

MIDDELALDEREN PÅ FILM
– EN NARRATOLOGISK
ANALYSE AV
BIRKEBEINERNE



Masteroppgave i historie av Per Michael Levand Søberg

Vår 2018

Institutt for Arkeologi, Historie, Kultur- og Religionsvitenskap
(AHKR)

Universitet i Bergen

Innhold

1.0 Innledning	3
1.1 <i>Problemstilling</i>	3
2.0 Narratologi og medievalisme	6
2.1 <i>Hva er narratologi</i>	6
2.2 <i>Medievalisme</i>	13
3.0 Narratologisk analyse	14
3.0.1 <i>Perspektiv – hvem sin historie er det vi ser</i>	15
3.0.2 <i>Lyden og musikken</i>	18
3.0.3 <i>Bak kameraet</i>	23
3.1 Narratologiske koder	27
3.1.1 <i>Propps standardkarakterer og funksjoner</i>	27
3.1.2 <i>Todorovs narrative struktur</i>	37
3.1.4 <i>Barthes narrative koder</i>	47
4.0 Fremstillingen av middelalderen	51
4.1 <i>Forskjellige fremstillinger av middelalderen</i>	53
4.2 <i>Volden, baglerne og birkebeinerne</i>	55
4.3 <i>Kirken og religion</i>	75
5.0 Konklusjon	87
6.0 Litteraturliste	93

Abstract

In this thesis I have seen how the Norwegian movie *The Last King*, or *Birkebeinerne* as it is called in Norwegian, tell its story about Norway in the middle ages. I have also seen what type of story about the middle ages that is being told by the filmmakers. To find out how the filmmakers tell their story I have looked at the use of narrative techniques, such as their use of perspective, sound and music, and the work behind the camera. Here I found out which narrative that is being presented to the film's audience. This is a narrative about a world with clearly defined good and bad sides, where what is good is closely linked with what is typically thought of as Norwegian, such as cross-country skiing and snowy mountains. The villainous side is the opposite, exemplified through the use of language, where most of the film's villains speak Danish. It is also possible to see this in the filmmakers' use of narrative codes. Here one can find who is the hero and villain of a story, among other standard characters, and how these fulfill certain functions in the narrative. The narrative codes also show how the film's audience plays a role in how, and what type of story that is being told. This could be one of the reasons why skiing and nature is connected to the movie's hero, because these things are typically associated with something good in Norway.

After this I had a look at what type of middle age is being presented in the film. Here I saw how the filmmakers portrayed violence and religious aspects, such as the church, and how this compared to how some historians portrayed them. Here I found that the violence plays a bigger role in the story about Norway in the middle ages in the film than in the history books. This is particularly the case in the representation of the movie's villains. The violence is a central part of their narrative compared to the heroes. Unlike the historians the filmmakers of this movie have hardly any focus on the religious aspects of the middle ages, and in those few instances that the church has a role it is closely linked with the movie's antagonists.

1.0 Innledning

Lys, kamera, action! I 2015 begynte arbeidet med den norske filmen *Birkebeinerne* og 12. februar 2016 fikk det norske filmpublikum muligheten til å bli med inn i verdenen regissøren Nils Gaup hadde skapt av Norge under borgerkrigen på 1200-tallet. Filmen fikk mye oppmerksomhet, og under premieren i ved Bergenkino var det blant annet utkledd «vakter» ved inngangen ikledd skjold og sverd. Blant landes filmanmeldere var mottakelsen relativt lik, og terningene rullet og landet stort sett på firer tallet. Som blant annet hos Birger Vestmo hos NRK, Camilla Laache hos TV2 eller May Synnøve Rogne fra Aftenposten (Vestmo 2016, Laache 2016, Rogne 2016).

Filmens handling foregår som sagt i Norge på 1200-tallet og publikum følger birkebeinerne Skjervald spilt av Jakob Oftebro og Torstein spilt av *Game of thrones* skuespilleren Kristofer Hivju og deres ferd sammen med den lille kongsarvingen Håkon Håkonsson. I tillegg til disse to profilerte norske skuespillerne er også Pål Sverre Hagen, som også har portrettet Thor Heyerdal i filmen *Kon-Tiki* i rollen som karakteren Gisle og Torbjørn Harr, som også har spilt i den amerikanske tv-serien *Vikings*, som karakteren Inge Bårdsson. Det er mulig å finne flere av disse karakterene i historiebøkene som Skjervald Skrukka og Torstein Skjevla fra blant annet *Håkon Håkonsson saga* og den tidligere norske kongen Inge Bårdsson. I sin ferd sammen med guttebarnet Håkon Håkonsson møter birkebeinerne Skjervald og Torstein motstand i form av flokken baglerne. Mye av filmens handling viser birkebeinernes kamp mot klokken og baglerne, for å få tronarvingen Håkon Håkonsson hjem til Nidaros før den utspekulerte Gisle lykkes i sin plan om å overta den norsketrone.

1.1 Problemstilling

Jeg vil i denne oppgaven se på hvilken fortelling om middelalderen som blir fremstilt i den norske filmen *Birkebeinerne*, og hvordan dette gjøres. For å gjøre dette vil jeg gjennomføre en narratologisk analyse av filmen for å vise hvordan filmskaperne har gått frem for å formidle narrative i filmen til dens publikum. Deretter vil jeg undersøke hvordan volden og religionen i filmen blir vektlagt og fremstilt. Mitt mål er å se hva slags type middelalder som blir portrettert, og hvordan dette gjøres. Til slutt vil jeg også se på hvordan noen historikere har fremstilt og vektlagt volden og religionen i middelalderen for å så se på hvordan samsvarer eller avviker fra filmskaperens fremstilling.

I forskningslitteraturen som å finne på feltet middelalderen på film er det i stor grad de amerikanske Hollywood filmene som dominerer forskningsfeltet. Dette kan også være noe av

grunnen til at de fleste som forsker på middelalderfilmen også er enten engelske eller amerikanske. Dette er blant annet tilfelle hos historieprofessorene John Aberth og hans bok *A knight at the moveis* eller Arthur Lindley og hans artikkel *The ahistoricism of medieval film*. Det kan også være verdt å nevne Robert Rosestones artikkel *Historical film*. Noe som kjennetegner mye av forskningsfeltet er at det består også av andre disipliner enn historiefaget, og mange av forskerne har en bakgrunn fra litteratur og språk eller media. Dette gjelder blant annet engelsk professorene Martha Driver og Kevin Harty eller mediefag personen Andrew Elliott. Også Ellen Rees, som har sett på de norske filmene *Kristin Lavransdatter* og *Trollsyn* er professor i nordisk litteratur. På bakgrunn av denne forholdvis vide spredningen av forskningsfeltet er det også delte oppfatninger om fremstillinger av middelalderen på filmleerretet, og historiens rolle i filmen mer generelt. Felles for forskningslitteraturen, og forskningsobjektene, filmene, er at de i stor grad er for oss i Norge utenlandske. På bakgrunn av at forskningsfeltet i stor grad har et fokus utenfor de norske filmene, har dette ført til at det finnes relativt få tolkninger av norske middelalderfilmer i faglitteraturen.

Min problemstilling blir på bakgrunn av dette: Hvilken fortelling om middelalderen er det som blir fremstilt i filmen *Birkebeineren* fra 2016 og hvordan gjøres dette?

For å svare på dette vil jeg gjennomføre en narratologis analyse av filmen, for å se på *hvordan* filmskaperen forteller historien om middelalderen. Før jeg så ser på *hvilken* fortelling dette er.

I neste kapittel, kapittel 2, vil jeg først ta for meg hva narratologi er, Deretter vil jeg se på noen områder der filmnarratologien generelt skiller seg ut fra andre medier. Av forskningslitteratur vil jeg i dette kapittelet benytte meg av blant annet artikkel samlingen *Handbook of narratologi*. Jeg vil også se på artikler fra David Boardwell og Markus Kühn som begge ser på narrativ i et filmatisk perspektiv. Her kommer jeg også til å se til Avorm Fleishman sin bok *Narrated flims*. På de mer filmspesifikke delene av dette kapittelet vil jeg benytte meg av blant annet Arne Engelstad sin bok *Fra bok til film* og Peter Larsens bok *Filmmusikk*.

I neste del av kapittel 2 vil jeg ta for meg begrepet *medievalisme* og hva dette har å si for forskningsfeltet om middelalderfilmen. Her vil jeg blant annet benytte meg av av forskere som tidligere nevnte Lindley, Elliott, Driver og Aberth.

I kapittel 3, del 1 begynner jeg på analysen av selve filmen *Birkebeinerne*. Her undersøker jeg tre steg for å se både hvilket narrativ filmskaperen legger opp til, samt hvordan dette gjøres. Disse stegene er perspektiv, lyd og musikk og bak kamera. Delen om perspektiv tar for seg hvilket perspektiv det er vi som publikum følger gjennom filmen og hva dette har å si for det narrative som skinner igjennom tv-skjermen. Delen om lyd og musikken i filmen viser jeg hvordan disse elementene spiller en rolle, og hvordan denne rollen spilles i oppbyggingen av det narrative i *Birkebeinerne*. I den siste delen, bak kamera, tar jeg for meg hvordan valg gjort utenfor det vi som tilskuere ser på filmerretet spiller en rolle i oppbyggingen av filmskaperens narrativ om middelalderen og Norge på 1200-tallet.

I den andre delen av dette kapittelet vil jeg se på narratologiske koder, og hvordan disse uttrykkes i *Birkebeinerne*. Her er det særlig Vladimir Propp, Roland Barthes og Todorov som jeg benytter meg av sammen med Nick Lacey. Dette gjør jeg for å vise hvordan det er mulig å finne igjen flere av disse forskernes narrative kriterier for en historie i denne filmen. Men også for å få frem andre, mer dypt gående sider av enkelte karakterers narrativ, og med dette gi en fyldigere narratologisk analyse av filmen. Ved å se til disse narratologiske kodene er det mulig å se hvordan skaperne av *Birkebeinerne* spiller på tradisjonelle fortellerteknikker, og hvordan disse spiller inn på det narrative som blir fortalt gjennom filmen. Som blant annet hvordan Propps standardkarakter er med på å dele filmens aktører inn i helter og skurker, eller Barthes tanker om hvordan tilskueren er med på å påvirke det narrative som vises.

I kapittel 4, den siste delen av analysen vil jeg se på *hvilken* middelalder som blir fremstilt i filmen. Her benytter jeg meg av Leidulf Melves inndeling av forskjellige middelaldere i boken *Hva er middelalderen*. For å vise hva slags type middelalder det er som blir fremstilt på skjermen vil jeg ta for meg filmens fremstillinger av vold og fremstillinger av kirken. For å se hvilken rolle disse faktorene spiller i forskningslitteraturen blant enkelte historikere. Her vil jeg eksempelvis benytte meg av flere ulike artikler av både Sverre Bagge og Hans Jakob Orning samt bøker av disse, Orning ser blant annet på selve begrepet vold. Volden i middelalderen er også et tema hos Erik Opsahl der han ser på feider og dens plass i middelalderen i artikkelsamlingen *Feider og ferd i nordisk middelalder*. Filmens historiske rådgiver, Jon Vidar Sigurdsson, samt verk av Geir Atle Ersland, Knut Helle, Kåre Lunden og Knut Dørum og Eirin Holberg er også forskere jeg vil benytte meg av. Det er mange historikere, og historiske forskningsverk jeg kunne tatt med, men på bakgrunn av det utvalget jeg allerede har inkludert får jeg med flere ulike oppfatninger, meninger og fremstillinger av volden, og kirkens rolle i det norske samfunnet på 1200-tallet. Jeg vil likhet med filmskaperne

også se til sagaene for deres fremstillinger. Dette gjelder særlig *Birkebeiner og bagler saga* og *Håkon Håkonsson saga* begge oversatt av Hallvard Magerøy.

Dette utvalget er gjort på bakgrunn av at alle disse tar for seg elementer som også er å finne igjen i filmens behandling av middelalderen. Ved å se til oversiktsverk slik får en også et innblikk i hva forskerne tolker som de viktigste faktorene i middelalderen, slik som blant annet kirken og kongemakten. Sagaene blir brukt på bakgrunn av deres behandling av både hendelser som er å finne igjen i filmen, og deres fremstilling av middelalderen i Norge. Her ser jeg blant annet på fremstillingene av volden.

2.0 Narratologi og medievalisme

2.1 Hva er narratologi

Selve ordet narratologi kommer fra det latinske ordet *narre* som kan oversettes til *å gjøre kjent* (Lacey 2000:13). Fokuset ligger derfor ikke på om det som *gjøres kjent* er rett eller galt, men snarere på hva det er fortellingen forsøker å formidle eller hva en fortelling forsøker å gjøre kjent. Jeg vil her se på narratologien med et fokus på nøkkelbegreper som *diegetisk* og *mimesis*, *fokalisering* og *perspektiv* samt temaer som *tellability* som ser på hva det er som gjør en historie verdt å fortelle. Disse utvalgene har jeg gjort fordi disse også spiller en vesentlig rolle når narratologien beveger seg inni i filmes verden.

Begrepene *diegesis* og *mimesis* begrepene kan spore sine røtter til antikken og Plato og Socrates tilbake til år 392 f.v.t (Halliwell 2014:186). Fra deres opprinnelse i det antikke Hellas har disse begrepene gjennomgått flere endringer av betydning og forståelse. De ble først introdusert for å kategorisere forskjellige måter å representere en historie. *Diegesis*, kommer fra det greske ordet *diegesisthai* og betyr *å forklare* eller *å fortelle*, ble brukt som en vanlig terminologi for å forklare verbale fortellinger. Eksempler på dette inkluderte blant annet taler i en rettsal der en advokat redegjør for et hendeleseforløp ut ifra sitt ståsted. (Halliwell 2014:188). Der *diegesis* i hovedsak ble benyttet til å forklare mer utelukkende verbale handlinger, ble begrepet *mimesis* brukt for å forklare det visuelle, innunder dette var blant annet musikk, poesi, kunst og drama. *Mimesis* kunne bli sett på to forskjellige måter, enten en *smalmåte* der hovedvekten lå på representasjoner og uttrykk i de visuelle mediene, eller en *vid forståelse* der *mimesis* begrepet ble brukt på dramatiske gjenfortellinger. Dette gjaldt gjerne prosessen av å lage, eller spille en karakter eller rolle i et skuespill (Halliwell 2014:188).

Den største forskjellen mellom disse to begrepene i filmens verden er perspektiv. Diegesis, som ser at fortellingen fortelles ut ifra poeten, eller forfatteren selv, mens mimesis som ser at poeten, eller forfatteren, snakker gjennom karakterene i sitt skuespill (Bordwell 1985:16). Konflikten mellom disse to begrepene blir da hvem det er som forteller historien. Der de som følger en diegetisk teori om narrasjon ser på filmmediets bruk av kamera, og ser på kamerat som en usynlig forfatter som gir, og viser publikum historien. De trekker også frem filmskaperens innflytelse på det ferdige produktet og at det er filmskaperens visjon vi som filmpublikum blir fortalt. Filmskaperen er altså forfatteren som forteller sin historie til sitt publikum (Bordwell 1985:22). Mimetisk tolkning av narrativ ser også på filmens bruk av kamera. Der tilhengerne av den diegetiske tradisjonen ikke legger mye vekt på tilskueren, står denne aktøren sentralt i mimesis teorier om filmnarratologi. Filmen representerer historien gjennom keralinsen, og selve kamera blir med dette historiefortelleren. Det er kameras perspektiv som blir fremstilt på skjermen og det er dette perspektivet tilskueren får servert (Bordwell 1985:9). Fokuset på at regissøren innflytelse på den ferdige historien er også tilstede. Det er denne aktøren som har valgt kameravinkler og redigert de utvalgte bildene i sitt bilde. Det er også regissøren som har gitt sine instruksjoner til skuespillerne slik at de kan gjenskape regissørens historie på lerretet (Bordwell 1985:15).

Selv om begge disse begrepene kan spore sin opprinnelse tilbake til det antikke hellas, har de også den dag i dag en relevans når det kommer til narratologisk forskning. Hovedforskjellen består i stor grad av hvem det er som forteller historien. I filmen *Birkebeinerne* blir ut i fra et mimetisk synspunkt da regissør Nils Gaup sin fortelling om birkebeinerne. Fordi det er hans hånd som laget denne historien, er det også hans sitt perspektiv vi som filmpublikum blir fortalt.

2.1.1 Perspektiv og fokaliserings

Perspektiv i narrativ kan defineres som måten en historie blir påvirket av posisjonen, personligheten og verdiene til fortelleren og karakterene i fortellingen (Niederhoff 2014:813). En fortelling har som oftest også flere forskjellige karakterer, og en og samme fortelling kan dermed også ha flere forskjellige perspektiver historien blir fortalt ut ifra. Disse forskjellige perspektivene, og synspunktene på historien variere dermed fra karakter til karakter. Det er derfor viktig å ha klart for seg hvilke perspektiv vi som publikum er vitne til i fortellingen. En av de store debattene på feltet om perspektiv innenfor narratologien handler om bruken av ekstern -og internt perspektiv (Niederhoff 2014:814). Disse begrepene referer til om vi som

publikum er på innsiden, internt, av en gitt karakters bevissthet, og dermed har tilgang til hans følelser og tanker, eller om vi står på utside, eksternt, av karakterens tanker og følelser (Niederhoff 2014:814). Denne debatten har nok mer å hente i litteraturens verden i forhold til filmens rike. I filmen har publikum sjelden tilgang til alle tanker og følelser til en filmkarakter, men må istedenfor basere seg på ansiktsuttrykk og andre visuelle midler for å tolke en gitt situasjon. I de tilfellene der filmpublikumet får tilgang til en filmkarakters tanker og følelser skjer dette gjerne gjennom *voice-overs*. Dette er en stemme som en stemme som ikke er synlig på lerretet, men som filmpublikumet kan høre like vel (Fleishman 1992:9).

En fortelling kan ha flere forskjellige typer perspektiver. I det såkalte kameraperspektivet seeren svært restriktiv tilgang på tidligere informasjon, og har samme kunnskap om en hendelse som en nykommer (Niederhoff 2014:814). Et eksempel på dette hadde vært om filmpublikumet til *Birkebeinerne* først hadde dukket opp på fjellet sammen Torstein, Skjervald og Håkon Håkonsson uten noe tidligere informasjon om hvordan, de har havnet der eller hvorfor de må til Nidaros med kongssønnen. Altseende, også kalt altvitende perspektiv, er en annen type perspektiv. Her har publikums tilgang ingen hindringer. De vet alle tanker og alle følelser til karakterene i tillegg til dette har publikum også kunnskap om all annen informasjon i den historieverden disse karakterene tilhører (Niederhoff 2014:814). I denne tilgangen på ubegrenset informasjon om både karakterene og deres verden kan det også være vanskelig å holde orden på hvilken karakter sin historie vi som publikum følger til enhver tid, ettersom det ikke er noe skille på hvem som vet hva i fortellingen.

I spørsmålet om hvem som vet hva av de forskjellige karakterene i en fortelling blir begrepet fokalisering relevant. Dette begrepet dukket først opp i narratologien i 1972 og refererer til seleksjonen eller restriksjon av informasjon de forskjellige karakterene i en fortelling besitter (Niederhoff 2014:260). Det er her altså viktig å finne ut hvilke karakterer som besitter hvilken informasjon om handlingen for å finne ut hvem sin historie det er vi som publikum.

Fokalisering kan deles inn i tre forskjellige hovedkategorier; null fokalisering, som går ut på at fortelleren eller publikum i historien vet mer en karakterene. Intern fokalisering er der publikum vet det samme som karakterene. Ekstern fokalisering som skjer der karakterene vet mindre enn fortelleren eller publikum. (Niederhoff 2014:260-261). En forskjell mellom perspektiv og fokalisering er at der en historie gjerne har et spesifikt perspektiv, eller en måte å se fortellingen på, fokusere ofte et narrativ på noe. Det er denne fokuseringen og der med

også selektering av informasjon eller hendelser fokalseringen kommer inn i bilde og forsøker å finne ut hvor fokuset i fortellingen ligger (Niederhoff 2014:261).

Perspektiv og fokalisering er viktig for å identifisere en fortellings narrativ fordi de gir informasjon om hvem som forteller historien, og hva de forskjellige aktørene i denne historien besitter av kunnskap. De sier også noe om hvem sin versjon av historien publikum er vitne til. Dette kan belyse hvorfor den aktuelle historien blir fortalt slik den blir. Filmen *Birkebeinerne* hadde nødvendig nok blitt seende annerledes ut hvis dette var en film sett fra baglerens side, og deres konflikt med birkebeinerne. En annen grunn til at perspektiv og fokalisering er sentrale begreper innenfor narratologien er disse begrepenes bruk av fortelleren i historien. Dette er det største problemet innenfor forskningslitteraturen om filmnarratologi, der bøker gjerne har en forholdsvis klar fortellerstemme er ikke denne fortellerstemmen like tydelig i filmen. Diskusjonen og debatten blir straks større innenfor filmnarratologien, begrepet filmforteller, eller film narrator er svært omdiskutert.

Flere forskere ser ingen grunn til å implementere begrep som film narrator, eller filmforteller og fokuserer heller på mottakerens rolle, eller filmpublikummet. Men en stor del forskerne på feltet om narratologi og dens utbredelse på film har forsøkt å komme med flere forskjellige begreper om filmfortelleren (Kuhn 2009:259). Blant disse er *grand imagier* eller den store bildemaker ble lagt frem av franske teoretikere i 1971 og går ut på at den ultimate kilden til en film er personen som lagde den, og personen som lager narrative blir dermed også filmens forteller (Fleishmann 1992:5). Andre begreper som *fundamental narrator*, *bildemaker* eller *filmatisk narrator* har alle tilfelles at de forsøker å forklare og finne ut av hvem det er som forteller filmens handling og dens narrativ (Kuhn 2009:259).

Noen mulige måter en kan gå frem på for å finne den filmatiske fortelleren, hvis den eksisterer, blir lagt frem av Avrom Fleishman. En første mulighet er å se på kameravinkler og andre valg tatt av regissøren for å gi filmen en viss fremstilling for sitt publikum. Dette kan gjelde klipping, redigering og kostyme valg eller andre avgjørelser som regissøren gjør som kan påvirke hvordan filmens sluttprodukt blir seende ut (Fleishman 1992:6). Et annet alternativ lagt frem av Fleishman er at i fraværet av en klar narrator, slik som i litteraturen, kan en legge til det han kaller et upersonlig vesen som ser, og som viser publikum hver enkelt scene gjennom sitt perspektiv som den filmatiske fortelleren (Fleishman 1992:7).

Filmforskeren Brodwell er i motsetning til Fleishman ikke like opptatt av å se etter en filmforteller hvis det ikke tydelig er noen til stede. Han opererer isteden med andre måter å

finne narratoren i filmen. Hvis en filmkarakter blir vist som at han eller hun ser tilbake på tidligere hendelser eller husker tilbake til fortiden har den gitte filmen en karakterforteller (Brodwell 1985:61). Det motsatte av dette er en ikke-karakterforteller, eller *non – character narrator*. Filmer som besitter en slik forteller modell har en person som ikke er en del av den historieverden filmen forsøker å formidle som forteller historien til publikum. Dette skjer ofte gjennom en fortellerstemme som ikke har noe rot i filmens verden og som ikke er synlig for publikum (Brodwell 1985:61). Men ifølge Brodwell tilhører det sjeldenhetene at en film har noe som kan klassifiseres som en forteller eller narrator (Brodwell 1985:63).

2.1.2 Tellability

Mye av det som ligger i det engelske begrepet *tellability* kan tolkes som hva det er som gjør en historie verdt å fortelle. I forskningslitteraturen skilles det gjerne mellom en generell form av *tellability* og en mer kontekstuell oppfatning av begrepet. Den generelle formen tar i hovedsak for seg det universale i narrative (Baroni 2014:978). Dette kan være grunnleggende historier som har en gjennomslagskraft i store deler av verden. I *Birkebeineren* sitt tilfelle kan et slikt universalt narrativ være kampen mellom det gode og det onde. Dette narrative finnes i andre fortellinger, som i de mange filmene om kong Arthur. I legenden om kong Arthur og hans menn er representant for det gode i verden, og hans motstandere for det skumle og onde. Dette universelle elementet er sentralt i den generelle formen av *tellability*, der vektlegges det at dens grunnfortelling har en universell komponent. Det motsatte av denne generelle formen er en mer kontekstuell forståelse av begrepet. Her har forskere som Hühn, Sacks og Polanyi et større fokus på det lokale i narrative. Publikums tidligere kunnskap om en gitt historie spiller her en stor rolle. Sacks sammenligner blant annet begrepet *tellability* med lokale nyheter. Ettersom en nyhets historie ikke har samme gjennomslagskraft overalt fortelles den også gjerne annerledes gitt ut i fra dens publikum (Baroni 2014:978). Ettersom mange nordmenn allerede kjenner til grupperingene birkebeinerne og baglerne, påvirker dette hvordan filmen *Birkebeinerne* blir fortalt. På grunn av denne kulturelle bakgrunnskunnskapen hos mye av dens publikum trenger dermed ikke filmskaperen å skape et bilde av hvem birkebeinerne og baglerne er, ettersom mange av filmens tilskuere allerede har et forhold den historien som skal vises. Dette kulturelle aspektet av narratologien er også noe Carlo Celli har sett på. I sin bok *National identity in global cinema* undersøker han på hvordan det lokale og det kulturelle kan påvirke hva det som vises på lerretet. Et eksempel på dette er at det i finsk film er en gjentagende narrativ som omhandler villmarken. I flere filmer ser han karakterer flytte fra

storbyens problemer og inn i villmarken (Celli 2011:24). Dette forklares med villmarkens sterke posisjon i det finskesamfunnet, der villmarken lengtes etter, og er en del av nasjonens kulturelle arv. På grunn av dette spiller også villmarken en sentral roll i den finske filmverdenen (Celli 2011:24). Viktigheten av at en fortelling får resonans i sitt lokale publikum er også noe Polanyi vektlegger. Han mener blant annet fortellinger og historier, sanne eller ikke, trenger kun en kulturell forankring hos sitt publikum for å være å fortelle, og med dette ha en relevans (Baroni 2014:980).

2.1.3 Narratologi på film

Jeg har frem til nå i dette kapittelet sett på mer generelle aksepter ved narratologien, som persektiv, fokalasjon og tellability. I dette avsnittet vil jeg se mer på ting som eksklusivt gjør seg gjeldene i filmen, slik som redigering av scener, klipping, arbeidet foran og bak kamera samt hva dette har å si for narrative i en film.

Når det komme til arbeidet som gjøres både foran og bak kamera er det særlig to begrep som gjør seg gjeldene, *mise-èn-scene* og *montasje*. Først nevnte tar for seg alt av det som ifølge Atle Engelstad går under begrepet kamerainnstillinger, her er det dekorasjon, skuespill, bildekomposisjon og kameravinkler som er med på å skape meningen og narrative i filmen (Engelstad 2013:176). Montasjen tar for seg det motsatte av dette, det at filmens narrativ blir skapt gjennom klipping og redigeringen (Engelstad 2013:176). Disse begrepene er også noe som blir tatt opp av Kühn og Smidt som, i likhet med Engelstad, også ser på *mise-èn-scene* som det skjer foran kamerat og, *montasjen* som det som skjer bak (Kuhn & Schmidt 2014:478). Det er derimot ikke vanlig at det kun er en av disse som gjør seg gjeldene for å skape et narrativ på filmlerretet, og som oftest er det en blanding av disse to begrepene som er med på å gi filmen det narrative den har. (Kuhn & Schmidt 2014:478)

Mise-èn-scene spiller også en stor rolle i å skape den verdenen filmen skal foregå i. Gjennom blant annet dekorasjonene, kulissene og kostymene. I *Birkebeinerne* er eksempelvis både kostymene, i form av beklædningen til både birkebeinerne og baglerne er med på å dra tilskueren tilbake til middelalderen. Rekvisittene i form av blant annet kamper med sverd og skjold, hester og store slott som også er med på å skape en middelalderverden for publikum. Bruken av slott spiller eksempelvis en stor rolle i et forsøk på å skape en relasjon til middelalderen, noe som er å finne igjen i de mange filmene om Kong Arthur, eller blant annet korstog filmen *Kingdom of Heaven* som alle bruker slottet som et av flere kjennetegn på at denne filmen handling forgår i middelalderen, samt hesten og menn med sverd og skjold.

Montasjens rolle, gjennom klipping og redigering mye å gjøre med filmskaperens behandling av begrepet *tid*. (Kuhn & Schmidt 2014:475). En mulig bakgrunn til dette kan være at filmen som medium opererer men en start og slutt verdenen. Filmens narrativ og historie har en begynnelse og i de aller fleste tilfeller også en gitt slutt. Historien blir med dette også lukket inn i dette blide, der hele narrative må fortelles i løp av filmens spilletid. Hva som velges å tas med av filmskaperen, og hva som legges igjen på klipperommet spiller dermed en stor rolle for hvordan det ferdige narrative blir seende ut for filmens publikum. Gjennom klippingen og redigeringen har også filmskaperen muligheten til å la store tidsavstander foregå gjennom bare få sekunder, gjennom et enkelt scene bytte. Dette kan utspille seg gjennom at publikum er vitne til hendelser som foregår i en tidsperiode i en scene, for å i neste være tatt med flere dager, uker, måneder eller år i fremtiden i neste scene. Som blant annet i filmen *Kingdom of Heaven* fra 2005 hvor publikum er med på reisen til karakteren Balian de Ibelin spilt at Orlando Bloom, der han både vises som barn, ungdom og voksen i en og samme film.

Redigeringen er også, ifølge Hühn og Smidt en av de viktigste verktøyene en filmskaper har i sin narrative verktøykasse. Det lar filmskaperen blande klippingen og montasjen sammen med mise-èn-scene elementene som kameravinkler og de ulike perspektivene i filmen sammen til en ferdig pakke. Det gir også filmskaperen muligheten til å benytte seg av noe annet som er unikt til filmnarratologien, musikk og lyd (Kuhn & Schmidt 2014:474-475). Gjennom å spleise sammen klippingen, kameravinkler, ulike perspektiver og lyden spiller redigeringen en avgjørende rolle for hvordan det ferdige narrative vil bli seende ut. Lyden som benyttes på filmerretet deles ofte inn i to hovedkategorier, *diegetisk* og *ikke-diegetisk*. Den ikke-diegetiske lyden tar for seg alt av lyd som er «[...] beregnet på filmens tilskuere» (Engelstad 2013:69). Innunder dette faller blant annet en karakterstanker eller filmmusikken. Den diegetiske lyden tar for det det motsatte «[...] den lyden som hører til i bilde» (Engelstad 2013:69). Dette kan være alt fra replikker mellom karakterene, en telefon som ringer, hester som løper eller fugler som syner.

En av filmmusikkens viktigste oppgaver er, ifølge Petter Larsen, å støtte opp under filmens større narrativ (Larsen 2005:45). Dette kan utspille seg ved at den ikke-diegetiske lyden, slik som filmens bakgrunnsmusikk endrer karakter etter hvem det er filmpublikumet ser på skjermen. Som jeg skal i analysen av *Birkebeinerene* er dette tilfelle også her, men også i filmer som eksempelvis *Star Wars*. Her endre bakgrunnsmusikken de gangene den onde karakteren Darth Vader vises på skjermen sammenlignet med når noen av filmens gode karakterer gjør det. Mye musikk bærer også ifølge Larsen med seg det han kaller kulturelle

konnotasjoner. Med dette mener han at musikk ofte referer til annen musikk, og på bakgrunn av disse referansene er også filmmusikken ofte preget av enkelte kulturelle valg (Larsen 2005:70). Dette skjer gjennom valg av stil, tonespråk og instrument valg (Larsen 2005:70). I *Birkebeinerne* er det eksempelvis ofte instrumentet lur blir brukt i den bakgrunnsmusikken som følger de norske birkebeinerne. En mulig grunn til dette kan være at luren får mange til å tenke på Norge, og gjør med dette koblingen mellom birkebeinerne og Norge lettere. På samme måte som Skottland og sekkepipe ofte blir knyttet sammen som i musikken fra *Bravehart* fra 1995. Disse koblingene er ifølge Larsen noe filmkomponistene har god kjennskap til og bevisst forsøker å utnytte (Larsen 2005:71).

Med disse koblingene ser Larsen at filmmusikken også kan si noe om hvilken tid og rom narrative foregår. Dette blir godt hjulpet av hva det han kaller stereotyper, som der sekkepipemusikk betyr at filmens handling foregår i Skottland, viser også de klassiske spagetti westernen med sin musikk både hvor og når mye av handlingen i disse filmene foregår (Larsen 2005:211). Bakgrunnsmusikken kan med dette ikke bare skille mellom filmens ulike karakterer, men også mellom narratives sted og rom. Med dette utfyller filmmusikken også en av sine viktigste oppgaver, ifølge Lawerns Kramer, å utfylle det publikum ser på skjermen (Kramer 2014:353). En films lydspor blir dette like viktig som klippingen, kostymer og kameravinkler i en films narrativ

2.2 Medievalisme

Jeg har nå sett på hva narratologi er, og noe av det som gjør filmnarratologien unikt. I denne delen vil jeg ta for meg begrepet medievalisme og hva dette har med debatten om middelalderen på film å gjøre.

