

DRAMA, IDYLL OG EVENTYR. GUNNAR SOMMERFELDT'S FILMADAPTASJON (1921) AV HAMSUNS *MARKENS GRØDE*

Lisbeth P. Wærp

I Åpningssekvensen

Knut Hamsuns roman åpner med et spørsmål: "Den lange, lange sti over myrene og inn i skogene hvem har trukket opp den?" (Hamsun 2008, 7). Resten av romanen er utformet som et svar på spørsmålet og fortsetter slik:

Mannen, mennesket, den første som var her. Det var ingen sti før ham. Siden fulgte et og annet dyr de svake spor over moer og myrer og gjorde dem tydeligere, og siden igjen begynte en og annen lapp å snuse stien opp og gå den når han skulle fra fjell til fjell og se til sin ren. Slik ble stien til gjennom den store almenning som ingen eiet, det herreløse land.

Mannen kommer gående mot nord. Han bærer en sekk, den første sekk, den inneholder niste og noen redskaper. Mannen er sterk og grov, han har rødt jernskjegg og små arr i ansiktet og på hendene – disse sårtomter, har han fått dem i arbeide eller i strid? Han er kanskje kommet fra straff og vil skjule seg, han er kanskje filosof og søker fred, men iallfall så kommer han der, et menneske midt i denne uhyre ensomhet. Han går og går, det er stilt for fugler og dyr omkring han, stundom taler han et eller annet ord med seg selv: Åja herregud! sier han. Når han kommer over myrene og til vennlige steder med en åpen slette i skogen setter han sekken ned og begynner å vandre omkring og undersøke forholdene, efter en stund kommer han tilbake, tar sekken på ryggen og går igjen. (Hamsun 2008, 7)

Dreiningen fra det allmenne til det spesifikke, fra Mennesket til én bestemt mann, sier noe om det portrettet resten av romanen gir av den som har gått opp stien – det er Isak Sellanrå det handler om, men også en tidløs type: nybyggeren og jordbrukeren. Det store perspektivet blir tydeligere i slutten av romanen der portrettet – og historien – avrundes i et nihundreårs landnåms-perspektiv. Isak er blitt bonde, og ødemarken er forvandlet til en bygd med flere gårder:

Der går Isak og sår, intet annet enn en kvernkall av skikkelse, en kubbe. Han går i hjemmevirkede klær, ullen er av hans egne sauer, støvlene av hans egne kalver og kyr. Han går religiøst barhodet mens han sår, øverst oppi hodet er han snau, men ellers skammelig hårrik, det står et hjul av hår og skjegg om hans hode. [...] Han er markbo i sinn og skinn og jordbruker uten nåde. En gjenoppstanden fra fortiden som peker fremtiden ut, en mann fra det første jordbruk, landnåmsmann, ni hundre år gammel og igjen dagens mann. (Hamsun 2008, 352)

Sommerfeldts adaptasjon har en helt annen åpning enn romanen: Filmen åpner med en montasje av naturbilder uten mennesker, og aller først et spektakulært bilde av en stor *isbre*. Musikken, spesialkomponert for filmen av den norske komponisten Leif Halvorsen, er dramatisk og illevarslende, og isen kommer plutselig i bevegelse og blir til et voldsomt skred som ødelegger skogen og skremmer vekk den beitende reinflokk. Bildene veksler med mellomtekster som beskriver, forteller og perspektiverer både det vi ser skje, og – gjennom frampek – det som kommer til å skje i filmens hovedhandling:

Mellomtekst 1 Ned over det store islagte fjæld
Strækker sig den store gletscher.

Mellomtekst 2 Nedenfor denne krat- og urskog.
Vildmarken havde ligget uberørt
i hundrede av aar.

Mellomtekst 3 Men nye trær frodigere og sterkere
vokste op for en gang at blive underlagt
menneskene og deres magt.

Fokus i denne første delen av filmåpningen er altså på isbreen, på uberørt villmark med snøkledte fjell, skog, beitende rein, et voldsomt isskred, skogens ødeleggelse og tilbakekomst, sterkere enn før, og ikke bare det, men ”for en gang at blive underlagt menneskene og deres magt”. Bildene og tekstene følges musikalsk av en spenningskapende overture som har skredet som klimaks. Isbre-sekvensen framhever slik ikke bare naturkreftene som sublimt voldsomme og destruktive, men også ødeleggelsen som grunnlag for ny vekst – skogens evne til å restituere seg over tid, og menneskets kultivering av jorden. Sekvensen har et stort tidsperspektiv, til og med utvidet i forhold til romanens nihunderårsperspektiv: Isbreen og isskredet, og den episke rammen det er satt i, skaper assosiasjoner til istiden og den mer fruktbare tiden som i sin tid avløste den. I tillegg indikerer den, siden rein i Nord-Norge er ensbetydende med tamrein eid av samer, at samene er her *før* Isak, som dermed ikke blir det første mennesket her, slik mellomtekstene (i likhet med romanen) hevder.

Resten av filmåpningen ligger tett på Hamsuns romanåpning – her viser bildene det romanen forteller, og mellomtekstene består av romansitater. Denne andre delen av åpningssekvensen starter med en innstilling (dvs en uavbrutt bilderekke) på naturen: Et landskap med vidde i midtfeltet, i bakgrunnen fjell, krattskog og beitende rein i forgrunnen. Denne innstillingen viser det samme landskapet som isskredsekvensen, og skaper slik en visuell bro til den som forbinder den med romanhandlingen. Deretter får vi en mellomtekst hvor teksten siterer romanåpningens tre første setninger:

Mellomtekst 4 Den lange, lange sti over myrene og ind i skogene
hvem har trukket op den. Manden, mennesket, den
første som var her. Det var ingen sti før ham.

Denne mellomteksten følges av en bildesekvens hvor vi ser mannen, Isak, komme vandrende over fjellet. Så følger en ny mellomtekst som siterer romanen, vel å merke fra litt lenger ut i romanteksten enn forrige sitat:

Mellomtekst 5 Han er kanskje kommet fra straf og vil skjule sig, han er kanskje filosof og søker fred, men ialdfald så kommer han der, et menneske i denne uhyre ensomhet.

