

”... kvi søve du så længje?”

Dødens opptreden i norske folkeviser

- møtet mellom død og kjærlighet

Kari Ousten



Masteroppgave, institutt for lingvistik og nordistikk

UNIVERSITETET I OSLO

22. mai 2009

Forord

Jeg har alltid vært svært glad i folkediktning. Interessen fødtes nok allerede i min spede barndom, takket være foreldre og besteforeldre med varme fang og gode fortellerstemmer, som tok meg inn i eventyrenes verden. Men først da jeg kom til universitet, ble jeg for alvor opptatt av den norske folkediktningen, og da spesielt balladediktningen. Kunnskapsrike og engasjerende forelesere hjalp meg å stake ut kursen som skulle vise seg å munne ut i denne oppgaven.

Når man er ferdig med et slikt arbeid som det en masteroppgave utgjør, er det mange man vil takke. Takk til Gudleiv Bø, for lærd og kyndig veiledning. Takk til Nina S. Alnæs for inspirasjon og støtte. Takk til Jo Trygve for korrekturarbeid, konstruktive vurderinger og all omtanke. Og sist, men ikke minst, takk til gode venner og familie, som med gode ord og tanker, oppmuntringer og varme smil har støttet meg, og minnet meg på livet utenfor lesesalens fire vegger.

Til slutt vil jeg komme med en liten oppfordring. Til tross for at døden kan sies å være en mer selvsagt del av livet enn det kjærligheten er, er kjærlighetsmotivet i norsk folkediktning mye mer omtalt og drøftet enn det dødsmotivet er. Å finne egnet stoff om temaet har derfor vist seg å være ganske vanskelig, og jeg håper derfor at flere vil oppdage hvor spennende dette feltet er, og at det satses mer på studier og forskning innen også denne delen av folkediktningstradisjonen. For de som ønsker å se nærmere på dødsmotivet og hvordan mennesker forholder seg til døden, kan jeg anbefale bøker som Bjarne Hodnes *Å leve med døden* (1980) og Einar Hovdhaugens *Vårt møte med døden* (1981). De er ikke knyttet direkte til folkediktningen, men teoriene og tankene er verdifulle som grunnlag for å kunne vurdere døden og dødsmotivet på et mer generelt plan.

Oslo 21. mai 2009.

Sammendrag

Oppgavens hovedformål er å undersøke dødens opptreden i norske folkeviser. Sju folkeviser analyseres nærmere i denne sammenhengen: ”Margjit og Targjei Risvollo”, ”Olav Liljekrans”, ”Gaute og Magnhild”, ”Sigrid og Astrid”, Bendik og Årolilja”, ”Olav og Kari” og ”Draumkvedet”. Møtene mellom død og kjærlighet slik de fremstår i de sju folkevisene er grunnlaget jeg baserer undersøkelsene mine på. Analyser av balladene blir gjort i lys av oppgavens overordnede formål, med utgangspunkt i en hypotese om at døden alltid opptrer i forbindelse med en av to kjærlighetsvarianter: enten den lidenskapelige, pasjonsfylte og besatte kjærligheten, eller den sjenerøse, nestekjærlige og tilgivende kjærligheten. Den vitenskapelige referansebakgrunnen favner bredt, og tar utgangspunkt i blant annet norrøn mytisk diktning, tradisjonell folketro, arkeologisk forskning, mentalitetshistorie, religionshistorie og generell kultur- og litteraturhistorie.

Funnene jeg gjør i oppgaven kan peke mot at hypotesen blir bekreftet. Dødsmotivet synes samlet sett å bekrefte kristne holdninger på en noe overraskende konvensjonell måte: Lidenskap er farlig - nestekjærlighet er gunstig. Mens dødens opptreden i forbindelse med lidenskap fører til opphør av liv, gjerne på tragisk og dramatisk vis, resulterer den i forbindelse med den sjenerøse kjærligheten i nytt liv, og munner som oftest ut i en kristen forkynnelse. To av tekstene utfordrer derimot dette bildet, og antyder at lidenskapen får konnotasjoner i retning av liv og ny begynnelse.

Aspektene som blir avdekket i denne oppgaven, kan i tillegg til å vise hvordan død og kjærlighet møtes i de sju folkevisene, gi innsyn i hvordan middelalderens syn på – og forhold til – døden og kjærligheten fremstår i denne diktningen. Samspillet mellom oppfatningene av døden og kjærligheten, og generelle samfunnsendringer tydeliggjøres i balladene. Dette kommer frem gjennom ulike tema og motiver; fra hevn og ættesamfunn til kristne verdier og tilgivelse.

