet i veska som står på bakken, eller leke-isbjørnen som den lille jenta drar etter seg i en snor (Næss 04:17-04:57), kan det betraktes som et ordinært barneperspektiv. Ettersom det hele filmen igjennom appelleres vekselvis til både voksne tilskuere og barn, kan perspektivet også betraktes som voksenkontaminert.

Filmens har i tillegg et performativt barneperspektiv. En slik struktur utstyres leseren med et dobbelt perspektiv (Ørjasæter 51-52). Leseren ser både på og med hovedpersonen, derved oppleves

denne både med et utenfrablakk og innenfra, slik leseren aktiverer hovedpersonens opplevelser. Altså er det leserens persepsjon av den presenterte handlingen som konstruerer innholdet. Forutsetningen for at barneperspektivet skal fremme en slik leseraktivitet er at fortelleren er tilbakeholden og kun presenterer, uten å tolke, slik at leseren inviteres til å fullføre fortellerhandlingen på egenhånd. Når fortelleren opptrer som et medium for hovedpersonens erfaringer, er det leseren som må realisere dem. Ettersom Titina ikke tildeles subjektposisjon i boka er det ikke der aktuelt å benytte begrepet performativt barneperspektiv. Leserens inviteres til å se på Titina, at hun bjeffer, at hun sovner, at hun venter, at hun hopper. Teksten forteller dessuten hvorfor hun gjør disse tingene, hopper av glede, for eksempel, dermed blir ikke leseren tildelt et eget fortolkningsrom der hens egne sanser-erfaringer må hentes frem for å realisere Titinas opplevelser.

I filmen, derimot, blir både protagonist og tilskuer satt i en dobbeltposisjon. Når filmen presenterer Titina som objekt, ser tilskueren på henne. Men filmen presenterer Titina like ofte gjennom det hun ser. Da tildeles hun en subjektposisjon. Samtidig plasseres tilskueren i Titinas perspektiv. Tilskueren ser sammen med Titina på det hun ser på. Filmens innledning skal få tjene som eksempel: Kameraføringen starter over skylaget før det føres ned gjennom skyene og zoomer inn på en plass – "Roma, 1978" – og videre inn vinduet i en av bygårdene som omringer plassen. I vinduskarmen reiser Titina seg fra hundesengen, strekker litt på seg (Næss 01:46), rygger ned på gulvet og går inn på kjøkkenet og videre innover i leiligheten. I denne scenen ser tilskueren på henne. Men når hun river ned en eske og bildet fremstiller fallet nedenfra, der Titina ligger på ryggen og stirrer oppover, ser tilskueren med henne på den voldsomt store esken som kommer fallende over henne (Næss 02:24). Her inntar Titina (og tilskueren) subjektposisjon. Når Nobile setter på filmen hun finner frem til ham, veksler bildeperspektivet mellom å se på henne (som klatrer opp i lenestolen) og med henne (som ser på at han ordner med lerretet) (Næss 02:54–02:57). Når den ekstra-ekstradiegetiske filmen starter er perspektivet felles. Tilskueren blir presentert for det som de to ser på sammen. Kamera vender snart tilbake til Titina og viser at hun gjør store øyne. Den diegetiske lyden understreker det tilskueren observerer, at Titina liksom våkner til og blir svært interessert i det hun ser (Næss 03:14–03:24). Men Nobiles kommentar røper ikke for tilskueren hva det er han og Titina ser som får Titina til å sperre opp øynene. Det overlates til tilskueren, som snart ser det samme som Titina og Nobile, eventuelt å slutte seg til at det som vekker Titinas interesse er at hun gjenkjenner seg selv på filmen.

Det er ikke nødvendigvis troverdig at en hund gjenkjenner seg selv på film, men den vekslende perspektivbruken får her den effekt at det fremstår slik. Barneperspektivet fungerer som en troverdig bevissthetsfremstilling, slik et barn kan tenkes å forestille seg det (Ørjasæter 39–40). Når fremstillingen ikke forklarer og fortolker, men nøyer seg med å presentere fra protagonistens perspektiv blir tilskueren satt i en posisjon som speiler protagonistens kombinerte objekt-subjekt-posisjon. Tilskueren opplever Titina både utenfra og innenfra samtidig, og må benytte sine egne erfaringer i realiseringen av historien (Ørjasæter 51). Ettersom leseren, eller i dette tilfellet tilskueren, kun kan benytte erfaringer innenfor sin egen referanse-ramme, vil tilskuerne konstruere historien på hver sine egne måter.