Neste bildesekvens viser Isak på en vidde i en delvis død skog. Også denne innstillingen refererer altså til skredsekvensen og ødeleggelsen av skogen. Denne sekvensen følges av nok en mellomtekst som består av ordrett romansitat:

Mellomtekst 6 Hvad gaar han efter? Efter land? Efter jord?

Det er med andre ord en todelt åpning vi har å gjøre med i filmen, hvor første del utgjør et *tillegg*, noe som er lagt til av adaptøren, mens andre del ligger tett på åpningen i den adapterte romanen og siterer den. Det at romanen siteres, innebærer at den adapterte romanens forteller kommer til orde i filmen. Teknisk sett får vi dermed å gjøre med en type dobbel fortelling, et interessant fenomen som er langt mer påfallende i Victor Sjöströms adaptasjon fra 1916 av Ibsens *Terje Vigen*, en film hvor samtlige av filmens mellomtekster utelukkende består av sitater fra Ibsens dikt.¹

Hvilken status og funksjon har så adaptørens tillegg, isbre-sekvensen?

Det er ingen isbre, og heller ikke noe isskred i romanen, og gjennom at et stort tidsperspektiv åpnes opp, større enn i romanen, løsrives filmen fra romanens spesifikt norske nihundreårs- og landnåms-perspektiv. I tillegg har isbreen og skredet funksjon som det som i filmteorien kalles *attraksjons-elementer*, jf. de aller første stumfilmene som var rene attraksjons-filmer. *Markens grøde* er en senere film enn disse første filmene, og åpningen har en klart narrativ grunnkomposisjon ispedd attraksjonselementer som spektakulære naturbilder, musikalsk akkompagnert av en dramatisk og spenningsskapende overture. Denne todelingen i filmåpningen samsvarer med en todeling i filmen selv: Filmene er ikke bare narrativ, den er tydelig orientert mot det dramatiske og spektakulære. Det er riktignok ikke flere isbreer eller destruktive isskred i den, og *nøkken*, som ifølge filmmanus skulle stige opp i fossen i sluttscenen (Sommerfeldt 1921, 53), er ikke med, men det som kjennetegner filmen er, slik jeg ser det og vil argumentere for her, (1) at det er det mest dramatiske stoffet fra romanen som får størst plass og (2) at naturen ikke bare frontes på spektakulært vis, men også får egenverdi. Attraksjons-orienteringen er interessant utover det at filmen framstår som et produkt av overgangstiden mellom de rent attraksjonsbaserte og de nyere, narrative stumfilmene. Det interessante er hva denne blandingen av attraksjonsorientering og narrasjon sier om filmen som adaptasjon og – dermed – som tolkning av Hamsuns Nobelpris-roman.

¹ Eirik Frisvold Hanssen og Anna Sofia Rossholm har interessante refleksjoner over dette i "The Paradoxes of Textual Fidelity. Translation and Intertitles in Victor Sjöström's Silent Film Adaptation of Henrik Ibsen's *Terje Vigen*". (Hanssen og Rossholm 2013)

II *Markens grøde* i filmhistorisk perspektiv

Markens grøde har en helt spesiell plass i norsk filmhistorie, som den første Hamsun-filmatiseringen og den første norske adaptasjonen av et større, norsk litterært verk. Den aller første norske adaptasjonen av et litterært verk var Rasmus Breisteins debutfilm *Fante-Anne* (1920), som altså kom året før Sommerfeldts film, og som er en adaptasjon av en kortere litterær tekst, en novelle av den norske forfatteren Kristofer Janson. Breistein var ifølge filmhistorikeren Gunnar Iversen (Iversen 2011) en av mange i norsk filmbransje som lenge hadde irritert seg over svenske filmregissører som gjorde stor suksess gjennom å adaptere norsk litteratur – Victor Sjöströms adaptasjon av Ibsens *Terje Vigen* (1916) er ett eksempel, og John W. Brunius' adaptasjon (1919) av Bjørnstjerne Bjørnssons *Synnøve Solbakken* et annet. Sjöströms Ibsen-adaptasjon ble både innledningen på svensk films gullalder og fikk stor innflytelse i Hollywood. Også Gunnar Sommerfeldts Hamsun-adaptasjon vakte internasjonal oppmerksomhet, men fikk en langt mer blandet kritikk enn Sjöströms Ibsen-adaptasjon. Den mest negative kritikken, for eksempel den ofte siterte anmeldelsen i *Variety* i 1929, kan delvis skyldes at den versjonen som ble vist i USA, *Growth of the Soil* (1929), var kraftig klippet og nedkortet til 60 minutter spilletid. I tillegg kommer at stumfilmen hadde gjennomgått en rivende utvikling i årene fra 1921, da Sommerfeldts *Markens grøde* kom, til 1929, da den ble vist i USA, slik at den nok der ble opplevd som filmteknisk datert. Her er noen klipp fra anmeldelsen i *Variety*: "Story is unfolded in dull, disjointed style"; "Not much value to this one generally but available for spots located in Scandinavian sections if properly exploited"; "Hamsun's name, however, will sell this cheap film in the arty shots" (*Variety* 1929).

Sommerfeldts *Markens grøde* er en svart-hvit, tintet stumfilm med en spilletid på ca 1 time og 30 minutter, produsert av det for anledningen nyetablerte norske selskapet Norrøna Film. Ikke bare regissøren, Gunnar Sommerfeldt, men også fotografen, George Schnéevoigt, er dansk. Filmen har noe på den tiden så uvanlig som originalskrevet musikk, laget av den norske komponisten Leif Halvorsen som med dette oppdraget ble Norges første filmkomponist. Musikkhistorikeren Ivar Roger Hansen viser i en artikkel hvor nyskapende musikken i denne filmen var i sin tid, den fungerer ikke bare rent illustrerende, slik musikken gjerne gjorde på den tiden, men også dramaturgisk eller plotmessig, idet den gis roller i filmfortellingen: Den har en ytre, situasjons- og stemningsskapende funksjon hvor den beskriver naturen, skildrer mellommenneskelige relasjoner og indre, psykologiske reaksjoner og stemninger, og den karakteriserer, gjennom personrelaterte temaer, personene, og kan, gjennom disse personrelaterte temaene, også foregripe personer og hendelser og slik fungere spenningsskapende. Hansen siterer Halvorsen selv på hvordan han hadde tenkt:

