

HARPE OG SVERD

Litteraturhistoriske essay om den norske balladen

Olav Solberg



Harpe og sverd

Olav Solberg

Harpe og sverd

Litteraturhistoriske essay om den norske balladen

CAPELEN DAMM AKADEMISK

© Olav Solberg

Dette verket omfattes av bestemmelsene i *Lov om opphavsretten til åndsverk m.v.* av 1961. Verket utgis Open Access under betingelsene i Creative Commons-lisensen CC-BY 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Denne tillater tredjepart å kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format, og å remixe, endre, og bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle, under betingelse av at korrekt kreditering og en lenke til lisensen er oppgitt, og at man indikerer om endringer er blitt gjort. Tredjepart kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller tredjepart eller tredjeparts bruk av verket.

ISBN paibrbok: 978-82-02-70593-0

ISBN PDF: 978-82-02-69680-1

ISBN EPUB: 978-82-02-70590-9

ISBN HTML: 978-82-02-70591-6

ISBN XML: 978-82-02-70592-3

DOI: <https://doi.org/10.23865/noasp.113>

Dette er en fagfelleverdert monografi.

Omslagsdesign: Cappelen Damm AS

Omslagsbilde: *Åsmund i kongens hall*. Gerhard Munthe, (1902-1904), Nasjonalmuseet.

noasp@cappelendamm.no

Innhald

FORORD	9
INNLEIING	11
Frå Tristrams saga til «Bendik og Árolilja».....	17
- den norske balladen gjennom tid og rom	
Frå mellomalderen til 1800-talet	17
«Brureblakkjen dau!».....	19
Håkon Håkonssons kulturprogram.....	24
Tristrams saga ok Ísondar.....	30
Eufemiavisene	37
Den eldste balladeteksten - «Riddaren i hjorteham»	44
Bendik og Árolilja	56
Røsten Bendixsen frå Kjølnes.....	62
Balladesongarar og balladeinnsamling på 1800-talet	67
Lorentz Klüwer og «Ingrid Kongsvold paa Dovrefjeld».....	67
Jørgen Moe møter Anne Lillegård og Bendik Sveigdalen	69
Songarane, kven var dei eigentleg?	76
«Et alderdommeligt Sprog».....	84
«Optegnelsen af Melodierne»	94
«Du trollheim grå»	102
Balladar om troll og vondskapens makt	
Troll kring 1890.....	102
Troll på bilete	105
Balladetroll	106
Åsmund Frægdegjæva - trolldrepar i særklasse.....	108
Venill fruva på Juskehei	118
Med magisk sverd mot risen	127

Vedels og Syvs danske viser i norsk tradisjon	134
Vedel på Ven	134
Hundreviseboka.....	137
Ut med papismen	143
Bokutgjeving på sparebluss etter reformasjonen	147
Peder Syv og Tohundreviseboka	151
Dansk skrift tek over.....	157
Ebbe Skammelsson, under overflata	159
Identitet og balladedikting.....	172
«Ho silken etter seg drog»	
Forkledning	173
«Eg ha' tenkt, at mi dotter ha' gulare hår».....	181
Historisk bakgrunn.....	181
Balladen om Margrete	189
«Når sonen må 'kje si moderi tru».....	194
«Så tok ho den vegen til fjelli låg».....	202
Menneske og makter i naturmytiske balladar	
Kringom ein dvergstein	202
Naturmytiske balladar	204
Skogen, fjellet, villmarka.....	206
Sjøen, vatnet, elva	216
«Det kan ingen frå si folloga fly».....	226
I ein annan ham	230
Utanfor det gode selskap.....	237
Skjemteballaden og den komisksatiriske tradisjonen	
Komikk, latterleggjering og degradering	237
I møllarens hus.....	241
Latterlege dyr og menneske	246
Presten, futen og skrivaren	253
Dumme menn og troll til kjerringar	263
«I fjeldet bor vor kunst og poesi».....	268
Folkevisene blir romantiske kunstballadar	
Inspirasjonen frå Ossian.....	268
Thomas Percy: Reliques of Ancient English Poetry.....	270
«Sweet William's Ghost».....	271
Bürgers skrekk- og gru-balladar	276

Lansons vise	280
Herders folkevise-stemmer	283
Goethes «Der Erlkönig».....	284
«Berre kjærleik og død» - Keats' nådelause femme fatale.....	288
På Norske Selskabs tid.....	291
«Over salten Hav» med Edvard Storm	295
Overgang. Nye nordiske viseutgåver	300
Welhavens nasjonale balladar	302
Jørgen Moe som folkelivsskildrar	309
Til slutt.....	314
Bibliografi	316
Personregister	328
Tittelregister, balladar	339
Liste over illustrasjonar	347

FORORD

Norsk folkedikting, balladar, eventyr og segner, blir av mange oppfatta som noko av det norskaste som finst, eit uttrykk for folkesjela, eit vitnemål om kva vanlege folk i bygd (særleg) og by har sett pris på gjennom tidene. At dette inntrykket har oppstått, er ikkje underleg. Det byggjer på den breie dokumentasjonen av folkekunst og tradisjon frå 1800-talet. Men inntrykket er ufullstendig og fangar ikkje opp at folkediktinga, ikkje minst balladesjangeren som det dreiar seg om i denne boka, har europeiske røter som går langt attende.

I motsetning til eventyr og segner kan balladesjangeren daterast. Den byggjer i stor grad på anglonormannisk kulturimport på 1200-talet og vart til i kjølvatnet av denne. Vidare er balladediktinga ikkje berre norsk, balladen er ein nordisk sjanger. Tradisjonelt høyrer dei norske balladane språkleg saman med Island og Færøyane og utgjer samla det vestnordiske balladeområdet. Men norsk balladedikting har også mange tilknytingspunkt til austnordiske balladar, særleg danske.

Balladen står støtt i kraft av eigen kvalitet. Sidan sjangeren oppstod, har balladediktinga spela ei viktig rolle som kunst, underhaldning, tidtrøyte og sosial læring i ulike miljø. Balladen har også inspirert diktarar, komponistar og målarar og andre kunstnarar. Omslagsillustrasjonen til denne boka vart i si tid måla av ein av dei fremste ballade-inspirerte målarane i Norden, Gerhard Munthe.

På 1700-talet førte den nyvekta interessa for dei gamle mellomalderballadane til at diktarar nær sagt over heile Europa byrja å skrive såkalla kunstballadar, viser og dikt i stil med balladen. I eit av essaya tek eg opp nokre sider ved nordisk og europeisk kunstballadedikting. Ikkje så få kunstballadar har seinare fått merkelappen skillingsviser. Skillingsvisene fortener ein meir framskoten plass i litteraturhistoria enn dei har fått tildelt.

Det er ingen direkte, men likevel ein viss samanheng mellom denne essaysamlinga og den norske vitskaplege balladeutgåva, digital og i bokform, utgjeven av og ved Nasjonalbiblioteket. Utgåva kom i 2016 – etter ei

lang ørkenvandring, heilt frå slutten av 1800-talet. Den vitskaplege balladeutgåva set preg på essaysamlinga, bl.a. i form av tekstanalysar, sitat og tilvisingar. For meg var arbeidet med den vitskaplege balladeutgåva, saman med gode kollegaer, ikkje berre utfordrande, men ei stor glede. Den vitskaplege balladeutgåva viser fram og gjer tilgjengeleg den norske balladen i full breidde, ikkje berre dei relativt få kanoniserte tekstane frå lesebøker og antologiar.

Dei åtte essaya byggjer på den balladeforskinga eg har vore oppteken med i mange år. Det heile byrja for lenge sidan då eg hadde professor Svale Solheim, engasjerande og kunnskapsrik, som lærar og rettleiar ved Universitetet i Oslo.

Utan økonomisk støtte frå Universitetet i Sørøst-Noreg ville snauett denne boka sett dagens lys. Det er ei hjelp eg er svært takksam for. Like eins takkar eg for alle bibliotektenester ved USN-biblioteket, Bø. Takk like eins til Cappelen Damm Akademisk for godt og profesjonelt samarbeid. Og sist men ikkje minst, takk til Inger Lise for manuskriptlesing, diskusjonar og spørsmål, og oppmuntring når det trongst.

Bø, november 2020

Olav Solberg

INNLEIING

Å skrive litteraturhistorisk om norsk og nordisk balladedikting har aldri vore enkelt. Hovudgrunnen er at det finst svært få skriftlege kjelder frå den eldste tida, mellomalderen og renessansen, noko som lett kan freiste forskaren til å våge seg ut på altfor tynn is. Kjeldemangelen har truleg igjen ført til at mange forskarar har nøgd seg med å skrive om enkeltballadar, utan å ta særleg omsyn til heile sjangeren. At den mest omdiskuterte norske balladen, «Draumkvedet» (TSB B 31), er blitt plassert litteraturhistorisk både som ein tekst frå høg mellomalderen, renessansen og 1700-talet, er illustrerende for ei slik tilnærming. Eit vidt (og mest mogleg opent) blikk er likevel nødvendig, bl.a. fordi balladar «låner» av kvarandre. Motiv, scener og form-lar blir brukte parallelt i ulike viser. Balladediktinga låner dessutan frå andre kjelder, skriftlege og munnlege, og slike kjelder er det derfor viktig å finne ut av.

Balladespråket er eit kapittel for seg. Dessverre er det slik at språket i tradisjonsballadeoppskrifter ikkje er så lett tilgjengeleg for moderne lesarar. Men nøkkelen til rett forståing av teksten ligg alltid her, i språket. Dette vil seia at språkleg normaliserte tekstar ikkje alltid kan nyttast, jamvel om dei gjer god nytte i nokre samanhengar. I denne boka gjer eg bruk av både unormaliserte og normaliserte tekstar, alt etter formålet. Ei viktig side ved balladespråket er elles at den unormaliserte teksten, tradisjonsoppskrifta – om den er frå 1800-talet eller frå eldre kjelder – i prinsippet er ein *munneleg tekst*, ein *songtekst*, fest til papiret på eitt eller anna tidspunkt. Den munnlege teksten opnar for innsikter både av litteraturhistorisk og tematisk art.

Denne boka er ei essaysamling om den norske balladen. Tittelen «Harpe og Sverd» assosierer til dei to sentrale problemløysarane i balladediktinga. Sverdet gjer kort prosess med fienden, og kan svingast både av mannlege og kvinnelege heltar. Enkelte sverd lever så å seia sine eigne liv, som «Hem-narsverdet» (TSB E 48). Andre sverd er utstyrt med eigne namn, som den store helten Rolands *Dvergedolg* (dvergefienden) i «Roland og Magnus kongen» (TSB E 29). Sverdet symboliserer i større grad enn andre våpen

fridom, styrke, kraft. Harpa kan vera eit like kraftfullt våpen som sverdet, og i endå større grad fylt av magisk energi. Dette ser vi bl.a. i balladar som «Horpa» (TSB A 38), «Villemann og Magnhild» (TSB A 50), «Jomfrua spelar harpe» (TSB D 115) og «Harpespelaren» (TSB D 409).

I essaysamlinga drøfter eg nokre av det vi kan kalle dei norske balladeklassikarane, slike som «Bendik og Årolilja» (TSB D 432), «Åsmund Frægdegjæva» (TSB E 145) og «Olav og Kari» (TSB D 367) – men eg kjem også inn på mindre kjende viser. Dei er ofte like interessante, kanskje på andre måtar. Dessutan skriv eg ikkje så lite om viser frå andre nordiske land. Grunnen til det er enkel, dei norske balladane er del av ein større nordisk sjanger, og mange norske balladar har parallellar i andre nordiske land.

Sidan dei åtte essaya handlar om forskjellige og til dels nokså ulike emne, vekslar den metodiske tilnærminga noko frå essay til essay. Til grunn for alle essay ligg likevel ei nyhistorisk forståing av den konkrete balladeteksten, som uttrykk for ein større heilskap. Berre til ein viss grad er den enkelte teksten eineståande. Den står i forhold til andre variantar av same ballade, til songarens repertoar, til andre balladesongarars repertoar, til balladehistoria i vid forstand. Balladeteksten knyter seg intertekstuelt til samfunnet, til kulturelle, økonomiske og andre grunnleggjande tilhøve, og speglar i større og mindre grad desse. Eg gjer elles bruk av litterære, språklege og folkloristiske synsmåtar og kjem tilbake til konkrete teoretiske innfallsvinklar etter kvart som eg har bruk for dei.

I essayet «Frå Tristrams saga til «Bendik og Årolilja» – den norske balladen gjennom tid og rom» diskuterer eg nokre viktige litteraturhistoriske linjer med vekt på det norske balladestoffet. Når eg brukar relativt stor plass på den romantiske og dramatiske sagaen om kjærleiksparet Tristram og Isond (Tristan og Isolde), omsett til norrønt i 1226, er det ikkje berre fordi det er eit sentralt verk i europeisk og norsk litteraturhistorie, men også fordi stoff og stil frå denne sagaen lever vidare i balladediktinga, deriblant i «Bendik og Årolilja» og mange andre viser, ikkje minst riddarballadar. Dei såkalla Eufemiavisene spelar elles ei viktig rolle i framstillinga mi. Desse svenskspråklege versforteljningane vart til ved det norske hoffet kring 1300, etter initiativ av den norske dronninga Eufemia, gift med Håkon V Magnusson. I dei tre Eufemiavisene ser vi for første gong i skrift dei viktige

«byggjesteinane» i balladen, *formlane*, av same slag som dei balladesongarane brukte på 1800-talet.

Apropos songarar – utan dei, og innsamlarane – ville vi ikkje visst stort om den norske balladen. I essayet om balladesongarane og balladeinnsamlinga på 1800-talet gjev eg ein presentasjon av nokre representantar for denne store og mangslungne gruppa. Eg trekker bl.a. fram ei av visene til den tradisjonskunnige og språkleg medvitne Mo-songaren Hæge Olsdotter Årmote (1787–1860). Ho var ein av Sophus Bugges fremste songarar, og han trykte heile ni av tekstane hennar i *Gamle norske Folkeviser* (1858). Slekts- og familietradisjonen spela ei svært viktig rolle for at balladediktinga kunne overleva så lenge som den gjorde. Men det var også avgjerande at det fanst mange songarar, ikkje berre med tradisjonskunnskap, men med kunstnargivnad. Slik balladestoffet har kome til oss, dominerer Telemarkstradisjonen. Men det har også funnest, og fanst på 1800-talet, ein levande balladetradisjon over heile landet.

Kjempe- og trollballadane er ei av dei visegruppene som har interessert fleire norske balladeforskarar. Ein grunn til denne interessa er truleg at desse balladane byggjer på vestnordiske sagaer av ymse slag, og dermed har særskild litteraturhistorisk interesse, dei fører vidare den norrøne arven. Dei beste kjempe- og trollballadane kan kanskje kallast spennande folkelege helteskildringar, til dels på høgt nivå, der mellomaldermentalitet klart kjem til uttrykk. Essayet om troll og vondskapens makt handlar om nokre av desse visene, ikkje minst om balladeheltane, som med fysisk styrke, smarte knep og intellektuell nyfikkne vinn over motstandarane sine. Både kvinner og menn opptrer i helterollene i slike viser, dei førstnemnde er i slekt med sterke sagakvinner.

Essayet om visesamlingane til dei danske utgjevarane Anders Sørensen Vedel og Peder Syv handlar om tilhøvet mellom norsk og dansk i balladediktinga. Eg drøfter bl.a. den sterke påverknaden danske visetekstar i Vedels og Syvs visebøker hadde på norsk munnleg tradisjon, i dansketida og endå lenger, utover på 1800-talet. Ikkje minst spela Syvs svært populære Tohundrevisebok (1695) ei viktig rolle, ikkje berre som visebok i streng tyding, men også som lesetrening og underholdningslektyre. Skillingstrykk med utgangspunkt i desse bøkene fekk vid spreiding. Eg diskuterer dessutan den eldre norske visetradisjonen som er til stades under overflata i danske

renessansevisetekstar. Denne problemstillinga har vore lite påakta, men er viktig med tanke på nordisk språk- og litteraturhistorie.

I munnleg dikting, tradisjonsdikting, gjeld andre reglar for skildring av identitet og personlegdom enn i skriflitteraturen. Framstillinga må i munnleg dikting særskilt kvile på ei dramatisk ytre handling kombinert med relativt faste formeluttrykk. Ei ikkje uvanleg oppfatning er derfor at balladen lett blir stereotyp og føreseieleg. Men dette treng ikkje vera tilfelle, noko eg drøfter i essayet om identitet og balladedikting. Balladediktaren og tradisjonen kan bl.a. la aktørane opptre i forskjellige roller i ein og same tekst – forkledde eller omskapte – slik at nye sider ved personlegdomen kjem fram. I andre tilfelle gjer balladediktaren bruk av meir enn *ein* handlingsstad. I tillegg til det jordisk-realistiske utgangspunktet finst det fantasiland i det fjerne, underjordiske makters tilhaldsstad, himmel, helvete. Slike grep opnar for ei djupare og meir variert framstilling av identitet og personlegdom hos balladeaktørane.

I dei naturmytiske balladane har vi svært ofte å gjera med minst to forskjellige handlingsstader. For det første den kjende verda, garden, grenda der folk lever – og i tydeleg kontrast til det heimlege: skogen, fjellet, sjøen, vatnet, elva. Her held naturmaktene til, bergekongen, huldra, nøkken. Med maktbruk og utspekulerte knep freistar naturmaktene menneska, og lokkar dei til seg. I essayet om menneske og makter i naturmytiske balladar drøfter eg bl.a. den psykiske påkjenninga menneske blir utsette for når dei kryssar grensa til naturmaktenes rike. Opplysningar som balladesamlarane skreiv ned, tyder vidare på at songarane på 1800-talet var overtydde om at det fanst underjordiske makter i naturen. Det er denne seiglivva folketrua som er grunnlaget for balladediktinga om naturmaktene.

Enkelte balladar er lite kjende og har alltid vore det. Andre har liksom aldri kome til sin rett, aldri kome med i det gode selskap. Dette kan det vera fleire årsaker til, kanskje så enkle som at berre eit fåtal songarar i oppskrivingsperioden interesserte seg for slike viser, eller at dei hadde ei ytre form som ikkje var i samsvar med krav som tidlege utgjevarar stilte. Særleg har skjemteballadane kome skeivt ut. I kapittelet om skjemteballaden og den komisk-satiriske tradisjonen trekker eg fram nokre av dei beste norske skjemteballadane, og eg drøfter dei med utgangspunkt i teoretiske tilnærmingar til komikk og latter. Som dei andre balladane har skjemtevisene røter

tilbake til mellomalderen, vi finn såleis parallellar hos Geoffrey Chaucer og Giovanni Boccaccio. Den allegoriske dyre- og fugleskjemtevisa «Ramnebryllaupet i Kråkelund» (TSB F 68) er den første norske mellomalderballaden som vart trykt (1647).

I siste del av 1700-talet under førromantikken vart dei gamle folkevisene, tradisjonsballadane, gjenoppdaga av eit nytt litterært publikum. Det vart i mange land dikta ei mengd viser som formelt og emnemessig bygde på tradisjonsballaden. I litteraturhistoriene blir gjerne denne nye versdiktinga kalla kunstballadedikting. Det siste essayet i boka handlar om eit utval kunstballadar frå førromantikken og fram til 1860-åra. Eit hovudtema i kunstballadediktinga vart gjengangar-, undergangs- og fortapingsproblematikk, slik sett nært knytt til det naturmytiske stoffet. Goethes velkjende dikt «Der Erlkönig» byggjer såleis på ein dansk tekst av Olav Liljekrans-typen, i Peder Syvs visebok. Dikttrarar som tyske Gottfried August Bürger og engelske Matthew Gregory Lewis stilte seg friare til tradisjonen og skapte ein eigen slags «skillingsviseaktig» sjanger med dei skrekkromantiske visene sine. Av norske dikttrarar som eg drøfter i boka, nemner eg her Edvard Storm, som med «Zinklars Vise» (1782) truleg skreiv den første norske kunstballaden, og Welhaven med sine mange klassiske nasjonale balladar.

Etter dei åtte essaya følgjer bl.a. eit tittelregister over dei norske mellomalderballadane, ordna i dei tradisjonelle gruppene: naturmytiske balladar (A), legendeballadar (B), historiske balladar (C), riddarballadar (D), kjempe- og trollballadar (E), skjemteballadar (F). Eg har brukt dei same visetitlane som dei som står i *Norske Mellomalderballadar* (NMB) – den vitskaplege, digitale utgåva av norske mellomalderballadar (2016). Balladetitlane er oppførte med såkalla TSB-nummer, basert på Jonsson, Solheim & Danielson: *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (1978) – som viser kva for gruppe den enkelte balladen sorterer under, og kva for nummer i rekka den har. I dei åtte essaya refererer eg til balladane eg trekker fram og diskuterer, med TSB-tilvisning, slik eg har gjort ovanfor.

Eg går ikkje nærmare inn på dei formelle sidene ved balladesjangeren, men viser til den norske vitskaplege balladeutgåva, bandet med fagartiklar og tittelregister, på nettstaden bokselskap.no, ev. til innleiinga i antologien min *Norske Folkeviser. Våre beste balladar* (2003). Nokre av dei tekstane eg trekker fram og analyserer, er henta frå denne boka. Dette er autentiske

tradisjonstekstar, men med normalisert rettskriving. Enkelte tekstar eller tekstutdrag er henta frå Landstads *Norske Folkeviser* (1853) og Bugges *Gamle norske Folkeviser* (1858), og sjølvsagt frå den norske vitskaplege balladeutgåva. I nokre høve viser eg til og diskuterer tekstutdrag frå dei andre nordiske balladeutgåvene: *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF), *Sveriges Medeltida Ballader* (SMB), *Corpus Carminum Færoensium. Føroya kvæði* (CCF), *Íslenzk fornkvæði. Islandske folkeviser* (IFkv).

Frå Tristrams saga til «Bendik og Årolilja»

- den norske balladen gjennom tid og rom

Frå mellomalderen til 1800-talet

Mellom den norske versjonen av riddarsagaen om kjærasteparet Tristan og Isolde – *Tristrams saga ok Ísondar* – og dei norske 1800-talsoppskriftene av riddarballaden «Bendik og Årolilja» (TSB [D 432](#)) er det meir enn 600 år. Er det mogleg å tenkje seg ein påviseleg litterær og litteraturhistorisk samanheng mellom desse to diktverka? Og kva med dei norske balladane elles, i kor stor grad kan vi trekke dei litteraturhistoriske linjene attende, om ikkje heilt – så i alle fall nokolunde sikkert? Det er god grunn til å stille spørsmålet, ikkje berre fordi avstanden i tid er så stor, men fordi det finst få kjelder som kan stø opp under framstillinga. Mangelen på sikre skriftlege kjelder har alltid vore den store bøygen i norsk og nordisk balladeforskning. Dette heng dels saman med balladens flyktige karakter som munnleg diktning. Vidare er problemet at vi har så få norske balladeoppskrifter frå tida før 1800-talet. Når det gjeld «Bendik og Årolilja», finst det heldigvis ein eldre tekst, som eg kjem attende til nedanfor. Trass i utfordringane gjer eg eit forsøk på å risse opp desse lange linjene.

Forutan «Bendik og Årolilja» har vi nokre få eldre og litteraturhistorisk sentrale visetekstar. Særleg kan nemnast fragmentet på sju strofer av «Riddaren i hjorteham» (TSB [A 43](#)) frå om lag 1490, ein tekst frå Solum i Telemark. Dette er den eldste kjende nordiske balladeteksten i det heile. Solumteksten drøfter eg nedanfor. «Friarferda til Gjøtland» (TSB [E 72](#)) som ligg føre i ein Sunnmørs-tekst frå 1612, kastar sjølvstilt også historisk lys over den norske balladetradisjonen (Jonsson & Solberg, 2011, s. 41–51). Det vi veit om utviklinga av den nordiske balladen i Norden elles, kan også fortelja oss ein heil del om balladesjangeren i Noreg.

For å kunne seia noko fornuftig om den litteraturhistoriske samanhen- gen mellom *Tristrams saga* og «Bendik og Årolilja» – og i forlenginga av dette spørsmålet, den litterære utviklinga frå 1200-talets romantiske rid- darforteljingar til balladetradisjonen på 1800-talet – må vi begynne med den første fasen i den norske og nordiske balladens historie. Vi skal først sjå korleis diktaren og balladeforskaren Hans E. Kinck tenkte seg at balladen kunne takast i bruk i ei vestnorsk bygd, som ny og grensesprengjande dik- ting. Vidare gjev eg ein presentasjon av det eg kallar Håkon Håkonssons kulturprogram på 1200-talet. Dette programmet inneheldt bl.a. ei storstilt litterær satsing. Sentrale europeiske litterære verk skulle nå omsetjast og tilpassast eit norsk publikum. I løpet av 1200-talet vart kring femti riddar- sagaer omsette til norrønt, og i denne lange rekka var *Tristrams saga ok Ísondar* den første (1226). Eg gjev ein relativt brei analyse av denne sagaen, med vekt på tematikk og forteljeteknikk, og drøfter nokre trekk som peikar fram mot balladediktinga.

Deretter følgjer eit avsnitt der eg drøfter Eufemiavisene, tre versfortel- jingar som har fått namn etter den norske dronninga Eufemia, gift med Håkon V Magnusson. Det er allmenn semje om at desse forteljingane – *Herr Ivan Lejonriddaren*, *Hertig Fredrik av Normandie* og *Flores och Blanzeflor* – kan daterast sikkert, til viktige hendingar i Eufemias levetid (1303, 1308, 1312). Eufemiavisene har stor litteraturhistorisk interesse, ikkje minst fordi det er her vi finn dei såkalla balladeformlane i skrift for første gong. Balladeformlar kan enkelt definerast som faste uttrykk, ståande vendingar som balladediktarane brukte for å kunne halde fast i minnet lange versforteljingar – altså balladar. Formlane i Eufemiavisene er av same slag som dei vi finn i norske 1800-talsballadar.

Neste og siste avsnitt dreiar seg om «Bendik og Årolilja». Eg analyserer denne balladen med utgangspunkt i oppskrifter som Jørgen Moe og Magnus B. Landstad gjorde kring 1850, etter to framifrå songarar – Anne Ånunds- dotter Lillegård og Bendik Ånundsson Sveigdalen, frå Vest-Telemark. Eg legg bl.a. vekt på å vise korleis tematiske mønster og visse motiv i *Tristrams saga* går igjen i balladetekstane. Ei drøfting av den eldste norske Bendik- teksten (1698) supplerer analysen.

«Brureblakkjen dau!»

I novella «Mot ballade» (1926) skriv Hans E. Kinck levande om korleis han tenkjer seg at ein mellomalderballade kan ha blitt til. Handlinga går føre seg i 1280-åra ein stad i Hordaland, ikkje langt frå Bergen. Bonden Thorgeir Vomm (ikkje godt å vita om tilnamnet er ærefullt eller spottande meint) har tidlegare følgd Håkon Håkonsson på den siste store hærferda til Skottland og Orknøyane. Fleire år seinare møter han fram på høvdingmøtet i Bergen, der Eirik Magnusson, son til Magnus Lagabøte og soneson til Håkon Håkonsson, blir krona i Kristkyrkja. Thorgeir Vomm har funne ut at han vil byggje ei kyrkje på garden sin, og derfor fører han med seg ein byggmeister heim, heiter det. Med byggmeisteren følgjer ein ung og sjarmerande læresvein frå kjøpstaden, og han kan meir enn å setja opp kyrkjer:

Om kvelderne lærte han strandens ungdom op i den nye danseleik, som var kommet slik i bruk nu omstunder, og hvor de danset lange segn, som han ogsaa kunde synge. Især var det folksomt helgedagskvelden; da kom ungdom roende indenfra og utenfra fjorden, og i godveir holdt de paa til den lyse morgen utenfor kirketuften. De danset Mariuviser først og hellige segn; det tyktes, det var som enslags gudstjeneste de møtte til. Men efterhvert kom ogsaa viser om svære kjæmper som slos med uvætter og troll og om riddersmænd som løste prinsesser av jutulens fang. Og han var med at lage nye viser (Kinck, 1972, s. 152).

Den nye danseleiken er balladen, forstår vi, ein kraftfull og tiltrekkande kombinasjon av ord, musikk og dans. Balladediktinga får feste i bygda og blir uttrykk for erfaringar, kjensler, opplevingar – og er nært knytt til trua på risar og underjordiske. Oppe i Vallarenuten held risen til, meiner folk. Risen heiter Jon, og han har lokka den unge jenta på Hovland-garden inn i berget og slege i hel brurehesten, seier dei. Læresveinen frå Bergen set saman ei bergtakingsvise om Gjøa på Hovland som blir innkvervd av risen:

Fraa Hovland laa dei i hærfærd ute
 Brureblakkjen dau! Brureblakkjen dau!
baae husbond aa kvar dan nyt'e gut'e.
 Jon, Jon! Kva leikar deg no i hug?

Paa Hovland va ingjen karfolk inne,
anna so kvende aa bonn i linde [reive].

Da va so bjart ei jonsok-nott,
kom risen sigand or nut.

Da va jonsok-notti dan ljose,
skrei trollefærd ne myllo huse.

[...]

«Svar meg, Gjòa i Hovlands-gar'e:
vil du sova up paa min arme?»

Te so svara ho Gjòa i Hovlands-bur,
ho sat mæ harm i sin hug:

«Neinei, du Jon i Vallarenut!
Eg svor mi tru aat ein kristna gut'.

Neinei! Min festarmann fôr i ledingsfærd:
Di maa eg 'kje rie mæ deg i berg» [...].

I sommarnatta på kyrkjebakken dansar folk ein vill og ustyrlig dans mens dei syng den nye visa, kanskje for å døyve redsla for risen oppi nuten:

De danser sin gru av sig. Det øker i vildskap. De unge jenter faar, fler og fler, utslagent haar, og naar de rettet sit hode i trass, var det som hestefaks føk. Dansen gaar op mellom husene, over tunet; og kommer saa ned igjen til kirken, farer utover den bratte hatlebrække ned til fjæren, følger stranden rundt nasset og tilbake op til kirken, henover dens vigslede vold (Kinck, 1972, s. 159–162).

Som Kinck-kjennaren Edvard Beyer skriv, er Kincks novelle «en av hans største dikterbragder [...] et stykke levende, fargemettet fabuleringskunst og en dristig tolkning av norsk – nærmere bestemt vestnorsk – middelalder, inntrengende menneskeskildring og overlegen stilkunst» (Kinck, 1972, s. 6). «Mot ballade» tek for seg overgangen mellom sagatid og balladekultur, og viser korleis ei ureflektert tru på overnaturlige makter grip om seg og finn uttrykk i balladedikting og balladespråk. Kinck «lar nok folkevise-genren være import, men motivet er folkets eget [...] Folket griper den

importerte visa med en heftighet så brennende at de gjør den til sin egen» (Groven Myhren, 1976, s. 339).

Kincks balladepastisj er skriven på vestnorsk målføre, ikkje så altfor langt unna det språket hordalandsbønder må ha brukt i 1280-åra, og – med nokre unntak – i velkjend balladestil, jf. den Draumkvede-inspirerte formuleringa *nyt'e gut'e* i opningsstrofa. I Moltke Moes restituerte versjon av «Draumkvedet» heiter det tilsvarande: «Vil du meg lyde, eg kveda kan / om einkvan nytan drengen.» Elles inneheld Kincks ballade klanger frå den naturmytiske visa «Margjit og Targjei Risvollo» (TSB A 57), eit trekantdrama der den underjordiske Jon i Vaddelio forfører Margjit, som er trulova med Targjei.

Som vi forstår, er handlingstida i novella tida kring 1300. Det er ikkje tilfeldig, for nettopp frå denne perioden har vi bevart nokre viser som ser ut til å vera samtidige, noko dei fleste såkalla «historiske» viser med samtidsreferansar ikkje er. Vi har også andre balladar som truleg vart til på denne tida. Kinck hadde grundig kjennskap til norsk balladedikting og hadde i 1892 skrive avhandling (prisoppgåve) om tilhøvet mellom eddadikting og folkeviser. Også Moltke Moe – som Kinck hadde lært mykje av – karakteriserer i balladeartikkelen «Kungssonen av Norigsland» inngangen til 1300-talet som spesielt interessant med tanke på utviklinga av balladesjangeren. Moe synest merkeleg nok ikkje å rekne med Island og Færøyane til Norden. Formelt sorterte dei rett nok under Danmark då Moe – i fellesskap med Sophus Bugge – skreiv artikkelen, men både Island og Færøyane hadde si eiga karakteristiske balladedikting.

Tiden før og etter 1300 synes i alle Nordens tre lande at have været den historiske ballades guldalder; ialdfald er det omkring dette tidspunkt mængden af de historiske viser grupperer sig. For Sveriges vedkommende stammer de fleste emner fra årene 1280 til 1320. Danmarks historiske ballader favner videre; men man behøver kun at tænke på Marsk Stigs-viserne og balladerne om de fredløse, for at se at også den danske vise har havt en blomstringstid omkring 1300 [...]. Alt i alt har vi kundskab om en fem-seks norske folkeviser med historisk emne (Moe, Moltke, 1925, s. 177).

Det er eigentleg den første fasen ikkje berre i den *norske*, men i den *nordiske* balladens historie Moe skildrar. Men som andre i samtida var Moe overtydd om at dei *danske folkevisene* var endå mykje eldre enn frå tida kring 1300.

Dette var ei oppfatning som var lansert av den sentrale danske balladeutgjevaren Svend Grundtvig, og som ingen hadde innvendingar mot. Det var mange grunnar til at Moltke Moe skulle feste lit til kva Svend Grundtvig skreiv. Grundtvig hadde grunnlagt dansk vitskapleg balladeutgjeving med første band av *Danmarks gamle Folkeviser* (1853), same året som Landstads *Norske Folkeviser* kom ut. Grundtvigs oppfatning av korleis balladar skulle publiserast, er blitt ståande. Viktigast var prinsippet om at visetekstane skulle leggjast fram utan inngrep og justeringar av utgjevaren, «hele og holdne, med Troskab og Omhu og med de Oplysninger, som det staaer i Udgiverens Magt at give» (DgF I, s. VI). Med eit visst unntak for Arwidssons *Svenska fornsånger* (1834–42) stilte Grundtvigs metode tidlegare viseutgåver i skuggen, deriblant Landstads. Både Grundtvig sjølv og Grundtvigs elev Sophus Bugge gav *Norske Folkeviser* hard kritikk.

Grundtvig var overtydd om Danmarks sentrale plass i balladesjangerens historie, og skriv utan reservasjonar at «det vil da uden Tvivl vise sig, at Danmark er den nordiske Folkevises egenlige Hjemland, hvor denne Digtning baade først fremkom, blomstrede rigest og holdt sig længst» (DgF III, s. XIV). Men stemmer dette? At balladediktinga «holdt sig længst» i Danmark, er ikkje rett – dersom ein med uttrykket «halde seg længst» meiner noko i retning av å vera i allmenn bruk i samfunnet, vera integrert i kulturlivet. Det er på Færøyane folk har sunge dei gamle visene lengst, inn i vår tid, og ikkje minst dansa til dei, etter alt å døme i ubroten tradisjon frå mellomalderen.

At balladesjangeren oppstod i Danmark, er også ein tvilsam påstand. Det finst ingen konkrete spor i Danmark etter den nordiske balladen, før Eufemiavisene. Desse versromanane vart til kort tid etter 1300. Det ofte siterte *runeverset* frå Skånske lov frå tidleg 1200-tal: «Drømde mik en drøm i nat / um silki ok ærlig pæl», er ingen balladeformel og har heller inga formell tilknytning til balladesjangeren, men er rett og slett eit lyrisk linjepar. Derimot er det ingen tvil om at balladediktinga kom til å stå sentralt i Danmark – bløme rikt, for å seia det med Grundtvig – for ikkje i noko anna nordisk land er det skrive ned og dokumentert så mange forskjellige balladar. Det må likevel leggjast til at av den store mengda av danske balladar er mange nydikta på 1500- og 1600-talet, og ber tydeleg preg av det, noko som sjølv sagt ikkje gjer desse visene uinteressante. Dessutan er nokre av dei danske

balladane norske eller vestnordiske, overført til dansk under renessansen. Fleire av desse visene er gått tapt i det vestnordiske området, men har etterlate seg språklege spor i danske viseformer.

Eit viktig premiss for Grundtvigs vurdering av den sentrale rolla Danmark skulle ha spela i den tidlege balladehistoria, har med språk og språkhistorie å gjera. Dersom balladesjangeren gjekk så langt attende som til 1100-talet og jamvel endå lenger, kunne det alderdommelege balladespråket i mange danske balladar forklarast på ein enkel måte, slik vart dansk tala og skrive i tidleg mellomalder, før dei nordiske språka skilde lag. Men kring 1300 var dette gamle språket ute av dansk, og alderdommelege, norrøne stildrag må derfor forklarast på anna vis, som medvitne eller umedvitne omsetjingslån eller lån i det heile, frå norsk eller færøysk balladedikting.

Til grunn for mi eiga framstilling i det følgjande ligg i hovudsak Bengt R. Jonssons tese om balladesjangerens historie. Eg viser særleg til den lange artikkelen «Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56» (1989). Styrken i Jonssons syn er ikkje berre ein imponerende og detaljert kunnskap om emnet, men i like stor grad kombinasjonen av fleire sider ved balladens opphav på nordisk grunn, litteraturhistoriske, miljømessige, språklege. Jonsson står sjølv på skuldrene av ei rad forskarar etter Grundtvig, som har kritisert og nyansert det eldre, danske grunnsynet, blant dei Ernst von der Recke, Sverker Ek, Knut Liestøl og Vésteinn Ólason.

Ei innvending mot at Noreg skulle kunne vera det landet der balladen først feste rot, har tradisjonelt vore at Noreg var eit bondeland, med alt det innebar. For kunne nå verkeleg riddarballadane, den største balladegruppa av alle og på fleire vis grunnleggjande for utviklinga av balladespråket, ha nokon sjanse i eit slikt land? Knut Liestøl skriv om dette:

Sidan folkevisa kom opp i Norderlanda saman med riddarlivet, er det mykje emne frå riddarlivet ein finn i visene. Men sjølv riddarlivet vann aldri retteleg inngang i Noreg. Den ytre bunaden med riddarar, knektar o.dl. er ofte berre noko som har fylgt med visene utanfrå. Ein må seia at i det heile er det *kjempelivet* som er skildra, anten så emnet er teki or det røynelege livet eller lånt frå eldre diktingar (Liestøl & Moe [utg.], 1958, s. 15).

Liestøl har rett i at kjempe- og trollviser spelar ei viktig rolle i norsk balladedikting. Men det er viktig å skilje mellom livet og litteraturen. Det er ingen

automatisk samanheng mellom kva for ytre forhold folk lever under, og kva for bøker dei les, eller kva for viser folk syng og dansar til. Tvert imot kan det vera slik at det ukjende, nye og uvanlege appellerer særskilt sterkt. Dessutan «vann riddarkulturen og riddardiktinga inngang» i Noreg. Det heile begynte med Håkon Håkonssons medvitne satsing på å overføre moderne, franske versforteljingar om riddarar og jomfruer til norrøne sagaer.

Håkon Håkonssons kulturprogram

Det er ein tydeleg litteraturhistorisk samanheng mellom den norske kongens kulturelle og litterære satsing, og balladen. Med riddarsagaene kom det stoffet og den tematikken som vart vidareført i balladediktinga. Det var nytt og grensesprengjande, språkleg, og når det galdt innhald. Dessutan byggjer balladen formelt på framstillingsteknikken i dei franske originalforteljingane som gjekk på rapsodiske vers. Enkelte versforteljingar som *Roman de la Rose* og syngjefabelen *Aucassin et Nicolette* inneheld jamvel eigne viser.

Sturla Tordsson fortel i *Soga om Håkon Håkonsson* at den unge kongsonen vart fostra opp hos jarlen og birkebeinarhovdingen Håkon Galen:

Da Håkon kongsson var sju vintrar gammal, sette jarlen han til boka. Og da han hadde vore i skolen ei stund, spurde jarlen: «Kva lærer du, Håkon?» «Eg lærer song, herre,» sa han. Jarlen svara: «Ikkje skal du lære song; du skal korkje bli prest eller biskop» (Helle [utg.], 1963, s. 26).

Jarlen tenkjer kanskje på liturgisk song, og slikt var det nok ikkje meininga at Håkon skulle drive med. Men ein konge som ville hevde seg blant dei fremste på 1200-talet, måtte likevel kunne både lesa, skrive og syngje. Slike ferdigheiter avgjorde om ein kunne reknast som ein *hovisk, kurteis* konge. Sturla Tordssons skildring av Håkons oppvekster kan på dette punktet minne noko om framstillinga av den unge Tristram i *Tristrams saga* (Bandlien, 2001, s. 189–190). Då kongen i 1263 låg for døden på Orknøyane, let han lesa opp for seg bøker på latin, seier Sturla. Men etter som kreftene minka, bad han om at dei heller skulle lesa norrøne bøker, først forteljingar om heilagmenne og deretter kongesagaer. Sturla Tordsson gjer altså eit poeng av å framstille Håkon Håkonsson som ein lærd konge. Bøker var ein viktig del av livet hans, frå først til sist. Det blir ikkje sagt noko om at kongen

let lesa opp riddarsagaer på dødsleiet. Likevel var det altså omsetjing av riddarsagaer til norrønt Håkon Håkonsson tok initiativet til.

Etter alt å døme gjekk Håkon Håkonsson på katedralskolen i Bergen og seinare på katedralskolen i Nidaros. Han må ha fått ei god utdanning, for den engelske historikaren Matheus av Paris, som kom på besøk til Bergen i 1248, kallar kongen ein forstandig og vellærd mann, *bene litteratus*. At han kunne lesa latin, går som nemnt fram av Sturla Tordssons saga-skildring, og det er godt tenkjeleg at han kunne fransk, slik faren i *Kongsspegelen* rår sonen å lære seg. Riddarsagaene som Håkon let vende til norrønt, vart omsette frå fransk, men også i stor grad frå anglonormannisk, overklassespråket i England sidan 1066, då normannarane tok over styret i landet.

Omsetjing av fransk og anglonormannisk riddardikting var ein viktig del av Håkon Håkonssons kulturelle program. Kongen ynskte at Noreg skulle hevde seg i Europa, politisk og kulturelt. Derfor la han stor vekt på å halde god kontakt med andre land. England, som lenge hadde vore ein viktig handelspartner, stod i ei særstilling (Leach, 1921, s. 36–72). Håkon sette i gang fleire byggjearbeid etter utanlandske og ikkje minst engelske førebilete, særleg i hovudstaden Bergen, der den storslegne Håkonshallen, inspirert av Henrik IIIs slott i Westminster, var høgdepunktet. Hallen stod ferdig i 1261 til tronfølgjaren Magnus' bryllaup med den danske prinsessa Ingeborg Eriksdotter. Eigentleg hadde Håkon ynskt at Magnus skulle gifte seg med Beatrice, dotter til Henrik III, men den engelske kongen hadde andre planar for henne. Vidare la Håkon vekt på å stå fram som ein sjøkonge og likte å vise seg fram i imponerande skip. Kanskje derfor vart han beden av den franske kongen om å stå i brodden for ein flåtestyrke, på krossferdsoppdrag til det heilage landet. Dottera Kristina let han gifte bort til ein spansk prins, og sjølv vart han krona med pomp og prakt av den pavelege legaten Vilhelm av Sabina (1247).



Håkonshallen i Bergen stod ferdig i 1261 til Magnus Lagabøtes bryllaup med den danske kongsdottera Ingeborg. Etter reformasjonen sette forfallett inn, men på 1800- og 1900-talet vart hallen restaurert. Håkonshallen er det fremste visuelle symbolet på Håkon Håkonssons makt og kulturelle satsing.

Det har vore vanleg å oppfatte Håkons litterære omsetjingsprogram som uttrykk for ynsket om å kultivere det norske hoffet med hirdmenn, tenarskap og alle som ferdast der. Ved å lytte til høgtlesing av riddarsagaer om høviske heltar frå framande land skulle bondske nordmenn få del i europeisk kultur. Av *Kongsspegele*n går det fram at behovet truleg var til stades, ikkje minst kunne det vera utfordrande å halde orden på grammatikk og ordlegging:

Når då kongen seier noko til deg, så skal du akte vel på det i svara dine at du ikkje bruker fleirtal i noko av dei orda som gjeld deg sjølv, endå du bør bruke fleirtals-nemning i alle dei orda som gjeld kongen. Men endå meir skal du vare deg for det, som styvingane stundom kjem til å gjere, at du bruker fleirtal i dei orda som gjeld deg sjølv og bruker eintals-nemning i dei som gjeld kongen.

Om det skulle hende at kongen seier nokre ord til deg som du ikkje skjønar, så du nøydest til å spørje opp att, då skal du korkje seie «hå?» eller «kva?». Du bør helst ikkje seie noko anna enn det ordet «herre». Men om du heller vil spørje med fleire ord, skal du seie: «Ver ikkje harm for det, herre, at eg må spørje om kva De sa til meg, for eg skjøna det ikkje godt» (Hellevik [utg.], 1965, s. 99).

At nordmenn kunne lære høvisk framferd – *kurteisi* – av riddarsagaene, hindra sjølvsgat ikkje at dei også kunne by på god underhaldning og tidtrøyte, når dei vart lesne høgt ved det norske hoffet i Bergen og kanskje i andre fora. For riddarsagaene var noko heilt anna enn andre og eldre former for sagadikting, som vi må rekne med fleire kjende til, dei viktigaste var fornaldersagaer, kongesagaer og legendesagaer. Riddarsagaene representerte noko nytt og moderne. Dei handla om rike og mektige riddarar og strålande vakre jomfruer med underlege og framandvorne namn. Dei var edle og høviske og var overdådig kledde i silke og skarlak, gull og glitter. Handlinga gjekk føre seg i framande land langt bortanfor tid og rom. Riddarheltane var stadig i kamp mot hardtslåande motstandarar, men dei kom nesten alltid frå leiken med livet i behald. Jomfruene var stolte, vakre, rådsnare – jamvel om dei ofte vart bortførte. Og framfor alt handla riddarsagaene om kjærleiken, den viktigaste krafta i livet.

I 1217 vart Håkon konge. Nokre år seinare (1225) gifte han seg med Margrete, dotter til jarlen Skule Bårdsson, som seinare gjorde opprør mot kongen og vart den verste fienden hans. Året etter vart den første romantiske riddarsagaen omsett til norrønt etter initiativ av kongen: *Tristrams saga ok Ísondar*, eit sentralt verk i europeisk riddardikting. Det er freistande å setja omsetjinga i samband med giftarmålet, men noko sikkert veit vi ikkje om dette. Det heiter i teksten at ein viss broder Robert stod bak omsetjinga. Vi veit lite eller ingen ting om han, men han skriv norrønt så godt at han truleg har vore frå Noreg, og helst prestlærd, kanskje ein bymann frå Bergen, eller ein frå Orknøyane (Halvorsen, 1959, s. 15–16). Det er etter alt å dømme same mann som har omsett *Elis saga ok Rósamundu*.

Alt i alt vart det omsett om lag femti riddarsagaer til norrønt i Håkon Håkonssons tid, og under sonen Magnus Lagabøte og sønesønene Eirik Magnusson og Håkon V Magnusson. Då er dei 21 korte forteljingane – *lais* – i *Strengleikar* rekna med, og like eins sagastubbane i *Karlamagnús saga* og *Mágus saga*. Vi veit lite om diktarane bak desse forteljingane. Thomas d'Angleterre, han som på 1100-talet skreiv *Tristan og Isolde*, eit verk som ligg til grunn for *Tristrams saga*, er ukjend. Det same gjeld Marie de France, ho som førte *Strengleikar* i pennen. Og vi veit heller ikkje mykje om Chrétien de Troyes, anna enn at han var knytt til hoffet i Champagne, der grevinne Marie Capet residerte. I siste del av 1100-talet skreiv Chrétien dei fem store versromanane om *la matière de Bretagne*, der kong Arturs riddarar opptrer: *Erec et Enide*, *Cligés*, *Lancelot. Le Chevalier de la Charette*, *Yvain. Le Chevalier au Lion* – og *Perceval. Le Conte du Graal*.

Ovanfor har eg brukt nemninga omsetjing, men det er rettare å tala om tilpassing eller adaptasjon når originaltekstar i mellomalderen skulle overførast til eit anna språk, og framførast for eit anna publikum. Det spela sjølvst og så ei rolle at originalversjonane var versforteljingar, mens dei norrøne tekstane er på prosa. Prosatradisjonen stod sterkt ved det norske hoffet, der ein var van med kongesagaer, og andre former for sagadikting. Dessutan fanst det ikkje norrøn versdikting som kunne fungere som mønster for dei originale versforteljingane. Verken eddadikt eller skaldedikt høvde i så måte.

Det er ikkje mykje som er overlevert av Thomas' versforteljing, men ei jamføring mellom den og *Tristrams saga* er likevel mogleg. Magnus Rindal skriv at «omsetjinga er svært nøyaktig, bortsett frå somme utelatingar og samandragingar. Forkortingane gjeld særleg monologar og samtalar, forfattarinnskot og forfattarkommentarar. Broder Robert har slik sett prøvd å lage ei strengare komponert forteljing for eit norsk publikum» (Rindal [utg.], 2003, s. 33–34).

Ívens saga, den norrøne versjonen av *Yvain. Le Chevalier au Lion*, vart også omsett på initiativ av Håkon Håkonsson, men seinare enn *Tristrams saga*, kring 1250. Det er mange utelatingar og forkortingar i denne sagaen slik den ligg føre i dag, både av dialogar, monologar og framstillinga elles. Direkte erotiske skildringar i den gammalfranske originalteksten er såleis nesten konsekvent strokne (Nyborg [utg.], 2009, s. 94, 133). Dette kan tyde

på at omsetjaren har vore prestlærd, i alle fall har underhaldningsaspektet mått vike for det didaktiske perspektivet. Det finst også døme på at saga-handlinga er noko utvida i høve til den gammalfranske teksten.

Både *Tristrams saga* og *Ívens saga* er skrivne i såkalla *høvísk stil*, med vekt på retoriske finessar som parallelle uttrykk, synonyme vendingar, assonans, allitterasjon og rim. Den høviske stilen skil seg frå *omsetjingsprosa*, der retoriske verkemiddel er mindre brukt, og *lærd stil*, der påverknad frå latin gjer seg sterkt gjeldande (Halvorsen, 1959, s. 9–10, Nyborg [utg.] 2009, s. 20–21). Både *Tristrams saga* og *Ívens saga* vart emne for ballade- og eventyrdikting. Dei to kjempe- og trollvisene «Ivar Erlingsson» (TSB E 102) og «Kvikjesprakk» (TSB E 82) knyter seg til det gamle sagastoffet frå *Ívens saga*, men nokså laust. Desse to balladane viser forresten særleg skyldskap med færøysk balladedikting.

Den franske eventyrforteljinga *Floire et Blancheflor* fekk tittelen *Flóres saga ok Blankiflúr* på norrønt. Sagaen er bevart i to islandske manuskript, av den gammalnorske teksten er det berre igjen eit fragment frå tidleg på 1300-talet (Halvorsen, 1959, s. 20). I denne sagaen møter vi kjærasteparet Flóres og Blankiflúr som veks opp saman, men blir skilde frå kvarandre. Etter ein lang serie med farefulle forviklingar får dei endeleg kvarandre. Det romantiske og eventyrlege kjem bl.a. til uttrykk i namna på dei to hovudpersonane: *Blomst* og *Kvitblomst*.

Eldre litteraturhistorikargenerasjonar har gjerne brukt «stordomstid» om Håkon Håkonssons regime i Noreg, då Noregsveldet med Fastlands-Noreg og øyane vest i havet nådde si største utstrekning. Det er i samsvar med denne oppfatninga Henrik Ibsen skildrar Håkon Håkonsson og Skule jarl i *Kongsemnerne* (1864). Håkon er lykkemannen som gjer dei rette vurderingar og er på lag med framtida. Ikkje minst forstår han at Noreg må samlast, nordmennene må bli *eitt folk*. Skule er derimot framstilt som den store taparen, ein mann som tida har gått ifrå. Den som skarpast har teke til motmæle mot ein slik karakteristikk, er Hans E. Kinck. Ikkje Håkon – men Skule jarl, han som tapte kampen om makta i Noreg – er Kincks mann. Med Skule jarl går den gamle norrøne kulturen og den gamle litterære smaken til grunne. Importkulturen overtek, og med Håkon i spissen kastar Noreg seg inn på den nye fåfengds marknad. Noko slikt ville ikkje Skule gjort:

Skule høvding var ingen nar. I ham har den gode gamle smak personificeret sig – ogsaa hvad angaar ordets kunst. Han har dens holdning, og han har dens vid. Det er altid til ham, at Snorre Sturlason søker, naar han lander her paa sine mange reiser til Norge; aldrig en eneste gang til Haakon Haakonsson (Kinck, 1922, s. 90).

Narren er Håkon, «uselvstendigheten i person», som Kinck kallar han, ein etterapar som såg seg blind på gilde fyrstar og strålande drakter ute i Europa. Den moderne riddardiktinga er ikkje stort å skryte av. Ei bok som *Strengleikar* «betegner en stor svækkelse – for ikke at si et sammenbrud – i hele den kunstneriske reisning, i evnen til det konstruktive» (Kinck, 1922, s. 89). Kinck visste mykje om norrøn kultur. Likevel feller han ein urettvis dom over riddarsagaene, som gjennomgåande har fått dårleg omtale i litteraturhistoriene. Grunnen til nedvurderinga kan rett og slett vera så enkel som at riddarsagaene var omsett litteratur, og derfor vart vurderte som mindre verdifulle enn original norrøn dikting. Det er heller ikkje til å koma frå at slik mange riddarsagaer i dag ligg føre, sterkt forkorta i høve til originalforteljingane, har dei tapt seg. Dessutan kan nedvurderinga hengje saman med sjanger og framstilling. Den realistiske sagastilen med Snorre Sturlason som sin fremste representant har stått så sterkt her i landet at fantasidikting frå fjerne land ikkje heilt har lykkast med å hevde seg.

Tristrams saga ok Ísondar

Tristrams saga ok Ísondar og *Ívens saga* er blant dei sagaforteljingane som fekk størst innverknad på den litterære tradisjonen i Europa, også på nordisk balladedikting. Når det gjeld den førstnemnde sagaen, byggjer eg i det følgjande på Magnus Rindals omsetjing, med sideblikk til Bjarni Vilhjálmsson's utgåve i serien *Riddarasögur*.

Tristrams saga byrjar med ein kort presentasjon av hovudtemaet i sagaen og med opplysning om oppdragsgjevar og omsetjar:

Hér skrifast sagan af Tristram og Ísönd drottningu, í hverri talað verður um óbærilega ást, er þau höfðu sín á millum. Var þá liðið frá hingaðburði Kristi 1226 ár, er þessi saga var á norrænu skrifuð eftir befalingu og skipan virðulegs herra Hákonar konungs. En bróðir Róbert efnaði og uppskrifaði eftir sinni kunnáttu

með þessum orðtökum, sem eftir fylgir i sögunni og nú skal frá segja (Bjarni Vilhjálmsson [utg.], 1982, s. 3).

I Rindals norske utgåve følger så ein innleiande del i høve til hovudforteljinga. Her blir det fortalt om riddaren Kanelangres frá Bretagne, som på ei reise til Tintajol i Cornwall møter kong Markis og syster hans, den vakre Blensinbil. Kanelangres og Blensinbil blir gripne av brennande kjærleik til kvarandre, og mens Kanelangres ligg hardt sára, fell ho i uvit i senga hans. Dermed går det som ein kanskje kunne vente: «I så store plager – ho sorgtyngd og han sára – avla dei det barnet som sidan levde opp og påførte alle venene sine suter, og var opphavet til denne saga» (Rindal [utg.], 2003, s. 56). Etter at Kanelangres og Blensinbil har kome tilbake til Bretagne, gifter dei seg «i lovleg ekteskap». Seinare døyir Kanelangres i strid, og Blensinbil døyir kort tid etter i barselseng, av sorg.

Innleiinga legg grunnlaget for mykje av det som hender seinare, og knytter trådar til hovudhandlinga. Den ulykkelege lagnaden til Kanelangres og Blensinbil varslar den tragiske kjærleikshistoria mellom Tristram og Isond. Tristram er både gjennom namn og foreldrearv utvald til eit liv i sorg og møde. Vidare blir det etablert tilknytning til kong Markis' hoff, der mykje av hovudhandlinga går føre seg. Tristram er systerson til kongen, noko som sjølvsagt gjer det ulovlege og umoralske tilhøvet mellom Isond – gift med kong Markis – og han sjølv, endå meir forkasteleg. I innleiinga får vi også vita at Tristram, trass i at foreldra er døde, nyt godt av ei god oppfostring. Han får bokleg lærdóm, lærer musikk og høvisk framferd, og er såleis godt rusta til eit liv som riddar.

Overgangen til hovudhandlinga skjer ved ei geografisk forflytting på sjøen, slik det også gjer i mange balladar, truleg inspirert nettopp av *Tristrams saga*. Som ung mann blir Tristram mot sin vilje ført bort på eit norsk handelsskip og hamnar til slutt ved kong Markis' hoff. Her blir han vel motteken, og kongen får vita kven han er. På denne tida, heiter det i sagaen, er den irske kongen så mektig at han er i posisjon til å krevja skatt av engelskmennene. Det året Tristram kjem til landet, skal skatten betalast i form av seksti gutebarn, noko som sjølvsagt vekkjer stor harme i landet. Likevel vågar ingen å setja seg opp mot kjempekaren Morold, bror til den irske dronninga, som kjem for å krevja inn skatten. Berre Tristram set seg

til motverje. Han greier å drepa motstandaren, men blir sjølv livstrugande såra av Morolds forgifta sverd.

Ingen kan lækje såret, og i fortvilning legg Tristram til sjøs med nokre trufaste vener. Nærmast tilfeldig driv dei i land i Irland. Her kallar Tristram seg Trantris (!) for ikkje å bli identifisert som Morolds banemann. Det irske kongeparet har ei dotter, den fagre og høviske Isond, og det utviklar seg då slik at Tristram underviser henne i harpespel, brevskrivning og dikting, mens den lækjekunnige dronninga med hjelp av sine beste hjelperåder greier å fjerne gifta frå kroppen hans. Etter førti dagar er Tristram frisk nok til å segle tilbake til det engelske hoffet.

Som helt, men likevel outsider, har Tristram skaffa seg mange uvener ved kong Markis' hoff. For å hindre at han i framtida skal bli konge etter den ugifte morbroren, overtalar stormennene kongen til å gifte seg med Isond, og Tristram blir utpeika til å vera sendemann til Irland, der han skal framføre kongens ekteskapstilbod. Her møter han ei rad utfordringar. Den vanskelegaste er at han må drepa ein drake. Det greier han, men blir forgifta av røyken frå draketunga og må for andre gong ha hjelp av den lækjekunnige irske dronninga. I løpet av opphaldet oppdagar Isond at det er Tristram som har drepe morbror hennar, men det lykkast likevel Tristram å overtala det irske kongeparet til å godta ekteskapstilbodet frå kong Markis. På reisa får Isond med seg den kloke og oppofrande terna Bringvet. Den irske dronninga gjev Bringvet ein liten kagge med ein kjærleiks- og trylledrikk ho sjølv har brygga. Denne drikken skal ho la Markis og Isond drikke av kvelden før bryllaupsnatta. Men så skjer det fatale at ein tenar uforvarande kjem til å gje Tristram og Isond av trylledrikken på skipet:

Dei blir no begge svikne av den drikken dei naut, fordi tenaren gjorde feil. Slik blei dei dømde til eit liv i sorg og plage, og ei lang sut med kroppsleg lyst og æveleg lengt. Heile Tristrams hug blei no vend mot Isond, og hennar hug mot hans, med slik brennande kjærleik at det ikkje fanst boteråd mot det (Rindal [utg.], 2003, s. 123).



Den engelske målarer John William Waterhouse spesialiserte seg på målarstykk med emne frå mytestoff og mellomalder. Framstillinga hans av Tristram og Isolt er eitt av dei mest kjende målarstykk hans. Her ser vi det berømte kjærasteparet på skipet, i ferd med å drikke av staupet med kjærleiks- og trylledrikk. Det er ei lagnadstung stund. Som det sømer seg ein riddar «utan frykt og daddel» er Tristram kledd i full rustning, mens Isolts vakre kappe, kjole og hovudlin minner oss om fargesymbolikken i sagaen. På det vesle bordet står resten av kjærleiksdrikken.

Så langt har Tristram hatt framgang, trass i at foreldra døydde frå han og han vart bortført. Men heretter kjem hans og Isonds liv til å bli ei ustanselig veksling mellom intense og kortvarige lykkestunder med fare for å bli avslørte, og lange periodar der dei er tvinga til å halde seg frå kvarandre. Presset aukar gradvis. Kongens mistankar blir stadig sterkare, og etter at han har drøft situasjonen med rådgjevarane sine, blir Isond dømd til jernbyrd. Mot alle odds kjem ho godt frå jernbyrden, det blir sagt rett ut at Gud gjev henne nåde.

Til slutt blir situasjonen likevel uuthaldeleg, og Tristram seglar til Normandie. Rastlaus dreg han vidare frå rike til rike. I Bretagne blir han kjend med hertugsonen Kardin, og gifter seg nokså tilfeldig med syster hans, Isodd. Sagaen er uklar om grunnen til at Tristram gifter seg med henne. Er det for å gløyme Isond? Er det fordi venene hans rår han til, og fordi ekteskapet vil vera ærefullt for han? Eller er det ein slags protest mot Isond som lever saman med Markis, og som kanskje kan ha gløymt han?

Uansett kjenner Tristram seg framleis så sterkt knytt til Isond at han ikkje får seg til å fullbyrde ekteskapet med Isodd. Dette er hovudgrunnen til at Isodd svik Tristram når høvet byr seg, etter at han tredje gongen ligg alvorleg sjuk, såra av eit forgifta sverd. Berre Isond kan lækje han, og ho er på veg over havet. Men Isodd seier at skipet sigler med svarte segl, ikkje med kvite segl med blå striper, slik avtalen var. Den sengeliggjande Tristram døyr av fortvilning og sorg. Isond døyr når ho ser at Tristram er død. Så blir dei gravlagde, seier sagaen:

Det blir fortalt at Isodd, kona til Tristram, lét han og Isond gravleggje på kvar si side av kyrkja, slik at dei ikkje skulle vere nær kvarandre i døden. Men det bar så til at ei eik eller eit anna tre voks opp frå kvar av gravene, så høgt at greinene flette seg inn i kvarandre over kyrkjemønet. Av dette kunne ein sjå kor stor kjærleik det hadde vore mellom dei. Og slik endar denne saga (Rindal [utg.] 2003, s. 213–214).

Tristrams saga er blitt kalla den første romanen på norsk. Det er heller ingen tvil om at sagaen har mykje til felles med moderne romandikting. Då tenkjer eg på at forteljinga har *eitt* samlande tema: kjærleiken mellom dei to hovudpersonane. Ein djuptgripande ære- og skamproblematikk som knyter seg til dei to hovudpersonane, går også gjennom heile forteljinga og bind den

saman. Og ikkje minst er det dette at Tristram og Isond set seg opp mot lagnaden og insisterer på å leva sine eigne liv, så langt dette er mogleg, jamvel om lykkestundene ikkje blir mange.

Trass i moderniteten ber *Tristrams saga* tydeleg preg av å vera ein tekst frå mellomalderen. Grunnleggjande er det episodiske preget, der hendingar stadig gjentek seg, med visse variasjonar. Bakgrunn for dette komposisjonsprinsippet må bl.a. søkjast i at mellomalderdiktning skulle *høyra*st, og derfor lesast høgt. Då måtte lengre forteljingar kunne delast opp på høvelege stader. Dei mange skildringane av Tristram som riddar, ein uovervinneleg helt som gjer kort prosess med den eine farlege motstandaren etter den andre, høyrer hit. Det same kan seiast om alle komplikasjonane som oppstår ved Markis' hoff, der Tristram og Isond må bruke alle slags knep for å halde det gåande. Det byrjar bryllaupsnatta då Bringvet blir pressa til å opptre i rolla som Isond for at kongen ikkje skal merke at Isond ikkje er jomfru, og sidan går det slag i slag.

Ei konkret skildring frå siste del av sagaen illustrerer også den episodiske komposisjonsteknikken. Her blir det fortalt at Tristram, mens han er i Spania, drep ei diger kjempe som kjem for å krevja skjegget av den spanske kongen. På overflata kan kanskje dette synast halvvegs komisk, men for den spanske kongen går utfordringa på æra laus. Eit viktig poeng er at kjempa er i nær slekt med ei *anna* og eldre kjempe som sjølvaste kong Artur har lagt i bakken, etter at denne kravde skjegget til kongar og hertugar i mange land, og ikkje minst kong Arturs eige skjegg! Dermed fell den legendariske kong Arturs glans over Tristram. Tristram er den einaste i sagaen som lever opp til kong Arturs rykte. Broder Robert skriv opplysande at jamvel om «dette ikkje høyrer heime i saga, vil eg at det skal vere kjent, for den kjempa som Tristram drap, var systerson til den kjempa som kravde inn skjegga» (Rindal [utg.], 2003, s. 170).

Episoden der Tristram drep den irske skatteinnkrevjaren Morold, knyter seg til denne skildringa. Om Tristrams drap på Morold heiter det at Tristram svinga sverdet «med stor kraft og hogg ned i hjelmen hans. Jarnet gav etter, stålet brast og metallhetta var til inga nytte. Håret og skjegget blei skore av han, og sverdet stod fast i hovudskallen og hjernen» (Rindal [utg.], 2003, s. 89). I begge episodane dreiar det seg altså om skalpering av motstandaren, ei form for kastrering og degradering.

I ei moderne kjærleiksforteljing ville kanskje Tristram og Isond berre reist sin veg og late kong Markis sitja att i Tintajol. Men så enkelt er det ikkje i sagaen, for Tristram er Markis' nære frende og arving. Han kan ikkje svike kongen utan å påføre seg sjølv uboteleg skam. Tristram har dessutan svore eid på at han skal halde avtalen om at Isond og kong Markis skal gifte seg med kvarandre. Vidare er Tristram den einaste som kan forsvara England mot fiendar. Kongen sjølv er makt- og kraftlaus og har ingen ting til felles med kong Artur, og dei andre riddarane ved hoffet står det ikkje likare til med (Barnes, 2011, s. 64–65). «Sanneleg er landet no busett av træljar, dersom de ikkje frir dykk frå trældomen», seier Tristram nedlatande til alle Markis' hertugar, jarlar og riddarar, etter at ingen tør å kjempe mot den irske skatteinnkrevjaren Morold (Rindal [utg.], 2003, s. 83–84).

Tristrams saga er sjølvstaga inga realistisk forteljing. Av alle dei fantastiske elementa som gjer seg gjeldande, kan det vera grunn til kort å drøfte trylledrikken som Tristram og Isond uforvarande får i seg, og vidare den kunstferdige og underfulle statuen av Isond i ein berghall i Bretagne. Det er den irske dronninga, ei kvinne med uvanleg innsikt i lækjeråder og magi, som bryggjar trylledrikken. Slike trylledrikkar er velkjende i balladediktinga, jf. t.d. «Margjit Hjukse» (TSB A 54), der liti Kjersti drikk bergekongens vin med tre villarkonn og gløymer sitt tidlegare liv. Etter at Tristram og Isond har drukke trylledrikken, er dei for evig knytte til kvarandre og lid store kvalar dersom dei må leva skilde. Men det er grunn til å merke seg at kong Markis også drikk av den magiske drikken, utan at det synest å ha nemneverdig verknad på han. Han forviser såleis Tristram og Isond frå hoffet, og let Isond bera jernbyrd. Er det kanskje slik at trylledrikken berre har effekt når nokon drikk av han for første gong? Eller er det kanskje snarare slik at drikken berre verkar når dei to som drikk avhan, alt på førehand er sterkt knytte til kvarandre? I balladar og eventyr fungerer trylledrikkar alltid, men altså ikkje i *Tristrams saga*.

Mot slutten av sagaen blir det fortalt at Tristram med hjelp av ei kjempe som han har vunne over og gjort til tenaren sin, byggjer ein statue av Isond i ein berghall. Denne hendinga kjem på ein stad i forteljinga då Tristram er forvist frå Markis' hoff og held til i Bretagne, og etter at han har avvist Isodd – som han altså har gift seg med. Tristram isolerer seg meir og meir i berghallen, der statuen fungerer som erstatning for Isond. Det er ein magisk

statue, «så kunstferdig laga i kroppsbygnað og andlet at ingen som såg den, kunne tenkje noko anna enn at den var levande i alle lemer. Den var så godt og vakkert laga at ein ikkje kunne finne vakrare skapnað i heile verða» (Rindal [utg.], 2003, s. 182).

Tristram nøyer seg ikkje med å sjå på statuen:

Tristram gjekk bort til statuen av Isonð, omfamna og kyste henne, tala lågt og kviskra i øyret hennar og sukka, slik som den som er forelska. Så sa han til statuen: «Min vakre kjærast, kjærleiken din gjer meg sjuk, både natt og dag, for all min lengt og mi lyst er styrt av ditt lynne og din vilje.» Stundom var han svært sorgfull og i dårleg lune når han tala, andre gonger såg han ut til å vere i godt humør (Rindal [utg.], 2003, s. 192).

Det er mogleg at skildringa av Tristram og statuen av Isonð er inspirert av Pygmalion-mytten. Pygmalion var etter segna ein skulptør som vart forelska i ein kvinnestatuette i elfenbein som han sjølv hadde framstilt. Han ynskte at ho skulle bli omskapt til ei levande kvinne, og etter at han hadde ofra til Venus, oppfylte gudinna ynsket hans. Då han kyste statuen, oppdaga Pygmalion at statuekroppen var varm. Tristrams statuette blir likevel ikkje varm og levande nokon gong. Tvert imot kan det sjå ut til at statuen varslar Isonðs eigen død, for statuar vart i mellomalderen brukte som gravminne over døde menneske. Tristrams frivillige isolasjon i berghallen synest å vera eit teikn på det same. Heller enn å leva utan Isonð i det verkelege livet lever han eit skuggeliv i berghallen med ein kunstferdig, men likevel livlaus statuette. Magien, både i form av trylledrikk og ei form av statuette, har vore til lite hjelp for Tristram og Isonð.

Nedanfor skal vi sjå døme på korleis Tristram-stoffet gjer seg gjeldande i balladediktinga. Men vi skal først drøfte nokre sider ved Eufemiavisene. Desse svenskspråklege versromanane som vart til ved det norske hoffet i Oslo kort tid etter 1300, er sentrale tekstar om vi ynskjer å forstå balladens plass i norsk og nordisk litteraturhistorie.

Eufemiavisene

Når dei svenskspråklege Eufemiavisene spelar ei så viktig litteraturhistorisk rolle, er det bl.a. fordi dei inneheld balladeformlar av same type som dei vi finn i 1800-talsballadar. Eufemiavisene dokumenterer altså at balladen

eksisterte i Noreg kring 1320. Det finst ingen andre spor etter balladen tidlegare, verken i Noreg eller i Norden elles. Ein eller annan gong mellom Håkon Håkonssons kulturelle satsing i 1220-åra og frametter – og tida kring 1320 – må balladediktinga etter alt å døme ha oppstått. Bengt R. Jonsson trekker fram dei siste par tiåra av 1200-talet som eit sannsynleg tidspunkt:

Den troligaste tillkomsttiden är 1280- eller 1290-talet [...]. Tidsmässigt blott steget före Eufemiavisorna tillhör balladen samma poetiska sfär som dessa, vilka så tydligt illustrerar övergången från vers till prosa: Chrétiens versroman *Yvain* hade tidigare på 1200-talet genererat *Ívens saga*, o. 1300 läggs både *Ívens saga* och *Yvain* till grund för versromanen *Herr Ivan Lejonriddaren*, varvid också inom balladen utvecklade formler kommer till användning [...], balladens uppförandep Praxis [var] en annan, en som tillgodosåg behovet av ett aktivt deltagande och subjektivt engagemang (Jonsson, 1989, s. 112).

Kunne det tenkjast at forholdet var *omvendt*, altså at formlane *først* eksisterte i Eufemiavisene og spreidde seg derifrå til den munnlege tradisjonen? Då måtte vi tenkje oss at avskrifter av Eufemiavisene har vore spreidde i ulike miljø i ulike land og landsdelar. Noko slikt kjenner vi ikkje til. Vidare må presten eller andre skriftlærde ha lese desse romantiske versforteljingane høgt for folk, som så på si side har funne balladeformlane – men ikkje andre formelfraser som også finst i Eufemiavisene – som så viktige at dei tok dei i bruk. Tankegangen verkar usannsynleg.

Dei tre Eufemiavisene er *Herr Ivan Lejonriddaren* (1303), *Hertig Fredrik av Normandie* (1308) og *Flores och Blanzeflor* (1312). Den førstnemnde har grunnlag i *Ívens saga*, den sistnemnde byggjer på *Flóres saga ok Blankiflúr*. Eufemiavisene har mykje til felles med moderne romandikting, om ikkje så mykje formelt, så i handling og tematikk. Eufemiavisene vart til på initiativ av dronning Eufemia – truleg dotter til Wizlaw II av Rügen – som vart gift med Håkon V Magnusson (1299). Same året overtok Håkon som konge då han følgde etter broren, Eirik Magnusson, på den norske trona. Eufemia døydde ung, i 1312. Av Eufemiavisene sjølv går det fram når dei er skrivne. I den siste skrivne, *Flores och Blanzeflor*, blir Eufemias død kommentert. Boka lét ho omsetja på vers kort tid før ho døydde. Måtte Gud gje sjela hennar nåde, og like eins dei som skreiv og dei som hørde boka:

Nu hafuer thenne saghan ænda.
Gudh os sina nadher sændæ!
Thesse bok loot vænda til rima
Eufemia drötning ij then tima
litith før æn hon do.
Gudh gifui henna siæll nadher och ro
swa ok them, ther hæne giördhe,
ok allom them, ther bokena hördhe!
(Olsson [utg.], 1921, s. 137).

Linjene tyder på at det normale var å *høyre* bøker, ikkje lesa dei. Viktigaste grunnen var sikkert at berre eit fåtal kunne kunsten å lesa, og dessutan vart sjølvstekt ikkje bøker produserte i store opplag. I *Herr Ivan Lejonriddaren* finst det rett nok ein scene som framstiller både lyttande og lesande personar, på høgt nivå. Lesekunsten er eit teikn på at den lesande er – som det står i teksten – både høvisk og klok:

Tha herra Iwan a gardhin gik
een gamal riddara han se fik
hwar han sat ok vilde a lydha
huath een iomfru las til thydha [lærdom, underholdning].
Vnder honum var bret ballakinna [silke]
the rikasta ther man matte finna.
The iomfrwa las ther romanz [ein riddarsaga],
ena book man kallar swa a franz [i Frankrike, på fransk]
Een frua ther man vænasta sa
sat ok ther ok lydde op a,
the iomfrw modher ther las the book;
hon var badhe høfwizk ok klook
(Noreen [utg.], 1931, s. 309).

Dei tre Eufemiavisene representerer ulike sider ved den høvisk-romantiske litteraturen. *Herr Ivan Lejonriddaren* er mest innhaldsrik, og kanskje mest typisk for sjangeren, med hovudvekt på helten si utvikling gjennom motbør og nederlag til status som høvisk riddar. *Hertig Fredrik av Normandie* er

meir burlesk og delvis komisk i tonen, men dreiar seg også om erotikk. Lykkeleg ending har også *Flores och Blanzeflor*, den mest romantisk-sentimentale av Eufemiavisene. Versromanen handlar om kjærasteparet Flores og Blanzeflor, som lagnaden skil åt, men som etter diverse forviklingar endeleg får kvarandre.

Kvifor vart Eufemiavisene omsette til svensk og ikkje til norsk? Historikaren P.A. Munch tenkte seg at diktverka skulle vera omsette til ære for den svenske hertugen Erik Magnusson, som i 1312 gifte seg med Ingebjørg, dotter til Eufemia og Håkon V Magnusson. Dei tre Eufemiavisene markerer nokre viktige hendingar i hopehavet mellom det norske kongehuset og den svenske hertugen. I 1302 var Erik Magnusson i Oslo på julebesøk, og same året vart han og den eitt år gamle Ingebjørg trulova. I 1307 var hertug Erik igjen på reise til Noreg, og hausten 1312 stod bryllaupet mellom Ingebjørg og han i Oslo (Ståhle, 1967, s. 64).

Grunnen til at Eufemiavisene vart omsette til svensk, kan også ha samanheng med at det norske hoffet på denne tida i mangt var eit *nordisk* hoff. Sidan 1286 då den danske kongen Erik Klipping vart myrda ved landsbyen Finderup på Jylland, rømte mange danske stormenn til Noreg fordi dei var mistenkte for å ha vore med på drapet. I Oslo fekk dei trygt opphald. Eit par år seinare (1288) måtte fleire av dei mektige svenske Algotssønene røme frå heimlandet til Noreg. Grunnen var at Folke Algotsson, ein av Algotssønene, hadde røva den høgætta Ingrid Svantepolksdotter frå herregarden Lindö, trass i at ho var trulova med den danske drottseten David Torstensson. Eit politisk brurerov, altså. I dette nordiske hoffmiljøet kan ei tyskfødd dronning ha funne det naturleg å velja svensk som omsetjingsspråk, og særleg dersom omsetjaren var svensk.

Det er elles grunn til å minne om at Eufemia som litterær oppdragsgjevar gjekk inn i ein lang tradisjon ved det norske hoffet. Heilt frå Sverre Sigurds-sons tid og endå lenger attende hadde norske kongar aktivt brukt litteraturen for å styrke kongemakta, og bl.a. sytt for at utanlandske verk vart omsette til norrønt. Eufemiavisene kan vidare stå som typiske døme på litterær gjenbruk, at litterære verk blir omsette og språkleg og sjangermessig tilpassa nye tider. *Herr Ivan Lejonriddaren* byggjer såleis dels på Chrétien de Troyes versforteljing *Yvain. Le chevalier au lion*, dels – som nemnt – på den norrøne omsetjinga til prosa, *Ívens saga*. Til grunn for *Hertig Fredrik av Normandie*

ligg franske og tyske kjelder som nå er tapte, mens hovudkjelda for *Flores och Blanzeflor* er den norrøne omsetjinga *Flóres saga ok Blankiflúr* etter den franske originalen *Floire et Blanche-flor*, jf. ovanfor.

Eufemiavisene er skrivne på knittel, eit tysk eller nordgermansk versemål med få og enkle tekniske krav. I kvar verslinje skal det vera tre eller fire trykkunge stavingar, og verslinjene skal rime to og to (parrim). Slik sett er nemninga Eufemiaviser misvisande, fordi ei vise normalt er delt i strofer. Ei forteljing på knittelvers har derimot rapsodisk form. Det slår ein elles at det svenske språket i Eufemiavisene verkar overraskande moderne. Korleis ville ei norskspråkleg Eufemiavise sett ut i jamføring, kan ein spørje. Kanskje ikkje så svært mykje annleis, jamvel om det norske språket framleis var norrønt, ifølgje alle språkhistoriske framstillingar. Men språkhistoria byggjer på dei skriftlege kjelder som finst, i dette tilfellet for det meste offentlege brev. Slike kjelder er av naturen konservative og representerer ofte eldre språksteg meir enn samtidsspråket, særleg det munnlege samtidsspråket. Det verkar heller ikkje rimeleg at ei norsk dronning skulle setja i gang med eit stort omsetjingsprosjekt der resultatet var meir eller mindre uforståeleg for nordmenn.

Fleire litteratur- og språkforskarar har studert Eufemiavisene, både for å granske språk og stil og for kanskje å koma på sporet av omsetjaren. Eitt av dei viktigaste bidraga vart gjort av den svenske språkforskaren Valter Jansson, som har undersøkt kva kjelder Eufemiavisene byggjer på, verstekniske omstende som rytme og rim, formlar og ordtilfang, lyd lære, formsystem og syntaks. Janssons hovudfunn har blitt ståande. Det er *ein person* og ikkje fleire som har omsett Eufemiavisene, og omsetjinga er blitt gjort i første del av 1300-talet. Dette gjer at ein må «ovillkorligen hysa tilltro till de uppgifter om Euf:s tillkomst man får i dikternas slutverser. Den datering, som dikterna själva ange, har sin styrka däri, att de låta infoga sig i eljes bekanta historiska förhållanden» [...] (Jansson, 1945, s. 310). Vidare sannsynleggjer Jansson at omsetjaren har hatt vestsvensk bakgrunn. Omsetjarens bakgrunn i eit norsk grannelandskap kan forklara norvagismar i språket (Jansson, 1945, s. 14, 310, 313–319).

Kven kan omsetjaren ha vore? Dette seier ikkje Jansson noko om, men andre har gjort seg tankar om spørsmålet. Ikkje så merkeleg, for det dreiar seg som nemnt om opphavsmannen til dei tre første romanane på svensk.

Fleire har peika på stormannen Peter Algotsson som ein sannsynleg kandidat. Peter Algotsson var son til stormannen og lagmannen Algot Brynolfsson i Västergötland, ein av Algotssønene. I 1288 måtte Peter røme til Noreg fordi han – og andre brør – var mistenkte for å ha hjelpt brurerøvaren Folke Algotsson, jf. ovanfor.

Peter Algotsson var ingen kvensomhelst. Ikkje berre hadde han stormannsbakgrunn, men han kunne også skilte med utdanning frå Universitetet i Paris. Dessutan var han kannik ved domkapitlet i Skara. I Noreg vart han vel motteken, han vart kanslar og sendemann under Eirik Magnusson. Dette går fram av norske diplom, der han er nemnd seksten gonger mellom 1289 og 1293. Som sendemann deltok han på høgste nivå i ekteskapsforhandlingane mellom den norske kongsdottera Margrete Eiriksdotter og prins Edvard av England. Peter Algotsson har jamvel lånt pengar til kong Eirik, går det fram av brevmaterialet. I eit anna brev takkar den engelske kongen Peter for to vakre jakthaukar, to jaktfalkar og andre gåver (Solberg, 2017, s. 39–40).

Argumenta som talar for Peter Algotsson som omsetjar av Eufemiavisene, er fleire. Han hadde den *utdanninga* og den *danninga* som skulle til for å gjera eit slikt arbeid, og han var prestlærd. Ikkje mange hadde slike kvalifikasjonar. Dessutan kom han frå Västergötland og hadde budd i Noreg i lengre tid, noko som høver godt med språket i Eufemiavisene. Omsetjinga må ha vore utført ved det norske hoffet i Oslo, for i Norden var det berre her det fanst eit tilstrekkeleg rikhaldig bibliotek som omsetjaren trong til arbeidet. Det er såleis «knappast för djärvt att påstå, att av de personer som vi känner från denna period är Peter Algotsson den som bäst svarar mot de upplysningar som dikterna själva ger om sin översättare» (Stähle, 1967, s. 66). Men sikkert er dette likevel ikkje.

Av ymse grunnar er det heller ikkje utenkjeleg at Peter Algotsson er mannen bak den historiske balladen «Falkvor Lommannsson» (TSB C 15), som handlar om Folke Algotssons brurerov i 1288. I balladen er *Folke* blitt til *Falkvor*. Farsnamnet *Lommannsson* skriv seg frå den kjensgjerninga at Algot Brynolfsson var *lagmann*. Jomfru Ingrid Svantepolksdotter sitt namn et blitt til *Bendelin*, *Mendelin* eller *Vendelin* i tradisjonen. Det verkar kanskje underleg i høve til utgangspunktet, men må likevel vera ein gjenklang av namnet til Ingrid's mor, *Bengta Sunesdotter*, som også vart røva og bortført

til Noreg (1244). Tradisjonen har altså ikkje skilt mellom mor og dotter. Etter planen var det, som nemnt ovanfor, den danske drottseten *David Torstensson* som skulle ha gift seg med Ingrid Svantepolksdotter. I balladen opptrer han under namnet *Torstein Davidsson*, ikkje langt unna det opphavlege. Når det kan argumenterast for at Peter Algotsson kan ha dikta «Falkvor Lommannsson», er det fordi ingen kjende dette emnet betre enn han, og fordi dei norske variantane av denne nordiske balladen har halde fast på så mykje av det opphavlege stoffet. Ein føresetnad for dette er vidare at balladen har vore skriftfest (Solberg, 2017, s. 25–46).

I arbeidet sitt om Eufemiavisene skriv Valter Jansson utførleg om form-lane og siterer bl.a. eit verspar som dukkar opp fleire stader i *Herr Ivan*:

Iak fan een vægh a høghro hand,
ther mik ledde til eet frømadha [framand] land.

hwo honum bær a sinæ handh,
han far ey skada a watn eller land.

tok tha sina glæfuio [spjut, lanse] ij sina hand
ok stak thæn riddara aff fræmædhe land.

thæn vægh a idhra høghro hand,
han ledher idher til frømadha land
(Jansson, 1945, s. 152).

Vi ser at det er ei reise til eit anna land som skal skildrast, og omsetjaren av Eufemiavisene har hatt nytte av denne reiseformelen og dette rimparet. Slik har også den tenkt som ein gong dikta «Dei tre vilkåra» (TSB D 404), for her finn vi ein meir eller mindre parallell bruk av reiseformelen og rimparet:

Kongen han skuva si snekkje frå land,
så styrde han den på Hallingens land.

[...]

Dronningi styrde si snekkje for land,
og kongen han rette ut kvitan hand.

[...]

Kongen han drog opp si snekkje for land,
og dronningi rette ut kvitan hand
(Solberg, 2003 b, s. 108–111).

Det følgjande utdraget frå *Flores och Blanzeflor* inneheld ein annan reiseformel, vanleg både i Eufemiavisene og balladediktinga. Det dreiar seg om uttrykket *kaste ankar på kvitan sand*, ein ganske utbreidd formel som markerer at ei lang sjøreise er over, og at skipsfolket er framme ved målet:

Fyra dagha the varo ij sio
for vtan mødho ok vtan oro;
then fæmpta dagh fore thera eghit land
the kastado ankar a hwitan sand
(Olsson [utg.], 1921, s. 4).

Alle dei tre Eufemiavisene inneheld formlar som desse, særleg *Herr Ivan*. Formlane spelar ei viktig rolle både for framdriv og for skildringar av menneske og miljø, både dei episke og dei utsmykkande formlane. Omsetjaren av Eufemiavisene må såleis ha hatt kjennskap til balladesjangeren, og hatt balladen klingande i øyra då han arbeidde med omsetjinga. I den gamle balladen «Roland og Magnus kongen» (TSB [E 29](#)) – og i fleire andre balladar som fortel om reiser på sjøen – blir *kaste anker*-formelen brukt:

Dei kasta deira anker
på den kvite sand.
Det var Magnus kongen
han trødde fyrst på land
(Solberg, 2003 b, s. 167).

Den eldste balladeteksten – «Riddaren i hjorteham»

Fleire balladar handlar om menn eller kvinner som forklar seg, maskerer seg eller til og med skifter fysisk ham. Forkledninga har ofte som formål å

føre nokon annan bak lyset og slik oppnå ein fordel. Når såleis Bendik i «Bendik og Årolilja» kler seg i kvinneklede, blir det mogleg for han å koma inn i Åroliljas jomfrubur utan å bli oppdaga. I kjempe- og trollballaden «Torekall» (TSB [E 126](#)) er poenget med forkledninga eit anna. Her blir guden Tor stoppa ut og kledd i kvinneklede slik at han kan opptre som gudinna Frøya. På den måten greier han å narre jotnen Trym og få hamaren sin attende. Skjemteballaden «Møllardottera» (TSB [F 17](#)) inneheld også ei form for forkledning, her stappar to karar tredjemann i ein sekk. Skjult på denne måten kan dei – mot møllarens vilje – bera han uoppdaga inn til møllardottera.

I den balladen vi skal drøfte nedanfor, «Riddaren i hjorteham» (TSB [A 43](#)), har vi å gjera med ein annan variant av forkledning. Som i «Bendik og Årolilja» og «Møllardottera» er poenget at ein mann vil ha nærmare kontakt med ei ungjente. Han blir avvist og tyr då til det knepet å kle seg i hjorteham. Denne balladen høyrer ikkje til dei klassiske, kanoniserte balladane. Den inneheld ingen gripande, dramatiske skildringar. Ikkje er den spesielt vittig eller morosam heller. Utanfor spesialistmiljøa er balladen lite kjend, og vi har berre eit fragment på sju strofer bevart på norsk. Og som ikkje det var nok, er den uheldig plassert i TSB-katalogen, der den står oppført som naturmytisk vise, [A 43](#). Men det gjer seg ikkje gjeldande nokon magi eller overnaturlige krefter i denne visa, som eigentleg høyrer heime blant rid-darvisene.

Likevel er denne balladen så interessant at den fortener å drøftast i eit eige kapittel, om ikkje så mykje i kraft av litterær kvalitet så på grunn av viseteksthistorikken i vid forstand, spennande som den er. «Riddaren i hjorteham» handlar om herr Peder og jomfru Åse, og skildrar ein ord-duell mellom dei to. Han inviterer henne til eit møte ved skipet hans, men dette avviser ho. Det sømer seg ikkje for ei ærbar jomfru å møte nokon på ein slik stad, det kan følgje både last og skam av det, seier ho. Herr Peder bestemmer seg då for å kle seg i hjorteham, og i denne forkledninga kjem han seg inn i jomfru Åses gard. Noko konkret om dette hamskiftet blir ikkje sagt, men det ser ut til å dreie seg om ei slags drakt som riddaren trekker på seg (jamvel om det ikkje er heilt enkelt å forstå korleis dette skal fungere i praksis). Jomfru Åse let seg i alle fall sjarmere av det vakre dyret og ynskjer at hjorten var hennar. Men då kastar herr Peder hjortehamen og avslører kven han er.

Kva skal jomfru Åse finne på i ein slik situasjon? Ho prøver med ei naudløgn og seier at det ligg ein nedgraven gullskatt ved høgeloftet. Dersom dei får tak i gullet mens ho framleis er jomfru, vil gullskatten gå i arv til barna dei vil få. Herr Peder vil gjerne ha gullet og set i gang med å grava, men jomfru Åse skundar seg inn i loftet og låser døra. Derifrå kan ho spotte riddaren.

Referatet byggjer eit stykke på veg på den eldste – norske – teksten: innleiinga på sju strofer (ca. 1490). Resten av visa finst berre på dansk, bl.a. hos Peder Syv. Før vi går vidare til dei sju norske strofene av viseteksten, skal eg seia noko om manuskriptet der strofene står. Opphavleg tilhørde manuskriptet Solum kyrkje i Telemark, men kom, truleg kort tid etter reformasjonen, til Sverige. Språkforskaren og riksantikvaren Johannes Bureus har brukt manuskriptet, og seinare hamna det i historikaren og filologen Eric Benzelius d.y. si eige. Eric Benzelius var fødd i 1675, han var universitetsbibliotekar i Uppsala og vart seinare biskop i Linköping. Etter at Benzelius var død, tilfall dei store samlingane hans Linköpings stiftsbibliotek. Her er manuskriptet i dag, med signaturen *Linköping T 180*.