Innhold

| | |
|---|-----------|
| INNLEDNING..... | 6 |
| FORMÅL, PROBLEMSTILLING OG HYPOTESE..... | 6 |
| DEFINISJONER..... | 7 |
| METODE OG OPPBYGGING AV OPPGAVEN..... | 8 |
| PLAN FOR DE ENKELTE KAPITLENE..... | 10 |
| 1. NORSE FOLKEVISER I ET HISTORISK PERSPEKTIV | 11 |
| 1.1 BALLADEDIKTNINGEN, KVEDERNE OG INNSAMLERNE I NORGE..... | 12 |
| 2. DØD OG KJÆRLIGHET I BALLADEDIKTNINGENS SAMTID | 14 |
| 2.1 DEN RELIGIØSE SITUASJONEN I NORGE PÅ 1200-TALLET | 16 |
| 2.1.1 <i>Døden</i> | 16 |
| 2.1.2 <i>Kjærligheten</i> | 19 |
| 2.2 DØD OG KJÆRLIGHET: KONKRETE SKIKKELSER ELLER ABSTRAKTE KREFTER? | 20 |
| 2.2.1 <i>Døden</i> | 20 |
| 2.2.2 <i>Kjærligheten</i> | 22 |
| 2.3 UTSATTE FASER I LIVET | 22 |
| 2.4 AFFEKSJON OG EROS I DØDSØYEBLIKKET..... | 23 |
| 3. BALLADEANALYSER | 26 |
| 3.1 <i>MARGJIT OG TARGJEI RISVOLLO</i> | 26 |
| 3.2 <i>OLAV LILJEKRANS</i> | 30 |
| 3.3 <i>GAUTE OG MAGNHILD</i> | 34 |
| 3.4 <i>SIGRID OG ASTRID</i> | 39 |
| 3.5 <i>BENDIK OG ÅROLILJA</i> | 45 |

| | | |
|-----------|---|-----------|
| 3.6 | <i>OLAV OG KARI</i> | 49 |
| 3.7 | <i>DRAUMKVEDET</i> | 53 |
| 4. | OPPSUMMERING OG KONKLUSJON | 58 |
| 5. | LITTERATUR | 60 |
| 6. | VEDLEGG | 66 |
| 6.1 | MARGJIT OG JON I VADDELIO | 66 |
| 6.2 | OLAV LILJEKRANS..... | 69 |
| 6.3 | GAUTE OG MAGNHILD..... | 71 |
| 6.4 | SIGRID OG ASTRID | 74 |
| 6.5 | BENDIK OG ÅROLILJA..... | 75 |
| 6.6 | OLAV OG KARI..... | 79 |
| 6.7 | DRAUMKVEDET..... | 82 |
| 7. | NOTER | 86 |

Innledning

Formål, problemstilling og hypotese

Mange hundre år etter de ble diktet, har de norske folkevisene fortsatt stor appell til dagens lesere. Jeg er en av dem som har latt seg trollbinde. Folkevisene er fortellinger fra livet. Noen er lykkelige eller humoristiske, andre tragiske eller alvorlige. Et trekk man ofte kan kjenne igjen i de fleste visene, er at de omhandler opplevelser og oppfatninger knyttet til ”livets høytider” (jfr. Per Holck 1995), og kanskje fremfor alt døden og kjærligheten. I lys av mitt materiale, norske folkeviser, vil jeg i denne oppgaven ta døden i nærmere øyesyn.

Problemstillingen min er enkel, men omfattende: *hvorledes opptrer døden i denne sjangeren?* I forbindelse med dette er det flere sammenhenger jeg er interessert i å undersøke. Hvem rammes av døden? Når i livsløpet rammes en? Hva slags situasjoner fører til død? Hva følger av død? Hva slags (ulike?) holdninger til døden kan utledes av dette?