Jeg har lagt an paa at lave en slags stemningsmusikk, man kan jo ikke godt hele tiden illudere det billederne sier. En tre fire av menneskene, hovedpersonene, har naturligvis faat sine motiver som stadig gaar igjen. Ellers har jeg forsøkt at træffe naturstemningen i billederne som ruller forbi. Jeg har forsøkt at træffe en norsk tone – helt original, ikke med indfletten av

nogen folkemelodier. Og jeg har maattet gjøre musikken populær, men samtidig ikke for letkjøpt. (sitert fra Hansen 1997, 22)

Musikken Halvorsen komponerte krever et stort orkester, 30 musikere, langt større enn norske kinoer på 1920-tallet hadde lokaler og økonomi til, og ble aldri framført slik den var tenkt i sin samtid, det har først skjedd i nyere tid, i 1994 da filmen, nyrestaurert, hadde nypremiere under filmfestivalen i Haugesund (Hansen 1997).

Filmen er tatt opp *on location* i Nordland, i Røvassdalen i Mo i Rana. Den var lenge ansett som tapt, og den utgaven vi har i dag er restaurert på grunnlag av to ufullstendige kopier, en amerikansk som ble funnet i 1971 og en nederlandsk, som ble funnet i 1991 (Billing 2009). Man regner med at det fortsatt mangler en del, cirka 20 minutter av originalversjonen ifølge Nasjonalbiblioteket.²

Markens grøde er en bredt anlagt, episk film med mange eksteriørscener. Filmen har mange av tidens melodramatiske trekk, kamerabruken er mer statisk enn vi er vant til i dag, bildeutsnittet ofte totalt eller ultratotalt, noen av bildene kan virke tablå-aktig og stive og bruken av iris-bilder for tone inn og ut,³ bryter opp handlingen. Men den har også mye av det som i 1921 var moderne og innovativt: kryssklipping, flashbacks, halvnære og nære bilder, *close-ups*, og til og med eksempler på psykologisk skildring: Drømmer, sterke følelser og hallusinasjoner tematiseres flere ganger gjennom dobbelteksponering og montasje.

III Plotkomposisjon og dramatisering

Hvilken historie forteller så filmen i forhold til romanen? For å kunne si noe begrunnet om det, er det nødvendig å se nærmere på *hva* i romanen som er adaptert, *hvordan* og *hvorfor*.

Grovt sett ligger filmens fortelling nær romanens fortelling. Hovedpersonene og hovedtrådene i romanfortellingen er med i filmen: Historien om Isak som kommer vandrende for å finne jord og slår seg ned som jordbruker i ødemarken. Historiene om lensmann Geissler og gruverdriften, Brede og telegraflinjen, Eleseus og byen. Kjærlighetshistoriene er også med, Isak og Inger, Barbro og Aksel, Sivert og Jensine. Og barnedraps-historiene. Oline og Os-Anders og de andre samene er også med, like utlevert som i romanen. Men ser vi nærmere på filmen, er noe tatt ut, noe lagt til, noe tonet ned, noe forstørret.

Ikke bare begynnelsen, men også slutten er helt annerledes. Der romanen ender med at Isak sår og Inger steller i kjøkkenet, ender filmen med et tablå med Inger og Isak foran en foss, et bilde som glir over i et nærmest sakralt

² Jf. informasjon fra Nasjonalbiblioteket i pdf-fil i *Hamsun. Samleboks*, utgitt i 2009: "Filmen mangler fortsatt ca. 20 minutter, blant annet er Eleseus, Isak og Ingers sønn, som voksen klippet bort i begge eksisterende kopier." Det betyr i så fall at originalversjonen må ha vært lang, over 1 time og 50 minutter. I spilletid er filmen, slik den foreligger i den restaurerte versjonen fra 1993, 1 time og 35 minutter (ifølge dvd-coveret skal den bare være på 1 time og 29 minutter, men det stemmer ikke med faktisk spilletid). Legger vi til 20 minutter blir det 1 time og 55 minutter.

³ Iris-teknikken var mye brukt i tidlig narrativ stumfilm og defineres slik i David Bordwell og Kristin Thompson *Film Art*: "A round, moving *mask* that can close down to end a scene (iris-out), or emphasize a detail, or that can open to begin a scene (iris-in) or to reveal more space around a detail" (Bordwell og Thompson 2010, 492).

landskapsbilde. Filmen er videre komponert i syv kapitler, og et nærmere blikk på hva som er fokus i hvert enkelt kapittel, avslører en annen vekting i plottingen enn den vi finner i den adapterte romanen: Det er de to barnedraps-sakene som får størst plass i filmen, faktisk langt over halvparten, hele fem av syv kapitler. Kapittel tre, fire og fem har alle hovedfokus på Ingers barnedrap: Episoden med Os-Anders og haren, fødselen, drapet, arrestasjonen og Ingers benådning og hjemkomst. Kapittel seks og syv har hovedfokus på Barbros barnedrap: Fødselen, drapet, den påfølgende rettssaken og frikjennelsen. Det er bare i kapittel en og to, samt slutten på kapittel syv, at hovedfokus er på nyriddings- og jorddyrkings-historien. Når det gjelder den, er det suksessdelen av den som frontes i filmen, framgangen og gårdens vekst, og i langt mindre grad enn i romanen arbeidet, slitet og motgangen. Ingers negative sider er tonet kraftig ned, og Isaks erkjennelse av å bli gammel og fysisk svekket, er ikke tatt med. Geisslers, og romanens, moral er tonet kraftig ned. Geissler sier riktignok et sted i filmen til Sivert, Isaks sønn, at det landet trenger, er ”32 tusen slike karer [...] som din far” (en replikk som gjentas flere ganger i romanen). Geissler sier altså her det Hamsun viser med romanen som helhet, men det blir med denne enkeltreplikken i filmen, og den blir mer stående som Geisslers replikk, enn som filmens moral.

