

sjølv trør ho doggi av jordi...

bergtakingsmotivet i tre norske ballader



Jeanette Næs

Masteroppgave
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Nordisk språk og litteratur

UNIVERSITETET I OSLO - VÅREN 2011



Sammendrag

I denne oppgaven har jeg drøftet bergtakingsmotivet i tre norske ballader. Hovedmålet med oppgaven var å vise hvordan psykoanalytisk teori kan kaste nytt lys over bergtakingsmotivet i de naturmytiske balladene. Hypotesen jeg la til grunn for analysearbeidet, var at bergtakingsmotivet skildrer psykologiske prosesser i det ubevisste hos personene i teksten. Jeg valgte tre ballader hvor bergtakingen står sentralt, ”Olav Liljekrans”, ”Liti Kjersti og bergekongen” og ”Nøkken som belar”.

Oppgaven min er delt i fire. I det første kapittelet plasserer jeg balladen i en historisk kontekst. Etter presentasjonen av oppgavens teoretiske grunnlag i kapittel to, ligger hovedvekten av oppgaven i kapittel tre med analysene av de tre balladene. I det siste kapittelet oppsummerer jeg funnene mine, og sammenlikner og drøfter de ulike tilnærmingene. Avslutningsvis forsøker jeg også å svare på i hvilken grad den psykoanalytiske tilnærmingen har muliggjort et nytt syn på bergtakingsmotivet.

Analysene av de tre balladene er gjort med ulike tilnærminger, hvorav de to første er psykoanalytiske og den tredje er historisk-folkloristisk. I analysene av ”Olav Liljekrans” og ”Liti Kjersti og bergekongen” tok jeg utgangspunkt i Freuds og Jungs drømmeteorier. Disse teoriene vektlegger symboler som uttrykk for ubevisste lag i menneskets psyke. I analysen av ”Olav Liljekrans” viste jeg hvordan bergtakingen i et freudiansk perspektiv handler om seksuell oppvåkning og forbudt seksuelt begjær. I analysen av ”Liti Kjersti og bergekongen” viste jeg ved hjelp av jungiansk arketypeteori hvordan bergtakingsmotivet skildrer en psykologisk utvikling som hovedpersonen. En psykoanalytisk tilnærming til teksten er preget av nykritikken og tar i liten grad hensyn til balladens kontekst eller samtid. Flere forskere har pekt på at dette er en svakhet ved metoden, og jeg valgte derfor å analysere den tredje balladen, ”Nøkken om belar”, i et historisk-folkloristisk perspektiv. Den første og viktigste forutsetningen for denne analysen var at mennesker i det tradisjonelle, førmoderne samfunnet forholdt seg til dette fenomenet som noe reelt. I denne analysen viste jeg hvordan balladeteksten og bergtakingsmotivet kan forstås som uttrykk for en levende tradisjon.

I diskusjonen i kapittel fire har jeg pekt på hvor ulik og ofte motsetningsfylt tolkninger av ett og samme symbol kan bli med to ulike tilnærminger. Med oppgaven har jeg forhåpentlig vist at balladeforskningen er tjent med at det anvendes ulike metoder og tilnæringsmåter. De ulike tilnærmingene og tolkningene er fruktbare hver for seg, samtidig som de supplerer og beriker hverandre gjensidig.

Forord

Jeg er betatt av balladen. Mange har spurt hvorfor, men fram til nå har jeg ikke klart å gi et godt svar. Jeg bare er det, har jeg tenkt. Etter ett års arbeid med en slik oppgave, er det imidlertid lett å begrunne hvorfor. Neste gang noen spør, vil jeg vise til omkvedet fra ”Liti Kjersti”:

sjølv trør ho doggi av jordi

Det er poetisk og vakkert.

Det appellerer til fantasi og følelser.

Det handler om naturen, om livet. Akkurat som balladen.

Nå er oppgaven ferdig, og det er mange som fortjener takk. Først og fremst vil jeg gi en stor takk til veilederne mine. Tusen takk til Liv Bliksrud for herlig engasjement og hjelp til struktur og spissing av problemstillinger. Tusen takk til Olav Solberg for oppmuntringer og hjelp til å finne litteratur.

Uendelig mange tusen takk til mamma og pappa for beundringsverdig stort engasjement for både meg og balladene. Ekstra takk til mamma for timer med korrekturlesing. Takk til Simon og Fredrik, de herligste brødrene som finnes, for at dere alltid får meg i godt humør.

Takk til norsklærer Willard på Gjerpen Ungdomsskole og alle stensilene om norrøn mytologi. Takk til Hans Christian for fabelaktig forside og hjelp til trykking. Takk til Lars Kristian for korrekturlesning.

Og tusen takk til verdens beste venner og familie som stadig minner meg på det gode som finnes utenfor Henrik Wergelands hus.

Innhold

INNLEDNING	5
Begrunnelse for prosjektet	5
Problemstilling, teori og metode	5
Avgrensning av materiale	7
Oppbygging av oppgaven	8
KAPITTEL 1: Balladen i et historisk perspektiv	10
<i>Folket</i> som utgangspunkt	10
Nedtegning og utgivelse av folkevisene	10
Restitusjoner	12
Telemark	12
Hvor gammel er balladen?	13
”Ballad is form”	14
KAPITTEL 2: Teori	18
Teoretisk grunnlag for analysearbeidet	18
Freuds drømmeteori: drømmer som ønskeoppfyllelser	19
Freud og litteraturen	21
Jungs drømmeteori: drømmer som arketyper	22
Jung og litteraturen	23
Psykoanalyse og litteraturforskning	24
Anvendelse av Freuds og Jungs drømmebegrep i analysearbeidet	26
Drømmer i balladene	27
KAPITTEL 3: Analyser	30
OLAV LILJEKRANS	30
Bakgrunn og slektskap	30
Forløp og fortelling	33
Forlovelsessituasjonen	34
Omkved og formler	36
Bergtakingsmotivet med utgangspunkt i Freuds drømmeteori	38
LITI KJERSTI OG BERGEKONGEN	47
Bakgrunn og slektskap	47
Forløp, fortelling og omkved	49
Analyse av bergtakingsmotivet med utgangspunkt i Jungs teori om arketyper	53
NØKKEN SOM BELAR	63
Bakgrunn og slektskap	63
Forløp, fortelling og omkved	65
Bergtakingsmotivet i balladens diktningstid	67
KAPITTEL 4: Diskusjon og konklusjon	79
Oppsummering av analysene	79
Diskusjon	80
Konklusjon	83
LITTERATUR:	85
Primærlitteratur:	85
Sekundærlitteratur:	85
VEDLEGG	89

INNLEDNING

Begrunnelse for prosjektet

Balladen er en av de eldste litterære sjangrene vi har i Norge. Vi regner med at den oppstod omkring år 1300 og eksisterte som muntlig diktning i mer enn 500 år. Med nasjonalromantikken på 1800-tallet startet en omfattende innsamling og nedtegning av folkekulturen, og balladen var en av sjangrene man interesserte seg for. Over 150 år etter at nedtegningen startet, er balladen fortsatt interessant som både litterær tekst og bærer av tradisjon. I Norge er det skrevet tre doktoravhandlinger om balladene. Knut Liestøls *Norske trollviser og norrøne sogur* fra 1915, Ådel Gjøstein Bloms *Norsk legendevisemateriale - en muntlig overlevert diktning. Studie over formler og litterær innvirkning* fra 1984 og Olav Solbergs *Den omsnudde verda. Ein studie i dei norske skjemteballadane* fra 1993. Det er skrevet mye om balladene, men det er færre og færre som velger å fordype seg i denne sjangeren.

Med denne oppgaven ønsker jeg å kaste nytt lys over denne gamle og ærverdige sjangren. I mitt arbeid med balladetekstene har jeg sett at symbolene i balladen har mange og ulike lag, lag som ikke har kommet tydelig frem i tidligere tolkninger. Det dreier seg særlig om ballader med et tydelig naturmytisk aspekt. Det er mitt håp at jeg med denne oppgaven vil kunne gi et nytt og spennende perspektiv på dette aspektet ved sjangren.

Problemstilling, teori og metode

Bergtaking kan karakteriseres som et naturmytisk motiv. Dette motivet har et meningsbærende symbolsk og psykologisk innhold, som jeg finner det interessant å utforske. Hovedmålet med oppgaven er å drøfte bergtakingsmotivet i et psykoanalytisk perspektiv og vise hvordan bergtakingsmotivet er et overordnet symbol for ubevisste lag i menneskesinnet og dermed også i balladeteksten. Jeg har valgt tre ulike ballader hvor bergtakingen står sentralt. Disse tre er "Olav Liljekrans", "Liti Kjersti og bergekongen" og "Nøkken som belar". Jeg vil gjøre en analyse av de tre balladene med vekt på bergtakingsmotivet. I analysen vil jeg trekke fram forskjellige aspekt ved balladens formspråk, samt slektskap med andre nordiske viser.

Som nevnt vil en psykoanalytisk tilnærming kaste et nytt og interessant lys over bergtakingsmotivet. Riktignok har tidligere tolkninger av bergtakingsmotivet trukket inn

allmenne psykologiske forståelsesmåter, men en tolkning forankret i freudiansk og jungiansk psykoanalytisk teori har ikke tidligere blitt gjort.

I artikkelen ”Psykoanalytisk litteraturteori” deler Atle Kittang den psykoanalytiske tekstkritikken inn i tre kategorier (Kittang 1993:35). Den eldste formen ser på verket som et uttrykk for forfatterens ubevisste sjeleliv, og drømmeteorien brukes til å tolke elementer i teksten som fortrenge drømmer og konflikter på det indre plan. Den andre formen konsentrerer seg om leseren og hva som skjer i møte mellom verk og leser. Den tredje formen for psykoanalytisk tekstkritikk tar utgangspunkt i selve teksten og legger den til grunn for selve tolkningen. Det er denne siste formen for tekstkritikk jeg skal benytte meg av i denne oppgaven. Det var under påvirkning av nykritikken at denne formen for tekstanalyse vokste fram i den psykoanalytiske litteraturkritikken. Nykritikken tar utgangspunkt i tekstens autonomi; en litterær tekst er et selvstendig, verbalt-språklig objekt. Den nykritiske metode er en detaljert strukturanalyse av relasjonene mellom enkeltelementene i teksten (Lothe 1999:178). Den dominerende metoden for analysearbeidet vil være en nærlesning av tekstene med særlig vekt på de symbolske elementene. Jeg tar utgangspunkt i at teksten selv skildrer en psykologisk utvikling. Hypotesen jeg legger til grunn for analysene er at bergtakingsmotivet skildrer psykologiske prosesser i det ubevisste hos personene i teksten. Symboltolkningen vil gi mening til balladens interne struktur, og avdekke og belyse nye aspekt ved teksten. Jeg vil formulere den overordnede problemstillingen i oppgaven på følgende måte: Kan psykoanalytisk teori kaste nytt lys over de symbolske aspektene i de naturmytiske visene?

Jeg har tatt utgangspunkt i Sigmund Freud og Carl Gustav Jung som representanter for den psykoanalytiske teorien. Kildematerialet og litteraturen jeg bruker i teorikapitlet vil være Freuds og Jungs egne verker, samt sekundærlitteratur om psykoanalytisk litteraturteori. Den amerikanske psykoanalytikeren Ernst Kris beskriver her hvilke muligheter som ligger i psykoanalytisk teori:

In speaking of psychoanalysis we refer to a complex set of constructs and general assumptions on which specific hypotheses are based, to a broad framework for the study of human behavior which allows for the study of a large number of independent factors (Kris 1965:13)

Kris understreker at begrepet *psykoanalyse* betegner både et teoretisk system og et rammeverk i studiet av menneskelig adferd. Sentralt i psykoanalytisk teori står forholdet mellom det bevisste og ubevisste i menneskets psyke. De ubevisste lagene i psyken kommer til uttrykk gjennom *symboler*. Jeg bruker teorien fordi den er et nyttig verktøy som vil avdekke forhold i

balladene vi ikke tidligere har sett. Symboltolkning er ikke noe nytt innen balladeforskningen, men psykoanalytisk teori vil gi perspektiver som går utover de vanlige symbolske tolkningene av bergtakingsmotivet.

Med *psykoanalyse* forstår vi både den modell Freud laget for studiet av menneskets psyke, en personlighetsteori, samt en behandlingsform av psykiske lidelser. Sentralt i Freuds lære står drømmeteorien, noe han gjør rede for i *Die Traumdeutung* (1900), boken som anses å være hovedverket i hans psykoanalytiske teori. Dette verket har vært viktig i mitt arbeid med balladene. Carl Gustav Jung var elev av Freud i flere år, men utarbeidet etter hvert sin egen psykoanalytiske teori. Også hos Jung har drømmeteorien en sentral plass. Jung har ikke slik som Freud et hovedverk hvor han gjør rede for teoriene sine, men gjennom ulike foredrag og artikler finner vi hans synspunkter på drømmeanalysen. Sentralt i drømmeteoriene til både Freud og Jung står symbolene, og det er teorien om symbolenes rolle som gjør psykoanalytisk teori spennende og relevant i møte med bergtakingsmotivet.

Som nevnt over, er min psykoanalytiske tilnærming til teksten preget av nykritikken, og tar derfor i liten grad hensyn til balladens kontekst eller samtid. Flere forskere har pekt på at dette er en svakhet ved metoden, og jeg har derfor valgt å analysere den siste balladen i et historisk-folkloristisk perspektiv.¹ I denne analysen vil jeg med utgangspunkt i historiske og folkloristiske kilder tolke bergtakingsmotivet slik balladens samtid forholdt seg til det. De ulike tilnærmingene vektlegger ulike aspekt ved bergtakingsmotivet. Jeg tror det vil være interessant og nyttig å belyse styrker og svakheter ved de ulike perspektivene. Det teoretiske grunnlaget for den tredje analysen vil jeg gjøre rede for underveis i selve analysen.

Avgrensning av materiale

I Norge finnes ingen vitenskapelig innsamling og utgivelse av balladene, slik som i Danmark, Sverige, Island og Færøyene. Magnus Landstads *Norske folkeviser* fra 1853 er den dag i dag vår mest omfattende utgitte samling. Universitetene i Bergen, Oslo, Trondheim og Tromsø avsluttet i 1997 et omfattende arbeid med digitalisering av samlinger over språk og kultur i Norge.² I den forbindelse ble det gjort en digitalisering av de norske middelalderballadene. Balladedatabasen inneholder alle de norske balladene i alle kjente varianter. Da dette er den

¹ I teorikapittelet vil jeg komme tilbake til hvilke forskere, og hva slags kritikk dette er snakk om. Jeg vil også diskutere dette i avslutningskapittelet.

² Arbeidet blir kalt *Dokumentasjonsprosjektet*. I oppgaven refererer jeg til DokPro, og da er det denne databasen jeg sikter til.

mest omfattende samlingen av norske ballader, er det naturlig å bruke balladene som finnes her. Samtidig er det viktig å huske på at det ikke er gjort korrekturlesing på disse tekstene. I databasen er balladene delt inn i de seks kategoriene det er vanlig å dele balladene inn i: naturmytiske ballader, legendeviser, historiske ballader, ridderballader, kjempe- og trollballader og skjemteballader. En balladetype har som oftest flere varianter. Fra de ulike balladetyperne, som er oppført med TSB-nummer, kan man klikke seg fram til variantene. TSB-nummeret viser til balladens plassering i oversiktsverket *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (Jonsson, Danielson og Solheim 1978). Her er alle de skandinaviske balladene samlet. I denne oppgaven vil det være naturlig å ta utgangspunkt i viser som blir plassert i kategorien naturmytiske viser, da disse balladene har til felles at de skildrer møter mellom mennesker og det overnaturlige. Jeg har som nevnt valgt tre ulike ballader hvor bergtakingen står sentralt. Disse har følgende TSB-nummer: ”Nøkken som belar” (A48), ”Liti Kjersti og bergekongen” (A54) og ”Olav Liljekrans” (A63). Balladene varierer noe i hva slags naturmytisk skikkelse vi møter og hvor handlingen foregår. Alle de tre balladene finnes i de fem nordiske landene (Danmark, Norge, Færøyene, Sverige og Island). Tekstene jeg nærleser og analyserer er norske, men jeg vil underveis vise til liknende viser i andre land. Dette for å ha et bredere grunnlag for analysen og drøftingen.

Oppbygging av oppgaven

Jeg vil i kapittel 1 redegjøre for balladen i et historisk perspektiv og balladen som sjanger. Innsamling, nedtegning og vektlegging av folkediktingen i hele Europa og i Norden har gjort det mulig å studere balladen slik vi gjør i dag. Jeg vil her kort drøfte forskjellige utfordringer forskere har i møte med balladen. Kapittel 2 vil gi en innføring i psykoanalytisk teori, hvor jeg avgrensner hvilke elementer og begreper innenfor psykoanalysen jeg vil bruke i analysearbeidet mitt. Hovedvekten av oppgaven vil være kapittel 3 med selve nærlesingen av balladetekstene. Jeg vil behandle hver av balladene for seg. Jeg vil først gjøre rede for bakgrunnen til og forskning på hver av balladene, før jeg foretar en nærlesing. Nærlesingen vil være en gjennomgang av balladen hvor jeg vil ta for meg handlingsforløp, samt drøfte formler, omkved og andre trekk ved balladens formspråk. Deretter vil jeg analysere bergtakingsmotivet i balladen. Dette vil bli gjort i lys av henholdsvis freudiansk, jungiansk og folkløristisk teori. I kapittel 4 vil jeg oppsummere funnene mine, samt sammenlikne og drøfte de ulike tilnærmingene. På denne bakgrunn vil jeg avslutningsvis forsøke å svare på

oppgavens problemstilling, nemlig i hvilken grad den psykoanalytiske tilnærmingen har muliggjort et nytt perspektiv på bergtakingsmotivet.

KAPITTEL 1: Balladen i et historisk perspektiv

Folket som utgangspunkt

Vi regner med at den nordiske balladen oppstod på 1300-tallet, og i over 500 år eksisterte sjangren som muntlig diktning. De nasjonalromantiske strømningene på 1800-tallet førte til at balladene og annen folkedikting ble samlet inn og skrevet ned. Nasjonalromantikken hadde sitt utgangspunkt i nye filosofiske, kulturelle og politiske ideer som oppstod i Europa på 17- og 1800-tallet. En interesse for *folket* og *folkekulturen* dominerte over hele Europa. Teologen og filosofen Johan Gottfried Herders ideer om *Volkstum* var mye av bakgrunnen for denne dreiningen. Herder hevdet at alle folkeslag og kulturer hadde sine særegne kulturuttrykk. Sammen med Montesquieus maktfordelingsprinsippet og Rousseaus folkesuverenitetsprinsippet dannet Herders ideer grunnlaget for interessen for folkekulturen og det som innen kunst og kultur har blitt kalt nasjonalromantikken.

Nasjonalromantikken og interessen for folkediktingen spilte ulik rolle i de ulike europeiske landene. I Norge var folkediktingen viktig i oppbyggingen av den nye nasjonen. Etter 1814 var det viktig å legitimere selvstendigheten og skape en sterk og samlet nasjon. Folkediktingen viste at den norske identiteten gikk lengre tilbake i tid enn den politiske selvstendigheten.

I Norge knyttes nasjonalromantikken først og fremst til *det nasjonale gjennombrudd* i 1840-50-årene. Begrepet kommer fra Moltke Moes foredragsserie i 1890-årene *Det nasjonale gjennombrudd og dets Mænd* og betegner den økte bevisstheten rundt det nasjonale i norsk åndsliv på 1800-tallet. Mauritz Hansens novelle "Luren" fra 1819 blir ofte trukket fram som det første eksempelet på en bondefortelling eller *nasjonal* fortelling. Handlingen er fra Gudbrandsdalen og det er bøndene som er hovedpersonene i novellen. Bonden og bygdelivet ble et gjennomgangstema. Forfattere, kunstnere og musikere var alle opptatt av å løfte fram folket, med bonden som fremste representant. Det ble en viktig politisk sak å dokumentere det særnorske, og flere utgivelser kom som følge av innsamlinger av sagn, eventyr og folkeviser. Også sagalitteraturen og de gamle lovtekstene ble forsket på og utgitt.

Nedtegning og utgivelse av folkevisene

Da innsamlingen av folkevisene foregikk på 1800-tallet, var det stort sett i bygdene man fant dem. Opprinnelig var balladen å finne ved kongelige hoff og i adelskretser, og sannsynligvis har den blitt spredt til bygdene via omreisende gjøglere, spillemenn og omreisende folk

(Andersen 2001:77). I 1840 ga Jørgen Moe ut den første samlingen av norske folkeviser: *Sange, Folkeviser og Stev i Norske Almuedialekter*. Allerede noen år før denne utgivelsen hadde presten Magnus B. Landstad startet sin innsamling, men ikke før i 1853 ble *Norske Folkeviser* utgitt. Boken var et samarbeid med Olea Crøger, som i 1842 hadde gjort ferdig et manuskript til en egen stev- og visesamling. Dette manuskriptet sendte hun til boktrykker Peter T. Malling som også hadde gitt ut Jørgen Moes samling. Crøgers manuskript ble aldri returnert til henne eller gitt ut, men hun regnes i dag for å være en av de viktigste melodiinnsamlerne.

Landstad selv beskriver nedskrivingsarbeidet som et forsøk på å "(...) redde et gammelt Familiestykke ud af det brændende Huus." (Landstad 1968:IV). Han er tydelig betatt av det han møter i Telemark og legger ikke skjul på sin nasjonalromantiske holdning: "Det er i Sandhed et gammelt, gyldent, og ved sin Alder ærværdigt Familiesmykke, hindindtil Folkets udelukkende Eiendom." (Landstad 1968:IV).

Utover på 1800-tallet fikk man kjennskap til flere ballader, først og fremst ved Sophus Bugges *Gamle norske Folkeviser* fra 1858. Denne inneholder i underkant av 30 balladetekster og var den første samlingen som ble vitenskapelig redigert (Solberg 2003:8). I tillegg til de om lag hundre visene som hittil var kjent, hovedsakelig gjennom Landstads samling, kom Bugge med like mange nye. Mot slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet fortsatte folklorister som Molkte Moe, Rikard Berge og Torleiv Hannaas med balladearbeidet.

I Danmark hadde man startet tidligere med innsamlingen. Balladen sto sterkt i den svenske og danske adelstradisjonen, og allerede i 1591 kom presten og historikeren Anders Sørensen Vedel med *It Hundrede vduaalde Danske Viser* – en samling av 100 viser. Denne samlingen ble gitt ut på nytt i 1695 av Peder Syv, sammen med 100 nye viser. Særlig hos den danske adelen var balladen populær. I mange av de danske oppskriftene kan vi finne norsk stoff. De danske nedskriverne klarte ikke å overføre det norske muntlige språket til dansk skrift på en fullgod måte, og det er ofte rimordene som avslører dem. (Solberg 2003:5).

Forskjellige begreper blir brukt om balladen: middelalderballade, folkevise, vise og ballade. Som vi har sett over ble folkevise et populært begrep spesielt i etterkant av de nasjonalromantiske strømmingene på 1800-tallet. I Danmark og Norge har *folkevise* vært en vanlig betegnelse, mens i Sverige har man brukt *ballade*. Jeg vil i denne oppgaven hovedsaklig bruke ballade.

Restitusjoner

Da nedtegningen av balladen startet på 1800-tallet, visste man at sjangeren i utgangspunktet var fra middelalderen. På grunn av at balladen lenge hadde eksistert på folkemunne fantes mange ulike varianter av viser som liknet mye på hverandre, og man hadde derfor lenge en tro på ”den opprinnelige visen”. Man trodde det lot seg gjøre å finne tilbake til den opprinnelige teksten og sammenliknet derfor de ulike variantene av en ballade og la sammen de beste og eldste delene. Dette kalles *restitusjoner*. Restitusjonspraksisen var sterkest tidlig i nedtegningsprosessen og henger nok sammen med det nasjonalromantiske konteksten innsamlingen foregikk i. Den svenske balladeforskeren Bengt R. Jonsson sier følgende om idealiseringen av balladen: ”(...) ett starkt interesse för, en fascination och stundom en icke ringa idealisering av en svunnen tid, dess seder, händelser och personer, varvid främst balladen blev den form som fick bära upp ett sådant innehåll.” (Jonsson 1990-1991:335). I dag tror ingen det lar seg gjøre å rekonstruere den opprinnelige balladeteksten. Det er umulig å vite hvordan balladene som ble nedtegnet på 1800-tallet så ut i middelalderen. Ved å sammenlikne ulike varianter av samme ballade risikerer man å legge for mye vekt på egne vurderinger av hva som bør være med (Solberg 2005:24). En restituert form av ”Olav og Kari” viser at det er tryggest å holde seg til de nedtegnede oppskriftene. Den restituerte visen forteller at Olav slår Kari i hjel, og at Kari ber han sende den blodige serken hennes til moren. Når Kari kommer til himmelen går hun i forbønn for Olav og moren hans. Ingen viser inneholder begge disse motivene, og Ådel Gjøstein Blom (1981) har vist hvordan sammenkobling skaper en logisk brist. Hjemsendingen av kappen betyr et løfte om hevn, et ønske som neppe kjennetegner en helgen.

Telemark

De fleste norske balladene er funnet i de øvre og vestre delene av Telemark. Landstad hevder i forordet til *Norske folkeviser* at det er ”(...) et af de Distrikter i vort Fædreland, hvor Oldtidens Sprog og Leveskik længst har vedligeholdt sig.” (Landstad 1968:IIIV). Jørgen Moe kommer med en liknende betraktning i sin stipendrapport fra 1846 og skriver at ”Thelemarken vist [maa] ansees som et af vort Lands rigeste Felter, naar Tale er om Indsamling fornemmelig af versificerende Folkepoesier”. Flere har spurt seg hvorfor balladetradisjonen holdt seg så lenge i Telemark. Oppskrifter fra 1600- og 1700-tallet fra andre landsdeler tyder nemlig på at tradisjonen tidligere hadde et større geografisk omfang, helt fra Lista i sør til Finnmark i nord (Bø 1972:15). I den forbindelse har det blitt hevdet at Telemark har holdt på

tradisjonen på grunn av at fylket har vært isolert og hatt lite kontakt med omverdenen. Et annet synspunkt har vært at jevne sosiale kår og stor grad av bondeselvstendighet har skapt god grobunn for en sterk balladetradisjon. Olav Solberg (2003) sier at dette ikke kan bli annet enn spekulasjoner og peker blant annet på at Telemark aldri har vært spesielt isolert, i hvert fall ikke i forhold til andre norske bygder. I tillegg har den gamle norrøne litterære tradisjonen i området aldri vært brutt. Flere forskere hevder at telemarkingene hadde en aktiv interesse og sans for de kulturelle verdier som de ulike grenene av folkediktingen sto for (Bø 1972:15, Solberg 2003:10). Balladen blir i lys av dette ”eit godt eksempel på dei lange linjene i norsk dikting – ei diktform som bind saman mellomalder og modernitet” (Solberg 2003:10).

Hvor gammel er balladen?

Som vi har sett over, samlet man i Danmark inn ballader allerede på 15-1600-tallet. Vedel omtaler materialet som ”gamle Poetiske Dict”, og Solberg påpeker at Vedel neppe ville uttalt seg slik dersom sjangeren var ny og moderne (Solberg 2003:6). Fra ca. år 1500 har vi ”Ridderen i hjorteham” som er skrevet i et skandinavisk blandingspråk og er trykket i bind II av *Danmarks gamle Folkeviser*. Denne skriver seg fra Solum i Telemark og knyttes til en norsk lavadelsslekt. Dette er den første visen av betydelig lengde. Visen finnes i lengre og fyldigere varianter fra senere tid. I Sverige har man funnet omkvedet fra kjempevisen ”Holger Danske og Burmann” i en kirkemaling datert til 1480-årene. I Norge har vi flere skrevne balladetekster fra før 1800-tallet. I tillegg til ”Ridderen i hjorteham” finnes blant annet ”Friarferd til Gjøtland” fra Sunnmøre (1612), ”Ramnabryllaupet i Kråkelund” (1647), ”Kong Gaud og ungan Herredag” (1786) og en variant av ”Bendik og Årolilja” (1698). Ved å studere etterforskningsdokument fra 13- og 1400-tallet, såkalte *drapsbrev*, finner vi ord og uttrykk som er kjente fra balladen. Solberg (2003) hevder at dette tyder på at brevskriverne har hatt god kjennskap til balladetradisjonen. Det er altså gode grunner til å tro at balladen er langt eldre enn de eldste skriftlige kildene. I Norge og Norden knyttes balladen gjerne til Håkon Håkonsen (1217-1263), som fikk ridderdikningen fra Frankrike oversatt til norrønt i sagaform. Det var Håkon Magnussons kone Eufemia som tidlig på 1300-tallet fikk oversatt diktingen til bunden form – *Eufemiavisene*. Flere forskere har påvist balladeske formler i Eufemiavisene, noe som tyder på at balladen må ha vært kjent på dette tidspunktet. Den første var Ernst Frandsen i boken *Folkevisen* (1935). Senere har blant andre David Colbert (1989) gjort det samme. Bengt R. Jonsson peker i sin anerkjente artikkel fra 1989 også på det norske hoffet på 1200-tallet, og betrakter den nordiske balladen som en del av den fransk-høviske litteraturstrømningen. Kjærlighets- og ridderromanen *Tristrams saga ok Isondar* ble

oversatt til norrønt allerede i 1226. Jonsson omtaler denne perioden som *den norske fasen* i balladens nordiske historie. Senere, i renessansen, kom som sagt nedskrivningen av den svenske og danske adelstradisjonen.

Hvis vi ser på innholdet i noen av balladene, gir det også grunn til å tro at sjangeren etablerte seg i Norden på slutten av 1200-tallet. Flere ballader fra forskjellige nordiske land (Danmark, Norge, Færøyene, Finland og Island) omhandler historiske personer fra historiske begivenheter rundt 12-1300-tallet. Riktignok kan disse visene være diktet i ettertid, etter at man hadde kjennskap til begivenheten. Derimot virker det usannsynlig at ulike diktere i de ulike landene flere hundre år etterpå har diktet viser om de samme begivenhetene fra den samme tidsperioden (12-1300-tallet). Man antar at visene ble diktet mens stoffet enda var aktuelt, nemlig på 12-1300-tallet (Blom 1971:16).