Det er flere forskere som har forsøkt å komme med den definisjon av begrepet medievalisme, men felles for dem alle er at det går ut på at tolkninger av fortiden bærer preg av den samtiden den blir tolket i. Dette er noe som kommer til uttrykk både i kunstens verden gjennom filmer og bøker, men også i historiefeltes faglitteratur. For enkelte av forskerne, som Pugh og Weisl, er det også nok at kunstnerne har hentet inspirasjonen fra middelalderen for at deres arbeid skal gå under medievalsime begrepet (Pugh & Weisl 2013:1, Driver & Ray 2004:7, Henthorne 2011:73).

Så hvordan gjør medievalsimen seg gjeldene på film? I forskningslitteraturen er det i hovedsak to syn på saken. På den ene siden finnes det forskere som Arthur Lindley og John Aberth. Begge disse er i stor grad skeptisk til at samtiden skal spille et for stor rolle i

tolkninger av middelalderen. Aberth ser blant annet til filmen *The black knight* fra 1950-tallets og ser få andre sport av middelalderen annet enn bakgrunnen for filmens handling. I stedet er det samtidens politiske situasjon som har tatt over narrative (Aberth 2003:12-14). Dette ødelegger ifølge Aberth både filmen, og ikke minst folks oppfatning av kong Arthur legenden (Aberth 2003:12). Dette negative synet på medievalsisme på film erretet deles også Lindley. For han mister middelalderfilmer mye av det de kunne sagt om selve middelalderen ettersom de er avhengige av å si noe om samtiden. (Lindley 1998).

Der Lindley og Aberth har lite til overs for medievalsisme på film, finner vi Driver og Ray og Elliott på den andre siden. Mye av deres argument går ut på filmskaperen gjør mye av det samme arbeidet en historiker gjør når de tolker kildene. Elliott setter også likhets trekk mellom det arbeidet en historiker gjør det arbeidet en filmskaper tar for seg. Han sier begge har i oppgave å tolke kilder, og at disse kildene blir tolket i samtiden. Både historikeren og filmskaperen er bærer av denne samtiden i denne tolkningen, og en kan ikke unngå å legge våre egne tanker og meninger i det ferdige resultatet (Elliott 2011:19-23). Elliott går så videre til å si at vi som samfunn ikke burde dømme en historiskfilm ut i fra om den er sann eller usann. Selve begrepet sannhistorie er ikke, ifølge Elliott, historikerne har et monopol på. Begge sider, både filmskaperen og historikeren, er mottakelig for akkurat den samme feilen av å legge for mye av sin samtid inni tolkningen av kildene (Elliott 2011:26). Hans hovedspørsmål blir dermed ikke om en film er sann eller ikke, men snarere hvordan filmen kan hjelpe oss å forstå både middelalderen og ikke minst vår egen samtid bedre (Elliott 2011:220).

De forskjellige oppfatningene av medievalsismen sin rolle i filmen går med dette ut på fi

3.0 Narratologisk analyse

Jeg vil i dette kapittelet gjennomføre en narratologisk analyse av filmen *Birkebeinerne*. Dette kan være med på å tydeliggjøre både hvilken fortelling om middelalderen filmen forsøker å fremstille, men også spesielt hvordan dette blir gjort, gjennom blant annet et fokus forteller tekniske og filmatiske grep.

Forskningslitteraturen jeg kommer til å benytte meg av i denne analysen vil i stor grad bestå av samleverket «*Handbook of Narratology*». I tillegg til dette vil jeg benytte meg av boken «*Narrative and genre*» av Nick Lacey samt «*Fra bok til film*» av professor i filmvitenskap Arne Engelstad. Sistnevnte tar i likhet med flere av bidragsyterne i «*Handbook*

of *Narratology*» opp flere likheter mellom film narratologi og narratologi i litteraturens verden. Engelstad ser på flere rent filmtekniske grep filmskaperen tar i bruk for å fortelle sin historie. Mens Lacey i stor grad ser etter mønstre og narrative koder i sine analyser av narrativ.

Filmen *birkebeinerne* sier selv at dette er filmen om flukten som forandret Norge for alltid. Filmens handling er langt til Norge i 1207 og vi som publikum følger i hovedsak karakterene Skjervald og Torstein og deres kamp mot baglerne. Ut i fra filmens tittel er ikke vanskelig å tenke seg at det er historien til birkebeinerne publikum blir vitne til, og med dette blir også deres fiender fort gjort til filmens antagonister.

3.0.1 Perspektiv – hvem sin historie er det vi ser

Jeg vil i denne delen av analysen se på hvem sitt perspektiv det er som forteller historien vi som publikum får se på lerretet. Sentralt her blir er finne ut hvem sitt synspunkt det seeren får fortalt historien fra, her kan det engelske uttrykket *point of view* bli sentralt, et annet sentralt begrep er også fokalisering.

Fokalisering går ut på forholdet mellom hvilken kunnskap filmkarakterene besitter om handlingen og den kunnskapen publikum har (Huhn, Schmid & Schönert 2009:259). Dette begrepet deles også ofte inn i tre forskjellige typer, eller grader av fokalisering, null-, intern- eller ekstern fokalisering. I den første typen, nullfokalisering, vet publikum mer enn filmkarakterene (Niederhoff 2014:260). I *Birkebeinerne* utspiller dette seg ved at vi som filmpublikum hovedsakelig følger to parallelle historier. Den ene historien er ferden over fjellet med kongssønnen, mens den andre fokuserer maktpillet som foregår i Nidaros. Annet enn at aktørene i Nidaros vet at det finnes en arving til tronen, og at denne er på vei til Nidaros er disse karakterene i stor grad uvitende til hva som skjer med Skjervald og Torstein, og Orm og baglerne som jakter på dem. Det samme kan sies for Skjervald og Torstein på sin reise til borgen i Nidaros er disse uvitende om det maktpillet utspiller seg her. Det er derimot ikke vi som publikum, vi får tilgang til informasjon fra begge sider. Både hva som skjer i Nidaros med Gisle og hans planer, og ferden til Torstein, Skjervald og Håkon Håkonsson frem til kirke-trappene i Nidaros. Ut ifra denne formen for fokalisering kan en også argumentere for at det er Skjervald og Gisle som er hovedpersonene i dette narrative om middelalderen. For karakteren Skjervalds del er det han vi følger etter han bryter med Torstein i begynnelsen av filmen for å dra hjem til gård, kone og barn. Vi som publikum får vite lite av

hva som skjer med Torstein, Inga og kongssønnen. I stedet for følges Skjervald på gården som etterhvert blir angrepet av Orm. Etter dette har også den personlige kampen mellom Skjervald og Orm mye og si for utviklingen av filmen og kulminerer i en kamp til døden for begge to i filmens slutfase.

I den motsatt ende av skalaen finner vi Gisle som står bak mye av det politiskespillet som skjer i Nidaros. Det er hans historie vi følger mens han planlegger hvordan han kan overta makten og bli konge i Norge. I motsetning til Skjervald ender ikke hans historie i det som blir fremstilt som en ærerik kamp til døden, men når han blir konfrontert av sin bror kaster Gisle sitt sverd og gir seg uten kamp. Dette tydeliggjør også forskjellen mellom Gisle og de andre birkebeinerne. Der den store, sterke og maskuline krigeren Torstein både lærer opp sønnen til karakteren Gard på Erlends Vargssons gård hvordan en sloss med øks, og blir skutt med en pil med barnet på ryggen på flukt fra baglerne men overlever men fortsetter videre. Andre eksempler på det maskuline hos filmens helter er å se når Torstein alene sloss mot to baglere og birkebeinersvikerer Ståle og går seirende ut. Dette å uttrykke maskulinitet med mot og dyktighet i kamp er ikke noe nytt i fremstilling av det maskuline i middelalderfilmer (Ramey & Pugh 2007:83). I *Birkebeinerne* blir denne maskuliniteten representert av birkebeinerne den dyktige krigeren Torstein og den modige Skjervald som ofrer sitt liv i kampen mot Orm, men også birkebeinerne mer generelt som flere av karakterene ved Auduns gård der blant annet karakteren Frigg på spørsmålet om han trenger et spyd i den kommende kampen svarer «nei, jeg trenger ikke. Jeg tar ett av baglerne» (Gaup 2016). I den motsatte enden av denne maskulinitet skalaen finner blant annet Gisle som ikke er villig til å opp sverdet og forsvare seg, men heller lar seg ta til fange.

I den andre typen av fokalisering, internfokalisering, vet vi som filmpublikum og en gitt karakterene akkurat det samme (Niederhoff 2014:260, 261). I denne filmen er nevnte Gisle og Skjervald eksempler på dette. Vi som publikum får ta del i deres historie, dette gjelder kanskje i større grad Skjervald enn Gisle. Tilskueren har blant annet større innsikt i Skjervalds motivasjoner og grunner til hans ønske om å ta hevn på Orm. Den tredje og siste formen for fokalisering, eksternfokalisering går ut på at en gitt karakter vet *mer* enn publikumet (Niederhoff 2014:261). Dette gjelder i svært liten grad i denne filmen, der publikum i stor grad både vet hva som skjer, og hvem det er som har satt disse handlingene i gang.

Fokalisering i denne filmen går i stor grad under termen null- eller til en mindre grad internfokalisering. Dette kommer til uttrykk etter hvem det er publikum følger utover filmen,

og hvem sin tankegang det er tilskueren får tilgang til. I dette tilfelle er både Skjervalds tankegang og Torsteins handlinger med å underbygge narrative om birkebeinerne som tøffe, maskuline og modige krigere. Deres motstandere, i form av Gisle ikke har den samme styrken verken mentalt eller fysisk. Nullfokalisering er også den fokaliserings graden som er vanligst å finne på filmerretet (Niederhoff 2014:469). Perspektiv bruken i *Birkebeinerne* er med dette ikke uvanlig.

Det engelske uttrykket *point of view* deler mye med begrepet fokalisering. Skille går derimot der fokaliseringen har et fokus på kunnskapsforholdet mellom karakter og tilskuer, har perspektivet, og *point of view* et større fokus på hvem det er publikum følger i historien og denne karakterens handlinger, tanker, følelser og denne karakterens forhold til tilskueren (Niederhoff 2014:822).

Selv om det er flere steder der vi som publikum får vite hva som skjer i Nidaros, får vi lite tilleggs informasjon til motivasjonene og tankene til hovedkarakteren i disse scene. I Gisles tilfelle får vi ikke vite stort annet enn hans ønske om mer makt. Dette er annerledes når publikum følger birkebeinerne. Publikum får her innsikt og tilgang til Skjervalds motivasjoner for å ta opp kampen med baglerne, både en plikt- og rettferdighetsfølelse ovenfor sin drepte familie. Det samme gjelder både Torstein og resten av birkebeinerne som tar opp kampen mot baglerne på gården til Audun der vi får informasjon i form av talen til Skjervald om hvorfor denne konge sønnen må leve. Det er dette barnet som vil skape fred i rike en gang for alle sier han (Gaup 2016). Med tanke på at tilskueren får et bedre innblikk til motivasjonene og handlingene til Skjervald og Torstein enn hos Gisle eller baglerne, er det stor grad deres perspektiv på historien som fremstilles til publikum. Dette er heller ikke uvanlig, der det ofte er heltens reise og perspektiv på hendelsene tilskueren ofte får ta del i (Niederhoff 2014:263). Dette kan igjen føre til at historien som blir fremvist blir svært ensidig der kun den ene sides motivasjoner kommer frem for publikum. Ved at filmpublikumet også får en hovedvekt av informasjonen om motivasjon for filmens handling fra birkebeinernes side, spiller dette også innunder det narrativ om birkebeinerne som de gode og snille, mens baglerne som de slemme. De gangene vi får se tingene fra baglerne og Gisles perspektiv er de ofte knyttet til negative handlinger. Som når Biskopen beordrer drapet på babyen Håkon Håkonsson eller Gisle som planlegger hvordan han skal ta over makten. Vi som publikum får ikke mye annen informasjon om motivasjonen annet enn et ønske om mer makt, mens hos birkebeinerne er deres grunner og motivasjoner klarere for seeren og vi kan dermed også lettere relatere oss til disse karakterene.

3.0.2 Lyden og musikken

I motsetning til eksempelvis boken har den teknologiske utviklingen innen filmens verden gjort det mulig for filmgjengere verden over og ikke bare se en historie utspille seg på lerretet. Teknologien latt publikum ta i bruk andre sanser for å bli dratt inn i den verden hver enkelt film forsøker å skape. Lyden, og ikke minst filmmusikken en stor rolle både i hvilket narrativ en gitt film forsøker å formidle, og hvordan ulike karakterer og scenarier kan bli oppfattet av publikum. Lyden og musikken er bare et av flere verktøy filmskaperen kan benytte seg av i den narratologiske verktøykassen, sammen med blant annet bruk av kamavinkler, redigering og annet arbeid som i hovedsak skjer bak scenen for å skape sin filmatiske verden på lerretet (Kuhn & Schmidt 2014:468). Musikk generelt er ikke en representerende kunstart, det vil si at forskjellige personer kan oppfatte den samme musikken forskjellig, og den kan vekke andre følelser hos hver enkelt som hører den. På tross av dette kan musikk likevel brukes for å produsere en betydning. Forskjellige melodier, musikktyper, genrer og stilarter kan i visse tilfeller fungere som egne tegn, og vise til noe annet enn selve den musikken som høres i av publikum. (Larsen 2005:69).

I film skiller det ofte mellom to forskjellige hovedtyper av lyd, disse er diegetisk og ikke-diegetisk. Den diegetiske lyden er «[...] den lyden som hører til i bildet, som altså oppfattes av filmfiksjonens karakter» under denne kategorien finner vi filmens dialog, men også lyden som skjer i filmens verden slik som sverd som treffer skjold eller lignende (Engelstad 2013:69). Den ikke-diegetiske lyden er den lyden som er beregnet på tilskueren, inn under dette begrepet går blant annet filmmusikken og eventuelle tanker en karakter tenker, men ikke sier (Engelstad 2013:69).

En annen av filmmusikkens hovedoppgaver er å utfylle de bildene som vises på lerretet (Neumeyer 2014:353). Jeg i denne delen av analysen se på hvordan filmskaperne av *Birkebeinerne* og Gaute Storaas, som står kreditert som filmens kompositør bruker filmens lydspor, både den ikke-diegetiske, og den diegetiske lyden aktivt i sitt narrativ om fortellingen om den norskemiddelalderen på 1200-tallet. Storaas har tidligere jobbet som kompositør på filmer som *Reisen til julestjerne* fra 2012, *En mann som heter Ove* fra 2015 og tv-serien og filmene om redningsbåten *Elias*. For sitt musikalske arbeid på filmen *Elias – jakten på havets gull* vant Storaas Harpa prisen i 2011, dette er en pris som blir gitt til årets beste nordiske filmmusikk komponist (Storaas 2018).

Ofte fungere musikken som en veiledende kommentar som forbedrer oss på hva vi er i ferd med å se på skjermen (Larsen 2005:213). Dette kan utspille seg på flere forskjellige måter, en av disse er koblingen mellom filmens begynnelse og filmens slutt. I *Birkebeinerene* skjer dette seg ved filmens åpningsmusikk i filmens tittelbilde er lik den som avslutter filmopplevelsen. Sirkelen er sluttet og enden blir med dette knyttet opp mot begynnelsen. Det blir allerede i filmens åpningssekunder etablert en slags ramme som filmen følger fra start til slutt. Vi som publikum begynner med å få musikk av nesten norsk nasjonalromantisk art, mens både bakgrunn for filmens handling, sted og tid ruller over skjermen. Denne musikken endrer seg raskt når baglerne dukker opp på skjermen. Dette nasjonalromantiske preget er et bevisst valg fra både regissør Nils Gaup, og komponistør Gaute Storaas. Dette kommer blant annet frem i et intervju gitt av Storaas til film og tv magasinet *Rushprint* hvor han har dette å si på spørsmålet om nasjonalromantikken lå som et slags bakteppe for musikkvalget «[...] jeg flørtet med nasjonalromantikken sonisk gjennom instrumentvalgene, som bruken av bukkehornet [...] arkaiske trommer og lur» (Lismoen 2017). Storaas mener også at denne musikken som følger birkebeinerne også har sine røtter og assosiasjoner tilbake til vikingtiden, snarere enn den nasjonalromantikken eksempelvis Edvard Grieg sto for (Lismoen 2017)

Som nevnt endrer musikken straks baglerne dukker opp på skjermen. Den får blant annet en dypere F tone som ofte oppfattes som mørkere. Denne dype musikken blir gjennom hele filmen en gjenganger nesten hver gang balger eller noen som samarbeider med dem blir vist på skjermen. Et eksempel på dette er når karakteren Ståle sviker birkebeinerne og leverer beskjeden til Biskopen om den døde kong Håkon har etterlatt seg et barn. Eller når karakteren Gisle annonsere Håkon Håkonssons død og sin egen overtakelse av tronen og giftemål med Kristin. De dype undertonene i bakgrunnsmusikken er også tilstede de gangene den danske Biskopen eller bagleren, og en av hovedantagonistene Orm er å se på lerretet. Disse dype F tonene står i sterk kontrast det publikum får høre de gangene fokuset er på hovedprotagonistene Skjervald og Torstein. Lydsporet endres da til en langt lysere og vennlig tone, ikke langt unna den nærmest nasjonalromantiske lyden som var å høre i åpningssekvensen. Disse scenene blir også ved flere anledninger kombinert sammen med storslåtte landskaps bilder av Torstein og Skjervald på ski i sin ferd over fjellet akkompagnert av denne lyse musikken. Filmskaperne har med dette delt filmens aktører inn i forskjellige to grupper, den ene bestående av baglerne og deres allierte i form av Ståle, Gisle og Biskopen

som blir presentert i form av et dypere lydspor. Mens i den andre enden som er bestående av birkebeinerne som blir holde følge med av en filmmusikk som er langt vennligere i tonen.

Hvilke assosiasjoner filmpublikumet selv får av filmmusikken varier selvsagt fra person til person, men disse to musikalske gruppene er også med å etterlate seg et bilde av de forskjellige aktørene. I følge Engelstad er en av filmmusikkens hovedfunksjoner å forsterke de bildene vi ser på skjermen. Dersom en gruppe gjentatte ganger i løp av en film blir fremstilt på en gitt måte kan filmmusikken fort være med å sementere dette inntrykket hos sitt publikum (Engelstad 2013:91). I denne filmens tilfelle kan dette inntrykke fort være at det var birkebeinerne som er de gode aktørene med sin lysere og vennligere musikk. Baglerne og deres allierte var de makthungrige utfordrerne basert på det dypere, og mørkere musikkvalget som følger disse karakterene.

Filmmusikken brukes her til å karakterisere narratives aktører, baglerne og birkebeinerne, som filmens helter og skurker. Dette blir gjort gjennom såkalte ledermotiver (Larsen 2005:212). Et motiv i denne musikalske sammenhengen er med på å «[...] beskrive formelle gjentakelser» (Larsen 2005:47). En av disse gjentakelsene i *Birkebeinerne* er blant annet den nasjonalromantiske lur musikken som følger birkebeinerne, og de mørkere tonene som følger baglerne. En definisjon på et musikalsk ledermotiv kan være at dette er [...] et kort stykke musikk som av bestemte kontekstuelle grunner har fått tegnfunksjon og er kommet til å bety noe annet enn seg selv innenfor en bestemt kontekst» (Larsen 2005:73). Et ledermotiv har i seg selv ingen mening, men tildelt dette av tilskueren. (Larsen 2005:73). I *Birkebeinerne* blir filmens musikalske ledermotiv den nasjonalromantiske musikken som følger Torstein og Skjervald. Denne musikken dukker opp når filmens helter er på skjermen, både musikken og de karakterene som vises sammen med den forbindes med dette til det gode i narrative. Dette samme kan dermed også sies med de tonene som følger birkebeinerne sine motstandere. Bruken av slike musikalske ledermotiv, og motiv for å si noe om filmens personer og dere rolle i narrative er ikke noe unikt til akkurat *Birkebeinerne*, men fungerer mer som en standard i flere filmer (Larsen 2005:212).

Det er heller ikke uvanlig av musikk referer til annen musikk, og på grunn av disse referansene er det heller ikke uvanlig at filmmusikken har visse kulturelle betydninger (Larsen 2005:70). Disse betydningene er ifølge professor i medievitenskap Peter Larsen «[...] i slekt med fenomenet som lingvister og semiotikere kaller konnotasjoner [...] eller «ekstra innhold» som fremkalles i en tekst på grunn av stil, ordvalg og så videre» (Larsen 2005:70). I

kraft av blant annet stil, tonespråk og instrumentering er all musikk bærere av kulturelt etablerte konnotasjoner. Et eksempel på dette kan være at musikk spilt på en sekkepipe betyr Skottland (Larsen 2005:71). På samme måte kan også de nasjonalromantiske tone fra luren bety middelalderens Norge. Dette blir også godt hjulpet frem av scenene med Torstein og Skjervald på ski et snødekket norsk fjellandskap.

Gjennom bakgrunnsmusikken som følger birkebeinerne og de gode i filmen som har hentet sin inspirasjon fra en av norske storhetsperiodene, vikingtiden blir også birkebeinerne koblet sammen med disse følelsene (Lismoen 2017). På samme måte som sekkepiper betyr Skottland, kan med dette birkebeinerne få betydningen Norge, og den norske storhetstiden. Dette kan, i motsetning til den mer stedsnøytrale musikken som følger baglerne, være med på å gjøre birkebeinerne i filmen lettere å relatere seg til for publikum, ettersom de sannsynligvis har en eller annen versjon av den musikken som følger Totstein, Skjervald og de andre birkebeinerne gjennom filmen. Med dette blir bide av birkebeinerne som narratives gode aktører bare forsterket, og i forlengelsen av birkebeinerne også, Norge, som en av de gode fraksjonene i filmen sterkere. En annen mulig grunn til at tonene som følger birkebeinerne lettere kan oppleves som hyggelige og kjente kan være selve de musikalske tonene som preger musikken. I musikkhistorien er det en lang tradisjon for å forbinde enkelte tonearter med følelsesmessige kvaliteter, som blant annet glede, frykt og håp (Larsen 2005:74). Dette er blant annet basert på mange menneskers opplevelser et bestemt musikalsk trekk som gir dem assosiasjoner til bestemte følelser (Larsen 2005:75). På generell basis opplever blant annet publikum durtonearter som lystige, og hyggelige toner (Larsen 2005:75). Musikken til de snille birkebeinerne har i denne filmen blant annet et sterkt preg flere steder av F dur, noe som i tillegg til alle de andre som også assosierer birkebeinerne med noe godt, også er med på å skape et bilde av disse som de gode, snille, og hyggelige i narrative.

Den ikke-diegetiske filmmusikken kan også være med på si noe om filmens tid og rom. Dette er noe gjerne gjøres gjennom musikalske stereotyper (Larsen 2005:211). Et eksempel på dette kan være at western filmer gjerne forbindes en spesiell type musikk som blant annet filmmusikken *For en neve dollar* med Clint Eastwood, og musikk komponisten Ennio Morricone. Filmer med denne type musikken er gjerne satt til den gamle vesten i USA. På samme måte kan den nasjonalromantisk inspirert musikken til *Birkebeinerne* og Gaute Storaas være med på å trekke publikums tanker til Norge, og middelalderen. Filmmusikken kan også fungere som et frempek på hendelser som er i ferd med å skje i narrative. Musikken kan blant annet brukes til å fremheve, foregripe og tolke begivenheter i fortellingen (Larsen 2005:212).

Et eksempel på dette er å finne i scenen før angrepet på Skjervalds gård. Her ser vi Ylva hente ved, før den skumle, dype musikken som følger baglerne er å høre for publikum. Dette kan fungere som nettopp et forvarsel for hva som er i ferd med å skje, for i den neste scenen fra gården er det Orm og hans baglere, sammen med Ståle som har kommet til gården.

Jeg har nå sett på hvordan den ikke-diegetiske lyden er med på å skape et narrativ i filmen, videre skal jeg nå se litt på hvordan den diegetiske lyden, den lyden som foregår i *Birkebeinerne* filmens univers, kan være med å gjøre det samme.

I likhet med bakgrunnsmusikken går det et forholdsvis klart skille mellom de gode og de onde i filmskapernes bruk av språket. Der de gode birkebeinerne snakker norsk, mens de onde, med noen få unntak, snakker i hovedsak dansk. Unntakene her består i hovedsak av karakteren Gisel og Ståle. Det norske språket er i hovedsak reservert for filmens helter i form av karakterene Skjervald og Torstein og de gode i form av Inga og Kristin. Mens det foretrekkende språket hos Orm, han som leder angrepet på den forsvarsløse landsbyen i åpningsscene og dreper Skjervalds kone og barn, og kirken representert ved Biskopen som sender sin hær ut for å drepe barnet Håkon Håkonsson er dansk.

I likhet med flere andre filmer med handlingen enten lagt til, eller basert på middelalderen blir språket her brukt til å skille ulike fraksjoner fra hverandre (Driver & Ray 2004:27). Der de gode og snille snakker et språk flertallet av publikum har få problemer med å forstå, mens de onde bruker språket til å skape en liten bro mellom seg selv og filmpublikumet. En av de mest effektive måtene en film kan dra publikum med inn i sitt narrativ er gjennom historiens helt. Ved å ta til seg heltens sine problemer, følelser og utfordringer er det være en større sjans for at publikum blir følelsesmessig involvert i historien filmen forsøker å formidle (Driver & Ray 2004:43). Ved og ha skapt den språklige barrieren som denne filmen har gjort kan det dermed være lettere for publikum å relatere seg til birkebeinerne, og Skjervald og Torstein gjennom at disse kommer nærmere på tilskueren gjennom den enkle handlingen at de snakker samme språk som en stor del av filmens publikum.

Jeg har her sett på hvordan filmens lydspor kan være med å forme filmens narrativ. Både i form av den diegetiske delen som tar for seg den lyd som foregår inni filmens univers, og den ikke-diegetiske biten som er beregnet på filmens publikum. I *Birkebeineren* sitt tilfelle utspiller dette seg i form av endring av bakgrunnsmusikken etter hvilken gruppering som vises på skjermen. Der de gode birkebeinerne blir fulgt av en lysere F dur enn «de andre» i form av baglerne og deres allierte som har en mørkere og dyster tone på sin

bakgrunnsmusikk. Dette skille fortsetter også i filmens diegetiske lydspor der birkebeinerne snakker norsk, mens baglerne og deres allierte, med noen unntak, snakker dansk. Dette kan gjøre det lettere for filmens publikum og relatere seg til de norske birkebeinerne enn deres motpart, og kan med dette være med på å underbygge narrative om birkebeinerne som de gode og baglerne som de onde. Gjennom å være med på bygge dette skille mellom gode og onde, helter og skurker er filmmusikken også til hjelp for publikum til å holde orden på filmens forskjellige karakterer. Der filmseerern letter kan forbinde blant annet Torstein og Skjervald til noe godt, og Orm eller Biskopen til noe annerledes eller ondt, på bakgrunn av hvilken type musikk som spilles i bakgrunnen.

3.0.3 Bak kameraet

Her vil jeg se på noen av grepene som har foregått bak kameraet for å forsterke det narrative filmen forteller om middelalderen, og Norge på 1200 – tallet. Dette innebærer blant annet filmens bruk av klipping, der jeg vil se på hvordan overgangen fra en scene til en annen kan ha noe å si for hvilken fortelling publikum blir fortalt. Jeg vil også se på hvordan filmskaperens bruk av lys kan fortelle oss noe om hvem som er de gode og de onde. I tillegg til dette kan også forskjellige kameravinkler fortelle mye om blant annet maktforholdet blant de som er å se på lerretet.

Innenfor filmnarratologien deles det gjerne mellom hva som skjer foran kameraet, og hva som skjer bak eller *i* kameraet. Førstnevnte går under begrepet *mise-en-scene* som er et samlebegrep for kamerainnstillinger innunder dette går blant annet dekorasjoner, skuespill, bildekomposisjon og kameravinkler, eller elementer som befinner seg foran kameraet (Engelstad 2013:176). Som en motsetning til dette finner vi begrepet *montasje* dette dreier seg i hovedsak om hvordan betydningen i en film skapes gjennom redigering eller klipping av forskjellige filmscener (Engelstad 2013:176). Det vanlige i filmens verden er blanding av disse to (Kuhn & Schmidt 2009:478).

I *Birkebeinerne* er det flere eksempler på hvordan kameravinkler, lyssetting, rekvisitter og kostymer til skuespillerne, eller elementer som går under *mise-èn-scene* er med på å bygge opp under fortellingen om birkebeinerne og baglerne. Et eksempel på dette er scenen der den danske Biskopen sender ut ordren om å drepe guttebarnet Håkon Håkonsson 20 minutter ut i filmen. I samspill med musikken skaper også selve lyssettingen av denne scenen raskt assosiasjoner med noe mørkt eller skummelt er i ferd med å skje. I flere tilfeller gjennom denne scene filmes også Biskopen nedenifra og opp. Dette virkemiddelet brukes ofte for å gi

publikum en følelse av at den karakteren vi ser på skjermen er kraftfull, mektig eller truende (Engelstad 2013:67). Denne bruken av kameravinkelinger er noe som går igjen flere steder i filmen. Blant annet i scenen der karakteren Gisle besøker Bård som han tidligere har kastet i fengsel. Her filmes Gisle gjerne nedenifra og opp og igjen blir de som er fiender av birkebeinerne og Håkon Håkonsson fremstilt som de mektige eller truende personene i scenen. I denne scene filmens også Bård ovenfra og ned, noe som ofte gjøres for å vise noe stakkarslig eller puslete (Engelstad 2013:67).

Ut ifra dette kan det være mulig å si at regissøren av filmen forsøker å fremstille birkebeinerne som de underlegne som må kjempe mot overmakten i form av baglerne, kirken og Gisle. Dette er det også mulig å se i form av utkleddningene til de førskjellige aktørene. Igjennom filmen vises karakterene tilhørende birkebeinerne ofte iført skinnklær som tilbyr betydelig mindre beskyttelse i en kamp situasjon enn de store rustningene karakterene tilhørende baglerne og kirken har på seg, gjerne representert ved karakteren Orm.

Å skape et skille mellom de gode, i form av birkebeinerne, og de onde, i form av baglerne igjennom bruken av utseende og bekledning er ikke et uvanlig virkemiddel i filmens verden (Lacey, 2000:66). Dette bilde av birkebeinerne som underlegne baglerne endres mot filmens slutt. I filmens siste kampscene hvor Skjervald sloss mot mannen som beordret drapene på hans kone og barn, Orm filmes Orm i begynnelsen av kampen nedenifra og det er han som er den overlegene mens Skjervald ligger på bakken. Dette endre seg derimot etter hvert som Skjervald får overtaket på den rustningskledde Orm. Etter hvert som Skjervald får mer kontroll på Orm endres også kameravinkelen Skjervald vises i. Til å begynne med lå han på bakken og tok imot slag etter slag fra Orm. Her er kameravinkelen ovenfra og ned, men når denne kampen endres til Skjervalds fordel, endres også kameravinkelen og ved kampens slutt er det Skjervald som vises som den overlegene, og maktpersonen gjennom en nedenifra opp kameravinkel. Denne scenen kan også vise at maktforholdet i filmen er i ferd med å endres, der de tidligere underlegne birkebeinerne har klart å stå opp imot overmakten, og kommet seirende ut. Beseiringen av Orm er også det siste vi ser av Skjervald i denne filmen, og denne handlingen kan også sies å være Skjervalds klimaks i fortellingen. Han har nå fått den hevnen over sin familie han gjentatte ganger har forsøkt å få, men hver gang har hensynet til babyen Håkon Håkonsson kommet først. Dette er ikke uvanlig i narrative sammenheng, det at helten beseierer skurken, og de gode går seirende ut av fortellingen (Lacey, 2000:48). Dette gjelder også for de andre karakterene. Håkon Håkonsson har kommet trygt hjem til Nidaros, dermed har både Torstein og Inga oppfylt sine oppdrag i filmen, mens det siste vi ser av skurkene

Gisle og Biskopen er at de begge blir arrestert av blant annet Bård som også her avslutter sin historie i filmen.

Denne fremstillingen er det som sagt mulig å se i lyssettingen av de forskjellige fraksjonene i filmen. Der baglerne og Biskopen ofte fremstilles i mørkere scener som blant annet scenen i kirken, men også i scenen hvor Gisle leverer det falske dødsbudskapet om Håkon Håkonsson har omkommet på sin ferd over fjellet til innbyggerne i av Nidaros nesten 1 time ut i filmen. Her ser filmpublikumet Gisle iført en kongelig kappe stå over en grå og trist samling mennesker når han lever meldingen om Håkons død. Mot slutten av denne scenen annonserer Gisle sitt planlagte giftemål med Kristin, og vi er den danske Biskopen som sendte ut drapsordren på Håkon komme gående ut av skyggen og inn i lyset. Dette er også første gang vi som publikum ser nå disse to hovedantagonistene sammen, i dette grå og kalde snøværet. Dette scenen står i sterk kontrast til filmens siste scene hvor Håkon Håkonsson har kommet seg trygt frem til Nidaros og blir vist frem for et jublende publikum. Her ser tilskuerne mye lykkeligere ut enn sist vi så dem under Gisles tale. Hele kongsgården er også bedre opplyst ved Håkons hjemkomst noe som kan være med på å tydeliggjøre de smilene ansiktuttrykkene til de fremmøtte.