Den store plassen det mest dramatiske stoffet får i forhold til hverdag, arbeid og livssyklus, er bare ett av utslagene av filmens attraksjonsorientering. Denne tendensen til dramatisering viser seg også i filmens valg av utbrodert framstilling av indre tilstander preget av sterke følelser: Psykologiske krisetilstander framstilles gjennom dobbelteksponeering og montasje. Vi har å gjøre med tre slike tilfeller: 1) Det første tilfellet kommer på det punktet i handlingen hvor Inger er gravid for tredje gang og får se en hare som Os-Anders har med seg. Hun tar dette som et tegn på at barnet hennes vil bli født med hareskår, og når riene senere starter og hun vrir seg i smerte, dobbelteksponeeres bildet for å skildre hennes mentale tilstand: Vi ser en hare foran ansiktet hennes, hun ”ser” den, tar seg deretter til sitt eget hareskår og ansiktet hennes preges av tydelig angst (0.38.50). 2) Det andre tilfellet finner vi i den fasen av handlingen hvor Inger er i fengsel i Trondhjem, og Isak er alene, ute og pløyer, og bildet dobbelteksponeeres for å vise hvor sterkt han savner Inger: Plutselig dukker Inger opp ved siden av han på jordet, hun går ved siden av han, de ser ikke på hverandre, men det mer enn antydes at han savner henne (0.56.18). Det tredje, lengste og mest raffinerte tilfellet får vi helt på slutten av filmen (1.28.22): Aksel Strøm har under tømmerhogst fått et stort tre over seg og hallusinerer mens han ligger i snøen med brukket fot. Mellomteksten forbereder oss på at det vi nå skal se er hallusinatoriske bilder:

Han blir altmer stille og søvnig – han ser så meget underlig for øinene...

Det han (og vi) ser, er først lykten som står i snøen ved siden av han. Bildet av snøen legges oppå et bilde av skyene som farer forbi på himmelen, lykten fokuseres i *close-up*/ekstremt nærbilde, vi ser himmelen og skyenes bevegelse i lykten, deretter Oline (i lykten), enøyd og med et ondt utseende. Grensen mellom indre og ytre verden overskrides, og bildet av Oline avløses av bildet av Brede Olsen, som nettopp – med viten og vilje – har unnlatt å hjelpe Aksel løs fra treet, deretter dukker bildet av Barbro, som Aksel vil knytte til seg igjen, opp. En hel liten hallusinatorisk fortalt

fortelling i fortellingen, altså, som avsluttes med at lykten igjen fokuseres og det zoomes ut til et totalbilde av situasjonen med Aksel liggende hjelpeløs under treet i skogen.

Filmens attraksjonsorientering viser seg slik jeg ser det også i den spektakulære bruken av den nordnorske naturen med skog, fjell og vidder (jf. den allerede kommenterte isbreen og isskredet i åpningen). Bruken av naturen ble da også framhevet i de første anmeldelsene, i *Dagens Nyheter*; ”Praktfullare naturscenerier än här har väl knappast förekommit i nogon film” (27.12.1921), i *Verdens Gang*; ”Naturen spiller hovedrollen” (27.12.1921), og i *Film og kino*: ”Det er Nordland som debuterer” (nr. 6-7, 1921). ”Norsk turistreklame”, ifølge *Dagbladet* (17.12.1921). Men hva slags status og funksjon har naturen i filmen, nærmere bestemt?

IV Estetisering og idyllisering. Naturen som setting og naturen som landskap

Settingen i filmen er et naturområde med fjell, vidde, skog, myrer. I starten av filmen er det ødemark i betydningen et ubebygget og udyrket område, folketomt villmark. Det innebærer at det i første del av filmen er mye natur, mange naturbilder. (Det er bare noen få ganger i filmen som helhet at handlingen finner sted andre steder, og da i nærmeste bygd med krambod og damskipsbrygge, i gruveområdet, og i fengselet i Trondheim). Etter hvert blir ødemarken bebygget og dyrket, hus kommer til, først Isaks jordgamme med fjøs og noen dyr, så kommer Inger og Isak bygger tømmerhus. Deretter kommer flere nybyggere, flere gammer, flere dyr og flere hus. Ødemarken glir over i dyrket mark, stedet får bygdepreg og det blir færre villmarksbilder i filmen. Men naturen er fortsatt sentral, og villmarksbilder er det fortsatt også. Og mens natur- og landskapsbeskrivelser i *romanen* med få unntak er uløselig forbundet med romanpersonenes bruk av naturen – vandringen for å finne jord, nyryddingen, jorddyrkingen og gruedriften – er det i *film*en – i tillegg – mange frittstående eller autonome natur- eller landskapsbilder.

Nordlandsnaturens mest åpenbare, og viktigste, funksjon i filmen er funksjonen som setting, stedet der handlingen og hendelsene finner sted. Det er likevel vanskelig å redusere den til bakgrunn for det som skjer, i og med at det handler om, jo er menneskenes arbeid med og kultivering av naturen. Bildene hvor ikke bare natur, men også mennesker er med, er dessuten ofte av en slik art at det egentlig ikke alltid er lett å si om fokus er på personene som arbeider med jorda eller på marka, naturen, landskapet. Naturen tilskrives med andre ord en betydning utover ren setting, en betydning mer på linje med den hovedpersonene i filmen har.

Naturen kan være setting i en film, og den kan opphøyes til en mer selvstendig funksjon, en slags hovedperson-funksjon. Men den kan også få en helt selvstendig funksjon, som mer eller mindre autonomt landskap. I boka *Landscape and Film* definerer Martin Lefebvre landskap i film som anti-setting eller “space freed from eventhood” (Lefebvre 2006, 22). Naturen kan ifølge Lefebvre enten være stedet handlingen er lagt til, en type romlig tilbehør (“spatial accessory”/parergon), eller selvstendig tema (“independent subject matter”/ergon). I narrativ film fungerer eksteriører som regel som setting hvor de er underordnet den historien som fortelles. Men en narrativ film (som *Markens grøde* jo er) ikke bare forteller en historie

gjennom bilder, den er også det Lefebvre kaller “visual spectacle”, visuelt *syn* eller *skue*. Lefebvre opererer derfor med to ulike seer-modaliteter, en *narrativ* seer-modus og en *spektakulær* (“spectacular”) seer-modus: Vi *følger* historien og *kontemplerer* det spektakulære. Så lenge vi kontemplerer, slutter vi å følge fortellingen, selv om vi ikke nødvendigvis mister den helt av syne. Lefebvre gir et talende eksempel på den spenningen denne blandingen av historie og syn eller skue, kan skape, med Laura Melvey som i essayet “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, skrevet på det politiserte 1970-tallet, foreslo å bruke begrepene *story* og *spectacle* for å beskrive strategier for å representere det feminine og det maskuline i film:

