



UNIVERSITETET I AGDER

# ***Birkebeinerne i litteratur og film***

Eldre historie gir liv til moderne adaptasjoner

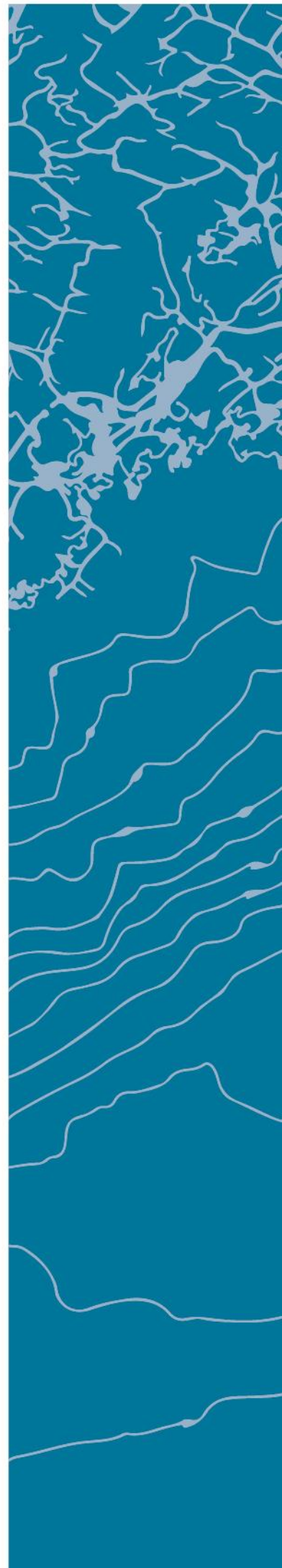
ANNJA SMAASKJÆR

VEILEDER

Adriana Margareta Dancus

**Universitetet i Agder, 2017**

Fakultet for humaniora og pedagogikk  
Institutt for nordisk språk – og litteratur



## **Takk**

*Flekkefjord, November 2017*

Min beste venn i hele verden, Cecilie Solinski: tusen takk for at du har fulgt meg gjennom alle disse fem årene, vist genuin interesse for prosjektet mitt og hatt troen på meg hele veien.

Min kjære Robert Ueland: takk for all hjelp med korrekturlesing, drøfting til alle døgnetstider og for å gi meg all din støtte i slutfasen av dette prosjektet.

Jeg vil rette den største takk til min veileder i dette prosjektet: Margareta Dancus.

Som veileder til oppgaven og for meg har hun vist forståelse, innsikt, tålmodighet og god/bred faglig kompetanse.

Som en student som pendler til UiA og tar et fulltidsstudium på siden av å jobbe mye, har det ikke vært lett å komme i mål med oppgaven. Veileder har vært min eneste ordentlig kvalifiserte samarbeidspartner og referansepunkt. Som pendler blir man en ensom ulv i studentmiljøet og her hjemme er det ingen som har samme interessefelt/fagfelt som meg, hvor jeg kunne benyttet meg av det/samarbeidet med vedkommende for konstruktive tilbakemeldinger.

Det er et prosjekt hvor det å finne en problemstilling har vist seg vanskelig fordi jeg har hatt så lyst til å jobbe med alt for mange ting på en gang. Det er så mye ved dette prosjektet som interesserer meg at det rett og slett har blitt vanskelig å velge og konsentrere det ned til et spesifikt fokus. Det er ting jeg har funnet spesielt interessant i arbeidet med enormt mye forskjellig materiale som er kommet inn under en problemstilling, og et prosjekt som jeg håper fanger flere enn forfatteren selv. Med analysearbeid får jeg teste ut kritikk og teorier, se på historie under lupen, lære mer om et hittil relativt ukjent medium for meg: film, og ikke minst: jobbe enda mer med språk og litteratur.

Veileder har gitt meg konstruktiv kritikk som har fått meg på rett vei mot målet:

å skrive en masteravhandling i nordisk språk og litteratur.

*Fra bunnen av mitt hjerte: tusen takk.*

## I

I denne masteravhandlingen sees filmen (2016) og boken *Birkebeinerne* på gjennom adaptasjonsanalyse for å fastslå hvordan de to helt ulike sjangrene videreformidler historie. I hovedsak historiematerialet som de to tekstene er adaptasjoner av: (deler av) Håkon Håkonssons saga. Problemstillingen lyder: *Hvordan videreformidles denne delen av norsk historie innenfor to ulike adaptasjoner?*

Det har blitt sett på hvordan det faktum at de er adaptasjoner kan være utslagsgivende for historieformidlingen. Det er adaptasjonsteori som står i sentrum av oppgaven, men for å kunne svare på problemstillingen har det også vært nødvendig å supplere med teori fra språk- og litteraturvitenskapelige fagfelt, som kommunikasjons- og resepsjonsteori, semantikk, semiologi, språkstruktur, norrønt språk, historie, mm. fra blant andre Linda Hutcheon, Norman Fairclough, Tzvetan Todorov, Jacob Lothe, Wenche Vagle mfl.

I forhold til boken er det språkstruktur, kommunikasjon, resepsjon og bruk av historie som har stått i sentrum, da dette ble sett på som det mest interessante i analysen i henholdt til adapteringsprosessen og videreformidlingen av historie.

Filmen har blitt viet større plass i prosjektet, da filmen som medium viste seg svært interessant i adaptasjonsanalysen på grunn av dets kompleksitet og multimodalitet.

Det er ikke meningen i dette prosjektet å foreta en sammenlikning mellom de to mediene eller sette dem opp mot hverandre. Det har tvert om vært interessant å se på hva det er som gjør dem spesielle som adaptasjoner og sjangre i forhold til utføring av videreformidlingen av historie.

Manusforfatter har også blitt intervjuet av undertegnede i prosjektet, som har gitt en spennende innfallsvinkel, sammen med et utvalg av kritikken til adaptasjonene som foreligger i media. Dette er to ytterpunkter som fungerer som samtalepartnere i analysene.

Det er helt klart av resultatet av analysene at intensjonen og ønsket bak adaptasjonene spiller inn på resultatet til hvordan de ulike tekstene formidler historie. Det samme gjelder for de ulike mediens sjangerkonvensjoner.

## II

In this master thesis, the movie (2016) and the book *Birkebeinerne* are reviewed through adaptation analysis to determine how the two completely different genres convey history. Essentially, the part of history that the two texts are adaptations of: (parts of) *Håkon Håkonsson's saga*. The main question is: *How is this part of Norwegian history conveyed in two different adaptations?*

It has been seen how the fact that they are adaptations can be decisive for the dissemination of history. Theory of adaptation is at the center of this thesis, but in order to give an fulfilling answer to the main question, it has also been necessary to supplement theory from the linguistic and literary sciences, such as communication and reception theory, semantics, semiology, language structure, norr language, history, etc. mentioning Linda Hutcheon, Norman Fairclough, Tzvetan Todorov, Jacob Lothe, Wenche Vagle, and others.

In relation to the book, the language structure, communication, reception and use of history have been in center of the analysis, as this was considered the most interesting in the analysis according to the adaptation process and the dissemination of history.

The film has been given more space in the project, as the film as a medium proved very interesting in the adaptation analysis because of its complexity and multimodality.

It is not the intention of this project to make a comparison between the two media or put them against each other. On the contrary, it has been interesting to look at what makes them special as adaptations and genres in relation to carrying out the dissemination of history.

The scriptwriter has also been interviewed in the project, which has provided an exciting approach, along with a selection of criticisms of the adaptations in the media. These are two opposites that act as conversation partners in the analyzes.

It is clear from the results of the analyzes that the intention and the desire behind the adaptations influence the outcome of how the different texts convey history. The same goes for the different medias' conventions of genre.

## Innhold

|  |    |
|--|----|
| <b>Innledning</b> .....                                      | 7  |
| <b>Manus, film og bok: <i>Birkebeinerne</i></b> .....        | 7  |
| <b>Problemstilling</b> .....                                 | 8  |
| <b>Teori</b> .....   | 9  |
| <b>Oppgavens Disposisjon</b> .....                           | 11 |
| <b>Prosjektets aktualitet</b> .....                          | 12 |
| <b>Teori og metode</b> .....                                 | 14 |
| <b>Adaptasjon som egen sjanger, prosess og produkt</b> ..... | 14 |
| <b>Tekst og sjanger</b> .....                                | 17 |
| <b>Tekst og kommunikasjon</b> .....                          | 22 |
| <b>Manus</b> .....   | 24 |
| <b>Film</b> .....  | 25 |
| <b>Bok</b> .....   | 27 |
| <b>Hoveddel</b> .....  | 29 |
| <b>Filmen <i>Birkebeinerne</i></b> .....                     | 29 |
| <b>Historisk resymé av hovedkarakterene</b> .....            | 29 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Film, karakterer og tekst</b> .....                           | 31 |
| <b>Film og sjanger</b> .....                                     | 35 |
| <b>Film, kritikk og kommunikasjon</b> .....                      | 38 |
| <b>Film og rekvisitter</b> .....                                 | 44 |
| <b>Film og lyd</b> .....   | 46 |
| <br>   |    |
| <b>Boken <i>Birkebeinerne</i></b> .....                          | 52 |
| <br>   |    |
| <b>Illustrasjoner: grafisk roman/graphic novel</b> .....         | 56 |
| <b>Ungdom og formidling</b> .....                                | 58 |
| <b>Den historiske romanen</b> .....                              | 61 |
| <br>   |    |
| <b>Drøfting/konklusjoner</b> .....                               | 66 |
| <br>   |    |
| <b>Definer felles sjanger: adaptasjon</b> .....                  | 66 |
| <b>Kritikken og forelegget</b> .....                             | 66 |
| <b>De ulike sjangerkomponentene styrer formidlingen</b> .....    | 67 |
| <b>Den overordnede sjanger: adaptasjon som adaptasjon</b> .....  | 69 |
| <b>Det historiske materialet gir liv til adaptasjonene</b> ..... | 70 |
| <b>Oppsummering</b> .....  | 73 |

## Innledning

### Manus, film og bok: *Birkebeinerne*

Manuset og filmen er *basert på* og *inspirert av* den virkelige historien om birkebeinernes kamp for å redde kongesønnen Håkon Håkonsson i borgerkrigen mellom de to væpnede gruppene baglerne og birkebeinerne på 1200-tallet. Denne delen av norsk historie presenteres i Håkon Håkonssons saga som er en del av den norrøne litteraturen og ansees som en av Norges største kulturskatter.

Det fokuseres spesielt på to birkebeinernes flukt fra baglerne: Skjervald Skrukka og Torstein Skevla.

Filmen *Birkebeinerne* hadde premiere på norske kinoer 12. februar 2016. Skjervald og Torstein er spilt av Jakob Oftebro og Kristofer Hivju. Filmen har også flere kjente skuespillernavn med på listen, slik som Thorbjørn Harr, Pål Sverre Valheim Hagen og Stig Henrik Hoff for å nevne noen. Filmen er regissert av Nils Gaup og manuset er forfattet av Ravn Lanesskog. Rettighetene til filmen har blitt solgt til hele 60 land. [https://no.wikipedia.org/wiki/Birkebeinerne\\_\(film\)](https://no.wikipedia.org/wiki/Birkebeinerne_(film))

Boken *Birkebeinerne* er utgitt av Ena Forlag samme dato som filmen hadde kinopremiere. Den er forfattet av Jon Ewo, basert på manuset og filmen. Boken er illustrert av Kristoffer Damskau med rikelig av bilder som også baserer seg på fotografier og scener fra filmen.

*Birkebeinerne* har blant annet også sin egen side på Facebook med over 10 000 «likes» og over 10 000 følgere, hvor både filmen og boken promoteres.

<https://www.facebook.com/Birkebeinerne/>

## Problemstilling

Som tittelen på oppgaven indikerer ligger problemstillingen i videreformidling av historie i form av ulike adaptasjoner. Hovedspørsmålet er:

*Hvordan videreformidles denne delen av norsk historie innenfor to ulike adaptasjoner?*

Dette er et spørsmål som ikke lar seg besvare enkelt.

Vi kommer inn på flere underspørsmål knyttet til hovedspørsmålet i oppgaven:

- ◆ Hvordan definere begrepene sjanger, tekst og adaptasjon i denne sammenhengen?
- ◆ Hva er det som videreformidles?
- ◆ På hvilken måte videreformidles det?
- ◆ Hvordan påvirker innholdet i de ulike foreleggene for adaptasjonene, henholdsvis *Håkon Håkonssons saga* og manuset *Birkebeinerne*, videreformidlingen?
- ◆ På hvilken måte styrer tekstnormene innenfor de ulike mediene videreformidlingen av historien?
- ◆ Hva har vært avgjørende faktorer for de ulike adaptasjonsprosessene?
- ◆ På hvilken måte kan deler av kritikken i media rettet mot videreformidlingen legitimeres eller avfeies?
- ◆ Hvorfor og hvordan styrer sjangerkonvensjonene for roman, film og adaptasjon innholdet i tekstene og slik også videreformidlingen av historien?
- ◆ På hvilken måte påvirker intensjonene bak produksjonene av tekstene innholdet i dem?



## Teori

For å svare på de ulike spørsmålene vil det bli benyttet teori fra ulike fagfelt for å kunne definere, analysere og drøfte de ulike delene i prosjektet. Som vi nå har vært inne på i problemstillingen og sett i tittelen av oppgaven er det adaptasjonsteorien som vil stå i sentrum. Det er adaptasjon i seg selv som er blitt sett på som det mest relevante for å svare på hovedspørsmålet. Adaptasjonsteorien alene er likevel ikke tilstrekkelig for å kunne svare på problemstillingen på en tilfredsstillende måte. Det ble derfor i en tidlig fase i prosjektet sett på som nødvendig å anvende teori og metode fra andre felt.

For å se på de ulike tekstene som adaptasjoner er det tatt med definisjoner og synspunkter fra den amerikanske litteraturen. Postmodernisten og litteraturkritikeren Linda Hutcheon og hennes verk *A theory of adaptation*, er viet stor oppmerksomhet i denne sammenhengen. Begreper og definisjoner i dette verket er med på å svare på problemstillingen på en fruktbar måte. Samtidig er det hentet teori fra Arne Engelstads verk *Fra bok til film*, som igjen i stor grad baserer seg på begreper og definisjoner hentet fra den amerikanske litteraturen. Nettopp fordi vi besøker så mange ulike felt, forholder vi oss for ordens skyld i hovedsak til disse to verkene. Både Linda Hutcheon og Arne Engelstad sitt verk er samlende hva adaptasjonsteori angår. For likevel å kunne se enda nærmere på forskjellene mellom de ulike adaptasjonene er det i tillegg blitt supplert med teori fra blant andre Seymour Chatman. Videre skal det defineres begreper innenfor litteratur og tekst i et språkvitenskapelig perspektiv gjennom teorier hentet fra blant andre Vagle, Sandvik og Svennevigs: *Tekst og kontekst*.

For å definere begrepet sjanger vil det bli hentet teori og uttrykk fra strukturalisten Tzvetan Todorov, som vil bli supplert med sjangerbegrepet definert innenfor resepsjonsteoretiske rammer via Norman Fairclough. Det resepsjonsteoretiske vil igjen bli supplert med begreper fra Jakob Lothes verk *Fiksjon og film*, slik som den narrative kommunikasjonsmodellen, da resepsjon og kommunikasjon er en viktig del av å se på fordelene og ulempene innenfor de ulike tekstene.

Når det gjelder film er dette et minst like komplekst, teoretisk felt som adaptasjon. Derfor er det mange verk som er tatt i bruk, som det kommer frem av litteraturlisten. Mange av disse er brukt til å foreta selve analysene og for å bedre forstå filmen som medium, men samtidig også

for å bedre kunne se hva som er mest hensiktsmessig å fokusere på i selve analysen i forhold til problemstillingen. Det er på denne måten mer å regne som et verktøy for å kunne foreta en analyse som er så aktuell for problemstillingen som mulig, men vil i liten grad refereres direkte til videre i oppgaveteksten. Igjen med hensyn til strukturen i oppgaven. Det er som med adaptasjonsteorien brukt et samlende verk: *Filmanalytiske tradisjoner* av Eva Bakøy og Jo Sondre Moseng (Red.) som vil refereres til direkte i oppgaveteksten, sammen med andre filmteoretikere som danske Lennard Højberg, og amerikanere som Steve Neale, James Monaco og Yvonne Tasker.

De historiske kildene og krikken som er hentet frem fra ulike artikler i media blir referert til og i noen tilfeller sitert direkte i teksten for å gi leseren av oppgaven nødvendig innsyn og forståelse. Slik blir disse kildene samtalepartnere i analysedelene. Dette igjen for å gi driv til oppgaveteksten og utforme en analyse som er spennende for leseren. Ved hjelp Odd Einar Haugens *Grunnbok i norrønt språk* og *Norrøn Ordbok* av Leiv Heggstad mfl. skal vi tilnærme oss en del av filmanalysen. Videre vil Ola Svein Stugus verk *Historie i bruk* være samtalepartner i drøfting og konklusjon.

## Oppgavens disposisjon

Først i oppgaven vil leseren bli presentert med teori og metode som skal anvendes i prosjektet. Her går de ulike teoretiske delene møysommelig gjennom, og det forklares også for leseren hvordan og når de blir brukt senere i prosjektet, og til dels også hvilket formål dette tjener, noe som følgelig også svares på avslutningsvis i oppgaven.

### *Teori og metode*

Herunder:

Adaptasjoner som egen sjanger, prosess og produkt

Tekst og sjanger

Tekst og kommunikasjon

Manus

Film

Bok

### *Videre i oppgaven presenteres analysen av filmen*

Herunder:

Filmen som tekst

Filmen som sjanger

Filmen som adaptasjon

### *Etterfulgt av analysen av boken*

Herunder:

Boken som tekst

Boken som sjanger

Boken som adaptasjon

Til slutt i oppgaven kommer drøftingen og konklusjoner over det forestående materialet.

## Prosjektets aktualitet

Det de fleste av oss forbinder ordet «birkebeiner» med i 2017 er vel Birkebeinerrennet: Det ble innstiftet i 1932 til minne om turen som birkebeinerne Torstein Skevla og Skjervald Skrukka hadde med Håkon Håkonsson i 1206. Det ser vi på reglene for utførelsen av rennet hvordan det skal minne om, og nærmest simulere hvordan de to birkebeinerne bar på en liten gutt over fjellet: rennet er 54 km og går i klassisk stil. Start er på Tingstadjordet på Rena, stiger opp til Raudfjellet, om lag flatt til Sjusjøen, og relativt bratte utforkjøringer til målgang på Birkebeineren skistadion, Lillehammer. Tilsammen byr løypa på ca. 1 000 meter stigning, men i all hovedsak er det slake stigninger. Deltakerne må bære sekk som veier minst 3,5 kg fra start til mål. Aldersgrensen for deltakelse i hovedrennet er 16 år. <https://no.wikipedia.org/wiki/Birkebeinerrennet>

Til alle tider og da spesielt i moderne tid er det utvilsomt populært å adaptere eldre historie, spesielt fra middelalder og vikingtid. Slående eksempler på dette er store TV-serier som *Vikings* og *Game Of Thrones (GOT)*. I filmen *Birkebeinerne* er sågar en av skuespillerne, Kristofer Hivju, medvirkere til serien *GOT*. I sentrale roller i filmen finner vi kjente skuespillernavn som Jakob Oftebro, Kristofer Hivju, Pål Sverre Hagen, Nikolaj Lie Kaas og Torbjørn Harr. Ane Ulimoen Øverli debutterer i sin første filmrolle som Håkon Håkonssons mor, Inga fra Varteig.

Noe av årsaken til populariteten er gleden vi mennesker har over at en kjær historie blir gjenfortalt. Dette prosjektet bygger på filmmanus, film og bok *Birkebeinerne* som er basert på en velkjent del av norsk historie. Vi får servert en historie de fleste av oss kjenner til fra før, fremstilt i en helt ny drakt, gjenfortalt og fremstilt i tre ulike sjangere.

Det er nettopp det som gjør dette prosjektet så spennende. Det skal jobbes med adaptasjoner der forelegget er velkjent norsk historie.

Slike hendelser blir det nødvendigvis kritikker av. Delene av disse kritikkene blir inkorporert i oppgaven, da det i arbeidet med analysene viste seg interessant. Påstander som potensielt kan avfeies og/eller godkjennes viste seg å gi en god driv til hoveddelen i prosjektet.

Videre er historie i seg selv en del av prosjektet som er høyaktuell, da mitt breddefag i bachelorutdanningen min var nettopp historiefaget.

Med både språk- og litteraturvitenskapelig teori og metode håper jeg å kunne vise til et spennende prosjekt som skriver seg inn i historien, helst i en positiv forstand.

Som de sier: all publisitet er god publisitet!

God lesning/tolkning/adapting!

## Teori og metode

### Adaptasjoner som egen sjanger, prosess og produkt

For å kunne teste problemstillingen til det fulle har det vært nødvendig å se på funksjonene til både manuset, filmen og boken og det de tre ulike sjangrene har til felles: de er adaptasjoner. Det vil sees på de ulike tekstene som produkt av en adaptasjonsprosess og det vil gås nærmere inn på adaptasjonene som enkeltstående verk hver for seg, som en helt egen sjanger om man vil. For å styrke dette arbeidet er det hentet teori spesielt fra Arne Engelstads verk *Fra bok til film* og Linda Hutcheons *A Theory Of adaptation*. Dette har vært en viktig del av arbeidet med dette prosjektet, da dette belyser sider ved videreformidlingen av historie som gjerne ikke er åpenlyse ved første øyekast.

I hennes arbeid med adaptasjoner har Hutcheon erfart at fellesnevnerne som finnes på tvers av medium eller sjanger kan være like informative som de åpenlyse forskjellene. Hun har i postmodernistisk ånd skiftet fra å fokusere på det individuelle mediet til en bredere kontekst ved å se på de tre måtene vi engasjerer oss med historier; det hun kaller «telling», «showing» og «interacting». (Hutcheon:2013:XVI) Hun studerer adaptasjoner *som adaptasjoner*, ikke som autonome verk.

Hutcheon bruker ordet adaptasjon for å referere til både et *produkt* og en *prosess av kreasjon og resepsjon* og finner derfor behovet for et teoretisk perspektiv som er formelt og eksperimentelt. Noen medier/sjangrer er til for å *fortelle* historier, slik som romanen. Andre er til for å *vise* dem, som filmen. Og andre medium, slik som videospill, får oss til å *interagere* fysisk. Selvfølgelig involverer og engasjerer vi oss også aktivt når vi leser en bok eller ser en film.

Hutcheon finner interessant at den moralske diskursen i adaptasjonsteorien som omhandler troskap til det som adapteres er basert på forutsetning om at de som adapterer ikke har noe annet mål enn å reprodusere det adapterte. Adaptasjon er repetisjon, men det er repetisjon ikke direkte kopiering. Det er ikke slik at ideen om lojalitet til det som adapteres skal danne rammen for adaptasjonsteorien mener Hutcheon. Om en slår opp i en ordbok eller søker det opp, vil en se

at ordet adaptasjon kommer fra det latinske ordet *adaptare* som betyr å *tilpasse*. Arne Engelstad skriver i sitt verk *Fra bok til film*: «Å adaptere et tekstforelegg vil si å bearbeide det, legge det til rette for og tilpasse det til et annet medium.» En sjanger tilpasses og videreføres fra en annen. Dette kan gjøres på en rekke måter. Fenomenet adaptasjon kan ifølge Hutcheon defineres fra tre forskjellige, men beslektede perspektiver – og hun ser ikke på det som noen tilfeldighet at vi bruker det samme ordet - adaptasjon- for å referere til både *prosessen* og *produktet*. (Hutcheon:2013:7)

Kort sagt av Hutcheon, kan tilpasning beskrives som følgende:

- En anerkjent innarbeiding av et gjenkjennelig annet verk.
- En kreativ og fortolkende handling av bevilgning / berging.
- Et utvidet, intertekstuellt engasjement med et adaptert verk. (Hutcheon:2013:8-9)

Denne teoretiske vinklingen i forhold til adaptasjoner er kjernematerialet denne oppgaven, og det er derfor denne teoridelen presenteres så møysommelig for leseren.