Manuskriptet er grundig presentert av Bertil Ejder og av Poul Lindegård Hjorth (Ejder, 1974, 7–20; Lindegård Hjorth, 1976, s. 5–35). Det består av tre hovuddelar, opphavleg tre forskjellige bøker. Den første er ein *postill*, ei preikesamling til høgtlesingsbruk under gudstenesta. Språket i delar av denne preikesamlinga er på såkalla birgittin-norsk, eit norsk-svensk blandingsspråk, bl.a. med norske trekk som ei-diftong, vidare av *ek* som personleg pronomen og former med *a* i ordet *sjel*: *saal*, *salenne*. Hovudinnhaldet i den andre delen av manuskriptet er ei omsetjing av ei forteljing frå jarteiknsamlinga til den franske 1400-talsteologen Alanus de Rupes *Psalterium beate Marie virginis*, mens den tredje delen berre er eit fragment av ein postill. Viseteksten står i første del av manuskriptet.

Eg kjem seinare tilbake til Lindegård Hjorths drøfting av «Riddaren i hjorteham». Nedanfor gjengjev eg likevel Grundtvigs tekst som han publiserte med ekstra stor skrift i *Danmarks gamle Folkeviser* (1856). Grundtvig skriv i kommentaren:

Dette Brudstykke er stillet i Spidsen for Visens andre Opskrifter og derhos trykt paa en saa udmærkende Maade, ikke paa Grund af noget indre Fortrin, men ene fordi det for saa vidt er *det ældste Stykke* i hele denne Samling af «Danmarks gamle Folkeviser», som *det haves skrevet* maaske hundrede Aar før noget andet

af alt, hvad heri findes optaget. Haandskriftet, hvori det ligesom ved en Fejltagelse er indkommet, er fra Midten af 15de Aarhundrede [...] og optages ellers helt af prosaiske Stykker af gudeligt Indhold. Dets første Halvdel er norsk, den anden svensk; men midt inde i det [...] staar da dette Stykke af en dansk Folkeviser. Det følgende Blad, som kan antages at have indeholdt Visens Slutning er dessvære udrevet (DgF II, s. 226).

Drømth haffuer mik om jomfrwer i alle naath.

Theth wor herræ Peder,

han taler till swene tw:

«Kwnde i mik stolz Ose-lille
meth fager talen fa?»

Drømt haffuer mik om jomfrwen alle nath.

Borth tha gyng the panszer-swene [soldatar i rustning]

alz ther [der], stolz Ose-lille wor:

«Myn herræ han holler weth sneke-bordh [sneke-bord, skipsside]
han will alth haffue idhert taal [tala med dykk].»

Drømth.

Swardhe ok stolz Ose-lille,

hwn swardhe ther-till eth ordh:

«Theth ær ængen jomfrw-seth [jomfru-sedvane / skikk]
ath gange till snecke-bordh. etc.

Theth ær ængen jomfrw-seth

ath gange till snecke-bordh:

henne folgher hiem bode lasth oc skam,
swaa manthet [mangt eit] hodigos-ord [hånsord].»

Ather komme the pantzser-swene,

the sagde ther herræ i-fraa:

«Icke kwnde wij stoldz Ose-lille
meth fager talen faa.»

«Kwnde i icke stoldz Ose-lille
meth fager ordhen faa:
tha skal jek fare i myn hiorte-ham,
swaa wel skal jek henne faa.»

Thet een ham [horn] wor aff hv[i]dit [kvitt] sølff,
theth annith aff rødhe gwldh:
theth wor herre Pedher,
han speller [spelar, leikar] swaa frydhe-fuldh.

Det finst fire fullstendige danske renessansetekstar av «Riddaren i hjorte-ham», medrekna Peder Syvs tekst i *Tohundreviseboka*. Heilt parallelle er ikkje desse, men dei har likevel eit markant språkleg-stilistisk fellespreg og skil seg frå dei sju strofene i den norske A-teksten. Eg kjem attende til desse tekstane nedanfor. Folkeminneforskarer Hakon Grüner-Nielsen skriv kort om manuskriptet *Linköping T 180* at det er eit teologisk blandingshand-skrift, og held fram:

Oven over Visen staar med samme Skrift: Iek Matth Nielss; højere oppe med samme Skrift, Dedit Mathias Nicolay in Byørnætweeth (Bjernerdegård ved Sorø Kloster). Opskriften er vel altsaa fra Sorø-Egnen (DgF X, s. 76).

Korleis ein røynd viseutgjevar kan få *Byørnætweeth* (*Bjørntveit / tvet*) til å bli *Bjernerdegård*, er eit mysterium. Isolert sett ville dette mistaket vore uinteressant, om det ikkje var for det at tankegangen viser kor vanskeleg, nærmast utenkjeleg, det har vore å førestille seg at ein visetekst frå 1400-talet som finst i fleire danske variantar, skulle ha noka primærtilknytning til Noreg. Eller slik Bengt R. Jonsson ironisk seier det: «Yttrandet är i sin danskcenterade aningslöshet helt sublimt. Det skulle kunna stå som en symbolisk devis för den nordiska balladforskningens hittilsvarande grunduppfattning» (Jonsson, 1989, s. 81).

Den første som oppdaga mistaket, var den danske leksikografen Kaj Bom. Han skriv om «Riddaren i hjorteham» i artikkelen «Danmarks norske folkeviser». Både tittelen i seg sjølv og allusjonen til den danske vitskaplege balladeutgåva viser at Bom ynskjer å stille kritiske spørsmål ved dei danske folkevisene: kor danske er dei eigentleg? Kanskje er mange av dei rett og

slett norske? I samband med «Riddaren i hjorteham» seier Bom at ein godt kan «tænke sig at skrivende folk i Syd-Norge kunne have et skriftsprog som det vi ser afspejlet i (afskriften) A» (Bom, 1973, s. M57). Dette er ingen dristig påstand, tvert imot er dette regelen, at dansk gradvis overtek som skriftspråk i Noreg i seinmellomalderen, men at tale- og syngjemålet framleis er norsk, og at dette kjem til syne i skrift når ein såkalla munnleg tekst skal festast til papiret.

For å finne fram til kva for eit nordisk stadnamn som løynde seg bak *Byørnætweh*, undersøkte Kaj Bom nordiske stadnamnregister. Det viste seg at det ikkje fanst Bjørntveit-gardar verken i Danmark eller Sverige, men derimot i Noreg: garden Bjørntveit ved Skien. Dette hadde elles den svenske språkforskaren Carl Ivar Ståhle funne ut tidlegare då han skreiv ein omtale av *T 180*: «ortnamnet åsyftar synbarligen Bjørntvet i Solum socken i Telemarken» (Ståhle, 1950, s. 136). Vidare lykkast det Bom å identifisere mannen som ein gong åtte manuskriptet. Det står nemleg ei latinsk innskrift ovanfor viseteksten, og vidare ein kort tekst på norsk med eigarmannens og gjevarens hand.

Liber iste pertinet ecclesie soleem
 qui continet ewangelica dominicalica in norsken
 quem dedit mathias nicolay jn byørnnætweh
 [...]
 Jek mattis nielssøn
 (Lindegård Hjorth, 1976, s. 15).

Manuskriptet tilhøyrrer altså Solum kyrkje, det inneheld søndagspreiketekstar på norsk, og det er Mathias Nikulasson på (jn) Bjørntveit som har gjeve boka til kyrkja, dvs. den same mannen som har skrive namnet sitt litt lenger nede. Personnamnet Mattis/Mathias er ikkje særleg vanleg i Noreg på denne tida. Den aktuelle personen kan ikkje vera nokon annan enn lagrettemannen Mattis Nilsson, nemnd i fleire brev knytt til Telemark og Skien i perioden 1481–1516 (Bom, 1973, s. M53–M55). Det er derfor ikkje rett når litteraturhistorikaren Erik Sønderholm i registerbandet til *Danmarks gamle Folkeviser* skriv at Mattis/Mathias er eit utbreidd namn i Noreg, og det er misvisande når han hevdar at manuskripttilknytninga til den norske lagrettemannen er uinteressant. At Solum kyrkje skulle vera eit spesielt «afsides

sted», slik Sønnerholm skriv, stemmer heller ikkje (DgF XII, s. 394). Solum kyrkje låg ved Skien, ein av dei eldste byane i Noreg. I mellomalderen var Skien eit viktig kulturelt sentrum med det store Gimsøy kloster liggjande ved byen. Når det gjeld næringsliv, spela handel, sagbruksverksemd og trelasteksport ei spesielt viktig rolle. Elles er den kyrkja som er nemnd i manuskriptet, *Soleimar kirkja*, ei stavkyrkje frå 1200-talet. Kyrkja stod til 1760-åra.

Om Mattis Nilsson skriv Lindegård Hjorth at han ville kunne identifiserast sikkert dersom han – eller faren – «blot én gang var blevet nævnt som ejer af eller bosat på Bjørntvet; det er desværre ikke tilfældet» (Lindegård Hjorth, 1976, s. 21). Eg synest dette er å stille urimeleg strenge krav til identifikasjon, all den tid Mattis Nilssons rolle som lagrettemann i Skiensområdet er klarlagd, og vidare at han åtte og dreiv ein annan av dei større gardane i nærleiken av Skien. Dessutan hadde slekta hans tilknytning til fleire gardar i området.

Mattis Nilssons gard heitte Tufte og låg/ligg i Gjerpen ved Skien. Mattis er nemnd som lagrettemann i Skienssysla første gong i eit brev frå 1481. I same brev er faren, Nils Mattisson, nemnd – også han lagrettemann. Mattis Nilsson er vidare nemnd som med-utferdar av fleire brev mellom 1490 og 1516. Han har då sett seglet sitt under, alltid som den første av lagrettemennene. Seglet hans inneheld eit bumerke som er så å seia identisk med seglet til den mannen som etter alt å døme var farfar hans, Mattis Torgeirsson. Denne eldre Mattis'en var også lagrettemann, nemnd i brev første gong i 1417. Av eit seinare brev frå 1439 går det fram at Mattis Torgeirsson har vore utsending og forhandla om forlik med fru Sigrid Galle på herregarden Brunla, og truleg med riksrådet. Dette var året etter at bønder frå Gjerpen hadde vore med på bondeleiaren Hallvard Gråtoppes opprør, som vart slege ned.

For nå å vende tilbake til Mattis Nilsson på Tufte: Han er nemnd som avliden i eit brev frå 1533, og kona hans blir då titulert *hustru*. Dette kan kanskje tyde på at Mattis Nilsson har fått adelsbrevtittel på sine eldre dagar, eller ev. blitt utnemnd til rådmann (Sollied, 1943, s. 112–114). Men eigentleg har det lite å seia om Mattis Nilsson fekk adelsbrevtittel eller ikkje. Uansett høyrde han og forfedrane hans til det norske bondearistokratiet. Det var vanleg at vervet som lagrettemenn gjekk i arv blant framstående bønder

som hadde tillit. Lagrettemennene stod i brodden for rettslivet i bygd og by, på tinget og på andre rettsmøte. Dei var autoriserte som meddomarar, fungererte som domsmenn og forliksmenn og var vitne ved rettslege handlingar.



Den engelske teiknaren og målarer John William Edy var sommaren 1800 på oppdrag i Noreg for forleggjaren John Boydell. Illustrasjonen av Skien by, sett frå sør-aust, skriv seg frå denne reisa. I bakgrunnen ligg gamle Solum og garden Bjørntveit, som lagrettemannen Mattis Nilsson hadde tilknytning til. Illustrasjonen av Skien er saman med mange andre bilete trykt i Boydell's Picturesque Scenery of Norway (1820).

Uttrykket som fortel oss om Mattis Nilssons tilknytning til Bjørntveit, er altså *mathias nicolay jn biørnætweith*. Preposisjonen *i(n)* tyder på at Mattis Nilsson ikkje sjølv budde på garden. Om han hadde hatt fast tilhaldsstad der, ville preposisjonen *á* (på) vore brukt. Truleg har han ått ein del av den sentralt plasserte Bjørntveit-garden, som var eit ettertrakta investeringso-bjekt. Av biskop Eystein Aslakssons jordebok («*Raudeboka*», ca. 1390) går det fram at kring 1400 åtte både Solum kyrkje og Gjerpen kyrkje jord i denne gamle storgarden, som i dei eldste kjeldene blir kalla *Bjarnaþveit*, og som vart delt i eit søndre og eit nordre bruk på Mattis Nilssons tid (Gjone, 1962, s. 221–222).

Når Svend Grundtvig vurderte A-teksten av «Riddaren i hjorteham» som særskilt viktig, var det fordi dette var den eldste danske folkevisa han kjende

til, det første konkrete dømet på at sjangeren eksisterte. Lindegård Hjorth nemner på si side også «fragmentets kapitale betydning» – utan å presisere nærmare kva han legg i formuleringa. Av samanhengen går det likevel fram at det dreiar seg om to spørsmål: Er A-teksten frå mellomalderen? Er A-teksten ein dansk eller norsk tekst? Etter mange reservasjonar konkluderer Lindegård Hjorth varsamt med at handskriftet unekteleg har ei viss tilknytning til Noreg. Alt i alt er det, skriv han,

overvejende sandsynligt, at visefragmentet er blevet indført i håndskriftet, mens det endnu befandt sig i Norge [...]. Fragmentet yder såre værdifulde bidrag til belysningen af såvel genrens historie i almindelighed som den pågældende vises overleveringshistorie i særdeleshed (Lindegård Hjorth, 1976, s. 22–33).

Når ein nordmann i 1490-åra skulle skrive, ville språket nødvendigvis bli dansk i hovudsak, men med norske innslag, alt etter emnet. Eit heilt anna spørsmål er korleis dei som skreiv, oppfatta språket. Som eit blandingsspråk, kanskje? Karakteristikken «lett dansk eller sjømålsnorsk» vart brukt av skrivande nordmenn om skriftspråket i det vi kan kalle «tidleg dansketid». Språket kunne vel også kallast norsk, sidan det var slik skriftspråket hadde utvikla seg. For folk flest var det likevel mykje viktigare at talemålet var norsk. Alle måtte tala, berre eit fåtal skreiv. Og det er det norske tale- og syngjemålet vi ser tydelege spor av i A-teksten. Ei drøfting av ein tekst av denne typen utan å trekke inn underteksten og dei spørsmål som underteksten reiser, er etter mitt syn utilfredsstillande. Det danske skriftmålspreget i A-teksten gjer altså ikkje teksten dansk i og for seg. Det viser berre at ein munnleg-litterær tekst frå 1490-åra med norsk opphav vil få eit dansk-språkleg preg.

I *Sumlen* 1989 diskuterer Bengt R. Jonsson A-teksten av «Riddaren i hjorteham» i lys av tidlegare forskning, særleg Lindegård Hjorths bidrag, som ifølgje Jonsson «torde förbli standardbehandlingen av detta balladbelägg» (Jonsson, 1989, s. 81). Jonssons drøfting er presis og grundig, i den meining at den er tekstnær i høve til tekstunderlaget. Eit lite eksempel. Ifølgje Lindegård Hjorth er det ingen detalj i teksten som direkte tyder på at vi har å gjera med ei avskrift av ein eldre tekst (i parentes: om A-teksten er ei avskrift, ville det vera eit argument for at dei sju strofene går tilbake til ein eldre skriftradisjon, knytt til det bondearistokratiet som Mattis Nilsson repre-

senterte). Her skriv Jonsson, sikkert med tanke på at oppskrifter frå munnleg tradisjon nesten alltid inneheld overstrykingar og rettingar, noko som ikkje eksisterer i A-teksten av «Riddaren i hjorteham»:

Ty för det första anser jag man skall vara försiktig med att utpeka varje utskrift av en skönlitterär text som ett original. För det andra rör det sig här om en egentligen muntlig diktning, och vi skulle enligt Lindegård Hjorth således ha framför oss en originaluppteckning ur traditionen. Det kan utan överdrift påstås, att sådana i regel ser helt annorlunda ut.

Eg siterer også Jonssons omtale av sjølve visa, som han i tråd med den danske viseforskaren Iørn Piø karakteriserer som ei leikevise:

Jag tror nämligen Piø [...] har rätt i att «Ridderen i hjorteham» är en lekvisa, en som framförts mimiskt-dramatiskt. Den har samma innehållsliga tendens som pastourellen (den överlistade förföraren), men framför allt bör den lämpligen sammanställas med TSB F 69, «Bonden och oxen» [...]; denna har omkvädet «Men oxen dansar ij pansaren» (jf. «pantzer swene» i DgF 67 A) (Jonsson, 1989, s. 83–84).

Som nemnt ovanfor har dei danske variantane eit heilt anna preg enn den norske A-teksten. Som illustrasjon siterer eg dei sju første strofene av B-teksten (som i alt inneheld 23 strofer):

I wennder op seggell aff sylcke,
wy weell seeggell vnder øø:
drømett haffuer suendenn alle natt
om saa ween en møø.

Drømitt haffuer suenden om iumfruen ald den natt.

Herr Lauy hand buor seeg vde wed aae,
hand kand buoddee seeggell och raa [segle og ro]:
hand locker saa mangen stolltte iumfru,
hand gyffuer denom løsse thro [falske lovnader].

Tthett wor herre Lauy,
hand thaller till suene tho:
«Y skulle meg iumfrw Elseild

med snylde lemppe [listig knep] faa.»

Ind daa kaam thy tauffuell-suend [bordsveinar]

och steedis for iumfruens buord:

thi waar snilde y tunge,

dy kunde weell føffue [føye, forme] derris ord.

«I staar op, iumfru Ellselild,

och kledder y eder y skieend:

weell y saa gaa till skibbis-buord

och taalle med herre mynn?»

«Tthett plierr [plar] ingenn stalltt iumfrw,

att gaa till skibbis-buord:

for-vden hinder følger buode spott och spee

och der-till haddings-ord.»

Hieem daa kaam dy suene thuo,

dy sagde dieris herre saa:

att thi kundde icke iumfru Elsbe

med fuorre thalle [fager tale] faa

(DgF II, s. 221).

B-teksten er bortimot hundre år yngre enn A-teksten. Vi ser med det same at skilnaden mellom tekstane er påfallande, berre av dei sju første strofene – jamvel om hovudhandling og strofeform samsvarar. Den innleiande strofa slår an ein romantisk og eventyraktig tone. Ein lystseilas med silkesegl, ein ung riddar som drøyer om ei jomfru, synest å vera emnet. Det kan sjå ut til at det meir nøkterne omkvedet i A-teksten er utvida til ei lyrisk innleiingsstrofe. Ein annan viktig skilnad gjeld namnet på den mannlege hovudpersonen: *Lauy*, *Lagje*. I motsetning til det nøytrale *Peder*, er *Lagje* ofte eit skurkenamn i balladediktinga, og alt i den andre strofa får vi vita kva skurkestrekane går ut på.

Lagje har kvinneforføring som spesialitet, han narrar kvinner med falske lovnader. Spørsmålet er så om han vil greie det på nytt, eller om kvinneleg list vil vise seg sterkare enn maskulin svikferd. At herr Lagje held til nettopp ute ved å, synest vel ikkje så underleg sidan balladen har med skip, segling

og sjø å gjera. Men det er noko heilt anna som ligg under, for den danske balladeformelen *ute ved å* signaliserer fare, svik, død. «Der er noget råddent der ude ved aa», skriv balladeforskaren Sigurd Kværndrup, formelen «indleder en række viser der hører til de grueligste i balladedigtningen» (Kværndrup, 2006, s. 557). Jomfru Åse i A-teksten tek seg nok i vare for å gå til noko møte med herr Peder ved skipet hans, slik visa framstiller det, ville møtet kunne gje henne dårleg rykte. Men det ville ikkje vera livsfarleg, slik *ute ved å*-formelen gjev bod om.

Det er ingen tvil om at overflateinntrykket av A-teksten, som eg nå vender tilbake til, er dansk. Annleis stiller det seg med *underteksten*, ord og uttrykk frå det norske tale- og syngjemålet. Dersom norske ord er uvanlege, kanskje uforståelege i dansk, vil dei – dersom balladen skulle bli overført til dansk – bli endra, justert. Dette er eit fast mønster. Eg er ikkje i tvil om at det er dette som har skjedd med «Riddaren i hjorteham», den har på eitt eller anna tidspunkt og i ei meir fullstendig form kome til Danmark. Det er velkjent at både tyske og norske viser vart omsette og tilpassa til dansk under renessansen, både på grunn av den danske adelens interesse for å skaffe seg poesibøker, og fordi gamle viser kunne fungere godt i dansk nasjonsbygging på 1500-talet, slik vi ser i Anders Sørensen Vedels velkjende visebok (1591).

Her skal vi først stanse ved namnet på den kvinnelege hovudpersonen, Åse. Dette er i all hovudsak eit norsk og vestnordisk kvinnenamn, i siste del av mellomalderen særleg vanleg på Austlandet, går det fram av namneleksika over perioden (Jonsson, 1989, s. 86). I dansk balladediktning er dette personnamnet mest ikkje brukt, typisk nok heiter den unge kvinna i dei danske versjonane av «Riddaren i hjorteham» *Elselild/Elsebe/Eselille/Usalille*. Åse-namnet har altså ikkje kjenst nærliggjande å bruke i dansk, og det har vore enkelt å finne ei erstatning. Forutan kvinnenamnet Åse finst det fleire andre døme på språkbruk som kjem frå ein norsk undertekst, adjektivet *stolz (stolt)*, som er vanleg i norske balladar, men ikkje i danske, uttrykket *fager talen*, som blir til *snylde lempe* i B-teksten, og *fauffren talle* i C-teksten, det personlege pronomenet *jek*.

Vidare vil eg gjera merksam på det samansette substantivet *hodigsos-ord* i A-teksten, som Lindegård Hjorth les på rett måte: *hodingsord, hånsord*. Ordet går attende på norrønt *haðungarorð*. Tilsvarende finst på norrønt substantivet *haðung* og adjektivet *haðuligr*. I samsvar med den språkhisto-

riske utviklinga har ar-genitiven mått vike for s-genitiv i seinmellomalderen, slik at det hos Aasen heiter *Haadingsord* (*Haaingsor*) = «Spottegloser, bitre ord». Det er eit vanleg ord i norske målføre, skriv Aasen. *Hådingsord* er eit nøkkelord i teksten, og derfor vanskeleg å unngå. Men det har ikkje vore så enkelt å finne noko godt avløysarord, og i dei danske tekstane finn vi derfor forskjellige ordvariantar som alle har det til felles at dei viser kor uforståeleg ordet har vore på dansk: *haaddings-ord*, *hedings-ordt*, *hadingsord*. Det er vanskeleg å forklara dei forskjellige formene av *hådingsord* i dei seinare danske formene av «Riddaren i hjorteham» som anna enn norske lån. Danske balladedikttrarar ville valt ord og uttrykk som var gjenkjennelege, gangbare på dansk.

Eg konkluderer på følgjande måte: A-teksten av «Riddaren i hjorteham» er skriven ned i eit norsk tradisjonsmiljø på slutten av 1400-talet, og manuskriptet har tilhøyrt ein norsk lagrettemann, som vi veit ein heil del om. Trekk ved teksten tyder på at det dreiar seg om ei *avskrift*, ikkje om ei nedskrift direkte frå munnleg tradisjon. Litteraturhistorisk peikar dette attende i tida, mot ei skjult balladeteksthistorie med røter i mellomalderen. Overflatespråket viser at dansk skrift – av forskjellige årsaker – er i ferd med å overta i Noreg. Det norske skriftspråket blir meir og meir eit blandingspråk. Underteksten i A-teksten (tale- og syngjespråket) er derimot norsk. Dette talte og sungne norske språket kom til å halde seg overraskande godt framover i tida, bl.a. på grunn av balladetradisjonen og andre former for folkedikting.

Bendik og Årolilja

«Bendik og Årolilja (TSB D 432) byggjer på fleire norrøne kjelder, deriblant på *Tristrams saga*. Det var Landstad som først gjorde visa kjend blant folk flest, då han trykte den i *Norske Folkeviser*. Landstad sette visa høgt: «Dette Kvæde anseer jeg for en kostelig Perle i min Samling. Det har et gammelt og ærverdigt Præg og det tragiske Emne er baade opfattet og gjen-givet paa en særdeles vakker Maade» (Landstad, [1853] 1968, s. 533). Mange vil nok seia seg samde i denne vurderinga, og med tida kom «Bendik og Årolilja» til å bli ein klassikar i pensumlitteratur og songbøker. Den melodien som oftast blir brukt, kjenner vi opphavsmannen til, noko som er

uvanleg. Tonen vart komponert i 1882 av folkehøgskolemannen Ingvar Bøhn. Landstad skriv vidare om kven som song balladen for han:

Vor Vise skal have været meget bekjendt og yndet i Fyrisdal, Mo og Laugardal [Lårdal], paa hvilket sidste Sted man havde henviist mig til en Kvinde Margit Friðgeva, som skulde kunne den, men det var den slemme Omstændighed derved, at hun var død. Jeg har heller ikke nu længere fundet et almindeligt Bekjendtskab til den. Mig er den meddelt af Bendik Aanundsen [Sveigdalen] Fedland i Skafsaa (Landstad, [1853] 1968, s. 536).

Etternamnet «Friðgeva» er ikkje rett. Det dreiar seg om *Tvivyva*, ein husmannsplass under garden Håtveit i Lårdal. Her budde Margjit Stålesdotter, som hørte til den velkjende Ståleætta, ei songarslekt heilt utanom det vanlege. Ho var fødd i 1744 og gift med husmannen Peter Gunnarsson. Margjit døyde i 1820, altfor tidleg til at nokon kunne rekke å skrive opp viser etter henne. Derimot fekk Landstad med seg tre balladar etter dotter hennar, Gunnhild Petersdotter Tvigyva. Ho flytte til Kviteseid som vaksen og heldt det gåande som fattig tenestejente i bygda (Jonsson & Solberg, 2011, s. 393–395).

Landstad har altså ikkje møtt særleg mange songarar med kjennskap til «Bendik og Årolilja», seier han. Likevel var visa slett ikkje uvanleg ved midten av 1800-talet. Jørgen Moe skreiv i 1847 opp ein fylldig variant etter Anne Ånundsdotter Lillegård, og alt i alt finst det kring 50 tekstoppskrifter. Landstad trykte også fem strofer som han meinte opphavleg hørte med til «Bendik og Årolilja». I den restituerte versjonen av balladen blir desse strofene tradisjonelt tekne med, og saman med bidrag frå heile variantapparatet blir balladen atskillig lengre enn Landstads viseform etter Bendik Ånundsson Sveigdalen.

«Bendik og Årolilja» i form etter Bendik Sveigdalen byrjar med ein presentasjon av den mannlege helten, riddaren Bendik, som rir ut på friarferd mot land i sør:

Bendik rid åt Sølondo,
ville han skoda møy.
Han var ikkje lagje til atter koma,
derfor så laut han døy.

Årolilja, kvi søv'e du så lenge?

Bendik rid át Sølondo,
ville han skoda viv.
Han var ikkje lagje til atter koma,
derfor så let han liv.

Han var ikkje i kongens garden,
meir enn i månader to.
Han la seg i med kongens dotter,
i så stor elskhug.

Kongen byggjer gullbrautene,
både bratte og breie:
«Den som torer gullbrautene trøa,
han skal etter vondom leite!»

Kongen byggjer gullbrautene,
både bratte og håge:
«Den som torer gullbrautene trøa,
han skal livet låte!»
(Solberg, 2003 b, s. 99–100).

Bendik-namnet tyder «han som er velsigna» og kjem av det latinske *Benedictus*. Det er framleis i bruk i Noreg, men er ikkje noko vanleg namn. Når det gjeld *Årolilja*, er det eit poetisk kvinnenamn. Liljebloemen spelar, saman med rosa, ei viktig karakteriserande rolle i balladediktinga, nesten alltid brukt om eller i samband med kvinner. Førsteleddet *Åro* kjem av det norrøne namnet *Olrún*, ei av svanemøyane i eddadiktet «Volundskvadet». *Årolilja*-namnet illustrerer korleis balladen låner motiv, bilete og språklege uttrykk frå mellomalderlitteraturen.

Dei to første strofene er parallellstrofer, noko som viser kor viktig innhaldet er for balladeforteljinga, her ligg det heile i konsentrat. Bendik vil finne seg ein kjærast og leva lykkeleg, men lagnaden vil det annleis. Han må døy. At døden har nær samanheng med jakta på ein kjærast, går språkleg fram av rimpara i dei to opningsstrofene: *møy / døy* – og *viv / liv*. At heller

ikkje Årolilja kjem frå opplevinga med livet i behald, går fram av omkvedet. Ho søv den evige svevnen.

Vidare ser vi at kongen legg ned forbod mot at nokon trør *gullbrautene*, den forgylte veggen – eller kanskje brua – til Årolilja sitt jomfrubur. Kongen har nok alt ein mistanke til Bendik, og meiner at eit kongeleg forbod med trugsmål om dødsstraff vil vera nok til å stanse han. Men både Bendik sin status som riddarhelt og logikken i balladeforteljinga seier at dette forbodet vil bli brote. Dermed er det opp til lagnaden, for snart kan smådrengen i kongsgarden fortelja om Bendik og kongsdottera. Kongen blir rasande:

Det var danske kongen,
han slær sin neve i bord:
«Bendik skal ikkje livet njote,
om eg vann all verdsens jord!

Lunde kyrkje i Skåne
den er tekt'e med bly.
Bendik skal ikkje livet njote,
om den var tre gonger ny!»

Kongen er allmechtig i sin eigen gard, og sidan han ikkje sjølv innser kva dødsstraff over Bendik kan føre med seg, er det nå berre bønner som kan snu lagnaden. Dyr, fuglar, heile naturen bed om at Bendik må få leva. Det same gjer Årolilja, ho fell på kne for far sin. Men kongen avviser henne og trugar med at ho kan få smaka sverdet sjølv. Dronninga minner kongen om kva han ein gong lova henne. Kvar bøn ho bad, skulle han svara ja til. Det kan så vera, svarar kongen. Men når det gjeld Bendik, er svaret nei – «det gjeng eg aldri ifrå!». Dermed endar balladen med døden både for Bendik og Årolilja:

Sunnan fyre kyrkja,
der let han Bendik liv.
Midt oppe i høgeloftet,
der sprakk hans vene viv.

Så la dei Bendik sunnan fyre,
og Årolilja nordan.

Der voks opp på deires grefter
to fagre liljebloomar.

Der voks opp på deires grefter
to fagre liljegrainar.
Dei krøkttest i hop over kyrkjetaket,
der stend dei kongen til meinar.

Der voks opp på deires grefter
to fagre liljerunnar.
Dei krøkttest i hop over kyrkjetaket,
der stend dei kongen til domar
(Solberg, 2003 b, 102–103).

At «Bendik og Årolilja» byggjer på Tristram-tradisjonen, viser seg særleg i kjærleikstemaet. Av ytre, formelle årsaker kan ikkje det unge kjærasteparet gifte seg eller leva saman, og det endar med ein tragisk død for begge. Ei vel så viktig rolle som dei ytre årsakene spelar lagnaden, har vi sett. Formuleringa om at Bendik ikkje er «lagje til atter koma», verkar som ein gjenklang av innleiinga i *Tristrams saga*, der namnet på helten blir tolka som eit varsel om den ulykkelege lagnaden hans. Endå tydelegare er påverknaden frå slutten av sagaen, der det blir fortalt at Isodd, kona til Tristram, let ektemannen og Isodd gravleggjast på kvar si side av kyrkja slik at dei ikkje skulle vera nær kvarandre i døden. I balladen har eikegreinene, som i sagaen flettar seg saman over kyrkjemønet, blitt til liljebloomar, og med det same symbolske innhaldet veks dei i hop over kyrkjemønet.

Vidare er det mogleg å sjå dei forbodne *gullbrautene* som kongen byggjer – truleg ein forgylt veg eller bru til Årolilja sitt jomfrubur – som ein refleks av sagahandlinga. Gullbrautene fungerer som ei hindring, eit stengsel. I sagaen legg kong Markis stadig hindringar i vegen for at Tristram og Isodd skal kunna møtast. Ein annan sannsynleg sagaparallell utgjør skildringa av Bendik som jeger – han «veider den ville hind» og «den ville rå». Som nemnt legg sagaen stor vekt på å skildre Tristram som hjortejeger, og særleg blir det streka under at han kan partere dyr på høvisk vis. Balladen framstiller Bendik som den typiske riddaren, som veider edle dyr om dagen og sjarmerer edle kvinner når kvelden fell på.

Ikkje berre *Tristrams saga* men også Snorres Edda (*Den yngre Edda*) har verka inn på balladen, gjennom forbønsmotivet. Alle som har røyst, både menneske, dyr, fiskar og fuglar – ja, heile naturen – ber kongen spare Bendik, utan at det hjelper:

Dei bad for han unge Bendik,
så mange som hadde mål,
fuglen på ville kvisten
og dyri, på skogen låg.

Dei bad for han unge Bendik,
alt det som hadde liv,
trei ut av ville skogen
og bloman' i fagraste li.

Dei bad for han unge Bendik,
alt det som beda kunne,
mannen utav manneheimen,
og fisken på havsens grunne.

Vidare har segnstoffet om kjærasteparet Hagbard og Signe som Saxo Grammaticus gjengjev i *Danmarks Krønike*, etter alt å dømme spela ei rolle for visehandlinga i nokre variantar, særleg ved at Bendik kler seg ut som kvinne for å koma inn i Årolilja sitt jomfrubur. Forkledningsmotivet er såleis med i den versjonen som Jørgen Moe skreiv opp (1847) etter Anne Ånundsdotter Lillegård. Her kjøper Bendik seg saks og skarlak og får nokon til å sy ein serk, slik at han kan passere som kvinne. Truleg har også motivet med Årolilja sitt hår som symbol på den ubrytelege kjærleiken mellom henne og Bendik kome frå «Hagbard og Signe» (TSB D 430). Etter at Bendik slit sund alle reip og alle jernlekkjer kongens soldatar bind han med, foreslår den falske terna at dei skal binde Bendik med Åroliljas gule hår. Dermed må Bendik gje tapt, trass i den overlegne fysiske styrken:

Dei tok Åroliljas gule hår,
og batt kring hendene kvite.

Så stod hugen saman runnen,
han nentest ikkje håret slite.

At kongen blir kalla «danske kongen», er eit sekundært trekk. For mange songarar etter reformasjonen kjendest det sikkert naturleg å karakterisere kongelege personar som danske, og å referere til gilde kyrkjer som «Lunde kyrkje i Skåne», særleg når ein som Bendik Sveigdalen var velkjend med Peder Syvs danske visebok, *Tohundreviseboka*. I Jørgen Moes oppskrift etter Anne Lillegård blir kongen kalla «Serkländskongen», kongen over Serkland. I norrøn litteratur vart Serkland bl.a. nytta om land i Nord-Afrika.

Røsten Bendixsen frå Kjølnes

Av «Bendik og Årolilja» har vi også ei eldre oppskrift, frå Finnmark (1698), den såkalla Kjølnes-visa. Visa er hardt medfaren i tradisjonen. Men litteraturhistorisk er dette ein viktig tekst fordi den dokumenterer at balladediktinga på slutten av 1600-talet var kjend langt utanfor seinare kjerneområde lenger sør i landet. Det var Hans Hansen Lillienkiold, amtmann og topografisk forfattar, som i si tid trykte denne teksten. Kjølnes-visa står i hovudverket hans, *Speculum Boreale, Nordspegelen*, ei topografisk skildring av Finnmark. Lillienkiold knyter balladeteksten til eit visst Kjølnes slott i nærleiken av Berlevåg, og skriv om slottet:

Huorvel fra lange tider ruinerit, haffver fordum voret Finne-kongernis gamble residence oc tilhold. Udi hvis tid des grundvold egentlig er henlagt, skiuler os historien, allenest undergangens tildragsomhed erindris ved en gammel derom forfattede vise, som endnu ofte udi landet til dets amindelse udqvædis aff dislige indhold (DgF VIII, s. 107–108, Jonsson & Solberg, 2011, s. 55–57).

Handlinga går ut på at Røsten Bendixsen forelskar seg i den vakre kongsdottera på Kjølnes, ho er fager som ei sol. Trass i skarp åtvaring frå Blinde Molvigsen, visstnok ein av kongens tenarar og i alle høve ein som står kongen nær, ligg han med kongsdottera. Blinde Molvigsen går straks til kongen med bod om dette, og kongen let Røsten Bendixsen halshogge som straff. Men innan øksa fell, trøystar Røsten Bendixsen seg med at sonen vil hemne han, når tida kjem.

Det vaar Røsten Bendixsen,
 hand blægner under hielmen rød:
 «Forvist, lefver Bendix Røstensen,
 hand hæfner fult min død»!

Etter mange år får sonen til Røsten Bendixsen, som altså heiter Bendix Røstensen og som held til i England, vita kva som har skjedd. Han kjem til Kjølnes, drep kongen og hemner far sin. Bendix tek dronninga med seg til England, etter at ho har bede om nåde. Blinde Molvigsen får ei grufull straff, han blir tråkka i hel av hestar, og Kjølnes-slottet blir lagt øyde (kongsdottera høyrer vi ikkje noko om i Lillienkiolds tekst). Ein skulle kanskje ikkje tru at ein biperson som Blinde Molvigsen kunne vekkje så stor vrede, men av namnet kan vi sjå at denne karen må vera sjølvaste Odin i forkledding. Språkleg ser namnet ut til å vera ei forvansking av norrønt *Blindr inn Bolvisi* eller *Blind den hugvonde*, som Ivar Mortensson-Egnund kallar han. Denne Odin-nemninga er elles kjend frå eddadiktet «Helgakviða Hundingsbana» (II). Balladediktaren har altså kjent eddadiktet godt nok til å nytte Odin som skurkefigur i Kjølnes-visa.

Av handling og detaljar i språket kan vi sjå at Kjølnes-visa, trass i den danske overflateteksten, går tilbake på ei eldre norsk/norrøn utforming av visestoffet. Dessutan inneheld Kjølnes-visa namn og uttrykk som vi finn igjen i telemarksvariantane av «Bendik og Årolilja». Bak telemarksvariantane og Kjølnes-visa ligg det altså ein felles tradisjon. I det følgjande skal vi sjå nokre døme på dette. Det litt underlege namnet på hovudpersonen, *Røsten Bendixsen*, er eigentleg ei omlaging av eit norrønt *hraustan Bendik* = *den djerve, fryktlause Bendik*. Adjektivet *hraustr* (i akkusativ *hraustan*) er tydelegvis blitt oppfatta som fornamnet på helten. I 1800-talsvariantane frå Telemark blir ikkje *hraustan* brukt, truleg fordi songarane ikkje lenger forstod kva ordet tydde. I staden brukte dei *unge/ungen* eller *raskan* som karakteriserande adjektiv i samband med Bendik.

I Kjølnes-visa seier Blinde Molvigsen åtvarande til hovudpersonen at «du sofver saa længe i Mø-salen, / at det vil koste dit lif». Uttrykket *Mø-salen* tyder *kvinnesalen*, der dei ugifte kvinnene søv – i dette tilfellet kongsdottera og ternene hennar. I telemarksvariantane av «Bendik og Årolilja» finn vi berre den tilsvarande formuleringa i to tekstar frå Lårdal, såleis i teksten

etter Sigrid Eivindsdotter Storgård. Bugge skreiv opp «Bendik og Årolilja» etter henne i 1856. Her heiter det om Bendik: «så vikja' [vitja, besøkte] han úti möyesalen, / dæ galt honoms unge lív». I den siterte strofa ovanfor tenkjer den dødsdømte helten: «Forvist, lefver Bendix Røstensen, / hand hæfner fult min død.» Her kan vi merke oss adverbet *fult*, som ikkje har noko med *full* å gjera. Det går derimot tilbake på norønt *fulla* = *saktens*, *nok* – framleis brukt i nynorsk og enkelte målføre. Som nemnt tek Bendix Røstensen dronninga med seg til England, etter at ho fell på kne og bed for livet:

Kiølnæs dronning *falder paa sine Knæ*,
 begynte saa at sige,
 «Kiere Røsten Benedict,
fangen tager i mig!»

Strofa svarar eit stykke på veg til ei av strofene i Anne Ånundsdotter Lillegårds viseform, som ho song for Jørgen Moe (1847). Her heiter det:

Fram kjem unge Årolilja,
la seg på sitt berre kne:
 «Høyrer du det, min kjære faren,
fangen gjev du meg!
 (Solberg, 2003 b, s. 95).

I Kjølnes-visa er ikkje handlinga lenger slik vi har grunn til å tru den opphavleg har vore, og tradisjonen har ikkje greidd å skilje heilt mellom Røsten Bendixen og Bendix Røstensen. Men språklege vendingar går igjen, til dels med eit anna innhald. Knefallet har same funksjon i begge utformingar, men sistelinja tyder noko anna i Lillienkiolds tekst, jamført med telemarksvarianten. Grunnen må truleg vera at kongsdottera er gløymd i Kjølnes-visa, det er ho som logisk skal falle på kne og be om å få fangen utlevert.

Vi veit ikkje kven det var som skreiv Kjølnes-visa ned frå munnleg tradisjon, Lillienkiold eller nokon annan. Men uansett kven det var, har ikkje skrivaren alltid forstått kva han eller ho eigentleg skreiv. Det ser vi av utilfredsstillande rim, deriblant i den følgjande strofa, der den norrøne teksten skin gjennom. Det er Bendix Røstensen som talar, han er komen frå England

for å hemne far sin, og avviser tilbodet frå kongen om forsoning. Den brune mjøden bryr han seg ikkje om:

«Jeg passer ei om din brune Miød,
ieg agter ei at sidde,
ieg er for den schyld kommen hid,
ieg vil min broder wiche!»

(http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar2/tsb_d_432_bendikogarolilja 29. september, 2020).

Med dei opphavlege rimorda på plass, *sitja* og *vitja* [besøkje], fell det heile på plass. Elles er Bendik-stoffet brukt i den danske romanvisa «Ismar og Benedikt». I færøysk tradisjon finst «Bænadits kvæði» i tre 1600-talsoppskrifter (DgF VIII, s. 79–107, 108–127).

Det er uråd å vita korleis det stod til med balladetradisjonen i Finnmark på slutten av 1600-talet. Men etter det Lillienkiold skriv, må vi kunne gå ut frå at visestoffet om Bendik og kongsdottera har eksistert, og sikkert fått hjelp til å halde seg levande ved tilknytninga til det mystiske Kjølnes-slottet. Ikkje så få balladar har overlevd ved ei eller anna form for lokalt fotfeste, som kunne fungere som støtte for minnet. Den lokale tilknytninga kan også vera grunnen til at Lillienkiold interesserte seg for denne gamle visa.

I innleiinga til «Draumkvedet» i *Norske Folkeviser* kjem Landstad med eit hjartesukk over at det berre er restar att av den gamle visa. «Draumkvedet» skal ein gong ha vore svært langt, på hundre strofer og meir, og det skal ha funnest nedskrivne former i frakturskrift. Men nå er alt dette sporlaust borte, seier han. Og det som verre er, dei som kunne mest, dei gamle songarane, er døde – «man faar idelig det nedslaaende Svar, at man kommer for seent» (Landstad, [1853] (1968), s. 65). Nå greidde faktisk Landstad likevel, saman med andre samlarar, å skaffe fram så mykje av det gamle «Draumkvedet» at kvadet er blitt ståande som ein hovudtekst i norsk balladehistorie. Kanskje kan ein til og med seia det slik, at alle dei uløyste Draumkvede-spørsmåla, alle dei uklare tekststadene har verka fremjande på interessa?

Det går an å tenkje i liknande banar om dei spørsmåla eg begynte med i dette essayet, som gjeld dei litteraturhistoriske linjene for balladen sin del. Mykje av det som ein gong fanst av faste haldepunkt, skriftlege og munnlege,

ESSAY 1

er borte. Ingen tvil om det. Likevel er det i prinsippet mogleg om ein løfter blikket frå det norske balladestoffet og trekker inn balladar frå Norden elles – og andre kjelder – å få litt fastare grunn under føtene. Eg vonar eg eit stykke på veg har lykkast med ei slik tilnærming ovanfor.

Balladesongarar og balladeinnsamling på 1800-talet

Lorentz Klüwer og «Ingrid Kongsvold paa Dovrefjeld»

Ein gong i 1817 eller kanskje eit par år tidlegare tok offiseren Lorentz Diderich Klüwer inn på fjellstova Kongsvoll i Drivdalen. Truleg var han på reise mellom det nordan- og sønnafjellske, og Kongsvoll var ein naturleg stad å stanse for mat og kvild. Her hadde det vore drive vertshus og fjellstove sidan 1600-talet, og stillinga som vert og driftsansvarleg hadde gått i arv i fleire slektsledd. Då Klüwer kom innom denne gongen, var det Thore Eriksen og kona hans, Marit Olsdotter Hevlesvollen, som dreiv fjellstova. Dei hadde ti søner og døtrer, den eldste sonen Erik var just i ferd med å overta drifta. Den nest eldste dottera var også sysselsett på fjellstova. Ho heitte Ingrid, var fødd i 1794, og såleis godt og vel tjue år då Lorentz Klüwer kom på besøk (Bjerkås, 2006, s. 522–526).

I løpet av opphaldet på Kongsvoll må vi tru at Lorentz Klüwer og Ingrid Toresdotter vart godt kjende, i alle fall såpass at ho song skjemteballaden «Lagje og Jon» (TSB F 11) for han, i ei fyldig tekstform. Klüwer har sikkert ikkje hatt vanskar med Ingrids sørtrøndske målføre, men av omsyn til lesarane har han omsett alle dei 25 strofene til skriftspråket, dansk. Han noterer vidare at visa minner mykje om Jens Baggesens «Ridder Roe og Rap», og det har han rett i, for Baggesens romanse (1806) byggjer på ein dansk versjon av den gamle skjemteballaden (Klüwer, [1823] 1960, s. 138–150).

Klüwer sjølv var fire år eldre enn Ingrid, fødd i 1790 i Verdalen, lenger nord i Trøndelag. Namnet viser at han høyrde til embets- og borgarstandet. Faren var kaptein, og kom frå ei gammal offisersslekt som hadde innvandra til Noreg frå Baltikum. Med ein slik bakgrunn var det ikkje unaturleg at Klüwer melde seg som student ved Krigsskolen i Kristiania. Men der vart interessa vekt for andre emne enn krig – historie, arkeologi, gamle minnesmerke, folketradisjon. Slik vart Klüwer ein pioner på eit stort og mangfaldig kulturfelt (https://nbl.snl.no/Lorentz_Diderich_Klüwer 9. september, 2020).

Møtet mellom Ingrid Toresdotter og Lorentz Klüwer må ha vore tilfeldig, det viser staden og situasjonen – dette at Klüwer etter alt å døme var på reise gjennom Trøndelag og Møre og truleg ynskte å få med seg alt han kom over av interessante funn. Med andre ord hadde han ikkje tid til å stogge opp lenge på kvar stad, ikkje tid til å drive balladeinnsamling særskilt. Interessegeltet femnde vidare, det var knapt gamle viser han eigentleg var ute etter. Då ballade- og viseinnsamling nokre tiår seinare kom på programmet for alvor og vart ei sentral oppgåve gjennom heile hundreåret og endå noko lenger, konsentrerte sammlarane seg dessutan om eldre songarar, som dei – ofte med god grunn – meinte sat inne med tradisjonskunnskap som ungdommen mangla. Slik tenkte kanskje ikkje Klüwer, som elles (1808) skreiv opp ein annan ballade, «Sigurd og trollbrura» (TSB E 143), etter ein ungdom. Det var ein hallingdøl «i Vagten paa Aggershuus», kanskje ein soldat (Klüwer, [1823] 1960, s. 138). For innsatsen sin vart Klüwer oppteken som medlem i Götiska Förbundet, der også folkevisesamlarane Arvid August Afzelius og L.F. Rääf var medlemer (Ressem [utg.], 2016, s. 194–195).

Klüwer har ikkje skrive noko særskilt om Ingrid. Han kallar henne berre «Ingrid Kongsvold paa Dovrefjeld». Men den britiske presten og samfunnsforskaren Thomas Malthus som var innom på Kongsvoll i 1799, gjev ein indirekte karakteristikk av henne og familien i reisedagboka si. Han fortel at folket på Kongsvoll lever godt, dei er «alle blonde, fete og ganske lubne – barna særskilt lubne» (Ressem [utg.], 2016, s. 66–67). Om Ingrid Toresdotter veit vi ikkje særleg meir enn at ho gifte seg med gardbrukaren Mikkel Olsson Skarsem. Dei fekk fem barn og levde heile livet i Oppdal.

I det følgjande skal vi bli kjende med nokre av dei mange – fleire hundre – balladesongarane vi kjenner til på 1800-talet. Det var i dette hundreåret, nærmare bestemt frå 1840-åra og utetter, nedskrivning av balladar og annan tradisjon i hovudsak skjedd. Å løfte fram enkelte representative songarar i møte med sammlarane kan vera ein måte å bli kjend ikkje berre med desse, men med miljøet og tradisjonen. Kva var det som dreiv sammlarane og fekk dei til å reise land og strand etter gamle viser? Kven var det eigentleg som song balladar på 1800-talet? Korleis lærte folk å syngje balladar, og korleis vart balladestoffet vidareformidla? I kva for samanhengar vart balladetekstar og ballademelodiar skrivne ned? Eg ser dessutan nærmare på ein av dei mest interessante og litterært sett vellykka kjempe- og trollballadane: «Ivar

Elison» (TSB E 42). Denne balladen har ei særleg tilknytning til ein av dei songarane vi skal møte.

Jørgen Moe møter Anne Lillegård og Bendik Sveigdalen

Situasjonen var temmeleg ulik møtet mellom Ingrid Kongsvold og Lorentz Klüwer då Jørgen Moe om lag 30 år seinare, sommaren 1847, drog på innsamlingsferd til Telemark. For det første visste Moe nokså nøye kva han var ute etter. Han rekna med å gjera ein rik fangst av «metriske Folkedigtninger», som han skriv i rapporten etter reisa, for det var kjent frå presten Landstads innsamlingsarbeid at Telemark, særleg Vest-Telemark, hadde mykje å by på i så måte. For det andre visste Moe, røynd tradisjonssamlar som han var, at han måtte gje seg tid, slik at han rakk å feste til papiret så mykje som råd av det songarane kunne. Vidare galdt det å bli kjend med folk på staden som kunne setja han på sporet av dei beste songarane.

Derfor tok Moe kontakt med lensmannen på Dalen, Peter Mandt. Mandt var ein kjend og populær mann, gardbrukar, forlikskommissær, valmann, og representerte Bratsberg amt på Stortinget i to periodar. Han høyrde til ei innvandra slekt av sølvsmedar og lensmenn, med både handverks- og kunstnargivnad. Sjølv var han ikkje berre lommekjend på Dalen og i Vest-Telemark, men oppteken av språk, folkeminne, monumentalbygg som stavkyrkjer og mangt anna av slikt som nasjonsbyggjarane på 1800-talet interesserte seg for. Peter Mandt viste Moe til to av dei fremste songarane i nærleiken, og i heile Noreg, for den del.

Den eine songaren var ei eldre husmannskvinne og enke, Anne Ånundsdotter Lillegård. Ho budde ikkje langt frå lensmannsgarden, på ein plass oppe i det bratte Eidsborg-berget. Moe skriv om henne med sympati, og strekar under at jamvel om ho hadde kjennskap til *Tohundreviseboka*, som mange songarar visste om, song ho ikkje sjølv viser frå denne boka. Visene hennar var munnlærde (Moe, 1964, s. 50–51). Anne Lillegård sat inne med eit repertoar på bortimot 40 mellomalderballadar, og song bl.a. ein av dei litterært sett beste variantane av «Draumkvedet» (TSB B 31). Ikkje berre Jørgen Moe, men også Sophus Bugge og Olav Grasberg – den sistnemnde var «privatsamlar» for Landstad – skreiv opp viser etter henne. Truleg kom også Landstad og Olea Crøger på besøk, men dessverre ikkje melodisam-

laren Ludvig Mathias Lindeman (Jonsson & Solberg, 2011, s. 437–442).
Jørgen Moe skriv:

Den Ene [av songarane] var en Enke, Anne Aanonsdatter, i hvis Minde en heel Deel Kjæmpeviser levede, og som sang flere af dem med Udtryk og Foredrag. Da hver Vise først maatte synges, derpaa langsomt dicteres, og endelig Spørgen og Fritten anstilledes snart angaaende Stoffet, hvor dette forekom mig mindre ægte, snart angaaende Ordformer og Vendinger, og dette Alt gjentog sig Dag efter Dag, var hun tilsidst hjertelig fornøiet af vore Tet à Teter, og besvarede hver Aften min Anmodning om at komme brav tidlig igjen den følgende Morgen, med den Indvending, at hun Dagen efter *nødvendig maatte bage*, en Hindring, som dog altid viste sig overvindelig.

Hun havde lært alle sine Viser ved i sin Barndom og Ungdom at høre sin Bedstemoder synge dem, og skjønt hun kjendte «Kjæmpeboka» eller «Viseboka» d. e. Peder Syvs Samling, forsaa vidt hun havde seet den og bladet i den, var dette Kjendskab dog saa overfladisk, at hun aldrig vidste at angive om en til hendes Tradition svarende Vise der fandtes eller ikke. Hun var yderst troværdig og nøiagtig i sin Meddelelse, rettede sig selv strax, naar hun mærkede, at hun havde sunget feil, og angav omhyggelig alle Lacuner og de Varianter af Vers elles Strofer, hun vidste af (Moe, 1964, s. 50–51).

Den andre songaren Jørgen Moe møtte på Dalen, heitte Bendik Ånundsson Sveigdalen. Han var noko eldre enn Anne Lillegård og heldt til på ein liten plass i Skafså. Men då Moe kom til Dalen, sat han i lensmannsarresten fordi han ikkje hadde betalt vegskatten i tide. Dette var eigentleg eit hell både for Jørgen Moe og Bendik Sveigdalen, den førstnemnde trong berre gå nokre steg bort til arresten der Bendik sat, og skrive ned visene hans, den sistnemnde fekk eit velkome avbrot i ein monoton arrestkvardag. I motsetning til Anne Lillegård kunne Bendik Sveigdalen «udenad den største Part» av Peder Syvs visebok, skriv Moe, som meiner at tradisjonsformidlinga hans derfor var «mindre ægte». Både Moe og andre samlarar skilde mellom den *ekte*, norske tradisjonen som var upåverka eller lite påverka av dansk skrift, og det *uekte* og danskprega tradisjonsstoffet. Dei la knapt noko spesielt negativt i karakteristikken *uekte*, anna enn at dette stoffet tydeleg var lånt.

Bendik Sveigdalens balladerepertoar var formidabelt, godt og vel 50 mellomaldervisar kunne han. Moe fekk med seg tolv av desse i 1847. Elles

skreiv Sophus Bugge, Lindeman og truleg Landstad og/eller Olea Crøger opp balladar etter Bendik, som forutan å hevde seg som balladesongar hadde vore med på litt av kvart anna. Han var ein fargerik person, hadde vore sersjant, kjempekar og slagsbror i yngre dagar, og banka opp «Berselfantar», arbeidarar ved Åmdalsverk (han budde i nærleiken av Åmdalsverk). Dessutan var han ein storsjarmør som etterlet seg både «ekte» og «uekte» barn. Då han sette barn på systerdotter til kona si, og ungjenta tok livet av den nyfødde ungen, hamna han i retten, men svor seg fri for farskapet. Sjar-mørtida var nok omme då Moe kom til Dalen, men Bendik Sveigdalen var likevel – trass i eskapadane, eller på grunn av dei – på veg til å bli ein myteomspunnen figur i heimbygdene (Jonsson & Solberg, 2011, s. 521–538). Moe gjev denne relativt fylldige presentasjonen av denne fargerike songaren:

Den Anden [av songarane], som egentlig et lykkeligt Tilfælde førte mig i Berørelse med, var Bendek Aanonsen Sveigdalen, eller Felland, som han fra sine Underofficersdage helst lod sig nævne. Han var en Mand med sine Tredsindstyve paa Bagen, men han bar dem med rank Ryg og ungdomslette Skridt. Til et adstadigt dagligdags Arbeide havde han nok aldrig følt synderlig Lyst; han færdedes vidt og bredt om og havde, troer jeg, forhen drevet Hestehandel. Han hørte til det Slags, som Hjembygdens solide Folk drage paa Skuldrene ad, naar de nævnes, men som de dog more sig ved, saasart de ere tilstede, og korte Tiden med Lystighed, Lune og Sang. Enhver Bygd har gjerne saadanne, men Felland var en Typus for dem alle. I yngre Dage havde han tillige været «Kjæmpekar», og hans Ry levede endnu i følgende Stev:

Aa Bendek Aanonsen soso dona:

«Tri Berselfantar kann lite mona,
Men dei maa komaa i Tyltetal,
Saa ska eg brjote dei Ryggen af!»

Som Eier af en liden Jordeiendom havde han et Veistykke at holde istand, men dette var forsømt; han var mulktlagt, og da han ikke kunde eller vilde betale Boden, sad han nu hos Lensmanden for at afsone den. Herover var han intet mindre end nedtrykt; det Eneste ved Sagen var, at Dagene gik lidt langsomt og kjedeligt. Under bedre Auspicier kunde jeg ikke gjøre hans Bekjendtskab; han fandt i mig en agtsom og erkjendtlig Tilhører og han morede sig selv ved sin

Meddelelse. Han havde et udmærket Foredrag, især af de Viser, der have en dyb tragisk eller humoristisk Charakter, og han kunde derhos udenad den største Part av «Kjæmpeboka», i hvilken han var saa vel orienteret, at han strax vidste at angive, om den sungne Vise eller en lignende der fandtes. Men denne hans Belæsthed, i Forbindelse med hans Reiser og Liv, havde tildeels skadet hans Troskab mod hans egne Traditioner, og flere Gange, naar jeg confronterede ham med den nævnte Sangerske [Anne Lillegård] eller Andre, fandt jeg hans Meddelelse mindre ægte (Moe, 1964, s. 51–52).

Det er sjeldan Jørgen Moe, eller andre samlarar for den saks skuld, skriv såpass utførleg om songarane dei møtte. Når Moe gjer det i dette høvet, kan det ha samanheng med at det er ein reiserapport det dreiar seg om. Han ynskjer å lyfte fram for dei som skulle lesa rapporten – dei som hadde tildelt han reisestipend – to songarar som har gjort eit positivt inntrykk på han. Dei to var tradisjonsberarar i toppsjiktet, men ulike på nokre punkt, bl.a. når det gjeld tilhøvet til tradisjonen, munnlærd eller skriftlærd. Moes presentasjon av Anne Lillegård og Bendik Sveigdalen står i skarp kontrast til korleis den amerikanske folkloristen Edson Richmond framstiller tilhøvet mellom songarar og samlarar på 1800-talet:

They [sammlarane] were interested in the song as an artifact, and insofar as they were interested in the singers at all, they cast them in a mold of their own devising. The song they saw as a denigrated and decrepit remnant of a once-great literature; the singer as one of a mass, an individual who almost accidentally retained and was able to transmit some degraded mutants of what once had been the literature of a glorious age in which people and poets were one [...]. The social gap between collector and informant was tremendous [...] none of them [sammlarane] saw fit to treat these people as individuals. Even the most diligent examination of the field notebooks of these nineteenth-century collectors tells us virtually nothing about their informants directly. Though their names, their dwelling places, and, rarely, their occupations are revealed, the singers remain as faceless as the questing wanderer in «Gullslottet som hang i luften» (Richmond, 1978, s. 141–142).

Framstillinga må kallast unyansert og misvisande. Vi har mange vitnemål om at sammlarane verkeleg interesserte seg for songarane dei møtte, og levde

seg inn i situasjonen deira. Dette går fram av dei rett nok ofte sparsame, men likevel talande kommentarane til dei sentrale norske samlarane. Eksempelvis kan nok Lindeman klaga over at folk syng gale både melodisk og rytmisk, og han skriv ein stad at det er uvesentleg om songaren heiter Per eller Pål

naar kun Melodien kan erkjendes for korrekt og fra Folkemunden, thi Folke-melodierne ere et commune bonum, en Folke-Ejendom, som Enhver har Lov til at benytte uden anden Forpligtelse, end f Ex at nævne det for norsk som er norsk, og det for dansk som er dansk (Dal, 1956, s. 78)

men i praksis kunne han likevel gje interessante glimt av personlegdom og livssituasjon til mange songarar. Utan i alle fall ein viss grad av empati ville det rett og slett vore uråd å vera folkeminnesamlar, i Noreg og andre land.

Vi kan ikkje vente at dei norske 1800-talssamlarane skulle tenkje på å leggja tilhøva best mogleg til rette for folkloristisk forskning på 1900-talet! Det er sjølv sagt heller ikkje rett at samlarane såg på songarane som ein grå masse. Likevel må opplysningane som Jørgen Moe, Landstad, Olea Crøger, Lindeman, Bugge, Moltke Moe og andre faktisk gav, supplerast med annan informasjon. Det kan vera munnleg tradisjonsstoff, av den typen som Rikard Berge har samla så mykje av. Vidare dreiar det seg om historiske primærkjelder som kyrkjebøker, folketeljingar, rettsprotokollar, rekneskapsbøker. Historiske sekundærkjelder i form av bygdebøker kan også nemnast. Og ikkje minst bør alle som prøver å forstå kven songarane og forteljarane på 1800-talet eigentleg *var*, oppsøkje dei stadene og det landskapet der desse menneska levde og ferdast. På eit slikt breitt grunnlag er det mogleg å koma mange av dei inn på livet.

Om Anne Lillegård veit vi at ho var fødd i 1792, ho var dotter til Ånund Såvesson og Tone Olsdotter, husmannsfolk i Eidsborg. Anne hadde ein bror, Såve Ånundsson med tilnamnet «Bjønneskyttar», og han kunne også balladar. Han song nokre av dei for Jørgen Moe i 1847. Anne Ånundsdotter vart konfirmert i 1811 og gifte seg i 1820 med ungkaren og husmannen Åsmund Halvorsson Kleivi. På plassen Kleivi budde ekteparet nokre år, før dei kom til Lillegård, ein plass under Dalen nordre. Åsmund Halvorsson døydde tidleg (1836), og etter at dei tre døtrene gifte seg i 1850-åra, levde

Anne Ånundsdotter aleine på Lillegård, eit stykke oppe i det bratte Eidsborgberget, med utsyn over Dalen og Bandak. Ho døydde i 1863.

Visene som Anne Lillegård song, held eit høgt nivå, ikkje minst versjonen hennar av «Draumkvedet». Fleire vart då også trykte av Landstad i *Norske Folkeviser* (1853) og av Bugge i *Gamle norske Folkeviser* (1858). I den lokale tradisjonen vart Anne Lillegård like eins oppfatta som ein framstående songar. Rikard Berge skreiv såleis opp følgjande opplysningar (1910), dei utfyller kjennskapen til Anne og vitnar om at ettertida har bite seg merke i kven ho var, og at ho skilde seg ut frå dei fleste:

Anne Lillegaard var midels stor. Ho kunne Dróugkvéen [«Draumkvedet»] lis-som fadervaar. Aa dæn æ lang'e. [Døydde] paa Lilleg. Borni var: Tone, Ragnhild, Hæge. Ho var oppfødd i Eidsborg. Anne tente endaa i Groven i mange aar fyrr ho vart gift. Aasmund Diplane (utan [utanfrå] Strandine) het mannen. Tone, dotter hennes, kunne likeso mykje. Ho kunne só uviskeleg mange visur ette mo' si. Ho dœ paa Tvigjyva. Mannen het Olav Skottveit.

Anne Lillegård var god til syngje [...]. Ho vart henta ned paa Dalen til eit brudlaup P[eter] Mandt heldt for ein av borni sine til aa kveda, daa var Bugge (?) der og skulde skrive upp. Dotter hennar, Tone Tvigjyva, kunde mykje etter mor si [...].

Anne Lillegaard ho kunde mykje. Ho konn' heile Dróugkvéen. Ho kvad for J. Moe. Han va' paa Dalen, di sat uppe heile nettane. Ho kunne só hækjeleg mykje. Moe var hjaa P. Mandt paa Nidgard Dalen, og dit-ned vart Anne henta (Jonsson & Solberg, 2011, s. 437–439).

Den bestemora som Anne Lillegård hadde lært alle visene sine av, heitte etter alt å døme Johanne Kristensdotter og var farmor hennar, fødd kring 1725 på garden Bratterud i Eidsborg. Johanne Kristensdotter gifte seg i 1756 med Såve Olsson Haugebu, og framover ei tid heldt dei til på Haugebu som sjølveigande bønder. Men som mange andre måtte dei etter kvart gå frå garden og nøye seg med husmannskår. Då Johanne Kristensdotter døydde i 1803, var Anne elleve år og gammal nok til å ha lært seg visene til farmora i tide. Dessverre kom ingen til å skrive opp viser etter Tone Tvigjyva, dotter til Anne Lillegård, som ifølgje tradisjonen skulle kunne like mykje som mora, jf. ovanfor.

Når det gjeld den andre visesongaren Jørgen Moe møtte på Dalen i 1847, Bendik Ånundsson Sveigdalen, kan det leggjast til at han var fødd i Skafså i 1780. Foreldra var husmannsfolk, og sjølv levde Bendik det meste av livet i husmannskår. Han gifte seg (1802) med Catharina Sørensdotter Friis, og dei fekk åtte barn i ekteskapet. I ungdomen arbeidde han ei tid som tene-stekar, og i ti år stod han i rullane som underoffiser (sersjant) i «1:e West-fjeldske Compagnie A». Etter eige ynske vart han dimittert i 1811. Fleire samlarar skreiv opp balladar etter Bendik Sveigdalen. Jørgen Moe fekk med seg tolv balladar av det store repertoaret hans i 1847, og tidlegare hadde Landstad eller mest sannsynleg Olea Crøger skrive opp viser etter Bendik. Fleire av visene hans er brukte som underlag for tekstar i *Norske Folkeviser*. Sophus Bugge møtte Bendik i 1850-åra, og Lindeman skreiv opp tjue balladar med melodiar etter han i 1861. Bendik Sveigdalen døydde i 1865 og hadde då vore enkemann i to år.

Bendik Sveigdalen var som nemnt ein mann som skilde seg ut på fleire vis, og minnet om han levde vidare lenge etter at han var død. Rikard Berge skreiv opp tradisjonen om den gamle sjarmøren og rundbrennaren, deriblant følgjande historier:

Bendik Sveigdalen var ein staut mann, rakvaksin som eit ljøs like til sin alderdom. Han var i grunnen ven, snaal, løgleg. Plassen der han døydde er no attelagd og skogrunnin.

Bendik Sveigdalen var i alle lag og kvad [...]. Det var ein baud Bendik 100 dalar kunde han skipa de so han slapp vera syldat. Bendik let guten leggja seg paa eit svoddeberg sessionsdagen, aa daa han skulde fram kunde Bendik melde at han laag sjuk. «Han ligg so hardt som 'an kann,» sa Bendik. So slapp guten.

Bendik Sveigdalen fekk au unge med systerdotter av kjeringi si. So ho drap barne sitt, og so kom ho paa straf. Ho dikta:

Bedragelig Bendik du gjør dig saa stolt,
 du haver só lite proberet.
 Min hygge og glæde du borttog med vold
 mig haver du ofte fikseret.

Det maa jeg beklage jeg var en af dem
og údi alle laster jeg stigede frem.

Nu haver jeg aarsag at klage,
hvor skal jeg min ære gjentage

(Jonsson & Solberg, 2011, s. 523–524).

Det er lite truleg at Gro Olsdotter, som systerdotter til Bendik heitte, sjølv laga dette klagediktet i skillingsvisestil, diktaren er vel snarare nokon i heimbygda. Som det går fram av rettssaka, kom Gro på straff i tukthuset i Kristiansand for barnedrapet (Jonsson & Solberg, 2011, s. 524–531). Her sat ho i fem år, men etter svært god framferd slapp ho fri i 1824, og flytte då heim til foreldra i Fyresdal. Etter mange år vart ho gift med enkemannen og småbrukaren Targjei Løndommen (1841), dei fekk ein son. I 1856 døydde Gro Olsdotter, 60 år gammal (Weisser, 2016, s. 115–117). Den tragiske barnedrapshistoria enda dermed så bra den etter omstenda kunne, må det vel kunne seiast.

Songarane, kven var dei eigentleg?

Som vi har sett, hadde både Anne Lillegård og Bendik Sveigdalen husmannsbakgrunn. Er desse to representative for den sosiale plasseringa til dei norske balladesongarane på 1800-talet? Ja, langt på veg. Det er i alle fall ingen tvil om at mange songarar høyrde til det vi kan kalle underklassen i det norske bonde- og bygdesamfunnet. Husmannsfolk, tenestejenter, arbeidskarar, innerstar er vanlege yrkesnemningar på dei som song. Fattigdom og sjukdom kunne vera utbreidd i slike miljø, og mange songarar levde på eit eksistensminimum.

Mari Olsdotter Klepp, fødd i 1812, frå Lom i Gudbrandsdalen, kan tena som døme på ein utfattig og sjuk songar. Mari Olsdotter voks opp i husmannskår, vart sjølv gift med ein husmann og fekk ti barn med han. I 1864 var ho, skriv Lindeman, «sygelig og svag, og med svigtende Hukommelse». Lindeman fekk likevel inntrykk av «at hun engang har kunnet Adskilligt, som jeg kunde ønske at have». Eldste dotter hennar, Anne Andersdotter, var vel endå verre stilt. Om henne skriv Lindeman at ho «sitter med tre løse Børn og saaledes fuldkommer Elendigheden og Fattigdommen». Ho song «en Sang der begynder saa: 'Krist give, alle Bjerger de vare udaf Guld',

der er betegnende for hvad hun syntes at trænge mest til» (Ressem [utg.], 2016, s. 100).

Same året (1864) drog Lindeman på innsamlingsferd til Solør, og her skreiv han opp viser etter Anne Hansdotter Hynne, fødd i 1809 i Grue i Hedmark. Ho hadde husmannsbakgrunn og hadde levd eit strevsamt liv. Det begynte ikkje heilt enkelt, for berre 18 år gammal fekk ho ein son med svogeren sin. Seinare fekk ho tre ungar med ein annan kar. Anne Hansdotter gifte seg aldri og måtte stundom ty til tigging for å halde det gåande. Elles levde ho av tilfeldig arbeid, flytte frå den eine plassen til den andre, som innerst og legdekjerring. Den største sorga i livet opplevde ho då yngste sonen døydde i ei tragisk ulykke. Etter måten greidde Anne Hansdotter seg bra likevel, og på eldre dagar budde ho saman med den eldste sonen og familien hans på plassen Hynne. Ho nådde den respektable alderen 89 år (Arild mfl. [utg.], 1996, s. 25–26. Ressem [utg.], 2016, s. 10).

Folkeauken på 1800-talet førte med seg at husmannklassen voks. Folk som tidlegare hadde vore sjølvvegande bønder, måtte finne seg i å bli husmenn med langt dårlegare vilkår enn før, eller dei måtte sjå seg om etter noko anna å gjera. I innlandsbygdene var ikkje alternativa mange, og det førte til at utvandringa til Amerika var særleg stor herifrå, då den kom i gang frå 1840-åra og utover. Men eit viktig poeng i vår samanheng er at bønder og husmenn var same folka, det var yngre søner og døtrer på gardane som vart rekrutterte inn i husmannstovene. Balladetradisjonen er derfor både bonde- og husmannstradisjon.

Det er såleis typisk at farmor og farfar til Anne Lillegård kom frå bondemiljø. Same slektsbakgrunn hadde Maren Olsdotter Ramskeid, fødd i 1817. Ho er ikkje kjend fordi ho kunne så mange balladar, men fordi ho song den litterært sett beste varianten av «Draumkvedet» (TSB B 31). «Draumkvedet» hadde ho i tradisjon etter farfaren. Landstad skriv at den om lag 30 år gamle Maren hadde «lært Kvædet af sin for et Snees Aar siden afdöde, dengang 77 Aar gamle Fader, Olaf Gudleikson Ramskeid, der igjen havde lært det af sin Fader, og ofte sang det i sin ensomme Alderdom» (Landstad, [1853] 1968, s. 66). Maren Ramskeids foreldre skreiv seg Hegg-tveit, men denne garden var det den eldste sonen som fekk overta. Marens foreldre laut i staden flytte inn på husmannsplassen Ramskeid. Maren sjølv tok seg teneste på ein av gardane i nærleiken. Ho vart konfirmert i 1833.

I 1848 gifte ho seg med husmannssoenen Bjørgulv Olsson, og fire år seinare emigrerte ho og mannen og dei to barna til Amerika (Jonsson & Solberg, 2011, s. 334–337).

Det var likevel ikkje berre bønder og husmenn som song balladar på 1800-talet. Vi har også døme på at såkalla kondisjonerte kunne sitja inne med rikhaldige viserepertoar. Sannsynlegvis er denne gruppa underrepresentert i materialet, av ulike årsaker. Det er ikkje sikkert at prestefruer, skrivevøtrar, løytnantar og lensmenn jamt over oppfatta rolla som tradisjonsberar som attraktiv. Og det kan vera grunn til å tru at samlarane ikkje alltid spurde kondisjonerte om dei kunne viser, dei var ikkje i målgruppa. Uansett høyrer prestedottera Ida Edvardine Daae, fødd i Jølster i 1825, med blant dei norske balladesongarane. Ho levde ugift heile livet, dels saman med foreldra – Christen Daae og Elisabeth Marie Friis – dels med ei syster. Med tida flytte Ida Daae til Kristiania. Av folketeljinga for 1875 går det fram at ho lever av formue og pensjonspengar, mens ho ifølgje folketeljinga for 1900 får økonomisk hjelp av sysken. Lindeman skreiv opp ein ballade og mange andre slags viser etter henne. Ida Daae døydd i 1903 (Ressem [utg.], 2016, s. 61).

Noko eldre var Henriette Scheldrup, fødd 1818 i Sokndal i Rogaland. Ho var dotter til tolloppsynsmann Hans Holtermann Scheldrup og kona hans, Gjertine Jürgens. Etter at foreldra var døde, flytte Henriette til ei gift syster i Farsund, og her tente ho til livets opphald som «Husjomfru paa forskjellige Steder». Sidan flytte ho attende til Sokndal. På eldre dagar livnærte ho seg av å sy for folk og halde sykurs, og ho hadde dessutan ein liten pensjon å skøyte til med. Lindeman skreiv opp fleire melodiar og tekstar etter henne, deriblant «Han Mass og han Lasse (TSB F 54) og «Kråkevisa (TSB F 58) (Ressem [utg.], 2016, s. 58).

Eit tredje døme er Tomine Henrikke Finckenhagen, prestefrue i Hjartdal, fødd i Drøbak i 1803. Ho vart gift i 1831 med presten Søren Hassing Finckenhagen, som andre kona hans. Finckenhagen hadde blitt utnemnd til sokneprest i Hjartdal i 1828, men vart etter kvart så alkoholisert at han vart avsett frå embetet. På minussida kom dessutan kritikk frå biskopen for måten han førte kyrkjebøkene på. Såleis hadde han feildatert ekteskapsinngåinga med Tomine, og like eins fødselsdatoen for første barnet, fordi dei rette datoane var mindre passande for ein sokneprest. Då høgsterettsadvo-

kat Bernhard Dunker kom innom prestegarden i Hjartdal i 1852, har han truleg lagt merke til at noko skurra. Kanskje har Dunker visst meir enn han skriv i klartekst? Om Tomine Finckenhagen seier Dunker såleis at ho var «en mild, rolig, venlig Kone, der saae ud til for ikke saa meget længe siden at have været overmaade smuk, at have lidt meget, men ved Resignation og gavnlig Virksomhed at have vundet Fred med sig selv og Andre». Året før Dunker kom på besøk, hadde Lindeman skrive opp fem balladar og nokre andre viser etter Tomine Finckenhagen.

I prestefamilien i Hjartdal var det særleg prestedottera Frederikke Elisabeth (Lise) som gjorde inntrykk på Dunker. Ho var eineståande, noko heilt for seg sjølv. Dunker skriv om henne med romantisk begeistring: «Lise er som de vilde Fugle i de dybe Skove, hvor endnu aldrig Mennesket har havt sin Fod, og hvor selve Rygtet om Menneskeslægtens Rænker endnu ikke har naaet frem til Skovens vingede Beboere.» Men natur og kultur let seg ikkje skilje i lengda. Som ugift kvinne fekk Lise Finckenhagen i 1856 eit dødfødt barn med unγκaren Bernt Bjørnsson, truleg tenestekar på prestegarden eller kanskje på ein annan gard i bygda. Det vart sjølvsgt skandale. To år seinare var Lise Finckenhagen sjølv død, berre 27 år gammal. Lise Finckenhagen dikta viser på målføre, og ho song to balladar for Lindeman i 1851 (Jonsson & Solberg, 2011, 166–172).

Det fremste dømet på kondisjonerte som song balladar, må vera Olea Styhr Crøger, fødd i Heddal i 1801. Ho var dotter til Heddals-presten Johannes Crøger og kona hans, Helle Margrethe Neumann. Olea Crøger er sjølvsgt mest kjend for innsamlingsarbeidet sitt som ho tok til med kring 1840, og der ho var pioner. Som ung lærte ho seg både balladar, viser, segner, eventyr og mangt anna, av songarar og forteljarar i Heddal og andre bygder. Truleg var det Olea Crøger som sette Landstad og Lindeman på spor av balladesongarane i Telemark, som ho hadde betre kjennskap til enn nokon andre i samtida. Olea Crøger gifte seg ikkje. Ho levde av song- og musikkundervisning. Saman med to ugifte systrer kjøpte ho den vesle garden Hegen i Seljord, der dei heldt det gåande så godt dei kunne, av og til med hjelp av gode grannar. Olea Crøger skilde seg ut frå dei fleste prestedøtrer. Ho var sjølvstendig og «ukvindelig» vart det sagt, men ho fekk mange lovord og vart høgt respektert av alle som kjende henne (Ressem [utg.], 2016, s. 170–172).

Systematisk innsamling av balladar i nyare tid kom i gang tidlegare i Sverige enn i Noreg, kring 1810. Med tanke på kva for sosialgrupper songarane høyrde til, synest situasjonen å ha vore nokså lik i dei to landa. Men sidan Sverige på 1600- og 1700-talet – og under Napoleonskrigane – i endå større grad enn Noreg hadde vore eit krigarland, der mange husmenn og bondesøner vart utskrivne som soldatar, var det for balladesamlarane «goda skål att leta sig fram till soldattorpen», seier Sven-Bertil Jansson. Han skriv vidare:

Generellt sett kan man påstå att man under 1800-talet och det tidiga 1900-talet finner balladkunniga personer i alla sociala skikt [...]. Hustrur till bönder, torparhustrur och pigor hör till kärngrupperna bland balladsångarna. En annan viktig grupp består av just hustrur till soldater, inklusive båtsmän. Männén inom dessa miljöer finns också med i bilden men inte alls i samma utsträckning [...]. Till 1800-talets borgerliga miljöer, både på herrgårdar och i prästgårdshem, kan man hänföra ett antal kvinnor som oftast bara omnämns som «mamsell», väl även dem som kallas «jungfru». Bland mamsellerna finns också betydande balladsångerskor ur stadsmiljö (Jansson, 1999, 43–44).

Ein av dei mest profilerte svenske balladesongarane tidleg på 1800-talet var både soldatdotter og soldatkone. Ho heitte Greta Naterberg og vart fødd i Östergötlands län i 1772, i Valkebo herad. Foreldra heitte Peter Kallerman og Kerstin Lagesdotter. Som vaksen tok Greta seg bl.a. teneste i Kinda herad på godset Västerby. I 1800 gifte ho seg med tenestekaren Peter Hansson, som kort tid etter vart livgrenader for Naterstad i Slaka sokn i Östergötland, og som seinare kalla seg Naterberg. Samlarane Leonard Fredrik Rääf og Johan Haqvin Wallman skreiv kring 1810 opp dei 25 balladane Greta Naterberg i Slaka kunne, og den førstnemnde har også gjeve eit fint portrett av henne. Rääf fortel at ho har lært mange viser av mor si, men også av andre, mens ho var ute på teneste. Jamvel på eldre dagar syng ho viser for ungdommen i Slaka, som dansar til songen:

[...] – Af hennes visor är det nästan ingen som h[on] ej lärt för 20 a 25 år –. Hon har det lyckligaste minne och kan ännu fragmenter af ganska många visor som hon erinrar då man kommer att nämna dem – till flere af de i första delen af. Sv. Folkvisor utgifna visor, många af Atterboms, bland andra Herr Peders Sjöresa

och Habor och Signild har hon erinrat sig melodien och äfven något afvikande ord här och där.

Af lekar har hon stort förråd – också samla sig efter hennes egen berättelse ungdomen på Slaka backen och negden omkring (som är starkt befolkad och bebyggd) hos henne om Söndagarane då hon sjunger sina lekar för dem att de dansa och leka långt på quällarne.

Hon är af ett friskt och gladt sinnelag – klagar nu att hennes röst ej är så klar som i ungdoms dagarne och hennes bröst börjar bli tungt och ofta i synnerhet om vintrarne krassligt. – I ungdomen skall hon haft en så god röst att en Grefvinna för hvilken hon då sjöng ville införa henne på Theatern. – Hon är nu moder för flera barn – af hvilka de som äro mig bekanta tyckas aldeles sakna moderns sinne för sången. – Jag har glömt att hon äfven har ett stort förråd af gamla sagor som hon gärna berättar. – Hon saknar all slags förmögenhet och lefver af handa-slögder – af spinnand[e] och väfvande m.m. (Jonsson, 1967, s. 386–391).

Greta Naterberg døydde i 1818. Som vi såg, fortalde Anne Lillegård til Jørgen Moe at ho hadde lært visene sine av bestemora (farmora). Maren Ramskeid hadde på si side visetradisjonen etter faren og farfaren. Dette er ikkje tilfeldig, tvert imot tyder mykje på at den norske balladetradisjonen på 1800-talet i det vesentlege har vore slektstradisjon. Balladane vart sungne i heimen mens barna var små, og dei som hadde sans for dei gamle visene, tok dei til seg. Torleiv Hannaas skildrar ein «læresituasjon» som sikkert ikkje har vore uvanleg. Det gjeld Hæge Ansteinsdotter Kilan, fødd i 1827 i Kviteseid, som lærte bort visene sine til dottera Kari på følgjande vis:

Hæge hev livt i fatigdom frå ho var ung, og so hev ho letta tilværet med visekveding. Dotteri Kari fortalde frå ho var liti: Mori hadde jamt vev oppe. Men ho hadde so mykje å gjera at ho fekk ikkje tid til veva fyrr utearbeidet var gjort og borni i seng. Då sette ho seg i veven og Kari laut lysa for henne med tyre frå grua. Smågjenta vart svevnu og vilde sovna ifraa lyset. Men då heldt mori henne vaki med visorne sine (Jonsson & Solberg, 2011, s. 406).

I Vest-Telemark, der balladetradisjonen framleis stod sterkt i første del av 1800-talet, fanst det slekter som synest å ha gjort balladesong til ein spesialitet. Ei slik slekt var Ståleætta, nemnd etter stamfaren Ståle Trondsson, fødd

kring 1708. Ståle Trondsson var husmann på plassen Mågebekk under garden Triset i Lårdal, og han og kona Gunnhild Knutsdotter fekk seks barn. Fem av desse førte balladetradisjonen vidare til etterkomarane. Ovannemnde Hæge Ansteinsdotter høyrde til Ståleætta, og det same gjorde Knut Trondsson, fødd i 1784. Rikard Berge karakteriserer han som kjempekar, dansemeister, visesongar, spelemann og stevdiktar, med ein vitalitet utanom det vanlege: «I sin ungdom saup Knut av livsskaali i djupe drag; han dansa den sprækaste halling og drakk den gladaste skaal [...]. Ja danse kunde Knut Trondsson. Men han var au ein god spelemann» (Jonsson & Solberg, 2011, s. 388–389). Knut Trondsson vart ein gammal mann, han døydde i 1876. Tolv stev etter den spreke spelemannen og songaren er trykte hos Landstad, det er ei såkalla stevrekke med handling og indre samanheng, og fungerer som ein ballade i eg-form. Stevrekka byrjar slik:

Nær eg skal kveða og halde moro,
 så lýt eg setja meg in át borði;
 men skal eg kveða deð stevið fram,

sá lýt du sjá til eg fær ein dram.
 No skal du höyre hoss deð meg hev gengið,
 sá fin ei gente ha' eg kunn' fengið,
 ha' eg kunnað vorið slik som eg var,
 eg ha' fengið genta, og hon ha' garð.

Men eg tok til drikke, eg tok til dundre
 sá genta bleiv no sá reint forundrað:
 hoss kan du tenkje, eg kan taka deg
 som drikk og dúsar sá apaleg?
 (Landstad, [1853] 1968, s. 769–770).



Halvor Skogens foto (1878) av Liv Nirisdotter Bratterud og Moltke Moe i Bøherad er eitt av svært få foto som viser balladesongar og innsamlar saman. Fotoet er teke på Gunvorskås, sentralt i Bø, ikkje på den vesle armosplassen Bratterud i utkanten av bygda. Det var på denne husmannsplassen Liv levde etter at ektemannen hadde drukke seg frå garden og pengane han hadde fått med henne.

Songarane lærte seg sjølvsagt også balladar i vaksen alder. I nokre tilfelle går det fram av notatane til samlarane, som når Moltke Moe skriv om Dordi

Bratterud frå Bø at ho hadde høyrte (og lært seg) viser av songarar frå Eidsborg og Seljord, der ho hadde vore på teneste. Dordi var fødd i 1856, og var dotter til den kjende songaren og eventyrforteljaren Liv Nirisdatter Tveiten / Bratterud, og Einar Torgjussøn Slåttedalen – denne var forresten ein tragisk figur som drakk seg og huslyden frå gard og grunn (Jonsson & Solberg, 2011, s. 144–145). Men vi må rekne med at grunnlaget for viseinteresse normalt vart lagt i heimen. Vidare er det ingen tvil om at fleire songarar lærte seg balladar og andre viser frå trykte kjelder. Her står *Tohundreviseboka* i ei særstilling, og vidare spela utan tvil skillingstrykk ei viktig rolle.

Det er balladetradisjonen i Vest-Telemark som er best dokumentert, vi kjenner kring 450 songarar frå dette området. Grunnen er dels at det var stor innsamlingsaktivitet i Telemark på 1800-talet, men mest at vest-telemarkingane hadde opparbeidd seg stor kompetanse på balladesong. Språkmedvit, litterær interesse og kulturkonservatisme gjekk her hand i hand. Likevel er det viktig å halde fast på at folk over heile landet song balladar på 1800-talet. I endå større grad ser det ut til å ha vore slik tidlegare. Både kvinner og menn song balladar, ofte dei same visene. Mange songarar valde seg dessutan spesialrepertoar ut frå eigne interesser, for tradisjonen var så brei og variert at den hadde noko for alle.

«Et alderdommeligt Sprog»

Det går tydeleg fram av Jørgen Moes presentasjonar av Anne Lillegård og Bendik Sveigdalen at han har lagt stor vekt på å forvise seg om at han har skrivne ned nøyaktig og presist det dei to faktisk song. Det seier seg sjølv at ein slik prosess var tidkrevjande. Utgangspunktet for ein seanse mellom songar og samlar var alltid songen, deretter kom kontrollen av det heile med framseiing av strofer, verslinjer, ord og språklege vendingar. I visse situasjonar, særleg når songarens minne svikta, kunne kanskje formidling ved song og formidling ved framseiing variere noko. Dessutan ville songen, tonane, betre bera med seg den norske seiemåten, det norske uttrykket. Dette gjer Moltke Moe merksam på i ein reiserapport mange år seinare (1878):

Så vidt mit kjendskab strækker sig, har jeg fåt det bestemte indtryk, at vort folk med særlig forkjærlighed benytter sig af bogsproget i sine metriske digtninger, – og jeg véd, at denne min iagttagelse stemmer med flere andre samleres erfaring.

Navnlig er dette tilfældet, når en vise *fremsiges*. Jeg har gjentagende havt lejlighed til at overbevise mig om, hvor ganske anderledes norsk målformen blir, når meddeleeren får lov at *synge*. Netop for at komme på det rene hermed har jeg i regelen ladet enhver vise foredrage to gange, første gang ved sang, siden ved recitation (Moltke Moe, 1925, s. 9).

At 1800-talssamlarane var interesserte ikkje berre i balladane sjølve, som *songar, viser*, men også i språket, er det ingen tvil om. Å finne restane av det gammalnorske språket, var ein viktig del av nasjonsbyggingsprosjektet. Det var dette som var utgangspunktet for Landstad då han tilbakeførte visene sine til eit norrøninspirert balladespråk i *Norske Folkeviser*. Men kring 1840 kunne ingen seia sikkert om det verkeleg eksisterte ei norskspråkleg, sjølvstendig balladedikting. I rapporten frå Telemarks-reisa i 1847 skriv Jørgen Moe at det var i 1842 at han første gongen fekk kjennskap til «disse i Thelemarken forekommende Romancer». Men Moe trudde ikkje dette var anna enn danske viser:

Jeg formodede, at dette Viseforraad ei bestod i Andet end Oversættelser eller høist Afændringer og Omdigtninger i Folkesproget af Viserne i Syvs Samling, som jeg vidste var almindelig kjendt i hine Dalfører. Jeg overbeviste mig imidlertid efterhaanden om, hvormeget jeg heri havde feilet. Vistnok synges i Thelemarken en heel Deel Viser af «Kjæmpeboka», stykkeviis overførte i Folkets Mundart, men ved Siden af disse har man et meget stort Antal originale Viser (Moe, 1964, s. 53).

I 1840 hadde Moe gjeve ut den første norske boka der innhaldet var tradisjonsviser: *Samling af Sange, Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter*. Noka balladesamling i eigentleg forstand er dette likevel ikkje. Den vesle boka inneheld 1700-talsviser på norske målføre av Edvard Storm og andre diktarar, nokre nyare anonyme bygdeviser, nokre stev og fire skjemteballadar. To av desse balladane hadde Lorentz Klüwer tidlegare skrive opp og gjeve ut, jf. ovanfor. Endeleg var Henrik Wergeland representert med to viser på romeriksmål: «Brylluppet paa Styri» og «Den norske bonde». Wergeland var glødande interessert i norsk folkedikting og ikkje minst i såkalla «Fjeldpoesi», men var like uviss som Moe på om denne poesien verkeleg eksisterte. Dette nemner han i eit brev til den svenske forfattarinna Frede-

rika Bremer (1840). Men Jørgen Moes bok inspirerte Wergeland: «Ein sumardag i 1841 raaka han for fyrste gong paa Jørgen Moe paa ei dampbaatsferd paa Mjøsa», skriv Halvdan Koht, «og daa fauk han paa han»:

Jeg hører, De er Jørgen Moe! Jeg vidste det ikke før. De maa skrive flere viser – norske viser. – – Desuden – sproget maa vi have reformeret. Hør her min plan – men jeg har saa rent forbandet travlt, ser De. Hør nu: Sprogrestitutionen (det er fanden, vi maa, naar vi faar tid, finde et norsk ord) sprogrestitutionen maa have forskjellige cirkler, hvis fælles centrum maa være lexikograferne, et selskab, der maa bestaa af mænd med autoritet som Munthe, Keyser og andre, der kan strække sig ud i deres virksomhed. – – Dernæst kommer første cirkel, journalisterne, saa lærebøgenes forfattere – for alle lærebøger maa skrives i samme sprog; saa vi frie forfattere, som gjennemløbe alle cirkler. – – Ikke blot berigelse for sproget! Nei – omstøbning! Gamle endelser, gamle former, alt som ikke klinger altfor splittende galt! Ethvert middel maa vi bruge! Enhver kjæft maa vi vinde, paa hvilkensomhelst maade! (Koht, 1908, s. 136–137).