The presence of a woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the story-line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. (Sitert fra Lefebvre 2006, 55-56)

Vi isolerer altså objektet, en kvinne, en mann, eller, for å vende tilbake til tema; et landskap, og frigjør det – en kort stund – fra sin narrative funksjon, autonomiserer det gjennom blikket. Setting blir landskap, for så å bli setting igjen. Det autonome landskapet dukker altså opp og forsvinner i takt med spenningen og vekslingen mellom den narrative og den spektakulære seer-modaliteten. Det autonome landskapet er med andre ord en mental konstruksjon, ”a form of being of external space in our minds” (Lefebvre 2006, 51), og kan være *intendert*, dvs. oppstå som et resultat av ulike grep fra regissørens side, eller det kan oppstå i seeren selv uavhengig av slike filmgrep (*ikke-intendert* fra regissørens side).

Det karakteristiske ved Sommerfeldts film er nettopp, mener jeg, at den inneholder en rekke intenderte autonome landskapssekvenser, og dermed at naturen veksler mellom å være narratologisk underordnet og intendert autonom. Spørsmålet blir da hva det gjør med filmen som film og som adaptasjon av Hamsuns roman. For å kunne svare på det, må vi se nærmere på filmens mer konkrete bruk av naturen, særlig de autonome landskapsbildene.

Markens grøde har flere innstillinger helt uten mennesker, bare med natur. De første finner vi i den allerede kommenterte åpningssekvensen. Etter åpningen får vi ytterligere en innstilling uten mennesker like etter scenen der Isak har lagt seg for å sove under berghyllen, altså den kvelden han kommer vandrende til stedet i ødemarken. Innstillingen viser to store fjell med viddeparti og et belte av skog. Ikke minst pga idylliseringen og estetiseringen av naturen, inviteres vi til å kontemplere og nyte den som autonomt landskap. Et annet eksempel på innstillinger uten mennesker, er filmens sluttbilde: Et nærmest sakralt bilde av det samme landskapet, de samme fjellene, men fokusert langt høyere opp, mot fjelltoppene og himmelen, og belyst ovenfra av lange, markerte solstråler. Bildekomposisjonen og måten landskapet belyses på ovenfra, kan minne om sakrale naturmalerier, ikke minst et maleri av Theodor Kittelsen, ”Norge, Norge” (1898, inspirert av Bjørnsons dikt med samme tittel).



Fra *Markens grøde* Kittelsen Norge, Norge

Vi skal komme tilbake til Kittelsen, for Kittelsens måte å underliggjøre og fortrolle natur, landskap og mennesker på, kan etter min mening se ut til å ha hatt stor betydning for Sommerfeldts bruk av naturen i *Markens grøde*.

I tillegg til innstillinger av natur helt uten mennesker, er det mange totale eller ultratotale innstillinger i filmen, det vil si bildeutsnitt som gir stor oversikt og som viser store landskap med små menneskefigurer i, hvor landskapet tenderer mot å dominere over personene, for eksempel noen av de som viser Isak og Inger i arbeid ute. De framstår som tvetydige med hensyn til hva som er i hovedfokus, menneskefigurene eller naturen, og, dermed, hvilken funksjon naturen har, setting eller autonomt landskap. Dette er en kjent kunsthistorisk problemstilling, og Lefebvre nevner som eksempel diskusjonen omkring den flamske maleren Joachim Patinirs malekunst, blant annet bildet "The Martyrdom of St. Catherine" (fra ca. 1515), hvor martyrens lidelse har fått veldig liten plass i det store, vakre landskapet, for ikke å si domineres av det, blir borte i det.

Det er også hyppige overgangssekvenser i filmen med pre- og post-diegetiske landskapsbilder, det vil si rene natur-innstillinger som er satt inn før eller etter en handlingssekvens for å markere overgang mellom scener og kapitler. Også de bidrar til å rette oppmerksomheten mot naturen i seg selv og invitere til landskapskontemplasjon eller -nytelse. Et eksempel: Tidlig i filmen får vi en pre-diegetisk innstilling av et hvitt vinterlandskap, en liten ås eller bakke med trær tunge av snø og hvite fjell i bakgrunnen. Denne innstillingen varer en kort stund før Os-Anders kommer susende inn på ski fra høyre på toppen av bakken. Scenen som følger er en samtale mellom han og Isak. Os-Anders tar så skiene fatt igjen, vi følger han litt bort fra gammen, før han forsvinner ut av bildet og innstillingen blir et post-diegetisk, rent landskapsbilde igjen.

I tillegg er det flere eksempler på at en person i filmen *peker* på landskapet og på den måten henleder oppmerksomheten mot det. Det er alltid Geissler som peker,

og alltid Isak som betrakter det sammen med Geissler. Selve den pekende gesten er innskrevet i fortellingen, men det den peker ut, er et landskapsbilde rensert for personer og frigjort fra handlingen. At det er Geissler som henleder oppmerksomheten på landskapet, skriver den pekende gesten inn i fortellingen på en bestemt måte. Det er landskapets betydning som territorium han er opptatt av, territorium som kan kjøpes, eies og kultiveres eller utnyttes. Men vårt seerblikk inviteres også til å betrakte det kontemplativt: Fordi nesten alle eksteriørbildene i filmen er tatt opp i godt vær, og i en vakker, for ikke å si spektakulær natur, tiltrekker naturbildene seg estetisk eller kontemplativ oppmerksomhet.

Det samme gjelder åpningssekvensen der Isak kommer vandrende og ser etter det gode stedet. Isak *peker* ikke, men måten han hele tiden *betrakter* naturen på, henleder oppmerksomheten mot den. *Han* ser med et praktisk blikk etter det livsnødvendige for å bygge og bo – en elv, bærlyng, myr, fugle- og dyreliv – på det landskapet vi som seere *også* inviteres til å se med et estetisk nytende blikk og kontemplere. I dette er det et element av begjær, og filmens bruk av naturen ser ut til å være orientert ikke bare mot å åpne opp for nytelse av naturen, men også mot å skape en lengsel etter den. Vi skal fortsette med å se nærmere på filmens mer konkrete bruk av naturen, særlig de autonome landskapsbildene, men nå et litt annet aspekt ved den: underliggjøringen og fortrollingen av naturen.