Titina-filmen har en rekke scener der tilskueren blir sittende å betrakte Titina som hund, det vil si at hennes hundeaktighet blir understreket, for eksempel når hun betrakter Nobile som tegner, eller betraktende kommuniserer med en hval, eller pinnen hun bærer kolliderer med en pyntet dames knehaser. Andre scener fremstiller hennes subjektive blikk, som tilskueren blir invitert til å dele.

Hvordan kan arter som er forankret i ulike kunnskapsparadigmer fungere sammen? spør Haraway (7). Dels handler det om å respektere hverandre som forskjellige, dels om å ivareta den etiske forpliktelsen overfor det heterogene (Haraway 24). Ettersom *Titina*-boka utnytter barneperspektivet på en tradisjonell måte er det følgelig uetisk. Barneleseren inviteres til å identifisere seg med Titina, men ikke til å innta en aktiv rolle som betrakter på like fot, ei heller til å opptre som fortolker, for det oppdraget har fortelleren fullført. Animasjonsfilmen, som benytter et performativt barneperspektiv opptre heller ikke etisk forsvarlig overfor forskjellen mellom hund og menneske. Tilskueren inviteres til både å se på Titina og med henne og til å fullføre konstruksjonen av henne i tråd med sin egen individuelle erfaring.

Et hundeperspektiv vil, innenfor *critical animal studies*, snarere fremme respekt for dyrets egenverd. Det innebærer å ikke sammenligne med egen, menneskelig erfaring, men akseptere det ikke-menneskelige som et eget erfaringsgrunnlag. Et kritisk hundeperspektiv fremstiller en handlende og betraktende art uten å fortolke dens beveggrunner og uten å sammenligne med egen, menneskelig erfaring. Et slikt perspektiv er bare mulig så sant forteller og tilskuer avstår fra fortolkning og sammenligning. Å respektere det forskjellige som nettopp forskjellig er utfordringen både for den som påtar seg å utforme et kritisk hundeperspektiv og for leser og tilskuer.

I boka tildeles Titina objektsposisjon, i filmen er hun både subjekt og objekt. Begge medieversjoner benytter barneperspektivet på en tradisjonell og voksenkontaminert måte, men bare filmen benytter i tillegg et performativt barneperspektiv. Ingen av disse formene for barnetilpasning forsvarer begrepet hundeperspektiv, slik det blir definert innenfor *critical animal studies*.

Hvordan konstitueres hund og menneske i relasjon til hverandre?

[D]ogs are not about oneself. Indeed, that is the beauty of dogs. They are not a projection, nor the realization of an intention, nor the telos of anything. They are dogs; i.e., a species in obligatory, constitutive, historical, protean relationship with human beings. (Haraway 11)

Protevs er i gresk mytologi en havgud som kan anta ulike skikkelser, og derved er vanskelig å få ordentlig tak på. Haraway insisterer på at hunden er "seg selv", den lar seg ikke omforme til et menneskelig bilde eller mål til tross for århundrer med gjensidige relasjoner. Etologene kaller det domestisering og fremholder at begge har tilnærmet seg hverandre og kan kommunisere (Jensen 186). I hvert fall hunden forstår menneskets signaler. I begge *Titina*-versjonene skildres den gjensidige relasjonen hund versus menneske som en kommunikativ rollefordeling, snarere enn som en form for gjensidig forståelse.

I både bok og film demonstrerer Nobile hundeeierens hang til å tale til den andre. Ett eksempel er hentet fra fagboka, i fiksjonsfortellingens avslutning: Nobile bøyer "seg ned til Titina. Han kjemplet med gråten idet han strøk hunden over hodet og hvisket: – Og Titina. Den aller første hunden på Nordpolen" (Mæhle og McCann 73). Som om det skulle være noe å trakte etter for en jord-hund! Eksemplet demonstrerer at hans tale angår ham selv, ikke henne. Også i filmen snakker Nobile til Titina. Talemåten konstituerer ham som menneske, at hun lytter konstituerer henne som hund.