Det er heller ikke uvanlig at filmskaperen i filmens slutt tar opp filmens begynnelse for å etablere en helhet i historien, og skape en kontakt mellom begynnelse slutt (Tjupa 2009:673). Dette er også noe som skjer i *Birkebeinerne* gjennom blant annet musikken som introduserer filmen er den samme som avslutter den. Filmens begynner også ved å fortelle oss som publikum hvor og når den foregår gjennom teksten som dukker opp på skjermen, det samme skjer også i det filmen går til svart og seeren får informasjon om hva som skal ha skjedd videre gjennom tekst på skjermen. At det gis tilleggs informasjon til seeren gjennom tekst har med talefilmens inntog blitt mer uvanlig i mainstream, men der det ofte dukker opp, er som i *Birkebeinerne* for å angi tid og sted.

Redigering og klipping av scener er en av de viktigste narratologiske virkemiddeleene en filmskaper besitter, og dette kommer også til uttrykk i denne filmen. Hvilke scener som følger etter den forrige, og hvordan disse scene fremviser de ulike karakterene vil alt ha noe å si på hvordan filmpublikumet opplever den fortelling filmskaperen forsøker å formidle (Kuhn & Schmidt 2009:474-475). I *Birkebeinerne* er det også mulig å finne spor av filmskaperens narrativ om birkebeinerne som de gode, og baglerne som de slemme er det i redigeringen og valg av scener til de forskjellige aktørene. Torstein og Skjervalds ferd på ski over fjellet til

Nidaros blir ofte fulgt av vakre panoramabilder av et snødekt norsk fjellandskap. Det kan argumenteres for at Skjervald og Torstein blir et bilde på den stereotypiske nordmannen i middelalderen som er overlegen sine utenlandske fiender i det norske fjell og snø landskapet. Det at filmskapere ofte tyr til stereotyper er ikke noe uvanlig, ettersom disse ofte har et eget narrativ allerede knyttet til dem, enten det er ridderen som skal redde jomfruen i nød, eller det er nordmannen som er god på ski er dette historier publikum til en viss grad allerede er innforstått med, og filmskaperen ikke trenger å bruke tid på å bygge opp (Jannidis 2009:82).

Noen av disse stereotypene kan til en viss grad også være kulturelt avhengig, det er ikke sikkert av Torstein og Skjervald ferdigheter på ski blir assosiert med noe positivt andre steder enn i Norges del av verden. Denne koblingen mellom ferdigheter på ski, og «godhet» i narrative kan da miste noe av sin slagkraft utenfor Norges grenser. En annen del av birkebeinerne som til en viss grad kan sies å være kulturelt bestemt er noen av filmens promoterings plakater, samt en scene ca. 45 minutter ut i filmen som portretter Torstein og Skjervald ut i fra Knud Bergslien sitt maleri fra 1869 med navnet «Birkebeinerne». Det er langt fra sikkert at uten en form for tidligere kunnskap om både birkebeinerne, deres posisjon i historien om Norge, og de gode assosiasjonene ski, snø og fjell har her i Norge at narrative om birkebeinerne og baglerne er like slagkraftig utenfor Norges grenser. Dette er også en av grunnene til at narrativ ofte bygger på både tidligere og lokal kunnskap fra der disse fortellingene blir fortalt (Baroni 2009:978).

Denne lokale kunnskapen om både birkebeinere og baglere kan være noe av grunnen til at akkurat denne historien blir fortalt. Som jeg har sett gjennom begrepet tellability kan de lokale aspektene i en fortelling spille en stor rolle i hvordan denne historien blir fortalt. Gjennom å knytte birkebeinerne til typiske norske aktiviteter slik som ski, blir det også lettere for publikum å relatere seg til disse.

Her har jeg sett på hvordan bruken av det som skjer foran kameraet i form av kostymer og rekvisitter eller *mise-èn-scene* kan være med på å påvirke narrative i *Birkebeinerne*. Dette kommer til uttrykk eksempelvis gjennom bekledningen til de forskjellige fraksjonene i filmen, der de slemme baglerne vises med solide rustninger mens birkebeinerne kun har skinntøy som sin kamp rustning. Dette kan være med på å skape et bilde av baglerne som overmakten birkebeinerne må beseire. Lyssettingen i filmene spiller også her en rolle i å fortelle publikum hvem som er de gode og de onde karakterene i filmens narrative, der blant annet den slemme Biskopen ofte vises i mørke og lysskye scener, mens Torstein og Skjervald ofte er å se i

naturskjønne godt belyste scener. Selve kameravinklene som blir brukt forteller også oss som seere noe om hvem det er som har kontrollen i scene. Der i filmens begynnelse baglerne og Gisle ofte vises ovenfra og ned, for å signalisere at det er disse som besitter makten og er de som er i kontroll. Dette bygger også opp under inntrykket om baglerne som overmakten birkebeinerne er nødt til å bekjempe. Baglerne som overmakten er derimot et bilde som endres mot filmens slutt, og etter Skjervalds siste kamp mot Orm er det Skjervald som vises som den overmakten Orm tidligere var.

3.1 Narratologiske koder

Innenfor narratologien er det flere som opererer med bruken av narratologiske koder som går igjen i flere verk blant annet hos Vladimir Propp som i hovedsak så på narrative koder innen folkeeventyr men bruksområdene kan også gjelde både film og litteratur. Tzvetan Todorov sine tanker om hvordan strukturen i ulike narrativ følger visse retningslinjer som er å se igjen i flere forskjellige narrativ både litterært og på lerretet. I tillegg til disse to er det også vært å nevne Roland Barthes sine tanker om at samhandlingen mellom publikum og verket påvirker dens narrativ. Jeg vil nå se på hvordan disse narrative kodene er å finne igjen i filmen *Birkebeinerne* og hva disse kan fortelle oss om hvilket narrativ det er som skinner igjennom i denne filmen.

Ved å se til disse narratologiske kodene blir det blant annet lettere å se hvilken funksjon narratives ulike karakterer oppfyller, og hvem som er historiens helter og skurker. Dette er noe som Propp ser nærmere på gjennom hans funksjoner og standard karakterer. Gjennom Barthes kodene er det også mulig å se hvordan filmskaperen tar i bruk publikums forventinger, og kunnskap i sin oppbygging av et narrativ. Ved å ta i bruk Todorovs koder kommer en histories fremstilling klarere frem. Dette skjer eksempelvis gjennom å kutte handlingen ned til tre, eller fem steg, og igjennom disse få en klarere forestilling av hvilken historie som blir fortalt. Dette gjør det også mulig å få frem betydningen av ulike karakterer i fortellingens større narrativ, ved å se på hvilken betydning valg disse tar får for resten av historien.

3.1.1 Propps standardkarakterer og funksjoner

I følge Propp inneholder de fleste narrative fortellinger minst syv typer karakterer. Disse karakterene er; *skurken*, dette er personen som skaper komplikasjoner, eller forsøker å ødelegge i narrative. Den personen skurken forsøker å ødelegge for er gjerne *helten* i fortellingen, denne personen er vanligvis en mann, og er den som gjenoppretter tingens

tilstand i fortellingen slik det var før skurken begynte og ødelegge og redder prinsessen. Den neste er *donororen*, denne karakteren er gjerne den som gir helten noe, enten en ting eller gjenstand som han trenger på sitt oppdrag. Dette oppdraget blir gitt av personen som oppfyller rollen som *utsenderen*. Utsenderen er den karakteren i fortellingen som er ansvarlig for å gi helten sitt oppdrag. På dette oppdraget har helten ofte med seg *hjelperen* som hjelper fortellingens helt i situasjonene som måtte oppstå i heltens kamp mot skurken. Den karakteren som vanligvis er mest truet av skurkens gjerninger er *prinsessen*, og det er ofte hun som er hovedfokuset i heltens oppdrag. Den siste standardkarakteren Propp mener er tilstede i de fleste narrativ er den *falske helten*, dette er en person som publikum først oppfatter som god, men ved fortellingens slutt viser seg å spille på lag med skurken og være slem (Lacey 2000:51).

Jeg vil si at nesten alle disse karaktertypene er å finne igjen i *Birkebeinerne*, men de brukes muligens på en litt annen måte enn hos Propp. Skurkene i filmen viser seg ganske tydelig som baglerne, karakteren Gisle og til en viss grad kirken i form av Biskopen. Alle disse sin fremstilling på lerretet bærer preg av at det er disse fraksjonene publikum skal oppfatte som de slemme i dette narrative. som jeg har sett gjennom både lyd i form av språk og musikk, lyssetting og redigering samt hvem side av fortellingen det er publikum får servert er det disse karakterene i form av baglerne, Gisle og Biskopen som er skurkene i dette narrative.

Standardkarakteren skurken blir denne filmen delt mellom flere ulike grupper. Det kan derfor være vanskelig å tildele en spesifikk karakter rollen som narratives skurk. Dette er kan derimot ikke sies å være noe særlig uvanlig i filmens verden der det ofte er slik at en films skurkerolle gjerne tilfaller hele grupper. Eksempler på dette er blant annet filmer om andre verdenskrig der skurkene ofte er gruppen nazistene, men at gjerne en karakter personifiserer denne rollen, og blir filmens skurkeansikt utad. Slik kan det også sies å fungere i *Birkebeinerne*. Her blir karakteren Orm personifiseringen av de ellers ansiktsløse baglerne og Biskopen sammen med et lite kipp av en tempelridder hvor baglerne truer av de overlevende på Erlend Vargssons gård med døden hvis de ikke bytter side blir representanter for kirken og paven som helhet.

Rollene som filmens helter tilfaller karakterene Torstein og Skjervald, eller birkebeinerne som helhet. Det er Torstein og Skjervald som tar på seg oppdraget med å frakte kongssønnen tilbake til Nidaros, ved å gjøre dette tilbake stiller de også filmverdenen slik den var før

skurkene i form av baglerne, Gisle og Biskopen blandet seg inn. Det er også disse to sin reise filmpublikumet følger gjennom filmen, og dermed også disse sine utfordringer i møte med skurkene seeren får oppleve. I tillegg til dette er det også disse to som tar med seg Håkon Håkonsson fra Inga fra Varteig etter angrepet på Erlends gård som dermed kan sies å oppfylle rollen som donor i filmen. Selv om hun ikke helt følger Propps tanke om at donoren skal gi helten noe som helten kan trenge på sitt oppdrag er det avgjørende for filmens narrativ at Inga gir fra seg kongssønnen til filmens helter, Skjervald og Torstein. Det er også disse to karakterene som blir sendt ut fra filmens utsender, som kan sies å være Håkon Sverreson, eller filmkarakteren Kong Håkon. I filmens åpningsminutter får vi vite at det er han som har sendt birkebeinerne, i form av Torstein og Skjervald for å hente Inga og hennes sønn, og frakte dem til Nidaros og på denne måten sender filmens helter ut på deres oppdrag. I likhet med filmens behandling av rollen donor, er det også enkelte avvik i forhold til Propp og hans tanker om hva heltens rolle i narrative skal være. I motsetning til Propp er det ikke narratives prinsesse som er hovedfokuset på heltens oppdrag, men snarere kongssønnen. Denne prinsessen kan sies å være både Inga fra Varteig og karakteren Kristin. Disse karakteren er ofte de som er i fare fra skurken. Kristin i form av hennes tvangsekteskap med Gisle, og Inga i form av hennes evige kamp om å ligge ett skritt foran baglerne og Orm for å beskytte sønnen sin. Selv om det ikke direkte vises i filmen er det også mulig det å argumentere for en mulig romanse mellom prinsessen Inga og helten Torstein. Dette kan være mulig å se ved flere anledninger der disse to deler samme scene alene blant annet hennes bekymring for Torstein etter at han blitt skadet på Auduns gård hvor hun i tillegg til å ta seg av han også synger for Torstein sammen med kongssønnen, nesten som far, mor og sønn. Dette bilde av Torstein, Inga og Håkon Håkonsson som en liten familie kommer også tilbake i filmens slutt, hvor karakteren Inge utnevner Torstein til barnets nærmeste beskytter. I denne beskytter rollen kan Torstein ses på det nærmeste som dette barnet har en far, og båndet mellom helten Torstein og prinsessen Inga blir enda tettere.

Karaktertypen hjelper er også å finne igjen i filmen, men i motsetning til helten og skurken spiller denne mer en sekundær rolle i filmens narrativ om birkebeinerne og baglerne. Filmens hjelpere kan i stor grad sies å være alle de som hjelper Torstein og Skjervald på sin vei mot Nidaros. Disse er blant annet Erlend som huser dem frem til gården hans blir angrepet, Audun som hjelper Torstein etter han har blitt skadet samt er med på både planleggingen og gjennomførelsen av den avgjørende kampen mot baglerne. Den mest fremtredende hjelperen, og den som også får mest tid på lerretet er karakteren Egil, sønnen til

Gard som dør i angrepet på Erlends gård. Selv om han også hjelper filmens helter i form av Torstein og Skjervald i hovedsak ved å stå på vakt å speide etter baglere er Inga den karakteren som drar størst nytte av Egils hjelp. På bakgrunn av dette kan det være mulig at også Inga er en av filmens helter, ettersom det er hun som drar størst nytt av den mest fremtredende hjelperen, Egil, det er også hun som fysisk leverer kongssønnen på tappene i Nidaros og på denne måten avslutter det oppdraget Skjervald og Torstein hadde lagt ut på og bringer filmverdenen tilbake der den var ved filmens begynnelse med birkebeinerne ved makten, og baglerne beseiret. Det som derimot taler imot Inga som en helt karakter er at hun verken får tildelt et oppdrag slik Torstein og Skjervald gjør, hun spiller heller ingen aktiv rolle ved å redde noen av karakterene som blir truet av skurkene Gisle, baglerne og Biskopen.

I likhet med hjelperen er filmens falske helt en mer sekundær karakter, og det er også usikkert om filmen besitter noen slike karakterer. Det nærmeste filmen kommer en falsk helt må være karakteren Ståle. I filmens åpningsminutter er han og se sammen med følge til Inga og blir med dette presentert som en av filmens gode personer og en birkebeiner. Neste gang denne karakteren dukker opp på skjermen leverer han budskapet til en av filmens skurker, Biskopen, om at den avdøde kongen har etterlatt seg en arving til tronen, og viser seg med dette som en av de slemme karakterene. Denne avsløringen av Ståle som en skurk blir også gjort kjent for filmens karakterer i på angrepet på Skjervalds gård der han fungerer som en faktasjekker på Skjervalds forsøk på å sende baglerne på gal vei i deres jakt på tronarvingen. Det kan også være mulig å se på karakteren Gisle som en falsk helt, ettersom han for filmuniverset karakterer først oppfattes som god, og avsløres ikke før filmens slutt etter at Inge har sluppet ut av fengselscellen Gisle satte han i. Det som derimot taler imot Gisle som en falsk helt er filmpublikumet hele tiden vet hans egentlige rolle i filmen etter som det i hans første scene i filmen kommer frem at det er han tror baglerne vil vinne krigen, og hans planlegging av drapet på den sittende kongen.

Birkebeinerne følger i stor grad Propps standardkarakterer i dens bruk av rollene skurk, helt, hjelper og utsender. Gisle, baglerne og Biskopen gjør det de kan for å stoppe heltene Torstein og Skjervald som har fått i oppdrag av utsenderen Kong Håkon å bringe tronarvingen tilbake til Nidaros, dette gjør de med god hjelp av sine hjelpere som blant annet Erlend, Audun og Egil og ved filmens slutt avslutter de sitt oppdrag og bringer filmverdenen tilbake til sitt utgangspunkt, med birkebeinerne på tronen og fred i riket. Der filmens bruk avviker noe fra Propp er dens bruk karakterene prinsessen og den falske helten. Hos Propp er prinsessen hovedmålet i heltens oppdrag, men i denne filmen er hovedmålet å redde

kongssønnen (Lacey 2000:51). Filmens falske helt følger heller ikke oppskriften til Propp hvor den først skal oppfattes som god, og i narratives slutt avsløres som en skurk (Lacey 2000:52). Det nærmeste filmen kommer en falsk helt er gjennom Ståle, men både vi som filmpublikum og karakterene i filmverden får forholdsvis raskt vite at Ståle en av filmens skurker.

I tillegg til sine syv standardkarakterer presenterer Propp det han kaller 31 funksjoner eller narrative steg som er tilstede i oppbyggingen av de fleste narrativ (Lacey 2000:47). Jeg vil nå ta for meg et utvalg av disse funksjonene, der jeg ser på de som spiller en tydeligst narrativ rolle i *Birkebeinerne*.

De aller fleste narrativ begynner ifølge Propp med en begynnelse der narrativets karakterer blir introdusert, dette er for Propp funksjon null (Lacey 2000:47). Dette skjer også i *Birkebeinerne* der publikum i filmens åpningsminutter får introdusert både helter og skurker i form av skurken Orm og Gisle og de gode karakterene i form Torstein, Skjervald, Inga, Kristin. Og innen filmen har passert 20 minutter har også skurken Biskopen, og i den grad han er det, den falske helten Ståle blitt introdusert. Med dette er alle filmens viktige karakterer blitt vist frem, og publikum har fått en følelse av hvem som er hvem i dette narrative.

Neste punkt, og funksjon nummer en, for Propp går ut på at karakterene fjerner seg selv fra resten av historien (Propp 1968:26). I *Birkebeinerne* utspiller dette seg ved at Skjervald forlater Torstein, Inga og Håkon Håkonsson og drar tilbake til sin egen gård og familie. Skjervald kan med dette skape sitt eget narrativ innad i filmens større fortelling. Dette narrative dreier seg i hovedsak om Skjervald og hans søken etter hevn på mannen som drepte hans familie, og på denne måten gjenopprette både sin ære som mann, birkebeiner og sitt ettermæle. Dette kommer blant annet frem i en konfrontasjon mellom Torstein og Skjervald hvor er inne snødd på en hytte på vei over fjellet med baglerne like bak seg. Her forsøker Skjervald å dra ut i snøstormen på egenhånd på sin jakt på hevn over Orm og baglerne men blir overtalt av Torstein til å bli værende og se til at kongssønnen kommer trygt frem til Nidaros. Dette gjør Torstein ved å spille på betydningen av ære og ansvar de har ovenfor den nye kongen, samt at Skjervald skal få sin hevn, noe som både er hans rett, og hans plikt, ovenfor Orm senere. Betydningen av ettermæle er noe som spesielt følger historien til Skjervald og blir understreket tydelig i flere scener. Blant annet i Skjervalds siste scener i filmen etter hans dødskamp om Orm. Her har Skjervald med sine siste krefter beseiret mannen som drepte hans familie, og sørget for at han ble en mindreverdige mann og

birkebeiner gjennom å ikke klare å forsvare sin familie og gi fra seg informasjon om birkebeineren til baglerne. Her blir Torsteins siste ord til sin følgesvenn «Du klarte det [...] Vi skal alle dø, men ettermæle det varer ved». Skjervald sitt narrativ i denne fortellingen avsluttes da med at han gjennom å beseire den onde Orm har gjenopprettet sitt gode rykte, og det er dette som vil bli husket i ettertiden.

Hvordan spiller dette inn på filmen narrativ? Ved å fjerne seg fra resten av historien blir også Skjervald alene i den kommende konfrontasjonen mellom han og Orm på gården. Dette kan være med på å bygge baglerne, og da spesielt Orm, opp som overmakten. I denne scenen er Skjervald en, mot baglernes mange. Som jeg har sett under punkt 3.0.3 er det flere narrative hint som peker mot at baglernes fremstilling som historiens skumme, mektige og turende karakterer. Både i form av utrustning og bevæpning er Skjervald her underlegen Orm og resten av baglerne. Denne stillingen blir også forsterket ved at han nå er alene, og ikke kan få støtte fra birkebeinerne som han har fjernet seg selv fra. Ved å fjerne seg fra resten blir det naturlig nok også et større fokus på karakteren Skjervald noe som kan være med på bygge han opp som en av filmens helter. Gjennom dette større fokuset får publikum et større innblikk til Skjervalds motivasjoner og hva det er som driver han resten av filmen. Ved å gi tilskuerne større tilgang til hva det er som driver en karakter fremover, blir det også lettere for publikum å relatere seg til denne karakteren. Dette er også et poeng som blir trukket frem av William Woods, hvor han sier at en de vanligste måtene en filmskaper forsøker å dra filmpublikumet inn i sitt univers er gjennom å relatere seg til historiens helt (Woods 2004:43).

De to neste steg i Propps narrative stige har fått navnet lureri og medvirkning Her forsøker skurken å lure noen i fortellingen, gjerne en av heltene (Propp 1968:29). I filmen er det flere eksempler på dette. Blant annet der Dronning Margrete lurer Kong Håkon til å drikke et glass med gift i filmens begynnelse, og med starter med dette filmens handling, og kampen om tronen og makten i Norge. Karakteren Gisle forsøker også å lure resten av birkebeinerne til å tro at det var Inge Bårdsson som sto bak kongens død, og på bakgrunn av dette kaster han i fengsel. Et annet eksempel er å se på angrepet på gården til Skjervald. Her forsøker Ståle og Orm å få ut informasjon av Skjervald om hvor kongsarvingen befinner seg, og lover å ikke skade familien hans hvis han oppgir denne informasjonen. Gjennom dette lureriet forsterkes også bilde av, spesielt Gisle, som en karakter som operer i skyggene fremfor å gjennomføre handlingene selv. Hans største våpen for å få gjennomføre sine planer blir gjennom denne funksjonen klar. Ettersom han ikke besitter de mer maskuline dydene som filmens helter, slik som styrke og mot i kamp mann mot mann er Gisle nødt til å ty til lureri for å oppnå det han

ønsker. Gjennom å se på scenene der lureriet utspiller seg får vi også innblikk i hva de ulike karakterene ønsker å oppnå dette narrative om middelalderen. Gisle tyr til lureri for å oppnå mer makt, mens Orm lurer Skjervald for å få den informasjonen han trenger for å fullføre sitt oppdrag, drepe Håkon Håkonsson.

Når skurene lykkes i sitt lureri beveger narrative seg over i steget Propp har kalt medvirkning. Dette gjelder blant annet der Margrete har lyktes med å forgifte kongen, Gisle har lyktes med å overbevise birkebeinerne om at Inge må settes i fengsel, og der Ståle og Orm får den informasjonen de ønsker ut av Skjervald. I dette punktet får publikum innblikk flere av karakterens vei fremover i narrative. I Orm sitt tilfelle forsterker medvirkning funksjonen han som en hensynsløs del av historien, som en karakter som ikke tenker to ganger før han tar et liv. Dette forsterker også igjen bilde av baglerne som filmens skurker. Gisle befester sin posisjon som en karakter som operer i skyggene fremfor i det åpne.

Steg nummer 16 har hos Propp fått navnet kampen, og går ut på at narratives helter, og dens skurker møter hverandre i direkte kamp (Propp 1968:51-52). I *Birkebeinerne* er dette å finne igjen i filmens slutt fase, og det er spesielt tydelig hos både Torstein og Skjervald. For helten Torstein sin del utspiller dette seg i hans kamp om svikeren, og den tidligere birkebeineren Ståle. Her viser Torstein seg som den store slåsskjempen han er og beseierer både en navnløs bagler og Ståle i kamp en mot en. Dette er igjen med på å bygge oppunder Torstein som den store maskuline birkebeineren, noe som også er å spore flere steder i filmen. Koblingen mellom en films helter og det maskuline er ikke et uvanlig grep i mange filmer om middelalderen. Gjennom å se på kamp funksjonen får en også et innblikk i hvem som er filmens gode maskuline aktører, og hvem som ikke er det. Dette vises gjerne gjennom hvem det er som går seirene ut av denne fysiske kampen mann mot mann (Harty 2011:128). Denne funksjonen forsterker med dette bilde av Torstein som en filmens helter ettersom det er han som går seirende ut av de fysiske mann mot mann kampene. Disse kampene i filmens slutfase er også til en viss grad med på å bygge ned bilde av baglerne som birkebeinernes overmenn. Der balgene tidligere har hatt overtaket på birkebeinerne gjennom utrustning og kameravinkler, mister de dette gjennom de fysiske kampene. Dette gjelder særlig i kamper de Torstein er en aktiv del.

For Skjervalds del foregår denne kampen mellom han og mannen som drepte hans familie, Orm. Gjennom å beseire han gjenoppretter Skjervald både sin ære og sitt ettermæle, i tillegg til dette er dette også slik Skjervalds narrativ og historie slutter i denne filmen. Med sine siste

handlinger redder han, i tillegg til sin nevnte ære og ettermæle, også Inga, Egil og tronarvingen og sørger med dette for at de kommer seg trygt til Nidaros. Dette fullfører også løfte Torstein ga til Skjervald på den innesnødde hytten om at han ville få utrettet sin rett og pilk ovenfor Orm, men for at dette skulle skje måtte kongssønnen først være trygg. Kampen fungerer med dette som en avslutning for karakteren og helten Skjervald sitt narrativ. Gjennom at det gode i middelalderfilmens mannlige karakterer ofte knyttes maskulinitet og med dette ferdigheter i kamp, får Skjervald i denne funksjonen en verdig maskulin avslutning på sitt narrativ. Dette står i motsetning til hans motstander Orm, som går tapene ut av duellen og feiler med dette også i sitt oppdrag med å drepe Håkon Håkonsson. Skjervald har derimot lyktes i sitt narrativ, gjennom at han har fått den hevnen han jaktet gjennom store deler av filmen, samt lyktes i sitt oppdrag i å beskytte tronarvingen.

I funksjon nummer 21, jakten, blir helten i historien jaget av narratives skurker (Propp 1968:56). Denne jakten skjer ved flere tilfeller i *Birkebeinerne*. Den største og viktigste av disse er hele jakten på Skjervald, Torstein og kongsarvingen av baglerne over fjellet til Nidaros. Her blir vi som tilskuere vitne til hvordan Torstein og Skjervald gjentatte ganger unnslipper baglerne som er på jakt etter dem. Det første tilfelle dette skjer er Orms angrep på gården til Skjervald, der familien hans dør, men helten Skjervald klarer å både sloss seg fri samt hans ferdigheter på ski unnslipe Ståle, Orm og de andre baglerne. Neste tilfelle baglerne jakter på filmens helter skjer ved angrepet på Egil Vargssons gård. Dette ender med at Torstein og Skjervald ser seg nødt til å ta med seg Håkon Håkonsson på egenhånd, og sende Inga til Nidaros på egenhånd sammen med hjelperen Egil, men uten kongssønnen. Igjen klarer birkebeinerne Skjervald og Torstein å utmanøvrere baglerne takket være deres overlegne ferdigheter på ski, mens baglerne blir hemmet av deres bruk av tunge hester i det snødekte landskapet.

Denne jakten fortsetter over fjellet og publikum får i denne sammenheng servert flere storslåtte landskapsbilder over et snødekt norsk fjellandskap. Også her kommer birkebeinerne seg unna takket være deres skiferdigheter ovenfor baglerne. Baglernes jakt fortsetter derimot på våre helter også etter de har kommet ned fra fjellet og søkt tilflukt på gården til Audun. Det er på denne gården Torstein og Skjervald igjen møter på Inga og det er her den siste avgjørende kampen mot Orm resten av baglerne blir planlagt. Det er i disse kampene Torstein beseierer Ståle og Skjervald får sin hevn ovenfor Orm, men dette skjer først etter en intens jakt fra baglernes side på Inga og tronarvingen. Igjen bruker Skjervald sine ferdigheter på ski og får stoppet Orm i det han har klart å tatt igjen Inga og Egil som også bærer på Håkon

Håkonsson. Med dette redder Skjervald alle disse tre med mister også sitt eget liv i kampen som følger. Etter det i dette tilfellet er også er Inga som blir jaget kan det tale for at også hun er en av filmens helter, men igjen faller dette igjennom hvis en ser på de andre kriteriene Propp har satt opp for historiens helt, som at helten har fått et oppdrag fra utsenderen, er vanligvis mann og redder narratives prinsesse (Lacey 2000:51).

Det er derimot en annen mulig helt som dukker opp i disse jaktscenene, Håkon Håkonsson. Det er denne karakteren som er hovedmålet for baglerne i deres jakt på både Skjervald og Torstein. Ut i fra dette kan dermed Skjervald og Torstein bli sett på som mer filmens største hjelpere enn helter, ettersom det er disse som hjelper helten til sitt endelige mål i narrative, Nidaros. Men i likhet med Inga er det flere trekk hos Propp som går imot Håkon Håkonsson som narratives helt, som i likhet med Inga, han får ikke noe oppdrag fra senderen, drar ikke ut på et oppdrag selv og redder heller ingen selv i fortellingen. Gjennom å se på jakten dukker det opp flere kandidater for hvem det er som er filmens helter, men ingen av disse er like klare som Skjervald og Torstein. Ved å se på jakten kan det også dannes et bilde av maktforholdet i narrative. Hvem er det som jakter hvem, og hvordan klarer de jagede å unnsnippe? Ved å se på hvem det er som jager blir baglerne fort filmens aggressive aktører. Det er disse, og deres jakt, som gjør at birkebeinerne er nødt til å legge på flukt, og blir med dette et offer i fortellingen. Baglernes rolle som aggressorer er også noe som kommer frem i fremstillingen av vold, som er noe jeg kommer tilbake til senere i del 4.2. Birkebeinerne klarer å unnsnippe baglerne gjennom deres overlegenhet på ski, ferdigheter i kamp og med hjelp fra deres allierte. Ved å se på jakt funksjonen forsterkes med dette også bilde av birkebeinerne som de historiens gode norske aktører. Ved at deres allierte hjelper de på deres flukt kan også blide av at birkebeinerne har en bredere støtte blant folket en baglerne. Det mangler ikke på gårder som er villige til å hjelpe Torstein og Skjervalds på deres flukt. Publikum kan med dette få et inntrykk av at ettersom birkebeinerne har flere allierte de kan søke tilflukt hos, har også deres oppdrag en støtte blant befolkningen.

Den siste funksjonen jeg vil se på er nummer 30, straffen. Her blir skurkene straffet, gjerne av heltene (Propp 1968:63-64). I det både Biskopen og Gisle blir avslørt som skurker av Inge Bårdsson og de andre birkebeinerne blir de straks arrestert og ført bort i jern. Filmens andre skurker møter derimot en langt voldeligere slutt. Både Orm og Ståle må bøte med livet som sin straff for sine handlinger i filmen. Narratives straff av skurkene spiller også en helt avgjørende rolle for hvordan vi som publikum opplever fortellingens slutt, om publikum mener at skurkene får den straffen de fortjener eller ikke avgjørende her (Lacey 2000:59). En

av grunnene til at det er akkurat Orm og Ståle som møter den blodigste slutten i dette narrative kan være at det også er disse karakteren som var de mest voldelige av skurkene. Vi som publikum får flere ganger opp igjennom filmen se bilder av Orm som dreper andre birkebeinere, og det kan dermed være mer forståelig for publikum at også denne karakteren må bøte med livet. Gisle og Biskopen arbeider mer i bakgrunnen og drar i trådene for å oppnå sitt ønskede utfall, og imot setning til Orm blir ikke vist som fysiske voldsutøverer. Straffen disse mottar blir dermed også ikke like blodig som den til Ståle og Orm. En annen mulig grunn kan være at disse selv mottar den straffen de har gitt andre, dette gjelder i størst grad Orm og Gisle. Orm har oppigjennom filmen drept flere mennesker både i kamp og utenfor, ved at han selv dør i kamp avsluttes hans voldelige fortelling slik den begynne, ved at han både dør selv, men tar også ett siste liv med seg, Skjervald. For Gisles del mottar han samme straff han ga til sin bror Inge Bårdsson. Inge ble sendt i fengsel av Gisle og for å avslutte Gisles narrative mottar han i filmens slutt samme straff fra den personen han selv sendte til en fengselscelle.

Propp sine standardkarakterer i form av blant annet helten, skurken og hjelperen er alle med i denne fortellingen, og gjennom å bruke hans 31 funksjoner blir dette bilde over hvem som går under hvilken kategori mer nyansert. Ved å kun se på hvilke standardkarakterer som er tilstede i dette narrative blir filmens helter fort kun Torstein og Skjervald, men etter en gjennomgang av de 31 stegene er det flere karakterer som melder seg på i rollen som narratives helt, den største av disse muligens Håkon Håkonsson. Denne karakteren oppfyller ikke alle kravene Propp setter til en helt i sin gruppering av standardversjonen av helt, men etter en gjennomgang av narratives funksjoner er det fullt mulig å se på Håkon som en av narratives helter. Det er han som er målet for jakten satt i gang av baglerne, han blir ikke gjenkjent ved sin hjemkomst til Nidaros og det er på grunn av hans kongssegl både Torstein og Inga blir trodd på sitt budskap om dette guttebarnet er den nye kongen. Selv om det også er flere eksempler på at Håkon ikke er en narratives helter, som at han ikke beseierer noen av skurkene og han opplever heller ingen markering slik som Skjervald i det Orm dreper familien hans. Ved å bruke disse standardkarakteren kan være lettere å se hvilken funksjon de forskjellige karakterene utfyller i narrative, og deres betydning for den endelige historien. En annen som i likhet med Propp også benytter seg av narrative koder i sitt arbeid med narrative er Tzvetan Todorov sine tanker om hvordan strukturen i ulike narrativ følger visse retningslinjer, som er å se igjen i flere forskjellige narrativ både litterært og på lerretet.