Magne Myhren (1981) har drøftet balladens alder i et språkhistorisk perspektiv og hevder at de første balladene ble diktet på 13-1400-tallet. På grunn av store forandringer i språket fra norrønt til mellomnorsk må balladenes språklige form ha endret seg. Myhren hevder at det har foregått en nydikting på 15-16-1700-tallet, men at disse visene også må ha blitt påvirket av de danske nedskrevne tekstene. Noen av balladene har sterke innslag av dansk språk i seg, mens andre ikke har spor av danske uttrykk.

Mange av de balladene vi har i dag, og som for det meste ble skrevet ned på 1800-tallet, ble til på et senere tidspunkt. Noen er likevel så gamle som fra 1300-tallet, men både disse og de som ble til senere, har endret seg i takt med tradisjonen. Ingen tekst er stabil i muntlig tradisjon.

”Ballad is form”

Balladens form er svært karakteristisk og består av noen helt spesielle trekk som finnes i alle ballader. Disse trekkene er det helt nødvendig å ha kjennskap til i en balladeanalyse. Francis B. Gummere har i *The Popular Ballad* redegjort for og drøftet balladens form og struktur.

The differencing quality of the ballad of tradition lies not in its subject, which may be anything, not in its setting, which may be anywhere, but in its actual structure. Structure, moreover, must not be misunderstood as style. Manner, style what is vaguely called the note of ballads, is indeed characteristic and may be unique; but it is not the fundamental fact (Gummere 1959:71).

Gummere sier i sitatet over at vi må se på de dype, strukturelle kjennetegnene i balladen for å finne hvile trekk som skiller den fra andre lyriske og litterære sjangre.³ Ådel Gjøstein Blom (1971) påpeker at betegnelsen *middelalderballade* skiller seg fra det vide folkevisebegrepet som blant annet Landstad bruker i *Norske folkeviser*. Med folkevise forstår vi en episk eller lyrisk vise, uavhengig av versemål, som er muntlig tradert og har oppnådd en viss popularitet (Blom 1971:9). Samtidig understreker Blom at de visene som vakte størst oppmerksomhet hos samlerne, inneholder de fleste trekkene vi i dag definerer balladen etter. Jeg vil i det følgende gi en kort sammenfatning av de viktigste kjennetegnene.

Balladens første kjennetegn er anonymiteten, alle spor etter forfatterne er hvisket vekk. Balladen er muntlig diktet og muntlig overlevert fra et individ til et annet. Dens opprinnelse som muntlig diktning har preget både form og innhold. Et av de særegne sjangertrekkene er formelbruken, det vil si faste vendinger som brukes i ulike sammenhenger på tvers av balladene. Forskning på den norske balladetradisjonen tyder på at sangerne lærte seg tekstene utenat, og formler var derfor nyttige å støtte seg til (Solberg 2005:20). Balladeforskeren Otto Holzapfel sammenlikner formlene med byggesteiner. Om dette sier han at: ”For at beskrive en typisk situasjon bruker balladen en typisk formulering, en formel. Denne forenklings- og stiliseringsprosess tilskriver vi den muntlige overlevering, og formlene bliver så at si byggestenen, som brukes, hver gang en ballade udformes” (Holzapfel 1980:21). Formlene er faste vendinger og uttrykk som blir brukt for å beskrive visse følelser, handlinger eller situasjoner. Samtidig ble det lettere for sangeren å huske lange viser når mange av de samme formuleringene gikk igjen. Holzapfel poengterer også at formelbruken kan henge sammen med middelalderens mentalitet:

Man kan også se det fra en kulturhistorisk synsvinkel, som gjennom ikonografiske studier påpeger, at mennesket i middelalderen og i den på middelalderen følgende traditionelle folkekultur ikke stræber efter en mangfoldighed i fænomenerne, men at man ønsker et gensyn med det kendte, en erindring om den traditionelle typus. (...) Også her viser middelalderens (og oldtidens) ”glæde sig ikke i at se noget nyt, men at konstatere en norm. Dette er en æstetisk holdning, som folkeballaden har bevaret gennem tiderne. (Holzapfel 1980:34-35).

³ Det er visse betydningsforskjeller i den skandinaviske bruken av *ballade*, i forhold til for eksempel den tyske eller britiske. Velle Espeland forklarer forskjellen i artikkelen ”...all for his maiden fair. The Norwegian Ballads.”: “The word *ballad* comes from the Latin word *ballare*; to dance. Although the word thus means *a song to dance to*, what really characterizes these songs is that they are epical, that they tell a story. In German and English, the word *ballade* is used to mean every kind of narrative song. In Scandinavia, however, we use the word primarily in relation to the oldest folk songs, which can also be spoken of as medieval ballads because they have a medieval setting. They can be compared to the songs called *Child Ballads* in England, named after Professor Francis James Child who published *The English and Scottish Popular Ballads* in the late 1800s.” (Espeland 2004). Det er denne type ballade Gummere drøfter i sin bok.

Balladefortellingen er objektivt fortalt, uten at sangerne har blandet inn egne følelser. Sangerne eller dikternes eventuelle sympatier og antipatier kommer fram ved at karakterene karakteriserer seg selv gjennom gode eller onde handlinger (Blom 1971:13). Slik er balladen hendelsesrike fortellinger; handlingen utvikler seg gjennom dramatiske hendelser. Denne dramatikken kommer ofte fram gjennom dialoger. Vi ser eksempel på dette i ”Olav og Kari”, der det første høydepunktet kommer i samtalen mellom Olav og moren når moren påstår at kona hans er en trollkvinne. Det samme skal vi se i ”Liti Kjersti og bergekongen” der moren til liti Kjersti spør datteren hvorfor det renner melk fra brystene hennes, og hun kan avsløre at bergekongen har lokket henne. Gjennom disse samtalene avsløres plottet i balladen og handlingen settes i gang.

Blom understreker at mange av kjennetegnene ved den nordiske balladen også gjelder for en del av den europeiske visediktingen, men at den nordiske balladen klart lar seg avgrense gjennom sine bestemte form – to ulike strofeformer (Blom 1971:14). Disse to strofeformene er firelinjede strofer med ettersleng som i ”Eldprøva”:

Tungt æ dæ på jori å liva
før dæn som i sorgji æ banga
så seie ho liti fru Kjersti
æ komi på kvor mans tunge.
-Dæ æ dæn sama sorg dei hev me påloggi så lengje –⁴

Eller som i ”Maria Magdalena” – tolinjede strofer med innskutt mellomsleng og ettersleng:

Maria sig på veien gav
-Herre Gud trøste den som er bangen -
en Jesus for hende i veien står.
-Ti sorgji ho tvingar so mangein -⁵

Gummere (1959) fremhever *omkvedet* som et av av balladens konstituerende trekk: ”The refrain is an organic part of the ballad; it is of great structural importance; and under certain conditions it comes close to the requisite test.” (Gummere 1959:73). Omkvedet gjentas etter hver strofe, og noen ganger mellom strofene da ofte kalt mellomsleng, som vist i

⁴Strofe 1 i oppskrift fra 1857 av Sophus Bugge etter Torbjørg Haugen, Skafså, Mo. Telemark. [BIN: 1129].

⁵Strofe 1 i Oppskrift fra 1874 av Sophus Bugge etter Kristian Trongkleiv, Seljord, Telemark. [BIN: 1071].

eksemplene over. Jeg vil komme nærmere inn på omkvedet og drøfte dets funksjon underveis i hver enkelt balladeanalyse.

KAPITTEL 2: Teori

Teoretisk grunnlag for analysearbeidet

Jeg tror en psykoanalytisk tilnærming kan gi et verdifullt, interessant og nytt perspektiv på de naturmytiske balladene. Mytene om de underjordiske er mer enn underholdende fortellinger. Under overflaten har balladene allmenngyldig karakter; de kan fortelle noe om oss mennesker. Flere forskere har vært opptatt av hvordan det naturmytiske i folkediktingen fungerer som symboler på allmenne konflikter i menneskelivet. En av de første var Bruno Bettelheim (1977) som i *The Uses of Enchantment* behandler undereventyret i et Freud-inspirert perspektiv. Bettelheim viser hvordan motiv i eventyret er symboler for narsissisme, ødipuskompleks, foreldrebinding og incest. Forfatteren Villy Sørensen har i artikkelen ”Folkeviser og forlovelser” også tydelig latt seg inspirere av Freud ved å vise hvordan det naturmytiske representerer en frykt som oppstår i forbindelse med viktige overganger i livet, den såkalte *forlovelsessituasjonen*. Sørensen påpeker hvordan bergtakingen ofte skjer idet noen skal ta et viktig valg i livet, ofte i sammenheng med bryllup. Olav Solberg viser særlig til de naturmytiske balladene og sier at:

(...) møte mellom menneske og naturmakter [har] ein psykologisk komponent. Mange gonger dreiar det seg om meir enn å gi enkle psykologisk-praktiske råd. Fleire naturmytiske balladar og segner og undereventyr framstiller menneske som faktisk ynskjer å bli tekne i berg, som vil følge med nøkken eller havfrua, i alle fall med ein del av seg sjølv. Vi kan såleis lese slike tekstar som forteljingar om psykologisk kløyvde personlegdomar, folk som i det gamle samfunnet fall utanfor. Vi veit ikkje i kor stor grad folk verkeleg forstod slike menneske, men med hjelp av symbolsk diktstoff i form av naturmakter har ein makta å fortelje om lagnaden deira. (Solberg 2005:159)

Som Solberg påpeker, og som vi ser i de fleste eventyr og ballader, er det symbolske aspektet i folkediktingen åpenbart og egner seg godt for en slik tolkning. Men en symbolsk tilnærming er også ofte preget av en viss reservasjon for å tillegge motivene for mye, og et behov for å understreke kontekstens betydning. Solberg er inne på dette når han kommenterer psykoanalytisk teori anvent i eventyrtolkning: ”Det er ingen tvil om at undereventyret høver godt for psykologiske analysar, som ofte blir spennande og gjevande. Men den som analyserer, kan bli freista til å lese for mykje inn i den einskilde eventyrteksten, og ikkje ta nok omsyn til *konteksten*, dvs forteljemiljøa der folkeeventyret levde.” (Solberg 2005:145). Den danske folkloristen Bengt Holbek har i sin doktoravhandling *Interpretation of Fairy Tales. Danish Folklore in a European Perspective* kombinert strukturanalyser med freudiansk symboltolkning. Holbek har her vist hva som skjer når man tar motivene i eventyrene ut av

sin sammenheng og kontekst. Han hevder at psykoanalytiske tolkninger av eventyr frarøver eventyrene deres opprinnelige kulturelle funksjon (Holbek 1987:322). Jeg vil komme tilbake til Holbeks innvendinger mot psykoanalytisk metode i kapittel 4 når jeg oppsummerer og diskuterer funnene mine.

De tre balladene jeg har valgt til nærmere analyse vil jeg drøfte i tre ulike perspektiv. Hovedmålet med oppgaven er å se bergtakingsmotivet i et psykoanalytisk perspektiv, derfor vil to av balladene analyseres i lys av Freuds og Jungs teorier. På grunn av det blant andre Solberg og Holbek påpeker om kontekstens betydning, vil den tredje analysen derfor være basert på en historisk-folkloristisk tilnærming. Dette gjør jeg fordi jeg mener at en slik tilnærming kan fange opp aspekter ved bergtakingen som en psykoanalytisk tilnærming ikke gjør. En psykoanalytisk tilnærming er i stor grad preget av nykritikkens holdning til teksten. Balladen er uten tvil et stykke litteratur og kan studeres som tekst med litterære motiv. Samtidig står balladen i en historisk og kulturell kontekst som ikke kan ignoreres. Mitt hovedmål med den historisk-folkloristiske tilnærmingen vil ikke først og fremst være å kritisere den psykoanalytiske. Intensjonen er heller å belyse bergtakingen fra et annet ståsted, nemlig i lys av en historisk og kulturell kontekst.

Det er bergtakingsmotivet som er hovedfokuset i oppgaven. I hver av analysene vil jeg imidlertid først gjennomgå teksten i sin helhet med vekt på genretrekk som omkved, formler og strofer, samt vise til andre varianter og andre ballader. Deretter vil jeg analysere bergtakingsmotivet i de ulike teoretiske perspektivene.

Freuds drømmeteori: drømmer som ønskeoppfyllelser

I 1900 ga Sigmund Freud ut sin teori om drømmetydning *Die Traumdeutung*. Boken kom etter mange års arbeid, og Freud vakte stor oppsikt med psykoanalysen og sine kontroversielle teorier om det ubevisste. Begrepet *psykoanalyse* refererer til teorier og terapiformer som tar utgangspunkt i at underbevisstheten spiller en stor rolle i menneskets psyke. Sentralt i psykoanalysen står *drømmeteorien*. Freud ble utskjelt av samtiden og blir det fremdeles i dag. Til tross for hard kritikk har Freuds teorier hatt stor betydning innenfor psykologien og psykiatrien, og for hvordan vi i dag forstår menneskets indre (Schjelderup 1969:6). Jeg skal komme tilbake til kritikken mot psykoanalysen senere i kapittelet. Carl Gustav Jung bygget med sine teorier videre på Freuds teori om drømmetydning. Flere teoretikere har markert seg innen psykoanalysen, men jeg har valgt Freud og Jung, da deres teorier konsentrerer seg mest

om det ubevisste hos mennesket. Jeg vil i dette kapitlet begrunne mitt valg av teori og presentere hovedtrekkene i Freuds og Jungs drømmeteorier.

Grunnleggende i Freuds teorier er troen på at underbevisstheten i stor grad preger menneskets psyke og adferd. I det ubevisste er det driftene som styrer, og den sterkeste av driftene er seksualdriften, grunnleggende for artens overlevelse. Drivkraften bak alle ønsker og handlinger er derfor seksualdriften (libido). Når jeg i det følgende gjør rede for Freuds drømmeteorier, vil jeg understreke at jeg kun gjengir hovedtrekkene. Jeg vil forholde meg til hva Freud selv skrev. Kilden til hans drømmeteorier er i all hovedsak *Die Traumdeutung*, og det er dette verket jeg her refererer til.⁶

Freud oppfatter drømmen som en form for tenkning. Mennesker drømmer om ting de vil skal gå i oppfyllelse. De som er fattige, drømmer at de blir rike og så videre. Alle drømmer er uttrykk for et ønske. Han hevder at selv mareritt og angstfylte drømmer representerer et ønske, men vi må først tolke dem. Drømmetolkning er veien til det ubevisste – til sannheten om oss selv. Gjennom flere eksempler, fra egne og andres drømmer, viser Freud at vi ved hjelp av *tolkningsstrategier* kan komme fram til hvilke ønsker drømmene er uttrykk for: "(...) it still remains possible that distressing dreams and anxiety-dreams, when they have been interpreted, may turn out to be fulfilments of wishes." (Freud 1954:135). Også de enkle og tilsynelatende trivielle drømmene betyr noe: "Dreams are never concerned with trivialities." (Freud 1954:182). Tvert i mot, mener Freud. Jo mer triviell en drøm virker, jo dypere og sterkere ligger ønsket. Drivkraften bak alle ønsker og handlinger er dypest sett seksualdriften. "In all of these 'innocent' dreams the motive for the censorship is obviously the sexual factor." (Freud 1954:188). Men fordi seksualitet er tabubelagt, sensurerer vi oss selv. Denne *sensureringen* foregår i det før-bevisste – en sfære mellom det ubevisste og bevisste. Freud skiller mellom den *latente* drømmen og den *manifeste* drømmen. Den latente drømmen er det ubevisste i sin egentlige form, før den har blitt gjenstand for sensurering. Det vi husker når vi våkner, er den manifeste drømmen, drømmen vi kan akseptere. Den manifeste drømmen får sin form gjennom *drømmearbeidet*. Freud beskriver tre mekanismer i drømmearbeidet: fortetning, forskyving og symboldannelse. Fortetning vil si at et bilde kan romme mange situasjoner. Det kan skje ved at visse elementer er helt utelatt eller at flere smelter sammen. For eksempel kan det bety at flere personer smelter sammen og opptrer som en person. Forskyvning er når innholdet erstattes med noe fjerntliggende, noe man kan akseptere.

⁶ Jeg har valgt å bruke den engelske oversettelsen *The interpretation of dreams* fra 1954. Den er oversatt fra den åttende tyske utgaven fra 1930, utgitt mens Freud fortsatt var i live. Den første norske oversettelsen kom i 1969 er oversatt fra den engelske.

Symboler spiller en viktig rolle i Freuds drømmeteorier og i tolkningsprosessen. De er representanter for den latente drømmens innhold. ”Dreams make use of this symbolism for the disguised representation of their latent thoughts.” (Freud 1954:352). Han sier at mange av symbolene kan representere samme ting flere ganger, men at vi må være forsiktige med å tillegge dem et absolutt innhold. Svært mange av symbolene er flertydige, og han sammenlikner dem med kinesiske tegn; de må tolkes ut fra den sammenhengen de står i (Freud 1954:353).

Tolkningsprosessen⁷ er avgjørende for å forstå drømmen. Veien tilbake til den latente drømmen går via denne prosessen. Freud kalte metoden for fri assosiasjon. Den går ut på at drømmeren skal snakke fritt om innholdet i drømmen. Han mente at tolkningsarbeidet ville avsløre et fortrent seksuelt ønske hos den drømmende. Avdekningen av dette ønsket var videre avgjørende i behandlingen av angst, nevroser og andre psykiske lidelser.

Det er viktig å huske på at Freuds drømmetolkning hovedsakelig var et ledd i arbeidet med nevrotiske og psykotiske pasienter: ”(...) it is my intention to make use of my present elucidation of dreams as a preliminary step towards solving the more difficult problems of the psychology of the neuroses.” (Freud 1954:104). Min bruk av drømmeteorien vil være på et litterært nivå, og dreier seg åpenbart ikke om å helbrede nevroser. Hensikten min er å få innsikt i Olav Liljekrans’ ubevisste, for bedre å forstå han og omgivelsene hans, som igjen vil gi en dypere innsikt i teksten.

Freud og litteraturen

I den korte artikkelen ”Digteren og fantasierne” skriver Freud om den dikteriske virksomheten. Han sammenlikner dikterens prosess med et lekende barn og beskriver hvordan barn bruker *lek* til å utfolde seg. Leken er viktig fordi den visker ut grensen mellom fantasi og virkelighet; den er preget av lyst og ønsker. Dette savner dikteren og erstatter mangelen med å fantasere: ”I stedet for at *lege*, *fantaserer* han. Han bygger luftkasteller, har hvad man kalder dagdrømme.” (Freud 1977a:23). Barnets lek er preget av ønsker, ønsker det ikke har noe behov for å skjule. Som voksen, derimot, er det ikke akseptert å leke og fantasere. Dikteren skammer seg derfor over sine dagdrømmer og kamuflerer dem gjennom diktningen. Freud bruker eksempler fra flere drømmer han finner beskrevet i litteraturen. At disse drømmene

⁷ I den første utgaven av *Die Traumdeutung* fantes ikke et kapittel om fortolkningsprosessen. Dette ble skrevet til i en senere utgave, i samarbeid med kollegaen William Stekel. Stekel var en kontroversiell Freud-elev, og ble senere anklaget for fusk med vitenskapelige resultater.

kan tolkes på samme måte som i det virkelige liv, tar Freud som et tegn på at antakelsene hans stemmer (Freud 1977a:26).

Jungs drømmeteori: drømmer som arketyper

Freuds teori og metode har uten tvil vært dominerende når det gjelder drømmetydning. Tross mye kritikk, har han fått anerkjennelse for systematisk dokumentasjon av sine teorier. Freuds elev Carl Gustav Jung har også vært med og prege feltet, men har ikke på samme måte som Freud et hovedverk hvor han gjør rede for sin drømmeteori. Gjennom ulike artikler og forelesninger legger Jung frem sine teorier, men det er fragmentert og lite systematisk. Når jeg i det følgende refererer Jung, vil det være fra ulike artikler jeg mener er de mest sentrale i forståelsen av hans drømmeteori.

Freud og Jungs teorier skiller seg fra hverandre i synet på hva det ubevisste består av. Jung selv påpeker at han var en av Freuds beste elever, og at han i utgangspunktet var enig i Freuds teorier (Jung 1972:146). Han vil ikke nedvurdere Freuds teorier, og understreker at hans egen drømmeteori er en subjektiv bekjennelse. I en av sine forelesninger ved Institute of Medical Psychology forklarer han hva som skiller hans og Freuds drømmeteori. Jung er kritisk til at Freud ser på drømmen som en fullstendig meningsløs forvrenging. "For Freud er det ubevisste hovedsakelig et kar for fortrenge følelser. Han betrakter det fra barneværelsets synsvinkel. For meg er det ubevisste et kolossalt historisk lagerrom." (Jung 1972:149). Jung er også kritisk til Freuds vektlegging av seksualitet som drivkraft bak alle ønsker: "Jeg skulle aldri greie å vise en slik enorm interesse for disse sex-tilfellene." (Jung 1972:150).

Som vi har sett over, skiller Freud mellom det bevisste og ubevisste i menneskepsyken. Jung skiller i tillegg mellom det *personlig* ubevisste og det *kollektivt* ubevisste (Jung 1992:175). Det kollektive ubevisste er det dypeste laget i personligheten vår. I det personlige ubevisste ligger fantasier fra individuelle minner, mens det i det kollektive ubevisste ligger spor av det allment menneskelige. Jung kaller disse allment menneskelige urbildene for *arketyper* (Jung 1964:69). Jung understreker at det ikke er snakk om konkrete forestillinger og egenskaper, men mulighet og potensiale for det. Arketypene produserer drømmer, forestillinger, syn og fantasier.

Sentralt i Jungs arketypeteori står begrepene *skyggen*, *anima* og *animus*. Jung sier at alle mennesker har en persona og en skygge. De er begge kollektive fenomen, fordi alle mennesker har det, men handler om enkeltmenneskets personlighet. Persona er den masken vi tar på oss i møte med omverdenen. Vi er alle del av et samfunn og en sivilisasjon, og blir

preget av forventninger andre har til oss. Persona er den vi presenterer oss selv som, etter å ha gjort nødvendige kompromisser og tilpasninger. Skyggen vil si de delene av personligheten som er preget av skyld og mindreverdighetskomplekser, som man skammer seg for og vil skjule. Det er viktig for et menneske å bli bevisst skyggen, anerkjenne de mørke sidene ved sin personlighet og på den måten bli bedre kjent med hvem man er. Hvis vi ikke blir kjent med skyggen, vil den få fritt spillerom og ødelegge for oss.

Anima og *animus* er personifikasjoner av det kollektive ubevisste. Jung skiller her mellom menn og kvinner. En manns underbevissthet inneholder et feminint element – *anima*. På samme måte har en kvinnes underbevissthet en maskulin del – *animus*. En mann må være bevisst og anerkjenne sine feminine sider, og en kvinne sine maskuline, for å kunne utvikle personligheten fullt ut.

For Jung representerer drømmen et behov for noe personligheten mangler. Likevel understreker han muligheten for at hans drømmeteori ikke er den eneste mulige måten å forstå drømmer på, eller at man gjennom hans teori kan forstå alle fenomener fra drømmelivet fullt ut.

Drømmen er et overordentlig komplekst fenomen, nøyaktig like komplisert og uutgrunnet som bevissthetsfenomenene. Like lite som det ville være på sin plass å ville forstå alle bevissthetsfenomener under ønskeoppfyllelsens eller driftsteoriens synsvinkel, like lite sannsynlig er det at drømmefenomenene skulle la seg forklare så enkelt. (Jung 1992:105).

Slik jeg ser det, er det nettopp kompleksiteten i drømmen og symbolene som gjør Jungs teori interessant. Selv om vi, som Jung påpeker, ikke kan finne en absolutt tolkning, er vel heller ikke det et mål. Målet er å bruke drømmesymbolene som en vei inn i teksten. De naturmytiske balladene inneholder flere symboler av arketypisk natur, for eksempel kan alvekvinnen og bergkongen sees på som *anima* og *animus*. Jungs teori om arketyper kan etter mitt skjønn gi en helt spesiell og ny innsikt i bergtakingsmotivet, og det er dette jeg vil utforske i analysen av "Liti Kjersti".

Jung og litteraturen

"Det er uten videre klart at psykologien, som jo er vitenskapen om de sjelelige prosesser, kan settes i forbindelse med litteraturforskningen (...) Vitenskapen om sjelen skulle altså være i stand til å forklare på den ene side kunstverkets psykologiske struktur, og på den annen side det kunstnerisk skapende menneskes psykologiske betingelser." (Jung 1969:9)

Selv gjorde Jung aldri noen litterær analyse, men uttrykker i dette foredraget hvordan han ser på forholdet mellom psykologi og diktning. Han skiller mellom verk *med* og *uten* symbolsk verdi, henholdsvis ikke-psykologiske og psykologiske verk. I en psykologisk roman har dikteren allerede gjort mye av jobben og etterlater ikke mye rom for tolkning. Et slikt verk har liten symbolverdi. Jung synes den ikke-psykologiske romanen er den mest interessante, da den er mer åpen for tolkning og motivene ofte er av overnaturlig karakter. Balladene vil neppe av noen litteraturhistoriker karakteriseres som psykologiske tekster, og etter Jungs målestokk passer de godt i kategorien ikke-psykologisk. Dette gjør dem aktuelle for en jungiansk tilnærming. Min oppgave vil bli å finne ut hvilke figurer og motiv i balladene som har symbolsk verdi, for så å vise ved hjelp arketypteorien hvordan dette gir mening til verket internt.

Psykoanalyse og litteraturforskning

Irene Engelstad (1985) diskuterer den psykoanalytiske tilnærmingen og trekker et hovedskille mellom genetisk og hermeneutisk (fortolkende) metode.

Den hermeneutiske metoden derimot er først og fremst meningsøkende og retter seg helst mot teksten selv. Ut fra denne metoden arbeider en for å avdekke tekstens skjulte budskap, ved å analysere de fiktive personene, tematiske strukturer, og/eller formelle og retoriske grep så vel som fortellerholdning (Engelstad 1985:12).

I innledningskapittelet refererte jeg til Kittangs artikkel om tre typer psykoanalytisk litteraturkritikk. Den tredje typen psykoanalytisk litteraturkritikk han omtaler, er den hermeneutiske metoden slik Engelstad ovenfor skisserer. Dette er en metode som har teksten i fokus og som tolker relasjonen mellom enkeltelementer i teksten. I arbeidet med bergtakingsmotivet i ”Olav Liljekrans” og ”Liti Kjersti og bergekongen” er det denne metoden jeg vil anvende.

I Norge har flere litteraturforskere benyttet psykoanalytisk teori i møte med tekst og verk. Blant dem er Jorunn Hareide i boken *Høyt på en vinget hest : en studie i drømmer og syner i Aksel Sandemoses forfatterskap*. Hareide har i stor grad benyttet freudiansk drømmeteori i tolkningen av drømmer og syner i Sandemoses verker. Asbjørn Aarseth har brukt Jungs teori om arketyper i sin tolkning av *Peer Gynt* i *Dyret i Mennesket* (1975).

Psykoanalytisk litteraturforskning har måttet tåle hard kritikk fra både forfattere, kritikere og litteraturforskere. Den vanligste innvendingen mot psykoanalytisk teori er at den reduserer tekstens mangfoldighet. Peter Brooks (1994) skriver i *Psychoanalysis and*

Storytelling om det dårlige ryktet til psykoanalytisk litteraturforskning. Brooks hevder at metoden har mange sterke sider og at bruken av den ikke nødvendigvis betyr en reduksjon av tekstens mangfold. Psykoanalytiker og kunsthistoriker Ernst Kris hevder at kritikere ofte tar Freuds sitater ut av sin sammenheng når psykoanalytisk metode blir brukt utenfor det kliniske arbeidet.

I mange tilfælde, især når psykoanalysen ”anvendes” uten for det kliniske arbeide, er der en tendens til at karakterisere dens bidrag ved et eller flere citater fra Freuds skrifter. Deres værdi skal på ingen måte forklejnes. Men løsrevne citater er tilbøjelige til, uanset hvor preægnante de er, at give et statisk indtryk og lade formode, at Freud hovedsageligt forsøgte at demonstrere gyldigheden af et givet sæt hypoteser, idet han så at sige tilføjede indsigter fra forskellige kilder. Intet kan være mer vildledende. Freuds værk består af stadige forsøg på at samle detaljerende iagttagelser ved hjælp af en forklarende ramme og på at revidere den således fremkomne teori i lyset af nye empiriske data eller indtryk. (Kris 1977:46-47)

Psykoanalytisk litteraturforskning har vært opptatt av forholdet mellom dikteren og hans tekst. Det er dette Freud tar opp i artikkelen “Digteren og fantasiene”. Mange litteraturforskere har hevdet at Freud har redusert dikteren til en nevrotiker og diktingen til en kompensasjon for en mangel. Det er imidlertid ikke i et slikt perspektiv jeg benytter psykoanalytisk teori. For det første har vi allerede sett at en hermeneutisk psykoanalytisk metode ikke tar hensyn til dikteren av verket. Metoden jeg anvender tar utgangspunkt i tekstens interne struktur. For det andre har ikke balladene én enkelt dikter eller avsender, og vi kan derfor ikke hevde at tekstene er et produkt av en nevrotisk forfatter. Balladene er et kollektivt produkt, som har blitt til over flere hundre år og er preget av ulike personer og mentaliteter. Jeg mener at Freuds teorier har mye å tilføre litteraturforskningen. Mange av innvendingene mot metoden er uten tvil legitime, men samtidig unyanserte og bygget på en direkte overføring fra den terapeutiske rammen og ikke tilpasset en litterær metode. Freud har gitt oss ny og viktig kunnskap om menneskets psyke og underbevissthet.

I likhet med Freuds teorier var Jungs drømmeteori også i utgangspunktet terapeutisk. Det er ikke uten videre enkelt eller riktig å overføre begreper og metoder fra en vitenskap til en annen. Som tidligere nevnt, er Freuds og Jungs teorier knyttet til terapi og psykologisk analyse. Asbjørn Aarseth poengterer dette når han begrunner arketypebegrepet i sin analyse av *Peer Gynt*. Både tolkningsobjektet og målsetningen er forskjellig fra psykologien til litteraturvitenskapen, og det er viktig med en klar definisjon av den nye bruken av begrep og teori (Aarseth 1975:26). Aarseth hevder at det ikke er litteraturvitenskapens oppgave eller mandat å si noe allment om verden eller mennesker, men at man ved hjelp av en arketypisk innfallsvinkel kan identifisere strukturer og mønstre i teksten, og sammenlikne dem med andre litterære verk. Aarseth snakker her om to aspekter ved arketypisk litteraturforskning.