Fraværet av tale fungerer produktivt for filmskaperen, mener Karen Lury (7). Uten tale-evne blir kommunikasjon legemliggjort, derved kan lyd og bilde splittes.¹ Legemliggjort kommunikasjon fordrer at samtalepartnere avholder seg fra fortolkning og respekterer den annens subjektivitet. Malena Janson hevder at barnefilm forsterker barneprotagonistens subjektivitet gjennom selektiv utnyttelse av diegetisk lyd. "Normale lyder" blir kanskje ikke inkludert, lyd-kildene fremmer kun de særegne lydopplevelsene som barneprotagonisten fester seg ved (Janson 40). Den diegetiske lydopplevelsen er nemlig alltid subjektiv og deles mellom filmens karakterer og tilskuere

(Iversen og Tiller 37). Slik blir publikum delaktige i protagonistens opplevelser uten å måtte fortolke dem. Når datteren spør hva hunden heter, bjeffer Titina og Nobile oversetter: "Jeg tror hun sa Titina?" (Næss 09:54). Derved antyder han at bjeffing kan betraktes som en annen form for tale. Samtidig gir han henne navn etter den diegetiske sangen som de hørte da de hadde møttes for aller første gang og hun fulgte etter ham hjem. Derved blir navnet en kontrasingnering på deres pakt: Hun har valgt å følge ham og han har akseptert sin rolle i konstallasjonen.

Titina konstitueres i filmen som av en bjeffende, men først og fremst handlende og betraktende art. Før reisen til Nordpolen, mens Nobile konstruerer *Norge*, er Titina med ham på jobben. Hun biter i blyanten hans. Han løfter henne pent til side og setter henne på en høy krakk. Hun sitter og ser på at han tegner. Når han tar seg en kaffe-pause og beskuer sitt arbeid hopper hun ned av krakken og opp på fanget hans igjen. De ser sammen på luftskipet han har tegnet (Næss 16:00–17:00). Scenen demonstrer at Titina oppviser flokk-atferd. Emma M. Garland ville kalt det borrelås-atferd (153). Titina etterligner Nobiles kropps-språk og handling og demonstrerer at hennes art relaterer seg til den andre gjennom atferd og blikk.

I motsetning til i filmen, konstituerer ikke Titina i boka seg selv. Hun blir i stedet antropomorforisert. Ett eksempel: Etter at *Norge* har kræslandet ved kysten av Alaska er Titina drevet utover havet på et isflak. En hval som hun tidligere har hatt blikk-kontakt med, kommer henne til unnsetning. Et slag med halen bryter opp isflaket og fører det flaket hun står på nærmere et annet:

Lynraskt pilte Titina over på det nærmeste isflaket. Og så til det neste. Og det neste. Helt til hun var inne på trygg is. Hun fikk øye på luftskipet og løp bort. Vinduene var knust, og det var ingen mennesker der. Hadde de forlatt henne? Titina sniffet ut i luften. Hun snuste på skisporene som gikk ut fra luftskipet og forsvant i alt det hvite. Titina la på sprang. Hun måtte ta dem igjen! (Mæhle og McCann 43)

Fortellingen er holdt i 3. person, vekslende mellom utvendig og innvendig fokaliserings. Når atferden blir fortolket kausalt ut fra et menneskelig perspektiv, som om fraværet av hennes tale betinger oversettelse til menneskelig tanke, blir hunden fremstilt som ikke-menneske i et menneskelig perspektiv. I filmen fremstilles hun utelukkende med ekstern fokaliserings. Publikum ser hva hun gjør, men blir ikke fortalt hvorfor hun gjør det. Eventuell antropomorforisering skjer i så fall hos dem.

Hvordan konstituerer hund og menneske seg i relasjon til hverandre i disse to medieversjonene av den samme fortellingen? Svaret inkluderer varianter av kommunikasjon: Hunden observerer, etterligner, bjeffer og lytter. Mannen taler. Men bok og film atskiller seg fra hverandre i måten hundens atferd blir fremstilt på. I boka blir Titinas atferd observert og fortolket og presentert i et menneskelig perspektiv. I filmen blir atferden ikke fortolket, derved fremstår det som at begge parter der aksepterer den andres forskjellighet og konstituerer seg selv i relasjon til dette. Det kan, med Haraway, kalles en protevsk relasjon, eller ivaretagelse av den etiske forpliktelsen overfor den andres annethet.