I dag er adaptasjoner å finne over alt i alle former. Sett i lys av det postmoderne tøyser og overskrider man grensene mellom sjangrer, vitenskaper og medieuttrykk. Det er påstått at adaptasjonsformen som studeres i denne oppgaven er en reversering av den mest hyppige adaptasjonsformen: fra litteraturens verbalspråklige medium til filmens flermediale blanding av visuelle, auditive og verbale uttrykk. Men hva hvis en ser på manuset og filmen som adaptasjoner av tekstlig materiale hentet fra deler av norsk historie? For det er i lys av dette at det skapes reaksjoner som tilsvarer at dette er en versjon av den mest hyppige formen, og ikke en reversering. Grunnen til at kritikken beror på det som grunner i norsk historie er muligens fordi at man ikke har nok materiale til å kunne gi kritikk fra et annet ståsted. Skulle kritikerne sett på dette som en ren «film -til- bok-adaptasjon» er det ikke mye å hente på området av faglig substans rett og slett fordi dette er en så sjelden vare. Faktisk så sjelden at det er første gang det forekommer i norsk historie. Dette aspektet er ikke fokusert på i denne oppgaven av samme grunn. Adaptasjonene sees på i lys av at de bygger på en del av norsk historie; filmen bygger på manuset, mens boken bygger både på manus og film, men alle tre er adaptasjoner av historien om birkebeinerne.

Arne Engelstad poengterer i sitt verk *Fra bok til film* at målet med adaptasjonsstudier ikke er å komme fram til en vurdering av hvorvidt det er boka eller filmen som er best i hvert enkelt tilfelle. Enda viktigere, påpeker han, er det at slike studier kan gi oss et bedre grunnlag for å drøfte hva som gjør en bok god og hva som er en god film, på det enkelte mediums egne premisser. (Engelstad: 2013:10) Dette er et synspunkt som følges i denne oppgaven, da det er blitt sett på som essensielt å studere det enkelte medium hver for seg. De enkelte medium skal likevel hver for seg sees på som et produkt i en adaptasjonsprosess og som nettopp adaptasjoner, slik som vi har sett hos Hutcheon.

«Å adaptere et tekstforelegg vil si å bearbeide det, legge det til rette for og tilpasse det til et annet medium.» (Engelstad: 2013:11) Som Engelstad videre påpeker er det meste av teori og litteratur om emnet adaptasjon å finne på engelsk. *Forelegg* er et begrep jeg vil bruke fra Engelstad fordi dette gir en grei pekepinn på hva som er hva i adaptasjonsprosessen(e): Historien om birkebeinerne er forelegget til manuset. Manuset forelegget for filmen. Filmene er forelegget for boken. Slik kan alle disse fire delene knyttes sammen, og slik er det også lett å se hvordan dette prosjektet er komplekst og har behov for teori fra flere ulike felt. Rett og slett fordi vi har flere ulike deler å forholde oss til.

Filmene genererer interesse for det litterære forelegget. Er boken et forsøk på å møte denne interessen? I USA er det et visst marked for filmmanus og man kan derfor lett få kjøpt billigutgaver av manus til de fleste betydelige filmer. (Engelstad: 2013: 13) Slik er det ikke her i Norge. Jeg kontaktet personlig manusforfatter Ravn Lanesskog for å få fatt på manuset. Det er en sjanger for de spesielt interesserte. De senere årene har det blitt mer vanlig at det forfettes en roman basert på filmens manus som blir publisert samtidig med filmpremieren. Dette er, som vi så innledningsvis, tilfellet for *Birkebeinerne*: boken er en adaptasjon av et manus. For å kommentere et slikt fenomen ser jeg faktisk til den engelske ordboken og supplerer med en definisjon av begrepet *novelization*, hentet hos Engelstad i *Fra bok til film*, hvor han samtidig kommer med et sentralt poeng i sammenheng med denne oppgavens problemstilling:

*Dette fenomenet kalles novelization. Et morsomt eksempel på slik novelization fant sted i forbindelse med en av de mange filmatiseringene av Charles Dickens' roman Great Expectations. Alfonso Cuaróns relativt frie adaptasjon fra 1998 ble sett av svært mange, ikke minst av unge mennesker, som deretter gjerne ville lese romanforelegget. Men Dickens' original kunne fortone seg litt uoverkommelig for mange utrenede lesere, både når det gjaldt språk og volum. De aller fleste kjøpte og leste derfor en novelization bygd på filmmanuset i stedet, en roman som i likhet med manus og film la fortellingens*



*handling til nåtidas New York. Noen britiske litteraturpedagoger beklaget at en slik «Dickens light» ble lest framfor det egentlige forelegget, mens andre gledet seg over at filmen stimulerte til lesning overhodet: Bedre å lese en light-versjon enn slett ingen versjon! (Engelstad: 2013: 13)*

Hva menes med «light-versjon»? Og er det bedre enn å lese ingen versjon? Disse spørsmålene vendes tilbake til i analysen av boken og konklusjonsdelen i oppgaven.

## **Tekst og sjanger**

Begrepet *sjanger* i litteraturteorien er en betegnelse som uttrykker at tekster har fellestrekk. Konvensjoner danner rammer for hvordan tekster kan produseres og fortolkes. Sjangerbetegnelsen kan si noe om *hvordan* teksten er laget og *hvilke forventninger* leseren kan ha til en tekst eller hvordan en tekst skal brukes. En sjanger er basert på konvensjoner og hensiktsmessige produksjonsmønstre. Vi kan si at boken og filmen er nærmere likestilte når det kommer til funksjon og innhold, men formmessig er en roman og en spillefilm svært ulike. Uttrykksmessig er det klare forskjeller ettersom en film spiller på både det auditive, visuelle og tekstbaserte, mens en roman «kun» forholder seg til det sistnevnte. Selv om vi i denne oppgaven skal se på to helt ulike former for tekster, og to ulike sjangere, skal det i oppgaven også bevises at selv om sjangerbegrepet per definisjon kan fungere splittende i forhold til ulike tekster, vil det samtidig fungere samlende fordi begge tekstene som skal analyseres er adaptasjoner som igjen kan defineres som en egen sjanger.

Slik vil teoridelen som omhandler sjangre gå hånd i hånd i denne oppgaven med teoridelen som omhandler adaptasjon. Det er derfor blitt prioritert i denne oppgaven å definere nettopp adaptasjonsbegrepet som en helt egen sjanger, som samtidig jobber ved siden av det vi kan kalle «underordnede» sjangre. De ulike tekstsjangrene roman og film blir her sett på som underordnede nettopp fordi adaptasjonen som sjanger samler disse to tekstene under ett.

Ifølge forskeren Normann Fairclough kan en i et analytisk arbeid med en tekst sette den i en bestemt sosial kontekst for å prøve og finne ut hvordan *meningsproduksjonen* og *meningsdanningen* foregår i teksten. Dette finner en videre ut av, sier Fairclough, ved å studere teksten ut fra tre ulike elementer i prosessen av meningsdanningen: «The production of the text,

the text itself, and the reception of the text». (Fairclough: 2003:10). Spesielt i analysedelene av oppgaven vil det bli sett på hvordan prosessen av meningsdannelse (processes of meaning-making) er utført. Gjennom både å se på produksjonen av teksten (the production of the text) : *hvordan* Jon Ewo har forfattet boken og Nils Gaup har regissert filmen, (Ravn Lanesskog har forfattet manus) og *hvorfor*, gjennom å studere teksten i seg selv (the text itself). Den sosiale konteksten blir her hvordan disse to delene er motivert ut i fra ønsket om å oppnå en bestemt form for resepsjon hos en bestemt (eller en bestemt størrelse av en) målgruppe (the reception of the text). Ifølge Fairclough blir tekstens mening til gjennom samspillet mellom disse tre elementene: produksjonen av teksten, teksten i seg selv og resepsjonen av den. I analysedelen skal vi se nærmere på resepsjon gjennom utvalgte deler av kritikken som er gitt til henholdsvis manus, filmen og boken i dette prosjektet.

Det å studere selve resepsjonen av tekstene på et nærnivå i denne oppgaven var i en svært tidlig fase av arbeidet med prosjektet oppe som en mulighet. Dette ble forkastet da selve studiet av de ulike tekstene ble sett på som mer interessant, og fordi et slikt nærgående studium av resepsjon mest sannsynlig ville ha styrt hele problemstillingen. Vi skal altså se på *intensjonene* til de som har laget tekstene og *teksten* i seg selv, da dette spiller inn på selve adaptasjonsprosessen, og det vil kun gjennom den allerede nevnte kritikken i media sees på mottakelsen/resepsjonen av tekstene direkte i analysedelene. Resepsjonsaspektet vendes likevel tilbake til i konklusjonsdelen, hvor det skal drøftes videre for å svare klart på problemstillingen.

Professor i lingvistik og kritisk diskursanalytiker Norman Fairclough påpeker at en tekstprodusent kan oppnå ulike effekter ved å leke eller bryte med sjangerforventningene. Om en action/adventure-film slik som *Birkebeinerne* skulle vise seg å være rolig, uten spenning og uten et eventyr i vente, bryter dette kraftig med sjangerforventningene til mottakeren. Mens hvis Jon Ewo som forfatter skulle velge å leke med sjangerkonvensjonene til en ungdomsroman, kunne han for eksempel strekke strikken på aldersgrensen. Dette er noe vi skal se nærmere på senere i oppgaven; hvordan en gitt aldersgrense kan være styrende for innholdet i teksten.

Fairclough hevder videre at begrepet sjanger er knyttet til en bestemt sosial praksis. En sjanger er dermed ikke bare tekster, men også *handlingsmønstre*: enkelttekster og enkelthandlinger trekker veksler på en sosialt tilgjengelig sjangerressurs, men en tekst eller en handling i seg selv utgjør ikke en sjanger. (Fairclough:2003:69) I dette prosjektet er det spesielt interessant å se på dette, da vi omhandler sjangerbegrepet på to nivåer: tekst: roman/film/manus og det overordnede nivået: adaptasjon. Hvordan, og om denne teoretiske vinklingen til Fairclough er

legitim vil bli testet i de ulike analysedelene i oppgaven og resultatene vil foreligge i drøfting og konklusjonsdelen.

En måte å inndeles i sjangre på er ifølge Fairclough å foreta en inndeling ut fra den sosiale praksisen sjangeren kan inngå i. Med dette som utgangspunkt inndeles det i sjangre på ulike abstraksjonsnivåer. *Pre-sjangre* kaller han oversjangre som utnytter allmenne strukturer som fortelling og argumentasjon. Disse inngår i mange ulike sosiale praksiser. Romanen er et eksempel på en slik sjanger. En film derimot er en teksttype som forutsetter bruk av teknologi, den er knyttet til en bestemt sosial praksis, og slike tekster kaller Fairclough for *situated genres*.

Den fransk-bulgarske strukturalisten og litteraturkritikeren Tzvetan Todorov har påstått at tekster som har samme formål utvikler *diskursive egenskaper*, eller fellestrekk, som viser seg i tekster i en bestemt sjanger. Flere deler ved en tekst må analyseres for å kunne avsløre tekstens diskursive egenskaper hevder han, og en må slik ta tak i innholdet i tekstene og avdekke hva tekstene handler om. Dette kaller Todorov *sjangrenes semantiske aspekt*. Det semantiske aspektet, altså tekstenes innhold, skal vi se videre på i analysedelene i oppgaven. Videre vil strukturen av de ulike elementene i teksten vise tekstenes form og stil. Tekster kan bestå av skriftlig verbaltekst, som manuset og romanen i dette prosjektet, men tekster kan også være sammensatte av flere modaliteter, for eksempel levende bilder og lyd, slik som filmen. Todorov kaller dette tekstenes *syntaktiske aspekt*. Det syntaktiske aspektet vil også komme klart frem i de ulike analysedelene i oppgaven.

Todorov sier videre i hans verk *The Fantastic: The structural approach to a literary genre* at når vi omhandler en tekst som havner inn under begrepet "litteratur", vi må ta hensyn til to ting. Først må vi være oppmerksomme på at teksten manifesterer egenskaper som den deler med alle litterære tekster, eller med tekster som tilhører en av undergruppene av litteratur (som vi kaller nettopp *sjanger*). For tekster som skapes i vår tid er det ikke lenger legitimt, sier Todorov, å forsvare tesen om at alt i et verk er individuelt, et helt nytt produkt av personlig inspirasjon, en nyskapt tekst uten relasjoner til tidligere skapte tekster. For det andre må vi forstå at en tekst ikke bare er et produkt av et eksisterende kombinatorisk system (konstituert av alt det som utgjør litteratur); det er i tillegg en transformasjon av dette systemet. (Todorov:1975:6-7)

Sjangerkonvensjonene styrer på denne måten produksjonen av tekstene, men disse konvensjonene styrer også hvordan teksten mottas. Dette er noe som er høyaktuelt for

problemstillingen i dette prosjektet, og noe vi vender tilbake til i analysene. Nettopp fordi vi omhandler adaptasjoner, og de ulike tekstene bygger på hverandre, er dette noe som vil komme tydelig frem i oppgaven. Som vi ser er det interne forhold ved tekster som fokuseres på for å få fram tekstenes diskursive egenskaper. Tekstenes funksjon, det vil si hva tekstene skal brukes til, vil følgelig sette sine spor i tekstene, dette aspektet kaller Todorov for det *pragmatiske aspektet*. Vi skal i denne oppgaven se på alle disse aspektene ved tekstene som defineres her og se på deres aktualitet i forhold til tekstene i denne oppgaven. Hvordan har disse aspektene noe å si for adaptasjonen av eldre historie?

For å dypere definere sammenhengen mellom tekst og sjanger skal vi se på termer og teori fra Vagle, Sandvik og Svennevigs: *Tekst og kontekst*. I tillegg til nevnt teori, suppleres det med typologiseringsmodellen som tar utgangspunkt i tekstens makrohandling og i hvordan teksten er bundet sammen.

*Sjangerskjemaer består av forskjellige komponenter som har en mer eller mindre fast rekkefølge. Noen av komponentene er obligatoriske [...] At sjangerskjemaet består av funksjonelle komponenter der hver komponent har sin avgrensede funksjon, får konsekvenser for det globale innholdet i en bestemt tekst. Det er nemlig slik at hver komponent legger begrensninger på hvilket innhold som kan fylle den. Men samtidig gir det semantiske innholdet signaler om hvilken komponent vi har å gjøre med. (Vagle mfl:1993:253)*

Dette er noe som kommer tydelig frem i ungdomsromanen *Birkebeinerne*. Nettopp fordi dette er en ungdomsroman blir den av Jon Ewo organisert etter konvensjonaliserte sjangerskjemaer. Disse sjangerskjemaene består av komponenter som har en mer eller mindre fast rekkefølge. Det som er vesentlig her er at denne ungdomsromanen er ikke bare en roman, det er i tillegg en adaptasjon. Her kan potensielt denne rekkefølgen også styres av det faktum at boken er basert på filmmanuset til *Birkebeinerne*. Hvordan rekkefølgen blir kan i ulik grad være forhåndsbestemt. Om dette er tilfelle for boken, skal vi se nærmere på i hoveddelen. Teksten er definert som en ungdomsroman. Styrer også komponentene i dette sjangerskjemaet innholdet i teksten? Dette skal vi se på i analysen av boken hvordan dette fungerer når språket og formidlingen til ungdom setter begrensninger som gjør at det er duket for kritikk i forhold til innholdet i teksten.

«Vår tekstdefinisjon består av fire kriterier: En tekst må være koherent, ha et overordnet emne, være en del av en kommunikativ handling og basere seg på en tekstnorm.» (Vagle mfl:

1993:216) Ut i fra denne definisjonen, som vi til nå har sett i de ulike teoretiske delene, kan både manuset, filmen og boken sees på som en tekst. Det er derfor også termen brukes om alle tre primærkildene i dette prosjektet, men parallelt med dette er de også tekster som hører inn under forskjellige sjangre, eller grupper:

*Det er mange ulike tekstinterne kriterier vi legger til grunn når vi sorterer tekster i grupper: alt fra morfologiske, leksikalske syntaktiske og tekstorganiserende trekk til fonologiske trekk som prosodi og ikke-verbale trekk som gester og mimikk. Og vi vurderer også hvilke handlinger vi utfører i løpet av teksten. Det dreier seg altså om hele det språkreservoaret en språkbruker har til rådighet. Det vil si at vi kan finne karakteristiske trekk ved tekstorganiseringen, ved språkhandlingssekvenser, ved setningsbygningen, ved ordvalget, ved bøyningsendelsene eller ved måten teksten blir uttalt eller utført på. (Vagle mfl:1993:252)*

Slik blir jo også boken og filmen skilt fra hverandre igjen i grupper, fordi boken bygger på tekst, filmen bygger på mange av de ikke-verbale delene, samtidig som filmen som medium også bruker tekst som verktøy, og som vi snart skal se er manuset for en hybrid mellom filmen og boken og regne. Som vi så tidligere er også adaptasjonsteoretiker Linda Hutcheon inne på hvordan vi deler inn i ulike sjangre av adaptasjoner, alt etter hvordan vi interagerer med tekstene.

## Tekst og kommunikasjon

«En kommunikasjonshandling forutsetter at noen har til hensikt å formidle noe til noen.» (Vagle mfl:1993:55) Om vi ser på denne påstanden i sammenheng med romanen er det å skrive boken selve kommunikasjonshandlingen. Hensikten er å formidle historie og i tillegg, som en viktig faktor for utformingen av romanen, gjøre den interessant for ungdommen. Har forfatter Jon Ewo lykkes i å kommunisere med ungdommen? «Tekst har en underliggende, semantisk sammenheng: koherens. Teksten må kunne oppleves som sammenhengende for språkbrukerne i en bestemt situasjon. Koherensen er markert språklig.» (Vagle mfl: 1993:20) Som vi skal se i analysen av romanen har Jon Ewo utformet et språk som tydelig har ungdom som målgruppe. «Det er ikke forfatterens intensjon alene som skaper budskapet. Lesernes lesing er like viktig i meningsskapingen» (Vagle mfl: 1993:59) Som vi skal se i arbeidet med noe av kritikken rettet mot boken, vil dette poenget gjøre seg svært gjeldende, også for lesing av filmen. Vi kommer også i arbeidet med de ulike tekstene inn på den lineære kommunikasjonsmodellen første gang utformet av Roman Jakobson: Sender →Budskap→Mottaker.

Fra Jakob Lothes verk *Fiksjon og film* vil jeg låne noen begreper som omhandler den *narrative kommunikasjonsmodellen*, som er en modell utviklet på grunnlag av teorier om språk og narrativ fiksjon. Den narrative kommunikasjonsmodellen bygger på teori fra den tyske litteraturhistorikeren Wolfgang Kayser og hans verk *Das sprachliche Kunstwerk*. Samtidig som vi skal benytte oss av Roman Jakobsons begreper *sender, budskap og mottaker*, vil det tillegges det som tilsvarende disse begrepene i den narrative kommunikasjonsmodellen (det Lothe presenterer via Kayser som tre av leddene i modellen): *fortelleren, fortellingen og tilhøreren*.

Det vises til disse begrepene fordi Kaysers begreper viser til et viktig aspekt ved forskjellene mellom boken og filmen: en *muntlig forteller* (filmen) er distansert fra det han forteller, mens det Kayser kaller for en konstruerende skrivehandling (boken) skiller seg markert ut fra en muntlig fortellerhandling. Lothe viser i denne sammenhengen videre til den tyske filosofen Walter Benjamin og hans essay «Fortelleren» hvor Benjamin skriver: «Den som hører en historie er i fortellerens selskap [...] Men en romanleser er ensom.» (*Benjamin:1975:93*) (Lothe:2003:26) Det er utslagsgivende for mottakelsen av budskapet at mottakeren, *tilhøreren* blir endret til den *ensomme leseren* gjennom at det som formidles kommer fra en tekstbasert kilde: romanen.

På bakgrunn av disse teoriene utvikler Lothe en egen modell for narrativ kommunikasjon:

Historisk forfatter (skriver) → Implisitt forfatter → forteller → tilhører → implisitt leser → historisk leser.  
(Lothe:2003:27)

Den *historiske forfatteren* er den som skriver en narrativ tekst, den *historiske leseren* er den som leser denne narrative teksten. Den lilla markeringen illustrerer den narrative teksten i kommunikasjonsmodellen. I denne lilla boksen er de to ytterste leddene implisitt forfatter og implisitt leser. Lothe understreker at han ser på begrepet implisitt forfatter på en bestemt måte: som et «bilde av forfatteren» i teksten (*Genette:1988:141*) og som et uttrykk for «tekstintensjon» (*Chatman:1990: 104*) Slik viser Lothe at implisitt forfatter blir et synonym for verdisystemet som teksten, indirekte og ved å kombinere alle sine virkemidler, presenterer og representerer. (Lothe:2003:27-32)

Videre sier han at den *implisitte leseren* er på samme måte som den implisitte forfatteren en konstruksjon, og på samme måte som den implisitte forfatteren er forskjellig fra den historiske forfatteren, skriveren og fortelleren, er den implisitte leseren forskjellig fra både tilhøreren og den historiske leseren. Den implisitte leseren er en del av samspillet mellom tekst og leser. Hos Lothe definert som en rolle eller et standpunkt som gjør det mulig for den historiske leseren å skape mening ut fra den litterære teksten hun leser. Videre poengterer Lothe at den implisitte leseren er både aktiv og passiv. Den er aktiv ved å gi teksten mening for den historiske leseren, men også passiv siden retningen for den meningsskapende aktiviteten er gitt i narrasjonen. (Lothe:2003:32) Begrepene *forteller* og *tilhører* fører oss til sentrum av kommunikasjonsmodellen: «Mens fortelleren er instansen som forteller, eller i det minste deltar i en fortellerfremmede aktivitet [...] er tilhøreren instansen som i det minste implisitt er adressert av fortelleren.» (*Rimmon-Kenan 1938: 88-89*) (Lothe:2003:32)

Begrepene fra Lothes kommunikasjonsmodell vil bli brukt i analysen av boken spesielt, og til dels i sammenheng med formidlingen i både boken og filmen, altså kommunikasjon, til en bestemt målgruppe.

## Manus

I dette prosjektet er det spesielt interessant å se på manuset i sammenheng med filmen og boken, da det er manuset begge disse tekstene bygger på og følgelig er en adaptasjon av. Boken på sin side igjen er en adaptasjon av både manuset og filmen. Manuset i seg selv er en egen tekst som er basert på en bit av norsk historie, altså en adaptasjon av denne historien, som i forlengelse gjør både filmen og boken til egne adaptasjoner av samme historie.

Dette er et aspekt som vi skal se nærmere på i analysen av manuset og videre også i konklusjonsdelen av oppgaven. Først her, skal vi se på en sammenliknende definisjon av hva et manus faktisk er.