3.1.2 Todorovs narrative struktur

Alle narrativ er ifølge Todorov delt inni minst tre deler, en begynnelse, midt del og en slutt. Disse tre følger hverandre også kronologisk, der naturlig nok begynnelsen kommer før midten og midten før slutten. Denne helt basiske strukturen har Todorov valgt å kalle situasjon 1, som begynnelsen, problem som midtdelen av narrative og løsningen, eller situasjon 2 som narartives slutt. En fortelling ser dermed slik ut for Todorov:

- Situasjon 1 → problem → løsning / situasjon 2 (Lacey 2000:27)

Gjennom å følge denne formelen kan en enkelt få en oversikt over handlingen i et narrativ. I denne oppdelingen spiller problemet en sentral rolle. Ved å fokusere på dette blir også fokuset på hvordan en løser dette problemet sentralt. Gjennom å dele en helt fortelling eller et narrativ inn i kun tre deler blir en nødt til å fokusere på kjernen i narrative. I filmen *Birkebeinerne* blir dermed denne helt basiske inndelingen av narrative seende tilnærmet slik ut:

1. Situasjon 1: Kongen dør, Skjervald og Torstein må frakte den nye kongen til Nidaros
2. Problem: Baglerne finner ut at den døde kongen har en sønn, og forsøker å drepe han
3. Løsningen / Situasjon 2: Baglerne mislykkes, og Håkon Håkonsson kommer seg til Nidaros og blir konge.

I filmens begynnelse ser vi den sittende kongen død, samt Torstein og Skjervald som er på leting etter Inga fra Varteig og hennes sønn som de skal frakte til Nidaros. I utgangspunktet virker ikke dette som et stort problem, før Biskopen og baglerne oppdager at den nylig døde kongen har etterlat seg en sønn og dermed også en arving. Dette utløser dermed del 2 av filmens narrativ, problemet. I denne delen forsøker bagleren å få tak i tronarvingen, koste hva det koste vil, og setter i gang en intens jakt på Skjervald, Torstein og Håkon Håkonsson. Denne jakten kulminerer i en siste kamp mellom baglerne og birkebeinerne mer generelt i form av Audun og hans menn, mot den ikke navngitte baglerhæren, Torstein mot en tilfeldig bagler og den falske helten Ståle og Skjervalds kamp mot Orm. Vi ser både Torstein og Skjervald gå seirende ut av sine kamper i den form av at de begge beseirer sine fiender. Med dette ligger veien til Nidaros åpen for kongssønnen og løsningen eller situasjon 2 i filmen kan begynne. Her blir alle filmens tråder samlet opp, Gisle og Biskopen blir avslørt for hvem de er, Inge Bårdsson slipper ut av fengsel, og filmens rettmessige konge er endelig i sikkerhet og ute av fare. Baglerne har blitt beseirer av birkebeinerne, og tingens tilstand er svært lik slik det den var før baglernes jakt på makt i kongeriket startet.

Ved å se på situasjon 1 begynner ikke filmens større narrativ før Kongen dør, og Torstein og Skjervald møter Inga. Dette er også den utløsende årsaken til filmens handling, der tronarvingen Håkon Håkonsson er nødt til å bli fraktet trygt frem til kongesete i Nidaros. Det som derimot blir borte ved å kun fokusere på dette punktet som narratives begynnelse er handlingene som førte opp til denne hendelsen. Her forsvinner blant annet Gisles overtalelse av Margrete til å gjennomføre forgiftningen, noe som spiller en stor rolle i karakterens Gisles fremstilling. Problemet tar all hovedsak for seg jakten på birkebeinerne. Ved å

Denne enkle treinndeelingen av fortellers narrativ fungerer også ved flere av filmens mindre narrative inne i selve hovedhandlingen, som for eksempel Skjervalds og Inge Bårdssons narrativ i denne filmen. Dette kan gjøres for å gi et narrativ mer dybde, og understreke at det er flere fortellinger som er verdt å fortelle. I *Birkebeinerne* sitt tilfelle kan dette fokuset på de mindre narrative innad i filmen være med på å gi et større bilde av den middelalderen filmen foregår i. Gjennom å fokusere på flere narrativ blir det også presentert et større mangfold av karakterer, og deres fortelling og betydning for filmens større narrativ og helhet. Historien blir med dette ikke kun en fortelling om baglere og birkebeinere og deres kamp mot hverandre, men ved å se til disse mindre narrative kan filmskaperen få en mulighet til å også fortelle andre historier.

I Skjervalds tilfelle vil hans enkle narrative struktur se slik ut:

1. Situasjon 1: Skjervald skiller lag med Torstein for å leve på sin gård med familien sin.
2. Problem: Orm og baglerne finner gården hans og vil ha informasjon om hvor birkebeinerne har fraktet Håkon Håkonsson. Etter de har fått denne informasjonen dreper de hans familie, og forsøker å drepe han.
3. Løsningen / Situasjon 2: Skjervald dreper Orm, og får med dette hevnen han har søkt ovenfor mannen som drepte hans familie.

Skjervalds narrativ i denne fortellingen begynner først i det han forlater Torstein og resten av birkebeinerne for å endelig få være med familien sin. I den han kommer til gården sin virker det som Skjervald er klar for et roligere liv sammen med sin kone og nyfødte barn enn livet som en kriger for birkebeinerne. Dette rolige livet får derimot en dramatisk slutt i det Ståle, Orm og baglerne dukker opp på let etter informasjon om hvor kongssønnen har blitt fraktet og innleder med dette fase to, problemet i Skjervalds narrativ. Det at noe er i ferd med å skje familien til Skjervald får vi som filmpublikum et lite frempek på scenen før angrepet på

gården skjer. Her ser vi Ylva, Skjervalds kone, hogge ved ute alene sammen med babyen. Babyen begynner så å gråte og Ylva ta med seg ungen inn til hytten, i bakgrunnen kan filmpublikummet høre sørgelige toner spiller i det scenen kuttet, og vi som seere kan ane at noe er i ferd med å skje. Drapet på hans familie, og det faktum at han oppgir hvor kongssønnen, og birkebeinerne oppholder seg er hendelser som preger karakteren Skjervald opp igjennom hele filmen, og får først sin avslutning i fase tre, løsningen. Her dreper Skjervald Orm, men dør også samtidig av skadene han har blitt påført. I Skjervalds siste scener i filmen ser vi en Skjervald som har gjenopprettet sitt ettermæle, og med et smil om munnen død fredfullt i Torsteins armer fulgt av den samme rolige filmmusikken som filmens gode birkebeinere.

Ved å se til narrative til Skjervald får en et lite innblikk til en av filmens hovedkarakterer og helter. Det er også en historie om en mann på jakt etter å hevne drapet på sin familie, noe som fungerer som en drivkraft for Skjervald gjennom mye av hans narrativ.

Inge Bårdsson, spilt av Torbjørn Harr får ikke like mye skjermtid som Skjervald, men det er allikevel fullt mulig å også se hans narrative struktur igjen i Todorovs enkle treinndeling.

1. Situasjon 1: Oppdager at kongen er blitt forgiftet, og starter søken etter en forræder blant birkebeinerne
2. Problem: Gisle setter Inge i fengsel, for mistanke om at det er han som har drept kongen.
3. Løsning / situasjon 2: Kongssønnen kommer til Nidaros sammen med Torstein og Inga, Inge slipper ut av fengsel og avslører Gisle for den han egentlig er.

Inges narrativ i denne filmen begynner i det han oppdager den døde kong Håkon Sverresson, og beordrer at ingen får forlate kongsgården før svikeren blant birkebeinerne er tatt, dette inkluderer også en hær sørover som skal hente kongssønnen. Dette fører til at kansleren, spilt av Bjørn Sundquist, tror det er Inge selv som har drept kongen ettersom det er han eller Gisle som vil overta tronen dersom det ikke finnes noe levende arving til tronen. Gisle får med dette makten av kansleren, og resten av kongens nærmeste menn til å ta en avgjørelse angående Inge, denne avgjørelsen sender Inge i fengsel og starter fase to i Inges narrativ. Løsningens for Inges del kommer ikke før i filmens siste fase hvor kongssønnen, som Gisle har erklært død kommer til Nidaros, og Inge blir løslatt og selv arresterer Gisle og Biskopen.

Todorov utvider og denne helt enkle tre inndelingen av narrative strukturer med to ekstra punkter for å få en grundigere oppbygging av fortellingens narrativ. Hans endelige narrative oppbygging blir da sende slik ut fra narratives start til slutt:

1. En tilstand av likevekt ved narratives begynnelse
2. En forandring i denne likevekten utført av en eller annen handling
3. En oppdagelse av denne forandringen
4. Et forsøk på å tilbakestille denne forandringen av likevekt
5. En gjeninnsettelse av narratives likevekt (Todorov 1971:39)

Gjeninnsettelsen av narratives likevekt spiller mye på en gjenopprettelse av narrative slik det var i fortellingens begynnelse. Dette er et narrativt grep som også er å finne også er å finne i filmmusikkens verden, slik jeg har sett i del 3.0.2. Denne mer utfyllende inndelingen tar naturlig nok også hensyn til et bredere spekter av narrative, enn tilfellet var med Todorovs treinndeling.

Hvis en legger denne narrative oppbyggingen vil da *Birkebeinernes* narrativ bli sende slik ut:

1. Det er fred i rike, og birkebeinerne sitter på tronen og regjerer over et fredfullt land.
2. Kongen blir forgiftet
3. Birkebeineneren skjønner at deres eneste sjanse til å beholde tronen, og dermed også freden i landet er å bringe Håkon Håkonsson tilbake til Nidaros. Ståle bryter med birkebeinerne og gir informasjonen om kongssønnen til baglerne som begynner sin jakt på arvingen.
4. Birkebeinerne må frakte Håkon Håkonsson trygt frem til Nidaros.
5. Birkebeinerne, i form av Torstein og Skjervald klarer å få levert Håkon Håkonsson trygt til Nidaros, og birkebeinerne beholder tronen, og makten i Norge, og Håkon Håkonsson bringer atter en gang fred til landet.

I filmens begynnelse er det i det store og det hele fred for filmens helter i form av Torstein og Skjervald. Selv om filmens åpningsscene viser Orm og en gruppe baglere gå til angrep og brenne ned en liten landsby når ikke baglerens vold Håkon Håkonsson for alvor før etter angrepet på Skervalds gård, og den på følgende jakten over fjellet. Det virker også som birkebeinerne har en følelse av kontroll i kongerike ettersom Skjervald får lov til å dra fra

Torstein og kongssønnen til fordel for sin egen familie. Etter at kong Håkon Sverresson blir forgiftet av Margrete endres dette, det haster nå for birkebeinerne å få tronarvingen trygt frem til Nidaros, og birkebeinerne ser også med dette drapet at baglerne har aktivt gått inn for å kaste Sverreætten og birkebeinerne ned fra Norgestrone. Trass baglernes mange forsøk klarer Torstein og Skjervald med hjelpen fra birkebeinerne å få fraktet kongssønnen til trappene i Nidaros og på denne måten sørge for at baglernes planer om herredømme over Norge går i vasken. Med Håkon Håkonsson trygt i Nidaros beholder birkebeinerne makten i landet, og stillingsforholdet mellom disse og baglerne er slik det var ved filmens begynnelse og likevekten i landet har blitt gjenopprettet, med birkebeinerne på tronen og med dette også fred i kongerike.

Så hva kan denne inndelingen av historien si om narrative i *Birkebeinerne*? Også her spiller forgiftningen av kongen en vesentlig roll i filmens narrativ, den sier også noe om hvordan forholdet i landet var før filmens narrativ virkelig settes i gang. Gjennom at det skal ha vært en likevekt ved narratives begynnelse som skal bli gjenskapt ved filmens slutt må det være de snille birkebeinerne som også sitte ved makten over et fredfullt Norge. Ved at birkebeinerne har beseiret de slemme baglerne blir følger *Birkebeinerne* i sporet av flere andre filmer. Der de gode seirer over det onde, og ting igjen blir slik det var før en mørk og skummel kraft kom utenifra på jakt etter mer makt. Dette er blant annet et mønster som å finne igjen i *Ringes Herre* filmene, der karakterene stort sett lever et fredeligliv frem til de onde orkene og andre skumle vesener invaderer utenifra. For *Birkebeinerne* sin del kan disse skumle vesenene som invaderer utenifra være baglerne. Det er disse, sammen med Gisle som ødelegger freden i landet og sette i gang narratives problem. Denne inndelingen kan også si noe om hvem sitt perspektiv det en ser fortellingen fra. Som jeg har sett tidligere er mye av filmen fortalt ut ifra birkebeinernes synsvinkel, dette er noe som blir forsterket her. Det er birkebeinerne ved filmens begynnelses er de som sitter ved makten, og det er også disse som er nødt til å forsvare seg mot en fiende for at det også skal være slik ved narratives slutt. I punkt 3, 4 og 5 er det birkebeinerne som er i fokus, og det er med dette også deres perspektiv narrative blir fortalt. Ved å ta i bruk Todorovs feminddeling av narrative blir det både tydeligere hvem sin fortelling det er som blir fortalt, samt det blir gjort en klar kobling mellom filmens forskjellige deler. Der narratives begynnelse og slutt deler store likheter.

Denne fem inndelingen av filmens narrativ fungerer også her, på fortellingen til Skjervald og Inge. I Skjervald sitt tilfelle vil hans narrativ få en struktur som ser noe slikt ut som dette:

1. Han forlater Torstein og ser frem til å leve et lykkelig liv på sin egen gård med sin kone og barn.
2. Baglerne og Orm er på jakt etter informasjon om Håkon Håkonsson befinner seg.
3. Orm og baglerne dreper Skjervalds familie og sender Skjervald på flukt på etter jakt denne informasjonen.
4. Skjervald tar sammen med Torstein med seg kongssønnen på flukt over fjellet til Nidaros, samtidig som Skjervald konstant er på jakt etter hevn ovenfor Orm.
5. Skjervald beseirer Orm, og tar med dette både hevn over mannen som drepte hans kone og barn, men oppnår også fred med seg selv og kan for hans del endelig hvile.

Som jeg har sett før begynner Skjervalds egent narrative i filmen først når han forlater Torstein, Inga og Håkon for å starte et liv sammen med sin egen familie på sin egen gård. Her ser han for seg en lykkelig fremtid, og ser ut til å ha lagt livet som kriger for birkebeinerne bak seg. Dette rolige gårds livet blir derimot forstyrret i det baglerne finner ut at den døde kong Håkon Sverreson har etterlatt seg en arving, og begynner jakten på denne gutten. Denne jakten leder så Orm og de andre baglerne til Skjervalds nye liv som bonde. Den likevekten som var i Skjervalds liv i begynnelsen av hans narrative, hvor han så for seg livet med sin kone og barn, blir med Orms jakt på kongssønnen avbrutt i han og resten av baglerne finner veien til Skjervald, hans kone og hans nyfødte barn. Dette dekker punkt 2, 3 og 4 i Todorovs narrative struktur. Punkt 2 som tar for seg en forandring i likevekten, som blir representert ved at baglerne tar opp jakten på Håkon Håkonsson som igjen leder de til Skjervald, punkt 3 ved at Skjervald finner ut at de er på let etter kongssønnen og han gir opp informasjon om hvor han befinner seg. I punkt 4 forsøker Skjervald å rette opp skaden han mener han har påført både seg selv gjennom sin families død, og birkebeinerne gjennom å oppgi informasjon om kongsarvingen og birkebeinerne befinner seg. Dette gjør han sammen med Torstein og disse to sammen legger ut på den farefulle ferden til Nidaros. I punkt 5 har Skjervald på et vis fullført sin narrative sirkel ved å drepe mannen som satt alt dette i gang, Orm. Ved å igjen gjøre dette har Skjervald igjen funnet fred, og gjenopprettet sitt gode navn som birkebeiner.

Litt som på samme måte som det filmens større narrative, har slutten og begynnelsen på Skjervalds narrative klare likheter. Ved å se på Skjervalds rolle i filmen i denne femdelingen kommer også koblingen mellom han og Orm klart frem. Mye av Skjervalds narrative dreier seg

om den onde Orm. Der Skjervald er villig til å ofre sin ære og ettermæle for å redde sin familie ved å si hvor Håkon Håkonsson befinner seg, er det ingenting som stopper Orm i hans oppdrag om å drepe guttebarnet.

Med denne feminndelingen av filmens narrative struktur blir også Inge Bårdssons fortelling sende, i likhet med Skjervald, i stor grad lik ut som hans enklere treinndeling, men som Skjervald blir den også mer utdypet. Inges narrative blir da sende noe slikt ut:

1. Inge finner ut at kongen blir drept og begynner jakten på en sviker blant birkebeinernes egne rekker.
2. Birkebeinerne blir lurt av Gisle forsøk på å ta over tronen, og tror det er Inge som har drept kongen og setter han i fengsel.
3. Inge oppdager at det er Gisle som står bak alt sammen, både kongens mord og sin egen fengsling.
4. Inge forsøker å snakke sin egen bro til fornuft og bli løslatt, men feiler.
5. Kongssønnen ankommer Nidaros, og Inge blir sluppet fri. Han arresterer så Gisle og Biskopen og sørger for at det igjen sitter en birkebeiner på tronen.

Inges historie i denne filmen begynner i det han finner en forgiftet kong Sverresson dødene som gir han informasjon om sin sønn, Håkon Håkonsson og det er han som skal bli den nye kongen. Etter dette begynner han på svikeren han er overbevist om at befinner seg blant birkebeinerne, og beslutter at ingen får forlate Nidaros, selv ikke på for å hjelpe den nye kongen trygt frem til kongsgården. På bakgrunn av disse beskyldningene overbeviser Kansleren resten av de høyt stående birkebeinerne at det er Inge selv som har mest å tjene på kongens død, og at det derfor er han selv som står bak kongens mord. Gisle får nå muligheten til å sette ut neste ledde i sin plan, og arresterer sin bror Inge, og blir selv neste mann i arverekken, så lenge Håkon Håkonsson ikke overlever ferden til Nidaros. Med dette har Inges narrativ tatt for seg punkt 1 og punkt 2. Punkt 3 skjer i det Gisle selv besøker Inge i fengselcellen sin, og avslører at det var han selv som drepte kongen. Inge forsøker så i punkt 4 å snakke å overtale Gisle til å redde kongssønnen uten og lykkes, samt få hjelp av Kristin til å slippe ut av fengsel, men mislykkes begge ganger. I punkt 5 blir Inge sluppet fri i det Håkon Håkonsson ankommer Nidaros, dette er noe som skjer utenfor filmkameraene og publikum får ikke se hvem som løslater han, eller hvordan dette går for seg. Han går så videre og arresterer både Biskopen og Gisle og i likhet med Skjervald av slutter med dette sin narrative ring, der

både han og birkebeinerne er tilbake der de startet filmen. Inge som et anerkjent og viktig medlem av birkebeinerne, og birkebeinerne tilbake på tronen.

Gjennom å se til Inges narrative struktur har han en forholdsvis fremtredende rolle i filmens narrativ, sammenlignet med hvor mye han vises på skjermen. Det er også mulig å se en klar kobling mellom Inge og Gisle, noe lik koblingen mellom Skjervald og Orm. Begge disse er klare motsetninger. Der Inge forsøker å trekke sverd og kjempe mot de som arresterer han i punkt 2, gir Gisle seg uten noen form for kamp i det han blir ført bort av Inge under punkt 5 og filmens slutt. Det blir også klart at Inge er tilstede i flere viktige narrative vendepunkt i filmen. Hans punkt 1 avslører også for Gisle at det finnes en arving til tronen, men Inges punkt 2 spiller en avgjørende rolle for at Gisle skal lykkes i sin plan for maktovertakelsen. Inge er også en av de første som oppdager hvem den onde Gisle egentlig er gjennom punkt 3 og 4. Hele filmen avsluttes også gjennom Inges punkt 5, der alle filmens gjenlevende skurker blir arrestert.

Et fellestrekk i begge disse narrativene, samt filmens narrativ i sin helhet er at historien ender i en viss grad der den begynte. Ved å beseire Orm finner Skjervald den freden han søkte i sitt nye liv etter livet som kriger hos birkebeinerne, Inge blir renvasket og blir igjen ansett som et viktig medlem blant birkebeinerne. Dette er noe som også kommer tydelig frem i filmens slutt der det er Inge som vokter tronen til Håkon Håkonsson blir gammel nok til å ta den over selv. Selve filmens narrativ avsluttes også til en viss grad der den begynte. Igjen er det en birkebeiner på tronen, og på grunn av birkebeineren, Håkon Håkonsson, er det også i hans 47 år på tronen fred i landet. Denne sirkel lignende formen på en fortellings narrative struktur, der slutten gjenspeiler begynnelsen blir med dette et lite kjente tegn på Todorov synpunkter på hvordan et narrativ blir bygd opp, og gjennomført.

Denne feminndelingen av narrativ mener som sagt Todorov er til stede i de aller fleste narrativ, men han har også sett på hva som går igjen av innhold og situasjoner i disse narrativene.

På bakgrunn av dette har Todorov kommet frem til at de fleste narrativ, inkludert filmen *Birkebeinerne* inneholder minst en av hva han kaller abstrakte situasjonene som han har delt inn i; oppdraget, oppreisningen, de undertrykte, reisen til en annen verden, udyret forvandlet av kjærlighet, løsningen av gåter, den fremmede frelseren og vekst og fall (Lacey 2000:45). I narrative situasjoner der oppdraget gjør seg gjeldene blir fortellingens helt sendt ut av kongen for å beseire ondskaper. Disse situasjonene er ikke uvanlige i filmens verden og er blant annet

å finne igjen i flere av filmene der historien rundt Kong Artur er sentral (Lacey 2000:45). Oppreisningen tar for narrativ der en av de sentrale karakterene synder, men klarer og få en oppreisning og bli tilgitt for disse syndene gjerne ved å ofre seg selv (Lacey 2000:45). Fortellingene der de undertrykte er sentralt tar de for seg gjerne et undertrykt folkeslag som står opp mot tyrannene (Lacey 2000:45). Reisen til en annen verden har i hovedsak fokuset på heltens reise til en fjern og fremmed verden, noe som å se igjen i blant annet flere science fiksjon filmen, eller filmer om gresk mytologi (Lacey 2000:45). I narrativ som omhandler udyret forvandlet av kjærligheten er filmen og fortellingen *Skjønnheten og udyret* klassisk eksempel, og fortellinger som tar for seg løsningen av gåter står krimfortellinger sentralt (Lacey 2000:45). I narrative med den fremmede frelseren kommer gjerne en fremmed til byen og fungerer som en katalysator for befolkningen til å overvinne sin egen frykt, gjerne for et korrupt styre. Her står de klassiske spaghetti western med Clint Eastwood frem som klarer eksempler (Lacey 2000:45). Den siste situasjonen Todorov nevner, vekst og fall tar for seg historien til gjerne en mektig familie eller et mektig imperium fra start til slutt. Et eksempel her kan være *Gudfarene* filmene som ser på mafia familien Corleones vekst og fall (Lacey 2000:45)

Selv om ikke alle disse abstrakte situasjonene er å finne i *Birkebeinerne* er det spor av flere av dem, blant annet oppdraget. Her bli heltene sendt ut av kongen for å beseire ondskap, mye i likhet med hvordan Torstein og Skjervald har blitt sendt ut for å finne kongsarvingen og bringe han trygt til Nidaros. På sin ferd med dette barnet møter de også motstand fra baglerne, men klarer sammen med andre birkebeinere å beseire denne onde kraften i filmen. Det er også slik filmen slutter, hvor de gode birkebeinerne har beseiret de onde baglerne. Dette er blant annet synlig gjennom den gode birkebeineren Skjervalds seier over den onde Orm samt den onde danske bagler Biskopens arrestasjon av den gode Inge Bårdsson. Ved å se til Todorovs versjon av oppdraget blir dermed, og her, tydelige hvem som er filmens gode og onde fraksjoner. Det gir også gode indikasjoner på hvem det er som er filmens helt, gjennom å se til hvilke karakterer det er som mottar oppdraget.

Oppreisningen er også til stede i filmen, men denne situasjonen følger for det meste Skjervalds narrativ. Her synder en av narratives helter, men gjennom selvopoffrelse får denne karakteren oppreisningen han søker. Dette har flere likheter med historien til narratives helt Skjervald. I Orms angrep på hans gård synder han ved å først fortelle baglerne hvor Håkon Håkonsson oppholder seg, og deretter klarer han heller ikke å beskytte sin egen familie noe som fører til hans barn og kones død. Både sin rolle i at baglerne finner tronarvingen ved

Erlen Vargssons gård pluss sin rolle i familiens død er hendelser Skjervald forsøker å rette opp gjennom hele filmen. Dette klarer han til slutt gjennom å drepe Orm og på denne måten, som jeg sett på før, både gjenopprette en viss form for rettferdighet ovenfor sin familie samt rette opp den rollen han spilte i å hjelpe baglerne finne Håkon Håkonsson. Denne siste handlingen oppfyller også kriteriet om at den syndende helten får sin oppreising gjennom å ofre seg selv, og sitt liv.

En siste mulige av Todorovs abstrakte situasjoner som det er spor av i filmen kan være hva han kaller de undertrykte. Her reiser de undertrykte seg opp, og kaster tyrannen ut. I filmen kan det være mulig å se birkebeinerne som en av de undertrykte. De fremvises blant annet som underleggende baglerne ved flere anledninger. Det eksempelvis baglerne som bærer rustninger i kamp, mens birkebeinerne ofte ikke har på seg stort mer enn lær som beskyttelse. Men på tross av denne forskjellen klarer de lær kledde birkebeinerne å stå imot, og slå de mer kamp overlegene baglerne. Flere steder i filmen vises også birkebeinerne underlegne baglerne gjennom blant annet kameravinkler og redigering. På en annen side er det også flere ting som taler imot denne tanken om birkebeinerne som filmens undertrykte fraksjon. Det er blant annet de som sitter ved makten i filmen, og mye av filmen går ut på deres ønske om å opprettholde denne makten. Dette gjøres kun ved å få birkebeiner kongen Håkon Håkonsson tilbake til Nidaros slik av birkebeinerne kan fortsette sin styring av landet. Hvis denne situasjonen skulle blitt oppfylt fullt ut måtte også det Todorov kaller tyrannen bli kastet ned tronen, dette skjer heller ikke, ettersom det nærmeste filmen kommer et troneskifte er med det planlagte bryllupet mellom Gisle og Kristin, men dette blir avbryt så snart Torstein ankommer Nidaros og Inge slipper ut av fengsel.

Ved å se til denne situasjonen kan en få et klarere bilde over hvem det er som sitter med makten i narrative. I *Birkebeinerne* er dette gjennom hele filmen en birkebeiner som sitter på tronen, men etter Håkon Sverressons død er det den onde Gisle som overtar mye av makten. Med dette er de fleste av narratives maktposisjoner fylt opp av fienden, Gisle med makten i Nidaros og Biskopen med makten over baglerne og kirken. Kirkens maktposisjon i samfunnet spiller derimot ikke en vesentlig rolle i filmens narrativ, noe jeg kommer tilbake til senere. De gode birkebeinerne blir med dette i mindretall, og må føre en kamp mot makten i samfunnet som blir holdt av karakterer som arbeider mot dem.

Med sine tanker om narrative strukturer har Todorov gått nærmere inn på oppbyggingen av narrativ. Blant annet gjennom hans treinndeling og ikke minst hans feminndeling av

hvordan strukturen til de fleste narrativ er bygd opp er det mulig å finne hovedpunktene i en hel fortelling, eller en enkels karakters narrativ i den store sammenhengen. Disse inndelingene er det også mulig å finne i filmens verden, og *Birkebeinerne* er intet unntak, der både narrative til Skjervald og Inge er mulig å bryte ned til Todorovs fem hovedpunkter samt hele filmens narrativ. Det Todorov kaller abstrakte situasjoner er det også mulig å finne igjen i narrativ som foregår på lerret, og ikke minst i *Birkebeineren*. Disse abstrakte situasjonene kan tydeliggjøre blant annet hvem som besitter makten i et narrativ eller få frem hvem som er fortellingens helter og skurker.

3.1.4 Barthes narrative koder

Der Propp og Todorov har sitt fokus på narrativ oppbygning, legger Roland Barthes hovedfokus på publikum. Tilskueren er ifølge Barthes med på å lage narrative, dette skjer fordi publikum selv er avkode historiens interne logikk som Barthes kaller det (Lacey 2000:72). For å avkode narratives logikk har Barthes satt opp 5 forskjellige narrative koder for å hjelpe tilskueren med denne avkodingen, og dermed også forstå narrative bedre. Disse kodene har fått navnet hermeneutisk eller enigmakode, konnotasjonskoder, symbolskekoder, handlingskoder og kulturelle eller referanse koder. (Barthes 1974:18-20).

De er hermeneutiske eller enigma kodene både lager og løser spørsmål og gårer for publikum å løse. Dette gjøres for å fange tilskueren og få dem til å lure på hva som skje i fortellingen (Barthes 1974:209). I *Birkebeinerne* blir det ikke lagt opp til mange gåter eller spørsmål vi som tilskuere må ta stilling til. Det største spørsmålet er muligens om Skjervald og Torstein vil klare å få Håkon Håkonsson til Nidaros tidsnok, før Gisle får giftet seg med Kristin og blir den nye kongen. En grunn til fraværet av disse enigma kodene kan være at disse mest å finne i kriminal og detektiv historier, noe som ikke spiller en særlig stor rolle i *Birkebeinerne* filmen. Det nærmeste en detektivhistorie i denne filmen må være Inge Bårdsson forsøk på å finne ut hvem som har hjulpet Margrete å forgifte kong Håkon Sverreson, men denne delen av historien er i svært liten grad med i filmen. Istedenfor ligger narratives fokus på kampen mellom baglerne og birkebeinerne, Gisles forsøk på å skaffe seg tronene og Håkon Håkonssons vei til Nidaros. Med fokuset liggende her, forsvinner også dermed en god del av Barthes enigma, eller hermeneutiske koder for publikum.

Konnotasjonskodene fokuserer på hvordan karakter, ting og lokasjon for handlingen har forutsigende mening hos publikum. Eksempler på dette kan være at en laser pistol betyr gjerne at fortellingen er science fiction, hvis narrative foregår i Transilvania er sjansen stor for

at det kommer til å handle om vampyrer eller hvis en karakter ses med rustning, sverd og hest er nok handlingen lagt til middelalderen. Disse kodene går også på hvordan karakterene ser ut. I følge Barthes er det blant annet et felles trekk i det han kaller den vestlige kulturen av de sentrale karakterene, og heltene er fysisk pene, mens skurkene i narrative ofte er langt fra fysisk perfekte (Barthes 1974:67-68). I *Birkebeineren* er flere eksempler på at disse kodene er tilstede. For det første kommer det allerede i filmens åpningsminutter tekst som sier på sted og tid til publikum, Norge i 1204. Andre forsøk på å dra tilskueren med seg inni denne tiden er å finne igjen blant annet i bekledningen til skuespillerne, de aller fleste er kledd enten i rustning slik som Orm, eller i skinntøy som Torstein og Skjervald og meste parten av de andre birkebeinerne, noe som lett kan forbindes med middelalderen. Denne middelalderforbindelsen er også å finne igjen i våpenbruken av karakterene. I samme grad som laserpistol betyr science fiction, har sverd og pil og bue den samme betydningen for middelalderen. Islandshestene som brukes er også med på å skape en følelse av at denne filmen foregår i nordområdene, og sammen med det snødekte fjellandskapet, birkebeinerne på ski og den nasjonalromantiske inspirerte musikken i bakgrunnen er det liten tvil om filmens handling foregår i Norge. Dette er selvsagt også godt hjulpet av språket, der de aller fleste snakker norsk, og velkjente stedsnavn som Nidaros blir hyppig brukt. Sloss kjempen Torsteins bruk av øks som våpen er heller ikke uvanlig blant andre filmers sloss kjemper, eller tough guys.

Andre eksempler på dette er blant annet karakteren Gimli i *Ringes herre* triologien og karakterene Bors og Drogonet fra filmen *King Artur* fra 2004, begge filmer med klare referanser til middelalderen. Det er også mulig å finne disse kodene i karakterens utseende. Barthes mente at særlig i vesten var gjerne de sentrale karakterene og heltene fysisk pene, dette er også tilfelle i *Birkebeineren*. Her spiller blant annet Jakob Oftebro som fikk tittelen som Norges mest sexy mann av avisen VG i 2012 (Husby & Glans 2012). I samme grad som heltene i narrative skal være pene, mente Barthes også at skurkene skulle være lang fra fysisk perfekte. Dette kan til en viss grad gjelde blant annet karakteren Biskopen. Selv om han ikke vises med noen fysiske misdannelser eller skader, blir han som oftest fremstilt i mørke og skyggefulle steder. Dette kan føre til at han blir sett som en mann opererer bak i kulissene og ikke vil stå frem i lyset. Fremstillingen av karakteren Orm kan også gå under dette, det er blant annet svært sjelden filmpublikumet ser hele ansiktet hans. Ofte er det gjemt bak en hjelp, eller hans lange hår. Dette er til stek kontrast i forhold til fremstillingen av Torstein og Skjervald som oftest vises med hele ansiktet synlig. Ved å skjule noe av ansiktet til Orm kan

det bli vanskeligere for tilskuerne å relatere seg til han, ettersom han ikke fremstilles like åpnet som blant annet Torstein og Skjervald.