Selskaphundens agenda på Nordpolen

Med Titinas inntreden i Nordpollitteraturen fremheves den tette relasjonen hund versus menneske på bekostning av polarlitteraturens ulike tradisjoner og helteidealer, parallelt med at den kulturhistoriske brytningen mellom bruks- og selskaphundehold aktiveres.

Jonathan Burt hevder at publikum reagerer mer emosjonelt overfor visuelle bilder av dyr enn av mennesker (10). Han forklarer påstanden med transcens og hevder at dyrets tilstedeværelse på bildet får konteksten til å kollapse: "the animal image is a form of rupture in the field of representation" (Burt 11). Det skulle innebære at *Titina* kan leses, ikke bare som humoristiske fremstillinger av Nordpolekspedisjonene, men også som et brudd med fortellingen om dem. Hva er det som her stiger frem i stedet?

Titina-boka og *Titina*-filmen forholder seg til ulike polarlitterære tradisjoner. Det påvirker konstitueringen av hund versus menneske-relasjonen. Begge fremstiller både et nytt, teknikk-fokusert polarhelteideal og et gammelt, som preges av kroppslige ferdigheter og utholdenhet. Brytningen mellom disse kobles dessuten til kulturelle motsetninger innen hundehold. Det gamle polarhelteidealet knyttes til brukshunder, det nye til familiehunden.

Gjennom bruken av barnelitterær humor blir hundens betydning fremhevet fremfor menneskenes. Filmtilskuerens engasjement i hunden blir ytterligere forsterket ved det performative barneperspektivet. Slik skyves brukshundparadigmet i bakgrunnen til tross for at handlingen er lagt til brukshundenes domene.

Hva er det som i stedet fortelles? Hva fører det til at Nobiles og Amundsens ambisjoner fremstilles som bakgrunn for en liten familiehund, som i hvert fall i filmen gis anledning til å fremstå

som ekspedisjonenes talerør? Hvorfor fortelle om en selskaphund på Nordpolen? Fordi den tilhører fremtiden. Når selskaphunden blir polarheltens ledsager, fremstår ikke bare kampen om å nå først frem til Nordpolen som meningsløs, i tråd med den alternative polarlitteraturen. Nærheten mellom hund og menneske fremheves og lades med betydning på en måte som peker frem mot familiehundparadigmets kulturelle dominans, eller det som med Haraway kunne defineres som et relasjonelt hundehold der hund og menneske utgjør hverandres signifikante andre (16).

Hva gjør en selskaphund på Nordpolen? Innen det familiehundparadigmet som *Titina*-filmen er advokat for vil svaret være opplagt: Ledsager sin andre, vel, det er nemlig det familiehunder gjør.

Biografisk informasjon: Kristin Ørjasæter er professor i litteraturvitenskap med innretning på barne- og ungdomslitteratur, tidligere direktør for Norsk barnebokinstitutt og redaktør for Barnelitterært forskningstidsskrift (BLFT). Siste bokutgivelser: *Litteraturformidling og kunstopplevelse* (2019) og *Litteraturformidlingens arenaer og praksiser* (red. 2019), begge sammen med Anne Skaret. Kristin Ørjasæter arbeider nå med samisk dekolonialisering: barnelitteratur og kulturpolitikk.

Noter

1 Egentlig snakker hun om barns mulige funksjon som vitne i voksenfilmer, men poenget kan overføres til fremstillingen av dyr.

Litteratur

Aas, Steinar. *Tragedien Umberto Nobile. Polarhelt eller svikar?* Det Norske Samlaget, 2022.

Amundsen, Roald. *Minneutgave. Roald Amundsens opdagelsesreiser. Bind 4, Nordpolen.* Annet halvbind. Gyldendal Norsk Forlag, 1928.

Bomann-Larsen, Tor. *Fridtjof & Hjalmar.* J.W. Cappelens Forlag, 1986.
---. *Turen til Nordpolen.* J.W. Cappelens Forlag, 1991.