V Fortrolling av natur og personer: En eventyrdimensjon

I Hamsuns roman finnes det bare noen få konkrete eksempler på naturkontemplative og naturmytologiske skildringer. Ett av disse er følgende framstilling av Sellanrå og landskapet omkring, hvor Soria Moria slott fungerer som metafor for Sellanrå:

Når han nu kom hjem fra bygden og så sitt hjem i lien så han Soria Moria slott. Ødemarken var blitt ukjennelig og bebodd, en velsignelse hadde lagt seg over den, liv var oppstått av en lang drøm, mennesker levet her, barn ferdedes omkring husene. Helt opp til de blå fjell stod skogen stor og vennlig. (Hamsun 2008, 94)

Drøm er blitt virkelighet, som i eventyret. Mens skogens vennlighet (jf. “stod skogen stor og vennlig”) kan sies å indikere et godt forhold menneske-natur, eksemplifiserer Soria Moria slott-metaforen diskursivt en naturmytologisk forankret eventyrdimensjon. Det finnes noen få andre tilløp til underliggjøring i retning det magiske og eventyret i romanen, for eksempel hører Inger et sted fiskene synge i det lille tjernet ved Sellanrå (Hamsun 2008, 146), mens Isak i en lengre sekvens ser en mystisk skikkelse i skogen: ”Nu står noe foran han, et vesen, ånd, grå silke (Hamsun 2008, 149). Isak tolker skikkelsen som djevelen: ”Isak var spent på hva som ville skje, hans frysninger vedble, det stod jo kulde ut fra skikkelsen, frost, det måtte være djevelen” (Hamsun 2008, 149-150). Selv om det dreier seg om få slike tilfeller, *finnes* altså både en naturkontemplativ og en naturmytologiserende dimensjon, samt et eventyrmotiv i romanen. Disse kan ha inspirert Sommerfeldts adaptasjon, i hvert fall har filmen en naturmytologiserende og eventyraktig tendens som vi skal se litt nærmere på til slutt.

Én av innstillingene i filmens åpning viser Isak med vandringsstav på en høyde, idet han ser utover landskapet foran og nedenfor seg (03.02). Bildekomposisjonen har tydelige likhetstrekk med Theodor Kittelsens bilde "Soria Moria Slott" (1900), laget til det kjente norsk folkeeventyret som altså ble nedtegnet av Peter Chr. Asbjørnsen og senere trykt i *Norske Folkeeventyr* (1843). Men der det er et slott Askeladden ser lyse foran seg i eventyret, er det *elven* som solen skinner på slik at den lyser i landskapet, Isak ser, og for han er den like viktig som slottet er for Askeladden. Vann er livgivende, en hovedbetingelse for å dyrke, bygge og bo.

Fra *Markens grøde*Kittelsen, *Soria Moria slott*

Isak slår seg ned i ødemarken og får problemer med å få kvinnfolk-hjelp i huset. I filmen forklares det ikke bare – som i romanen – med at det er langt fra folk, men også med at ødemarken er bebodd av "troll og ondt": "Og saadan gik det han alle steder, ingen vilde bo i ødemarken hos Isak, borte fra mennesker, hus, kirke og præst, *hvor bare troll og ondt holdt til.*" (09.58, min kursiv) Eventyrdimensjonen framstår gjennom eksempler som disse som forsterket eller tydeligere i filmen.

Også det at personene i filmen framstår som *absorbert* i betraktningen av landskapet, helt uten det praktiske blikket, leder oppmerksomheten mot naturen som landskap. Det beste eksemplet er bildet av Isak og Inger foran fossen i filmens sluttscene. Mellomteksten tematiserer her enheten med naturen og det eldre parets nostalgiske tilbakeblikk på livet i naturen, og fossen sies å *synge*, ikke en hvilken som helst sang, men det som ikke bare er fossens, men samtidig deres egen sang: "Fossens sang kjendte de, den var ett med dem. Den paamindet dem om ødemarken – deres ungdom...". Går vi til filmmanuset, ser vi tydelig tendensen til

naturmytologisk underliggjøring av naturen i retning eventyret, her opptrer nemlig *nøkken*, først implisitt som fossens ”gru og sange”, i mellomteksten –

Og om aften da dansen og bryllupsgesterne hos Markgreven Isak moret sig bedst, da sad han selv og Inger ved den brusende elv, *de kendte dens gru og sange*, - de var et med den, der var i den et minde om ödemarken og deres ungdom. (Sommerfeldt 1921, 53, min kursiv)

deretter eksplisitt i *bildet*: ”Den brusende elv. – Nøkken toner frem midt i det skumhvide fald og spiller paa sølvharpen” (Sommerfeldt 1921, 53). Den mest kjente norske visuelle representasjonen av nøkken, er Kittelsens maleri *Nøkken* fra 1904.



Kittelsen, *Nøkken*

Nøkken er ikke med i den ferdige filmen, men filmen rommer som vi har sett flere mulige referanser til kjente Kittelsen-malerier, og framstillingen av naturen ser ut til å ha vært planlagt med en naturmytologiserende tendens som kan ha vært inspirert både av romanen selv og av Kittelsens malerier. Dette gjelder imidlertid ikke bare natur og landskap, men, som vi skal se, også persongalleriet.