Den amerikanske forfatteren Syd Field, en av de mest populære skriveguruene innen filmindustrien, setter disse tre sjangrene opp mot hverandre i sitt verk *Screenplay: The foundations of screenwriting* for å definere begrepet manus. Han hevder at når man ser på en roman og prøver å definere dens essensielle natur, ser man at den dramatiske handlingen vanligvis foregår inne i hovedpersonens hode. Leseren er opptatt av karakterens tanker, følelser og handlinger. Hvis andre karakterer blir brakt inn i handlingen, omfatter historien også deres synspunkt, men handlingen vender alltid tilbake til hovedpersonen. I en roman foregår handlingen inne i hovedpersonens hode, innenfor kjernen til den dramatiske handlingen. Videre poengterer Field at filmen igjen er annerledes og sier at film er et visuelt medium som dramatiserer en grunnleggende historielinje; Det handler om bilder, biter og stykker: en klokke som tikker, et vindu som åpner seg, to personer som ler, en bil som kjører, en telefon som ringer. Så konkluderer han med at et manus er *en historie fortalt med bilder*, i dialog og beskrivelse, og plassert innenfor rammen av en dramatisk struktur. (Field:1984:7-8) Ut fra denne definisjonen er manuset altså å anse som en tekstbasert hybrid av sjangrene roman og film.

Manuset som sjanger og som bidragsyter i dette prosjektet vil tas opp gjennom analyse av filmen, og være en samtalepartner i disse. Det er biter av manuset som vi skal se nærmere på som er sett på som spesielt interessante i en formidlingssammenheng. Det er likevel ikke gitt plass i oppgaven til en egen næranalyse av manuset, slik som med filmen og boken, fordi det i en tidligere fase i arbeidet med prosjektet ble avdekket at dette var noe som viste seg å være lite fruktbart. I tillegg tok det alt for stor plass. Det er heller ikke nødvendig da mye av manuset kommer frem gjennom analyse av filmen, siden regissør har holdt seg svært tro mot manus. Denne næranalysen som ble foretatt tidligere, bar likevel noen få interessante «frukter» som vi skal se nærmere på i analysene.



## Film

Den danske filmteoretikeren Lennard Højbjerg peker på noen sentrale trekk ved filmen som sjanger og medium i sitt verk *Filmstil: Teori og analyse*. Levende bilder er alltid formet av de valg filmskaperen må ta for å realisere formålet med filmen de skaper. (Højbjerg:2011:11) Mens fotografiets virkelighetsgjengivelse er en del av de levende bilders natur, trekker den måten en film er formet på; hvordan man har valgt kameravinkel, belysning, skuespill, kulisser, osv, de levende bildene vekk fra det helt transparente påpeker Højbjerg og fortsetter med å si at en rekke elementer ofte vil være kontinuerlige i løpet av filmen – f. eks. heltens tilstedeværelse, den fortalte tid, det fotografiske valg, av farger/sort- hvitt eller andre stilforhold. Alt dette kan varieres, og derfor vil det alltid være brudd på noen av disse kontinuerlige trekkene. Den audiovisuelle stilen er det redskapet filmskaperen benytter seg av for å skape slike brudd påstår Højbjerg og setter disse bruddene inn under samlebetegnelsen *fragmentering*. *Kontinuitet* og *fragmentering* utgjør de to motpolene som de levende bildene som fortellermedium er spent ut mellom. (Højbjerg:2011:12)

Det vil bli sett på flere aspekter ved filmen som sjanger, og spesielt når det gjelder definisjonen av denne og synspunkt på historisk korrekthet henviser jeg til Yvonne Tasker:

*A discursive link between nationhood and masculinity provides an important context for considering the muscular action cinema. Nationhood and masculinity are crucial terms within most war films, indeed combat films generally. Yet cinematic discourses of American manhood are profoundly ambiguous, certainly in the three Rambo films, and in many others critically designated as the texts of macho revisionism or, in its crudest version, as dumb movies for dumb people. Rambo, and by extension, other muscular movies have been criticized for their rewriting of history, for the erasure of, in particular, the history of America's involvement in Vietnam. Such critical concerns represent, in part, an important desire to see historical justice done.* (Tasker:2000:98)

Denne filmen havner inn under flere bulker her: det er det Yvonne kaller *muscular action cinema*. Hun peker på at nasjonalitet og maskulinitet er viktige faktorer i de fleste krigsfilmer og i kampfilmer generelt. Nå skal vi ikke her gå så langt som å plassere *Birkebeinerne* inn under den amerikanske tradisjonen av krigsfilmer, men det er likevel aktuelt i denne sammenhengen

og sammenliknbart fordi vi tross alt har to birkebeinersoldater på flukt i en borgerkrig som protagonister i filmen. Hun går videre med å se på fokuset på kropp, noe som ikke blir viet oppmerksomhet i dette prosjektet. Det neste Tasker tar opp er derimot høyaktuelt for denne oppgaven: nemlig det at disse *muskuløse* filmene har blitt kritisert for deres omskriving av historie. Slike kritiske bekymringer viser til et viktig ønske om å se «historical justice done». (Tasker:2000:98) Her blir «historical justice» oversatt til historisk korrekthet, og vi skal se nærmere på, gjennom å ha de historiske kildene som samtalepartner i analysene, hvordan det er tatt hensyn til historisk korrekthet i adaptasjonene, og da spesielt hvordan filmen forholder seg til dette.

«En adaptasjons suksess, er ikke så avhengig av kvaliteten på forelegget som på «filmens evne til å finne sin egen stil.» (Giddings, Selby, Wensley 1990:21) Dette er en påstand som skal testes til det fulle i dette prosjektet.

I filmtidsskriftet *Z* forteller forfatteren Nikolaj Frobenius i sin artikkel «Noen tanker om adaptasjoner. Og om fiksjon og fakta» om Phil Parker ved London Filmschool som ifølge Frobenius skal ha sagt følgende: «Tenk på forelegget som en vase. Tenk at du skal knuse den vasen. Og tenk så at du skal lime bitene sammen, som noe helt annet. Manusforfatterens oppgave er altså ikke å knuse en vase og så lime den sammen til en dårligere og styggere vase.» (Z nr. 2:2010:12) Den siste setningen i dette sitatet, hevder Arne Engelstad er et spark til det lite fruktbare kravet om størst mulig lojalitet overfor forelegget, som i tidligere adaptasjonsforskning ofte ble brukt som et kriterium på filmatiseringens kvalitet. (Engelstad:2013:18) Det er på grunn av dette poenget hos Engelstad at vi i hovedsak forholder oss til moderne adaptasjonsteori. Det er tross alt moderne adaptasjoner vi omhandler: et filmmanus fra 2015, en film og bok fra 2016. Sitatet fra filmtidsskriftet viser til essensen i problemstillingen: vi skal se på hvordan manusforfatter, regissør og forfatter har limt disse bitene fra den knuste vasen, sammen til noe helt annet.

*Filmen er trolig det mest effektive og virkningsfulle fortellersystemet vi har. Filmen kan spille på, aktivere og utnytte et større spekter av virkemidler enn noen annen kunstform, blant annet siden den forteller både gjennom lyd og bevegelige bilder. Filmens visualiseringskraft gir den en karakteristisk overflatekarakter. Slik sett er filmen «lett» på en annen måte enn en bok, som vi må gjøre en mer målrettet og aktiv innsats for å lese. Når dette er sagt, legger vi mer arbeid i å «lese» en film enn vi gjerne tenker over.(Bakøy mfl:2008:23)*

Hvordan «leser» vi egentlig en film? Først og fremst ser vi ofte etter hvilken *sjanger* filmen er kategorisert under for å se om det er noe en kunne tenke seg å se (lese), for deretter å lese en synopsis og se om dette vekker videre interesse. Det vil i det kommende bli presentert utvalgte deler av filmen med tanke på formidling av historie, men også med syn på hvilke måter filmen formidler historien med sine sjangerspesifikke «verktøy», som vi har sett under avsnittet tekst og sjanger.

## **Bok**

Boken *Birkebeinerne* er per definisjon en roman. Et aspekt ved romanen som sjanger, som blir påvist i det følgende, er det at den er så allsidig.

*Ofte er det lettere å si hva en roman ikke er enn hva den er. Den er ikke biografi, ikke historieskrivning og ikke brev, og heller ikke drama eller lyrikk. Samtidig er romanen en sjanger som kan romme alle disse andre sjangrene. Romanen er med andre ord en fleksibel litterær form som har mange undersjangre, fra fortidens brevroman til nåtidens grafiske roman.* <https://snl.no/roman>

Den kan ikke plasseres i en bestemt sjanger alene, fordi den møter konvensjonene som er satt for flere enn en bestemt sjanger. Det er en roman. Det er en roman for ungdom: en ungdomsroman. Det er en grafisk roman, full av bilder. Det er i tillegg en historisk roman. Og selv om en roman per definisjon er fiktiv, og ikke historieskriving, gjengir denne romanen nettopp en del av norsk historie. Hva som er fiktivt kommer likevel frem, og det er veldig klart for den gjengse historiekjenner at dette er prosa. Romanen plasseres altså som en oversjanger ungdomsroman. I analysen skal vi se på hva dette har å si for formidlingen av selve historien og utforming av teksten som sådan.

«Ungdomsbøker kan ha nemningar som «ungdomsroman» og «dikt for unge» på omslag og/eller tittelblad. [...] Samtidig kjem det også ut ungdomsbøker utan særskilt merking på omslag eller tittelblad.» (Slettan:2014:10) Det understrekes faktisk ikke på hverken omslag eller første innledende side på denne boken at dette er en ungdomsroman. På omslaget står det «En roman av Jon Ewo» og på første side før prologen står det «Jon Ewo *Birkebeinerne* Historisk roman basert på et filmmanus av Ravn Lanesskog.» Det som derimot vises til gjentatte ganger er hvem som har forfattet boken. Da Jon Ewo er en anerkjent forfatter innen ungdomslitteraturen, er det kanskje underforstått at denne boken da er en roman for ungdom. Så hva er så ungdomslitteratur per definisjon?

*Med ungdomslitteratur forstås vi litteratur som er utgitt med ungdom som målgruppe. Ungdom blir i denne sammenhengen vanlegvis avgrensa til tenåringar. Lesarar i ungdomsskolealder er den mest typiske målgruppa, men ein del ungdomslitteratur er også retta inn mot dei eldste tenåringane. Ungdomslitteratur blir rekna som ein del av barnelitteraturen [...]og vi bruker ofte nemninga barne- og ungdomslitteratur for å synleggjere ungdomslitteraturen innanfor denne aldersbestemte ramma. Ungdomslitteratur er ingen sjanger i seg sjølv, men ei gruppe tekstar i ulike sjangrar, avgrensa etter alder. (Slettan:2014:9)*

Denne definisjonen gir en grei ramme, da boken er myntet på ungdom fra 13 år og oppover. Jeg vil likevel bruke begrepet ungdomslitteratur som en betegnelse på en egen sjanger, fordi det er sjangerkonvensjoner rettet til denne type tekster også, som vi i det kommende skal se nærmere på. Dette vil også bli tatt opp i konklusjonsdelen av oppgaven.

## Hoveddel

### Filmen *Birkebeinerne*

#### Historisk resymé av hovedkarakterene

**Birkebeinerne** var et politisk parti i borgerkrigstiden i Norge som inngikk en allianse med kong Sverre Sigurdsson. Birkebeinerne kom til makten med ham i 1177, men fikk ikke full kontroll før valget av Sverres sønnesønn Håkon Håkonsson til konge i 1217.

**Baglerne** var også et politisk parti som kjempet mot Kong Sverre og birkebeinerne under borgerkrigstiden i Norge, og sto på kirkens side. Startet i Skåne under kong Sverres regjeringstid, men fortsatte å eksistere frem til 1218, da de la ned flokken og gikk over til Sverres sønnesønn Håkon Håkonsson.

**Håkon Sverresson**, Kong Håkon III, født 1182 i Nidaros og død 1. januar 1204 i Bergen, var konge av Norge fra 1202 til 1204. Kong Sverres uekte sønn, og birkebeinernes kongsemne. Han dempet den uforsonlige striden som kretset rundt kong Sverres personlighet, og inngikk forlik med biskopene og baglerne. Var offisielt ugift og barnløs da han døde brått, muligens etter å ha blitt forgiftet av sin stemor, enkedronning Margareta.

**Margareta Eriksdotter** Enkedronning Margareta: Kong Sverre Sigurdssons enke og Håkon Sverressons stemor. Forholdet mellom Margareta og stesønnen Håkon var svært anstrengt etter han ble konge, og da kongen plutselig ble syk og døde 1. nyttårsdag 1204 ble Margareta beskyldt for å ha forgiftet ham. For å fri seg fra mistanken lot hun en mann bære jern for seg. Han ble sterkt forbrent og ble derfor druknet av kongsmennene. Margareta flyktet til sitt hjemland Sverige.

**Håkon Håkonsson** Håkon Sverressons uekte sønn, senere kong Håkon IV Håkonsson. Han ble født noen måneder etter at Håkon Sverresson døde, og birkebeinerne anerkjente ham umiddelbart som kongens sønn. Var norsk konge i perioden 1217–1263. I løpet av hans regjeringstid ble det slutt på borgerkrigene. Ble født i Østfold, et område som var styrt av baglerne. Derfor flyktet hans mor med ham nordover mot Nidaros. Birkebeinerne sørget for å få ham trygt fram. Den daværende kongen, Inge Bårdsson, anerkjente ham som kongssønn.

**Inga fra Varteig** Inga er kjent som kong Håkon Håkonssons mor. Hun fødte ham i skjul, og de to gjennomlevde dramatiske hendinger i Håkons to første leveår. Senere var hun garantist for hans kongelige avstamning. Håkon Håkonssons saga forteller at kong Håkon Sverresson var lenge i Borg (Sarpsborg) høsten 1203 og hadde Inga fra Varteig åpenlyst hos seg i herberget.

Sommeren 1204 fødte Inga Håkon Håkonsson på Folkenborg i Eidsberg. Striden mellom baglere og birkebeinere hadde nå blusset opp igjen, og en sønn av Håkon Sverresson svedde i stor fare på det baglerdominerte Østlandet. Trond prest i Eidsberg holdt derfor Håkons fødsel og dåp skjult, og han tok seg av mor og barn sammen med **Erlend på Huseby** i Eidsberg, en frende av kong Sverre. Før jul 1205 førte de Inga og Håkon nordover til Hamar-kaupangen. De avslo en juleinvitasjon fra den **baglervennlige biskop Ivar**, en frende av Inga. I stedet ble mor og sønn ført fra Lillehammer over fjellet til Østerdalen over jul, i frost og hardt snøvær, av **birkebeinerne Skjervald Skrukka og Torstein Skevla**. Den strabasiøse ferden fortsatte nord gjennom Østerdalen til Trøndelag, der de kom i sikkerhet hos birkebeinerkongen Inge Bårdsson i Trondheim.

**Inge Bårdsson** Kong Inge II, Skule Bårdsson var hans halvbror. Inge ble valgt til konge av birkebeinerne i 1204. Han kjempet mot baglerne frem til 1208, da det kom til forlik mellom ham og baglerkongen. Spilles av Torbjørn Harr i *Birkebeinerne*.

**Skule Bårdsson** Halvbroren til kong Inge. Jarl fra 1217, hertug fra 1237 og konge fra 1239. Styrte en tredjedel av Norge fra sitt sete i Nidaros i Håkon Håkonssons regjeringstid. Lot seg hylle som konge på Øreting i 1239 og tok opp kampen mot kong Håkon Håkonsson, men ble drept etter et halvt år som konge. Hans datter Margrete ble gift med Håkon Håkonsson, og Skule er dermed en av stamfedrene til den norske kongsætten i middelalderen. I *Birkebeinerne* er han omdøpt til Gisle, og spilles av Pål Sverre Valheim Hagen.

Dette er et resymé som viser til hvilke karakterer som er sentrale i disse adaptasjonene. Det er lettere for leseren av oppgaven å videre følge med i oppgaven ved å få disse introdusert her.

Disse historiske bitene vil bli tatt opp igjen senere i analysedelen av oppgaven og er alle funnet ved hjelp av oppslag av de forskjellige personene i Store Norske Leksikon på nett.

## Film, karakterer og tekst

Filmen åpner med tekstplakaten «En historie inspirert av virkelige hendelser». Filmens handling følger de to birkebeinerne Skjervald og Torstein på deres flukt fra baglerne for å frakte Håkon Håkonsson til Nidaros for å få ham innsatt som konge etter at hans far, kong Håkon Sverreson er blitt drept. I åpningen av filmen presenteres vi som tilskuere og lesere med flere tekstplakater kryssset over med bilde som skal informere oss som tilskuere ytterligere:

*Norge 1204. Birkebeinerne og kong Håkon Sverresson besitter kongsetet i Nidaros. De trues av baglerne som har tatt makten på østlandet, med støtte fra Danmark. Blant flyktingene er kongens sønn og tronarving Håkon Håkonsson, som er fostret i hemmelighet av Inga fra Varteig.*

Det er neppe noen tilfeldighet at det er ved kong Sverre Håkonssons død at filmen starter. Det er nemlig her alt kong Sverre hadde bygget opp i sin regjeringstid potensielt kan falle i grus. Han kjempet for et forlik mellom kirke og kongemakt, og birkebeinere og baglere var nær ved forsoning og fred da kong Sverre døde brått i 1204. Birkebeinerne støttet seg opp om kong Sverres nevø Håkon «Galen», et tilnavn han fikk fordi han var en ustyrlig mann. Håkon Galen var sønn til Sverres søster Cecilia, men hadde svensk far. På bakgrunn av dette, og fordi han var «galen» ble han ikke valgt til konge for birkebeinerne. I stedet falt valget på Håkon Galens halvbror, Inge Bårdsson. Inge på sin side hadde norsk far, var slik av helnorsk ætt og ville etter alt å dømme være en mer fredsinnset leder enn Håkon. Baglerne samlet seg i Danmark med Erling Steinvegg, hvor de fikk aktiv støtte fra dansk kongen som søkte å gjenvinne et dansk herredømme. (Helle:1995:71). Det pågikk krigføring mellom de to sidene fra 1204-1208. Etter at Erling Steinvegg døde i 1207, ble det et høyere ønske om å skape fred igjen. Det var kirkens menn som til syvende og sist sørget for freden ved å skape mekling mellom bønder og hærfolk. Biskop Nikolas og erkebiskop Tore Gudmundsson sørget for meklingen mellom birkebeinerne og deres konge Inge Bårdsson og deres jarl Håkon Galen på den ene siden og baglerne og deres nye konge Filippus Simonsson på den andre. Det ble vedtatt at Inge og Håkon skulle dele makten i det nordlige birkebeinerriket, mens Filippus skulle styre over Opplandene og det meste av viken. Mellom Inge og Håkon måtte biskopene

mekle på nytt fordi Håkon gjerne ville ha kongetittel. Da Håkon Galen døde 1214, fikk Inge hans del av riket. Inge hadde enda en halvbror, Skule Bårdsson. Han var mer krigersk enn Inge og hjalp ham med å rykke ut mot uregjerlige bønder. Inge var konge over hele det nordafjelske Norge fra 1214 til sin død i 1217. (Helle:1995:72-74)

Ved første øyekast på karaktergalleriet i filmen er det ikke til å unngå å legge merke til at Skule Bårdsson er omdøpt til Gisle Bårdsson i filmadaptasjonen. Det ble spekulert på om dette var for å distansere seg fra historien, og slik understreke at Birkebeinerne var fiktiv. Men det hele ble bare spekulasjoner, og det måtte spørres manusforfatter Ravn Lanesskog direkte for å få et endelig svar på dette. Det viste seg at grunnen til at karakteren ble omdøpt var fordi Ravn Lanesskog hadde latt seg inspirere av begge halvbrødrene til Inge Bårdsson, og slik laget en «hybridkarakter» av de to som var såpass ond og satt på spissen at følte derfor at han måtte gi ham et annet navn.(Lanesskog:2017:intervju) Hvorfor det ble akkurat «Gisle» fikk vi ikke vite. Kanskje et forsøk på å slå sammen navnene «Galen» og «Skule»?

Det er Birkebeinerne Skjervald og Torstein som tydelig er filmens hovedkarakterer, og Skjervald som er protagonisten i historien, i tillegg til at karakteren Håkon Håkonsson er essensiell i filmen sammen med Inga fra Varteig.

Etter at prologen til filmen er presentert ser vi for første gang i filmen mor Inga som bærer på Håkon Håkonsson. Vi ser henne som en del av en gruppe med flyktninger. Rett etter dette er det scenebytte, og vi ser to birkebeinere på ski på vei ned fjellsiden. Dette gir assosiasjoner til det kjente maleriet *Birkebeinere* malt av Knud Bergslien.

De to hovedkarakterene i filmen nevnes i Håkon Håkonssons saga, og her kan vi se at manusforfatter og regissør har hentet inspirasjon til karakterene i en actionfylt film, noe en kritiker vi kommer tilbake til har valgt å kalle «ski-action»: «De lot da de to mænd, som var bedst til at løpe paa ski, fare i forveien med gutten; den ene het Torstein Skevla, den anden Skervald Skrukka.» [http://heimskringla.no/wiki/Haakon\\_Haakonss%C3%B8ns\\_saga](http://heimskringla.no/wiki/Haakon_Haakonss%C3%B8ns_saga)

Her introduseres Torstein og Skjervald i sagaen, og det poengteres hvor dyktige de er på å gå på ski, ikke bare dyktige men altså best. Dette er nok mye av grunnen til at nettopp disse to trekkes frem. Mye av action-elementet i filmen ligger nettopp i det vi her kaller «ski-scener»: det er selve flukten som er essensiell, men også hvordan de flykter. Det er da også disse to som er de sentrale skikkelsene i adaptasjonene. Dette er nok trolig fordi disse to er de mest kjente birkebeinerne for folk flest siden de har blitt udødeliggjort gjennom Knud Bergsliens



maleri. Det er ikke vanskelig å se ut fra maleriet at regissør har latt seg inspirere av dette da han har laget karakterene i filmen. Spesielt Torstein (Kristofer Hivju) er nesten identisk med det lange skjegget og øksen i hand som favorittvåpen. Bønder hjelper Torstein og Skjervald i filmen, og i tråd med sagaen hvor det også vises til at det er bønder de får hjelp av.

Erlend Vargsson er en karakter som er bonde i filmen, og som også nevnes i Håkon Håkonssons saga. I samme parti i sagaen nevnes Traand prest, en veldig god venn av kong Håkon Sverresson, i og med at han var den eneste som var betrodd hemmeligheten om at Inga fra Varteig ventet kongens sønn. Videre er Traand Prest beskrevet i sagaen som den som døypte, beskyttet og hjalp Håkon Håkonsson det første året av hans liv.

*Der bodde en prest, som het Traand. Der blev Inga syk og fødte et guttebarn. Men Traand prest visste, at kong Haakon Sverressøn var far til gutten. Han døypte gutten og lot ham hete Haakon og fór saa lønlig med det, at han ikke tiltrodde nogen at holde barnet over daaben uten sine to sønner og sin kone. Traand prest opfostret gutten i løndom. En mand het Erlend paa Husabø. Han var kong Sverres frænde og av Guttorm Graabardes æt. Traand prest gik til Erlend og holdt raad med ham om gutten; de avtalte, at de skulde fare saa lønlig med det, som de kunde. De næste tolv maaneder var gutten hos Traand prest. Men den anden vinter gjorde Erlend og Traand prest sig rede til at fare østenfra Borgesyssel. De hadde med sig kongssønnen og hans mor og fór i største løndom til Oplandene.*

[http://heimskringla.no/wiki/Haakon\\_Haakonss%C3%B8ns\\_saga](http://heimskringla.no/wiki/Haakon_Haakonss%C3%B8ns_saga)

Her ser vi et bestemt valg som er tatt i forhold til det som adapteres og karakterer: Erlend er tatt med i karaktergalleriet i filmen, mens Traand Prest er utelatt. Dette er trolig for å holde kontrasten til det gode og det onde i fortellingen: det er ikke tvil om at det er birkebeinerne som er det gode partiet i filmen, og baglerne, med kirken på sin side, som er det onde. Da passer det dårlig å ta med en prest som fremtredende medhjelper for kong Sverre på birkebeinernes side. Dette gir legitimitet til kritikk som foreligger i Gro Jørstad Nilsens kronikk *Birkebeinerne i tre versjoner*, hvor hun poengterer at kirken settes i et dårlig lys, da det var tilfelle, som vi også ser fra utdraget i sagaen, at kirkens menn også var en del av birkebeinernes allianse.