Barthes symbolske koder er ment for å vise hvordan ulike kulturer uttrykker mening gjennom forskjellige representasjoner. Her spiller blant annet kjønnsroller en stor rolle (Barthes 1974:35). De binære motsetningene mann og kvinne er også å finne igjen i *Birkebeinerne* filmen. Det er eksempelvis i stor grad kvinnene i narrative som tar seg av barnene i fortellingen, men mennene er ut. Dette kommer blant annet frem gjennom at det er Skjervalds kone som er hjemme og tar seg av barnet, mens Skjervald har vært sammen med Torstein og på leten etter Håkon Håkonsson. Det er også for det mest Inga som har omsorgsansvaret for den nye kongen gjennom mye av filmen, men her er det også en ombytting av rollene. Etter angrepet på Erlend Vargssons gård tar Torstein og Skjervald selv ansvaret for den lille ungen, og blir med dette også nødt til å fungere som omsorgspersoner for den. Dette utspiller seg gjennom blant annet historiefortellinger, mating og lek fra den skjeggete sloss kjempen Torstein.

Disse må med dette bytte både fungere som beskyttere og omsorgsgivere for det lille guttebarnet samtidig som de også er birkebeinere og krigere som må frakte den nye kongen til Nidaros. Men sett bort i fra dette bytte er det i stor grad de så kalte tradisjonelle kjønnsrollene som gjør seg gjeldene i filmen. Som sagt er det i stor grad kvinnene som tar seg av barnene i fortellingen, og det er også mennene vises som de som tar avgjørelsene. Kristin har eksempelvis lite å stille opp med når Gisle bestemmer seg for at han skal gifte seg med henne. Inga sine protester når Skjervald og Torstein mener det er best at de tar med seg Håkon Håkonsson mens Inga drar en annen vei blir også ignorert. Det er også kun mennene som sloss i denne filmen. I alle slagene er det mennene som er deltakere, mens kvinnene er fraværende. Dette kan blant annet skyldes at de fysiske kampene i ses på maskuline handlinger og at de derfor burde utøves av menn. Med dette kan mennene i narrative virke modigere enn sine kvinnelige motparter, men det her lagt vekt på Skjervalds kone Ylva mot i det hun nekter å si noe til Orm om hvor birkebeinerne har tatt veien. Dette er også noe plager Skjervald oppigjennom narrative, har hans kone viste mer mot enn hans selv som opp ga hvor birkebeinerne og Håkon Håkonsson oppholdt seg. Med denne tilstedeværelsen av de klassiske kjønnsrollene kan det tyde på det disse også til en viss grad også er til stede i det samfunnet filmen har sitt hovedpublikum. Ettersom det er disse kjønnsrolle tilskuerne kjenner seg igjen i, er det også disse filmskaperen velger og fremstill på lerretet for å bedre og lettere få kontakt med publikum. En annen mulig grunn kan også være så enkel at det kildematerialet historien

baser seg på også har dette fokuset, og forteller historien til mennene i narrative i større grad enn til kvinnene, og på bakgrunn av dette er det også denne fremstillingen som vises på skjermen.

Handlingskodene til Barthes er koder som tar i bruk hva publikum har av erfaringer fra andre narrative. Eksempelvis hvis publikum ser en politimann i en film klar gjøre pistolen sin, vet de fleste at noe er i ferd med å skje. Dette ifølge Barthes er små triks som blir gjort for å få handlingen til å bevege seg fremover (Barthes 1974:18). I *Birkebeinerne* er det ikke all verden med slike koder til stede. Et tilfelle er eksempelvis en scene er publikum ser Ylva, Skjervalds kone, ute og finner ved i det den dype musikk begynner å spille i bakgrunnen. Scenen kutter så til en oversikt bilde med den samme musikken i bakgrunnen, og neste gang vi ser gården til Skjelvand har den blitt angrepet av Orm. Musikken fungerer her på samme måte som politimannen som klar gjør pistolen sin, som et frempek på at noe er i ferd med å skje. Dette er blant annet med på å bygge stemningen opp til neste øyeblikk publikum ser Ylva og Skjervald ettersom denne dypere og mørkere musikken har blitt brukt som et forvarsel ved flere andre anledninger i flere andre filmer. Ved å ta i bruk denne musikken ta regissøren i bruk kunnskap filmpublikumet allerede besitter istedenfor å vise at Orm fysisk tar seg frem til gården. Dette er med på, i tillegg til å spare tid, også som nevnt bygge opp spenningen i narrative.

Den siste av Barthes narrative koder, den kulturelle, eller referanse koder, tar for seg koder som operer på utsiden av narrative. Dette gjelder hva som allerede blir oppfattet som kunnskap i en gitt kultur, både historisk, politisk og psykologisk (Barthes 1974:18). Et eksempel på dette kan være at de fleste i av en films publikum kan koble vikinger og Skandinavia. I likhet med de symbolske kodene er det derfor ikke uventet at en film om vikinger har sin handling satt i nettopp Skandinavia. I *Birkebeinerne* er det flere eksempler på bruken av disse kulturelle kodene. Selve hovedfortellingen er et eksempel på dette, historien om den lille babyen Håkon Håkonssons farefulle ferd over til Nidaros er en fortelling mange nordmenn har hørt før. Ved å benytte en slik historie, som flere av dens publikum allerede har hørt før, slipper også filmskaperen å bruke tid på å introdusere flere av filmens franskjoner, som baglerne og birkebeinerne ettersom dette er grupper som allerede er kjent. Kjent er også rivaliseringen mellom disse to gruppene, og hvem som går seirende ut i kampen om Håkon Håkonsson. Dette gir også filmskaperen en enkel mulighet til å vise hvem som er filmens helter og skurker, ettersom publikumet allerede har positive forbindelser til birkebeinerne, gjennom blant annet Birkebeinerrittene og OL maskoten fra 1994 er disse allerede hos en stor

del av publikum de gode i fortellingen om Håkon Håkonsson. Det blir også spilt på den demokratiske siden ved publikum. I filmens slutt sier Inge Bårdsson at han vil ta over som konge til Håkon er gammel nok, men kun hvis han blir valgt til dette. Dette med å velge lederen er ikke et uvanlig fenomen i film generell, der det moderne publikum ofte relaterer seg bedre til karakter som har oppnådd sin suksess gjennom ferdighet, ikke det elitistiske aspektet med at titler går i arv (Elliot 2011:65). Ved å sørge for at Inge kun tar tronen midlertidig gjennom en demokratisk prosess sørger de for at han ikke har fått sin nye status gjennom arv. Det litt paradoksale med dette er at det er nettopp slik Håkon Håkonsson har fått sin status, på bakgrunn av sin far. Noe som kan virke til Håkons fordel på dette punktet er at han kun er et lite barn, og det kan ikke forventes at han selv skal kunne utføre oppgaver som gjør han fortjent til å være konge over Norge.

Noe i motsetning til Propp, Todorov ligger Barthes hovedfokus på publikum. Ettersom det er publikum som tolker en historie eller fortelling er det også publikum som er de som avkoder historiens narrativ. Og det er som en hjelp for dette publikumet Barthes har satt opp fem forskjellige koder som kan fungere som et hjelpemiddel i avkodingen av en fortellings narrativ. Ikke alle disse fem kodene er like relevante til å bruke i avkodingen av *Birkebeinerne* sitt narrativ, som det Barthes kaller de hermeneutiske eller enigma kodene. Disse har mest fokus på de stedene i et narrativ som er laget for å dra nytte av publikums nysgjerrighet gjennom koder og spørsmål i narrative. Når det gjelder *Birkebeineren* er det langt mer lønnsom å ta i bruk Barthes andre fire koder som, konnotasjonskodene og deres fokus på den forutsigende meningen hos karakterer, ting og narratives handling hos publikum. Hans handlings koder som tar i bruk tidligere kunnskap publikum kan besitte, eller hans kulturelle eller referanse koder som ser på verdenen utenfor narrative og det samfunnet tolkeren, eller publikum selv lever i.

4.0 Fremstillingen av middelalderen

Jeg har i det foregående kapittelet sett på hvordan filmskaperen har gått frem med å skape et bilde av middelalderen, og Håkon Håkonssons vei fra Borg til Nidaros. I dette kapittelet vil jeg se nærmere på hvilken type middelalder som er å se på filmerretet. For å gjøre dette vil se på enkelte aspekter ved filmen, og hvordan disse fremstilles. Deretter vil jeg så se på hvordan dette gjøres av enkelte historikere. Disse aspektene vil være volden, både mer generelt, men også enkelte forskjeller i fremstillingen av det voldelige element hos baglerne og birkebeineren. Her ønsker jeg blant annet å finne ut hvor avgjørende er volden for disses

fremstilling i filmen, hva slags type vold er det, og hvordan samsvarer filmskaperens fremstilling av volden i middelalderen med forskningslitteraturens oppfatning. Etter dette vil jeg se på hvilken plass kirken og religion har i filmens middelalder, for å se på dens plass blant historikerne i Norge under borgerkrigene og kampene mellom birkebeinerne og baglerne. Her vil jeg også, i likhet med fremstillingen av filmens voldelige elementer, se på hvilken rolle kirken og religionen spiller i det narrative om middelalderen filmskaperen legger opp til i sin helhet.

Andre elementer som kunne vært interessante å se på kunne vært fremstillinger av kjønn eller behandlingen av forholdet mellom makthaverne og resten av befolkningen. Grunnen til at jeg har valgt å fokusere på fremstillinger av volden og kirken og religionen er at begge disse elementene er temaer som blir behandlet av både den historiske faglitteraturen og filmskaperne. Filmskaperens fremstillinger av eksempelvis kjønn ikke spiller en fremtredenens rolle dette gjør heller ikke forholdet mellom de som styrer og de styrte. Her spiller blant annet filmskaperens behandling av volden en langt større rolle i fortellingen om middelalderen. Religionen og kirkens rolle i filmen er, som jeg skal se derimot ikke like fremtredende, men spiller en betydelig rolle i faglitteraturen. Disse faktorene spiller også en større rolle i narrative om middelalderen som helhet, og ved å fokusere på disse elementene kan en se tydelig se forskjellene mellom hvilken fortelling faghistorikerne vektlegger, og den filmskaperen har valgt å fokusere på.

Dette vil jeg gjøre gjennom å trekke frem enkelte scener fra filmen som eksempler på hvordan fremstillingene gjøres for å så se til noen historiske fremstillinger av kirken og religionens rolle i narrative om birkebeinerne, baglerne, Håkon Håkonsson og deres kamp om den norske tronen. Men før jeg gjør dette vil jeg igjen se på noen av de viktigste narratologiske trekkene ved filmen som jeg har gått igjennom i kapittel 3. som også vil gjøre seg gjeldene i fremstillingen av nettopp volden, kirken og de religiøse aspektene i *Birkebeinerne*. Før selve analysen vil jeg også presentere Leidulf Melves fire forskjellige fremstillinger av middelalderen.

Av litteratur vil jeg blant annet benytte meg av sagaene *Håkon Håkonsson saga* og *Soga om baglarar og birkebeinar*. Dette er fordi begge disse sagaene tar for seg hendelser og episoder som er å finne igjen i selve filmen, dette gjelder i særlig grad *Håkon Håkonsson saga*. Av andre verk som vil bli tatt opp er det også verdt å nevne *Frå høvdingdøme til statsmakt i Noreg ca. 200 – 1350* av Knut Dørum og Eirin Holberg, som i tillegg til å ta for

seg hendelser både før og etter filmens tenkte tidsrom også ser på Norge, og den norske middelalderen på begynnelsen av 1200 tallet, og forholdet mellom birkebeinerne og baglerne. Sammen med Dørum og Holbergs bok vel jeg også se på flere verk av Sverre Bagge som *Mennesket i middelalderens Norge: tanker, tro og holdninger 1000 - 1300* og *From gang leader to Lord's anointed: Kingship in Sverris saga and Håkonar saga Håkonarsonar. Norsk historie 800 – 1536* av Jon Vidar Sigurdsson og Anne Irene Riisøy er også en bok jeg kommer til å se nærmere på, dette skyldes blant annet at Sigurdsson selv står oppført som filmens historiske konsulent. Det er også verdt å nevne Hans Jacob Ornings artikkel *Middelaldersamfunnet – et voldssamfunn?* Og Erik Opsahls artikkel *Feider i Norge*, samt Leidulf Melvs *Hva er middelalderen* hvor Melve blant annet introduserer den tidligere nevnte fireinndelingen av fremstillinger av middelalderen. Dette utvalget er gjort på bakgrunn av at alle disse tar for seg elementer som også er å finne igjen i filmens behandling av middelalderen. Orning og Opsahl ser blant annet på volden, og i Opsahls tilfelle feiden og dens plass i middelalderen. Ved å se til oversiktsverk slik som Dørum og Holbergs bok får en også presentert det de mener er de viktigste faktorene i middelalderen, slik som blant annet kirken og kongemakten.

4.1 Forskjellige fremstillinger av middelalderen

I boken *Hva er middelalderen* presenter Leidulf Melve fire forskjellige fremstillinger av middelalderen, disse har fått navnene: *den antikvariske middelalderen*, *den romantiske middelalderen*, *den moderne middelalderen* og *den nye middelalderen*. Ettersom flere av disse også gjør seg gjeldene i *Birkebeineren* vil jeg gi en kort presentasjon av disse her, og hvordan disse ulike versjonene kan gjøre seg gjeldene i filmens verden.

I fremstillinger av den antikvariske middelalderen er det fortellinger om «den mørke middelalder» som står sentralt (Melve 2016:18). Middelalderen blir presentert som en tidsperiode preget av overtro, korstog, pest og krig. Vold og drap var en del av hverdagen og middelaldermennesket lot følelsene trumfe over fornuften. I denne historien om middelalderen er også det store flertallet av befolkningen fattige bønder som lever i et avhengighetsbånd til de langt færre rike landeierne (Melve 2016:18). Denne versjonen av middelalderen står i sterk kontrast til den samtidig den fikk sitt gjennom, renessansen og opplysningstiden. Her ble samfunnet sett på som noe som utviklet seg, fra det enkle til det mer komplekse. Det enkle og usiviliserte blir med dette middelalderen, og det mer komplekse siviliserte samfunn blir samtiden (Melve 2016:18). Selv om fremstillinger av den antikvariske middelalderen hadde sin storhets tid i renessansen og opplysningstiden er det ikke mangel på

denne versjonen av middelalderen på filmlerretet. Filmer som den norske filmen *Trollsyn* fra 1994 med sin handling lagt til svartedauden i Norge og sagnet om Jostedalsrypa, eller den engelske filmen *Black Death* fra 2010 som foregår i det byllepesten får sitt utbrudd i England. Her spiller også volden, overtroen og den skitene og mørke middelalderen en stor del av filmens fremstilling av tidsperioden. *Braveheart* fra 1995 har også mye av den antikvariske middelalderen i seg, gjennom sine blodige og skitende scener.

I fortellingen om den romantiske middelalderen er det den «[...] eksotiske middelalder, full av høviske riddere kledd i rustning, romanser og storslåtte katedraler» som står i fokus (Melve 2016:19). Denne fremstillingen er i stor grad preget av den engelske forfatteren Walter Scott og hans roman *Ivanhoe* fra 1820 (Melve 2016:19). Denne versjonen av middelalderen står i sterk kontrast med den samtiden den ble fortalt i på 1800 tallet. Her var det klassekamp, kulturstrid og tap av de tradisjonelle verdiene som preget århundre. Kristendommen hadde siden opplysningstiden blitt utfordret, og med 1800 – tallets modernevitenskap på fremmarsj samt teknologiske fremskritt ble de gamle tradisjonene ytterligere utfordret (Melve 2016:20). Språket spiller en stor rolle i den romantiske fremstillingen av middelalderen. Ved å knytte spesifikke egenskaper, og etniske og stereotyper til språket gjorde blant annet tyske romantikere språket til bærer av det som var det genuint tyske, og den tyske folkeånden (Melve 2016:20). Språket spiller som jeg har sett en stor rolle i narrative i *Birkebeinerne*, men flere andre filmer har også mye av den romantiske versjonen av middelalderen i seg. Her utpeker filmer som de ulike versjonene av Kong Arthur legenden seg, eksempelvis både *King Arthur* fra 2004 og *King Arthur: Legend of the Sword* fra 2017 eller *Ringens Herre* triologien fra 2001 til 2003.

Til forskjell fra den romantiske middelalderen, med sitt fokus på det mer eksotiske og fremmede, er middelalderen i dens moderne fremstilling svært nærværende i samfunnet. En annen vesentlig forskjell er også den moderne middelalderens forhold til religionen i forhold til den romantiske. Der den romantiske kan ha en tendens til å forherlige religionen, blir religionen møtt med en sterkere grad av skeptisk i den moderne fremstillingen. Middelalderen blir sett på som en tid der mange av samfunnets viktigste oppsto, også mange av våre sedvaner og vårt sosiale liv oppsto, vår overtro, frykt og håp kan også spore sin opprinnelse tilbake til middelalderen (Melve 2016:22). Med dette lager blir det etablert et direkte bånd mellom middelalderens mentale, kulturelle og institusjonelle liv og det moderne samfunnet, som er en sentral tanke i fremstillingen av den moderne middelalderen (Melve 2016:22). Denne tanken hadde sin storhets tid på siste del av 1800 – tallet frem til tiden rundt 1960.

Dette var fordi denne fortellingen om middelalderen reflekterte dagens store politiske tema, stat -og nasjonsdannelse, fortiden ble dratt inni i samtiden som en del av kampen for en nasjons selvstendighet med fokus på dens ærerike fortid. I Norge ble blant annet det sterke kongedømmet i høymiddelalderen sterkt vektlagt av P.A Munch, mens unionstiden med Danmark og Sverige fikk en lavere prioritert blant datidens historikere (Melve 2016:22-23). Dette fokuset på en ærerik fortid er et element det er mulig å finne i skandinaviske filmer. *Gåten Ragnarok* har blant annet hentet mye av sin inspirasjon fra den vikingtiden, og de norrøne myte fortellingene. Eller svensk islandske *Ravn flyr* handler om vikinger på Island.

I den siste av disse fire forskjellige fremstillingene, den nye middelalderen. Har en gått bort fra det tidligere fokuset på vold og den mørke middelalderen som preger den antikvariske fremstillingen. Bort fra det eksotiske og fremmede i den romantiske og fokuset på statsdannelse som preger den moderne middelalderen. Men heller rettes fokuset på livet til andre sosiale grupper som gjerne ikke har fått sin historie fortalt før, som blant annet kvinner og bønder i middelalderen (Melve 2016:24-25). Denne fremstillingen fikk sitt gjennombrudd på 1970 – tallet og bærer preg av en modernitetskritikk etter blant annet to verdenskriger på under 50 år og kritiserer flere sider ved det vestlige sivilisasjonsprosjektet (Melve 2016:24). Middelalderen skulle i denne fremstillingen ikke lenger kun være fokusert på politikk, stat, institusjoner og stormenn, men det undertrykte, det rare og marginale skulle også ha sin plass i historien (Melve 2016:25). Her peker filmer som *Kristin Lavransdatter* fra 1995 seg ut, med kvinnen Kristin i hovedrollen.

4.2 Volden, baglerne og birkebeinerne

Her vil jeg se på hvilken rolle volden i filmen spiller i det narrative om middelalderen som blir det blir lagt opp til i filmen. Er volden noe som er grunnleggende i filmen og for dens aktører eller det vold noe som kun skjer ved visse situasjoner, og mer en siste løsning? Hva slags type vold er det som blir fremstilt på skjermen, og hvordan gjøres dette? For å svare på dette vil jeg ta for meg noen enkelte scener fra filmen for å så se på hvordan disse scene er representative for den type vold på er å finne igjen i den versjonen av middelalderen som er å se på lerretet. Scenen jeg vil ta for meg er i hovedsak åpningssekvensen som er å allerede i filmens første minutter, angrepet på Skjervalds gård av Orm som kommer i det filmen har vart i drøye 20 minutter og filmens siste kampscener som kommer ca. 1 time og 15 minutter ut i filmen og varer i nesten 10 minutter. Det kan også være nyttig å se på scenen der enkedronningen Margrete forgifter kong Håkon Sverresson ettersom dette også er noe som

blir sterkt hintet til i blant annet *Soga om baglarar og birkebeinar* og av enkelte andre historikere.

Ulike tolkninger av voldsbegrepet

Men før jeg går videre med å se på disse scene kan det være nyttig å se hva noen forskere har å si om begrepet vold. I artikkelen *Middelaldersamfunnet – et voldssamfunn?* ser Hans Jacob Orning blant annet på opprinnelsen til ordet vold. Han går her tilbake til det norrøne språket og finner flere ulike betydninger og variasjoner av ordet. Et eksempel på dette er ordet «vald», dette kan som Orning sier «[...] for det første bety «årsak» (som vårt verb «å volde». For det andre kan det bety «vold» som i dag [...] (Orning 2002:69). Men dette ordet har også betydninger som kan tolkes dit hen til å bety alt fra velde, makt, herre og styringsmakt (Orning 2002:69). Han trekker også inn ordene «valdsherra» og «valdsmadr» som kan oversettes med «høvding», «mektig mann» og «styrer» (Orning 2002:70). Alle disse ulike bruksområdene for ordet vold, eller vald, bruker Orning til å få frem at voldsbegrepet i middelalderen er ganske annerledes enn det er i dages samfunn. Voldsbegrepet ser ifølge Orning ut til å ikke ha de samme fysiske assosiasjonene til maktbruk som i dag (Orning 2002:70). Dette skjedde ifølge Orning først med protestantismens inntog og tanken om enevelde rundt om i Europa. Med protestantismen forsvant muligheten til frelse gjennom både Guds nåde og egne gjerninger som var mulig i katolisismen, nå var det kun guds nåde som åpnet veien til frelse. Og ettersom den enkeltes gjerninger ikke lenger kunne sikre guds frelse, og tanken om at mennesket var iboende ondt ville de også leve ut sine naturlig og voldelige tilbøyeligheter hvis ingen satte en stopper for det (Orning 2002:71). Denne stopperen ble satt av den eneveldige kongen. Ved overgangen til renessansen og reformasjonen ble kongemakten mye sterkere. Dette var ifølge Orning et resultat av kirkens nedgang, en militær teknologisk revolusjon med kuler og krutt og en adelskrise i kjølevannet av pestepidemiene. Dette gjorde også trusselen fra indre rivaler fra kongens side lang svakere, og innsamlingen av skatter og avgifter lettere (Orning 2002:70). Etsom truslene mot kongen ble mindre, endret også noen av fokuset til å sørge for ordnede forhold slik at folk ikke ga etter for sin iboende ondskap og voldelighet.

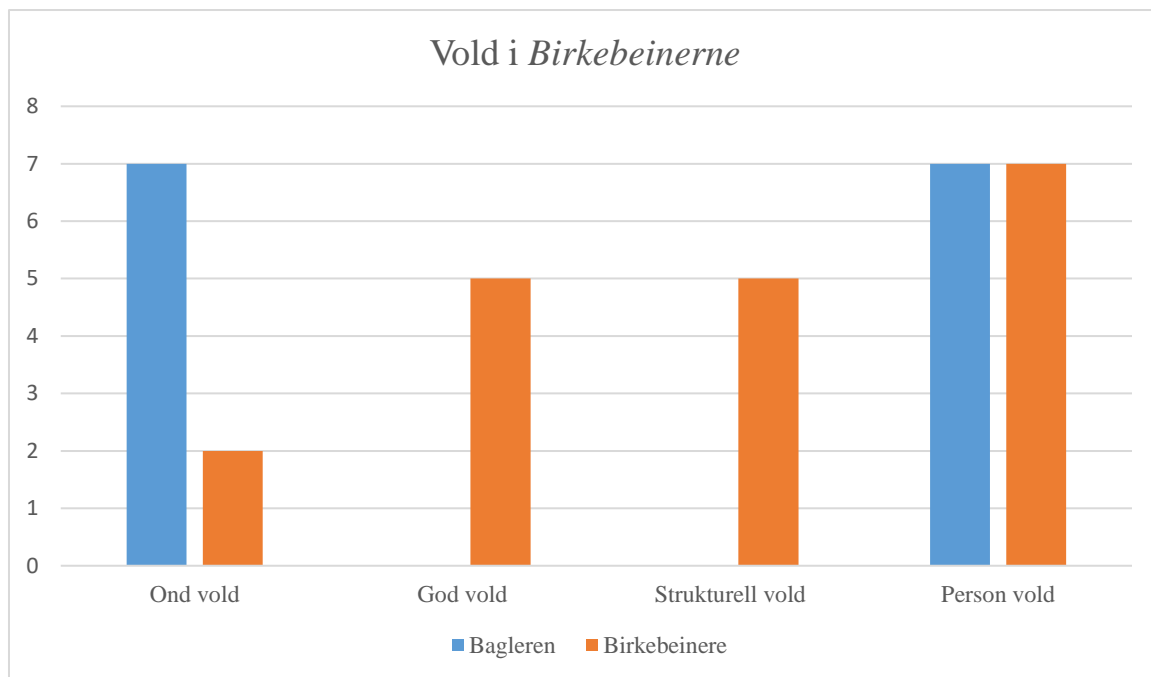
Dermed var det også et radikalt nytt syn på vold skapt. Fra at vold var et tegn på makt var det nå oppstått et skille mellom «ond» vold som uttrykk for menneskets naturlig iboende kaoskrefter, og kongens «gode» vold, som var helt nødvendig for å holde

kaoset i sjakk. [...] Dersom noen truet staten, som var synonymt med samfunnsorden, kunne han i lovens navn utøve vold mot dem [...] (Orning 2002:71).

Dette skille mellom «god» og «ond» vold er også noe som er å finne igjen i fremstillingene av vold og makt i *Birkebeinerne* som jeg skal se nærmere på senere i kapittelet.

I sin hovedoppgave *Voldsfremmer eller voldshemmer? Middelalderkirkens holdninger til vold i Norge i høymiddelalderen* ser også Bjørnar Hagen på voldsbegrepet. Han benytter seg av Johan Anton Ryggs defensjon som lyder: «[...] en handling som har et objekt som skades fysisk og et subjekt som har til hensikt å skade» (Hagen 2008:10). Dette er også en defensjon som kan passe bra i denne oppgaven. Dette er fordi den tar både hensyn til handlingen i seg selv, og hensikten bak handlingen. Denne hensikten spiller også inn på narrative i filmen ettersom det er, som jeg vil se på senere, stor forskjell i motivene av de ulike voldshandlingene i filmen.

En som har sett på voldshandlinger på film er danske Jørgen Bruun Pedersen i sin bok *Vold på skjermen*. Her skiller han mellom to typer av vold, strukturell vold og personvold. Den første, strukturell vold, definerer Pedersen som «uttrykk for vold som er innebygget i et sosialt system, som yter seg ved skjeve maktforhold og ulike muligheter for mennesker» (Pedersen 1985:16). Denne type vold skiller seg både ut fra defensjonen til Rygg, og Ornings tanker som begrepet etter den sterke eneveldekongs innmarsj ved at det fysiske elementet er fra værende. I *Birkebeinerne* er det nok ikke denne voldstypen som er den mest fremtredende, men det betyr ikke at den ikke er til stede. Dette gjelder kanskje i større grad forholdet mellom Gisle og Kristin, og Gisle og Margrete. Den andre typen vold, personvold, er derimot både mer synlig i denne filmen, og det muligens dette mange forbinder med vold på film. Dette er «[...] vold som en person utfører ovenfor en annen, og som volder den andre personen skade eller smerte. [...] Personlig vold kan jo være både psykisk og fysisk, den kan være verbal eller komme til uttrykk i handlinger» (Pedersen 1985:16). Det fysiske aspektet er nok også den voldstypen som er den mest fremtredende i denne filmen. Med flere fysiske kampscener og trefninger mellom baglerne, birkebeinerne og Skjervald og Orm som jeg nå skal se nærmere på.



Tabell 1. viser antall scener med de ulike voldsbegrepene

Denne tabellen tar for seg antall ulike voldsscener, samt hva slags type vold som blir fremstilt i filmen, og hvem som utøver den. Av voldskarakterer i filmen er det i hovedsak Gisle, Torstein og Skjervald og til en mindre grad Margrete og Ståle som representer birkebeinerne. Mens Orm og baglerne generelt er de voldelige karakterene, hjulpet av Biskopen, på motsatt side.

Ser en på tabellen over «ond vold» er det et klart skille mellom birkebeinerne og baglerne. Den onde volden er slik som Orning beskriver den, vold mot den sittende makten, som i dette tilfellet er birkebeinerne. Det er derfor kanskje ikke så unormalt at birkebeinernes motstandere også er de som i filmen utøver det meste av den onde volden. Noe mer overaskende derimot er birkebeinernes side av grafen. Disse to scenene fremstiller drapet på den sittende kongen, Håkon Sverresson, av Margrete som er en scene jeg kommer tilbake til senere. Samt Gisles drap på karakteren Kansleren ca. 1 time 28 minutter ut i filmen. Begge disse scenene viser den onde volden utført av birkebeineren *mot* birkebeinere. Narratologisk skiller også disse scenene seg noe fra baglernes onde voldsscener. I begge scenene, både med Margrete og Gisle er ingen av scenene filmet verken ovenfra og ned, eller motsatt nedenifra og opp. Maktforholdet mellom karakterene som vises i disse scenene blir med dette på et mer nøytralt plan, der ingen fremstilles mektigere, mer truende eller sterkere enn motparten. Dette skiller seg ut fra fremstillingene av baglerne, og gjerne Orm. I flere av hans «ond vold» scener blir han fremstilt som scenens mektige og truende karakter. Som i angrepet på Skjervalds

gård, der Skjervald blir filmet ovenfra og ned, og blir med dette mer stakkarslig, i forhold til den truende Orm.

Det motsatte av ond vold, eller vold mot makthaverne kan ifølge Orning bli omtalt som god vold. Dette er den volden styresmaktene, eller kongen, må utøve for å bevare ro og orden, og holde kaoset som kommer i fraværet av dette på avstand. Ettersom det i all hovedsak er makthaverne som utfører denne type vold, er det ikke overraskende at det er birkebeinerne som er utøveren av denne gode volden. I *Birkebeinerne* er dette gjerne den volden som utøves mot baglerne, eller i forsvar mot deres angrep. Som der Orm og Ståle angriper karakteren Erlend Vargssonsons gård 34 minutter ut i filmen, eller jakt scenen ned fra fjellet etter 56 minutter. I begge disse scenene er baglerne den aggressive parten, og det er birkebeinerne som er nød til å forsvare seg mot deres angrep. Den volden disse da utøver, som birkebeinere og i forsvar for kongen, Håkon Håkonsson, blir da et forsøk på å bevare den sittende makten. Begge disse nevnte scenen bygger også opp under narrative om birkebeinerne som filmens gode norske aktører. Det er takket være Torstein og Skjervlads overlegene ferdigheter på det norske av norske fremkomstmidler, ski, som sørger for at de unnslipper skurkene baglerne.

Der den hovedvekten av ond vold blir utøvd av baglerne, og den gode volden utøvet av birkebeinerne, kan det være noe mer overraskende at det kun er birkebeinerne som er utøvere av den strukturelle volden. Dette var fremstillinger av vold som er innebygget i et sosialt system, gjerne gjennom skjeve maktforhold, og motsetning til den mer grafiske personvolden ikke trenger å være like fysisk. Utøverne av denne voldstypen i *Birkebeinerne* er karakteren Gisle. Dette kommer til uttrykk når han overtaler Margrete til å gi Håkon Sverresson giften som dreper han, mot lovnader om å igjen bli dronning. Når han fengsler sin bror Inge Bårdsson etter ca. 18 minutter av filmen, dette gjøres som et skritt for å sikre seg makten i Nidaros. Eller når han finner ut at Kristin, Margretes datter, vet at det var han skaffet giften som ble brukt for å drepe kong Sverreson 42 minutter ut i filmen. Her bruke han sin posisjon overbevise henne om at det nå kun er Gisle som kan beskytte henne. Dette maktforholdet kommer igjen i spill etter 53 minutter hvor Gisle annonserer at det skal bli et bryllup mellom han og nettopp Kristin ifølge han selv for å sørge for fred i landet og avslutte striden med kirken. Felles for alle disse er ønske om mer makt fra Gisles side. Istedenfor å bruke fysiske midler, som blant annet baglerne, for å oppnå dette bruker han sin høye makt posisjon i Nidaros og politiske ferdigheter. En mulig grunn ta det kun er birkebeinerne med Gisle som er filmens representant for den strukturelle volden kan være at det er disse som sitter i maktposisjonene. Ingen av baglerne er i sterk nok posisjon til å bruke denne typen vold, og

benytter seg derfor av mer fysiske midler for å oppnå sine mål. En karakter som kunne vært et unntak her er Biskopen. Ettersom han ikke blir sett bruke sin posisjon for å oppnå sine mål, men sender isteden ut en hær, eller planlegger utenfor det som er å se i filmen er det Gisle som blir stående igjen om den strukturelle voldsutøveren. Narratologisk har disse scenen også mer til felles med fremstillingene av baglerne, enn birkebeineren som Gisle hører til. I det han annonserer det kommende bryllupet med Kristin blir han blant annet filmet nedenifra og opp, som indikerer at han er en mektig og truende person, i likhet med noen av scenen til Orm. Den samme mørke og dypere bakgrunnsmusikken er også å høre i bakgrunnen og mye av scenen er preget av lite belysning, noe som fremhever skyggene og det mørkere ved Gisle. Som jeg har sett i det forrige kapittelet spiller både filmens lydspor og lyssettingen avgjørende roller i fremstillingen av middelalderen. Gjennom filmmusikken er det mulig å se klare forskjeller mellom de onde baglerne og de gode birkebeinerne, blant annet gjennom de lysere norsk nasjonalromantiske tonene som følger birkebeineren til de mer dystre og mørke som følger skurkene baglerne.