I 1832 hadde Wergeland publisert artikkelen «Om norsk Sprogreformation», der han rår til å ta opp målføreord i det danske skriftspråket. I sitatet ovanfor går han mykje lenger, han synest å tenkje seg ei fullstendig omlaging av skriftspråket. Wergeland prøvde seg elles sjølv som målførediktar, med visesamlinga *Langeleiken* (1842). Men få kunne tenkje seg noka radikal endring av det danske skriftspråket i Wergelands ånd. Meir freistande ville det vera å spore opp restane av det gamle norske skriftspråket. Fanst det noko att av dette språket i norske bygder? Korleis kunne det leggjast fram for dagens nordmenn? Slike spørsmål låg i tida, og var bakgrunnen for Ivar Aasens *Det norske Folkesprogs Grammatikk* (1848) og *Ordbog over det norske Folkesprog* (1850) – dessutan for Landstads *Norske Folkeviser* (1853).

Jamvel hos den reserverte Sophus Bugge kan vi av og til ane ein djup vørndnad for songarar som kunne formidle visene sine i eit språk som var tilnærma upåverka av dansk.



Som mange andre husmannskvinner på 1800-talet flytte Hæge Olsdotter Årmote mange gonger i løpet av livet. Då Sophus Bugge møtte henne, i 1856 og 1857, budde ho på husmannsplassen Årmote i Mo – «ned ved Vistadgaardene [...] ½ Fjerdings fra Dalen,» fortel Bugge. Han skreiv opp 40 balladar etter den språkleg medvitne songaren, og mykje annan song- og forteljetradisjon i tillegg. I bakgrunnen ser vi Bandak og hus på tettstaden Dalen. Den skrøpelege løa er frå nyare tid.

Ein songar etter Bugges hjarta var Hæge Olsdotter Årmote frå Mo, fødd i 1787. Jørgen Moe skreiv opp to viser etter henne på Telemarks-reisa i 1847, «Ivar Elison» (TSB [E 42](#)) og «Sigurd Svein» (TSB [E 50](#)) – mens Bugge som møtte Hæge i 1856 og 1857, fekk med seg det som truleg var heile repertoaret hennar, førti balladar. Bugge gjorde sju viktige innsamlingsreiser til Telemark (1856, 1857, 1859, 1861, 1863, 1864, 1867). Målet var å «undersøge de der bevarede Kjæmpeviser og andre Folkedigtninger», skriv han i rapporten etter 1856-reisa. Han trykte heile ni av Hæge Årmotes tekstar i *Gamle norske Folkeviser*, og i forordet gjev han eit portrett av henne:

Ingen af de her meddelte Viser er holdt i et saa alderdommeligt Sprog, har bevaret saa mange gamle Former og Ord, som de, jeg har hørt af en gammel Kone Hæge (Helge) Aarmote i Mo Præstegjeld. Hun havde i sin Barndom af sin gamle

Fader lært en Mængde Viser, som hun mindedes forunderlig godt. Dog pleiede hun ikke nu at kvæde disse i den samme gamle Sprogform, i hvilken hun havde modtaget dem af Faderen, og med Sikkerhed vidste hun ofte at angive, hvor Faderen havde brugt andre Ordformer og Udtryk eller udtalt Ordene anderledes, end hun nu pleiede. Saaledes brugte Hæge nu ikke gjerne Dativ [...]. Heller ikke pleiede hun nu at bruge egne Former for Verbernes Flertal. Jeg har optaget de forældede Former, hvor Hæge med Bestemthed erklærte, at hendes Fader havde brugt dem, men ogsaa kun der (Bugge, [1858] 1971, s. XI).

Av Bugges portrett går det fram at songspråket var meir konservativt enn talespråket, slik det er rimeleg å vente. Men også talespråket var i sterk endring kring midten av 1800-talet.

Då Bugge møtte Hæge Årmote i 1856, hadde ho vore enke i fleire år og budde på husmannsplassen Årmote under Vistad. Bugge har notert namn og bustad i notatheftet sitt: «Hæge Aarmoti ned ved Vistadgaardene i Mo, ½ Fjerding fra Dalen.» Plassen ligg som så mange andre husmannsplassar brattlendt til, men med utsyn mot Bandak og ned mot dei to møtande elvane, Tokke-åi og Dala-åi, som har gjeve namn til staden.

Hæge Årmote hadde altså lært ei mengd viser av faren. Han heitte Olav Olsson og var innflyttar i Mo, fødd i Grungedal i 1743. Etter alt å døme var han gardmannsson frå Rismyr, og kona Margjit Aslaksdotter Nordbø kom også frå ein gard. Men dei hadde ingen eigedom å overta i heimbygda, og etter å ha levd som husmannsfolk ei tid, flytte dei til Mo. Her slo dei seg ned på plassen Åmsberg (Hodne, 1978, s. 157–158). Hæge hadde fem sysken, og nokre av dei kunne også balladar. Som godt vaksen gifte ho seg (1818) med den jamgamle husmannssoenen og enkemannen Lars Petersson Rydningen. Dei fekk tre barn saman. Hæge og mannen heldt til på ulike plassar og flytte jamvel til Rennesøy i Rogaland ei tid. I 1840 kom dei attende til Mo og slo seg ned på Årmote, der Lars Petersson døydde etter nokre år (1848). Hæge levde aleine på Årmote resten av livet. Ho døydde i 1860.

Hæge Årmote hadde ei yngre syster som heitte Sigrid, fødd i 1790. Etter det tradisjonen fortel, skal Sigrid ha kunna endå fleire balladar enn Hæge. Kring 1910 skreiv Rikard Berge opp Mo-tradisjon om dei to systrene:

Sigrid Floten syster av Hæge Aarmote kunde endaa meir enn Hæge av visur.
Hæge Aarmote var ei liti, [små]broti, og so var dei mest alle dei systkin.

Sigrid Floten paa Byrte var syster til Hæge Aarmote. Ho [døydde] paa Floten 1853. Ho var den beste av alle systkini. Der var 'kji botne der. Ho var 'kje naame nære so, Hæge. Ho kvad so au, Sigrid. Ho var so pukkelryggja, ho gjekk som ein kar naar han slær med stutturven. Hæge Aarmote var rak, men liti og klen i føtarne. Ho hadde berre ein son og han drog til A[merika] (Jonsson & Solberg, 2011, s. 467).

Dessverre døydde Hæges yngre syster Sigrid før nokon rakk å skrive opp visene hennar. Hadde ho levd då Bugge møtte Hæge, ville *han* sikkert gjort det. Den knappe innførsla i kyrkjeboka i samband med Sigrid sitt dødsfall 17. mai 1853 – «Sigrid Olsdatter, 61 Aar, Inderst, Fattiglem, Flaaten i Mo» – tyder elles på at ho har levd ugift, og at ho truleg tente til livets opphald som tenestejente på ein av dei to Flåten-gardane i Byrte.

To av brørne til Hæge Årmote song også viser, men ikkje på same nivå som systera. Etter Mikkjel Olsson, fødd i 1780, skreiv Bugge opp to balladar. Mikkjel Olsson var husmann i alle sine dagar, og døydde i 1860 som «Lægd-slem», slik mange husmenn gjorde. Den yngste av brørne, Olav Olsson, fødd i 1783, song tre balladar for Bugge. Ein av desse balladane var kjempe- og trollvisa «Ivar Elison». Etter det vi veit, var det berre han og systera Hæge som kunne denne balladen. Olav heldt til som husmann på ein plass som av ein eller annan grunn – sikkert spøkefullt – vart kalla Profetli, ved Byrtevatnet. Her døydde han i 1863.

Bugges opplysningar om Hæge Årmote og det vi elles veit om familien hennar, seier noko vesentleg om den norske balladetradisjonen på 1800-talet. Vi ser for det første kor stor rolle familietradisjonen har spela. I dette tilfellet har tydelegvis faren, Olav Olsson frå Grungedal, spela hovudrolla som vidareformidlar, til dels av eit svært alderdommeleg viserepertoar. Vidare ser vi i Hæge Årmotes familie den typiske sosiale utviklinga, overgangen frå bondestand til husmannsstove. Neste steg i denne prosessen var ofte utvandring til byen eller til Amerika. Endeleg viser Bugges opplysningar om Hæges song, slik også Jørgen Moes kommentarar om Anne Lillegårds viseformidling gjer det, at det store fleirtalet av songarane kunne balladane utanåt. Det dreiar seg ikkje om såkalla formelkomposisjon, at songarane på bakgrunn av kjennskap til episke og utsmykkande balladeformlar improviserer fram ei noko varierende balladehandling ved kvar framføring. Dette

er ikkje overraskande og svarar til funn som Ådel Gjøstein Blom har gjort for legendeballadane sin del (Blom, 1985, s. 190–195). Ei anna sak er at alle balladesongarar gjorde bruk av formlar, men denne bruken kom i tillegg til utanåtlærings- eller memoreringsprinsippet.

Bugges oppskrift av «Ivar Elison» etter Hæge Årnote illustrerer dessutan kor tilfeldig mange mellomalderballadar har kome til oss – og indirekte, kor mykje som har blitt borte i den munnlege tradisjonen. Det var berre Hæge som kunne denne balladen (den eine broren kunne nokre få strofer). Likevel er ikkje teksten på nokon måte prega av forfall eller bortfall, handlinga blir presentert på ein logisk og klar måte. Emnet er nærmast klassisk, norrønt – det dreiar seg om ættestrid og blodhemn. Midt i denne striden står Ivar Elison, ein ungdom som ikkje har nokon far i levande live, og som derfor blir nemnd etter mor si, Eli fruva. I drøftinga av balladen siterer eg frå Bugges oppskrift av Hæge Årnotes viseform i *Gamle norske Folkeviser*, eg set inn nokre ordforklaringar i klammer. Balladen byrjar in medias res, med ein uvanleg omtale av ein balladehelt i kjempe- og trollviser. Han skal studere teologi, bli prest:

Ívar bleiv í skúlen sette
aa sille [skulle] han lære í bók;
far hass blei paa vognó vegjen [drepen med våpen],
der baust inkji fyr ‘en bót.

Det har ikkje vore meininga at Ivar skulle bli prestlærd. Det er ei naudløysing sidan far hans er drepen og drapsmannen ikkje har gjort opp for seg. Dette ser vi i 4. linje: *der baust inkji fyr ‘en bót*, det kom ikkje noko tilbod om bot. Eit gjennomgangsmotiv i sagadikting og balladar i slekt med sagadiktinga – som «Ivar Elison» – er *blodhemn*. Lovgjevinga i det norrøne samfunnet tok sikte på å få slutt på denne eldgamle skikken. Alle drap skulle etterforskast av systemannen eller ombodsmannen hans, vitne skulle avhøyrast, dom skulle fellast, brev skulle skrivast. Dersom drapet ikkje var planlagt, men hadde skjedd *uforsynio* («av vanvare», som formelen lyder), vart drapsmannen rekna som *botamann* og fekk høve til å gjera opp for seg med å betala bøter. Denne ordninga galdt for dei aller fleste drap. Kongen gjorde krav på *tegnjeld* (bot for å ha drepe ein av kongens tegnar, undersattar) og *fredkjøp* (betaling for at drapsmannen skulle få leva i fred). Dessutan skulle

det betalast *frendebøter* til arvingane etter den drepne, som sjølvsgatt hadde lide eit tap (Solberg, 2003 a, s. 28–29).

Men drapsmannen i «Ivar Elison» har altså ikkje betalt bøter. Det uoppgjorte drapet er som ein verkebyll for Ivars familie, det går på æra laus. Ufarleg er situasjonen heller ikkje, for drapsmannen kan koma til å tenkje at han – for å vera heilt trygg – bør ta livet av den som er nærmast til å hemne drapet. Det er Ivar Elison. Rett nok var Ivar ung då drapet skjedde, og representerte ingen fare for drapsmannen. Ingen i Ivars slekt har heller fortalt han at faren er drepen, og at drapsmannen ikkje har gjort opp for seg. Men folk veit om det, og på leikvollen, der Ivar set kameratane på plass i fysisk krevjande tevlingar, får han slengt etter seg ein kommentar om at det hadde vore meir ærefullt å hemne far sin enn å slåst med dei. Ivar går for å snakke alvor med mor si:

Dæ va' Ívar Elíson,
han sette se haand unde kinn,
saa gjekk han seg í steistoga [steinstova, steinborga]
fyr sæle móeri inn.

«Höyr du dæ mí sæle móeri,
no spyr eg deg av sonnó [i fullt alvor]:
hori [kvar] heve dæ mín fairen [far min] vorti
mæ eg sko' í blýgsló [tilbakehalden, sjenert] stande?»

Saa tók hó upp den sylvesoppen [sølvballen],
hó gjórest í kinni bleike:
«Denni akta dín sæle faire
deg ti baaneleikur [barneleiker].

Fljóte folen paa staddi [stallen] stende,
no fedder [feller] han faksi graa,
han hev alli vor' skormeitte [klipt],
si' fairen dín falt ífraa.

Skjurta henge paa steiveggji [steinveggen],
hó æ' ótó blói [ut av blodet] dreggi,

hó hev alli vori komi í,
si' dín sæle fairen blei vegjen [drepen]. »

Om vi ikkje visste det frå før, kjem det tydeleg fram at handlinga går føre seg på høgt sosialt nivå, jf. at Eli fruva og sonen held til i *steistoga*, av norrønt *steinstofa* (f) = steinborg. Også sølvballen som Ivar skulle ha til barneleike, verkar til å framheve kvar Ivar og mor hans høyrer heime sosialt. Men det gamle drapet kastar skuggar over tilværet. Hogget som drap far til Ivar, er også eit hogg i slektsæra. Eli fruvas replikk meir enn antydar at Ivar nå er vaksen nok til å hemne den døde faren. Stridshesten står uklipt på stallen, den blodete skjorta heng på steinveggen. Noko er uoppgjort, unormalt. Replikken minner om visse skildringar i islandske ættesagaer. Diskret får balladediktaren fram kor alvorleg situasjonen er, og kor stort trykk Ivar og mora lever under. Om Ivar heiter det: *han sette se haand unde kinn*, og om Eli fruva: *ho gjórest i kinni bleike*. Det dreiar seg om formeluttrykk, men dei er brukte med sikker stilsans – vi ser situasjonen klart for oss.

Eli fruva er i sterk tvil om det eigentleg er rett å sende sonen ut i ein kamp på liv og død, jamvel om han får med seg dei to systersønene hennar til hjelp. For kva om dei ikkje lykkast? Kva om drapsmannen jagar dei på flukt? Det vil bety eit endå verre skar i slektsæra. Og kva om Ivar og systrungane, systersønene hennar, skulle bli drepne? Ikkje underleg at Eli fruva er oppriven og fortvilt når Ivar og medhjelparane rir for å møte drapsmannen. Dei vil gje han ein siste sjanse til å gjera opp for seg. Smådrenge varslar drapsmannen om det uventa besøket, og han dreg kjensel på Ivars stridhest, det er den same hesten far til Ivar reid. Møtet mellom Ivar og drapsmannen varer ikkje lenge:

«Her site du idde [vonde] Hermó
alt unde dít gúle haar,
mon du noko kunnig vera,
kven mín fairen vaag [drap]?»

«Jau fulla [vel, nok] mon eg kunnig vera,
kven dín fairen vaag;
dæ gjerest saa gomole gjelli greie [dette er ei gammal sak å greie opp i],
aa seint [aldri] sko' du 'a [draps- eller frendebota] faa.»

Namn kan vera viktige i balladediktinga. Her er drapsmannens namn karakteriserande, *idde (ille) Hermó* = den vonde Hermod. Så langt har han hatt fritt spel mot Ivar, og kanskje undervurderer drapsmannen kva Ivar verkeleg maktar. Kanskje trur han at ein prestlærd mann ikkje kan slåst? Ivars spørsmål om ille Hermod veit noko om kven som drap far hans, er retorisk. Det er frendebøtene som er poenget, vil drapsmannen betala? Svaret kjem nedlatande, ironisk, og budskapen er klar: du får aldri noka frendebot av meg! Dermed er det duka for striden på liv og død som lesaren og tilhøraren heilt tida har venta på. Ivars medhjelparar gjer god nytte for seg i kampen mot Hermod og hans menn, og Ivar feller sjølv Hermod med sverdet, slik at heile mannen blir kløyvd til navlen.

Nå står det berre att å fortelja fruva Eli om det gledelege utfallet av striden. Ho har levd i otte og uvisse, og fortvilar når ho ser blod på sonen. I årevis har ho hatt den blodige skjorta til ektemannen hengjande på veggen, må ho nå hengje opp endå ei blodig skjorte? Kvifor sat du ikkje heller heime? Det hadde vel vore betre enn å bli såra til døde, spør ho. Tilsynelatande gløymer fruva Eli at ho sjølv har skuva på Ivar, dei har begge vore like opptekne av hemnen. Men Ivar kan avsløre at det er drapsmannens blod ho ser, sjølv er han usåra. Nå kan skjorta på veggen takast ned og vaskast, hestemana kan klippast, livet kan gå vidare. Drapsmannens blod er det synlege teiknet på at hemnen er utført, slektsæra er gjenoppretta. Dette blir markert med ei symbolsk sigersskål:

Elí gjekk í steistoga,
 blanda hó mjö í vin;
 dæ bar hó í högelofti
 ti systrungane trí

(Bugge, [1858] (1971), s. 15–20).

Ved eit lykkeleg tilfelle har vi ein eldre tekst av «Ivar Elison». Saman med tre andre balladar av same merke står den i eit av visehandskrifta til den danske (dansk-norske) adelskvinna Vibeke Bild (1597–1650), Vibeke Bilds mindre folio. Vibeke Bild var ein ivrig visesamlar, slik fleire andre danske adelskvinner i samtida var. Det er liten tvil om at ho har kome over ein norsk Ivar Elison-tekst i Noreg, eller fått tilsendt ein slik. Far til Vibeke og fleire andre mannlege medlemmer av Bild-slekta sat med len i Noreg på 1500- og

1600-talet, deriblant Lister len i Agder. Det er altså denne norske tilknytninga som forklarar korleis norske kjempeviser kunne hamne i Vibeke Bilds poesibøker, overført til dansk (men med mange norske trekk) og kraftig utvida til såkalla *romanviser* (Liestøl, 1937, s. 119. Jonsson, 1996, s. 29). Vibeke Bilds tekst, med tittelen «Iver Jarlens Søn» er trykt i *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF VIII, s. 209–217).

«Optegnelsen af Melodierne»

Om ein av balladesongarane frå Seljord, Lars Larsson Veslestøyl, fødd i 1830, skriv Moltke Moe: «Han synger alle sine viser til en og samme melodi» (Jonsson & Solberg, 2011, s. 250). I kor stor grad songarane gjorde bruk av same – eller nesten same – melodi til ulike balladetekstar, er uklart. Det verkar ikkje urimeleg om songarar med store repertoar brukte same musikkfraser i fleire av visene sine. Men vi må vel kunne gå ut frå at Lars Veslestøyl skilde seg ut. Moes kommentar illustrerer uansett tilhøvet mellom tekst og melodi for balladens del. Det er teksten som definerer balladen, ikkje omvendt. Ein ballademelodi kunne såleis gjerne brukast på ein annan visetekst med nokolunde same form, uansett innhald. Rytme og melodiføring i ballademelodien må sjølvstøyt gå i hop med balladeteksten. Stildrag frå mange tidsepokar kan gjera seg gjeldande i ballademelodiane, ikkje berre dur- og molltoneartar, men også eldre og meir framandvorne impulsar (Ressem [utg.], 2011, s. 8).

Syngjemåten hos dei gamle songarane kunne variere sterkt, frå song med berre ein tone til kvar staving (syllabisk song), til såkalla «krullsong» eller melismatisk song, med to eller fleire tonar til kvar staving. Ei rad andre kjennemerke gjorde seg også gjeldande, som større vekt på konsonantane enn i kunstsong og utbrodering av omkvedet, som t.d. i skjemteballaden «Møllardottera» (TSB F 17). Om ein av dei kjende Telemarks-songarane, Hæge Vetlesdotter Bjønneby, veit vi forresten at ho ikkje kunne syngje. I staden sa ho fram visene sine, meir enn femti i talet. Så var ho også dotter til Jorunn Knutsdotter Bjønneby, fødd i 1791, som sat inne med det største balladerepertoaret vi kjenner, med 76 stykke (Jonsson & Solberg, 2011, s. 494–503).

Det ligg i sakas natur at ein og same person ikkje så lett kunne ta seg av oppskrivning både av balladetekstar og ballademelodiar. Til det var oppskri-

vingsarbeidet for komplisert, og dei færreste tekstoppkrivarar var note-kunnige. Når det gjeld ballademelodiane, vart Ludvig Mathias Lindeman ein nøkkelperson. Lindeman skreiv elles opp balladetekstar også, men oftast berre den første strofa. Til nokre av visene i Jørgen Moes visebok (1840) laga han eit meloditillegg, og mange år seinare fekk Lindeman hovudansvaret for melodistoffet i Landstads *Norske Folkeviser* (1853). Då hadde han i fleire år samla både ballademelodiar og andre folketonar, og i 1848 hadde han endeleg fått stipend til å gjera ei innsamlingsreise i norske bygder. Med hundre spesidalar i lomma drog han til Valdres.

Det var særleg salmesongen Lindeman interesserte seg for. Tidlegare i 1840-åra hadde han blitt kjend med ein Valdres-kar som visste meir enn nokon annan om den musikalske kulturen i heimbygda. Ikkje minst var han spesialist på «Kingo-tonar», folketonar til salmar i Thomas Kingos salmebok. Valdres-karen heitte Andris Eivindsson Vang og var fødd i 1795. Foreldra var husmannsfolk, Eivind Torsteinsson Ellingbø og Velgjerd Andrisdotter heitte dei. Eivind Torsteinsson var elles syssestett både som lærar og skreddar i heimbygda. Sjølv gifte Andris Vang seg med Jørand Eivindsdotter Krøsseikra, og han tok etternamnet sitt etter bygda Vang i Valdres (https://nbl.snl.no/Andris_Vang, 11. september 2020).

Andris Vang kan karakteriserast som ein bygdeintellektuell, slik sett ikkje ulik den om lag jamaldra balladesongaren Olav Olsson Glosimot frå Seljord. I heimbygda vart Andris Vang lærar, og dessutan føregangsmann i jordbruk. I 1850 gav han ut den første samlinga med folkedikting på bygdemål, *Gamla Reglo aa Rispo, ifraa Valdres*. Peter Chr. Asbjørnsen brukte fleire av Andris Vangs eventyr, det vitnar om høg kvalitet på eventyrstoffet hans. Andris Vang vart dessutan ein viktig heimelsmann for Ivar Aasen. I mange år var Andris Vang ein verdsett kjøkemeister i heimbygda og rekna på eldre dagar ut at han hadde hatt dette vervet i 145 bryllaup og om lag 700 gravøl og barnsøl. Ein av elevane hans har i ettertid fortalt om korleis han utførte kjøkemeistararbeidet:

O kjømeistar va han umframt te. De va reint ei høgtidshelg i gjesteboe, me' han held på, og det kunne væra so mykji brennevin, de vilde, og so mykji gapaty so derte, so va alle rolege o ølvørsame under talo o verso hass Andris (Gaukstad, 1997, s. 353).



Andris Eivindsson Vang (1795–1877) var frå Valdres og voks opp i husmannskår. Med tida vart han ein føregangsmann i heimbygda, bl.a. som lærar, jordbrukar og kjøkemeister. Han gav ut den første samlinga med folkedikting på bygdemål, var heimelsmann for Ivar Aasen og eventyrleverandør for Peter Chr. Asbjørnsen. Ikkje minst var Andris Vang spesialist på såkalla «Kingo-tonar», melodiar til Thomas Kingos salmar.

Det var ikkje alle folketonesongarar Lindeman sette like stor pris på, som Andris Vang. Dette går fram av rapporten frå reisa i 1848, der han fortvilar over elendig smak blant allmugen. Det flyt over av «alskens intetsigende Kram», skriv han (kanskje skillingsviser?). Kritikken gjeld også melodiføringa, som ikkje samsvarar med den tempererte skalaen i kunstmusikken. Taktinndelinga er ikkje mindre tvilsam, og alt dette skaper vanskar for samlaren:

Søger man Melodier, som det kan lønne Umagen at optegne, maa man finde sig i at høre paa alskens intetsigende Kram, og lirke saa længe, indtil man kan faa draget frem for Lyset, hvad der dukker op for selve Folket næsten som ubekjendte eller forglemte Ting; thi de gamle Viser og Sange forglemmes alt mere og mere og ligesom begravnes af den hele Sværm af nyere mere eller mindre værdiløse Sange [...].

Vanskeligheden ved selve Optegnelsen af Melodierne bestaaer, foruden i Utydelighed og Ubestemthed i de gamle Folks Sang, fornemmelig deri, at man saa ofte faaer høre Toner, der ere en Qvart-Tone høiere eller dybere end de brugelige, d. e. Toner, som ligge midt imellem vore Halvtoner, hvor det altsaa bliver Optegnerens Opgave nærmere at bestemme, til hvilken Tone den høiere eller dybere, de maatte tilhøre [...] (Lindeman, 1964, s. 92–93).

I tillegg til ei mengd salmetonar fekk Lindeman med seg mange melodiar til verdslege viser og visestubbar frå Valdres, trass i vanskane. Han skreiv dessutan ned ikkje så få langeleiktonar, vidare nokre segner og balladetekstar, og han legg ved rapporten eit grammatisk oversyn over bøyingssystemet for ordklassene i Valdres-målet.

Blant songarane Lindeman møtte i Valdres, var Marit Larsdotter Leira. Marit Leira var husmannskone, fødd i 1797, og gift med husmannen og urmakaren Arne Andersen. Ved folketeljinga i 1875 blir det opplyst at dei to bur saman med dottera Marit og ektemannen Ole Olsen, han er husmann og vegarbeidar. Meir veit vi dessverre ikkje om Marit Leira. Men ho song tre balladar med framifrå vakre melodiar for Lindeman: «Fuglen sette seg på lindekvist» (TSB [B 22](#)), «Horpa» (TSB [A 38](#)) og «Villfar og Sylvklar» (TSB [A 51](#)) (Ressem [utg.], 2016, s. 103).

Tre år seinare (1851) fekk Lindeman eit nytt stipend på 100 spesidalar. Denne gongen drog han til Telemark, og vidare til Hardanger, Voss, Bergen og Hallingdal. Han hadde med seg svigerfaren som reisefølgje, byråsjef Ole Andersen Brynie. Brynie førte dagbok på reisa, som gjekk med dampskipet «Nordcap» frå Kristiania til Brevik, og med eit mindre skip vidare til Porsgrunn og Skien. Derifrå drog dei to reisekameratane med vanleg båtskyss over innsjøen Norsjø. Første lengre opphald kom på prestegarden i Sauherad, der den viseinteresserte diktarpresten Simon Olaus Wolff tok imot. Wolff tromma kvikt saman fjorten songarar, fortel Brynie, og Lindeman samla dei alle på romet sitt, samstundes.

Kondisjonerte på reisefot tok gjerne inn på prestegardane, og Lindeman drog derfor vidare med båtskyss til prestegarden i Heddal. Her residerte sokneprest Boye Joachim Flood og prestefrua Inger Laurine. Det heitest at sokneprest Flood skal ha vore heller streng, han ville ikkje vita av verken spel eller dans ved kyrkja og prestegarden. Derfor fekk han overttydd Hed-

dals-klokkaren, som spela hardingfele i ledige stunder, om at han burde brenne fela si (mot kontant utbetaling av 5 dalar). Klokkaren så gjorde, men var ikkje dummare enn at han kjøpte seg ny fele for pengane. Annleis stilte det seg med den musikalske prestefrua i Heddal, Inger Laurine Flood. Byråsjef Brynie let seg sjarmere av fru Flood og skriv at personlegdomen hennar er «ganske ualmindelig. Jeg glemmer hende aldrig. Hendes Maade at te sig paa, hendes Stemme og Tale er ikke mindre sjelden, end hendes Interesse, Indsigt og Aabenhed i christelige og religieuse Anliggender» (Gaukstad [utg.], 1978, s. 128). Etter Inger Laurine Flood skreiv Lindeman opp fleire melodiar til tekstar av den danske salmediktaren Hans Adolph Brorson, og ikkje minst den velkjende salmetonen «I Himmelen, i Himmelen», med tekst av den svenske presten Laurentius Laurinius.

Frå Heddal drog Lindeman vidare med hesteskyss til prestegarden i Hjartdal og derifrå til Seljord, der han møtte Olea Crøger og fleire Seljords-songarar. Etter alt å dømme fekk Lindeman med seg eit melodi- og notemanuskript som Olea hadde laga i stand for han (Gaukstad, 1997, s. 27–28). Dei to var elles kjende frå før, bakgrunnen var Olea Crøgers planar om å gje ut ei visesamling. Dette var i 1842, men utgjevingsprosjektet vart det av forskjellige grunnar ikkje noko av. Det er elles ingen tvil om at Olea Crøger vart motarbeidd i visearbeidet sitt. Som kvinne hadde ho vanskar med å bli akseptert av andre som hadde aksjar i folkevise- og balladeutgjevingsprosjektet på 1800-talet, først og fremst Jørgen Moe, bokutgjevaren Malling og Lindeman. Sistnemnde godtok henne som songar, men ikkje som samlar og utgjevar.

På vegen attende til Kristiania stoppa Lindeman og svigerfaren i Gol i Hallingdal. Her skreiv han opp fleire melodiar etter Anne Endresdotter Sørli, deriblant tonen til den gamle og opphavleg tyske renessansevisa «Der stander et Slot i Østerrig», seinare brukt til salmen «Eg veit i Himmerik ei borg» (norsk tekst av Bernt Støylen). I 1851 må Anne Endresdotter ha hatt ei eller anna tilknytning til garden Sørli i Gol, der ho kanskje har vore tene-stejente. Alle melodiane etter Anne Sørli vart trykte i Lindemans *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier* (1853–1867). Anne Sørli var fødd i 1803, og var dotter til Endre Olsson og Margit Mikkelsdotter Li. Tjue år gammal gifte ho seg med Tor Eilevsson Li-eige, og dei slo seg ned på eit lite bruk under garden Steingrimsli, som heitte Skalet. I løpet av nokre år sette Anne Sørli

til verda elleve barn, seks av dei døydde små. Då mannen også døydde (1847), vart det svært magert for henne, og to av barna måtte setjast bort på legd. Kring 1860 flytte Anne Sørli frå heimbygda til Kristiania der nokre av barna heldt til, og etter ei tid emigrerte ho til Amerika. Der treivst ho ikkje og kom tilbake til Noreg. Ved folketeljinga i 1875 bur ho i Osterhausgata 29 i Kristiania og får hjelp av fattigkassa (Gaukstad [utg.], 1978, s. 119. Gaukstad, 1997, s. 33–34).

Den kanskje mest særmerkte av alle songarane Lindeman skreiv opp melodiar etter, var Samuel Hansson Hella (Hellen), fødd på Nøtterøy i Vestfold i 1813. I slutten av 1860-åra kom Samuel Hella og Lindeman i kontakt med kvarandre, etter alt å døme i Kristiania. I 1868 og 1869 song Samuel ei lang rad ballademelodiar og andre tonar for Lindeman. På dette tidspunktet levde Samuel eit normalt liv i Brænderibakken på Sagene, der han dreiv som smedmeister. Kone og fem heimeverande barn budde i same hus, smedlærlingar, tenestejenter og leigebuarar (Paulsen, 1994/1995, s. 43).

Men slik hadde det ikkje alltid vore. Samuel voks opp som «uekte» barn etter krigsåra 1807–1814. Mora, Juliana Maria Samuelsdotter frå Bragernes, måtte reise rundt og tigge for å overleva. Ho kom seg så vidt i hus seinhaust i 1813, før barnet ho bar på, vart født. Faren, matrosen Hans Petersen, var drammensar han også, men ute av saga då sonen kom til verda. Samuel følgde med mor si dei første åra. Ho levde av den løna ho kunne skrapa saman som tenestejente ymse stader, og av tigging. Guten gjorde nytte for seg på forskjellig vis, jamvel om han ikkje hadde fysisk styrke til å bli nokon verkeleg arbeidskar. I 1830 vart han konfirmert, og sidan han då budde på Hella på Nøtterøy, vart han skriven *Hellen*, slik embetsmennene skreiv.

Etter konfirmasjonen byrja ein ny periode i Samuel Hella sitt liv, og den skulle koma til å vara i meir enn tjue år. I denne tida levde han på vandring og livnærde seg med småarbeid på gardar. Etter kvart slo han seg saman med den litt yngre Sophie Albertine Andreasdotter frå Solum i Telemark. Dei var kjende frå før, noko som hadde samanheng med felles bakgrunn i omstreifarmiljø. Dei var fattigfolk på konstant flyttfot. Samuel og Sophie fekk fleire barn, og det gjorde at det vart endå vanskelegare å halde seg innanfor lova. Mat, klede og husly kosta pengar, om krava var aldri så beskjedne.

I 1832 vart begge dømde som omstreifarar, for det var ulovleg å vera på reisefot utan pass og fast tilhald nokon stad. Deretter gjekk det slag i slag, periodar utanfor fengselet vart avløyste av periodar innanfor. I 1840 laga lensmannen i Aker eit signalement på Samuel Hella, i samband med at han skulle på tukthuset:

Fødested: Nøtterøe Præstegjeld i Laurvig [sic]

Alder: 27 Aar

Sprog: norsk

Høide: 163 ½ Tomme

Haar: mørkt og krøllede

Øine: blaae

Øienbryn: mørke

Særkjende: Intet

Klædesdragt: Lærredsskjorte, graae Vadmels Buxe og Frakke, rudede Værkensvest, et rødt og hvitt, samt et sort Silketørklæde paa Halsen, hvide Strømper og Støvler, samt paa Hovedet en sort Skindhue med Skygge

(Paulsen, 1994/1995, s. 41).

Verken Samuel Hella eller Sophie Andreasdotter kan kallast kriminelle i eigentleg forstand, men fattigdom gjorde at dei rett som det var måtte balansere på grensa av lova og til dels over denne grensa for å overleva. Det viste seg då dei endeleg i 1852 slapp fri frå slaveri på Akershus festning og fekk litt hjelp, at dei makta å leva eit aktverdilig liv. Sophie døydde i 1854, men Samuel gifte seg opp att eit par år seinare med Marta Olsdotter frå Ringsaker. Samuel Hella døydde i 1892 i Kristiania.

Det må ha vore noko særskilt med Samuel Hella, for då sonen Magne vart døypt i 1859, står grundtvigianarane Hans Brun og Olaus Arvesen oppførte i kyrkjeboka blant dåpsvitna. At Lindeman skreiv opp melodiar etter ein tidlegare tukthusfange, er eigentleg ikkje merkeleg, for som andre tradisjonssamlarar på 1800-talet var han van med å møte fattigfolk på sin veg. Det var den musikalske kompetansen til Samuel Hella som talde. Eit anna poeng som truleg har hatt noko å seia for både Lindeman, Brun og Arvesen, kan ha vore interessa for tater- og fantefolket. Denne låg i tida, ikkje minst etter at teologen og samfunnsforskarer Eilert Sundt hadde gjeve ut *Beretning om Fante- eller Landstrygerfolket i Norge* (1850), og fleire

andre studiar av folkegrupper som hadde det vanskeleg. Asbjørnsens huldreeventyr «Tatere» høyrer heime i dette biletet. Endeleg har det nok gledd både presten Hans Brun, høgskolemannen Olaus Arvesen og tonesamlaren Lindeman at det var mogleg for ein tukthusfange å snu inn på ein smalare stig enn den villstigen han hadde vandra langs i yngre dagar.

Ovanfor har vi møtt eit lite utval av fleire hundre norske balladesongarar. I løpet av 1800-talet og eit stykke inn på 1900-talet gjorde dei det mogleg for Landstad og andre samlarar å berge den gamle songtradisjonen «ud af det brændende Huus», som Seljords-presten skriv i forordet til *Norske Folkeviser*. Landstad var ikkje aleine om å sjå situasjonen som kritisk, det song på siste verset med mellomalderballadane. Denne gamle diktinga var viktig i det norske nasjonsbyggingsprosjektet, dels ved eiga kraft, minst like mykje fordi den kunne dokumentere den litteratur- og språkhistoriske sammenhengen med den norrøne fortida. Samlarane – som såg at Noreg når det galdt innsamling av tradisjonsstoff i ord og tonar, var kraftig på etterskot jamført med situasjonen i grannelanda – konsentrerte seg også derfor om det eldste og litterært sett beste stoffet. Men det må strekast under at dei ikkje forsømte å skrive opp uheile visetekstar og fragment. At dei derimot brydde seg lite om nymotens skillingsviser og drikkeviser á la Jens Zetlitz, legg dei ikkje skjul på. Alt i alt er det imponerande kor mykje som vart samla inn av den gamle norske songtradisjonen – *hausta inn, berga* – er uttrykk som stadig dukkar opp. Ein viktig grunn til det er den openbart gode kontakten mellom samlarar og songarar. Dei sistnemnde må ha vore klar over, anten samlarane fortalde det direkte til dei, eller dei visste det frå før, at dei tok del i eit stort nasjonalt prosjekt, ein nasjonal kulturell dugnad.

«Du trollheim grå»

Balladar om troll og vondskapens makt

Troll kring 1890

«Eg kjenner deg, du trollheim grå, / du skugge natt!» heiter det i Arne Garborgs innleiingsdikt i *Haugtussa*. Det er eit personleg dikt som uttrykker Garborgs egne røynsler, men diktet går også til kjernen av diktskyklusen *Haugtussa* (1895). Alt i neste dikt, «Veslemøy ved rokken», møter vi gamle Mons, huskatten, som eigentleg er ein omskapt prins. Kattehamen er straffa som vart kasta på prinsen, sidan han ikkje ville ha noko å gjera med trollheksa – «då las ho trollbøn stride / og gjorde han til katt». For hovudpersonen i *Haugtussa*, den synske Veslemøy, blir livet ein lang kamp mot haug- og trollmakter. Til slutt greier ho å gjera seg fri, ho nektar å drikke av staupet med gløymsledrikk som haugkallen freistar henne med:

«Sløkkjer de elden som heitast brenner?»

«Når staupet er tømt, du inkje kjenner.»

«Ja vil de sløkkje den suti heit,
den kan eg kje misse for alt eg veit.

Og før eg vil sleppe den suti hard,
før gjeng eg og bed meg i kvar manns gard.

Og før eg vil gløyme den sorg som brenn,
før gjeng eg narr i mi heile grend.

Ja før eg vil gløyme den guten eg fann,
før gjeng eg fanteferd land og strand.

Ingen annan fær meg i famn;
no riv eg meg laus i Jesu namn.»

Alt er borte. I skodda sansar
 ho liksom ein skimt av kvervande svansar
 (Garborg, [1895] 1961, s. 5, 8, 144).

Troll og trollmakter har knapt nokon gong gjort så mykje av seg i litteraturen som under nyromantikken i 1890-åra. Som symbol for dei umedvitne krefte i menneskesinnet fylte dei eit behov. Trolla er inne i menneska sjøve, skriv Jonas Lie i innleiinga til *Troll. En Tylft Eventyr* (1891). «At der er troll i mennesker, vet enhver, som har litt øie for den slags. De ligger inne i personligheten og binder den som urørlig fjellstykke, lunefullt hav og ustyrlig vær», heiter det (Lie, [1891] 1941, s. 3). Lie markerte tilknytninga til troll og andre folkedikttingsfigurar ved å kalle novellene sine *eventyr*. Noko liknande gjorde Hans E. Kinck, debutnovellesamlinga hans, *Flaggermusvinger* (1895), har undertittelen *Eventyr vestfra*. Som hos Lie finst trollskaopen i menneska sjøve og i naturen, som dei lever i nær kontakt med.

Formelt har balladar og viser hatt meir å seia for *Haugtussa* enn eventyr og anna folkedikting på prosa. At balladen ligg til grunn for diktet «I Blåhaug» som dei siterte strofene ovanfor kjem frå, er tydeleg. Diktet har same form som tolinja balladestrofer, bruken av samtale- og gjentakingsstrofer er parallell, og gløymsledrkkmotivet blir brukt på same vis som i folkediktinga. Når Gudsord skremmer trollskaopen på flukt, er det i samsvar med folketru og folkedikting, jf. Veslemøys utrop «no riv eg meg laus i Jesu namn.»

Av norske diktarar i 1890-åra var det truleg Henrik Ibsen som hadde best greie på troll. Då han skreiv *Peer Gynt* i Italia (1867), hadde han med seg Asbjørnsens *Norske Huldreeventyr og Folkesagn*. Denne boka vart ei svært viktig kjelde for Ibsens drama. I stykket «Reensdyrjagt ved Ronderne» fann han forteljinga om skyttaren Peer Gynt. I Gudbrandsdalen var Peer Gynt, som hadde levd på 1600-talet, kjend frå gammalt som ein framifrå jeger. I fjellet på jakt møtte Peer Gynt både troll og andre uvette. Verst å hanskast med for Peer er Bøygen, eit ormeaktig trollvette som ligg i ring og stengjer folk inne. I Ibsens drama symboliserer Bøygen alle dei utfordringane Peer Gynt møter, som han burde ta på alvor, men som han heile tida bøyer av for. På rollelista står elles Dovregubben, sjøve stortrollet, og vidare den grønkleddede, huldreaktige dottera til Dovregubben, hofftroll, tomte-

gubbar og haugfolk. Dovregubben prøver å få Peer til å forstå kva som er den avgjerande skilnaden mellom menneske og troll:

Nu skal du høre hvad det er for noget:
 Derude, under det skinnende Hvælv,
 mellem Mænd det heder: «Mand, vær dig selv!»
 Herinde hos os mellem Troldenes Flok
 det heder: «Troll, vær dig selv – nok!»
 (Ibsen, 2007 *Skrifter* 5, s. 549–550).

Peer Gynt får ikkje heilt med seg skilnaden mellom menneske og troll, og dette set preg på han resten av livet.

I Ibsens symbolske drama frå siste del av forfattarskapen spelar også troll- og andre underjordiske makter ei viktig rolle, både på eit folkloristisk-myntologisk og eit symbolsk plan, jf. dramatiske titlar som *Gengangere* og *Fruen fra havet*. I *Bygmester Solness* (1892) grip Ibsen tilbake til ei kyrkjebyggjar-segn, han som ung mann hadde høyrte av ein telemarking i Grimstad. I segna blir det fortalt om eit troll som byggjer ei kyrkje. Det ser ut til at mannen som har gjort avtalen med trollet, må bøte med livet, sidan han ikkje greier å finne ut kva trollet heiter. Dette er ein del av avtalen. Men problemet løyser seg i siste liten, og trollet rammar ned frå kyrkjetårnet og slår seg i hel. I dramaet snur Ibsen på det heile. Her er det byggmeister Solness, som sjølv har i seg mykje av trollskapen, som fell ned frå bygget han har reist. Elles hadde Ibsen alt i 1850-åra sett seg grundig inn i eit viktig verk til når det gjeld balladetroll, Landstads *Norske Folkeviser*. Om Landstads bok skreiv Ibsen ein lang artikkel: «Om Kjæmpevisen og dens Betydning for Kunstpoesien» (1857).

Det var ikkje noka ny innsikt Jonas Lie formulerte då han skreiv at det var troll i menneske. Eigentleg var dette kjent frå gammalt. Romantikkens diktarar visste det, mellomalder- og renessansediktarane var klar over samanhengen mellom trollskap og menneskesinn. Balladediktarane og tradisjonen kjende også godt til slektskapen mellom menneske og troll, og dei var klar over at menneske kan kjenne seg tiltrekte av trollskapens vesen og bli omskapte, for godt, eller for ei tid.

Troll på bilete

Den første norske biletkunstnaren som teikna troll «slik dei verkeleg såg ut», var Erik Werenskiold. Saman med samtidige kunstnarar som Eilif Peterssen og Otto Sinding fekk han i 1870-åra tilbod om å vera med og illustrere Asbjørnsen og Moes *Norske folke- og huldreeventyr i udvalg* (1879). Om Werenskiolds trollteikning til «Småguttene som traff trollene på Hedalsskogen», der vi ser eit trehovda troll med berre eitt auga, skriv Leif Østby oppglødd: «Heidals-trollet er først og sist Werenskiolds egen opplevelse av den østlandske storskog med dens morkne kjempetrær, dens vindfall og røtter, dens milevide susende ensomhet, fortettet i et fantasivesen skremmende ved sin størrelse og styrke, lattervekkende ved sin dumhet og hjelpeløshet» (Østby, 1977, s. 31, 41).

Noko seinare introduserte Werenskiold Theodor Kittelsen for Asbjørnsen. Eventyrkongen sette pris på Kittelsen som illustratør, og følgeleg kom dei to teiknarane saman med Otto Sinding til å teikne troll og andre eventyrfigurar til Asbjørnsens *Eventyrbog for Børn*. Kittelsen hadde same grunnopfatning av troll og andre mytiske vesen som Werenskiold. Trolla måtte vera rotfeste i den norske bygdekvardagen. Trolla sitt rette element var naturen, og eit skarpt auga kunne få auga på dei, helst i skumringa og på litt avsides stader. Både Werenskiold og Kittelsen hadde vakse opp med eventyr og annan forteljetradisjon, og saman med Asbjørnsen og Moes eventyrtekstar la dette grunnlaget for ei slags «realistisk» oppfatning av trolla. Den lett smilande tilnærminga deira til troll og eventyrfigurar er elles i tråd med Jørgen Moes innleiing til *Norske Folkeeventyr*.

Trass i at Werenskiolds og Kittelsens eventyrtroll er store og stygge, og særleg Kittelsens troll av og til kan sjå skremmande ut, viser dei seg i det store og heile som einfaldige og relativt enkle motstandarar. Då er det annleis med trolla i balladediktinga.



Gerhard Munthes framstilling av den andre hallen i «Åsmund Frægdegjæva» viser korleis kunstnaren tenkte seg troll langt nord i Trollebotnen kunne sjå ut. På golvet står gannekjeret, heksekjelen, der trolla kokar eit brygg av vondskap og trolldom.

Dette såg Gerhard Munthe. Av kunstsamlaren Olaf Schou fekk han det freistande oppdraget å illustrere kjempe- og trollballaden «Åsmund Frægdegjæva» (TSB E 145). Munthe byggjer på Landstads tekst i *Norske Folkeviser*, og følgjer handlinga i teksten ganske nøye. Illustrasjonsserien var ferdig i 1904. Dei ti bileta som serien består av, vart først teikna i svart og kvitt og deretter fargelagde og dekorerte med gull, sølv og farga glas (Kokkin, 2018, s. 120–122). Munthes stiliserte flatestil gjev eit heilt anna inntrykk enn Werenskiolds og Kittelsens eventyrteikningar. Helten Åsmund Frægdegjæva er framstilt som hirdmann hos kongen, som ein norrøn riddar. Og trolla er teikna som dyrisk-djevleske figurar. Balladeteksten inneheld elles mange skremmande detaljar, ormar som kryp over bordplatene, dukar som er vaska i blod. Munthe arbeidde med balladestoffet i mange år, men rakk berre å gjera seg ferdig med nokre få bilete. Samla viser illustrasjonane hans at han har lagt stor vekt på å få fram det som står mellom linjene i folkevisene: dramatikken, alvoret, tragedien.

Balladetroll

Ivar Aasens kommentarar til oppslagsordet *troll* i *Norsk Ordbog* viser at det hadde mange tydingar i folketradisjonen på 1800-talet. Trollet blir bl.a.

oppfatta som eit «Væsen som forvilder, skræmmer eller gjør Skade [...]. Hertil Bergtroll, Skogtroll og flere». Vidare er trollet «et Uhyre, et Skræmsel; om Dyr eller Mennesker som udmærke sig ved en frygtelig Dristighed, Graadighed, Arrighed eller deslige». Folk brukte også troll-nemninga om visse sjukdomar hos dyr. Verbet *trolla* tydde «forhexe, fortrylle [...] gjøre Troldkunster». Fleire stader i Noreg heiter *Trolldalen*, truleg fordi staden opplevdest som ein mørk, skummel og avsidesliggjande plass.

Troll-nemninga er kjend frå mange språk, men den etymologiske tydinga er uklar. Delvis synonymt blir *rise* brukt, helst om såkalla *bergtroll* eller *jotnar*, jf. *jotunheimen* om ein stad der jotnane heldt til. Kvinnelege utgåver av jotunslekta blir både på norrønt og i balladane kalla *gygrer* eller rett og slett *trollkjerringar*. Både norrøne troll og balladetroll heldt ofte til i fjerne, nordlege område der det er iskaldt og ikkje til å halde ut for vanlege menneske. Dei som bur der, er heidningar. Det som er minst like ille, er at dei ikkje betaler skatt til kongen. Ikkje underleg at balladehelten Åsmund Frægdegjæva spør kongen kva gale han har gjort, sidan han skal sendast langt nord i Trolleheimen. Andre nemningar på det kalde isøydet er *Trollebotnen* og *Gandvik*. Gandvik er eit gammalt namn på Kvitsjøen, men kan også oppfattast som ei stor vik der trolldomskunnige driv med *gand*, troll-dom. «Elles hev trollheimen mange namn i desse diktingane», skriv Knut Liestøl: «Juskeheii, Jaameheii, Jokleheii, Jokleheimen, Skomeheii, Trolleheim, Gigerland, Trollevalk, Resahem» (Liestøl, 1915 a, s. 191).

Skogtrolla i folkeeventyra tåler ikkje sollys og sprekk når dei gløymer denne grunnleggjande regelen. Dette har berga livet på mang ein Askeladd. Så enkelt er det ikkje i norrøn diktning, og heller ikkje i balladetradisjonen som byggjer på norrøne tekstar. Her må trolla drepast, eller dei må skapast om til stein. Den fremste trolldreparen i norrøn tradisjon er Olav den heilage, jamvel om også guden Tor viser seg som ein habil trolldrepar, kjend i denne rolla frå norrøn mytologi. Legendeballaden «Sankt Olavs kappsegling» (TSB B 12) framstiller Olav som trolldrepar. Her går handlinga ut på at sankt Olav og broren Harald Harråde skal sigle om kapp for å avgjera kven av dei som skal vera konge i Noreg. Harald sikrar seg det raskaste skipet, og dessutan tjuvstartar han, mens Olav høyrer messa. Men det er til lita hjelp, for Olav sigler ikkje berre på sjøen, men gjennom berg og hamrar. Trolla ropar opp og spør kvifor han uroar dei, men Olav skaper dei straks

om til stein. Og sjølvsagt kjem han først fram til Nidaros, målet for kappsiglinga.

Vi har ikkje mykje att av denne gamle norske balladen, som dessverre har gått i gløymeboka. Dei norske 1800-talsoppskriftene går tilbake på Vedels redigerte og truleg utbygde viseform (1591) eller på skillingstrykk. Vedels viseform ligg til grunn for Ole Vigs tekst i *Sange og Rim for det norske Folk* (1854). I sølvsmeden Engelbret Michaelsen Resen Mandts *Historisk Beskrivelse over Øvre Tellemarken* frå 1770-åra står likevel to strofer som representerer den norske rest-tradisjonen.

Trollet spør:

Høyrer du Olav med dit Roue Skieg,
Qvi seglear du giønam min Kiellare Veg?

Olav svarar:

Sante Olav mone sig tilbage siaae,

Stat du der atte i Kampen graae

(http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb_b_12_sanktolav

15. september, 2020).

Kappsiglingsvisa har vore godt kjent, ho er eit uttrykk for den sentrale rolla sankt Olav spela som helgen. Dei to siterte strofene ligg elles til grunn for Albertus Pictors biletfremstilling av siglinga, i svenske kyrkjemålingar på 1400-talet. Og truleg er norske fjellformasjonar med nemninga «Sankt Olavs skip» vitnemål både om Olavs popularitet og om kjennskapen til den gamle balladen. I Floda kyrka i Södermanland har elles Albertus Pictor framstilt balladehelten Sven Felding (Sven Fötling) i ferd med å drepa eit troll. Dei to motstandarane er begge til hest, men trollet har ingen rustning på og er lett å kjenne igjen på det brune skinnet. Dei norske viseformene av «Sven Felding» (TSB E 115) går tilbake på *Tohundreviseboka*.

Åsmund Frægdegjæva – trolldrepar i særklasse

Landstad sette denne balladen først i *Norske Folkeviser*. Det var ikkje tilfeldig, for nettopp viser om troll og djerve norrøne heltar stod høgt i kurs i samtida og vart oppfatta som svært gamle, sidan dei handla om ei mytisk

fortid og om saga-emne. Tilsvarande plasserte Svend Grundtvig «Tord af Havsgaard» – den danske renessanseversjonen av ein eldre norsk eller vestnordisk gude- og trollballade – på førsteplass i *Danmarks gamle Folkeviser*. Landstad skriv at dette «gamle, mærkelige Kvad er meget bekjendt i Silgjord og med mere end almindelig Overensstemmelse mundtlig meddelt af forskjellige Personer». Han nemner fleire av dei som song ved namn, deriblant Lavrans Groven (Landstad, [1853] 1968, s. 3). Dette er ei interessant opplysning, for Lavrans Gunleiksson Groven åtte ei handskriven visebok, ein såkalla *visefugg*, nå dessverre bortkomen. Vi veit at det var skrive inn balladar i boka, og desse visene representerer eit eldre steg i tradisjonen, før dei første samlarane kom på banen, deriblant ei alderdommeleg form av «Roland og Magnus kongen» (TSB E 29) (Jonsson & Solberg, 2011, s. 242–244).

Landstads tekst byggjer, som dei fleste visene i *Norske Folkeviser*, på fleire variantar og er derfor lang, på heile 63 strofer. Dei lengste viseformene etter einskildsongarar er kring 20 strofer kortare, og mange av dei om lag 90 variantane er heller ikkje så lange. I det følgjande tek eg utgangspunkt i Olea Crøgers oppskrift frå 1840-åra etter seljordingen Olav Olsson Glosimot, språkleg normalisert. Olav Glosimot var ein framståande balladesongar og formidla stoffet sitt til både Crøger, Landstad, Lindeman og Bugge. I 1845 budde Ivar Aasen hos Olav Glosimot og huslyden hans, då Aasen granska seljordsmålet. Eg supplerer drøftinga med Sophus Bugges oppskrift etter Hæge Olsdotter Årmote (1856). Hennar variant er nok relativt kort og ikkje heilt fullstendig, men inneheld likevel nokre interessante detaljar som kastar lys over heilskapen og tradisjonen bak visa.

Handlinga i «Åsmund Frægdegjæva» byrjar i kongsgarden der kongen har samla mennene sine til husting, med den fremste, eigentleg *hogste*, rådgjevaren – *rådehæst* – i spissen:

Det var Irlands konge bold,
han tala til sine menn:
«Kven skal nord i Trollebotnen
og hente mi dotter heim?»
Er det ikkje dagen?

Til så svara han rådehæst,

han steig for kongen fram:
 «Åsmund er både stor og sterk,
 han er så fræg ein mann!»

Strofene minner om situasjonen i mange undereventyr når handlinga tek til. Eit troll har røva ei kongsdotter, og nokon må hente henne ut av berget. At det er kongens øvste rådgjevar som foreslår at Åsmund skal reise til Trollebotnen, kunne tyde på at rådgjevaren vil kvitte seg med han. Svikefulle rådgjevarar finst det fleire av både i sagalitteraturen og i ballade- og eventyrdiktninga. Men det er vanskeleg å sjå at rådgjevaren har noko motiv, og han spelar inga rolle i visa. Åsmund er ingen nedvurdert Askeladd, han er den fremste av alle kongens menn. Likevel kvir han seg, han ser det som ei straff å bli send til Trollebotnen. Ikkje berre held trolla til der, det er eit iskaldt og kolmørkt land. «Er det ikkje dagen?» heiter det i omkvedet, blir det aldri lys morgon?

«Kva hev eg imot deg brote,
 konge, der du stend,
 med du vil endeleg vita meg
 langt nord i Trolleheimen?»

Kongen og Åsmund blir samde om ein kontrakt. Dersom han greier å berge kongsdottera, jomfru Ermelin, skal han også få henne. Det poetiske kvinnenamnet *Ermelin* minner språkleg om *hermelin*, kostbart pelsverk av røyskatt, noko jomfrua sjølvsgagt kan ha god nytte av i den iskalde Trollebotnen. I dei fleste variantane er det «Irlands konge» som gjev Åsmund oppdraget. Geografiske nemningar av denne typen er ofte sekundære og tilfeldige, men sidan «Åsmund Frægdegjæva» byggjer på litterære kjelder, er det ikkje heilt usannsynleg at det dreiar seg om eit detaljlån frå *Tristrams saga*, der ein del av handlinga går føre seg i Irland.

Reiser i balladane går ofte føre seg til sjøs. Den følgjande strofa er ei typisk formelstrofe som skal understreke at Åsmund skundar seg med å koma av stad, og at han sigler så fort det let seg gjera. Ingen tenkjer på å fire seglet før dei er framme. Når seglet er av silke, er det sjølvsgagt berre poetisk utsmykking frå diktaren og tradisjonens side:



Under eit opphald i Lofoten i slutten av 1880-åra lærte Theodor Kittelsen å kjenne den nordnorske troll-tradisjonen, i form av vill natur, segner og eventyr. «Sjøtrollet» står i samlinga *Troldskab* (1892). Motivet med den enorme troll-skapnaden som nærmast veks opp av hav og sjø, hadde Kittelsen brukt tidlegare, då som illustrasjon til Asbjørnsen og Moes eventyr «Fiskersønnene» i *Dybwads Illustrerede Folkekalender* (1882).

Så heiste dei opp det silkeseglet,
så høgt i seglerå.
Dei strauk ikkje seglet på bunken [dekket] ned,
før dei Trollebotnen såg
(Solberg, 2003 b, s. 133–134).

Åsmund dreg ikkje aleine til Trollebotnen, han har med seg dei to brørne sine. Røynde eventyrlesarar vil ha sine mistankar om at han ikkje vil få stor hjelp av dei, og dette slår til. Brørne vågar ikkje å følge med Åsmund inn i berget, dei vil heller passe på skipet. Heller ikkje denne oppgåva utfører dei slik dei skal, for når Åsmund vel har frelst jomfru Ermelin, har brørne drege sin veg. Åsmunds brør er altså å oppfatte som variantar av Per og Pål, kontrastfigurar til helten.

Neste handlingssekvens går føre seg i berget, i fem forskjellige hallar. Dei to første er grufulle, her er det vondskap og trolldom som dominerer:

Han kom seg i den fyrste hallen,
der var så underleg vore:
Dukane var ut or blodet dregne,
og ormane spela etter bordet.

Han kom i den andre hallen,
der var så mykje våde:
Gannekjeret på golvet stod,
og trollet skull' over det råde.

Vi skulle kanskje tru at trollet nå dukkar opp, men balladen har same grunnstruktur som mange undereventyr. Først får Åsmund eit kort møte med kongsdottera. Det skjer i den tredje hallen, der det står oppreidd femten senger. Åsmund legg seg til å sova i ei av dei, og då kjem jomfru Ermelin, med hår som gull, fletta i silkeband:

Inn så kom det vene viv,
som Åsmund ville vinne.
Ho hadde hår som spunne gull,
og vippa i silketvinne
(Solberg, 2003 b, s. 135–136).

Den vakre jomfru Ermelin blir skildra i heile fem meir eller mindre parallelle strofer. Ho åtvarar Åsmund mot å ta henne i fang, noko han godt kan tenkje seg. Men det er farleg, for mora – eigentleg trollkjerringa – «et opp kven ho ser, / om det var sankt Olavs mann!». Og så dukkar trollkjerringa opp, den *skume*, svarte gygra. Ho spør kva det er for ein smågut utan namn og ætt, som vågar å nærme seg jomfru Ermelin. Åsmund er ikkje redd og svarar utfordrande at den som fornærmar han, kan vente seg det verste:

Inn så kom den skumegygru,
ho gjorde både grutte og grinte:
«Kva er du for eit tekjubarn,
som held'e mitt vene viv?»

«Den som kallar meg eit tekjubarn,
han skal etter vondo leite.

Men kall meg Åsmund Frægdegjæva,
så vil denne guten heite!»

For Åsmund, som for andre heltar i hans situasjon, er det viktig å få vita mest mogleg om motstandaren, og han spør derfor korleis ho har skaffa seg det breie beltet ho ber kring midja. Eit breitt belte står ofte i balladediktinga som uttrykk for makt og rikdom, og spørsmålet smigrar gygra. Ho fortel at beltet tok ho av sankt Olavs rygg i ein kamp ho hadde med den heilage kongen sist jul. Når gygra likevel måtte gje seg til slutt, var det fordi ho ikkje tålte å bli møtt med gudsord og vigd vatn, som prestane skvette over henne. Dessutan slo dei henne med *skrå* – ei heilag bok, Bibelen – i skallen, og det tålte ho dårleg:

Dei slo meg med skrå i skallen,
det tyktest eg ikkje lide.
Dei skvette etter meg med vigslevatn,
eg kjenner enno kvar det svider.

Etter denne innleiande runden utfordrar gygra Åsmund til å bli med på ei svært spesiell tevling. Kven av dei tåler best gloheitt jern?

Høyrrer du Åsmund Frægdegjæva,
kva eg seier deg:
Du hetar dette jernet gloheitt,
og sender det hit til meg!

Gygra kjenner seg viss på at denne konkurransen vil ho vinne lett, men Åsmund avviser utfordringa, han kjem frå eit kristent land der folket «ropar på Gud». Derfor er han sterkare enn ei heidensk trollkjerring. Tevlingsmotivet med det glødande jernet er elles lånt frå myten om guden Tor og trollet Geirrød, gjen-gjeve i Snorres *Edda* («Skaldskaparmål»). Tor kastar ein glødande bolt gjen-nom både Geirrød og ein stolpe han har gøymt seg bak.

Deretter gjer Åsmund kort prosess:

Det var Åsmund Frægdegjæva,
hogg han til med avle.

Hogg han til den skumegygru,
så odden stod i hennar navle.

Av varianten etter Hæge Årmote går det fram at det opphavleg ikkje har vore fullt så enkelt å drepa gygra. Åsmund har vore nøydd til å delta i tevlinga om å tåla gloheitt jern, det ser vi av ei av Hæges strofer. Her hetar Åsmund det gloande jernet, held det med tener og stikk det i gapet på trollkjerringa, slik at det går ut att i lysken:

Åsmund hita gloandes jenni
å tok en de mæ tango,
å stakk de av at frægdegjæni
å de rann utatt i svango

Siste leddet i substantivet *frægdegjæni* må vera norrønt *gin* (n) = gap, svelg. Det første leddet *frægde* er truleg ei omlaging av *flagð* (n) = troll. Åsmund stikk altså det gloande jernet inn i trollgapet. Men ikkje ein gong etter dette åtaket har gygra tenkt å gje seg. Ho seier til Åsmund:

«No heve du meg på go[l]vi lagt,
eg fær vel liggje der,
men hogg meg så i lytir tvo,
å gakk så imiggjom [imellom] der»
(dokpro.uio.no, 16. september, 2020).

Dette knepet gjennomskodar helten. Han veit at gygrekroppen har ni liv og vel så det, han vil bli klemt til døde om han går mellom dei to kroppsdelane.

Åsmund går vidare til den fjerde hallen, der han finn ein vakker fole som kan tala. Hesten lovar å bera jomfru Ermelin og Åsmund over havet, men han må gå med på å gje folen den høgre handa si. Denne handlinga er eit forløyingsmiddel, eit offer, som eit omskapt menneske i balladediktinga treng for å bli sant menneske att. Etter dette samlar Åsmund og jomfru Ermelin gull og sølv i store mengder, og Åsmund drep «alle bergtrolli, / som han for augo såg». Så legg dei i veg. I kongsgarden viser det seg at den vakre folen er bror til jomfru Ermelin, som vi ikkje har høyrte om tidlegare:

Det var Åsmund Frægdegjæva,
han steig seg ut på sand.
Så hogg han folens hovud av,
det vart ein kristen mann.

Så hogg han folens hovud av,
det vart ein kristen mann.
Engelbert, hennes yngste bror,
kongens son av Engeland.
Er det ikkje dagen?

Ikkje sjeldan representerer balladetradisjonen i Mo eit eldre steg enn den norske tradisjonen elles. Dette går fram av varianten etter Hæge Årmote, her har gygra namn og heiter *Targjer Hukebruri*. Andre Mo-songarar, som Ingebjørg Trondsdotter Troddedalen [Trolldalen!], Signe Gjermundsdotter Napper og Turid Olsdotter Sandland, brukte også denne nemninga (Jonsson & Solberg, 2011, s. 476–479, 540–542, 547–549). Namnet *Targjer Hukebrur* går tilbake på eldre norrøn eventyr- og segntradisjon. Som Knut Liestøl har vist, inneheld Jón Árnasons *Íslenskar þjóðsögur og æfintýri* (1862) ein gammal sagastubb, der det blir fortalt om den Askeladd-liknande helten Åsmund (Liestøl, 1915 a, s. 28–35). I sagastubben heiter gygra *Borgerðr Höldatröll*, og ho har – overraskande nok – ei vakker dotter (som heiter *Hlaðvör*). Åsmund drep gygra, tek jenta med seg heim og gifter seg med henne.

I sagastubben går kampen mellom Åsmund og gygra ut på at dei skal svelgja kvar sine tre glødande jernstykke og sjå kven som tåler det best. Åsmund signar det siste jernstykket gygra får i seg med krossmerket, og dermed er ho, som innbarka heidning, fortapt. Det er denne eldprøva vi ser spor av i den siterte strofa etter Hæge Årmote. Sagastubben gjev også forklaring på sankt Olavs rolle i balladen. Det heiter her at handlinga går føre seg på kong Olavs tid. Åsmund er kongens hirdmann, og det er kongen som sender han til Trollebotnen, dels for å kristne gygra, dels for å krevja skatt av henne. Ved eit anna høve dreg kongen saman med Åsmund nordover for å slåst med troll, og sankt Olav knekker då ryggen på ei diger trollkjer-ring. På slutten av sagaen utnemner kongen Åsmund til sin fremste troll-

drepar. Vidare får han ein gullring i namnegåve, og *Ásmund trolldrepar* skal vera namnet hans så lenge han lever:

«Nú mun eg auka nafn þitt og kalla þig Ásmund flagðagæfu, þykir mér sem fæstir [dei færreste] menn þeir, er nú lifa hafi slíka gæfu til að vinna flögð og úvættir sem þu». «Góð eru orð þín», segir Ásmundr, «en hvat skal fylgja nafni?» Konúngur gaf honum gullhring og kvað hann skyldu hafa það í nafnfestu, var hann síðan kallaðr Ásmundr flagðagæfa og bar það kenningarnafn meðan hann lifði (Jón Árnason, 1862, s. 178).

Knut Liestøl, som har skrivt utførleg om «Ásmund Frægdegjæva» og fleire andre trollviser, seier samanfattande:

Naar ein les visa um Aasmund Frægdegjæva, kann ein ikkje anna enn leggja merke til kor laust ho er bygd. Serleg merkar ein det i bolken um upphaldet i Trollebotn og møtet med Torgerd. Der er t.d. det Torgerd fortel um daa ho kom til Olav den heilage, eit innskot so langt at ein finn ikkje maken i nokor onnor norsk folkevis. Kjensla av dette usamanhangande vert endaa sterkare, naar ein les igjenom alle variantane [...]. Det finst ei mengd avbrigde, som tydeleg viser seg aa vera nylagingar, og fleire gonger syner det seg at desse nylagingane ikkje rett høver med det gamle; det vert braae skifte og motsetningar som ikkje heilt er utjamna (Liestøl, 1915 a, s. 58).

Liestøls oppfatning, at visa er laust oppbygd og springande, kan ein nok seia seg samd i. Men det er eigentleg *nettopp slike trekk* som karakteriserer kjempe- og trollvisene. Desse i hovudsak vestnordiske visene, stort sett av norsk eller færøysk opphav, i nokre høve også av islandsk, har som kjennermerke laus struktur, dramatisk overdriving og fantastisk handling. Humoristiske innslag er heller ikkje mangelvare. Kjempe- og trollvisene går ofte tilbake på motiv og handlingssekvensar i fornaldersagaene, og det er det estetiske grunnsynet her vi ser vidareført i desse visene. I nokre høve har balladetradisjonen halde fast på stoff av høg alder, som vi har sett i tilfellet *Þorgerðr Höldatröll = Targjer Hukebrur*. Underleg nok, kanskje, har tradisjonen også halde fast på namnet til den islandske sjømannen *Torkjell Adelfar*, som opptre hos Saxo Grammaticus i *Danmarks Krønike*. Tilnamnet *Adelfar* tyder «den vidfarne». Sagaen om Torkjell Adelfar er av norrønt opphav og minner i innhald om dei eventyrlege fornaldersagaene.

Det ligg altså ein skriftleg/skriftleg-munnleg tradisjon til grunn for mange kjempe- og trollballadar. Men i løpet av seinmellomalderen miste skriftkulturen terreng i Noreg, og for balladens del vart resultatet at det skriftlege grunnlaget vart tapt av syne. Vésteinn Ólason tenkjer seg at kjempe- og trollvisene til å byrje med levde i ei gråson mellom litterære tekstar, eller forlauparar til slike, og balladesjangeren sjølv. Både i færøyske og islandske balladar finst det i kjempe- og trollvisene eit medvit om ein litterær tekst, men dette medvitet er borte i norske balladar. Årsaka ligg i norsk språk- og litteraturhistorie, skriv Vésteinn:

It is well known that down to the end of the Middle Ages a great number of Norse manuscripts was found in Norway, but the language changed much in the late Middle Ages, and in the sixteenth century Norwegians no longer understood the Old Norse language, with the exception of a few people who had preserved enough knowledge to be able to read old law books. This means that from around 1500 or even earlier the consciousness of a literary text underlying a ballad no longer was strong enough to affect the singers with regard to details. The ballad was now on its own and would gradually be adapted to the mainstream of balladry (Vésteinn Ólason, 1991, s. 129–130).

Eit anna poeng kan vera at saga- og skrifttradisjonen alltid har hatt større prestisje blant balladediktarar og balladesongarar på Island og Færøyane, særleg på Island, der sagaskrivning var ein spesialitet. Dessutan kan ein tenkje seg at sosial og geografisk avstand har spela større rolle i Noreg. Det er ikkje sikkert at så mange sagamanuskript fann vegen frå hoffmiljøet i Bergen eller Oslo til Telemark, kjerneområdet for den norske balladetradisjonen på 1800-talet, og kanskje tidlegare. Elles bør det strekast under, slik Vésteinn Ólason også gjer, at ein ballade ikkje nødvendigvis blir meir vellykka litterært om den ligg tett opp til eit sagaførelegg. Skrift har dessutan gjort seg gjeldande også i den norske balladetradisjonen. Det har funnest manuskript med nedskrivne viser, nokre slike kjenner vi til.

At balladen måtte greie seg på eiga hand og laut tilpasse seg den allmenne sjangerutviklinga i munnleg tradisjon, har vi eit illustrerande døme på i episoden med den omskapte folen som tek Åsmund og jomfru Ermelin på ryggen. Det er ikkje det at hesten er omskapt og kan tala, som er avgjerande, for omskaping er eit relativt vanleg innslag i balladediktinga, særleg i

kjempe- og trollviser og naturmytiske viser. Poenget er at dette fantasimotivet blir trekt opp av hatten utan noka førebuing – fordi tradisjonen og balladesongarane har bruk for det nettopp her og nå. Korleis skal Åsmund elles koma seg heim? I sagateksten er ikkje det noko problem, Åsmund sigler heim på skipet som ligg og ventar på han. Velklingande, men likevel formelaktige namn som *Ermelin* og *Engelbert*, viser nok også at denne balladen er «on its own» og er i ferd med å tilpasse seg hovudsporet i tradisjonen.

Venill fruva på Juskeheii

På samlingsreisa til Telemark i 1857 skreiv Sophus Bugge opp ein svært lite kjend ballade, etter Torbjørg Gjermundsdotter Haugen frå Skafså. Torbjørg Haugen vart fødd i 1792, som dotter til Gjermund Olsson og Jorunn Sveinsdotter, på garden Storåsli. I 1815 gifte Torbjørg seg med husmannssoenen Aslak Olsson, og følgjeleg måtte dei nygifte nøye seg med husmannskår. Dei heldt til på fleire plassar i heimbygda, på det siste budde dei på Haugen eller Leistehaugen, under Koltjønn. Her døydde Torbjørg i 1862. Mange år etter, i 1913, skreiv Rikard Berge opp tradisjonsopplysningar om Torbjørg Haugen og huslyden hennar.

Torbjørg Leistehaugjen i Skafsaa var død for yvi 50 aar sidan. Aslak, mannen, livde etter, var kyrkjegravar. Hadde handteinen etter kjeringi. Ho spann pent paa den, ho, sa Aslak.

Torbjørg Haugjen (Leistehaugjen) gift med Aslak Haugjen, Skafsaa. Ho hadde 3 gutar, og dei og mannen hennar drog til Amerika etter ho var død for yvi 40 aar sidan.

Torbjørg Haugjen [...] var so lettliwa og god til kveda. Ho kvad [...] med ho gjætte. Døydde paa Leistehaugjen.

At nokre av barna til Torbjørg og Aslak emigrerte, stemmer. Det same gjorde enkemannen Aslak Olsson Haugen (1866). Han var då 78 år gammal. Det er vel kanskje tilfeldig, men likevel slåande at Aslak har teke vare på handteinen etter Torbjørg (og sikkert lagt den i Amerika-kista). I mange balladar er veven og handteinen faste innslag, det er ofte veving eller spinning kvinnelege balladeaktørar er sysselsette med når ei ny delhandling tek

til, som i «Margjit Hjukse» (TSB [A 54](#)): «Og Margjit ho sat med sin handtein og spann, / då hørde ho Bøherads kyrkjeklokker klang.» Likeeins song kvinnene på 1800-talet gjerne viser når dei sat i veven eller med handteinen. Kanskje er det slike minne handteinen representerer for Aslak?

Sophus Bugge skreiv opp 49 balladar etter Torbjørg Haugen. Han sette henne høgt som songar og brukte heile ti av visene hennar i *Gamle norske Folkeviser*. Torbjørg Haugen hadde elles ei fire år eldre syster, Signe Gjermundsdotter Napper. Signe Napper vart også gift med ein husmann, og budde som eldre kvinne på ein plass under Napper i Vrådal. Signe Napper kunne nesten like mange balladar som systera, begge hadde truleg lært dei av mora, Jorunn Sveinsdotter Storåsli (Jonsson & Solberg, 2011, s. 540–544).

Bugge trykte Torbjørgs tekst i *Gamle norske Folkeviser* (1858), med tittelen «Venil fráva aa Drimbedrósi». Om namnet *Drimbedrósi* skriv Bugge at det «har vel egentlig været ment som Appellativ: den hovmodige Kvinde (af oldn. *dramb*, *drembi*, Hovmod, og *drós*, der endnu høres i gamle Vers)» (Bugge, [1858] 1971, s. 48). Vi kjenner ikkje noko litterært førelegg for den sjeldsynte balladen «Venill fruva og drembedrosi» (TSB [E 162](#)), ikkje noko *skriftstykkje*. Derimot kan det ha funnest munnlege forteljingar som har inspirert diktaren, vel helst stemorseventyr. Forteljingar om vonde stemødrer har vore populære i folketradisjonen nær sagt til alle tider, og dei vart fletta inn i fornalderssagaer og andre sagaer som underhaldningsinnslag.

Stemora i «Venill fruva og drembedrosi» er altså Drembedrosi, som kongen gifter seg med etter at første kona hans er død. Opningsstrofa er ei formelstrofe som signaliserer at ein ny og ofte risikofylt handlingssekvens er i ferd med å utvikle seg. Kongen rir til Juskeheii, trollheimen, i all sin stas. Han er kledd i kappe, kanta med raudt skinn:

Kungen rí unde Juskeheii,
han ríe mæ raue permó,
fester han ‘a Drimbedrósi,
han flyt hæna heim ó bergó.

Kungen tregar han giftarmaali saa lengji.

Vi kjenner denne strofetypen bl.a. frå «Olav Liljekrans» (TSB [A 63](#)):

Herr Olav reid over rjoe,
 med kvitare hond.
 Han vil til sitt bryllaup bjoe.
 Så mod rid Olav frå elvo.

Kongen rir frivillig til Juskeheii. Kanskje har han fått det for seg at han vil ha ei spesielt vakker og rik kone, ei som skil seg ut frå vanlege kvinner. Men Drembedrosi er ei trollkvinne og bur i berget. Ho forheksar kongen slik at han ikkje lenger kan skilja rett frå gale. Kongen kjem snart til å angre på giftarmålet, slik det blir understreka i omkvedet.

Stadnamnet *Juskeheii* er interessant, det kastar lys over tilhøvet mellom menneske og troll. Det må truleg hengje saman med verbet *juska* = «tale utydeligt, bruke en fremmed Udtale» (Aasen). Ivar Aasen er elles i *Norsk Ordbog* inne på at *juska* opphavleg har vore *jutska*, av *jute* = «Indbygger af Jylland». Uansett talar trolla (som ein kunne vente), trollspråk, utydeleg og vanskeleg å forstå for menneske. Dei som kjem frå Juskeheii, blir såleis definert som språklege barbarar, jf. den opphavlege tydinga av *barbar* = ein som talar uforståeleg. I tillegg oppfører dei seg barbarisk på andre vis. I dei neste strofene møter vi så Drembedrosi. Kongen har altså teke henne med seg frå berget. Ho står ute på tunet i kongsgarden, ein vanleg møtestad i balladediktinga. På tunet møtest balladeaktørane, her blir viktige samtalar førte og viktige spørsmål tekne opp. Drembedrosi kritiserer Venill for ikkje å ha kledd seg staseleg, nå som trollfolket kjem til gards:

Úti stende Drimbedrósi,
 fagnar no hó sí fær:
 «Höyrer du dæ, du Venil frúva:
 kví æ' du saa iddi klædd?»

«Eg æ' ung í aldrom mi',
 eg helle meg inkji saa skarti [har ikkje kledd meg staseleg];
 dei kjeme flakkandes jennbaatanne
 aa belanne nok saa svarte.»

«Dæ höyrer eg paa deg, Venil frúva,
 at du ví' mín bróren vande [vraka];

eg ska' skapa deg í eitt alintre
paa vidde fjóren stande.

Eg ska' skapa deg í eitt alintre
paa vidde fjóren stande,
du ska' 'kji gróne toppar bera,
inkji löv paa jóri fadde.

Samanhengen er den at kongen – blindt forelska i og forhekka av Drembedrosi – har gjort avtale om eit dobbeltbryllaup. Kongen skal få Drembedrosi til kone dersom bror hennar får Venill. I motsetning til Drembedrosi er broren tydelegvis ikkje noko for auga, men stygg og svart slik troll skal vera. At trolla kjem siglande i jern- eller steinbåtar, er eit vanleg trekk i fornaldersagaer, islandske eventyr og trollviser (Liestøl, 1915, s. 198). Jern og stein signaliserer det naturstridige, døde og forvridde, i motsetning til tre, som er eit organisk materiale. Når ein balladeaktør står ute på tunet eller i porten for å fagne, gjera ære på nokon som kjem til gards, ligg det i sakas natur at dei som kjem, er gjester. Drembedrosi står på tunet for å heidre trollfølgjet, hennar eigne slektningar og vener. Og ho synest ikkje Venill er kledd i samsvaer med situasjonen, for det dreiar seg om å møte den framtidige ekte mannen, trollfriaren, og å bli henta til bryllaup i berget. Venill, ei høgætta og stolt kvinne, kan ikkje la vera å setja Drembedrosi på plass, men ironiserer over svarte friarar i simple jernbåtar.

Venills fornærmande replikk utløyser raseri hos Drembedrosi, og vi får eit første innblikk i trollnaturen hennar: «Eg ska' skapa deg í eit alintre / paa vidde fjóren stande.» Kva er eit *alintre*? Ordet finst berre i balladediktinga. Det er kanskje same ordet som *altre*, eit tre med mykje *al*, kjerneved. Liestøl foreslår at *alintre* skal tyde eit tørt og livlaust tre der berre alen, kjernen er att, og der borken har rotna (Liestøl & Moe [utg.], 1958, s. 305). Men problemet med denne forklaringa er at *altre* (malm-tre) vanskeleg kan seiast å assosiere til noko negativt. Det er meir truleg at *alintre* betyr *frukttre*, jf. *Alde-tre* hos Aasen, og det synest å gå fram av strofene ovanfor. Poenget er at Venill nok skal bli til eit frukttre, men ikkje få vekse, ikkje få utfalde seg, ikkje bera frukter – men leva eit forkrøpla, unormalt liv utanfor menneskesamfunnet,

i den ville naturen (som i balladediktinga sjeldan eller aldri er nokon god stad å vera).

I dei neste strofene blir det introdusert eit nytt motiv:

Ti saa svaara smaadregjen,
han stó inkji langt ífraa:
«Bæri æ' han Júrilíe [Gjurd i Li]
som Venil frúva ska' faa.»

«Eg ska' skapa han Júrilíe
í ein gangare graa;
han ska' saa lengji gangaren vera
som verpi paa vígde vollen staar.»

Dæ va' no hó Venil fruva,
hó va' no skjót í díi [rask i handling]
brenner hó upp dæ vígde verpi,
saa logjen den leikar víe
(Bugge, [1858] 1971, s. 48–49).

Her får vi vita at Venill alt har ein kjærast, han heiter – i normalisert språk – Gjurd i Li, og opptrer aldri direkte i visa. Det gjer derimot ein av Venills smådrengrer. Smådregene er nyttige aktørar i balladediktinga, dei går med bod og kjem med opplysningar som ikkje så enkelt kan gjevast av andre. Drembedrosi trugar med ei ny omskaping: Gjurd skal bli omskapt til «ein gangare graa» så lenge som «verpi paa vígde vollen staar», dvs. til evig tid. Om substantivet *verp* (n) skriv Aasen at det er «en Steenhob som er sammenkastet til Mærke eller til Minde om en Begivenhed paa Stedet; egentl. et Kast». Men det er knapt noka steinrøys det dreiar seg om. Etter alt å døme hadde Hæge Olsdotter Årmote rett då ho fortalde Bugge at *verpet* var det same som *kyrkja*.

Hæge Årmote kunne berre nokre få strofer av denne balladen, deriblant denne:

De va' daa hó Venil frúva,
hó va' gjenta traue [trugne],

hó brende upp verp'e paa vígde vodden,

hjelpte Júri Li ó nauí [av nauda]

(https://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb_e_162_venillfruvaog-drembedrosi 16. september, 2020).

Sidan Drembedrosi er ei trollkvinne, unngår ho å nemne namnet på det innvigde gudshuset, nemninga ville skade henne sjølv. At Venill brenner opp kyrkja, kan verke underleg, men tanken må vera – slik det går fram av Hæge Årmotes strofe – at ho ved ei slik handling gjer det umogleg for Drembedrosi å gjennomføre omskapinga, som har som føresetnad at kyrkja står uskadd. Det seier sjølvsagt mykje om Venills kjensler for kjærasten at ho utfører ei så dramatisk handling som å brenne opp kyrkja. Men Venill innser at ho ikkje kan trasse Drembedrosi her og nå dersom ho vil overleva. Då er det betre å ta sjansen på å reise til Juskeheii. Kanskje kan ho finne ei løysing på utfordringane der?

Trolla kjem og hentar Venill, kler henne i brurestas og ror med henne inn i det blå berget. Så kjem kongen heim, han saknar dotter si:

Dæ va' hennes sæle fairen,

han inn ígjenom dynni steig:

«Hor æ' no mí sæle dótteri,

som plagar fagne meg heim?»

Ti saa svaara smaadregjen,

han stó inkji langt ífraa:

«Venil fór unde Juskeheii,

vera unge jotuls maal [møy, kjærast].»

Hó vrei hovui av smaadregjen,

saa blói dæ spratt paa skinn:

«Dæ ska' du hava, du vesaalskadden [din stakkar]!

som lýge fyr herren dín.

Hó tók seg ein líten baat,

hó ródde seg út fyr sjaa;

hó vill' feskjen [ferske] fiskjen

fyr sín sæle fairen faa.

Hó ródde seg í ein líten baat,
hó ródde seg út paa hav;
Gu lat inkji úlykka vera næri!
hó ródde seg í kav.»

Kongen er ikkje så forheksa at han har gløymt dotter si, men han er likevel såpass forvilla at han trur på løgnene til Drembedrosi om at Venill har rodd ut på sjøen for å skaffe fersk fisk til faren. Merkeleg nok finn han seg i at ho drep smådrenge på ein svært lite dronningaktig måte, det seier noko om trollstyrken hennar.

På dette punktet i handlinga skjer det eit scenskifte, og fokuset flytter seg frå menneskeverda til Juskeheii:

Dei drakk unde Juskeheii
væl í dagar tvaa,
dei kunna alli óri
av brúremunnen faa.

Dæ va' unge jotul,
han gjenge fyr sín moder at staa:
«Me kann alli óri
av brúremunnen faa.»

«Du tak tolv merker röde gull,
du renn dei í ei skaal,
aa drikk saa ti dí unge brúr!
saa aukar væl hennes maal.»

Han tók tolv merker röde gull,
han rente dei í ei skaal
aa drakk saa ti sí unge brúr,
saa auka daa hennes maal.

Skildringa av bryllaupsfesten i Juskeheii er halden i ein stil som er velkjend frå mange balladar der ei uvillig brur er komen så langt som til bryllaupsbordet, men ikkje til bruresenga. Balladen minner også noko om eddadiktet

«Trymskvida», som forresten ligg til grunn for kjempe- og trollvisa «Torekall» (TSB E 126). Venill vil ikkje seia noko som helst, og den uerfarne og lett komiske brudgomen klagar seg for mora. Ho rår han til å hente tolv merker gull og setja fram for brura, så vil ho nok bli meir talefør. Dette viser seg å slå til. Meininga med det heile må vera at Venill vil hala ut tida ved å teia, forståeleg nok. Men ho vil også lure trolla til å hente fram den rikdomen som troll alltid har liggjande. Kanskje kan ho få med seg gullet heim seinare? Deretter narrar Venill trolla til å kle brurehuset innvendig med halm. Dette skal vera ein høvisk skikk frå menneskeverda, seier Venill. Men halmen gjer det også lett å setja eld på brurehuset. Så skjenker ho så mykje mjød til brudgomen og alle gjestene at dei sovnar. Mens trollhuset går opp i røyk, ror Venill og småsveinen, som har følgt henne til Juskeheii, over det mørke havet og attende til menneskeheimen, mens småtroll på alle nes stirer etter henne:

Smaadregjen set hó í fremri stavnen,
seg sjóv fyr aarinn aa ró,
saa sveinelause fór Venil frúva
ígjenom den myrke fjór.

Um saa tala smaatrodði
paa nesi, der dei sat:
«Kví fere Venil saa sveinelause
ígjenom dæ myrke hav?»

«Dí fer eg saa sveinelause
ígjenom dæ myrke hav:
tíe troddi tyttuge [ein heil skokk troll],
dei förde meg hit ein dag.»

Balladen får ein lykkeleg slutt. Venill greier å overtyde faren om kven Drembedrosi eigentleg er, og ho veit korleis han kan gjera seg fri frå trolldomsmakta hennar:

«Höyrer du dæ mín sæle fairen,
hott eg no bee deg:
slaa du dí droning paa kjeften!
saa forskapar hó inkji meg.»

Han sló sí droning paa kjeften,

saa hó datt dö ti jór;

upp reis unge Venill frúva

saa hjarteleg hó ló.

Kungen tregar han giftarmaali saa lengji.

Formelen *saa hjarteleg ho/han lo* blir i balladane brukt for å markere at ein aktør har lykkast med tiltaket sitt. Og Venill fruva har grunn til å le. For det første har ho i byrjinga av visa greidd å hindre at Drembedrosi forskaper kjærasten og henne sjølv, og ho har dessutan greidd å halde seg unna klørne til trollfriaren. Det kan småsveinen vitne om, og dermed utfører han kanskje si viktigaste oppgåve. Endeleg og ikkje minst lykkast det for henne å opne augo på faren, slik at han endeleg ser kven han er gift med. Når Venill ber han om å slå Drembedrosi på kjeften, er det for å hindre henne i å utføre fleire trolldomskunster. Det er ved det magiske ords makt – vi kan kalle det ei *talehandling* – at Drembedrosi kan skapa menneske om til dyr og ting i naturen.

Jamvel om kongen berre er ein passiv tilskodar, er han interessant ved at han ved kontakten med Drembedrosi får noko av trollet i seg. Dette gjer han ute av stand til å handle, tek makt og kraft frå han, slik at han ikkje lenger evnar å vurdere kva som er rett og gale. Derfor må Venill greie seg aleine og utan hjelp frå menn – *sveinelause* – som det heiter i teksten.

Stemorsmotivet står sentralt i «Venill fruva og Drembedrosi». Som nemnt har det vore populært i folketradisjonen – både fordi det fanst mange stemødrer i det gamle samfunnet, og fordi motivet var fleksibelt og kunne nyttast i mange litterære samanhengar. Motivmessig kan såleis balladen om Venill fruva jamførast med «Den vonde stemora» (TSB [A 68](#)). Her er utgangspunktet parallelt, ein mann har mist kona si og gifter seg på nytt med ei kvinne som blir ei vond stemor for barna hans. Men det er den skilnaden at den døyande kona åtvarar mannen sin mot å gifte seg om att med ei kvinne med vondt sinnelag, det som tel er ikkje vakker utsjånad, dyr klesdrakt og «tripne sko», som det heiter. Mannen bryr seg ikkje om åtvaringa, og det går troll i ord, stemora blir ei vond stemor som plagar og piner stebarna sine. Dette høyrer den døde mora som nå er i himmelen, og ho får

lov av Vårherre å vende tilbake nokre nattetimar for å setja stemora på plass. Planen lykkast, og heretter blir den vonde stemora ei god stemor.