<http://www.barnbokkritikk.no/birkebeinere-i-tre-versjoner/#.Wf3Zb1vWy00>

Det som kommer frem i historiebøkene, er at bøndene på sin side valgte å være så nøytrale i borgerkrigen som det lot seg gjøre. Var man bonde var en ikke en del av hirden, hverken hos birkebeinerne eller baglerne, og en borgerkrig var ikke noe bøndene ønsket. Det kommer frem i filmen gjennom Skjervalds appell til bøndene på Auduns gård:

*Audun: «Vi har birkebeinere i huset!»*

*Skjervald: «Nei! Jeg er ikke birkebeiner. Jeg er akkurat som alle andre her. Jeg er en fattig bondetamp. Jeg prøver å dyrke den steinrøysa vi kaller jorda vår og ber til gud om at vi skal komme oss gjennom vinteren. Birkebeinerne, de er kongens menn. Nå har de møtt ham. Han som gjemmer seg oppi Nidaros mens baglerne brenner ned landet vårt. Han som sitter på gullstol. Han som sover i silkeseng og sutter på tommelen sin. Vi er bønder, vi er ikke krigere, men vi kjemper for det vi er glad i. For familiene våre. For at de skal overleve. Baglerne drepte kona mi. De slakta gutten min, Eirik. Han ble ikke engang 2 år gammel. For hva da? For hva da? Kongen i Nidaros er død. Men Norge har en ny konge. Og han er her i dag. Dette er Norges nye konge. Håkon Håkonsson. Det er han baglerne kommer for å drepe. Hjelp meg å stoppe baglerne en gang for alle, så vi kan samle oss under denne kongen, og sende disse baglerjævlene tilbake til helvete. Hjelp meg. Hjelp oss. Ikke som bønder, men som denne kongens menn. Ekte birkebeinere.»*

*Audun: «Vår nye konge.» (Gaup:2016: 68:00-70:40)*

Her appellerer Skjervald til folket inne på Auduns gård, mens vi som tilskuere samtidig ser han i en «close-up» kameravinkel. Det skapes en helt egen tilknytning mellom forteller og tilhører. Dette har stor gjennomslagskraft for resepsjonen hos oss som tilhørere/tilskuere av filmen. Vi føler med Skjervald og dette gir ekstra driv til dramatikken: sympatien vi som tilskuere føler vil være med på å skape enda større drivkraft til lesing for tilskuere og handlingen videre i filmen. Dette er noe filmen har som fortrinn i sammenlikning med romanen: den kan spille på tilskuerens følelsesspekter gjennom bilde og tale. I denne sammenhengen er vi tilhørere. Den ensomme leseren vil neppe ha samme effekt av å lese denne talen i en bok. I lys av semiotikken ser vi på gester og mimikk, og det er klart at godt skuespill er med på å overtale oss som lesere av filmen at bøndene må hente frem igjen stridsøksa for å forsvare Håkon Håkonsson. Hvilket de i det kommende i filmen også gjør. Talen viser også til et aspekt ved denne borgerkrigen: det var nemlig egentlig slik at denne striden var delt i tre partier: baglerne og birkebeinerne, med hver sine hirder, og bøndene, som

kun ønsket fred. (Helle: 1995: 72-74) Det er derfor nødvendig at Skjervald holder en slik appell. Dette kommer også frem tidligere i filmen når handlingen foregår på Erlend Vargssons gård. Torstein nevner for Erlends sønn Egil at hans far har vært birkebeiner. Erlend har nemlig ikke fortalt Egil dette.

Torstein: «Har du ikke fortalt ham det?»

Erlend: «Ære være birkebeinerne og alt dere står for, men å være bonde og sette mat på bordet, det er det gjeveste en mann kan gjøre.»

## **Film og sjanger**

Filmen *Birkebeinerne* bygger altså på filmmanuset av Ravn Lanesskog og historien om birkebeinerne og er blitt sjangerbestemt som en «Action Adventure»-film. Denne sjangerdefinisjonen gir oss som lesere av filmen visse forventninger.(Neale:2000:10) Disse forventningene er knyttet til tidligere lesninger av action-filmer, hvor en ut fra definisjonen forventer en film med actionfylte scener. Dette er i tillegg en «adventure»- eller eventyrfilm, som er en karakteristikk som gis ut fra at vi skal følge protagonisten(e) på et eventyr, en «event», en ferd, eller som i tilfellet for denne filmen: en flukt.

Dette er i tillegg et eventyr som ifølge tekstplakaten i introen av filmen er «en historie inspirert av virkelige hendelser». Dette er noe Linda Hutcheon tar opp i sitt verk *A Theory of Adaption* hvor hun sier at forflytning til et annet medium alltid fører til endringer, eller «reformatering» (Hutcheon:2013:16) Hutcheon går i lys av dette inn på adaptasjon av historie og viser til filmen *Schindlers Liste*. Hun påpeker at det i ontologiske skift gir liten mening å snakke om at adaptasjoner er historisk korrekte (eller ikke) i vanlig forstand. Schindlers liste er en filmadaptasjon av en roman som er basert på vitnesbyrd. Det er med andre ord en omtale/oversettelse av en annen tekst, en bestemt fortolkning av historien. Det kan virke enkelt å bare klistre på etiketten "basert på en sann historie", men denne enkeltheten reflekterer ikke

sannheten påpeker Hutcheon: i virkeligheten er slike historiske tilpasninger så komplekse som historiografi i seg selv. (Hutcheon:2013:18)

Denne «etiketten» er i filmen formulert på en bestemt måte: Det er en historie *inspirert av* virkelige hendelser. Det er derfor utpekt som fiksjon, og ikke fakta. *Birkebeinerne* hører inn under sjangergrupperingen action/adventure, ikke dokumentarfilm. I både manuset og boken er likevel frasen «basert på» brukt, så hvorfor er ikke dette brukt i filmen? Det ble tolket tidlig i prosjektet som en måte å distansere seg fra historien, og for å understreke at dette er nettopp fiksjon. For å finne det endelige svaret på dette spørsmålet må vi henvende oss direkte til kilden, nærmere bestemt manusforfatter Ravn Lanesskog. Da han ble stilt spørsmålet om hvorfor det var slik svarte han at teksten ble endret til «inspirert av» fordi produsentene til filmen ønsket å signalisere at det er blitt gjort en del grep som tilsier at publikum ikke skal forvente eller tro at det de ser er sant og historisk korrekt. En helgardering fra produsentenes side. Ravn Lanesskog på sin side konsulterte en historiker, og de to sammen konkluderte med at det var fullt mulig å bruke frasen «basert på». (Vedlegg:2017:Intervju)

Det er som vi ser ingen tilfeldighet at den introduserende tekstplakaten i filmen er formulert på denne måten og på denne måten ser vi at teorien til Norman Fairclough gjør seg gjeldene: Produksjonen av teksten former meningsdanningen i den.

På samme tid ser vi kompleksiteten ved videreformidlingen av historie og filmadaptasjon; det er flere forfattere av denne teksten, som har sine innspill og tolkninger av den, og det spiller inn på hvordan historien formidles. Dette er også noe som kommer til uttrykk helt i slutten av filmen, etter endt rulletekst: det dukker opp en ny tekstplakat som viser et sitat fra den islandske forfatteren Halldór Laxness: «Forskjellen på romanforfatteren og historikeren er at den førstnevnte lyver med vilje og trives med det. Historikeren lyver i sitt enfold og forestiller seg at han sier sannheten.» Det ble i første omgang tolket som et stikk til de som eventuelt måtte være opptatt av historisk korrekthet og forholdet til det adapterte historiematerialet. For igjen å få et endelig svar på dette må vi henvende oss direkte til kilden og intervjuet med manusforfatter Lanesskog. På spørsmålet om han kunne utdype hvorfor dette er tatt med i filmen refererte han på nytt til produsentene og understreker at det er lagt inn for å signalisere at hva som egentlig er historisk korrekt er mer sammensatt og komplekst enn det mange historikere ofte vil ha det til. Han forklarer det videre med at det kommer an på hvem som forteller historien, hva som er innfallsvinkelen, agendaen, osv. Som vi ser var tolkningen som ble foretatt i første omgang legitim, og dette svaret fra manusforfatter samsvarer med funn i analysen.

Det spesielt en bit av historien om birkebeinerne som har blitt viet ekstra oppmerksomhet av manusforfatter og regissør. I filmen kommer dette frem som en av kjernescenene. Slike scener i en film er definert av når hovedkarakteren står overfor et bestemt valg, eller er påvirket av noe som skjer. (Bakøy m. fl: 2008: 25) Når enkedronning Margareta tar livet av kongen med gift, og sin stesønn, Håkon Sverresson, er dette en handling som påvirker hovedkarakterene. Denne kjernescenen sees på som viktig da dette påvirker hele handlingen videre i filmen, og er et motiv for hovedkarakterene til å utføre sitt oppdrag: få Håkon Håkonsson, rettmessig arving til tronen, til Nidaros. Som lesere av filmen dannes oppfattelsen av karakterene på bakgrunn av de handlingene de utfører. Det er gjennom handling vi får innblikk i Skjervald og Torsteins liv og følelser, og det er gjennom handling at deres plass i den fiktive filmverden viser seg. De er motivert ut fra sine personlige målsetninger. (Bakøy m. fl: 2008: 24)

Kritikere har påpekt at denne handlingen fra enkedronningen er en myte. Altså ikke noe som de som er opptatt av historisk korrekthet kanskje burde valgt å ta med i en gjenfortelling/adaptasjon av historien. Det er likevel en del av noe av det lille som nevnes om Margareta Eriksdotter når en søker henne opp i Store Norske Leksikon på nett. Nå kommer vi igjen inn på kompleksiteten ved adaptasjonene i dette prosjektet. Her er det et filmmanus som bygger på historien om birkebeinerne, som har valgt å fokusere på noe som i historiebøkene og i Håkon Håkonsson saga understrekes som en myte. Det å behandle adaptasjoner *som adaptasjoner* er et poeng hos Hutcheon. Når vi kaller et verk for en adaptasjon kunngjør vi at det er et verk som har en tilknytning, eller på en eller annen måte har et forhold, til et annet verk. Selv om adaptasjoner er estetiske objekter i seg selv, er det bare i lys av denne doble naturen at de kan sees på som nettopp adaptasjoner. En adaptasjons doble natur betyr imidlertid ikke, ifølge Hutcheon, at nærhet eller troskap til det adapterte verket skal være det eneste kriteriet for å bedømme adaptasjonen, eller være hovedfokuset i en analyse. (Hutcheon:2013:6)

Vi skal se enda nærmere på noen utvalgte påstander fra kronikken av Gro Jørstad Nilsen, og filmanmeldelsen fra filmpolitiet i p3 for å kunne se på legitimiteten til disse, men samtidig også gi en interessant innfallsvinkel til analysing av historiematerialet i filmen.

## Film, kritikk og kommunikasjon

Etter å ha lest anmeldelsen av filmen fra filmpolitiet i p3 kunne jeg for så vidt si meg enig i det meste i den, bortsett fra en ting: «Det som skuffer litt, er at de ikke får tid og rom til å gjøre mer med figurene sine. Det blir aldri etablert en dypere forståelse for hvem Torstein og Skjervald egentlig er, eller hva som ligger bak deres motivasjoner.» <http://p3.no/filmpolitiet/2016/02/birkebeinerne/>

Det er ikke nødvendig at noe sies direkte: Skjervalds motivasjon er uten tvil familien hans, og Torsteins motivasjon er uten tvil hans kjærlighet til Inga fra Varteig som vi skal se i det kommende.

Noe av den samme kritikken tas opp i Gro Jørstad Nilsens kronikk:

*«[...]I romanen bruker Ewo skiftende fortellerperspektiver og tankereferat til å skape spenning i det som ellers ville vært monotone beskrivelser av flukt i terrenget [...] Skulle vi fått vite noe om Torsteins indre liv i filmen, ville det sannsynligvis vært ved bruk av voice over. Dermed har romanen et fortellerteknisk fortrinn som Jon Ewo vet å benytte flittig til å gi karakterene langt mer dybde og personlighet enn de endimensjonale og sjablongaktige figurene filmen byr på. Filmene har et gjennomgående teatralisk uttrykk, som Ewo på sin side unngår ved å forsterke og utvikle de følelsesmessige sidene ved personene. For eksempel beskriver han en gryende forelskelse mellom Torstein og mor til Håkon, Inga fra Varteig. Dette er fraværende i filmen.»*

<http://www.barnebokkritikk.no/birkebeinere-i-tre-versjoner/#.WdQfsrJJJa00>

Det er her helt riktig å påpeke at man i boken har tilgang til indre liv gjennom tankereferatene i boken, og at disse på sin måte kanskje også gir karakterene mer dybde og personlighet. Men videre er den gryende forelskelsen som er nevnt her *ikke* fraværende i filmen. I en av åpningsscenene i filmen følger vi Torstein og Skjervald på slep etter slede som Inga sitter i. Her indikerer de gjennom dialog at Torstein er forelsket i Inga. Se også som nevnt tidligere i oppgaven kjærlighetsobjektene i filmen. Det er også en annen scene i filmen hvor Torstein har blitt skutt med pil og Inga tar seg av ham, synger for ham og ber for ham, viser ham omsorg og kjærlighet. Blikkene de gir hverandre og nærheten i denne scenen indikerer også gjensidig forelskelse. Slik har filmen sin måte å fortelle på for det observante øyet; man ser det i

skuespillet og i scenene mellom skuespillerne. Her kommer vi inn på det Linda Hutcheon kaller «telling», «showing» og «interacting» - Boken forteller oss («telling») gjennom tankereferat og fortellerperspektiv hvordan følelsene er, filmen på sin side viser det (showing») gjennom bilder, dialog og skuespill, og vi som publikum vil kunne observere dette i en resepsjonsfase og i så måte interagere med filmen («interacting»).

For protagonisten i filmen, Skjervald, er det tre personer som er hans *kjærlighetsobjekter*: Torstein, Ylva, Eirik; Kjærlighet til sin beste kamerat, kjærlighet til sin kone og kjærlighet til sin sønn. Det er også Skjervalds kjærlighet til sin kone og sitt barn som driver ham i dette ville oppdraget. Baglerne har drept både Ylva og Eirik, og Skjervald søker hevn for deres ugjerninger ved å få Håkon Håkonsson frem i live til Nidaros og få ham innsatt som rettmessig tronarving.

Torstein har to personer som blir presentert for oss som hans kjærlighetsobjekter:

Skjervald og Inga fra Varteig. Kjærlighet til kameraten sin og den hemmelige kjærligheten til Inga fra Varteig. Det kommer frem flere steder i filmen, etter at Torstein blir skadet og det ser ut til at han kanskje ikke klarer å komme fra det med livet i behold, kan vi som tilskuere som er eksterne se nok en gang i blikkene, og ikke bare gjennom ord som blir sagt, men til og med gjennom det som ikke blir sagt at det her er noe spesielt mellom Torstein og Inga.

Dette blir i denne scenen i filmen fanget opp med en nærvinkel, hvor vi som tilskuere kun ser ansiktene, og derfor også blikkene deres. Det er derfor «hemmelig» for de andre karakterene i historien, men vi som tilskuere har en helt egen innsikt her. Så selv om vi har en ekstern kameravinkel er vi som tilskuere likevel interne i historien.

*«I kongsgården handler det om to brødre, Gisle og Inge (ikke i slekt med kongen) og datteren til den forgiftede kongens stemor (altså halvsøsteren til kongen). Gisle er ond, Inge god. Her er til tider filmen bedre enn boken fordi Gisle, spilt av Pål Sverre Hagen, trer frem som en karakter med personlighet. Han er omspunnet av en iskald taushet, tilbaketrukket og uutgrunnet i ansikt og i kroppsholdning. Stemmen er neddempet, på grensen til følelsesløs. Når Gisle låser sin bror Inge ned i fangekjelleren og sier: «Du kjenner meg ikke bror, du har aldri kjent meg», har det effekt i filmen på grunn av godt skuespill. I Ewos bok fremstår de samme scenene langt mer klisjéfylte.»* <http://www.barnebokkritikk.no/birkebeinere-i-tre-versjoner/#.WdQfsrJJa00>

Her gir hun altså fortrinn til filmen som medium, fordi skuespillerens tolkning av en karakter gir mer dybde. Dette er med rette da det påpekte skuespillet virkelig skaper en dybde i karakteren som (tydeligvis) er vanskelig å få frem helt på samme måte i boken. Når hun videre påstår at filmen ellers er objektiv og at det er mange ting vi som lesere av filmen ikke får med oss er ikke dette sannferdig. Som vi har sett i de forestående punktene fra kronikken, for eksempel fra filmen og kjærlighetsobjektene, er det flere forhold og ting som kommer frem gjennom bilde og tale som Jørstad Nilsen feiler med å få med i sin kritikk.

*«[...]Mens brødre, sønner, stemødre og døtre spankulerer rundt og lirer av seg replikker, forsøker filmen å skape en gåte rundt hvem som beordret forgiftningen av kongen. Med et så overtydelig tegnet persongalleri kommer avsløringen ikke akkurat som en overraskelse.»* <http://www.barnebokkritikk.no/birkebeinere-i-tre-versjoner/#.WdQfsrJJa00>

Det at filmen skal skape en gåte om hvem som beordret gift-mordet stemmer ikke for oss som tilskuere, det måtte i tilfelle være med tanke på karakterene i filmen. I en av de første scenen i filmen hvor Margrete og Gisle ligger sammen, er det relativt tydelig at Gisle beordrer hva Margrete skal gjøre i tillegg til at publikum ser at han gir henne giften, selv om dette er fra Kristins vinkel som ser dette fra rommet ved siden av. Det blir på denne måten klart at dette skal være en hemmelighet for resten av karakterene i filmen. Kristin og Margrete har en dialog om dette i påfølgende scene. I denne dialogen blir det også klart at dette må holdes hemmelig og hva som skal bli følgene av det som skal skje. Hvordan Kristin ikke må si noe, og Margrete lover henne at hun selv snart skal stå brud igjen og at Kristin blir prinsesse. Hvordan kritikeren her kan komme fram til at filmen prøver å skape en gåte rundt dette er en gåte i seg selv. Det må i tilfelle som sagt komme som en avsløring i fortellingen for aktørene (skuespillerne), ikke for oss som lesere av filmen. Men det er her et poeng som viser til kompleksiteten ved filmen som medium i en adaptasjonssammenheng. Fortolkningen/ tolkningen og resepsjonen hos leseren av filmen kommer frem som et viktig poeng her, sammen med kommunikasjon: det har skjedd en mistolkning. Om en skal skyldte på filmen som medium eller leseren i seg selv her er ikke noe vi skal ta stilling til, men det viser til at senderen (filmene) ikke har nådd frem til mottakeren (kritiker) med sitt budskap (avsløringen om hvem som står bak forgiftningen).



Det er tidlig klart, ut fra dialogen i filmen mellom de to hovedkarakterene Skjervald og Torstein at de er nære venner. Dette sees og høres ut fra det de sier til hverandre, men også spesielt *hvordan* det sies i ulike komplimentærsener. Det sies mye med ansiktene, og da spesielt smilet til Skjervald når han snakker med noen han er glad i og bryr seg om, som vises godt i den første dialogen mellom Skjervald og Torstein, og også videre i dialogen Skjervald har med sin kone Ylva og sin sønn Eirik. (Gaup:2016:00:00-09:00)

Jørstad Nilsen tar i sin kronikk opp en kjernesene med protagonisten Skjervald i:

*«Når Skjervald forlater Torstein og Håkon og drar hjem en tur, der en liten hær baglere venter på ham, truer baglerne med å drepe kone og barn hvis ikke Skjervald røper hvor Håkon er, noe Skjervald gjør uten videre. Dette forræderiet blir skjebnesvangert, for kona har nemlig vært atskillig sterkere enn sin mann og holdt munn også etter tortur. Full av forakt for Skjervalds Judasoppgjørelse dreper baglerne kona og barnet likevel».* <http://www.barnebokkritikk.no/birkebeinere-i-tre-versjoner/#.WdQfsrJJa00>

Sitat fra karakteren Orm i filmen: *«Er du virkelig så likeglad med din familie at du vil ofre deres liv for en død konge?»* (Tidligere) birkebeiner Ståle: *«Kongen er død Skjervald, fortell oss hvor gutten er.»* Skjervald holder tilbake til å begynne med, men bukker under for presset, hvorpå baglerne dreper hans kone Ylva og hans sønn Eirik. Jeg vil ikke si at det er å gi opp informasjon uten videre. Skjervald selv klarer å flykte fra dem og setter kursen mot bonden og tidligere birkebeinersoldat Erlend Vargssons gård, hvor Inga, Håkon og Torstein er. Skjervald ankommer gården med baglerne og svikeren Ståle hakk i hel og informerer: *«Kongen er død. Baglerne vet at Håkon er her.»* Overhodet for birkebeinerne stasjonert ved gården responderer: *«Hvordan i hælvetet veit dem det?!»* Han vil videre gjøre et nummer ut av Skjervalds forræderi, og vil hugge av Skjervald hodet: *«Først skal dere få se hva vi gjør med dem som sviker vår ætt!»* Torstein responderer: *«Skjervald er en av oss!»* Med tanke på å holde seg samlet mot baglerne, gir det ikke mening i en historisk sammenheng at de skal ta liv av sine egne. Men det er tydeligvis for å understreke i aller høyeste grad at ingen form for svik blir tolerert. Samtidig er det et spenningsmoment i fortellingen hvor det er fare for at det blir tatt liv av protagonisten. Det hele blir avbrutt av at baglerne ankommer gården, noe som skaper enda mer drama og action i filmen. Erlend Vargsson blir drept. Torstein og Skjervald kommer seg unna på ski, Torstein har Håkon i bæremeis. Baglerne kommer ikke frem over det kraftige snødekket på hesterygg. Torstein og Skjervald kommer seg unna. Igjen på gården er de resterende

birkebeinerne overmannet av baglerne: «*De av dere som vil leve må kjempe for kirken, valget er deres.*»

Her ser vi at det er flere scener som viser til borgerkrigen og hvordan det var delt inn i to sider. Også hvordan det å hugge hodet av noen er legitimt. Men Skjervald blir aldri hugget hodet av. I en nærlesning av filmmanuset kom jeg over flere scener som var utelatt i både film og bok. Det ble spekulert i om dette kunne ha noe med filmens aldersgrense å gjøre. For nok en gang å få et endelig svar henvendes det til manusforfatteren selv, som syntes spørsmålet om hvorfor en scene der Orm står og holder et avhugget hode foran en forsamling i kongsgården ble tatt bort, var veldig interessant.