På bakgrunn av dette er det lite annen enn Gisle som knytter scenen med strukturell vold til birkebeinerne, ettersom de deler flere likhets trekk til de narratologiske fremstillingene av baglerne.

Der den strukturelle volden til en viss grad kan sies å viske bort noe av skille mellom baglerne og birkebeinerne, i det minste i fremstillingene av Gisle. Deler også fremstillingene av den personlige volden noen likheter mellom disse to fraksjonene. Sammenlignet med den strukturelle volden, er denne i fremstillinger gjerne mer grafisk, ettersom den har de fysiske elementene den strukturelle volden ikke nødvendigvis innehar. Det er blant annet likt antall scener denne typen vold fremstilles både for birkebeinerne og baglerne. Men der stopper også mye av denne utviskingen. Motivasjonene til denne personvolden er svært annerledes for disse to partene. Der baglerne utøver den i et forsøk på å tilegne seg mer makt, ved å drepe en liten gutt, forsøker birkebeinerne i all hovedsak å forsvare seg mot disse angrepene. Dette er også mye av grunnen til at disse to har et likt antall sceniske fremstillinger av den personlige volden, ettersom baglerne forsøker å angripe, og birkebeinerne forsvarer seg mot disse voldshandlingene med selv sverd i hånd. Narratologisk følger også disse voldsfremstillingene mye av filmens større narrativ, med birkebeinerne som de gode, og baglerne som skurkene. I likhet med mye av narrative foregår filmens handling sett ut ifra birkebeinerens perspektiv, og det er deres, og Håkon Håkonssons fortelling publikum følger. Dette er også tilfelle i fremstillingene av den personlige volden. Det er baglerne i det store og det hele er den

aggressive parten, og birkebeinerne utøver kun denne volden fra en forsvars posisjon. Igjen er Gisle et unntaket i denne fremstillingen. Som jeg har sette under den onde volden er det han som dreper karakteren Kansleren. Dette gjøres verken ut i fra en forsvars posisjon, eller for å beskytte noen andre, men for å sørge for at det planlagte bryllupet med Kristin blir gjennomført. Med dette, som med den strukturelle volden, plasserer Gisle seg nærmere fremstillingene av baglerne enn birkebeinerne i fremstillingene av den personlige volden gjennom bakut liggende motivasjonene for voldsgjennomførelsen.

Som jeg har sett er det visse likheter i de ulike fremstillingene av volden i filmen mellom birkebeinerne og baglerne. Det er blant et likt antall personvold scener, og begge er også representert i den utøvelse av den onde volde. Men der både scener med baglerne og birkebeinerne er representert i fremstillinger av disse to voldstypene er det kun birkebeinere som er representanter for den gode volden og den strukturelle. I tilfelle med den gode volden er det muligens ikke så overraskende at baglerne her ikke er representert. Noe av det samme kan også sies om representasjonen av den strukturelle volden. Etersom Gisle, sammen med Biskopen, er de eneste som er i maktposisjon til utøve denne typen vold kan det være mer naturlig at denne typen voldsutøvelse kommer fra de som sitter med makten, birkebeineren Gisle. Mye av disse voldsfremstillingene er med på å bygge opp under narrative om baglerne som filmens aggressorer og birkebeinerne som forsvarer seg mot denne utenlandske trusselen. Dette kan også være mulig å se ved å sammenligne den onde volden og personvolden. Her er det mulig å se at alle voldsscenerne til baglerne også er personvold scener. Mens hvis en trekker i fra Gisles drap på Kansleren og Margretes drap på Håkon Sverresson, som er birkebeinerens onde voldsscener, blir alle personvold scene til birkebeinerne gode voldsscener.

Etersom disse scenene også i stor grad går ut på å forsvare seg mot baglerne kan inntrykket av birkebeinerne som voldsofferet fremfor voldsutøveren også forsterkes. En birkebeiner som derimot skiller seg litt ut er Gisle, men hovedvekten av den type vold han utøver er ikke av den fysiske arten. I fremstillingene av denne strukturelle volden deler Gisle også mye av det narratologiske med balgene, slik som kameravinkler, belysning og bakgrunnsmusikk. Dette kan være med på å fjerne birkebeinerne fra bilde som filmens voldelige aktører, selv disse er mer representert i voldsscener totalt sett gjennom filmen med bagleren i totalt 7 forskjellige og birkebeinerne med 13 forskjellige. En annen mulig grunn til at baglerne kan blir sett på som filmens voldelige aktører er at Gisle ikke benytter seg at hva mange kan regne som mer typiske voldelige midler, som fysisk vold. Disse strukturelle

voldshandlingene kan da være med på å bygge under narrative om at der baglerne som er den aggressive voldelige parten i filmen og ikke birkebeinerne og Gisle.

Men hvor avgjørende del spiller fremstillingene av vold i filmens større narrativ? Det er klart den spiller en større rolle i fremstillingene av baglerne enn birkebeinerne, men i fortellingen om Håkon Håkonssons flukt over fjellet spiller den generelle volden en mindre rolle. Fremfor å bli brukt for å drive handlingen fremover, blir volden brukt mer som et verktøy for å skille mellom filmens helter og skurker, samt en drivkraft for narrative til karakteren Skjervald. I den store verden av middelalderfilm vil jeg ikke si at dette er noe unikt. Det er flere eksempler på at den filmatiske volden blir brukt mer som et skille mellom det gode og det onde, fremfor en narrativ drivkraft i filmens større fortelling. Dette er blant annet tilfelle i en annen Nils Gaup film, *Veiviseren* fra 1987 der volden kan være den utløsende handlingen som setter i gang narrative, slik som tilfellet er hos Skjervlad, men spiller en mindre rolle i filmens større fortelling. Med dette sagt er det heller ikke uvanlig at filmvolden spiller en forholdvis stor rolle i en films narrativ, et eksempel på dette kan være filmen *Bravehart* fra 1995. Her vil jeg si volden har en større rolle, en i eksempelvis *Birkebeinerne* gjennom at den både er mer grafisk og avgjørende for filmens historie som helhet gjennom flere voldelige scener, og hovedkarakteren William Wallace skjebne i filmens slutt. Selv om volden spiller en rolle i flere middelalderfilmer, muligens flertallet av dem, betyr ikke dette at den er til stede i alle. Det er flere eksempler på filmer lagt til middelalderen der volden er et nærmest fraværende element i narrative. Eksempler på dette er blant annet *Kristin Lavransdatter* fra 1995 hvor voldelige elementer spiller en svært liten rolle. Noe av dette kan skyldes at hele sjangeren er annerledes enn de tidligere nevnte filmene. Både *Birkebeinerne*, *Veiviseren* og *Bravehart* er alle klassifisert som action eller spenningsfilmer, mens *Kristin Lavransdatter* i større grad kan sies å være et drama.

Behandlingen av volden i *Birkebeineren* er med dette ikke noe unikt i middelalderfilmens verden, der det både er tilfeller som deler mye av den samme narrative behandlingen voldstema har fått av filmskaperne av *Birkebeinerne*. Selvfølgelig er også flere filmer som skiller seg ut. Både i form av voldens fremstillinger, slik som den langt mer grafiske *Bravehart* eller filmer som nærmest ikke berører tema slik som *Kristin Lavransdatter*.

Fremstillinger av vold, birkebeinere og baglere

Jeg vil her se på hvordan type vold som er å finne i *Birkebeinerne* og i hvilken grad denne kan sies å være realistisk, og hvordan dette spiller inn på filmens realismefølelse mer generelt. For

å gjøre dette vil jeg først ta for meg noen enkelte scener som er typiske for det narrativ som er å finne i filmen, for å så se til historiske fremstillinger av volden i middelalderen.

Men hva kan sies å være en realistisk middelalderfilm, og hva sier forskningsfeltet om dette tema? Mye av dette går under begrepet medievalisme, og som jeg har sett under punkt 2.2 går mye av dette ut på at ulike tolkninger av middelalderen bærer preg av den samtid den har blitt tolket i. Forskere som Vivian Sobchack og Arthur Lindley mener at middelalderfilmen generelt inneholder en stor grad av mystikk (Sobchack 1997:16, Lindley 1998). Dette er blant annet typisk for filmer om karakterer som Kong Arthur, som tidvis kan innholdet flere mer eller mindre magiske elementer. *Birkebeinerne* på sin side ser mer til myten om Håkon Håkonsson enn middelalderen som et magisk sted. Gjennom at mye av Håkons ferd over fjellet fremdeles er uvisst legger dette opp til at filmskaperne får mye rom for å tolke historien ditt hen det passer filmens narrativ som en helhet. Ved å fjerne seg fra denne magiske verden, men fremdeles beholde noe av mystikken rund Håkon Håkonssons vei fra Borg til Nidaros legger *Birkebeinerne* godt innenfor hva som kan sies å være typisk for en middelalderfilm. Det at mange middelalderfilmer spiller på det mytiske er ifølge Elliott, Driver og Ray ikke noe som trekker ned på filmens realisme. Den historiskefilmen generelt kan fint stå på utsiden som et alternativ til den fortellingen som er å finne i historiebøkene (Driver & Ray 2004:21, Elliott 2011:20).

For filmer lagt til middelalderen er det ofte enkelte kjennetegn som er å finne igjen, et av disse er å fremstille tidsperioden som mørk, skitten og voldelig (Salih 2009:29). Dette er å finne igjen i filmer som *Braveheart*, *Kingdom of heaven* og nordiske filmer som svensk-islandske *Ravn flyer*. For skaperne av *Birkebeinerne* vil jeg si at dette også til dels gjelder denne filmen, og som jeg skal se deres fremstilling av baglerne. Dette blir gjort for å gjøre de ulike filmene mer realistiske, og for å bedre stemme med det blide mange har av middelalderen (Higson 2009:204). Ved at filmskaperen spiller på den oppfatningen store deler av et publikum har av middelalderen, blir det også lettere å overbevise disse til å ta en del av det narrativ en film legger opp til. Gjennom at bilde av middelalderen som en mørk, skitten og voldelig blir gjenfortalt i flere filmer, er det også dette bilde publikum forventer å se når de skal se en middelalderfilm (Sobchack 1997:9). Realisme i en middelalderfilm betyr med dette like mye av hvilken forventning mesteparten av filmpublikumet har til hva de skal se, som historiefaglige kriterier for en sannhistorie. I filmverdenen spiller også det økonomiske aspektet en sentral rolle. Der den faktiske historien ofte kan bli for komplisert i jakten på de store publikummassene, og der det i bunn og grunn er økonomiske faktorer som avgjør

hvordan det ferdige produktet blir seende ut (Elliott 2011:44, Lindley 1998). Økonomisk ble *Birkebeinerne* kun slått av tre norskefilmer premiereåret 2016, og omsatte for nesten 30 millioner kroner fordelt på over 270 000 besøkende (Nordisk filminstitutt 2016:51).

Den første scene jeg vil se på skjer allerede i løp av filmens åpningsminutter, og publikum blir vitne til fortellingens første volds scene. Her både angriper og brenner, det som vi senere finner ut er baglere en landsby. De ulike kjennetegnene som signaliserer at det noen av filmens «onde» eller «skurke» karakterer, som jeg har sett på i det foregående kapittelet og innledningen i dette, som bakgrunnsmusikken og rustningsbekledningen er også her tilstede i fremstillingen av baglerne. I motsetning til den andre scenen jeg vil se på med Margrete og Håkon er denne langt mer grafisk. Her vises både blodige drap av menn og kvinner mens landsbyen brennes ned. Denne mer grafiske og grovere fremstillingen av voldshandlinger er noe som følger spesielt baglerne igjennom den fremstillingen av middelalderen som filmskaperen legger opp til. Med dette legger denne scenen seg også under Pedersens personvolds begrep, hvor volden som vises på skjermen er fysisk, og poenget er å påføre motparten skade og smerte (Pedersen 1985:16).

Det er blant også mulig å se i scenen jeg har valgt å kalle *Angrepet på Skjervalds gård* ca. 20 minutter ut i filmen og de avsluttende kampscenene etter drøye 1 time og 15 minutter har gått. Felles for alle disse er at det er baglerne som er den aggressive parten, mens birkebeinerne er de som forsøker å forsvare seg, dette gjør seg også gjeldene i de andre trefningene mellom disse to gruppene i filmen som eksempelvis angrepet på Erlends gård etter ca. 30 minutter og i jakt scenen ned fra fjellet som skjer i det 55 minutter har passert av filmen. I alle disse scene er det baglerne, gjerne representert ved Orm, som er den aggressive parten og er de som enten jager birkebeinerne på flukt, eller er de som er katalysatoren for voldshandlingene. Som ved angrepet på Skjervalds gård hvor det er Orm og baglerne som er tyr til volden først gjennom å drepe Ylva. Det samme er tilfellet ved Erlends gård, der det er Orm som leder baglerne i angrepet, og det er birkebeinerne som må forsvare seg ovenfor dette.

Ser en på de avsluttende kampscene skiller disse seg noe ut. Her er begge partene i større grad med på starte volden, men det er enda slik at det er baglerne, og Orm, som jager birkebeinerne som også i disse scenene er den forsvarende parten. Dette støtter også opp under narrative om baglerne som en trussel. Det er disse som utløser forandringer og vendepunkt i historien. Det er Orm som er årsaken til at Skjervalds familie blir drept, og med

dette sender Skjervald til Torstein og resten av birkebeinerne. Det samme er tilfelle ved Erlends gård der angrepet tvinger Skjervald, Torstein, Inga og Håkon Håkonsson på flukt. Narratologisk er det mye felle i alle disse scenene. Baglerne er de truende aktørene, både igjennom bekleddingen med store rustninger, mot birkebeinerens skinn klær og kameravinklene. I den siste kampen mellom Skjervald og Orm etter 1 time og 24 minutter vises Orm til å begynne med som den mektige og truende, men dette endrer seg utover kampen i det Skjervald får overtaket. Når dette skjer er det Skjervald som filmens nedenifra og opp, og blir med dette den mektige og sterkeste av disse to. Ulike kameravinkler kan som jeg har sett spille en stor rolle i hvordan filmkarakterene blir oppfattet av publikum. Ofte er det slik at skurkene baglerne filmes nedenifra og opp, dette gjøres gjerne for å signalisere at disse er kraftfulle, mektig eller truende (Engelstad 2013:67).

I alle disse tre scenene er den volden som blir fremstilt både rå, brutal og skitten. Den er både grafisk, og blir filmet slik at publikum lett får se både drap, og slåsskamper, dette gjelder spesielt de avsluttende kampscener. Med dette kan det sies at filmskaperne tar i bruk versjon av middelalderen som mørkere tidsperiode som et forsøk på å spille på tilskuerens forventninger til hvordan middelalderen skal se ut.

En annerledes scene utspiller seg i det karakteren Margrete som forgifter den sittende kong Håkon Sverresson utspiller seg litt over 10 minutter ut i film. Her blir vi som publikum vitne til Margrete helle giften som hun har fått av Gisle i begeret til kongen. Som så går videre med å takke Margrete for henne støtte etter hans far, kong Sverre, sin død. Kongen drikker så den forgiftede drikken, Margrete forlater rommet og det neste som vises er en dødene kong Håkon Sverresson som med sine siste ord avslører at han har en sønn, en arving, som er på vei til Nidaros. Denne hendelsen følger mye av narrative jeg har sett på i kapittel 4, blant annet gjennom at det er den utenlandske Margrete som gir kongen det forgiftede begeret og med dette også er med på å bygge opp under fortellingen om de norske birkebeinerne som historiens gode aktører, mens de det er de utenlandske som den aggressive parten. Men narratologisk skiller den seg noe fra filmens andre voldsscener med baglerne som hovedantagonister. Kameravinkelene som brukes i denne scenen er verken filmet for å gi Margrete eller Håkon noen maktovertak. Det er blir ikke filmet ovenfra og ned, eller motsatt, men istedenfor er både Håkon og Margrete filmet i øynehøyde. Det blir det dette ikke gitt det filmatiske overtaket til Margrete, slik som ofte gjøres for Orm ved å filme han nedenifra og opp for å indikere styrke og makt.

Noe som derimot kan tale imot at Magrete er med på å bygge opp under narrative om de utenlandske som filmens skurker er det faktum at det er Gisle som både overtaler, planlegger og gir Margrete giften. Det er også den utenlandske Margrete som gir birkebeiner kongen Håkon Sverresson nådestøtet. På denne måten er det mulig å se det ditt hen at Margrete og blir utsatt for det Pedersen kaller strukturell vold av Gisle. Her står blant annet et skjevt maktforhold mellom personene i fokus. Gisle som er birkebeiner og bror til mektige Inge Bårdsson overtaler Margrete med lovnader om økt status til igjen å bli dronning hvis hun gjennomfører dette giftdrapet. Men i den grad hun blir utsatt for den strukturelle volden fra Gisle, er hun også utøveren av hva Pedersen kaller personvold ovenfor kongen. Her er det de mer fysiske aspektene som ligger til grunn, og det faktum at det er Margrete som gir Sverresson giften, med viten og vilje for å ta hans liv. Denne scenen kan også gå inn under det Orning kaller ond vold. Dette var vold som truet staten, og åpnet opp for kaos i styresettet. Det gjør også denne forgiftningen. Det er både vold mot den sittende makthaveren, kongen, og det utløser hendelsene, eller kaoset som følger resten av filmen.

Tanken om at Håkon Sverresson ble forgiftet er ikke en ny og fremmed sådan blant dagens historikere. Dette er noe som både er å finne i sagaene som *Soga om baglarar og birkebeinar* som beskriver Margretes rolle i Håkons død slik:

Dronning Margret var i bergen etter at kong Håkon var død: og alle hadde stor mistanke til henne og mennene hennar for avferda til kongen. Til slutt kom det så langt at det vart tala høgt om dette; og ho og mennene hennar var ope skulda for at dei hadde gjeve kongen banedrykk. Men ho nekta, og sa at ho og mennene hennar var uskuldige i dette (Magerøy 1979:288)

Her er det mulig å se at enkedronningens rolle i Sverresons død allerede var et spørsmål rett i etterkant av hendelsen. Margretes rolle i kongens bortgang blir også tatt opp av Kåre Lunden i *Norge under Sverreætten: 1177 – 1319 i Norges Historie bind 3* hvor han sier:

Samtiden mente at Håkon ble offer for et giftmord. Man mistenkte stemoren, enkedronningen Margret Eiriksdatter for å stå bak. [...] Vi for aldri vite sikkert om Håkon virkelig ble myrdet. Med så mye ser vi, at han hadde skaffet seg mektige fiender. Den første blant disse var riktig nok enkedronningen Margret. Og hun hadde forbindelser (Lunden 1995:146).

Det at kong Håkon Sverresson ble forgiftet av sin fars kone, Margrete, er en idé det tydelig å se at filmskaperne har hentet fra både sagaene og historikeren, selv om både bakgrunn og motivasjonen er forskjellig er det klare likhets trekk til selve handlingen. I filmen er mye motivasjonen basert på et ønske om å igjen bli dronning fra Margrete sin side, mens det også fra Gisles side er et ønske om mer makt som er drivkraften og motivasjonen til å ta livet av den sittende kongen.

Men hva slags type vold er dette? I motsetning til scener som *angrepet på Skjervalds gård* eller andre scener med Orm og baglerne i hovedrollen er ikke denne scenen en like grafisk. Den voldelige handlingen er mer i det skjulte ettersom offeret, Håkon Sverresson, er intetanende om hva som er i ferd med å skje i det han tar den første slurken av det forgiftede begeret. På bakgrunn av dette fremviser denne scenen mer av den strukturelle volden Pedersen snakker om. Denne typen ser ut til å spille en mindre rolle i sagaene i fremstillingen av Håkon Sverressons død. Her er det et større fokus på personene, som Dronning Margrete, Håkon Galene og hvordan hun blir anklaget av birkebeineren og hennes involvering i dette kongemordet. Med dette har *Soga om baglarar og birkebeinar* mer til felles med Ornings ond vold, med sitt fokus på handlinger mot den sittende makt.

Som sagt er det i det store og det hele baglerne som starter de voldshandlingene som er å se på lerretet. Volden spiller også en vesentlig større rolle i narrative til disse baglerne enn til birkebeinerne ettersom det som oftest er i voldshandlinger baglerne vises på skjermen. Fremstillingen av baglerne blir da preget av vold, mørke og krig. Dette er også noe som kjenner tegner det Leidulf Melve kaller den antikvariske middelalderen. Her er det fortellingen om den såkalte mørke middelalderen som står i fokus. Selv om verken korstog eller sykdom spiller store roller i fortellingen om baglerne og birkebeinerne i denne filmen er krigen og volden en stor del av narrative til baglerne. En mulig forklaring på hvorfor det er slik at baglerne i større grad lever i den antikvariske middelalderen sammenlignet med deres motstandere birkebeinerne kan skyldes forskjellige elementer. Som jeg har sett i kapittel 3 er det store forskjeller i fremstillingene av disse to aktørene i borgerkrigstiden, meste parten av scenene til de snille birkebeinerne er også i motsetning til baglerne ikke voldsscener. Publikum blir i større grad kjent med både Skjerlvad, Torstein, Inga og de andre hjelpsomme karakterene på de forskjellige gårdene som både omsorgspersoner og medmennesker. Mens i hovedvekten av scene med Orm og baglerne er det volden som står i fokus, og jakten etter et lite guttebarn. Denne til dels grove volden og de mørkere elementene blir da både en sentral og grunnleggende del av fortellingen om baglerne i denne filmen.

Dette møter noe motstand i blant annet sagaene. *Soga om baglarar og birkebeinar* kommer blant annet med flere eksempler på birkebeinerne som den aggressive parten i kampene på 1200 tallet som da birkebeinerne angriper og tar det bagler kontrollerte Tønsberg som beskrives slik: «Birkebeinane la til ved Rossanes, hærkledd seg og budde seg til kamp; og da dei var budde, rodde dei fram til åtak. Da dei kom på skottnål, sprang baglarane opp på landgangsbruene og fram på bryggjene» (Magarøy 1979:318). Med dette sagt mangler det heller ikke på beskrivelser av baglerne som angriper birkebeinerne, som et angrep på borgen i Bergen der det blir trefninger mellom begge sider (Magerøy 1979:292). Eller når baglerne tar Nidaros i 1206 (Magerøy 1979:304).

Utenfor sagalitteraturen er heller ikke bilde så svart – hvitt som en kan få inntrykk av gjennom filmen. Her ligger mye av fokuset på de lengere linjene i historien og mulig utløsende årsaker til det som skulle blir kampene mellom baglerne og birkebeinerne. Dette er å finne igjen hos blant annet Hans Jacob Ornings artikkel *Borgerkrig og statsutvikling i Norge i middelalderen – en revurdering*, dette er en artikkel knyttet til Sverre Bagges artikkel *Borgerkrig og statsutvikling i Norge i middelalderen* (Orning 2014:194). Eller Dørum og Holbergs bok *Frå høvdingdøme til statsmakt i Noreg ca. 200 – 1350* her blir noe av forklaringen på utbruddet av borgerkrigene i Norge fra ca. 1130 til 1240 forklart med at «[...] aristokratiet ikkje kunne kvile på å røve gull og gods fra utlandet» (Dørum & Holberg 2017:194). Voldsfremstillingene her skiller seg med dette fra filmens. Der det er den personlige volden, som Pedersen kaller den, som i en større grad enn hos faghistorikerne er dominerende. Hos disse historikerne, og til en viss grad *Soga om baglarar og birkebeinar* kan det virke som det er tydeligere spor av Pedersens strukturelle vold. Her spiller samfunnet en større rolle, og ulikheter i maktforhold. Ved å fokusere på bak forliggende årsaker, og ved å se saker fra forskjellige sider, litt slik som i *Soga om baglarar og birkebeinar* fjernes noe av personfokuset, og handlingene blir sett i et større perspektiv, og det blir mer til at det gruppene baglerne og birkebeinerne som er i konflikt. Og ikke de gode, mot de onde.

Gjennom et fokus på historiens lengere linjer og årsaker og bakgrunner kan det være lettere for dagens historikere å dra fokuset bort fra volden som preger den antikvariske middelalderen. Dette fokuset er ikke like tilstedeværende i *Birkebeinerne*, gjennom dens fremstilling av blant annet baglerne og deres voldsbruk som i større grad har flere likhet med den antikvariske tolkingen av middelalderen sammenlignet med historikerne.

Jeg har nå sett på hvordan baglerne i dette narrative har flere likhetstrekk i hovedpunktene i en antikvarisk fremstilling av middelalderen, men hva så med deres motpart, birkebeinerne? Som sagt er scenene disse vises i langt mer variert enn tilfellet er hos baglerne. Publikum får bedre anledning til å bli kjent med aktørene ved at de vises i flere ulike situasjoner sammenlignet med baglerne. De blir fremstilt både som omsorgspersoner for kongebarnet Håkon Håkonsson men også både tappere og sterke i kamp. I kampene mot baglerne klarer alltid filmens helter, Skjervald og Torstein, å unnslipe enten takket være smartheit, kampferdigheter eller en kombinasjon av disse. Som hvordan Skjevald unnslipe Orm og baglerne etter de har drept Ylva, og klarer å komme seg til Erlends gård å advare de om at baglerflokkene er på vei. På grunn av at volden ikke spiller en like betydningsfull rolle i fremstillingene av birkebeinerne som den gjør hos baglerne, gjennom en større variasjon av scener de vises i, blir heller ikke volden like avgjørende i deres narrative. Volden blir mer sporadisk, og ikke en så grunnleggende del av birkebeinerne slik volden er hos baglerne. Gjennom dette større spekteret av scener faller ikke fremstillingene av birkebeinerne ned i samme grunnfortelling som baglerne heller.

Fremstillingen av birkebeinerne har derimot mer til felles med hva Melve kaller den romantiske og den moderne middelalderen. I fremstillinger av den romantiske middelalderen er det høviske riddere i rustning, storslåtte katedraler, romanser og middelalderen som en eksotisk tid som preger fortellingene (Melve 2016:19). Fjerner man rustningen her kan birkebeinerne ses på som disse ridder lignende skikkelsene som redder dagen og prinsessen i nød og med dette også redder kongerike. Språket spiller også en stor rolle i fremstillinger der den romantiske middelalderen gjør seg gjeldene, og som jeg har sett i kapittel 3 spiller også språket i *Birkebeinene* en stor rolle i skille mellom filmens gode og slemme karakterer. Her blir språket knyttet til spesifikke egenskaper, som igjen blir knytte til etniske stereotyper (Melve 2016:20). Den romantiske middelalderen blir med dette ikke noe som eksklusivt gjelder fremstillingene av birkebeinerne i denne filmen men også baglerne og til dels hele filmen mer generelt med sitt fokus på språklige ulikheter. Som jeg har sett blir noen typiske norskeverdier, slik som ski, natur og snø knyttet til birkebeinerne og det norske språket, mens baglerne havner utenfor denne tilknytningen.

Den romantiske middelalderen knytter også middelalderens mentale, institusjonelle og kulturelle liv sammen med det moderne samfunnet (Melve 2016:22). Hos birkebeinerne utspiller dette seg i hovedsak gjennom betydningen av kongemakten. Det er heller ikke hvilken som helst konge filmen handler om, Håkon Håkonsson, som anses av mange for å

være en av Norges sterkeste konger, tillegg til å være konge over norgesveldet. Gjennom mye av filmen blir det vektlagt at det er *denne* gutten som er den eneste som kan bringe fred til landet, og viktigheten av det er akkurat Håkon Håkonsson som blir Norges nye konge. Ved at Håkon Håkonsson blir konge bevares også fortiden, gjennom at birkebeinerne fremdeles vil sitte på tronen og styre landet.

Dette forsøke med å skape en linje fra fortiden til samtiden er også å finne igjen i blant annet *Håkon Håkonsson saga* som forsøker å knytte bånd til en tidligere norsk konge, Olav Trygvason.

Så har kloke menn sagt, at det slitet og den møda som birkebeinane hadde på denne ferda, attåt den faren dei ottast frå uvenene sine, før dei kom nord i Trondheim med kongssonen, det har vore mest likt den møda som Olav Trygvason og Astrid, mor hans, hadde på ferdene sine, da dei rømde frå Noreg aust til Svitjod [...] (Magerøy 1979:25)

Her er det mulig å se at forfatteren av *Håkon Håkonsson saga*, Sturla Tordsson, forsøker å skape en link mellom den samtid han levede i og Håkon Håkonsson og fortiden med Olav Trygvason gjennom deres lignende barndom. Sagaen trekker også flere likheter mellom disse to kongene:

Det er ikkje å undrast på at den allmechtig Gud i så stor mon har synts desse kongssønene, Olav Trygvason og Håkon, si miskunn, som her no er fortalt, og frelst de ifrå valdet åt uvenene deira, til så stor frægð som han hadde elta dei bae: den eine til å reiste kristendommen mer enn noko ana konge i Noreg, omfram den heilage Olav, i kyrkjebygging og lovgjeving, og i mangt anna som held Guds kristendom ved lag [...] (Magerøy 1979:26)

Denne sammenligningen mellom Håkon og Olav er også noe Sverre Bagge trekker frem i boken *From gang leader to Lord's anointed: Kingship in Sverris saga and Håkonar saga Håkonarsonar* der han trekker frem Sturlas vektlegging av likhetene mellom disse barndom og at begge disse kongebarnene har fått en spesiell beskyttelse av gud. Denne beskyttelsen skal ha blitt gitt fordi begge disse var blitt valgt av gud, Olav for å introdusere kristendommen til Norge, og Håkon for å promotere den på en måte ingen andre hadde gjort, utenom St. Olav (Bagge 1996:95).

I motsetning til å fremstillingen av baglerne er ikke birkebeinerne like voldelig fremstilt. Dette betyr ikke at de ikke vises i voldsscener, men at det volden ikke er like grunnleggende i

deres fortelling, som den er hos baglerne. Det er også en forskjell i hvilken type vold. Der baglerne utelukkende utøver personvold eller ond vold, er ikke denne utøvelsen like ensidig fra birkebeinernes side. Her er kommer blant annet Gisle inn med sin utøvelse av den strukturelle volden. Med fraværet av denne grafiske komponenten er det også mulig at denne type vold blir like avgjørende for fremstillingen av birkebeinerne ettersom den strukturelle volden ikke er like synlig for seeren. En annen mulig grunn til at volden ikke spiller en like stor rolle for birkebeinerens narrativ kan være at det i det store og det hele er Gisle som er representanten for den onde volden, med sitt fokus på vold mot statsmakten. Opp igjennom filmen er det like annen som skaper en forbindelse mellom karakteren Gisle og birkebeinerne annet enn at hans bror er Inge Bårdsson. Narratologisk har han mer til felles med baglerne, både gjennom kameravinkler nedenifra og opp, belysning og bakgrunnsmusikk

Birkebeinerne vises i andre roller enn kun som krigere og utøvere av vold, volden blir med dette i birkebeinerens tilfelle mer sporadisk, og mer som en brikke i puslespillet som utgjør fremstillingen av birkebeinerne, snarere enn den eneste brikken. Ettersom at vold ikke spiller en like avgjørende rolle, som hos baglerne, er det også mer den romantiske og moderne grunnfortellingen om middelalderen som gjør seg gjeldene. Med deres fokus på både det eksotiske ved middelalderen, som riddere og språk samt forsøket på å knytte middelalderen opp til samtidens intrusjoner gjennom vektleggingen av kongemaktens, og at denne kongen er en birkebeiner opp igjennom filmen.

Et lite unntak her er behandlingen av karakteren og birkebeineren Gisle. Han er en films hoved skurker, og på grunn av dette skiller han seg også ut fra resten av birkebeinerne. Det er blant annet ved flere anledninger han som er den aggressive parten i en konflikt, blant annet der han dreper karakteren kansleren litt under 1,5 time ut i filmen. Han beveger seg også den strukturelle volden, og personvolden. I sin involvering i drapet på kong Håkon Sverresson er den volden han utøver ovenfor Margrete som jeg har sett på tidligere er volds utøvelsen mer preget av disse karakterens ulike maktstatus. I drapet på kansleren er derimot volden mer fysisk og grafisk, og person mot person. Volden spiller dermed en forholdsvis stor rolle i narrative om Gisle, i og med at både den strukturelle og personlige volden er med å skape et bilde av han som en av filmens skurker. Men denne volden Gisle utøver spiller i liten grad inn på narrative om birkebeinerne. Dette kan ha noe å gjøre med det Orning kaller den onde volden, volden mot styringsmaktene. De kamphandlingene utført av Skjerlvald, Torstein og resten av de gode birkebeinerne er for å bevare det allerede etablerte, en god birkebeiner på troene. Volden er dermed ikke ond, ettersom den ikke er i motstand med den sittende

styringsmakten. Her skiller Gisle seg ut. Den volden som kommer fra han er rettet mot den sittende makten, birkebeinerne og går med dette inn under Ornings definisjon av ond vold.