Det første er det hermeneutiske aspektet, som hjelper til å vise verkets indre struktur. Det andre er korrespondanseaspektet, som ved hjelp av arketypebegrepet tar sikte på å finne likheter i billed- eller handlingsmønstre i ulike verk. De to aspektene forutsetter hverandre, men jeg vil i hovedsak konsentrere meg om det første og bruke arketypebegrepet til å si noe om verkets interne struktur. Jeg er enig med Aarseth i at det ikke er litteraturvitenskapens oppgave å si noe allment om verden eller mennesker, men jeg stiller meg uforstående til det kategoriske skillet han trekker mellom psykologi og litteraturvitenskap. Det hermeneutiske aspektet ved arketyrisk litteraturforskning Aarseth skriver om, kan like fullt handle om mennesker og menneskets ubevisste, og gi mening til en tekst i et hermeneutisk perspektiv. Menneskene og deres psyke er en sentral komponent i balladene, og er dermed viktig for å forstå teksten. Slik jeg ser det er det derfor naturlig at teorier om menneskenes psyke og ubevisste kan avdekke nye lag i en tekst.

Anvendelse av Freuds og Jungs drømmebegrep i analysearbeidet

Som nevnt tidligere, er det viktig å huske på at psykoanalysen var ment som en metode for helbredelse av nevrosener og psykiske lidelser. Litteraturforskeren har ikke med psykisk syke personer å gjøre, men med tekst og fiktive personer. Likevel har psykoanalytisk teori og litteraturløstning en viktig ting til felles - symboltolkning. Atle Kittang tar opp dette i artikkelen "Mellom psykoanalyse og diktning: Eit bidrag til formidling":

Den litterære teksten er en symbolstruktur. Men ei av innsiktene som vi har sett psykoanalysen og diktekunsten dele med kvarandre, er at symbolet som fiksjon og som mening på mangetydig vis ligg til grunn for menneskets veremåte. Det spring ut av det tapet, den uopprettelege avspaltninga som er villkåret for at vi skal utviklast til individ og sosiale vesen; det er middel til trøyst og overleving fordi det gjenopprettar, men det er òg veg til innsikt." (Kittang 2003:234).

Den litterære teksten som symbolstruktur er premisset for min anvendelse av psykoanalytisk teori. Jeg tolker symbolene i teksten som uttrykk for ulike sider ved menneskets underbevissthet. Forskere som tidligere har benyttet psykoanalytisk litteraturmetode, har gitt forskjellige definisjoner og avgrensninger av drømmebegrepet, avhengig av hvilken tekst de har med å gjøre. Drøm, dagdrøm, syn, myte, hallusinasjon og visjon er noen av dem. Felles for dem er at de kan sees på som manifestasjoner av det ubevisste sjeleliv. Hareide har i sin analyse av Sandemoses verker brukt ordet syn for fenomen som også kan kalles visjon, hallusinasjon, dagdrøm og delirium (Aarbakke 1976:18). Aarseth viser i *Dyret i Mennesket* (1975) hvordan de mange urealistiske og fantastiske scenene og figurene i *Peer Gynt* kan

tolkes som symboler og bruker disse i en arketypisk analyse (Aarseth 1975:36). Flere freudianske og jungianske psykoanalytikere har vist stor interesse for folkeeventyret. Blant de viktigste er en av Jungs elever, Marie von Franz, med sitt omfattende arbeid *Symbolik des Märchens* (1952-57). Von Franz har tolket de ulike motivene i eventyrene som symbolske uttrykk for menneskets ubevisste.

Drømmer i balladene

Psykoanalytisk drømmeteorier hevder at drømmene forteller sannheten om det ubevisste. En slik innsikt finner vi også i diktningen. Drømmer spiller en rolle i et mangfold av eldre tekster, fra Bibelen⁸ via greske tragedier til den eldre nordiske litteraturen. I sagalitteraturen og balladene ser vi at drømmene og drømmetydningen henger sammen med norsk folketro. Gjennom drømmene får menneskene varsler om hva som kommer til å skje i framtiden.⁹ Else Mundal (1971) peker på hvordan drømmevarslene i sagalitteraturen ofte blir meddelt av dyreskikkelser og andre overnaturlige vesener. I ballader som ”Draumkvedet”, Bendik og Årolilja” og ”Kong Eirik og Hugaljod” har menneskene hatt drømmer som i ulik grad får betydning for handlingen. ”Draumkvedet”¹⁰ står åpenbart i en særstilling i denne sammenhengen. Olav Åkneson faller i søvn på selveste julaften og får i drømmen sin et møte med den andre siden:

Han la sæg ne om Joleftansqvællen
den stærkan Svevnen fæk
han vakna inkji för om Trettandagjen
daa Folkje i Kyrkjun gjæk.
- Aa dæ va Olaf Aaknesonen som sovi hæve saa længje –
(Strofe 3)¹¹

⁸ Jakobs drøm og Josefs drøm i første mosebok, Salomos drømmer i 1. kongebok og Daniel som tyder drømmer i Daniels bok. I det nye testamentet blir Jesu far, Josef, i en drøm advart og bedt om å flykte fordi Herodes vil drepe Jesus.

⁹ Wilhelm Henzen har skrevet om drømmevarsel i *Über die Träume in der altnordischen Sagaliteratur* (1890). Det samme har Georgia Dunham Kelchner i *Dreams in old Norse literature and their affinities in folklore* (1978).

¹⁰ ”Draumkvedet” skiller seg ut fra det meste av den norske balladediktningen. Balladen har de fleste formelle kjennetegnene, men mange forskere velger å kalle ”Draumkvedet” for et visjonsdikt. Balladen er den mest gjennomdrøftede av de norske balladene, men likevel er mange spørsmål ubesvart (Bø 1972:47). Olav Solberg påpeker at da ”Draumkvedet” ble oppdaget av samlerene, var tradisjonen i forfall. Det finnes heller ingen andre ballader som kan kobles direkte til ”Draumkvedet” og på den måten kaste lys over teksten (Solberg 2003:208-209). Derimot kan det trekkes paralleller til *Tundals visjon*, *Gottskalks visjon* og *Thurskills visjon*, som alle er norrøne prosaviser som handler om drømmeopplevelser av livet etter døden.

¹¹ Oppskrift av Landstad fra 1840-årene etter Maren Ramskeid fra Kvitseid. DokPro[BIN: 1156].

Balladen blir også kalt et visjonsdikt på grunn av det *synet* som Olav Åkneson har i drømmen (Bø 1972:46). Olav Bø beskriver verket som "(...) eit kvede der handlinga sviv om ei vandring gjennom dødsriket" (Bø 1995:21). Budskapet i Olavs opplevelser i dødsriket utgjør kjernen i verket.

I ballader som "Bendik og Årolilja" og "Kong Eirik og Hugaljod" spiller også drømmer en rolle. I "Bendik og Årolilja" har Serklandskongen, Åroliljas far, sett i en drøm hva som kommer til å skje med det unge paret:

Up stænde Særklands-Konigen
klæer en seg paa saa braat
eg hæv drømt saa mykj i Naat
Gud skaa for mine Draumo raae.

Om raskan Bendik aa Aarolilja
e drøimde saa vont om dei baae
eg ha drøimd saa mykj i Not
Gud skaa for mine Droumo raae.¹²

I "Kong Eirik og Hugaljod" møter vi Kong Eirik som vil gifte seg med bondedatteren Hugaljod. Han forteller moren at han tenker på henne hele tiden og at hun også dukker opp i drømmene hans: "Eg søv ikkje notti eller ljosan dagen/ utan eg tykkjest Hugaljod finne." (storfe 2) og "Eg søv'e ikkje nott eller ljosan dagen/ utan ho berest for meg i draume." (strofe 3).¹³

I tradisjonsoppskriftene ser vi en tro på at krefter i naturen melder seg når mennesket ikke er i våken tilstand. Herfra er ikke veien lang til det ubevisste. Er det høyere makter som advarer folk i drømmene? Eller er det fortrenge ønsker som kommer fram?

Som vi har sett bruker Freud og Jung mange av de samme begrepene for å forklare mekanismer i menneskenes psyke. Terminologien de bruker kan likne i uttrykk, men variere i betydning. Begreper som *ubevisst*, *bevisst* og *symboler* brukes av dem begge, men de legger ulikt innhold i dem. I denne oppgavens sammenheng er det det *ubevisstes påvirkning* som er relevant. Når jeg i analysene skal drøfte bergtakingsmotivet med utgangspunkt i Freuds og

¹² Strofene er hentet fra en oppskrift av Jørgen Moe etter Anne Ånundsdotter Lillegård fra Eidsborg. [BIN:2132]. I andre varianter blir Serklandskongen kalt "danske kongen".

¹³ Oppskrift av Landstad etter Bendik Ånundsson Felland fra Skafså.

Jungs drømmeteorier, vil det si at jeg har som utgangspunkt at bergtakingen er uttrykk for ubevisste prosesser og mekanismer i menneskenes sjeleliv. Med bergtaking forstår jeg det å bli fanget, grepet, påvirket og berørt av møtet med en underjordisk skikkelse. Jeg ser på bergekongen, alvekvinnen, nøkken og de andre underjordiske skikkelsene som symboler og manifestasjoner av det ubevisste hos menneskene.

KAPITTEL 3: Analyser

OLAV LILJEKRANS

Bakgrunn og slektskap

”Olav Liljekrans” er historien om en ung mann og hans dødelige møte med alvekvinnen. Balladen er en av de mest utbredte i Europa. Landstad påpeker i det omfattende noteapparat i *Norske Folkeviser* at den er godt utbredt i alle de nordiske landene og at det finnes varianter i nesten alle samlinger. Den engelske visen er kalt ”Clerk Colvil”, og trolig ligger navnet *Olav* bak det engelske *Colvil*, noe som kan tyde på norsk opphav (Solberg 2003:197). Den sterke likheten mellom de danske og norske balladene tyder på at balladen Landstad trykte er påvirket av den danske. Den svenske likner også, men er mindre fullstendig. Landstad bekrefter at balladen synes å ha en lang tradisjon: ”Det maleriske Omkvæd, samt Begyndelsen af Visen og enkelte andre Vers (f.Ex. 18de) synes at tyde paa en ældre og oprinderligere Form.” (Landstad 1968:361). Alvemøymotivet i balladen er ikke typisk norsk og kan være problematisk å forklare. Mange forskere hevder at grunnlaget for balladen kommer fra Frankrike. Det finnes en bretonsk hovedform av ”Olav Liljekrans”, og fordi alvetradisjonen var spesielt sterk i Bretagne, er det sannsynligvis her alvemøymotivet kommer fra. En annen forklaring på alvemøymotivet og teorien om at balladen kommer fra Frankrike, er koblingen mellom Håkon Håkonssons hoff og balladediktingen. Solberg påpeker:

Elles har det blitt hevda at til grunn for ”Olav Liljekrans” ligg ein såkalla *lai* (forteljande song), av same type som dei vi finn i *Strengleikar*, ei fransk songsamling som vart omsett til norrøne prosaforteljingar midt på 1200-talet. Dette kan ikkje provast, men teorien gir ei god forklaring på korleis alvemøymotivet kan ha kome til, og illustrerer samanhengen mellom den høviske litteraturimporten under Håkon Håkonsson – og balladediktinga. (Solberg 2003:197).

I TSB-katalogen er balladen plassert blant de naturmytiske visene med typenummer A63. Den finnes i alle fem nordiske land, og handlingsforløpet er nokså likt: Olav rir ut i skogen i skumringstiden og møter alvene. En av alvekvinnene vil danse med han. Olav nekter, og alvekvinnen blir rasende. Han rir såret og dødssyk hjem og uttrykker sine siste ønsker før han dør. I de danske, svenske og norske visene blir hans død forsøkt holdt skjult for forloveden hans, men hun finner til slutt ut hva som har skjedd. I noen av oppskriftene er det

alvekongens datter som inviterer han til dans, mens det i andre er en alvekvinn som tilbyr han sin datter. I DokPro finnes 46 varianter, men kun 10-12 av disse er fullstendige. Alle oppskriftene har samme utfall; Olav, moren og bruden dør:

Innan Dagin den var ljøs
saa kom der tri Lik af Brurehuus.

Den eine var Hr. Olaf den andre hans Møy
den tredje hans Moder af Sorgi døi.¹⁴

Landstad plasserte visen i kategorien ”Ridderviser og Romancer”. Riddervisene utgjør den største gruppen blant de nordiske balladetyperne, om lag halvparten av det samlede korpuset. Riddervisene skildrer ofte dramatiske begivenheter i stormannsmiljøet og forteller om tapre riddere som kjemper kamper om liv og død (Solberg 2005:24). Olav Liljekrans har likhetstrekk med ridderen i kraft av hesten sin, et typisk riddermotiv. I tillegg er *bruderov* et vanlig motiv i riddervisen, og vi skal se senere i analysen at dette også er tilstede i ”Olav Liljekrans”. På tross av dette står det naturmytiske tydelig i sentrum i balladen, og det er troen på alvene som danner grunnlaget for handlingen.

”Olav Liljekrans” likner ikke på andre norske eller nordiske ballader, slik vi senere i oppgaven skal se at ”Liti Kjersti” og ”Nøkken som belar” gjør. I TSB-katalogen finner vi 14 viser som handler om berg- og alvefolket,¹⁵ og alvemotivet er tydelig tilstede i kun 3 av visene (A 63-65).¹⁶ Dette kommer mest sannsynlig av det franske opphavet (jf. avsnittet over), og at alvetroen ikke var spesielt sterk i Norden. I de fleste nordiske balladene er det unge jenter som lar seg forføre og bergta. Vi ser det i ”Gaute og Magnhild”, ”Nøkken som belar”, ”Margjit og Targjei Risvollo”, ”Agnete og havmannen” og ”Liti Kjersti”. Det finnes imidlertid én norsk ballade som har tydelige likhetstrekk med ”Olav Liljekrans”, nemlig ”Elvehøj” (A65). Denne visen finner vi i Norge, Sverige og Danmark. Handlingen er slik: En ”fager Ungersvend” legger seg til å sove i skogen. Da begynner alvekvinner å danse og synge for han. En av de vakreste alvekvinnene vil gjerne at han skal bli med dem, men like før det er

¹⁴ Oppskrift av Landstad fra 1946 etter ukjent sanger fra Telemark.

¹⁵ I TSB-katalogen er det en egen kategori blant de naturmytiske visene som handler om naturmytiske skikkelser (A 47-75). Disse visene er igjen delt inn etter hva slags skikkelse vi møter: vannskikkelser (water beings, A 47-52), berg- og alvefolk (mountain beings and elves, A 53-66), gjengangere (revenants, A 67-72) og andre naturmytiske skikkelser (other supernatural beings, A 73-75).

¹⁶ ”Olav Liljekrans” (A63), ”Jomfruens gæst” (A 64) og ”Elvehøj” (A65). Jomfruens gæst finnes kun i Danmark og Sverige.

for sent, flakser en hane med vingene sine og vekker den unge mannen fra den farlige søvnen. Han berger livet.

Likheten til ”Olav Liljekrans” ser vi i den unge ridderen som blir lokket av alvedansen og alvekvinnen. Men i motsetning til ”Olav Liljekrans” ender ”Elvehøj” godt; Gud får æren for at han ble vekket fra søvnen, og avslutningen har en tydelig og eksplisitt uttalt moral:

Havde ikke Gud givet min Lykke saa god
at Hanen havde slaget sine Vinger
vist havde jeg blevet i den Elvafærd
alt med den Elvakvinde.

Jeg raade vil hver Dannesvend
som ride vil te Hove
de ride sig ikke til Elvarhøi
og læg sig der til at sove.¹⁷

”Elvehøj” er unik med tanke på at den fortelles i jeg-person – balladen har som kjent stort sett anonyme fortellere.¹⁸ Karl-Ivar Hildeman drøfter jeg-formen i balladen i artikkelen ”I marginalen til Draumkvedet”. Hildeman peker på at jeg-monologen i ”Draumkvedet” skiller balladen fra den norske og skandinaviske visestilen, og fra balladesjangeren generelt. At fortelleren er objektiv og holder seg i bakgrunnen, er et av hovedkjennetegnene til balladestilen. Opplevelser skildret i jeg-person er forbeholdt omkvedet. Hildeman hevder at jeg-formen kun forekommer i nyere viser, og at det indikerer en oppløsning av balladestilen: ”Den förutsätter mönster med inskott från andra håll än den medeltida folkvisan” (Hildeman 1958:241). Han understreker riktignok at vi kan finne jeg-formen i enkelte varianter av ulike viser, men det betyr ikke at det er et opprinnelig trekk ved visen. Hildemann peker på flere trekk ved ”Draumkvedet” som gjør at man må anta at jeg-formen i visen er opprinnelig. Blant annet gjelder dette at alt tyder på at vitnemålet Olav Åsteson kommer med må være selvopplevd. Jeg vil hevde at vi kan si det samme om ”Elvehøj”. Jeg-personen har også en nærhet til de opplevelsene han er med på som ikke gir et arkaisk inntrykk (Hildeman 1958:241). Jeg-personen kommer også med en følelsesladet takksigelse i slutten av visen, og spekulerer i hva som ville skjedd om ikke hanen hadde vekket han. I tillegg er jeg-formen

¹⁷ Oppskrift 1860 av Ludvig Mathias Lindeman etter Lars Haraldsson Kåsi Lofthus, Tuddal, Hjartdal, Telemark. Strofe 10-11. [BIN 0786]

¹⁸ Jf. redegjørelsen for balladen som sjanger i kapittel 1: Anonymitet er det første kjennetegnet til balladen (Blom 1971:10). Et liknende eksempel er ”Draumkvedet” hvor jeg-personen er Olav Åsteson (jf. teorikapittelet og avsnittet om drømmer i balladene).

gjennomgående i samtlige varianter av ”Elvehøj”, i motsetning til andre viser vi kan se jeg-formen i. I disse starter gjerne teksten i jeg-person, men går over i tredjeperson, for eksempel i ”Draugen”¹⁹: Her blir ”jeg” til ”ridderen”:

Den fyste svevnen eg der fekk
den døde mannen ti meg gjekk.
(Strofe 2)

Riddaren blei so hjarteleg vrei
han tok de likje å bar de heim.
(Strofe 8)

På bakgrunn av dette er det rimelig å anta at ”Elvehøj” er en nyere vise.

Vi skal nå se nærmere på handlingsforløpet i ”Olav Liljekrans”, og i analysen vil jeg bruke Landstads oppskrift fra 1846 etter ukjent sanger fra Telemark. Originalversjonen finnes i DokPro [BIN: 0766], og det er denne jeg henviser til underveis.

Førløp og fortelling

Olav Liljekrans er på ridetur for å invitere til bryllupet sitt da han treffer en alvekvinn som vil danse med han. Hun lokker med bukkesskinnsstøvler og truer med sykdom og død, men det hjelper ikke – Olav vil ikke bli med. Alvekvinnen blir rasende og forbanner han med ”sot og sjukdom”. Allerede på vei hjem tappes Olav for krefter og han rir hjem til moren med ”bleike Kind”. Moren spør sønnen hvorfor han er så blek, og Olav forteller om alvedansen. Han rekker så vidt å be moren om å hente en prest til å velsigne han før han dør. Da bruden kommer for å møte sin tilkommende, lyver moren og sier at Olav er i skogen. Bruden skjønner imidlertid at dette ikke er sant, og hun tar livet av seg med et sverd da hun oppdager at Olav er død.²⁰ Fortellingen ender med at tre lik blir båret ut av huset – Olav, bruden, og moren til Olav som døde av sorg.

Olav tror det er høylys dag når han er ute og rir. Det kan tyde på at han har blitt forhekset av alvekvinnen allerede før han drar ut. I strofe 2 heter det “Hr. Olaf red seg i Otte/han ljosan Dagin totte.” Det samme er tilfelle i historien om liti Kjersti og bergekongen. Vi skal se i neste analyse at hun også har blitt forført av bergekongen allerede før balladen begynner. Alvekvinnen gir Olav ulike valg, og hun både lokker og truer han (strofe 5-10).

¹⁹ Oppskrift 1864 av Sophus Bugge etter Gunnild Sundsli, Fyresdal, Telemark . [BIN: 0910]

²⁰ I denne varianten fortelles det ikke om bruden får vite hva som egentlig har skjedd med Olav. I en annen variant får vi vite at hun tar livet sitt når hun ser dødssyke Olav.

Valgene Olav får av alvekvinnen kan tolkes som en konflikt mellom det Olav selv ønsker, og det samfunnet forventer av han. Det er tydelig at Olav er svært fristet av alvekvinnen og det hun lokker med: “Tvo Bukk[eskinds] St[evlar] kan eg vel faa/ men dandse med deg eg einki maa” (strofe 6). Olav kjemper hardt for å motstå alvekvinnen, og omsider vender han hjem (strofe 11-13):

Hr. Olaf han vender sin Gangar med Kvist
saa reid han gjennom den Elvelist.

Hr. Olaf han vendte sin Gangar med Spore
saa reid han gjennom den Elvelogi.

Saa fæk han snu sin Gangar ikring
og heimatte reid han med bleike Kind.

Handlingen i balladen blir i stor grad drevet framover gjennom dialoger. Det er typisk for balladegenren at høydepunktene kommer i scener der to aktører snakker sammen, utveksler replikker (Solberg 2005:21). I strofe 4-10 er det alvekvinnen og Olav som snakker sammen; alvekvinnen lokker og tilbyr gaver og Olav avslår. Strofe 15-20 er en dialog mellom Olav og moren, hvor moren får vite at Olav har vært i alvelek og er i ferd med å dø: ”Aa ded er vel einki ondeleg at eg er bleik/ eg heve vori i Elveleik.” Vi skjønner alvorret når Olav ber henne hente presten. I strofe 20 sier Olav til moren at hun må lyve for bruden, og allerede i strofen etter begynner samtalen mellom Olavs mor og bruden (strofe 21-23). Her ser det ut til at det har falt ut noen strofer. I flere andre varianter²¹ får vi høre at presten kommer og Olav dør:

Aa daa som presten kom i land
daa gav naa Olav up si aand.

Aa bruri kom rian i gaar
ute sto hans moer svept i maar.

Forlovelsessituasjonen

Balladen om Olav Liljekrans beskriver alvekvinnens forsøk på det vi kan kalle for et *brudgomsrov*. Bruderov var noe som kunne hende i virkelighetens verden, og skjedde ved at bruden ble røvet vekk fra brudgom og familie rett før bryllupet skulle stå. Vi ser det blant annet i *Peer Gynt* der Peer stjeler bruden like før hun skal gifte seg med en annen. At brudgommen ble røvet vekk av en kvinne, var neppe særlig vanlig, men ”Olav Liljekrans”

²¹ Her gjengitt fra en oppskrift fra 1911-12 av Gunnhild Kivle etter ukjent sanger. Seljord, Telemark. [BIN 0784]

tematiserer det psykologiske og symbolske aspektet ved et slikt motiv. Bruderovmotivet er vanlig i mye av folkediktingen og bygger på troen om at særlig kvinner var utsatt og sårbare for onde makter i avgjørende og sårbare overgangsperioder i livet. Slike utsatte perioder var gjerne i forbindelse med forlovelse eller bryllup, men også ved graviditet og fødsel. Bruderovmotivet står sentralt i andre bergtakingsviser som ”Margjit og Targjei Risvollo” og ”Gaute og Magnhild”.²² I sistnevnte er handlingen slik: Magnhild og Gaute skal gifte seg, men det er åpenbart at noe plager Magnhild. Hun gråter og er utrøstelig og Gaute er redd for at hun ikke vil gifte seg med han. Magnhild avkrefter dette, og forteller at hun er redd for å havne i elven: ”Eg grete fast meir for mit gule Haar/ de skal ljota raatne i Vendings Aa”.²³ Gaute forsikrer henne om at han vil holde henne trygg. Da de rir mot kirken og nærmer seg broen som går over elven, blir hele brudedefølge forledet av en hjort. Ingen legger merke til at Magnhild faller i elven. Ved hjelp av harpen sin, spiller Gaute Magnhild opp av elven igjen, og historien ender lykkelig. Det er nærliggende å tro at hjorten er nøkken i forklledning.²⁴ Det er den som avleder brudedefølge slik at de ikke legger merke til at Magnhild faller i elven.

I ”Olav Liljekrans” skjer også ”bruderovet” rett før bryllupet, når Olav er ute for å invitere gjester. I ”Gaute og Magnhild” er kjærlighetsmotivet tydelig tilstede ved at den bergtatte kvinnen blir reddet av sin elskedes kjærlighetshandling – harpespillet.²⁵ I ”Margjit og Targjei Risvollo” blir også forholdet og kjærligheten mellom Targjei og Margjit utbrodert, selv om visen ender tragisk.

Som nevnt over, opptrer bruderovmotivet i overgangsfaser og spesielt sårbare perioder i et menneskes liv. Villy Sørensen har kalt dette for *forlovelsessituasjon* (jf. innledningen i teorikapittelet). Solberg påpeker at i viser hvor slike situasjoner står sentralt, hvor det handler om at mennesket prøver å finne seg selv og sin plass, står kjærligheten i fokus; kjærligheten er det viktigste temaet, mens naturmaktene fungerer som bærere av tema, eller som symbol (Solberg 2005:144). Selv om ”Olav Liljekrans” forteller om en slik sårbar

²² Andre navn på balladen er ”Harpespelet tvingar nøkken”, ”Villemann og Magnhild” og ”Gudmund og Signeliti”.

²³ Oppskrift av Landstad fra 1846 etter ukjent sanger fra Telemark.

²⁴ Axel Olrik (1934) påpeker at hjorten som kommer og lokker ridderne opptrer i norske, svenske og danske varianter av balladen, derav slutningen om at hjorten er nøkken i forklledning (jf. Folketroen om at nøkken ofte opptrer i forklledning). Olrik trekker denne slutningen ved å hevde at hjorten er et element som er tilstede i de senere variantene av balladen.

²⁵ Solberg påpeker hvordan harpen og musikken er symbol på underkastende og oppofrende kjærlighet (Solberg 2005:202)

periode for hovedpersonen Olav, er det ikke kjærligheten som er det viktigste temaet, slik vi ser i viser med liknende motiv. Jeg vil derimot hevde at det er Olavs seksuelle oppvåkning og begjær som er hovedtema i balladen, noe jeg vil drøfte nærmere i analysen av bergtakingsmotivet. I "Olav Liljekrans" er det Olavs møte med alvekvinnen og Olavs prosess som er det sentrale, ikke forholdet mellom det kommende brudeparet. Bruden kommer i bakgrunn og spiller en mindre rolle. Vi får vite at hun tar livet av seg med sverdet, men hun er mer anonym og har en mindre fremtredende rolle enn Gaute og Targjei. Vi vet ikke en gang hva Olavs forlovede heter, hun omtales kun som "unge Brur". Forholdet mellom Olav og morens står mer sentralt enn kjærligheten mellom Olav og hans forlovede. Jeg kommer tilbake til forholdet mellom mor og sønn i avsnittet om Olavs ødipuskompleks.

Omkved og formler

Oppskriften er bygget opp av firelinjede strofer, hvor andrelinje er mellomstev og fjerdelinje er omkved: "Med kvitari Haand/ Saa mod red Olaf fraa Elvo". Dette omkvedet finner vi i flere av de andre variantene.²⁶ Omkvedet har ulike funksjoner. Rent praktisk var det til hjelp for sangeren – ved å synge omkvedet kunne han kjøpe seg tid til å huske neste strofe. Innholdsmessig ser vi at omkvedet spiller ulik rolle i ulike ballader. Det er ikke skrevet mye om omkvedet i den nordiske balladen, men Landstad nevner det i forordet til *Norske Folkeviser*.²⁷ Landstad har sett at omkvedet synes å ha ulike funksjoner i de ulike balladene. I noen tilfeller har det ingen åpenbar tilknytning til handlingen, og Landstad skriver at vi ganske sikkert kan slå fast at det er lånt fra en annen ballade. I andre tilfeller er omkvedet en understreking av balladens miljø og tematikk. Omkvedet blir på denne måten en gjentakelsesteknikk og er dermed en form for redundans. Bruken av redundans gjør innholdet

²⁶ Blant annet i oppskrift fra 1840-åra av Olea Crøger etter ukjent sanger fra Telemark, både [BIN: 0762] og [BIN: 0763]. Vi finner den også i oppskrift fra 1857 av Sophus Bugge etter Birgit Lintveit, Morgedal, Kviteseid, Telemark.

²⁷ Landstads redegjørelse for omkvedene: "De forekomme oftest i Slutningen af Verset (ettersleng), eller tillige i Midten og kaldes da "milljumsleng." Undertiden finder man dem vistnok af en saadan Beskaffenhed, at de ingen Anknytning synes at have til Sagens Inhold, men da kan man være temmelig vis paa, at de ere indsmuglede og laante fra andre Kvæder. I Almindelighed ville de befindes at udgaa fra et eller andet vigtigt Moment i den besungne Handling, eller endog at være den Grund hvorpaa Sangen hviler, og Omkvædet bliver i dette Tilfælde endog det Vigtigste, det Övrige af Kvædet kun hvad Malerne kalde Drapperi. Undertiden udtrykke de i faa Ord Digtets Idee, (...), snart bestemme de den Omgivelse og de Forhold, under hvilke man skal tænke sig Handlingen at foregaa, og bidrage baade til at gjøre denne anskuelig og vække Fölelsen, (...), snart ere de at betragte som Digterens Reflex over den Gjenstand, han har for Öie, og atter til andre Tider som er Udtryk for den Stemning, hvorfra Digtet er udgaaet, og den i Omkvædet udtalte Tanke bliver da under Foredraget den Grundfarve, hvorpaa Billederne tegnes." (Landstad 1968:XIV).

overtydlig og er et typisk trekk ved muntlige sjangre.²⁸ Omkvedet kan være knyttet til handlingen, men også ha en mer utsmykkende funksjon, eller være lånt fra andre ballader. I denne oppskriften av ”Olav Liljekrans” er omkvedet et dødsvarsel. Mellomstevet ”Med kvitari hand” kan på den ene siden si noe om Olavs sosiale stand. Det å ha hvit hud var et tegn på at man tilhørte en høy sosial klasse – man trengte ikke bli skitten på hendene av arbeid eller brun av solen fordi man jobbet ute. Men det at Olav er hvit på hendene, kan også være en likfarge, og dermed et dødsvarsel. Omkvedet ”Sa mod red Olaf fraa elvo” foregriper hva Olav kommer til å møte – nemlig *alvene* (Elvo = dativ pluralis av *alvene*), og det er dette møtet som igjen fører til død. *Mod* kommer av det tyske *müde* og betyr trøtt eller søvnig. Olav rir trøtt og døende fra møtet med alvekvinnen.