Venill fruva er i slekt med sterke sagakvinner som både kan vera meir klarsynte enn menn, og som ikkje sjeldan greier å svinge sverdet. Fleire norske balladar stiller denne kvinnetypen i sentrum, som «Møya i linda» (TSB A 30), «Heiemo og nøkken» (TSB A 48), «Liti Kjersti narrar bergekongen» (TSB A 58), «Den vonde stemora» (TSB A 68), «Liti Kari» (TSB B 14), «Olav lyg på Stolt Margjit» (TSB B 20), «Rosengård og Veneliti» (TSB D 46), «Olov Agjesdotter» (TSB D 152), «Herre Per og Gjødalin» (TSB D 169), «Sigrid og Astrid» (TSB D 354), «Liti Kjersti stalldreng» (TSB D 396), «Dei tre vilkåra» (TSB D 404), «Stolt Margjit set bror sin fri» (TSB E 32), «Jenta som ville gifte seg» (TSB F 1), «Den huslege bonden» (TSB F 33), «Kjerringa til skrifte» (TSB F 73) – for å nemne nokre. I motsetning til eit ofte passivt og underkastande kvinneideal i den europeiske riddardiktinga har norrøne sagakvinner og kvinnelege balladeaktørar med norrøn bakgrunn aktivitet, viljestyrke og kreativitet som kjennemerke.

Med magisk sverd mot risen

Å tena i kongsgarden er heidrande, dei færreste menn oppnår ein slik status. Men Åsmund Frægdegjæva har greidd dette, og det same har Ormålen unge, helten i balladen med same namn (TSB E 132). Det finst bortimot 30 tekstvariantar av denne balladen, men berre ei einskild melodioppskrift. Eg tek utgangspunkt i ein tekst (her i normalisert språk) som Landstad skreiv opp i 1840-åra etter Ingeleiv Knutsdotter Ramskeid frå Lårdal. Som godt vaksen flytte ho til Seljord, der ho vart ein av Landstads fremste songarar (Jonsson & Solberg, 2011, s. 414–417).

Balladen byrjar med at Fjalmerisen/Fjalmøyrisen kjem ruslande til kongsgarden og kommanderer kongen til å gje han dotter si. Kongen slepp å svara på denne utfordringa, det gjer Ormålen unge i hans stad:

Heim så kom den Fjalmerisen,
 ruggande inn på tilje:
 «Konge, du gjev meg dotter di,
 alt med så god ein vilje!»

Så rår du ungan Ormålen for henne.

Heim så kom den Fjalmerisen,
og dunsar på golvet han gjeng:
«Konge, du gjev meg dotter di,
og fød ho ikkje heime lenger!»

Inn kom Ormålen unge,
var femten år av aldre:
«Du tarv ikkje Fjalmerisen,
setja deg her, så bald'e!»

Det var Fjalmerisen,
han såg seg attover herd:
«Kva er det for ein liten gut
som trur seg alt så vel?»

«Du meg spør og eg deg svarar,
om det er deg nokon mun.
Eg er ungan Ormålen,
Hemings yngste son!»

«Er du av den ætti komen,
som du seier for meg.
Sjeldan veks'e søtan kvisten
oppå så beiske tre!
(Solberg, 2003 b, s. 156).

I løpet av desse innleiande strofene blir det klart kva visa skal handle om – eit mogleg prinsesserov – og kven som skal forsvara prinsessa mot trollet. Vi skjønar at når den femten år gamle Ormålen vågar å gje seg i kast med risen, er det både fordi han sjølv er ein djerv krigar, og fordi han har ei framståande ætt i ryggen. Dette gjev tryggleik. Ormålen synest ikkje å bry seg vidare om risen. For risen er det derimot viktig å vita kven han skal slåst mot. Han byrjar å ana uråd og spør vidare om Ormålen har arva sverdet *skarpe Byrtingen* etter den døde faren. På dette svarar Ormålen nektande: «Ikkje er skarpe Byrtingen / oppe på denne jord.» Men om sverdet ikkje er

på jord, finst det *under jorda*, i gravhaugen etter faren. Med dette knepet fører Ormålen risen bak lyset.

Byrtingen er eit magisk sverd, og episoden der Ormålen bryt seg inn i gravhaugen og tvingar den døde faren til å gje frå seg sverdet, viser tydeleg at «Ormålen unge» byggjer på ei av dei mest kjende fornaldersagaene, *Hervarar saga ok Heiðreks*.



Ifølgje *Hervarar saga* vart sverdet Tyrving smidd av dvergane Durin og Dvalin. Den danske målarer og teiknarer Lorentz Frølich sin illustrasjon (1906) viser dei to i ferd med å overlevere det magiske våpenet til kong Svaverlame.

I sagaen heiter sverdet *Tyrving*. Det er smidd av dvergane Durin og Dvalin (namn vi også kjenner frå J.R.R. Tolkiens fantasiverk) – for kong Svaverlame, og det blenkjer som sola. Nettopp denne eigenskapen ligg til grunn for sverdnamninga i balladen, for det norrøne verbet *birta/byrta* tyder å lyse opp, gjera klart, bjart. Ingen som blir såra av dette magiske sverdet, vil overleva, og sverdet blir alltid årsak til eit menneskes død når det blir drege. Sverdet skal alltid stikkast i slira med varmt blod på klinga. Det er altså ikkje merkeleg at Fjalmerisen har respekt for dette våpenet, som han tydelegvis har høyrte mykje om. I fornaldersagaen går sverdet Tyrving i arv til berserkeren Angantyr, som slåst med kjempene Hjalmar og Orvar-Odd i ein hard strid

på den danske øya Samsø. Angantyr fell i striden og blir hauglagd saman med sverdet. Men dotter hans, valkyrja Hervor, går til gravhaugen, vekker opp faren og får sverdet.

Det finst elles ein eigen ballade, TSB E 90, som handlar om dette emnet. Handlinga varierer etter kva for nordisk land det dreiar seg om, men i den danske visetittelen «Angelfyr og Helmer Kamp» kjenner vi igjen dei norrøne namneformene Angantyr og Hjalmar. Denne vestnordiske balladen er registrert i Danmark, på Færøyane og i Sverige, men ikkje i Noreg (Jonsson, Solheim & Danielson, 1978, s. 236–237).

Namnet *Ormålen* har inga direkte tilknytning til *Hervarar saga*. Det er ei omlaging av norrønt *Ormarr en ungi* – den unge Ormar – og skriv seg frå ein tapt **Ormar saga*. *Ormars rímur* – *rimur* er ei islandsk versdikting som formelt står balladediktinga nær – inneheld mykje av det same stoffet som «Ormålen unge» (Liestøl, 1915 a, s. 120–121, 124–126, 132–136; Mitchell, 1991, s. 152–163). I praktisk tala alle variantane av «Ormålen unge» seier helten at han er Hemings yngste son. Truleg er dette namnet lånt frå ein annan kjempe- og trollballade, «Heming og Harald kongen» (TSB E 3), der det finst ei tilsvarende strofe. Men i Sophus Bugges oppskrift av «Ormålen unge» etter Bendik Ánundsson Sveigdalen finn vi det rette namnet på han som i **Ormars saga* og *Ormars rímur* er far til Ormålen: *Fljotmá(l)*, omlaga og avleidd av *Froðmarr*. Det er mogleg at også namnet på risen går attende på ei meir opphavleg nemning, men knapt namnet på mor til risen som dukkar opp etter kvart: *Sluffa store*, den digre og uformelege trollkjerringa.

På fleire vis er det Ormålen's besøk i gravhaugen hos den døde faren som utgjer det dramatiske høgdepunktet i «Ormålen unge». Gravhaug-scenen har då også fått stor plass:

Det var ungan Ormålen,
tok på seg kyrtelen raude.
Så gjekk han seg i haugen inn,
for å krevje mål av daude.

Han sette stauren i auren ned,
det skranglar i kvite tenner!
«Kven er så hard og og hugbrå,
og vekker opp daude menn?»

«Du meg spør og eg deg svarar,
om det er deg nokon mun:
Det er ungan Ormålen,
eg er din yngste son!»

«Løyvde eg 'kje etter meg gull og jord,
dertil både åker og eng.
Kva er det du tregar på,
som eg hev i mi seng?»

«Du løyvde etter deg gull og jord,
og dertil ditt festarfe.
Berre skarpe Byrtingen,
hev du i haugen med deg!»

Han sette stauren i auren ned,
og tenkte han skulle hella brjote.
Då tok han sverdet i bae sine hender,
og bad sin sonen det njote:

«Det ser eg på deg Ormålen unge,
at du hev hug på kvende.
Hogg no tidt og hogg no trått,
så hev du siger i hende!»
(Solberg, 2003 b, s. 157–158).

Utgangspunktet for denne skildringa er eit avsnitt i *Hervarar saga* som fortel om korleis Hervor skaffar seg sverdet Tyrving. Dette avsnittet er halde i diktform og blir kalla «Hervararkviða» («The Waking of Angantyr»). Både poetisk og dramatisk er «Hervararkviða» eit høgdepunkt. Gravhaugen opnar seg, kring haugen logar det opp ein ubrotten eldring, porten til helvete står på vid vegg – alle andre enn Hervor rømer frå staden. I sterke ordelag åtvarar Angantyr dotter si mot å ha noko med ulykkessverdet Tyrving å gjera, det vil berre føre vondt med seg. Men dette bryr ikkje Hervor seg om. I «Ormålen unge» er skildringa av møtet i gravhaugen dramatisk og høgtidsamt, Ormålen kler seg i stasklede for å heidre den døde faren. Men –

heldigvis for Ormålen – er ikkje sverdet lenger noko ulykkessverd. Grunnen til at den døde vil behalde våpenet, er berre den at sonen alt har arva tilstrekkeleg med gods og gull, seier han. Når Ormålen til slutt får tak i sverdet, er det fordi han brukar rå makt mot den døde, og fordi faren innser at sonen skal bruke sverdet for å vinne ei kvinne. Med skarpe Byrtingen vil det vera ei smal sak.

Balladen endar med ein tvikamp på leikvollen, der Ormålen hogg eit digert stykke av låret på risen – jamvel om det kanskje ikkje er i samsvar med riddarleg skikk å hogge så lågt, klagar risen. Men desse reglane gjeld ikkje i risens tilfelle, og i alle fall kløyver Ormålen skallen på han med det uimotståelege sverdet. Merkeleg nok, kan det synast, ber risen ei siste bøn om å bli gravlagd i vigd jord. Men det blir det ikkje tale om. Risen høyrer ikkje heime blant menneske, verken levande eller døde, og Ormålen kan velnøgd vende attende til kongsgarden. Til kvinnene kan han fortelja at han berre fekk ei rispe i veslefingern:

«Høyrer du det, du Ormålen unge,
du er ein riddar bold.
Må eg liggje i haugen,
der som er vigd'e mold?»

«Du skal ikkje liggje i haugen
som drengene kallar dvalar [menneskeverda].
Men du skal nord på bergi blå,
og korpan' skal over deg gala!»

No spørst det vel heim under hallen,
at risen han rulla omkring.
«Sei du til meggune [kvinnene, mor og døtrer] mine,
eg fekk hogget i veslefing'!»

«Ormålen unge» viser noko av det karakteristiske ved norske balladar som byggjer på eit skriftleg saga-grunnlag, jf. Vésteinn Ólasons omtale ovanfor. Dette grunnlaget må ha stått fjernt for balladesongarane i tida etter reformasjonen, og tapte seg vel endå meir fram mot 1800-talet, då dei norske balladane vart skrivne ned frå tradisjonen. Men saga-grunnlaget er likevel

ikkje heilt borte, sentrale scener kunne overførast, med visse justeringar. Endå enklare har det vore å gjenbruke personnamn, småmotiv og andre mindre detaljar. Men hovudstrukturen i balladar av denne typen er nå henta frå eventyrsjangeren, jamvel om det rett nok fanst eventyrtrekk også i sagalitteraturen. «Ormålen unge» kan derfor kallast eit undereventyr på vers, og Ormålen unge, yngst – men likevel best – er i slekt med Askeladden.

Balladane eg har diskutert ovanfor, høyrer til den balladegruppa som gjerne blir kalla kjempe- og trollviser. Som namnet seier, dreiar det seg dels om kjemper (kjempekarar), dels om troll – ofte, men ikkje alltid, i strid med kvarandre. Enkelte av visene har eit visst historisk grunnlag, som t.d. «Roland og Magnus kongen» (TSB E 29). Her er Magnus kongen eigentleg den franske keisaren Karl den store, som det blir fortalt om i den norrøne sagaen *Karlamagnús saga ok kappá hans* [kjempene hans]. Roland var markgreve av Bretagne, hærførar under Karl den store og fall i slaget ved Roncevaux i Pyreneane (778).

Kjempe- og trollvisene er den nest største av dei seks tradisjonelle balladegruppene, noko som tyder på stor popularitet. Folk har utan tvil hatt mykje glede av dette stoffet, ofte humoristisk og til dels grotesk, men også spennande og dramatisk. Vi kan tenkje oss at kjempe- og trollvisene i større grad har appellert til (sterke) mannlege enn til kvinnelege songarar, men av balladerepertoara til dei ulike songarane kan det ikkje seiast noko sikkert om dette. Det ser tvert imot ut til at dei norske balladesongarane i stor grad song dei same balladane, og at det har vore andre ting som talde enn kor naturleg det var å identifisere seg med helten. Dessutan fanst det kvinnelege heltar i kjempe- og trollviser, slik vi har sett.

Vedels og Syvs danske viser i norsk tradisjon

Vedel på Ven

Den vesle øya Ven (Hven) midt i Øresund er ein fredeleg ferieidyll med grøne og opne landskap, sandstrender og sykkelstigar. Øya er svensk, og det har den vore sidan freden i Roskilde (1658) som markerte ein nesten total kollaps for Danmark-Noreg, med tap ikkje berre av Ven, men av dei danske landskapa Skåne, Halland og Blekinge. Noreg miste Båhuslen og Trondheims len. Krigen heldt fram i to år. Ved freden i København (1660) kom Trondheims len på norske hender igjen. Sidan Stockholms blodbad (1520) og reformasjonen (1536/37) hadde det rådd meir eller mindre permanent spenning, fiendskap og rivalisering mellom Danmark-Noreg og Sverige. Kampen gjekk ikkje føre seg berre med våpen. Også ordets makt vart teken i bruk. Balladar, viser, skrivne dokument vart ein viktig del i den nordiske rivaliseringa.

Sommaren 1586 var historikaren Anders Sørensen Vedel på besøk i astronomen Tycho (Tyge) Brahes observatorium på Ven. Vedel var då ein mann i sin beste alder. Han var fødd i Vejle i 1542, der faren var kjøpmann og rådmann. Han hadde råd til å la sonen studere teologi, først i København, seinare også i Leipzig og Wittenberg. Etter at Vedel hadde teke eksamen, vart han tilsett som hoffpredikant i hovudstaden. Her skaffa han seg gode kontaktar, blant dei kanslaren Johan Friis og historikaren Arild Huitfeldt, som seinare kom til å skrive den første Danmarks-historia på dansk. I 1577 gifte Vedel seg med dotter til historikaren Hans Svaning frå Ribe. Vedel gjekk med planar om å skrive eit dansk historieverk, og han fekk dessutan ei stilling ved domkyrkja i Ribe. Etter at svigerfaren var død, bygde Vedel opp eit privatbibliotek og dreiv jamvel eit lite hustrykkeri. Men med Danmarks-historia gjekk det ikkje etter planen, og han måtte overlata dette arbeidet til andre (Lundgreen-Nielsen, 2002, s. 167–173).



Anders Sørensen Vedel var prest og historikar og hadde store planar om å skrive ei dansk historie. Denne oppgåva gjekk til andre, i staden blir Vedel hugsa for *Hundreviseboka* (1591), ei ballade- og visesamling som kom i mange opplag. *Hundreviseboka* fekk eit tillegg på hundre viser då Peder Syvs *Tohundrevisebok* kom på marknaden (1695). Desse to visebøkene og skillingstrykk baserte på dei, fekk stor inverknad på den norske visetradisjonen.

Samtidig med Vedel oppheldt den danske dronninga Sophie av Mecklenburg-Schwerin og følgjet hennar seg på Ven. Ein storm gjorde det utilrådeleg å ferdist på sjøen, og dermed fekk Vedel og dronninga heile tre dagar til å samtala om viser, det var eit emne dei begge interesserte seg for. Dronninga skal ha oppmuntra Vedel til å gje ut dei visene han alt hadde samla, i trykt form, og det skjedde nokre år seinare (1591). Det var altså på Ven den første trykte ballade- og visesamlinga i Norden vart planlagt.

Som vi kunne vente, er Vedels visesamling tileigna dronninga: «Stormectige, Høybaarne Førstinde oc Frue, Frue Sophia». Vidare skriv Vedel:

DET bliffuer nu paa denne neruærendis Tid Fem Aar, Allernaadigste Droning, at eders Naade vaar paa Huen, at beseer hues merckelige oc nyttige Instrumenter oc anden adskillig Arbeid, Erlig oc Velbyrdig Mand Tyge Brahe til Knudstrup, der haffuer ladet forferdige, met wsigelig stor Wmage oc Bekaastning, til at forfare [granske] Himmelens, Planeternis oc Stiernernis Løb etc. [...]. Oc der eders Førstelige Naade haffuer saadant altsammen flitteligen met stor Lyst oc Forundring beseet, oc maatte der end da for Storm oc Uveyr skyld, fortøffue [vente] indtil paa den Tredie Dag, er der offuer Borde allehaande viss Tale oc Snack sig begiffuen.

Iblant andet haffuer den gode Mand, Tyge Brahe min gunstige Herre oc gode gamle Ven, ocsaa rørt [tala] noget hoss eders Naade, om min Person, som der da ocsaa wuerdig vaar offueruærendis, at jeg haffde vore Danske Historier vnder Hender, oc end ocsaa beflittet mig at samle tilhaabe i nogle Bøger mange gamle Danske Viser, til huilcke E. N. loed sig formercke at haffue synderlig Lyst oc Behagelighed at læse [...] (Rubow [utg.], 1926, s. 1–2).

Av Vedels tileigning kan vi slutte oss til at dronninga har vore på Ven, der ho har blitt vist rundt i Tycho Brahes observatorium. Brahe sette varige spor etter seg i astronomien og oppdaga bl.a. viktige ting om månen, som han må ha studert nøye. Krateret *Tycho* på måneoverflata er oppkalla etter han. Tycho Brahe var son til adelsmannen Otte Brahe og dronning Sophias hovmeisterinne, Beate Bille. Truleg har nettopp Beate Bille hatt ein finger med i spelet både når det gjeld planlegginga av dronning Sophias studietur til Ven og visediskusjonen. Beate Bille har etter alt å dømme vore interessert i viser, ein av brørne hennar var Jens Bille, og etter han er det overlevert eit visemanuskript: Jens Billes handskrift (visebok). Nedanfor analyserer eg ein kjend visetekst frå dette handskriftet. Når Vedel kallar Tycho Brahe sin «gode gamle Ven» har det truleg samanheng med at han var privatlærer for Brahe i 1560-åra då Brahe studerte i Leipzig. Vedel var berre fire år eldre enn astronomen.

Vedels og Syvs visebøker er sjølvstøtt først og fremst viktige danske verk. Men sidan desse bøkene kom ut i dansketida, då alt vesentleg som skjedde på litteraturens og kulturens område vart avgjort i København, høyrer dei

også med i *norsk* litteraturhistorie. Bøkene fekk eit stort publikum i Noreg, og dermed stor innverknad på den norske ballade- og visetradisjonen. Vedels og Syvs viser og skillingstrykk som bygde på visebøkene deira, vart kopierte og utanåtlærte, og fungerte som referanseverk for mange balladesongarar. Men før Vedels tid (og truleg etter) skjedde det viseimport *til Danmark* frå det vestnordiske området, frå Noreg og Færøyane. Dette er mindre kjent, og ikkje så lett å oppdaga, særleg av språklege grunnar.

Det har heller ikkje vore så enkelt å tenkje seg at noko slikt kunne skje. Situasjonen då moderne balladeforskning vart grunnlagt på 1800-talet, var at Noreg hadde vore lydrike under Danmark sidan reformasjonen i 1537. Skriftspråket i Noreg var dansk, den norske eliten dansk eller dansk-norsk. Var det i det heile tenkjeleg at det frå eit – sett frå København – perifert land som Noreg kunne koma balladar til eit land der balladediktninga – «folkeviserne» – stod så sterkt som i Danmark? Danske balladeforskarar har ikkje vore nemneverdig interesserte i denne problemstillinga. Ikkje norske heller, for den saks skuld. Men faktum er at Vedels og Syvs visebøker inneheld fleire opphavleg vestnordiske og norske viser, språkleg justerte og lagt til rette for danske lesarar. Denne problematikken har etter mitt syn allmenn interesse, språkleg og kulturpolitisk.

Endeleg må særleg Vedels visebok oppfattast ikkje berre som ei visebok i trong tyding, men som eit kulturpolitisk dokument. Viseboka formidlar Vedels syn på språk, religion, kultur og til ein viss grad politikk, i nøye samsvar med danske styresmaktens krav. Den danske kulturpolitikken var ikkje til fordel for Noreg. I det følgjande trekker eg fram nokre sider ved den, særleg når det gjeld språk, litteratur og bokutgjeving. I dette biletet har også Vedels og Syvs viser sin plass.

Hundreviseboka

Den lange, omstendelege og tidstypiske tittelen på Vedels visebok lyder:

It Hundrede vduaalde Danske Viser /
Om allehaande Merckelige Krigs Bedriff /
oc anden seldsom Euentyr / som sig her vdi Riget/
ved Gamle Kemper / Naffnkundige Konger oc ellers forneme Personer
begiffuet haffuer / aff arilds tid indtil denne neruærendis Dag.

Vedels visebok har seinare gjerne vore kalla *Hundreviseboka*. Den kom ut i Ribe, Vedels heimby (1591). Ei rad nye opplag følgde i åra frametter: 1595, 1609, 1619, 1622, 1632, 1643, 1655, 1664, 1671 (Henningsen, 1959, s. 59–66). Sett frå norsk side er det interessant at 1664-utgåva vart trykt i Kristiania hos den privilegerte boktrykkaren Mickel (Mikkel) Thomessøn, som dreiv verksemda si i byen frå 1650-åra til slutten av 1680-åra. Den norske utgåva er elles den mest kommersielle av alle Vedel-utgåvene, med mengdevis av trykk- og andre slurvefeil (Henningsen, 1959, s. 78).

Forleggjaren for det siste opplaget av *Hundreviseboka* (1671) – før Syvs dobbelt så store bok overtok (1695) – heitte Christian Cassuben. Han var ein innvandra mecklenburgar, og som forleggjar i København hadde han stor suksess. Cassuben hadde vore kommisjonær i fleire norske byar, deriblant Bergen, Trondheim og Drammen. Han skal ha vore ein driftig forretningmann i bokbransjen, men også omsynslaus, og brydde seg ikkje stort om forfattarinteresser. Den bergenske salmediktaren Dorothe Engelbretsdatter kallar Cassuben

It glubsk, vanartig, u-forskammed Menniske der ikke tør være Naffned bekiendt, understod sig, for slem Vindings skyld, at trycke Bogen efter, paa Fuskervis. Hvo der gjør ondt skyer Lyset. Hand ikke aleene udelucte Melodiene, men forsmeedelig skamskiendte Sangene saa halffve Vers er forvendt, Ordenis Meening forandret, og Poesis paa mange Steder forderffved, Gud til Vanære de Enfoldige til Forvildelse (Tveterås, 1950, s. 36–37, 47–50).

Dorothe Engelbretsdatter hadde i 1678 gjeve ut salmesamlinga *Siaelens Sang-Offet*. Det var den første boka ho gav ut, og samstundes den første boka av ein norsk forfattar som vart trykt i Noreg. Det seier ein heil del om Noregs stilling som lydrike at den første norsk-trykte boka ikkje såg dagens lys før 200 år etter at boktrykkarkunsten var oppfunnen. Dorothes populære salmesamling vart først trykt hos ovannemnde Michel Thomessøn, og det er utgåva hans Cassuben tydelegvis har laga eit sjuskete ettertrykk av.



Dorothe Engelbretsdatter var salmediktar, fødd i Bergen. Ho er bl.a. kjend for samlinga *Siælens Sang-Offet* (1678). Dette er den første boka av ein norsk forfattar som vart trykt i Noreg, 200 år etter at boktrykkarkunsten vart oppfunnen. Ein av salmane hennes er framleis i allmenn bruk og står i *Norsk salmebok* (2013): «Dagen viker og går bort».

I forordet til lesaren drøfter Vedel kva dei gamle visene, «disse vore Danske Poetiske Dict», handlar om, og kva verdi dei har. Som Horats legg han vekt på at det ikkje berre er underhaldning og tidsfordriv visene kan tene til, men også nytte og gagn. For det første fortel visene om historiske hendingar som elles lett vil gå i gløymeboka: «gamle Historiske Bedriff, som vdi fordom tid skeed ere». Vedel kjem her inn på skaldane som i sine dikt var opptekne av å formidle historiske hendingar, «hine gamle Skialdrer (som de kaldis paa gammel Dansk eller Norsk Maal) ». Formuleringa er kryptisk og kan tyde på at Vedel ikkje skil klart mellom dansk og norsk, eller helst at norsk er ei forvrengd form av dansk. Vedel meinte rett og slett at norrønt språk var det same som eldre tiders dansk, og at norrøne tekstar derfor var skrivne på (eldre) dansk. Nordmennene hadde ikkje sjølve noko eige språk, slik Vedel ser det (Rian, 2014, s. 452–453).

Vidare inneheld visene skildringar av personar som lesarane kan identifisere seg med, strekke seg etter og lære av. Dette er ein god ting, og det er heller ikkje så ille at det motsett finst flust med vonde og syndige personar. Desse kan nemleg stå som skrekkbilete til åtvaring for oss alle, formanar Vedel: «Thi huad mand met Synden faar, det met Sorg og Skam bortgaar.» Eit tredje viktig punkt gjeld det faktum at dei gamle visene inneheld mykje interessant kunnskap om skikk og bruk i gamle dagar, om giftarmål, opp-

seding, gravferder og mangt anna. Dei danske forfedrane «haffuer væren trofaste i Ord oc Gerning, saa at det haffuer været ickun ney oc ia met huad som de loffuede huer andre».

Slik er det dessverre ikkje alltid nå for tida, men i Danmark står det heldigvis bra til, for «Gud være loffuet her er end nu intet at klage i denne maade iblant oss Danske». Endeleg trekker Vedel fram språket som ein viktig grunn til å lesa og syngje dei gamle visene: «Det er, for de herlige gamle Danske Gloser oc Ord, for hin skøne Sprog og runde Tale, oc for den artige Compositz oc Dict i sig selff. Huilcket alt sammen findis vdi disse gamle Viser paa den beste manire» (Rubow [utg.], 1926, s. 13–18).

Dette gamle og rike språket er dessverre ikkje vanleg lenger, understrekar Vedel, som elles finn det nødvendig å seia noko om fantastiske og ikkje-realistiske innslag i visene. Enkelte kunne kanskje finne på å laste utgjevar og viser for slikt, og hevde at det er unyttig kunnskap. At det finst såkalla «Fabel» i visene, står ikkje til å nekte. Men slik har det alltid vore, ikkje minst i den klassiske greske og romerske litteraturen. Det er verken mogleg eller ynskjeleg å forby «denne Poetiske Art og Frihed», skriv Vedel. Men det gjeld å halde fast på at «Guds Hellige Ord» er viktigare enn alt anna. Jamført med Guds ord må sjølv sagt visene koma i andre rekke (Rubow [utg.], 1926, s. 18–19).

Vedel har ordna visene i tre grupper, etter emne og hovudaktørar. Han byrjar med gamle kjempeviser, «huad deris Kamp, Fect oc anden deslige Idret været haffuer». Når det gjeld den historiske sanninga i slike viser, er det grunn til å vera skeptisk, for «vide end oc smaa Børn, at der er en føje ting at lide paa», kommenterer han (Rubow [utg.], 1926, s. 27). Om andre og tredje visegruppe skriv Vedel:

Den Anden Part er om Kongernis Bedriff oc den Deel som dennem komer ved, vdi Besynderlighed oc allermest om vore egne Danske Konger oc Dronninger, om huilcke wi skulle faa nogle smucke gamle Viser at høre. Vdi den Tredie Part aff denne Bog, sette wi Adelske Personers oc andre merckelige Mendis Bedriff oc seldsomme Euentyr som sig her i Riget begiffuet haffuer (Rubow [utg.], 1927, s. 181).

Jamvel om Vedel altså plasserer konge- og dronningvisene i andre del av viseboka, finn han det rett å begynne med eit oversyn i vise-form over alle

kongar som har styrt i Danmark. Dette er sjølvsgagt inga tradisjonsvise, men etter alt å døme eit dikt som Vedel har laga sjølv (Lundgreen-Nielsen, 2002, s. 206). Vedel fortel at den første danske kongen, *Dan*, regjerte på kong Davids tid (det høver sjølvsgagt perfekt at kongerekka i ei visebok med 100 viser består av 100 kongeportrett). Vedel let kongane presentere seg sjølve:

DAN. Første Koning vdi Danmarck
 Det Aar som Daudid vdi Jødeland,
 Bleff fød, oc Saul den kloge Mand,
 Paa andet Aar monne regere:
 Da bleff ieg vaald saa dapper [tapper] en Held
 Kong Dan, at tage denne store Veld,
 Danmarckis Krune at bære
 (Rubow [utg.], 1926, s. 31).

Det er altså ei ærerik dansk fortid Vedel presenterer, men det heile er fri fantasi, og eigentleg eit svar som danske styresmakter hadde bestilt, på Johannes Magnus' verk *Historia de omnibus Gothorum Sueonumque regibus* (1554). Her «påviser» den svenske historikaren at danskane stammar frå svenskane, og at svenskane er ætlingar etter gotane. Dei sistnemnde var det som i si tid vandra ut frå Sverige (jf. Götaland, Gotland) og gjorde ende på Romarriket, heiter det hos Johannes Magnus. Den svenske kongerekka går attende til sonesonen til Noa, ifølgje Johannes Magnus.

Vedels visebok får ved tileigninga til dronninga og den lange innleiande kongepresentasjonen i diktform eit sterkt nasjonshevdande preg. Noko anna ville også vore utenkjeleg. Då boka kom ut, var det ikkje gått meir enn om lag 20 år sidan den nordiske sjuårskrigen var over. Det var nære på at Noreg då hadde blitt eit *svensk* og ikkje eit *dansk* lydrike. Svenskane hadde jamvel fått norsk støtte i Trøndelag, det var altså god grunn til å vera på vakt ikkje berre mot den svenske arvefienden, men også mot nordmennene, som ikkje var til å lite på. Nordmennene hadde dessutan slutta opp om den siste katolske erkebispem, Olav Engelbretsson, og måtte derfor vurderast som suspekta også på religionens område. Det dansk-nasjonale og antikatolske går som ein raud tråd gjennom Vedels visebok. Så var då også viseboka tenkt som noko meir enn ei visebok i snever tyding. Visene skulle brukast som kjelder og stø opp under framstillinga av den danske historia.

Om visetekstane skriv Vedel at han gjengjev dei trufast, korrekt og utan vesentlege endringar:

Thi ligeruiss [på same vis] som wi haffue funden dem for oss, saa leffuere wi dem fra oss igjen. Men er her noget rettet oc forbedret enten paa Rimene eller i andre maade, met den ringe Fortegnelse, som er lagd til huer Vise, det kand være en føje ting, oc Meningen er dog bleffuen den som vaar tilforn (Rubow [utg.], 1926, s. 20).

Når det er mogleg å kikke Vedel i korta, er det fordi mesteparten av underlaget han byggjer på i *Hundreviseboka*, er kjent og framleis eksisterer. Den danske viseforskaren Agnes Agerschou har gjort ein grundig analyse av *Hundreviseboka* med tanke på språklege endringar Vedel kan ha gjort. Det viser seg at Vedel grip inn i tekstane, han normaliserer ortografien, justerer skrivemåten i retning aust-dansk, endrar ord- og bøyingsformer slik at dei svarar til det han oppfattar som tradisjonell visestil, innfører typiske «folkevisord» der han meiner det høver, rettar på rim (Lundgreen-Nielsen, 2002, s. 176). Det er vidare klart at Vedel har dikta linjer og strofer på eiga hand.

Vedels underlag, kjeldene hans, består av fire omfangsrike band der Vedel sjølv og medhjelparane hans har skrive inn viser. Vi veit ikkje korleis visene er blitt samla. Dreiar det seg om oppskrifter frå levande samtidstradisjon? Er det avskrifter etter andre og ev. eldre skriftlege dokument? Kor mykje er dansk materiale? I kor stor grad dreiar det seg om opphavleg norsk og vestnordisk visemateriale? I kva grad kan andre viseinteresserte i samtida, som medlemmer av den danske adelen, ha skaffa Vedel viseoppskrifter? Dette er problemstillingar ein bør ha i mente. Av Vedels opphavleg fire underlagsband eksisterer framleis tre. Det er Svanings handskrifter I og II og vidare det såkalla Rentzells handskrift (DgF XII, s. 309–311, 321–325). Nemninga *Svaning* refererer til Vedels svigerfar, Hans Svaning, mens *Rentzell* truleg er etternamnet på ein av Vedels om lag 30 skrivarar, Valentin Rentzell. Det fjerde bandet har gått tapt. Det har truleg innehalde avskrifter av tekstar i adelsvisebøker, slik også Svanings handskrifter I og II gjer (Lundgreen-Nielsen, 2002, s. 204).

Ut med papismen

Nedanfor skal vi sjå nærmare på ei av visene i Vedels andre avdeling, som altså dreiar seg om kongar og dronningar. I denne gripande dronning- og kongevisa kan vi studere korleis Vedel med nokre enkle grep gjer teksten religiøst korrekt, etter reformasjonen. Vedel kallar visa «Dronning Dagsmars dødelige Affgang». Av Svend Grundtvig fekk visa tittelen «Dronning Dagsmars død» (TSB C 6), ein tittel som også blir brukt i *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Vedels utgangspunkt er her Svanings handskrift II, noko som gjer at vi kan jamføre dei to tekstane på relativt sikkert grunnlag (DgF III, s. 207–212).

«Dronning Dagsmars død» er ein historisk ballade. Det vil ikkje seia at visehandlinga i alle detaljar svarar til det vi veit om realitetane, tvert imot er det meste fiksjon. Hovudpersonen er den danske dronninga Dagmar av Bøhmen, gift med Valdemar II (Valdemar Seier). Ho døydde i 1212. Svend Grundtvig meinte at dei danske historiske balladane hadde blitt til i samtida – «hvis en Tildragelse ikke finder sin Sanger i sin Samtid, bliver der aldrig nogen Folkeviser af den» (DgF III, s. VI). Dette vil seia at «Dronning Dagsmars død» skulle vore dikta tidleg på 1200-talet, kort tid etter at dronninga var død. Men på denne tida eksisterte ikkje balladesjangeren. Balladen er altså dikta lenge etter dette, og noko vesentleg historisk poeng kan det ikkje godt seiast at teksten inneheld. Dess større rolle spelar religionen, kristendomen som motiv. Dronninga ligg i barselseng, og det ser ikkje ut til at ho kan overleva fødselen. Det blir sendt bod på kongen, som sprengrir for å nå fram i tide. Men Dagmar er alt død når han endeleg står ved sjukesenga. I si fortvilning oppmodar kongen alle «iomfruer oc møer» som er til stades, om å be for Dagsmars sjel, slik at ho kan få vende attende til livet og tala med kongen.

Dette skjer verkeleg. Eit viktig poeng som ligg mellom linjene, er at sidan dronninga har vore i skirselden, i den andre heimen, veit ho meir enn dei levande om kva som er rett og klok framferd. Kongen bør altså merke seg det ho kan fortelja. Dronninga seier først at kongen skal setja fangar på frifot og gje dei fredlause fred. Og han skal halde seg unna «Biengierd» – fordi «hun er saa besk en blomme». Men seinare kom Valdemar likevel til å ta «Biengierd», Berengaria av Portugal, til si andre dronning (noko balladediktaren sjølv sagt har visst). Vidare bør kongen la Knut, Dagsmars yngste

son, bli konge i Danmark. Nå hadde ikkje Valdemar og Dagmar nokon son som heitte Knut, det vart i staden ein av sønene han fekk med Berengaria som vart konge etter Valdemar Seier.

Minst like viktig som dei konkrete, praktiske råda er dronning Dagmars erfaringar frå opphaldet i skirselden. Dagmar er ingen stor syndar, men pinslene har likevel teke på, slik også tilbakevendinga til det jordiske livet har:

Svaning II (19) (A-tekst):

Dronning Damor reiser sig aff baren op,
hendis øyen vaar blodige røde:
«O vi, o wi, min edelig herre!
hui gjorde i mig den møde?»

Fargar og dramatiske fargeskifte har ein viktig plass i framstillinga av dronning Dagmars tilbakevending frå dødsriket. Denne effekten kjem endå meir dramatisk til uttrykk i Anne Basses B-tekst, frå dei første tiåra av 1600-talet. Denne viseteksten er framleis upåverka av luthersk propaganda, og konsentrerer seg om dronninga sine augo, uttrykk for både sjelsliv og orienteringsevne, og om kroppens forfall og endring ved overgangen til det hinsidige:

Anne Basse (17, 23) (B-tekst):

Droningen satte sig paa borren op,
och hun sig om øigen skrog:
di samme kinder, som ware før røde
di vare suortte som iord.

[...]

Droningen sigh om øigenn skrøgh,
hinndes kinnder giordes møgedt huide:
«Nu ganger Himmeriges klocker for migh,
iegh maa icke lennger bidde.»
Udi Rinnghsted huilles dronning Dagmoer.

Ei jamføring mellom teksten i Svaning II og *Hundreviseboka* viser at Vedel konsekvent fjernar alle innslag av katolisisme. Det byrjar i innleiinga til visa der han klart og tydeleg avviser kva visa opphavleg og eigentleg handlar om: det underet at Dagsmars sjel får vende tilbake til livet på jorda, etter at kongen og alle som er til stades, ber om det. Dette kallar Vedel papistisk overtru. Vedels rasjonalistiske og snusfornuftige kommentar banaliserer ei eldre (katolsk) oppfatning av overgangen mellom liv og død og gjer, saman med konkrete endringar, teksten litterært sett svakare. Det går elles fram av kommentaren at Vedel ikkje stiller seg heilt framand for at under som det vi høyrer om i visa, kunne skje i eldre tider, men han slår fast at dette er «saadanne Mirackel, som nu icke skee mere vdi vor tid». Om visa skriv han:

Ligeruis som tilforn er omtalet, at de, som danske Viser haffue gjort, haffue brugt stor Poetiske Frihed, met seldsom oc fast [nesten] wtrolige ting faare at giffue, Saa sees det samme end ocsaa aff denne neruærendis Dict, besynderlige om denne fine Droning, som skulde være beden til Liffue igien, siden hun vaar død, oc talet paa ny met sin Herre Koning Valdemar; Hulicket maa lignes ved det, som mand almindeligen hører om de Børn, der skulde grædis op igien aff Forældrene. Er intet beuent [det er uheldig] at tale om saadanne Mirackel, som nu icke skee mere vdi vor tid. Vden saa vaar, at Droning Dagmar haffuer ligget vdi Heltraa [ørske, dødssjukdom] eller Danetraa, som wi kalde det paa vort Danske maal, oc er kommen til sig igien, oc talede paa ny, effter at hun haffuer ligget Maaleløss tilforn en føye [kort] tid [...] (DgF III, s. 215).

Som nemnt byggjer Vedels viseform på ein tekst i Svaning II. Vidare har han gjort bruk av ei oppskrift som nå er tapt, og lånt nokre strofer derifrå. Dette er nok hovudgrunnen til at Vedels tekst er atskillig lengre enn Svaning II-teksten – 39 i høve til 25 strofer – noko den ikkje tener på. I sin eigen visetekst gjer Vedel dei viktige endringane at han fjernar to strofer frå Svaning II. Dette er strofer der katolsk tru kjem til orde i klartekst, ved at jomfru Maria, som vart persona non grata etter reformasjonen, blir nemnd. Droninga kan fortelja at ho i den korte stunda ho var død, vart pint i skirselden («pinen») trass i at syndene hennar ikkje var svært store, berre litt søndagsarbeid. Likevel var dei alvorlege nok, sidan det gjekk ut på å gjera seg vakker, pynte seg. Skirselden skulle det heller ikkje snakkast eller skrivast om etter reformasjonen, men dette populære motivet overlevde likevel i folketradi-

sjonen heilt fram til 1800-talet. Nedanfor følgjer først dei to Svaning II-strofene (6, 24) og vidare Vedels erstatningsstrofer (9, 10, 37). I den vesle scenen les Dagmars terne frå ei bok som inneheld bønner og vers til jomfru Maria, og dronning Dagmar fortel om pinene ho måtte tåle i skirselden:

Svaning II:

Saa tog hun sancte Marie bog,
hun leste op alt det hun kunde;
det vil ieg for sandingen sige:
saa saare hendis øyen de runde.

[...]

Oc haffde ieg icke min ermer om søndag snørd,
oc icke striger [pynteband] paa sat:
da haffde ieg icke i pinen brend,
oc huercken dag eller nat.

Vedel:

Hun tog Bogen vdi sin Haand,
saa sørgelige der vdi læste:
«Hielp oss CHrist i Himmerig,
at i eders Liff kunde friste!»

Hun tog Lesten [bibelteksten] oc den hellige Bog,
hun leste alt huad hun kunde:
Det vil ieg for Sandingen sige;
saa saare hendis Øyne de runde.

[...]

Haffde ieg icke mine Ermer om Søndag snørd,
oc icke der striger paa sat:
Da haffde ieg icke syndet der met,
oc haffd saa ond en Nat.

Også Anne Basses tekst inneheld skirseld-motivet, i ei litt anna utforming (22):

Iegh thorde icke i pinenn brennde
baade dagh och nadt:
haffde ieg icke mine ermme om søndagen snørdt,
min naall i guld-hue sadt
(DgF XII, s. 359–361). DgF III, s. 214–215).

«Dronning Dagnars død» har også vore kjend i Noreg gjennom Vedels og Peder Syvs visebøker. På 1800- og 1900-talet vart det skrivi opp åtte-ti variantar, til dels med melodiar. Det er uråd å vita noko sikkert om kor utbreidd visa har vore i Noreg tidlegare, men i oppskrivningstida var den i alle høve på veg ut av tradisjonen. Ingen av dei norske viseformene er fullstendige, men dei litterært beste tyder på at dramatikken då den døde dronninga blir vekt til live og vender attende frå dødsriket, har gripe songarane. Dei følgjande tre strofene er henta frå ein Telemarks-variant som vart skriven opp så seint som i 1915:

Saa falde de ned paa deres knæ
saa mange som der var inde,
for mindelig bøn og kongelig graad
lad Dagmar sig levende finde.

Dronning Dagmar reste sig op paa baar
hendes øine var blodige røde.
Min ædelig herre kong Valdemar,
hui [g]jorde de mig den møde.

Dog ingen tør vel reddes for mig
jeg haver ei andet mis[g]jort,
en at mine silkesærmer smaa
jeg haver om søndagen snørt
(http://www.bokselskap.no/boker/historiskeballadar/tsb_c6_dronningdagmar
30. september, 2020).

Bokutgjeving på sparebluss etter reformasjonen

Den nest siste katolske erkebispen i Noreg, Erik Valkendorf, stod bak dei to første trykte bøkene her i landet. Det var *Missale Nidrosiense*, messebok for

Nidaros bispedøme, trykt i København (1519) og *Breviarium Nidrosiense*, bønesamling for Nidaros erkebispedøme, trykt i Paris same år. Trykte bøker, skrifter og flygeblad var ein viktig føresetnad for at reformasjonen kunne vinne fram, både gjennom sakleg argumentasjon og ikkje minst gjennom propaganda. Dessutan var det, i alle fall i prinsippet, meininga frå Luther og andre reformatorar si side at vanlege folk skulle ha tilgang til bøker. Som kjent sa Luther at folk sjølve skulle lesa Bibelen og gjera seg opp ei meining om viktige spørsmål som tru, nåde og frelse.

Korleis kom statskupp og reformasjon til å påverke utgjeving av trykte bøker i Noreg? Det kan vera illustrerande å vende blikket attende til 1200-talet då Håkon Håkonsson lanserte den kulturelle satsinga si, med omsetjing av ei lang rekke riddarsagaer til norrønt. Initiativet låg altså hos den norske kongen, og dette initiativet førte til at skriven dikting fekk innpass i Noreg i større grad enn tidlegare. Tre hundre år seinare sat det ingen konge i Bergen, den norske hovudstaden på 1200-talet. Kongen heldt nå til i København, og tenkte lite på å ta kulturelle initiativ som kunne koma nordmenn til gode. Dessutan, mens norrøn-omsetjarane i høg mellomalderen kunne ause av litterære kjelder frå heile kristendomen og vidare, vart nå bokleg import filtrert gjennom kongens sensurapparat i København. I praksis kom impulsane stort sett berre frå Tyskland og Danmark. Sensur og kontroll var avgjerande, meinte danske styresmakter.

For styresmaktene i København må det ha kome som eit sjokk då nordmannen og jesuitten Laurentius Nicolai Norvegus (Kloster-Lasse) uanmeldt dukka opp i København (1604). Med seg i sekken hadde han fleire eksemplar av hovudverket sitt, *Confessio Christiana*, som han hadde trykt både på latin og dansk. Planen var å presentere verket for kanslaren. Kanslaren måtte først rådføre seg med kongen, og då Christian IV fekk vita at den norske erkejesuitten hadde våga å setja føtene på dansk jord, vart han mållaus:

Faktisk tok det ham hele to dager å komme seg over det som hadde hendt, og treffe en beslutning om hvordan han skulle håndtere en så delikat sak. For bak nordmannen sto ingen ringere enn de mektigste fyrstene i den katolske verden. Christian IV hadde ingen lyst til å legge seg ut med dem. For å løse hele floken besluttet kongen å gå forsiktig til verks, og la professorene ved Københavns Universitet ta seg av problemene (Garstein, 1998, s. 421).

Enden på visa vart at Kloster-Lasse vart utvist på flekken, med beskjed om å levere frå seg samtlege eksemplar av boka si. Frå regjeringa gjekk det streng beskjed til statthaldaren på Akershus om å vera på vakt mot innvandrarak og reisande slik at verken Kloster-Lasse sjølv eller andre papistar skulle kunne lure seg inn i riket. Bispane og presteskapet fekk liknande ordrar (Garstein, 1998, s. 426–427). Kloster-Lasse enda sine dagar i Vilnius, der han er gravlagd. Men han hadde vakse opp i Tønsberg, og bl.a. i dette området kom fleire prestar til å halde fast på katolisismen. Nokre hadde studert ved katolske universitet og fått jesuitt-skolering. Aktiviteten til Kloster-Lasse og dei andre prestane må sjåast i lys av den katolske kyrkja sitt forsøk på å vinne tilbake det tapte etter den lutherske framgangen i Norden. Men nettverket av katolske prestar vart avslørt, og fleire vart stilte for retten (1613). Dei fire fremste vart dømte til tap av kall og embete og arv etter nærskylde. Dei vart også landsforviste (Garstein, 1998, s. 435–443).

Det var altså norsk nasjonalisme i kombinasjon med papisme styresmaktene i København var redde for, ikkje heilt utan grunn. Den slags måtte ikkje tolast, og det var avgjerande viktig at ikkje noko i den lei kom på trykk. Noreg hamna i «et publisistisk tusmørke. I lange tider etter 1537 var landet underutviklet når det gjaldt alle former for trykksaker» (Rian, 2014, s. 270). Det tok meir enn hundre år etter reformasjonen før den første norsk-trykte boka såg dagens lys, og det var ein beskjeden almanakk. Enkelte norske skribentar kunne kanskje få bøkene sine trykt i København, men då trongst det gode kontaktar. Framfor alt måtte ein unngå at styresmaktene kjende seg provoserte.

Den fremste norske forfattaren på 1500-talet, Absalon Pedersøn Beyer, fekk såleis ikkje trykt hovudverket sitt *Om Norgis Rige* (1567) mens han levde. Det sirkulerte i avskrifter og kom ikkje i bokform før på slutten av 1700-talet, og då berre i utdrag og i antologiar. Nemninga *topografisk skrift* som har vore brukt om Absalons verk, tilslører kva *Om Norgis Rige* handlar om, ikkje om Noreg som provins, men som *rike, stat*. Absalon hadde studert i København og hadde då kost og losji hos Peder Palladius, biskopen på Sjælland. Seinare studerte han i Wittenberg. Tilbake i København tok Absalon magistergraden ved universitetet der. I heimbyen Bergen vart han etter kvart lektor ved Bergens skole, og slottspredikant hos lensherren på Bergenhus, Erik Rosenkrantz. *Om Norgis Rige* skal ha blitt til etter ynske av

nettopp Erik Rosenkrantz, som ville ha historia på si side i den evindelege striden med hanseatane i byen (Bull, 1958, s. 38). Det finst då også mange spark mot hanseatane i Absalons bok, men det var knapt dette som gjorde at styresmaktene i København fekk boka i vrangstrupen.

Det som skapte vanskar med tanke på bokutgjeving, må ha vore den nasjonale tendensen, som kjem til uttrykk fleire stader. Det kan sjå ut som om Absalon medvite har fordelt dei mest sjølvhevdande tekstdelane på ulike stader i verket, men det hjelpte ikkje. Eit døme på det vi kan kalle ein tilslørande framstillingsteknikk har vi i skildringa av Noregs alderdom, nedgangen som gjer at landet, personifisert som og jamført med ei gammal kvinne, ikkje lenger kan styre seg sjølv:

Ifra den dag, Norge kom vnder Danmarck oc miste sine egne herrer oc konger, saa haffuer det oc mist sin mandoms styrcke oc mact, oc begynner nu at bliffue gammel oc graaherit oc saa tung, at det ey kan bere sin egen vld. Derfor daa begynnis her Norgis alderdom, fordi hun bleff saa gammel, kold oc ufructsom-melig, at hun kunde icke nu föde sielff kongebörn, som skulle vere hennis regentere. Hendis adel, gode kemper oc stridsmend fulle henne jfra, en part ved suerd, en part ved pestilentze vdi den store manne död (Storm [utg.], [1895] 1968, s. 21).

På ein annan stad i *Om Norgis Rige* heiter det motsett at dersom berre Noreg hadde kongen sin buande i landet, skulle det bli eit rikt land både på gull og sølv, for landet er velsigna med store rikdomar. Absalon har tydelegvis ikkje vore i tvil om at lydrike-statusen innebar store økonomiske overføringar til København. Det kan sjå ut til at Noreg, som tidlegare har vore fritt og sjølvstendig, frå nå av må finne seg i å vera skattland, provins. Men, heiter det vidare,

Dog kunde vel Norge vogne op aff söffne en gang, der som hun finge en regenter offuer sig, thi hun er icke aldeles saa forfalden oc forsmectit [elendig], at hun io kunde komme til sin mact oc herlighed igien, thi disse haarde berg ere inden til fulle med got smör, söloff oc guld oc andre dyrbar ting, vdi folchet er endnu nogit af den gamble dygd, mandom oc styrcke, som skulle vel staa bi oc stride for deris herre oc federneland, dersom de kunne daglige se hannom oc fornemme hans naade emod dennem (Storm [utg.], [1895] 1968, s. 60–61).

Peder Syv og Tohundreviseboka

Tohundreviseboka var ein oppfølgjar til Anders Sørensen Vedels hundrevisebok. Boka var altså utvida med hundre viser i tillegg til Vedels hundre. Av Peder Syvs utgåve (1695) kom det heile tre opplag i utgjevingsåret, og vidare i 1739, 1764 og 1787. På 1800-talet vart Syvs samling utgjeven i 1846, med eit tillegg av nyare viser. Eit utval på 68 viser kom ut på Færøyane i 1903 (Henningsen, 1959, s. 66–69, 83).

I *Gamalt or Sættesdal* fortel folkeminnesamlaren Johannes Skar om Olav Kyrvestad frå Valle, lærar og ordførar i byrjinga av 1800-talet. På skolen hadde han vanskar med å følgje med, han greidde ikkje å lære å lesa, heller ikkje å skrive. Men så kom faren på ein god tanke. Han ville kjøpe *Tohundreviseboka* til sonen:

Då var far hans so utenkjeleg til å koma på det: han let gudsbøkene vera og la til med andre bøker; han kaupte «Tvohundreviseboki» til han og mange andre sogebøker og krønikar. Men då vart han ør til å læra. Då han var framteken sette presten han til skulemeister, – so vel lærd var han. Men det sa far hans allstødt: «Olav ha alli vurte lær'e [lærd] ha 'an 'kji fengji Tvohundrevisebokji», sa han (Skar, 1965, s. 38).

Tohundreviseboka vart ei mykje brukt og populær bok ikkje berre i Danmark, men også i Noreg og på Færøyane, i alle miljø der folk sette pris på – rett nok gamle – men likevel spennande og underhaldande viser. Då balladesammlarane kom til Bygde-Noreg i byrjinga av 1800-talet, støytte dei stadig på songarar som anten sjølve åtte boka eller i alle fall hadde sett og lese i ho. Jørgen Moe, som skreiv opp viser i Telemark sommaren 1847, trudde lenge at alle Telemarks-visene, «disse i Thelemarken forekommende Romancer», var «Oversættelser eller høist Afændringer og Omdigtninger i Folkesproget av Viserne i Syvs Samling, som jeg vidste var almindelig kjendt i hine Dalfører» (Moe, 1964, s. 52–53). Slik var det likevel ikkje, forstod Moe etter kvart. Det fanst også mange originale viser, lite påverka av Syv og danskspråkleg tradisjon.

Som rimeleg kan vera, var det mest Syvs tohundrevisebok og ikkje Vedels hundrevisebok som vart brukt av dei norske balladesongarane på 1800-talet. Kor mange eksemplar av det slurvet framstilte 1664-trykket av Vedels visebok som kom i omlaup i Noreg, er uklart. Men at skillingstrykk baserte på

denne boka sirkulerte, kan vi trygt rekne med. Etter Syvs visebok må det ha vore ikkje liten etterspørsel, og både setesdølar og andre nordmenn kunne tinge boka hos ein bokhandlar, som så bestilte den frå København. På 1700-talet fanst det bokhandlarar og bokbindarar i fleire norske byar, som Kristiania, Bergen, Trondheim, Kristiansand, Halden. Langt fleire nordmenn kunne lesa då enn i hundreåret før, og dette gjorde ei populær visebok som *Tohundreviseboka* aktuell, ikkje berre som visebok i streng tyding. Av Skars sitat ovanfor går det fram at visene også kunne fungere som lese- og seining. Dette var rett og slett spennande stoff.

Som dansk viseutgjevar oppnådde Peder Syv å bli rekna som ein av dei tre viktigaste skribentane i Noreg i siste del av dansketida, ein av dei tre såkalla «Per'ane». Ein av dei to andre i denne gjæve trioen var salme- og visedikteren Petter Dass. Forutan salmar og viser skreiv han *Nordlands Trompet*, ein hyllest på vers til Nordland og folket i nord. Mest ingenting av det Petter Dass skreiv, vart trykt mens han levde, kanskje fordi han ikkje hadde dei rette kontaktane i København. Historikaren Peder Claussøn Friis høyrde også med blant dei tre. Han hadde – som den første – omsett Snorres *Heimskringla* frå norrønt til dansk: *Norske Kongers Chronika*, utgjeven i København eit par tiår etter at han sjølv var død.

Som så mange andre forfattarar og bokutgjevarar på denne tida hadde Peder Syv teologisk utdanning. Frå 1660-åra var han sokneprest i Hellested sokn i Stevns herad på Sjælland, og på Sjælland vart han verande all sin dag. Truleg var han fødd i landsbyen Syv utanfor Roskilde, som i så fall gav han etternamnet (Lundgreen-Nielsen, 2002, s. 272–275). I 1663 gav Syv ut *Nogle Betænkninger om det Cimbriske Sprog*, ei bok som blir rekna som den første språklæra på dansk. Tittelen illustrerer Syvs ynske om å vise fram dei lange linjene i dansk, for med *cimbrisk* (kimbrisk) meiner han språket til kimbrarane, den første germanske folkestamma som møtte romarane. Ifølgje Tacitus og andre klassiske forfattarar skulle kimbrarane ha kome frå Jylland. Men dei to Syv-bøkene som fekk mest å seia, var ordtakssamlinga *Almindelige Danske Ord-Sproge* og ikkje minst *Tohundreviseboka*, som kom ut om lag ti år seinare (1695). I fortalen til *Tohundreviseboka* ser vi at han gjer bruk av ordtakskunnskapane, når han smålåtent skriv:

Aflidet og lidet kand dog blive en Samling, som kand være noget. Er her end et slet Indhold i somme Viser, saa er dog altid nogen Lærdom derudi. Krumme

[smule] er og Brød, Rugregn [lett regn] giver og Vand, og de smaa Gryder have ogsaa Ører og kaage Mad. Tykkes dig at noget er ringe, gak det forbi; er det formeget? Læs lidet deraf.

Tohundreviseboka vart også kalla *Kjempeviseboka*. Det er ein dekkjande tittel, tittelbladet viser såleis eit koparstikk der ein krigar med sabel og skjold er i ferd med å gjera kort prosess med ein liggjande motstandar. Oppe i venstre hjørne er det ramma inn ei lita tekstflate med følgjande «offisielle» tittel: *200 Viser om Konger, Kemper oc Andre*. Kven er desse andre? Dette utdjupar Peder Syv i fortalen, der han skriv samanfattande om dei hundre visene han sjølv har valt ut i tillegg til Vedels viser. Syv deler visene sine i to grupper, dei som handlar om kongar, store herrar og fornemme personar, og dei som handlar om ringare menneske, men likevel verdige nok. Visene kan også delast i tragiske og komiske viser, eller i verdslege og bibelske viser. Korfatta og i poetiske vendingar skriv han om korleis han har skaffa seg dei hundre visene:

Dette Andet Hundred Viser ere samlede fra Døde og Levende; Hines Haandskrevne Bøger, disses levende Røst. Der ere vel og nogle af Viserne trykte tilforn i sær [kvar for seg], som vel ey saa letteligen findes, og derfor her indføres, at de kunde have tilsammen, som og tilforn med andre Visebøger skeet er. Somme iblant dem (dog ikke af mig) ere forøgede, Andre forkortede, saasom Vi og see det i vore Psalmer (Syv, [1695] 1787, fortale, avsnitt 23 og 18).

Etter mønster av forgjengaren, Anders Sørensen Vedel, skriv Peder Syv kommentarar til visene. Som vi kan vente, er dei skrivne i stødig luthersk ånd. Det går bl.a. fram av etterskrifta til «Den Dødes Igienkomst». Her er poenget at ei kone døyr frå ektemannen og dei sju barna sine. Han gifter seg på nytt, men den nye ektemaken er «bæsker og meget grim». Dette lovar ikkje godt, og det vonde sinnelaget hennar går ut over barna. Den døde mora høyrer gråten deira og ber Vårherre om lov til å vende tilbake til barna sine. Vårherre svarar ja til bøna, men berre i nattetimane, til hanen gjel. Den tilmålte tida nyttar den døde mora til å irettesetja ektemannen:

Jeg levnte efter mig baade øll og brød,
Mine smaa børn lide hungers nød.

Jeg levnte efter mig bulster [bolster, puter] blaa,
Mine smaa børn ligge i bare straa.

Jeg levnte efter mig de store voxlius,
Mine smaa børn ligge i mørken huus.

Skal ieg tiere [oftare] hiem til jer gaa,
Saa krank en lykke skal I faa.

Det heile endar med at ektemannen og den nye kona lovar å ta seg godt av barna. Dei ynskjer ikkje noko nytt besøk av den døde. Trass i den lykkelege slutten på visa har ikkje Peder Syv mykje til overs for gjengangartematikken. Når han tek visa med i boka si, er det for å demonstrere det tykke «Vildfarelses Mørke» som folk tidlegare levde i:

Men her opregnes idel Papistiske Fabler. Om de dødes Genkomst, at spørge sig Forlov af vor Herre om Hanegalen [...]. Denne eene [vise] vilde jeg dog indføre af flere, som jeg haver af lige Overtro, at man heraf kan see, hvad for tyk Vildfarelses Mørke de fordem have sveved udi. Ellers om Hanegalen haver man og andet anderledes, nemlig at Dødningen ey agtede den sorte eller hvide Hane, men ikkun den røde, om hvilken han sagde: Nu gal Hanen den røde, Til Jorden stunder den Døde (Syv [1695] 1787, s. 675–676).

Landstad trykte den norske forma av denne visa – «Den vonde stemora» (TSB A 68) – i *Norske Folkeviser*. Vi kjenner igjen dei ovannemnde strofene:

Leivde eg 'ki etter meg öl og mat?
mine små bón [barn] liðe báð hunger og hat.

Leivde eg 'ki etter meg bolstri blá?
mine små bón söve pá berre strá.

Leivde eg 'ki etter meg dei stóre voksljós,
mine små bón söve i myrke hús.

Og er du no vond með bóni smá,
i helviti skal du löni fá
(Landstad, [1853] 1968, s. 545–546).

I kommentaren skriv Landstad:

Jeg har her optaget en af de flere Varianter, som forefindes hos os af det vakre Kvæde, der under Navn af «Den Dödes Gjenkomst» er noksom bekjendt fra de danske Samlinger [...]. Saavel den her meddelte Variant som de flere, jeg har havt Anledning til at höre, er saa temmelig lige den danske Vise [...] (Landstad, [1853] 1968, s. 547).

Det er nok temmeleg sikkert at den eller dei som song for Landstad, hadde lært balladen av *Tohundreviseboka*. Og at Syvs visebok sette sitt tydelege preg på norsk ballade- og visetradisjon, er det som nemnt ingen tvil om. Moltke Moe skriv at «Vedel's og Syv's samlinger øvede en overordentlig indflydelse. Den gjennemsyrede i det stille folkebevidstheden» (Moe, 1927 III, s. 43). Dei verdslege visene hos Vedel og Syv supplerte salmebøker og kristelege songar, og forsterka den danske påverknaden på norsk visesong. Men av nokre songarar kunne kanskje *Tohundreviseboka* oppfattast som ei moralsk tvilsam bok, ei bok som ein burde halde seg unna, ei bok der det stod både om hor og mord og andre fælslege ting. Ei av dei mest kjende norske balladesongarane, Hæge Ansteinsdotter Kilan, opplyste såleis til Rikard Berge:

Du veit eg fekk laane den kjempebokji av Sveinung Kjørkjebøn. Men so maatt' eg kje fe mor, lesa slikt som va' dikta ihop. Aa somt æ so fælskeleg i 'o ou, sa mor (Jonsson & Solberg, 2011, s. 405).

Gjennom arveskifte kan vi få eit visst innsyn i kven som åtte bøker i det gamle samfunnet. Rett nok vart det ikkje alltid halde skifte når nye generasjonar tok over, dette var noko dei velhaldne tok seg tid og råd til. Jostein Fet har i samband med arbeidet sitt om lesekunne på 1700-talet undersøkt skiftemateriale på Nordvestlandet og i Øvre Telemark. I boktrykkaren og bladutgjevaren Sivert Aarflots bokliste frå Ørsta fanst både den eldre (Vedels) og den yngre (Syvs) utgåve av *Tohundreviseboka*, skriv han. Det eldste funnet av *Tohundreviseboka* går tilbake til tidleg på 1700-talet, seier

Fet. Dette skriv seg frå «skiftet etter «Dannemand Tord Steinarsson paa Fjågesund udj Hvidesøe Præstegield» dagsett 10. juli 1717» (Fet, 1995, s. 244, 312).

Denne Tor Steinarsson på Fjågesund i Kviteseid høyrde til det norske bondearistokratiet. Ætta kan førast tilbake til 1400-talet, og mannsnamna *Tor* og *Steinar* var skiftevis i bruk så lenge garden var i ætta. Tor Steinarsson var fødd i 1665 og døydde kring 1717. Foreldra heitte Steinar Torsson og Egeleiv Olsdotter. I 1684 gifte Tor seg med Aslaug Halvorsdotter frå storgarden Borgja i Bø, dei fekk fjorten barn. Lese- og skrivekunne kombinert med interesse for bøker ser ut til å ha følgt ætta, for då ei eldre syster til Tor vart fødd, skreiv faren inn namnet hennar i den staselege huspostillen (Jesper Brochmands): «Anno 1662 er min Datter Dorte Steenersdatter fød paa Nordgaarden i Seljord [der familien oppheldt seg]» (Loupedalen, 1956, s. 122–125).

Agder-bonden Gunnar Knutsson Løvslund var atskillig yngre enn Tor Steinarsson, og åtte truleg fleire bøker. Garden hans låg i Finsland sokn i Bjelland prestegjeld på Agder. «Gunder Knudsen Løvslund», som han skreiv seg, var fødd i 1744 og overtok slektsgarden i 1770. Han var ein velstående mann. I 1809 døydde han, og eldste sonen Knut overtok då garden. Ved skiftet etter Gunnar Knutsson viste det seg at han etterlet seg kring 160 bøker om ulike emne. Det var bøker om religion, om jordbruk, om politikk, samfunn, språk, helse. Dessutan hadde han skaffa seg Holberg-komediar, og av Petter Dass både *Nordlands Trompet* og Evangelie- og Katekisme-songane. To songbøker av Claus Frimann åtte han også, og ikkje minst *Tohundreviseboka*. Gunnar Knutsson fekk jamvel ros av biskopen i Kristiansand, Peder Hansen, for å ha skaffa seg verdifulle og nyttige bøker (Byberg, 2011, s. 33–39).

Både Tor Steinarsson Fjågesund og Gunnar Knutsson Løvslund høyrde til dei leiande i bondesamfunnet. Dei sat med gode gardar og hadde råd til å skaffe seg bøker, anten ved direkte kjøp frå bokhandlarar eller på auksjonar i nærområdet. Og dei kunne lesa og skrive sjølve. Men det er ingen tvil om at bøker med eit godt rykte og appell, slike som *Tohundreviseboka* og Dorothe Engelbretsdatters visebøker, nådde mykje lenger ut enn berre til eigarane. Slike bøker vart lånte ut til interesserte, og tekstar frå bøkene vart lærte utanåt. Ofte vart dei dessutan skrivne av i egne bøker, såkalla *visefuggar*.

Dansk skrift tek over

I mange land førte reformasjonen det positive med seg at morsmålet kom styrkt ut av prosessen, ikkje minst på grunn av bibelomsetjingane som Luther la stor vekt på. Som ein konsekvens av dei nordiske unionane i seinmellomalderen der Danmark hadde vore hovudlandet, hadde dansk språk påverka norsk og svensk. Den danske politiske imperialismen kring 1500 hadde ei språkleg side, dansk skulle bli nordisk fellesspråk. Danske skribentar skreiv medvite ikkje berre for danske lesarar, men også for lesarar i Noreg og Sverige (Seip, 1959, s. 29). For Sveriges del snudde denne utviklinga ved reformasjonen. Gustav Vasa forstod verdien av eit nasjonalt skriftspråk. Han tok initiativet til eit svensk språkreisingsprogram og engasjerte brørne Laurentius og Olaus Petri som bibelomsetjarar. Det nye testamentet vart omsett så tidleg som i 1526, mens heile Bibelen låg føre på svensk noko seinare (1541). Bibelspråket i Sverige vart grunnlag for det svenske riksspråket. I Danmark kom det nye testamentet på morsmålet i 1520-åra, heile Bibelen vart utgjeven i 1550. Dette var Christian IIIIs bibel, reformasjonsbibelen, til bruk i Danmark og Noreg.

I Noreg skjedde ikkje noko tilsvarande. Som lydrike under Danmark kom reformasjonen til å rive grunnen under det norske skriftspråket, som heller ikkje stod sterkt på førehand. Dansk kyrkjespråk vart gjort gjeldande i Noreg. Den danske Bibelen (1550), den danske altarboka (1556) og Hans Thomissøns salmebok (1569) vart også norske kyrkjelege grunntekstar. Dessutan skulle både liturgi og preike vera på dansk, frå nå det einaste rette kyrkjespråket (Indrebø, [1951] 2001, s. 293).

Det må likevel understrekast at dansk skriftspråk hadde vore på frammarsj i lang tid. Såleis skreiv ikkje Olav Engelbrektsson norsk, men dansk. Den siste erkebispem som brukte norsk, var Gaute Ivarsson (død 1510). Og i alle fall så tidleg som midt på 1400-talet hadde danske lensherrar og andre danske tenestemenn i Noreg begynt å skrive dansk. Då oldenborgaren Christian I vart vald til norsk konge i 1450 og unionsavtalen vart skriven på dansk for begge lands vedkomande, markerte det eit vendepunkt både politisk og språkleg (Seip, 1959, s. 22; Skard, 1967, s. 127). Etter ei samla vurdering kan det knapt vera særleg tvil om at den politiske veikskapen var hovudgrunnen til at det norske skriftspråket gjekk under. Avgjerande var

at kongen og hoffet ikkje lenger heldt til i landet. Vidare vart det meir eller mindre konsekvent tilsett danske lensherrar i Noreg, og ikkje norske.

Det har elles vore hevda at ein viktig grunn til det norske skriftspråkets undergang låg i språket sjølv. Skriftspråket som hadde vore i bruk frå norrøn tid, var så gammaldags at jamvel nordmenn hadde vanskar med å lesa og skrive det. Det finst samtidige utsegner som talar for at det kan vera noko i dette synet. Presten Laurents Hermannsson i Vestfold nyttar i 1567 begrepet *sjømålnorsk* om ei form for dansk-norsk blandingspråk som skil seg ut frå norrønt, og som er forståeleg for alle. Kystnære strøk av landet og kanskje særleg Båhuslen, som framleis var norsk land på 1500-talet, måtte «etter sin økonomiske og politiske betydning, og etter sin språklige stilling [...] få stor betydning ved overføring av dansken» (Seip, 1959, s. 30–32). Andre kjelder tyder likevel på det motsette (Indrebø, [1951] 2001, s. 198–199). Det gamle norske skriftspråket, som hadde endra seg og blitt enklare formelt sidan mellomalderen, var kanskje ikkje så *vanskeleg* likevel? I alle fall ikkje for dei som hadde vestnorsk talemålsgrunnlag.

Det er uansett naivt å sjå bort frå at den systematiske bruken av dansk skriftspråk i Noreg frå seinmellomalderen og framover var eit uttrykk for makt. Maktprinsippet kjem til uttrykk språkleg ikkje berre ved at den overlegne parten, først og fremst kongen og lensherrane, set gjennom sitt språk, men også ved at den underlegne parten tilpassar sitt språk for å oppnå fordelar. Berre dersom vi tenkjer oss at nokon i Noreg hadde makta å gjennomføre eit tilsvarende politisk lausrivingsprosjekt som Gustav Vasa gjorde i Sverige, ville den norske reformasjonen skapt grunnlaget for eit nytt norsk skriftspråk. Korleis eit slikt skriftspråk ville sett ut, kan vi berre spekulere på. Kanskje ville det blitt noko i retning av den sjømålnorsken som Laurents Hermannsson nemner? Skriftradisjon og skriftbruk i kongens kanselli i Oslo ville elles hatt mykje å seia for ein skriftleg renessansenorsk.

Skrivande nordmenn brukte altså dansk, med visse innslag av norske ord og uttrykk. Nordmennene har sjølv sagt vore klar over at norsk var eit eige språk som skilde seg frå dansk, grammatisk og når det galdt vokabularet, men ikkje alle danske skribentar visste dette. Og i alle fall var det ingen tvil om kva for språk som var det gjevaste. Grammatikaren Henrik Gerner reknar norsk som ein avart av dansk, på linje med islandsk, svensk, fynsk, og mønsk. Han skriv i verket *Orthographia Danica* (1678–79):

Ey heller er Cimbrisk [jysk] Norsk / Isslandsk, Svensk, Fynsk, Møensck etc. at regne for det beste Danske / thi (som Qvintilianus siger om Italiensk / at det er vel oc Romersk / men icke det rette oc beste /) saa er oc hver aff disse vel for sig et slags Danske / men icke det rette oc beste / som nu bør at kaldis ret Danske. Thi vilde vi blande Jydske / Fynske oc Norske Ord iblant vore da vilde en kunne straffe os sigende / det er enn Jyde, Fynboe, Lolliche, Nordmand etc.

Peder Syv var meir liberal og meinte at diktarar alltid kunne tillata seg å bruke ord og vendingar frå dei mindre aksepterte lokalspråka (Landsproge), men likevel med måte! Han skriv i *Den Danske Sprogkunst* (1685):

Poeterne i synderlighed maa ej knyttes saa hart / at dem jo kand tilstedes / at laane Ord af Nordsk / Svensk og andre dette Nordiske maals Landsproge / dog med god maneer og beskedenhed (Seip, 1959, s. 37).

I praksis kom nordmennene lenge til å skrive eit blandingsspråk med grunnlag i dansk. Men utover på 1700-talet voks det fram ei forståing av at skriftspråket var felles i Danmark og Noreg, og krava til korrekt skriftleg framstilling vart skjerpte. Som eit paradoks – etter 1814 skreiv nordmenn verkeleg korrekt dansk, og ikkje så få av dei som budde i byane (dei kondisjonerte), brukte eit danskprega talemål. Kyrkjespråk og teaterspråk skulle vera dansk, eller i alle fall så dansk som råd. Prestisjen knytte seg til dansk.

Ebbe Skammellsson, under overflata

Som nemnt ovanfor inneheld den danske visetradisjonen fleire norske og vestnordiske viser. Ei av desse er ein berømt ballade, ein ballade som danske viseforskarar igjen og igjen har kome tilbake til: «Ebbe Skammellsson» (TSB D 251) – ifølgje Axel Olrik høyrer den heime «blandt det ypperste, vor Middelalderdigting har at opvise» (DgF VI, s. 197). Kan det verkeleg tenkjast at ein slik praktballade er import? Det høyrer kanskje for mange ut som formasteleg tale. Men språket i A-teksten, som eg kjem til etter kvart, tyder avgjort på at «Ebbe Skammellsson» er ei opphavleg norsk/vestnordisk vise. I den språklege analysen byggjer eg på datering av balladesjangeren til tida kring 1300, då balladeformlar – slik vi kjenner dei frå seinare tradisjon – dukkar opp i Eufemiavisene. På dette tidspunktet var eldre mellomalderspråk ute av dansk.

«Ebbe Skammellsson» står ikkje hos Vedel, jamvel om han etter alt å dømme hadde tenkt seg det. Derimot vart ein lang, sterkt utvida visetekst publisert i visesamlinga *Tragica* (1657). Det var adelskvinnna Mette Gøye (Gjøe) som gav ut denne boka, fleire år etter at Vedel var død. Flygeblad av «Ebbe Skammellsson» kom snart på marknaden, og det er desse flygeblada som ligg til grunn for dei nyare norske variantane. Dei vart oppskrivne på 1800- og til dels 1900-talet. Vi har kring 20 tekstvariantar av denne balladen, til dels med sekundære handlingsmotiv, etter fleire Telemarks-songarar. Nokre melodioppskrifter finst også.

«Ebbe Skammellsson» skil seg ut som ein uvanleg gripande ballade og lever opp til karakteristikken *tragisk*. Det er både ei kjærleiks- og ei hemn-vise. Hovudpersonen, Ebbe Skammellsson, er trulova med Adelus (som også opptrer under namnet Lucie-lille). Mens han tener i kongsgarden, innyndar broren Peder seg hos Adelus og overtlyder henne om at Ebbe er død. Adelus går med på å gifte seg med Peder. Men i kongsgarden drøymmer Ebbe vonde draumar – borga hans står i lys loge, og både mor hans og kjærasten brenn inne. Ein ven tolkar draumen. Den betyr at broren Peder held bryllaup med festarmøya hans. Kongen gjev Ebbe lov til å reise heim, og etter å ha sprengride dag og natt, kjem han til bryllaupsgarden. Men det er for seint. Adelus vil ikkje bryte med Peder. Alt raknar for Ebbe Skammellsson, han drep kjærasten og broren og lemlestar begge foreldra. Så må han røme fredlaus av landet og leva borte frå folk, slik det står i omkvedet: «For-di [derfor] trer Ebi Skamell-søn saa mangan sti vildtt» (DgF VI, s. 223).

I 1847 skreiv Jørgen Moe opp ein fyldig variant av «Ebbe Skammellsson» etter Bendik Ånundsson Sveigdalen frå Skafså. Bendik Sveigdalen har truleg lært seg visa anten direkte eller indirekte etter eit *Tragica*-flygeblad. Vi kjenner til fleire slike både frå 1600- og 1700-talet. Ei jamføring mellom dei to første strofene i Bendiks variant med tilsvarende *Tragica*-strofer viser både likskap og ulikskap. Men det er ingen tvil om kva som er kjelda for den norske songaren, som likevel justerer sin eigen tekst i retning av eige språk og eigen stil:



Den danske målarer og bilethoggaren Agnes Slott-Møller er kjend for dei historiske målarstykkane sine med emne frå dansk mellomalder og folkevisedikting. Illustrasjonen viser Ebbe Skammelsson, mørk å sjå til, i bryllaupsgarden. Han blir helsa velkomen av dei to systrene sine. Ei eldre kvinne, kanskje mor hans, står i dørøpinga med eit dystert blick. I bakgrunnen dei andre bryllaupsgjestene.

Bendik Ånundsson:

Skammel han bor her su ond ei Øi
han æ baade Rik aa god
han have ou dei Sønine fem
dei tvo trør hverandre imod.

Fordi træder Ebbe Skammelson so mang ein vilstig.

Dei tri dei ere for lang tid dø
dei tvo dei liver i[g]jen
de vi eg for Sandhed seia
dei ære so raske Hofmænd

(http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar1/tsb_d_251_ebbeskammelson 2. oktober, 2020).

Tragica:

Skammel hand boer sig Nør i Ty,
Hand er baade rjg oc kaad,

Høffske saa hafver hand Sønner fem,
De To gaa Verden imod.
Fordi træder Ebbe Skammelsøn saa mangan Sti vild.

De tre de ere for langden døde,
De to de lefve igjen;
Det vil Ieg eder for sanden sige,
De ere saa raske Hoffmænd
DgF VI, s. 239).

Både Bendik Ånundssons variant og variantar etter andre songarar sluttar med nokre strofer som inneheld eit nytt handlingmotiv. Ebbe Skammelsøn trør ikkje lenger på ville stigar, han rir i alle retningar, jamvel i lufta. Det ser ut til at songarane har tenkt seg at Ebbe Skammelsøn har blitt teken opp i Oskoreia, ein ustyrlig flokk med drapsmenn, drukkenboltar og lausaktige kvinner som ifølgje tradisjonen for som eit uver gjennom lufta, helst ved juletider. Som drapsmann var Ebbe Skammelsøn kvalifisert til medlemskap i denne banden, som hadde Sigurd Fåvnesbane og Guro Rysserova som eit slags åndelege leiarar.

Ebbe han rie baa oust og vest
aa af enti Verdens Ende
han ha eigaang ei kjæraste viv
aa aldrig forgløymmer han hende.

De va Ebbe Skamelson
han rie baadi oust aa sud
det hev eg for Sandhed spurt
at han sviv her i Lufti enu

(http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar1/tsb_d_251_ebbeskammels-son 19. mai, 2020).

I den fyldige presentasjonen av «Ebbe Skammelsøn» i *Danmarks gamle Folkeviser* trekker Axel Olrik parallellar til islandske ættesagaer. Det er ikkje utan grunn. Drap og vald i ei og same slekt er berre eitt av fleire samanfalande motiv i saga og ballade. Lagnadsmotivet knyter også «Ebbe Skam-

melsson» til saga-sjangeren. Adelus *kunne* ha endra meining i siste sekund og gift seg med Ebbe, men innser at ei slik handling ville ført til tap av ære både for henne sjølv og Ebbe. Lagnaden vil det annleis. Og kanskje har Adelus fått eit glimt av Ebbes ustyrlege sinn, og sinne, som ho prøver å unngå?

Elles går det fram av handlinga at Ebbe Skammelsson helst vil unngå å drepa nokon. Han vil ri sin veg straks når han får vita at det er til ein bryllaupsgard han er komen. Først etter innstendige bønner frå mora og faren let han seg overtala til å bli. På bryllaupsfesten opptrer Ebbe først som skjenkjarsvein og deretter som bruresvein, det er han som lyser for brura på veg til brurekammeret i høgeloftet. I denne rolla får han høve til å tala med Adelus på tomannshand. Han avviser tilbodet om at ho skal vera som ei mor for han, det var til husfrue og ikkje til mor han hadde etla henne, seier han: «Iegh haffde actidtt eder til høstru / och icke till moder min.» Når ho så nektar å røme av land med han, dreg han sverdet og drep henne. Deretter går han til broren og fortel at brura sit bleik i senga og ventar på han. Kva forstår broren av det heile? I alle fall at Ebbe er rasande. I eit desperat forsøk på å berge livet tilbyr han broren den første natta med brura:

«Hør du, Ebi Skamilsen,
och kiere broder min:
iegh loffuer digh y dene natt
att soffue hos bruden min!»
(DgF VI, s. 224).

Vi anar at dersom Ebbe ikkje hadde drepe brura, kunne kanskje dette tilbodet endra situasjonen. Men nå er alt for seint. Ebbe, driven frå skanse til skanse, drep broren og lemlestar foreldra. Karl-Ivar Hildeman karakteriserer «Ebbe Skammelsson» treffande:

Koncentration, behärskning, dramatiskt sting och episk kraft, förmåga att ladda upp stämningen med ruvande känslospänning och göra katastrofen inte bara trovärdig utan psykologiskt ofrånkomlig: allt ställer Ebbe Skammelssons diktare i bredd med islänningarna. Han skapar en släkttragedi om kärlekssvek och känslouruption (Hildeman, 1967, s. 257).

Men det er ingen islandsk sagadiktar som har laga balladen om Ebbe Skammels-son. Likevel er den vestnordiske stilen og framstillingsteknikken til å ta og føle på. Då tenkjer eg ikkje minst på kontrasteringsteknikken, der to ulike personar eller motiv blir stilte opp mot kvarandre, ofte i same strofe, som i den følgjande, der Ebbes foreldre gjev han konkrete oppdrag å utføre med sikte på å normalisere situasjonen, få Ebbe til å godta det som har skjedd:

Hans fader badtt [bad] hanum y salen gaa,
 side aff di øuerste [øvste] bencki;
 hans moder fic [gav] ham kande y hondtt,
 badtt ham gaa att skiencke.

Det gjer seg gjeldande eit skriftleg-litterært preg som kan tyde på skriftlege forelegg for balladen. «Ebbe Skammels-son» ber preg av å vera ei norsk/vestnordisk vise, trass i det danskklingande namnet på helten og at handlinga er lagd til Thy på Jylland. Namnet er elles «hämtat från farfadern (Ebbe Skjalms-son) til den i Lenavisan besjungna Ebbe Suneson, handlingen bygger bl.a. på motiv ur St. Olavsmirakler och vissa språkdrag är obetingat norska», meiner Bengt R. Jonsson (Jonsson, 1990–1991, s. 311). Som ei rekke andre balladar har «Ebbe Skammels-son» gått vegen frå norsk seinmellomalder-og/eller renessansetradisjon, skriftleg eller munnleg, til danske renessanse-manuskript. Eg tek utgangspunkt i A-teksten i Jens Billes handskrift (tidlegare kalla Steen Billes handskrift), skrive i Skåne (1555). Axel Olrik seier, ikkje utan grunn, at A-teksten avvik merkbar frå andre variantar (DgF VI, s. 198).

Jens Bille var eigar av dette handskriftet og har sjølv i løpet av 1550-åra skrive inn fleire viser der. Jens Bille var fødd på Varberg slott i Halland og var bror til Beate Bille, som altså var mor til Tycho Brahe, Anders Sørensen Vedels kjenning og ven. Jens Bille var son til Claus Bille og Lisbet Ulfstand og høyrde til ei dansk adelsslekt med norsk tilknytning. Claus Bille var høvedsmann på Båhus slott og arbeidde i 1530-åra iherdig for den danske kongens interesser i Noreg. Då den lutherske hertug Christian var i ferd med å sikre seg makta i Noreg, drog Claus Bille som utsending til Olav Engelbrektsson i Trondheim, der han vart arrestert av den norske erkebi-

skopen. I 1548 deltok Claus Bille i hyllingsferda som den danske hertug Frederik gjorde til Oslo (https://nbl.snl.no/Claus_Bille 2. oktober 2020).

Eske Bille, ein annan sentral aktør i reformasjonstida i Noreg, var søskenbarn til Claus Bille. Vi ser altså at medlemmer av Bille-slekta på 1500-talet hadde interesser og ærend i Noreg, og at medlemmer av slekta gjorde seg gjeldande som vise-interesserte.

Nedanfor presenterer eg strofene 1, 2, 4, 5, 7 og 30 i A-teksten av «Ebbe Skammellsson» (i alt på 36 strofer) frå Jens Billes handskrift. Eg kommenterer strofene fortløpande, særleg med tanke på å vise korleis ein norsk undertekst er til stades og slår gjennom i overflateteksten. Vidare tek eg sikte på å klarleggje den vestnordiske framstillingsteknikken i vidare forstand. Dette er sjølvsagt viktig for å få fram kva som eigentleg står i denne gamle viseteksten.

(1)

Skamell bor i Tye,
bode righ och urditt kaadtt,
saa høuiske haffuer handtt søner V [fem],
di II [to] fors ilde adtt.

For-di trer Ebi Skamell-søn saa mangen sti vildtt.

I opningsstrofa får vi ein kort, men likevel viktig presentasjon av slekta der handlinga utspelar seg. Det er eit vanleg trekk i sagadikting at handlinga byrjar med ein slektspresentasjon, først deretter løfter dikteren fram hovudpersonane. Det er to søner det dreiar seg om i visa. Desse to skil seg ut frå dei tre andre brørne som også blir nemnde, nærmast som kontrast til dei to som *fors ilde adtt*. På norrønt ville det heite at dei *þeir foru illa át* = *dei for ille át* (slik det framleis kan seiast på norsk). Sønene skikka seg altså ille, slik at det gjekk gale med dei, jamvel om alle fem i utgangspunktet var høviske, slik gode riddarar skal vera. Det er verdt å merke seg den inverterte, norrøn-inspirerte ordstillinga: *saa høuiske haffuer handtt søner V*, der *høuiske* blir stilt framfor verbalet *haffuer*, og der dei to ledda *høuiske* og *søner* er skilde. I dei aller fleste seinare oppskrifter blir formuleringa om at sønene *for ille át* bytt ut med eit uttrykk som har vore meir forståeleg for danske tilhøyrarar og lesarar, jf. formuleringa i *Tragica: De To gaa Verden imod*.

Om Skammel heiter det at han er *bode righ och urditt kaadt*. Dette lovar godt. Adjektivet *righ* går tilbake på norrønt *ríkr* = *mektig*. Den som er rik, har all grunn til å vera lystig og glad, og det er dette adjektivet *kaadt* betyr, av norrønt *kátr*. Men kva tyder *urditt*? Det er berre A-varianten som inneheld dette uttrykket. At det ikkje er blitt forstått, er openbart. I den danske E-teksten heiter det *offuer-kaad*, glad til overmål, noko som gjev ei viss meining. I *Tragica* står det berre at Skammel er *baade rjg oc kaad*, og det er denne litt slappare formuleringa som er den vanlege. Den som skreiv A-teksten inn i Jens Billes visebok, har truleg ikkje forstått kva *urditt* tyder, og har kanskje skrive av eit eldre norsk manuskript. Men det finst eit norrønt adjektiv *yfrinn* som også kan skrivast *ørinn* = fullnøyande, rikeleg, tilfredsstillande. Dette adjektivet må liggja til grunn for *urditt*. Dette er poenget for diktaren, å gjera merksam på den harmoniske og tilfredsstillande tilstanden som rår, før tragedien bryt laus. Omkvedet strekar under den tragiske tematikken i balladen: Ebbe Skammelsson blir lyst fredlaus og må vandre på ville vegar. Her ligg det norrøne uttrykket *fyrir því* til grunn for det lettare forståelege *for-di*.

(2)

Ebi handtt tiener y konningens gaardtt
 bode for guldtt och fe;
 Peder hans broder lader bøge itt skib,
 handt reyser op seyle-tre.

Med denne strofa byrjar handlinga. Dei to brørne som for ille åt, står i sentrum og blir stilt antitetisk mot kvarandre, med to linjer til kvar. Som nemnt er dette ein vanleg framstillingsteknikk i saga-inspirert dikting, ikkje minst i vestnordiske balladar. Ebbe tener altså i kongsgarden, der han – utan at det blir sagt direkte – gjer det godt. Han får god løn i form av *guldtt och fe, gull og pengar*. Som kjent tyder det norrøne *fé* pengar, rikdom. Men vi må også konsentrere oss om broren. Peder let byggje eit skip, får vi vita, og *reyser op seyle-tre*. Det norrøne ordet for mast, *siglu-tré*, ligg til grunn for *seyle-tre* (jf. også *siglu-rá* = tverrstong på masta). I ei rekke vestnordiske balladar byrjar handlinga på tilsvarande måte, ved at ein av dei sentrale personane heiser segl og legg ut på ei sjøreise. I ei av dei første strofene i «Åsmund Frægdegjæva» (TSB [E 145](#)) heiter det tilsvarande:

Så heiste dei opp det silkeseglet,
så høgt i seglerå.
Dei strauk ikkje seglet på bunken [dekket] ned,
før dei Trollebotnen såg
(Solberg, 2003 b, s. 134).

Grunnen til at Peder legg ut på ei sjøreise, er at han vil leite opp Ebbes kjærast og tala med henne. I A-varianten heiter ho Lucie-lile:

(4)
«Hell sider y, iomfru Luce-lile,
y sier her Ebi kler:
her Ebi tiener y koningens gaardtt,
handtt spotter eder och heder.»

Som vi forstår, er det Peder som talar i strofa. Han helsar jomfru Lucie med den opphavleg norrøne helsingsformelen *heill*, uskadd, frisk, vel til mote. «Vel til mote sit De her, jomfru Lucie», slik kan førstelinja omsetjast. «De syr klede for herr Ebbe», held han fram. Verbet *sier* er presens av det norrøne *sýja* = sy. Situasjonen tilseier at det er brudgomsskjorte jomfru Lucie syr, og det vil igjen seia at bryllaupet mellom Ebbe og henne er planlagt å skje om ikkje lang tid. Derfor må Peder handle raskt om han vil vinne brorens kjærast, og det ser vi at han gjer i dei neste linjene. Ebbe *spotter eder och heder*, påstår han overfor Lucie-lille, han spottar og hånar/hæder Dykk. Det er presensforma av det norrøne verbet *hæða* som blir brukt i Peders replikk, jf. elles substantivet *hådingsord* med tilsvarande innhald. Ordlegginga med to parallelle verb og objektet plassert mellom, *spotter eder och heder*, har ein umiskjenneleg norrøn klang.

(5)
Det suaritt iomfru Lutie-lile,
och suaritt hun for sigh:
«Handtt spotter ingen stoltt iomfru,
endtt halle sier migh.»

Jomfru Lucie let seg ikkje vippe av pinnen, ho trur ikkje at Peder talar sant. Ebbe spottar inga stolt jomfru, seier ho, jf. elles epitetet *stolt*, vanleg i vest-

nordiske viser. Så kjem ei tilsynelatande mystisk formulering: *endt halle sier migh*. Her har vi å gjera med det norrøne uttrykket *holfu siðr = langt mindre*. Jomfru Lucie-lille kjenner seg viss på at Ebbe aldri ville spotte noka stolt jomfru, og langt mindre henne. Ho har altså lært Ebbe å kjenne som ein høvisk, riddarleg mann. Dermed må Peder trekke neste kort opp av ermet, og presenterer ei ny løgn: Ebbe er død. Han døydde i fjor. Jomfru Lucies svar følgjer deretter i strofe 7, ei parallellstrofe til strofe 5:

(7)

Suaritt dett iomfru Luce-lile,
 och suaritt hun for sigh:
 «Halle mere skade for y der-aff,
 endtt iegh venter migh.»