*Grunnen til at det avhogde hodet ikke er med, er for å senke aldersgrensen ja, og sørge for at den endte på 12, ikke 15 (eller om det er 16 de opererer med nå). Den ble filmet, men klippet vekk. Det illustrerer at vi aldri egentlig ble helt enige om hva slags film vi ville lage: Jeg ønsket å lage en film som hadde eksplisitte scener, der rå vold var en del av bildet (det var tross alt borgerkrig), mens produsenten ønsket å lage en familiefilm, og regissøren havnet vel kanskje et sted midt i mellom - og det gjorde vel filmen også. (Vedlegg:2017: Intervju)*

Det er deler av manus som er utelatt fra både bok og film som er mye mer brutale enn det som kommer frem i de to adaptasjonene. Dette er igjen grep som er tatt for å treffe et gitt publikum, og det kan nok tenkes at mange av disse detaljene, selv om de nok hadde passet inn i en mer realistisk fremstilling, ikke egner seg for en yngre målgruppe.

Kritiker Jørstad Nilsen fortsetter om den sammen scenen:

*I filmen blir hendelsen stort sett brukt til å gi Skjervald personlige motiver for å ta rotta på baglerne. Ewo bruker på sin side drapet på kona til å gi Skjervald et bredere følelsesregister. Noen ganger er han martret av skyldfølelse, andre ganger dominerer hevntørsten, eller sorg og savn. Med andre ord utnytter Ewo potensialet som ligger i Skjervalds svik bedre enn filmen gjør, noe som nok en gang bekrefter at romaner egner*

*seg bedre til personskildringer enn filmmidiet med sitt «objektive» kamerablikk.*

<http://www.barnebokkritikk.no/birkebeinere-i-tre-versjoner/#.WdQfsrJJa00>

Med de ulike personskildringene i boken, kommer Jon Ewo et hakk lenger, som vi skal se mer på i analysen av boken. Det er likevel viktig her å poengtere at det «objektive» kamerablikket byr på nok av non-verbale signaler og non-verbal kommunikasjon. Savnet til kone og barn skinner tydelig igjennom i scenen hvor Torstein og Skjervald må ta seg av Håkon i skjulet i snøstormen. Trehesten som var Eiriks (som nå er død) leke bruker Skjervald her som underholdning for det lille barnet. Det at dette så utløser en panikk hos Skjervald, hvor han må få sin hevn over baglerne umiddelbart, og hvor han ikke er redd for å dø ved å møte dem alene, indikerer også savn. Han vil samles med sin familie igjen etter døden. Senere snakker han dessuten til Egil, sønn av den da avdøde Erlend Vargsson, da han ser at Egil gråter og er tydelig opprørt over tapet av sin far: *«Jeg vet hvordan du har det, mistet familien min jeg og.»* Gir så Egil ansvar ved at han må stå på post og være på vakt for baglerne, igjen: gir nok et barn noe å gjøre for å distrahere fra en ubehagelig situasjon. Handlingsmønsteret viser til følelsesmønsteret hos karakteren. Vi skal komme tilbake til denne scenen når vi kommer inn på avsnittet filmen og lyd.

## **Film og rekvisitter**

«En flik av Norges historie blir levendegjort med imponerende kostymer, kulisser, effekter og figurer i et vinterhvitt landskap, flott fotografert av Peter Mokrosinski.»

<http://p3.no/filmpolitiet/2016/02/birkebeinerne/>

Det er ikke bare p3s filmpoliti som lar seg begeistre av dette, Kristin Aalen skriver i sin kronikk i Aftenbladet:

*Det stiligste med "Birkebeinere" er hvordan regissør Nils Gaup og fotograf Peter Mokrosinski skaper levende bilder av Knud Bergsliens ikoniske maleri «Birkebeinerne» fra 1869. I maleriet flykter birkebeinerne Torstein Skevla og Skjervald Skrukka på ski*

*fra Lillehammer med den vesle kongssønnen Håkon Håkonsson for å berge ham fra baglerne. Bergslie framstilte hendelsen i 1800-tallets nasjonalromantiske ånd. Hvordan skigående karer faktisk så ut på 1200-tallet, vet jo ingen, annet enn at fattige birkebeinere fikk sitt navn fordi de surret føttene med bjørkenever for å holde varmen. Skiscenene i filmen er upåklagelige. [...] Utforkjøringene er filmet slik vi som skinsjon elsker å se dem, de kjæler med vår forestilling om at nordmenn er født med ski på beina.* [https://www.aftenbladet.no/kultur/i/35d3e/Flott-ski-action\\_-mangelfullt-manus](https://www.aftenbladet.no/kultur/i/35d3e/Flott-ski-action_-mangelfullt-manus)

Her er det bare å si seg enig med kritikerne. I flere settinger i filmen er tydelig snødekket, norsk skog. Deler av filmen er også filmet i blant annet Sogndal i Norge, noe en kan se ved å studere Facebook-siden til *Birkebeinerne*, hvor det er lagt ut en video fra settet. Store deler av filmen er også filmet i utlandet, men de storslåtte naturbildene er filmet i Norge. Man kan se det på floraen: alle de typiske, norske grantrærne. Tydelig en realistisk og historisk lokasjon, noe som er gjennomgående for stort sett hele filmen. Det er også her i bildet ganske tydelig med kostymene/klærne og rekvisittene (skiene blant annet) at de med disse kostymene er tidsriktige i forhold til 1204. Huset til Skjervald og hans lille familie får vi også se her tidlig i filmen; bygget opp av hugget og skjært plank og alt annet rundt huset er rekvisitter i tre.

I en nærszene får vi som tilskuere komme inn i huset før Skjervald gjør det. Vi ser hans kone, Ylva, som sitter på jordgulvet ved bålet og den store jerngryten. Her blir poenget nevnt tidligere i prosjektet veldig klart: «Filmen kan spille på, aktivere og utnytte et større spekter av virkemidler enn noen annen kunstform, blant annet siden den forteller både gjennom lyd og bevegelige bilder.» (Bakøy mfl: 2008:23) Vi får her som tilskuere forrang for protagonisten i historien og vårt blikk som lesere strekker seg lenger i filmen, slik som vi nå skal se flere eksempler på.

*[...]Kun de som nedstammer direkte fra Harald Hårfagre har rett til å være Norges konge. Dette holder filmen tett om.*

Det er vanskelig å se hvordan det skulle være nødvendig at filmen skulle måtte si dette på flere måter enn det den allerede gjør. Sverre sier dette til Inge Bårdsson i filmen rett før han dør at han har en sønn med Inga fra Varteig. Vi har ikke engang kommet fulle to minutter ut i filmen før vi gjennom de historisk informative tekstplakatene blir opplyst som lesere.

*Blant flyktningene er kongens sønn og tronarving, Håkon Håkonsson, som er fostret i hemmelighet av Inga fra Varteig (Gaup: 2016: 01:50-01:54)*

Kongsblod nevnes av Torstein når de er på flukt med kongesønnen, noe som viser til at Håkon Håkonsson nedstammer fra kongesætt. Det som likevel kommer frem i filmen som det mest gyldige beviset for at Håkon Håkonsson er kong Sverres sønn er medaljongen han har rundt halsen. Inga sier når birkebeinerne ankommer kongsgården i Nidaros: «*Dette er Håkon Håkonsson, Norges rettmessige konge.*» Vaktene i kongsgården ser medaljongen og her ser vi som lesere for første gang helt tydelig at dette er det norske riksvåpenet. (Gaup:2016: 86:25-86:30)

*Det norske riksvåpenet fikk sin utforming under kong Eirik Magnusson, og kjennes fra mynter og seglbilder fra 1280-årene, samt i en engelsk våpenrulle fra ca. 1280. Våpenet bygger imidlertid på eldre forelegg innenfor kongeslekten; farfaren Håkon Håkonsson [...] førte løvevåpen, og Kong Sverre brukte muligens også en oppreist løve som våpenmerke. Tidligere norske konger kan ha benyttet en øks som våpen, sannsynligvis St. Olavs øks. Ved sin regjeringstiltredelse 1280 gav Eirik Magnusson løven krone på hodet og øks i forlabbene, for å vise forbindelsen med Olav den hellige.* [https://snl.no/Norges\\_riksv%C3%A5pen](https://snl.no/Norges_riksv%C3%A5pen)

Denne informasjonen viser til en faktisk historisk rekvisitt. Men det som blir ironisk da er at dette riksvåpenet Håkon Håkonsson har på seg i filmen har et riksvåpen med en øks i hånden og en krone på hodet, hvilket vi ser av informasjonen her at ikke ble innført før 1280. En rekvisitt som er ganske fremtredende i filmen og som derimot viser seg å være mer historisk korrekt er leken til Skjervalds sønn Eirik. Denne trehesten er et eksempel på å vise til historie gjennom rekvisitter i filmen. Ved utgraving i Trondheim ble det funnet flere leker fra middelalderen, deriblant nettopp en trehest, anslått til å stamme fra tiden omkring 1075-1125 (Helle: 1995: 128). Denne hesten skal vi også se videre på når vi nå kommer til denne filmens kanskje minst kommenterte virkemiddel og verktøy i en formidlingsammenheng: lyd.

## Film og lyd

Når vi snakker om lyd i film er det normalt å dele den inn i to grupper: diegetisk og ikke-diegetisk. Den diegetiske lyden er den «naturlige» lyden i lydbildet; dialog, lyder som skapes når noe beveges, osv. Ikke-diegetisk lyd er lyden som er «unaturlig», dvs. lagt på i lydbildet, som f. eks filmmusikken.

Det er faktisk kritikk som omhandler lyd i Kristin Aalens kronikk i Aftenbladet:

*Snøstorm blir det etter hvert, men Gaup gjør ikke nok ut av det sagaen skriver: «På denne ferden sleit de mye vondt av styggevær og frost og snø.» Skjervald og Torstein burde strevd enda mer. Filmteamet har vært heldige med bleiebarnet i den yngste hovedrollen. Den yndige halvannetåringen er stor nok til å pludre i vei, men det blir anakronistisk pussig at Jakob Oftebro svarer ham med å herme lyden av tøffende tog. Men barnet drikker velvillig smeltet snøvann slik sagaen forteller at han gjorde da redningsmennene søkte ly i en hytte* [https://www.aftenbladet.no/kultur/i/35d3e/Flott-ski-action\\_-mangelfullt-manus](https://www.aftenbladet.no/kultur/i/35d3e/Flott-ski-action_-mangelfullt-manus)

I filmen får vi gjennom diegetisk lyd, også se et stykke i filmen, hvordan Torstein og Skjervald sliter seg gjennom snøstorm med Håkon i bæremeisen. Det er riktig nok ikke satt av mye tid i filmen, hele denne scenen varer ikke mer enn 1-2 minutter. Det blir mer som en smaksans å regne hva som burde fokuseres mer på og skape drama ut av. Det som er mer interessant i denne delen av kronikken er hvordan kritikeren mener at Skjervald (Jakob Oftebro) hermer lyden av tøffende tog. Her ser vi hvordan en lyd kan spille inn på resepsjon og skape misforståelser. Det var faktisk tilfelle for meg selv også ved førstegangs lesning av filmen. Det var noe som ble sett nærmere på med en gang, da det ikke gav mening i det hele tatt. Ved andregangs lesning ble det klart at det ikke var lyden av tog Skjervald hermer etter her, men lyden av en galopperende hest. Det er da også ganske tydelig da Skjervald leker med en trehest mens han imiterer en ekte hest. Slik kan vi se i tråd med den hermeneutiske sirkel at forståelseshorizonten kan utvides ved en ny tolkning. Samtidig som det viser til at kommunikasjon gjennom lyd også kan skape mistolkninger.

Når det gjelder det diegetiske lydbildet i filmen for øvrig synes det å være preget av at dette er et actioneventyr, der lyder fra filmens handlingsrom i de ulike actionscenene er spekket med lyder fra sverd, hester, ski, kort sagt diegetiske lyder som fyller lydbildet.

Både ved hjelp av diegetisk og ikke-diegetisk lyd får vi som lesere presentert en motstander til protagonistene: biskopen. Dette får en til å ønske enda hardere at heltene Skjervald og Torstein skal klare sitt mål. Dette er noe boken som formidlingsplattform ikke har mulighet til å gjøre. Da biskopen taler til sine menn (diegetisk lyd) om at de må finne kongesønnen, og utlover en dusør så stor at den som klarer å finne ham skal kunne leve i velstand resten av sitt liv, er det også bruk av ikke-diegetisk lyd (som mannskor og kirkeklokker) når han taler. Dette igjen er også et godt eksempel på effekten det har når det er noe som er viktig for oss som lesere å få med oss: de ikke-diegetiske lydene blir brukt som pekepinner på hva som er viktig å få med seg:

Biskopen: *«La lov og orden vige på jeres vej og bring mig drengens hode.»* (Gaup:2016:19:40).

Lydsporet i filmen, komponert av Gaute Storaas, er det som i denne analysen har blitt viet mest tid og oppmerksomhet.

I lydsporet til filmen er en dame som synger på norrønt språk, og dette blir brukt bevisst for å understreke kjernescener i filmen: åpningen av filmen og når Skjervald dør helt mot slutten av filmen. Dette viser til at bruken av lyd i denne filmen er parallell; den samsvarer med handlingen. (Bakøy mfl:2008:84) Vi skal her se enda nærmere på teksten i lydsporet til filmen, som inneholder en egen sang kalt «Bifröst»:

*Bifröst*

*Inst í einn kenning, yfir orð  
er undir himlinn, langt um norðr  
Ek undra, vill hon sýna sik?  
ek kallar, má hann heyra mik!*

*Einn tíð fyrir strið, einn tíð fyrir friðr,  
blóðdreifa snjór at syrgja við,  
Kom sýn mér, hver er leiði nú?  
einn konung, ennú einn lítinn glóð*

*Brátt vere varr einn skimi bjart,  
tendran á ljós ím vetranátt  
þar bifra band sem hvít lín  
í bogir undir stjarnaskin*

*Tíð fyrir strið, ok tíð fyrir friðr,  
sverði ok vón at kempa við  
Sjá jartegn í einn himinnbrú  
einn konung, ok eitt folk af trú*

*Heimdallr, vörðr goða  
sittr við himlins enda  
hver er leið til himlins af jörðu?*

*Goðin gerðu Bifröst  
brú við himlins enda*

*Bifröst, þrimr litum*

*Bifröst sterk*



Ved hjelp Odd Einar Haugens *Grunnbok i norrønt språk* og *Norrøn Ordbok* av Leiv Heggstad har jeg forsøkt å foreta en fri oversettelse av teksten:

### Nordlys

Gjenkjennelig, over ord

Er under himmelen lang mot nord

Jeg undrer, vil hun vise seg?

Jeg kaller, må han høre meg!

En tid for krig, en tid for fred

Blodspor i snøen å sørge ved

Kom vis meg, hvor går veien nå?

En konge, nå skimtes et lys

Brått vil det skinne skarpt

Tennes et lys i vinternatt

Bølger av band som hvite linjer

I buer under stjerneskin

Tid for krig og tid for fred

Sverd og håp til å kjempe med

Se tegnet i en himmelbro

En konge og et folk av tro

Heimdal, laget for guder

Sitter ved himmelens ende

Hvor er veien til himmelen fra jorden?

Gudene laget nordlyset

Broen ved himmelens ende

Nordlys, tre farger

Nordlys sterkt

Bifröst betyr direkte oversatt til norrønt ifølge ordboken «regnbue», men et lys i vinternatten med bølgende, hvite linjer tolkes ikke her som en regnbue, og jeg har derfor valgt å oversette det med nordlys. Videre refereres det til 3 farger, som vi kan se er primærfargene gul, blå og rød:

*Polarlys viser seg som et bølgende lys som varierer både i form, farge og styrke, fra mørkeblå innom grønn og gul, til rød og oransje.[...] Polarlyset, eller aurora polaris som finner sted på den nordlige halvkule kalles aurora borealis («morgenrøden i nord») eller nordlys[...]* [https://no.wikipedia.org/wiki/Aurora\\_polaris](https://no.wikipedia.org/wiki/Aurora_polaris)

Dette fenomenet viser seg i filmen i en vakker scene hvor Skjervald står alene og kikker opp mot himmelen på nettopp nordlyset. I denne scene skinner det i sterkt grønt. (Gaup:2016: 61:40-62:10) Her hører vi også Helene Bøksle synge på lydsporet. Det er også noe som viser til historie på en helt egen måte. Det hadde ikke vært mulig, eller i hvert fall lite hensiktsmessig, og lite i tråd med filmens modernitet for øvrig, å produsere en film hvor de faktisk prater norrønt språk. Dialogen og språket i filmen er drar frem noen gammelnorske fraser her og der, slik som «tvimenning», «ragnarok», «blót» og «frende», men det er ellers veldig moderne i fremtoning. Norrønt var både tale- og skriftspråk i Norge i middelalderen, og på denne tiden (år 1204) var det yngre norrønt som var gjeldende. (Haugen:2008:17-19)

Det som er trukket frem i denne næranalysen av deler av filmen er ting som viser til at vi kan se ting med øynene våre uten at det trenger å bli vist med tekst, eller sagt direkte for at vi skal forstå det. Dette er, som vi har sett, essensielt i for adaptasjonsprosessen og det er også noe som Bakøy og Moseng trekker med inn fra hermeneutikken i sitt verk *Filmanalytiske tradisjoner : den hermeneutiske sirkel* (Gadamer; Boehm 1976). Vi vil alltid ha en viss forståelse for noe på

en eller annen måte bygget opp av det vi har lært, lest, sett og opplevd til nå i våre liv. (Bakøy mfl:2008:15)

## **Boken *Birkebeinerne***

I et intervju fra før boken ble gitt ut sa forlagsredaktør Kristin Jobraaten og Jan Petter Dickman fra produksjonsselskapet bak filmen følgende :

«Vi har et maksimalt godt utgangspunkt for å nå frem til ungdom med en uhyre spennende del av Norges historie.[...] Filmmanuset, skrevet av Ravn Lanesskog, er veldig godt. Jon Ewo skal skrive romanen basert på dette. Han har blant annet fått Kulturdepartementets fagbokpris og Brageprisen nettopp for sin formidling av historisk materiale til ungdom. Vi er glade over å ha fått med oss et så entusiastisk og kompetent forlag som Ena Forlag, sier Jan Petter Dickman i produksjonsselskapet Paradox. – Med Jon Ewo som forfatter og Kristoffer Caspar Damskau som illustratør ligger alt til rette for at historien om Birkebeinerne blir storslagen og spennende også som ungdomsroman. Det har vært en fantastisk energi i dette prosjektet fra første møte, og Paradox har vært en meget kreativ part i arbeidet, supplerer Kristin Jobraaten. Historien om birkebeinerne er fortellingen om flukten med kongebarnet på ski over fjellet, som endte med at Håkon Håkonsson ble den lengst sittende konge i Norge. [...] Historien blir illustrert av talentfulle Kristoffer Caspar Damskau. Hva forfatter-valget angår, var både produksjonsselskapet og forlaget skjønt enige: Jon Ewo er prisbelønt nettopp for å formidle historisk materiale til ungdom. Og han er en svært god spenningsforfatter. Når vi hadde bestemt oss for at det skulle bli en ungdomsroman, så hadde både Paradox og jeg Jon Ewo øverst på listen. Og han sa ja! Boken sikter seg inn mot ungdom fra rundt 13 år og oppover *Illustrerte ungdomsromaner ikke så vanlig for eldre ungdom?* Vi hadde helt fra starten av en visjon om å tenke nytt også på dette området. Vi har latt oss inspirere av graphic novels. Og hvorfor skulle ikke en ungdomsroman være illustrert? *Hvor trofast skal bokmanus være mot filmen?* Historien er basert på originalmanuset til Lanesskog, og vil være tro mot denne fortellingen. Men eksempelvis fungerer kryssklipping helt annerledes i formatet bok. Og dialogene blir annerledes. Vi skal lage en flott roman som står på egne ben.» <https://bok365.no/artikkel/birkebeinerne-fra-film-til-roman/>

## Flere sjangre i en roman

Som vi har sett er denne boken en roman som havner inn under det Svein Slettan kaller en gruppering, snarere enn en sjanger. Uansett holder det ikke å kun definere den ene sjangeren/grupperingen denne boken hører til under. Boken er også et produkt av en (sjelden) adaptasjonsprosess. Engelstad påpeker et aspekt som er gjeldende i sammenheng med flere av ringvirkningene en slik prosess. Han sier at lesing av litteratur ofte skaper tydelige indre bilder i leserens bevissthet. Dette er noe leseren av *Birkebeinerne* ikke får danne seg selv, fordi karakterer og omgivelser allerede er skissert og lagt frem i boken gjennom illustrasjonene til Kristoffer Damscau, som igjen bygger på scener fra filmen. I og med at disse illustrasjonene er hentet fra filmen får vi som lesere presentert et ferdig bilde av hvordan alt ser ut. Slik blir vi, poengterer Engelstad, tatt fra den mulighet det er med et litterært verk å skape en individuell opplevelse der vi danner våre egne tanker om og bilder av hvordan disse karakterene ser ut. I denne sammenhengen blir det mer rett å snakke i fortid: har sett ut. Det er som kjent allerede skissert gjennom flere kulturelle innslag og verk. Det trolig mest kjente av disse er maleriet «Birkebeinerne» av Knud Bergslien. Det er tydelig å se at det er her filmskaper har hentet inspirasjon til sine karakterer: Det er disse to birkebeinerne som blir satt i fokus. Bildet «Birkebeinerne» er et forelegg for filmen som ikke er narrativt. Det er en inspirasjonskilde for scenene i filmen, bildene på coveret til DVDen som er utgitt og bildene som er brukt i boken. Det er slik også en inspirasjonskilde for manusforfatteren og hans karakterer. Det er likevel på omslaget til boken at maleriet som adaptasjonskilde er mest framtrædende. Men det som er det viktigste å merke seg her er at det er ingen som faktisk vet helt hvordan Skjervald og Torstein faktisk så ut, så deres adaptering av maleriet er en adaptasjon av en estetisk adaptasjon.

Her prioriteres ikke enkeltmenneskets individuelle fantasier, men snarere et menneskes syn på hvordan Torstein og Skjervald har sett ut, og hvordan de har fraktet kongesønnen Håkon Håkonsson. En høyreist, langhåret/skjegget og kraftig kar med øks, og en litt mer spedbygd mann med pil og bue på ryggen, susende på ski med Håkon Håkonsson i en bæremeis. Det er slik vi ser dem i filmen, og det er slik de er portrettert på omslaget til boken også, med unntak av Håkon Håkonsson i bæremeisen. Det er også et viktig poeng her: det er uten tvil disse to birkebeinerne som er i fokus.

Boken *Birkebeinerne*, er altså også per sjangerdefinisjon en adaptasjon forfattet av Jon Ewo, men det er også en roman. En side ved romanen som sjanger er det at den er så allsidig.

*Ofte er det lettere å si hva en roman ikke er enn hva den er. Den er ikke biografi, ikke historieskrivning og ikke brev, og heller ikke drama eller lyrikk. Samtidig er romanen en sjanger som kan romme alle disse andre sjangrene. Romanen er med andre ord en fleksibel litterær form som har mange undersjangre, fra fortidens brevroman til nåtidens grafiske roman.* <https://snl.no/roman>

Den kan ikke plasseres i en bestemt sjanger alene, fordi den møter sjangerkonvensjonene som er satt for flere enn en bestemt sjanger. Det er en roman. Det er en roman for ungdom: en ungdomsroman. Det er en grafisk roman, full av bilder. Det er i tillegg definert av forfatteren selv som en historisk roman. Og selv om en roman per definisjon er fiktiv, og ikke sakprosa, fakta, ren historieskriving, gjengir denne romanen nettopp en del av norsk historie på sin egen måte. Hva som er fiktivt kommer likevel frem, og det er veldig klart for den gjengse historiekjenner at dette er prosa. Men kan den da i teorien defineres som en historisk roman?