Jeg har her sett litt på hvordan filmskapere har fremstilt noen av voldsscenene i filmen, samt hvordan dette spiller inn på fremstillingene av baglerne og birkebeinerne, men hvordan blir volden fremstilt i forskningslitteraturen?

I artikkelen *Middelaldersamfunnet – et voldssamfunn* ser Hans Jacob Orning på volden i middelalderen. Her kommer det blant annet frem at volden sannsynligvis var, sammenlignet med i dag, mer fremtredende i samfunnet, dette begrunne han blant annet med islendingsagaens fokus på hevn (Orning 2002:68). Hevnen spiller også en vesentlig del i Skjervalds narrativ og hans jakt på gjenopprette sitt ettermæle gjennom å få hevn ovenfor Orm.

Dette bilde med at volden var vanligere i samfunnet er noe som også er å finne igjen hos Dørum og Holberg som ser på at volden ofte ble legitim når menn skulle hevede sin egen eller andre ære, volden ble dette en viktig del av maskuliniteten i middelaldersamfunnet (Dørum & Holberg 2017:284). Her igjen er det muligheter å se likhetstrekk i Skjervalds søken etter hevn over Orm både for og gjenoppbygge sitt eget ettermæle, men også det til Ylva og sitt barn som nå kan hvile i fred etter at deres morder har fått sin straff.

Også Sverre Bagge utelukker ikke at vold var mer vanlig i middelaldersamfunnet, og ser blant annet ingen klare skiller mellom militære eller sivile midler. Hevn var både tillatt og med regler for hvordan den skulle utføres (Bagge 1998:41). Voldens betydning for middelaldersamfunnet er også noe Erik Opsahl har sett på. Han ser blant annet til Kåre Lunden som mener at en av de viktigste tiltakene i utbyggingen av en statsmakt i middelalderen var å få kontroll på voldsbruken. Ved å drenere voldsbruken bort fra samfunnet generelt over til færrest mulig voldsutøverer, som staten, kunne makthaverne bruke ressurser på andre saker (Opsahl 2007:135). Opsahl ser også til lovverket for å et blide av volden, og da særlig feidenes plass i Norge under middelalderen. Her ser han en «[...] forskyvning fra å betrakte drap som en erstatningssak til å anse det som en forbrytelse; fra noe som angår de etterlatte og slekta, til noe som angår samfunnet» (Opsahl 2007:136). Her var det viktigste målet for kongen å hindre at en forbrytelse ledet til en annen, og erstatte den private hevnen med offentlig rett (Opsahl 2007:148). Dette ser det også ut til at kongemakten i stor grad klarete å gjøre i store deler av befolkningen i Norge etter 1200-tallet (Opsahl 2007:19).

Denne private hevnen spiller i stor roll, særlig i Skjervalds narrativ, og hans søken etter hevn over manne som drepte hans familie.

Felles for alle disse er at de ser volden i forhold til samfunnet, og med dette fremstiller en mer strukturell form for vold, for å ta i bruk Pedersens begrep. Det er lite av den personlige volden, med fokus på person mot person som er lettere å finne på lerretet. Unntaket her er muligens Opsahl, og fokuset på feider i middelalderen. Med fokus på feiden, er det også naturlig nok et større fokus på personene i historien og med dette også et noe mer personvold preg. Denne type vold kan det sies å være mer av i sagaene.

Dette kommer blant annet til uttrykk i *Håkon Håkonsson saga* i den mange fremstillinger av trefninger mellom birkebeinerne og gruppen ribbungene, baglerne og interne stridigheter mellom menn. Som i beskrivelsen av en kamp mellom personene Gunnolv og Eiliv: «Håkon hadde en morbror som heitte Gunnolv; han miste vite når han drakk. Han møtte en kveld ein bra mann som heitte sira Eiliv [...] Gunnolv drog sverdet og hogg til Eiliv og tok nesten høgrehanda av han» (Magerøy 1979:62). Andre eksempler på denne mer personrettete volden er også og finne i beskrivelser av et slag mellom baglerne og gruppen slittingene som personene Arnbjørn og Anders deltok: «Asbjørn fekk eit sår. Han vart stugen i halsen nedafor øyret. Herr Andres vart sår i kinnet [...]» (Magerøy 1979:52). Dette er bare noen av flere eksempler på sagene, i dette tilfelle *Håkon Håkonsson saga* sin fremstilling av volden nærmere det Pedersen kaller personvold. Dette kan skyldes flere faktorer. Den ene kan være at sagaene generelt er mer personorientert, og blir da også dette i dens fremstillinger av volden. Ettersom dagens historikere i det de fleste tilfeller har et fokus på de større historiske linjene og sammenhenger kan enkelt personers historier falle litt utenfor. I sagene som har et langt større fokus på én person, eller gruppe blir det med dette også større muligheter til å fortelle historien til flere ulike personer. Men selv om *Håkon Håkonsson saga* kan sies å ha et mer personlig preg i dens fremstilling av vold, betyr ikke dette at det ikke er kun er maktutfordrerne som er årsaken til voldsutgytelsen slik som det i stor grad er i *Birkebeinerne*.

Laurdagen kom alle sveithovdingane til kongen, og hæren var da fælt hissig og ville brenne bygda. Men da kongen drygde med det og tenkte at bøndene skulle komme til han og be om nåde og by bot. Men da da han sidan tykte dette var utor vona, tok hærfolket og brende alle bygdene der dei for. Men så fullstendig hadde landsfolket fare or bygdene, at det ikkje fans tein mann på nokon gard (Magerøy 1979:110).

Dette er en beskrivelse av en hendelse Håkon Håkonsson og hans hær skal ha utført i kampene mellom han og ribbungene i 1225. I motsetning til filmen blir også sagens «gode» personer, som i dette tilfelle Håkon Håkonsson, vist som den aggressive parten i en voldshandling. Håkon Håkonssons tilbøyelighet for vold blir også belyst av Narve Bjørge i hans kapittel i boken *Norsk utenrikspolitiskhistorie*. Her ser Bjørge blant annet at Håkon år etter år mobiliserte landets totale forsvar, som på det meste besto av 300 til 400 krigsskip, som var blant de større i Europa, for å nå sine politiske mål (Bjørge 1995:66). Dette skjedde blant annet i forhandlinger med Danmark i 1256 hvor Håkon sine menn også herjet i flere dager med brann og drap i byen Halland (Bjørge 1995:66). I følge Bjørge var det viktig for Håkon å utnytte de kaotiske indreforhold som var i Danmark på denne tiden for å kunne styrke Norges maktstilling i Norden. I tillegg til dette var også kysten ved blant annet Halland blitt viktige økonomiske sentrere i Nord-Europa (Bjørge 1995:67). Her ser vi Håkon utnytte sin maktposisjon for å sikre seg mer makt og innflytelse. Dette kan gå både under Pedersens begreper om personvold, gjennom angrepet i Helland, men i kanskje i større grad begrepet strukturell vold. Dette er det mulig å se i fremstillingen av Håkon Håkonssons politiske maktspill i Nord-Europa. I følge Bjørge utnytter han sitt militære overtak på Danmark for å sikre seg innflytelse og økonomiske vinning. Dette er et bilde av de gode birkebeinerne som er fra værende i filmen. Her er det i all hovedsak den onde birkebeineren Gisle som er utøveren av den strukturelle volden.

På bakgrunn av dette kan det være mulig å si at både sagaen og historikeren vektlegger flere sider av volden som utøves enn filmen. Der filmens fremstillinger av den personlige volden har mer tilfelles med sagaene, skiller den seg der saken tar med at voldsutøverene er fra begge sider. Dette gjelder også historikeren, som generelt kan sies å ha et større perspektiv på temaer og hendelser noe som kan gjøre at den personlige volden ikke står like sterkt i fokus som i sagaen og filmen.

Oppsummering av volden

Jeg har her sett på noen ulike definisjoner av begrepet vold, og hvordan disse er å finne igjen i *Birkebeinerne*. Jeg har også sett på hvordan denne volden i middelalderfilmer kan bli brukt som for å skape en følelse av realisme gjennom å ta i bruk publikums egne oppfatninger av hvordan middelalderen burde se ut.

Middelalderen i *Birkebeinerne* kan i stor grad sies å være en voldelig tid. Dette kommer blant annet frem i filmskaperens fremstillinger av baglerne, som gjennom store deler av filmen kun

vises som aggressorer og de som tar initiativet til voldshandlinger. Volden preger med dette baglernes narrativ mer enn birkebeinerens. Disse blir fremstilt i et bredt spekter, og blir med dette heller ikke så knyttet til filmens voldelige element.

Innenfor faglitteraturen ser det ut til å være en enighet om at middelalderen var en forholdsvis voldelig tidsperiode. Dette er også et syn som kommer frem gjennom sagaen, der det er flere beskrivelse av drap og vold. Filmskapernes fremstilling av volden, og dens plass i samfunnet kan med dette sies å bidra til å øke realismen i filmen. Volden er i filmen en til dels normal del av samfunnet, noe som eksempelvis kommer til uttrykk gjennom Skjervalds hevnjakt på Orm. Dette kan ha mye til felles med feiden, som blant annet Erik Opsahl har sett på.

4.3 Kirken og religion

I dette avsnittet vil jeg se på hvordan rollene til kirken og religion blir fremstilt i *Birkebeinerne*. Hvilken rolle spiller disse faktorene i den middelalderen som vises på lerretet, er disse instansene grunnleggende for narrative i sin helhet? hvilken rolle får de når de blir fremstilt? Og hvilken side av kirken og religion er det som blir vektlagt i narrative om birkebeinerne, baglerne og Håkon Håkonsson?

For å se hvordan kirken og religionen fremstilles i filmen vil jeg i hovedsak ta utgangspunkt i to forskjellige scener. Den første jeg vil se på utspiller seg rett før det er gått 20 minutter av filmen og viser den danske karakteren Biskopen sende ut en hær på jakt etter guttebarnet Håkon Håkonsson. Den neste finner sted et godt stykke senere, drøye 1 time og 10 minutter ut i filmen og foregår på Auduns gård før birkebeinerne med Inga og Håkon Håkonsson legger ut på den siste og avgjørende etappen på deres flukt til Nidaros.

Som sagt forekommer den første scenen i det filmen har vart i ca. 20 minutter. Her blir publikum vitne til forræderen, eller den falske helten Ståle, levere nyheten om Håkon Sverressons død til baglerne og karakteren Biskopen. Videre ser vi Biskopen, som nå har samlet en liten hærstyrke, sende denne ut i jakten på den norske tronarvingen. I denne scenen er også flere av kjennetegnene som er karakteristiske for fremstillingen av baglerne og filmens skurker til stede. Som lyssettingen, bakgrunnsmusikken, kameravinkler og ikke minst det danske språket, som jeg har sett på i kapittel 3. Dette gjelder ikke minst i fremstillingen av Biskopen, kirken og kristendommens ansikt i filmen utad.

Scenen begynner med Biskopen, som filmes nedenifra og oppover. Som jeg har sett gjøres dette for å skape et inntrykk av at karakteren er mektig og truende (Engelstad 2013:67). Hele

scenen utspiller seg også i et mørklagt rom. Dette får også både Biskopen, og hans samlede hærstyrke til å assosieres med filmens mørkere elementer. Noe som også er tydelig i en annen scene som fremstiller Biskopen. Ca. 52 minutter ut i filmen ser vi Gisle annonsere Håkon Håkonsson død, noe som er en løgn, og Biskopen kan ses lure i mørke og skyggene bak. Biskopen representerer også det første møte med det danske språket, som utover filmen spiller en stor narrativ betydning i skille mellom filmens helter og skurker. Der det utelukkende er filmens skurker som snakker dansk, dette betyr ikke at alle skurkene prater dansk, men at de karakterene som gjør dette er en del av filmens onde elementer. Biskopen blir i denne scenen, plassert trygt blant filmens skurker. Både gjennom den mørke lyssetting, truende kameravinkler og språket. Dette er noe som følger Biskopens narrativ gjennom nesten alle hans scener, og er markant annerledes enn eksempelvis fremstillingen av heltene Torstein og Skjervald.

Denne scenen legger også grunnlaget for hvordan kirken blir fremstilt gjennom resten av filmen. Dette er det første møte filmpublikummet får med kirken, og koblingen med de slemme baglerne blir tidlig etablert. Det er også mulig å se det ditt hen at det blir lagt opp til en kamp mellom kirken og kongemakten. Biskopen bruker blant annet kong Sverressons død som et eksempel på at kongens tid i Norge er forbi, men kirken vil alltid bestå. Det er ifølge Biskopen heller ikke kongen som er den øverste autoriteten i landet, dette er Gud, og det eneste som står i veien for at kirken skal sikre seg makten i hele landet er den nye tronarvingen Håkon Håkonsson og birkebeinerne. Som et forsøk på sikre seg selv, og dermed også baglerne, makten i hele landet ytrere så Biskopen ordren «[...] bring mig drengens hode» (Gaup 2016).

Denne koblingen mellom baglerne, kirken og vold er også å finne igjen andre steder utover filmen. Etter at baglerne med Orm i spissen har angrepet Erlends gård etter snaue 37 minutter, ser vi en korsfarer bli med i deres kamp mot birkebeinerne og underkaste seg baglerne og Orm. De overlevende etter angrepet får også valget, bytt side og kjemp med kirken eller død. I kostyme valget er det også en kobling mellom baglerne og kirken i denne scenen. Det er blant annet den nevnte korsfareren med et stort rødt kors på kappen sin, samt et tydelig kors i hjelmen på Orm. Denne koblingen mellom kirken og en films negative karakterer eller antagonister er ikke uvanlig i filmverdenen og *Birkebeinerne* intet unntak (Elliott 2011:21).

Bortsett fra disse mer symbolske representasjonene av kristendommen, som karakteren med et rødt kors på kappen, eller Orms kors på hjelmen spiller kristendommen og kirken en relativt liten rolle i filmskaperens fremstilling av religion i middelalderen. Som jeg vil se under avsnittet *Kirken og kongemakten* senere skiller dette mye fra historikerens fremstilling av kirken og religionen som en viktig del av Norge på 1200 – tallet. Selv om det er visse referanser til kristendommen i enkelte scener, igjennom filmen spiller disse liten rolle for det større narrative som er å finne i filmen. Kirken som organisasjon spiller heller ikke en avgjørende rolle i filmskaperens narrativ om middelalderen. Det er vanskelig å få inntrykk av at det er kirkelige motiver som er drivkraften for Biskopen, men snarere et ønske om mer makt. Biskopen er også den eneste geistlige karakteren som blir fremstilt i filmen, og knytter med det dette også kirken sammen med baglerne og med dette også skurkene. Det gjøres derimot ingen poeng ut av at han er en representant for kirken, eller en geistlig person. Verken kirken eller religionen spiller med dette noe avgjørende rolle verken i filmens narrative vendepunkter eller i dens fremstilling av tidsperioden. Her spiller eksempelvis volden en større rolle i fremstillingen av filmens helter og skurker.

Med koblingen mellom filmens skurer, kirken og vold har kirkens narrativ i denne filmen mye til felles med den antikvariske fortelling om middelalderen. Middelalderen blir i denne fremstillingen en tid preget av blant annet nettopp vold, korstog og krig (Melve 2016:18). Mye av dette skyldes den steke koblingen mellom kirken og filmens hoved antagonister, baglerne. Ettersom disse er de store skurken i det overordnende narrativ som utspiller seg på lerretet, er det også enkelt å knytte deres støttespillere til det samme narrative. Slik jeg har sett har baglerens, både overordnede narrativ og fremstillingen av volden de utøver mye til felles med den antikvariske middelalderen. Og ettersom disse har en tilknytning til kirken i filmen er det heller ikke unaturlig at kirkens fremstilling skal være svært annerledes den til baglerne,

Men hvordan blir forholdet mellom kirken og baglerne fremstilt i historiebøkene? I filmen er det som sagt disse to aktørene koblet sammen gjennom Biskopen. Med begge parter fremstilling og narrativ med klare fellestrekk. Dørum og Holberg er blant dem som også ser koblingen mellom baglerne og kirken i kampen om Norgestrone, og stiftelsen av baglerne som helhet.

Magnus Erlingsson (1163 – 1184) og faren Erling Skakke samarbeidde godt med erkebiskopen Øystein Erlendsson. Stoda var ei anna da kong Sverre (1177 – 1202) kom til makta. Trass i at han hadde fått drepe Erling i eit slag i 1179 og Magnus i

1184, merka han raskt at partiet rund Magnus og Erling ikkje var lette å knekke. I tillegg hadde dette paritet støtte fra kyrka som vart svært tydelig frå 1196, da flokken baglarane under leiing av biskop Nikolas i Oslo utfordra Sverre og birkebeinerene. Like viktig var det at Sverre tilleg gjekk til kamp mot kirken og ville skjere i dei rettane ho hadde oppnådd i 1150 og 1160 åra (Dørum & Holberg 2017:263).

Her er det også en klar kobling mellom kirken og baglerne noe som deltes av flere. Det samme kan også sies om tilknytningen mellom baglerne og Danmark som er å finne igjen i blant annet *Håkon Håkonsson saga* som sier at «[...] dansk kongen og biskop Nikolas reiste baglarflokket i Vika» (Magerøy 1979:22). Eller hos Kåre Lundens *Norge under sværreætten – 1177 – 1319* «Valdemar tok her vare på de urgamle danske krav i Viken. Utvilsomt mot innrømmelser fulgt han baglerne til Tunsberg sommeren 1204, angivelig med 300 skip [...]» (Lunden 1995:150).

Koblingen mellom kirke og baglerne ser med dette ut ikke til å være noe særlig uvanlig men i motsetning til fremstillingen av kirken og baglernes forhold i filmen, trekkes også birkebeinerne og deres rolle inn. Det er lite i filmens fremstilling av både birkebeinere, baglere og kirken som viser til at det tidligere har vært en konflikt fra birkebeinerens side mot kirken. Snarere er det den makt hungrige kirken og Biskopens ønske om kontroll over hele Norge som er drivkraften til deres handlinger. Dette fraværet av konflikt fra birkebeinerens side kan selvfølgelig ha flere årsaker, den mest åpenbare er muligens at filmens handling foregår etter denne konflikten har funnet sted, ettersom handlingen ikke er satt til før 1204. Med historikernes fokus på de lengere linjene, forsvinner også noe av fokuset på kirken som en voldelig makthungrig aktør, til fordel for et mer nyansert bilde i forholdet mellom baglere, birkebeinere og kirken. Da forsvinner også mye av det som er typisk for en antikvarisk fremstilling av middelalderen, som spiller en langt større rolle i filmens narrativ enn hos disse historiske fremstillingene av koblingen mellom baglerne og kirken. I stedet har disse mer tilfelles med den romantiske middelalderen, med dens fokus på kirke og kristendommen. Men den skiller seg fra den romantiske fremstillingen der fokuset heller er på å vise de lengere linjene i historien og hvordan dette henger sammen. Som blant annet når Dørum og Holberg trekker inn Magnus Erlingsson og Erling Skakke i deres rolle i kampene mellom det som skulle bli baglerne og birkebeinerne om norgestrone.

I likhet med fremstillingen av volden følger også kirkens fremstilling i filmen mye i fotsporene til baglerne som en av filmens skurker, men her er det også et unntak. Der Gisle står

som den aggressive voldelige parten utenfor baglerne, er Inga fra Varteig å finne på motsatt ende av skalaen i fremstillingene av kirken og det kristne. Som en del av filmens gode karakterer bryter hun med noe av fremstillingen av kirken, og kristendommen som en «ond» faktor når hun eksempelvis ber en bønn for en skadd Torstein i det han og Skjervald ankommer Auduns gård. Dette bryter også ned noe av den antikvariske fremstillingen av religion og kirken frem til dette punktet har fått i filmen. Gjennom å koble kristendommen sammen med den gode Inga fjernes noe av det mørke skylaget som før dette punktet har hengt over kirken. På tross av enkelt scener slik som denne er sammenkoblingen av de slemme baglerne og kirken blitt såpass sterk av det ikke forandrer mye av spesielt kirkens fremstilling og narrativ. Denne har i det store og det hele, i likhet med fremstillingene av bagleren, flere felles trekk med kjennetegnene for den antikvariskes middelalderen.

Kirken og kongemakten

Som sagt hinner kirkescenen med Biskopen opp at det foregår en kamp mellom kirken og kongen. Disse to maktfaktorene spiller også en stor rolle i de historiske fremstillingene av perioden, men i likhet med fremstillingene av forholdet mellom baglerne og kirken er en noe annen tilnærming til forholdet mellom disse to. Dørum og Holberg har eksempelvis et hovedfokus på det politiske mellom disse to aktørene i Norge i høymiddelalderen. Blant annet kirkelige prinsippers innflytelse på tronfølge loven til Magnus Erlingsson fra 1163 som slo fast at bare den eldste ektefødte sønn hadde rett på tornen og rike. Dette blir også av Dørum og Holberg sett som et produkt av den nevnte alliansen mellom Kong Magnus Erlingsson, hans far Erling Skakke og kirken og erkebiskop Øystein Erlingsson som senere skulle utvikle seg til bagler partiet (Dørum & Holberg 2017:177–178). Dette var noe som senere skulle skape problemer for blant annet Håkon Håkonsson, som en uekte sønn av kong Håkon Sverresson. I sagaene førte dette til at hans mor, Inga fra Varteig i år 1218 måtte gjennomføre jernbyrd for å bevise for både kirken og folket at Håkon Håkonsson virkelige var sønn av Sverresson (Magerøy 1979:55 – 58).

I denne tronfølge loven kommer også ifølge Dørum og Holberg de kirkelige forestillingene om kongen for fullt inn i Norge. «Kyrkas menn meinte at kongedøme vart stifta av Gud, og at kongen var innsett av Gud og var hans representant på jorden» (Dørum & Holberg 2017:214). Denne koblingen mellom gud og kongedømmet er noe som ikke spiller en særlig stor rolle i filmskaperens fremstilling av den middelalderen *Birkebeineren* forgår, men har en mye sterkere rolle innenfor både fag -og sagalitteraturen.

I *Håkon Håkonsson saga* blir blant annet Håkon portrettert ifølge Dørum og Holberg som en kristen, rettferdig og moralsk konge, som fått sitt kongedømme av gud (Dørum & Holberg 2017:215). Det religiøse i *Håkon Håkonsson saga* blir også trukket frem av Sverre Bagge som ser det i kontrast til *Sverre saga*. Det at Håkon Håkonsson blir født i et territorium kontrollert av fienden, baglerne, trekker likheter slik jeg har nevnt tidligere til Olav Tyggvason og hans barndom. Og det er grunnet guds beskyttelse at disse to, Håkon og Olav, overlevde sin farefulle barndom (Bagge 1996:95, Magerøy 1979:26).

Fremstillingen av det religiøse i sagaene har med dette, slik som fremstillingen av birkebeinerne og Håkon Håkonsson mye tilfelles med den moderne fremstillingen av middelalderen. Hvor fokuset blant annet ligger på å skape et bånd tilbake til fortiden, og en tidligere storhetstid (Melve 2016:22). Noe som derimot taler imot dette er fokuset på religion. Dette spiller en svært liten rolle i fremstillinger av den moderne middelalderen. Isteden er det et fokus på stat- og nasjonsdannelse, som gjør at det religiøse fokuset i middelalderen blir satt i skyggen (Melve 2016:22). Religionen spiller derimot en større rolle i den romantiske versjonen av middelalderen. Som en reaksjon på opplysningstiden, moderne vitenskap og teknologiske fremskritt søkte den romantiske middelalderen etter en svunnen tid, fjern fra den samtid denne fremstillingen hadde sitt utspring, Europa på 1800 tallet (Melve 2016:20). Disse fremstillingene av middelalderen av Dørum og Holberg, Bagge og i sagaene deler seg med dette mellom den moderne og den romantiske middelalderen. Den moderne i den forstand at de forsker å etablere klare bånd til fortiden og har et fokus på historiens lengere linjer, og den romantiske med sitt fokus på kirken og religionen.

Et punkt som blir trukket frem av flere når det er snakk om kirkens rolle under borgerkrigstiden i Norge er forliket mellom kirken og birkebeinerne i 1202. Dørum og Holberg ser på dette som avgjørende for forholdet mellom baglerne og birkebeinerne og var med på å skape fred i rike, før kampene igjen skulle ta til noen år senere (Dørum & Holberg 2017:264). Denne hendelsen er også noe som blir trukket frem av Kåre Lunden som sier dette om forliket:

Det har ofte vært sagt at «kirken» etter forliket i 1202 spilte en meklende rolle i borgerkrigene, og den ellers førte en politikk som siktet mot enekongedømme og realisering av programmet om legitim fødsel. Dette er en sannhet med modifikasjoner. Den støtte kirkehøvdingen Nikolas gav den uektefødte motkongen Erling Steinvegg, kunne vanskelig sies å fremme verken fred, enekongedømme eller legitimeringsprinsipp. Sannheten er snarere at det ikke var tale om noen enhetlig

kirkepolitikk. Og på dette hold dyrket man fraksjons og slektsinteresser (Lunden 1995:151)

Selv om fokuset her er annerledes hos Lunden enn Dørum og Holberg er det enda de lange linjene og kirkens rolle i samfunnet og politikken under borgerkrigstiden som er i fokus. Fokuset på kirkens rolle i samfunnet blir også delt av Sigurdsson og Riisøy mener det nettopp forholdet mellom kongemakten og kirken som utgjør hovedtrenden i den politiske historien i denne perioden (Sigurdsson & Riisøy 2011:95). For kongen var det blant annet viktig å sikre at det var deres kandidater som fikk viktige stillinger innen kirken, som biskoper og erkebiskoper. Dette skyldes at de var mektige personer, både i lys av sin samfunnsposisjon, og på grunn av rikdommene de kontrollerte (Sigurdsson & Riisøy 2011:139). Dette forholdet kunne også gjelde motsatt vei, i den forstand at det var viktig for kirken å ha gode relasjoner til kongen, noe som ikke var gjelde under borgerkrigstiden som blant annet Geir Alte Ersland ser på.

I slaget ved Fimreite i 1184 vart Magnus Erlingsson drepen, og Sverre Sigurdsson var eine konge over Noreg. Kyrkja, med alle sine organisatoriske og økonomiske evner var med Magnus Erlingssons fall komen på taparen si side. Ho gav likevel ikkje opp kampen mot Sverre og etterkomarane hans før eit stykke ut på 1200 – tallet (Ersland 2000:62).

Også Ersland har her, sammen med Dørum og Holberg og Sigurdsson og Riisøy, et fokus på de politiske sidene ved kirkens rolle samt det lengre perspektivet på historien. Deres fremstilling kirken og dens rolle i samfunnet deler med dette størst likhetstrekk med hva Melve kaller den moderne middelalderen i deres form. Med dette mener jeg hvordan innholdet blir presentert, med et fokus på ringvirkninger og hvordan historien påvirker seg selv gjennom å se på historien i et større perspektiv og de historiske linjene. Innholdet skiller seg derimot ut. Med et fokus på kirken og dens posisjon og rolle i samfunnet har disse fremstillingene også mye til felles med den romantiske middelalderen, hvor dette spiller en mye større rolle.

Som jeg her har sett spiller forholdet mellom kongemakten og kirken en stor rolle i mange historikers fremstilling av borgerkrigsperioden i Norge. I filmen derimot spiller forholdet mellom disse to maktsentrene en nærmest fraværende rolle i middelalder fremstillingene. Filmskaperens hovedaktør blir istedenfor birkebeinerne og baglerne fremfor kongemakten og kirken. Dette kan selvsagt skyldes flere ting, som blant annet at filmens historie går ut på å følge Håkon Håkonsson reise fra Borg til Nidaros, og ikke se på forholdet mellom den kongemakten og dens forhold til kirken i Norge på 1200 tallet. Ettersom filmen følger barnet Håkon Håkonsson blir det med dette også mer naturlig å fokusere på de elementene som får en direkte

påvirkning på hans situasjon på hans reise, forholdet mellom birkebeinerne og baglerne. Dette kan være noe av grunnen til at forholdet mellom kirken og kongemakten ikke har fått en større og mer fremtredende rolle i filmens fremstilling av middelalderen.

Religionen og birkebeinerne

Den neste scenen jeg nå vil se på forekommer etter det har gått ca. 1 time og 10 minutter av filmen. Vi som filmpublikum befinner nå på Auduns gård etter at Skjervald og Torstein så vidt har klart å unnsnippe baglerne på vei ned fra fjellet. Vi får også vite at Audun har invitert til blot i et forsøk på å samle flest mulig menn til å ta opp kampen mot baglerne, og hjelpe kongssønnen den siste strekningen inn mot trygghet og Nidaros. Litt før denne samlingen har publikum også fått et innblikk i noe av det religiøse livet som er å finne på denne gården. I det Audun skal fjerne en pilspiss fra en skadd Torstein, blir vi vitne til Inga som forsøker å si en liten bønn for han. Til dette sier Audun «Det der hjelper ingenting».

Det religiøse elementet skiller seg med dette i stor grad ut fra det kirkesamfunnet og kristendommen som tidligere har blitt fremstillet som de religiøse elementene fra middelalderen. Borte er kristendommen som har blitt byttet ut med mer norrøne elementer som blant annet blotet. I likhet med der fremstillingen av kirken i stor grad følger de samme narrative fremstillingene som baglerne, slik som bakgrunnsmusikk, belysning og kameravinkler, er det samme tilfellet i denne scenen. Audun som en av filmens gode aktører blir også fulgt av flere av de kjennetegn som er å finne i fremstillingen av birkebeinerne, som den norske nasjonalromantiske lur musikken som spiller i bakgrunnen. Det religiøse aspekter spiller derimot ikke en betydelig rolle for Audun eller de andre birkebeinerne. Blotet blir heller som motivasjon for å hjelpe Skjervald og Torstein ved å samle folk til en fest.. Her ser det derimot ut til at talen til Skjervald spiller en større rolle for å samle mennene til sin sak enn det religiøse som blotet. Skjervald forteller blant annet om drapet på sin kone og sønn. Side stiller både seg selv og Torstein med dem, som bønder som kun prøver å overleve, ikke birkebeinere, og baglerne som de som forsøker å ødelegge dette. Motivasjonen til å gå i krig sammen med Torstein og Skjervald blir med dette ikke religiøs, men snarere for å opprettholde det livet disse bøndene lever nå.

Ved å fjerne seg fra kirken og kristendommen, fjerner også disse mer norrøne elementene seg fra de assosiasjonene kirken har opparbeidet seg oppigjennom filmen med sitt samarbeid med bagleren. Det er også mulig å argumentere for at dette gjøres for å bygge opp under bilde av birkebeinerne og deres allierte som typiske nordmenn. Bilde at Torstein og Skjervald har

allerede før denne scene blitt vist gjentatte ganger på ski gjennom et snødekt norsk naturlandskap sammen med nasjonalromantiske toner. Legger en til disse gamle norrøne elementene som blotet, underbygger dette bare fremstillingen av birkebeinerne og deres allierte som de gode norsk heltene i filmen.

Det er heller ikke det religiøse, i likhet til fremstillinger av kirken og Biskopen og til dels baglerne, som preger fremstillingene av Audun og hans menn eller de snille birkebeinerne mer generelt. Der filmens skurker, baglerne, blir vist med kristne symboler slik som korset i hjelmen på Orm eller korsfarere, er den religiøse symbolikken i svært liten grad til stede i fremstillingene av birkebeinerne og deres hjelpere. Med dette forsvinne også mye av det som knyttet fremstillingene av kirken og baglerne til den antikvariske middelalderen. Bildet en kan få fra Auduns gård er mer et fokus på den vanlige borger i middelalderen, som lever utenfor den maktkampen som foregår mellom baglerne og birkebeinere, og som har mer nok med klare seg til neste dag. På bakgrunn av dette følger denne scenens fremstilling av religionen mer av hva Melve kaller den nye middelalderen. I motsetning til den antikvariske med fokus på mørke og vold, eller den moderne med de lengere linjer og tidligere storhetstid fokuserer den nye middelalderen mer på historier til grupper som sjelden har fått sin historie fortalt, slik som blant annet bønder (Melve 2016:24–25). De religiøse elementene i denne scenen, blotet, blir knyttet sammen med de vanlige menneskene på landsbygda, noe som eksempelvis kommer til uttrykk gjennom Skjervalds tale hvor han sier «Hei! Jeg er ikke birkebeiner, jeg er akkurat som alle dere her. Jeg er en fattig bondetamp. Jeg prøver å dyrke den steinrøysa vi kaller jorda vår [...]» (Gaup 2016).

Fremstillinger av den «vanlige» bondes eller borgers religiøse liv i borgerkrigstiden i Norge er ikke det som preger verken Dørum og Holberg, Sigurdsson og Riisøy, Ersland eller Lunden. Her er det mer fokus på de lengere linjene, kongemakten og kirken. og de større implikasjonene borgerkrigen, og kampene mellom baglerne og birkebeinerne fikk for landet. Fremstillingene hos disse har med dette mer til felles med den moderne middelalderen, selv om det hos disse ikke er et fokus på en hylling av tidligere storhets tid, er det i det store og det hele de lange historiske linjene som står i fokus.