Her kjenner vi igjen formelen *halve mere*, på norrønt *holfu meir*, den svarar til *holfu siðr* i strofe 5, og er bevisst brukt for å skape parallellitet mellom dei to strofene. Dobbelt så stor skade vil Peder få av Ebbes død som ho sjølv, seier jomfru Lucie. Kva meiner ho med det? Jomfru Lucie meiner kanskje at Peder er meir avhengig av broren enn han sjølv trur, og at tapet i lengda blir verre å bera for han enn for henne. Begge har likevel lide eit stort tap ved Ebbes død. Enden på det heile blir likevel at jomfru Lucie går med på å trulova seg med Peder. Det blir drukke festar-øl straks, og bryllaupet blir fastsett.

Under bryllaupet skjer så tragedien, som vi har sett. Ebbe tek livet av den kvinna han helst vil ha her i verda, men som hans eigen bror har lokka frå han, ved svik:

(30)

Dett vor Ebi Skamell-søn,
 handtt sitt suer [sverd] udt-dro;
 dett vor Luce-lile,
 handt till iorden voff [hogg].

Denne strofa markerer det dramatisk-tragiske høgdepunktet i balladen. Ebbe Skammelsson greier ikkje å tenkje på at broren skal få jomfru Lucie. Og framfor alt orkar han ikkje å høyre frå hennar eigen munn, slik han gjer i føregåande strofe, at han ikkje vil koma nokon veg om han drep broren.

Då vil han også miste henne, seier ho, så kan han syrgje seg sjølv i hel «som villen full [fugl] aa qviste». Men det er rimorda vi skal konsentrere oss om: *udt-dro*, og det språkleg sett håplause *voff*. Til grunn for *udt-dro* ligg det norrøne verbet *draga* / *draga sverð*, som i preteritum blir *dró*. Rimordet *voff* må vera preteritumsforma *hjó*, av *hoggva* = *hogge*, gjerne brukt i samband med nettopp sverd- og øksebruk. Strofe 30 dukkar elles opp som parallellstrofe (35) når Ebbe drep broren, berre med Peders namn i staden for Lucie-lilles.

Eit par av dei danske renessansevariantane og like eins ei svensk viseform inneheld eit anna sluttmotiv enn det vi har i A-teksten etter Jens Bille. Her let Ebbe seg slå med jernband om fot og hand, som sjølvpålagd straff for drapa han har utført. Med jernband om kroppen lever han i mange år og ferdast i mange land:

Ebbe hand luod seeg iarne-slaa
 buode om fuod [fot] och hand,
 sydden [sidan] thrad hand saa mangenn wyld stied [stig]
 saa uuitt y fremede land.

Thett wor Ebby Skamellsenn,
 gyck offuer Peders graff:
 alle wor dy iarne-boond
 dy sprang hanom selleff aff.

Thett wor Ebby Skaamellsenn,
 hand ragtte op hinnder synne:
 «Loffuet werre Gud-fader y hiemer-rig,
 forlaatt er synder mynne!»
 (DgF VI, s. 227).

Ein vakker dag spring jernbanda av han, eit tydeleg teikn på at syndene endeleg er sona. Det er mogleg at dette motivet er sekundært, men det må i så fall likevel ha kome på plass tidleg i Ebbe-balladens historie. Motivet er lånt frå ei mellomalderlegende om Olav den heilage og undergjerningane hans. Som vi ser av teksten nedanfor, inneheld legenda trekk som må ha inspirert balladediktaren, og ikkje berre motivet med jernbanda. Det heile

framstår som eit interessant døme på litterær gjenbruk og viser sambandet mellom norrøn litteratur og balladediktinga.

Ein ridдар vestafrå England kom til den heilage kong Olav. Han hadde kome i ei frykteleg naud. Han hadde slåst med bror sin om arv, og han vart banemannen både til han og mor si i eitt åtak, då ho ville skilje sønene sine. Han sa at han ikkje hadde kjent henne sidan blod og harme og sveitte fall over augo hans, og han trudde ho var frilla til broren. Etter denne synda underkasta han seg med anger smertefulle botsøvingar. Han bar på seg mange jarn mange vintrar og oppsøkte heilage stader vide om i verda. Han hadde berre det til mat og klede som folk gav han ubedde.

Då han kom til Kristkyrkja i Nidaros, bar han enno to jarn på seg, det eine om overarmen, det andre rundt akslene og ned under handa, det var bøygt og hadde sterke naglar, og gjekk rundt brystet og ryggen. Men då messa byrja pinsedag i Kristkyrkja, då spratt jarnet av handa hans og fauk langt bort. Då syntest det han vere endå større grunn til å vente der på Olavsmesse etter som han høyrde sagt at det var då dei fleste vart fridde or naud der.

No kom Olavsmesse då heilagdomen vart boren kring kyrkja, og med Guds miskunn og forbøna til den sæle kong Olav så brast jarnet av denne mannen, og det brast i tre luter, jarnet som hadde lege kring herdane og brystet på han. Det hadde vore slege av det sverdet som han gjorde udådsverket med. Prestane stemde deretter i Te Deum, og lekfolket song Kyrie eleison og lova den allmechtige Gud og hans blodvitne, den sæle kong Olav, som oppnår alle dei jartegner som er skrivne ned her, og eit utal andre av den same, Herren vår Jesus Krist, som med Faderen og Den Heilage Ande lever og råder, Gud i all æve. Amen (Mundal [utg.], 1995, s. 14–15, 190–1911).

I dette essayet har eg skrive om tilhøvet mellom danske og norske viser, og vidare om nokre sider ved tilhøvet mellom dansk og norsk språk og litteratur i *dansketida* – frå dei to viseutgåvene av Anders Sørensen Vedel (1591) og Peder Syv (1695) såg dagens lys, og fram mot 1814. Emnet er omfattande, og eg skulle gjerne ha skrive meir – men eg vonar at eg lykkast med å formidle noko av det interessante som ligg i dette stoffet. *Dansketida* er ei ganske vanleg norsk nemning, gjerne brukt om perioden frå 1380 til 1814 då Noreg hadde kongefelleskap eller var i union med Danmark, eller alternativt om tida frå reformasjonen og det danske statskuppet i 1536, og fram mot 1814.

Det er i denne tydinga eg har brukt dansketidsnemninga her. I Noreg har litteraturhistorikarar og historikarar skrive mykje – og temmeleg ulikt – om dansketida. Dette skal eg ikkje koma inn på her. I staden vil eg understreke kor mykje verdifullt og på alle vis positivt det kom ut av Vedels og Syvs ytre sett beskjedne visebøker, for visesongarar og viseinteresserte både i Noreg og Danmark.

Identitet og balladedikting

«Ho silken etter seg drog»

Mellomalderballaden handlar som all anna dikting om identitet, om korleis balladeaktørar blir skildra, korleis dei oppfattar seg sjølve, korleis vi oppfattar dei. Men er ikkje rammene for personskildring i balladen så avgrensa at ei drøfting av identitet i balladen blir uinteressant? Då tenkjer eg på at framstillinga av balladeaktørane i stor grad skjer med hjelp av formlar, ståande vendingar – episke formlar som driv handlinga fram, eller formlar med andre funksjonar. Vil ikkje denne framstillingsteknikken føre til klisjépreg og føreseielegheit?

Ikkje nødvendigvis. Jamvel om dei tekniske sjangerkrava i balladen kan synast å vera stramme, er ikkje skildringa av balladeaktørane låst i faste rammer. I visse situasjonar kan dikteren la dei velja retning ut frå krav dei stiller til eigen identitet. Balladeaktørane kan også føre omgjevnadene bak lyset ved å gå inn i andre roller for ei stund, eller dei kan – under press – aksle bærer som synest heilt umoglege. Balladediktaren kan dessutan ta i bruk andre handlingsstader enn den jordisk-realistiske for å skildre identiteten til ein balladeaktør, både himmel, helvete og naturmytiske rom står til rådvelde. Eit anna poeng er tradisjonens rolle i balladediktinga, dette at songarar i løpet av tradisjonsprosessen kan ha gripe inn i teksten ved omdikting og nytolking, med konsekvens for identiteten til balladeaktørane. Slike omdiktingar kjem vi bl.a. på sporet av når innhaldet i variantar av same balladetype spriker i ulike retningar.

Kva for ytre teikn og symbol gjer balladediktarane bruk av for å seia noko om identiteten til ein eller fleire aktørar? Sitatet som innleier dette avsnittet, kan tene som eksempel på at ein balladeaktør får tildelt ei form for identitet gjennom dyre og vakre klede. Silken, dvs. silkeslepet på kjolen eller kappa, viser at det dreiar seg om ei høgætta kvinne, kongsdottera i «Bendik og Årolilja» (TSB D 432). Silkeslepet blir både identitetsmarkør og sosial markør. I balladediktinga og mellomalderlitteraturen generelt er det avgjerande kva for sosialt nivå ein aktør høyrer heime på. Eddadiktet «Rigstula» (*Rigsramse*) kan illustrere kva for stand (sosialgrupper) det gamle norrøne sam-

funnet var delt i. Guden Heimdall (= Rig) blir her skildra som stamfar til alle – trælane, bøndene og stormennene, kvar med sine arbeidsområde og funksjonar. Sonen til jarlen, den øvste stormannen, får namnet *Kon unge*, dvs. *Konungr*, den mektigaste av alle. Seinare i mellomalderen kom preste-standet i tillegg (prestar og munkar spelar ei viss rolle i balladediktinga).

Balladediktarane gjer bruk av fleire grep eller teknikkar i framstillinga av identitet. Eitt av desse grepa er *forkledning*, dette at ein balladeaktør av ein eller annan grunn skifter klede, maskerer seg, oppfører seg annleis enn vanleg for å få omgjevnaden til å tru at han eller ho er ein annan. Forkledninga opnar for andre og nye sider ved personlegdomen eller identiteten. At forkledning kan løyse vanskelege problem, men også føre til komplikasjonar, skal vi sjå nedanfor i dei to riddarballadane «Bendik og Årolilja» og «Sigrid og Astrid» (TSB D 354). Deretter skal vi ta for oss spørsmålet om identitet slik det blir framstilt i to viser utan forkledningsmotiv, den historiske balladen «Margjit Runarborgji» (TSB C 22) og riddarballaden «Olav og Kari» (TSB D 367).

Forkledning

Riddarballaden «Bendik og Årolilja» inneheld eit interessant eksempel på forkledning brukt for å skjule identitet og stå fram under falsk flagg, under ein annan identitet. Forkledninga inneber skifte av kjønn. Bakgrunnen er kongens forbod mot at nokon mann «i løyndom» lurar seg inn i Årolilja sitt jomfrubur. Dette godtek ikkje den store helten Bendik, og derfor kler han seg ut som kvinne. Balladediktaren og tradisjonen har lagt stor vekt på å skildre denne hendinga, som då også er avgjerande for handling og tema i balladen. Eg tek utgangspunkt i Jørgen Moes oppskrift etter Anne Ånundsdotter Lillegård (1847):

Det var raskan Bendik,
han gjeng seg inn i by.
Kjøper saks og skjære,
let'e skjere den skarlak ny.

Det var raskan Bendik,
han kjem seg ridande i gård.
Det var unge Årolilja,

ho slår sine dører i lås.

Det var raskan Bendik,
bankar på døri med hendene små:
«Statt opp unge Årolilja,
og skrei dine loker ifrå!

Statt opp unge Årolilja,
og skrei dine loker ifrå.
Det er ei skjøn'e jomfruve,
som her utanfor står!»

«Er det ei skjøn'e jomfruve
som står for døri mi,
så hev eg på meg silkeserken,
og slepper henne inn.»

Føre gjekk unge Årolilja,
ho silken etter seg drog.
Etter gjekk raskan Bendik,
så hjarteleg han lo
(Solberg, 2003 b, s. 91–92).

Sigersformelen, om det kan uttrykkast slik – så *hjarteleg han lo* – skal ikkje utan vidare lesast positivt, jamvel om den ikkje er like negativt ladd som den liknande formelen *smilte under skinn*. Begge formlane antydar likevel at aktørane er opptekne med gjeremål som ikkje tåler dagens lys. Slik sett får Bendik som fortent når han blir avslørt, ikkje av det skarpe blikket til nokon annan, men av det den falske terna høyrer:

Tvi vøre den falske terna,
ho låg ikkje langt derifrå.
Ho stal bort sverdet ved hovudet hans,
og ved føtene brynja blå.

Jomfruburet med senga der Bendik og Årolilja ligg, er ein av mange symbolske stader i mellomalderdiktinga. Her kunne mangt gå føre seg som ikkje

tålte dagens lys (Régnier-Bohler, 1988, s. 323–330). Som den mest private staden av alle fungerer senga som fristad for ekte kjensler og openhartig samtale, men også for alle slags knep og falske grep – som når Isonds trufaste terne Bringvet i *Tristrams saga ok Ísondar* tek Isonds plass i senga bryllaup-snatta.

Å sladre skal ingen balladehelt gjera, men av ei falsk terne kan ein sjølv-sagt ikkje vente betre. Sladdereren kastar likevel ein viss skugge over Bendik som balladehelt, fordi han har sett Årolilja og seg sjølv i ein pinleg situasjon. Men kor stor rolle sviket til den falske terna spelar, kan diskuteras, for kongen har drøymt vonde – og sanne – draumar om Bendik og dotter si. Draumane stadfester det terna kan fortelja. Forutan *blikket* og *øyret* kan såleis også *draumen* fungere som kjelde til sann erkjenning om ein balladeaktørs identitet. Det ville vore endå verre om Bendik hadde blitt avslørt i kvinneklede i porten, på veg til Årolilja sitt jomfrubur! Men det er heller ikkje som det skal vera etter tradisjonell æresoppfatning å kle seg ut for å oppnå ein fordel, jamvel om forteljarstemma i balladen kan orsaka balladehelten ved å vise til lagnaden. Det er ikkje Bendiks lagnad å koma levande frå kongsgarden.

Ein helt på same nivå som Bendik er Tristram i *Tristrams saga ok Ísondar*. «Bendik og Årolilja» knyter seg til scener og motiv frå denne riddarsagaen. I ein scene forkler Tristram seg, ikkje for å koma inn i noko jomfrubur, men som ledd i eit spel for å berge Isonds ære. Ved hoffet til kong Markis og dronning Isond kviskrar folk i krokane om at dronninga så snart som råd må fri seg for sladdereren som er i omlaup om henne og Tristram. Kanskje må ho jamvel bera eller gå på glødande jern for å fri seg frå skuldingane. Derfor avtalar ho med Tristram at han skal møte henne ved ei elv som ho og det kongelege følgjet må krysse. Tristram møter opp ved vade-staden, forkledd som pilegrim:

Tristram heldt omhyggeleg det han hadde lova, at han skulle møte henne den fastsette dagen, så godt forkledd at ingen kunne kjenne han att: Heile andletet hans var farga gult, han bar ein ussel vadmålskjortel, og utanpå ei gammal pilegrimskappe.

På den andre sida av elva gjekk dronninga [Isond] opp i båten. Ho gjorde eit teikn til Tristram rett før ho sette båten på land. Så ropa ho til Tristram med

høg røyst: «Ven, kom hit og ber meg frå båten, du ser ut til å vere ein god sjømann.»

Tristram gjekk straks bort til båten, og tok henne i armene sine. Då han bar henne, sa ho lågt til han at han skulle falle over henne når ho var komen opp på sanden. Då han hadde bore henne eit lite stykke opp på land, lyfte ho opp klede sine, og han fall straks over henne (Rindal [utg.], 2003, s. 148–149).

Seinare kan Isond sverja ein høgtideleg eidsformular og seia at ingen mann utan kong Markis sjølv og den stakkars pilegrimen som bar henne frå båten, har kome i nærleiken av den nakne kroppen hennar. Ingen tvilar på dette, hevdar sagaforteljaren, og Isond kjem til og med godt frå jarnburden. Det er rett nok fordi Gud gjev henne nåde, trass i juksemakeriet. Når Tristrams forkledning fungerer, må det vera fordi det er uråd for tilskodarane å tenkje seg den fremste helten i heile riket i rolla som ein skitten og stakkarsleg pilegrim. Vile ein ekte helt verkeleg fornedre seg slik og opptre på eit så lågt sosialt nivå? Verknaden av forkledningsknepet er likevel den same som i «Bendik og Årolilja». Handlinga til dei to kjærastane kan ikkje forsvarast moralsk, jamvel om den kan forståast på bakgrunn av Tristrams og Isonds lagnad – samanbundne som dei er livet til endes, på grunn av den fatale kjærleiks- og trylledrikken dei uforvarande har fått i seg.

Ein forkledningsscene i syngjefabelen *Aucassin og Nicolette* kan eit stykke på veg jamførast med Tristrams forkledning. Dei to hovudpersonane og kjærastane i syngjefabelen høyrer heime på same sosiale nivå som Tristram og Isond. I løpet av forteljinga blir dei skilde frå kvarandre. Som leitande helt utset Nicolette seg for farar av mange slag. Desse unngår ho ved å gå inn i rolla som ein fattig spelemann og omstreifar, ho svertar seg i andletet og kler seg i sjømannklede. Forkledninga er ein taktisk manøver, men den har ingen negative konsekvensar for nokon. Den tener berre til å føre to saman som hadde kome bort frå kvarandre, og viser Nicolette på sitt beste, intelligent og djerv:



Handlinga i syngjefabelen *Aucassin og Nicolette* går føre seg i Sør-Frankrike. Aucassin er son til greven av Beaucaire, og det er bl.a. desse to vi ser på illustrasjonen. Aucassin sørger fordi faren nekter han å gifte seg med Nicolette, som ikkje er fin nok for han. Men etter mange forviklingar endar syngjefabelen med at dei to kjærastane får kvarandre.

Hun plukket en urt og smurte inn hodet og ansiktet med den slik at hun ble helt sort og farget. Og hun lot lage tunika, frakk, skjorte og knebukser og kledde seg ut som spillemann. Så tok hun fiolen, oppsøkte en sjømann og overtalte ham til

å la henne være med på skipet sitt. De satte seil og seilte på det åpne hav til de kom frem til kysten av Provence. Nicolette gikk i land, tok sin fiol og vandret spillende gjennom landet helt til hun nådde slottet Beaucaire, hvor Aucassin bodde (Bessesen [utg.], 1999, s. 61).

I motsetning til *Tristrams saga* endar altså syngjefabelen om Aucassin og Nicolette på beste vis. Nicolette greier å oppspore sin kjære Aucassin, og då er det viktig å fjerne alle spor av forkledninga. Ho blir vaska og bada etter alle kunstens reglar, og ho «tok en urt som hadde navnet svaleurt [medisinplante], smurte seg inn med den og ble vakrere enn noen gang». Dei to forkledningsscenene har det til felles at eit sosialt lågt nivå blir markert med mørke fargar og fattigslege klede. Motsetninga mellom lyst og mørkt fungerer på liknande måte i balladediktinga, både på eit ytre og eit indre plan, noko vi kan sjå i den naturmytiske balladen «Horpa» (TSB A 38), som handlar om to motsetningsfylte systrer.

At kvinnelege balladeaktørar også forkler seg, er riddarballaden «Sigrid og Astrid» (TSB D 354) eit døme på. Systrene Sigrid og Astrid står i sentrum i balladen. Når dei tyr til forkledning, er det fordi ein fiende, den vonde Hermod, har drepe far deira og valdteke mora – utan å betala drapsbøter slik lovene kravde (Solberg, 2003 a, s. 28–34). Når Hermod ikkje vil gjera opp for seg, er hovudgrunnen at dei han har drepe og vanæra, ikkje etterlèt seg søner som kan hemne ugjerninga, berre to døtrer. Han kjenner seg altså trygg og reknar med at dei to systrene må leva med skam og sorg som best dei kan.

I det følgjande tek eg utgangspunkt i ein Landstad-tekst, ei oppskrift etter Kari Talleivsdotter Beiteli frå Kviteseid (supplert med eit par strofer), og her språkleg normalisert. Denne gamle balladen finst i fleire norske variantar, både tekstar og melodiar. Dei to systrene representerer ulike haldningar til det sjølvpålagde hemnoppdraget. Mens Sigrid sturer og fortvilar, viser Astrid seg som lystig og glad. Det heiter at Astrid etter vegen *rann*, dvs. sprang, skunda seg (for å koma i gang med hemnprosjektet): Om Sigrid heiter det derimot at ho *slong*, dvs. dreiv viljelaust etter systera:

Sigrid syrgjer nott og dag,
Astrid er både kât og glad.

«Syrge ikkje Sigrid, syster mi,
Hermod skal få hemndi si!»

«Hosse kan Hermod hemndi få,
me hava' kje brødrann' å lite på?»

«Me skal rida oss ut i by,
kjøpe oss karmannsklede ny.

Kjøpe oss saks og sylvarkam,
skjera vårt hår som karemann!»

Astrid ut etter vegen rann,
Sigrid ho deretter slong.
(Solberg, 2003 b, s. 119–121).

I Hermodsgarden blir dei to forkledde systrene mottekne av mor til Hermod. Truleg har det vore vanskeleg for balladediktaren – om han eller ho hadde hatt noko slikt i tankane – å framstille denne vondsinna drapsmannen som gift, med familie. Mor til Hermod anar kanskje uråd, for ho seier at Hermod ikkje er heime, han er på veiding – eit formeluttrykk som blir brukt for å unngå konfrontasjon. Men Astrid oppdagar jakthundane på tunet, og saman med systera går ho inn. Det viser seg at forkledninga fungerer, Hermod skjønar ikkje kven han har fått besøk av:

«Er no de to nygifte menn,
eller vil de bort og gilja [fri] i løynd?»

«Ikkje er me nygifte menn,
men me vil bort og gilja i løynd!»

«Der bur to jomfruer opp under øy [i nærleiken],
som er både fader- og moderlause møyar.»

«Bur der to jomfruer opp under øy,
kvi hev då du ikkje bela til dei?»

«Eg ha' bela til Astrid, den vene mår [ungjente],
ha' eg ikkje slege hennes fader ifrå.

Astrid hev'e eg akta meg,
Sigrid skal eg gjeva deg!»

Samtalen avslører at Hermod på ingen måte angrar ugjeringane sine. Tvert imot har han tenkt å halde fram med overgrepa mot den sårbare familien. Dei to systrene er tiltenkt rolla som friller, og dette inviterer han dei to gjestene med på. Men slik går det ikkje:

Astrid let sitt sverdet brå,
ho hogg Hermod i lutine två.

Sigrid ho sitt sverdet drog,
ho hogg av Hermod hond og fot.

Dei hogg Hermod alt så små,
som lauv innunder lindi låg.

Av teksten går det fram at dei to systrene gjer bruk av det same forkledningsgrep som Bendik, men det er sjølv sagt mannsklede dei må skaffe seg, *karmannsklede*, jf. norrønt *karlmaðr* = dugande mann. Dessutan kjøper dei saks og sølvkam, for noko av det som signaliserer kva for kjønn dei tilhøyrer, er hårfrisuren. Visehandlinga reint allment, og jomfrunemninga som blir brukt om dei to systrene – saman med ytre teikn som klede, hårfrisyre, kam og saks – viser at vi er i stormannsmiljø. Det står ikkje noko i teksten om kvar systrene har lært å svinge sverd, hogge og slåst, men handlingslogikken tilseier at det er faren som har lært dei opp.

For å streke under at systrene veit kva det er å opptre som djerve menn, blir dei same norrøne drapsformlane brukte i denne balladen som i tilsvarende balladar med mannleg helt: *bregða sverð* [svinge sverd], jf. verbalbøyinga *bregða – brá*, og *hoggva einhvern* [nokon], jf. verbalbøyinga *hoggva – hjó*. I drapsballadar flest plar balladediktaren nøye seg med å la skurken bli kløyvd i to, frå topp til tå. Men Hermod fortener ei meir fornedrande straff enn som så, den skal vera i samsvar med det ærestapet han hadde tiltenkt Sigrid og Astrid og deira familie. Derfor blir han hand- og fothoggen,

og partert. Partering hørde med til den brutale avrettingsmetoden *stegl og hjul*, som må ha inspirert diktaren og tradisjonen.

I «Sigrid og Astrid» gjer forkledninga det mogleg for dei to systrene å utvide handlingsfeltet som tradisjonelt stod ope for kvinner i mellomalder-samfunnet. Dei greier å få tilfredsstilt ynsket om hemn, og får slik retta opp æres- og omdømetapet dei har lide. Dette vil omgjevnadene merke seg, og systrene vil ha glede og nytte av det på lengre sikt. Kanskje kan ein seia at «kvinneidentiteten» deira er supplert med riddarens mannsnot. Men dei vil også måtte leva med at dei har drepe eit anna menneske og brote norsk lov.

«Eg ha' tenkt, at mi dotter ha' gulare hår»

Ofte treffer replikkvekslingane i balladen noko av det sentrale i teksten, det balladeforteljinga først og fremst handlar om. Slik er det i den historiske balladen «Margjit Runarborgji» (TSB C 22), der kongen tvilar på om liket av den døde dottera dei legg fram for han, verkeleg kan vera henne. Var ikkje ho ung og vakker, med lysegult hår i fletter nedover ryggen? Men dei svarar:

Ho hev så lenge i sjøen drive,
og mørkna hev hennar hår.

Dermed må kongen la seg nøye, jamvel om han er i tvil. «Margjit Runarborgji» handlar om identitet, og ikkje om identiteten til kven som helst, men om ei norsk prinsesse: Margrete Eiriksdotter. Før vi ser nærmare på sjølve viseteksten, er det nødvendig å gå noko inn på dei historiske hendingane som ligg til grunn for visa, og som vi kjenner frå samtidige dokument.

Historisk bakgrunn

Far til Margrete heitte Eirik Magnusson og var son til Magnus Lagabøte. Som mindreårig arva Eirik den norske trona i 1280, og det var derfor stormennene i kongsrådet som styrte riket. Blant desse var baronen Audun Huggleiksson frå Jølster ein av dei mektigaste.



I slutten av september 1290 siglde den norske prinsessa Margrete Eiriksdotter med stort følge frå Bergen til Skottland, der ho skulle giftast bort til den engelske tronfølgjaren Edvard. Men småjenta tolte ikkje den stormfulle reisa og døydde på Orknøyane, norsk land på denne tida. Truleg låg liket av den døde Margrete i St. Magnus-katedralen i Kirkwall ei natt eller to, før skipet siglde attende til Bergen.

Vi skal møte han i balladen om Margrete. I 1281 vart det inngått avtale om ekteskap mellom kong Eirik som då var tretten år gammal, og den sju år eldre skotske prinsessa Margrete, dotter til Alexander III. Som alle slike avtalar i samtida handla denne om politikk, strategi og økonomi. Dei norske forhandlarane oppnådde bl.a. at Margrete skulle få ei medgift på 14 000 mark sterling, og skottane forplikta seg til å betale det dei framleis skulda av kjøpesummen for Suderøyane (Hebridane) og Man. Desse øygruppene hadde skottane kjøpt i 1266.

Bryllaupet mellom kong Eirik og Margrete vart feira med stor stas i Bergen i Håkonshallen i 1281. Men Margrete Alexandersdotter døydde i barselsseng i 1283, etter at ho hadde sett ei dotter til verda. Dottera vart oppkalla etter mora, og kom til å bli eit politisk trumfkort for det norske riksstyret. Den skotske kongen Alexander III. døydde i 1286, og då vart med eitt den norske småjenta arving til Skottland. Etter politisk tautrekking mellom England, Skottland og Noreg var det semje om at Margrete skulle giftast

bort til den mindreårige engelske tronfølgjaren prins Edvard, med tanke på at England og Skottland kunne gå saman i ein personalunion.

I slutten av september 1290 siglde Margrete med stort og gildt følgje frå Bergen over Nordsjøen. Bergensbiskopen Narve var leiar for sendeferda, og elles deltok stormannen Tore Håkonsson og kona hans, Ingebjørg Erlingsdotter (syster til den myteomspunne baronen og sjørøvaren Alv Erlingsson). Men det var eit uheldig tidspunkt av året å leggje ut på ei sjøreise. Skipet kom ut for harde hauststormar. Småjenta tolte ikkje påkjenningane, og «the Maid of Norway», som Margrete kom til å bli kalla i Skottland, døydde på Orknøyane, før skipet nådde Edinburghs hamneby, Leith. Det norske skipet siglde attende til Bergen med Margretes lik. Her let kong Eirik kista opne, og granska den døde dotter si, før ho vart gravlagd i murveggen i Apostelkyrkja, der også mor hennar låg skrinlagd.

Når kong Eirik (og truleg fleire) let granske den døde kongsdottera, vart det for å vera absolutt sikker på at det verkeleg var ho som vart ført attende frå Orknøyane. Dette måtte det ikkje rå den minste tvil om, og det var dess større grunn til å vera på den sikre sida fordi dødsfallet hadde skjedd langt frå den norske hovudstaden. Likevel skulle det snart reise seg tvil om den dødes identitet. Det heile ser ut til å ha byrja ti år seinare, i år 1300. Det var året etter at kong Eirik var død (1299). I dei islandske Flatøy-annalane står det under året 1300:

Þa kom or þydersku kona su er vera kuez dottir Eireks kongs ok Margretar dottur Alexandri Skotakongs ok kuez selld hafa verit af Ingibiorgu Erlings dottur.

Då kom frå Tyskland den kvinna som seier at ho er dotter til kong Eirik og Margrete, dotter til kong Alexander av Skottland. Ho seier at ho har vore seld av Ingebjørg Erlingsdotter.

Året etter (1301) står følgjande notis:

Þa var brennd þessi sama kona er vera quaz dottir Eireks kongs ok halshoggin bondi hennar.

Då vart den same kvinna brennd, ho som sa at ho var dotter til kong Eirik, og mannen hennar vart halshoggen.

I 1302 er det innført følgjande korte notis om ein av dei som ifølgje tradisjonen spela ei viktig rolle i saka kring den døde kongsdottera:

Heingdr Audunn hesta korn.

Audun [Hugleiksson] Hestakorn hengd

(Storm [utg.], 1888, s. 387–388).

Det er ikkje det minste merkeleg at desse hendingane vart refererte i årbøker på Island, eit land med svært gode kontaktar med Noreg – og del av det norske riket. Men det er grunn til å merke seg den fyldige omtalen i Flatøy-annalane eit par tiår seinare (1319). Nå er det ikkje lenger tale om ei kvinne frå Tyskland, men om kongsdottera sjølv, Margrete Eiriksdotter. Det var *ho* som vart brend på bålet i 1301. Den nyleg døde hirdpresten ved det norske hoffet, Havlide Steinsson, kunne stadfeste korleis det hadde bore til den haustdagen i Bergen då Margrete vart ført til Skottland:

[...] andadiz Hafliði prestr Steinsson af Breidabolstad. Han hafði verit hirdprestr Eireks kongs. [...] bar þá er hann var med honum at Margret dottir Eireks kongs at þui er hon vottadi sialf siþan adr hon var brend i Nordnesi. at þa er ek var sagdi hon þetta sama port ofan flutt ok mik skylldi flytia til Skotlandz var þa hia postula kirkiu einn islenskr prestr er Hafliði het hia faudur minum Eireki kongi ok þa er klerka þraut saunginn hof sira Hafliði vpp. veni creator. ok þann ymna sungu þeir vt sua sem ek var a skip borin. Þetta sama sannadi sira Hafliði þa er honum var sagt at su sama Margret var brend i Noregi (Storm [utg.], 1888, s. 394–395).

[...] Då døydde presten Havlide Steinsson frå Breidabolstad. Han hadde vore hirdprest hos kong Eirik [...]. Dette hende då han var hos kongen, slik Margrete, dotter til kong Eirik, sjølv vitna om før ho vart brend på Nordnes. «Då eg vart ført ut av den same porten og dei skulle føre meg til Skottland, slutta prestane å syngje. Hos far min, kong Eirik, ved Apostelkyrkja, var det då ein islandsk prest som heitte Havlide. Han sette i med hymnen «Veni Creator», og denne hymnen song dei medan eg vart boren på skipet.» Dette stadfeste sira Havlide, då han fekk vita at den same Margrete var brend i Noreg.

I løpet av dei tjue åra som hadde gått sidan kvinna frå Tyskland vart brend på Nordnes, hadde det skjedd ei dramatisk endring i folkeopinionen i Ber-

gen. Folk flest, medrekna delar av presteskapet, meinte at det eigentleg var den norske kongsdottera som hadde møtt døden på bålet. Ho hadde lide martyrdøden, og dyrkinga av henne som helgen var i ferd med å skyte fart. Korleis kunne ei slik tru vekse fram? Knut Liestøl tenkjer seg at det som har sett tankar og fantasi i sving, er «medkjensla med den ulukkelege kongsdotteri, som vart fornegta av sine eigne og laut lida slik ein skræmeleg daude. I denne medkjensla ligg ein av grunnane til at folk so lett kom til aa tru paa det urimelege paastandet som den tyske kvinna kom med. Folk hev jamt ein tilhug til aa halda med brotsmannen» (Liestøl, 1941, s. 179).

Truleg er folkeopinionen også uttrykk for mistru til dei norske styresmaktene som hadde drive ekteskapsplanane fram, og som sende ei sjuårsgammal og morlaus småjente på sjøen i hauststorm. Folk kjende nok ikkje til detaljane i den norske utanrikspolitikken, men dei visste at langt frå alt stormennene dreiv med, tålte dagens lys. Det fanst også nokre slike som mistanken lett kunne feste seg ved. Blant dei var baronen Audun Hugeliks-son, som vart hengd i Bergen. Ingen visste kvifor, men eitt eller anna var det vel? Vidare peika Ingebjørg Erlingsdotter seg ut, som nemnt syster til stormannen og sjørøvaren Alv Erlingsson. I 1290 hadde danskane omsider greidd å fange han, og dei avretta han på grufull vis. Brotsverka hans kan lett ha farga av på omdømet hennar.

Likevel skulle det meir til for at Margrete skulle bli rekna som helgen. Viktigast var at folk rekna henne som martyr. I den tidlege mellomalderkyrkja førte martyrium automatisk til helgenstatus, og også seinare i mellomalderen kunne ein brå og grufull død oppfattast som vitnemål om at den døde fortente plass i helgenskaren. Dessutan var Margrete kongsdotter og hørde såleis heime i den absolutte eliten av samfunnet. Det var frå samfunnseliten dei aller fleste helgenar i Vest-Europa vart rekrutterte, meir enn 40 % (Weinstein & Bell, 1986, s. 154, 160, 196). Elles kan det kanskje ha hatt noko å seia at Margrete bar same namnet som den skotske og heilage dronninga Margrete (ca. 1045–1093), skotsk skytshelgen.

I februar 1320, eit års tid etter at sira Havlide Steinsson var død, greip biskopen i Bergen, Audfinn Sigurdsson, inn i striden om Margrete. Då hadde helgendyrkinga blitt så utbreidd at biskopen måtte gjera noko, folk drog på pilegrimsreiser til Nordnes. Jamvel presteskapet var delt i synet på Margrete. Biskopen skreiv eit offentleg brev som skulle lesast høgt i alle

kyrkjene i byen. Her går han grundig gjennom saka og argumenterer klart, rasjonelt og overtydande om problemet – kvifor den tyske kvinna som vart brend, fekk som fortent etter lovene. Det var «fals og svik» ho dreiv med. Brevet er bevart i ei avskrift frå 1500-talet. Eg siterer det meste, i omsetjing til moderne norsk:

[...] Særs kloke menn i landet har tidt og ofte klaga til oss over at vi let så mange fåkunnige menneske koma i stor sjelefare, og dei krev at vi i samsvar med vår embetsplikt skal rettleia til rett gudstru dykk som fer vill (i trua) og set dykkar von og tru på frelsa til djevelens verneheilagmenne. Vi tykkjer det er harmeleg at de påkallar den kvinna med store lovnader og dyrking, som om ho var eit Guds pinslevitne (martyr), ho som vart fanga og dømd i landerådssak fordi ho gav seg ut for ætting og lovleg arving etter den vyrde herren, Eirik, Noregs konge, sælt vere hans minne. Men sidan det berre var openberr fals og svik ho fór med, vart ho – etter lands lov og med dei beste menns råd som då var i Noreg – dømd til døden og brend på bål på den staden på Nordnes der slike misgjerningsfolk plar lida si straff og lata livet.

Alle gode menn som vil vita sanninga, må då også skjøna at det er imot Guds sanning at ho kunne vera dotter til kong Eirik og Margrete av Skottland, for det vart prova at ho var ei kvinne som var 20 år eldre enn det tidspunktet då kong Eirik heldt bryllaup med dronning Margrete. Han var då ikkje eldre enn 13 vintrar gamal, og derfor kunne han ikkje vera far til så gamal ei kvinne. Dessutan åtte han ikkje fleire born med dronning Margrete enn ei dotter, som etter påbod frå far hennar skulle ha fare til Skottland. Men ho døydde på Orknøyane mellom hendene på biskop Narve, og dei beste menn som skulle fylgja henne frå Noreg etter hennar eigen fars råd og bod, var til stades.

Men etter at Gud hadde kravt hennar ånd, førde herr biskopen og herr Tore og andre liket hennar til Bergen. Far hennar let då kista bryta opp og granska lekamen nøye, og gav då sjølv til kjenne at det var liket av førnemnde dotter hans. Sidan let han leggja det hos dronning Margrete i steinveggen på nordre sida i koret [truleg Apostelkyrkja].

Nokre av prestane våre tenkte seg (likevel) at ho (den avlidne Margrete Eiriksdotter) skulle vera den kvinna som kom frå Lübeck i Tyskland til Bergen og var gråhærd og kvit i hovudet. Og derfor vil vi ikkje på nokon måte utan naudsyn tola slik ugudeleg fåfengd som den før omskrivne dyrking av denne kvinna som vart brend på Nordnes, men berre (godtaka) den heilage Mikael

sjelehjelp som er både vår og dykkar [...] (Solheim, 1973, s. 111. Solberg, 2003 a, s. 178–180).

Biskopen legg stor vekt på å gjennomgå kjensgjerningane i saka. Kvinna som kom frå Tyskland, var ei eldre kvinne, fødd kring 1260, og kunne umogleg vera dotter til kongen. Håret var grått, ja til og med kvitt, heile mennesket merkt av alder. Dette var eit anna menneske enn den småjenta kongen sjølv og mange andre hadde granska då ho vart gravlagd i 1290. Å gje seg ut som rett arving til den norske trona kvalifiserte til den strengaste straffa i lovene, det var landssvik. Når ho var brend, kan det elles ha samanheng med at ho er blitt rekna som kjettar, avvikar frå offisiell kristen lære, og dermed eit djevelens reiskap. Elden og bålet løyste offerets pakt med djevelen.

Det lykkast ikkje for biskop Audfinn å stanse dyrkinga av den falske Margrete. Det vart såleis bråk då kanniken Botolv Håkonsson ville hindre at brevet vart lese i Apostelkyrkja i Bergen (Solberg, 2003 a, s. 180–182). Nokre år seinare vart det reist ei kyrkje for å ære den folkelege helgenen på Nordnes, like ved rettarstaden. Dette har truleg vore ei stavkyrkje, for det finst ikkje spor i grunnen etter den. Men mange gav pengegåver til kyrkja, som var i bruk fram til reformasjonen og kanskje noko lenger. Absalon Pedersøn Beyer nemner både den falske Margrete, kyrkja og balladen som vart dikta, i *Om Norgis Rige* (1567):

Samme tid [...] bleff Margrete brend paa Nordnes, som var kallit hellig, hun kom aff Skotland [sic] med sin mand, oc sagde sig at vere kong Erichs dotter, oc effterdi det fandz at vere lögn oc herienskiend [vondskap], bleff hun brend her j Nordnes, oc hendes mand bleff först halshuggen oc siden brend. Bygdis hende siden en kircke til ære, som var kallit effter hendis naffn, men der bleff en dom af sagd baade aff de geistlige oc verdslige, at ingen skulle dyrcke hende. Om hende er oc en vise giord (Storm [utg.], [1895] 1968, s. 95).

For å forstå hendingane kring kvinna som vart brend og seinare dyrka som helgen, er det ikkje nok å vise til medkjensle med ei småjente som hadde fortent betre enn å bli kynisk brukt i norsk utanrikspolitikk. Saka har først og fremst å gjera med menneskeleg identitet i ei verd der det var vanskeleg å sikre seg mot tvilsame påstandar og rykte av alle slag. Geografisk avstand kompliserte spørsmålet om kva som kunne ha skjedd. Det har sikkert spela

ei viktig rolle i saka om den falske Margrete at den verkelege kongsdottera hadde døydd langt frå heimstaden, og at folk flest måtte nøye seg med å godta det stormennene sa, og elles rykte og lause påstandar.

Når det gjeld spørsmålet om identitet, knyter saka om den falske Margrete seg til det som skjedde då den unge kongen Olav IV Håkonsson brått og uventa døydde 3. august 1387. Han var ein ungdom på berre 17 år og i ferd med å lære seg kunsten å styre ikkje berre eitt, men tre nordiske rike. Dødsfallet skjedde på Falsterbo slott, sørvest i Skåne. Den unge kongen var son av Håkon VI og Margrete Valdemarsdotter, han var den siste norskfødde kongen, den siste i mannslinje både i den norske og den svenske kongeslekta. Som det heiter i ei skånsk årbok, var Olav Håkonsson «sagt vera meir høgætta enn alle nolevande kongar for di han var av gamal kongesætt på bae sidene» (Koht, 1956, s. 56–57).

Trass i at kongen vart balsamert og låg på *lit de parade* for seinare å bli gravlagd i Sorø kloster, ville ikkje nordmennene tru at han var død. Avstanden mellom Noreg og Skåne var lang, kven kunne vita kva som eigentleg hadde skjedd? I dei islandske Gottskalks Annalar står det under 1387 berre ein kort notis om kong Olav IV Håkonssons forsvinning, om *kvervinga*, forsvinninga hans:

huarf Olafs kongs Hakonar sonar

(Storm [utg.], 1888, s. 365).

Femten år seinare (1402) dukka det så opp ein falsk (tysk) Olav Håkonsson. Den tyske skribenten Johan von Posilge fortel at det dreia seg om ein fattig og sjuk mann frå Preussen, som vart lurt og forført av nokre kjøpmenn. Dei sa til han at han var den sanne kong Olav, det var ein annan som var død på Falsterbo slott, og dette trudde den etter alt å dømme sinnsforvirra mannen på. Det vart skrive brev til dronning Margrete om at mannen var klar til å overta dei nordiske rika, som han hadde rett til. Dronninga sende bod etter den tyske tronpretendenten, og i ei rettssak i Kalmar vart han funnen å vera ein falsknar. Deretter vart han brend på bålet, i Falsterbo (Etting, 1997, s. 61–62, 165–168).

Mange har spekulert på korleis det kunne ha seg at den tyske kvinna som kom til Bergen, kunne driste seg til å påstå at ho var kongsdotter, at ho ikkje forstod korleis dette ville ende. Om ho – slik den falske Olav Håkonsson –

var sinnsforvirra og vart brukt av andre til eitt eller anna formål, gjev det eit svar. Når det gjeld den falske Olav Håkonsson, fortel samtidige kronikørar at nokre danske menn samla saman restane etter den brende og heldt dei for å vera store heilagdomar (Daae, 1879, s. 194).

Balladen om Margrete

Dessverre er mesteparten av den gamle visa om Margrete tapt. Berre i Setesdal fanst det litt igjen på 1800-talet, og denne resttradisjonen skreiv folke-minnesamlaren Johannes Skar opp etter Tarjei Olavsson Langeid (Lanjei) – («Lisle-Tarjei»). Skar skriv:

Her var ikkje vise dei lika so godt som visa um «Margjit Runarborgjinn’»; den kvad dei so mykje då Lisle-Targeir Lanjei var smådreng. Han var so liten då, at han aldri lærde visa; men han mintest noko lite av grunnen:

«Margjit sill reise,» sa Targeir, «å Augunn å Yngjebjør sill fy[l]gje. Men ‘u varte stolè å vegjè [drepen] – ell kansi ‘u druknast, av di dei fóre på sjoè [sjøen], va de likt ti. Dei synte fair [far] ’ennis likji å [liket av] terna – hæ [henne] ha dei drepi.

«Eg tenkte mi dotter ha gulare hår,»
sa ‘an.

«Hu hev so lengji i sjoè drivi,
å myrkna hev ’ennis hår,»

svøra dei. De e ‘kji ko eikvør vingle ori eg minnist.

«De va Margjit Runarborgjinn’,
hu trefte so vond a boye [vindbye],»

stod der i visa. Og eit vers var so:

«De va Augunn å Yngjebjør,
dei trudd’ eg addre best’e [aller best];
men de hev mi i draumò bori:
dei svike meg addre mest’e.»

«Dei kvoe den visa so mykji, dei gamle. De va so syndleg [sørgjeleg] a vise; dei grete, fyst dei kvoe den visa. Dei tala so mykji um Margjit Runarborgjinn' – de va ðnnó gòngjè Margjit Runarborgjinn' va à vangji [på tale]!»! (Skar, 1961, s. 191–192).

I tillegg til resttradisjonen frå Setesdal står det i Landstads *Norske Folkeviser* to gamlestev som truleg har høyrte til visa om Margjit Runarborgji. Både Moltke Moe, Rikard Berge og Knut Liestøl tenkjer seg det, og steva, synest då også å ha ei mogleg – men usikker – tilknytning til visehandlinga, sidan det blir nemnt ei kyrkje «i Norðnesi» (Liestøl, 1941, s. 173–174. Solberg, 2003 a, s. 186–187).

Heldigvis finst balladen om Margrete i færøysk tradisjon, i fire litt forskjellige, men i hovudsak like former. I det følgjande tek eg utgangspunkt i V.U. Hammershaimbs oppskrift (1847) etter Johannes Klementsens på Sandøy. Den færøyske visa er svært lang (172 strofer) og ber preg av at den har vore brukt som dansevisa, dvs. at den inneheld mange parallelstrofer og gjentakingar. Truleg ligg det også ein skriftleg tradisjon til grunn for visa. På Færøyane blir viseforteljinga om Margrete – «Margretu kvæði» – sunge «som trítáttað», skriv Hammershaimb (Hammershaimb [utg.] I, 1891, s. 119–120). Første tått (del) er «Drotningin av Rúnsborg», så følgjer «Frúgvín Margreta», som svarar til den norske Margrete-visa, den som Lisle-Tarjei Langeid kunne litt av. Siste tått i trilogien er «Eyðuns ríma». Hovudaktøren i denne visa er den verste skurken i «Frúgvín Margreta»: Audun Hugleiksson.

Jamvel om Lisle-Tarjei Langeid ikkje minst stort av «Margjit Runarborgji», ser vi av dei færøyske viseformene at han visste kva hovudhandlinga gjekk ut på. Den norske visa har sikkert ikkje vore så lang som den færøyske dansevisa, men må i hovudsak ha innehalde dei same handlingsmotiva. I den færøyske teksten høyrer vi til å byrje med, men også seinare, ei forteljarstemme, og vidare stemmene til Margrete, kong Eirik, Ingebjørg Erlingsdotter, Audun Hestakorn, den trufaste terna (som heiter Katrine) og fleire andre. Aktørgalleriet er altså uvanleg stort, og visa er uvanleg lang. Alt dette tyder på at dikteren har vore godt informert om hendingane. Noko tradisjonelt fortelje- og eventyrstoff er dikta til, som at Margrete blir seld til greven i fantasilandet Blåland og blir gift med han. Balladediktaren vil vise

at den kvinna som vart brend på Nordnes og som kalla seg Margrete Eiriksdotter, ikkje var nokon svindlar. Ho var den ho gav seg ut for å vera, og døden gjorde henne til martyr og helgen. Bålet på rettarstaden vart eit martyrbål.

I teksten kan vi sjå korleis balladediktaren byggjer opp ein ny identitet for Margrete, gjennom det ho gjer og det ho seier, og ikkje minst det andre gjer mot henne. Ho drøymmer sanne draumar, ho finn seg i at fiendane hennar gjer urett mot henne, ho er gjev mild og raus, ho tåler pinsler og jamvel døden på bålet. Ho spår korleis dei vil bli straffa som har forfølgd henne, og ber om at det skal reisast ei kyrkje på rettarstaden til hennar minne. Balladediktaren har nok sikkert vore einkvan som hadde lese og høyrte martyrforteljingar, og det er på bakgrunn av slikt stoff Margretes identitet som martyr og helgen blir konstruert.

I dei første strofene får vi ein kortversjon av visehandlinga. Songaren vil fortelja om Margrete som vart brend på Nordnes, etter at kong Eirik sende henne til ukjent land for å bli dronning der, måtte Gud tilgje kongen denne handlinga:

Vilja tit nú lýða á,
meðan eg flyti fram
um hana frúnna Margretu,
í Norðnesi brann.

Gud fyriláti Eiriki kongi,
hvat han mundi gera:
sendi sítt barn í ókunn lond,
moykongur [her = dronning] at vera
(Hammershaimb [utg.] I, 1891, s. 93–94).

Ein historisk ballade samsvarar ikkje i alle detaljar med dei historiske hendingane den byggjer på. Balladen er dikting, like lite som i ein historisk roman er poenget å gjenfortelja ei verkeleg hending så nøye som råd. Men på nokre punkt er det tydeleg samanfall mellom den verkelege historia slik vi kjenner ho, og viseteksten. Eit slikt punkt er *stormen*, skipet med kongsdottera blir drivande for vind og ver i mørk skodde i både to og tre månader:

Rókust úti í myrkrum havi
 mánaðirnar tvá,
 ongasteds tað kundu tey
 til nakað land at sjá.

Skipet kjem ikkje fram til Skottland før Margrete lovar store gáver til fattige, meir enn nokon av dei andre på skipet. Når Vårherre høyrer Margretes bønner og lovnad om almisser, er det eit uttrykk for at ho er utvald framfor andre. Det er eit første teikn på at ho vil oppná helgenstatus. Stormen kan tolkast som varsel om at det finst store syndarar om bord, vonde og svikefulle menneske. Det er eit motiv vi kjenner frå andre balladar, som «Jon Remarsson» / «Unge herr Peder på sjøen» (TSB D 360) og den skotske «Sir Patrick Spens» (Child 58). Truleg har skildringa av profeten Jonas påverka desse balladane, Jonas, som ifølgje det gamle testamentet vart kasta på sjøen etter loddtrekning fordi han var ein syndefull mann.

Syndarane om bord i Margretes skip er Audun Hugleiksson og Ingebjørg Erlingsdotter, og i staden for å leggja til lands i Skottland sigler dei vidare til fantasilandet Blåland, det norrøne namnet på Afrika, ev. også land i Midtausten, jf. norrønt *blámaðr* = farga person. Her sel dei Margrete til greven av Blåland for tretti tønner gull. Når Margretes terne – Katrine – ber om å få vera saman med Margrete i Blåland, nektar dei henne det. I staden drep dei terna og tek liket med til Bergen, der dei påstår at det er den døde Margrete dei fører med seg. Her skal kong Eirik identifisere den døde. Strofene som fortel om identifikasjonen, svarar til det Lisle-Tarjei Langeid kunne minnst av handlinga:

Tí svaraði Eiríkur kongur
 fyrsta orðið tå:
 «Lyftið frá tey silkitjöldur,
 latið meg líkið sjá!»

Svaraði reystur Eiríkur kongur,
 tå hann líkið sá:
 «Hetta er ikki Margreta,
 hvörki á brún ei brá.»

Det er ikkje kongsdottera som ligg under silketeppe. Når det blir lyft av, kan kongen sjå av fargen på augnehår og augnebryn at det ikkje er henne. Men så blir kong Eirik brått dødssjuk. Før han døyr, avlegg tolv menn eid på at den døde verkeleg er Margrete. Kongen veit at dei talar usant, og seier på dødsleiet at dersom Margrete skulle koma til Bergen, skal ho ha halve riket. Farbroren Håkon skal ha den andre riksdelen.

Den siste delen av balladen handlar om korleis Margrete blir martyr og helgen. I Blåland drøymer ho at faren er død. Ho ser i draume at det blir tent eit bål på Nordnes, ho drøymer om Audun Huggleiksson. At det er sanne draumar ho drøymer, tvilar verken ho sjølv eller greven i Blåland på. Margrete er ikkje i tvil om kva som er rett lei for henne, ho veit at ho går inn i helgenrolla. Evnene hennar som nå blir avdekt, er typiske for kraftfulle helgenar: «Prophecy and clairvoyance, the ability to foretell the future and the ability to know people's thoughts, were [...] compelling proofs of supernatural power» (Weinstein & Bell, 1986, s. 147).

I Bergen framstiller Margrete seg for farbroren, men han er ikkje overtydd om at ho er den ho seier. Han krev at ho må skaffe vitne på at ho talar sant – men berre fosterfaren, ikkje fostermora – vågar å seia at den framande kvinna er Margrete. Dermed er Margrete fortapt. Audun Huggleiksson spottar og fornedrar henne, ho blir kasta i fengsel, barnet ho føder, blir kasta på elden, og same lagnad får styrmannen hennar. Før ho sjølv let livet på bålet, spår Margrete at det vil gå Ingebjørg Erlingsdotter ille, og dersom farbroren ikkje vil bygge kyrkje på bålstaden, vil han miste vitet.

At dei gamle setesdølane syntest «Margjit Runarborgji» var ei sørgjeleg vise, er ikkje det minste rart, for verken balladediktar eller balladetradisjon har spart på effektane. Men det har kanskje vore ei trøyst at jomfru Maria stig fram i draume for Margrete, og med det stadfester at ho heretter får plass blant dei heilage:

Tað var í tann fyrsta svövn,
frú Margreta fekk,
tað var jomfrú Maria,
til hana í dreymar gekk.

«Hoyr tú, frúgvín Margreta,
tað sigi eg tær fyrst:

í morgin verður bálið kynt [kveikt, tent],
tol, sum tú kant best!»

I ein epilóg, truleg dikta til på eit seinare tidspunkt, sigler Margretes son i Blåland til Noreg for å hemne mor si, men skipa går under i ein storm, og det blir ikkje noko av hemnen – som sjølvsgagt heller ikkje Margrete ynskte seg.

«Når sonen må 'kje si moderi tru»

Den siste balladen eg drøfter med særleg vekt på identitet, er relativt godt kjend. Den høyrde ein gong med blant dei 14 balladane Moltke Moe tok med i ei lita visesamling til bruk ved Universitetet, norske gymnas, lærarskolar, folkehøgskolar og andre vidaregåande skolar: *Norske Folkeviser fra Middelalderen* (1912). Sidan den tid har denne balladen – «Olav og Kari» (TSB D 367) – høyrte til norsk ballade-kanon, og har vore fast inventar på pensumlistene fram til i dag. Det er ikkje underleg, vil nok mange seia, for i tillegg til at balladen har lange røter og speglar av eit samfunn der katolsk tru har ein sjølvsgagd plass, gjer identitetsproblematikk og familiemotsetningar viseteksten klassisk, moderne. Spørsmålet om identitet gjeld alle dei tre aktørane, dei to ektemakane Olav og Kari (Signelill), og vidare den namnlause mor til Olav.

Det har vore vanleg å rekne «Olav og Kari» som ein legendeballade. Som Ådel Gjøstein Blom peikar på, har dette ein viss samanheng med Moes restituerte versjon, der han byggjer på to ulike sluttscener. Begge scener finst i den norske tradisjonen, men ikkje i same variant (Blom, 1971, s. 167–168). Den eine scenen endar med at Olav slår Kari i hel, og at ho ynskjer hemn på dødsleiet, den andre med at Kari kjem til himmelen og ber for Olav (og mor hans). Det er mogleg at himmelscenen er sekundær jamført med blodhemnscenen, og i så fall i tråd med ei vanleg forventning i folketradisjonen om harmonisering av motsetningar. Men på den andre sida tener himmelscenen til å gje oss eit utfyllande bilete av både Kari og dei to andre aktørane.

Ingen av dei svenske og danske variantane av «Olav og Kari» inneheld nokon himmelscene, og dette er bakgrunnen for at balladen i TSB-katalogen er plassert blant riddarvisene. Dei fleste norske variantar inneheld heller

ingen himmelscene. Likevel tek eg her utgangspunkt i ein av dei norske variantane som har med denne scenen. Dette er fordi den etter mi meining er den litterært sett beste teksten, oppskreven etter den kjende Mo-songaren Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr (Jonsson & Solberg, 2011, s. 494–497). Bugge skreiv opp denne varianten i 1863, og han trykte dessutan to andre variantar i *Gamle norske Folkeviser* (Bugge, [1858] 1971, s. 71–76).

Balladen byrjar med å fortelja at Olav – som så mange andre balladeheltar – rir ut for å finne seg ein kjærast. Det lykkast han med, og dei gifter seg og lever saman i lang tid. Men så skjer det noko som endrar situasjonen. Olav har tydelegvis ikkje hatt noko med mor si å gjera sidan han gifte seg, det kan tyde på at han har gift seg mot viljen til mora og kanskje heile slekta. Nå rir han i alle fall på besøk til henne, aleine. Her får han vita sanninga om kven Kari, her kalla Signelill, verkeleg er – slik mor hans ser henne:

«Du tarv ikkje Olav så like,
eg såg ho Signelill ride framtil ved elveside.

Ho hadde ikkje anna til høge hest,
enn kvite bjørnen likar ho best.

Ho hadde ikkje anna til beislering,
enn lindarormen låg i ring.

Ho hadde ikkje anna til beisleband,
enn lindarormen føre rann.»

«Signelill er så ven ei brur,
dette vil eg aldri tru.»

«Hosse kan graset på jordi gro,
når sonen må 'kje si moderi tru?»
(Solberg, 2003 b, s. 77).

Signelill er ei trollkvinne, fortel mora. Ho rir i følgje med alvane – *elv* er ei telemarksform av *alv* – og er av same art som trollkjerringa Hyrrokkin i Snorres *Edda*.



I Snorres *Edda* blir det fortalt at ved Balders bålferd greidde ingen å skuve skipet med den døde guden på sjøen. Gudane sende då bod til Jotunheimen etter ei trollkjerring som heitte Hyrrokkin. Ho kom ridande på ein ulv, med ein hoggorm til taumar. Med trollstyrken sin skuva ho lett skipet ut. Hyrrokkin-motivet har gått inn i «Olav og Kari». Denne teikninga er laga av den tyske 1800-talsmålaren Ludwig Pietsch, han gjorde ofte bruk av motiv frå norrøn mytologi.

Om Hyrrokkin heiter det at ho rir på ein ulv, med ormar til munnbit og taumar. Lindarormen i visa er ingen vanleg orm, men ein «Slange af fabelaktig Størrelse» (Aasen). Lindarormen eller lindormen – (namnet kjem av norrønt *linnr* (m) = orm) – dukkar opp i andre balladar. I kjempe- og trollballaden «Lindormen» (TSB E 156) har skildringa av ormen ikkje berre skremmande, men også – som ein kanskje kunne vente – erotisk-seksuelle trekk. Nemninga *frånarorm* blir forresten i ein av variantane av «Olav og Kari» brukt synonymt med *lindarorm*. Ordet kjem av adjektivet *fránn* = skinande, og er bl.a. nytta om ein drakeliknande orm i eddadiktet

«Voluspå». Den som har dikta «Olav og Kari», har såleis hatt eit bevisst forhold til den gamle norrøne litterære tradisjonen. I folketrua er alvane vonde og farlege naturvette (heilt annleis enn slik t.d. Tolkien framstiller dei). Saman med kvitbjørnen og ormen utgjer dei eit djevlsk selskap, og når Signelill opptre saman med desse, fortener ho døden.

I variantane etter Aslaug Targjeisdatter Askedalen og Kjersti Jensdotter Lillegård (Jonsson & Solberg, 2011, s. 363–364, 453–455) heiter det om Kari at ho ikkje har nokon annan sal enn *den døde far sin*. Dette kan jamførast med Asbjørnsens huldreeventyr «Graverens fortellinger», der det blir fortalt om ei trollkjerring som vekkjer mannen sin og dreg han opp av senga ein påskekveld. Så rir ho på ryggen hans frå Gudbrandsdalen til Bergen, for å halde påskeleik med andre trollkjerringar og Gamle-Erik. Det logiske er at den døde faren i variantane etter Aslaug Askedalen og Kjersti Jensdotter var vekt opp frå dei døde, og bar trollkjerring-Kari på ryggen – noko som ikkje står direkte i oppskriftene. I alle fall understrekar dette trekket kor stor makt ei trollkjerring kunne ha etter folketrua, og vidare at maktmisbruken alltid gjekk ut over dei nærmaste.

Olav hadde ikkje venta seg noko slikt. Han har fortalt mora at å leva saman med Signelill, er som å *drikke jol* kvar dag. Formelen uttrykker den høgste form for jordisk lykke. Eit liknande innhald har uttrykket *Signelill er så ven ei brur*. Forstår ikkje mora at Signelill gjer han lykkeleg kvar dag? Skulle ikkje ho også gle seg over det? Likevel lét Olav seg overtyde av mora, når ho minner han om at vel har han levd saman med Signelill ei stund – men det er *ho* som har sett han til verda. Han er sonen hennar. Skulle han ikkje tru det ho seier? Korleis kan verda bestå om sonen ikkje vil tru mor si? Som i «Margjit Runarborgji» spelar eit vitnemål ei avgjerande rolle, eit vitnemål frå eit menneske det er grunn til å tru på. Olav har ikkje sjølv sett noko, han har ikkje (over)høyrte noko heller. Men han trur på det eit vitne med høg integritet seier.

Etter møtet med mora kastar Olav seg på hesten og rir rasande sin veg, heim. Der ho står ute på tunet og ventar, kan Signelill sjå at han er *i kinni så bleik*, opprørt i sitt inste. Nå gjentek heile scenen seg – den vi har sett ovanfor – med Olav og Signelill som aktørar. Det er sjølv sagt frå diktarens side meint som ei understreking av at Olav har late seg overtyde av skuldningane til mora. Det hjelper ingen ting kva Signelill seier:

Han slo til henne med tynnertein,
serken rivna og holdet seig.

Han slo til henne med tynnerkvast,
serken rivna og holdet brast.

«Kjære min Olav, du slå ikkje leng’,
no hev eg fenge min dødsspreng!»

Han tok ho Signelill i sitt fang,
han bar henne inn, på bordet fram.

Kvifor piskar Olav Signelill til døde? Som Ådel Gjøstein Blom skriv, kan det vera sinne og vonbrot som tek makt og dømekraft frå han, men også at han meir prinsipielt vil leggja trolldomen død, drepa den trollkjerringa han trur Signelill er (Blom, 1971, s. 164). Det er viktig å vera klar over at Olav handlar slik mora – og folkemeininga, om det kan uttrykkast slik – vil at han skal. Skuldingane om at Signelill er ei trollkvinne, fungerer som eit pålegg om å fjerne henne, gjera det av med henne. I fleire variantar heiter det at Olav slår Kari/Siguelill med *tynnertein* og *tynnerkvast*. Dette skaper assosiasjonar til «Draumkvedet» (TSB [B 31](#)), der Olav Åsteson pinest av kvasse tornar i den andre heimen. Draumkvede-assosiasjonane kan oppfattast som eit argument for at himmelscenen i «Olav og Kari» ikkje er sekundær, jf. også den nærliggjande parallellen til Kristi tornekrone.

Men den temmeleg knappe viseforma etter Targjei Targjeisson Kosi frå Vrådal – som Bugge trykte i *Gamle norske Folkeviser* – inneheld ingen himmelscene. Denne endar med eit sterkt ynske om blodhemn. Siguelill ber Olav sende den blodige serken til *si mor*, og be at ho ikkje må gifte fleire døtrer bort, i alle fall ikkje til slike som Olav:

«Kjære mín Ólav, slaa ikkje leng!
no hev du fengji mítt hjarta’i sprengd.

Du drege serkjen ótó blóe,
du sende den ti mí móer!

Du be, hó tvær han reine

aa gifte 'kje síne døttane fleire!

Du be, hó ví' tvaan han kvíte
aa gifte 'kje síne døttane ti slike!
(Bugge, [1858] 1971, s. 75–76).

Sluttscenen i varianten etter Jorunn Bjønnemyr skildrar at Signelill kjem til himmelen, trøyt og mod. Her blir ho ynskt velkomen av jomfru Maria, og blir beden om å setja seg på stolen som himmeldronninga set fram. Det er eit ytre teikn på at ho er martyr og følgeleg får tildelt helgenstatus. Men før ho kan setja seg der, går Signelill i forbøn for dei som har gjort slutt på det jordiske livet hennar:

Sigelill fall på sitt bare kne:
«Må han Olav kvile med meg?»

«I himmerike der er ein stol,
der må du og Olav drikke jol.»

Sigelill fall på sitt bare kne:
«Må Olavs moder kvile med meg?»

«Sigelill, Sigelill, still din munn,
du bed aldri for slik heidninghund.

I helvete der er ein stein.
Der må Olavs moder kvile sine bein!»
(Solberg, 2003 b, s. 79).

Det er ikkje mykje konkret balladen har å fortelja om bakgrunnen til dei tre aktørane. Likevel er det tilstrekkeleg til at vi kan seia at ein familie- og slektsproblematikk står sentralt – og denne er ikkje avgrensa til eit tradisjonelt og relativt statisk mellomaldersamfunn. Som det prosaisk heiter i Heggstad og Grüner Niensens *Utsyn*, handlar «Olav og Kari» om ei mor «som lyg paa sonekona», og følgjene av denne vonde handlinga (Heggstad & Grüner Nielsen, 1912, s. 32). Etter diktarens meining er dette ei så alvorleg synd at den kvalifiserer til evig straff i helvete. Men spørsmålet er vel om

det ikkje er mora sjølv som er trollkjerring. Jomfru Marias replikk om at Olavs mor er ein *heidninghund*, tyder på det. Lenge har ho greidd å løyne sitt sanne vesen bak slektssamfunnets normer, men balladehandlinga avslører henne.

Signelills identitet og heile personlegdom endrar seg etter kva for sluttscene visa inneheld. I varianten etter Targjei Kosi handlar ho i samsvar med det norrøne slektssamfunnets normer, og viser seg som ei tilsynelatande sterk kvinne. Jamvel om ho sjølv er døyande, vil slekta hennar kunne sjå fram til ein framtidig blodhemn (som rett nok ikkje vil gjera slutt på hemnproblematikken). Himmelscenen derimot gjer henne til helgen. Men helgenstatusen er førebudd i skildringa av den jordiske Signelill, som Olav ikkje kan lovprise nok. Signelill har hatt nokre av dei beste eigenskapane i seg som menneske. Uansett ser vi at himmelscenen med jomfru Maria som medspelar gjer det mogleg å framstille ein balladeaktør som meir samansett enn det tradisjonen ofte opnar for.

Balladetradisjonen inneheld mange døme på varierende handlingsgang og motivbruk i ein og same balladetype. Kreative songarar dikta gjerne til sekvensar og scener, og såg bort frå andre – slik eventyrforteljarar fortalde ulikt, og slik spelemenn spela slåttane sine i forskjellige former. «Olav og Kari» illustrerer dette fenomenet. I den svenske forma av same visetype – «Herren Båld» – blir hovudpersonen framstilt som drapsmann, og ynkeleg avretta. Som Olav har han følgd rådet frå mor si og drepe «liten Kerstin», for så å våge seg til svigermors gard. Det burde han ikkje gjort, han blir avslørt av det blodige sverdet sitt:

«Så mycket ser jag på ditt blodiga svärd,
Du slagit har liten Kerstin ihjel.»

Liten Kerstin de lad'på förgyldan en bår;
Herren Båld de lade bojor uppå.

Liten Kerstin de lade i svartan mull;
Herren Båld de satte på stegel och hjul
(SMB 4:1, s. 309).

Om dei ulike variantane av «Olav og Kari» har noko felles, er det særleg framstillinga av ein tåpeleg, lettlurt og brutal mann – i nokon grad repre-

sentativ for mannsrolla i mellomaldersamfunnet, kan vi tru – omgjeven av sterke kvinner. Korleis songarane har oppfatta denne balladen, er uråd å vita sikkert, men det var i alle fall på 1800-talet fleire kvinner enn menn som song denne visa, som kanskje har tala spesielt sterkt til dei. Likevel viser det norske balladematerialet at både kvinnelege og mannlege songarar song alle slags viser, og at tradisjonen særleg var knytt til slekter og til geografiske tilhøve.

Identitet i det gamle samfunnet der balladehandlingane går føre seg, har mykje med ytre former å gjera, og er nøye knytt til sosial lagdeling. I dette systemet spelar menneska fastlagde roller som er i samsvar med den sosiale strukturen. I det verkelege livet var det vanskeleg eller bortimot utenkjeleg at ein tenar kunne stige til stormannsstatus, og like urimeleg å førestille seg at ei prinsesse kunne ende opp på kjøkkenet. Men både balladar og anna dikting går ikkje sjeldan på tvers av sosiale normer, og eksperimenterer med dei etablerte rolleforventningane. Balladediktarane visste at menneske ikkje alltid var slik dei likte å framstille seg, og ikkje minst galdt det dei rike og mektige. Dei stilte seg spørsmålet kva eit menneske er, eller kan vera. Med hjelp av grep som forklodning, degradering, handlingssekvensar som går føre seg i fjerne og mystiske land, møte med natur- og himmelske makter lykkast balladediktarane – og tradisjonen – med å kaste lys over menneskeleg identitet på ein spennande måte.

«Så tok ho den vegen til fjelli låg».

Menneske og makter i naturmytiske balladar

Kringom ein dvergestein

I 1857 skreiv Sophus Bugge opp den naturmytiske balladen «Margjit og Targjei Risvollo» (TSB [A 57](#)) etter to kvinner frå Mo i Telemark, Anne Targjeisdatter Skålen og Ingebjørg Targjeisdatter Sandvik. Året etter trykte Bugge visa i *Gamle norske Folkeviser*, med merknader om avvik mellom variantane etter dei to songarane. Bugge kallar visa «Margjit aa Jón í Vaddelió». Han spurde dei to songarane kven denne Jon i Vaddelio kunne vera, for dette går ikkje klart fram av handlinga. Bugge skriv:

De to Kvinder, som kvad Visen for mig, mente begge med Bestemthed, at Jón í Vaddelió var en *Tusse* eller Bjergmand, hvilket dog ikke klart udtales i Visen selv; mulig indeholder V. 9. 10 en Antydning deraf.

Dei to strofene Bugge siktar til, gjeld Margjits møte med Jon i Vaddelio. I strid med vanleg skikk og god tone har Margjit vore saman med Jon i heiane, og om natta. Overfor terna si orsakar Margjit seg med at ho har trødd på villstrå. Men Kristi terna svarar:

«Fór du vilt paa vidde heió
íkringum ein dvergerunni,
raar no Gud fyr dínne færen [di ferd]
du hev vist herre Jón funni.

Fór du vilt paa vidde heió
íkringum ein dvergestein,
raar no Gud fyr dínne færen,

trú herre Jón va 'kji ein»

(Bugge, [1858] 1971, s. 29–30).

Det er dei parallelle nemningane *dvergerunne* og *dvergestein* som tyder på at Jon i Vaddelio er eit underjordisk vette. Aasen fører opp fleire samansetningar der *dverg* er hovudordet. Blant desse er *dvergbelte*, eit magisk belte som gjev stor styrke. Vidare gjer *dverghatt* beraren usynleg, *dvergmål* tyder gjenlyd, ekko frå eit berg (der dvergane bur), *dvergskot* tyder sjukdom på dyr, *dvergslegen* tyder å vera lam, kjenslelaus. Når det gjeld substantivet *dvergestein/dvergestein*, tyder det ifølgje Aasen *bergkrystall*. Her må tankegangen vera at dvergane, tradisjonelt kjende som framifrå smedar, var opphavsmenn til det vakre bergkrystallet i naturen. I sagaene kan dessutan *dvergestein* rett og slett bety ein stein der dvergane held til. Ein *dvergerunne* kan i tråd med dette vera ein runne ved inngangen til dvergebustaden. Alt i alt viser samansetningane med *dverg* noko av det karakteristiske ved dvergen som naturmytisk vesen. Dels rikdomen, styrken, makta – dels evna til å skade andre med sjukdom og død. Andre naturvette hadde liknande evner og kunne vera like farlege for menneske.

Fleire detaljar i viseteksten tyder på at Anne Skålen og Ingebjørg Sandvik hadde rett når dei meinte at Jon i Vaddelio er eit underjordisk vette. Margjit oppfører seg som så mange andre ungjenter i balladane, ho tek vegen mot fjella og skogen, trør på villstrå og hamnar hos eit underjordisk vette. Kristi terna skjønar dette, ho nemner med ein gong Gud og kristendomen som motvekt mot den underjordiske Jon. Måtte Gud rå for, styre vegen din, seier ho. Kyrkja var den viktigaste hjelparen når nokon var i naturmaktene sitt vald, klangen av kyrkjeklokker, bibelord, ein prest med svarteboka, alt dette kunne hjelpe.

Anne Skålen og Ingebjørg Sandvik var jamgamle, fødte høvesvis i 1808 og 1810. Det er ingen grunn til å tvile på at dei trudde det fanst underjordiske vesen i skog og fjell, slik det gjorde det i viser, eventyr og segner. I trua på overnaturlige makter ligg mykje av grunnlaget for balladediktinga, særleg dei naturmytiske balladane. Trusgrunnlaget er avgjerande for visehandlinga. Sviktar det, døyr visa. Kan vi i dag heilt forstå kva det ville seia å tru på underjordiske naturmakter? Kor mykje hadde denne trua å gjera med naturen sjølv, med villmark, skog og sjø? Kva innebar det å leva så tett på

natur og naturmakter som Anne Skålen og Ingebjørg Sandvik gjorde, og mange med dei? Ein moderne lesar vil kanskje oversjå det konkrete og gå direkte til psykologien. Det er naturleg nok, songarane visste dessutan godt sjølve at visene dreiar seg om psykologi, om tankar og kjensler. Dei naturmytiske balladane handlar derfor ikkje først og fremst, verken for songarane eller for oss, om overnaturlege vesen, men om kva som skjer når menneske og naturmakter møtest.

Kva tyder det at Margjit går seg vill? Er det kanskje slik at Jon i Vaddelio representerer den ekte kjærleiken for henne, i motsetning til det festarmannen Targjei Risvollo står for? Dette er kanskje ikkje noka heilt urimeleg tolking. Vel ikkje heller at Margjits handling langt på veg blir avvist i teksten. Den strir mot Guds og kyrkja si lære, den strir mot folkeskikken, den fører til død for henne sjølv og barna hennar, og til ulykke for Targjei Risvollo, festarmannen.

Naturmytiske balladar

I det følgjande skal vi sjå nærmare på nokre av dei naturmytiske balladane, med vekt på trusgrunnlaget dei kviler på, og elles på tematikk og språk. Desse balladane er, i alle fall mange av dei, like gamle som balladesjangeren sjølv, frå byrjinga av 1300-talet. Men nemninga *naturmytisk* er sjølvstapt nyare. I Leiv Heggstad og H. Grüner Nielsens *Utsyn yver gamall norsk folkevisedikting* (1912) er dei naturmytiske visene plasserte saman med trollvisene i ei og same gruppe. Dette er inga ulogisk gruppering, for både troll, dvergar, huldre og vassvette som nøkk og havfrue er naturmytiske vesen. Men trollvisene byggjer meir direkte på norrøn dikting, dei har altså eit tettare samband med skriftleg litteratur (som også vart framført munnleg). Trollvisene blir tradisjonelt rekna som ein norsk og færøysk spesialitet, mens dei naturmytiske visene har hatt eit vidare nedslagsfelt i tradisjonen.

Den nye vitskapelege balladeutgåva (2016) følgjer den praksisen som vart etablert med *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (1978) og deler balladestoffet i seks grupper, deriblant gruppe A, dei naturmytiske balladane. Desse balladane handlar om forskjellige former for trolldom og magi, bruk av runer, spådomar og varsel, omskaping, møte mellom menneske og overnaturlege makter, møte med gjengangarar. Desse og liknande motiv kan også meir sporadisk gjera seg gjeldande i andre balladar enn dei natur-

mytiske visene. Fleire naturmytiske viser, som «Horpa» / «Dei to systrene» (TSB A 38) og «Olav Liljekrans» (TSB A 63) er vidt spreidde. Desse to balladane vart ikkje berre sungne over heile Norden, men langt vidare, i England, Skottland og på kontinentet. Andre naturmytiske viser er berre funne i Noreg og har kanskje aldri hatt vidare bruksfelt. Det gjeld slike viser som «Margjit og Targjei Risvollo» (TSB A 57) og «Liten Lavrans» (TSB A 24).

«Liten Lavrans» handlar om ein kongsson som blir omskapt til ein ungfole av stemor si, ho er ei heks. Kongen forstår etter kvart kva som har skjedd, men då skaper ho både kongen og kongssonen om til *bjørnar*. Frå nå av er dei dømde til å leva i skog og mark, med lita von om frelse. Både Landstad og Bugge skreiv opp denne gamle balladen, etter fleire Telemarks-songarar. Hæge Olsdotter Årmote frå Mo song den mest fullstendige varianten (1857). Hæge og dei andre songarane Bugge møtte, var alle overtydde om at dei omskapte mennene, faren og sonen, verkeleg måtte gå omkring som mannbjørnar, til evig tid. Bugge skriv:

Ingensteds har jeg fundet noget Spor, som kunde bestyrke Svend Grundtvigs meget rimelige Formodning [...] at nærværende Vise har været videre fortsat og da har fortalt om de i Bjørneham tryllede Menneskers Forløsning. – Alle, som har kvædet Visen for mig, benægtede dette: disse forskabte Mennesker, sagde de, gaa den Dag i Dag om som Mandbjørne og søge at tage Barnet af Modersliv for at forløses (Bugge, [1858] 1971, s. 37).

Som vi ser, trengst det eit menneskeoffer for at dei to mannbjørnane skal bli menneske att. Trua på at det fanst mannbjørnar i skogane som var ute etter svangre kvinner for å ta fosteret deira, var djupt rotfest i tradisjonen. Bugges oppskrift etter Hæge Årmote endar i tråd med folketrua, med at stemorsheksa slår til kongen og kongssonen med *ufsegreipi* og slik skaper dei om til bjørnar. At stemora slår med hanske av ulveskinn, er eit uttrykk for at ho er ei trollkvinne. Ulven er i eldre folketru eit spesielt farleg dyr med tilknytning til vonde makter.

Saa sló hó ti mæ ufsegreipi
i dæ sama bragdi:
«De sko' blíve tvaa vidde bjönnir
aa skríe framti mæ haddir.

Saa lengji sko' de bjönnir vera
 paa vidde skógji gange,
 ti de taka baani ó mó'ismagji
 aa för dæ upp ti manni
 (Bugge, [1858] 1971, s. 41).

Den norske vitskaplege balladeutgåva inneheld 43 forskjellige naturmytiske visetypar, og dei representerer alle hovudkategoriar når det gjeld emne og tematikk (<https://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tittel-side> 9. september, 2020).

Skogen, fjellet, villmarka

Det finst mange norske skogar. Men knapt nokon skog har ein så framskoten plass i litteratur- og kulturhistoria som Nordmarka og Krokskogen. Denne posisjonen vart skapt ved inngangen til 1800-talet og under nasjonalromantikken, av kunstmålarar som Johan Christian Clausen (I.C.) Dahl, Johan Fredrik Eckersberg, Thomas Fearnley og Johannes Flintoe. Dei let seg ikkje minst inspirere av den bratte Krokkeiva, med si storslegne utsikt over Ringeriksbygdene. Diktarar som Henrik Anker Bjerregaard, Henrik Wergeland, Bernhard Herre og Jørgen Moe følgde opp. Og ikkje minst Peter Chr. Asbjørnsen, med huldreeventyrsamlingane sine frå 1840-åra. Her står Nordmarka og Krokskogen i sentrum. I skogen held tømmerhoggarar, kolbrennarar, signekjerringar, budeier, fiskarar og tatarar til. Dei har ifølgje Asbjørnsen ofte noko å fortelja, og hit kjem han sjølv, som interessert tradisjonssamlar frå byen.

Skogen kan vera levande hos Asbjørnsen, ikkje berre ved at planter og tre har liv, men ved å vera sjelfylt og stemningsfull. Skogen og naturen talar direkte til sinnet, til fantasien og innbilningsevna hos den enkelte, og formidlar alle dei forteljingane, eventyra, segnene, visene som skogens folk har fortalt gjennom tidene. I klassikaren «En sommernatt på Krokskogen», der Asbjørnsen vandrar frå Kristiania til Lommedalen, og vidare over skogen til Stubdal i Åsa, ser vi fleire døme på korleis skogen nærmast grip inn i handlinga. Som når forteljaren har gått seg vill:



Balladen om kjærasteparet Villemann og Magnhild byggjer på den greske segna om Orfeus og Evrydike. Den franske 1800-talsmålaren Jean-Baptiste-Camille Corot framstiller Orfeus med harpa i venstre hand, mens han leier Evrydike med høgre. Som kjent snudde Orfeus seg på vegen frå dødsriket, noko han ikkje hadde lov til etter kontrakten, og Evrydike måtte attende.

Jeg ble grepet av en unevnelig angst; det isnet gjennom meg for hver lyd, og skogmørket øket redselen. Alt jeg så og skimtet, viste seg fortrukket, bevegelig, levende, og det var som tusener av hender og armer strakte seg ut etter den villsomme vandrer. Min oppskremte fantasi mante frem alle mine barndoms eventyr, de levde i tasmørket omkring meg; hele skogen var full av troll og hulder og gjekkende dverger. Jeg satte avsted, jeg løp for livet, men etter som jeg løp, dukket nye skikkelser frem, enda fæsligere og mere fortrukne, og jeg kjente grepet av hendene deres. Med ett hørte jeg skritt: noen gikk tungt over knakende kvist. Jeg så, eller trodde å se, noe stort svart noe; det nærmet seg med et par øyne som glødende stjerner i mørket. Håret reiste seg på mitt hode, jeg trodde ikke faren var til å unngå, og i en ubevisst trang til å manne meg opp, skrekk jeg: «Er det folk, så si meg veien til Stubdal!» (Asbjørnsen & Moe, 1978, s. 252–253).

I den norske balladediktinga og særleg i dei naturmytiske visene er skogen, fjellet og villmarka stader der overnaturlege makter held til. Natta er deira tid på døgnnet, og dette måtte folk ta omsyn til når dei hadde ærend til skogs eller til fjells. Det var uklokt å trø dei underjordiske for nær. I ein av dei velkjende balladane, «Olav Liljekrans» (TSB A 63), går ein sentral del av handlinga føre seg i skogen, utan at hovudpersonen er klar over at han gjev seg på veg dit i otta, før det er dag:

Herr Olav reid seg i otte,
ljosan dagen han totte,

heiter det i ein visevariant som Landstad skreiv opp frå Telemark. Her er poenget at Olav av ein eller annan grunn trur det er lys dag, og derfor gjer noko uklokt. Dei fleste av dei om lag femti norske variantane inneheld dette motivet, noko som kan tyde på at Olav er forvilla eller forheksta på førehand. Det må i så fall vera alvane som har synkvervd han, for det er til dei dansande alvane han kjem, ridande over graskledde sletter i skogen:

Herr Olav over rjoe reid,
så reid han inn i den elveleik.

«Høyrer du Olav Liljekrans,
stig av hesten og trø i dans.

Høyrer du Olav, kom danse med meg,
to bukkeskinns støvlar så gjev'e eg deg»
(Solberg, 2003 b. s. 35–38).

Alvemøya freistar Olav med all den venleik, rikdom og sjarm ho eig. Ringen og ringdansen symboliserer erotikk, bryllaup, samliv med henne til evig tid. Det same gjer bryllaupsgåvene ho vil gje han, bukkeskinnstøvlar og ei silkesauma brudgomsskjorte. Men Olav let seg ikkje freiste, han har ein kjærast som han har lova å gifte seg med, og svarar:

«Danse med deg eg ikkje må,
i morgon skal mitt bryllaup stå.»

Olavs svar viser at han er klar over kva dansen med alvemøya inneber. Alvemøya trugar han då med sott og sjukdom, og når han sprengir gjen-
nom den magiske ringen av alvar – *elvelist, elveloge, elvedans* er uttrykk som
blir brukte – gjer ho alvor av trugsmålet og kastar forbanning over han.
Dødsmerkt, med bleike kinn, rir han heim:

Så fekk han snu sin gangar omkring,
og heimatt reid han med bleike kinn.

Som han kom seg til borgeled,
der stod hans moder og kvilte seg ved.

Borgeleet, borgporten markerer grensa mellom det trygge menneskesam-
funnet og villmarka, fylt av farar. Olav når heim tidnok til at han får skrifta
syndene sine for presten. Dermed kan han rekne med evig liv i himmelen,
den andre heimen. Men det jordiske livet endar i full tragedie, for han sjølv,
brura og mor hans:

Innan dagen den var ljøs,
så kom der tre lik av brurehus.

Den eine var Olav, den andre hans møy,
med kvitare hond.

Den tredje hans moder, av sorgi laut døy.
Så mod rid Olav frå elvo.

Omkvedet i Landstads viseform heng nøye saman med balladehandlinga,
både mellomstevet *med kvitare hond*, med kvit hand, eit uttrykk for høg
status – og etterstevet *så mod rid Olav frå elvo*. Andre variantar av «Olav
Liljekrans» inneheld likevel omkvede av heilt annan karakter. Her er vi brått
i ein annan og romantisk skog, med røter tilbake til riddardiktinga:

Dansen går så lett gjennom lunden
Min gangaren grå
Mens min gangar i grøne lunden biar meg

Dagen dagast med doggi driv i lunde
Med doggi ho driv i lunde

Dans og leik blir ikkje sjeldan nemnde som tillokkande aktivitetar både i balladeomkvede og balladestrofer, og mange meiner derfor at balladedans (ringdans) har vore vanleg tidlegare i alle nordiske land. Men det er likevel berre på Færøyane dans i eldre tider kan dokumenterast. Elles kan det kanskje synast som ein veikskap at det ikkje alltid er nokon direkte samanheng i innhald mellom balladehandling og omkvede. Men når balladen blir sunge og dansa til og ikkje lesen, stiller det seg annleis. Då skaper omkvedet ein pause i framdrifta som dei syngjande kan kvile i, omkvedet opnar balladeforteljinga mot andre skogar, andre dansesituasjonar, andre kjærleiksforhold – samstundes som det framleis finst ein viss samanheng med hovudteksten, strofene.

Ei undergruppe av dei naturmytiske balladane blir gjerne kalla *bergtakingsviser*. I slike viser blir hovudpersonen teken i berg av eit overnaturlig vesen, og slepp ikkje fri nokon gong. Tilsvarande finst det *bergtakingssegner* med liknande innhald. Desse to sjangrane har truleg gjensidig stødd opp om kvarandre i tradisjonen. Av dei norske bergtakingsvisene høyrer tre viser så tett saman når det gjeld handling og tema at dei i den norske vitenskaplege balladeutgåva blir rekna som ein og same visetype: «Liti Kjersti og bergkongen», «Veneliti og bergkongen» og «Margjit Hjukse» (TSB [A 54](#))

(https://www.bokselskap.no/boker/tekster/naturmytiskeballadar/tsb_a_54_litikjersti 14. september, 2020). Det finst meir enn hundre variantar av desse tre balladane, og dei langt fleste av songarane på 1800-talet var kvinner. Det tyder på at kvinner i større grad enn menn har sett pris på og levd seg inn i stoffet.

Når det gjeld «Margjit Hjukse», skil denne visa seg ut ved å vera heimfest til ein bestemt gard i Sauherad i Telemark. Det er uvanleg, og kan få ein til å tru at balladen har lange røter i bygda. Men etter alt å døme er Margjit Hjukse-viseforma svensk opphavleg og relativt ung til ballade å vera, det tyder språktrekk i teksten på. Det var Landstad som tidlegast skreiv opp «Margjit Hjukse» – etter ei gammal kvinne frå Hjartdal, dessverre utan å fortelja kva ho heitte. Landstad skreiv likevel opp kva songaren meinte om truverdet av visa. Som vi ser, var ho ikkje i tvil om at handlinga var sann:

Den gamle Hjartdölskvinde, som kvad Visen, fortalte fuldt og fast, at det var gaaet til på Hjuxe saaledes som Visen formelder, at Margit Hjuxe, en riig Gaardmandsdatter var bleven taget ind i Berget (inkvervd) og Ingen vidste, hvor hun var bleven af. Men saa kom hun en Gang efter mange Aars Forløb hjem for at besøge sine Forældre, og fortalte hvorledes det var gaaet til; hun blev hentet tilbage af Bergkongen, og tog nu en rörende Afsked med sine Forældre, som hun aldrig skulde gjensee mere.

Bergtakingssegna inneheld meir om Margjits lagnad enn visa:

Sagnet tilföier, at hun nu blev al sin Tid i Berget. Da hun döde af Sorg og Længsel, gik Bergkongen til Bö-Præsten og fortalte at det var Margits sidste Bön og Begjæring, at hun maatte begraves i kristen Jord ved Bö Kirke, og at Bö Kirkeklokker, hvis Lyd saa ofte havde trængt ind til hende i Berget og tröstet hende, maatte ringe ved hendes Begravelse. Han bad da Præsten at give sit Minde hertil, men Præsten svarede, at siden hun havde givet sig ind i Berget, saa maatte hun blive der. Der var ingen Raad med det, hun kunde hverken faa Klokker eller kristen Jord (Landstad, [1853] 1968, s. 451–455).

Dei tre ovannemnde bergtakingsvisene har berget og bergtakinga felles, men handlinga kan variere noko. Landstads form av «Margjit Hjukse» byrjar med ein kort presentasjon av Margjit. Ho er dotter på *den stoltaste gard* i Sauherad og blir sjølv kalla *stolt Margjit*, ein heidrande karakteristikk. Deretter begynner handlinga:

Stolt Margjit ho reidde seg til kyrkja å gå,
så tok ho den vegen til fjelli låg.

Og som ho kom fram med bergevegg,
kom bergkongen, med det lange, kvite skjegg.

Og bergkongen tukka ein sylvforfylt'e stol:
«Set deg her, stolt Margjit, og kvil din fot!»
(Solberg, 2003 b, s. 32–34).

«Den bergtagna» i Geijer & Afzelius' *Svenska Folkvisor från Forntiden* byrjar som «Margjit Hjukse»:

Och jungfrun hon skulle sig åt ottesången gå.

Tiden görs mig lång –

Så gick hon den vägen, åt höga berget låg.

Men jag vet, att sorgen är tung.

Hon klappade på bergadörrn med fingrarna små:

«Statt upp, du höga bergakung, drag låsen ifrå!»

(Geijer & Afzelius, 1880, s. 1–3).