Som vi skal se i det kommende kan boken i alle fall plasseres i gruppen ungdomsroman. I analysen skal vi se på hva dette har å si for formidlingen av selve historien og utforming av teksten som sådan.

«Ungdomsbøker kan ha nemningar som «ungdomsroman» og «dikt for unge» på omslag og/eller tittelblad. [...] Samtidig kjem det også ut ungdomsbøker utan særskilt merking på omslag eller tittelblad.» (Slettan:2014:10) Det understrekes faktisk ikke på hverken omslag eller første innledende side på denne boken at dette er en ungdomsroman. På omslaget står det «En roman av Jon Ewo» og på første side før prologen står det «Jon Ewo *Birkebeinerne* Historisk roman basert på et filmmanus av Ravn Lanesskog.» Det som derimot vises til gjentatte ganger er hvem som har forfattet boken. Da Jon Ewo er en anerkjent forfatter innen ungdomslitteraturen, som det ble ettertrykkelig poengtert innledningsvis i denne delen av oppgaven, er det kanskje underforstått at denne boken da er en roman for ungdom. Så hva er så ungdomslitteratur per definisjon?

*Med ungdomslitteratur forstår vi litteratur som er utgitt med ungdom som målgruppe. Ungdom blir i denne sammenhengen vanlegvis avgrensa til tenåringar. Lesarar i ungdomsskolealder er den mest typiske målgruppa, men ein del ungdomslitteratur er også retta inn mot dei eldste tenåringane. Ungdomslitteratur blir rekna som ein del av*

*barnelitteraturen – «barnelitteratur for eldre årsklasser» (Breen 1995, s. 240), og vi bruker ofte nemninga barne- og ungdomslitteratur for å synleggjere ungdomslitteraturen innanfor denne aldersbestemte ramma. Ungdomslitteratur er ingen sjanger i seg sjølv, men ei gruppe tekstar i ulike sjangrar, avgrensa etter alder. (Slettan:2014:9)*

Denne definisjonen gir en grei ramme, da boken er myntet på ungdom fra 13 år og oppover, som vi så av intervjuet. Det er også ungdommen som er målgruppen, og det er altså ikke slik at ungdomslitteratur defineres som en egen sjanger i så måte, det er kun en indikator på hvilket alderstrinn målgruppen befinner seg i.

Allerede i prologen i boken er det lett å se at det er en yngre gruppe som er målet ut fra språkformuleringen: «Det er strid mellom kong Håkon Sverresson og kirkens menn om hvem som skal bestemme i landet. Tilhengere som er lojale mot kongen kalles birkebeinere. Mens de som holder med biskopen og prestene kalles baglere.» (Ewo: 2016: 6) Kommunikasjonen her er enkel med fraser som «hvem som skal bestemme i landet» og «kalles». Historiefortellingen blir gjort svært enkel og lettleselig med store bokstaver og god linjeavstand, og her kommer vi inn igjen på virkningen av (forenkling i) en adaptasjon(prosess): det kan være at det ikke læres like mye som ved ren faktalesning, men at fordelene er at det i hvert fall leses da det forenkles og tilrettelegges for denne målgruppen. Et viktig poeng her er at det er bedre at de leser mindre deler av historien, enn ikke noe i det hele tatt. En tese som vi innledet med, og som vi også kommer tilbake til i konklusjonen

Jørstad Nilsen skriver følgende i sin kronikk:

*«I filmen blir hendelsen stort sett brukt til å gi Skjervald personlige motiver for å ta rotta på baglerne. Ewo bruker på sin side drapet på kona til å gi Skjervald et bredere følelsesregister. Noen ganger er han martret av skyldfølelse, andre ganger dominerer hevntørsten, eller sorg og savn. Med andre ord utnytter Ewo potensialet som ligger i Skjervalds svik bedre enn filmen gjør, noe som nok en gang bekrefter at romaner egner seg bedre til personskildringer enn filmmediet med sitt «objektive» kamerablikk.»*

Samtidig som at teksten i seg selv blir forenklet, er teksten likevel noe som gir leserne av boken et spesielt innblikk med sitt allvitende perspektiv. I romanen *Birkebeinerne* er det en tredjepersons-forteller, det er ikke noe «jeg» som viser et syn på tingenes tilstand fra sitt perspektiv i den narrative fortellingen, men snarere et tredjepersons-perspektiv med et allvitende øye.

Det er også flere ting med i boken som ikke er med i filmen. Til eksempel er det en tale som kong Håkon Sverreson holder i kapitel 2 i boken (som rommer hele kapitelet) som ikke er med i filmen i det hele tatt. Det gjorde meg som leser ekstra nysgjerrig. Her er det et bilde av kongen som taler, men i og med at dette ikke er med i filmen, er det da en scene som i utgangspunktet var tenkt til å ta med? For det er en scene som boken har hentet fra manuset. Kong Håkon Sverresson står på trappen i kongsgården til Nidaros og taler til folket. (Ewo:2016:15) Slik ser vi at det er flere faktorer som spiller inn i utformingen av adaptasjonene her, og selv om regissør og produsenter har valgt å se bort fra dette i filmadaptasjonen, er det likevel noe forfatter Jon Ewo har sett på som relevant i sin adaptasjon av manuset.

### **Illustrasjoner: grafisk roman/graphic novel**

Illustrasjonene er også noe Jørstad Nilsen tar opp i sin kronikk:

*Boken har jevnlig innslag av helsides illustrasjoner. Illustratør er Kristoffer Caspar Damskau, og for meg ser det ut som dataanimerte tegninger gjort på bakgrunn av stillbilder fra filmen. De karakteristiske ansiktstrekkene til Erik [SIC] Hivju og Jacob Oftebro er lett gjenkjennelige. Stil og fargebruk får tankene hen på Rembrandt – særlig den tunge, mørke bunnfargen i sterk kontrast til hvite, opplyste ansikter. Det kan fort bli noe stivt og livløst over dataanimerte bilder, så også i denne boken, og det til tross for at de bygger på levende bilder fra film.*

Jørstad Nilsen beskriver her den faktiske metoden som er brukt for å produsere illustrasjonene til boken. Kritikerer fokuserer altså på bildene som stive, livløse, dunkle og dystre. Her vil en leser av boken nok kunne si seg enig i at mange av bildene er mørke og dystre. Dette er stemningsskapende. Samtidig er noen av bildene en bidragsyter til actionfylte passasjer i boken,



og lyse i utføring, slik som bildet fra boken av Skjervald i aksjon i kampen mot baglerne, hvor bakgrunnen er hvit, og grimasen i ansiktet tilsvarer at han gjør et kampbrøl. Det er ikke mye livløst over dette bildet (Ewo: 2016:216) Men på den annen side er det klart at levende bilder, slik som i filmen, ville være et bedre alternativ, rent stilistisk. Hun peker slik på en ulempe ved boken som medium i sammenlikning med filmen.

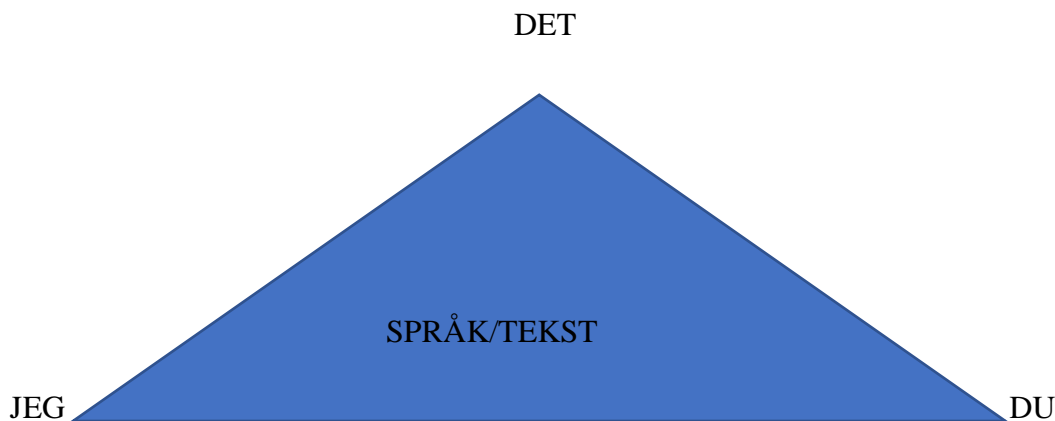
Dette er en adaptasjon av en film og bildene i den, som er definert ut fra sin noe mørke fargebruk. Dette er nok trolig fordi scenene i filmen fra kveld og innendørs er dunkle, da man ikke hadde andre lyskilder en dagslyset og opplysning ved ild: stearinlys eller fakler. Kritikerer viser til flotte illustrasjoner av Alexander Wisting i Cecilie Wingers bok. Det kritikerer ikke ser ut til å vite er at Jon Ewo har samarbeidet med Alexander Wisting i tidligere prosjekter, og forfattet nettopp historiebøker/sakprosa til barn og unge. Dette viser til at forfatteren evner å skape det som er etterspurt her, men at boken *Birkebeinerne* er et annet prosjekt, med et annet ønske og motiv enn ren kunnskapsformidling. Dette er et forsøk på å nå ut til ungdom som kanskje ellers ikke leser slike faktabøker.

Ewo har blitt intervjuet av illustratør Kristoffer Caspar Damskau. *Formidling av historisk materiale til ungdom* er ifølge intervjuet hovedgrunnen til at Ewo har tatt på seg oppgaven med å skrive en historisk roman myntet på denne aldersgruppen. Motivet er å gjøre historien interessant for målgruppen. [Ubok.no/birkebeinerne/jonewo](http://Ubok.no/birkebeinerne/jonewo) På denne måten styres den litterære formidlingen til Ewo av ønsket om å nå ut og formidle historie til ungdommen. Han poengterer dette i epilogen av boken hvor han sier at fordi det skulle skrives en roman som skulle leses av ungdom burde karakterene få replikker som kanskje var lettere å forstå for unge lesere. Derfor, understreker han, snakker karakterene i boken mindre verdig og høytidelig. (Ewo:2016:261)

## Ungdom og formidling

Intensjonen/målgruppe for boken er ungdom, men det er noe interessant med måten forlegger Kristin Jobraaten formulerer seg: «Vi har et maksimalt godt utgangspunkt for å nå frem til ungdom med en uhyre spennende del av Norges historie.» Det skal nås frem til ungdommen, og det er derfor de har valgt Jon Ewo som forfatter, og som vi har sett er romanen forfattet slik at målet her er tydelig. «Den lineære kommunikasjonsmodellen er en modell som primært ser kommunikasjon som overføring av informasjon fra et hode til et annet og avkoding som en automatisk prosess.» (Vagle m. fl:1993:63) Når det gjelder boken er det ikke slik at Jon Ewo baserer seg på at teksttolkerne (ungdommen) er i stand til selv å legge til eventuelt manglende ledd. Ungdommen får her utfylt og forklart de historiske hendelsene på et basis-nivå i både prologen og epilogen i boken. Den lineære kommunikasjonsmodellen må derfor her forkastes fordi den ser på avkodingen som en automatisk prosess. I stedet skal vi her bruke Bühlers (1879-1963) teori om den referensielle språkfunksjonen (Vagle m fl: 1993:71)

: Det er et ekspressivt *jeg* som appellerer til et *du* med noe referensielt *det*:



Språket blir forenklet i sammenlikning med de originale replikkene i manus for at budskapet skal nå mottaker. Her handler det om kommunikasjon Det er tydelig at det er viktig for Ewo (JEG) å nå frem med historien (DET) til ungdommen (DU).

Roman Jakobsons begreper i sin lineære kommunikasjonsmodell:

Sender → Jon Ewo

Budskap → Historie

Mottaker → Ungdommen

Kaysers begreper:

Fortelleren → Ravn Lanesskog/Nils Gaup

Fortellingen → Historien om birkebeinerne

Tilhøreren → Alle (Helst over 12 år)

Fordi denne kommunikasjonsmodellen ser på nettopp forholdet mellom det at en muntlig forteller er distansert fra det han forteller, mens det Kayser kaller for en konstruerende skrivehandling skiller seg markert ut fra en muntlig fortellerhandling. Det er utslagsgivende for mottakelsen at mottakeren, *tilhøreren* blir endret til den *ensomme leseren* gjennom at det som formidles er skriftlig. For å bedre se på denne prosessen må vi derfor benytte oss av flere begreper, gitt i Jacob Lothes narrative kommunikasjonsmodell

Historisk forfatter (skriver) → **Implisitt forfatter → forteller → tilhører → implisitt leser** → historisk leser.

Den historiske forfatteren er den som skriver en narrativ tekst, den historiske leseren er den som leser denne narrative teksten. Den historiske forfatteren er Jon Ewo. Den historiske leseren er ungdommen.

Lothe understreker at han ser på begrepet implisitt forfatter på en bestemt måte: som et «bilde av forfatteren» i teksten (*Genette:1988:141*) og som et uttrykk for «tekstintensjon» (*Chatman:1990: 104*) Slik viser Lothe at implisitt forfatter blir et synonym for verdisystemet som teksten, indirekte og ved å kombinere alle sine virkemiddel, presenterer og representerer. Den implisitte forfatteren i denne sammenhengen er *ønsket* om å formidle en tekst til ungdom, da dette styrer selve skrivingen implisitt.

Videre sier han at den implisitte leseren er på samme måte som den implisitte forfatteren en konstruksjon, og på samme måte som den implisitte forfatteren er forskjellig fra den historiske forfatteren, skriveren og fortelleren, er den implisitte leseren forskjellig fra både tilhøreren og

den historiske leseren. Den implisitte leseren er den del av samspillet mellom tekst og leser. Hos Lothe definert som en rolle eller et standpunkt som gjør det mulig for den historiske leseren å skape mening ut fra den litterære teksten hun leser. Den implisitte leseren her er de *verktøy* som er brukt for å gjøre teksten lettere tilgjengelig for en ungdom. Slik som de grep som er tatt for å forenkle teksten. Videre poengterer Lothe at den implisitte leseren er både aktiv og passiv. Den er aktiv ved å gi teksten mening for den historiske leseren, men også passiv siden retningen for den meningsskapende aktiviteten er gitt i narrasjonen. (Lothe:2003:32) Slik er den implisitte leseren her aktiv fordi den bidrar i en kommunikasjonshandling og formidling til ungdommen, samtidig som dette handlingsmønsteret allerede er satt da det ble bestemt på forhånd av skapelsen av verket *Birkebeinerne* at det skulle være en roman som skulle formidle tekst til ungdom.

Begrepene forteller og tilhører fører oss til sentrum av kommunikasjonsmodellen: «Mens fortelleren er instansen som forteller, eller i det minste deltar i en fortellerfremmende aktivitet [...] er tilhøreren instansen som i det minste implisitt er adressert av fortelleren.» (*Rimmon-Kenan 1938: 88-89*) Instansen som forteller her er en tredjepersonsforteller med et allvitende øye i romanen. Tilhøreren er her også ungdommen, tydelig adressert av fortelleren Jon Ewo gjennom sin grammatiske, verbale og visuelle (Kristoffer Damscou) fremstillingsmåte i romanen.

Disse bevisste endringene er også en del av adaptasjonsprosessen. Linda Hutcheon poengterer at adaptasjon, sett fra perspektivet av *mottaksprosessen*, defineres som en form for intertekstualitet: vi opplever adaptasjoner som repetisjon med variasjon. For riktig målgruppe vil romanen av Yvonne Navarro, bokadaptasjonen av filmen *Hellboy*, bringe assosiasjoner til ikke bare Guillermo Del Toros film, men også The Dark Horse Comics-serien fra hvorav sistnevnte ble adaptert. (Hutcheon:2013:7) Dette er også en litterær adaptasjon, som bygger på en film som igjen bygger på noe annet, akkurat slik som *Birkebeinerne* av Jon Ewo.

Som vi har sett tidligere i oppgaven snakket Fairclough om oversjangre som utnytter allmenne strukturer som fortelling og at romanen er et eksempel på en slik sjanger. Men her ser vi at denne boken likevel kommer inn under det Fairclough kaller for *situated genres*, fordi denne boken er en del av en bestemt sosial praksis: nemlig adaptasjonsprosessen. Den blir slik bundet til en helt spesiell situasjon og blir derfor (om mulig) enda mer kompleks hva sjanger angår. På

samme tid er det en roman. Slik kan denne boken sett på som en roman defineres som en *pre-sjangre*, mens sett på som en adaptasjon havner den inn under *situated genres*.

## Den historiske romanen

Det som i sammenheng med denne oppgavens problemstilling blir lagt spesielt godt merke til er at boken defineres av forfatteren selv som en historisk roman, både i boken: «Historisk roman basert på et filmmanus av Ravn Lanesskog» (Ewo:2016:3) og videre i intervjuet med illustratøren til boken.

Jørstad Nilsen kommer også med kritikk som poengterer videreformidlingen av historie:

*«Hvis man er ute etter å lære noe om samfunnet i middelalderen, så har filmen og romanen Birkebeinerne kun overfladisk kunnskap å by på. Derfor bør man heller lese Cecilie Wingers sakprosa-bok Birkebeinernes prins. Håkon Håkonsson og kampen om tronen. I fremstillingen veksler kapitlene mellom fakta og fiksjon.»*

Dette bærer tydelig preg av at *Birkebeinerne* ikke er en faktabok på samme måte, men som vi har sett har også *Birkebeinerne* historiske fakta fremstilt i både prolog og epilog. Samtidig er det igjen viktig å understreke at disse to bøkene skiller seg fra hverandre på dette punktet fordi selv om *Birkebeinerne* er definert blant annet som en historisk roman er det ikke sakprosa, det er skjønnlitteratur basert på et manus som er basert på og en film som igjen er inspirert av virkelige hendelser.

I prologen av boken får vi først også presentert året 1204, men her er det mer forklarende hva og hvem Birkebeinerne og baglerne er, det blir ikke, som i filmen, bare antatt at en vet dette på forhånd. Dette er noe som viser til at dette er en bok som er rettet mot en yngre målgruppe. Det er flere slike «hjelpemidler» å finne i en nærlesing: Jon Ewo har en historisk ramme rundt sin ungdomsroman, hvor han i prologen presenterer den historiske hendelsen, og oppdaterer

leseren før selve fortellingen begynner. Han avslutter også boken i epilogen med en tidslinje som viser hva som skjer med Håkon Håkonsson etter fortellingen i boken ender, og videre frem til hans død i 1263. (Ewo:2016:258)

For kritiker Jørstad Nilsen fremstiller likevel ikke *Birkebeinerne* historien godt nok, og hun viser til at Cecilie Winger med sin barne- og ungdomsroman *Birkebeinernes prins: Håkon Håkonsson* gjør en bedre jobb enn Ewo i fremstillingen av historiematerialet:

«Winger bruker hyppig gode sammenligninger for å illustrere hvordan vår verden skiller seg fra middelalderen på viktige punkter.»

Når det nå blir satt opp en sammenlikning på denne måten er det klart at *Birkebeinerne* kanskje ikke er informativ på samme måte, men for den som følger med i filmen og illustrasjonene i boken er de det flere biter av historie å se. Både visuelt og i tale. Visuelt sett er kostymene og rekvisittene som brukes i filmen representative for tiden den skal representere, som kommer igjen i flere illustrasjoner i boken. Og igjen: dette er ikke en leksjon i historie, eller en faktabok som sådan. Et poeng hos Hutcheon blir her legitimert: Man må se på adaptasjonene som adaptasjoner, og *Birkebeinerne* streber ikke etter å være historisk korrekte, men snarere å nå ut til et bestemt publikum. Det er i denne sammenhengen viktig å poengtere at denne intensjonen på noen områder kan gå på bekostning av historisk korrekthet.

Likevel nettopp fordi dette er en roman betinget av dette historiske aspektet, skiller den seg ut fra normen. Det Håkon Håkonsson utrettet etter at han kom til makten er det han som konge er mest kjent for i historiebøkene. Det er derfor nærliggende å tro at det har vært viktig for Ewo å få med noen utvalgte historiske detaljer som belyser dette, selv om de ikke var en del av filmen. For i historiebøkene kommer man ikke utenom dette faktum. Håkon Håkonsson satt på Norges trone i hele 46 år, og ble med tiden en sterk og vidsynt leder. Norgesveldet fikk sin storhetstid gjennom kongens pågående utenrikspolitikk. (Langslet:2002:91)

Ifølge Hutcheon kan en adaptasjon sees på som en skapelsesprosess: det å adaptere innebærer alltid både (re-)tolkning og deretter (re-)skapelse; dette har blitt sett på som både tilegnelse og berging av et annet verk, avhengig av perspektiv. Hutcheon trekker frem Priscilla Galloway, en adapter av mytiske og historiske fortellinger for barn og unge voksne. Galloway poengterer at hun er motivert av et ønske om å bevare historier som er verdt å vite, men vil ikke nødvendigvis snakke til et nytt publikum uten den kreative «gjenopplivingen» og det er det å puste liv i gammelt nytt som er hennes oppgave. Dette er i tråd med Jon Ewo og hans utforming av historisk roman til og for ungdom.

Når et verk kommer ut av konteksten av der det ble skapt, til adaptasjonens kontekst av resepsjon, skjer det endringer. Adaptasjon er en form for repetisjon, men det er ikke en direkte kopi, og derfor er endringer uunngåelige, selv uten noen bevisst oppdatering eller endring av settingen. (Hutcheon:2013: XVIII) Det er likevel viktig å understreke, poengterer Hutcheon, at *endring* ikke er nok til at adaptasjonen blir sett på som et helt nytt verk. Jon Ewo som forfatter forholder seg til teksten og historien som adapteres på sin egen måte. Videre setter Hutcheon historieskriveren og fiksjonsforfatteren opp mot hverandre og hevder at de som adapterer noe bruker de samme verktøyene som historieformidlere alltid har brukt: de aktualisere eller konkretisere ideer, de gjør forenklende valg, men også forsterker og ekstrapolerer, de gjør analogier; de gir kritikk og/eller viser sin respekt, osv. Men historiene de forholder seg til er hentet fra andre steder, ikke oppfunnet på nytt. (Hutcheon:2013:4) Med utgangspunkt i at boken bygger på et manus som i sin tur bygger på en del av norsk historie, kan vi se på ungdomsromanen *Birkebeinerne* som et verk og produkt som passer inn i denne teoretiske rammen. Det er også slik vi mer kan være med på å legitimere Jon Ewos valg om å plassere boken i sjangergruppen historisk roman.

Jon Ewo som (historisk) romanforfatter og Ravn Lanesskog som filmmanusforfatter er begge personer som har studert norsk historie over lengre tid. Ewo viser til endringer som er gjort i filmmanuset i forhold til det som faktisk hendte for å få det til å passe inn i en filmatisk forteller-ramme. Han poengterer dette i avslutningen i boken med en liste over større ting som ikke helt er historisk korrekte. Han forklarer også til en viss grad hvorfor dette er endret på (Ewo:2016:258-264) Dette vil bli sett nærmere på avslutningsvis i oppgaven. Her må vi skille mellom fiksjon og sannhet: «Alt hos Aristoteles finn vi skilnaden definert slik: Historia fortel om ting som har hendt. Fiksjonen fortel om ting som kan ha hendt.» (Torvik: 1994: 22) Denne grensen mellom det fiktive og virkeligheten blir lekt med i arbeidet med å få tilpasset mediet til de ulike sjangrene; dette er ikke en ren historiebok, men en historie gjenfortalt på nytt for og til ungdom. Ewo kommenterer også dette i prologen: «Dette er en bok som har blitt litt annerledes enn de jeg vanligvis skriver. Jeg er vant til å snekre en historie fra bunnen av på egen hånd.» (Ewo: 2016: 261)

Hva er så grunnen til at manusforfatter Ravn Lanesskog, regissør Nils Gaup og forfatter Jon Ewo har valgt å jobbe med nettopp dette materialet?