I Bugges oppskrift fra 1857 etter Elen Rolleivstad er både mellomstev og omkved knyttet til handlingen i balladen og fungerer som et varsel om hva som skal skje: ”Lyster han Olav rie/ Derfor fekk han Olav kvie”. Omkvedet er her en oppsummering av moralen i balladen – nemlig at Olavs lyster fører til død. Omkvedet ”Så fågert eit viv/ Så mo ri Olav frå elvom”²⁹ kobler også alvekvinnens tiltrekkende vesen til Olavs død. Jeg kommer tilbake til det seksuelle begjæret som tema i analysen under.

Et annet omkved vi finner i mange av de andre oppskriftene, er ulike varianter av ”Så lett ganger dansen gjennom lunden”. Dette, sammen med ”Min gangaren grå/ Mens min gangar i grøne lunden biar meg”³⁰, er eksempel på omkved med en mer utsmykkende funksjon og er ikke like åpenbart knyttet til handlingen. Bokstavrimet *gangaren grå* og *gangar i grøne* tydeliggjør den estetiske funksjonen til omkvedet. Samtidig er det et eksempel på det vi kaller *formler*. Formler er faste vendinger som blir brukt i ulike sammenhenger for å uttrykke den samme meningen. Formlene henger sammen med at balladen i utgangspunktet var muntlig diktning (Solberg 2005:20). For at sangeren skulle huske de lange tekstene, var det nødvendig med slike faste holdepunkt. Alliterasjon er en måte som gjør det lettere å memorere tekster, og vi finner mange eksempler på dette i balladediktingen. Otto Holzapfel (1980) skiller mellom *episke formler* og *ornamentale formler*. Episke formler er knyttet til handlingen i balladen og driver fortellingen fram. Ornamentale formler har som oftest kun en utsmykkende funksjon, men kan også ha betydning for handlingen. Vi kan derfor ikke uten videre trekke et skarpt

²⁸ Jeg kommer tilbake til dette i analysen av ”Liti Kjersti”.

²⁹ Omkvedet er fra en oppskrift fra 1891 av Molkte Moe etter Olav Bjøndøl, Bukkegrend, Seljord, Telemark.

³⁰ Oppskrift fra 1857 av Sophus Bugge etter ukjent sanger, Telemark [BIN: 0768]

skille mellom de to ulike formlene. I eksempelet over fremhevet jeg den utsmykkende funksjonen til omkvedet. Men i tillegg er omkvedet også knyttet til hovedpersonen selv. *Gangar grå* forteller oss nemlig noe om Olav – at han rir på hesten sin. Og en mann og hesten hans er et typisk og sentralt riddermotiv som understreker statusen til mannen (ridderen).³¹

Bergtakingsmotivet med utgangspunkt i Freuds drømmeteori

Drømmer som ønskeoppfyllelser

Freud hevder at alle drømmer er uttrykk for et uoppfylt ønske, og at disse ønskene manifesterer seg gjennom symboler i drømmene. Balladene er fulle av symboler og egner seg derfor svært godt for en slik analyse. Metoden jeg vil anvende i analysen av bergtakingsmotivet i ”Olav Liljekrans” er det Freud kaller ”symbolic dream-interpretation”. Som nevnt i teorikapittelet, finner vi ingen eksplisitte uttrykte drømmer i balladene jeg analyserer, men Freuds teori er relevant i kraft av vekten han tillegger *symbolene*.

Symbolsk drømmetolkning går ut på å finne det opprinnelige drømmeinnholdet, det som har blitt byttet ut av sensurinstansen. Det er i drømmene vårt egentlige jeg avdekkes (Freud 1968:211). Freud hevder at drømmeinnholdet i stor grad er av seksuell art, og at det vi sitter igjen med etter symboltolkningen ofte vil være det samme i de fleste drømmer (Freud 1968:153). Men selv om det symbolske innholdet er begrenset, finnes det utallige symboler som kan uttrykke det. Alle drømmer kan fortelle oss noe om oss selv, også de tilsynelatende trivielle og ubetydelige drømmene. I teorikapittelet nevnte jeg at Freud mener at *tolkningsarbeidet* er nøkkelen til hva drømmene betyr. Vi må først starte med de konkrete motivene, for så å tolke hva de er symboler for. Freud slår fast at de fleste drømmer er uttrykk for et undertrykt seksuelt behov, men påpeker samtidig at vi må være forsiktige med å tillegge symboler absolutt innhold. Han hevder at visse symboler ofte har et gitt innhold, men understreker at vi alltid må se på konteksten symbolene står i (Freud 1954:353).

I min analyse av balladen vil jeg ta for meg de konkrete personene og motivene, og med utgangspunkt i Freuds teori vil jeg drøfte hva disse er symboler for. Jeg tolker symbolene i teksten som uttrykk for seksuelle *ønsker* i Olav Liljekrans’ underbevissthet.

³¹ Jf. Landstads plassering av ”Olav Liljekrans” i ”Ridderviser og Romancer” som nevnt innledningsvis i analysen.

Elveleik og alvekvinne – en seksuell oppvåkning

I sin psykoseksuelle teori deler Freud menneskets personlighetsutvikling i ulike faser.³² De tre første fasene kalte Freud for den orale, anale og falliske fase. Disse tre fasene går barnet gjennom i løpet av de 5-6 første leveårene. De er preget av et sterkt seksualinstinkt som kun er narsissistisk og ikke rettet mot forplantning. De tre fasene etterfølges av latensperioden og genitalfasen. Latensperioden preges av større seksuell likegyldighet og fasen avsluttes som regel når barnet nærmer seg puberteten. Genitalfasen starter med puberteten og kjennetegnes av at den seksuelle lysten våkner og finner et seksuelt *objekt* (Freud 1977b:127). Freud hevder at utviklingen av menneskets seksualitet har to innledningsfaser. Den første er i starten av livet (jf. de tre første fasene), men blir avbrutt av latensperioden (Freud 1977b:158). Den andre innledende fasen er genitalfasen, hvor seksualiteten våkner på nytt og man blir tiltrukket av det motsatte kjønn. Vi kan anta at Olav er relativt ung og dermed befinner seg i genitalfasen. Han er i ferd med å gifte seg, noe som tyder på at han er i tenårene.

I kapittelet "Symbolism in dreams" i *Introductory lectures on psycho-analysis* gir Freud en grundig redegjørelse for drømmesymboler. Her sier han blant annet at rytmiske aktiviteter som ridning og dansing symboliserer samleie. Og nettopp disse to aktivitetene er bærende elementer i "Olav Liljekrans". Balladen begynner med at Olav rir ut i skogen. I strofe 3 ser han elveleiken, og i strofe 4 ber alvekvinnen han om å bli med i dansen:

Hr. Olaf reid nor ivi Roid
saa reid han in i den Elveleik.

Høirer du Olaf Lilljukrands
stig af Hesten og traai i Dands.

En annen faktor som understreker det seksuelle ved bergtakingen er bukkeskinnsstøvlene alvekvinnen tilbyr Olav. I førkristen tid var bukken ofte symbol på virilitet, for eksempel ble den norrøne guden Tors vogn trukket av bukker. Men med den tiltagende undertrykkelsen av seksualitet ble bukken et symbol på noe urent, på noe som var drevet av å tilfredsstille sitt begjær (Larsen 1993:60). Bukkehornene er også i et freudiansk perspektiv et tydelig fallosymbol. I mytologien og litteraturen finner vi en figur som er beslektet med bukken med sine bukkehorn og geiteføtter, nemlig *satyren*. Satyren er en halvt dyrisk demon med sterk seksuell

³² Freud gjøre rede for teorien i *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Jeg refererer her til den engelske oversettelsen fra 1977.

appetitt. I den klassiske bruderovsvisen ”Falkvor Lommannsson”³³ ser vi også at bukken representerer noe seksuelt og forførerisk: ”Då spelar folen under Vendelill/ som kåte bukkeblodet” og ”Då spelar folen under Vendelill/ som kåte bukkekjeet”.³⁴

Hovedmotivet i balladen er Olavs møte med alvekvinnen. Jeg tolker alvekvinnen som et uttrykk for Olavs seksuelle lyster og begjær. På den ene siden symboliserer hun Olavs seksuelle oppvåkning- og modningsprosess. Han er i den genitale fasen, og hans seksuelle lyst rettes mot et objekt, og det han opplever i møte med henne er uttrykk for en seksuell oppvåkning og modningsprosess. En slik oppvåkning er en naturlig prosess for et menneske, men fordi Olav ikke er gift, er det forbudt å spille ut de seksuelle lystene, og han projiserer dem i alvekvinnen. Freud hevder at selv om dette er en naturlig modningsprosess, vil samfunnets tabubelagte forhold til seksualitet føre til skamfølelse hos individet. Vi skal huske på at Freuds samtid hadde et annet syn på seksualmoral enn det vi har i dag. Når det gjelder Olav Liljekrans og hans samtids normer, kan vi anta at det var forventet at han skulle være avholdende til han giftet seg. At Olav føler sterke seksuelle lyster og begjær uten å kunne rette det mot et objekt, gjør at alvekvinnen bli dette objektet.

Vi finner liknende symbolske skildringer av seksuell oppvåkning hos unge mennesker også i andre bergtakingsviser, som i ”Gaute og Magnhild”. I denne balladen har vi et allment symbol for overgang og endring, nemlig *broen*. Kombinert med Magnhilds frykt for å falle i elven og bli tatt av nøkken, ser vi hvordan balladen beskriver Magnhilds seksuelle oppvåkning. Solberg påpeker skjebnetroen i visen: ”(...) det grunnleggjande er Magnhilds angst for ein vond lagnad” (Solberg 2003:200). Jeg vil hevde at lagnadstroen ikke står i motsetning til tolkningen av bergtakingsmotivet som seksuell oppvåkning. Frykten for skjebnen er i denne balladen frykten for det uunngåelige; nemlig seksuell oppvåkning. Angsten kommer av konflikten mellom menneskets seksuelle impulser og samfunnets normer om å kue driftene utenfor ekteskapet.

I ”Olav Liljekrans” ser vi noe av det samme. Men alvekvinnen er ikke bare et symbol på en seksuell oppvåkning og modningsprosess. På den annen side symboliserer hun Olavs forbudte seksuelle lyster, i form av utroskap og begjær av andre kvinner enn den han er

³³ ”Falkvor Lommannsson” skildrer et faktisk bruderov som fant sted i 1288. Den svenske stormannen Folke Algotsson røvet en kvinne fra en velstående ætt, Ingrid Svantepolksdotter. Hun skulle gifte seg med den danske stormannen Torstein Torstensen, men Folke Algotsson røvet henne ut av Vreta kloster og rømte til Norge med henne.

³⁴ Fra strofe 25 og 26 i oppskrift ved Sophus Bugge fra 1857 etter Signe Naper fra Mo. Originalteksten er trykket i *Norske Balladar*.

forlovet med. Olav er i ferd med å gifte seg og vet at han blir forpliktet til én kvinne for resten av livet.

Strofe 2 forteller at Olav tror det er ”ljosan Dagin” når det egentlig er kveld. Han er forvirret og har tydeligvis allerede fått en fornemmelse av alvekvinnen. I den færøyske visen har Olav allerede møtt alvekvinnen før han rir ut. Jeg tolker Olavs sammenblanding av dag og kveld som et uttrykk for at han allerede i stor grad kjenner på sine seksuelle lyster og er overmannet av seksuelle drifter. Rideturen til elveleiken understreker nettopp at det er seksuelle følelser han opplever (jf. rytmiske aktiviteter som symbol på samleie), og et ønske om seksuelt samvær. Olav er nødt til å forholde seg til de seksuelle impulsene han opplever. Han må velge mellom ”elveleik” og hevdvunnen moral. Som vi skal se i avsnittet under, velger Olav å fortrenge disse følelsene og skamme seg over dem.

Alvekvinnen – projeksjon av seksuelle impulser

Freud sier at puberteten arter seg forskjellig for gutter og jenter. Gutter opplever ofte seksuelt begjær, mens jenter forsøker å fornekte sin seksualitet (Freud 1977b:143). Olav befinner seg i den genitale fasen og blir overmannet av et økt seksuelt begjær. På grunn av samfunnets seksualmoral føler Olav skam rundt sitt seksuelle begjær, og projiserer det derfor i alvekvinnen. Det seksuelle begjæret som grunntone i møtet med alvekvinnen understrekes gjennom rideturen og dansen.

Sverre Bagge (1998) skriver i *Mennesket i middelalderens Norge* om hvordan den kristne kirke kjempet for å skape respekt for ekteskapet som institusjon. Det monogame og livsvarige ekteskapet mellom mann og kvinne var den eneste aksepterte samlivsform. Seksuallivet ble sett på som et nødvendig onde for å føre slekten videre. Kirkens lære skilte skarpt mellom sjel og kropp og mellom det himmelske og det jordiske. Målet var at sjelen skulle frigjøres fra kroppslige behov, og seksuell avholdenhet, slik det ble praktisert av kirkens kvinner og menn, ble sett på som et ideal.³⁵ Bagge skriver her om mennesket i tidlig middelalder, men synet på ekteskapet som den eneste riktige samlivsformen stod fortsatt sterkt i balladens diktningstid. Olavs brud og det forestående bryllupet representerer samfunnets rammer og den kristne moralen. Bruden representerer kyskhetsidealet og står i et motsetningsforhold til alvekvinnen. I lys av dette er det nærliggende å tro at Olav forsøker å undertrykke de seksuelle impulsene han opplever i møte med den lokkende og forførende alvekvinnen. Freud sier at:

³⁵ Jeg vil drøfte ekteskapsynet og seksualmoralen i middelalderen nærmere i kapittelet om ”Nøkken som belar”.

(...) a strictly brought-up and prudish girl, with a relentless censorship, will distort dream impulses which we doctors, for instance, would have to regard as permissible, harmless, libidinal wishes, and on which in ten years' time the dreamer herself will make the same judgement. (Freud 1968:143)

Freud snakker riktignok her om unge kvinner, men det har likevel relevans i Olavs tilfelle med tanke på det strenge sensurapparatet samfunnets forventninger og normer har fremprovosert i han. I tillegg til kollisjonen med samfunnets normer om seksualitet, sier Freuds teori at man i utgangspunktet har et sterkt sensurapparat i genitalfasen fordi disse følelsene er nye.

Olav forsvarer og sensurerer seg selv ved hjelp av projeksjon; alvekvinnen er Olavs projiserte seksuelle impulser. Projeksjon er en måte man kan unngå skyldfølelse og ansvar for sine handlinger. Den amerikanske professoren i psykologi, Calvin S. Hall, belyser projisering i sin bok *Freuds psykologi – en grundbog*. Han forklarer at formålet med projisering er å dempe angst. Videre sier han: ”Naturligvis er det hele et eneste kunstfærdigt påskud til eller rationalisering af at undgå personligt ansvar for éns handlinger” (Hall 1960:76).

Olav klarer ikke å takle sine seksuelle lyster, og projeksjonen letter på skyldfølelsen de seksuelle lystene gir. Projisering er en vanlig forsvarsmekanisme og Hall beskriver det slik: ”(...) forsvarsmekanismer er irrationale måder å møte angst på, fordi de fortrænger, skjuler eller benægter virkeligheden og hindrer psykologisk utvikling.” (Hall 1960:82).

Utstrakt bruk av dette kan være skadelig og i verste fall føre til nervøst sammenbrudd.

Som nevnt før, representerer Olavs brud samfunnets seksualmoral, og alvekvinnen det forbudte driftslivet. I møte med alvekvinnen og fristelsene hun kommer med, refererer derfor Olav til bryllupet sitt. Alvekvinnen vil ha Olav med i dansen, hun vil lokke han til å følge sine seksuelle impulser. Hun frister, han står imot. Det er tydelig at Olav egentlig vil danse, men bryllupet holder han tilbake:

Dandse med deg eg einki maa
imorgo sko mit Bryllup staa.

Olavs død

Fortrengning er i likhet med projeksjon en vanlig forsvarsmekanisme. Fortrengte ønsker er i følge Freud de ønskene som bare eksisterer i underbevisstheten, men likevel påvirker individet: ”(...) these repressed wishes *still* exist – though there is a simultaneous inhibition which holds them down.” (Freud 1954:235). Etter møtet med alvekvinnen rir Olav hjem. Jeg

tolker avslaget han gir alvekvinnen og rideturen hjem som Olavs måte å fortrenge og ignorere de seksuelle impulsene. Selv om Olav har fortrenget sine ønsker, blir de værende i det ubevisste og preger psyken hans.

Allerede før han har kommet hjem til gården, har døden innhentet Olav: ”og heimatte reid han med bleike Kind”. Like etterpå dør han. Olavs død kan tolkes på flere måter og gi mening på ulike nivå. På et overordnet freudiansk tolkningsplan handler Olavs død om seksuelle lyster og impulser som har blitt fortrenget. Hans død kan, forstått slik være et uttrykk for et psykisk sammenbrudd (jf. Hall 1969:82). Olavs projeksjon og fortrenkning har hemmet hans psykiske utvikling og til slutt makter han ikke lenger kampen han opplever innad. Freud sier at ”(...) when the original object of a wishful impulse has been lost as a result of repression, it is frequently represented by an endless series of substitute objects none of which, however, brings full satisfaction.” (Freud 1977b:258). Alvekvinnen er det eneste objektet Olav retter sine usensurerte seksuelle impulser mot. Når han fortrenger disse impulsene, idet han forlater alvekvinnen, stenger han seg samtidig fra en optimal seksuell tilfredsstillelse. Hans død blir i lys av dette en seksuell likegyldighet, eller en slags seksuell død.

En annen interessant måte å tolke balladens slutt på er å se Olavs død som uttrykk for selvplaging. Freud hevder at mennesker i noen tilfeller straffer seg selv når de har ønsker og lyster som oppleves syndige eller ubehagelige: ”For there is a possibility that the fulfillment of wish may bring about something very far from pleasant – namely, a punishment.” (Freud 1968:219). Olav skammer seg så sterkt over sine egne ønsker og følelser at døden er hans form for selvplaging.

En tredje måte å forstå Olavs død på er å tolke den i lys av Freuds teori om dødsdriften. Freud hevder i de senere utformingene av psykoanalysen at livs- og dødsdriften³⁶ er de to grunnleggende mekanismene som styrer menneskene. Livsdriften, som er knyttet til seksualitet, sørger for fornyelse av liv. Dødsdriften driver mennesket mot tilintetgjørelse og selvutsløttelse. Den er som regel rettet mot individet selv, men kan også kanaliseres som aggresjon rettet mot andre. Ved å undertrykke og fortrenge sine seksuelle impulser (projisert i alvekvinnen), driver Olav seg selv til døde. Teorien om dødsdriften som grunnleggende i mennesket har møtt motstand også innen det psykoanalytiske miljøet. Likevel gir en slik teori mening til Olavs død, hvis vi ser det sammen med de andre måtene å tolke hans død på. Fortrenkning og selvplaging er destruktive konsekvenser av undertrykte seksuelle impulser.

³⁶ Freud introduserer begrepet i boken *Beyond the Pleasure Principle* I 1920.

Destruktivitet kan i ytterste konsekvens føre til selvmord. I lys av disse tolkningene av Olavs død, settes morens død i et nytt perspektiv, noe jeg vil utdype i avsnittet under om Olavs ødipuskompleks.

Olavs ødipuskompleks

En av fasene i den psykoseksuelle utviklingen kaller Freud for den ødipale fasen. Denne perioden varer fra gutten er 2-3 år til han er i 5-6-årsalderen og er preget av sterke erotiske følelser og lengsler overfor moren. Denne lengselen etter moren er ledsaget av sjalusi og rivalisering i møte med far: "He begins to desire his mother herself in the sense with which he has recently become acquainted, and to hate his father anew as a rival who stands in the way of this wish; he comes, as we say, under the dominance of the Oedipus complex." (Freud 1977b:238). Samtidig er faren guttens rollemodell, og en sterk skyldfølelse oppstår. De motstridende følelsene er vanskelige å takle, og det er dette som utgjør konflikten i fasen. Ulike faktorer spiller inn i håndteringen av denne konflikten: familiens sammensetning, morens og farens følelser og atferd overfor barnet og forholdet mellom far og mor. Måten konflikten løses på er avgjørende for guttens framtidige utvikling og hans evne til å fungere i følelsesmessige forhold senere i livet. Hvis konflikten får en uheldig utgang for gutten, hvis de ulike faktorene gjør at han ikke klarer å hanskkes med de komplekse følelsene han har for mor, utvikles det Freud kaller for et ødipuskompleks.

"Olav Liljekrans" forteller om en ung mann som er nært knyttet til sin mor.³⁷ Det er moren som tar i mot Olav når han kommer ridende hjem etter møtet med alvekvinnen, og det er også hun som får i oppgave å snakke med Olavs brud. Den tette forbindelsen mellom mor og sønn understrekes av at moren dør av sorg. I samtlige varianter av balladen har moren en like fremtredende plass. Vi hører ikke om noen far, med unntak av to varianter hvor han blir nevnt på linje med søster og bror:

Å kjære mi moer du reier meg sæng
[å kjære] min faer hjelp meg te dæn.

³⁷ Det er flere ballader hvor forholdet mellom mor og sønn er sentralt. En av dem er "Herre Per og Gjølali". Per har ikke tatt på alvor den spådommen som moren hans har kommet med, og derfor blir han drept.

[Å kjære] mi syster du stende meg nest
[å kjære] min broer du hentar meg prest.³⁸

Farens opptreden her må forstås som i en opprømsing av familiemedlemmene, eller i estetisk funksjon – for å skape rytme og flyt i parstrofene. I mange av de andre variantene er moren og søsteren nevnt, noe som understreker farens fraværende rolle. I oppskriften til Landstad er det uten tvil moren som er Olavs nærmeste:

Kjære min Mor du henter meg Præst
aa kjære mi Mo du er meg næst.

Hvis vi ser forholdet mellom mor og sønn i lys av Freuds teori om ødipuskomplekset, vil jeg hevde at Olav har utviklet et slikt kompleks. Farens fravær i teksten kan leses som et uttrykk for Olavs virkelighetsoppfatning. For Olav eksisterer ikke far. Når et barn i den ødipale fasen forstår at faren er den viktigste mannen i morens liv, fører det til enorm sjalusi. ”Det er derfor også faderen, som barnet skal konkurrere med, og dets had til faderen er uttrykk for, at det selv ønsker sig i besiddelse af hans magt og egenskaber” (Olsen og Kjøppe 1981:382). Olav har med andre ord aldri villet godta den rollen faren har i forholdet til moren og til han selv, og har derfor tatt hans plass. Han har knyttet seg for nært til moren, og det har gått utover hans evne til å fungere normalt i emosjonelle forhold. Dette kan også forklare hvorfor han blir så såret som han gjør i møte med alvekvinnen – han har ikke hatt en normal og sunn utvikling i den ødipale fasen. Når han møter alvekvinnen rett før bryllupet, er det fordi han er reservert mot å bryte opp fra moren og la bruden bli hans nærmeste kvinne. Freud hevder at gutter som har utviklet et ødipuskompleks senere i livet vil fortsette å se etter kvinner som likner på moren: ”(...) the libido has remained attached to the mother for so long, even after the onset of puberty, that maternal characteristics remain stamped on the love-objects that are chosen later, and all these turn into easily recognizable mother-surrogates.” (Freud 1977b:235).

Når moren dør av sorg etter sønnens død, kan det tolkes som en naturlig reaksjon hos en mor som mister et barn. I lys av det jeg har drøftet over, vil jeg likevel hevde at det understreker den unaturlig tette bindingen mellom Olav og moren. Det trenger imidlertid ikke indikere et incestuøst forhold; den sterke bindingen mellom mor og sønn er like mye et uttrykk for at Olav ikke har klart å løsrive seg fra moren. Ingen annen kvinne kan noen gang

³⁸ Strofe er hentet fra Bugges oppskrift fra 1857 etter Birgit Lintveit, Morgedal, Kviteseid, Telemark. Den andre varianten faren nevnes på liknende måte er i Bugges oppskrift fra 1863 etter Tostein Gvåle, Tuddal, Hjartdal, Telemark.

ta morens plass, og Olav er derfor ikke i stand til å inngå et kjærlighetsforhold til en annen kvinne.

Bergtaking i et freudiansk perspektiv

Hovedmotivet i "Olav Liljekrans" er Olavs møte med alvekvinnen. Alvekvinnen er en projeksjon av Olavs seksuelle impulser. Fordi samfunnets seksualmoral og kyskhetsideal har bygget opp en streng selvsensur hos Olav, fortrenger han disse impulsene. Olavs brud er symbolet på de forventningene omverdenen har til han. Hun representerer også den emosjonelle relasjonen han ikke er i stand til å ha som følge av sitt ødipuskompleks. På grunn av den sterke bindingen han har til moren sin er han ikke i stand til å utvikle et sunt emosjonelt forhold til en annen kvinne. Olavs død symboliserer en seksuell likegyldighet. Denne likegyldigheten oppstår fordi han har fortrenget det seksuelle begjæret han opplevde i møtet med alvekvinnen, og dermed lukket seg fra all framtidig tilfredsstillelse. Den symboliserer også skamfølelse som følge av seksuelle drifter han ikke har vært i stand til å akseptere.

LITI KJERSTI OG BERGEKONGEN

Bakgrunn og slektskap

”Liti Kjersti og bergекongen” er historien om ei jente som blir forført og lokket inn i berget av bergекongen, for aldri å vende tilbake til verden utenfor. Landstad trykte fire varianter³⁹ i *Norske Folkeviser* og skriver at den er ”meget utbredt i Thelemarken og forekommer i mange Varianter” (Landstad 1968:431). Nært beslektet med ”Liti Kjersti” er en annen kjær vise, nemlig ”Margit Hjukse”. Balladene har samme TSB-nummer, men sistnevnte skiller seg ut fordi den knyttes til et bestemt geografisk sted – Sauherad i Telemark. Dette er svært uvanlig, og Olav Solberg skriver at forklaringen sannsynligvis er at det eksisterte et lokalt bergtakingssagn i Sauherad som balladen har lånt elementer fra (Solberg 2003:195).⁴⁰ Andre navn på balladen er ”Veneliti og bergекongen” og ”Jomfruen og dværgekongen” (dansk).⁴¹

I DokPro står ”Liti Kjersti og bergекongen” (A54) oppført med 105 varianter. Om lag halvparten av disse er ufullstendige, men alle variantene har det samme utfallet; liti Kjersti blir bergtatt. Balladen er godt dokumentert og er registrert med mange ulike melodier. Visen er et godt eksempel på det problematiske ved typologisering av muntlig tradisjon. Den beslektede visen ”Liti Kjersti narrar bergекongen” har fått sitt eget TSB-nummer (A58) fordi den ender lykkelig for Liti Kjersti. Hun lurar bergекongen og løper hjem igjen til moren. ”Jomfrua spiller harpe” er en annen variant som har fått et eget typenummer (D115). Forskjellen her er at bergекongen er byttet ut med en menneskelig konge. Det naturmytiske aspektet ved visen er derfor ikke til stede, og den er plassert blant riddervisene.

Jeg har tidligere vært inne på problematikken rundt kategorisering av balladene. Mange av de naturmytiske visene handler om problematisk kjærlighet og kan på grunn av sitt kjærlighetsmotiv også passe i riddervisekategorien. Ofte møter vi et kjærestepar hvor en av partene blir forført av en underjordisk. ”Gaute og Magnhild”⁴² (A50) er et eksempel på en slik vise. Den er plassert blant de naturmytiske visene og inneholder både en nøkk og en magisk

³⁹ De fire ”Liti Kjersti”-visene i *Norske Folkeviser* har ulike TSB-nummer (A54 og A58) I oppskrift B klarer liti Kjersti å rømme like før bergекongen tar henne med inn i berget og er derfor kategorisert som A58.

⁴⁰ Kjell Bondevik (1927) hevder at balladen er importert fra Sverige, blant annet til å vise til omkvedet ”tiða skér meg långe”, en omskriving av det svenske ”tiden görs mig lång.” Landstad kommenterer også at visen finnes i flere varianter i de svenske samlingene, men ”(...) uden at der i disse nævnes bestemte Steder.” (Landstad 1968:451).

⁴¹ Denne visen hører til Agnetevise-tradisjonen, noe jeg gjøre rede for i kapitlet om ”Nøkken som belar”.

⁴² I Norge er den like gjerne kjent som ”Villemann og Magnhild”. På dansk heter den ”Harpens kraft”.

harpe. Samtidig har den elementer som jomfru med gult hår, hvit brud, riddere, svenner og gull, noe som gjør at den likner på riddervisen (Alnæs 2004:85). Andre naturmytiske viser har ikke like sterke likhetstrekk med riddervisen, men inneholder likevel et tydelig kjærlighetsmotiv. Ofte skjer nemlig bergtakingen i tilknytning til et bryllup, slik som i ”Olav Liljekrans”, ”Margjit og Targjei Risvollo” og ”Gaute og Magnhild”. I andre naturmytiske viser finner vi derimot ingen forlatt kjæreste, slik vi skal se i analysen av ”Nøkken som belar”. Det samme er tilfellet i ”Agnete og havmanden” (A47) og ”Liti Kjersti”. Her er det jenta og hennes møte med det naturmytiske som står i fokus.