Tilsynelatande er Margjit ute i eit ikkje berre lovleg, men i eit prisverdig ærend, ho skal i kyrkja, til ottemesse, slik det står i den svenske viseforma. Ottemessa eller ottesongen gjekk føre seg om natta, på morgonsida, og det kan forklara at Margjit tek feil veg – om det nå er det ho gjer. At Margjit går aleine på kyrkjeveg, gjer henne utsett, det representerer ein fare. Det står ikkje med klare ord, men særleg den svenske teksten antydgar at hovudpersonen frivillig tek kontakt med bergekongen. Kanskje er det derfor ho går aleine, kanskje er ottesongen berre eit påskot? Etter at bergporten slår igjen bak Margjit, er det slutt på kontakten med menneskeverda. Ho lever i berget i fleire år og får mange barn med bergekongen. Men så skjer det noko:

Og Margjit ho sat med sin handtein og spann,
då hørde ho Bøherads kyrkjeklokker klang.

«Å no hev eg vore i berget i fjorten år,
no lengjest eg heim til min faders gård!»

Stolt Margjit ho tala til bergekongen så:

«Å må eg få lov til min fader å gå?»

«Ja, du må få lov til din fader å gå,
men du må 'kje vera borte hot ein time ell' to.»

Det blir eit kortvarig besøk på heimegarden. Bergekongen kjem «snøgt som ein eld» og hentar henne heim, etter at faren har gjeve Margjit sete «i si moders stol». Denne plasseringa har symbolsk innhald, stolen er eit høgsete, ho blir ynskt velkomen heim som den som nå skal styre kvinnearbeidet på

garden. Balladen endar likevel med at Margjit må følgje bergekongen attende til berget:

Stolt Margjit ho sette seg på gangaren grå,
ho gret fleire tårer enn hesten ha' hår.

Ho pikka på berget med fingrane små,
tidi fell meg long'e.

«Statt opp, mi eldste dotter, skrei loka ifrå!»

Det er eg som ber sorgi så trong'e.

Av dei tre bergtakingsvisene «Liti Kjersti og bergekongen», «Veneliti og bergekongen» og «Margjit Hjukse» inneheld den sistnemnde færrest episke motiv. Det gjer ikkje «Margjit Hjukse» til noka dårlegare vise, men her ligg det meir mellom linjene enn i dei andre to. I det følgjande skal eg trekke fram nokre poeng som kjem meir direkte til uttrykk i dei to andre visene. I Bendik Ånundsson Sveigdalens form av «Liti Kjersti», oppskrivne av Sophus Bugge (1857), får vi vita at liti Kjersti skal ha barn med bergekongen. Dette finn mor hennar ut av:

Liti Kjersti ho slår på gullharpa så hardt,
at kvite mjølki or brysti spratt.

[...]

«Du treng 'kje, liti Kjersti, dylje for meg,
det er bergekongen, hev'e lokka deg.

Bergekongen hev'e lokka deg,
du seie meg gåvene han gav deg.»

At bergekongen også har forført Margjit Hjukse, er ikkje usannsynleg ut frå konteksten visa står i, men det blir ikkje sagt direkte. Eit anna viktig motiv er bergekongens makt og brutalitet. I Bendik Sveigdalens viseform heiter det om bergekongen når han skal hente liti Kjersti, etter at ho har vore heime ei kort stund:

Bergekongen kjem seg ridand' i gård,
liti Kjersti ute fyr honom står.

Han slo til henne på kvite kinn,
så blodet det skvatt på skarlakskinn.

Heller ikkje i «Margjit Hjukse» er det nokon tvil om bergkekongens brutalitet. Vi ser det ved at han brukar barna som pressmiddel:

Men då kom bergkekongen snøgt som ein eld:
«Kjem du 'kje heimatt til borni i kveld!»

I ei anna visestrofe heiter det om bergkekongen når Margjit går den lange vegen heim, at han kom etter *med hov og med tong*. Vi kan oppfatte uttrykket som ein djevelallusjon, i folketradisjonen er djevlen ofte utstyrt med hestehov.



Gerhard Munthes målarstykkje «Den bergtagne» til balladen «Liti Kjersti» viser den bergtekne ungjenta i høgsetestolen, i ferd med å tømme vinstaupe med villarkonn i. Av ansiktsfargen og klørne på labbane kan vi sjå at bergkekongen og dei andre i romet er underjordiske vesen. Snart vil Liti Kjersti bli som dei andre i berget.

Så er det motivet med trylledrikken. Liti Kjersti tømmer tre stau av den. Etter at ho har drukke den tredje drikken med villarkonn i, kan ho ikkje lenger hugse kvar ho kjem frå, ho er med andre ord hjernevaska. Dette kontrollerer bergekongen med spørsmål om *kven ho eigentleg er*. Slik heiter det i viseforma etter Seljords-songaren Olav Olsson Glosimot, som Landstad skreiv opp viser etter i 1840-åra:

Den tredje drikken liti Kjersti ho drakk,
dei kristne landi ho aldri meir gat.

«Kvar er du fødd, og kvar er du boren,
og kvar er dine jomfruklede skorne?»

«I berget er eg fødd, og der er eg boren,
og der er mine jomfruklede skorne.

I berget vil eg leva, og der vil eg døy,
og der er eg kongens festarmøy»

(Solberg, 2003 b, s. 25–34).

Trylledrikkmotivet – i form av eit stau av *den klåraste vin* – er til stades i «Margjit Hjukse» også, men det er plassert tidlegare i visehandlinga. Når Margjit såleis etter lang tid i berget likevel kan høyre kyrkjeklokkene og ynskjer seg heim, tyder det på at trylledrikken ikkje lenger verkar. Kanskje gjer det visa om Margjit Hjukse endå meir tragisk?

Det er unge menneske som er hovudpersonar i bergtakingsvisene, som i dei fleste balladar. Derfor er truleg overgangen til vaksenlivet eit så vanleg tema, ofte konkretisert ved bru-, utferds- og reisesymbolikk. Overgangen til det vaksne livet er ofte vanskeleg og utfordrande, særleg i høve til erotikk, kjærleik, ekteskap, familie. I dei naturmytiske balladane representerer det underjordiske og overnaturlige parallellsamfunnet til menneskeverda både det tillokkande og det skremmande. At så mange kvinner song dei naturmytiske visene, ikkje minst bergtakingsvisene, tyder på at dei har jamført visehandlinga med sine eigne ekteskap. Kanskje har Sven-Bertil Jansson rett når han skriv om svenske bergtakingsviser:

En rimlig förmodan är att många kvinnor [...] har sett en parallell till det egna äktenskapet, om man av olika skäl mer eller mindre har tvingats in i det och sedan har upplevt det som otillfredsställande eller påfrestande. Den egna familjen har då stått för en förlorad harmoni. Det er fullt i samklang med en sådan tolkning att glömsledrycken i några varianter inte får total effekt; den förmår inte utplåna minnet av modern (Jansson, 1999, s. 165).

Sjøen, vatnet, elva

I folketradisjonen finst det ei lang rekke overnaturlege vesen som lever i sjø, vatn eller elvar. Dei har alle sine særmerke og er ulike av utsjånad. Tradisjonen om desse naturmaktene kjem til uttrykk i forskjellige sjangrar. I dei naturmytiske balladane møter vi særleg *havfrua* og *nøkken*. Den førstnemnde blir gjerne framstilt som ei krysning av menneske og fisk, og røtene går langt attende. Den norrøne margygra, hav-trollkjerringa, var lite for auga, ifølgje det norske 1200-talsverket *Kongsspegele*:

[Margygra] såg ut på skapnad liksom eit kvinnfolk frå beltestaden og oppetter, for det [vesenet] hadde store brystvorter liksom ei kvinne, lange armar og sidt hår, og hals og hovud var i alle måtar laga som på eit menneske. Hendene på dette trollet såg ut til å vere store, og fingrane var ikkje åtskilde, men sambundne med ei slik symjehud som det er mellom tær på symjefuglane [...]. Dette trollet har synt seg stort og skremmeleg i andletet med kvass skalle og breie augo, stormynt og med rukkute kinn (Bø, 1987, s. 120–121).

I gresk mytologi og i tradisjonen som byggjer på denne, har dei havfrueaktige skapningane – havnymfer som nereider, najader, undiner, sirener – ein langt meir tiltrekkande utsjånad. Det er nettopp den freistande framtoninga som gjer at dei fører menneske i døden. Odyssevs overlever som kjent sirenenes lokkande song ved å la seg binde til masta, men det gjer ikkje skipperen i Heinrich Heines Loreley-dikt (1822). Derimot representerer Bellmans rokokkoaktige najader i Brunnsviken utanfor Stockholm (1791) ingen direkte fare. I dag er havfrua ein del både av litteraturen og popkulturen, konkretisert på nordisk grunn i Edvard Eriksens bronseskulptur «Den lille havfrue» i København, bygd på H.C. Andersens eventyr (1837). På H.C. Andersens eventyr byggjer igjen Disneys fantasimusikal med same namn (1989).

Andreas Faye har atskillig meir å seia om naturmakter i skog og fjell enn om vassvette. Eit avsnitt om «Havmænd og Havfruer» har han likevel teke med i *Norske Folke-Sagn*, og innleier med eit par linjer frå Storms «Zinklar Vise»: «En Havfru op af Vandet steg, / Hun spaa'de Her Zinklar ilde». Både Storm og Faye understrekar at havfrua er eit varslande vesen, spådomane hennar er vel verdt å lytte til. Om havfruer og havmenn har Faye bl.a. følgjande å seia:

Stundom see Sømanden og Fiskeren, naar Veiret er stille, Havmænd og Havfruer at stige op af Havets Skjød. Hine ere mørkladne, have langt Skjeg, sort Haar og ligne oventil et Menneske, men nedentil en Fisk; disse derimod ere skjønne og ere oventil som den fagreste Quinde; men nedentil have de ogsaa Fiskeskikkelse [...]. Sjeldent er det imidlertid nu at høre Havfruer tale eller synge. Sømanden see disse Væsener ugjerne, thi de bebude Storm og Uveir. At ville tilføie dem Skade er farligt (Faye, 1844, s. 55–56).

Den doble naturen til havfruer og havmenn kjem som vi ser til uttrykk ved at kroppen deira har menneskeform øvst og fiskeskapnad nedst. Slik kan havfrua jamførast med huldra, som tradisjonelt er utstyrt med kuhale og innhol rygg. Havmannen har gjort lite av seg i den norske balladetradisjonen, han opptrer berre i «Agnete og havmannen» (TSB [A 47](#)), som vi her skal sjå nærmare på. Det er ei ung vise, knapt eldre enn frå 1700-talet, men byggjer på eldre førestillingar. Alle norske variantar går tilbake på danske skillingstrykk, og dei to eldste kjende tekstane er då også danske skillingstrykk frå 1780- eller 1790-åra.

Det var ikkje først og fremst havmannen, men lagnaden til den unge jenta Agnete, som i si tid gjorde visa populær, Agnete som frivillig følgjer med havmannen til heimen hans på havbotnen, men som etter lang tid lengtar attende når ho høyrer klangen frå kyrkjeklokkene. I dei fleste variantar blir ho verande på landjorda, etter at havmannen fåfengt har freista å hente henne attende. Den eldste norske varianten er ikkje mykje yngre enn dei danske skillingstrykka, og ser ut til å vera skriven direkte av etter eitt av dei, det såkalla «københavnske» trykket. Den norske teksten, datert til 1797, står i ei handskriven visebok som har tilhøyrt Lars Thon (Ton), frå Modum i Buskerud. Folketeljinga frå 1801 opplyser at «Lars Hansen Toon» er fødd i 1765. Han er skriven som «Huusfader», har kone og to barn og driv med

«Agerbrug og Kjørsel» (Folketeljing, 1801, Modum). Dei følgjande strofene er frå byrjinga og slutten av visa:

Ageneta hun ganger paa den Engelske Broe,
Saa kommer der en Havmand fra Bunden op,

Haa, haa, ja,
Saa kommer der en Havmand fra Bunden op.

Hør du Ageneta alt hvad ieg siger dig,
Og vil du nu være Aller Kiæresten min.

Og ja saa men det vil ieg end
Naar du fører mig til Havsens Bund.

[...]

Havmanden ind ad Kirke Døren trin,
Og alle de smaa Billeder de snode sig omkring.

Haar havde han som pureste Guld,
Og Øynene vare saa dydefuld.

Hør du Ageneta alt hvad ieg siger dig,
Og dine smaa Børn de længes efter dig.

Lad dem længes med dem vil,
Ret aldrig saa kommer ieg mere til dem.

Tænk paa de Store og tænk paa de Smaa,
Og tænk paa den Lille som i Vuggen laae.

Intet tænker ieg paa Store, intet tænker ieg paa Smaa,
Langt mindre paa den Lille som i Vuggen laae.

(https://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb_a_47_agneteog-havmannen 14. september, 2020).

Det er ikkje slik vi ventar at ein naturmytisk ballade skal slutte, der den bortførte kvinna seier frå seg barna ho har fått med det naturmytiske vese-

net. Dessutan er det noko underleg med havmannen, som har hår som det puraste gull – noko som høver dårleg med Fayes omtale av tradisjons-havmenn – og som har «dy[g]defulle» augo. I skillingstrykket står det «frydefuld», men verken dygdefulle eller frygdefulle augo er typiske kjenneteikn ved havmenn, det kan trygt seiast. At bilete i kyrkja snur seg mot veggen når havmannen dukkar opp, kan verke logisk, men i ein tradisjonsballade ville det vera utenkjeleg at eit overnaturleg vesen vågar seg inn i ei kyrkje. Bileta det er tale om, må vera heilage bilete som framstiller scener frå Bibelen. Endeleg er det verdt å merke seg nonsensomkvedet, som snarare assosierer til skjemt og ironi enn til alvor.

Skillingstrykket er truleg nyskrive på slutten av 1700-talet på bakgrunn av den eldre naturmytiske visetradisjonen, men utan blick for det tragiske perspektivet som naturmytiske balladar inneheld. Balladeforskaren Peter Meisling, som har skrive ein heil monografi om Agnete-balladen, seier at visa er dikta «ud fra en latter-position, men *opfordrer* ikke til latter». Dette forstår eg slik at heile den gamle, tradisjonelle naturmytiske tenkjemåten sviktar, og teksten blir ironisk. Indirekte ser vi dette av overskrifta på eitt av dei eldste skillingstrykka (prenta i Haderslev), der Agnete-visa blir presentert saman med ei anna vise: «Tvende ganske Nye Arier. Den Første, om et Fruentimmer som blev bortført af en Havmand, og begynder saaledes: «Angenete hun ganger sig paa Høyelands Broe»» (Meisling, 1988, s. 7, 32–35, 69).

I Danmark inspirerte «Agnete og havmannen» til ny- og vidaredikting i kunstballadeform. Jens Baggesen var tidleg ute med «Agnete fra Holmegaard» (1808). Det er eit praktnummer av ein kunstballade i tilnærma ballade-metrum, der Baggesen dels utnyttar tradisjonsstoffet fullt ut, dels – med bakgrunn i eigne opplevingar – tilføyer intensitet og desperasjon, særleg i skildringa av Agnete. Aldri er ho glad, aldri kjenner ho ro. Derfor forvekslar ho den blå himmelen med det blå havet og let seg freiste av havmannen, som ho får to søner med. Siste del av balladen byr på fleire overraskingar nærmast i gotisk, skrekkromantisk stil. På besøk i Holmegaard kyrkje møter Agnete mor si, som kan fortelja at ektemannen frå det tidlegare jordelivet hennar er død, han har teke livet av seg. Det er kyrkjeklokkene frå gravferda Agnete har høyrte nede på havsens botn. Dei to små døtrene ho har fått med ektemannen, græt og lengtar etter mor si. I kyrkja vender

bilete og jamvel albertavla seg bort frå Agnete, ho har ikkje lenger nokon plass blant kristne og blir avvist. Endeleg oppdagar Agnete at mora eigentleg er død, det er eit gjenferd ho har tala med. Då brest hjarta hennar. Balladen er full av klanger og andre effektar som finst i tradisjonsballaden, men tem-poet er større, desperasjonen tydelegare.

Eg siterer dei fem siste strofene frå Baggesens Agnete-ballade:

[...]

Agnete, hun traadde
Ad Kirkedøren ind –
Og alle de smaa Billeder
De vendte sig omkring –
Rundt omkring
I Kirken de smaa Billeder
De vendte sig omkring.

Agnete, hun stirred
Mod Altertavlen hen –
Og Altertavlen vendte sig, og
Alteret med den –
Alt med den
Sig vendte, hvor hun Øiet
I Kirken vendte hen.

Agnete, hun stirred
Paa Stenen for sin Fod,
Og saae sin Moders Navn, som
Paa Ligstenen stod,
Hvor hun stod –
Da brast den Armes Hierte,
Da iisned hendes Blod.

Agnete, hun raved,
Hun segnede, hun faldt –
Nu alle hendes smaa Børn
De længes overalt –

Overalt.

Nu Sønner, som Døttre

De længes overalt.

Lad græde, lad længes,

Lad sørge her og der!

Lukt er nu hendes Øie,

Det aabnes aldrig meer –

Aldrig meer!

Og knust er hendes Hierte

Det slaaer nu ikke meer

(<https://www.kalliope.org/da/text/baggesen2002031406> 15. september, 2020).

I «Herr Byrting og elvekinna» (TSB [A 49](#)) er det naturmytiske vesenet både ein alv og ei havfrue, som rett nok ikkje lever i sjøen men i elva. At *alv* i eldre Telemarks-mål vart uttala *elv*, gjorde det relativt enkelt å kombinere dei to underjordiske aktørane. Elvekinna går til herr Byrting nattestider, set seg på sengekanten og får han til å lova å møte henne dagen etter. Når han rir over brua, snåvar hesten og han fell i elva:

Herr Byrting han reið ivir Elvar-bru,
hans gangar snávað i fargylte sko.

Hans gangar snávað i lîten gullsaum,
herr Byrting dreiv at striðe straum.

Herr Byrting sokk, men hesten sám,
elvekinna fatað i Byrtings hand
(Landstad, [1853] 1968, s. 457).

Landstads tekst er den tidlegast trykte av denne visetypen, som er lite vanleg i Noreg. Bru- og elvemotivet minner om den meir kjende naturmytiske balladen, «Villemann og Magnhild» (TSB [A 50](#)). I motsetning til denne endar «Herr Byrting og elvekinna» med fortaping for hovudpersonen, som får ein trylledrikk i seg slik at han gløymer menneskeverda.

I to andre naturmytiske balladar, «Villfar og Sylvklar» (TSB [A 51](#)) og «Herr Magnus og havfrua» (TSB [A 59](#)) opptrer det også havfruer. Men det

må seiast at desse havfruene minner sterkt om huldrer og underjordiske vette. Det kan sjå ut til at sjøvette ikkje har hatt særleg sjanse i den norske og Telemarks-dominerte balladetradisjonen. Dette ser vi tydeleg i samband med «Den vise kvinna» (TSB A 12), som byggjer på Vedel, Syv og danske skillingstrykk. Handlinga i dei danske tekstane går ut på at kongen fangar ei havfrue og pressar henne til å spå korleis framtida hans vil bli. Men i den norske tradisjonen er havfrua blitt til eit menneske, ei vis, framsynt kvinne. Dette går ikkje ut over spådomsevne hennar, ho veit både når kongen skal døy, og når dronninga skal gifte seg på nytt.

I motsetning til havmannen har nøkken vore velkjend i tradisjon og folkedikting. Ifølgje Andreas Faye held dette vassvettet særleg til i elvar og innsjøar, av og til i fjordar. Når nokon skal drukne, skriv Faye,

høres Nøkken ofte at raabe huult og fælt: «Sæt over»! Saadanne ondtvarslende Skrig, som paa nogle Steder kaldes Varskrig, skal ogsaa bestaae i en jamrende og klynkende Stemme lig et Menneskes, der er i Dødsvaande. Han kan omskabe sig til allehaande Ting, snart til en halv Baad i Vandet eller en halv Hest paa Stranden, snart til Guld og Kostbarheder. Rører man ved disse, faaer Nøkken strax Magt over En. Efter smaa Børn er han især grisk. Dog er han kun farlig efter Solens Nedgang (Faye, 1844, s. 48–49).

Vi ser at nøkken hos Faye oppfører seg som eit menneske som vil ha skyss over fjorden, og ropar på ferjemann. Men den som ror utpå, kjem snart til å gå under og drukne. Liknande segner nemner høge rop frå vatnet om at timen er komen, men ikkje mannen. Når det så kjem springande eit menneske som vil over fjorden, stansar folk vedkomande, dei veit at det er nøkken som skrik. Men det hjelper ikkje, for når mannen (som det gjerne er) får noko å drikke, døyr han straks. Mannens lagnad er å drukne, døy med vatn i munnen.

At nøkken kan skapa seg om, og særleg til ein hest, har vore vanleg folketru. Frå norsk målarkunst kjenner vi Theodor Kittelsens kvite nøkkehest som stuper seg i vatnet med ein unggut på ryggen. Kittelsen har også framstilt nøkkehesten i trolsk månelys med halen i tjørnkanten, der han speidar innover mot skogen – eller som ein roten trestubbe som stikk opp av vatnet. I svensk folketradisjon er nøkken i hesteskapnad så utbreidd at den vanlege nemninga er *bäckhäst*.



Mange kjenner Theodor Kittelsens framstillingar av nøkken som kvit hest. I denne hamen freister han å narre med seg menneske, særleg barn, ned i vatnet. Biletet hans av nøkkevesenet som eit stirande vesen med store, grønne augo (1892) er kanskje meir skremmande enn nøkkehesten, både det vi ser, og det vi anar løyner seg under vassoverflata.

«Heiemo og nøkken» (TSB A 48) handlar om den unge jenta Heiemo som møter nøkken i mannsskapnad. Varianten vi her skal sjå på, vart oppskriven av Sophus Bugge etter Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr frå Mo (1863). På 1800-talet var dette ei populær vise, det finst bortimot 30 variantar. Visehandlinga byrjar med at Heiemo syng så uvanleg vakkert og kjærleiksfullt, *med minne*, at nøkken høyrer henne langt til havs. Han styrer til lands og skaper seg om, og i dansesalen utfordrar han Heiemo til å syngje. Sjølv er han ein meister til å danse, seier han.

Heiemo kvad, det song i lid,
med minne.
Det høyrde nykken, i havet skrid.
To roser søv'e derinne.

Nykken tala til styringsmann:
«Du styrer mitt skip på eit framandt land.»

Då han kom på det framande land,
skapte han seg til ein kristen mann.

Han skapte dei klede båd' gule og grøne,
sjølv skapte han seg til ein riddar skjøn'e
(Solberg, 2003 b, s. 43).

I strid med vanleg nøkкетradisjon blir nøkken her skildra som eit vesen som sigler på havet, med eige skip og styrmann. Dette gjer han ikkje mindre farleg som forfører, og det er nettopp som forfører han står fram, i vakre klede og med gull på hand og fot. Songen, dansen og musikken knyter Heiemo og nøkken saman, det er tydelegvis songen som freistar han. I ein dansk variant heiter det om hovudpersonen at jenta dansar og syng med stort hovmod og dermed utset seg for fare. I danske og svenske visevariantar går jenta til grunne, nøkken dreg henne ned på havsens botn. I den norske visa syng Heiemo av glede og livslyst. Men nøkken er ein farleg motspelar, kjend i tradisjonen som spelemann og musikalsk forfører, gjerne kalla *fossegrimen* i denne rolla. Fossegrimen kan dessutan lære bort dei musikalske ferdigheitene sine, mot betaling i ei eller anna form. Spelemannstradisjonen inneheld mange opplysningar om nøkken/fossegrimen i denne rolla (Kvideland & Sehmsdorf [utg.], 1991, s. 252–259).

Etter at Heiemo og nøkken har sunge og dansa ei stund, viser nøkken kor stor makt han har. Folk skal gå heim, kommanderer han, og Heiemo tek han med seg på skipet. Ingen vågar å protestere, men Heiemo fortvilar. Korleis skal det gå med henne, blir det slutt med songen som alltid har fylt livet hennar? Ho greier å kvitte seg med forføraren, stikk han i strupen og hjarta så han blør seg i hel:

Heiemo tenkte med sjølv seg:
«Tru mine småknivane bergar 'kje meg?»

Ho stakk nykken i side,
odden i hjarta vrid'e.

Ho stakk nykken i holamot [strupen],
odden vrid ho i hjarterot.

«Her ligg du nykken for hund og ravn,
ennå ber eg mitt jomfrunamn.

Her ligg du nykken og renn'e blod [blør til døde],
ennå rid eg ei møy så god!»

Knut Liestøl har hevda at den lykkelege utgangen i dei norske, islandske og færøyske Heiemo-visene er sekundær. Trekket med at Heiemo drep nøkken med kniv, kan vera lånt frå «Kvinnemordaren» (TSB D 411), hevdar han. Dessutan «maa ein syrgjeleg slutt paa ei vise ofte vike for ein lukkeleg (eller moralsk, rettvis), av di folkediktingi hev ein tendens til aa taka vekk det tragiske» (Liestøl, 1915 b, s. 6). På den andre sida er det lang tradisjon for at spesielt vestnordiske balladar gjerne framstiller handlekraftige kvinnelege aktørar, som gjerne grip både til kniven og sverdet. Det er vel eigentleg uråd å avgjera om den eine eller andre utgangen på visa er meir opphavleg enn den andre.

I 1846 skreiv Jørgen Moe opp ein variant av «Heiemo og nøkken» i Hardanger, etter ukjend songar. Som i Telemarks-variantane lykkast hovudpersonen med å koma seg unna nøkken, men Gullborg – som jenta heiter – brukar eit anna knep, såkalla *nemning*. Denne teknikken er kjend frå norrøn litteratur, tradisjon og folkemedisin. Tankegangen er at kunnskap om namnet til ein mogleg motstandar gav makt over vedkomande. Dessutan opptrer nøkken som halvvegs mann og halvvegs båt, jf. Fayes omtale av nøkkefiguren:

Der hó kom í rósenlund,
hó nemde nykkjen, han sokk í grunn.

Upp kom nykkjen vesul aa vaat.
helvten va' mann aa helvten va' baat
(Bugge, [1858] 1971, s. 70–71).

Vanlegvis er det *draugen* som sigler i halv båt, her har nøkkefiguren lånt dette trekket. Igjen må vi ty til Theodor Kittelsen for å få vita korleis draugen «eigentleg ser ut», når han dukkar opp i sjøbrott og brenning. I tradisjonen er draugen ein gjengangar etter nokon som har drukna på sjøen og ikkje får kvile i vigd jord, og det er sjølvsagt mogleg at draugetradisjonen har påverka

oppfatninga av nøkken. Nokre variantar av «Heiemo og nøkken» kan tyde på det, her ser vi at nøkken er eit beinrangel, ein gjengangar, som skaper seg om til eit menneske av kjøt og blod. Den følgjande strofa som Moltke Moe skreiv opp etter Liv Nirisdotter Bratterud frå Bø (1878), viser dette draget:

Nykken han sette no seg på ein stein,
so skafte han kjøtt på sine bare bein
(https://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/a/a048_021.html 15. september, 2020.

Den islandske forma av «Heiemo og nøkken» blir kalla «Elenar ljóð». I avhandlinga si om dei islandske balladane peikar Vésteinn Ólason bl.a. på likskapen mellom den islandske A-teksten, den færøyske «Nykurs vísa» og dei norske viseformene. Til den siterte Hardanger-strofa der nøkken blir framstilt som halvvegs mann og halvvegs båt, svarar følgjande færøyske strofe:

Nýkurin leyp á vatnið kátur [glad],
hálvur maður og hálvur bátur
(Vésteinn Ólason, 1982, s. 122–126. CCF VI, s. 150–151).

Det er interessant at nettopp ein vestnorsk variant – Jørgen Moes Hardanger-oppskrift – viser tydeleg likskap med islandske og færøyske viseformer. Det tyder bl.a. på at det norske balladeområdet og den norske balladetradisjonen, som vi i hovudsak kjenner frå 1800-talet, femnde vidare geografisk tidlegare, ikkje minst på Vestlandet.

«Det kan ingen frå si folloga fly»

Den mest kjende av dei norske nøkkevisene er nok «Villemann og Magnhild» (TSB [A 50](#)). Av denne balladen er det skrive opp kring 100 tekstvariantar og eit titals melodiar. Balladen er dessutan funnen i andre nordiske land. Ikkje minst er det interessant at det finst ein tekstvariant frå Shetland på *norn* – «King Orfeo» (Child 19). Talespråket *norn* vart brukt i dei norrøne bygdene på Shetland og Orknøyane, før skotsk gradvis tok over i seinmellomalderen. Som andre nordiske og engelsk-skotske visevariantar byggjer «King «Orfeo» på den gamle greske segna om Orfeus og Evrydike.

Orfeus var vide kjend som songar og spelemann, og då kjærasten Evrydike vart biten av ein orm og døydd, tok han vegen til dødsriket for å hente henne attende. Dette var ikkje dødsguden Hades heilt uvillig til, men vilkåret var at Orfeus på vegen opp i lyset ikkje måtte snu seg og sjå korleis det gjekk med kjærasten. Dette kravet greidde han ikkje, og då han snudde seg, kvarv Evrydike for alltid. I balladeform og med balladeaktørar endar forteljinga godt. Villemann lykkast med å spela kjærasten opp av elva, og nøkken må gje slepp på Magnhild.

Dei fleste kjenner denne visa som «Villemann og Magnhild». Men i fleire norske variantar heiter den mannlege hovudpersonen *Gaute*, slik han også heiter på islandsk, jf. tittelen «Gauta kvæði». Litteraturhistorisk er dette viktig, det illustrerer – saman med andre omstende – at den norske balladetradisjonen femnde mykje vidare geografisk når vi kjem bakanfor 1800-talet. Den gamle norske hovudstaden Bergen var sentrum i dette balladetradisjonsområdet. I nyare tid er det særleg Vésteinn Ólason som har undersøkt tilhøvet mellom dei norske og islandske formene av «Villemann og Magnhild». Han skriv bl.a. følgjande:

«Gauta kvæði» has undoubtedly come to Iceland straight from Norway, probably from Bergen or its surroundings. If the ballad was of Danish origin, it seems highly unlikely that the Icelandic version should preserve features more original than those found in the other Nordic versions [...]. Close verbal parallels with Norwegian variants would seem to speak against great age, but this cannot be used to state categorically whether the ballad was brought to Iceland before or soon after 1500» (Vésteinn Ólason, 1982, s. 130–131).

Om lag 350 år – kanskje meir – etter at ei norsk vestlandsform av «Villemann og Magnhild» vart overført til Island, skreiv Magnus B. Landstad (1846) og Jørgen Moe (1847) opp denne balladen i Telemark. Dei to Telemarks-opp-skriftene er svært like kvarandre. Vi veit at Jørgen Moe sommaren 1847 budde hos lensmann Peter Mandt på Dalen i ei dryg veke, og at han då skreiv opp viser etter to sentrale Telemarks-songarar, Anne Ånundsdotter Lillegård og Bendik Ånundsson Sveigdalen. Det er med andre ord grunn til å tru at både Landstads og Moes former av «Villemann og Magnhild» skriv seg frå ein av desse.

Balladen byrjar med ein presentasjon av kjærasteparet. Dei to er festarfolk og skal snart gifte seg. Men underleg nok er Magnhild sorgtung, tårene renn. Gaute spør kva som er i vegen, angrar ho på heile festarmålsavtalen? Er han ikkje rik og mektig nok for henne? Magnhild svarar at det ikkje er dette som er grunnen:

«Eg græter meir for min kvite kropp,
at han ikkje skal rotne i vigde mold.

Eg græter meir for mitt gule hår,
at det skal ljota rotne i Vendings å.»

«Å kjære mi Magnhild, syt ikkje så,
du veit ikkje kva kjærast du kan få!

Me skal byggje den bru så håg,
og sterke jernstolpane under skal stå.»

«De må byggje den bru så ny,
det kan ingen frå si folloga fly»
(Solberg, 2003 b, s. 38–42).

På vegen til kyrkja blir brurefølget distraherert av ein hjort – «med blide munn» – som sjarmerer alle. Ingen hugsar å sjå etter Magnhild. Midt på brua snåvar så brurehesten, og Magnhild fell i elva. Då det fatale uhellet blir oppdaga, kommanderer Gaute smådrengen til å hente harpa hans, og snart kan han slå på harpa og setja i gang med det kraftfulle, magiske spelet som endrar Magnhilds vonde lagnad:

Gaute slår framtil med lie,
kvite bjørnen or hiet.

Gaute slår over berg og dalar,
barnet måtte or moders mage.

Gaute slår framtil med vadet,
Magnhild flaut på havet.

Magnhild opp på havet flaut,
nykken nappa i silkeskaut.

Gaute runa som han kunne best,
Magnhild flaut med sal og hest.

Gaute runa og horpa let,
nykken sat på havet og gret.

Korleis Magnhild kan kjenne lagnaden sin, står det ingen ting om i teksten. Det gjer det heller ikkje i balladar som «Bendik og Årolilja» (TSB [D 432](#)), «Margjit og Targjei Risvollo» (TSB [A 57](#)) eller «Den varslende fuglen» (TSB [A 13](#)), tre av fleire balladar med lagnadsmotiv. Det som er klart, er at lagnaden er avgjerande for korleis det vil gå Magnhild når ho gifter seg med kjærasten. Overgangen frå ungjente til gift kvinne er konkretisert ved brua over elva. Gaute, som veit at elva er det kritiske punktet, byggjer ny bru og plasserer Magnhild tilsynelatande trygt blant riddarar og jomfruer. Men så dukkar det opp ein hjort som distraherer brurefølget. I balladediktinga er det ofte parallellitet mellom hjortedyr og menneske, og sidan nøkken kan skapa seg om, er det liten tvil om at det er han som opptrer i hjorteskapnad. Dermed kan nøkkemagien verke med full kraft, og Magnhild fell i elva. I prinsippet er det same krefter som er i sving i balladen som i segntradisjonen, der nøkken ropar frå vatnet at timen er komen men ikkje mennesket, jf. ovanfor.

Korleis greier Gaute å endre lagnaden? Ved å slå, spela på harpe. Det er ikkje noko vanleg harpespel, det er eit magisk spel, som blir skildra i fleire strofer. Det heiter då også at Gaute *runa*, brukte musikk-magiske kunster i spelet sitt. – Det finst ein heil serie nordiske balladar der runekunst blir brukt i kjærleiksviser, deriblant «Stig litens runer» (TSB [A 4](#)) og «Vinne møy med runer» (TSB [A 5](#)). Handlinga i den førstnemnde går ut på at riddar Stig, som tener i kongsgarden, prøver å vinne liti Kjerstis kjærleik. For å få fortgang i saka kastar han ein runepinne mot henne, men pinnen råkar prinsessa i staden. Etter nokre forviklingar der både kongen og mor til Stig liten blir rådspurde, endar visa lykkeleg med at Stig liten og prinsessa får gifte seg. Handlinga i visa kan verke usannsynleg, men funn av runepinnar

med erotisk innhald på Bryggen i Bergen kan tyde på at trua på runer som erotisk tryllemiddel var levande, både i mellomalderen og seinare

(https://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb_a_4_stigitensruner 15. september, 2020).

Runekrafta i Gaute sitt spel viser seg ved at naturlovene blir oppheva. Fuglen lettar frå kvisten sin i skogen, bjørnen forlet hiet, barnet forlet morsmagen, og i analogi med desse naturstridige hendingane slepp Magnhild fri frå nøkken. Magnhild som var i ferd med å bli slukt og gå under i den ville naturen, vil ein gong få kvile i vigd jord. Denne sorga kan ho nå leggja av seg. Ho veit kvar ho høyrer heime, ikkje hos nøkken, men hos Gaute, blant menneske. Både i tradisjonen og i denne balladen er musikk-magi eitt av nøkkens kjennemerke, men Gautes spel er kraftigare og meir verknadsfullt. Musikken blir eit uttrykk for kjærleik, nærleik, alle dei gode kjenslene.

I ein annan ham

I Ivar Aasens ordbok får substantivet *ham* (m) og avleiingar av dette relativt stor plass. Ei av dei mest interessante avleiingane er adjektivet *hamstolen* – «yderst uheldig, som alt mislykkes for [...] forstyrret, gal» (Aasen). Meininga synest å vera at den som ikkje lenger eig sin eigen ham, si eiga ytre framtoning, ikkje er seg sjølv lenger. Sidan Aasen byggjer på talemål og tradisjon på 1800-talet, kan vi rekne med at trua på hamskifte var levande i det norske samfunnet. Det same går fram av dei relativt mange naturmytiske balladane som handlar om dette fenomenet.

I eventyr kan evna til å skapa seg om fungere som eit magisk knep, som helten brukar til sin eigen fordel. Dette finst det døme på i balladediktinga også, som når den mannlege helten i «Riddaren i hjorteham» (TSB A 43) kler seg i hjorteham for å innynde seg hos jomfrua han vil ha. I dette tilfellet blir likevel hamskiftet som motiv brukt nærmast ironisk, det dreiar seg ikkje om omskaping eller hamskifte, men om *forkledning*. Det hender at forkledingninga inneber eit kjønnskifte, som i «Sigrid og Astrid» (TSB D 354). Dei to systrene Sigrid og Astrid har ingen bror som kan hemne den døde faren og den valdtekte mora. Men forkledde som riddarar fører dei drapsmannen bak lyset og gjer kort prosess med han:

Astrid let sitt sverdet brå,
ho hogg Hermod i lutine två.

Sigrid ho sitt sverdet drog,
ho hogg av Hermod hond og fot.

Dei hogg Hermod alt så små,
som lauv innunder lindi låg
(Solberg, 2003 b, s. 119–121).

I dei lengre formene av «Bendik og Årolilja» (TSB D 432) kler helten seg ut i kvinneklede for å koma seg framom kontrollapparatet til kongen og inn i Årolilja sitt jomfrubur. Alle let seg føre bak lyset, bortsett frå den falske terna som ligg i nærleiken, og som sladrar til kongen. Ei form for forkledning kan vi vel også tala om i skjemteballaden «Møllardottera» (TSB F 17), der friaren – av to medsamansvorne – let seg bera inn til den smellvakre møllardottera i ein sekk:

Dei to dei stappa den tredje i sekk,
så reiste dei seg til myllarens bekk.

«Kva hev'e du i sekken din?»
«Eg hev'e rug og kveite fin!»

«Du set'e din sekk ved mi dotters seng,
der er det sjeldan at musi gjeng»
(Solberg, 2003 b, s. 179–180).

Når det gjeld omskaping, er det oftast eit vondlyndt vesen som forheksar og forskaper eit uskuldig menneske. Ikkje sjeldan er det ei stemor som representerer den vonde krafta bak for- eller omskapinga. Ein av dei norske balladane har då også tittelen «Den vonde stemora» (TSB A 68). Ovanfor såg vi at det i «Liten Lavrans» (TSB A 24) var ei stemor (og heks) som skapte stesonen sin om til ein fole. I «Møya i ulveham» (TSB A 19) er det likeeins ei stemor som utfører den vonde handlinga og forskaper ei ung jomfru som tidleg har mist si eiga mor – først til ei *lind*, deretter til eit *sverd*, så til ei *nål* og endeleg til ein *kniv*. Trass i omskapinga slår det gode sinnelaget hos

jomfrua gjennom alle dei ytre hamane ho er fanga i, ho blir godt likt, og folk set pris på henne. Dette får stemora til å gripe til ei meir dramatisk forhek-sing. Ho skaper jomfrua om til ein *ulv* og legg den tilleggsstraffa på henne at ho skal vera omskapt heilt til ho har drukke blodet av bror sin. Sidan stemora er ei eldre kvinne, synest det å vera uråd for den unge jomfrua nokon gong å bli fri. Men då grip ei høgre makt inn. For det første blir ho med barn trass i høg alder, for det andre greier den omskapte jomfru-ulven å rive stemora opp og drikke hjarteblodet hennar. At ho er omgjeven av ni møyar på kyrkjeveg, hjelper ikkje:

Min stivmoder var så gamel en kvinde,
men herre Krist give hun med barn måtte bindes.

Min stivm[oder] sat he[i]me í átte ár
ho tor[d]e 'kje te kirken [for ulven den] grå.

[...]

Då [vil min stivmoder til] kyrkja gå,
níe møyar så hadde hó då.

Då dei kom på vegen fram,
då møter den ulv både vrei å gram.

Så tók han hæna i kåpa blå
å rykte hæna ó gangaren grå.

Så tók han hæna i silkjeskaut
og rykte [hæna at] vegabraut.

Så reiv en ut hendes hjerterod,
så fikk en drikke sin broders blod.

Då eg va' i ei jomfrú så gó
då gjekk eg for min fader og stód

(https://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb_a_19_moyaiul-veham 15. september, 2020).

Ved at Vårherre grip inn i handlinga, blir omskapings- og fortapingsvisa ei forløytingsvis. Den siste strofa markerer at normaltstanden er gjenskapt, og jomfrua møter att far sin, som har vore fråverande.

«Møya i ulveham» høyrer ikkje til dei kjende naturmytiske balladane, jamvel om vi har ikkje så få oppskrifter. Desse var det Sophus Bugge og i nokon grad Rikard Berge som gjorde. Strofene ovanfor er henta frå Bugges oppskrift etter Signe Gjermundsdotter Napper frå Skafså (1857). Nokre variantar har teke opp i seg delmotiv frå «Møya i linda» (TSB A 30), også ei omskapingsvis. Det er tydeleg at dansk skrift har sett preg på den norske balladetradisjonen i dette tilfellet, og det er ikkje lett å avgjera om «Møya i ulveham» er lånt frå dansk via skillingstrykk, eller om det også har funnest ein parallell og eldre norsk tradisjon, slik tilfellet er med mange balladar. At ein balladeaktør fører ordet og gjenfortel handlinga, som her, er uvanleg.

Ei omskapingsvis med gamle norske røter er «Jomfrua Ingebjørg» (TSB A 16). Hovudpersonen blir først omskapt både til ei hind og deretter til ei ørn. Som så mange andre viser var denne på veg ut av tradisjonen då samlarane kom til Bygde-Noreg på 1800-talet, og ingen kunne «Jomfrua Ingebjørg» fullt ut. Landstad trykte likevel ei form av «Jomfrua Ingebjørg» i *Norske Folkeviser*, i hovudsak etter Anne Sveinsdotter Klomset frå Seljord, supplert med nokre strofer etter Bendik Ånundsson Sveigdalen, Skafså.

«Jomfrua Ingebjørg» byrjar med ei skildring av den underlege og underfulle skogen der handlinga går føre seg, ein *aldin-skógr*, skog med tre som det veks eple på.

Eg veit meg eino ædeli skógi
sunna og vesta for fjór,
der vexe så mange dei ædeli tré
dei venast på jorði som grór.

Men hori skal sveinen finne jomfruga?

Der vexe så mange dei ædeli tré,
ja björki og så linde,
der spelar så mange dei ædeli dýr,
hjorten og så hinde.

Der spelar sá mange dei ædeli dýr,
 ikonn og sá dúva,
 hon er ættað af aurom lándo [andre land]
 den ríke, stolte jomfruga
 (Landstad, [1853] 1968, s. 488–489).

Skildringa av skogen verkar slett ikkje skremmande, som ein kanskje kunne vente, sidan den omskapte jomfru Ingebjørg blir forvist hit. Tvert imot synest skogen å vera inspirert av eventyrleg riddardikting, jf. formuleringa «sunna og vestafer fjor[d]». Men skogen er uansett ein trollskog, der jomfru Ingebjørg skal opphalde seg så lenge ho lever, om stemor hennar får det som ho vil. Sjølve omskapinga skjer brått, utan forvarsel og tilsynelatande utan grunn. Ikkje rart at jomfru Ingebjørg græt jammerleg:

Og deð var striðe stjukmóðri,
 hon vaknað af svemnen brátt,
 hon vekte up den stolte jomfruga
 og deð var um midjenott.

Og deð var fruga Ingebjørg
 hon framan fer sengi stóð,
 sá grét hon no sá möjleg
 i hinde-hamen hon fór.

Men ein grunn til omskapinga finst det likevel. Jomfru Ingebjørg er trulova med Herre-Per (jf. eventyrassosiasjonen), og den trolldomskunnige stemor hans vil at han heller skal gifte seg med ei anna kvinne. Før jomfrua blir omskapt – det heiter at ho *fór* i hindehamen, som ein kler seg i ei drakt – legg ho gullringane sine ved hovudenden/hovudgjerdet av senga. Ringane symboliserer kjærleiken mellom dei to, og driv Herre-Per til å leite etter kjærasten. Det står ingen ting i teksten om korleis Herre-Per kan vita at den hinda som søkjer til garden, er jomfru Ingebjørg i hindeham, men han greier uansett ikkje å fange henne. Deretter følgjer neste steg i omskapingprosessen, stemora skaper jomfrua om til ei ørn. For å løyse opp for trolldomen trengst det gode råd, og slike råd får Herre-Per av mannen som eig den

underfulle skogen. Det hjelper ikkje å hogge ned skogen. Ørna må få menneskeblod, eit offer, seier han, først då vil ho nærme seg Herre-Per:

Höyre du dandis [dugande, gode] herre Pér,
kvi høgge du neð den skóg?
Dú fangar aller den vilden örn
för hon fær manneblóð.

Sá hoggi han stykki útaf sin arm
og kastað deð högt pá kviste –
den örn hon skreik, sá hágt hon gól
den herre Pér vilde hon giste.

Hon sette seg pá stolsbrugda neð
og plukkað seg som ei dúva,
sá skók hon af seg den fugleham –
sá véne var den stolte jomfruga!

«Jomfrua Ingebjørg» er også oppskreven på dansk, svensk og færøysk. Særlig mellom dei norske og dei færøyske viseformene finst det mange parallellar, slik vi ser av dei følgjande to strofene frå «Hindar ríma». Dei svarar til Landstads strofer, siterte ovanfor:

Skar hann kjøt av sjálvum sær
og kastar upp í kvist,
fuglurinn fleyg so lágliga,
hann setti seg á hans bróst.

Hon skeyt seg úr fuglalíki,
risti sítt vel [hale, stjert] sum dúgva,
hon settist niður í grønan vøll,
og var ein stoltsjomfrúgva
(CCF VI, s. 97).

Fleire av dei naturmytiske balladane handlar om hamskifte i ei eller anna form. Menneske blir omskapte til fuglar og dyr, nokre gonger til konkrete ting. Noko av det verste er å bli omskapt til ulv og bjørn, får vi eit klart

inntrykk av. Dei fleste hamskifteballadane endar likevel godt – anten ved bruk av eitt eller anna magisk hjelpemiddel, eller ved blodoffer. Personen – ofte stemora – som ofte står bak den ufrivillige omskapinga, får si straff. Dette gjenopprettar harmonien, livet kan gå vidare.

I dette essayet har eg lagt vekt på å vise kor viktig trua på overnaturlige makter var for dei gamle balladesongarane. Balladane og visene dei song, eventyra og segnene dei fortalde, hadde røtene sine i denne trua. For dei fleste norske 1800-talssongarane var dette sjølv sagt – jamvel om dei samtidig visste at verda endra seg kring dei. Uansett fanst maktene der, i skog, utmark, fjell, vatn, elvar og sjø, i det vi kan kalle den ville, utøymde og ofte farlege naturen. Naturen var det uråd å halde seg unna, for den gav menneska mykje av næringsgrunnlaget, i form av beitemark, fiske, jaktutbyte, tømmer og ved.

Segnene kan som nemnt jamførast med balladediktinga når det gjeld trusinnhald. Segner inneheld gjerne mange velmeinte råd – direkte og indirekte formulert – om korleis folk kan unngå dei farane som maktene representerer. Maktene må ikkje forstyrrast, i alle fall ikkje om natta, ein skal vera varsam med å vandre einsam i skog og mark (med mindre ein veit korleis ein skal opptre), ein skal ta varsel av teikn i naturen, gjera krossteikn, ha eld, stål og tjøre for handa (og andre hjelperåder). Men dersom balladeaktørane skulle ha følgd slike gode råd, ville det ikkje blitt noka balladedikting. I dei naturmytiske visene er poenget derfor å utfordre maktene på maktenes eigen heimebane. Dette skjer fordi balladediktarane og tradisjonen vil undersøkje korleis balladeaktørar av begge kjønn oppfører seg i farlege situasjonar, som t.d. eit møte med det bergekongen, huldra eller nøkken representerer. Dei naturmytiske visene kan altså kallast ei eksperimentell dikting. Balladeaktørane er unge, i alle fall hovudpersonane. Dei er i ferd med å ta fatt på livet, finne seg ein kjærast, finne sin plass i samfunnet. Det er stadig ei aktuell målsetjing.

Utanfor det gode selskap.

Skjemteballaden og den komisk-satiriske tradisjonen

Komikk, latterleggjering og degradering

I studien *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900) drøfter den franske filosofen Henri Bergson nokre viktige sider ved latteren og det komiske. Kva er det som får oss til å le? Og kva er karakteristisk for latteren? Bergsons svar kastar lys ikkje berre over moderne humor, men også over dei eldre, mellomalderlege humorformene, dei vi finn i skjemteballadar og skjemteeventyr. Eitt av Bergsons poeng er at det er typisk for mennesket å le, det finst ingen latter utanfor mennesket. Synspunktet kan synast sjølv-sagt, men kanskje ikkje i historisk lys? I *Rosens namn* let såleis forfattaren Umberto Eco franciskanarmunken (og etterforskarer) William av Baskerville diskutere latteren med den gamle klosterbibliotekvaktaren Jorge frå Burgos. Mens Jorge meiner at latteren i beste fall er noko som høyrer heidningane til, og at Jesus aldri lo, hevdar William at latter er menneskeleg. Latteren er eit uttrykk for at mennesket er ein rasjonell skapning. Latterproblematikken går som ein raud tråd gjennom romanen og toppar seg i sluttscenen der William oppdagar at Aristoteles' verk *Om komedien* (som han rett nok aldri skreiv, men *kunne* ha skrive), finst i klosterbiblioteket. Men det er for seint, Jorge har kome først, og både boka, klosteret og Jorge går opp i eld og røyk. Så langt Eco og *Rosens namn*.

Når det gjeld Bergson, poengterer han vidare at med latteren følgjer det ei form for *kjensleløyse*. Ein kan ikkje ha varme kjensler for eit menneske og samstundes le av det same mennesket. Dette går fram av ein klassisk, komisk situasjon, seier Bergson. Ein mann kjem springande på gata, snublar og dett over ende. Folk ler ikkje av sjølve fallet, meiner Bergson, fallet er ikkje komisk i seg sjølv. Men poenget er at mannen gjekk over ende *utan å ville det*. Mannen hadde ikkje herredøme over kroppen og ikkje over handlingane sine, og derfor verkar han latterleg for dei som ser på:

Han skulde ha lempa på farten eller sprunge utanum. Men av skort på mjukleik, av distraksjon, eller av di kroppen ikkje ville lyda, stutt sagt, *som ei fylgje av styrdeik eller av ein fart dei no ein gong hadde fenge*, dreiv musklane på med same rørsлоне etter at umstendi hadde skift og kravde ny innstilling. Difor var det mannen datt, og difor lo folk (Bergson, 1922, s. 8).

Bergson vidareutviklar teorien om det mekanisk stive som derfor er utanfor kontroll, dette gjev grunnlag for komikk. Kroppshaldning, faktar og rørsler verkar latterlege i same grad som dei er ute av styring, og kroppen mekanisk stiv. I forlenginga av dette hevdar Bergson at vanskapte kroppar gjerne blir oppfatta som mekanisk stive, og derfor latterlege. Men føresetnaden for opplevinga av eit menneske med fysisk handikap som komisk, er at vi ikkje let ettertanken og medkjensla få rom. Det mekanisk stive som grunnlag for komikk gjeld ikkje berre kroppen og det fysiske, men kan overførast til menneskets psyke, haldningar, oppfatningar, livssyn. Den som berre er oppteken av sine eigne fikse idear og manglar evne til kommunikasjon og omstilling, blir like komisk som mannen som fall i gata, jf. enkelte av Holbergs komedie-aktørar.

I den gamle europeiske kulturen og i mellomaldersamfunnet i det heile fanst det mindre både av ettertanke, og medkjensle med venskapningar og andre som ikkje levde opp til forventningane. Derfor inneheld skjemteballadane og andre litterære sjantrar i slekt med dei – som eventyr, segner, anekdotar og diverse småforteljingar – mange døme på dei fenomenen Bergson trekker fram. Som eksempel kan nemnast «Den huslege bonden» (TSB F 33). Denne gamle balladen er relativt sjeldan på norsk, vi har den berre i tradisjon frå Telemark.

Den latterlege og komisk framstilte hovudpersonen er altså ein bonde. Som Landstad skriv i samband med den viseforma han trykte i *Norske Folkeviser*, er denne bonden «under Töffelen», kua av kona si. Dermed har vi ein situasjon med omsnudde kjønnsroller, noko som ofte er tilfelle i skjemteballadane, ein situasjon som er meint å vera komisk i seg sjølv. Og det er nettopp denne situasjonen som skaper grunnlag for at mannen reint kroppsleg verkar mekanisk stiv, komisk. Han er fanga i eit ekteskap der han er den underlegne og ikkje har noko han skulle sagt, han må utføre kvinnearbeid som å spinne, vaske klede, sope golv, hente egg, kinne smør. Alle

desse oppgåvene utfører han like dårleg. Til slutt blir han banka opp av kona og jaga på dør. I ein variant som Sophus Bugge skreiv opp etter Tone Marteinsdotter Høna / Kolberg frå Lårdal, heiter det oppsummerande i siste strofe:

Kjeringji reiste at beitekosten [kvisthaugen, til dyrefør]

å braut ho kvisten har[d]e;

fyste dengde ho bonden sin;

jaga han so av gari

(www.bokselskap.no/boker/skjemteballadar/tsb_f_33_denhuslegebonden

22. september, 2020).

Fungerer denne hogg og slag-komikken i dag? Tja –. Den gjorde det i alle fall ein gong, og den fungerer framleis i Holbergs komedie *Jeppe paa Bierget* (1722), som er bygd på mykje av dei same komikkskapande prinsippa som den gamle skjemteballaden.

Mens Bergson tek utgangspunkt i nåtidig oppfatning av latter og komikk, går den russiske språk- og litteraturforskaren Mikhail Bakhtin tilbake til dei europeiske røtene og den gamle latterkulturen. I det sentrale verket om Rabelais og den folkelege kulturen i mellomalderen og renessansen legg han fram tankane sine om den *groteske realismen* og degraderingsprinsippet. Her har vi å gjera med eit særeige biletspråk og ei særeigen estetisk oppfatning av latter og kultur. Det er eit sentralt kjennemerke ved den groteske realismen at den degraderer, fører alt som er åndeleg, opphøgd, ideelt og abstrakt, ned til eit materielt og kroppsleg nivå. Nedføringa gjeld absolutt og har eit topografisk innhald. Til det opphøgde høyrer himmelen og alle himmelens vesen, alt dette står i motsetning til jorda og det jordiske. Det er den folkelege latteren som ligg til grunn for dei ulike formene for grotesk realisme. Latteren degraderer og kroppsleggjer (Bakhtin, [1965] 1986, s. 28–31).

Med Bakhtin kan vi seia at skjemteballadane og andre folkelege og komiske sjangrar er ei form for karnevalsdikting. Nettopp karnevalet var i europeisk samanheng ein fest der den groteske realismen fekk høve til å utspela seg, og der prinsippet om *den omsnudde verda* gjorde seg gjeldande. Karnevalsfeiring har rett nok ikkje vore særleg utbreidd i Noreg, men den same karnevalsmentaliteten kom til uttrykk ved andre og til ein viss grad liknande

festar, julefeiring, jonsokfeiring, bryllaupsfestar, drikkelag. Dette har vi mange vitnemål om (Solberg, 1993, s. 141–148).

Det er kanskje ikkje overraskande at skjemteballadane lenge vart haldne utanfor det gode selskap. Likevel har desse visene same ytre form som andre balladar, og dei vart sungne av dei same songarane over heile Norden. Men mange songarar skjønna nok at ikkje alle samlarar brydde seg om desse visene, og vart truleg tilbakehaldne med å syngje dei når dei hadde fint besøk. Svend Grundtvig rekna ikkje med at skjemteballadane hadde nokon verdi, i alle fall stod dei langt tilbake for andre balladar. Det er truleg i hans spor Leiv Heggstad og Hakon Grüner Nielsen går når dei i *Utsyn yver gamall norsk folkevisedikting* (1912) skriv at «skjemtevisor høyrer soleis ikkje hit», dvs. til mellomalderdiktinga (Heggstad & Grüner Nielsen, 1912, s. 3). Det kan sjå ut som om tidlegare ballade-utgjevarar rekna skjemteballadane som eit relativt seint forfallsfenomen. Komiske viser kunne liksom ikkje sidestillast med høgverdige og tragiske tekstar som «Draumkvedet» (TSB B 31) eller «Bendik og Årolilja» (TSB D 432).

Enkelte forskarar har hevda at mellomaldermenneske sakna humoristisk sans, sidan begrepet humor ikkje er språkleg belagt så langt attende i tida. At dette sjølvstakt ikkje er tilfelle, gjev den svenske historikaren Olle Ferm fleire – morosame – eksempel på. Den følgjande historia, som Ferm refererer, vart i si tid ført i pennen av den prestlærde italienaren Poggio Bracciolini (1380–1459):

En abbot från Settimo, en stor och fet karl, frågade, då han en kväll var på väg till Florens, en mötande bonde, om denne trodde at han [= abboten] kunde komma in genom stadsporten [...]. Och bonden svarade skämtsamt med anspelning på abbotens fetma: «Om nu halmkärnan kunde komma in i porten, så mycket mera då du» (Ferm, 2002, s. 43, 139).

Handlinga i denne vesle historia spring ut av Bracciolinis samtid, seinmellomaldersamfunnet, der arbeidssame bønder spelar viktige roller. Dessutan utgjorde bøndene det store fleirtalet av folkemengda, men var undertrykte av adel og presteskap. At det nettopp er ein velfødd abbed skjemten går ut over, er ganske typisk, eit uttrykk for antiklerikalismen som låg i tida, og som vi finn mange eksempel på, bl.a. hos Giovanni Boccaccio og Geoffrey Chaucer. Men historia verkar heilt moderne ved måten den er fortald på.

Humoren oppstår fordi forteljinga går føre seg på to ulike plan – dels ved abbedens spørsmål om han kan koma inn porten [er porten open om kvel-den], dels ved svaret som garanterer at porten er vid nok til å sleppe inn jamvel ein feit abbed. Med andre ord fungerer denne komiske forteljinga både ved bruk av språkleg humor og ved situasjonskomikk.

Når det gjeld skjemteballadane, fekk dei den formelle plassen dei for-tente, med oversynsverket *The Types of the Scandinavian Medieval Ballads* (1978). Utgjevarane skriv at desse visene

have by most scholars not been hitherto considered ballads proper. Believing that the exclusion of such types is largely a result of Nineteenth-Century scholarly attitudes and prudishness which separated collectors from their sources, we decided to develop a distinct category, but we admit that the inclusion of types in this part of the catalogue must be seen as much more tentative and preliminary than is the case with the other groups (Jonsson, Solheim & Danielson, 1978, s. 17).

Det skal likevel nemnast at særleg danske skjemteviser har vore godt kjende og tilgjengelege gjennom Evald Tang Kristensens *Et hundrede gamle danske skjemteviser efter nutidssang* (1901) og H. Grüner Niensens *Danske skæmteviser efter visehaandskrifter fra det 16.–18. aarh. og flyveblade* (1927–1928). Tang Kristensen skriv ironisk i forordet at han lenge har grubla på korleis han skulle få gjeve ut visene sine «uden at de skulde give alt for megen forargelse» – og han har undra seg over kor ordknappe tidlegare viseutgjevarar har vore – «det er virkelig at være for fornem på det ikke en gang at turde udtale sig om deres tilstedeværelse» (Tang Kristensen, 1901, s. 3).

Dei norske mellomalderballadane er nå utgjevne i vitskapleg utgåve, skjemtevisene medrekna. Elles er ikkje skjemtevisene aleine om å framstille komiske personar og drastiske situasjonar. Særleg kjempe- og trollviser og riddarviser inneheld komikk av same slag, og i komiske prosasjangrar finn vi dei same og liknande motiv.

I møllarens hus

Då Moltke Moe som ung mann nettopp hadde teke fatt på den første inn-samlingsreisa si til Telemark (1878), fekk han tilsendt eit brev frå Arne Garborg. Brevet gjekk ut på at Moe burde skunde seg og leite opp ei gammal

og skrøpeleg Seljords-kvinne som Garborg visste om. Ho skulle sitja inne med ei mengd eventyr, og det var uvisst å vita kor lenge ho ville vera i live. Moe følgde rådet. Den gamle kvinna heitte Kjersti Eivindsdotter Haugland. Ho var skrøpeleg til beins, men kunne framleis både fortelja og syngje. Eventyra Moe skreiv opp etter henne, vart seinare utgjevne (1929). Det viste seg at Kjersti Eivindsdotter kunne balladar også, og Moe skreiv opp ein versjon av «Møllardottera» etter henne. Her følgjer dei fem første strofene av denne skjemteballaden slik Kjersti Eivindsdotter song visa, men i språkleg normalisert form:

Det var tre fellar som fann på eit råd.

Ola Mortensson, Per Mortensson.

Hosse dei kunne myllarens dotter få.

Jesper og Per Eiriksson, Olav Hansson, Petter Marensen,
og så ein kollut skreddar.

Dei to dei stappa den tredje i sekk

så reiste dei seg til myllarens bekk.

«Kva hev'e du i sekken din?»

«Eg hev'e rug og kveite fin!»

«Du set'e din sekk ved mi dotters seng,

der er det sjeldan at musi gjeng.»

Og som de då for til å myrkne i kvar krå

begynte den sekken til krabbe og til gå

(Solberg, 2003 b, s. 179–180).

Poenget for dei tre karane – som i andre variantar blir kalla sellar/skreddarar/knigtar/skalkar – er som vi forstår, å koma seg inn til møllardottera. Møllardøtrer skil seg i folketradisjonen ut som vakrare og meir tiltrekkande enn ungjenter flest, men møllaren passar godt på. Sjølv blir møllaren tradisjonelt framstilt som grisk og tjuvaktig, han stel av kornet og snyter kundane sine. Men i balladen blir han lurt sjølv, for ungguten i sekken – ei folkeleg utgåve av den trojanske hesten – kjem seg etter kvart opp i senga til jenta. Der blir han vel motteken. Rett nok trur møllardottera først at det

er tjuvar som er på ferde, og ber faren tenne lys, men når nattefriaren klappar henne «på raude rosens kinn» – som det ironisk og med allusjon til romantisk diktning i skillingsvisestil heiter – skjønar ho kven ho har fått besøk av:

«Å kjære min fader, du sløkkjer det ljøs,
det va 'kje anna katten spente ei mus.»

Dermed kan møllaren snorke vidare. Møllarkona forstår likevel kva som skjer og seier frå, men dottera ber henne teia still:

Ti still kjerring, du burde hava skam,
i morgon skal du av åt myllarens dam!»

«Møllardottera» har vore kjend i alle nordiske land. I Noreg har vi kring femti tekstvariantar, frå fleire delar av landet, men flest frå Telemark. Lindeman og Elling har skrive opp melodiar til visa. Landstad trykte fem strofer av «den saakalde Möllervise», men ikkje alle, sidan «Visen inneheld mangt Andet som ikke bör optages» (Landstad, [1853] 1968, s. 821–822). Landstad mislikte nok den grovkorna skjemten. Rikard Berge, som gav ut fleire skjemteviser i *Norsk visefugg* (1904), meinte på si side at innhaldet «tar ein vel inkje nett taka so usameleg; de er eit likso sant kulturbilæte som mange andre. Verre er de, at visa lyder so uegte, so innskipa. Ho bér enno den framande formsvip» (Berge, 1904, s. 117). Berge har rett i at det dukkar opp danske ord og uttrykk her og der, men det gjer det som kjent i mange andre balladar også. «Møllardottera» skil seg knapt ut i så måte, og visa er truleg gammal. Det er interessant at ein variant som Hans Ross skreiv opp frå Fyresdal i 1870-åra, viser stor likskap med den islandske forma av «Møllardottera» (som rett nok berre er eit fragment på to strofer):

Islandsk: «Hvar skal sekkurin standa
þar músin má ekki granda?»

«Settu han hjá minnar dóttur sæng,
þar er sá minnsti músagangur.»

Norsk: Hor skal Sekkjen stande
so Musi ho ska 'ki grande.

Set ho i mi Datters Seng,
 der slett ingi Muse gjeng
 (Vésteinn Ólason, 1982, s. 392–393).

Ifølgje Vésteinn Ólason kan denne språklege likskapen tyde på at «Møllardottera», som på islandsk treffande nok heiter «Sekkjar kvæði», kom til Island frå Noreg på eit tidleg tidspunkt. Det gammalvorne (norrøne) verbet *granda* = *skade*, knyter på sett og vis dei to balladevariantane saman.

«Møllardottera» er ein norsk og nordisk *fabliau* i balladeform. Fabliau-diktinga er ein viktig del av den franske 1100- og 1200-tals-litteraturen i høvisk stil, dette trass i at fabliauane er grovkorna, komiske og tilsynelatande svært lite høviske. Likevel supplerer desse korte, komiske tekstane riddardiktinga og dannar eit effektfullt motstykke til denne, slik skjemteballadane på liknande måte viser fram spennvidda i balladediktinga. Persongalleriet i fabliauane er ulikt den romantiske riddardiktinga. Her møter vi dumme bønder, oppkjeftige og hardtslåande bondekoner, griske handverkarar, grådige prestar og munkar, saman med andre tvilsame typar frå lågare samfunnslag.

Etter at fabliau-diktinga gjekk av moten, innarbeidde Boccaccio og Chaucer handlingsmotiv og tema frå desse komiske forteljningane i hovudverka sine, høvesvis i *Dekameronen* og *The Canterbury Tales*. Fabliau-diktinga levde dessutan vidare i den folkelege tradisjonen, anten som direkte lån frå fabliauane sjølve, eller frå verka til dei nemnde 1300-talsdiktarane. Chaucers Canterbury-forteljingar inneheld fleire fabliauar, blant desse er «The Reeve's Tale» – landsbydomarens forteljing. Denne fabliauen ligg til grunn for handlinga i «Møllardottera». På vegen til Canterbury – dit Chaucers pilegrimsfølgje skal – fortel landsbydomaren om ein grisk og tjuvaktig møllar med kone og ei vakker dotter. To studentar, Alan og John, kjem til møllarens hus med ein sekk korn som dei ber møllaren mala. Det ligg i korta at møllaren stel av kornet, og dessutan prøver han å lure hestane frå studentane. Men om natta er det studentane sin tur. Møllaren har som vanleg drukke seg sanselaust full, og i den bekmørke møllarstova endar den eine studenten i senga hos møllardottera og den andre hos møllarkona. Ingen

av dei to kvinnene har noko mot det, etter det vi kan forstå (Chaucers tekst er omsett til moderne engelsk av diktaren David Wright):

Towards the wench Alan began to creep;
 The girl lay on her back, so fast asleep,
 Before she knew, Alan had got so close
 That it was far too late to raise a fuss;
 To cut the story short, they soon were one.
 It's John's turn now, let Alan have his fun
 (Chaucer, 1985, s. 106).

Som i mange andre skjemteballadar dreiar det seg mykje om situasjonskomikk i «Møllardottera». Vi kan sjå det heile for oss: dei to karane som stappar tredjemann i sekken og etter møllarens tilvising plasserer den ved senga til dottera (der sekken absolutt ikkje burde stå), sekken som i nattemørkret byrjar å bevege seg mot senga med jenta i, jenta som først skrik opp, men så fell til ro, møllarkona som på avstand skjønar kva som skjer, utan å kunne gripe inn. I fleire variantar endar balladen med ei irettesetjing av henne, som samstundes strekar under kva balladen i mangt handlar om.

Skurken i balladehandlinga er møllaren. Ingen har sympati med han og heller ikkje med møllarkona. Friaren i sekken og møllardottera står derimot fram som heltar og hovudpersonar i denne «nattefriarvisa». Kontrasten til høgtidsame seremoniar i samband med friing og ekteskapsinngåing på høgt nivå – både i det verkelege livet og i litteraturen – er slående. Blant velberga bønder i bondesamfunnet og ikkje minst i høgare sosiale lag avgjorde foreldre og slekt kven som skulle gifte seg med kven. I «Møllardottera» tek derimot dei unge saka i eigne hender. Omkvedet i visa er ein del av komikken. Det dreiar seg om eit såkalla *nonsensomkvede*, som signaliserer at emnet i visehandlinga er komisk. Vi kan t.d. tenkje oss at dei karane som blir nemnde med namn, er friarar som vil inn til jenta, også den kollute, skalla skreddaren.

I fleire skjemteballadar ser vi liknande situasjonar, der eit ungt kjærestepar søker saman meir eller mindre i opposisjon til foreldra. Eit gjennomgangstema er den unge jenta som vil gifte seg, og faren som strittar imot. I ein vidare kontekst dreiar det seg om eit typisk karnevalistisk tema, der ungdomen står mot den eldre generasjonen.



Målareren Pieter Bruegel (Brueghel) den eldre skildrar daglegliv i Flandern på 1500-talet. Han vart gjerne kalla Bonde-Bruegel eller Den komiske Bruegel. Framstillinga hans av dansande bønder formidlar då også komikk, og dessutan glede og livslyst. Dansen til sekkepipe-spel er ingen mellomaldersk ringdans men ein nyare pardans.

Latterlege dyr og menneske

Fleire av den flamske 1500-talsmålaren Pieter Bruegel den eldre's målarstykke og teikningar kan tene som illustrasjonar til emne som blir tekne opp i folkeleg skjemtediktning. Bruegel framstiller bønder og dyr på ein tilsynelatande realistisk og ikkje sjeldan komisk måte, ofte i tett samspel. Dei visuelle framstillingane hans av folk og fe i nærkontakt er eit uttrykk for den breie forankringa skjemteballadar og skjemteeventyr har i europeisk bondetradisjon. At dyr og fuglar kan symbolisere og representere menneske og menneskelege eigenskapar, veit vi elles frå barnebøkene. Dette allegoriske grepet er eldgammalt, og i skjemteballadane har vi mange døme.

I det følgjande skal vi sjå nærmare på ei av dei mest kjende nordiske allegoriske dyre- og fuglevisene, «Ramnebryllaupet i Kråkelund» (TSB [F 68](#)). Denne skjemteballaden er samstundes den første norske mellomaldervisa som vart trykt (1647), saman med ei anna norsk vise på bygdemål med

tittelen «Andfind han gienghir». Truleg vart dette skillingstrykket laga i København og fekk fellestittelen:

Tvende lystige // Norske Vjser //
Den Første /
Lante oster i Kraakelund / etc. //
Den Anden/
Andfind han gienghir / etc. //
Vnder deris egne Melodier.
Tryckt Aar 1647.

Ein soldat i full mundur pryder framsida av skillingstrykket. «Ramnebryllaupet i Kråkelund» er ei lang vise på heile 35 strofer, med skiftande omkvede. Som i enkelte andre skjemteviser blir handlinga kommentert fortløpande i omkvedet. Visa byrjar med ein kort presentasjon av handlingstaden, Kråkelund. Deretter møter vi bjørnen som er beden i bryllaupet, men ikkje riktig veit korleis han skal koma seg over fjorden til bryllaupsgarden:

LAnte oster i Kraakelund
Dar æ so vacker ei By /
Adle de Dyr i Væra er
Sonkast dar uti /
 Biødnen han er yppaste Kar uti Skog.

Biødnen sat uti Backie
Og mongt so mune han huksa /
Skal æg sømja den breje Fior
Voet da verte mi Buxa /
 Biødnen viste inge Raa i Skogien.

Sote heffve æg den heila Noet
Mæ Graat og idla Laat /
Søte halvar leena mæg Skuto di
Mæg bær slet ingen Baat /
 Æg er boen te Brølloups Kar [gard] i Skogien.

Æg er boen te Brølloup
 Uti Rabna Buur /
 Rabnin ska han Bruggom væra
 Trana væra hans Brur
 Æg ska væra Kiøkemeistar i Skog
 (Hannaas, 1926, s. 109).

Etter kvart blir vi kjende med dei andre bryllaupsgjestene. Det er ulven, oteren, haren, reven og fleire andre dyr, og ikkje minst fuglar som orren, hauken, sporven, hanen, ugla. Og sjølv sagt dei to hovudaktørane som feirar bryllaup: ramnen og trana. Nokon handlingsgang i vanleg forstand har ikkje denne balladen. Ramma kring det heile er bryllaupsfesten i Kråkelund. Det blir lagt vekt på å presentere dei ulike gjestene, og bryllaupskosten som dei fører med seg: vestnorsk festmat på sitt beste. Enkelte av gjestene får for mykje å drikke, og det ser ut til å bli dårleg stemning, men heldigvis skjer det inga ulykke. Det heile endar med at ramnen «tæke si Trana i Fagn [famn]», og at gjestene dreg heim. Heilt til slutt får vi ein ironisk kommentar frå forteljaren si side. I staden for å ynskje brur og brudgom alt godt, kallar han skam og skade over dei:

Dar vart møckin Elskogien /
 Vti Rabna Buur /
 Rabnen tæke si Trana i Fagn
 Hu vart has veneste Bruur /
 Nu drog qvar Man heim te sino i Skog.

Foro dei inckie vel i denna Fær /
 Vti Rabna Buur /
 Gud lat os fara evindelæg vel /
 Skae i Bruggom og Bruur /
 Gud tale [!] [late] deim aldre Dagien trivast i Sko[g].

«Ramnebryllaupet i Kråkelund» kan kallast ei både karnevalistisk og parodisk vise. Vi kan rekne det som temmeleg sikkert at det er ein embetsmann som har laga visa, truleg på bakgrunn av ein eldre visetekst i same stil. Bru-

ken av det vestlandske bygdemålet meir enn antydgar at vi bør lesa dyre- og fugleallegorien som ei forkledd, karnevalistisk bryllaupsskildring i, og av, bondemiljø. Dyra og fuglane er altså å forstå som forkledd bønder. Det komiske ligg då i den til dels usiviliserte og primitive måten aktørane oppfører seg på, dei underlege bryllaupsseremoniane sett frå embetsmannssynsvinkel, den bondske og merkelege bryllaupskosten, og ikkje minst i språket. I 1647 eksisterte det ikkje noko norsk skriftspråk, og som Kjell Venås skriv, kunne dette fungere som eit komisk grep i visse samanhengar:

Bruken av talemålsforma i skrift kalla i tanken fram den andre og vanlege skriftmålsforma og verka komisk på grunn av skilnaden. Dette kunne falle saman med at teksta sette folk som naturleg brukte norsk talemål, inn i situasjonar som til vanleg hørde til røynslene og livsmiljøet åt kondisjonerte folk (Venås, 1990, s. 22).

Enkelte uttrykk i teksten kan lesast som parodiske i høve til etablert balladestil. Mens handlinga i riddarvisene ofte går føre seg i grønan lund, er handlingstaden her ein kråkelund, med mykje skrik og skral, kan vi tenkje oss. Fuglar spelar ofte viktige roller i balladediktinga, ikkje sjeldan som sendebod, men kråka høyrer ikkje til blant dei, bortsett frå i skjemteballadar som «Kråkevisa» (TSB [F 58](#)), og altså «Ramnebryllaupet i Kråkelund». Som kjent er kråka ein åtselfugl, langt nede på fuglerangstigen. Skildringa av ulven, som er oppnemnd til å vera klokkar, kan minne om dei korte glimt vi får av kyrkjelege handlingar i dei meir høgtidsame balladane. Stødd til sverdet ser han frå kyrkjeleet ned mot brurefølgjet ved stranda, som truleg har kome roande til kyrkja:

Vllvin stod i Kiørckie Lee /
 Støe sæg paa sit Svær /
 Sior [ser] han sæg ad Strande neer
 So fagr ei Fugla Fær /.

Formelen støe sæg paa sit Svær finst ordrett bl.a. i «Margjit og Targjei Risvollo» (TSB [A 57](#)), der det heiter: «Det var han unge Targjei, / han studde seg på sitt sverd».

Det er tydeleg at «Ramnebryllaupet i Kråkelund» er ei litterær vise, truleg sett saman på grunnlag av ein eldre, folkeleg vise-versjon. Dette har også tidlegare forskning kome fram til, og jamvel til ein sannsynleg opphavsmann: Anfinn Johannesson Breder. Anfinn Breder var presteson, og sjølv prest i Sund på Sotra frå 1640 til 1674, då han gjekk av og sonen overtok embetet. Den eldste opplysninga om kven som har skrivt «Ramnebryllaupet i Kråkelund», er innført i eit visehandskrift frå om lag 1750: «Denne vise er komponeret af hr. Anfind, prest til Sunds prestegjeld ved Bergen» (Hannaas, 1926, s. 120). Det finst også andre omstende som peikar i retning av at Breder har dikta denne balladen. Først dette – som kanskje ikkje veg så tungt – at det nemnde skillingstrykket frå 1647 inneheld visa «Anfind han gienghir» i tillegg til visa om ramnebryllaupet. Som Francis Bull skriv, kan «denne visen netop ved sin begyndelse tænkes at ville avsløre sin ophavsmand» (Bull, 1925, s. 166–167).

Nå syner det seg vidare at dei same to visene er innskrivne i ei av visebøkene til den danske (dansk-norske) adelskvinna Vibeke Bild. Det finst tre visehandskrift etter Vibeke Bild, og i det såkalla kvarthandskriftet står Breders to viser. I 1647-trykket er begge visene på vestnorsk språk, mens hos Vibeke Bild har visene ulik språkform. «Ramnebryllaupet i Kråkelund» har vestnorsk språk, mens «Anfind han gienghir» er på austnorsk. Korleis kan dette ha seg? Det er vanskeleg å tenkje seg at Vibeke Bilds avskrivar har bygd på 1647-trykket. Han kan ikkje ha greidd å gjennomføre «ein målføre-skilnad som ikkje fanst i fyrelegget. For han hev tvillaust vore ein danske som ingi greide hev havt på norske bygdemål» (Hannaas, 1926, s. 119). Forklaringa må ifølgje Hannaas vera at det har funnest *eit eldre trykk* som Vibeke Bilds avskrivar har kopiert, etter beste evne. Sidan har så den vestnorske skribenten Anfinn Breder justert den austnorske teksten og gjeve den ut som eige trykk (1647).

Det eldre trykket eksisterer ikkje på norsk. Derimot finst det to svenske balladevariantar av «Ramnebryllaupet i Kråkelund» frå tidleg på 1600-talet. Her er fleire strofer parallelle til det norske 1647-trykket, såleis dei følgjande frå eit svensk skillingstrykk (1633). Ein tekst med liknande utforming må truleg ha lege til grunn for Vibeke Bilds viser, og i neste omgang for Anfinn Breders 1647-trykk:

Thet är så fagert i kråkalund /
 Thet är så fager en by /
 All then glädie i werlden är /
 Yppas ther vthi /
 Kråkan ägher bådhe lofft och bwr i skoghen.

[...]

Vlffuen dricker aff silffuer skåål /
 Han kastar henne på golffue /
 Thet vndra och the andra små diwr /
 Hwij han war så dierffuer /
 Inkom [inn kom] Kråkan hoppandes i skogen
 (SMB 5:2, s. 282).

Med nokre fornorskingar trykte ordboksforfattaren Laurents Hallager «Ramnebryllaupet i Kråkelund» i *Norsk Ordsamling eller Prøve af Norske Ord og Talemaader. Tilligemed Et Anhang indeholdende endeel Viser, som ere skrevne i det norske Bondesprog* (1802). Sjølve ordsamlinga inneheldt om lag 7000 ord. Landstad trykte så igjen Hallagers tekst i *Norske Folkeviser*, rett nok overført til telemarksmål. I tillegg tok han med i samlinga ein mykje kortare tekst frå munnleg tradisjon, «et Brudstykke» kallar Landstad denne teksten, han trur at det finst meir fullstendige former i den munnlege tradisjonen i Telemark (Landstad, [1853] 1968, s. 625–636). Visa om fuglebryllaupet i Kråkelund må ha vore populær både på Vestlandet og i Telemark. Rett nok er det berre skrive opp Telemarks-tekstar, men av melodiar har vi kring 20 vestnorske oppteikningar.

Det er ikkje tilfeldig at «Ramnebryllaupet i Kråkelund» og «Andfind hand gienghir» er stilte saman på det nemnde skillingstrykket. Begge tekstar er «lystige norske viser», begge framstiller komiske aktørar frå det norske bondesamfunnet, begge handlar om bryllaupsforviklingar. Dei supplerer kvarandre når det gjeld emne og språkleg framstilling. I «Andfind han gienghir» (som ikkje er nokon ballade), dreiar det seg om kjærasteparet Andfind og Sigri. Dei er til stades i eit lystig lag. Andfind, stivpynta med brosjer, plater og knivar, med tre par hanskar og digre støvlar på føtene, briskar seg og byr Sigri opp til dans. Etter nokre innvendingar blir ho med

på dansen, som sett med kondisjonert 1600-talsblikk verkar kaotisk og vill, og kan jamførast med Bruegels biletframstillingar av dansande bønder:

ANfind hand gienghir / mæ Braser og Spengier
Til Sigri si /
Du stat op, tack paa dæg / kom hægan paa Heda [hit på heia]
Traa Dantzen met mæg.

Oc inckie vil æg traa Dantzen mæ dæg
Du est inckie skod /
Thi naar æg begyndar / saa segle du punde
Alt som ein Boet.

Andfind han dantzer Med tryor par Hanskier/
Alt paa ej Rej / [i rad, rekke]
Hans Føttar dej filltar [rører seg tregt] / Hans Kniffvu dej diltlar [sleng]
Stor Grue var ti [det var fælt å sjå].

Oc ette slang Sigri Mæ Belta og Sliri/
Hun var inckie sein /
Deim dantza tilsamu / Det voru stor Gamu
Som Søllia paa Reimb [sølje på reim]
(Venås, 1990, s. 44, 408–409).

Mot kvelden foreslår Andfind at Sigri skal bli hans med det same – men ho vil ikkje liggja med han utan vidare. Først bryllaup, deretter barsel, seier ho. Spørsmålet er likevel om det nokon gong blir alvor, for Sigri har mykje å utsetja på friaren. Han er keisam og lei, ein skikkeleg tørrpinn. Avslaget hennar blir framført i eit slags karnevalistisk, konkret biletspråk. Sigri lovar å koma attende når grana ber eple og fura pærer, og ynskjer han like mange gode år som hegren har hår og katten fjør. Ikkje mykje å sjå fram til for Andfind:

Og høra du Andfind / Qvei seior dæg / [kva eg seier deg]
La staa din Hat / [behald hatten på]
Naar Grana bær Eple / Og Fura bær Pera.
Saa kiem æg at.

[...]

Nu ynske æg dæg saa mongie goe Aar /
 Min leje Andfind /
 Som Haar uppaa Heigra / Og Fiøra paa Kat /
 Dar mæ goe Nat.

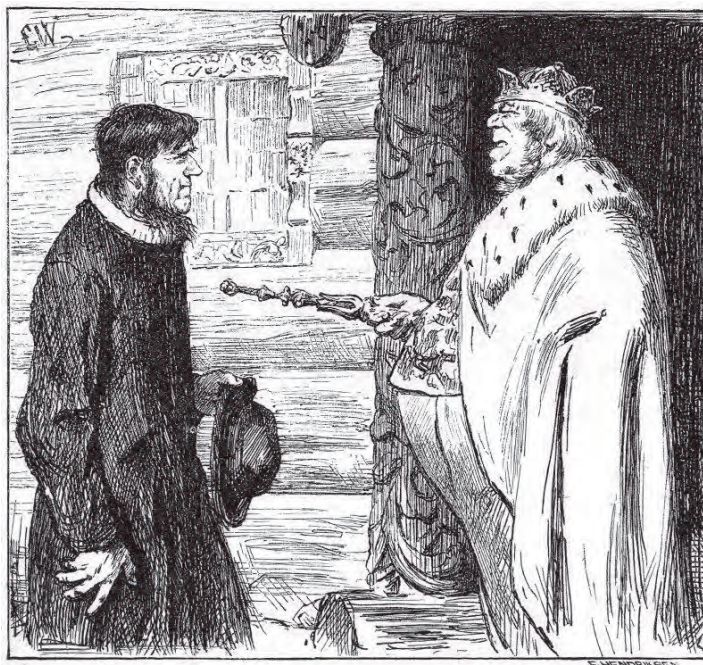
Presten, futen og skrivaren

I det etterreformatoriske samfunnet var det truleg desse tre embetsmennene folk flest hadde mest kontakt med. Dei representerte kongen i København, ein fjern figur, ikkje sjeldan opphøgd i ei slags mytisk verd. Presten, futen og skrivaren var derimot konkrete og nærverande. Særleg populære har dei knapt nokon gong vore, i alle fall ikkje om vi skal tru den folkelege tradisjonen. Kor griske, gjerrige, slue, kjepphøge og innpåslitne desse karane eigentleg var, er det vanskeleg å seia noko sikkert om, for skjemteballadar og annan tradisjon kan ikkje utan vidare oppfattast som realistiske skildringar av det norske samfunnet.

Tvert imot byggjer skjemtediktinga på antiklerikal og opposisjonell forteljetradisjon som går tilbake til mellomalderen. I katolsk tid var representantane for kyrkja mange fleire enn etter reformasjonen, både presten, kloster- og tiggarmunken, abbeden, bispen – og jamvel paven sjølv gjer seg gjeldande i folkeleg tradisjonsdikting. Abbedisser og nonner må heller ikkje gløymast. Representantane for den katolske kyrkja vart nok sette på sidelinja ved reformasjonen, men trass i det levde den antiklerikale oppfatninga av kyrkja vidare. Det nye prestestandet som den lutherske staten bygde opp på 1600-talet etter kyrkjeomveltinga, var ikkje nødvendigvis meir populært enn det gamle – kanskje med unntak for såkalla *svartebokprestar*, som både kunne mana djevelen og mangt anna. Petter Dass står som prototypen på prestar av dette slaget. På det verdslege området skjedde det ikkje like store endringar, jamvel om sorenskrivaren og lensmannen må reknast som etterreformatoriske.

I friar- og skjemteeventyret «Gardmannskjeringi som gøynde belane i bakaromnen» møter vi både presten, futen og skrivaren. Eventyret har vore fortalt i mange europeiske land, til glede og hugnad for vanlege folk i mange

slags miljø, ikkje minst dei som betalte skattar og avgifter og heldt oppe dei høgre standa. Poenget er å degradere dei tre embetsmennene, ta dei på fersk gjerning, i ferd med å utføre ei skammeleg handling, og vise at dei ikkje er betre enn andre folk, snarare tvert imot. Språkleg skil dei seg ut ved å tala byspråk, men det hjelper lite å tala fint når ein har hamna i bakaromnen. Å dyppe folk i tjøre og fjør var ein straffe- og audmykingsmetode som tidlegare var i sporadisk bruk i mange land. Det finurlege i eventyrteksten er at dei tre embetsmennene hamnar i klistret ved eigne handlingar. At alle tre seier det same og oppfører seg likt, fungerer fint. Det er eit uttrykk for at dei skal oppfattast som eit kollektiv, intenst opptekne av den vakre gardmannskjer- ringa og ute av stand til å tenkje sjølv.



Asbjørnsen og Moes eventyr «Presten og klokkeren» handlar om tre personar som vanlege folk i det gamle bygdesamfunnet var opptekne av, presten, klokkaren og kongen – den siste rett nok meir fjern. Erik Werenskiold har teikna kongen som ein velfødd bygdekakse, van til å få det som han vil. Same innstilling til tilværet har presten, han ropar «Av vegen!» til alle han møter. Men klokkaren er ein folkeleg helt, han svarar godt for seg og endar med å overta prestens stilling. Som i mange andre eventyr og folkelege viser går skjemten ut over dei som hadde makta i bygdesamfunnet.

Eventyret vart oppskrive av Rikard Berge etter Anne Sundbøhaugen (1910). Ho var dotter til Kjersti Eivindsdotter Haugland, som vi alt har møtt, og hadde eventyra i tradisjon etter mor si. Den faste rytmen i denne prosateksten er merkbar, Berge brukar då også nemninga *rytmisk stil* om Anne Sundbøhaugens forteljemåte. Vi ser at eventyret stilistisk skil seg sterkt frå Asbjørnsen og Moes breitt fortalde og litterært utbygde eventyr:

Det var ei gardmannskjering som var så fin, ho fekk kje fred anten fe fut, hell skrivar hell prest. Så la ho ivi, ho og mannen, at ho skulle beda dei til seg ein kveld.

Fyrst kom presten. No hadde ho stelt til tri kjer, eit med tjøru, eit med dun og eit vasskjer. Så ville presten liggje med ho. «Eg ligg kje med nokon som ikkje hev vaska seg fyrst,» sa ho. «Hvad skal det betyde? Er ikke jeg likeså ren som du?» sa presten. «Nei, eg brukar det aller ansleis,» sa ho. Då hoppa presten åt tjørjukjeret. «Her er tjære, her er tjære!» sa presten. «Ja, eg meinte kje detta, eg. Eg meinte det hitt, eg,» sa ho. Så hoppa presten åt dunkjeret. «Her er fjær, her er fjær!» ropa presten. «Ja, hopp åt vasskjeret og vask deg,» sa ho. Så hoppa presten åt vasskjeret. Men då hae det tjøra seg så fast at det var umaugeleg få av. Best i senn, så banka det på. «Fy, fy, åt bakarovnen og gøym deg!» sa kjeringi. Då kraup presten åt bakaromnen.

Og dimed kjem skrivaren inn, og han ville liggje med ho. «Eg ligg kje med nokon som ikkje hev vaska seg fyrst,» sa ho. «Hvad skal det betyde? Er ikke jeg likeså ren som du?» sa skrivaren. «Eg brukar det aller ansleis, eg,» sa ho. Så hoppa skrivaren åt tjørjukjeret. «Her er tjære, her er tjære!» skreik han. «Ja, eg meinte kje detta, eg meinte det hitt, eg,» sa ho. Så hoppa han åt dunkjeret. «Her er fjær, her er fjær!» skreik han. «Ja, hopp åt vasskjeret og vask deg,» sa ho. Så hoppa skrivaren åt vasskjeret, og då klinde dunen seg alldeles inn i tjøro. I det same banka det på dynni. «Fy, fy, åt bakarovnen og gøym deg!» sa kjeringi. Då kraup skrivaren inn i bakarovnen, og der sat presten. «Å, sitter vår sogneprest her? Her ser vi vår siste dag,» sa skrivaren.

Men no kom futen inn i stogo, og han au ville liggje med gardmannskjeringi. «Eg ligg kje med nokon som ikkje hev vaska seg fyrst,» sa ho. «Hvad skal det betyde? Er ikke jeg likeså ren som du?» sa futen. Ja, ho bruka det aller ansleis, let ho. Då hoppa futen åt tjørjukjeret. «Her er tjære, her er tjære!» skreik han. «Ja, eg meinte kje detta, eg. Eg meinte det hitt, eg,» sa ho. Så hoppa han åt dunkjeret. «Her er fjær, her er fjær!» ropa han. «Ja, hopp åt vasskjeret og vask

deg, veit eg,» sa ho. Så hoppa han åt vasskjeret og fekk rektig kline dunen på seg. I det same banka det på dynni. «Fy, fy, åt bakarovnen og gøym deg!» sa kjeriingi. Og futen kraup åt bakarovnen, og der sat presten og skrivaren. «Å, sitter vår sogneprest og vår sorenskriver her?» sa futen. «Her ser vi vår siste dag,» sa han.