Noe av det spesielle med framstillingen av personene i *romanen*, er at de flere ganger så å si avpersonifiseres og stilles på linje med naturens vekster og dyr. Isak sammenliknes for eksempel med en kubbe: ”han var som en kubbe med hender på” (Hamsun 2008, 29). Oline sammenliknes et annet sted med en mark; ”hun kryper fet og rund som en makk og er over de sytti år, men hun kommer frem” (Hamsun 2008, 203). Eller som i dette avsnittet, hvor *personene* avpersonifiseres idet de nedjusteres til vekster, mens *naturen*, skogen og fjellene, oppjusteres til menneskelige vesener idet de personifiseres:

Vokser her intet? *Her vokser alt, mennesker, dyr og grøde*. Isak sår. Kveldsolen skinner på kornet, det stritter ut fra hans hånd i bue og synker som en gulldryft i jorden. [...] *Skogen og fjellene står og ser på*, alt er høyhet og velde, her er sammenheng og mål. (Hamsun 2008, 352, min kursiv)

Ordet *dryft*, som her inngår i metaforen *gulldryft*, betyr ifølge Ivar Aasens ordbok en liten mengde korn. Ifølge Norsk riksmålsordbok, som helt og holdent baserer seg på Hamsuns bruk av ordet i *Markens grøde* og ikke har ordet *dryft*, bare Hamsuns metafor som oppslagsord, betegner det et gullfarget drev av korn som fyker ut av såmannens hånd. I Hamsuns roman skaper gullet i metaforen "gulldryft" assosiasjoner til skatter og slott, og gulldryft-similen "kornet [...] stritter ut fra hans hånd i bue og synker *som en gulldryft i jorden*" kan leses som en referanse til Soria Moria slott-metaforen tidligere i romanen (Hamsun 2008, 78). Samlet gir dette en liten eventyralllegori hvor slottet er Sellanrå, og gullet kornet.

Kittelsens betydning for personframstillingen i *filmen* antydes i filmprogrammet, hvor Ragna Wettergren, som spiller Oline, presenteres slik: "Denne gang skal man etter sigende kunne vente sig noget meget interessant – en tegning – et eventyr – Hamsun og Kittelsen – saan skal det være." (Jærven 1921, *upaginert*). Og ser vi på Olines faktiske fremtoning i filmen, er den både hekseaktig og likner Kittelsens kjente visualisering av Pesta (1902), en stygg gammel kjerring som går fra gård til gård med pesten og døden.



Kittelsen, *Pesta* Oline i *Markens grøde*

Leif Halvorsens musikk forsterker inntrykket av Oline som en eventyraktig, ond skikkelse: Det musikalske ledemotivet som følger og karakteriserer Oline i filmen, er klart og utvetydig et ondsskapens tema. I den tidligere nevnte artikkelen om musikken i filmen, viser dessuten Ivar Roger Hansen hvordan Olines musikalske ledemotiv er langt mer kontrastpreget og disharmonisk enn de andre personenes, slik at hennes spesielle funksjon i filmens plotkomposisjon som representant for det onde understrekes av musikken.

Også Isak er tenkt utformet som en eventyraktig skikkelse. Her er førstebeskrivelsen av han i filmmanuset: "En underlig stor, tungt bevægende skikkelse, der tegner sig som silhuet mot solen, overnaturlig stor – nærmest ligner det en bjørn – kommer duvende ind i billedet." (Sommerfeldt 1921, 3)

Beskrivelsen fortsetter slik, med vekt på skikkelsens unaturlig store kropp:

Nærbillede.

En mand, en *jættestor kjæmpekarl*, paa nakken bærer han en sæk, den er tung men han er stærk. (Sommerfeldt 1921, 2, min kursivering)

I filmen er den underliggjorte kroppsstørrelsen forsøkt løst i første nærbilde av Isak gjennom bruk av undervinkling, altså bruk av lavt kamera, slik at Isak framstår som langt større enn han er i forhold til omgivelsene (02.39), men han framstår kanskje ikke så underlig stor som antydnet i filmmanuset.

Naturen er på alle måter helt sentral i Sommerfeldts film, og, som jeg har prøvd å vise, som noe langt mer enn setting. Det karakteristiske ved bruken av naturen i Sommerfeldts adaptasjon er at den inviterer til landskaps-kontemplasjon, og ikke bare til å se og nyte, men også begjære naturen. Naturen er framstilt slik at vi kan lengte etter å oppleve den, være i den, for ikke å si bebo den. I dette ligger filmen tett på romanen, hvor grunntonen er naturkontemplativ, selv om naturkontemplasjonen i romanen er tettere forbundet med arbeidet med jorda enn i filmen, og selv om naturkontemplasjonen i romanen framstår tydeligere som et forhold mellom de fiktive personene, særlig Isak, og naturen. I tillegg er altså den eventyrdimensjonen som bare så vidt antydes i romanen, utvidet og utnyttet i filmens visuelle komposisjoner av natur og personer.

VI Konklusjon

Sommerfeldts film fra 1921 bidrar til å fronte naturens egenverdi på en litt annen måte enn romanen. Det er langt flere rene landskapsbilder i filmen enn rene landskapsbeskrivelser i romanen, og noe av det karakteristiske ved filmen er den hyppige, rytmiske vekslingen mellom narratologisk underordnede og autonome naturbilder. Naturen er – i filmen som i romanen – framstilt for å skape begjær, for at vi skal se den, nyte den og lengte etter å oppleve den, være der, eie den, og sist, men ikke minst – bebo den.

Hovedpoenget i denne artikkelen har vært den indre delingen i filmen, spenningen mellom attraksjons-orientering og historie-fortelling. Attraksjonspreget viser seg både i vektleggingen av det dramatiske stoffet og i den spektakulære frontingen av landskapet. Hva er da konsekvensen for filmen som adaptasjon av Hamsuns roman? Der romanen forteller en langsomt fremadskridende bosettingshistorie med vekt på arbeid og hverdag, representerer filmen en bosettingshistorie hvor en raskt fremadskridende, dramatisk historie rytmisk brytes opp av frekvente, spektakulære, dvelende landskapsbilder som inviterer til kontemplasjon. Både naturkontemplasjon og fortrolling av naturen framstår som et karakteristisk trekk ved filmen. Dermed representerer denne filmadaptasjonen – som romantolkning – et interessant tilskudd til resepsjonen av Hamsuns roman. Etter at romanen lenge har vært ideologisk uglesett, er det blitt skrevet flere positive nytolkninger av den, romanen er for eksempel både blitt lest som nødvendig utopi (Per Thomas Andersen 2006) og i et økokritisk perspektiv (Henning Howlid Wærp

2010). Kanskje skulle vi også ta til oss filmens invitasjon til å lese romanen i et eventyrperspektiv som forklarer verden som et sted hvor det gode – arbeidet med jorden – får sin lønn, og det onde straffes? Det er i hvert fall det mest interessante nye perspektivet denne filmen gir oss som adaptasjon og tolkning av Hamsuns Nobelpris-roman.