Det naturmytiske aspektet er tydelig og fremtredende i ”Liti Kjersti”. Liti Kjersti blir lokket og forført av en bergekonge og tatt med inn i berget hans. I andre bergtakingsviser er det naturmytiske elementet mer tvetydig. I ”Margjit og Targjei Risvollo”⁴³ (A57) beskrives et trekantdrama mellom Margjit, Targjei og Jon. Margjit og Targjei skal gifte seg, men den mystiske Jon kommer i veien. Margjit har tilbrakt en natt med Jon og blitt gravid, men barna er svake og dør. Balladen ender tragisk med at Margjit dør av sorg. Det går ikke eksplisitt fram av visen at Jon er vette, men det er flere gode grunner til å anta det. Bugge har i sin kommentar forklart at ”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.” (Bugge 1971:29). Solberg peker i tillegg på at måten Jon blir presentert på, som en som hører skogen og natten til, tyder på det samme. Margjit gjeter ”i lio nord” og utsetter seg dermed for fare, ettersom nord er en uheldig himmelretning (Solberg 2003:206). Den høye prisen Margjit må betale for sitt forhold med Jon, at barna og hun selv dør, peker også i retning av at Jon er en vette.

Som de fleste andre ballader, varierer de ulike variantene av ”Liti Kjersti” i innhold og oppbygning. Balladen har blant annet ulike åpningsscener i de forskjellige variantene. De fire oppskriftene Landstad trykte i *Norske Folkeviser* åpner på tre ulike måter. I oppskrift A sitter liti Kjersti i stua, antakelig med moren. Vi får ikke vite om det er moren eller faren hun snakker med. Maria Alnæs (1998:72) hevder at det er faren og begrunner det med at når bergekongen senere truer med å sette ild på landet, bruker den foresatte ”mitt” om landet. Det var gjerne kun konger og mannfolk som hadde et slikt eieforhold til landområder. Jeg vil imidlertid hevde at det er moren, da det blir presisert i de andre variantene, og fordi det er mer naturlig at en mor spør datteren hvorfor det renner melk av brystene hennes. Dessuten er denne type samtale mellom mor og datter en formelhandling i balladediktingen (Solberg

⁴³ Tittelen på denne balladen i Bugges *Gamle Norske Folkeviser* er ”Margjit aa Jon i Vaddelio”.

2003:15). Oppskrift B åpner med at bergekongen kommer ridende inn i gården, mens C har fokus på bergekongen som forbereder seg på å hente liti Kjersti. Den åpner slik: ”Der bur ein bergmann norð under fjöll/ og dit kan ’ki koma anten revar hell troll”. Oppskrift D likner A, samt Bugges variant som jeg tar for meg i analysen under, hvor vi møter liti Kjersti og moren i åpningsstrofen. Når det gjelder resten av hendelsesforløpet i de ulike oppskriftene, med unntak av B som tidligere nevnt, synes D å skille seg ut på sentrale punkter. For det første møter vi ikke en bergkonge, men en alvekonge. I denne oppskriften kan det også virke som om alvekongen har mer omsorg for liti Kjersti, samt at hun følger han frivillig. Landstad har kommentert dette i en note: ”En antydning om den veemodige Følelse, hvormed hun nu for stedse forlod sit Barndoms Hjem og sin Faders Gaars, uagtet hun villig fulgte Alfekongen, i hvis hun var kommen” (Landstad 1968:448). At alvekongen har omsorg for henne, ser vi i strofe 20 hvor han spør henne om veien er for lang og om hun har god nok plass til å sitte. I de andre oppskriftene finnes ikke spor av omtanke, tvert imot; når bergekongen kommer ridende til gården, slår han henne til blods.

Versjonen jeg har valgt som utgangspunkt for nærmere analyse, er Bugges oppskrift etter Bendik Ånundsson Felland fra 1857. Jeg har valgt denne varianten fordi den er en av de lengste, og fordi Bendik Ånundsson Felland var en av de sangerne med størst repertoar (Solberg 2003:193). Originalteksten er trykt i *Norske Balladar*.

Forløp, fortelling og omkved

Balladen forteller historien om Liti Kjersti som har blitt forført av bergekongen. Moren får mistanke om hva som har skjedd og krever at datteren forteller. Liti Kjersti forteller om alle gavene hun har fått, og om harpen bergekongen ga henne til å spille på når hun var lei seg. Moren ber liti Kjersti spille på harpen, og når bergekongen hører henne spille, reiser han for å hente henne. Han tar henne med på hesten sin og de rir tilbake til gården hans hvor de sju døtrene de har fått sammen sitter og venter. Han ber en av døtrene om å gi liti Kjersti noe å drikke, en glemselsdrikk. Etter den tredje drikken har liti Kjersti glemt menneskeverdenen og blir for evig en del av bergekongens rike.

Åpningsstrofen i Bugges oppskrift lyder slik: ”Liti Kjersti og hendes modir/ dei leika gulltavll uppå bori.” Vi befinner oss midt i en situasjon mellom mor og datter. Et typisk trekk ved balladen er at handlingen konsentrerer seg rundt konkrete, spennende situasjoner. Handlingen kan foregå over flere år, som i riddervisen ”Olav og Kari” eller kjempevisen ”Ivar Elison”, men historien som gjengis er likevel dramatisk. Videre i strofe 2 får vi vite at noe er

galt: ”Liti Kjersti ho slær på gulltavla så hart/ at kvite mjokkji o brjosto spratt”. Moren får mistanke om hva som har skjedd, og i neste strofe (3) krever hun at datteren forteller hvorfor det renner melk fra brystene. En stor del av balladen (strofe 3-13) er en dialog mellom liti Kjersti og moren. Høydepunktet i en ballade kommer ofte gjennom dialoger (jf. avsnittet om dialogene i ”Olav Liljekrans” i forrige analyse), og ”Liti Kjersti” er intet unntak. I strofe 8-12 ramser liti Kjersti opp gavene hun har fått av bergekongen. Hun har fått rødgullband, rødgullring, ”ei kåpe så blå”⁴⁴ og ”ei horpe så fin”:

Han gav meg eitt rødgullband
de kjem aldri slikt på jomfruarm.

[Han gav meg] ein [rødgull]ring
Han [kjem aldri slik på jomfru]fing.

De underjordiske lokket ofte med fine gaver. I middelalderen gikk vanlige folk i ufargede klær. Gavene hun har fått har alle sterke farger, noe som i balladen signaliserer rikdom og status. Moren forlanger at datteren skal spille på harpen hun fikk, slik at bergekongen kommer. Med en gang liti Kjersti slår på harpen, hører bergekongen det (strofe 14 og 15) og rir for å hente henne. Allerede i strofe 16 er bergekongen fremme ved gården hvor liti Kjersti står og venter. Han er sint og slår til henne så blodet skvetter. ”(...) hott snakka du mæ din moder i går” spør han (strofe 18). Liti Kjersti lyver og svarer at moren kun hadde bedt henne om å ”saume hæna skjurta fin.” Bergekongen skjønner at liti Kjersti ikke snakker sant, og i strofe 20 setter han henne på hesten sin og rir av sted. I Landstads versjon A får vi litt flere opplysninger om hvordan bergekongen reagerer når han hører liti Kjersti spille. I de fleste andre variantene truer han faren til liti Kjersti med å sende ild over Beiarlandet hvis han ikke får henne med seg. Dette kan kanskje forklare hvorfor moren ikke gjør motstand når bergekongen kommer og henter liti Kjersti.

Vi vet ingenting om hvordan liti Kjersti ble forført første gangen. Heller ingen av de andre variantene sier noe om det. Kanskje var det nysgjerrighet eller hovmod som førte til at hun lot seg lokke. Uansett er det ikke med lett hjerte liti Kjersti blir med bergekongen tilbake til gården hans. Hun gråter mens de rir gjennom skogen om natten. I andre bergtakingsviser ser vi de samme tendensene; den bergtatte lar seg bergta, men er fortvilet og redd etter bergtakingen fordi det har fått alvorlige konsekvenser. Det kan tyde på at det naturmytiske har så stor overbevisningskraft at mennesket ikke klarer å stå i mot, selv når man vet hvor farlig

⁴⁴ Jomfru Marias kappe er alltid blå.

det er. Et unntak er, som vi skal se senere, historien om Heiemo og nøkken. Hun lar seg nesten forføre av nøkken, men klarer å berge livet ved å drepe nøkken. Olav Solberg⁴⁵ påpeker hvordan menneskene som blir bergtatt nærmest ønsker å bli tatt med av de underjordiske. Den psykologiske komponenten ved bergtakingen er noe jeg vil komme tilbake til senere i analysen.

”Liti Kjersti og bergekongen” består av to verselinjer, med omkved som er delt i mellom- og etterstev. Som nevnt i kapittel 1 er dette er en av de to vanligste strofeformene vi finner i balladene. Bengt R. Jonsson slår fast at ”Betreffande balladens stroffer brukar man som en fullt försvarlig sammanfattning säga, att huvudformerna är två- resp. fyrradig strof med slutomkväde samt att tvåradningen dessutom ofta är försedd med mellanomkväde” (Jonsson 1977:1). Omkvedet i ”Liti Kjersti” er ”Hvem bryder løvet af lindegren/ Sjell træder hun duggen af jorden”. I denne oppskriften er omkvedet på dansk, og vi kan finne det i danske viser som for eksempel ”Redselille og Medelvold” og ”Møens morgendrømme” (Solberg 2003:195).⁴⁶ Som Landstad påpeker i innledningen til *Norske Folkeviser*, trenger ikke omkvedet nødvendigvis være knyttet til en av personene i balladen.⁴⁷ Det står i utgangspunktet fritt utenfor handlingen. I ”Liti Kjersti” er det likevel nærliggende å tro at det er knyttet til hovedpersonen selv. Mellomslenget i balladen lyder ”hvem bryder løvet af lindegren”. Det tyder på at lindetreet er et tre man skal behandle med varsomhet. Lindetreet har hjerteformede blader og er med i mange av balladene, både i riddervisene, legendevisene og de naturmytiske visene. I kraft av å være edeltre står det spesielt godt til riddermiljøet i mye av balladediktingen. *Å bryte løvet fra lindegrenen* kan leses som et symbol på å gå fra barn til voksen, fra avhengig til selvstendig. Det er knyttet til løsrivelse, både bokstavelig og billedlig talt. Lindetreet er sårbart, akkurat som ei ung jente. Omkvedet ”Sjell træder hun duggen af jorden” er også knyttet til liti Kjersti.

Professor E. G. Geijer har i artikkelen ”Om Omqvädet i de gamla Skandinaviska Visorna” drøftet omkvedets betydning. Artikkelen er skrevet i 1817 og står trykket i *Svenske folk-visor från forntiden*. Geijer vektlegger omkvedets lyriske funksjon og sier følgende:

Det är i allmänhet en Lyrisk egenhet; ty det hör först och främst ej till berättelsen, ej till det Episka element i visorna, det innehåller tvertom en reflexion öfver detta; och det beständiga återvändandet,

⁴⁵ Jamfør innledningen i teorikapittelet.

⁴⁶ ”Kven bryt lauvet av lindegren/ Sjølv trør ho doggi av jordi” på nynorsk (Solberg 2003)

⁴⁷ Jeg har sitert Landstad i analysen av ”Olav Liljekrans”.

uppreandet i omkvädets form och innehåll kan, för det andra, blott ha en Lyrisk afsikt, nemlingen att fasthålla ett visst intryck (Geijer 1846:242).

Og nettopp dette er tilfellet med omkvedet i ”Liti Kjersti”. Det fungerer som en refleksjon over hovedtemaet. Det blir et slags lyrisk *jeg* i visen, i kontrast til den objektive fortellerstilen i strofene. Jeg kommer tilbake til omkvedet som refleksjon over hovedtemaet i balladen i analysen av bergtakingsmotivet senere i kapittelet.

Gjentakelser er et gjennomgående og særegent trekk ved balladesjangeren, og i analysen av ”Olav Liljekrans” var jeg inne på at omkvedet kan være et eksempel på dette.

Den anerkjente muntlighetsforskeren Walter Ong sier dette om redundans:

Det muntlige yttrandet forsvinner så snart det har utsagts, og utanför den mänskliga hjärnan finns ingenting att se tillbaka på. Därför måste tanken röra sig långsammare framåt i talspråkliga sammanhang och hålla allt sådant nära uppmärksamhetens fokus som den redan behandlat. Redundans, omtagning av det just sagda, håller både talaren och lyssnaren kvar i samma spår. (Ong 1990: 53).

I ”Liti Kjersti og bergekongen” finner vi mange gjentakelser fra en strofe til en annen. Dette er et av sjangerens fremste særpreg og vi finner det i alle ballader. Verselinjene kan være identiske, men også likne hverandre med få ords forskjell. Når to strofer er helt identiske kaller vi dem parallellstrofer. Det er vanlig å finne strofer som likner uten at de er identiske, for eksempel at de har identisk første vers. Dette kalles parstrofer eller gjentakelsesstrofer og forekommer i alle ballader. Parstrofene skiller seg som regel fra hverandre ved at rimordene er byttet ut (Blom 1971:12). I ”Liti Kjersti” finner vi mange parstrofer, for eksempel i strofe 14 og 15:

Dæ fyste liti Kjersti rörde mæ streng
De hørde bergekungen fyri si seng

[Dæ fyste liti Kjersti rörde mæ] note
[De hørde bergekungen] fyri sitt bor.

Her ser vi at de siste ordene i setningene, rimordene, er de som varierer fra den ene strofen til den andre. Dette gjør at én strofe kan gjentas mange ganger. Et annet eksempel er strofe 24 og 25, der siste verselinje i strofe 24 er identisk med den første i strofe 25: ”Statt upp min kjær datter å slepp meg inn”. Mange ballader er i stor grad bygget opp av parstrofer. Et eksempel på dette er Bugges versjon av ”Margit og Jon i Vaddelio”⁴⁸ der strofenes første vers er

⁴⁸ Sophus Bugges oppskrift fra 1857 etter Anne Skålen. Et annet navn på balladen er ”Margit og Targjei Risvollo” og det er denne tittelen jeg har referert til tidligere i oppgaven.

identiske. Parstrofene har flere funksjoner. I likhet med omkvedet, er det som gjentakelse en type redundans som understreker innholdet og tematikken. I tillegg gjør parstrofene det lettere for sangeren å huske balladen.

Etter en gjennomgang av balladen, vil jeg nå gå over til hovedfokuset i oppgaven min, nemlig bergtakingsmotivet. Jeg vil understreke at balladens særegne fortellerstruktur og formspråk fortjener mer omtale og drøfting enn jeg har kunnet gi her, men jeg har likevel forsøkt å belyse noen sentrale trekk.

Analyse av bergtakingsmotivet med utgangspunkt i Jungs teori om arketyper

Metode for analysen

”Ubevisstheten har muligheter som bevisstheten aldri kan nå, for den rår over hele det innhold som er for svakt ladet (subliminalt) til å være oss bevisst, over det glemte og oversette, og over all den erfaring og visdom som årtusener har avleiret i arketyperne.” (Jung 1965:134).⁴⁹ Setningen er på mange måter en oppsummering av hvordan Jung oppfattet det ubevisste. I teorikapittelet så vi at han deler det ubevisste i to lag: det personlige ubevisste og det kollektive ubevisste, og at vi i det kollektive ubevisste finner spor av det allment menneskelige – arketyper. Jung hevder at mennesket i stor grad lar seg styre av det ubevisste, og at mennesket må komme i kontakt med sitt ubevisste for å nå sitt potensiale. De ubevisste kreftene kommer til uttrykk gjennom symboldannelse. Symboldannelsen skjer hovedsakelig gjennom drømmer, fantasier og syn, og det er arketyperne som produserer disse.

Folkediktingen, balladene inkludert, er full av slike symboler. Jung selv påpeker at skikkelser fra mytologien er typiske motiv i drømmene våre og har en klar oppfatning om hva det betyr. ”Mange av de mytologiske motiver (...) finnes også i mange menneskers drømmer, ofte med nøyaktig samme betydning. (...) Sammenligninger mellom de typiske drømmemotiver og de mytologiske motiver gjør det nærliggende å oppfatte drømmen som en fylogenetisk eldre art av tenkning (...)” (Jung 1992:97-98). Jung snakker her om de mytologiske motivene i drømmene våre som arketyperiske forestillinger. Han synes ikke det er særlig oppsiktsvekkende å hevde at drømmene er en arkaisk levning av den utvikling

⁴⁹ Sitatet er hentet fra det 3.opplaget av den norske oversettelsen fra 1965. Første opplag er fra 1963. Originalen *Über die Psychologie des Unbewussten* er fra 1943.

menneskesjelen har vært igjennom, på samme måte som kroppen er det i fysiologisk forstand (Jung 1992:98).

Når jeg i det følgende skal drøfte bergtakingsmotivet i ”Liti Kjersti”, har jeg valgt å ta utgangspunkt i det Jung kaller *individuasjonsprosessen*. Jeg vil underveis i analysen begrunne hvorfor handlingsforløpet og symbolene i teksten er knyttet til en slik prosess. I løpet av forskjellige hendelser i balladen går liti Kjersti gjennom ulike faser tilknyttet individuasjonsprosessen, og jeg vil vise hvordan hendelsesforløpet kan jamføres med disse fasene. Jeg vil også ta for meg symbol i teksten som er knyttet til individuasjonen. Eksempler på disse symbolene er bergekongen, harpen og glemselsdrikken. Som nevnt i teorikapittelet, er Jungs drømmeteorier spredt omkring i ulike artikler og foredrag. Jeg vil underveis i analysen vise til de artikler jeg mener er mest sentrale i forståelsen av teorien hans.

Individuasjonsprosessen

”The general function of dreams is to try to restore our psychological balance by producing dream material that re-establishes, in a subtle way, the total psychic equilibrium.” (Jung 1964:50). En drøm er et ufrivillig og spontant psykisk produkt, og Jung hevder at drømmen kompenserer for manglene i drømmerens personlighet. Første steg i forståelsen av en drøm, er å forstå sammenhengen den står i. Ved å se på flere drømmer, kan man få dypere innsikt i drømmerens mangler, og man vil kunne plassere alle enkelthendelsene i forhold til hverandre – i en utviklings- og ordningsprosess. Det er dette som er individuasjon: ”Denne ubevisste prosessen, som gir seg spontant uttrykk i lange drømmeseriers symbolikk, har jeg betegnet som *individuasjonsprosess*.” (Jung 1992:173).

Sentralt i individuasjonsprosessen står begrepene *jeg’et* og *selvet*. ”Med ”jeg” må man forstå den komplekse faktor som alle bevissthetsforhold refererer seg til. Den danner på en måte sentrum i bevissthetshandlinger. (...) Jeg’et som bevissthetsinnhold i og for seg, er ikke noe enkelt og elementært, men en kompleks faktor, og kan som sådan ikke beskrives uutømmende.” (Jung 1969:44-45). Jeg’et er altså den bevisste personligheten, mens *selvet* representerer menneskets samlede personlighet, både det bevisste og ubevisste. Individuasjon er en prosess hvor bevisstheten kjemper for å komme overens med selvet. Selv om Jung sier at individuasjon handler om ”(...) å bli til sitt eget Selv” (Jung 1966:274), poengterer han at individuasjonsprosessen ikke må forveksles med jeg’ets utvikling. Målet er ikke at jeg’et skal bli til selvet, men at jeg’et skal forholde seg til selvet (Jung 1966:274).

Hos mange mennesker foregår individuasjonen i underbevisstheten uten at man er klar over det, og man oppdager kanskje ikke hva som har foregått før i ettertid. For liti Kjersti blir det en vanskelig kamp med harde prøver, og som vi skal se – når alt kommer til alt blir kampen for hard for henne.

Bergekongen – et motstykke til liti Kjersti selv

Bergekongen står i et motsetningsforhold til liti Kjersti og de kristne verdiene i samfunnet hun er en del av. Som jeg har vært inne på tidligere, er det problematisk å snakke om en mentalitet i balladene fordi de har blitt til over en periode på 500 år. De er preget av ulik virkelighetsoppfatning og har innslag av både folketro og kristendom. Likevel er det ofte det kristne livssynet som blir fremmet som det rette, noe vi får flere indikasjoner på underveis. Vi forstår det av reaksjonen til moren når hun skjønner at liti Kjersti har blitt forført av bergeskongen. I ”Margit Hjukse” er det lyden av kirkeklokkene som får Margit til å innse at hun har vært i berget i fjorten år og som gjør at hun drar hjem til faren.

Flere forskere har tolket troll- og dyreskikkelser som symboler på visse aspekt ved menneskenaturen. Else Mundal (1971) har drøftet bruken av dyremotiv i ”Soga om Gisle Sursson” og sier at følgedyret ”har ein skapnad som synest å symbolisere karaktereigenskapar hjå mennesket” (Mundal 1971:30). Store og mektige høvdingar har ofte okser som følgedyr, mens onde og slue mennesker gjerne hadde en rev til følge. Mundal peker også på at følgedyret som regel viser seg i drømmer. Knut Liestøl har tolket dyreskikkelsene i *Haugtussa* og hevder at disse ofte symboliserer menneskets lave og animalske egenskaper (Liestøl 1941:273). Gudleiv Bø gjør det samme i sin tolking av verket, og hevder at dyreskikkelsene kan betraktes som følgeånder fordi de speiler egenskaper ved menneskene de følger (Bø 2002:46). Riktignok er det ingen troll eller dyr i balladen om liti Kjersti, men en bergeskonge som representerer noe truende og farlig.⁵⁰

Når jeg i fortsettelsen av analysen skal ta for meg symbolene i teksten, tolker jeg bergeskongen som en arketypisk skikkelse som er projiserte egenskaper og følelser liti Kjersti har i sitt ubevisste. Bergeskongen er hovedsymbolet i teksten, og andre symbol er tilknyttet han. Jung snakker om *projeksjon* som den motstanden et menneske utøver i møte med sitt ubevisste. ”Projeksjonene forvandler omverdenen til ens eget, men ukjente ansikt” (Jung 1969:51). Bergeskongen er liti Kjerstis projeksjon av innestengte og fortrenkte følelser. Han er

⁵⁰ Prest og folkeminnesamler Andreas Faye sier om troll i *Norske folke-sagn* at de ”(...) er at betrakte som en fælles Benævnelser for næsten alle overnaturlige Væsener, naar de ere skadelige.” (Faye 1844:146).

projeksjonen av hennes komplekser. En jungiansk forståelse av komplekser er følelsesmessige reaksjoner som er forårsaket av tidligere opplevelser. Slike følelsesmessige reaksjoner gjør seg som regel gjeldende gjennom symptomer som angst, depresjon og sterk skyldfølelse (Hognestad 1997:46). Disse symptomene kan også få et symbolsk uttrykk, og jeg tolker bergekongen som et slikt symbolsk uttrykk for liti Kjerstis følelsesmessige reaksjoner. Vi skal senere se at liti Kjerstis komplekser handler om et ødelagt farsforhold, frykt for voksenlivet og usikkerhet rundt egen identitet. Jung sier at det er et mål å innse og innrømme projeksjonene. Dersom man fortsetter å la dem eksistere, vil man aldri komme nærmere selvet. ”Resultatet av projeksjonen er en isolering av subjektet” (Jung 1969:51) sier Jung. Og som vi skal se senere i analysen, er det nettopp det som skjer med liti Kjersti når hun drikker glemselsdrikken og blir værende hos bergekongen.

Første møte med bergekongen – et kall

For de fleste mennesker er ungdomstiden en periode der man gradvis får større bevissthet om seg selv og verden, og man blir opptatt av å plassere seg selv i forhold til omgivelsene. Denne perioden er en sårbar periode. Marie-Louise von Franz skriver i artikkelen ”The process of individuation”⁵¹ at ungdomstiden er en tid hvor man gradvis får større innsikt i sin psykiske kjerne. Vi vet ikke nøyaktig hvor gammel liti Kjersti er, men det er nærliggende å tro at hun er i tenårene. Hun bor fortsatt hjemme hos foreldrene og er ikke blitt ordentlig ”voksen” ennå. I flere av variantene heter det i begynnelsen at ”Liti Kjersti ho æ no so liti ei brur/ ho kann inkje nyklande i låsanne snu.” Her antydes det at liti Kjersti er ung og uselvstendig. Tradisjonelt symboliserer nøkkelen husfrue-makt og -myndighet. En annen åpningsstrofe er ”Lite Kersti ho va seg saa lite et viv/ ho konna kje raaa sit onge liv.”⁵² Liti Kjersti er ikke moden nok til å flytte hjemmefra og bli den fremste kvinnen i sin egen familie.

Individuasjonsprosessen begynner med en sterk uro i personligheten, en uro som kan betegnes som et kall. Von Franz sier at ”This initial shock amounts to a sort of ”call”, although it is not often recognized as such. On the contrary, the ego feels hampered in its will or its desire and usually projects the obstruction onto something external.” (von Franz 1964:166). Jeg mener liti Kjerstis første møte med bergekongen kan sees på som et slikt kall.

⁵¹ Artikkelen er trykket i boken *Man and his Symbols* (1964) som Jung selv redigerte.

⁵² Oppskrift 1918 av Gunnhild T. Kivle etter Anne Straand, Seljord, Telemark. [BIN: 0672]

Når det i begynnelsen av balladen renner melk fra brystene hennes, forteller det at hun allerede har blitt forført av bergекongen. Dette første møtet er liti Kjerstis første steg mot å konfrontere de mørke sidene ved sin personlighet, første steg mot å integrert jeg'et i selvet. Et slikt møte er smertefullt og krevende. Hun forsøker først å bortforklare og bagatellisere det for moren: "De æ' ikkje mjelk som deg synes så/ de æ' den mjøren vi drakk igjår." (Strofe 4). Det er for smertefullt og vanskelig til at hun vil forholde seg til det, og i hvert fall fortelle noen andre om det. Mange myter og eventyr beskriver innledningen til individuasjonsprosessen ved å fortelle om en konge som har blitt gammel og stygg, eller at noen har blitt forhekset av en demon eller tatt til fange av et troll. Det innledende møtet med selvet kaster ofte en mørk skygge over fremtiden (von Franz 1964:167). Det samme er tilfellet i "Liti Kjersti": hennes første møte med bergекongen – det initierende møte med selvet – er det som setter i gang hele konflikten i balladen. Andre bergtakingsviser har liknende begynnelser, for eksempel "Nøkken som belar": I første strofe hører nøkken Heiemos sang – sangen er handlingen som fører til det innledende møtet med selvet. Men i motsetning til liti Kjersti, som vi skal se senere, klarer Heiemo å stå løpet ut. Hun blir værende i det vanskelige, hun konfronterer og integrerer det ubevisste i bevisstheten og går seirende ut på vei mot å bli et mer helt menneske.

Etter den første fornemmelsen og erfaringen med det ubevisste, mener Jung at man stadig bør strebe etter å gradvis integrere det ubevisste innholdet i det bevisste. En slik utvikling av personligheten varer evig: "(...) jo flere og jo mer betydningsfulle innhold fra det ubevisste som blir assimilert i jeg'et, desto mer nærmer dette seg til selvet, skjønt denne tilnærmingen aldri kan fullføres helt" (Jung 1969:68). I starten er ikke liti Kjersti spesielt villig til å fortsette integreringen av det ubevisste. Moren hennes fungerer som en påminner om det første møte liti Kjersti hadde med det ubevisste: "Du tar 'kje liti Kjersti dylje for meg/ d'æ bergекungen heve lokka deg." (strofe 6). Etter denne oppfordringen forteller liti Kjersti om alt hun har fått av bergекongen, hun ramser opp alle gavene og legger ikke skjul på noe.

Han gav meg eitt rødegullband
de kjem aldri slikt på jomfruarm.

[Han gav meg] ein [rødegull]ring
han [kjem aldri slik på jomfru]fing.

[Han gav meg] ei kåpe så blå
ho [kjem aldri slik] på kyrkjegår.

Gavene hun har fått av bergекongen representerer på en side bindingen hun har til bergекongen. De kan tolkes som bryllupsgaver – noe som knytter henne enda sterkere til bergекongen. De kan også tolkes som lettvinde løsninger på et større problem – de skinner og er vakre å se på, men hva skjuler seg under overflaten? Hva forplikter det å ta imot slike gaver?

Moren symboliserer drivkraften liti Kjersti har i seg til å ville forholde seg til selvet. Når moren ber henne spille på harpen⁵³ for at bergекongen skal komme, gjør hun som moren sier. Dette viser at hun har et sterkt ønske om å fortsette prosessen som er satt i gang. Et nytt møte med bergекongen er uunngåelig for den videre utviklingen mot selvet. Vi skal nå se nærmere på bergекongen som et sammensatt og innholdsrikt symbol på mange og komplekse mekanismer i liti Kjersti.

Bergекongen som liti Kjerstis skygge

De arketyper som i sterke grad påvirker jeg'et er *skyggen*, *anima* og *animus* (Jung 1969:50). Videre i analysen skal vi se at bergекongen symboliserer både skyggen og animus. Først skal vi se på bergекongen som *skyggesiden* av liti Kjerstis personlighet.

Jung sier at skyggen er de delene av personligheten et individ forneker eller skammer seg over. Det er våre mørke og mindreverdige karaktertrekk, sider ved personligheten vi vil gjemme eller fornekte. Slike skyggesider ved personligheten tar ofte form som demoner når de blir undertrykt (Jung 1991:93). Liti Kjersti har undertrykt sine mørke sider og bergекongen er en projeksjon av disse. Som jeg har gjort rede for over, representerer bergекongen motstykket til samfunnet liti Kjersti lever i. Han bor utenfor denne verden, han er ikke fra Beiarlunden. Samfunnet stiller visse krav til liti Kjersti, krav om levesett og moral. Bergекongen symboliserer de kreftene og ønskene i liti Kjersti som ønsker noe annet enn hva som er akseptert av omverdenen. Kanskje handler dette om seksualitet, sjalusi, ondskap, griskhet og hevngjerrighet? I forrige analyse så vi at alvekvinnen symboliserer de ønsker og drifter i Olav som samfunnet ikke aksepterer. Dette er ønsker som i hovedsak er knyttet til seksuelle drifter. I lys av dette blir bergекongen symbolet på seksuelle drifter som liti Kjersti undertrykker fordi det er skambelagte følelser. I følge folketroen var de underjordiske også bærere av sykdommer, ulykke og død. Bergекongen blir personifiseringen av ulike former for

⁵³ Harpen er også et symbol som understreker de ubevisste prosessene i liti Kjersti. Hvis vi ser på folketroen og folkediktingen, er harpen et instrument som er forbundet med nøkken (se analysen av "Heiemo og nøkken"). Det er et symbol med en lang historie, noe som tyder på at den har et opprinnelig og arketyrisk innhold.

ondskap og umoral. Vi skal senere se at liti Kjersti har en fraværende og distansert far. Bitterhet rettet mot faren kan være en av disse mørke skyggene som får prege hennes personlighet, og som hun trenger å forholde seg til for å utvikle seg psykisk. For å kunne komme videre i individuasjonen må liti Kjersti realisere skyggen. En slik realisering krever hardt arbeid og beslutsomhet:

Skyggen er et moralsk problem som utfordrer hele jeg-personligheten, for ingen er i stand til å realisere skyggen uten et betraktelig oppbud av moralsk beslutsomhet. Denne handlingen er det nødvendige grunnlag for enhver form for kunnskap om oss selv, og den møter derfor i regelen atskillig motstand. (Jung 1969:50).