Engelstad poengterer fire store grunner til at filmbransjen går i bokhylla. For det første er de på jakt etter bestselgere for å prøve å forsikre seg om at filmen vil bli en form for suksess. For da, selv om kritikerne skulle slakte filmen, vil den likevel tiltrekke seg det publikum som måtte

være tilhengere av forelegget. For det andre har boken en form for prestisje som filmen enda etterstreber med å oppnå. Her, ved å bruke en kjent historisk størrelse, birkebeinerne, som tittel på boken, knyttes den automatisk opp til norsk historie. Den tredje hovedgrunnen til at filmen søker i bokhylla er rett og slett at det er der man finner de beste fortellingene. Det er denne tredje grunnen og den fjerde som jeg ser på som de største motivatorene for disse adaptasjonene: Nytolkning. Den fjerde årsaken ligger i ønsket om å formidle en litterær fortelling til et større publikum, presentere den for et nytt publikum, eller kanskje viktigst, fortelle den på en ny måte. (Engelstad: 2013:19)

.Gro Jørstad Nilsen skriver følgende i sin artikkel for [barnebokkritikk.no](http://barnebokkritikk.no):

*«Filmen Birkebeinerne og romanen med samme navn er mest interessante som studie i fortellerteknikk. Cecilie Wingers sakprosabok om birkebeinerne fyller ut svakhetene til film og bok».*

At verkene i seg selv er interessante som studier i fortellerteknikk er jo i og for seg denne oppgaven et bevis på. Videre er det altså av Jørstad Nilsen sett på som en svakhet at de ikke formidler historie på den samme måten. Som vi nå har sett er boken av Jon Ewo en adaptasjon av filmmanuset, og med dette til følge er den i så måte ikke utformet som en faktabok. Det er også sett på målgruppen, og hvordan Jon Ewo gjennom sin litt enklere fremstilling prøver å nå målgruppen som er ungdommen. Den narrative fortellingen og fortelleren er justert til et nivå som skal søke å nå ungdommen på en ny måte. adaptert på en slik måte for å skape det uttrykket og det verket som var ønskelig for denne sjangerhybriden. Samtidig er det heller ikke feil å si at Cecilie Wingers sakprosabok fyller mer ut, rent historisk, men så er den store forskjellen også at Birkebeinerne er prosa.

Det er som vi har sett rettet kritikk mot boken fordi den ikke formidler historiske fakta på en like bra måte som annen litteratur som skal formidle den samme biten av norsk historie. Dette er en påstand som vi har sett har sin legitimitet. Om vi ser på ulike aspekter ved skapelsen av denne boken, er det faktorer som spiller inn og gjør utslaget for formidlingen av historie:

1. For at boken skal nå frem til en bestemt målgruppe er det tydelig tatt ulike valg i forhold til form og innhold som ikke passer inn i en faktaformidlingssituasjon. Boken er en ungdomsroman altså prosa, *ikke* sakprosa. Og det er i studie av boken blitt sett på



hvordan det fiktive er med på å skape spenning og driv som ikke hadde vært mulig å få med i en ren faktaoppramsing. Som vi har sett har likevel forfatteren tatt grep for å forvare det historiske ved å ramme inne romanen i historiske fakta gitt i både prolog og epilog.

2. Romanen er et *produkt av en adaptasjonsprosess*, det vi har sett kalles *novelization*: en bok som bygger på et manus/en film. Produktet farges utvilsomt av denne prosessen, og det er poengtert av forfatteren selv i det tidligere nevnte intervjuet med Kristofer Damscau: det er ikke slik at han her bygger en historie/roman fra grunnen selv, her er allerede historien og innholdet satt på forhånd.

Det er likevel som vi har sett påstått av forfatteren selv at intensjonen bak produktet er å kunne gjøre nettopp det boken har fått kritikk for å ikke klare særlig bra: formidle historie til ungdommen. Det er tydelig ut fra formen at det er tatt stilistiske grep nettopp for å nå ut til målgruppen. Og det spiller jo liten rolle hvor mange historiske fakta en bok inneholder hvis det ikke fenger målgruppen og ender opp med å ikke bli lest.

«Dersom filmen kan gi leselyst til ungdommer som vanligvis ikke leser romaner, så er det en spennende tanke.» Dette har forlegger i Ena Forlag, Kristin Jobraaten ytret i et intervju med NRK om boken. NRK reiser også spørsmålet som peker på en annen intensjon bak skapelsen bak boken, de spør: «Men har dere også sett på dette som en mulighet til å tjene penger på en suksess?» Til dette svarer Jobraaten: «Ja det er klart at penger er vesentlig. Vi er jo et nystartet forlag, så vi trenger en suksess som gir oss rom til å investere i nye prosjekter.» <https://www.nrk.no/ho/birkebeinerfilmen-bli-bok-1.12283885> Slik legitimeres Engelstads teori om at det ligger et suksessmotiv bak intensjonen ved en adaptasjon. Jon Ewo har av forlaget blitt forespurt om å forfatte denne boken, og har takket ja til det. Forlaget på sin side skal tjene penger, og har ved å satse på en anerkjent forfatter av ungdomslitteratur regnet med å få penger inn i kassen til sitt, den gang (2015), nyoppstartede forlag.

Det har til nå blitt sett på hvordan denne romanen innebefatter sjangerkonvensjonene til en historisk roman og en ungdomsroman, eller en roman myntet på ungdom om man vil. Det har blitt sett nærmere på *hvordan* og *hvorfor* disse konvensjonene styrer formidlingen av historie, noe vi nå skal gå videre inn på når vi nå kommer til konklusjonsdelen av oppgaven.

## Drøfting/Konklusjon

### Definer felles sjanger: adaptasjon

Om vi nå går tilbake til Todorov og hans teori om hvordan avgjøre *tekstens diskursive egenskaper* vil vi kunne se at alle tre primærtekstene kan plasseres inn under samme sjanger. Når vi ser på det semantiske aspektet ved både manus, film og bok er det tydelig å avdekke at dette er adaptasjoner av hverandre; både filmen og boken er en adaptasjon av manuset, og alle tre er adaptasjoner av *en bit av norsk historie*. Dette gjelder videre for det syntaktiske aspektet. Fordi disse er adaptasjoner av det samme, blir også oppbyggingen den samme. Det pragmatiske aspektet ved alle tre viser også at de er under samme sjanger: nemlig sjangeren adaptasjon.

### Kritikken og forelegget

Håkon Håkonssons saga er som nevnt i innledningen til denne oppgaven en del av den norrøne litteraturen, en av Norges største kulturskatter. Det er i lys av dette med rette at det settes kritiske øyne mot en adaptasjon av materiale med en så høy språklig, litterær og kulturell status. Dette er likevel bare en måte å se på adaptasjonene på. Som nevnt er Hutcheons påstand at vi må klare å se bort fra det som adapteres og heller se på adaptasjonen som et *produkt* av en adaptasjonsprosess, hvor det som adapteres tilpasses til et annet medium. Slik må vi klare å se på dette produktet som et enkeltstående verk, som blir formet av hvilken sjanger produktet tilhører.

Det skal altså ikke bare tas hensyn til *hva* som adapteres, men også til *hvilke sjangerkonvensjoner* den gitte adaptasjonen forholder seg til. Som vi har sett er det mange ulike faktorer som spiller inn. For å skape en film som appellerer til publikum har regissør Nils Gaup fokusert på å skape actionfylte scener som har høstet god kritikk i media. Manusforfatter Ravn Lanesskog har på sin side igjen mottatt negativ kritikk for hva han har valgt å fokusere på av de ulike historiske delene i sitt manus. Det som har blitt sett på som interessant i denne sammenheng er det at filmen nettopp bygger på manuset. Og manuset er skapt for å kunne skape en actionfilm. Det er i lys av dette et vellykket produkt, det utfører det som var intensjonen bak det. Dette er et aspekt som må tas med i en drøfting: produktet sees på i

sammenhengen av hva som var intensjonen med skapelsen av selve produktet. I media har det likevel vært Nils Gaup som høster den positive kritikken fordi det er han som står som skaper av filmen, og de kritikerroste scenene. Her ser vi altså at prosessene og videre adaptoring kan føre til at to produkter i samme adaptasjonsramme ender opp med å bli mottatt av lesere på helt forskjellige måter. Ravn Lanesskog får stor kritikk for sin egen adaptasjonsprosess, mens Nils Gaup mottar ros for sin adaptoring av Lanesskogs produkt. Det er likevel slik at dette ønsket om å produsere en bestemt sjanger har gått på bekostning av det historiske materialet, noe som vi har sett har blitt lagt merke til av produsentene i adapteringsprosessen.

Det narrative blir satt opp mot det historiske fakta, noe som i seg selv ikke er legitimt, da narrasjon og fakta er to vidt forskjellige ting. Men faktabøkene, eller historiematerialet, kan også ha sine sider som gjør at en fortelling blir dyttet i en bestemt retning:

### **De ulike sjangerkomponentene styrer formidlingen**

*Spørsmålet om forholdet mellom tekstens overordnede form, sjangerskjemaet, og dens overordnede innhold, makrostrukturene, kan presiseres til et spørsmål om hva som styrer hva – hvilken retning går påvirkningen? Det er noe annet som kommer først: nemlig den situasjonen teksten blir til i og den oppgaven teksten er satt til å utføre. [...] Sjangeren bestemmes altså av situasjonen, og sjangerskjemaene består av bestemte komponenter og kombinasjoner av komponenter som fylles med innhold. I hovedsak er det derfor slik at skjemaet bestemmer hvilken rekkefølge innholdsmomentene presenteres i, og til en viss grad også hva slags innhold som kan representeres. Makroreglene virker på en sekvens av setninger[...] Det er altså begrensninger på hvilket innhold som kan presenteres i den narrative komponenten orientering- eller den argumenterende skjemakomponenten situasjon. Slik blir den overordnede formen og det overordnede innholdet forbundet. (Vagle mfl:1993:253)*

Innholdet i en tekst styres altså ut fra hvilken sjanger teksten tilhører, samtidig som også situasjonen teksten blir skapt i styrer innholdet. Det gir mening i sammenheng med de ulike tekstene i dette prosjektet. Bokens form og innhold, er som vi har sett, styrt av at det er en roman, at det er en grafisk roman, at det er en historisk roman, at det er en ungdomsroman og ikke minst at den er en adaptasjon av en film(manus). Sjangerkonvensjonene for romanen, for

ungdomsromanen er utvilsomt styrende for utformingen. Samtidig er situasjonen, at boken er et produkt i en adaptasjonsprosess, overordnet styrende for innholdet. Filmens innhold igjen styres av at det er en film som er laget ut fra et manus som er inspirert av historiske hendelser, som igjen setter også denne i produkt-av-en-adaptasjonsprosess-situasjonen. Filmen igjen styres også av at den skal være action/adventure, men her igjen er det ikke like sikkert som med boken at det er en sjanger som er forutbestemt før skapelsen av teksten, det kan like godt være at filmen er sjangerbestemt i ettertid ut fra sjangerskjemaene som inngår i en «action/adventure» sjanger. Fordi det er de to birkebeinerne Skjervald og Torstein vi følger i en flukt, er det derimot naturlig at filmen har blitt plassert under denne sjangeren.

### **Historiematerialet nok en gang: beviser for historisk korrekthet:**

«Sagaen omtaler og refererer delvis et hundretall brev sammen med ætts-avtaler, lovgiving og andre opptegnelser. Dette dokumentariske grunnlaget gjør Håkons saga til den mest detaljrike og pålitelige av kongesagaene.» (Norgeshistorie bind 3:75)

Slik vi har sett på filmen frem til nå er det nesten å tenke seg at dette er en film og en bok på mange måter får bruke sjangerkonvensjoner og adaptasjonsprosesser som en unnskyldning for at de ikke er historisk korrekte. Det er ikke det som er meningen her. Det har blitt trukket frem i oppgaven for å vise til at det er grunner til at det ikke er blitt en ren dokumentar eller faktabok, slik vi har sett at spesielt kritiker Gro Jørstad Nilsen som leser av tekstene hadde et ønske om at det skulle være. Men det er da ikke slik at manuset, filmen og boken ikke bygger på historie. For å se på dette enda en gang, og for å overbevise om at Birkebeinere i høyeste grad driver med historieformidling, skal vi her peke på noe av det vi har funnet i analysene, som spesifikt henviser til historie: Karakterene er i høy grad basert på faktiske personer som vi har sett av det korte historiske karakterresymet. Det er brukt rekvisitter som henviser til faktiske, historiske gjenstander: riksvåpenet og trehesten. Det brukes norrønt språk i lydsporet til filmen. Filmen viser til en flukt som faktisk har funnet sted og som vi enda har et forhold til nesten 900 år senere: som nevnt i innledningen med Birkebeinerrennet.

## **Den overordnede sjanger: adaptasjon som adaptasjon:**

Det er bevist gjennom analysene at de ulike «adaptørene» på mange måter holder seg tro til historien, på samme måte har det vært hensikten ved å vise til hvorfor adaptasjonene også har gjort sine endringer får å vise til hvordan «den knuste vassen bygges til noe nytt» Det er ikke nok å se på det som en suksess kun definert ut fra historisk korrekthet.

Det er hos Hutcheon vi har sett det tyngste teoretiske grunnlaget for å se på adaptasjoner som nettopp adaptasjoner. Hun sier som vi har sett at vi må klare å skille adaptasjonen fra det den faktisk adapterer. En adaptasjons suksess, er ikke så avhengig av kvaliteten på forelegget som på «filmens evne til å finne sin egen stil.» (Giddlings, Selby, Wensley 1990: 21) Phil Parker ved London Filmschool skal ha sagt følgende: «Tenk på forelegget som en vase. Tenk at du skal knuse den vassen. Og tenk så at du skal lime bitene sammen, som noe helt annet. Manusforfatterens oppgave er altså ikke å knuse en vase og så lime den sammen til en dårligere og styggere vase.» (Z nr. 2:2010:12) Den siste setningen, hevder Engelstad, er et spark til det lite fruktbare kravet om størst mulig lojalitet overfor forelegget, som i tidligere adaptasjonsforskning ofte ble brukt som et kriterium på filmatiseringens kvalitet. (Engelstad:2013:18)

Vi har nå sett på hvordan historien om birkebeinerne er en knust vase som i di gitte adaptasjonsprosessene er plukket opp og satt sammen til noe annet på mediets egne premisser. Samtidig styres de ulike mediene som vi har sett av sjangerkonvensjoner.

For å tilnærme oss problemstillingen i lys av det historiske materialet skal vi nå oppsummere hvordan det gir liv til adaptasjonene.

## Det historiske materialet gir liv til adaptasjonene

Den norske historikeren, forfatteren og professoren Ola Svein Stugu poengterer i sitt verk *Historie i bruk* at historiebruken i massemedia ikke kan gis en enkel formel, da den krysser over mange ulike felt, som alt fra opplysning til underholdning, fra faglig formidlingstrang til kommersiell utnytting. Stugu påpeker at det meste av historiematerialet i massemedia har et viktig fellestrekk. Han sier at fortellinger fra og levninger om fortiden blir i massemedia brukt som råstoff i systematisk regisserte medieprodukt der faktisitet og faglighet ikke bare blir veid opp mot behovet for å tilpasse produktene til et forventet publikum, men også mot sjangerkonvensjonene som finnes innenfor de ulike mediene. Dette er særlig synlig, sier Stugu, i medieprodukt der levende bilder inngår i kommunikasjonen. (Stugu:2008:139)

Som vi har sett i denne oppgaven bærer de ulike tekstene, og da spesielt filmen i seg selv, preg av det Stugu poengterer her. Det er som vi har sett, og som Stugu påpeker, ikke lett med historiebruk i massemedia. Videre har vi også sett at det er på grunn av det vi i oppgaven har valgt å kalle intensjonen bak det som produseres at dette ikke enkelt lar seg definere. Er intensjonen å opplyse? Er den å underholde? Er det undertoner av faglig formidlingstrang eller er det kommersiell utnytting? Det som gjør denne oppgaven spesielt interessant er at vi faktisk kan svare ja på alle disse spørsmålene, men vi kan på samme tid svare nei. Alt avhenger av hvilken aktør i adaptasjonsprosessen vi stiller spørsmålet til. Spør vi Manusforfatter Ravn Lanesskog, vil han sannsynligvis svare at intensjonen er å underholde samtidig som man formidler en bit av norsk historie: manuset er skrevet for å kunne skape en action/adventure spillefilm som bygger på en bit av norsk historie. Spør vi regissør Nils Gaup, er det tydelig at det er tatt mest grep for å underholde, som vi har sett med den gode kritikken han har mottatt for skapelsen av de fantastiske action-scenene på ski. Spør vi forfatter av boken Jon Ewo er intensjonen historieformidling til en bestemt målgruppe: ungdommen. Men spør vi igjen forlegger Kristin Jobraaten er det ikke tvil om at det også er snakk om kommersiell utnytting, da forlaget selvfølgelig nok er ute etter å få publisere en bok som havner på bestselgerlistene for inntekt til forlaget.

Så, videre til problemstillingen: har historieformidlingen blitt ødelagt av intensjonene og adaptasjonene? Som vi har sett er det flere historieinteresserte som vil svare positivt på dette. Men som historiker trekker Stugu frem et viktig poeng her: han sier at allment vil medieprodukt med bevisst regi og en godt gjennomarbeidet form ha et potensiale til å kunne appellere til følelser og engasjement hos brukerne. I bildemedia vil det si at den formen som er valgt, som regel er en «fremoverskridende» fortellingsform. Dette innebærer likevel ikke at slike produkt ikke kan appellere til intellektet, understreker Stugu. Men om målet med en formidling er å påvirke historiebevisstheten til en brukergruppe, vil godt tilrettelagte, populære medieprodukt så godt som uten unntak ha større slagkraft enn intellektualiserte fagtekster mener han poengterer videre at dette er tilfelle uavhengig av om innholdet er fiktivt eller faktabasert.

Slik er det jo også med disse tre tekstene i dette prosjektet: de bygger på en del av norsk historie, men er tilpasset etter sjangerkonvensjonene som er for den sjangeren de tilhører. Men hvis vi ser på filmen, som er et bildemedium, har regissøren tatt grep som fenger brukerne/publikum. Det appelleres til følelser som spenning og adrenalin gjennom actionfylte scener, og snakker til ideologien om som bygger på at nordmenn er født med ski på bena. Det er også tatt et valg hvor det skal lages en spillefilm, og ikke en dokumentar. Stugu tar med Nils Gaup og hans film *Kautokeino-opprøret* som et eksempel, hvor Stugu peker på at valget av fiksjonsfilm som form medvirker uten tvil til at filmen griper tilskueren emosjonelt, mens en dokumentarisk rekonstruksjon ville ha møtt en annen form for resepsjon. (Stugu:2008:142)

Dette skillet mellom fakta og fiksjon, fortsetter Stugu, er vanskelig å sette helt klart. Gråsonene mellom fiksjon og fakta blir enda mer tydelige i bildemedia og i spillefilmen spesielt på grunn av dramaturgien og konvensjonene for hva som er akseptabelt for en spillefilm. En kan godt være kritisk, mener Stugu, men samtidig burde man være åpne for at også fiksjonsprodukt kan tjene som middel til økt historieforståelse. Dette innebærer blant annet at den som ønsker å utvikle bestemte former for historiebevissthet eller har andre former for påvirkning som mål, gjerne kan ta i bruk fiksjonsprodukt i denne virksomheten. Historielærere kan for eksempel vurdere å bruke både historiske romaner og spillefilm med historisk innhold som læremiddel. Et nytt medium, sier Stugu, som også påvirker historieforståelsen, men som historikere har store problemer med å ta stilling til, er spill, det være seg dataspill eller rollespill som går over flere dager. Dette er ikke en fortid som inviterer til identifikasjon, men som appellerer til fascinasjon for det ukjente og spennende, og faghistorisk materiale er i beste fall bare råstoff for noen element i fremstillingene. Nye undersøkelser mellom studenter viser likevel at også slike spill kan være motiverende for historieinteressen og kan føre spillere over i historiske fagstudier. På

denne måten, poengterer Stugu, stadfester spillene at overgangene er glidende fra fiksjon og fantasi til kritisk, kildebasert drøfting av fortidige hendelser og utviklingsdrag, og at begge spiller sammen i utviklingen av historiebevissthet og historieforståelse i vid betydning. (Stugu:2008:143).

Slik understreker Stugu poenget med at det er dette som gjør disse adaptasjonene vellykkede:

Er det videreformidling av rene fakta? Nei. Men det er likevel en *videreformidling*, som etter alt og tyde vil nå et publikum som kanskje ikke ellers ville finne veien til og interesse for denne delen av norsk historie. Slik blir disse mediene veien til at historien når flere enn det den gjør i en ren faktabok. Det er også her rettet kritikker mot at hverken boken eller filmen er særlig gode formidlere av historien slik historikere mener den var. Men like fullt er de formidlere, og deler av historien kommer likevel frem.

James Monaco viser i sitt verk *How to read a film* til det han har valgt å kalle den digitale revolusjonen «The digital revolution», hvordan teknologi har latt oss utvikle et helt nytt kodesystem innenfor filmen som medium. (Monaco: 2000: 518) Det viser til at digitaliseringen spiller inn på hvordan vi som lesere av en tekst, men også brukere av et produkt, forholder oss til et gitt verk.

Innledningsvis i oppgaven ble det nevnt en side på Facebook som er dedikert til *Birkebeinerne*. Det er andre måter å nå publikum på, der hvor de promoterer og faktisk også presenterer historisk materiale. Siden har over 10 000 følgere. Denne siden vises også til etter endt rulletekst i filmen. Det vil si at dette materialet også åpner opp for videreformidling på nett. I lys av at vi skal kunne se på disse adaptasjonene som vellykkede i videreformidlingen av historien om birkebeinerne, bygger dette opp om denne påstanden, da de på denne måten når ut til et enda bredere publikum.

Lydsporet til filmen er en dame som synger på håvamål: Dette er Helene Bøksle som synger «Bifröst» som blir promotert på Facebook-siden, hvor det henvises til Spotify og et album med hele lydsporet i filmen komponert av Gaute Storaas sammen med Bratislava Symphony Orchestra. Videre er det også laget en het egen musikkvideo hvor Bøksle synger «Bifrost», som igjen er publisert på Youtube, og hvor vi kan se at denne musikkvideoen er blitt sett 45 000 ganger. Her igjen ser vi hvordan videre promotering gjennom andre kanaler når ut til folket, hvordan denne biten av norsk historie når frem til flere. Ikke bare gjennom bilde og tale, men også gjennom musikk.