Bryant, John. "Textual Identity and Adaptive Revision. Editing Adaption as a Fluid Text". *Adaption Studies. New Challenges, New Directions*, redigert av Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik og Eirik Frisvold Hanssen, Bloomsbury Academic, 2013, s. 47-67.

- Burt, Jonathan. *Animals in Film*. Reaktion Books, 2002.
- Cole, Matthew og Kate Stewart. *Our Children and Other Animals. The Cultural Construction of Human-Animal Relations in Childhood*. Ashgate, 2014.
- Cross, Julie. *Humour in Contemporary Junior Literature*. Routledge, 2011.
- Garlant, Emma M. *Hund. Alt du må vite om din beste venn*. Cappelen Damm, 2022.
- George, Amber E. og J.L. Schatz, redaktører. *Screening the Nonhuman. Representations of Animal Others in the Media*. Lexington Books, 2016.
- Hansson, Heidi. "The Arctic in Literature and the Popular Imagination". *The Routledge Handbook of the Polar Regions*, redigert av Mark Nuttal, Torben R. Christensen og Martin J. Siegert, Routledge, 2018, s. 45–56.
- . "Nordpolen enligt Puh. Alternative arktiske diskurser i brittiska populära framställningar (1890–1930)". *Reiser og ekspedisjoner i det litterære Arktis*, redigert av Johan Schimanski, Cathrine Theodorsen og Henning Howlid Wærp, Tapir, 2011, s. 239–261.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto*. Prickly Paradigm Press, 2003.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2013.
- Iversen, Gunnar og Asbjørn Tiller. *Lydbilder. Mediene og det akustiske*. Universitetsforlaget, 2014.
- Janson, Malena. *Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år*. Stockholm University, 2007.
- Jensen, Per. *Hundens språk och tankar*. Natur & Kultur, 2011.
- Kress, Gunther og Theo van Leeuwen. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. 2:a oppl., Routledge, 2006.
- Lury, Karen. *The Child in Film. Tears, Fears and Fairytales*. Rutgers University Press, 2010.
- McKee, Alexander. *Drama i ishavet*. 1979. Oversatt av Gerd Bonde, Dreyer, 1981.
- Milne, Alan Alexander. *Winnie-the-Pooh*. Methuen, 1926.
- Mæhle, Lars og Emma McCann. *Titina*. Vigmostad & Bjørke, 2022.

- Nobile, Umberto. *Med "Norge" over Nordpolen*. Oversatt av Helge Rabben, J. W. Cappelen forlag, 1976.
- Næss, Kajsja. *Titina*. Animasjonsfilm. Mikrofilm AS, Vivi Film NV, 2022.
- Ousland, Bjørn. *Oppover. Roald Amundsens spektakulære luftferder*. Cappelen Damm, 2018.
- Rhedin, Ulla. "Kaos och ordning – att berätta ur barnets perspektiv och våga möta barndomens mörker". *En fanfar för bilderboken!*, redigert av Ulla Rhedin, Oscar K. og Lena Eriksson, Alfabet, 2013, s. 37–63.
- Ryall, Anka. "Polar Icon? Fridtjof Nansen for Children and Young Adults". *The Arctic in Literature for Children and Young Adults*, redigert av Heidi Hansson, Maria Lindgren Leavenworth og Anka Ryall, Routledge, 2020, s. 29–43.
- Sharpsteen, Ben. *Polar Trappers*. Walt Disney Productions, 1938.
- Tahan, Mary R. *The Return of the South Pole Sled Dogs. With Amundsen's and Mawson's Antarctic Expedition*. Springer, 2021.
- . *Roald Amundsen's Sled Dogs. The Sledge Dogs Who Helped Discover the South Pole*. Springer, 2019.
- Thorsen, Liv Emma. *Hund! Fornuft og følelser*. Pax, 2001.
- Vestmo, Birger. "Titina. Storslått tegnefilm med historisk sus". NRK P3 Filmpolitiet, 19 oktober 2022, p3.no/filmpolitiet/2022/10/titina.
- Ørjasæter, Kristin. *Barne- og ungdomslitteratur. Møtet med lesaren*. Samlaget, 2018.