Å realisere skyggen er vanskelig og tungt fordi det betyr å innrømme sine svake og negative sider. Likevel er det helt nødvendig for at ikke destruktiviteten og isolasjonen skal dominere. Prosessen er tung for liti Kjersti, og hun preges av ambivalens. Hun slites mellom det trygge, det hun har kontroll over, og det hun vet er det riktige å gjøre – konfrontere ubevisstheten. Rideturen med bergekongen symboliserer den vanskelige prosessen: ” Dei rei gjænom så myrk ein skog/ liti Kjersti gret å bergekungen kvo.” Hun er ambivalent fordi hun vet hva hun bør gjøre, samtidig som hun er klar over hvor mye det koster. Gråten til liti Kjersti kan tyde på at hun er i ferd med å anerkjenne de mørke sidene ved seg selv. Det er vondt å innrømme, men nødvendig for å komme videre i individuasjonen. Jo nærmere de kommer bergekongens gård, jo nærmere kommer liti Kjersti kjernen i skyggen sin. ” [Dei rei gjænom så myrkt] eitt hav/ dei såg nått å ingjen dag.” I andre varianter sier hun at hun syns veien er for lang: ”Eg syns ikkje salen æ [for trang]/ men eg syns vegjen [æ for lang.]”⁵⁴

Når liti Kjersti kommer innenfor døren, møter hun på nye og tøffe utfordringer i individuasjonen, og disse utfordringene blir for krevende for henne. Jeg tolker bergekongens gård, det som er innenfor døren som låses opp og det som skjer der, som det kritiske punktet i individuasjonen. Hun er i bergekongens rike, i skyggens dypeste kjerne. Når de står utenfor døren til bergekongen, må han be datteren om å slippe dem inn: ”Han klappa på dynni mæ finganne fin/ statt upp min kjær datter å slepp meg inn.” Han forteller datteren at han har med moren hennes. Liti Kjersti kommer inn og finner sine syv døtre sittende i ring, og en av dem ber henne sette seg ned å hvile. Teksten gir inntrykk av at døtrene vil moren godt – de er forbundet med noe positivt. Jeg tolker døtrene i bergekongens gård som liti Kjerstis motivasjon til å bli kvitt skyggesiden. En mor vil gjøre det hun kan for døtrene sine. Døtrene blir i så måte en positiv kraft som gir liti Kjersti kraft til å ta tak i seg selv, på sammen måte

⁵⁴ Strofe 20 i oppskrift udatert av Rikard Berge etter syster til Gunnhild Raumdal, Laardal, Telemark.

som moren hennes gjorde i den innledende fasen av individuasjonen. I en annen oppskrift av visen sier først liti Kjersti at hun ikke vil bli med bergekongen, men ombestemmer seg når han sier at barna hennes lengter etter henne.⁵⁵ Samtidig er de uløselig knyttet til bergekongen, og under hans makt. De viser at det som er vanskeligst og mest sårbart, samtidig er mest nødvendig å forholde seg til for å bli et mer helhetlig individ.

I strofe 31 ber bergekongen datteren om å hente vin til liti Kjersti og legge ”ville korn”⁵⁶ i drikken. Avslutningsstrofene i balladen viser liti Kjerstis kapitulasjon i møte med skyggen sin:

Den fyste drykken ho derav drakk
då ha' ho Beiarlunden forlatt.

[Den] are [drykken ho derav drakk
då ha' ho] bergje i hjarta satt.

[Den] tree [drykken ho derav drakk]
då gløymde ho kven hænar ha' skapt.

Når hun først har kommet inn i berget, inn til dypet av skyggen, hengir hun seg til destruktiviteten. Hun blir oppslukt av skyggen, og makter ikke å fortsette individuasjonen.

Bergekongen som negativ animus

I avsnittet over har vi sett hvordan bergekongen kan tolkes som liti Kjerstis skygge. En annen interessant tolkning av bergekongen er å se på han som det Jung kaller en *animus-skikkelse*. Begrepsparet anima/ animus er essensielt i individuasjonsprosessen. Når jeg tolker bergekongen som liti Kjerstis animus vil det si at han personifiserer de ubevisste, maskuline tendensene i hennes psyke. Animus er personifikasjoner av mannlig natur i det ubevisste hos kvinnen og er bestemmende for hennes projeksjonsdannelse, mens anima er det for mannen. Animus' funksjon er å skape en naturlig forbindelse mellom det bevisste i individet og det kollektive ubevisste. Animus betyr *forstand* eller *ånd*. ”Likesom anima svarer til den moderlige *eros*, slik svarer animus til den faderlige *logos*.” (Jung 1969:57). Kvinnen er kompensert av noe mannlig, og dette mannlige er preget av fornuft, rasjonalitet og stahet. Mannens anima kompenserer hans fornuftspregede egenskaper med sentimentalitet (Jung

⁵⁵ Oppskrift, udatert, av Sophus Bugge etter Sigri Bandaksli, Skafså, Mo. Telemark. [BIN: 0656].

⁵⁶ Villarkonn – ”Tryllemiddel, hvorved En forvildes eller taber sin Hukommelse” (Aasen 1918)

1969:60). Den vanligste animusprojeksjonen er kvinnens far, på samme måte som moren er det for mannen. I tillegg kan animus projiseres i helter, konger og krigere eller demoniske og forførende skikkelser. I utgangspunktet kan animus ha en positiv funksjon, forutsatt at individet klarer å innlemme både det maskuline og feminine i bevisstheten sin. Men bergekongens forførende og destruktive rolle i balladen vitner om det Jung kaller *negativ animus*.

Det er lettere å erkjenne skyggen enn anima og animus (Jung 1969:60). For det første forklarer dette hvorfor møtet med bergekongen er så vanskelig for liti Kjersti; han rommer mange av hennes komplekser, noen vanskeligere å innrømme enn andre. For det andre sier det oss at vi må grave dypere for å erkjenne animus. I liti Kjerstis sammenheng stikker det dypt, og roten til hennes negative animus er ikke åpenbar ved første øyekast. I oppskriften jeg har tatt utgangspunkt i, møter vi kun liti Kjersti og moren hennes, i tillegg til bergekongen og døtrene. Faren til liti Kjersti er ikke tilstede i denne teksten, men spiller likevel en stor rolle i det som skjer med liti Kjersti, nettopp ved å være fraværende. I andre oppskrifter får vi nemlig noen antydninger om forholdet mellom far og datter. I de fleste variantene truer bergekongen med å sette ild over landet og får dermed farens tillatelse til å ta med liti Kjersti. Vi ser her en far som setter eiendom høyere enn datteren sin. Det gir signaler om et ødelagt forhold, i hvert fall et forhold som ikke er som det bør være. Enhver forelder vil normalt gjøre alt som står i hans/ hennes makt for å redde barnet sitt. Hvis vi går til ”Margit Hjukse” får vi enda sterkere signaler på at forholdet mellom far og datter er unormalt. Når Margit kommer tilbake til faren etter fjorten år i berget, setter han henne i morens stol. At faren setter Margit i morens stol, kan leses som et incestuøst forhold mellom far og datter. Idet han gjør det, kommer bergekongen. Her kan vi tolke bergekongen som farens skygge. En skygge representerer noe negativt og skamfullt. Farens usunne forhold til datteren er en stor del av dette skamfulle. Samtidig kan stolen også oppfattes som et symbol på en positiv maktposisjon. Fordi moren til Margit er død, er det datteren som er den fremste kvinnen på gården. I ”Olav og Kari” har stolen en slik positiv symbolverdi; Jomfru Maria setter fram en stol til Kari når hun kommer til himmelen som martyr. Vi ser det også i ”Torgjusedøtrene” og ”Tora Liti”. I legendevisen ”Maria” slutter noen av variantene med et løfte om å komme til himmelriket og der *sikje i ein stol*. Denne avslutningen er vanlig i mange av prosalegenter og legendeviser, og framstiller stolen på en ærefull plass i himmelriket. Om vi ser bort fra stolen i ”Margit Hjukse” som symbol på at noe unormalt foregår mellom far og datter, gir ”Liti Kjersti”-visene likevel sterk nok grunn til å hevde at faren er fraværende og kald. Han har gitt bergekongen lov til å ta henne med. De negative følelsene og opplevelsene hun har i forholdet

til faren, personifiseres i bergkongen. Bergkongen har lokket liti Kjersti med fine gaver og rikdom. I balladene bruker de underjordiske slike gaver til å lokke menneskene. I liti Kjerstis tilfelle representerer disse gavene lettvinde løsninger og falsk trygghet. De representerer den tryggheten hun ikke fikk hos faren, noe det er fristende å gi seg hen til.

Omkvedet og individuasjon

Jeg har tidligere i analysen kommentert mellomslenget og omkvedet i balladen og hevdet at det er knyttet til hovedpersonen liti Kjersti. Vi har sett at hovedtemaet i balladen er individuasjon, og omkvedet blir i så måte en refleksjon over denne krevende prosessen. *Å bryte løvet fra lindegrenen* kan leses som et symbol på løsrivelse og oppbrudd av ulike slag. Det kan være å gå fra barn til voksen, fra avhengig til selvstendig, eller som i liti Kjerstis tilfelle: å gå fra å ha en begrenset oppfatning om hvem hun er, til å søke en mer helhetlig forståelse av seg selv og sitt ubevisste. Det kan være smertefullt og krevende. Omkvedet ”Sjell træder hun duggen af jorden” viser også til liti Kjerstis kamp. Når man trækker på bakken der det ligger dugg, kan man se fotavtrykk. Dette symboliserer prosessen liti Kjersti gjennomgår. Hun trår på ukjent mark, og hun må gjøre det alene. Dugg legger seg på bakken også enten om morgenen eller kvelden. Morgen og kveld er vanlige metaforer for begynnelsen og slutten på livet. Dette understreker den viktige og livslange prosessen individuasjonen er.

Bergtatt – mislykket individuasjon?

Individuasjonsprosessen handler om et menneskes utvikling mot å bli et helhetlig individ. I analysen over har jeg vist hvordan bergtakingsmotivet gir innsikt i liti Kjerstis vei mot å integrere det ubevisste ved personligheten i det bevisste. La oss gå tilbake til det Jung sier om individuasjon og integrering av det ubevisste innhold: ”(...) jo flere og jo mer betydningsfulle innhold fra det ubevisste som blir assimilert i jeg’et, desto mer nærmer dette seg til selvet, skjønt denne tilnærmingen aldri kan fullføres helt.” (Jung 1969:68). Jung understreker ved flere anledninger at individuasjon er en kontinuerlig prosess man aldri blir ferdig med. I lys av dette kan vi altså ikke slå fast om liti Kjersti lyktes eller mislyktes i individuasjonsprosessen. Likevel kan vi si noe om hvilken retning det tok, eller hvordan liti Kjersti taklet en slik prosess. Vi har sett at liti Kjersti ikke maktet den krevende integreringen av jeg’et i selvet. Bergkongens rolle i teksten må forstås som et uttrykk for at det underbevisste og destruktive dominerer personligheten til liti Kjersti. Hun har et ønske om å utvikle seg, men forblir fanget i destruktiviteten.

NØKKEN SOM BELAR

Bakgrunn og slektskap

I ”Nøkken som belar” møter vi en velkjent skikkelse fra folketroen, nemlig nøkken. Balladen handler om nøkken som skaper seg om til en ridder og forfører ei ung jente. I likhet med ”Olav Liljekrans” og ”Liti Kjersti og bergekongen” finnes balladen om nøkken også i alle de fem nordiske landene. I tillegg har vi viser som likner både på skotsk, tysk, vendisk, slovensk, bömisk og bretonsk (DgF II:58). I de islandske, færøyske og norske visene klarer jenta å unnsnippe nøkken. I de svenske og danske ender balladen med jentas død, noe vi kan se av titlene på visene: danske ”Nøkkens svig” og svenske ”Näcken bortför jungfrun”. Axel Olrik (1934) hevder at den danske og svenske visen er eldre enn de andre, og viser til et sagn fra Norge og Island om at nøkken forsvinner når man nevner hans navn (Olrik 1934:54).

I DokPro står ”Nøkken som belar” oppført med 27 varianter, 8 av dem er korte og ufullstendige. I de fleste variantene heter jenta Heiemo. Hun heter Gulborg og liti Kjersti i to av variantene. To oppskrifter ender med jentas død: I den ene høres liti Kjerstis skrik fra havet: ”De høyrdest daa so langt av Lei, aa kossi litæ Kjersti i Vatni skreik.”⁵⁷ Landstad plasserte balladen i kategorien ”Ridderviser og Romancer”. I analysen av ”Olav Liljekrans” så vi at Olav har noen riddertrekk. I denne visen er det nøkken som er ridderen; han skaper seg i en kristen mann med gullring og klær i fine farger.

I *Gamle norske folkeviser* påpeker Bugge likheten ”Nøkken som belar”⁵⁸ har til ”Harpens Kraft”. I Norge er ”Harpens kraft” kjent som ”Gaute og Magnhild”. Bugge skriver at ”Alle de tyske Siditykker, samt et af de slaviske, nemlig den veniske Vise, har denne Vise sammenslynget til én med Begynnelsen af Visen om Harpens Kraft, og den vendiske har desuden dermed forbundet Æmnet for den dansk-tyske Agnetes Vise” (Bugge 1971:67). Det Bugge refererer til som Agnete-visen er tradisjonen hvor elementer fra ”Jomfruen og Dværgekongen” (A54)⁵⁹ og Agnete og Havmanden” opptrer side om side. Axel Olrik skriver at ”Visen er fra Tyskland indvandret til Danmark, og den har bragt mange af sine enkelte træk

⁵⁷ Oppskrift udatert av Hans Ross etter Kari Austegarden, Lognevassdalen, Aaseral, Vest-Agder. [BIN 0488].

⁵⁸ I *Gamle norske folkeviser* kaller Bugge visen for ”Nykkjen”. Versjon A er en optegnelse av Jørgen Moe etter Anne Lillegaard, Eidsborg. Versjon B er også nedtegnet av Moe fra Hardanger. Begge visene har typenummer A48.

⁵⁹ I Norge er dette visen om liti Kjersti som vi så i forrige analyse.

med, f.eks også det at Agnete sad ved vuggen og sang og hørte ”Engelands klokker” der klang” (Olrik 1934:101).⁶⁰ ”Agnete og havmanden” (A47) er en av de mest populære danske balladene. Peter Meisling (1988) har skrevet en egen doktoravhandling om denne balladen og de ulike variantene: *Agnetes latter. En folkevise-mongrafi*. I DokPro finnes 33 oppskrifter av ”Agnete og havmanden”. Mens alle de danske variantene foregår ved havet, er havet og havmannen byttet ut med berget og bergemannen i mange av de norske. Meisling påpeker at den norske visen er lite variert, samt at den eldste oppskriften også har mye dansk språk i seg. Dette tyder på at den norske er lånt fra Danmark og er en del yngre enn den danske. De samme gjelder den svenske (Meisling 1988:121-122). Visen finnes dessuten ikke på Færøyene eller Island. Landstad kom ikke over ”Agnete og Havmanden” i Telemark i 1840-årene. Ettersom han utforsket Telemark så grundig som han gjorde, styrker det påstanden om at visen ikke var særlig godt etablert her til lands.

”Nøkken som belar” foregår ved havet, noe som er sjelden i norsk balladesammenheng. Blant de norske naturmytiske visene er det kun i ”Agnete og havmannen” og ”Nøkken som belar” at havet spiller en sentral rolle. Som vi har sett over, henger dette antakelig sammen med likheten til Agnete-visen. I de norske og svenske balladene er naturomgivelsene som regel fjell og dype skoger, mens i de danske foregår handlingen som regel ved havet. Landstad påpeker balladenes variasjon etter landets natur og geografi: ”Dette Træk er karakteristisk for Nationalpoesien. De samme Ideer ere behandlede, men paa en forskjellig til Landenes naturlige Beskaffenhed svarende Maade. Medens de norske og svenske Viser lægge en hemmelighedsfuld Verden ind i Fjeldene, lægge de danske den ned i Havet, og vor Bergekonge svarer ganske til deres Havmand” (Landstad 1968:432).

Varianten jeg har valgt som utgangspunkt for analysen min, er en oppskrift fra 1863 av Sophus Bugge etter Jorunn Bjønnemyr. I *Gamle norske folkeviser* trykket Bugge to oppskrifter fra Eidsborg og Hardanger. Han mener at slutten i disse oppskriftene er ”mer ægte end den i Optegnelserne fra Telemarken, hvor Jomfruen dræber Nøkken med sin Kniv, hvilket Træk vistnok er laant fra en anden Vise, hvor Forförelsen var et Menneske” (Bugge 1971:66). Jeg velger likevel å bruke en tekst fra Telemark, da Bjønnemyr var den av telemarkssangerne som kunne flest ballader og regnes for å være en av de mest pålitelige sangerne (Solberg

⁶⁰ Dette elementet er bevart i flere av de norske visene. Blant annet i Oppskrift 1857 av Sophus Bugge etter Aslaug Askedalen, Vrådal, Kviteseid, Telemark . [BIN: 0442].

2003:202). Bugge hørte til tradisjonen som trodde på den opprinnelige ballade. Som vi så i kapittel 1 gjelder ikke denne oppfatningen i dag, og det er ingen grunn til å tro at denne oppskriften er mindre opprinnelig enn andre former. Originalteksten er trykt i *Norske Balladar*.

Forløp, fortelling og omkved

Handlingen i balladen er slik: Heiemo synger vakkert slik at nøkken ute på havet hører henne. Han skaper seg om til ”en kristen mann” og går i land. Iført flotte klær, gullsko og gullring danser han med Heiemo. Da han sier at han vil ta henne med tilbake til skipet sitt, blir Heiemo fortvilet og redd. Hun tar fram kniven og stikker han i hjertet. Nøkken dør og Heiemo er trygg igjen.

Oppskriften har 18 strofer som hver består av 2 verselinjer. I åpningsstrofen får vi presentert de to hovedpersonene og aner konturene av hva konflikten i visen er: ”Heiemo kva de sång i liti/ de hørde nykkjen i havi skrie”. Jeg har tidligere vært inne på formelbruken i balladene. Formlene er et av de mest typiske og dyptgripende trekkene ved balladespråket- og stilen, og vi finner dem allerede i åpningstrofen i balladen. I analysen av ”Liti Kjersti” så vi at liti Kjersti brukte harpen til å kalle på nøkken. Hun slo på gullharpen, og da kom nøkken. Uttrykket *slå på gullharpa* kan kalles en ”musikkmagiformel” (Solberg 2003: 15). Første linje i ”Nøkken som belar” er også et eksempel på en slik formel – Heiemo bruker sangen sin til å kalle på nøkken. I ”Liti Kjersti” har forføringen allerede skjedd når visen begynner, og andre linje *kvite mjølki or brysti skvatt* kan kalles en ”forføringsformel” – det er en måte å fortelle at liti Kjersti allerede har blitt forført. I ”Nøkken om belar” er det Heiemo som står for invitasjonen: sangen oppfordrer til møte. Andrelinjen som forteller at nøkken hører sangen hennes, tilsvarer en forføringsformel. Når visen sier at ”de hørde nykkjen”, vet vi at han kommer til å handle, noe vi får bekreftet i andre strofe. Nøkken ber styringsmannen sette kurs mot ”eitt fremmede land”. I flere av de andre variantene blir dette landet omtalt som det kristne landet, her i Landstads oppskrift: ”Du styre mit skip på Kristi land”. Her ser vi motsetningen mellom det naturmytiske og det kristne. I ”Margit Hjukse” er det kirkeklokkene som trekker Margit ut av berget. I ”Margjit og Targjei Risvollo” sørger Targjei for å gravlegge barna i vigslet jord. Idet nøkken ankommer det fremmede landet, skaper han seg om til en kristen mann – ”i riddare skjöne”. Det er ikke rart at Heiemo takker ja til dans med nøkken. Han ser ut som en flott ridder i de fine klærne:

Han (skapte dei klæi bå gule å) blå
han skapte hest å gullsadel på.

Han skapte den rødegullring uppå sin fing
so kjem en so lett i stoga inn.

Han skapte den rødegullskor uppå sin fot
so trøen so lett på haddaregov.

Omskapingen er det første dramatiske høydepunktet i balladen. Tradisjonen har mange eksempler på sagn der nøkken har skapt seg om til en ung mann eller en hvit hest. I følge folketroen kunne også djevelen skape seg om, men han ble ikke kvitt klørne sine (Bø 1987:151). I ”Nøkken som belar” har nøkken skapt seg om til en vakker ridder, noe som gjør det vanskelig, om ikke umulig, å avsløre han. I ”Gaute og Magnhild” har nøkken skapt seg om til en hjort.⁶¹

Etter at de har danset sammen til stor glede for alle, krever nøkken at Heiemo skal bli med han tilbake: ”No æ de beste kvor reiser heim ti se/ Hewiemo tek eg på skipe te me.” Mye tyder på at det er i dette øyeblikket Heiemo skjønner at hun har danset med nøkken, og ikke en ridder. Hun skjønner Alvoret og begynner å gråte. Hun kaller nøkken for ”heiehund” – en hedensk hund (Landstad 1968:350). Nøkken forsøker å trøste Heiemo og lokker med rikdom: ”du sko mine gullborgjinne sjå” (strofe 13). Det samme så vi i Olav Liljekrans’ møte med alvekvinnen – hun prøvde å lokke Olav med bukkeskinnsstøvler. Bergekongen ga også liti Kjersti flotte gaver da han forførte henne. Men Heiemo vurderer ikke nøkkens tilbud, og bestemmer seg for å drepe han. Hun stikker kniven i siden på nøkken, og i hjertet: ”H(o stakk nykkjen i) holamot⁶²/ odden vri'e ho i hjartarot.” Blodet renner fra nøkken, og Heiemo skjønner at hun har berget livet:

Her ligge du nykkjen fyr hund å ravn
å enno ber eg mitt jomfrus navn.

Her (ligge du nykkjen) å du rinder blo
enno rie eg ei møy so go.
(Strofe 17-18)

Knivstikkingen er det andre høydepunktet i balladen. Stål var et vanlig hjelpemiddel mot overnaturlige makter, her i form av et våpen. Heiemo fremstår som en heltinne av den gamle norrøne typen, i slekt med sterke sagakvinner. Else Mundal (1982) har drøftet kvinnebildet i den norrøne litteraturen og hevder at det står i motsetning til kirkens diskriminerende

⁶¹ Jamfør analysen om ”Liti Kjersti” og avsnittet om *Forlovelsessituasjonen*.

⁶² *Holamot* betyr strupe (Aasen 1918).

kvinnesyn. Hun skriver at kvinnene i sagalitteraturen er aktive og offensive, og vi kan se at Heiemo har de samme styrkene. I de svenske og danske visene er jenta mer maktesløs og må bøte med døden for sitt hovmod. Heiemo skiller seg klart fra mange av de andre jentene som blir bergtatt i liknende viser; hun er en modig og sterk kvinne som overvinner det underjordiske.

Omkvedet er ”Mæ minni” og ”Tvæ rosir søve derinni”. ”Mæ minni” betyr ”med samtykke eller med kjærlighet”. Dette omkvedet finner vi i de aller fleste variantene av visen. I de foregående analysene har vi sett flere eksempler på at omkvedet kan ha ulik funksjon i ulike ballader. Omkvedet kan ha en episk eller utsmykkende funksjon og er i ulik grad knyttet til handlingen i balladen. I den første analysen så vi at Landstad hevder at i de tilfellene hvor omkvedet har en utsmykkende funksjon kan vi ofte regne med at det er lånt fra andre ballader. Dette omkvedet er ikke i særlig grad knyttet til handlingen, og det har en mer utsmykkende og poetisk funksjon. ”Mæ minni” kan vi gjenkjenne fra kjærlighetsdiktingen. Rose- og blomstersymbolikken finner vi ofte knyttet til jomfru Maria.

Andre omkved i ”Nøkken som belar” er ”Svennen/ Med den Herre dandser den Jomfru”.⁶³ Dette er eksempel på et omkved som vi finner i liknende formuleringer i mange ballader. Det er en typisk ballade-scene. Omkvedet ”Vaager upp I edelege Drængi / For mi he sovi Tiæ for lengi”⁶⁴ finner vi i de to variantene hvor jenta dør.

Bergtakingsmotivet i balladens diktningstid

Metode for analysen

I forbindelse med folkedikting snakker vi ofte om *folketro*. Folkloristen Ørnulf Hodne definerer folketro i tradisjonell forstand som “(...) en rekke gamle forestillinger om naturmytiske vetter og overnaturlige krefter som levde side om side med den offisielle religionen, og lånte, brukte og omtolket elementer fra den, men bare sjelden erstattet den helt.” (Hodne 1999:11). Folketroen er ingen systematisk og utarbeidet teologi, men en rekke forestillinger som folk i større eller mindre grad har trodd på og latt seg prege av.

Folkloristikken tror at ved å studere tradisjoner, skikker, tro og forestillinger, kan man få verdifull kunnskap om egen kulturell bakgrunn og kulturhistorie (Bø 1988:108). Det er

⁶³ Oppskrift 1846 av Jørgen Moe, ukjent sanger, Hardanger, Hordaland [BIN:0472]

⁶⁴ Oppskrift 1921 av Knut Liestøl etter Gyro Knutsdotter Austegard, Åseral, Vest-Agder [BIN:0493] og oppskrift udatert av Hans Ross etter Kari Austegarden, Lognevassdalen, Aaseral, Vest-Agder [BIN:0488].

med en slik tilnærming jeg vil drøfte bergtakingsmotivet i ”Nøkken som belar”. Jeg forstår bergtakingsmotivet i lys av oppfatninger, skikker, myter og forestillinger som var gjeldende på den tiden balladen ble til, og jeg ser slik kunnskap som relevant og interessant i møte med teksten. I de to foregående analysene har jeg tatt lite hensyn til denne kunnskapen. Jeg har mer eller mindre utelukkende tatt hensyn til teksten alene og tekstens interne struktur. Tilnærmingen min til ”Nøkken som belar” kaller jeg for historisk-folkloristisk. Det teoretiske grunnlaget mitt er derfor historiske og folkloristiske kilder som forteller om forhold i balladens samtid.⁶⁵ Med balladens samtid forstår jeg tiden balladen ble diktet og levde i tradisjonen. En slik tilnærming vil si noe om hvordan balladens samtid forstod bergtakingsmotivet.

Bergtakingstroen og bakgrunn for mytene

Om bergtakingsmotivet i ”Margit Hjukse” skriver Landstad:

Den gamle Hjartdölskvinde, som kvad Visen, fortalte fuldt og fast, at det var gaaet til paa Hjuuxe saaledes som Visen formelder, at Margit Hjuuxe, 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 mer. (Landstad 1968:451-452).

Hjartdalskvinnens historie vitner om at bergtakingstroen var høyst reel. Særlig i Telemark, hvor mange av visene er nedtegnet, var troen sterk. Olav Bø (1987) skriver i *Trollmakter og godvette* om de forskjellige mytiske figurene i norsk folketro. I innledningen påpeker Bø at mytene i folketroen er mer enn fantasiforestillinger; det ligger ofte observasjoner og erfaringer til grunn. Når kunnskapen ikke kunne gi tilstrekkelig forklaring, kunne fantasi og tro fungere utfyllende. For eksempel kunne man forklare sinnsykdommer og personlighetsforstyrrelser med at vedkommende hadde blitt tussete av møte med bergkongen (Solberg 2005:159). Bø understreker også at den norske folketroen åpenbart står i forhold til en større kulturarv og har fått impulser fra andre kultursamfunn. Til alle tider og i alle kulturer har folk vært opptatt av omgivelsene sine, av opphav og hvordan liv blir til. Trangen til å vite og forstå har skapt mytene. De mytiske skapningene vi finner i den norske folketroen er tilpasset norsk miljø og natur. Det kan derfor være fristende å hevde at mytene er skapt i vår egen kultur. Men helt uten påvirkning har forestillingen neppe blitt til, vi vet bare ikke i

⁶⁵ Jeg har tidligere vært inne på problematiseringen av hva som egentlig er balladens samtid, og jeg kommer også inn på det i avsnittet under.

hvilken grad. Det er også viktig å skille mellom det som er lånt og hvordan det ferdige uttrykket blir i vår egen kulturhistorie. Jeg vil imidlertid holde meg til den nordiske tradisjonen i min kortfattede fremstilling av bakgrunnen for mytene.

Det er naturlig å starte med den norrøne mytologien når vi skal finne grunnlaget for mytene i den norske folketroen. Den gamle litteraturen, fra Edda-diktningen til de yngste fornaldersagaene, gir oss kunnskap om forestillingene om vetter og de underjordiske maktene i tidlig middelalder. Balladene er den beste kilden fra senmiddelalderen og overgangen til nyere tid (Bø 1987:14). I Voluspå hører vi om dvergene, som skapes før menneskene:

Vart Modsogne skapt,
mætast var han
av dvergar alle,
men Durin dernest.
Dei manna-skjepnur
mange gjorde,
dvergan', or jordi,
som Durin det sagde.
(Voluspå 1928:10)⁶⁶

Dvergene har en viss likhet med bergekongene i bergtakingsvisene. De bodde i huler under jorda og lagde vakre smykker av metaller. I folketroen ser vi at bergkongen, som tussefolket, ofte har rikdommer, og det er ofte disse gavene menneskene lokkes av.