En som har sett på de mer daglige sidene ved det religiøse i middelalderen er blant annet Knut Helle i sin artikkel *Et kristent folk? Kirke og samfunn i Norge i høymiddelalderen*. Her begynner Helle med å se til historikeren Edvard Bull som mente at «[...] kristendommen nok var en langt svakere og mindre vesentlig faktor i det norske – og muligens også det svenske og

danske folks liv end i de sydligere germanske stammene» (Helle 1995:101). Det at kristendommen ikke har festet grep i hele Norge er noe som også kommer til uttrykk gjennom at Audun enda har mulighet til å feire blot. Og at såpass mange gjester kommer til nettopp dette på landsbygda. Det at kristendommen og kirken var langt svakere i Norge enn i sydlige deler av Europa i høymiddelalderen er i midlertidig noe Helle er uenig i, han sier at

Det er ikke noe som tyder på at avvikene fra de kristne adferdsnormene var større i Norge enn andre katolske land i samtiden. Tvert om ser det ut til at den norske kirken i høygrad maktet å gjennomføre de ytre formene for europeisk katolsk kristent liv (Helle 1995:117).

Her blir i likhet med blant annet Dørum og Holberg og Sigurdsson og Riisøy den norske kirke, og dens situasjon knyttet opp mot det som skjer på resten av det europeiske kontinentet. Sigurdsson og Riisøy ser blant annet til kirkereformen på slutten av 1000 tallet som slo fast to politiske mål, kirkeligfrihet og pavelig overherredømme (Sigurdsson & Riisøy 2011:101). Eller Dørum og Holberg som eksempelvis ser på fyrstemakten sin i Europa sin samling av større makt i tiden 1100 til 1350, og hvordan kirken i dette politiske miljøet spiller en stor rolle (Dørum & Holberg 2017:202). Her spiller også kloster bevevelsene en stor rolle i den kirkelige utbredelsen på det europeiske kontinent (Helle 1995:105-106, Sigurdsson 2003:72)

Men til tross for dette kontinentale perspektiv ser også Helle til den mer hverdagslige religiøsiteten for folket i middelalderen. Han sier blant annet at det å være kristen i middelalderen først og fremst besto av «[...] å delta i de kirkelige ritualene og følge kirkens regler for kristen adferd» (Helle 1995:104). Dette dagligdagse livet er noe som er lite tilstede i *Birkebeinerne*. Dette kan selvfølgelig skyldes av hele filmens premiss og handling er langt til en ekstraordinær hendelse i den norske historien, og at hverdags livet til vanlige folk i middelalderen ikke havner fremst i køen i fremstillinger av tidsperioden. Noen av kjennetegnene som er typiske i fremstillingen av den nye middelalderen er også i finne igjen enkelte steder av sagene. Det er riktig nok ikke denne fremstillingen som er dominerende, der både den antikvariske med sitt mer voldelige preg og den moderne middelalderen med fokus på å skape bånd til fortiden spiller større roller og ikke minst kongemakten. Både i *Håkon Håkonsson saga* og *Soga om baglarar og birkebeinar* er det mulig å finne små spor av nettopp den nye middelalderen. Blant annet i *Soga om baglarar og birkebeinar* kapittel om smeden og bonden Tord Vott (Magerøy 1979:334 – 336). Dette er ikke en avgjørende fortelling i *Soga om baglarar og birkebeinar*, men viser at også her blir historien i til noen bønder og vanlige arbeidsfolk fortalt. Flere bønder spiller også roller i *Håkon Håkonsson saga*, , slik som i filmen

hjelper de Håkon Håkonsson på hans flukt fra baglerne. Blant annet får Torstein og Skjervald hjelp av to bønder til å vise vei over fjellet (Magerøy 1979:25). Dette er ikke fremtredende personer eller hendelser i sagaene, men det viser at sagaforfatterne i disse tilfellene har funnet det nødvendig å påpeke at det er snakk om bønder, og smeder.

Med dette blir det da også mulig å si at fortellingen om kirken og det religiøse i Norge under borgerkrigstiden og kampene mellom birkebeinere og baglere også kan bære preg det som kan kalles den nye middelalder. Når dette er sagt er det derimot ikke denne fremstillingen som preger fremstillingen av verken kirken, religionens rolle, baglere eller birkebeinere. Fokuset her ligger mye på de lengere linjene i historien og sammenhengen mellom disse. Dette har mye tilfelles med det som kan kalles den moderne middelalderen. I disse fremstillingene blir middelalderen sett på som en tid der samtidens intuisjoner startet og det er de politiske temaene som dominerer (Melve 2016:22). I denne fremstillingen spiller kirken og religionen en svært begrenset rolle. Fremstillingen av den moderne middelalderen spiller med dette en større rolle i formen av hva som blir fremstilt fremfor innholdet. Innholdet har mer til felles den romantiske versjonen av middelalderen, hvor kirken og det religiøse liv spiller en vesentlig større rolle enn hos den moderne versjonen.

Dette skille på form og innhold, der formen med de lange linjene og de større sammenhenger, og innholdet med det religiøse og kirken er å finne igjen både hos Dørum og Holberg og Sigurdsson og Riisøy og Ersland som ser på hvordan kirken i middelalderen vokste seg til å bli en svært viktig og influerende faktor i det politiske miljøet i middelalderen (Dørum & Holberg 2017:178, Sigurdsson & Riisøy 2011:95, Ersland 1995:62). I filmen er det derimot en ganske annen fremstilling av de kirkelige og religiøse elementene som er fremtredende. Kirken og med den kristendommen blir knyttet opp mot filmens skurker, baglerne. Med denne koblingen følger den også i den mer antikvariske fremstillingen av middelalderen som preger baglerne gjennom hele filmen.

Jeg begynte dette delkapittelet med å stille spørsmålene hvilken rolle kirken og religion spiller i det narrative som vises på skjermen, er disse instansene grunnleggende for narrative i sen helhet, og når de blir fremstilt, hvilken rolle får de. Samt hvilken side av kirken og regionen er det som blir vektlagt. I det store og det hele vil jeg si at kirken og religionen spiller en større rolle i baglerne narrativ, enn hos birkebeinerne. Dette skyldes i stor grad kobling mellom karakteren Biskopen og baglerne. Fremstillingen av kirken bygger også opp under det narrative om det utenlandske som skurkene, gjennom den danske Biskopen og Orm.

Dette skyldes blant annet de få gangene kirken vises på lerretet er det enten danske Orm eller Biskopen, to av filmens skurker, som står for representasjonen av kirken. Religionen på birkebeineren siden, spiller og en svært liten rolle. Her er det kun små scener som Inga som ber over en skadd Torstein, eller blot på Auduns gård som bærer visse preg av religiøsitet. Det kan også være verdt å nevne det forsøkte bryllupet mellom Gisele og Kristin i filmens slutt minutter, men det kommer ganske klart frem at dette er mer en politisk beslutning enn en religiøs. Etersom religionen spiller en såpass liten rolle i birkebeinerens fremstilling, påvirker den heller ikke fra denne vinkelen fremstillingene av birkebeinerne.

Fremstillingene av disse to faktorene skiller seg også fra hva som er å finne i historiebøkene. Her blir som sagt mye av vekten lagt på de lengere linjer, mens i filmen er mer av fokuset på kirken som en krigermakt. Kirken politiske rolle, som spiller en del av dens historiske fremstilling, er i svært liten grad synlig på lerretet. Her er det mer fokus på makten Biskopen og ønsker seg. Religion og kirken spiller med dette ikke store avgjørende roller i narrative om middelalderen.

Disse faktorene har heller ikke en fremtredende rolle hva det gjelder symbolikkbruk, og de stedene det er å finne religiøse symboler er disse knyttet til kirken og Orm. Slik som et kors både på hans hjelm og kappe, samt en korsfarer med det røde kors på brystet som blir med på baglerens side. Denne sammensveisingen mellom kristnesymboler, Biskopen og baglerne sørger for at det er den antikvariske middelalderens om skinner igjennom i filmens fremstilling av kirken og religionen. Et lite unntak her er det lille av religiøse elementer som vises sammen med birkebeinerne og deres allierte. Her er det mer den vanlige persons opplevelse av religionen, og den har større fellestrekk med den nye middelalderens fokus på fortellinger fra arbeidsfolk som eksempelvis bønder. Heller ikke her er symbolbruken nevneverdig tilstede, men der kirken og kristendommen blir representert ved kors, er det ingen slike i symboler som følger birkebeinerne. Her er det mer det mer det hverdagslige som står i fokus og de det religiøse, noe som blant annet kommer til uttrykk i begrunnelsen til Audns blot. Dette er ikke for religiøse grunner, men snarere en unnskyldning til å arrangere en fest, og skaffe soldater til den kommende kampen mot baglerne. Med dette fokuset på det mer hverdagslige legger fremstillingen av det religiøse aspektet for birkebeinerens side mer mot den nye middelalderen, som har et fokus på historien til de som tidligere ikke har blitt representert slik som kvinner og bønder. I mitt utvalg av litteratur er det ikke denne fremstillingen som er mest fremtredende, men dette betyr ikke at den er fraværende i

historielitteraturen. Det er blant annet *Fra jeger til bonde* av Arnvid Lillehammer i *Aschehougs Norges Historie* eller *Cappelens kvinnehistorie* bare for å nevne noen.

5.0 Konklusjon

Jeg har i denne oppgaven tatt utgangspunkt i problemstillingen: hvilken fortelling om middelalderen er som blir fremstilt i filmen *Birkebeineren* fra 2016 og hvordan gjøres dette?

Av tidligere forskningslitteratur på feltet middelalderfilm er det i hovedsak engelske eller amerikanske filmer som har fått størst oppmerksomhet. Her er det særlig forskere som Martha Diver, Sid Ray, Andrew Elliott, Arthur Lindley og John Aberth som har gjort seg gjeldene, for å nevne noen. Den største debatten på dette forskningsfeltet kan sies å dreie seg om medievalisme. Dette går i hovedsak ut øvelsen av å tolke middelalderen i lys av sin egen samtid, og hvordan tolkningen blir påvirket av tiden den blir gjort. Her kan det sies å være to fronter, den ene med blant annet Driver, Elliott og Ray som ikke ser de store problemene ved at filmer lagt til middelalderen bærer preg av samtidens samfunnsproblemer og debatter. På den andre siden av dette finner en blant annet Lindley og Aberth. I følge disse kan den ukritiske bruken av samtidens problemer i historiske filmer være med på å ødelegge bildet av middelalderen. Noe av bakgrunnen til disse uenighetene mellom disse forskerne kan være hvilket perspektiv de ser saken fra. Flere av forskerne på middelalderfilmen kommer fra forskjellige akademiske disipliner. Driver har eksempelvis en bakgrunn som engelskprofessor, mens både Lindley og Aberth begge er historikere. Denne ulike akademiske bakgrunnen kan være en årsak til hvordan forskningsfeltet middelalder en på film blir behandlet. Der historikere som Lindley og Aberth i større grad enn forskere fra andre disipliner er mer kritiske til å legge for mye av sin egen samtid i de filmatiske tolkningene av middelalderen.

For å se på hvordan filmen *Birkebeinerne* fortalte sin historie om middelalderen gjennomførte jeg narratologisk analyse av filmen. Her så jeg på hvordan filmskaperen bruke ulike perspektiver og filmens lydspor til å lage en fortelling om middelalderen, i tillegg til dette har jeg også sett på hvordan arbeidet bak kameraet har vært med på å bygge opp under filmens narrativ. Gjennom å se på hvem det er vi som filmpublikum følger igjennom filmen, gir dette også gode indikasjoner på hvem sin historie det er som blir fortalt. I *Birkebeinerne* sitt tilfelle er dette i hovedsak filmens tittelkarakterer, birkebeinerne selv. Det er karakterene om tilhører denne grupperingen, særlig Skjervald og Torstein som publikum følger utover filmen. Dette fører også til at det er birkebeinernes historie tilskuerne får tilgang til, og lettetre kan relatere seg med. De gangene filmseeren får servert en scene fra baglernes perspektiv er disse som

oftest knyttet til negative handlinger, som når karakteren Biskopen sender ut ordrene om å drepe babyen Håkon Håkonsson. Gjennom å se på hvilke perspektiver det er filmpublikum får se er det mulig å se dannelsen av en trend som er gjennomgående i store deler av filmen og dens narrativ, med birkebeinerne som de gode, og deres motstandere som filmens onde karakterer.

Dette bilde blir ytterligere styrket gjennom å se til filmens lydspor. I forskningslitteraturen deles filmlyd ofte i to, diegetisk og ikke-diegetisk. Den diegetiske lyden er den som skjer inni filmens egen verden, slik som fugler som synger, hester som løper eller dialog mellom karakterene. Den ikke-diegetiske lyden er den som kun er ment for tilskueren, slik som filmens bakgrunnsmusikk. Begge disse spiller en sentral rolle i hvilken historie om middelalderen det er som blir fortalt på filmleerretet. Bakgrunnsmusikken endres blant annet et hvem det er som vises på skjermen. Ut ifra om det er noen av filmens gode karakterer, slik som Skjervald eller Torstein, eller om det er noen av filmens skurker, slik som Orm, Gisle eller Biskopen skjer det en tydelig musikalskending i bakgrunnsmusikken. Her har birkebeinerne oftest en lysere, nasjonalromantisk preget tone, mens deres fiender gjerne følges av en langt dypere F tone i sin bakgrunnsmusikk. Den ikke-diegetiske filmlyden er med dette med på bygge opp under det narrative som var mulig å spore i filmskaperens bruk av ulike perspektiv, at birkebeinerne er fortellingens helter og de som jobber imot dem blir historiens skurker.

Dette narrative skille mellom birkebeinerne og «de andre» er også mulig å spore i bruken av den diegetiske lyden, særlig gjennom filmskaperens bruk av språket. Dette er tydelig å se gjennom at alle filmens gode personer snakker norsk, mens en stor overvekt av filmens skurker snakker dansk. Det betyr ikke at alle av filmens onde karakterer gjør dette, slik som Gisle og Ståle, men alle som snakker dansk er motstandere av birkebeinerne og med dette også fiender av filmens helter. Gjennom og skille mellom de gode og de onde språklig kan det gjøre det lettere for filmens norskepublikum å relatere seg til det som er historiens helter. Det er også med på å bygge et skille mellom karakterene, der de gode snakker norsk, og de som ikke gjør det er skurker. Filmens lydspor er med dette med både på å bygge oppunder narrative om birkebeinerne som gode, og baglerne og de andre som onde, men det er også med på å knytte det gode til det som er norsk gjennom bruken av språket.

Arbeidet som skjer både foran og bak kameraet har også mye å si for hvilket narrativ som blir fortalt i filmen. Gjennom å se på filmskaperens bruk av kostymer og rekvisitter, eller mise-èn-

scene, er det mulig også å si noe om filmens større fortelling. I *Birkebeinerne* blir baglerne ofte vist i solide rustninger i forhold til birkebeinernes skinnbekledning. Dette kan være med å skape et bilde av baglerne som overmakten, og gjør birkebeinernes kamp mot dem enda vanskeligere, og dermed mer imponerende når de lykkes. Filmskaperens bruk av kameravinkler og lys er også med på å påvirke det narrative som er å finne i filmen. Ofte er det slik av filmens onde karakterer, slik som Gisle, Orm og Biskopen vises ovenfra og ned. Dette er en vinkel som brukes for å fremstille karakteren som mektig, og turende. Noe som er med på å bygge opp under bilde av det er birkebeinernes fiender som sitter med makten og bekjemper. Dette er derimot noe som ser ut til å endre seg i det filmen nærmer seg slutten, noe som er mulig å se i filmens siste kampscene mellom Skjervald og Orm. Der Orm til å begynne med er den mektige og truende, men mot scenens slutt er det Skjervald som har overtaket og blir fremstilt som den som besitter makten i scenen. Bruken av lys og mørke er også med å bygge opp narrative av baglerne som filmens skurker, og birkebeinerne Skjervald og Torstein som filmens helter. Ofte er det slik av scener baglerne spiller hovedrollen i er skyggefulle og dårlig belyst, mens scener med Torstein og Skjervald gjerne blir fremstilt gående på ski i den norske snøkledde fjellheimen.

Alle disse tre faktorene, perspektiv, lyden og arbeidet bak kameraet er med på å lage et narrative om birkebeinerens som fortellingens gode aktører, og de som går imot dem, gjerne baglerne, er historiens skurker. Dette bilde er det også mulig å finne igjen gjennom å se på de narratologiske kodene som er i filmen. Gjennom å ta i bruk Vladimir Propp sine standardkarakterer og narrative funksjoner kan en se at filmens helter blir Skjervald og Torstein. Skurkene blir med dette de som motarbeider disse, som baglerne som helhet og de falske heltene Ståle eller Gisle som i filmens egentlige univers blir sett på som en av de gode. I Gisles tilfelle blir han eksempelvis ikke avslørt for det store flertall før filmens slutt.. Ved å se på Todorov og hans tanker om oppbyggingen av narrative er det også mulig å bryte ned enkelte karakters historie, men også gjør det mulig å finne hovedpunktene i et narrative. I *Birkebeinerne* sitt tilfelle gjelder det særlig de større vendepunktene i filmen. Som når Håkon Sverresson dør og birkebeinerne er nødt til å frakte den nye kongen til Nidaros. Disse kodene støtter også tanken om birkebeinerne som hovedpersonene i filmen, ettersom det er disse de største vendepunktene går utover.

Hos Roland Barthes kommer forskjellene mellom filmens aktører kommer til syne gjennom fem narrative koder. De mest vesentlig av disse er muligens det han kaller konnotasjonskoder, symbolskekoder og kulturelle narrativekoder. Flere av disse kodene tar i bruk publikums

tidligere kunnskap, som der konnotasjonskodene ser på hvordan ting og lokasjoner har en forutsigende mening hos publikum. Slik som at sverd, skjold og hester betyr middelalderen. De kulturelle kodene tar i hovedsak for seg de tilskueren allerede tar gitt i en historisk kontekst. Dette kan være koblingen mellom vikinger er fra Skandinavia eller Håkon Håkonsson blir knyttet til birkebeinerne. Det samme gjelder flere gode assosiasjoner mellom publikum og birkebeinerne, slik som Birkebeinerrittet eller OL maskotene fra 1994.

Gjennom den narrative analysen og de narrative kodene er det spesielt et overordnet narrativ som skiller seg ut i *Birkebeinerne*. Dette er en fortelling om birkebeinerne som historiens helter, og deres motstandere som fortellingens skurker. Det er liten plass til gråsoner, der det mye av fortellingen enten handler om de snille birkebeinerne i form av Skjervald og Torstein eller de onde baglerne som Orm og Biskopen. En som derimot skiller seg noe fra dette er den slemme birkebeineren Gisle. Utover filmen er det midlertidig lite som knytter han til birkebeinerne som gruppe, og koblingen mellom birkebeinerne som de gode lider lite av det faktum at Gisle er en av dem.

Etter å ha sett på hvordan middelalderen fremstilles i *Birkebeinerne* har jeg så sett på hvilken type middelalder dette er. Dette har jeg gjort ved å se på hvordan filmen filmestiller volden og religionen, for å så se hvordan dette passer med den middelalderen enkelte historikere fremstiller.

I fremstillingene av volden skiller filmskaperen mellom baglerne og birkebeinerne. Baglerne blir i et større antall av sine scener vist som voldsutøveren i forhold til birkebeinerne. Med dette kan baglerne fort bli oppfattet som mer voldelige, ettersom det gjerne er disse scenene de vises i. Birkebeinerne derimot har et bredere spekter av scener de vises i, og tilknytningen til volden her blir ikke like sterk. Fremstillingen av baglerne bærer også et preg av hva Melve kaller den antikvariske middelalderen, som gjerne kjennetegnes som mer skitten og voldelig. Dette er også annerledes hos birkebeinerne, som har mer til felles med den romantiske og moderne middelalderen. Her er fokuset heller på høviske riddere, i den romantiske middelalderen, og språket i den moderne.

I forskningslitteraturen er det ikke volden som står i fokus. Her er det heller et forsøk på se sammenhenger, og lete etter lengere historiske linjer. Med dette blir ikke fokuset på personvold, som Pedersen kaller det, like stor. Dette er vold som er mer person mot person, og er ment for å skade den andre. Dette er en type vold som er lettere å finne på tv-skjermen enn i historiebøkene. I sagalitteraturen er det derimot flere eksempler på denne voldstypen,

som eksempelvis i *Håkon Håkonsson saga* som filmskaperne har hentet mye inspirasjon fra. Med dette har også sagalitteraturen mer til felles med de voldelige fremstillingene i filmen, enn den historiske forskningslitteraturen har. Dette gjelder både denne personlige volden, og i beskrivelsen av den, der det i sagaene gjerne er detaljerte beskrivelser av skader og liggende. Noe som kan være med på å male et grafisk bilde av hendelsen, slik som den mer grafiske volden i filmen. Der fremstillingene av vold i *Birkebeinerne* har en del tilfelles med den antikvariske middelalderen, samsvarer forskningslitteraturen mer med den moderne, og dens fokus på historiens lengere linjer og sammenhenger.

I fremstillingene av kirken og religion er vektleggingen også noe annerledes. I filmen spiller ingen av disse faktorene noe særlig rolle, og religionens rolle i samfunnet er noe som i liten grad blir fremstilt. De få gangene kirken blir fremstilt blir dette gjort gjennom den enste geistlige karakteren, bagleren Biskopen. Gjennom å knytte kirken til baglerne gjennom denne karakteren, knyttes kirkens også til filmens skurker og blir med dette en del av filmens onde elementer. I den historiske forskningslitteraturen derimot spiller kirken en vesentlig rolle i fortellingen om Norge i middelalderen.

Gjennom kirkens kobling til baglerne, bærer også dens fremstilling preg av den mørkere antikvariske middelalderen. Dette er derimot et annerledes bilde enn det som er å finne hos akademikerne. Igjen ligger forkurset her på kirkens rolle i samfunnet over et lengre tidsperspektiv, og et forsøk på å vise en sak fra flere sider. I denne filmatiske fremstillingen av middelalderen er det i stor grad et mer svart – hvitt bilde av historie, der de gode er de gode, og de slemme er de slemme. Dette er i hovedsak ikke det bilde som er å finne i forskningslitteraturen.

Der kirken blir koblet opp mot baglerne, er koblingen mellom birkebeinerne og religion enda mindre å spore. De få scenene der religionen spiller en rolle er det gjerne gjennom en liten bønn, eller som ved Auduns gård gjennom mer norrøne elementer. Kirken og religionen spiller med dette en større rolle hos baglerne, og blir med dette også knyttet nærmere de onde figurene i filmen. Med dette sagt spille verken kirken eller religionen en fremtredende rolle i den middelalderen filmskaperne forsøker å vise på skjermen.

Fremstillingene av middelalderen i *Birkebeinerne* bærer med dette preg av å være todelt. Der den onde delen, representert av baglerne har mye til felles med fremstillingene av den antikvariske middelalderen. Filmens helter derimot har lagt mer tilfelles med den romantiske

versjonen av middelalderen. Med dette blir det også i fremstillingene av middelalderen skapt et skille mellom filmens gode og onde aktører.

6.0 Litteraturliste

- Aberth, John, 2003. *A Knight at the Movies. Medieval History on Film*. New York: Routledge
- Bagge, Sverre, 1990 Det primitive middelaldermenneske? Kropp, vold og seksualitet, i *Middelalderens mentalitet – Onsdagskvelder fra Bryggen Museum V*, Øye, Ingvild (red.), Bergen: Bryggen Museum, s. 41 – 68
- Bagge, Sverre, 1996, *From gang leader to the lord`s anointed – Kingship in Sverris saga and Hakonar saga Håkonarsonar*, Odense: Odense university press
- Bagge, Sverre, 2005, *Mennesket i middelalderens Norge: tanker, tro og holdninger 1000 – 1300*, Oslo: Aschehoug forlag
- Bagge, Sverre, 2015, Borgerkrig og statsutvikling: svar til Hans Jacob Orning i *Historisk tidsskrift* nr. 94, Universitets forlaget, s. 91 – 110
- Baroni, Raphaël, 2014, Tellability, i *Handbook of narratology 2*. Utgave, Hühn, Peter, Meister, Jan Christoph, Pier, John & Schmid, Wolf (red.), Bosten: De Gruyter, s. 976 - 983
- Barthes, Roland, 1974, *S/Z*, Oversatt av Richard Miller, United Kingdom: Blackwell Publishing Ltd.
- Bordwell, David, 1985, *Narration in the fiction film*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin
- Celli, Carlo 2011, *National identity in global cinema: how movies explain the world*, New York: Palgrave Macmillan
- Driver, Martha & Ray, Sid, 2004, Preface: Hollywood Knights, i *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*, Driver, Martha & Ray, Sid (red.), North Carolina: McFarland & Company Inc, s. 5 - 19
- Dørum, Knut og Holberg, Eirin 2017, *Frå høvdingsdøme til statsmakt i Noreg ca 200 – 1350*, Oslo: Cappelen Damm
- Elliot B.R, Andrew, 2011 *Remaking The Middel Ages*, North Carolina: McFarland & Company Inc.
- Engelstad, Arne, 2013, *Fra bok til film – Om adaptasjon av litterære tekster*, 2. utgave, Cappelen Damm
- Ersland, Geir Atle, 2000, Leidag i *Norskforsvars historie bind 1: Krigsmakt og kongemakt 900 – 1814*, Ersland, Geir Atle & Holm, Terje H. (red.), Bergen: Eide forlag, S. 41- 65

- Fleishman, Avrom, 1992, *Narrated Films*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press
- Hagen, Bjørnar. 2008 *Voldsfremmer eller voldshemmer? – middelalderkirkens holdninger til vold i Norge i høymiddelalderen* (Masteravhandling), Oslo: Universitet i Oslo
- Halliwell, Stephen, 2014, Diegesis – Mimesis, i *Handbook of narratology 2*. Utgave, Hühn, Peter, Meister, Jan Christoph, Pier, John & Schmid, Wolf (red.), Bosten: De Gruyter, s. 185 - 193
- Harty J. Kevin, 2011 *The Vikings on film. Essays on Depictions of the Nordic Middel Ages*, North Carolina: McFarland & Company Inc.
- Helle, Knut, 1995, Et kristent folk? kirke og samfunn i Norge i høymiddelalderen i *Kristendommen slår rot – onsdagskvelder i Bryggen Museum X*, Ågotnes, Anne, Bergen: Bryggen Museum, s.101 – 122
- Hentorne, Tom, 2004, Boys to Men: Medievalism and Masculinity in Star Wars and E.T.: The Extra-Terrestrial, i *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*, Driver, Martha & Ray, Sid (red.), North Carolina: McFarland & Company Inc, s. 73 – 91
- Higson, Andrew, 2009, “Medievalism”, the period film and the British past in contemporary cinema, i *Medieval film*, Bernau, Anke & Bildhauer, Bettina (red.), Manchester: Manchester University Press, s. 203 – 224
- Husby, Marcus & Glans, Mari, 2012 <https://www.vg.no/rampelys/i/goV10/han-er-norges-mest-sexy-mann> [Lastet ned: 10.10.17]
- Jannidis, Fotis, 2014, Character, i *Handbook of narratology 2*. Utgave, Hühn, Peter, Meister, Jan Christoph, Pier, John & Schmid, Wolf (red.), Bosten: De Gruyter, s. 70 - 83
- Kuhn, Markus, 2009, Film Narratology: Who Tells? Who Shows? Who Focalizes? Narrative Mediation in Self-Reflexive Fiction Films, i *Point of View, Perspective, Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Huhn, Peter, Schmid, Wolf & Schönert, Jörg, De Gruyter, Bosten, s. 259 - 278
- Kuhn, Markus & Schmidt, Johann, 2014, Narration In Film, i *Handbook of narratology 2*. Utgave, Hühn, Peter, Meister, Jan Christoph, Pier, John & Schmid, Wolf (red.), Bosten: De Gruyter, s. 468 - 486
- Laache, Camilla, 2016, <https://www.tv2.no/a/8036462/> [lastet ned: 28.04.18]

- Lacey, Nick, 2000, *Narrative and genre – Key concepts in media studies*, Hong Kong: Macmillan Press Ltd.
- Larsen, Petter, 2005, *Filmmusikk – Historie, analyse, teori*, Oslo: Universitetsforlaget AS
- Lismoen, Kjetil, 2017 <http://rushprint.no/2017/05/du-ma-lage-regissorens-film/> [Lastet ned 15.11.17]
- Lunden, Kåre 1995, Norge under sværreätten: 1177 – 1319 i *Norges Historie Bind 3* Mykland, Knut (red.), Oslo: Cappelens forlag
- Magerøy, Hallvard, 1979, Soga om Baglarar og birkebeinar, i *Norges Kongesoger bind 3*, Hødnebo, Finn & Magerøy, Hallvard (red.), Oslo: Det Norske Samlaget, s. 277 - 349
- Magerøy, Hallvard, 1979, Soga om Håkon Håkonsson, i *Norges Kongesoger bind 4*, Hødnebo, Finn & Magerøy, Hallvard (red.), Oslo: Det Norske Samlaget, s. 21 – 347
- Narve, Bjørge, 1995, 800 – 1536 Makt og avmakt i *Norsk utenrikspolitiskhistorie Bind 1 – Selvstendighet og union – fra middelalderen til 1905*, Bjørge, Narve, Rian, Øystein & Kaartved, Alf (red.), Oslo: Universitets forlaget, s. 17 – 97
- Neumeyer, David, 2014. *The Oxford handbook of Film Music Studies*, New York: Oxford university press
- Niederhoff, Burkhard, 2014, Focalization, i *Handbook of narratology 2*. Utgave, Hühn, Peter, Meister, Jan Christoph, Pier, John & Schmid, Wolf (red.), Bosten: De Gruyter, s. 259 - 267
- Niederhoff, Burkhard, 2014, Perspective – Point of View, i *Handbook of narratology 2*. Utgave, Hühn, Peter, Meister, Jan Christoph, Pier, John & Schmid, Wolf (red.), Bosten: De Gruyter s. 811 - 823
- Nordisk filminstitutt, 2016, https://www.regjeringen.no/globalassets/departementene/kud/tildelingsbrev-og-arsrapporter/norsk_filminstitutt-aarsrapport-med-riksrev-beretn-2016-2017.pdf [lastet ned: 07.05.18]
- Opsahl, Erik, 2007, Innledning: Konflikt og feide i nordisk middelalder, i *Feider og fred i nordisk middelalder*, Opsahl, Erik (red.) Unipub A/S, s. 7 - 21
- Opsahl, Erik, 2007, Feider i Norge, i *Feider og fred i nordisk middelalder*, Opsahl, Erik (red.) Unipub A/S, s. 135 - 151

- Orning, Hans Jacob, 2002, Middelalderssamfunnet – et voldssamfunn? I *Middelalderforedrag fra olavsdagene 2002*, Orning, Hans Jacob (red.), Media Øst Arktrykk AS, s. 67 - 81
- Orning, Hans Jacob, 2014, Borgerkrig og statsutvikling i Norge i Middelalderen – en revurdering i *Historisk tidsskrift* nr. 94, Universitets forlaget, s. 193 – 216
- Pedersen, Bruun J., 1985, *Vold på skjermen*, oversatt av Åshild Nordtrand, Oslo: Gyldendal Norske forlag A/S
- Propp, Vlademir, 1968 Morphology of the Folktale i *American Folklore Society and Indiana University* volum 9, Austin: University of Texas Press
- Pugh, Tison & Weisl, Angela Jane, 2013 *Medievalisms. Making the Past in the Present*. New York: Routledge
- Ramey, T. Lynn & Pugh, Tison, 2007 *The New Middle Ages : Race, Class, and Gender in "Medieval" Cinema*. New York: Palgrave Macmillan
- Rogne, May Synnøve, 2016, <https://www.aftenposten.no/osloby/byliv/i/L5XQ/Birkebeinerne-Skitur-med-noen-feilskjar> [Lastet ned: 28.04.18]
- Salih, Sara, 2009, Forward into the past: film as a medieval medium, I *Medieval film*, Bernau, Anke & Bildhauer, Bettina (red.), Manchester: Manchester University Press, s.20 – 39
- Sigurdsson, Jon Vidar, 2003, *Kristninga i Norden 750 – 1200*, Oslo: Det norske samlaget
- Sigurdsson, Jon Vidar & Riisøy, anne irene, 2011 *Norsk histoie 800 – 1536 - frå krigerske bønder til lydige undersåttar*, Oslo: Det norske samlaget,
- Storaas, Gaute, <https://www.gautestoraas.no/> [lastet ned: 01.05.18]
- Tjupa, Valerij, 2014, Narrative Strategies, i *Handbook of narratology* 2. Utgave, Hühn, Peter, Meister, Jan Christoph, Pier, John & Schmid, Wolf (red.), Bosten: De Gruyter, s. 666 - 675
- Todorov, Tzvetan 1971, The 2 Principles of Narrative Source i *Diacritics*, Vol. 1, No. 1, Johns Hopkins University Press, S. 37 – 44
- Vestmo, Birger, 2016, <https://p3.no/filmpolitiet/2016/02/birkebeinerne/> [lastet ned 28.04.18]

- Woods, William F., 2004, Authenticating Realism in Medieval Film, i *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*, Driver, Martha & Ray, Sid (red.), North Carolina: McFarland & Company Inc, s. 38 – 53

Filmer

- Gaup, Nils, 2016, *Birkebeinerne* [DVD], Norge: Nordisk film Egmont