Men då var det mannen sjav som kom inn. Han tok på nøre på varmen og stappa dott i pipa og ville røykje dei i hæl. Men så tok dei til beda, meir den som meir orka, og så slapp dei med å betale hundre dalar kvar. Etter den dagen bela dei kje meir der (Bø et al. [utg.], 1982, s. 319–321).

Folk flest har vel aldri likt å betala skattar og avgifter, verken til verdslege eller kyrkjelege autoritetar. Den katolske kyrkja hadde mange måtar å skaffe seg inntekter på, ikkje minst ved skriftemål og avlat. Desse to ordningane vart sterkt kritisert i den antiklerikale tradisjonen, noko vi ser i Geoffrey Chaucers *The Canterbury Tales*. Ein av aktørane hos Chaucer er tiggarmunken. Han er ein pengegrisk luring, glad i god mat og godt drikke, og han stikk seg alltid fram der han kan tene pengar, i strid med klosterlovna- den. Å ta seg av sjuke og fattige er ikkje noko for han, som etter det han sjølv trur, er ein dugande mann med uvanlege evner:

He knew the taverns well in every town,
 And all the barmaids and the innkeepers,
 Better than lepers or the street-beggars;
 It wouldn't do, for one in his position,
 One of his ability and distinction,
 To hold acquaintance with diseased lepers.
 It isn't seemly, and it gets you nowhere,
 To have any dealings with that sort of trash,
 Stick to provision-merchants and the rich!
 And anywhere where profit might arise
 He 'd crawl with courteous offers of service.
 You 'd nowhere find an abler man than he,
 Or a better beggar in his friary
 (Chaucer, 1985, s. 7).

I den katolske kyrkja er skriftemålet eit sakrament, og tiggarmunken som Chaucer fortel om, kunne skrifte folk og tildele avlat. Systemet kunne vel av

og til fungere slik at svake sjeler blant munkar og prestar utnytta skriftemålet til eigen økonomiske fordel. I seinmellomalderen var det systematisk misbruk av avlat i form av kjøp og sal som til slutt førte til Luthers teser, og vidare til reformasjonen.

Skriftemålet dukkar opp som motiv i fleire skjemteballadar, deriblant «Kjerringa til skrifte» (TSB F 73). Dette er ein ballade som er utbreidd over heile Norden, og den går truleg attende til seinmellomalderen. Handlinga byrjar prosaisk og jordnært. Ei kjerring kokar barselsgraut til dotter si og reiser på besøk med grauten i eit spann. På vegen møter ho ein mann som sosialt står høgt over henne, ein *hovmann*. Denne storkaren er så svolten at han et opp grauten for henne og slenger spannet, ei utenkjeleg og komisk handling. Då blir kjerringa så sint at ho dreg kniven og stikk hovmannen i hel. Men så kjem ho til å tenkje på at ho må få syndsforlating for drapet. Ho vender seg først til klokkaren, den lågaste kyrkjelege tenaren, men han har ikkje mynde til å skrifte henne, seier han. Dermed blir ho send vidare til presten, bispen, og endeleg, til sjølv paven. I enkelte variantar må ho endå høre (eigentleg lågare) altså til djevelen. I ein variant som Moltke Moe skreiv opp etter Torleiv Jensson Eikjamyra frå Bø (1878), heiter det i nokre av strofene:

Og kjerringa ho tok si krykkje og sin stav,
så reiste ho seg til klokkarens gard:

«Kjære klokkar, du skrifter no meg,
for eg hev'e stunge ein hovmann i hel!»

«Nei så menn, eg skrifter 'kje deg,
men reis til presten, han rår over meg!»

Og kjerringa ho tok si krykkje og sin stav,
så reiste ho seg til prestens gard:

«Kjære prest, du skrifter no meg,
for eg hev'e stunge ein hovmann i hel!»

«Nei så menn, eg skrifter 'kje deg,
men reis til bispen, han rår over meg!»

Og kjerringa ho tok si krykkje og sin stav,
så reiste ho seg til bispens gard:

«Kjære bisp, du skrifter no meg,
for eg hev'e stunge ein hovmann i hell!»

«Nei så menn, eg skrifter 'kje deg,
men reis til paven, han rår over meg!»

Og kjerringa ho tok si krykkje og sin stav,
så reiste ho seg til pavens gard:

«Kjære pave, du skrifter no meg,
for eg hev'e stunge ein hovmann i hell!»

«Ja hev du stunge ein hovmann i hel,
så skrifter eg deg båd' til liv og til sjel!»

Kjerringa ho spente opp med bae sine fot':

Dom dom durra mo dei.

«Kyss meg i fua, det var 'kje verre gjort!»

Dom durra mo dei,

dom durram, durram, durram, durram, deia

(Solberg, 2003 b, s. 182–184).

Handlinga i «Kjerringa til skrifte» er grotesk, absurd og komisk. Omkvedet gjev også eit tydeleg signal om dette. Likevel – eller kanskje nettopp derfor – kan vi sjå det heile for oss. I det konkrete og visuelle ligg føresetnaden for at den groteske realismen og degraderinga skal fungere. Vi har å gjera med ei gjennomført motsetning mellom høgt og lågt. På den eine sida hovmannen, klokkaeren, presten, bispens, paven, og i nokre variantar djevelen. Når paven og djevelen meir eller mindre blir sette i same bås, fargar det sjølvsagt av på uheldig vis for kyrkja sin del, slik det er meint. På den andre og låge sida har vi kjerringa, heilt aleine med grautspannet, så skrøpeleg til beins at ho må bruke krykkje og stav. Det rustne drapsvåpenet gjer henne endå meir stakkarsleg. I enkelte variantar kan det forresten heite at ho rir på ei grå purke, i sterk motsetning til måten høgborne personar ferdast på. Likevel

oppnår ho til slutt det ho er ute etter, og endar opp som ein slags folkeleg sigerherre. Dei mektige samfunnsaktørane har vist seg ute av stand til å handle. Alt er snudd på hovudet.

Skriftemålet står også i sentrum i den sjeldsynte og temmeleg korte skjemteballaden «Høna og hauken (TSB F 62). Denne visa er berre oppskreven i Setesdals-tradisjon, den fyldigaste teksten skreiv Johannes Skar opp etter Joronn Jonsdotter Frøysnes / Neset frå Bygland. Teksten vart først trykt i *Gamalt or Sætedal* (1916). Det er ei fugleallegorisk vise som går ut på at ein hauk har slege kloa i ei høne. Før hauken et henne opp, får ho lov til å skrifte syndene sine. Høna ramsar opp alt det galne ho har gjort, lagt egg mellom neslene, baksa med vengene så lyset slokna og mjølet fauk bort, ete opp maten for det vesle barnet. Men ho får syndsforlating, hauken vil ikkje gnage høna sine syndige bein:

«Svaarte-tuppe, Svaarte-tuppe fjuk du heim;

Eg vi 'kji [g]nage di[ne] synduge Bein»

(https://www.bokselskap.no/boker/skjemteballadar/tsb_f_62_honaoghauken

23. september, 2020).

Den knappe handlinga formidlar ein underfundig moral. Høna har egentleg ikkje utført noka synd, ho har berre oppført seg i tråd med hønsenaturen, og skaffa seg mat for å overleva. Slik er det med menneske også når dei ufortent kjem i klørne på kyrkja sine representantar, kan vi slutte oss til.

I «Revens arvegods» (TSB F 63) dreiar det seg ikkje om skriftemål, men om *sjelegåver*, gods og pengar som folk betalte for at det skulle lesast sjelemesser for dei etter døden. Formålet for den einskilde var å sleppe lettare gjennom skirselden. Hovudfiguren i denne dyreallegoriske balladen er ein rev, han kan sjølv sagt både tenkje og tala.

Som alltid i folketradisjonen er reven ein lurifaks, men blir likevel teken på fersk gjerning i gåsegarden. Dermed ser det farleg ut. Men reven greier å overtala bonden til å dryge litt med dødsdomen slik at han rekk å dele ut sjelegåver. Reven reknar sjølv sagt med eit opphald i skirselden. For å koma lettast råd frå pinslene veit han at det hjelper med sjelemesser, og då må han betala for seg, slik alle måtte. I mellomalderen var det kyrkja som fekk pengane, men reven fordeler derimot det han eig – skinn, klørne, sterten (halen), tunga, nasen – på fleire samfunnsaktørar. Desse kan så i neste

omgang bruke sjelegåvene til eiga vinning, slik vi ser av dei følgjande strofene. Dei er henta frå ein balladevariant som Sophus Bugge skreiv opp etter Ingebjørg Targjeisdatter Sandvik frå Mo (1856):

Skrivaren vi' eg no gjeva mitt skinn,
dæ sko' en hava på kjólen sin.

Å fúten vi' eg no gjeva mí kló,
han skríve så mykje eitt fy tvo

Å lénsmannen vi' eg gjeva min stert,
han skríve så mykje, som inkje æ' vært.

Å presten vi' eg gjeva mí túnge,
han heve så mykje for altaren sjunge

(https://www.bokselskap.no/boker/skjemteballadar/tsb_f_63_revensarvegods
23. september, 2020).

Når det gjeld framstilling av religion i balladediktinga, er det eit tydeleg motsetningstilhøve mellom skjemtevisene på den eine sida og legendevisene på den andre. I skjemtevisene er kritikken av presteskapet meir eller mindre total, jamvel om det er vanskeleg å tenkje seg at kritikken tek sikte på noka slags avvikling av alt som har med religion å gjera. Som nemnt har antikerikalismen lang tradisjon attende til katolsk mellomalder, religionsskritikk, i alle fall innan visse grenser, var akseptert av kyrkja sjølv. Jamvel i Draumkvede-tradisjonen på 1800-talet dukkar komiske vrengebilete opp, slik Jørgen Moe skriv:

Hertil kommer endnu at det dybe, mysteriøse Draumkvæe, naar det synges i det lystige Lag, hvor den fraadende Ølskaal en Tid er gaaet om, nødvendig ægger til Parodi, og saaledes bliver suppleret med Stropher, hvori Vrægebilledet af den nys afsungne gives. Paa anden Maade kan jeg i al Fald ikke forklare mig de mangfoldige travesterende Stancer, der af de fleste Sangere godtroende insereres mellem Digtets dristigste Stropher og hvorpaa jeg i et Par Noter skal give et Exempel (Moe, 1964, s. 55).

Den sosiale kritikken er truleg viktigare enn religionskritikken, og går hand i hand med denne – nærmast som ein raud tråd. Særleg futen vart skyteskive

for mykje av det som fanst av sosial misnøye i det norske bondesamfunnet. Grunnen var truleg at det var futen som hadde med innkrevjing av skattar og avgifter å gjera. Dessutan allitterte fute-nemninga med namnet på djevelen sjølv, og det må ha vore freistande å stille dei to karane saman. Dette ser vi døme på i enkelte viser, vers og forteljingar. Setesdølen Daniel Ose, som ifølgje Johannes Skar levde i første del av 1700-talet, skal ha laga denne vesle stubben i balladeversemål:

Å fanden og futen dei våro tvei [to] brø'a,
og fanden tok futen og steikt' han på glø'a.



Theodor Kittelsens illustrasjon til Asbjørnsen og Moes eventyr «Fanden og futen» viser futen slik mange tenkte seg han, feit og brei. Å vera så velfødd at det syntest, var eit tradisjonelt uttrykk for makt og velstand i det gamle samfunnet. Men det hjelper ikkje når den skinnmagre og energiske djevelen med horn og hestehov er motstandar.

Skjemteeventyret om «Fanden og futen» som vart utgjeve av Asbjørnsen og Moe, er i stil med den vesle stubben etter Daniel Ose. Slik gjenfortel Halvdan Koht eventyret i *Norsk bondereising*, etter ein Fyresdals-variant (1869):

Fanden og futen fylgdes át. «Kvar aktas du etter?» sa futen til fanden. «Eg vil dit der dei gjev meg eitkvart,» sa fanden. So kom dei til ei kjerring som skulde jage ei geit ut or hagen der ho át kál; so banna ho på geita og sa: «Fanden ta denne geita, er ho no der att!» «Der gjev dei deg noko,» sa futen. «Det var kje av hjarta dei gav meg det,» sa fanden, «for kjerringa visste at di meir ein bannar geita, di betre trivs ho.» So kom dei til ei kjerring som rende ikring på tune etter ein gutunge ho vilde ha inn att. «Fanden ta denne gutungen,» sa ho. «Der gjev dei deg noko,» sa futen. «Å, det var kje av hjarta; for det er kje av hjarta mora bannar barne,» sa fanden. So stod mannen sjølv i det opne glase og såg futen kome til gards. So sa han: «Der kjem denne fandens futen att og vil plundre oss. Fanden ta han!» «Det var av hjarta, det!» sa fanden, og so tok han futen (Koht, [1926] 1975, s. 244–245).

«Fanden og futen» er ei gammal forteljing. Vi finn den bl.a. i «The Friar's Tale» i Chaucers *The Canterbury Tales*. «The Friar's Tale» handlar om eit stevnevitne, ein såkalla *summoner*, som er så grisk etter gods og gull at han gjev kva som helst for å auke rikdomen sin. Ikkje minst pressar han pengar av fattigfolk, det er lettast. Utan å vera heilt klar over kva han gjer, avtalar han med djevelen å stå saman i tjukt og tynt, og å dele fortienesta dei skaffar seg. På vegen sin møter dei ein mann som fraktar eit stort høyllass. Når så mannen kjører seg fast i søle, slaps og stein, skrik han opp som ein galning og forbannar hestane sine:

"Hup Brock! Hup Scot! Hup! Hup! Why stop for stones?
The devil take you,' cried he, 'body and bones
Sure as you're born! What I've been through today!
The devil take the lot – horse, cart and hay'.

Stevnevitnet seier til djevelen at nå er det fritt fram og berre å forsyne seg. Høyrer han ikkje kva mannen seier? Han kan berre ta både hesten, vogna og høyet! Men djevelen svarar roleg at mannen slett ikkje meiner dette, noko som viser seg kort tid etter, når mannen får vogna i gang. Då auser han velsigningar over hestane. Litt seinare kjem dei til eit hus der det bur ei gammal og fattig enke. Stevnevitnet har hatt henne i kikkerten lenge, og nå vil han presse henne for dei siste skillingane ho eig, og jamvel ta steikepanna.

Då skrik ho ut i fortvilning: Måtte djevelen ta både stevnevitnet og steikepanna! Djevelen fattar interesse. Er dette noko ho verkeleg meiner? Ja, svarar ho, med mindre stevnevitnet angrar det han har sagt og gjort. Men stevnevitnet angrar ikkje på noko, og dermed er det fritt fram for djevelen (the fiend), som kan oppsummere:

"Now take it easy, brother,' said the fiend,
 "Your body and this pan are mine by right,
 And you must off with me to Hell tonight,
 Where you'll learn more concerning our affairs
 Than any theological professor.'
 So saying, the foul devil fastened on him,
 And he, body and soul, went with the fiend
 To where all summoners have their heritage
 (Chaucer, 1985, s. 258, 260).

Dumme menn og troll til kjerringar

Toskeskap er ikkje avgrensa til å gjelde storfolk. Asbjørnsen og Moes eventyr om dumme menn og troll til kjerringar minner oss om det. Både i skjemteeventyr og skjemteballadar blir toskeskap gjerne framstilt med utgangspunkt i konkrete og relativt vanlege situasjonar i dagleg- og arbeidsliv. Bergsons tese om det mekanisk stive mennesket som er innstilt på *ein frekvens* og ikkje greier å tilpasse seg nye utfordringar, er relevant for å forstå tekstar av denne typen. Ofte står eit kjærast- eller ektepar i sentrum for handlinga, og det går føre seg ein kjønnskamp mellom mann og kvinne om kven som skal ha overtaket.

Skjemteballaden «Guten og jenta raka høy» (TSB F 12) framstiller, som tittelen tyder på, ein gut og ei jente i ein vanleg arbeidssituasjon i det gamle bondesamfunnet. Det er i høyonna, og dei arbeider ute på enga. Guten vil liggje med henne, og ho læst som om ho er villig til det. Men først skal han følgje henne inn i stova, seier ho – setja henne i stolen, dra av henne skorne, leggja henne i senga, kle av henne serken. Deretter skal han gå ut i svala og stå der ei stund. Men når guten vel er ute av stova, låser ho døra og spottar han for toskeskapen han har lagt for dagen, han har ikkje forstått kva situasjonen inneber (og kva ho ventar av han):

Nei nå kann dú reise di heimafær,
 å seie, at dú hev blí narra her.

De æ skikkjen i våres land
 at dei smakar på steikji, før dei ber hó fram

(https://www.bokselskap.no/boker/skjemteballadar/tsb_f_12_gutenogjentarakahoy 23. september, 2020).

Sophus Bugge skreiv opp den visevarianten som strofene ovanfor er henta frå, etter Elen Jensdotter Rolleivstad (1857). Balladetypen er lite utbreidd i Noreg, den er kanskje underrepresentert i visematerialet sidan den tek opp eit såpass dristig tabuemne. Kor vanleg balladen har vore i Norden elles, er uvisst. Evald Tang Kristensen trykte to uheile variantar av «Elskov i engen», som han kallar visa. Teksten er så grovkorna at det ikkje går an å ta med alt, skriv han (Tang Kristensen, 1901, s. 178–179). Det er mogleg å oppfatte «Guten og jenta raka høy» som ein bondsk variant av hyrdepoesien, der handlinga også går føre seg ute i naturen, og der det dreiar seg om romantikk og forføring. Balladen er temmeleg sikkert relativt ung, kanskje ikkje eldre enn frå 1700-talet (Solberg, 1993, s. 198–201).

Skjemteeventyret om mannen som skulle stelle heime kan oppfattast som ein slags parallell til denne balladen, med dei to aktørane i eldre utgåver. Her er dei gift med kvarandre, godt vaksne. Sidan mannen klagar over at kona gjer for lite nytte for seg i huset, foreslår ho at dei skal byte arbeidsoppgåver. Ho skal vera med i slåtten, han skal stelle heime med alt det inneber. Som kjent kjem han dårleg frå heimearbeidet. Det heile endar i fullstendig kaos, mannen er ute av stand til å tilpasse seg situasjonen som gardkjerring, med mange forskjellige arbeidsoppgåver å ha ansvar for.

I skjemteballaden «Fanteguten» (TSB F 26) kan intrigen minne om opplegget i «Guten og jenta raka høy», men med rollebyte. Nå er det den mannlige aktøren som har overtaket. Visa begynner med å fortelja om ei vakker og svært stolt jomfru, men knipsk. Ho avviser alle friarar som melder seg, ingen er god nok, ikkje eingong prinsen. Dette mislikar kongen sterkt. Han hyrer inn ein tiggarfant frå ein annan by, instruerer han og dressar han opp slik at han kan gå inn i rolla som friar på høgt nivå. Fanteguten skjønar at han må gjera seg kostbar, nå er det *han* som skal gjera seg knipsk og kresen.

Jomfrua let seg smigre og fester lit til alt skrytet hans om rikdom og pengar. Då avslører fanten (slarven) kven han eigentleg er, ein fattig, elendig stakkar:

Slarven han sette seg på ein stokk,
han åtte 'kje skjorta på sin kropp.

Slarven han sette seg på ein stein,
han åtte 'kje hosene på sine bein.

Slarven han lyfte på huva si:
«Kom hit, skjøn jomfru, sjå skurva mi!»

Skjøn jomfru vende heim til sin faders gård,
det kom ikkje belar på femten år
(Solberg, 2003 b, s. 184–186).

Komikken i denne balladen byggjer på oppfatninga av kjønnsrollene i det gamle samfunnet. Ei ung og tiltrekkande jente *skulle* gifte seg, rett og slett. Om ho ikkje gjorde det, måtte grunnen vera hovmod, og hovmod står for fall. I løpet av balladehandlinga blir jenta latterleggjort og degradert, det syter nærkontakten med fanteguten for. At jomfrua ikkje lenger blir oppfatta som noko godt gifte, er straffa hennar. Ho har mist den æra rike menneske var fødde med i det gamle samfunnet, og det er tvilsamt om ho nokon gong får den tilbake. Dei siterte strofene skriv seg frå ein visevariant som Sophus Bugge skreiv opp (1857) etter Gunnhild Jørundsdotter Dårølaue frå Lårdal. På 1800-talet var «Fanteguten» svært populær. Vi har kring 60 tekstvariantar og fleire melodiformer til denne balladen. Landstad trykte ein tekst i *Norske Folkeviser*, og Hulda Garborg tok med ei form av visa, etter Landstad, i *Norske Dansevisur* (1913).

Blant dei dumme mennene som dukkar opp i skjemteballadar og skjemteeventyr, finst det nokre som i tillegg til å vera dumme også er uvanleg sterke og brutale. Dette er ein krevjande situasjon for alle som er i nærleiken. «Truls med bogen» (TSB [F 53](#)) høyrer hit. Denne skjemteballaden finst i eit sekstitals norske variantar, og Landstad trykte ei form i *Norske Folkeviser*. Eit svensk skillingstrykk går tilbake til 1690-åra. Truls arbeider som tenar i kongsgarden, men den gjerrige kongen nektar å gje han løn for innsatsen. Dette gjer Truls rasande, og han brukar kjempekreftene sine til å ta eit opp-

gjer med kongen, slik vi ser i strofene nedanfor. Varianten som desse strofene er henta frå, er blant dei 12 visene Lindeman skreiv opp etter Henriette Jürgens Schelderup frå Sokndal i Rogaland, truleg i 1850-åra (Gaukstad, 1997, s. 145, 500–506). Vi ser elles at balladen er utstyrt med varierende omkvede. Omkvedet følgjer handlinga og skaper slik komisk effekt:

Truls han tente i Kongens Gaard
 I førretyve Uger og dertil et Aar
 Gi me Løn sa'n Truls med Bogin.

Aa Lønner har du inte fortjent
 Min gode Haglebørse har du udskjemt
 Hæ eg de sa'n Truls med Bogin.

Truls tog Kongen og sætte han te 'n Væg
 Saa reiv han af 'n baade Haar og Sjæg
 Naa æ du snau sa'n Truls med Bogin

(https://www.bokselskap.no/boker/skjemteballadar/tsb_f_53_trulsmedbogen
 23. september, 2020).

Av andre bragder Truls utfører, kan nemnast at han bankar opp tre studentar og stel pengane deira, skyt ein bjørn, syr ein soldat inn i vomma på ei flådd merr og skjeller ut prinsessa, kallar henne ei bikkje. Alt dette er typiske døme på grovkorna karnevalshumor, der det opphøgde blir ført ned på eit konkret, kroppsleg og dyrisk nivå.

Ein del av skjemtevis- og skjemteeventyrtradisjonen vart tidlegare sett på som så upassande og moralsk fordervande at den ikkje kunne trykkast. Det ville vore uråd for 1800-talssamlarane å prøve seg på noko i den retning, og med unntak for Asbjørnsen var det vel heller ingen som tenkte seg det. Asbjørnsen og Moes eventyr fekk i si tid kritikk av Camilla Collett (1844) fordi dei skulle vera for *rå*. Kva ville ho ha sagt om ho hadde sett Asbjørnsens upubliserte eventyroppskrifter? Dette var såkalla *skinnfellhistorier*, erotiske eventyr, som Asbjørnsen nok kunne *fortelja* i godt lag, men som ikkje godt kunne koma med i eventyrutgåvene. Nokre av Asbjørnsens skinnfellhistorier vart trykt på tysk i tidsskriftet *Kryptadia* (1883) i eit opplag på 200 nummererte eksemplar, men først i 1970-åra vart dei erotiske skjemtee-

ventyra etter Asbjørnsen og andre tilgjengelege for vanlege lesarar (Høgset, 1977, s. 9–19). Oddbjørg Høgsets utval av erotiske folkeeventyr inneheld 50 tekstar etter ulike samlarar, med illustrasjonar. Seinare er endå meir av den erotiske folketradisjonen publisert.

Den komisk-satiriske folkediktinga i vers og prosa vart lenge uglesett av samlarar og utgjevarar. Den braut for sterkt med den meir seriøse folketradisjonen – til dels med tragisk innhald – og med forventningane til dei som på 1800-talet samla inn norsk folkedikting. Skjemteballadar og skjemteeventyr vart ikkje sett på som stovereine, dei høvde liksom ikkje inn i det norske nasjonsbyggingsprosjektet. Av ein eller annan grunn kom den tanken opp at skjemteballadane var yngre enn dei andre balladane, og uttrykk for eit estetisk og etisk forfall blant folk flest. At svært mange forteljarar og songarar var lutfattige, dårleg kledde og utan utdanning å snakke om, gjorde at ei slik oppfatning lettare kunne få feste. I realiteten har den komiske og lattervekkjande folkediktinga vore viktigare for vanlege folk enn vi ofte tenker oss, og meir utbreidd. Skjemteballadar og skjemteeventyr står heller ikkje tilbake litterært for andre folkediktingssjangrar, men gjer bruk av andre framstillingsteknikkar. Og slik det er med anna folkedikting, går røtene ofte langt attende.

«I fjeldet bor vor kunst og poesi»

Folkevisene blir romantiske kunstballadar

Inspirasjonen frå Ossian

Då krigsminister Jean Baptiste Bernadotte og ektemaken Desirée skulle gje den eldste (og einaste) sonen namn, kalla dei han Joseph François Oscar. Guten heitte *Joseph* etter Napoleon Bonapartes bror, og *François* etter farfaren. Det tredje namnet var derimot lånt frå litteraturen, frå skotsk folkedikting. *Oscar* heitte ein av heltane i den skotske poeten og folkevisesamlaren James Macphersons Ossian-dikting, og Bernadotte var ein ivrig tilhengjar av dette stoffet. Det same var Napoleon, som på Sankt Helena påstod at det var han som gjorde framlegg om Oscar-namnet. Men truleg «var det Joseph som föreslog namnet, han umgicks dagligen i familjen, han läste Macpherson och han hade sinne för exotiska namn på barn – hans egen dotter döptes till Zenaïde» (Lindqvist, 2009, s. 168–169). Då Bernadotte vart svensk-norsk konge, vart Oscar automatisk namnet på tronfølgjaren, og slik kom Oscar-namnet til Norden.

I 1760 gav Macpherson ut *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland*. I denne diktinga opptrer Ossian, han er ein gammal og blind songar, ein *barde* – som formidlar forteljingar om forne tiders heltar, som Oscar og Fingal. Ossian-songane vart raskt omsette til dei fleste europeiske språk, men i Noreg skjedde ikkje dette før i 1850-åra. Interesserte nordmenn kunne sjølvstapt lesa dei danske og svenske utgåvene. Det oppstod raskt tvil om Macphersons skotsk-gæliske folkesongar frå dei skotske høglanda var ekte. Mange meinte at Macpherson hadde kokt i hop Ossian-songane sjølv, og det skulle vise seg at skeptikarane hadde rett. Macpherson var aldri i stand til å leggja fram originaltekstane, rett og slett fordi dei ikkje eksisterte. Men kanskje hadde det mindre å seia kor *ekte* songane hans var, viktigare var det at dei var *i pakt med tida*. Macpherson skreiv i Rousseaus

ånd, om den ville, ukjende og utøymde naturen, og om lengten tilbake dit. Moltke Moe skriv:

Vi ser dalens egetrær og den nattegamle sne paa fjeldbrynet, vi ser den brune hjort paa heien, «ser bjergstrømmen bruse gjennom skogdybet, fjeldene ryste sine grantopper, fjeldbækkene strømme ned under skyerne og bølgerne skumme mod klippekysten», vi ser skodden lægge sig myg og ulden over lierne, eller «maanen seile bag sønderrevne skyer, mens vinden sukker over heden». Over det hele ligger et eget, tungsindigt vemod, ofte storladent, som smelter sammen med den «joy of grief», den længtende, tilbageskuende grundstemning, hvormed den ældgamle blinde barde mindes sin slegt og sin manddom (Moe, Moltke, 1927, s. 11–12).

Det var som inspirasjon Ossian-songane gjorde inntrykk, ikkje som autentisk folkedikting. I Noreg var impulsane frå Ossian sparsame, bl.a. fordi dei fleste nordmenn som skreiv skjønnlitteratur i samtida, sokna til Norske Selskab i København. Her var det dei fransk-klassisistiske ideala som galdt, ikkje dei nye romantiske impulsane som appellerte meir til kjensler enn til fornuft. Men prestesonen og gudbrandsdølen Christen Pram, ivrig medlem i Norske Selskab, skreiv likevel skodespelet *Frode og Fingal* (1790), som moralsk støtte for eineveldet. Pram «smelter stoff fra Ossian-sangene sammen med Saxo-stoff. [...] I stil med det britiske stoffet bruker han det shakespeareanske blankvers som metrisk form» (Blikrud, 1999, s. 109–110). Henrik Wergeland stilte seg heller ikkje avvisande til Ossian-songane, og psevdonymet hans, Siful Sifadda, er eit lån derifrå. Men den samtidige Johan Sebastian Welhaven avviste kontant «det Macphersonske Makverks golde Høitidelighed og taagede Luftsnyer» (Hauge [utg.]. 1992, s. 519).

I det følgjande drøfter eg eit utval kunstballadar – eller litterære balladar – nokre engelske og tyske, nokre norske og nordiske. Til grunn for kunstballadebegrepet ligg tradisjonsballaden (folkevisa), som vart gjenoppdaga av eit litterært publikum i siste del av 1700-talet. Den europeiske kunstballadediktinga er omfattande, og det ville føre altfor vidt å freiste å gje noko oversyn her. Med utgangspunkt i nokre kjende tekstar ser eg derimot på tilhøvet mellom tradisjonsballade og kunstballade, og eg drøfter nokre trekk ved form og innhald i dei tekstane eg presenterer. Eg vonar dessutan å få fram nokre tematiske samanhengar mellom europeisk kunstballadedikting

og norske kunstballadar. Utvalet av kunstballadetekstar i det følgjande spanner frå førromantikken til nasjonalromantikken, altså frå slutten av 1700-talet til 1850-åra. Fleire av dei tidlege kunstballadane har seinare blitt kalla *skillingsviser*, og har til dels mått leva med eit svært dårleg rykte. Men både når det gjeld emne og form, høyrer dei saman med, og bør sjåast i samanheng med, kunstballadediktinga. Og er nå eigentleg det dårlege ryktet alltid fortent?

Formelt blir den nordiske tradisjonsballaden definert relativt strengt. Kvar vise består anten av toversingar med såkalla *mellomsleng* og *etter-sleng*, eitt omkvede mellom linjene og eitt etter – eller av fireversingar med omkvede etter dei fire linjene. Vidare er tradisjonsballaden episk, og for det meste objektiv i tilnærminga til stoffet. Tradisjonsballaden inneheld dessutan mange formelprega uttrykk. Desse balladeformlane set tydeleg preg på tradisjonsballaden, både når det gjeld gangen i teksten og i detaljutforminga.

Kunstballaden kan ha like enkel form som tradisjonsballaden, som t.d. David Mallets «Margaret's Ghost», men mange kunstballadar er formelt noko meir kompliserte. Derimot er kunstballaden episk – og har, som tradisjonsballaden – innslag av lyrikk og dramatik. Ikkje minst dei tidlege kunstballadediktarane brukte sterke verkemiddel, noko som appellerte til publikum. I og med at den byggjer på tradisjonsballaden, er sjølv sagt kunstballaden folkeleg, i den meining at den bryt med den kunstferdige, regelbundne og teoribaserte diktinga i rokokkostil. Ein sentral kunstballadediktar som tyske Gottfried August Bürger hentar likevel inspirasjon frå ulike kantar, frå tysk folkespråk, salmespråk og Luthers tyske bibelspråk, men også frå Ossian-diktinga og ikkje minst tysk balladedikting.

Thomas Percy: Reliques of Ancient English Poetry

Kort tid etter at Macpherson hadde publisert dei første Ossian-songane, gav den engelske biskopen og forfattaren Thomas Percy ut ei stor samling viser som både vart godt motteken i samtida, og som er blitt ståande som eit hovudverk i engelsk og europeisk litteraturhistorie: *Reliques of Ancient English Poetry* (1765). Som Macpherson var Percy oppteken av den mytiske fortida. Han hadde omsett norrøne skaldekvad og skrive bøker om historiske emne. Sentralt i Percys visesamling står det såkalla foliomanuskriptet

(Percy Folio), eit balladehandskrift frå 1600-talet, som Percy hadde oppdaga i eit vertshus mens tenestejenta reiv ut blad for å nøre opp i omnen. Det heile minner om historia om då Volda-læraren Jakob Kobberstad ein gong i 1860-åra tilfeldig kom over eit handskrift frå 1612, «just som man var ifærd med at brænde det». Manuskriptet inneheldt «Friarferda til Gjøtland» (TSB E 72). Kobberstad sende handskriftet til Sophus Bugge, og dermed vart den gamle balladen berga.

Percy brukte om lag ein fjerdedel av foliomanuskriptet i utgåva si, og elles tok han med noko av kvart, som skillingsviser og anna populært vise-stoff. Alt i alt vart resultatet tre bøker. *Reliques of Ancient Poetry* er inga vitskapleg utgåve. Percy stiller seg fritt til stoffet, han diktar til strofer og verslinjer, og stryk ting han meiner bør strykast. Mange av visene er heller ikkje balladar (folkeviser) i eigentleg forstand. Dikt av namngjevne forfatarar har fått plass, og det same har kvasihistoriske viser om ymse emne, både om samfunn og religion, saman med mangt anna.

Utgjevaren ber om orsaking for den enkle og folkelege tonen i visene, som han kjenner seg utrygg på. Lesaren må førebu seg på at innhaldet i dei tre bøkene er noko heilt anna enn det ein vanlegvis finn i bøker, skriv Percy:

In a polished age, like the present, I am sensible that many of these reliques of antiquity will require great allowances to be made for them. Yet have they, for the most part, a pleasing simplicity, and many artless graces, which in the opinion of no mean critics have been thought to compensate for the want of higher beauties, and, if they do not dazzle the imagination, are frequently found to interest the heart (Percy, [1765] 1927 I, s. 8 (forordet)).

«Sweet William's Ghost»

Denne balladen handlar om tilhøvet mellom levande og døde, og har truleg vore blant dei visene som Percy meinte kunne «interest the heart». «Sweet William's Ghost» er som ein naturmytisk gjengangarballade, men utbygd og dramatisert. Childs vitskaplege utgåve av engelske og skotske tradisjonsballadar inneheld seks variantar av denne balladen (Child 77), av ulik lengd og med ulik slutt. Emnet er gripande, og skulle bli eit favoritemne blant mange kunstballadediktatarar.

«Sweet William's Ghost» handlar om kjærasteparet William og Margaret. William har vore lenge borte frå henne – truleg har han vore med i

krigen – og ho lengtar intenst etter at han skal koma heim. Så bankar det på døra seint ein kveld. Det er William. Men han er ikkje lenger ein levande mann av kjøt og blod. Han kjem attende som eit spøkelse, ein gjengangar, ei ånd, sørgjeleg klagande når han strevar med dørklinka:

There came a ghost to Margaret's door,
 With many a grievous grone,
 And ay he tirmed at the pin;
 But answer made she none.

Is this my father Philip?
 Or is 't my brother John?
 Or is 't my true love Willie,
 From Scotland new come home?

"Tis not thy father Philip;
 Nor yet thy brother John:
 But tis thy true love Willie
 From Scotland new come home.

Margaret lengtar både etter faren og broren, men først og fremst etter kjærasten. Det er han, som i samsvar med tretalslova i folkeleg tradisjon, blir nemnd sist. Den døde ber Margaret sverja han kjærleik og truskap, men Margaret vil først sjå han, han skal koma inn til henne og kysse henne. Nei, det er uråd, svarar gjengangaren, og minner henne om at han ikkje lenger er eit jordisk menneske, men eit åndeleg vesen. Rører han ved henne, vil det bety døden. Då ber ho om å få følgje han til grava slik at dei kan setja ringar på og på denne måten inngå ei form for ekteskap. Han svarar at grava hans ligg på den andre sida av havet, det er uråd. Ho ber så Gud gje sjela hans fred. Deretter stytter ho opp kjolen til litt over knea og følgjer gjengangaren den lange vinternatta, mens ho spør den døde om det er rom for henne i kista? Det er det ikkje, svarar den døde, og i det same gjel den raude hanen. Hanegalet markerer her, som elles i gjengangarballadar, at den døde må attende til grava straks. Margaret, trufast inn i døden, døyr i same stund:

No more the ghost to Margret said,
But, with a grievous grone,
Evanish'd in a cloud of mist,
And left her all alone.

O stay, my only true love, stay,
The constant Margret cried:
Wan [bleike] grew her cheeks, she clos'd her een,
Stretch'd her saft limbs, and died
(Percy, [1765] 1927 III, s. 131–133).

Slik det er med mange gjengangarballadar og mange naturmytiske balladar i det heile, er det mogleg å lesa teksten som ein feberfantasi, der Margaret sjuk og fortvilt, drøymer det heile. Men for at balladen skal verke med full kraft, krevst det at lesaren aksepterer gjengangaren med alt det inneber.

Av dei kjende variantane av «Sweet William's Ghost» i Francis James Childs vitskapelege utgåve (Child 77) er det berre A-versjonen som inneheld motivet med at Margaret dør. Percy hadde teksten frå *Tea-Table Miscellany* av den skotske diktaren og utgjevaren Allan Ramsay, og det kan gjerne vera Ramsay (eller Percy sjølv) som har dikta sluttstrofene. Strofene gjer balladen meir sørgjeleg og skrekkromantisk, i tråd med nye tendensar i tida. Tradisjonsballaden og folketradisjonen i det heile ser meir nøkternt-sakleg på tilhøvet og grensa mellom liv og død enn det diktarar med sans for det skrekkromantiske kom til å gjera.

«Sweet William's Ghost» er i slekt med den danske gjengangarballaden «Fæstemanden i graven» (TSB [A 67](#)), også kalla «Aage og Else», og kanskje mønster for den. Den danske balladen inneheld skrekkromantiske innslag, som når jomfru Else græt kjærasten riddar Aage opp av den svarte molda, og han tek kista på ryggen og traskar til kjærastens jomfrubur:

Saa saare gred iomfru Else-lille,
sine hender hun sloe:
det hørde ridder her Aage
under sorten iord.

Op staar ridder herAage,
 tager kisten paa bag:
 saa laker hand til sin festemøes bur
 med saa megen umag

Hand klapper paa dørren med kiste,
 for hand haffde iche skind:
 «Du statt op, stalten Else-lille!
 du luk din festemand ind»
 (DgF II, s. 495).

«Aage og Else» har levd vidare som intertekst i Adam Oehlenschlägers romantiske drama *Axel og Valborg* (1808), i Henrik Ibsens historiske og til dels skrekkromantiske drama *Fru Inger til Østråt* (1857) og i Johannes V. Jensens historiske roman *Kongens Fald* (1901).

Den mest kjende engelske balladen om gjengangarkjæresteparet William og Margaret er truleg den skotske skribenten David Mallets «Margaret's Ghost» (også kalla «William and Margaret»), som han skreiv med utgangspunkt i ein tradisjonsballade. Mallets nyskrivne tekst står hos Percy. Mallet fekk mykje ros av kritikarane, og Percy sjølv meinte at Mallet hadde skrive «one of the most beautiful ballads in our own or any other language». Allan Ramsay var like eins full av lovord: «I know not were to seek a finer mixture of pathos and terror in the whole range of Gothic romance.» Mallets ballade vart, skriv Hans Midbøe, mønster for gjenferdsskildringar i førromantikken (Midbøe, 1946, s. 30).

Mallets kunstballade handlar om den svikne Margaret som kjem attende som gjengangar frå dei døde. Ho oppsøker William, og held ein lang straffetale der ho fordømer den falske kjæresten, som braut lovnaden sin og sveik henne:

«Bethink thee, William, of thy fault,
 Thy pledge, and broken oath:
 And give me back my maiden vow,
 And give me back my troth.

«Why did you promise love to me,
And not that promise keep?
Why did you swear mine eyes were bright,
Yet leave those eyes to weep?»

Margarets andlet er ikkje lenger vakkert, all venleik er borte, leppene er ikkje lenger raude. Ho blir eten av makk og kryp i den iskalde grava:

«That face, alas! no more is fair;
These lips no longer red:
Dark are my eyes, now clos'd in death,
And every charm is fled.»

«The hungry worm my sister is;
This winding-sheet I wear:
And cold and weary lasts our night,
Till that last morn appear.»

Det heile endar med at hanen gjel og kallar Margaret attende frå dei levande. Men før ho forlet han, krev ho at William skal gå til grava hennar. Skuld-kjensla har hindra han i dette tidlegare. Nå er han nøydd til å gå, om han vil eller ikkje, og på den kalde grava trekker han sitt siste sukk:

He hyed him to the fatal place,
Where Margaret's body lay;
And stretch'd him on the grass-green turf,
That wrapt her breathless clay:

And thrice he call'd on Margaret's name,
And thrice he wept full sore:
Then laid his cheek to her cold grave,
And word spake never more
(Percy, [1765] 1927 III, s. 308–312).

At gjengangarar kan vera farlege for dei etterlevande, er velkjent i folketra-disjonen. Ein viktig grunn til at døde går igjen, er gjerne at dei har noko å hemne, noko å rette opp. Derfor får dei ikkje fred i grava. Men tradisjons-

tekstar inneheld sjeldan eller aldri skildringar som dei vi ser i «Margaret's Ghost». I tradisjonen kjem kjenslene til uttrykk meir diskret. Dramatikken i visa blir skapt både av Margarets lange straffetale og av dei sterke kjenslene som er på gang: kjærleik, svik, hat. Det som gjer «Margaret's Ghost» til ein så kraftfull og slitesterk tekst, er ikkje minst den konkrete, fysiske grotesk-realistiske skildringa av det ulykkelege kjærasteparet.

Bürgers skrekk- og gru-balladar

Den tyske balladediktaren Gottfried August Bürger (1747–1794) lykkast i å sameine popularitet og kvalitet. Kunstballadane hans selde i store opplag og vekte enorm oppsikt og beundring. Bürgers balladar vart spreidde som skillingsviser, og det er knapt nokon tvil om at han la grunnlaget for det som skulle bli ein viktig del av skillingsvisesjangeren – spøkelses- og gjen-gangarvisene med makabre detaljar i hopetal. Elles rakk Bürger i sitt relativt korte liv også å omsetja og utvide anekdotesamlinga med baron von Münch-hausens historier.

Ein av Bürgers store suksessar var «Des Pfarrers Tochter von Taubenhain» (1781). Prestesonen Bürger gjer i denne skrekkromantiske balladen soknepresten til ein av skurkane. Men verst er junkeren av Falkenstein, som forfører den vakre og tillitsfulle prestedottera Rosette. Ho blir med barn, og far hennar, presten, vil ikkje vita av henne. Han piskar dottera og jagar henne på dør. Rosette går til junkeren, men han har aldri tenkt å nedlata seg til å gifte seg med nokon så simpel som ei vanleg prestedotter. Derimot kan ho få gifte seg med jegeren hans, så kan dei to alltid møtast på si, seier han. Prestedottera forbannar forføraren og stormar ut. I ei elendig lauvhytte føder ho eit gutubarn, men dei psykiske påkjenningane har teke så hardt på henne at ho ikkje lenger har sin fulle forstand. Ho stikk ei nål i hjarta på barnet og drep det. Sjølv blir ho avretta og lagd på stegle og hjul. Men i kvar midnattstime stig ho ned frå stegla for å slökkje elden som brenn på barnets grav. Dette greier ho aldri og må tilbake til stegla.

«Des Pfarrers Tochter von Taubenhain» er ikkje berre skrekkromantisk, den har også eit tydeleg sosialt poeng. I to tidlege strofer understrekar forteljaren Rosettes gode sinnelag, ho er skuldlaus som ei due, ung, blid og elskeleg. Mang ein friar melder seg hos henne. Men høgt heva over Rosette og landsbyen, i eit slott med murar som blenkjer som sølv, med tak hardt

som stål, og vindauge som i sollyset minner om brennande speglar, held junkeren til. Til denne sosiale konflikten knyter handlinga seg:

Des Pfarrers Tochter von Taubenhain
War schuldlos, wie ein Täubchen.
Das Mädcl war jung, war lieblich und fein,
Viel ritten der Freier nach Taubenhain,
Und wünschten Rosetten zum Weibchen.

Von drüben herüber, von drüben herab,
Dort jenseits des Baches vom Hügel,
Blinkt stattlich ein Schloss auf das Dörfchen im Tal,
Die Mauern wie Silber, die Dächer wie Stahl,
Die Fenster wie brennende Spiegel

(http://www.balladen.de/web/sites/balladen_gedichte_autoren.php?b05=23&b16=257 3. september, 2020).

Bürgers ballade vart tidleg omsett til andre språk, bl.a. til dansk, og det kom mange danske skillingstrykk utover på 1800-talet. I eit prosatillegg har omsetjarane dikta vidare på Rosettes spådom: om junkeren har ført henne i ulykka, vil Gud ein gong ta hemn. Det heiter at junkerens husfrue svik han. Når han oppdagar dette, drep han først henne, deretter elskaren og til slutt seg sjølv. Djevelen jublar over ny tilvekst i sitt rike, forføraren og skurken i visa har fått si straff, og verda kan gå vidare (Rossel, 1971, s. 94).

Om lag ti år tidlegare hadde Bürger skrive «Leonore» (1773). Dette er den kunstballaden han hadde størst suksess med. Når det gjeld motiv og tema, er «Leonore» i slekt med dei engelske William og Margaret-visene, og den mannlege hovudpersonen heiter Wilhelm, kanskje ikkje tilfeldig. Med «Leonore» vart Bürger ein føregangsmann i den skrekromantiske (gotiske) litteraturen. Balladen vart omsett til mange språk og inspirerte andre diktarar, komponistar og målarar. Nemninga *affektballade* har vore nytta om «Leonore» og andre Bürger-balladar. Oehlenschlägers «Sivald og Thora» (1803) høyrer forresten også heime i dette selskapet. Affektballaden er full av «skrik, skrekk og skratting», av rørsler, sterke bilete, interjeksjonar og lydhermande ord (Skjerdal, 2018, s. 83–91).



Gottfried August Bürgers kunstballade «Leonore» er framstilt i ei mengd målarstykke og teikningar, ikkje minst ridetur-motivet. På den tyske historie- og landskapsmålareren Frank Kirchbach sitt Leonore-målarstykke (1896) ser vi ei lettkledd og kanskje forventningsfull Leonore, mens Døden piskar på hesten og sprengjer kyrkjegardsgrinda. I den norske tradisjonen vart balladen om Leonore laga om til prosaforteljing.

«Leonore» er ein gjengangarballade. Handlinga går føre seg like etter sjuårs-krigen, der Wilhelm, Leonores kjærast, har vore med som soldat. Men Wilhelm har ikkje kome tilbake frå krigen, slik dei andre soldatane har, og ho ventar utålmodig på han. Så ved midnatt bankar ein framand på døra, og denne framande ser ut til å vera Wilhelm. Han ber Leonore stiga opp på den svarte gangaren, og i eit spøkelsesaktig landskap rir dei av stad, i eit forrykande tempo, over sjø og land. Småstein sprutar og det gneistrar under hestehoven. Månen kastar eit trolsk, spøkelsesaktig lys over dei to på den svarte hesten. Dei døde rir fort! seier ryttaren til Leonore, som ikkje kjenner seg vel til mote:

Zur rechten und zuhr linken Hand,
Vorbei vor ihren Blicken,

Wie flogen Anger, Heid und Land!
Wie donnerten die Brücken!
«Graut Liebchen auch? – Der Mond scheint hell!
Hurra! die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?
«Ach nein! – Doch lass die Toten»!

Etter det susande rittet når paret på hesten fram til kyrkjegarden og grava. Då viser det seg at rytteren ikkje er Wilhelm, men Døden sjølv. Rustninga hans fell av som tørr knusk, han viser seg som den han er, eit beinrangel med sigd og timeglas. Ektesenga er grava, der den døde Wilhelm kviler. Jorda brest under Leonore, og ånder dansar kvilelaust i ring:

Ha sieh! Ha sieh! im Augenblick,
Huhu! ein grässlich Wunder!
Des Reiters Koller, Stück für Stück,
Fiel ab, wie mürber Zunder.
Zum Schädel, ohne Zopf und Schopf,
Zum nackten Schädel ward sein Kopf;
Sein Körper zum Gerippe,
Mit Stundenglas und Hippe
(http://www.balladen.de/web/sites/balladen_gedichte_autoren.php?b05=23&b16=257 3. september, 2020).

Det seier atskillig om Bürgers popularitet at «Leonore» vart grunnlag for eventyrliknande tradisjonsforteljingar med tilnærma same innhald. Ein prosavariant frå Nordland handlar om ei tenestejente som heiter – ikkje Leonore, men Karen:

Engang var der en pige, som hed Karen, hvis fæstemand var død. Hun sørgede over ham sent og tidlig og ønskede, at han dog maatte komme og hente hende til sig; hun vilde saa gjerne følge med ham i graven. Sent en kveld, efterat husets folk var gaaede tilsengs, sad hun alene i sit kammer og græd og gjentog sit ønske.

Så bankar den døde festarmannen på døra. Karen er glad for å følgje med til kyrkjegarden, og dei set seg opp på den svarte hesten hans. «Jeg rider

sagte», seier festarmannen, «og maanen skinner saa silde, Karenmor, er du ræd?» Nei, svarar jenta. Vel framme på kyrkjegarden bind festarmannen hesten i ein gravkross og gjev seg til å spa opp grava si. Men då får Karen tid til å angre, og ho spring inn i likhuset og låser døra etter seg. Der får ho uventa selskap av eit lik som ventar på å bli gravlagt. Festarmannen mislikar sjølv sagt at Karen rømer frå han, han dunkar på døra og ber henne opne. Men Karen har ombestemt seg, ho vil leva! Festarmannen ropar då til den døde i likhuset at han skal låse opp, men liket svarar at det er uråd, «for de har vendt hovedet mit til døren». Karen må sitja i likhuset til morgonen kjem, men lærer lekse si: «siden sørgede hun ikke paa en saa ufornuftig vis over sin fæstemand».

Det norske eventyret er tilpassa ein nordnorsk kvardag, med likhus og ein vanleg kyrkjegard, der festarmannen sjølv må spa opp grava si. Moralen er jordnær og fornuftig: Ein skal ikkje syrgje over dei døde på ufornuftig vis, slik at ein sjølv hamnar i depresjon og tek skade av det. Livet må gå vidare. Eventyret inneheld også praktiske råd om korleis ein skal hindre døde i å gå igjen: «Det er paa flere steder skik at lægge staa og en gudelig bog hos den døde, som ligger paa ligstraa, for at han ikke skal gaa igjen, og at vende hans hoved mod døren» (Nicolaisen, 1887, s. 26–27). Det siste tiltaket skal hindre at den døde ser kvar utgangen er, noko som kunne setja han på tanken om å gå sin veg!

Lansons vise

I kjølvatnet av «Des Pfarrers Tochter von Taubenhain» og «Leonore» vart det skrive fleire kunstballadar i same stil. Dei mest populære spreiddest som skillingsviser, og kom derifrå inn i folketradisjonen. Den såkalla «Lansons vise» er ein opphavleg kunstballade av denne typen, den vart spreidd i mange land som skillingsvise, og i Noreg vart skillingsvisa til tradisjonstekst. Ifølgje Rikard Berge var det Sophus Bugge som først råka på denne visa i norsk tradisjon, dette var i Telemark i 1860-åra. Bugge skreiv ikkje opp teksten, men nøgde seg med å gje eit kort referat. Seinare kom Berge sjølv over «Lansons vise» og skreiv opp det songaren kunne (som ikkje var stort). Berge gjer merksam på at arkitekten Wilhelm Swensen kring 1890 hadde høyrte systera syngje ein stubb av same vise, og at han seinare i Berges bok *Norsk sogukunst* oppdaga at eventyret «Ridderen som kom att etter han va

dau» – fortalt av eventyrsamlaren Anna Monrad – byggjer på viseteksten (Berge, 1925, s. 7–11; Berge, 1976, s. 45–46). Vi har altså å gjera med same sjangerovergang som i tilfellet med «Leonore», frå vise til prosa, nærmare bestemt eventyr.

«Lansons vise» må ha vore ganske populær i si tid. Folkloristen Reidar Christiansen drøfter visa i artikkelen «Albrechtsons visesamling» og gjen-gjev heile teksten etter to skillingstrykk i Nasjonalbiblioteket, Oslo. Dei fire første strofene presenterer hovudpersonane og emnet for visa:

En Ridder saa bold og en Frøken saa grand,
De satte sig ned i det Grønne,
De talte om Kjærligheds Erklæring til hverandre,
Den tapre hr. Lanzon og Frøken forsand
De talte med Øine de skjønne.

Han sukked og sagde, i Morgen den Dag
Jeg skal til Fienders Lande.
Det falder mig ind i mit Sind her jeg staaer
En rigere Frier og Kjærest du faaer
Og kan faae min Plads ved din Side.

Ak Ridder, ak Ridder, var Jomfruens Svar:
Du gjør mig rørt ved den Tanke,
Den hellige Jomfru til Vidne jeg ta'r:
Jeg lever eller dør, ja min Haand den du har,
Skal dig og ingen anden tilhøre.

Om nogen skulde vilde indsnige sig i min Hu,
Og ville mig Landzon frarive:
Min Stolthed, min Hovmod den straffer da Gud,
Saa kommer du tilbage og fordre vil din Brud,
Og rykker mig ned under Jorden
(Christiansen, 1932, s. 111–114).

Så går det som ein kan tenkje seg. Riddaren kjem ikkje attende frå krigen. Innan eitt år har gått, dukkar det opp ein rik baron, og jomfrua svarar ja til frieriet hans. Men midt under den strålande bryllaupsfesten oppdagar gje-

stene at det sit ein fælsleg mann midt iblant dei, tilsynelatande utan lemer og utan ord, og berre stirer stivt på brura. Det er den døde hr. Lanzon som har kome for å hente jomfrua, slik ho sjølv lova at han kunne, om ho sveik han. Verken gråt eller bøner kan hindre at han riv henne med seg i grava, mens ho jamrar og skrik. Men fire gonger kvart år viser jomfrua seg som spøkelse i nattetimen:

Hvert Aar fire Gange hun sees der igjen.
 Naar Midnat har lagt sine Vinger;
 Hun danser i brudelig Smykke saa peen,
 Og raaber: Hr. Landzon, min kjæreste Ven,
 Og Løftet som jeg haver brydet.

Ja der dandser Spøgelse i græsselig Skraal,
 Som Blodet av Hjerneskiller drikker,
 De drikker da sammen med muntert Skraal,
 Og raaber, hr. Landzon, vær tapper i dit Skjold
 Og Skaal for din troløse Pige.

Det finst elles ein gammal melodi til denne visa, ein lyrisk mollmelodi, typisk for tidlege 1800-talsviser, og kanskje med røter i Tyskland (Ramsten, 2015, s. 128–133). Som Christiansen skriv, byggjer dei norske variantane sikkert på svenske førebilete, jf. epitetet *grand* i 1. strofe, 1. linje – som kjem av svensk *grann* = vakker, pen. Ein fyldigare og språkleg sett betre tekst enn den norske skillingsviseteksten står i August Bondesons visebok (nr. 102) med tittelen «Alonzo den tappre och skön Imogene». Namnet Lanson/Lanzon/Landzon i dei norske variantane skriv seg nok frå *Alonzo*. Bondeson-trykket er datert til 1824.

Svært mykje eldre enn 1824 er ikkje visa om det tragiske kjærasteparet Alonzo og Imogene. Denne skrekromantiske balladen er dikta av den engelske forfattaren Matthew Gregory Lewis, mest kjend for den gotiske kultromanen *The Monk* (1796). Lewis skreiv også forteljingar og skodespel, og altså skrekballadar i Bürgers ånd ([https://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Lewis_\(writer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Lewis_(writer)) 3. september, 2020). Ein av desse står i *The Monk* – «Alonzo the Brave, and Fair Imogine» – og det er denne dystre 17-strofers spøkelsesvisa som er utgangspunkt for «Lansons vise». Balladen om Alonzo

og Imogine har dessutan fått plass i Lewis' dikt- og viseantologi *Tales of Wonder* (1801).

Dei to siste strofene i Lewis' gjengangarballade, som altså står i *The Monk* (vol. III, kap. II), lyder slik:

At midnight four times in each year does her Spright
When Mortals in slumber are bound,
Arrayed in her bridal apparel of white,
Appear in the Hall with the Skeleton-Knight,
And shriek, as He whirls her around.

While They drink out of skulls newly torn from the grave,
Dancing round them the Spectres are seen:
Their liquor is blood, and this horrible Stave [vers, «stev»]
They howl. – 'To the health of Alonzo the Brave,
And his Consort, the False Imogine!'

(www.gutenberg.org/files/601/601-h/601-h.htm#chap0101 3. september, 2020).

Lewis' ballade vart omsett til svensk i 1799, spreiddest i kopiar over heile landet, og fekk innpass i svenske song- og visebøker. Det er som nemnt sannsynleg at dei norske skillingstrykka som inneheld «Lansons vise», skriv seg frå den svenske omsetjinga, som biskopen og skribenten A.C. af Kullberg hadde ansvaret for. Kullberg omsette også Bürgers ballade «Leonore» og «Des Pfarrers Tochter von Taubenhain» til svensk. «Sweet William's Ghost» vart omsett til dansk av forfattaren Jens Baggesen, med tittelen «Ludvigs Gjenfærd». Den svenske forfattaren Johan Henrik Kellgren omsette så den danske versjonen til svensk med tittelen «Fredrics Wålnad» (Johansson, 1912, s. 4–12).

Herders folkevise-stemmer

Det engelsk-skotske visestoffet om William og Margaret hamna etter kvart i Johann Gottfried Herders *Volklieder*. Det gjorde også mange andre viser frå Percys *Reliques of Ancient English Poetry*. Herder hadde dessutan sans for Macpherson og trykte fleire Ossian-tekstar. Han skreiv avhandlingar om Ossian, og om Shakespeare. Både i Ossian-diktinga og i Shakespeares

drama fann Herder det han var ute etter: eit primitivt, opphavleg kjensleviv, naturstemningar og naturpoesi. Hos alle folkeslag finst det ein naturpoesi, meinte Herder. Denne naturpoesien, som er særeigen for den einskilde nasjonen, står i fare for å miste krafta under presset frå sivilisasjon og kultur. Naturpoesien finst også i enkelte klassiske tekstar: i Homers dikting, i Bibelen, i Shakespeares drama, i Ossian-diktinga – og i folkevisene. Frå Herder stammar velkjende nemningar – men nye og revolusjonerande i 1770-åra – som *folkedikting*, *folkeviser*, *folkeeventyr*, *folkesegner*. Folkediktinga er ei nasjonal dikting, eit uttrykk for folkesjela. Eit begrep som *folkesjel* kan synast problematisk, men likevel har Herder ei meir gjennomtenkt forståing for folkeleg dikting enn Percy og andre tidlegare utgjevarar. Moltke Moe skriv med innleving om Herders intuitive forståing av folkeleg dikting. Herder

peger paa betydningen af den nationale folketradition, af eventyr, sagn, folketro, og mytologi, som han kalder «en stor og vigtig studiegenstand» for historiskriveren, ligesaa vel som for digteren og filosofen [...]. Fra hans haand løb alle traade ud; til alle sider og om nær sagt alle emner dryssede der idéer og impulser fra ham. Herder er en *seer*. Kjernen i hans begavelse var intuitionens sikkerhed. Ogsaa over hans billedsprog og ildfulde veltalenhed, med dens lynglimt og abrupte fremstilling, er der noget profetisk (Moltke Moe, 1927, s. 19).

Om Herder berre hadde teke med engelske og skotske viser i samlinga si, ville det snauvt ha vore dekning for den boktittelen som kom til å bli brukt om ballade- og viseutgåva hans etter at utgjevaren var død: *Stimmen der Völkern in Liedern* (1807). Men Herder omsette og tok med visestoff, og stoff som tematisk var i slekt med visene, frå mange land: norrøne skaldekvad og eddadikt, spanske, italienske, franske, danske, estiske, litauiske, grønlandske viser. To danske tekstar fekk plass i Herders utval, omsette etter Peder Syvs visebok, det var dei naturmytiske visene «Olav Liljekrans» (TSB [A 63](#)) og «Elvarhøy» (TSB [A 65](#)). Tilsvarande danske nemningar er «Elveskud» og «Elvehøj». Prefikset *elve* heng saman med naturvesenet *alv*, i begge viser spelar alvane ei viktig rolle som livstrugande naturmakt.

Goethes «Der Erlkönig»

Johann Wolfgang Goethes «Der Erlkönig» (1782) er eitt av forfattarens mest berømte dikt. Det har tradisjonelt vore lese som ein enkeltstående tekst,

men var opphavleg ein song i syngje- og lystspelet *Die Fischerin*. Scenetilvisingane tyder på at Goethe har tenkt seg alvekongen som ein skogkonge, handlinga går føre seg ved og i ein oreskog: «Unter hohen Erlen am Flusse sieben zerstreute Fischerhütten. Es ist Nacht und Stille», heiter det.

Syngjespelet byrjar med at den unge jenta Dortchen syng «Der Erlkönig», ein ballade om alvekongen. Ho ventar utålmodig på at kjærasten Niklas og far hennar skal koma heim frå skogen. Som vanleg er dei seint ute, og for den som skal laga i stand kveldsmaten, er det irriterande. Dortchen gøymmer seg for å gje dei ein lærepenge. Dei to karane får seg ein skikkeleg stökk i livet, dei trur at Dortchen har drukna i elva. Alle veit at der held nøkken til, og nærmast for å understreke alvoret i situasjonen syng Niklas balladen «Wassermanns Braut», ei vise som tematisk er i slekt med naturmytiske balladar som «Villemann og Magnhild» (TSB [A 50](#)) og «Heiemo og nøkken» (TSB [A 48](#)). Dortchen kjem snart fram frå gøymestaden, og alt endar godt.

«Der Erlkönig» er plassert i ein folkeleg og lystig kontekst, og balladen får derfor ein noko annan karakter i syngjespelet enn når han står aleine. Opningsstrofa fører lesaren/tilhøraren rett inn i handlinga, for det er sjølv sagt viktig for Dortchen å fange interessa. Ho skal syngje-fortelja om ein far som rir gjennom skogen nattetider, med sonen sin i fanget. Så møter dei alvekongen:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
 Es is der Vater mit seinem Kind;
 Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
 Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?
 Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
 Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? –
 Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

«Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
 Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
 Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
 Meine Mutter hat manch gülden Gewand.»

[...]

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau.

«Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.»
Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinem Armen das Kind War tot
(Zweig [utg.], 1962, s. 77–78).

Grunnmotivet er det same i Goethes dikt som i tradisjonsballadane av Olav Liljekrans-typen. Eit alvevesen tek livet av eit menneske som ikkje frivillig gjev seg over i alvanes makt. «Der Erlkönig» endar med at den unge guten kjem død heim frå møtet med alvane, slik Olav Liljekrans gjer. Som i balladen går handlinga føre seg om natta i den ville og farlege naturen, langt frå folk, og alvekongen freistar med fagre gåver dersom sonen vil følgje med han. Om sonen hadde møtt alvekongen på eiga hand, ville han straks gjeve etter for alvekongens innsmigrande tilbod. Men her kjem faren inn i biletet, han trøystar sonen med at det berre er tåke, vind, rasling i tørre blad og grå piletre som skremmer han. I Goethes dikt er det erotiske motivet – alvemøya som freistarinne – tona ned, jamvel om alvekongen lovar guten det beste på vegner av døtrene sine. Dei vil leie ringdansen, dei vil «wiegen und tanzen und singen dich ein», heiter det. Alvekongen uttrykker seg dessutan nokså direkte når han seier at han elsker og begjærer den vakre guteskapningen: «Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt.»

Goethes dikt er strammare i komposisjonen enn tradisjonsballadar av Olav Liljekrans-typen. Etter ein eksposisjon på ei strofe følgjer den hektiske rideturen gjennom natt, mørker og skog, skildra i løpet av sju strofer. Tem-

poet er stort, presset på faren og sonen aukar gradvis. Dei når til slutt heim til landsbyen, men då er sonen død. Faren vedgår aldri at han ser nokon alvekonge, og vi kan forstå teksten slik at sonen berre fantaserer og ser syner, kanskje er han sjuk. Kanskje blir påkjenningane av rideturen meir enn han kan tola. Men dette blir aldri sagt i klartekst, og faren er sjølv nesten ende på når rideturen er over. At faren overlever og sonen ikkje, blir ein illustrasjon til eit velkjent mønster i naturmytiske balladar. Eit møte med alvar og andre underjordiske vette endar ofte med død og tragedie, men av og til kan mennesket sleppe frå den farlege situasjonen med livet i behald.

Goethe bygde som nemnt på Herders tyske versjon av «Olav Liljekrans» (TSB A 63), på dansk «Elveskud», omsett etter Syvs tohundrevisebok. Den tyske teksten ligg tett opp til tradisjonsballaden, slik vi kjenner den på nordisk grunn. Men Herder har forveksla prefikset *elfe* = *alv* med substantivet *Erle* = (treslaget) *or/older*. Derfor blir som nemnt Goethes alvekonge ein skogkonge, men sidan alvane er så nært knytte til skog i tradisjonen, spelar mistydinga mindre rolle. Her følgjer til samanlikning dei første fire strofene i Herders versjon:

Herr Oluf reitet spät und weit,
Zu bieten auf seine Hochzeitleit’;

Da tanzen die Elfen auf grünem Land’,
Erlkönigs Tochter reicht ihm die Hand.

«Willkommen, Herr Oluf, was eilst von hier?
Tritt her in den Reihen und tanz’ mit mir.»

«Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeittag»
(Herder, 1990, s. 335–336).

Vi ser at strofene i Herders tekst har stor formell likskap med tradisjonsballaden. Kvar strofe består av eitt linjepar med rim, og med fire trykkunge stavingar i kvar linje. Det er berre omkvedet som manglar.

«Berre kjærleik og død» – Keats' nådelause femme fatale

Alvemotivet, kanskje særleg i form av forførande og forlokkande alvemøyar, kom til å spela ei viktig rolle i kunstballadediktinga. Som Goethes «Der Erlkönig» oppnådde fleire kunstballadar klassikarstatus. Her høyrer den engelske lyrikaren John Keats' «La Belle Dame sans Merci» (1819) heime. Keats' korte liv bar preg av sjukdom og død. Han miste tidleg begge foreldra, og døydde av tuberkulose berre 26 år gammal. Sjukdomen har truleg sett spor i diktet, ikkje berre i detaljar, men i hovudmotivet. Den sjuke og sorgtyngde riddaren er kanskje Keats sjølv? Når det gjeld tittelen, er den lånt frå ei versforteljing, skriven på 1400-talet av den franske poeten Alain Chartier. Det dreiar seg her om ei skildring av høvisk kjærleik. Keats må ha meint at vi skal ha med oss dei lange litteraturhistoriske røtene i forståinga av diktet.

Diktaren fortel om eit møte mellom ein riddar og ei alvemøy. Riddaren er sorgtyngd og sjuk, han har gått i alvemøya sitt garn. Keats skildrar henne som «a faery's child», og ho syng «a faery's song». Ho tek han med seg til alvehaugen, til «her Elfin grot». Alvemøya er vakker, med langt hår og lette steg. Men ho talar underleg, «in language strange», og «her eyes were wild». Etter at riddaren har sovna, «lulled asleep» av alvemøya, drøymar han skremmelege draumar om dødsens bleike riddarar og kongar, tidlegare offer for alvemøyas freistande sjarm. Dei skrik og ropar noko han alt anar, alvemøya har maktstole han. Frå nå er han i hennar vald, noko som inneber at ho har forlate han, og at han er dømd til å flakke ikring til evig tid, som meir eller mindre levande død, i eit tomt og goldt landskap.

Keats let ei utanforståande stemme stille spørsmål til riddaren. Spørsmåla kjem i tre opningsstrofer, og så følgjer riddarens historie i resten av teksten. Balladen har ringkomposisjon, og sluttar med at riddaren vender tilbake til spørsmålet som den utanforståande stemma stilte. Strofene er tradisjonelle balladestrofer, men siste linje er kortare enn dei andre og får derfor ekstra vekt. Kven tilhøyrer denne stemma? Er det nokon som tilfeldig passerer? Er det hovudpersonen som stiller spørsmål i ein slags sjølvrefleksjon? Eller fungerer spørsmåla som eit stilistisk-pedagogisk grep for å skjerpe interessa hos lesaren? Alvemøya i Keats' dikt er i slekt med dei alvemøyane vi møter i tradisjonsballaden. Også der er alvekvinnar vakker og freistande, også der fører alvemøtet til at mannens liv blant menneske går

fortapt. Men hos Keats endar kjærleikseventyret i eit slags limbo, det kan minne om skirselden, men manglar den von om frelse som eit skirseldopp-hald tradisjonelt inneber. Alt dette gjer balladen meir dystert enn ein tradisjonell naturmytisk fortapingsballade.



I Keats' dikt heiter det bl.a. om den vakre og nådelause alvemøya: I met a lady in the meads,/Full beautiful – a faery's child,/Her hair was long, her foot was light,/And her eyes were wild. I John William Waterhouse si framstilling av «La Belle Dame sans Merci» er det lange håret til alvemøya blitt eit garn som ho fangar riddaren med.

Det kan sjå ut til at Keats' vakre alvekvinn er ein vampyr, slik fleire har hevda. Trua på vampyrar, blodsugande vesen som lever av blodet til andre menneske, har vore utbreidd i mange kulturar. Med romantikken og ikkje minst skrekkromantikken vakna interessa for vampyrar blant intellektuelle. I 1819 publiserte legen John William Polidori forteljinga *The Vampyre*, visstnok resultatet av ein venskapleg skrivekonkurranse der både Lord Byron, Mary Wollstonecraft Shelley og Percy Bysshe Shelley var involverte. Mary Shelleys gotiske roman *Frankenstein* vart eit resultat av denne tevlinga. Polidori forteljing, ofte feilaktig tillagt Byron, vart ein stor suksess, Keats må sikkert ha kjent til denne.

Nedanfor siterer eg nokre strofer frå Nordahl Griegs fine gjendikting av «La Belle Dame sans Merci». Teksten er henta frå *Håbet* (1946). Denne diktsamlinga vart gjeven ut tre år etter at Griegs fly vart skote ned over Berlin under andre verdskrigen. Boka inneheld nokre krigsdikt, dikt frå 1930-talet og gjendiktingar. Grieg skreiv elles ei essaysamling (1932) om Keats og fem andre engelske lyrikarar som alle døydde i ung alder.

«O riddersmann, hvad feiler dig,
så blek, så ensom på din gang?
Alt sjøens siv er visnet bort,
stum er hver sang.

O riddersmann, hvad feiler dig,
så herjet, smerteslått og svak?
Hvert ekorns forrådsbod er fylt;
korn under tak.

En lilje gror på pannens hvelv,
med feberdugg, fra sorgens sjø.
Men på din kinn, der kan jeg se
en rose dø –.»

[...]

Jeg satte henne på min hest
og så blott henne dagen lang.
Hun bøiet sig mot mig og kvad
en alfesang.

Hun fant mig røtter til behag
og honning, manna langs vår vei.
Og i sitt sprog, så sa hun visst:
jeg elsker dig.

[...]

De bleke konger kom på rad,
og krigere, hver hvit og kold.

De skrek: La Belle Dame Sans Merci
er du ivold!

De døde leber skimtet jeg,
med redslens varsel, mot mig vendt.
Så våknet jeg, og fant mig her
på iskold skrent.

Og derfor må jeg flakke her,
så blek, så ensom på min gang,
skjønt sjøens siv er visnet bort,
og stum hver sang

(<http://www.bokselskap.no/forfattere/grieg> 3. september, 2020).

Samtaleform er vanleg i balladediktinga. Det finst mange scener i naturmytiske balladar der eit menneske som har vore «i alveleik», rekk å fortelje om møtet til ein annan, før vedkomande døyr. Av Keats' dikt synest det å gå fram at riddaren også er døyande, jf. liljebloemen på «pannens hvelv» og den døyande rosa på kinnet. Keats' historiske anslag, kongar og krigarar som tidlegare har blitt forførte av alvemøya, er spesielt. Riddaren er berre ein i ei lang rekke som møter den nådelause alvekvinnna.

På Norske Selskabs tid

Norske diktarar deltok berre i liten grad i kunstballadediktinga i den tidlege fasen. Ein nærliggjande grunn er at skrivande nordmenn med få unntak sokna til det klassisk- og franskorienterte Norske Selskab i København, og der hadde ein ikkje sans verken for romantisk eller skrekkromantisk dikting. Claus Fasting, litterær kritikar og skribent, nemner ikkje noko om behovet for den slags i omtalen av kva selskapets *Poetiske Samlinger* (1775) alt har, og kva som manglar:

Vi har Oder, og Satirer, men vi har ingen *Horaz*, ingen *Despreaux*. Vi mangle endnu Fabler, endnu Fortællinger (vi meene poetiske), endnu Idyller (i det ringeste som en *Gesners*) endnu Breve, efter *Hamiltons* eller *Chaulieus* Maade, endnu Romanzer (Bliksrud, 1999, s. 31–33).

Rett nok gav Peter Harboe Frimann ut romansen – som han kallar den lange visa – «Axel Thordsen og skjønn Valborg», i *Poetiske Samlinger*. Visa byggjer på riddarballaden «Aksel Tordsson og skjønn Valborg» (TSB D 87). Dette er ei såkalla *romanvise*, uvanleg lang (200 strofer), og har aldri funnest i munnleg tradisjon, men som skillingstrykk og i avskrifter. Handlinga i Frimanns tekst dreiar seg om det ulykkelege kjærasteparet Aksel og Valborg, som ikkje får kvarandre. Både den maktgriske kongen og ein falsk og skummel munk – «sorte Broder Knud» – stiller seg i vegen for lykkja deira. Den romantisk utpensla «Aksel Tordsson og Skjønn Valborg» var svært populær i samtida, såleis skreiv Adam Oehlenschläger dramaet *Axel og Valborg* (1808) på bakgrunn av viseteksten.

Når Frimann fatta interesse for dette stoffet, kan det nok også hengje saman med at Aksel Tordsson og Valborg Immersdotter vart gravlagde på kvar si side av eit gammalt kapell – jf. Bendik og Årolilja! – på Giske i Borgund. Dette skriv presten Hans Strøm. Sjølv hadde Frimann vakse opp på Selje, ikkje så altfor langt unna, og kunne altså med romansen slå eit slag for heimleg og norsk litteraturhistorisk tradisjon. Teksten byrjar då også med at diktaren patosfylt vender seg til trea som veks på Valborgs og Aksels graver:

I Tvilling-Træer, som *Valborgs* Stöv
 Og *Axels* Grav i Norges Egn beskygge,
 Som Elskov böd med hvælvét Green og Löv
 At grönnés over dem, og evig at betrygge;
 Med Fuglens Sang paa eders hvalte Greene,
 For Axel og hans Brud min Klage sig foreene!
 (*Poetiske Samlinger*, 1775, s. 5–20).

Presten og diktaren Claus Frimann hadde større litterær produksjon enn broren Peter Harboe Frimann. I nokre av visene han skreiv for eit breitt publikum, kan ein seia at han nærmar seg både balladen og kunstballaden, i alle fall formelt, med enkle og lettfattelege vers. Viser som «Den norske Fisker», «En Birkebeener-Sang» og «Sange ved Haand-Arbeide» vart populære og fekk plass både i vise- og lesebøker.

Med *Almuens Sange* (1790) ynskte Frimann å leggja fram ei heil songbok som vanlege nordmenn kunne ha nytte av. Det er på høge tid at ei slik bok

blir utgjeven, skriv han strengt i forordet, for det er ikkje mykje folk flest har å glede seg over på songens område. Verken drikkeviser, kjærleiksviser eller gamle kjempeviser er noko å samle på, og ikkje eingong salmediktinga held mål, med unntak for Peter Dass:

[...] Naar man da undtager Psalmebogen, samt nogle andre smaa gudelige Sange, (en Deel usle nok) tilligemed Peder Dasses Skrifter, hvad har da Almuen at synge, uden nogle tossede Drikke- og Elskovs-Viiser, som i Byerne sammensmedes, eller og nogle hiemmegiorte, som en og anden halvforrykt Skoleholder har villet udmærke sig ved? I de fleste er hverken sund Sands eller Sammenhæng at finde, og just de allerdaarligste og latterligste kiøbes helst, ja synges af Fruentimmerne med Taarene i Øinene. De gamle Kiæmpeviiser, samlede af Syv og Vedel, erne nu overmaade rare [sjeldne] blandt Bønder, som vel er; thi den megen Troldom og Diævelskab, som i disse er indvævet, fæste alt for dybe Rødder hos de Eenfoldige, til at man burde ønske dem almindelige. Saadant er da hvad Almuen har at synge (Frimann, 1790, s. 3–4).

Heilt utenkjeleg ville det ikkje ha vore om einkvan av diktarbrørne i Norske Selskab hadde fatta interesse for kunstballaden, gjerne for gjengangarvisesjangeren, og kanskje til og med skrive gjengangarviser sjølv. I alle fall gjorde den svenske forfattern Anna Maria Lenngren, fødd Malmstedt, nettopp det. Lenngren var samtidig med Johan Herman Wessel og i slekt med han når det gjeld sansen for satire og evna til å skrive klart, ujàlete og samstundes elegant, om vanlege emne og vanlege folk. Anna Marias ektemann Carl Peter Lenngren redigerte *Stockholms-Posten*, og Anna Maria var i ein periode medarbeidar i avisa. Ho omsette franske operatekstar og heldt litterære salongar der den stockholmske kultureliten møttest – men var ifølgje samtida samstundes beskjedne og husmoderleg. I enkelte dikt hevdar ho at det er best for kvinner å halde seg unna dikting og politikk – tilsynelatande sterkt i strid med det ho sjølv representerte. I svenske litteraturhistorier har Lenngren ein sentral plass, ved sida av Bellman er ho kanskje den einaste dikteren frå denne tida som framleis lever.

Lenngrens dikt vart utgjevne av ektemannen to år etter at ho var død (1819). Tittelen *Samlade Skaldeforsök* er ikkje spesielt fengjande, men det skal ein ikkje la seg skremme av. Til dei mest kjende dikta hennar høyrer «Pojkarne» og «Några ord till min kära dotter, ifall jag hade någon». Sam-

linga inneheld dessutan fleire balladar, deriblant «Gengångaren». Balladen byrjar med å presentere Lisa, kanskje ei tenestejente. Ho ligg og vrir seg i senga og får ikkje sova. Det er midnatt, månen skin bleik og sorgsamt inn gjennom takgluggen, stemninga er dystert. Mens ho trøystar seg med ein pris snus, tenkjer Lisa på kjærasten – «Styrman Niklas Väderhatt» – som nyleg har drukna i Kattegat, langt frå edru, dessverre. Så nærmar midnattstimen seg:

Det var midnatt ... Nå hvad hände?

Först på dörrn tre starka slag,

Så en röst som Lisa kände:

«Låt upp Liskan – det är jag!»

Lisa kom i ångst och klämma,

Ropte i förskräckelsen:

«Det är Nilses egen stämma –

Hu, bevars, han går igen!»

Hastigt såg hon dörrn på gafvel,

Märkte grant hin ondes streck,

Tyckte som en dunst af svafvel

Hvad som var en dunst af beck.

Der stod Nils i bussaronger ...

Lisa under täcket gömd,

Ropade så hemsk och ånger:

«Arma själ, är du fördömd?»

Heldigvis syner det seg at gjengangaren slett ikkje er noko spøkelse, det er Niklas Väderhatt i eigen person! Rett nok fall han i sjøen, men vart berga. At han er våt, er regnets skuld. Og nå som han har drukke seg til mot og kraft på «førsta krogen vid Nortull», er han minst like sprek som tidlegare:

Lisas fröjd – hvem kan väl mähta

Säga ut, hur hon blef glad ...

Kära läsare, ursäkta

Vändingen i min ballad!

(<http://www.runeberg.org/lenngren/0133.html> 7. september, 2020).

«Over salten Hav» med Edvard Storm

Edvard Storm hørde til same generasjon som Wessel og Anna Maria Lenngren. Med visene sine på dølemål sette han varige spor etter seg i norsk visetradisjon. Jørgen Moes første norske visesamling, *Sange, Folkeviser og Stev i Norske Almuedialekter* (1840) er eit uttrykk for det, Moes samling inneheld ti viser av gudbrandsdølen og vagværen Edvard Storm. Bakgrunnen for Storms døleviser ligg til ein viss grad i balladediktinga. Dessutan har dikteren hatt kjennskap til andre slags viser og vers på bygdemål frå heimbygda, og han kan ha vore kjend med den populære sveitsiske dikteren Salomon Gessner, som skreiv om landlege idyllar i rousseausk stil. At Storm kom til å skrive skillingsviser, tyder på at han også var vel heime i denne sjangeren.

Melodiane og førstestrofene til nokre av dølevisene vart trykte i den franske komponisten og adelsmannen Jean-Benjamin de La Bordes store musikkverk *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780). Dette er uvanleg tidleg og heng saman med Storms livssituasjon. Frå 1769 budde han i København, der han hadde planlagt å studere teologi. Han fullførte ikkje studiane, i staden heldt han det gåande som lærar. Storm hadde lite til overs for Wessel, som han syntest var frivol og vulgær, og han heldt seg derfor unna Norske Selskab. Storm treivst betre blant danske vener i Drejers Klub.

La Borde var aldri i Vågå, men hadde gode kontaktar i København. Der var det sekretær i Videnskabernes Selskab, Christian Frederik Jacobi, med assistanse av musikaren Johan Hartmann, som skaffa La Borde melodiar og tekstar til Storms viser (Dal, 1956, s. 177–178). Primærkjeldene må truleg ha vore nordmenn og kanskje særleg gudbrandsdølar i København. Storm skreiv visene sine med utgangspunkt i populære folkelege melodiar frå heimtraktene. Nokre av dei slo an, melodien til «Skog-Møte has Torjer Skjeille» vart såleis seinare brukt av Welhaven til «En Vise om Hellig Olaf» (1848) og av Aasmund Vinje i «Eivind Aalandslid», ei vise i diktforteljinga *Storegut* (1866). La Bordes tekstgjengjeving av førstestrofene er langt frå perfekt, men i alle fall forståeleg. Med tanke på eit internasjonalt publikum

forsynte La Borde kvar vise med eit samandrag på fransk. Til ei av dei mest kjende dølevisene, «Heimreise fraa Sæteren» («Oss ha gjort qva gjæras skulle»), går handlingssamandraget slik:

Nous avons fini tous nos travaux, battu le beurre & fait le fromage: il ne nous reste plus qu'à charger les chevaux de notre bagage & à clore nos cabanes d'été. Il n'y a plus ici de nourriture pour les troupeaux ni pour les hommes. Nous nous réjouissons d'être libres, de retourner à nos habitations; mais notre bétail s'en réjouit encore davantage (Seip [utg.], 1949, s. 51).

Av Storms litterære produksjon er det berre dølevisene og Sinklarvisa som er blitt ståande. Dølevisene på gudbrandsdalsmål er blant dei første poetiske tekstar på norsk, etter dansketida, som ikkje framstiller bønder nedlatande og spøkefullt-ironisk. Visene vart dessutan vurdert som interessante av språklege grunnar og kom på trykk i Laurents Hallagers *Norsk Ordsamling* (1802), den første større ordboka før Aasen. Storms viser handlar om ulike sider ved norsk bygdeliv på 1700-talet. I «Heimreise fraa Sæteren» er det seterjenta som fører ordet: Alt sommararbeidet i fjellet er unnagjort, osten er ysta, smøret er kinna. Nå kan huldra flytte inn på setra, og folk og fe gler seg over å kunne snu nasen mot bygda.

«Heimreise fraa Sæteren» er ei vise vi gjerne kan kalle realistisk. Andre av Storms viser har tydelege røter i den førromantiske hyrdepoesien som var svært populær på 1700-talet. Storm har kanskje vore inspirert av ein annan gudbrandsdøl, Christian Braunmann Tullin frå Ringeby, som tidlegare på 1700-talet hadde skrive velklingande vers i galant rokokko- og hyrdediktningstil? Her skal vi likevel sjå på Storms største suksess som vise-diktar: «Zinklars Vise» («Sinklarvisa»). Denne visesuksessen har ingen ting med rokokko å gjera.

Bakgrunnen for «Zinklars Vise» er Kalmarkrigen (1611–1613) mellom Danmark-Noreg og Sverige, då ein skotsk leigehær på 400 mann, i august 1612, vart sett i land i Romsdal. Styrken skulle derifrå ta seg over til Sverige, men vart stansa av norske bønder ved Kringen i Sel i Gudbrandsdalen, og nesten tilinkjegt. Berre 18 av dei 400 skottane overlevde. Edvard Storm skreiv «Zinklars vise» på bakgrunn av segner og annan munnleg tradisjon i heimbygda. Det fanst dessutan alt ei gudbrandsdalsk «Kringen-Vise», og herifrå har Storm henta motivet og rytmen og ei einskild linje (Bull,

1958, s. 495). Strofeforma er gammel og byggjer på danseviser og stevdikting frå mellomalderen, med innslag av nystevrytme. Både i religiøs og verdslig dikting har denne strofeforma vore mykje brukt (Lie, 1967, s. 324–327).



Edvard Storms «Zinklars Vise» gjorde stor lykke, og fungerte lenge som ein slags uoffisiell norsk nasjonalsong. Målarstykket «Sinclairs landgang i Romsdalen» av Morten Müller, og med «historisk staffasje» av Adolph Tidemand (1876) framstiller skottane i ferd med å ta seg til rette på norsk grunn.

«Zinklars Vise» vart trykt første gong i 1782. Kort tid etter (1786) finn vi den i *Samling af Viiser* – dvs. skillingsviser – utgjeven av «Svares Efterleverke» i København. Same utgjevar publiserte også balladar og populære viser generelt, deriblant av Petter Dass. I Nasjonalbibliotekets eksemplar av *Samling af Viiser* har ein tidlegare bibliotekar teke avskrift av eit Storm-brev, datert 25. desember 1787, som må ha følgt boka. Storm skriv: «Jeg har forfattet dem alle [visene], undtagen No 3, og den sidste, No 16. Af Zinklars Vise har Selskabet [forlaget?] solgt meer end 3000 Exempl.» Det går elles fram at boka har vore ei gåve frå Storm til ein av dei to pleiesønene han hjelpte fram, Lars Jørgensen. Avskrifta – som eg ikkje finn nokon grunn til å tvile på – gjev oss eit interessant innblikk i kor mykje ei populær vise kunne selja, på kort tid.

Heilt fram til vår tid har «Zinklars Vise» vore ein gjengangar i visebøkene, og det finst fleire innspelningar. På Færøyane har visa hatt ein særleg framskoten plass til song og dans, med nylaga omkvede: «Vel op før Dag, I kommer vel over den Hede».

Dei fleste skillingsviser vart utstyrte med ei innleiing som gav informasjon om tekst og melodi, og det har også «Zinklars Vise»:

En Vise om Den Skotske Oberst Zinklar,
Som, tilligemed fjorten hundrede Mand,
blev slaget af de Norske Bønder i Guldbrandsdalen.
Synges paa sin egen Melodie.
Trykt hos L. N. Svares Efterleverske
i store Kannikestrædet No. 39.

Som det går fram av innleiinga, har den skotske hærstyrken vakse til 1400 mann. Om tittelfiguren kan det seiast at han eigentleg heitte George Sinclair. Han var kompanisjef under leiaren, oberstløytnant Alexander Ramsay. Ramsay overlevde, mens Sinclair fall ved Kringen.

Den nitten strofer lange visa opnar med ei relativt utførleg skildring av Zinklar på veg «over salten Hav» til Noreg, for «Svenske Penge at stride»:

Herr Zinklar drog over salten Hav,
Til Norrig hans Cours monne stande;
Blandt Guldbrands Klipper han fandt sin Grav,
Der vanked' saa blodig en Pande.

Herr Zinklar drog over Bølgen blaae
For Svenske Penge at stride.
Hielpe dig Gud, du visselig maae
I Græsset for Nordmanden bide.

Maanen skinner om Natten bleeg,
De Vover saa sagtelig trille;
En Havfrue op af Vandet steeg
Hun spaaede Herr Zinklar ilde.

Vend om, vend om, du Skotske Mand!
Det gjelder dit Liv saa fage,
Kommer du til Norrig, jeg siger for sand,
Ret aldrig du kommer tilbage.

Leed er din Sang, du giftige Troid!
Altidens du spaaer om Ulykker,
Fanger jeg dig engang i Vold
Jeg lader dig hugge i Stykker.

Diktaren går ikkje særleg inn på bakgrunnen for Zinklars reise, men nemner likevel at Zinklar er ein leigesoldat som slåst for svenske pengar. Det er eit dårleg utgangspunkt, og hovudpersonen får då også mange åtvaringar i form av vonde varsel. Månen skin med eit dødeleg bleikt lys, og havfrua som stig opp av sjøen, spår Zinklar ille. Livet er flyktig og kan snart vera over for hans del. Det bryr han seg ikkje om, men seinare i visa dukkar det opp endå eit vassvette som er i slekt med havfrua. Det er nøkken som held til i Gudbrandsdalslågen. Nøkken «opløfter sit vaade Skiæg», heiter det, han «venter, med Længsel, sit Bytte».

Skottane går i land i Noreg ved «Romsdals Kyster». Storm framstiller Zinklars menn som rå røvarar, dei fortener å møtast med knallhard motstand. Dei skotske soldatane «skierendte og brændte, hvor de drog frem, dei «spotted' den grædende Enke» og drep småbarn på mors fang. Men ryktet om den brutale framferda når «Kiernen af Landet», og ved Kringen planlegg bøndene å gjera det av med fienden. Zinklar fell for første kule, skottane mister motet, bøndene stormar fram:

Med døde Kroppe blev Kringen strøed,
De Ravne fik nok at æde;
Det Ungdoms Blod, som her udflød,
De Skotske Piger begræde.

Ei nogen levende Siæl kom hiem,
Som kunde sin Landsmand fortælle,
Hvor farligt det er at besøge dem

Der boe blandt Norriges Fælde
(Storm, 1786, nr. 4).

«Zinklars vise» er ein tidleg norsk kunstballade Det er også ei krigs- og skillingsvise om norsk patriotisme innanfor den dansk-norske heilstaten. Storm trekker vekslar på heimbygdtradisjonen og på det han visste om nordisk balladedikting, særleg dansk. Aktørar som havfrua og nøkken er folkeloristiske vesen som finst i mange naturmytiske balladar, og ramnane har kanskje Storm lånt frå norrøn dikting? Herr Zinklar har visse trekk til felles med overmodige balladeheltar som nektar å ta omsyn til varsel om eigen død på sjøen, jf. riddarballaden «Jon Remarsson» (TSB D 360). Ei av strofene, den om dei forgjevnes ventande og gråtande skotske jentene, har ein særleg balladeaktig klang og minner om nøkkelstrofer i andre krigsballadar.