Det norrøne verdensbildet bestod av mennesker, guder og jotner. Jotnene var gudenes fiender, de var svært lunefulle og ikke til å stole på. De var store og kunne ha flere hoder og hender. De var mørke i huden og håret og tålte kun å være ute om natten. På samme måte som troll i sagn og eventyr, ble de til stein hvis de ble truffet av sollys (Bø 1987:12). Mange av mytene i norrøn mytologi handler om konflikter mellom jotnene og gudene. Midt i denne konflikten befant menneskene seg. Menneskene bodde i Midgard, som lå midt mellom Åsgard og Jotunheim. Gudene beskyttet menneskene fra jotnene. Jotunkvinnen kunne ha hale og to hoder, noe som minner om huldra. Riktignok finnes ikke huldra i balladene, men de understreker likevel linken mellom norrøn tro og folketro. Jotunkvinnen ble kalt *gygr*, og hun finner vi igjen i flere av kjempevisene: ”Kappen Illugjen”, ”Hermod unge”, ”Åsmund Frægdegjæva” og ”Rolf Gangar”.

Med innføringen av kristendommen ble den norrøne troen forbudt, men levde likevel videre gjennom skikker og tradisjoner. At den gamle troen fortsatt eksisterte, kan vi blant annet se i bruken av navn og stedsnavn, spesielt etter guden Tor. Bø sier: ”Kristendomsbolken

⁶⁶ I *EDDA-KVÆDE. Norske fornsongar*. 1928, 2.utgave. Til nynorsk ved Iver Mortensson-Egnund.

i Gulatingslova fordømmer den gamle oppfatninga, med forbod mot å tru på landvette i lundar, haugar eller fossar. Uttrykksmåten viser klart at vetta var tenkte å halde seg i naturen. Det kan ikkje vere tvil om samanhengen med folketrueene slik vi kjenner dei frå den seinare tradisjonen” (Bø 1987:14).

Den danske religionsviteren Rita Geertz (2000) diskuterer i sin avhandling *Vor Herre og den lede gam. Tryllevisens verdenssyn i den tidlige folketradisjon* den danske tryllevisen.⁶⁷ Riktignok er avhandlingen myntet på de danske balladene som ble nedtegnet på 1500-tallet, ulikt fra de norske. Funnene i Geertz avhandling kan likevel være relevante på grunn av de mange likhetene i den nordiske balladetradisjonen. Rita Geertz (2000:134) beskriver de overnaturlige vesenene i følgende generelle karaktertrekk: 1) De har magiske evner; 2) de behersker naturen; 3) de lever i det skjulte; 4) det overnaturlige vesen er det agerende; 5) de kan kun nå mennesket når mennesket er i en bestemt tilstand; 6) de kan straffe mennesket med død eller ved å ta det til fange; 7) de kan belønne mennesket med magiske gaver og 8) de kan bekjempes med kristne midler og menneskelig snartenkhet.

Hva er balladens kontekst?

Med balladens kontekst forstår jeg balladens diktningstid og fortellersituasjonen den ble til og holdt levende i. En slik forståelse innebærer også det frommessige ved balladen og de aspekt ved sjangeren som har satt sitt preg på innholdet. I Landstads kommentar til ”Margit Hjukse” ser vi at nedtegningsperiodens samtid trodde bergtakingen var reel. Vi finner mange liknende eksempler i andre sagn. Et sagn fra Roaldkvamstølen ved Suldalsvannet forteller om ei jente som gjentatte ganger fikk besøk av en huldrekall som bodde i nærheten. Hun sa nei gang på gang, men han ga seg ikke. Til slutt fikk hun høre vakker sang og klarte ikke stå i mot. Hun gikk nærmere og nærmere for å høre sangen, og da hun hørte hvem det var, klarte hun ikke å stå i mot lenger (Hodne 1994:102). Dette er bare ett av mange liknende sagn som fantes på denne tiden og som etter all sannsynlighet har eksistert i lang tid før balladens nedskrivningstid. Folkloristikken kan vise til dokumentasjon på en utbredt tro på vettene.⁶⁸ Det

⁶⁷ Trylleviser er den danske betegnelsen på naturmytisk vise.

⁶⁸ Folkloristikken har en lang tradisjon i Norge. Forskning på og dokumentasjon av folkekulturen har vært og er viktig spesielt fordi den har vært nært knyttet til nasjonaldannelsen. Det er en viktig del av historien vår og gir innsikt i levemåter, livssyn, tradisjoner og skikker. I en tale ved årsfesten for Universitetet i Oslo i 1983 gir Olav Bø en oversikt over den folkloristiske forskningstradisjonen i Norge. Han viser til stipendet Jørgen Moe fikk i 1849 for å samle inn, studere og bearbeide norsk folkekunst. Han hevder at Universitetet i Oslo med dette var først ute med å ha en stilling i tradisjonsvitenskap. Sammen med Peder Christen Asbjørnsen og Magnus B. Landstad kan vi si at Jørgen Moe var grunnlegger av tradisjonsvitenskapen i Norge. Etter Moe var Sophus Bugge viktig, som sørget for utgivelsen av *Gamle norske Folkeviser* i 1858, en samling som ble vitenskapelig

er hevet over en hver tvil at mennesker i balladens diktningstid forholdt seg til det naturmytiske som noe reelt.

Som vi så i kapittel 1, kan vi tidfeste balladegenren til ca. år 1300. Om lag 500 år etter ble de skrevet ned. I løpet av hele denne perioden var kristendommen den offisielle og eneste tillatte religionen. Og som vi så i avsnittet over, har de tidlige forestillingene vært med å prege de senere forestillingene og blandet seg med dem. Rita Geertz hevder at balladens verdensbilde gjenspeiler forestillingsverdenen menneskene forholdt seg til. Hun deler den teologiske verdenen i tryllevisen i to hovedkategorier (Geertz 2000:132): På den ene siden opptrer de kristne skikkelsene, som Gud, Jesus, jomfru Maria, og på den andre siden har vi overnaturlige vesener som finnes i elver, fjell, skoger og i havet. Geertz understreker at de overnaturlige vesenene gang på gang overvinnes med Guds eller annen himmelsk hjelp. Hun hevder at tryllevisen inneholder elementer fra ulike trosoppfatninger som står i motsetning til hverandre, men som like fullt utgjør en helhet integrert i balladen. Hun hevder at tryllevisen ikke avspeiler frykt for verken djevel og dommedag eller for de overnaturlige vesenene. Hun påpeker også at tryllevisen ikke omtaler de overnaturlige vesenene som overnaturlige, men at det er den senere kristne holdningen som karakteriserer dem som ”overnaturlig”.

Med balladens kontekst forstår jeg også balladen som sjanger og balladespråket. Det er viktig å huske på at balladens språk er konservativt. Dette henger sammen med den bundne stilen som gjør at språkformer som har gått ut av dagligtalen holder seg. Solberg peker på kasusbruken som et eksempel. På 1800-tallet var kasusbruken på vei ut i Vest-Telemark, men i balladespråket finner vi akkusativ- og dativformer, samt verb bøydd i flertall (Solberg 2005:18). Formen er bestemmende for innholdet, og dette er det viktig å huske på når vi tolker motivene i balladen.

Bergtaking og erotikk

Jeg har tidligere vært inne på at bergtaking ofte handler om problematisk kjærlighet. Ofte opptrer bergtakingsmotivet sammen med et kjærlighetsmotiv, gjerne ved at en kjæreste eller forlovede sitter igjen etter bergtakingen, slik vi ser i ”Olav Liljekrans”, ”Gaute og Magnhild” og ”Margjit og Targjei Risvollo”. I varierende grad skildrer visen forholdet mellom de to menneskene. I ”Olav Liljekrans” viste jeg at Olavs brud har en svært liten rolle. I viser som ”Gaute og Magnhild” og ”Margjit og Targjei Risvollo” blir forholdet mellom kjæresteparet

redigert. Med Jørgen Moes sønn, Molkte Moe, fikk denne vitenskapen en egen plass i universitetsfagene; Molkte Moe ble den første professoren i folkeminnevitenskap, senere kalt folkloristikk. Etter Moe kom Knut Liestøl, Reidar Th. Christiansen og Svale Solheim.

mer utbrodert. Likevel har de til felles at en naturmytisk skikkelse forstyrrer forholdet. Relasjonen mellom mennesket og den underjordiske er ikke preget av gjensidig og respektfull kjærlighet, men av magisk tiltrekning og forføring ved hjelp av ytre skjønnhet og rikdom. Det er erotikken og den forbudte tiltrekningen som er fremtredende. Riddervisene er den største kategorien blant balladene, og det er i denne gruppen vi som oftest finner kjærlighetsmotivet. Mange av riddervisene handler også om erotisk kjærlighet, men jeg vil hevde at erotikken i de naturmytiske visene blir fremstilt på en annen måte. I de naturmytiske visene representerer erotikken noe som er forbudt. Før jeg viser hvordan erotikken blir tydeliggjort i ”Nøkken som belar”, skal vi kaste et blikk på kjærlighetslitteraturen i balladens diktningstid.

I kapittel 1 så vi at kjærlighets- og ridderromanen *Tristrams saga ok Isondar* ble oversatt til norrønt allerede i 1226. Den nye og romantiske kjærlighetsoppfatningen fra denne litteraturen blir ofte kalt *høvisk kjærlighet*. Gjennom oversettingen av denne litteraturen ble det romantiske synet på kjærlighet kjent i Norge. Historiker Bjørn Bandlien har i sin avhandling *Å finne den rette* (2001) drøftet kjærlighet, individ og samfunn i norrøn middelalder. Bandlien har i stor grad basert seg på sagalitteratur og konkluderer med at kildene forteller at menn elsket kvinner, men at de skulle holde følelsene for seg selv. Menn ville ha kvinners kjærlighet fordi kvinnene elsket den beste krigeren. Likevel kunne for mye følelser og hengivenhet føre til at mennene ble ufokuserte i viktige oppgaver de skulle utføre. Fra 1100-tallet og utover ser det ut som normen om at menns følelser skulle skjules avtar, og Bandlien setter dette i sammenheng med at det er på denne tiden de høviske idealene spres nordover. Begrepet *høvisk kjærlighet* har vært gjenstand for mye diskusjon, og flere forskere påpeker at definisjonen av begrepet er problematisk, og viser til mangfoldet i den høviske litteraturen (Bandlien 2001:349). Det religiøse og kristne aspektet er sterkt tilstede parallelt med dyrkingen av *følelsene*. Kulturhistoriker Ole Martin Høystad kobler dyrkingen av følelsene til fremveksten av individualismen. Han sammenlikner framveksten av det moderne mennesket med kampen om retten til å følge personlige lyster og følelser uavhengig av hva ytre autoriteter og kirke mener (Høystad 2003:107). Likevel konkluderer Høystad med at historikere er enige om at riddervesenet og ridderlitteraturen med sine høye idealer var med på å forme det moderne humanitetsidealet. Vi ser altså at den høviske litteraturen og den høviske kjærligheten ikke er en entydig dyrking av følelser og individuelle lyster. Vi finner mange eksempler fra den høviske litteraturen og fra balladene hvor kjærligheten mellom to mennesker kulminerer i religiøs kjærlighet. I den populære balladen ”Bendik og Årolilja” strekker liljene fra gravene til det elskende paret seg over kirken. Dette blir et symbol på at kjærligheten mellom de to er velsignet av Gud.

Kjærlighetsmotivet i riddervisene er preget av denne høviske litteraturen og den høviske kjærligheten. I riddervisene er det egenskapene ved ridderen som skaper tiltrekning og forføring. I ”Bendik og Årolilja” bryter Bendik kongens regler for å være med Årolilja. Overmotet hans er et typisk riddertrekk. Men overmotet i riddervisene er ikke fremstilt som et hovmod i konflikt med samfunnet. Det blir tvert i mot et uttrykk for mot. Mange av riddervisene ender tragisk for det elskende paret, men sorgen er knyttet til tapet av kjærlighet, ikke først og fremst til hovmod og sviket mot familie og samfunn. Døden i riddervisene er knyttet til kjærligheten; livet er ikke verdt å leve uten den andre. I bergtakingsvisene er døden et resultat av ulovlig tiltrekning og erotikk, noe jeg skal drøfte nærmere i det følgende.

Det var vanlig folketro at man måtte passe seg for underjordiske som ville forføre, forelske seg i og ha omgang med mennesker. Folkediktingen er full av eksempler på jenter og gutter som utfordrer og lar seg lokke av det underjordiske. Huldra er kanskje den skikkelsen i folketroen som er sterkest forbundet med erotikk og forføring. Huldra viser seg som oftest for unge gutter langt inne i skogen eller på fjellet. I analysen av ”Olav Liljekrans” så vi at alvekvinnen hadde sterke likhetstrekk med huldra; hun er forførerisk og ville danse med Olav. Mange sagn forteller at hun kommer på kvelden når gutten har lagt seg. Hun er høy, har lyst hår og er svært vakker. Som oftest klarer gutten å stå i mot idet han ser halen hennes, men noen sagn forteller også om at han lar seg forføre. Huldra opptrer som regel alene, men det er underforstått at hun tilhører huldrefolket. Huldrefolket er misunnelige på menneskene som får leve over bakken, i sollyset, og ønsker derfor å gifte seg med mennesker (Bø 1987:58). Jentene måtte passe seg for huldrekallen. Han viste seg som oftest for jenter som var i skogen og på fjellet for å gjete. Hvis man inngikk et forhold til ei hulder eller en huldrekall, risikerte man å bli plaget selv etter at forholdet var avsluttet. Man skulle derfor passe seg for fremmede kvinner eller menn; man visste ikke hvem de var eller hvor de kom fra, og en forbindelse til en fremmed kunne få store konsekvenser. Et av huldrefolkets sterkeste kort var å spille på den erotiske tiltrekningen.

Det er ikke tvil om at det erotiske er tilstede i alle bergtakingsvisene; et underjordisk vesen forfører et menneske av det motsatte kjønn. I ”Nøkken som belar” oppstår det en erotisk forførelsessituasjon mellom Heiemo og nøkken. Denne situasjonen settes i gang av Heiemos sang. I bergtakingsviser er sang, musikk og dans ofte igangsettere av farlige situasjoner. I ”Nøkken som belar” er det helt tydelig at det er dansen som symboliserer forføringen. I den islandske visen fraråder moren sin datter om å danse med nøkken. I et par av de danske oppskriftene går det eksplisitt fram av teksten at jomfruen leker med det farlige når hun går i dans med nøkken:

Nu råder jeg hver skjønne jomfru,
Ganger aldrig i dans med stort hovmod.

Mennesket som blir forført i bergtakingsvisene blir lokket av gull og gaver. I ”Nøkken som belar” skaper nøkken seg i vakre, fargerike klær, med gullring og gullsadel til hesten. I strofe 6 og 7 ser vi hvor godt nøkkens forkledning virker:

Han skapte den rødegullring uppå sin fing
so kjem en so lett i stoga inn.

Han skapte den rødegullskor uppå sin fot
so trøen so lett på haddaregov.

Det var vanlig folketro at de underjordiske lokket med gaver og rikdom. Som vi har sett tidligere betyr sterke farger på klærne rikdom og status.

I alle bergtakingsvisene settes det underjordiske opp mot den kristne verden. Nøkken skaper seg om til ”en kristen mann”, til en ridder. Dette forførerermotivet, at en farlig skikkelse har skapt seg om til en vakker skapning, finner vi igjen i nyere tradisjonsviser, men da med selve djevelen som forfører og ikke nøkken (Solberg 2003:201). Ifølge folketroen kunne også djevelen skape seg om, men ikke like overbevisende som nøkken. Hvis djevelen skapte seg om til en hest, ble han ikke kvitt klørne sine, og hvis han skapte seg om til en mann, syntes hestehoven (Bø 1987:151). Når nøkken skaper seg om til en kristen mann, understreker det hierarkiet som eksisterte mellom himmelske og underjordiske kreftene. Han vet at det er eneste mulighet til å lykkes med Heiemo. Han har skapt seg i ”riddare skjøne”. Han har tatt på seg fine klær slik at han skal se ut som en ekte ridder. I en annen oppskrift⁶⁹ møter vi en prest som bruker Bibelen til å avsløre nøkken: ”Presten tok seg ei Bok i Haand/ "Aa æ du kje Nykjen saa læs uti den!" ”I ”Margit Hjukse” møter Margit bergekongen fordi hun har tatt feil vei til kirken. Ofte kjenner den bergtatte seg dratt mot det underjordiske, men blir stadig minnet på sin kristne bakgrunn. Når Liti Kjersti drikker av bergekongens drikk, ser vi hvordan hun gradvis mister kontakten med den kristne verden ” Den andre Drykkjen liti Kjersti ho drak, dei christne Lande ho enddaa gat.”⁷⁰ Anne Swang har i artikkelen ”Tankar kring visa

⁶⁹ Oppskrift fra 1846 av Jørgen Moe, ukjent sanger, Hardanger, Hordaland. [BIN: 0472].

⁷⁰ Oppskrift fra 1840-årene av Magnus Brostrup Landstad etter Olav Glosimot, Seljord, Telemark. DokPro [BIN 0627], strofe 19

om Margjit og Targjei Risvollo” koblet hendelsene i ”Margjit og Targjei Risvollo” opp mot skikker, lover og regler i Norge på 1600- 1700- og 1800-tallet.

Paralelt med den jordiske lov og straff løyper truer som syner oss at dei magiske sanksjonar óg er harde.(...) På same viset ser vi dei profane og dei magiske sanksjonane laupe paralelt i truar på bergtaking. – samkvem og ekteskap med dei underjordiske. (...) Set vi kunnskapen om at Margit døyr i samanheng med opplysninga om at Jon var bergmann, får vi ikkje berre eit svar på ”korleis det egentlig gjekk”, kvifor brurehesten lauper laus etter Risvollo. Vi for óg eit svar på kvifor ho døyr: dauden er det visse alternativet til berget for eit menneske som har gitt etter for dei farlege kjenslene, og sett seg ut over ”systemet” (Swang 1978:178-179).

Swangs påstand kan overføres til alle bergtakingsviser. I middelalderen var ekteskapet den eneste rette samlivsformen.⁷¹ Det var galt og moralsk uakseptabelt å ha sex utenfor ekteskapet, selv med den man var forlovet med. Enda verre var det om det var en annen enn ens forlovede. Dette betydde ikke nødvendigvis at alle klarte å vente til de giftet seg, men det var i alle fall det kirken formidlet og forventet. I tillegg til de kristne, moralske begrunnelsene, hadde man forpliktelser til familien. Foreldre og slekt hadde klare forventninger til at sønnen eller datteren giftet seg etter slektens ønske. Ekteskap innen bygda og ens egen klasse var også det vanligste. En undersøkelse av giftemålmønsteret i fjellbygden Vang i Vestre Sildre i perioden 1600-1850 viser at kun 1,2 % av 4000 inngåtte ekteskap involverte en ektefelle utenfor bygda (Hodne 1994:11). Å holde seg innenfor de rammer som var gitt av foreldre og slekt var viktig. Hvis man utfordret disse, risikerte man sosial utestengelse og økonomiske vanskeligheter. Jansson har i *Den levande balladen* også påpekt hvordan balladen oppfordrer til lydighet mot slekt og samfunn. Om ”Redebold og Guldbjørg” (A41) sier han at visen forteller at det å trosse slektens ønsker og grenser fører til katastrofe for individet selv. ”Balladberättelsen kan alltså sägas innehålle ett ställningstagande för släktintresset, för samhällets bestånd.” (Jonsson 1999:68).

I bergtakingsvisene ser vi ofte at den bergtatte lengter til det kristne landet, til sin familie, etter at bergtakingen har skjedd. Dette tyder på at det forbudte som har skjedd er knyttet til samfunnsmoral og svik mot familien. Heiemo danset med en mann hun ikke kjente. Bergtakingsmotivet er knyttet til erotisk tiltrekning og forføring. Bergtakingen skjer idet mennesket lar seg forføre av det underjordiske vesenet – idet hun eller han gir etter for den erotiske tiltrekningen. Det er nærliggende å tro at historien om Heiemo kan være en oppfordring til lydighet mot slekt og samfunn.

⁷¹ Jamfør analysen av ”Olav Liljekrans” og Sverre Bagges *Mennesket i middelalderens Norge*.

Bergtaking – En kamp om liv og død

Maleren Theodor Kittelsen er kjent for sine motiv fra folketroen, og i flere av maleriene hans ser vi nøkken. I et av de mest kjente, *Nøkken*, titter nøkken opp fra vannoverflaten mellom vannliljene i et stille og bortgjemt tjern. Det er skumringstid og nøkkens øyne lyser mot oss. I et annet maleri ser vi nøkken som hvit hest stå ved vannkanten og se inn i skogen. Det norske ordet *nøkk* kommer fra det norrøne *nykr*. Ordet er i slekt med det gammelengelske *nicor* som brukes om ”flodhest” og ”vannuhyre”, og det oldhøytyske *nihhus* som betyr ”krokodille”.⁷² Fellesnevneren i ordets etymologi er det farlige i vannet. Folketroen forteller oss at nøkken vanligvis oppholder seg i nærheten av elver, tjern, sjøer og vann. Han har visse karakteristikk og egenskaper, og den mest fremtredende er at han kan skape seg om til forskjellige skikkelser. Tradisjonen har ulike oppfatninger av hvordan nøkken ser ut. Han viser seg for eksempel ofte som en hvit hest, slik som i Kittelsens maleri. I svensk tradisjon er nøkken ofte kalt *bäckehesten* og *vattenhest* (Bø 1987:150). Mange historier forteller at han har skjegg og at øynene er store og skumle.

I diskusjonen over har jeg vektlagt erotikk og samfunnsnormer som sentralt i bergtakingen. Jeg vil i tillegg trekke fram et annet aspekt jeg mener bør vektlegges i lys av balladens diktningstid, nemlig bergtaking i bokstavelig forstand. Bergtaking handler også om konkret forsvinning. Som nevnt tidligere, har ”Nøkken som belar” et annet utfall i de danske og svenske visene, og også i to av de norske variantene; jenta blir med nøkken ned i vannet. I ”Liti Kjersti” forsvinner den unge jenta – hun blir værende i berget hos bergekongen og vender ikke tilbake til familien og gården. *Drukning* er en fellesnevner i de aller fleste beretningene om nøkken. Ørnulf Hodne (2008) sier at det ”i folketrosammenheng er mest nærliggende å tolke nøkken som en personifisering av det lumske og farlige vannet som årligvis tok mange menneskeliv ved ulykker og selvmord ute i skog og mark” (Hodne 2008:185). Mange sagn om nøkken er nokså like i utforming: De foregår på kvelden, i skumringstiden, og det er som regel en mann som føler seg lokket og dratt mot vannet. Han blir reddet i siste liten, og tas med inn. Men han er bare tørst og vil ha vann å drikke fra elva eller sjøen. Idet han drikker vannet, dør han. Man trodde at nøkken måtte ha minst ett menneske hvert år, og fikk han dem ikke, så sørget han for å ta dem. Nøkken skrek fra vannet, som et varselrop, ”Timen er komen, men ikke mannen”. Denne sagntypen er godt kjent, og

⁷² Man regner med at disse er avledet av det urgermanske **nikwus* eller **nikwis(i)* som igjen skal ha sitt opphav i det konstruerte urindoeuropeiske **neigw* som betyr ”å vaske”.

det særegne varselropet fra middelalderen kan spores nærmest direkte tilbake til encyklopedien ”Otia imperialia” (1211) hvor en ung mann ble lokket av en drac⁷³. Tre ganger ropte hun ”Tida er gått, og mennesket er ikke kommet”. Mannen hørte ropet og druknet. Dette varselropet spredte seg over hele Europa og hektet seg på tradisjonen om nøkken som varslet drukning (Hodne 2008:185).

I dag har vi mye kunnskap som hjelper oss i møte med naturen; meteorologien kan fortelle oss hvordan vindsystemer beveger seg, og vi har mobiltelefoner slik at vi kan ringe etter hjelp hvis vi havner i vanskeligheter. Dette er bare noe av den kunnskapen som gjør at vi kan forholde oss til og oppsøke naturen på andre premisser enn hva man kunne i middelalderen og på 17-1800-tallet. Naturen kunne være et farlig sted, et sted man måtte passe seg for. Det var tydelige grenser mellom innmark og utmark. Utmarka markerte grensen mellom liv og død – bokstavelig talt. Sagn om nøkken, fossegrimmene og draugen vitner om et motsetningsfylt forhold til vann og hav (Kvideland og Sehmsdorf 1991:10).⁷⁴ Man skulle ikke gå for nær vannet, man kunne drukne. Samtidig var vannet en livskilde. Det var en nødvendighet for å overleve, både vannet i seg selv og de mulighetene det ga. På havet kunne man tjene til livets opphold ved å fiske, men man risikerte storm og dårlig vær. Det var sjelden at mennesker som druknet ble funnet. Mytene om nøkken og andre underjordiske eksisterte fordi man konstaterte at naturen var farlig, og svaret på hva som faktisk hadde skjedd hvis et menneske forsvant, fikk man sjelden (Bø 1987:153). Hvis gjeterne på seteren om sommeren ble tatt av ville dyr, eller snublet utfor et stup, fant man ikke alltid liket. Naturen var et sted hvor sterke krefter eksisterte og hvis man ikke hadde respekt for disse kreftene, kunne det være et spørsmål om liv og død.

Bergtakingen i lys av balladens dikningstid

I denne analysen har jeg tolket bergtakingsmotivet med utgangspunkt i balladens egen kontekst, og som uttrykk for en levende tradisjon. På den ene siden handler bergtaking om hva som skjer når et individ bryter normer og regler. I lys av hva folketroen sier om de naturmytiske skikkelsene har jeg vist hvordan erotikk er et hovedelement i

⁷³ Vannvette i havfrueskikkelse (Hodne 2008:185).

⁷⁴ Kvideland og Sehmsdorf har i boken *Scandinavian Folk Belief and Legend* samlet hundrevis av sagn og historier fra muntlige kilder i det førindustrielle Skandinavia. I introduksjonen gir forfatterne en redegjørelse for den politiske historien i Skandinavia og beskriver den tradisjonelle jordbrukskulturens sosiale struktur. Introduksjonen diskuterer også folketroen og mytenes kulturelle funksjon.

bergtakingsmotivet. Musikk og dans er typiske forføringsmåter i bergtakingsviser, og forføringen beskrives ofte gjennom forføringsformler. De underjordiske lokket ofte med gaver og gull, noe som er tegn på rikdom. Det naturmytiske og kristne eksisterer side om side i balladen, med det kristne som overlegen det naturmytiske. På den annen side sier bergtakingsmotivet også noe om frykten for døden og respekt for kreftene i naturen.

KAPITTEL 4: Diskusjon og konklusjon

Oppsummering av analysene

Bergtaking er et spennende og mye omtalt fenomen i folketroen, og opptrer som motiv i folkediktingen, særlig i de ballader som karakteriseres som naturmytiske. Hovedmålet med denne oppgaven har vært å drøfte bergtakingsmotivet i tre norske ballader. Det har jeg gjort med tre ulike tilnærminger: freudiansk, jungiansk og folkloristisk. Hensikten med å bruke ulike tilnærminger har vært å vise mangfoldet og kompleksiteten i bergtakingsmotivet. Freudiansk og jungiansk tilnærming er begge psykoanalytiske metoder, og den overordnede problemstillingen i oppgaven var om psykoanalytisk teori kan kaste nytt lys over de symbolske aspektene i de naturmytiske visene. Jeg har brukt Freuds og Jungs drømmeteorier, fordi disse teoriene legger stor vekt på symboler og symboltolkning. Teoriene har gitt et system og begrepsapparat som har muliggjort en ny forståelse av bergtakingsmotivet. Hypotesen min har vært at underbevisstheten til de diktete personene utgjør et underliggende og helhetlig substrat i teksten. Målet med den siste analysen var å vise hvordan bergtakingsmotivet tolkes i lys av den tiden balladen ble diktet og som uttrykk for en levende tradisjon. I forlengelsen av dette ville jeg sette søkelyset på hvilke muligheter og begrensninger som ligger i de ulike innfallsvinklene. Under har jeg laget en kort oppsummering av funnene i analysene mine. Etter denne oppsummeringen vil jeg drøfte og sammenlikne den psykoanalytiske metoden med den kontekstuelle tilnærmingen.

Seksuelle impulser

I analysen av ”Olav Liljekrans” viste jeg hvordan bergtakingsmotivet i et freudiansk perspektiv handler om seksuell oppvåkning og forbudt seksuelt begjær. Alvekvinnen og bergtakingen symboliserer Olavs seksuelle impulser og følelser. På grunn av sitt eget sensurapparat og samfunnets krav til ekteskapet som den legitime arena for sex, projiserer Olav disse impulsene i alvekvinnen. En av grunnene til at Olav blir bergtatt er det kompliserte forholdet han har til moren sin – Olavs ødipuskompleks gjør at han ikke klarer å godta at en annen kvinne enn moren skal bli hans nærmeste.

Individuasjonsprosess

I analysen av ”Liti Kjersti og bergekongen” viste jeg ved hjelp av Jungs arketypeteori hvordan bergtakingsmotivet skildrer en psykologisk utvikling hos hovedpersonen. Bergekongen er hovedsymbolet i teksten og symboliserer det ubevisste laget i liti Kjerstis

personlighet. Bergtakingen kan her tolkes som et symbol på individuasjonsprosessen – en prosess som har som mål å integrere de ubevisste lagene i personligheten i den bevisste delen av personligheten.

Tids- og kulturbestemt fenomen

Målet med analysen av ”Nøkken som belar” var å vise hvordan balladeteksten og bergtakingsmotivet kan forstås som uttrykk for en levende tradisjon. Den første og viktigste forutsetningen for denne analysen var at mennesker i det tradisjonelle, førmoderne samfunnet forholdt seg til dette fenomenet som noe reelt. På den ene siden handler bergtaking om hva som skjer hvis et individ bryter normer og regler. Tiltrekning og erotiske følelser overfor det naturmytiske er hovedelement i bergtakingsmotivet og fungerer som symbol på overskridelse av samfunnets og slektens grenser. På den annen side handler bergtakingsmotivet om frykten og respekten for naturen. Det var en måte å forklare dødsfall og forsvinninger på, samt advare og oppfordre til forsiktighet. Særlig dette siste punktet er viktig å poengtere, fordi det viser at bergtakingstroen var reell. Troen på det naturmytiske eksisterte på lik linje med troen på Gud.