Litteratur:

- Andersen, Per Thomas: "Sellanrå. Steds-monogami. Knut Hamsuns *Markens grøde*", i Andersen, *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*. Universitetsforlaget: Oslo 2006
- Billing, Kjell: "Om restaureringen av *Markens grøde*". Pdf-vedlegg til dvd-boksen *Hamsun. Samleboks*, utgitt av Norsk Filminstitutt og Nasjonalbiblioteket 2009
- Bordwell, David, og Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill: New York, 2010
- Diesen, Trygve Allister: *Markens grøde. Growth of the Soil. A Film Lost and Found*. Upublisert masteravhandling. University of Southern California 1990
- Hamsun, Knut: *Markens grøde*. I: *Knut Hamsun. Samlede verker*, bd. 10, red. av Lars Frode Larsen, Gyldendal: Oslo 2008 [1917]
- Hansen, Ivar Roger: "*Markens grøde*. Hamsun-film med Norges første originalskevne filmmusikk". I: Tore Helseth (red.): *Mørkets musikk. Musikk i norske kinofilmer. Norsk filminstitutts skriftserie*, 6: Oslo 1997
- Hanssen, Eirik Frisvold, og Anna Sofia Rossholm: "The Paradoxes of Textual Fidelity: Translation and Intertitles in Victor Sjöström's Silent Movie Adaptation of Henrik Ibsen's *Terje Vigen*". I: *Translation, Adaptation and Transformation*, red. av Laurence Raw. Continuum: London 2012
- Iversen, Gunnar: *Norsk filmhistorie. Spillefilmen 1911-2011*, Universitetsforlaget: Oslo, 2011
- Jærven, nn.: Omtale av *Markens grøde* i filmprogrammet, 1921
- Kittelsen, Theodor: *Soria Moria slott. Askeladdens eventyr*, Nils Hauffs eftf. Lars Fjelle: Oslo, 1997
- Kittelsen, Theodor: *Norge, Norge* (1898). Digitalt bilde, tilgjengelig fra www.nasjonalmuseet.no. Lastet ned 5. januar 2016
- Kittelsen, Theodor: *Soria Moria slott* (1900). Digitalt bilde, tilgjengelig fra www.nasjonalmuseet.no. Lastet ned 5. januar 2016
- Kittelsen, Theodor: *Pesta* (1902). Digitalt bilde, tilgjengelig fra www.nasjonalmuseet.no. Lastet ned 5. januar 2016
- Kittelsen, Theodor: *Nøkken* (1904). Digitalt bilde, tilgjengelig fra www.nasjonalmuseet.no. Lastet ned 5. januar 2016
- Lefebvre, Martin: "Between setting and landscape in cinema". I Lefebvre (red.): *Landscape and Film*. Routledge: New York, 2006
- Sinding, Tore: *Trollbundet av landskapet. Theodor Kittelsen 1857-1914, Th. Kittelsen-museet på Koboltgruvene*, Stiftelsen Modums Blaafarveverk, 2007

- Sommerfeldt, Gunnar: *Markens Grøde. Filmskuespil i 7 Akter*, upublisert filmmanus 1921.
- Sommerfeldt, Gunnar: *Markens grøde*. I dvd-boks *Hamsun. Samleboks*, utgitt av Norsk Filminstitutt og Nasjonalbiblioteket 2009. Alle screenhots er hentet fra denne filmversjonen.
- Sommerfeldt, Gunnar: *Markens grøde* – filmprogram, 1921. Mediateket, Nasjonalbiblioteket, Oslo
- Variety 1929, anmeldelse (usignert): "Growth of the Soil", 2.10.1929
- Wærp, Henning Howlid: "Isak Sellanrå, igjen dagens mann? *Markens grøde* lest i et økokritisk perspektiv". I: *Norsk litterær årbok* 2010

Siterte anmeldelser av filmen:

- Dagbladet* 17.12.1921
Dagens Nyheter 27.12.1921
Film og kino nr. 6-7, 1921
Verdens Gang 27.12.1921

Summary:

This article examines Gunnar Sommerfeldt's 1921 silent movie adaptation of Knut Hamsun's Nobel Prize novel *Markens Grøde* [*Growth of the Soil*] (1917). The article argues that what characterizes this very first Hamsun film adaptation is its emphasis on the dramatic and the spectacular and its foregrounding of northern Norwegian nature. Inspired by Martin Lefebvre's distinction in *Landscape and Film* (2006) between nature-as-setting and nature-as-landscape, this article argues that the film not only uses nature as its main setting, but that it also makes use of a series of autonomous landscapes with a fairy tale dimension. Several of its visual compositions of persons and landscapes seem to be inspired by Norwegian nature and fairy tale painter Theodor Kittelsen's work, e.g. *Soria Moria Slott*, *Nøkken*, *Pesta* and *Norge, Norge*.

Biografi:

Lisbeth P. Wærp, professor i nordisk litteraturvitenskap ved UiT Norges arktiske universitet. Redaktør av *Edda* 2005-2010. E-postadresse: lisbeth.waerp@uit.no. Hun har publisert fire bøker; *Livet på likstrå*. *Henrik Ibsens* Når vi døde vågner (red.), Oslo: Cappelen Akademisk Forlag/LNU, 1999; *Overgangens figurasjoner. En studie i Henrik Ibsens* Kejser og Galilæer og Når vi døde vågner, Oslo, Solum, 2002; *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*, Oslo, Universitetsforlaget, 2005/2009 (medforfatter: Frode Helland,UiO); *Engasjement og eksperiment. Tarjei Vesaas' Huset i mørkret* (1945), *Signalet* (1950) og *Brannen* (1961), Oslo, Unipub, 2009; samt artikler om norsk litteratur, særlig Ibsen, men også for eksempel Hamsun, Vesaas og Fosse. Hun arbeider for tiden med et prosjekt om adaptasjoner av Ibsen til film.

Nøkkelord:

Markens grøde, Hamsun, Sommerfeldt, film, adaptasjon, Theodor Kittelsen.