## Oppsummering

For helt til slutt å gi et oppsummerende svar, skal vi ta opp igjen et sitat som kom frem innledningsvis i oppgaven:

*Dette fenomenet kalles novelization. Et morsomt eksempel på slik novelization fant sted i forbindelse med en av de mange filmatiseringene av Charles Dickens' roman Great Expectations. Alfonso Cuaróns relativt frie adaptasjon fra 1998 ble sett av svært mange, ikke minst av unge mennesker, som deretter gjerne ville lese romanforelegget. Men Dickens' original kunne fortone seg litt uoverkommelig for mange utrenede lesere, både når det gjaldt språk og volum. De aller fleste kjøpte og leste derfor en novelization bygd på filmmanuset i stedet, en roman som i likhet med manus og film la fortellingens handling til nåtidens New York. Noen britiske litteraturpedagoger beklaget at en slik «Dickens light» ble lest framfor det egentlige forelegget, mens andre gledet seg over at filmen stimulerte til lesning overhodet: Bedre å lese en light-versjon enn slett ingen versjon! (Engelstad : 2013: 13)*

Poenget her er: det å gjøre en ren faktabok, eller en tung bok, vil være å snevre inn publikumsgrensene. Det er ikke bare manus som er for de spesielt interesserte. Ved å lage en bok basert på filmmanuset til en film som på mange måter forsøker å blåse nytt liv i en del av gammel, norsk historie med sine effekter, når de ut til publikum på en annen og mer effektiv måte. Og som sitatet også sier «*Bedre å lese en light-versjon enn slett ingen versjon!*» (Engelstad: 2013:13) Det er rett og slett ikke gitt rom for at publikum skal kjede seg, og vi ser slik at det er laget et produkt med popularitet som faktor, et masseprodukt.

Det har som tidligere nevnt i oppgaven blitt gått gjennom mange faser i dette prosjektet, og sett på mange ulike innfallsvinkler til en oppgave. En vinkling som ble sett på flere ganger, var å bygge hele prosjektet på resepsjonsteoretiske grunnlag. Det er også i denne oppgaven tatt med en mindre bit av resepsjonsteori, fordi å bedre se på problemstillingen som foreligger. Avslutningsvis vil vi komme med en kommentar som angår resepsjonen av både boken og filmen. Som jeg nevnte innledningsvis har veileder vært mitt eneste referansepunkt i arbeidet med denne oppgaven, og jeg har ingen i min omgangskrets som er i nærheten av å ha dette som sitt interessefelt. Jeg har likevel forsøkt å strekke meg ut. Da jeg ser at de har ramlet av lasset

før jeg i det hele tatt har fått avsluttet frasen «Masteroppgave i nordisk språk- og litteratur», føles det som om hånden blir kappet av rimelig fort. Men når de da ofte følger opp med «Hva i all verden skriver du om da?» begynner jeg å forklare min problemstilling i prosjektet. I 99 % av tilfellene har de som ikke har peiling på hverken nordisk språk, litteratur, eller historie, alle hørt om, tenkt og se eller allerede sett filmen og/eller lest boken. Dette er slik en kommentar på det ovenstående som har slått meg som veldig fascinerende. Det er også et vitnesbyrd om at masseproduktet har nådd ut til massene. Dette sier noe om at historien slik den er utformet av Ravn Lanesskog, Nils Gaup og Jon Ewo, selvfølgelig i tillegg til andre medvirkende slik som nevnte illustratør til boken Kristoffer Damscau og fotograf i filmen Peter Motorovski, når ut til et bredt publikum. Dette er også attestert i at rettighetene til filmen er solgt til hele 60 land. Det er skapt et produkt som når ut til flere lesere. For de av oss som derimot er interessert i historiefaget, kan mottakelsen bli negativ.

Det er deler av denne biten av norsk historie som har måtte vike på grunn av sjangerkonvensjoner, og da spesielt oppbygging av spenningen i et drama. Adaptasjonene skaper, som vi har sett, diskusjoner i fleng rundt historisk korrekthet. Gjennom analysene har vi sett at noe av den negative kritikken kan legitimeres, andre deler av den kan også avfeies. Det beror på, som vi også har sett, mottakelse og resepsjon, men også fortolkning og tolkningen i seg selv i lys av den hermeneutiske sirkel. Lesningen av teksten i seg selv er også en faktor som spiller inn, og kommunikasjonen her er avgjørende. Det er ved en nærlesning av disse tekstene at vi har kommet dit hen at vi kan legitimere og avfeie påstander slik som de som har blitt presentert i analysen.

Tittelen som den historiske forfatteren blir av mange gitt til Sturla Tordsson som forfatter av det historiske materialet bak adaptasjonene: Håkon Håkonssons saga. Enkelte lesere klarer ikke i tolkningsprosessen å løsrive seg fra det som adapteres, og fortolker rent ut fra historisk korrekthet. Det som har vært viktig i denne oppgaven er å belyse nettopp det at filmen (manuset) og boken i seg selv er adaptasjoner av et forelegg, men like fullt sine egne autonome verk. Denne belysningen setter Jon Ewo og Nils Gaup i rampelyset som historiske forfattere. Begge tekstene er i tillegg «andrehåndsadaptasjoner» fordi materialet allerede har vært igjennom en adapteringsprosess hos manusforfatter Ravn Lanesskog. Det har i oppgaven blitt vist hvordan alle disse historiske forfatterne har adaptert historien om birkebeinerne til sine respektive sjangre og medium.

Når det i denne oppgaven er blitt viet mest plass til filmadaptasjonen er det fordi filmen, som vi har sett, er et komplekst medium og derav en kompleks adaptasjon, som fortjener en så stor

del av oppmerksomhet. Kompleksiteten kommer som en følge av at det er så mange bidragsytere i adapteringsprosessen. Som vi har sett er det ikke bare Nils Gaup som regissør alene som har avgjort hva som blir prioritert av materiale og hva som blir utelatt i adaptasjonen. Skuespillernes tolkning av en karakter kan spille inn i positiv forstand, slik som Pål Sverre Valheim Hagens tolkning av karakteren Gisle. Videre kommer produsentene Finn Gjerdrum og Stein B. Kvae inn og vil helgardere seg mot kritikk hva historisk korrekthet angår, og samtidig følge sjangerkonvensjonene til en familiefilm. Hadde manuset blitt adaptert slik det var tenkt i utgangspunktet av Ravn Lanesskog igjen, hadde vi ikke sett på en film med 12 års aldersgrense, da han ønsket å portrettere borgerkrigen i mer realistiske, blodige detaljer. Regissør Nils Gaup havnet, som manusforfatter poengterte i intervjuet, en plass midt i mellom. Med andre ord spiller produksjonen og intensjonen bak produktet en rolle for adapteringsprosessen, og slik også en rolle for videreformidlingen av historie.

Det er likevel fullt mulig å rette negativ kritikk mot adaptasjonene hva historisk korrekthet angår, men som vi nå har sett, er dette også noe som er svært kompleks. En sagafortelling med alle sine karakterer og detaljer vil umulig få plass i en forteller-ramme på 1,5 time, med mindre intensjonen var å produsere en ren dokumentarfilm.

Tilbake står vi likevel med det faktum at filmen og boken *Birkebeinerne* puster nytt liv i en gammel historie, om enn på sine egne premisser. Adaptasjonene har tråkket noen av de over middels interesserte historikerne på tærne, men de har også nådd de muligens under middels historieinteresserte gjennom sin adaptering over til moderne medium. Og det som enda viktigere er: adaptasjonene har fått oppmerksomheten til begge grupper og sikrer slik at det holdes liv i historien om birkebeinerne, også gjennom moderne kanaler. Det frister nå å avslutte med et sitat fra en av hovedkarakterene i filmen: birkebeineren Torstein, som kommer med kloke ord til sin frende og felles birkebeinersoldat, Skjervald:

Torstein: «Vi skal alle dø, Skjervald. Men ettermæle, det varer evig.»

(Gaup:2016:49:30-49:37)

For å si det med den 76. av de 164 strofene fra *Håvamål* :

Døyr fe;

døyr frendar;

døyr sjølv det same.

Men ordet um deg

aldri døyr

vinn du eit gjetord gjævt. <http://www.heimskringla.no/wiki/H%C3%A5vam%C3%A5l>

## Litteraturliste

### Primærkilder

Ewo, Jon: *Birkbeinerne*, Ena Forlag, 2016.

Gaup, Nils: *Birkebeinerne*, Paradox A/S, 2016.

Lanesskog, Ravn: *Birkebeinerne: «shooting script»*, Ravn Lanesskog, 2015.

**Vedlegg** Lanesskog, Ravn: Intervju foretatt av oppgaveskriver over mail

### Sekundærlitteratur

Andersen, Per Thomas: *Norsk litteraturhistorie:*

Håkon Håkonsson: s. 16, 42, 54, 58r, 63, 64, 69, 77, 85, 197, 237, 238, 307,  
2. utgave, Universitetsforlaget, Oslo, 2012.

Bakøy, Eva; Moseng, Sondre m. fl.: *Filmanalytiske tradisjoner:*

Forord: s. 7-10,

Retningslinjer for den filmvitenskapelige næranalysen: s. 11-20,

Del I Filmens narrasjon og stil:

Innledning til narrativ teori og filmanalyse: s. 23-30,

En strevsom tilværelse og en vanskelig fortelling – *Adaptation*: s. 39-50,

Kunstens stedfortredende sanselighet: Stil i film: s. 51-56,

Spilletts regler: Om stilens konsekvenser i *Manndomsprøven*: s. 67-78,

Musikk og lyd i film: s. 79-85,

Del II Film og virkelighet:

Tematisk analyse som balansekunst Om råstoff, usynlighet og fortolkning: s. 107-112,

Ideologi og film: s. 132-139,

Del III Film og sjanger:

Hva er sjangeranalyse?: s. 193-200,

Universitetsforlaget, Oslo, 2008.

Bjerck Hagen, Erik, *Hva er litteraturvitenskap*, Universitetsforlaget, Oslo, 2003.(Hele verket)

Brodersen, Randi Benedikte; Bråten, Fredrik Jebsen; Reiersgaard, Anders; Kolbjørn Slethei; Ågotnes, Knut: *Tekstens autoritet: Tekstanalyse og skriving i akademia*, Universitetsforlaget, Oslo, 2007. (Hele verket)

Bøe, Jan Bjarne; Knutsen, Ketil: *Innføring i historiebruk:*

Kap.1 Se deg om!: s. 11-14,

Kap.2 Hva er historiebruk?: s. 15-21,

Kap.5 Visualisering, medium og historie: s. 61-79,

Kap.9 Historiebruk i underholdningen eller den underholdende historiebruken: s. 127-143,

Kap.11 Se deg om – igjen: s. 171-174,

Cappelen Damm Høyskoleforlaget, Kristiansand, 2013.

Carrol, Noël; Choi, Jinhee: *Philosophy of film and motionpictures: an anthology:*

IV Kap.13 Unreliability Refigured: Narrative in literature and film: s. 200-210,

V Kap.14 Film, emotion and genre: s. 217-233,

Blackwell publishing, Oxford, 2006.

Chatman, Seymour, *What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa):* "Critical Inquiry" 7, no. 1 (1980): 121-40.

Desmond, John M; Hawkes, Peter: *Adaption: Studying film and literature:* Introduction: s. 1-5,

Chapter 1 Cinema's turn to narrative: s. 7-17,

Chapter 2 Literary and film terms: s. 18-33,

Chapter 3 Film adaptation: the case of apples and oranges: s. 34-49,

Chapter 4 A method of studying film adaptation: s. 50-82,

Chapter 5 The novel: s. 83-126,

Chapter 10 The failed adaptation: s. 231-255.

McGraw Hill Higher Education, New York, 2006.

Engelstad, Arne: *Fra bok til film: Om adaptasjoner av litterære tekster*, Cappelen Damm, 2. utgave, 2013. (Hele verket)

Fairclough, Norman: *Analysing discourse: Textual analysis for social research*, 2003.

Field, Syd: *Screenplay: "The foundations of screenwriting"*:

Introduction: s. 1-6,

Kap. 1 What is a screenplay?: s. 7-17,

Kap. 2 The subject: s. 18-25,

Kap. 3 Character: s. 26-33,

Kap. 4 Building a character: s. 34-43,

Kap. 5 Creating a character: s. 44-58,

Kap. 13 Screenplay form: s. 180-203,

Kap. 14 Adaptation: s. 204-217,

Kap. 16 On collaboration: s. 230-241,

Delacorte Press, 1984.

Giddings, Robert; Selby, Keith; Wensley, Chris:

*Screening the novel: the theory and practice of literary dramatization:*

An overview: s. 1-27,

A recreation of the past: s. 28-42,

Macmillan, 1990.

Gjelsvik, Anne: *Hva er film:*

Kap. 2: Filmens funksjoner: fornøyelse eller frigjørelse?: S. 39- 67,

Universitetsforlaget, Oslo, 2013.

Haugen, Odd Einar: *Grunnbok i norrønt språk,*

Innleiing:

Norrønt språk: s. 17-18,

Språkhistorisk inndeling: s. 18-20,

4. utgave, Oslo, 2001.

Heggstad, Leiv; Hødnebo, Finn; Simensen, Erik: *Norrøn Ordbok*, 5. utgave, Det Norske Samlaget, Oslo, 2012.

Helland, Frode; Pettersen Wærp, Lisbeth: *Å lese drama: Innføring i teori og analyse:*  
Innledning: s. 9-16,  
Kap.1 Dramasjangeren: s. 17-23,  
Kap.2 Handling og tilstand: s. 55-82,  
Kap.3: Framstilling og kommunikasjon: s. 94-102,  
Kap.4 Dramatis personae – de dramatiske personene: s. 103-136,  
Kap.6: Det dramatiske språket: s. 161-190,  
Universitetsforlaget, 2. utgave, Oslo, 2011.

Helle, Knut: *Aschehougs Norgeshistorie Bind 3: Under kirke og kongemakt 1130-1350:*  
Borgerkrigenes siste fase: s. 70-79,  
Ætt, familie og individ: s. 122-131,  
H. Aschehoug & Co., Oslo, 1995.

Hutcheon, Linda; O'Flynn, Siobhan: *A theory of adaption*, Second edition, Routledge, London, 2013. (Hele verket)

Høyberg, Lennard: *Filmstil: Teori og analyse:*  
Segmentering: s. 87- 108,  
Stil og subjektivitet: s. 109-125.  
De levende billeders representasjon og præsentation- perception og stil: s. 197 – 222,  
Samfundslitteratur, Frederiksberg, 2011.

Kittang, Atle; Linneberg, Arild; Melberg, Arne; Skei, Hans H. (Red.):  
*Moderne litteraturteori: En antologi:*  
Del I Tekst og tolkning:  
Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten: s. 29-58,  
Universitetsforlaget, 2. utgave, Oslo, 2008.

Langslet, Lars Roar: *Våre konger: En vei gjennom norgeshistorien:*  
Kap. 1 Kongesagaene:  
Håkon III Sverresson: s. 89-90,  
Håkon IV Håkonsson: s. 91-107,



J.W. Cappelens Forlag, Oslo, 2002.

Lothe, Jakob: *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse:*

Introduksjon: s. 13-21,

Narrativ kommunikasjon: s. 22-75,

Hendingar, personar og karakterisering: s. 110-150.

Universitetsforlaget, 2. utgave, Oslo, 2003.

Lothe, Jakob: *Etikk i litteratur og film:*

Kap.8 Etikk i norsk samtidslitteratur:

«Minnekraft» som inspirasjon til fiksjon: s. 201-206,

Pax Forlag A/S, Oslo, 2016.

Lunden, Kåre: *Norges Historie Bind 3: Norge under Sverreætten 1177-1319:*

Høymiddelalder: borgerkrigene, klimaks og avslutning:

Forlik mellom bispene og birkebeinkongen (1202-1204): s. 139-145,

Reaksjon mot forliket (1204-1208): s. 146-149,

Ny baglerreisning: s. 150-157,

J.W. Cappelens Forlag A/S, Bærum, 1992.

Neale, Steve: *Genre and Hollywood*, Routledge, London, 2000.

Monaco, James: *How to read a film: Movies, media, multimedia:*

Kap. 2 Technology: Image and sound: s. 68- 145,

Kap. 3 The language of film: signs and syntax: s. 152-229,

Kap. 7 Multimedia: the digital revolution: s. 518-558,

Oxford University Press, New York, 2000.

Sigurdsson, Jon Vidar: *Norsk historie 800-1300 Frå høvdingmakt til konge- og kyrkjemakt:*

II Kampen mellom kongemakta og kyrkja, 1130-1299;

Sverre-ætta overtek makta;

Sverre-ætta sigrar: s. 118-127,

Det Norske Samlaget, Oslo, 1999.

Slettan, Svein: *Ungdomslitteratur – ei innføring*:

Kap. 1 Introduksjon. Om ungdomslitteratur: s. 9-24,

Cappelen Damm Akademisk, 2014.

Stugu, Ola Svein: *Historie i bruk*:

Kap. 6: Historiebrukens institusjonar: Historieforteljing i massemedia: s. 138-143,

Det Norske Samlaget, Oslo, 2008.

Tasker, Yvonne: *Spectacular bodies: gender, genre, and the action cinema*:

Kap. 5: Masculinity, politics and national identity: s. 91-108,

Routledge, London, 2000.

Todorov, Tzvetan; Howard, Richard (Transl.):

*The Fantastic: The structural approach to a literary genre*:

Kap. 1: Literary genres, s. 3-23,

Cornell University Press, USA, 1975.

Torvik, Arne: *Litteraturteori: litteraturllesing og litteraturformidling*,

Kap. 1 Generell sjangerkunnskap: s. 12-19,

Kap. 2 Skjønnlitterære sjangrar: s. 20-23,

Kap. 4 Den episke diktninga, s. 101- 120 + s. 162-191,

Kap. 5 Den dramatiske diktninga: s. 192-231,

Enges Boktrykkeri A/S, 1994.

Vagle, Wenche; Sandvik, Margareth; Svennevig, Jan:

*Tekst og kontekst: En innføring i tekstlingvistikk og pragmatikk*,

J.W Cappelen forlag, Oslo, 1993. (Hele verket)

## Vedlegg:

*Intervju av Ravn Lanesskog utført av Annja Smaaskjær, 2017.*

Intervju med manusforfatter Ravn Lanesskog over mail:

Intervju utført av: Annja Smaaskjær, November 2017.

Hei Ravn! 😊

Nå begynner det å bli en stund siden jeg kommuniserte med deg sist.

Jeg vet ikke om du husker at jeg kontaktet deg for å få tilgang til manuset til filmen *Birkebeinerne* fordi jeg skulle skrive en master-oppgave i nordisk språk og litteratur..?

Uansett, jeg skal levere inn oppgaven om en uke, og jeg sitter nå med konklusjonene i oppgaven og har et par spørsmål som det hadde vært helt rått om jeg kunne fått svar på (og følgelig bruke svarene i den drøftende/konkluderende delen i oppgaven.)

Jeg lurer på følgende:

1. I manuset starter filmen med setningen: "En historie basert på virkelige hendelser", mens det i filmen er endret til "En historie inspirert av virkelige hendelser". Hva var det som førte til denne endringen av setningen, og hvem var det sin idé?
2. Det er flere scener i manus [...] som er tatt bort fra filmen, men det er spesielt to scener jeg er nysgjerrig på: a) Scenen hvor Ylva og Skjervald har samleie b) Scenen hvor Orm holder opp det avhogde hodet til Erlend forran forsamlingen i kongsgården. Hva var grunnen til at disse scenene ble fjernet fra filmen? Var det for å holde aldersgrensen til 12 år? Eventuelt andre grunner?
3. Helt i slutten av filmen (etter endt rulletekst) er det et sitat fra Halldór Laxness:

*«Forskjellen på romanforfatteren og historikeren er at den førstnevnte lyver med vilje og trives med det. Historikeren lyver i sitt enfold og forestiller seg at han sier sannheten.»* Vil du utdype hvorfor dette er tatt med? Eventuelt hvem er det som har valgt å ha dette med? Er det som jeg kan regne et stikk til de som mener at dere burde følge historiebøkene slavisk?

4. Helt til slutt: er det du som er med selv i filmen som soldaten Ravn som Inge snakker til i en scene? (Dette er mest for å stille min egen nysgjerrighet, vet ikke om dette blir tatt med i oppgaven.)

Jeg hadde satt umåtelig stor pris på om du kunne tenke deg å svare på disse spørsmålene, da det hadde gitt oppgaven min "det lille ekstra".

Jeg skal selvfølgelig sende deg ferdig utkast av oppgaven når den er helt ferdigstilt 😊

Mvh

Annja Smaaskjær

*Hei Annja,*

*Hyggelig å høre fra deg, klart jeg husker din forespørsel :)*

*Prøver her å svare på spørsmålene dine:*

*1) Teksten ble endret til "inspirert av", fordi produsenten ønsket å signalisere at vi har gjort en del grep som tilsier at publikum ikke skal forvente/tro at det de ser er sant og historisk korrekt. Etter mitt skjønn (samt historikeren jeg brukte som konsulent) er imidlertid "basert på" helt OK å bruke, så det var mer en slags helgardering fra produsentens side. Det samme gjelder punkt 3: Dette er noe produsenten har lagt inn for å signalisere at hva som egentlig er historisk korrekt er mer sammensatt og komplekst enn det mange (bstante) historikere ofte vil ha det til. Det kommer jo an på hvem som forteller historien osv, hva som er innfallsvinkelen, agendaen, osv.*

*2) Veldig interessant spørsmål. Grunnen til at det avhogde hodet ikke er med, er for å senke aldersgrensen ja, og sørge for at den endte på 12, ikke 15 (eller om det er 16 de opererer med nå). Den ble filmet, men klippet vekk. Det illustrerer at vi aldri egentlig ble helt enige om hva slags film vi ville lage: Jeg ønsket å lage en film som hadde eksplisitte scener, der rå vold var en del av bildet (det var tross alt borgerkrig), mens produsenten ønsket å lage en familiefilm, og regissøren havnet vel kanskje et sted midt i mellom - og det gjorde vel filmen også. Samleie-scenen ble filmet, og det gjorde scenen med det avhogde hodet også, men mens hode-scenen ble klippet vekk på grunn av aldersgrense, tror jeg nok at samleie-scenen ikke kom med fordi det ikke helt ble plass til den - eller at man ikke førte at den tilførte så mye (den ble veldig "snilt" filmet, og de hadde dårlig tid da de filmet den).*

4) Det er ikke jeg som er vakten Ravn - men han ligner på meg, så da regissør Nils trengte et navn på ham, så ble han rett og slett oppkalt etter meg :) Forøvrig er jeg med i filmen som bi-karakteren Lodin. Det er en av de to brødrene som er på Auduns gård, som Skjervald og Torstein kommer til. Jeg er ikke så mye med, men man kan se meg i bakgrunnen når Torstein ligger skadet i hytta til Audun under operasjonen, i et par eksteriør-bilder på samme sted, samt i den store kampen, der jeg har en slegge. Broren til Lodin som heter Frikk i filmen, er forøvrig min (halv)bror Elg Elgesem.

*Håper dette var nyttige svar, og lykke til med innspurten av oppgaven! Ser frem til å lese :)*

*Hilsen Ravn*

Hei igjen Ravn! 😊

[...]

Hvorfor har Skule Bårdsson blitt omdøpt til Gisle Bårdsson?

Er det for å understreke at dette er fiksjon?

Er det en kommentar til det som har med historie & gjøre?

Evt. andre grunner?

[...]

Mvh

Annja Smaaskjær

*Hei igjen! grunnen er at Gisle er basert på/inspirert av to personer, begge halvbrødre av Inge på hver sin kant: Skule Bårdsson og vestlendingen Håkon Galen (sistnevnte prøvde på et tidspunkt å styrte Inge fra tronen - ihvertfall tydet alt på det og Inge mente det selv), så derfor "slo jeg sammen" de to brødrene og gjorde de til én bror - som var såpass ond og satt på spissen at jeg døpte ham om til Gisle :)*

*Hilsen Ravn*