Overgang. Nye nordiske viseutgåver

Ved inngangen til 1800-talet fanst det knapt nokon blant dei kondisjonerte i Noreg som visste noko om den norske balladetradisjonen. Ikkje før tidlegast i 1830-åra vart entusiastar som Jørgen Moe, Henrik Wergeland, Magnus Brostrup Landstad og Olea Crøger klar over at noko i den retning eksisterte. Det viste seg då at folk ikkje berre song danske viser frå *Tohundreviseboka* til Peder Syv, dei kunne også gamle norske viser, lite påverka av dansk skrift. Men denne gamle norske songtradisjonen fanst berre på folketunga. Om nokon i dei første par tiåra på 1800-talet skulle ynskje å skrive kunstballadar om norske balladeemne, måtte vedkomande derfor finne anna stoff å byggje på. Slikt stoff kunne vera nyare bygdeviser, segner eller annan forteljetradisjon, jf. Edvard Storm. Andreas Fayes *Norske Sagn* (1833) vart derfor ei viktig kjelde for fleire poetar, ikkje minst for Johan Sebastian Welhaven.

I Danmark publiserte Rasmus Nyerup, Werner H. Abrahamson og Knud Lyne Rahbek *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen* i 5 band (1812–1814). Dette var likevel verken noka folkeleg utgåve basert på samtidig folkesong eller noka vitskapleg utgåve. Mesteparten var kjent frå før, deriblant viser frå *Tohundreviseboka*. Men utgåva inneheldt melodiar, og det var ei stor nyvinning. Den samtidig utgjevne svenske balladeutgåva *Svenska Folk-*

Visor Från Forntiden (Svenska Folkvisor) (1814–1816) peika i større grad framover. Denne trebandsutgåva var resultatet av eit samarbeid mellom diktaren og historikaren Erik Gustaf Geijer og presten og folkeminnesamlaren Arvid August Afzelius. Samarbeidet gjekk føre seg på den måten at Afzelius tok seg av innsamlingsarbeidet, mens Geijer skreiv innleiing og eit eige essay om balladerefrenga. Både Geijer og Afzelius var medlemmer av *Götiska Förbundet*, skipa på romantikkens grunnlag, ei foreining som bl.a. tok sikte på å gjenskapa Sveriges ærerike fortid.

I innleiinga skriv Geijer inspirert om skilnaden mellom naturpoesi, dvs. balladedikting på den eine sida, og nyare kunstdikting. I motsetning til den engelske 1700-talsutgjevaren Thomas Percy ber ikkje Geijer om orsaking for å leggja fram ei samling med folkeleg dikting, tvert imot. Den tradisjonelle skjønnlitteraturen har kjørt seg fast, den er splitta og forvirra, den har lært oss å sjå ned på det som også for denne litteraturen ein gong var grunnlaget: folkediktinga:

Men det är blott i den gamla poesien, som vi tycka oss återfinna bildningens rena ock vackra förhållanden, och en konst, som sjelf blott var blomman af de lyckligaste naturanlag. Den nyare deremot [...] har hittils syntts föga på vägen att bilda sig till ett naturligt helt, utan utmärker sig snarare genom söndring och förvirring. Den har äfven börjat med natur- eller folkpoesi. Men den fortgick blott i bildning, för att lära sig förakta sin källa; hvarföre den ock vid första påseendet visar det besynnerliga skådespelet af en konst utan natur, eller som söker naturen med osäkerhet (Geijer & Afzelius [utg.], [1814] 1880, (band I), s. X).

Utan Afzelius ville det likevel ikkje blitt noka svensk balladeutgåve på dette tidspunktet. Og Afzelius arbeidde raskt. I 1810 hadde han blitt kjend med lokalhistorikaren Leonhard Fredrik Rääfs pågåande innsamlingsarbeid, og dette inspirerte Afzelius til sjølv å samle viser i Västergötland, der han var fødd. I motsetning til Afzelius var Rääf ein svært sjølvkritisk utgjevar, og ville helst ikkje gje frå seg visene sine. Berre nokre få kom med i Geijer og Afzelius' utgåve. Derimot sende brørene og visesamlarane Daniel og Johan Haqvin Wallmann mange balladar frå Östergötland til Afzelius, og dei fekk plass i utgåva. Band III inneheld dessutan eit fyldig utval ballademelodiar, arrangerte av den tyskfødde komponisten J. Chr. Haeffner.

Afzelius hadde ingen tankar om å gje ut noka vitskapleg balladeutgåve, han tok sikte på eit allment publikum. Derfor kunne han setja saman to eller fleire variantar av same ballade til *ein tekst*. Han kunne også fylle ut tomrom i teksten og «forbetre» språket der han meinte det trongst. Men trass i slike formelle veikskapar hadde *Svenska Folk-Visor Från Forntiden* fleire sterke sider. Det var ei utgåve som mange kunne ha glede av, og ikkje minst var det ei nyvinning at nesten alle visene skreiv seg frå samtidig munnleg tradisjon. Dei fleste vart dessutan trykt med dei melodiane som songarane brukte (Jonsson, 1971, s. 85).

Svenska Folk-Visor Från Forntiden har visse fellestrekk med Landstads *Norske Folkeviser* (1853). Landstads og Crøgers bok tok også sikte på eit allment publikum og bygde på samtidstradisjon, folkeviser i ordets rette forstand. Boka inneheldt dessutan eit (mindre) musikkbilag, og Landstad la fram tekstane etter liknande prinsipp som dei Afzelius brukte, rett nok i eit norrøninspirert og lite lesarvenleg språk. Men Landstad gav ut si bok på eit tidspunkt då vitskapleg utgjeving var i ferd med å bryte gjennom, særleg med Svend Grundtvigs første band av *Danmarks gamle Folkeviser* (1853). I 1830-åra hadde dessutan Adolf Ivar Arwidsson gjeve ut *Svenska Fornsånger* (1834–42) etter vitskaplege prinsipp.

Welhavens nasjonale balladar

Då Andreas Faye i 1833 gav ut den første samlinga med folkesegner her i landet, argumenterte han varmt for boka. Eitt av dei seks punkta han fører opp på plussida, gjeld den praktiske nytte (og glede) dikteren og lesaren vil ha:

For Digteren og Yndere af Digtekunsten maa en Samling af saavel mythiske som historiske Folkesagn, være velkommen. Med større Frihed og med mere Held kan han benytte sig af mythiske Væsener, naar han veed, at disse leve i Folkets Minde og ere saa bekendte, at selv det mindste Barn forstaaer en saadan Hentydning, og, hvad de historiske og tilsvarende Sagn som Stof for poetiske Frembringelser angaaer, saa er det en almindelig Mening at et Digt, der grunder sig paa et Sagn eller Factum, næsten stedse lykkes bedre, end hvor Stoffet ogsaa er opdigtet (Faye, 1844, s. IV).

For Welhaven må Fayes bok utan tvil ha vore velkomen. I hyllestdiktet «En Tribut til Kunstforeningen» (1836) skriv han om kva segner og andre former for folkedikting kan bety for litteraturen, når dei kjem fram i lyset og når ut til eit kondisjonert publikum:

[...] I Fjeldet boer vor Kunst og Poesi;
den drømmer der endnu i Landets Bringe,
der har den viist os Glimtet af sin Vinge
i Dalens Sang, i Dalens Melodi [...]
(Hauge [utg.], 1990 a, s. 230–235, 366).

Welhaven blir gjerne karakterisert som «poetisk realist». Han var romantikar og ikkje minst nasjonalromantikar, men med realistisk forankring og med sans for norsk folkeliv. Det romantisk-dramatiske skal vera tøymt, under kontroll. Å dikte er samstundes å erkjenne, setja tankar på det usagde, det ein berre føler og anar. Dette ser vi i dei mange kunstballadane hans, lange, episke dikt, med emne frå folketradisjonen. Mange av Welhavens kunstballadar byggjer på segner han hadde lese hos Faye. I nokre tilfelle gjer han også bruk av segn- og tradisjonsstoff frå andre kjelder. Særleg i samlingane *Nyere Digte* (1845) og *Halvhundrede Digte* (1848) står det mange segn-inspirerte dikt. Frå den førstnemnde kan nemnast «Huldren», «En Vise om Hellig Olaf», «Jutulsbjerget», «Om Ridder Audun til Aalhuus», «Eivind Bolt», «Det omvændte Bæger», og ikkje minst lesebok- og antologiklassikaren «Asgaardsreien».

Det sistnemnde diktet byggjer på ei hending som skjedde i Valdres i 1823, eit drap under eit bondebryllaup. Welhaven kombinerer avisreferatet frå bryllaupet, slåssinga og drapet, dels med innslag av norrøn mytologi, dels med folketradisjonen om «Asgaardsreien» (Oskoreia) – «et omstreifende Følge af Vætter eller usalige Aander» (Aasen). Ein av slagsbrørne blir i Welhavens dikt dregen etter håret og teken opp og med i Oskoreia, ein annan kranglefant ligg død attende. Men brudgommen, som slagsbrørne er ute etter, overlever – og på eldre dagar kan han fortelja bygdeungdomen om kva som skjedde då han gifte seg, heiter det i balladen. Welhaven skal ha blitt inspirert av ein folkedans, visstnok ein feiar, pols eller springar, som han hørde tilfeldig i Kristiania. «Som han [Welhaven] en kveld gik ude ved Grønlien, hører han ud fra en dansebod en strygende feier, og med en gang

løsner emnet i rytmisk bevægelse, og diktet er færdigt» (Lie, 1967, s. 434–435).

Det 17-strofers lange diktet byrjar med ein presentasjon av den grufulle Oskoreia:

Lydt gjennom Luften i Natten farer
 et Tog paa skummende sorte Heste.
 I Stormgang drage de vilde Skarer;
 de have kun Skyer til Fodefæste.
 Det gaaer over Dal, over Vang og Hei,
 gjennom Mulm og Veir; de endse det ei.
 Vandreren kaster sig ræd paa Veien.
 Hør hvilket Gny – det er Asgaardsreien!

Thor, den stærke, med løftet Hammer,
 staaer høit i sin Karm, er forrest i Laget;
 han slaaer paa Skjoldet, og røde Flammer
 belyse det natlige Tog ved Slaget.
 Da klinge Lurer, da er der en Støi
 af Bjælder og ringlende Ridetøi,
 da hylér Sværmen og Folket lytter
 med stigende Angst i de dirrende Hytter
 (Hauge [utg.], 1990 b, s. 142–146, 444).

I *Romantikens balladediktning* plasserer Hans Midbøe «Asgaardsreien» i det han kallar «Ville jeger-gruppen», saman med dikt av bl.a. Gottfried August Bürger og Adam Oehlenschläger (Midbøe, 1946, s. 70–85). Welhaven sette sjølv diktet sitt høgt. «Asgaardsreien» kan minne noko om Bürgers «Leonore». Også hos Welhaven dreiar det seg om ei skremmande nattleg ferd i rasande fart, om klangar, ståk og spetakkel, med døde ånder i spissen. Men det er den viktige skilnaden mellom «Leonore» og «Asgaardsreien» at mens Bürgers uskuldige hovudperson går til grunne, overlever brudgomen i Welhavens ballade.



Welhavens dikt «Asgaardsreien» inspirerte den historieinteresserte målarer Peter Nicolai Arbo. Målarstykket hans, «Åsgårdsreien» (1872), framstiller det uhyggelege følget i lufta mot himmelranda, susande fram over eit goldt landskap. Guden Tor er plassert midt i biletet, litt bak, mens to brystfagre valkyrjer rir i brodden.

Peter Nicolai Arbos nærmast skrekromantiske målarstykke «Åsgårdsreien» (1872) er tydeleg inspirert av Welhavens dikt, med guden Tor godt synleg i laget, og med lyft hamar.

Halvhundrede Digte (1848) inneheld segn- og folkediktingsinspirerte dikt som bl.a. «Solvirkning», «Mindets Bæger», «Harpen i Borgen», «I Kivledal», «Dyre Vaa», «Den spildte Drik», «Koll med Bilen» og «Harald fra Reine». Segndikta har ein viktig plass i samlinga, og fleire dikt følgjer gangen i segna som diktet byggjer på. Truskap mot segngrunnlaget har nå blitt viktigare for diktaren (Hauge [utg.] 1990 b, s. 450). Illustrerande for denne tendensen er «Dyre Vaa». I eit brev til Hjalmar Kjerulf skriv Welhaven at han nå gjenfortel segnstoffet utan særlege endringar, og at diktet har ein muntrare tone enn før, utan symbolikk. Ei jamføring mellom segn og dikt viser at dette stemmer. Handlinga er parallell, ikkje berre i grove trekk, men i dei fleste detaljane. Welhaven har elles innført ei refrengaktig sistelinje i balladestil. Dels minner denne linja oss om at handlinga går føre seg om

natta, og at Dyre Vaa ikkje er den som er redd for mørker, dels bidrar linja til å skapa den muntre tonen:

Den gjeveste Bonde i Vinje Gjeld
 var Dyre fra Vaa at nævne.
 Han var saa sikker og stø som et Fjeld
 og eiede tolv Mands Evne.
 Hans Grander sagde saa stort et Ord:
 ««Du turde vel prøve en Leg som Thor
 med Trolde og med Bjerguhyre.»»
 «Ja, om det var mørkt,» sagde Dyre.

Saa skulde det hende at Dyre Vaa
 sad lunt i Julekveldsgilde.
 Mens Øllet gik rundt og Natten faldt paa,
 de drukke saameget de vilde.
 Med Et blev der tyst i det lystige Lag;
 der hørt fra Fjeldet et grueligt Brag
 og et Brøl som af hundrede Tyre.
 «Nu er det vel mørkt,» sagde Dyre
 (Hauge [utg.], 1990 b, s. 219–220, 461. Faye, 1844, s. 19–20).

Eitt av dei dikta der Welhaven er tettast på balladen og balladetradisjonen, er «Det omvendte Bæger». Diktet står i *Nyere Digte*. Hovudmotivet er gløymsledrikken – drikken med villarkonn i, som vi kjenner frå bergtakingsvisene. Den som drikk denne fatale drikken, gløymer menneskeverda og alt som der finst, og blir frå nå innestengd i bergekongen eller alvemøya sitt rike. Som det heiter i ein variant av «Liti Kjersti og bergekongen» (TSB A 54):

Dei gav henne drikke av det raude gullhonn,
 dei sleppte ned i tre villarkonn.

Den tredje drikken liti Kjersti ho drakk,
 dei kristne landi ho aldri meir gat
 (Solberg, 2003 b, s. 31).

Welhavens ballade handlar om riddaren Gilbert af Billingskov. Namnet assosierer i retning tysk eller dansk adel, og det kviler mellomaldermystikk over det heile. Hr. Gilbert er ein sorgtyngd mann:

Hans Hustru er under Kistelaaget,
og derfor har han grublet og vaaget
og sørger endnu den lange Nat.
Sit brændende Hoved helder han mat;
hans Blik er af Kummer taaget.

Hr. Gilbert isolerer seg i sorga. Lenge sit han apatisk «ved Hustruens Lig», og det hjelper lite at andre får han med ut «til larmende Jagt med Falk og med Hunde». Munkars bønner og salmesong har heller ingen verknad. Då høyrer han ei natt lokkande tonar, strengespel og vakker song:

«Du skal mit funklende Bæger tømme,
og, som de lette, svindende Drømme,
skal Mindernes blege Hær forgaae.
Og Glædernes Væld, som følger derpaa,
skal gennem dit Hjerte strømme.»

Det er alvemøya, «den deilige Kildens Fee», som spelar, syng og lokkar. Han ser «Kredsen paa Blomstergrunden», spor etter ringdansen som alvane trør, og skjønar at han har hamna i alveselskap. Alvemøya lyfter armen:

Sin blændende Arm hun mildt bevæger
og hæver det funklende, fulde Bæger,
og siger med lifligt klingende Røst:
«Paa Glemselen følger nyskabt Lyst,
som ganske din Smerte læger.»

Å drikke av begeret er freistande, men riddar Gilbert minnest den kjære dødes namn og innser i eit blink at han umogleg kan gløyme henne. Han grip begeret og kastar det frå seg, «høit over Lindeløvet / og over den skummende Elvebred». Med eitt står han aleine ved borgporten. Alvemøya har

ikkje lenger makt over han, det er som om det heile har vore ein draum. Frå nå av blir Hr. Gilbert riddaren av «det omvendte Bæger»:

Han førte et Skjold mellem Herrer bolde,
 der kjendtes blandt hundrede andre Skjolde.
 Et omvendt Bæger var malt derpaa;
 det bar Hr. Gilbert, en Helt som Faa,
 og vilde sin Sorg beholde
 (Hauge [utg.], 1990 b, s. 137–140).

Det sentrale handlingsmotivet i balladen, alvemøya som tilbyr gløymse-drikk til ein ung mann, eller omvendt bergekongen som skjenker ein drikk med villarkonn til ei ungjente, kan Welhaven ha funne fleire stader. Men det kan ikkje godt vera hos Landstad, for *Norske Folkeviser* kom ut etter Welhavens diktsamling (1853). Derimot finst det, som nemnt ovanfor, huldreviser av Edvard Storm i Jørgen Moes *Sange, Folkeviser og Stev* (1840). Desse relativt lystige visene kan likevel vanskeleg ha inspirert diktaren. Det kan derimot Geijer & Afzelius' *Svenska Folk-Visor Från Forntiden* (*Svenska Folkvisor*) ha gjort. Og Geijers berømte innleiing til den svenske folkevise-samlinga må ha vore i tråd med Welhavens tankar om folkediktinga.

Tematikken i balladen er karakteristisk for Welhaven som minnediktar. Her må det vera minnet om Ida Kjerulf som ligg under teksten, Ida Kjerulf som han ikkje fekk, og som døydde av tuberkulose berre 23 år gammal (1840). Minnet om den døde representerer den reine og evige kjærleiken som har verdi utover det sanselige. Den erotisk tiltrekkande alvemøya «med fristende Kinder og Barm, der ligne Snee» appellerer derimot til sansane (Hauge, 1955, s. 80). Det gjer også alvemøya i «Olav Liljekrans» og i andre naturmytiske balladar, men alvemøya er aldri skildra detaljert i tradisjonsvisene. Her er det invitasjonen til dans, og gåver i form av brudgomsskjorte og andre høgtidsklede, som uttrykker erotikken.

Strofe- og verseform har noko til felles med firelinja balladestrofer, og det finst enkelte balladeaktige vendingar. Naturen er til ein viss grad framstilt i tråd med naturskildringar i tradisjonsballaden, men Welhavens skildringar er breiare og meir utførlege, slik det stort sett alltid vil vera i kunstballadediktinga. Månelys, mørke skogar, elvar og kjelder, grøne lundar og lindelauv dannar bakgrunnen for Welhavens tekst. Endå eldre enn den

gamle borga som fjellet kastar skuggen sin over, er runesteinen i lunden. Som naturvesen er alvane minst like gamle som runesteinen, og eldre enn menneskeslekta. Det ligg mellom linjene at alvemøya tilbyr riddar Gilbert eit evig lykkeliv blant alvane. Dette avviser han og vel i staden eit kortvarig og ikkje alltid lykkeleg menneskeliv.

Jørgen Moe som folkelivsskildrar

Få visste så mykje om norsk folkeliv og om såkalla vanlege folk som Jørgen Moe. Han hadde sjølv vakse opp på ein Ringeriks-gard, han hadde reist omkring i Aust- og Vest-Noreg på jakt etter eventyr og viser, han kjende storbondemiljøet som han var fødd inn i, han kjende livet i husmannsstovene. Moe er lite interessert i besteborgarane, han legg i staden vinn på «å hente folkekulturen fram i lyset og gjøre den kjent for den lesende offentligheten – ut fra en fornemmelse av at dette vil være til nasjonens beste» (Bø, 2006, s. 72–73). Om det hadde laga seg slik, kunne Moe blitt utgjevar av den store norske balladeutgåva. Slik gjekk det ikkje, men ei mengd balladar og viser berga han for ettertida. Og han vart del av «eventyr-utgjevar-selskapet» Asbjørnsen & Moe. Som den teoretisk sterkaste av dei to ungdomsvenene og samarbeidspartnarane skreiv Moe ei lærd innleiing til dei norske folkeeventyra (1851), der han bl.a. drøfter kritikken som enkelte hadde reist mot Asbjørnsen og Moes folkeeventyr, stilen vart hevda å vera «plump og raa». Moe avviser kritikken. Det er nettopp i det jordnære og folkelege, i «Fortællemaade og Foredrag, at det Eiendommelige ved hvert Lands Eventyr kommer tilsyne» (Moe, 1914 II, s. 147).

Jørgen Moe gjorde karriere som prest og seinare biskop i den norske kyrkja. Men han vart aldri noka urban selskapsløve. Om vi skal tru det han skriv i eit av dei mest populære dikta han skreiv – «Det lysned i Skoven» (del 5 av «Sæterreise») – bar han alltid med seg ein vemodsfylt lengt attende til den tapte barndomen, til Ringeriks-naturen, skogen og fjellvatnet:

Thi ofte, naar jeg gaar i den mylrende By,
i de bonede, skinnende Sale,
den samme Hvisken lyder saa bønlig, saa bly
fjernt henne fra min Barndoms grønne Dale.
Da griber mig en Længsel til Skov og til Fjeld,

jeg hører atter Bjælder og Lurlok ved Kveld
og Sus gjennom skjæggede Graner
(Moe, 1914 I, s. 24).

Dei mange innsamlingsreisene Moe gjennomførte, gav resultat, både i form av tradisjonsoppskrifter og i kjennskap til folket. Det var viktig å møte folk der dei kjende seg heime, gjera seg kjend, vinne tillit. Det kunne skje på tomannshand, men like gjerne i større forsamlingar, som eit bryllaup. I stipendrapporten frå 1847-reisa til Telemark og Setesdal skriv Moe:

Jeg modtog gjerne Hr. Pastor Kildahls venlige Tilbud at gjøre ham Følge til et Bryllup paa Gaarden Lofthuus i Eidsborg Annex. Det er netop saadanne Gilder En, der reiser i mit Hverv, aldrig maa forsømme. Folkenes Sind er her, befriet for de daglige tyngende Tanker, stemt til Meddelelse, Øllet løsner Tungen, og i Laget samles saa Mange, at altid En eller Anden er af det Slags, man søger. Vi roede i den blanke Morgenstund opad det stille, skinnende Bandak, [...] marcherede i den mest glødende Middaghede opover Eidsborgsklevene, og ankom til Bryllupsgaarden. Indført af Præsten, blev jeg her modtaget med den største Gjestfrihed og Venlighed (Moe, 1964, s. 48–49).

Dei fleste Moe-dikt det er rimeleg å kalle kunstballadar, står i *Digte* (1849). Her finn vi eit av Moes mest kjende dikt – deklamasjonsnummeret «Fanitullen», ein kunstballade i Niebelungenstrofe-form. Niebelungenstrofa vart brukt i tysk heltediktning i mellomalderen, og vart innført i nordisk litteratur under romantikken av Oehlenschläger (Lie, 1967, s. 687–689). Strofeforma bidrar til å gje teksten preg av om ikkje høgtid – så i alle fall tyngde, dette er eldgammal slekts- og bygdetradisjon, dette er dramatisk. Som kjent er Fanitullen musikalsk sett ein hardingfeleslått, etter tradisjonen framført av djevelen sjølv. Fanden spelar slåtten i eit bryllaup i Hallingdal, mens han sit på ei øltønne. Som eit uttrykk for alt det djevlesk-unormale er fela snudd opp-ned. Fanitull-slåtten har eit både mystisk og magisk preg, og er i slekt med dei såkalla rammeslåttane i Setesdals-tradisjon på nedstemt (gorrlaus) bass. Denne musikken eggjar til villskap og slåssing.

Moes kunstballade er skriven i samsvar med folkemusikktradisjonen som han kjende godt, og han let handlinga gå føre seg i eit bondebryllaup. Diktet kan derfor lesast som ei folkelivsskildring på vers, med slagsmål i

form av beltespenning som det dramatiske høydepunktet, nøktern og utan moralisering. Fanden i kjellaren er drivkrafta i dramaet, men utan «Øldrik og Svir» vil ikkje spelet hans ha same makt. Det er spelemannen i laget som oppdagar fanden på øltønna, kanskje er fanden usynleg for alle andre enn yrkeskollegaen sin. På denne måten går «Fanitullen» inn i spelemannsrepertoaret i Hallingdal:

Det var et Spil, som dued;
det klang som vred Mands Ord,
som Hug af staalsat Bile,
og som Næveslag i Bord.
Det jubled, og det hulked
i den skumle Kjælderhal,
da Slaattens Toner endte
med et rungende Mandefald.

Taus Spillemanden lytted
til de mægtige Løb;
det var, som Spillet Hvirvler
ned ad Ryggen ham krøb.
Saa spurgte han den anden:
«Hvor lærte du den Slaat?»
Han svared: «Det er det samme,
men mind dig den blot!»

Nu Manden ned sig luded
og efter Tappen tog –
da saa han Hestehoven,
som Takt mod Tønden slog.
Han glemte rent at tappe,
han sprang i Stuen op –
der løfted de fra Gulvet
den faldne Mandekrop
(Moe, 1914 I, s. 79–80).

Handlinga i «Helgenotra» går føre seg i ein annan norsk dal. Diktet har fått namn etter ein fjelltopp som ligg rett ovanfor Tveitan-gardane i Heddal. Det har funnest ei segn i bygda om ei jente som heitte Helge (Helga) frå Tveitan, og ho vart lokka inn i dette fjellet av eit underjordisk vette. Folk henta kyrkjeklokka for å ringje henne ut av berget, men til fånyttes. Moe skriv om segntradisjonen at, etter det nokre fortalde, «kom hun ei længer end ud i Fjeldskorpen: Da gik Touget af, og man hørte hendes Hulken tabe sig dybere og dybere i Fjeldet. Efter en anden [tradisjon] naaede hun sit Hjems Tun, førend Klokketouget brast» (Moe, 1914 I, 186).

Segna er ei bergtakingssegn som minner om tradisjonen om Margjit Hjukse i den nærliggjande bygda Sauherad, ho vart også bergteken. Det finst mange norske bergtakingshistorier av denne typen, der kyrkjeklokker blir brukt som hjelperåd. Av og til lykkast det å få den bergtekne ut i dagen, av og til ikkje. At folk i det gamle samfunnet kom bort i skog, i fjell og på sjø, skjedde ikkje så reint sjeldan av ulike grunnar, men i bergtakingssegnene er det alltid dei underjordiske som får skulda.

Moe legg diktet «Helgenotra» tett opp til tradisjonen. I den første strofa stiller han dei to motpolane i balladen opp mot kvarandre: den gamle stavkyrkja nede i dalen og fjelltoppen Helgenotra, der dei underjordiske held til. Strofa er ei minstrelstrofe, her får vi vita kva songforteljinga om Helga Tveitan skal handle om:

Hvor den gamle Kirke fra den grønne Dal
løfter sine sorte Tage,
mens den peger mod en bedre Tempelhal
med de mange Spir, der rage:
kaster Helgenotra fra den anden Led
Trudsels-Skygger dybt paa Hittervandet ned.
Der en Sommerstund
kvad en deilig Mund
mig et Sagn fra gamle Dage.

Kva er grunnen til at ungenta blir innkvervd? Ikkje har ho teke feil av vegen, ikkje har ho gått aleine på vidvanke i skog og mark, ikkje har ho innlate seg med nokon, alle minst nokon huldrefriar. Tvert imot har ho vist frå seg alle friarar som har meldt seg, og det er ikkje få:

Thi hvor mangen Ungkarl, rank og muskelfør,
end for hende maatte gløde,
aldrig aabnede den Fagre dog sin Dør
til et kjærligt Stevnemøde [...].

Jenta er så vakker at det blir dikta stev om henne, ho sjølv er ei rose, men ikkje utan torner:

Helge Tveiten med de askegule Haar
fagrest var paa mange Mile.
End i Stevets Digtning hendes Billed staar,
og man tykkes se det smile-
Hendes lyse Skjønhed lignes ofte der
med en Nyperoses rødlig-blege Skjær;
men det siges, at
hvo der greb den fat,
maatte føle Tornens Pile.

Det heftar noko uforløyst ved den unge jenta. Kanskje er overmot og isolasjon problemet? Kanskje ynskjer ho noko ho ikkje kan få? Når ho ein kveld høyrer harpeslåttan klinge frå naturen, har ho i alle fall ingen ting å stå imot med. Med eitt er den frie viljens makt lagt i lekkjer, skriv Moe. Ho går etter lyden og møter ein «herlig Karl» i skogbrynet. Med harpespelet sitt fører han henne mot fjellet:

Klippevæggen sprang
op ved Tonens Klang,
og bag Stenen begge svunde.

Kyrkjeklokkeklang og harpespel står som magiske motpolar i kunstballaden. Kyrkjeklokkene har størst makt, men klokkene må slå utan stans, om Helge skal bli fri, heilt til ho er innanfor døra heime. Og nettopp som ho set foten på dørstokken, brest tauet. Dermed blir Moes «Helgenotra» ein for-
tapingsballade, den gamle far hennar må sjå at dottera kverv i fjellet.

Ak, da svandt den Fagre i et flygtigt Nu.
 Op sig atter Fjeldet lukked,
 og i Dybets Gab til Gubbens Sjælegru
 atter Dalens Rose dukked.
 Men de blege Karle hørte hendes Skrig,
 til i stille Jamren dybt det tabte sig.
 Altid mindre vist,
 lød det ud tilsidst
 som en Barnerøst, der sukked
 (Moe, 1914 I, s. 68–72).

Til slutt

Trass i at det er eit avgrensa utval kunstballadar eg har diskutert ovanfor, er det kanskje mogleg å trekke nokre konklusjonar. Det tok lang tid før norske diktarar kom i gang med å skrive kunstballadar, noko som rimelegvis heng saman med litteraturhistoriske og historiske tilhøve. Noreg var eit fattig land som hadde vore lydrike under Danmark sidan reformasjonen. Ikkje mange hadde tid og økonomi til å skrive skjønnlitteratur. For dei få som prøvde seg, stort sett studentar i København som skulle skaffe seg eksamen og deretter levebrød, måtte diktning bli noko som kom i tillegg til alt det andre.

Vidare stengde Norske Selskabs fransk-klassisistiske smak for kunstballaden, og det same gjorde eigentleg dei praktisk-rasjonalistiske og nasjonale føringane fram mot 1814 og i den første tida etter. Kor representativ Claus Frimann er, er ikkje godt å vita, men synet hans på dei gamle kjempevisene som han kjende frå Peder Syv og Anders Vedel, er knapt einestående – dei skulle vera fulle av «Troldom og Diævelskab», jf. ovanfor. Det same kunne ein luthersk prest på 1500-talet skrive, og det var då også prest Claus Frimann skulle bli. Elles var det ingen mangel på velmeinte songar og forteljingar for norske bønder i samtida, i tillegg til Frimann kan Jens Zetlitz og Immanuel Grave nemnast. Korleis dei meir eller mindre pedagogisk tilrettelagde tekstane deira fungerte, er likevel uvisst.

Når det gjeld positiv forståing for kva kunstballadediktning kunne tilby lesaren, er det einaste unntaket blant skrivande nordmenn på Norske Selskabs tid Edvard Storm. Typisk nok var han ikkje medlem av Norske Sel-

skab, typisk nok hadde han med seg til København ei solid forankring i folketradisjonen i Gudbrandsdalen. Dette gjorde han i stand til både å skrive dølevisene og «Zinklars Vise» (og mangt anna). «Zinklars Vise» kan kallast den første norske kunstballaden, ein stor og varig suksess, men som skilingsvise har den blitt nedvurdert i litteraturhistoriene.

Mange tidlege kunstballadediktatar forelska seg i det naturmytiske og skremmande tradisjonsstoffet. Gjengangarballaden vart spesielt populær, her er vel Gottfried August Bürger og Matthew Gregory Lewis dei fremste. Av norske og nordiske kunstballadediktatar kjenner eg berre ein einaste som skreiv (nesten) like skumle viser som Bürger. Det er Bernhard Severin Ingemann, særleg kjend for dei historiske romanane sine, og for salmediktinga si, deriblant «Deilig er jorden». Men han står også bak balladen «Nattevandrerinden» («Elina gaaer i sin Faders Borg»), trykt i diktsamlinga *Procne*, 1813).

«Nattevandrerinden» handlar om incest mellom ein død og vampyraktig bror og ei levande syster på kyrkjegarden. Kven skulle vel trudd det? Ei forklaring kan vera at Ingemanns visetekst på ingen måte går god for det forbodne hopehavet mellom bror og syster, tvert imot. Meir vesentleg er det vel at den gotiske og skrekromantiske diktinga ennå ikkje var stigmatisert. Også ein salmediktar kunne skrive skrekk-og-gru-viser.

Då norske kunstballadediktatar for alvor kom på banen kring 1840, med Welhaven og Jørgen Moe, var situasjonen heilt annleis enn i førromantikken. Nå var den norske folketradisjonen tilgjengeleg i skrift, i form av segner, og etter kvart eventyr og folkeviser. Stoffgrunlaget vart mykje breiare enn det hadde vore, og ikkje minst inneheldt segntradisjonen mange emne som høvde godt som underlag for balladar. Som i førromantikkens tid hadde det naturmytiske stoffet sterk appell. Men dei som skreiv, prøver jamt over å forankre det naturmytiske stoffet i noko handfast, verkeleg. Dei går liksom ikkje heilt god for framstillingane sine av gjengangarar, alvar og andre underjordiske vesen, og held seg unna visedikting à la Bürger. Det viser seg likevel at overnaturlege makter høvde godt som representantar for det umedvitne, og dei gjekk dessutan godt i hop med nasjonsbygging og kartlegging av det norske.

Bibliografi

- Arild, Heidi, Espeland, Velle, Langeland, Sinikka & Rønnaasen, Inger [utg.]. (1996). «*Strengen var af røde Guld*». *Folkeviser samlet av L.M. Lindeman i Solør 1864*. Oslo: Norsk folkeminnelag / Aschehoug.
- Asbjørnsen, Peter Christen & Moe, Jørgen. (1978). *Samlede eventyr*. Første bind. Oslo: Gyldendal.
- Bakhtin, Mikael. (Bachtin, Michael.) [1965] (1986). *Rabelais och skrattets historia*. Uddevalla: Bokförlaget Anthropos.
- Bandlien, Bjørn. (2001). *Å finne den rette. Kjærlighet, individ og samfunn i norrøn middelalder*. Oslo: Den norske historiske forening.
- Barnes, Geraldine. (2011). «The Tristan Legend». I: Kalinke, Marianne E. [utg.]. *The Arthur of the North. The Arthurian Legend in the Norse and Rus' Realms*. Cardiff: University of Wales Press.
- Berge, Rikard. (1925). «Lansons vise omgjort til eventyr». I: *Norsk Folkekultur*, hefte 1. Risør: Erik Gunleiksons forlag.
- Berge, Rikard. (1976). *Norsk sogukunst*. Oslo: Noregs boklag.
- Berge, Rikard (1904). *Norsk visefugg*. Kristiania: Olaf Norli.
- Berge, Rikard. (1915). *Aasmund Frægdegjæva*. Risør: Erik Gunleiksons forlag.
- Bergson, Henri. [1900] (1922). *Låtten. Ein etterrøknad um meiningi i det komiske*. Norsk utg. ved Ola Raknes. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Bessesen, Kirsten Marianne. [utg.]. (1999). *Aucassin og Nicolette*. Oslo. Thorleif Dahls Kulturbibliotek / Aschehoug.
- Bjarni Vilhjálmsson [utg.]. (1982). *Saga af Tristram og Ísönd. Riddarasögur*. I. Reykjavík: Prentverk Odds Björnssonar H. F.
- Bjerkås, Ola. (2006). *Drivdalen. Gards- og slektshistorie for Oppdal*. Bind II. Oppdal: Oppdal kommune.
- Bjørkvik, Halvard. (2009). Claus Bille. https://nbl.snl.no/Claus_Bille
- Blikrud, Liv. (1999). *Den smilende makten. Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel*. Oslo: Aschehoug.

- Blom, Ådel Gjøstein. (1971). *Ballader og legender fra norsk middelalderdiktning*. Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget.
- Blom, Ådel Gjøstein. (1985). *Norsk legendemateriale. En muntlig overlevert diktning. Studie over formler og litterær innvirkning*. Oslo: Solum.
- Bom, Kaj. (1973). «Danmarks norske Folkeviser». *Sårtryck ur Danske Studier 1973*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Bratberg, Terje. (2012). «Lorentz Diderich Klüwer». *Norsk biografisk leksikon 5*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Bugge, Sophus. [1858] (1971). *Gamle norske Folkeviser*. Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget.
- Bugge, Sophus. (1964). «Indberetning til collegium academicum om en i Sommeren 1856 med offentlig Stipendium foretagen Reise i øvre Telemarken for at undersøge de der bevarede Kjæmpeviser og andre Folkedigtninger». I: *Tradisjonsinnsamling på 1800-talet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bull, Francis. (1925). «Breder, Anfin Johannessøn». *Norsk biografisk leksikon II*. Oslo: Aschehoug.
- Bull, Francis. (1958). *Norges litteratur fra reformasjonen til 1814*. Oslo: Aschehoug.
- Byberg, Lis. (2011). «I bondens hyller. En 1700-talls bonde og hans bøker». Oslo: *Heimen*, hefte 1.
- Bø, Gudleiv. (2006). *Å dikte Norge. Dikterne om det norske*. Bergen: Fagbokforlaget / Landslaget for norskundervisning.
- Bø, Olav. (1987). *Trollmakter og godvette. Overnaturlige vesen i norsk folketru*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Bø, Olav, Grambo, Ronald, Hodne, Bjarne & Hodne, Ørnulf [utg.]. (1982). *Norske eventyr*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Chaucer, Geoffrey. (1985). *The Canterbury Tales*. Utg. David Wright. Oxford & New York: The World's Classics. Oxford University Press.
- Child's Collected Ballads*, by Francis James Child. https://en.wikisource.org/wiki/Child%27s_Ballads
- Corpus Carminum Færoensium. Føroya Kvæði (CCF) I-VI*.

- Grundtvig, Svend & Bloch, Jørgen comparatum. Utg. Djurhuus, Napoleon & Matras, Christian. [1941–1972]. København: Akademisk forlag.
- Christiansen, Reidar. (1932). «Albrechtsons visesamling». I: Francis Bull & Roar Tank [utg.]: *Festskrift til Den Norske Avdeling ved Universitetsbiblioteket*. Oslo: Steenske forlag.
- Dahlerup, Pil. (1998). *Dansk litteratur. Middelalder. 2. Verdslig litteratur*. København: Gyldendal.
- Dal, Erik. (1956). *Nordisk folkeviseforskning siden 1800*. København: J.H. Schultz forlag.
- Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) I- XII. Utg. Grundtvig, Svend, Olrik, Axel, Grüner-Nielsen, Hakon, Hildeman, Karl-Ivar, Dal, Erik, Piø, Iørn, Knudsen, Thorkild, Nielsen, Svend, Schiørring, Nils, Rossel, Svend H., Hornby, Rikard, Sønderholm, Erik. [1853–1863] (1966). København: Universitets-Jubilæets Danske Samfund.
- Daae, Ludvig. (1897). *Norges Helgener*. Christiania: Cammermeyer.
- Eco, Umberto. (1984). *Rosens navn*. Utg. Carsten Middelthon. Oslo: Tiden.
- Ejder, Bertil. (1974). *Svenska Medeltidspostillor. Delarna 6 och 7*. Uppsala: Svenska Fornskrift-Sällskapet / Almqvist & Wiksell.
- Etting, Vivian. (1997). *Margrete den første. En regent og hendes samtid*. København: Gyldendal.
- Faye, Andreas. (1844). *Norske Folke-Sagn*. Christiania: Guldberg & Dzwonkowskis Forlag.
- Ferm, Olle. (2002). *Abboten, bonden och hölasset. Skratt och humor under medeltiden*. Stockholm: Atlantis.
- Fet, Jostein. (1995). *Lesande bønder. Litterær kultur i norske allmugesamfunn før 1840*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Frimann, Claus. (1790). *Almuens Sange*. København: Gyldendals Forlag.
- Garborg, Arne. [1895] (1961). *Haugtussa*. Utg. Olav Midttun. Oslo: Aschehoug.
- Garstein, Oskar. (1998). *Klosterlasse. Stormfuglen som ville gjenerobre Norden for katolisismen*. Oslo: Aschehoug / Thorleif Dahls Kulturbibliotek.

- Gaukstad, Øystein [utg.]. (1978). *Ludvig Mathias Lindeman. Samlarferd 1851*. Oppskrifter og ei dagbok. Merknader ved Åse Røystrand. Oslo: Norsk Musikkksamling / Universitetsbiblioteket i Oslo.
- Gaukstad, Øystein. (1997). *Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner*. Under medvirkning av Erik Henning Edvardsen. Oslo: Novus / Instituttet for sammenlignende kulturforskning.
- Geijer, Erik Gustaf & Afzelius, Arvid August. [1814–1818] (1880). *Svenska Folkvisor I–III*. Stockholm: R. Bergström & L. Höijer.
- Gjone, Toralf. (1962). *Solum bygds historie*. II. *Gardshistorie*. Skien: Skien kommune.
- Groven Myhren, Dagne. (1976). «Diktning og kulturpsykologi. En studie i Hans E. Kincks novelle: Mot ballade. *Edda*, hefte 6.
- Halvorsen, Eyvind Fjeld. (1959). *The Norse Version of the Chanson de Roland*. København: Ejnar Munksgaard.
- Hammershaimb, Venceslaus Ulricus [utg.]. (1891). *Færøsk Anthologi I*. København: Hammershaimbsgrunnurin / S.L. Møllers bogtrykkeri (Møller & Thomsen).
- Hannaas, Torleiv. (1926). «Rabnabrydlaup i Kråkelund». Herman Jæger & W.P. Sommerfeldt [utg.]. *Boken om Bøker. Aarsskrift for bokvenner*. Oslo: Steenske forlag.
- Hauge, Ingard [utg.]. (1990 a). *J.S. Welhaven. Samlede verker*. Bind 1. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hauge, Ingard [utg.]. (1990 b). *J.S. Welhaven. Samlede verker*. Bind 2. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hauge, Ingard [utg.]. (1992). *J.S. Welhaven. Samlede verker*. Bind 4. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hauge, Ingard. (1955). *Tanker og tro i Welhavens poesi*. Oslo: Gyldendal.
- Heggstad, Leiv & Grüner Nielsen, H. (1912). *Utsyn yver gamall norsk folkevisedikting*. Kristiania: Olaf Norlis forlag.
- Helle, Knut [utg.]. (1963). *Soga om Håkon Håkonsson*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hellevik, Alf [utg.]. (1965). *Kongsspegelen*. Oslo: Det Norske Samlaget.

- Henningsen, Gustav. (1959). *Vedel og Syv og Bogtrykkerne. En bibliografisk undersøgelse af Hundrevisebogen. Særtryk af Danske Studier*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Herder, Johann Gottfried. (1990). *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Werke 3*. Utg. Ulrich Gaier [utg.]. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hildeman, Karl-Ivar. (1967). «Ballad och vislyrik». *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria I*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Hodne, Bjarne. (1978). «Hæge Årmote: En biografisk skisse med prinsipielle konsekvenser». *Norveg 21*. Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget.
- Hägg, Göran. (1996). *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Høgset, Oddbjørg. (1977). (Asbjørnsen, Moe, Nauthella m. fl.). *Erotiske folkeeventyr*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ibsen, Henrik. (2007). *Episk Brand. Brand. Peer Gynt. Henrik Ibsens Skrifter 5*. Oslo: Universitetet i Oslo / Aschehoug.
- Indrebø, Gustav. [1951] (2001). *Norsk Målsoga*. Bergen: Norsk bokreidingslag.
- Jansson, Sven-Bertil. (1999). *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm: Prisma.
- Jansson, Valter. (1945). *Eufemiavisorna. En filologisk undersökning*. Uppsala: Uppsala Universitets Årsskrift 1945: 8. Lund: Carl Bloms Boktryckeri.
- Johansson, Viktor J. (1912). «Den förromantiska balladen i Sverige». Meddelanden från Göteborgs Högskolas Litteraturhistoriska Seminarium. *Göteborgs Högskolas Årsskrift. Band XVIII*. Göteborg: Wettergren & Kerber.
- Jón Árnason. (1862). *Íslenzkar Þjóðsögur og æfintýri*. Fyrsta Bindi. Leipzig: Forlagi J.C. Hinrichs's Bókaverzlunar.
- Jonsson, Bengt R. (1971). «Arvid August Afzelius». Dag Strömbäck [utg.]. *Leading Folklorists of the North*. Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget.

- Jonsson, Bengt R. (1989). «Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56». I *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning*. Stockholm: Svenskt Visarkiv / Samfundet för visforskning.
- Jonsson, Bengt R. (1990–1991). «Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56» (II). I *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning*. Stockholm: Svenskt visarkiv / Samfundet för visforskning.
- Jonsson, Bengt R. (1996). *Om Draumkvædet och dess datering*. Stockholm: Särtryck ur *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning 1994–1995*.
- Jonsson, Bengt R. (1967). *Svensk balladtradition I. Balladkällor och balladtyper*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Jonsson, Bengt R. & Solberg, Olav. (2011). «Vil du meg lyde». *Balladsångare i Telemark på 1800-talet*. Oslo: Novus.
- Jonsson, Bengt R., Solheim, Svale & Danielson, Eva. (1978). *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget.
- Kinck, Hans E. (1972). «Mot ballade». *Guldalder. Foraaret i Mikropolis. Torvet i Cirta*. Oslo: Aschehoug.
- Kinck, Hans E. (1922). *Storhetstid. Om vort aandsliv og den literære kultur i det trettende aarhundrede*. Kristiania: Aschehoug.
- Klüwer, Lorentz Diderich [1823] (1960). *Norske Mindesmærker, aftegnede paa en Reise igjennem en Deel af det Nordenfjeldske*. Faksimil-utgåve. Trondheim: Foreningen Facsimilia Nidrosiensia.
- Koht, Halvdan. (1956). *Dronning Margareta og Kalmar-unionen*. Oslo: Aschehoug.
- Koht, Halvdan. (1908). *Henrik Wergeland. Ei folkeskrift*. Kristiania: Aschehoug.
- Koht, Halvdan. [1926] (1975). *Norsk bondereising*. Oslo: Pax.
- Kokkin, Jan. (2018). *Gerhard Munthe. En norsk designpioner*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.
- Kvideland, Reimund & Sehmsdorf, Henning K. [utg.]. (1991). *Scandinavian Folk Belief and Legend*. Oslo: Norwegian University Press.
- Kværndrup, Sigurd. (2006). *Den østnordiske ballade – oral teori og tekstanalyse*. København: Museum Tusulanums forlag.

- Landstad, Magnus B. [1853] (1968). *Norske Folkeviser*. Oslo: Norsk folke-minnellag / Universitetsforlaget.
- Leach, Henry Goddard. (1921). *Angevin Britain and Scandinavia*. Harvard Studies in Comparative Literature. Volume VI. Cambridge: Harvard University Press.
- Lie, Hallvard. (1967). *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lie, Jonas [1841] (1941). *Samlede verker IV*. Oslo: Gyldendal.
- Liestøl, Knut. (1937). «Det norrøne folkeviseumrådet». *Maal og Minne*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Liestøl, Knut. (1941). «Margit Runarborgi». *Saga og folkeminne*. Oslo: Olaf Norlis forlag.
- Liestøl, Knut. (1915 b). «Nokre islenske folkevisor». *Edda*, band 4. Kristiania: Aschehoug.
- Liestøl, Knut. (1915 a). *Norske trollvisor og norrøne sogor*. Kristiania: Olaf Norlis forlag.
- Liestøl, Knut & Moe, Moltke [utg.]. (1958). *Norsk Folkediktning. Folkeviser I*. Ny utg. ved Bø, Olav Bø & Solheim, Svale. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Liestøl, Knut & Moe, Moltke [utg.]. (1924). *Norske Folkeviser fra Middelalderen*. Kristiania: Jacob Dybwads Forlag.
- Lindgård Hjorth, Poul. (1976). «Linköping-håndskriftet og 'Ridderen i hjorteham'». *Särtryck ur Danske Studier 1976*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Lindeman, Ludvig Mathias. (1964). «Indberetning fra Ludv. M. Lindeman om den af ham i Maanederne Juli og August 1848 med offentligt Stipendium foretagne Reise for at optegne Folkemelodier». *Tradisjonsinn-samling på 1800-talet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lindqvist, Herman. (2009.) *Jean Bernadotte. Mannen vi valde*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Loupedalen, Torjus. (1956). *Kviteseid bygdesoge*. Kviteseid: Eigi forlag.
- Lundgreen-Nielsen, Flemming. (2002). «Anders Sørensen Vedel og Peder Syv. To lærde folkeviseudgivere». Lundgreen-Nielsen, Flemming & Ruus, Hanne [utg.]. *Svøbt i mår. Dansk Folkevisekultur 1550–1700. Bind 4. Lærdom og overtro*. København: C.A Reitzel.

- Meisling, Peter. (1988). *Agnetes latter*. København: Akademisk forlag.
- Midbøe, Hans. (1946). *Romantikkens balladediktning. Mytiske motiver*. Oslo: Gyldendal.
- Mitchell, Stephen A. (1991). *Heroic Sagas and Ballads*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Moe, Jørgen. (1964). «Indberetning fra Cand. theol. Jørgen Moe om en af ham i Maanederne Juli og August 1847 med offentligt Stipendium foretagen Reise gennem Thelemarken og Sætersdalen, for at samle Folkedigtninger». I *Tradisjonsinnsamling på 1800-talet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Moe, Jørgen. (1914). *Samlede Skrifter I-II*. Anders Krogvig [utg.]. Kristiania: Aschehoug.
- Moe, Jørgen [1840]. (1988). *Sange, Folkeviser og Stev i Norske Almuedialekter*. Norsk Folkeminnelags Skrifter nr. 132. Oslo: Norsk Folkeminnelag.
- Moe, Moltke. (1925). «Indberetning om en reise til Telemarken» (1878). Knut Liestøl [utg.]. *Moltke Moes samlede skrifter I*. Oslo: Aschehoug. «Kungssonen av Norigsland». Knut Liestøl [utg.]. *Moltke Moes samlede skrifter I*. Oslo: Aschehoug.
- Moe, Moltke. (1927). «Det nationale gjennombrud og dets mænd». Knut Liestøl [utg.]. *Moltke Moes samlede skrifter III*. Oslo: Aschehoug.
- Mundal, Else [utg.]. (1995). *Legender frå mellomalderen. Soger om heilage kvinner og menn*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Nicolaissen, Olaus. (1887). *Sagn og eventyr fra Nordland. Anden Samling*. Kristiania: Mallings boghandels forlag.
- Noreen, Erik [utg.]. (1931). *Herr Ivan*. Kritisk opplaga. Samlingar utgivna av Svenska Fornskrift-Sällskapet. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Norske Mellomalderballadar. Tekstar* (NMB). Vitskapleg, digital utgåve. www.bokselskap.no Utg. Espeland, Velle, Kreken, Liv, Lauten, Maren Dale, Nordbø, Børge, Prøysen, Elin, Ressem, Astrid Nora, Solberg, Olav & Wiger, Ellen Nessheim. (2016).
- Nyborg, Birgit [utg.]. (2009). *Norrøne sagaer om kong Arthurs riddere*. Oslo: Aschehoug / Thorleif Dahls Kulturbibliotek.

- Olsson, Emil [utg.]. (1921). *Flores och Blanzefflor*. Kritisk upplaga. Samlingar utgifna af Svenska Fornskrift-Sällskapet. Lund: Berlingska boktryckeriet.
- Paulsen, Helge. (1994/1995). «Fattiggutten og tukthusfangen fra Hella, som ble en av landets store folkemusikksamlere». *Njotarøy. Årsskrift*. Tønsberg: Nøtterøy historielag.
- Pedersen, Vibeke A. (2006–2009). «En adelig visesamler – Vibeke Bild». Mortensen & Schack [utg.]. *Dansk litteraturs historie*. København. Gyldendal. <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=476493>
- Pedersen, Vibeke A. (2002). «Vibeke Bild og hennes kvart». Lundgreen-Nielsen, Flemming & Ruus, Hanne [utg.]. *Svøbt i mår. Dansk Folkevisekultur 1550–1700*. Bind 4. *Lærdom og overtro*. København: C.A. Reitzel.
- Percy, Thomas. [1765] (1927). *Reliques of Ancient English Poetry*. Vol I-III. Utg. Wheatley, Henry B. London: Allen & Unwin LTD.
- Poetiske Samlinger udgivne af et Selskab* (Norske Selskab). (1775). København: A.H. Godiches Efterleverske.
- Railo, Eino. (1927). *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*. London: Routledge. New York: E.P. Dutton & Co. Literary Licensing.
- Ramsten, Märta. (2015). «Spökbullader. Exempel på interaktion text-musik i skillingtryck». I: Ramsten, Märta, Strand, Karin & Ternhag, Gunnar [utg.]. *Tryckta visor. Perspektiv på skillingtryck som källmaterial*. Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur / Svenskt visarkiv.
- Régnier-Bohler, Danielle. (1988). «Imagining the Self. Exploring Literature». I: Ariès, Philippe & Duby, Georges [utg.]. *A History of Private Life. II. Revelations of the Medieval World*. Cambridge, Massachusetts & London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ressem, Astrid [utg.]. (2011). *Norske middelalderballader. Melodier* Bind 1. Oslo: Norsk visarkiv / Norsk folkeminneleg / Aschehoug.
- Ressem, Astrid [utg.]. (2016). *Norske middelalderballader. Melodier* Bind 4. Norsk folkeminnelegs skrifter 170. Oslo: Spartacus forlag AS / Scandinavian Academic Press..

- Rian, Øystein. (2014). *Sensuren i Danmark-Norge. Vilkårene for offentlige ytringer 1536–1814*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Richmond, W. Edson. (1978). «Like Mother, Like Daughter: I am a Camera». *Norveg* 21. Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget.
- Rindal, Magnus [utg.]. (2003). *Soga om Tristram og Isond*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Rossel, Sven Hakon. (1971). *Den litterære vise i folketraditionen*. København: Akademisk forlag.
- Rubow, Paul V. [utg.]. (1926). *Anders Sørensen Vedels Folkevisebog I*. København: Holbergselskabet af 23. september.
- Rubow, Paul V. [utg.]. (1927). *Anders Sørensen Vedels Folkevisebog II*. København: Holbergselskabet af 23. september.
- Seip, Didrik Arup [utg.] (1949). *Edvard Storm. Døleviser*. Oslo: Aschehoug.
- Seip, Didrik Arup. (1959). *Norsk og nabospråkene i slutten av middelalderen og senere tid*. Oslo: Aschehoug.
- Skar, Johannes. (1965). *Gamalt or Sætesdal I*. Utg. Bø, Olav & Djupedal, Reidar. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Skar, Johannes. (1961). *Gamalt or Sætesdal II*. Utg. Olav Bø & Reidar Djupedal. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Skard, Vemund. (1967). *Norsk språkhistorie*. Bind I til 1523. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skjerdal, Ingrid Beate. (2018). *Modernistenes gamle folkeviser. Dialoger med balladen hos J.P. Jacobsen, Obstfelder, Strindberg og Kinck*. Avhandling til graden ph.d. Det humanistiske fakultetet. Universitetet i Oslo.
- Solberg, Olav. (2017). «Balladen om Falkvor Lommannsson. Eit historisk trekantdrama frå tidleg 1300-tal». *Maal og Minne*, hefte 1.
- Solberg, Olav. (1993). *Den omsnudde verda. Ein studie i dei norske skjemteballadane*. Oslo: Solum.
- Solberg, Olav. (2003 a). *Forteljingar om drap. Kriminalhistorier frå seinmellomalderen*. Bergen: Fagbokforlaget / Landslaget for norskundervisning.
- Solberg, Olav. (2003 b). *Norske Folkeviser. Våre beste balladar*. Oslo: Aschehoug.

- Solheim, Svale. (1973). «Historie og munnleg historisk visetradisjon». Oslo: *Norveg* 16.
- Sollied, Henning. (1943). «Nogen oplysninger om Schierven-slekten fra Lardal og dens forfedre». I: *Norsk slektshistorisk tidsskrift*. Band IX, hefte 2. Oslo: Norsk slektshistorisk forening.
- Storm, Edvard. (1786). *Samling af Viiser*. Kiøbenhavn: L.N. Svares Efterleverske.
- Storm, Gustav [utg.]. (1888). *Islandske Annaler indtil 1578*. Christiania: Grøndahl & Søns Bogtrykkeri.
- Storm, Gustav [utg.]. [1895] (1968). *To norske historisk-topografiske skrifter fra 1500-tallet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stähle, Carl Ivar. (1950). Om «Ihreska håndskriftssamlingen» i Uppsala universitets bibliotek. *Arkiv för nordisk filologi*. Vol. 65. Lund: Lunds universitet.
- Stähle, Carl Ivar. (1967). «Medeltidens profana litteratur». *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria. Forntiden. Medeltiden. Vasatiden*. Stockholm: Natur och kultur.
- Sveriges Medeltida Ballader 1–5 (SMB)*. (1983–2001). Utg. Jonsson, Bengt R., Jersild, Margareta & Jansson, Sven-Bertil. Stockholm: Svenskt visarkiv / Almqvist & Wiksell International.
- Syv, Peder. [1695] (1787). *Et Hundrede udvalde Danske Viser, om allehaande mærkelige Krigs-Bedrivt og anden selsom Eventyr, som sig her udi Riget ved gamle Kæmper, navnkundige Konger, og ellers fornemme Personer begivet haver, af Arilds Tid til denne nærværende Dag. Forøgede med det Andet Hundrede Viser, om Danske Konger, Kæmper og Andre, samt hosføyede Antegnelser, til Lyst og Lærdom*. Kiøbenhavn: P.M. Høpffner.
- Tang Kristensen, Evald. (1901). *Et hundrede gamle danske skjæmteviser efter nutidssang*. Århus: Jacob Zeuners bogtrykkeri.
- Tveterås, Harald. (1950). *Den norske bokhandels historie I. Forlag og bokhandel inntil 1850*. Oslo: Cappelen.
- Weinstein, Donald & Bell, Rudolph M. (1986). *Saints & Society*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

- Weisser, Hanne. (2016). «Barsel i berget. Balladen om liti Kjersti og bergeskongen belyst i en sosialhistorisk kontekst, med særlig blikk på en dølgsmålssak i Telemark». *Tidsskrift for kulturforskning*. Volum 15, nr. 1.
- Venås, Kjell. (1990). *Den fyrste morgonblånen. Tekster på norsk frå dansketida*. Oslo: Novus.
- Vésteinn Ólason. (1991). «Literary Backgrounds of the Scandinavian Ballad». I Harris, Joseph [utg.]. *The Ballad and Oral Literature*. Harvard English Studies 17. Cambridge, Massachusetts. London, England: Harvard University Press.
- Vésteinn Ólason. (1982.) *The Traditional Ballads of Iceland*. Reykjavík: Stofnun Árna Magnússonar.
- Widmark, Gun. (1959). «Folkvisan Hagbard och Signe». *Arv*. Vol. 15.
- Zweig, Stefan [utg.]. (1962). *Johann Wolfgang Goethe. Gedichte. Eine Auswahl*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Østby, Leif. (1977). *Erik Werenskiold*. Oslo: Dreyer.
- Aars, Ivar. (2009). «Andris Vang. Folkeminnesamlar og skulemeister». https://nbl.snl.no/Andris_Vang
- Aasen, Ivar [1850] (1918). *Norsk Ordbog*. Kristiania: Vestmannalaget / Cammermeyer.

Personregister

- Abrahamson, Werner 300
Afzelius, Arvid August 68, 301
Agerschou, Agnes 142
Alanus de Rupe, fransk teolog 46
Albertus Pictor, svensk målar 108
Alexander III, skotsk konge 182
Algot Brynolfsson, svensk stormann 42
Alv Erlingsson, norsk stormann og sjørøver 183, 185
Andersen, Hans Christian 216
Andris Eivindsson Vang, salmetonesongar og forteljar 95-96
Anna Monrad, eventyrforteljar 281
Anne Andersdotter Klepp, balladesongar 76
Anne Endresdotter Sørli, balladesongar 98
Anne Hansdotter Hynne, balladesongar 77
Anne Sundbøhaugen, eventyrforteljar 255
Anne Sveinsdotter Klomset, balladesongar 233
Anne Targjeisdotter Skålen, balladesongar 202
Anne Ånundsdotter Lillegård, balladesongar 18, 57, 61, 64, 69, 73, 173, 227
Arbo, Peter Nicolai 305
Aristoteles 237
Arvesen, Olaus 100-101
Arwidsson, Adolf Ivar 302
Asbjørnsen, Peter Christen 95, 96, 105, 111, 206, 254, 261, 263, 266, 309
Aslaug Targjeisdotter Askedalen, balladesongar 197
Audfinn Sigurdsson, norsk biskop 185, 187
Audun Huggleiksson, norsk stormann 181, 185, 190, 192, 193
Baggesen, Jens 219, 283
Bakhtin, Mikhail 239
Basse, Anne 144
Beatrice Henriksdotter, engelsk prinsesse 25
Bellman, Carl Michael 293

- Bendik Ånundsson Sveigdalen, balladesongar 18, 57, 70, 75, 130, 160, 213, 227, 233
- Bengta Sunesdotter, svensk adelskvinne 42
- Benzelius, Eric 46
- Berengaria, dansk dronning 143
- Berge, Rikard 73-75, 82, 88, 118, 155,190,233,243,255,280
- Bergson, Henri 237-239
- Bernadotte, Jean Baptiste (Karl Johan, svensk og norsk konge) 268
- Beyer, Absalon Pedersøn 149, 150, 187
- Beyer, Edvard 20
- Bild, Vibeke 93, 250
- Bille, Beate 136
- Bille, Claus 164
- Bille, Eske 165
- Bille, Jens 136, 164, 169
- Bjarni Vilhjálmsson 30
- Bjerregaard, Henrik Anker 206
- Blom, Ådel Gjøstein 90, 194, 198
- Boccaccio, Giovanni 15, 240, 244
- Bom, Kaj 48-49
- Bonaparte, Napoleon 268
- Bondeson, August 282
- Borde (de La), Jean-Benjamin 295
- Bracciolini, Poggio 240
- Brahe, Otte 136
- Brahe, Tycho 136, 164
- Breder, Anfinn Johannesson 250
- Bremer, Frederika 85
- Brorson, Hans Adolph 98
- Bruegel, Pieter 246
- Brun, Hans 100, 101
- Brynje, Ole Andersen 97, 98
- Bugge, Sophus 13, 21, 69, 71, 86, 87, 109, 118, 119, 130, 202, 213, 223, 233, 239, 260, 264-264, 271, 280
- Bull, Francis 250

- Bureus, Johannes 46
Bürger, Gottfried August 15, 270, 276-277, 304, 315
Byron, George Gordon 289
Bøhn, Ingvar 57
Cassuben, Christian 138
Chartier, Alain 288
Chaucer, Geoffrey 15, 240, 244, 256
Chrétien de Troyes, fransk diktar 28, 40
Christian I, dansk og norsk konge 157
Christian III, dansk og norsk konge 157
Christian IV, dansk og norsk konge 148
Christiansen, Reidar 281, 282
Claussøn Friis, Peder 152
Collett, Camilla 266
Crøger, Olea 69, 71, 73, 75, 79, 98, 109, 300
Dagmar av Bøhmen, dansk dronning 143, 146
Dahl, Johan Christian 206
Daniel Ose, eventyrforteljar 261
Dass, Petter 152, 156, 253, 293, 297
David Torstensson, dansk drottsete 40, 43
Desirée (Desideria), svensk og norsk dronning 268
Dordi Einarsdotter Bratterud, balladesongar 84
Dunker, Bernhard 79
Eckersberg, Johan Fredrik 206
Eco, Umberto 237
Edvard, engelsk prins 42, 182, 216
Eirik Magnusson, norsk konge 19, 28, 38, 42, 181
Ejder, Bertil 46
Ek, Sverker 23
Elen Jensdotter Rolleivstad, balladesongar 264
Elling, Catharinus 243
Engelbretsdatter, Dorothe 138, 139
Erik Klipping, dansk konge 40
Erik Magnusson, svensk hertug 40
Eriksen, Edvard 216

Eufemia av Rügen, norsk dronning 12, 18, 38, 40
Eystein Aslaksson, norsk biskop 51
Fasting, Claus 291
Faye, Andreas 217, 219, 222, 225, 300, 302, 303, 306
Fearnley, Thomas 206
Ferm, Olle 240
Fet, Jostein 155
Flintoe, Johannes 206
Flood, Boye Joachim 97
Flood, Inger Laurine 97, 98
Folke Algotsson, svensk stormann 40, 42
Frederikke Elisabeth (Lise) Finckenhagen, balladesongar 79
Friis, Johan 134
Frimann, Claus 156, 292, 314
Frimann, Peter Harboe 292
Garborg, Arne 241
Garborg, Hulda 265
Gaute Ivarsson, norsk erkebiskop 157
Geijer, Erik Gustaf 211, 301, 308
Gerner, Henrik 158
Gessner, Salomon 295
Goethe, Johan Wolfgang von 285, 287
Grave, Immanuel 314
Greta Petersdotter Naterberg, svensk balladesongar 80, 81
Grieg, Nordahl 290
Grundtvig, Svend 22, 23, 46, 51, 109, 143, 240, 302
Grüner-Nielsen, Hakon 48, 200, 204, 240, 241
Gunnar Knutsson Løvslund, norsk bonde og boksamlar 156
Gunnhild Jørundsdotter Dårelaupe, balladesongar 265
Gunnhild Petersdotter Tvigyva, balladesongar 57
Gustav Vasa, svensk konge 157, 158
Gøye (Gjøe), Mette 160
Hallager, Laurents 251
Hallvard Gråtopp, norsk opprørsleiar 50
Hammershaimb, Venceslaus Ulricus 190

- Hannaas, Torleiv 81, 250
Hartmann, Johan 295
Havlide Steinsson, islandsk prest 184, 185
Heggstad, Leiv 199, 204, 240
Heine, Heinrich 216
Henriette Jürgens Schelderup, balladesongar 78, 266
Henrik III, engelsk konge 25
Herder, Johan Gottfried 283, 284
Herre, Bernhard 206
Hildeman, Karl-Ivar 163
Holberg, Ludvig 239
Huitfeldt, Arild 134
Hæge Ansteinsdotter Kilan, balladesongar 81, 82, 155
Hæge Olsdotter Årmote, balladesongar 13, 87, 109, 122, 205
Hæge Vetlesdotter Bjønnemyr, balladesongar 94
Håkon Galen, norsk jarl 24
Håkon Håkonsson, norsk konge 19, 24, 28, 29, 148, 183
Håkon V Magnusson, norsk konge 28, 38
Håkon VI Magnusson, norsk konge 188
Ibsen, Henrik 29, 103, 104
Ida Edvardine Daae, balladesongar 78
Ingebjørg Erlingsdotter, norsk adelskvinne 183, 185, 190, 192, 193
Ingebjørg Håkonsdotter, norsk prinsesse 40
Ingebjørg Targjeisdotter Sandvik, balladesongar 202-204, 260
Ingebjørg Trondsdotter Troddedalen, balladesongar 115
Ingeborg Eriksdotter, dansk prinsesse 25, 26
Ingeleiv Knutsdotter Ramskeid, balladesongar 127
Ingemann, Bernhard Severin 315
Ingrid Svantepolksdotter, svensk adelskvinne og abbedisse 40, 42, 43
Ingrid Toresdotter på Kongsvoll, balladesongar 67-69
Jacobi, Christian Frederik 295
Jansson, Sven-Bertil 80, 215
Jansson, Valter 41, 43
Jensen, Johannes V. 274
Johanne Kristensdotter Bratterud, balladesongar 74

- Johannes Magnus, svensk historikar 141
- Jón Árnason 115
- Jonsson, Bengt R. 23, 48, 52, 53, 164
- Joronn, Jonsdotter Frøysnes/Neset, balladesongar 259
- Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr, balladesongar 94, 119, 195, 199, 223
- Jorunn Sveinsdotter Storåsli, balladesongar 118
- Kari Talleivsdotter Beiteli, balladesongar 178
- Keats, John 288, 289, 291
- Kellgren, Johan Henrik 283
- Kinck, Hans Ernst 18, 19, 20, 21, 30, 103
- Kingo, Thomas 95, 96
- Kittelsen, Theodor 105, 106, 111, 222, 225, 261
- Kjersti Eivindsdotter Haugland, balladesongar 242, 255
- Kjersti Jensdotter Lillegård, balladesongar 197
- Kjerulf, Hjalmar 305
- Kjerulf, Ida 308
- Kloster-Lasse, (Laurentius Nicolai Norvegus) norsk jesuitt 148, 149
- Klüwer, Lorentz 67-69, 85
- Knut Trondsson Bjonndalen, balladesongar 82
- Kobberstad, Jakob 271
- Koht, Halvdan 86, 261
- Kristina Håkonsdotter, norsk prinsesse 25
- Kullberg, Anders Carlsson af 283
- Kværndrup, Sigurd 55
- Landstad, Magnus Brostrup 22, 56, 57, 65, 69, 71, 73-75, 77, 82, 85, 101, 108, 154, 208, 234, 265, 302
- Lars Hansen Ton, balladesongar 217
- Lars Larsson Veslestøyl, balladesongar 94
- Laurentius Laurinius, svensk prest 98
- Laurentius Petri, svensk bibelomsetjar 157
- Laurents Hermannsson, norsk prest 158
- Lavrans Gunleiksson Groven, balladesongar 109
- Lenngren, Anna Maria 293, 294
- Lenngren, Carl Peter 293
- Lewis, Matthew Gregory 15, 282, 283, 315

- Lie, Jonas 103, 104
Liestøl, Knut 23, 107, 115, 116, 121, 185, 190, 225
Lillienkiold, Hans Hansen 62, 64, 65
Lindegård Hjorth, Poul 46, 50, 52, 55
Lindeman, Ludvig Mathias 70, 73, 75, 78, 79, 95-101, 109, 243, 266
Liv Nirisdotter Bratterud, balladesongar 83, 84, 226
Luther, Martin 148, 157
Macpherson, James 268, 270, 283
Magnus Lagabøte, norsk konge 19, 28, 181
Mallet, David 274
Malling, Peter 98
Malthus, Thomas 68
Mandt, Engelbret Michaelsen Resen 108
Mandt, Peter 69, 227
Maren Olsdotter Ramskeid, balladesongar 77, 81
Margjit Stålesdotter Tvigyva, balladesongar 57
Margrete Alexandersdotter, norsk dronning 182-188
Margrete Eiriksdotter («the Maid of Norway»), norsk prinsesse 42, 181, 182, 184, 191
Margrete Skulesdotter, norsk dronning 27
Margrete Valdemarsdotter, nordisk riksstyrar, regjerande dronning 188
Mari Olsdotter Klepp, balladesongar 76
Marie Capet, fransk grevinne 28
Marie de France, fransk diktar 28
Marit Larsdotter Leira, balladesongar 97
Matheus av Paris, engelsk historikar 25
Mathias (Mattis) Nilsson, norsk lagrettemann 50, 51
Mattis Torgeirsson, norsk lagrettemann 50
Meisling, Peter 219
Midbøe, Hans 274, 304
Mikkjel Olsson Urbø, balladesongar 89
Moe, Jørgen 18, 57, 61, 72-75, 81, 84-87, 89, 95, 151, 160, 173, 206, 225-227, 260, 295, 300, 308-312, 315
Moe, Moltke 21, 22, 73, 83, 84, 94, 155, 190, 194, 226, 241, 269, 284
Mortensson-Egnund, Ivar 63

Munch, Peter Andreas 40
Munthe, Gerhard, kunstnar 106, 214
Narve, norsk biskop 183
Nils Mattisson, norsk lagrettemann 50
Nyerup, Rasmus 300
Oehlenschläger, Adam 292, 304, 310
Olaus Petri, svensk bibelomsetjar 157
Olav Engelbrektsson, norsk erkebiskop 141, 157, 164
Olav Gunleiksson (Gudleiksson) Ramskeid, balladesongar 77
Olav Haraldsson, norsk konge og helgen 107, 169
Olav IV Håkonsson, norsk konge 188
Olav Olsson Glosimot, balladesongar 95, 109, 215
Olav Olsson Profetli, balladesongar 89
Olav Olsson Rismyr, balladesongar 88
Olav Talleivsson Grasberg, balladesongar og balladesamlar 69
Olrik, Axel 159, 162, 164
Oscar I, svensk og norsk konge 268
Palladius, Peder 149
Percy, Thomas 270-274, 284, 289, 301
Peter Algotsson, svensk stormann 42, 43
Peterssen, Eilif 105
Piø, Iørn 53
Polidori, John William 289
Pram, Christen 269
Rahbek, Knud Lyne 300
Ramsay, Alexander 298
Ramsay, Allan 273, 274
Recke, Ernst von der 23
Rentzell, Valentin 142
Richmond, Winthrop Edson 72
Rindal, Magnus 28
Robert, norsk prestlærd 27, 28
Rosenkrantz, Erik 149, 150
Ross, Hans 243
Rousseau, Jean-Jacques 268

- Rääf, Leonhard Fredrik 68, 80, 301
Samuel Hansson Hella (Hellen), balladesongar 99-100
Saxo Grammaticus, dansk historikar 61, 116
Schou, Olaf 106
Shakespeare, William 283
Shelley, Mary Wollstonecraft 289
Shelley, Percy Bysshe 289
Signe Gjermundsdotter Napper, balladesongar 115, 233
Sigrid Eivindsdotter Storgård, balladesongar 64
Sigrid Olsdotter Flåten, balladesongar 88, 89
Sinclair, George 298
Sinding, Otto 105
Skar, Johannes 151, 189, 259, 261
Skule Bårdsson, norsk jarl 27, 29
Snorre Sturlason, islandsk historikar 30, 61, 113, 152, 196
Solheim, Svale 10, 15
Sophie av Mecklenburg-Schwerin, dansk dronning 135
Storm, Edvard 15, 85, 295, 297, 300, 308, 314
Strøm, Hans 292
Sturla Tordsson, islandsk historikar 24, 25
Støylen, Bernt 98
Stähle, Carl Ivar 49
Sundt, Eilert 100
Svaning, Hans 134, 142
Sverre Sigurdsson, norsk konge 40
Swensen, Wilhelm 280
Syv, Peder 13, 46, 151-154, 159, 170, 300
Sønderholm, Erik 49, 50
Såve Ånundsson «Bjønneskyttar», balladesongar 73, 74
Tang Kristensen, Evald 241, 264
Targjei Targjeisson Kosi, balladesongar 198, 200
Tarjei Olavsson Langeid, balladesongar 189, 190, 192
Thomas d'Angleterre, anglonormannisk diktar 28
Thomessøn, Mickel 138
Thomissøn, Hans 157

Tolkien, John Ronald Reuel 197
Tomine Henrikke Finckenhagen, balladesongar 77, 78
Tone Marteinsdotter Høna / Kolberg, balladesongar 239
Tone Åsmundsdotter Tvigyva, balladesongar 74
Tor Steinarsson, norsk storbonde 156
Torbjørg Gjermundsdotter Haugen, balladesongar 118, 119
Tore Håkonsson, norsk stormann 183
Torleiv Jensson Eikjamyra, balladesongar 81, 257
Tullin, Christian Braunmann 296
Turid Olsdotter Sandland, balladesongar 115
Ulfstand, Lisbet 164
Valdemar Seier, dansk konge 143, 144
Valkendorf, Erik 147
Vedel, Anders Sørensen 13, 55, 134, 135, 153, 164, 170314
Venås, Kjell 249
Vésteinn Ólason 23, 117, 132, 226, 227, 244
Vilhelm av Sabina, paveleg legat 25
Vinje, Aasmund Olavsson 295
Wallman, Daniel 302
Wallman, Johan Haqvin 80, 302
Welhaven, Johan Sebastian 15, 269, 295, 300, 303-306, 308, 315
Werenskiold, Erik 105, 254
Wergeland, Henrik 85, 86, 206, 269, 300
Wessel, Johan Herman 293, 295
Wizlaw II, fyrste av Rügen 38
Wolff, Simon Olaus 97
Wright, David 245
Zetlitz, Jens 101, 314
Østby, Leif 105
Aarflot, Sivert 155
Aasen, Ivar 56, 95, 96, 109, 120, 122, 203, 230

Tittelregister, balladar

Tittelregister

Gruppe A

Naturmytiske balladar

TSB [A 4](#) Stig litens runer

TSB [A 5](#) Vinne møy med runer

TSB [A 11](#) Søvnrune

TSB [A 12](#) Den vise kvinna

TSB [A 13](#) Den varslende fuglen

TSB [A 16](#) Jomfrua Ingebjørg

TSB [A 17](#) Valramnen

TSB [A 18](#) Asaliborg

TSB [A 19](#) Møya i ulveham

TSB [A 20](#) Varulven

TSB [A 23](#) Dalby Bjørn

TSB [A 24](#) Liten Lavrans

TSB [A 25](#) Rosensfolen

TSB [A 26](#) Ramnen ber bod

TSB [A 29](#) Lindormbrura

TSB [A 30](#) Møya i linda

TSB [A 32](#) Rike Rodenigård og ørna

TSB [A 33](#) Kongssonen av Norigsland

TSB [A 38](#) Horpa / Dei to systrene

TSB [A 39](#) Beiarblakken

TSB [A 40](#) Kvinna som ikkje kunne føde

TSB [A 41](#) Rikeball og Gudbjørg

TSB [A 43](#) Riddaren i hjorteham

TSB [A 45](#) Ungan Svegger

TSB [A 46](#) Kjempene på Dovrefjell

TSB [A 47](#) Agnete og havmannen

TSB [A 48](#) Heiemo og nøkken

TSB [A 49](#) Herr Byrting og elvekvinna

TSB [A 50](#) Villemann og Magnhild / Gaute og Magnhild

TSB A 51 Villfar og Sylvklar

TSB A 53 Møya i fjellet

TSB A 54 Liti Kjersti og bergekongen / Veneliti og bergekongen / Margjit
Hjukse

TSB A 57 Margjit og Targjei Risvollo

TSB A 58 Liti Kjersti narrar bergekongen

TSB A 59 Herr Magnus og havfrua

TSB A 60 Hake og bergmannen

TSB A 62 Herr Tønne av Alsøy

TSB A 63 Olav Liljekrans

TSB A 65 Elvarhøy

TSB A 67 Festarmann i grava

TSB A 68 Den vonde stemora

TSB A 69 Draugen

TSB A 73 Haugebonden

Gruppe B

Legendeballadar

TSB B 7 Sankt Jakop

TSB B 8 Sankt Stefan og Herodes

TSB B 10 Sankt Georg og draken

TSB B 12 Sankt Olavs kappsegling

TSB B 14 Liti Kari

TSB B 16 Maria Magdalena

TSB B 20 Olav lyg på stolt Margjit

TSB B 21 Torgjus-døtrene

TSB B 22 Fuglen sette seg på lindekvist

TSB B 23 Agnus Dei

TSB B 26 Dei frearause menn

TSB B 29 Eldprøva

TSB B 31 Draumkvedet

Gruppe C

Historiske balladar

TSB C 3 Dronning Dagmar og junker Strange

TSB C 5 Kong Sverker

TSB C 6 Dronning Dagmars død

TSB C 8 Vreta klosterrov
TSB C 11 Håkon Håkonssons død
TSB C 12 / 13 Alv ligg i Øresund
TSB C 15 Falkvor Lommannsson
TSB C 17 Mindre Alvs død
TSB C 18 Herre Karl lever fredlaus
TSB C 22 Margjit Runarborgji
TSB C 25 Nils Ebbesen
TSB C 27 Dronning Margrete
TSB C 33 Kong Hans' bryllaup

Gruppe D

Riddarballadar

TSB D 14 Toreliti og Skakjelokk
TSB D 16 Asbjørn og liti Kjersti
TSB D 31 Gjurde borgegreven
TSB D 37 Riddar legg seg lik
TSB D 39 Liten Tilvending
TSB D 45 Lovmann og Tor
TSB D 46 Rosengård og Veneliti
TSB D 50 Vilgår hertugsson
TSB D 52 Alv Leiesak
TSB D 55 Karl Høvding
TSB D 61 Dalebu Jønsson
TSB 61B Kjempa Grimborg
TSB D 62 Knut liten og Sylvelin
TSB D 65 Riddar feller far til møya
TSB D 69 Krist gjeve eg var der soli renn
TSB D 70 Peter Henriksson
TSB D 71 Møya blir send bort til den rike greven
TSB D 72 Herre Per i Rikje
TSB D 78 Herr Hjelmen
TSB D 84 Rosa og hertugen
TSB D 87 Aksel Tordsson og skjønn Valborg
TSB D 90 Bror kjenner att syster
TSB D 91 Ynskjande møy

- TSB D 115 Jomfrua spelar harpe
TSB D 118 Signelill og Adelkinn
TSB D 124 Møya og den djerne friaren
TSB D 133 Liti Kjersti set ut barnet og druknar seg
TSB D 139 Stig litens bryllup
TSB D 143 Tak hardt i hand, trø lett på fot
TSB D 152 Olov Agjesdotter
TSB D 153 Herr Palles bryllup
TSB D 163 Palmen Burmannsson
TSB D 168 Stolt Margjit og Iven Erningsson
TSB D 169 Herre Per og Gjødalin
TSB D 171 Herre Per giljar syster si
TSB D 172 Knut i Borg
TSB D 176 Røvarvisa
TSB D 201 Torkjell Trondsson
TSB D 205 Den utrue ektemannen
TSB D 220 Fru Metteliti
TSB D 224 Truskapsprøva
TSB D 231 Ravengård og Memering
TSB D 232 Liti Kjersti og dronning Sofie
TSB D 236 Arne og liti Kjersti
TSB D 245 Kjerstis hemn
TSB D 251 Ebbe Skammelsson
TSB D 255 Alibrand og Lindelin
TSB D 258 Valdemar og Tove
TSB D 259 Bendik og Videmøy
TSB D 268 Dansen i berget
TSB D 274 Signelill og hennar søner
TSB D 275 Herren Jennår
TSB D 278 Den sjuke brura
TSB D 279 Mårstig og hans møy
TSB D 280 Jeg lagde meg så silde / Ole Vellan
TSB D 283 Liti Kjerstis siste vilje
TSB D 284 Alv ligg sjuk
TSB D 288 Grisilla og Riddeval

- TSB [D 289](#) Sonen fortel sine sorger
TSB [D 291](#) Målfrid døyr
TSB [D 294](#) Signeliti druknar
TSB [D 295](#) Sveinen og den vene møya
TSB [D 296](#) Kong Eirik og Blakken
TSB [D 297](#) Varslande lind
TSB [D 300](#) Olav Strangesson
TSB [D 317](#) Palle Tygesson blir drepen i dansen
TSB [D 320](#) Sven i Rosengård
TSB [D 324](#) Målfrid, mi frue
TSB [D 326](#) Dronninga gjev brura eiter
TSB [D 338](#) Tiarmann i Stokholmen
TSB [D 342](#) Herr Nilaus
TSB [D 344](#) Kongen drep si eiga dotter
TSB [D 346](#) Liti Kjersti og Brunsvain
TSB [D 352](#) Unge Engelbrett
TSB [D 354](#) Sigrid og Astrid
TSB [D 359](#) Herr Malkom
TSB [D 360](#) Jon Remarsson / Unge herr Peder på sjøen
TSB [D 365](#) Stig liten fell
TSB [D 367](#) Olav og Kari
TSB [D 375](#) Signelill og Albrett
TSB [D 376](#) Klagande møy
TSB [D 378](#) Modersorg
TSB [D 381](#) Paris og Helena i Trejeborg
TSB [D 388](#) Longobardane
TSB [D 390](#) Frydenborg og Adelin
TSB [D 391](#) Den lausjøpte møya
TSB [D 392](#) Solfager og Ormekongen
TSB [D 394](#) Knut hjuring
TSB [D 395](#) Per svinedreng
TSB [D 396](#) Liti Kjersti staldreng
TSB [D 397](#) Møya som drøymde
TSB [D 399](#) Terningspelet
TSB [D 400](#) Kong Eirik og Hugaljod

- TSB D 401 Prins Ragnar og den vakre bondejenta Kråka
TSB D 404 Dei tre vilkåra
TSB D 405 Inga litimor
TSB D 407 Verner i fangetårnet
TSB D 409 Harpespelaren
TSB D 410 Kong Nikelus
TSB D 411 Kvinnemordaren / Svein Nordmann / Rullemann og Hilleborg
TSB D 414 Kongen og fru Jutteli
TSB D 415 Gullsmeddottera
TSB D 416 Liti Kjerstis dans
TSB D 423 Stolt Elselille
TSB D 426 Valivan / Skipper og møy
TSB D 430 Hagbard og Signe
TSB D 432 Bendik og Årolilja
TSB D 434 Unge Våkukall
TSB D 435 Dei bortstolne kongsdøtrene
TSB D 436 Fredrik den andre i Ditmarsken

Gruppe E

- Kjempe- og trollballadar
TSB E 3 Heming og Harald kongen
TSB E 5 Viliken Veiemannsson
TSB E 10 Kong Diderik og kjempene hans
TSB E 12 Greven for Gunseli
TSB E 17 Kong Diderik og Holger Dansk
TSB E 19 Den skallede munk
TSB E 29 Roland og Magnus kongen
TSB E 32 Stolt Margjit set bror sin fri
TSB E 37 Ulv van Jern
TSB E 41 Unge Herredag vinn over Gautlandskongen
TSB E 42 Ivar Elison
TSB E 48 Hemnarsverdet
TSB E 49 Sivart Snarensvein
TSB E 50 Sigurd Svein
TSB E 52 Svein Svane / Sven Vonved
TSB E 57 Knud af Myklegård

- TSB E 61 Lagje liten
 TSB E 64 Storebror og Lillebror
 TSB E 72 Friarferda til Gjøtland
 TSB E 77 Bergeliten bondeson
 TSB E 82 Kvikjesprakk
 TSB E 85 Hermod ille
 TSB E 90 Alv i Oddeskjær
 TSB E 102 Ivar Erlingsson
 TSB E 115 Sven Felding
 TSB E 116 Heilag Olav og trolla
 TSB E 119 Viderik Verlandsson
 TSB E 122 Olav Akselsson
 TSB E 126 Torekall
 TSB E 132 Ormålen unge
 TSB E 133 Holger Dansk og Burmann
 TSB E 139 Råmund unge
 TSB E 140 Kappen Illugen
 TSB E 143 Sigurd og trollbrura
 TSB E 144 Hemingen og gygra
 TSB E 145 Åsmund Frægdegjæva
 TSB E 146 Hugaball
 TSB E 147 Steinnfinn Fefinnsson
 TSB E 148 Rolv Gangar
 TSB E 156 Lindormen
 TSB E 157 Frånarormen og Islandsgalten
 TSB E 158 Kong Diderik og løva
 TSB E 160 Jutulen og stolt Øli
 TSB E 162 Venill fruva og Drembedrosi
 TSB E 167 Jon i Grånuten

Gruppe F

Skjemteballadar

- TSB F 1 Jenta som ville gifte seg
 TSB F 5 Det står ein friar uti garden / Friarane
 TSB F 7 Korleis vil du føde meg
 TSB F 8 Fusentass

- TSB F 9 Kjerringa og hoffmannen
TSB F 11 Lagje og Jon
TSB F 12 Guten og jenta raka høy
TSB F 15 Det farlege natteleiet
TSB F 16 Valiknut og Snekkjelita
TSB F 17 Møllardottera
TSB F 20 Jentene som planta kål
TSB F 22 Bondeguten
TSB F 23 Sort-Iver og Lusse
TSB F 26 Fanteguten
TSB F 29 Ungersvein på tinget
TSB F 30 Den vonde kjerringa
TSB F 33 Den huslege bonden
TSB F 40 Hoffmannen, prestekona og presten
TSB F 45 Per spelemann
TSB F 46 Beltevisa
TSB F 53 Truls med bogen
TSB F 54 Han Mass og han Lasse
TSB F 55 Den store nordmannen
TSB F 57 Tosstein tala til staven sin
TSB F 58 Kråkevisa
TSB F 59 Den store oxen
TSB F 60 Den store grisen
TSB F 62 Høna og hauken
TSB F 63 Revens arvegods
TSB F 64 Reven og bonden
TSB F 66 Katten ligg sjuk
TSB F 67 Tordivelen og fluga
TSB F 68 Ramnebryllaupet i Kråkelund
TSB F 72 Bonden og leigejenta
TSB F 73 Kjerringa til skrifte
TSB F 75 Tjuvane
TSB F 76 Lars skyttar

Liste over illustrasjoner

- Side 26: Håkonshallen i Bergen, Commons Wikimedia.
- Side 33: *Tristan og Isolde*, John William Waterhouse. Wikipedia.
- Side 51: *Skeens bye*, John William Edy. Foto: Nasjonalmuseet.
- Side 83: Liv Nirisdatter Bratterud og Molkte Moe. Foto: Halvor Skogen. Privat eie.
- Side 87: Årmote i Mo. Foto: Olav Solberg.
- Side 96: Andris Eivindsson Vang. Foto: H. Lie. Valdresmusea.
- Side 106: *Den andre hallen*, Gerhard Munthe. Foto: Nasjonalmuseet.
- Side 111: Sjøtrollet, Theodor Kittelsen. Wikipedia.
- Side 129: *Kong Svaverlame sikrar sverdet Tyrving*, Lorentz Frölich. Wikipedia.
- Side 135: Anders Sørensen Vedel. Wikipedia.
- Side 139: Dorothe Engelbretsdatter. Wikipedia.
- Side 161: Ebbe Skammelsøn. Agnes Slott-Møller. Wikipedia
- Side 177: *Aucassin og Nicolette*, Maxwell Armfield. Wikipedia
- Side 182: St. Magnus Cathedral, Kirkwall. Foto: Robert Scarth. Commons Wikimedia.
- Side 196: *Hyrrokkin*, Ludwig Pietsch. Wikipedia.
- Side 207: *Orfeus leder Evrydike ut av underverdenen*. Jean Babtiste-Camille Corot. Commons Wikimedia.
- Side 214: *Den bergtagne*. Fra folkevisen om Liti Kjersti, Gerhard Munthe. Nasjonalmuseet.
- Side 223: *Nøkken*. Theodor Kittelsen, Nasjonalmuseet.
- Side 246: *Bonedans*, Peter Brueghel. Commons wikimedia.
- Side 254: *Præsten og klokkeren*, Erik Werenskiold. Commons wikimedia.
- Side 261: *Fanden og futen*, Theodor Kittelsen. Wikipedia.
- Side 278: *Leonore*, Frank Kirchbach. Commons Wikimedia.
- Side 289: *La Belle Dame sans Merci*. John William Waterhouse. Hessisches Landesmuseum Darmstadt.
- Side 298: *Sinclairs landgang i Romsdalen*, Morten Müller og Adolph Tide-mann. Nasjonalmuseet.
- Side 306: *Asgaardsreien*, Peter Nicolai Arbo. Nasjonalmuseet.