Diskusjon

En psykoanalytisk tilnærming rendyrker symbolene i teksten. Mange av innvendingene mot en symbolsk tolkning av balladene begrunnes med at man ikke tar hensyn til tradisjonen og fortellersituasjonen disse ble til i. På mange måter koker dette ned til spørsmålet om litterær metode. Skal teksten forstås i lys av forfatteren og verkets kontekst, eller er tekstens autonomitet utgangspunktet?

Grunnen til at jeg valgte to så ulike tilnærminger er nettopp for å vise hvor ulikt man kan betrakte bergtakingsmotivet. På den ene siden kan balladen betraktes som litteratur og tekst. I de to første analysene har jeg først og fremst fokusert på balladen som litterær tekst. I et nykritisk perspektiv forholder forskeren seg kun til teksten. Forfatterens opprinnelige intensjon med verket eller konteksten verket står i, er ikke interessant for tolkningen. Det står i hvert fall ikke i fokus, og derfor kan en psykoanalytisk metode åpne opp for tolkninger i verket som ligger utenfor forfatterens intensjon med verket. Da balladen ikke har en kjent forfatter, er det nærliggende å anse balladens samtid som en slags avsender. I et nykritisk perspektiv kan vi derfor velge å se bort fra kontekstuelle forhold ved balladen.

Samtidig som balladen er et stykke litteratur, er den på den annen side i stor grad også et studie i tradisjon, og den står i en historisk og kulturell kontekst. Mange forskere har påpekt at symbolske tolkninger er et moderne fenomen, og at vi har glemt at balladens samtid trodde på nøkken og bergekongen like mye som de trodde på Jesus Kristus. Geertz kritiserer den

symbolske tolkningen av det naturmytiske i balladene når hun kommenterer Sørensen's artikkel "Folkeviser og forlovelser": "Til tider presenterer Sørensen en psykologisk fortolkning af handlingsforløbene i viserne, som jeg finder mer beskriver hans eget og nutidens syn på tilværelsen end tryllevisernes inhold" (Geertz 2000:49). Jeg vil gi Geertz rett i at en symbolsk tolkning kan beskrive vår moderne tids syn på tilværelsen. Jeg er derimot uenig i at symbolske tolkninger ikke også kan beskrive virkelighetsoppfatningen i balladens kontekst. Selv om Freud ikke hadde skrevet om psykoanalysen da balladene ble diktet, betyr ikke det at teoriene ikke hadde gyldighet forut for hans tid. Symbolene i balladene kan like fullt tolkes som symboler for det ubevisste selv om balladens samtid faktisk trodde på vettene. De naturmytiske skikkelsene har vært et middel menneskene brukte for å konkretisere og håndtere følelser de ikke hadde ord for. Dette har også ulike historikere og folklorister påpekt, som vi så redegjørelsen for bergtakingstroen i siste analyse. En jungiansk analyse kombinerer både folketroen og det psykologiske aspektet nettopp ved å hevde at de mytologiske skikkelsene er urgamle bilder – arketyper. Arketypeteorien bekrefter dette når den slår fast at menneskene forholder seg til urbilder som er nedarvet gjennom menneskenes historie. Slike urbilder manifesterer seg ofte nettopp i mytologisk stoff.

Psykoanalytiker Otto Rank (1913) understreker dette når han sier at mytene er "the dreams of the masses." Bengt Holbek (1987) har i *Interpretation of Fairy Tales* grundig redegjort for mulighetene og begrensningene som ligger i psykoanalytisk tolkning av folkeeventyrene. Holbeks funn kan overføres til balladen fordi de bygger på mytenes funksjon som drømmesymboler. Holbek er uenig i Ranks klassifisering av mytene som kollektive drømmesymbol. Han hevder at mytenes symbolverdi kan appellere til forskjellige mennesker av helt ulike grunner. I den grad mytenes symbolverdi er felles for massene, gjenspeiler det felles konflikter i et samfunn og ikke individuelle tidløse konflikter. Jeg vil likevel si meg mest enig med Rank i dette tilfellet, da det er mulig å spore visse likheter i mytenes symbolverdi – de handler om gode og onde krefter. Dette er noe flere forskere har påpekt: mennesker har til alle tider forholdt seg til myter og forklaringer på det de ikke forstår, eller ting de er opptatt av.⁷⁵ Den freudianske tolkningen av "Olav Liljekrans" blir i lys av dette ikke like aktuell som den jungianske tolkningen av "Liti Kjersti og bergekongen". Freud hevdet at alle ønsker dypest sett er av seksuell art. Jungs teorier er mer allmenngyldige og kan sies å handle om kampen mellom godt og ondt; mellom harmoni og disharmoni.

⁷⁵ Jamfør analysen av "Nøkken som belar" og redegjørelsen for mytenes bakgrunn. Bø snakker om mytene som et fenomen som alltid har eksistert.

Men selv om mytene kan betraktes som kollektive drømmesymboler og arketypiske skikkelser, kan det rettes legitime innvendinger mot tilnærmingen. Holbek anerkjenner likheten mellom motiv i eventyret og motiv i drømmer, men hevder at *likheten* er alt vi kan slå fast (Holbek 1987:320). Å bruke psykoanalytisk teori i litteraturtolkning har flere tydelige begrensninger, og Holbek drøfter disse. Han sier for det første at psykoanalytisk metode har som utgangspunkt at mennesker er tolkningsobjektet. Ingen mennesker er helt like, og terapeuten vil derfor oppleve hvert møte med en pasient på ulike måter. Pasientens tilbakemeldinger vil alltid prege møtet mellom fortolkeren (terapeuten) og tolkningsobjektet (pasienten). Et slikt momentet – at tolkningsobjektet kan overraske fortolkeren, skaper fleksibilitet i metoden. Dette er ikke tilfellet med en tekst. En tekst vil aldri komme med tilbakemeldinger, og dette skaper et rigid og forutsigbart system uten rom for fleksibilitet (Holbek 1987:306). En annen svakhet ved metoden, sier Holbek, er når motivene i teksten tas ut av sin sammenheng – nemlig eventyrets kontekst. Holbek viser dette gjennom et eksempel fra eventyret *Froskekongen*. Han viser til den psykoanalytiske tolkningen av *gullballen* (the golden ball) som et symbol på jentas mentale tilstand. Den runde formen (jf. andre sirkelformede gjenstander som for eksempel planter) blir tolket som et symbol på en kraft som ligger utenfor menneskets kontroll. Gullet som kostbart metall viser at det noe verdifullt. Hun mister gullballen, og dette tapet blir tolket som *Seelenverlust* – tap av sjelen. Holbek mener eventyrene bør leses slik de fremstår – ved *face value*. (Holbek 1987:319) Han viser hvordan denne tolkningen mister troverdighet idet eventyrets kontekst tas i betraktning. I stedet for å tolke gullballen som symbol på jentas mentale tilstand, må den forstås som et uttrykk for hennes sosiale status (Holbek 1987:321). Vanlige barn fikk bare leke med lærballer som var fylt med fjær, mens kongens barn kunne på grunn av sin rikdom leke med gullballer. Ved å utelukke de eksterne og kontekstuelle forholdene, fungerer metoden reduksjonistisk. Richter & Merkel (1974) påpeker dette i boken *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*. Det samme gjør den amerikanske professoren i litteratur Jack Zipes i sin kritikk av Bettelheims Freud-inspirerte eventyrtolkning:

To suggest that the external life is isolated from the inner life and there is a literature which primarily addresses itself to the inner problems of a reader completely eliminates the dialectical relationship between essence and appearance. Existence is divorced from the imagination (Zipes 1979:162).

Den er mange elementer i både ”Olav Liljekrans” og ”Liti Kjersti” som kan tolkes i et psykoanalytisk perspektiv, uten at det nødvendigvis strider imot den kontekstuelle bakgrunnen. Som vi så i analysen av ”Nøkken som belar”, er det legetimt også i et

folkloristisk og kontekstuellet perspektiv å anta at Olav er seksuelt tiltrukket av alvekvinnen. Dette ser vi blant annet gjennom alvekvinnens likhet med huldra, og bukkeskinnsstøvlene hun lokker med. Samtidig er det flere element i begge visene som står i motsetning til hverandre i de ulike tilnærmingene. I ”Olav Liljekrans” gjelder dette blant annet Olavs ødipuskompleks. Jeg tolket farens fravær som et tegn på at Olav har en unaturlig sterk tilknytning til mor. Men hvis vi tar i betraktning kunnskap om balladesjangeren og balladespråket, kan dette like godt handle om forteller- og sjanger-tekniske hensyn. Balladens form er streng og balladespråket konservativt. Vi kan tenke oss at det rett og slett ikke har passet å nevne både faren og moren. Dessuten kan farens fravær også være uttrykk for et kjønnsrollemønster som tilsier at det er mest passende å skildre morens sorg. En liknende innvending kan rettes mot tolkningen av Olavs ridetur som symbol på ønsket om seksuelt samvær. Hvis vi ser på riddervisene, og resten av den høviske litteraturen, er hesten et statussymbol som alltid følger ridderen.

I ”Liti Kjersti”-analysen har jeg pekt på at stolen har motsetningsfylte roller i de ulike tilnærmingene. I et jungiansk perspektiv ble stolen et symbol på et incestuøst forhold mellom far og datter. Hvis vi går til andre ballader, eller ser på konteksten historien om Margit fortelles i, må stolen forstås som et statussymbol. I mange av balladene, spesielt i legendevisene, er stolen et siste hvilested og en ærefull plass ved jomfru Marias side. Fordi moren til Margit er død, settes hun i stolen for å markere at hun er den fremste husfruen på gården. Jeg tolket også faren til liti Kjersti som fraværende, fordi han velger bort datteren til fordel for eiendommen. I en annen variant av visen kommer det tydelig frem at han gjør det med tungt hjerte: ”Å kungjen han svøber sitt hovu i skinn/ så syrgjeleg han vekkjer opp kjær datteren sin.”⁷⁶ Med andre ord er kanskje ikke forholdet mellom far og datter så dårlig som først antydde.

Flere av symbolene i balladene kan tolkes nokså likt selv med ulike tilnærminger. Men som vi har sett over, kan en rendyrking av metode virke reduksjonistisk på teksten.

Konklusjon

Formålet med oppgaven var å vise hvordan psykoanalytisk teori kan kaste nytt lys over bergtakingsmotivet i balladen. Hypotesen min var at det underbevisste laget i personligheten til Olav Liljekrans og liti Kjersti utgjør en samlende enhet i teksten. Begge analysene ga interessante perspektiver på bergtakingen. Jeg mener at særlig analysen av ”Liti Kjersti og bergekongen” bekreftet antakelsene mine. Alle aktørene i balladen og i bergtakingen gir oss

⁷⁶ Strofe 7 i udatert oppskrift av Sophus Bugge etter Anne Hermodsdotter, Telemark [BIN: 0657].

på en meningsfull måte innsikt i liti Kjerstis indre prosesser. En freudiansk tilnærming til ”Olav Liljekrans” avdekket også et mønster og en helhet i forståelsen av Olavs ubevisste og hans fortrenge seksuelle impulser. Kanskje har for stor vektlegging av balladens kontekst skygget for nye tolkninger og forståelser av bergtakingsmotivet?

Samtidig har jeg sett det nødvendig å påpeke svakheter ved metoden, og dette var grunnen til at den tredje analysen var basert på en annen metode enn den psykoanalytiske, nemlig en folkloristisk-historisk tilnærming. I diskusjonen har jeg pekt på hvor ulik og ofte motsetningsfylt tolkninger av ett og samme symbol kan bli med to ulike tilnærminger. Med oppgaven har jeg forhåpentlig også vist at balladeforskningen er tjent med at det anvendes ulike tilnæringsmåter og metoder. De ulike tilnærmingene og tolkningene er fruktbare hver for seg, samtidig som de også supplerer og beriker hverandre gjensidig. Balladene utgjør et mangfoldig og utfordrende litterært materiale, og gir rom for forskere med ulike interesser og ulike faglige prioriteringer.

LITTERATUR:

Primærlitteratur:

”Olav Liljekrans”

”Liti Kjersti og bergekongen”

”Nøkken som belar”

(Se vedlegg)

Sekundærlitteratur:

Alnæs, Maria 2004. *“Under det kvite lin” Kjærlighetsmotivet i noen norske ballader.*

Hovedfagsoppgave. Universitetet i Oslo.

Andersen, Per Thomas 2001. *Norsk litteraturhistorie.* Oslo.

Bagge, Sverre 1998. *Mennesket i middelalderens Norge. Tanker, tro og holdninger 1000-1300.* Oslo.

Bandlien, Bjørn 2001. *Å finne den rette: kjærlighet, individ og samfunn i norrøn middelalder.* Oslo.

Bettelheim, Bruno 1977. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales.* New York.

Biedermann, Hans 1993. *Symbolleksikon.* (Oversatt av Finn B. Larsen.) Oslo.

Blom, Ådel Gjøstein 1971. *Ballader og legender fra norsk middelalderdiktning.* Oslo – Bergen – Tromsø.

Blom, Ådel Gjøstein og Bø, Olav 1973. *Norske balladar.* Oslo.

Bondevik, Kjell 1927. “Margit Hjukse” i *Maal og Minne.*

Brooks, Peter 1994. *Psychoanalysis and Storytelling.* Oxford.

Bugge, Sophus 1971 (1858). *Gamle norske Folkeviser.* Oslo.

Bø, Gudleiv 2002. *Veslemøys verden: Veiviser i Haugtussa.* Oslo.

Bø, Olav 1972. *Utsyn over norsk folkediktning.* Oslo.

Bø, Olav 1987. *Trollmakter og godvette. Overnaturlige vesen i norsk folketru.* Oslo.

Bø, Olav 1988. *Folketradisjon og kulturarv.* Oslo.

Bø, Olav 1995, “Det vi veit og det vi ikkje veit om Draumkvedet” i *Telemark historie Nr 16 Draumkvedet.* Bø.

- Colbert, David 1989. *The Birth of the Ballad – The Scandinavian Medieval Genre*. Stockholm.
- Engelstad, Irene 1985. "Innledning. Psykoanalytisk litteraturkritikk" i (Red) Engelstad, I. Skriften *mellom linjene. 7 bidrag om psykoanalyse og litteratur*. Oslo.
- Espeland, Velle 2004: "... all for his maiden fair. The Norwegian Ballads" I *Balladedatabasen*.
<http://www.edd.uio.no/ballader/ballader_om_ball_eng/om_ballader_eng.html>. Nedlastningsdato 24.03.11.
- Faye, Andreas 1844. *Norske folke-sagn*. Christiania.
- Frandsen, Ernst 1935. *Folkevisen. Studier i middelalderens poetiske litteratur*. København.
- Freud, Sigmund 1954. *The interpretation of dreams*, 3. eng. utg., London.
- Freud, Sigmund 1959 (1920). *Beyond the Pleasure Principle*. New York.
- Freud, Sigmund 1968. *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. 3.utg. London.
- Freud, Sigmund 1977a. "Digteren og fantasierne", i J.D. Johansen (red.), *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori : Traditionen og perspektiver*. København.
- Freud, Sigmund 1977b. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. London.
- Garborg, Arne 1895. *Haugtussa*. Oslo.
- Geertz, Rita 2000. *Vor Herre og den lede gam. Tryllevisens verdenssyn i den tidlige folketradisjon*. Aarhus.
- Geijer, Erik Gustav 1846. "Om Omqvädet i de gamla Skandinaviska Visorna" i E.G. Geijer og A.A. Afzelius *Svenske folk-visor från forntiden*. Stockholm.
- Grundtvig, Svend m.fl. (red.) 1853-1965. *Danmarks gamle Folkeviser*. Bind 1-10. København.
- Gummere, Francis B. 1959. *The popular ballad*. New York.
- Hall, Calvin S. 1960. *Freuds psykologi: en grundbog*, 8.opl. København.
- Hildemann, Karl-Ivar 1958. "I marginalen til Draumkvedet" i *Medeltid på vers; litteraturhistoriska studier*. Stockholm.
- Hodne, Ørnulf 1994. *Kjærlighetsmagi. Folketro om forelskelse, erotikk og ekteskap*. Oslo.
- Hodne, Ørnulf 1999. *Norsk folketro*. Oslo.
- Hodnebø, Finn 1956-1978. *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder fra vikingtid til reformasjonstid*. Oslo.
- Hognestad, Astri 1997. *Livskriser og kreativitet – et jungiansk perspektiv*. Oslo.
- Holbek, Bengt 1987. "Interpretation of Fairy Tales. Danish Folklore in a European Perspective." i *FF Communications No. 239*. Helsinki.

- Holzappel, Otto 1980. *Det balladeske. Fortællemåden i den ældre episke folkeviser*. Odense.
- Høystad, Ole Martin 2003. *Hjertets kulturhistorie. Fra antikken til vår tid*. Oslo.
- Jansson, Sven-Bertil 1999. *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradisjon*.
Stockholm.
- Jonsson, Bengt R. 1977. "Om stroffer og rim i den nordiska balladstraditionen".
Stockholm.
- Jonsson, Bengt R, Eva Danielson og Svale Solheim 1978. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo.
- Jonsson, Bengt R. 1989. "Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56 I" i *Sumlen* s.49-166.
Stockholm.
- Jonsson, Bengt R. 1990-1991. "Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56 I" i *Sumlen*.
Stockholm.
- Jung, C.G. 1964. "Approaching the unconscious" i *Man and his symbols*. C.G. Jung og M-L von Franz (red.). London.
- Jung, C.G. 1965. *Det ubevisste*. Oslo.
- Jung, C.G. 1969. *Psyken verden*. Oslo.
- Jung, C.G. 1972. *Analytisk psykologi*. Oslo.
- Jung, C.G. 1990. *Minner, drømmer, tanker*. Oslo.
- Jung, C.G. 1992. *Psykisk energi*. Oslo.
- Kittang, Atle 1993. "Psykoanalytisk litteraturteori" i A.Kittang, *Moderne litteraturteori: En innføring*. Oslo.
- Kittang, Atle 1997. *Sigmund Freud*. Oslo.
- Kittang, Atle 2003. "Mellom psykoanalyse og diktning: Eit bidrag til formidling" i A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H.H Skei (red.), *Moderne litteraturteori*. Oslo.
- Knudsen, Terje og Alf Sommerfelt 1983. *Norsk Riksmålsordbok*, Bind I. Oslo.
- Kris, Ernst 1965. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York.
- Kris, Ernst 1977. "Indfaldsvinkler til kunsten" i J.D. Johansen (red.), *Psykoanalyse, litteratur og tekstteori: Traditionen og perspektiver*. København.
- Kvideland, Reimund og Henning K. Sehmsdorf (red.) 1991. *Scandinavian Folk Belief and Legend*. Oslo.
- Landstad, Magnus Brostrup 1968 (Uendret opptrykk av utgaven fra 1853). *Norske folkeviser*. Oslo.
- Liestøl, Knut 1941. *Helsingshefte til Knut Liestøl på 60-årsdagen hans 13. november 1941*. Oslo.

- Lothe, Jakob, Refsum, Christian, Solberg, Unni (red) 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo.
- Meisling, Peter 1988. *Agnetes Latter. En folkevisemonografi*. København.
- Moe, Jørgen 1840. *Sagne, Folkeviser og Stev i Norske Almuedialekter*.
- Mundal, Else 1971. *Fylgjemotiva i norrøn litteratur*. Hovedoppgave i historie ved Universitetet i Oslo. Oslo.
- Mundal, Else 1982. "Kvinnebiletet i nokre mellomaldergenrar. Eit opposisjonelt kvinnesyn?" i *Edda* nr. 6.
- Myhren, Magne 1981. "Språkhistoriske synsmåtar på den norske og nordiske balladen" i *Tradisjon* nr.11. Bergen.
- Olrik, Axel 1934. *Nordens trylleviser*. København.
- Ong, Walter 1990 (1982). *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*. Göteborg.
- Olsen, O.A. og Kjøppe S. 1981. *Freuds psykoanalyse*. København.
- Rank, Otto 1913. *The Myth of the Birth of the Hero*. New York.
- Richter, Dieter og Johannes Merkel 1974. *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*. Berlin.
- Schjelderup, Harald 1969. "Forord", i Freud, Sigmund *Drømmetydning I* (oversatt av Trond Vinje 1985) Oslo.
- Solberg, Olav 1993. *Den omsnudde verda. Ein studie i dei norske skjemteballadane*. Oslo.
- Solberg, Olav 2003. *Norske folkeviser*. Oslo.
- Solberg, Olav 2005 (1999). *Norsk folkedikting. Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiver*. Oslo.
- Swang, Anne 1978. "Tankar kring visa om Margjit og Targjei Risvollo" i *Tradisjon og samfunn*. Oslo.
- Sørensen, Villy 1962. "Folkeviser og forlovelser" i *Digtere og dæmoner*. København.
- Tillhagen, Carl-Herman 1997. *Vattnens Folklore. Săgen och folktro kring bäcker, älver, sjöar och hav*. Stockholm.
- Von Franz, Marie-Louise 1964. "The process of individuation" i *Man and his symbols*. C.G. Jung og M-L von Franz (red.). London.
- Zipes, Jack 1979. *Breaking the magic spell : radical theories of folk and fairytales*. University of Texas, Austin.
- Aasen, Ivar 1918. *Norsk Ordbog*. Kristiania.

VEDLEGG

Alle vedlegg er hentet fra www.dokpro.uio.no

Olav Liljekrans

Oppskrift etter 1846 av Magnus Brostrup Landstad, ukjent sanger, Telemark.

[BIN: 0766]

1.

Hr. Olaf reid ivi Riode

-Med kvitari Haand -

han vil til sit Bryllupi bjode.

-Saa mod red Olaf fraa Elvo -

2.

Hr. Olaf red seg i Otte

han ljosan Dagin totte.

3.

Hr. Olaf reid nor ivi Roid

saa reid han in i den Elveleik.

4.

Høirer du Olaf Lilljukrands

stig af Hesten og traai i Dands.

5.

Høirer du Olaf kom dandse med meg

tvo Bukkeskinds Stevlar saa gjeve eg deg.

6.

Tvo Bukk[eskinds] St[evlar] kan eg vel faa

men dandse med deg eg einki maa.

7.

Dandse med deg eg einki maa

imorgo sko mit Bryllup staa.

8.

Hokke vil du no heller med Elvo bu

hel du vil sjuk heim flytja di Brur.

9.

Hokken vil du no heller med Elvo vera

hel du vil sjuk dit Gjæstebud gjæra.

10.

Aa vil du no einki danse med meg

Sot og Sjukdom skal fylgje deg.

11.

Hr. Olaf han vender sin Gangar med Kvist

saa reid han gjennom den Elvelist.

12.

Hr. Olaf han vendte sin Gangar med Spore

saa reid han gjennom den Elvelogi.

13.

Saa fæk han snu sin Gangar ikring
og heimatte reid han med bleike Kind.

14.

Som han kom seg til Borgeled
der stod hans Moder og kvilte seg ved.

15.

Hør du Hr. Olaf kjær Sonen min
kvi bere du saa bleike Kin.

16.

Aa ded er vel einki ondeleg at eg er bleik
eg heve vori i Elveleik.

17.

Kjære min Mor du henter meg Præst
aa kjære mi Mo du er meg næst.

18.

Du hentar meg Præst og vær einki sein
retno er mit Hjarta sprængt.

19.

Hot sko me seia med di unge Brur

20.

Dæ sko du seia med mi unge Brur
at eg gjeng i Skogjen og veiar Djur.

21.

Hr. Olaf han er einki heime no
men han gang i Skogin og veier Djur.

22.

Tikje han einki meir om si unge Brur
en han gjeng i Skogin og veier Djur.

23.

Men ded kan eg sjaa baad paas tore og smaa
at Olaf er einki langt ifraa.

24.

Unge Brur gloste seg bort i Ro
der saag ho Hr. Olafs Svær hor dæd stod

25.

Skjæfte sette ho mot Golvtillo mot
og Odden imod Hjarterot.

26.

Innan Dagin den var ljøs
saa kom der tri Lik af Brurehuus.

27.

Den eine var Hr. Olaf den andre hans Møy
den tredje hans Moder af Sorgi døi.

Ekstra opplysninger:

NFS M. B. Landstad 2, s. 19ff (Reinskrift)

Merknader og retting: framfor elvo i etterslengen står (Elskog); 2.1 er først skrive red seg ivi
roi; 16.2 framfor lina står for no; 18.1 over sein står længe. Prenta i Landstad 1853 nr. 40 s.

355. Denne oppskrifta er hovudkjelda for den prenta teksten, der str. 1-4, 8, 9, 13-16, 20-24, 32 og 35-39 skriv seg frå denne oppskrifta.

Liti Kjersti og bergекongen

Oppskrift 1857 av Sophus Bugge etter Bendik Felland, Mo, Telemark.

[BIN: 0633]

1.

Liti Kjersti og hendes modir

-Hvem bryder løvet af lindegren -
dei leika gulltavl uppå bori.

-Sjell træder hun duggen af jorden –

2.

Liti Kjersti ho slær på gulltavla så hart
at kvite mjokkji o brjosto spratt.

3.

Hør du min kjær dotter hott eg spyr deg
kvi renne mjelkji o brjosto di.

4.

De æ' ikkje mjelk som deg synes så
de æ' den mjøren vi drakk igjår.

5.

Mjelkji å mjøren æ' tvo ulik
mjøren æ bron å mjelken æ' kvit.

6.

Du tar 'kje liti Kjersti dylje for meg
d'æ bergекongen heve lokka deg.

7.

Bergекongen heve lokka deg
så seie du meg gávune han gav deg.

8.

Han gav meg eitt rødegullband
de kjem aldri slikt på jomfruarm.

9.

[Han gav meg] ein [rødegull]ring
han [kjem aldri slik på jomfru]fing.

10.

[Han gav meg] ei kåpe så blå
ho [kjem aldri slik] på kyrkjegår.

11.

Så gav han meg ei horpe så fin
den ber eg uti mitt ermelin.

12.

Han gav m[eg] ei h[orpe] så hull
som jeg skal lege på når eg æ' sorgfull.

13.

Gav han [deg ei horpe så] fin
du leikar deri for kjær moderen din.

14.

Dæ fyste liti Kjersti rørde mæ streng
de hørde bergекongen fyri si seng.

15.

[Dæ fyste liti Kjersti rörde mæ] note
[de høyrde bergekungen] fyri sitt bor.

16.

Bergjekungen kjeme seg riand i går
liti Kjersti ute fyr hånóm stár.

17.

Han slo ti hæna på hvide kinn
så bloi de skvatt på skarlakskjinn.

18.

Høyr du liti Kjersti hott eg spytje deg må
hott snakka du mæ din moder igår.

19.

Eg snakka 'kje anna mæ moderen min
ho ba' eg ville saume hæna skjurta fin.

20.

Bergekungen gjorest i hendane sterk
han sette liti Kjersti uppå sin hest.

21.

Dei rei gjænom så myrk ein skog
liti Kjersti gret å bergekungen kvo.

22.

[Dei rei gjænom så myrkt] eitt hav
dei såg nått å ingjen dag.

23.

Då dei kom seg riand i går
bergekungens dynnir va' slegne i lås.

24.

Han klappa på dynni mæ finganne fin
statt upp min kjær datter å slepp meg inn.

25.

Statt [upp min kjær datter å slepp meg] inn
no flyt eg heim kjær moderen din.

26.

Hass dotter ho ha på seg stakkjen blå
så skreier ho dei lokun ifrå.

27.

Liti Kjersti ho kom seg i stoga inn
der sat hennes sjau døttanne adde i ein ring.

28.

Hass dotter ho klappa på høyendi blå
sit hær kjær modir å kvil derpå.

29.

Hori æ [du fødd å hori æ du bori
å hori æ dine jomfruklæer skorinne].

30.

I Beiarlunden [æ eg fødd i Beiarlunden æ eg bori
i Beiarlunden æ mine jomfruklæer skorinne].

31.

Hør min datter hot jeg siger dig
du tappar meg i ei konne mæ vin.

32.

Du tappar mjøen i sylvehonn
du legge derní tri ville konn.

33.

Den fyste drykken ho derav drakk
då ha' ho Beiarlunden forlatt.

34.

[Den] are [drykken ho derav drakk
då ha' ho] bergje i hjarta satt.

35.

[Den] tree [drykken ho derav drakk]
då gløymde ho kven hænar ha' skapt.

Nøkken som belar

Oppskrift 1863 av Sophus Bugge etter Jorunn Bjønnemyr, Mo, Telemark.

[BIN: 0482]

1.

Heiemo kva de sång i lii

-Mæ minni-

de hørde nykkjen i havi skrie.

-Tvæ rosir søve derinni-

2.

Nykkjen tala ti styringsmann

du styrer mitt skip på eitt fremmende land.

3.

Då en kom på de fremmende land

då skapte han seg i en kristen mann.

4.

Han skapte dei kløi bå gule å grøne

sjave skapt'n seg i riddare skjøne.

5.

Han (skapte dei klæi bå gule å) blå

han skapte hest å gullsadel på.

6.

Han skapte den rødegullring uppå sin fing

so kjem en so lett i stoga inn.

7.

Han skapte den rødegullskor uppå sin fot

so trøen so lett på haddaregov.

8.

No hev en komi den dansen kann trøa

no sko en fram den venast kann kvea.

9.

Nykkjen dabsa å heimo kva

dei gledest alt fokkji i stogunne va.

10.

No æ de beste kvor reiser heim ti se

Hewiemo tek eg på skipe te me.

11.

Heiemo gret å va' so vrei

sko' eg fygje nykkjen den lange lei.

12.

Hor sko' eg gjera av min kvearelund

nor eg sko fygje nykkjen den heiehund.

13.

Heiemo, Heimo still din gråt

du sko mine gullborgjinne sjå.

14.

Heimo tenkte mæ sjave seg

tru mine småsnubbur bergjar 'kje meg.

15.

Ho stakk nykkjen i sie
odden i hjarta i vrie

16.

H(o stakk nykkjen i) holamot
odden vri'e ho i hjartarot.

17.

Her ligge du nykkjen fyr hund å ravn
å enno ber eg mitt jomfrus navn.

18.

Her (ligge du nykkjen) å du rinder blo
enno rie eg ei møy so go.

Ekstra opplysninger:

Orig.ms. NFS S. Bugge o, 3. Merknad og retting:

Str. 8 trøa er retta til trjoa; 14.2 over småsnubbur står små nivar. Prenta i Norske ballader
1973 s. 43-44.