Ut i fra problemstillingen valgte jeg ut sju norske ballader der dødsmotivet er viktig. Etter hvert som jeg leste, ble jeg klar over et påfallende og interessant fenomen i materialet: dødens møte med kjærligheten. I det utvalgte folkevisematerialet opptrer døden i sammenheng med kjærlighet, og dødsmotivet samvarierer med kjærligheten i et bestemt mønster. Mens døden forekommer i mange vesensforskjellige varianter, i ulike livssituasjoner og med forskjellige resultater (jfr. kapittel 2.2.1), virker det som om kjærlighetsmotivet i folkevisene varierer mellom to varianter. Dette ledet meg frem til følgende hypotese: *døden opptrer i de norske folkevisene i en eller annen forbindelse med en av to kjærlighetsvarianter: enten kjærlighet i form av lidenskap, besettelse og pasjon, eller kjærlighet som sjenerøsitet, nestekjærlighet, tilgivelse, nåde og omsorg.* For å prøve denne hypotesen, vil jeg i oppgaven analysere de sju utvalgte folkevisene, sammenligne dem, og se om døden kan knyttes enten til lidenskap eller til nestekjærlighet og tilgivelse. Som en innledning og forståelsesbakgrunn for dette, vil jeg drøfte relevante primærkilder og sekundærlitteratur som kan være til hjelp for å få en forståelse av den generelle oppfatningen av døden og kjærligheten i balladens historiske miljø.

Definisjoner

Begrepene *folkevise*, *ballade*, *balladetype* og (ballade)*variant* er noen av hovedbegrepene i oppgaven, og fortjener en nærmere definisjon. Magnus Brostrup Landstad var i 1853 den som først innførte *folkevise* som en egen term i Norge, i sammenheng med utgivelsen av verket *Norske Folkeviser*. Like etter ham, i 1858, benyttet også Sophus Bugge samme betegnelse. Da to skikkelser av slik størrelse i det litterære og intellektuelle miljøet gikk god for benevnelsen, ble den raskt plukket opp og inkorporert i det allmenne vokabularet.

Landstad og Bugge hadde på sin side hentet uttrykket fra den tyske førromantikeren Johann Gottfried Herder og hans *Volkslied*. Denne romantisk inspirerte termen gikk likevel ikke smertefritt inn i ordbøkene. Blant andre N. M. Petersen hadde store motforestillinger mot å gi balladene en slik fellesbenevnelse: ”hva enten vi vide Navnet eller ikke vide det, den egentlige Forfatter var naturligvis ikke det hele Folk, men et enkelt Individ, og hva de andre gjorde ved Sangen, ligesom med Sagaen, var ligesaa ofte en Fordærvelse, som en Forbedring”. (Bidrag til den Danske Litteraturs Historie I, 1853, sitert etter Bang 1972: 40.)

Til tross for den heftige debatten, var folkevise i mange år den mest brukte termen i norsk (og dansk) balladeforskning. I Sverige og Storbritannia har man derimot benyttet benevnelsen *ballade*¹, og både Norge og de andre nordiske landene har nå gått over til å bruke dette faguttrykket. Selve ordet *ballade* har latinsk opprinnelse, og betydningen av ordet peker mot en av balladetradisjonens mulige funksjoner: ”*ballade* kommer av det latinske *ballare* som betyr å danse, en antydning om at disse visene særlig har hatt funksjon som danseviser. Vi har imidlertid ingen direkte opplysninger om at balladene har vært brukt til dans her i landet.” (Blom 1971: 16.) Vi vet derimot at dansevisetradisjonen har vært svært aktiv andre steder i Norden. Noen steder, spesielt på Færøyene, holdes tradisjonen fortsatt i hevd. I omkvadene i de norske folkevisene finner vi tegn som kan tyde på en tidligere tilsvarende norsk tradisjon, for eksempel ”på vollen dansar mi jomfru” og ”trø meg inkje for nære”, men det finnes altså ikke, slik Blom påpeker, beviser for at folkevisene har fungert som danseviser i Norge. Den empiriske og tekniske definisjonen av balladen har for eksempel blitt formulert slik:

a genre of orally transmitted song that is defined by its form (sometimes couplet with one or two burdens, sometimes quatrains with one burden), by its narrative content, and by its objective style, the latter characterized not least by the frequent use of expressions and so-called "commonplaces". (Jonsson m.fl. 1978: 14.)

I en videreføring av benevnelsen ballade, finner vi de to termene *balladetype* og (-)variant. En *balladetype* er det vi kaller den selvstendige balladen, som igjen kan finnes i flere eller færre *varianter*.

Metode og oppbygging av oppgaven

Mitt primære tekstkorpus er de utvalgte balladene. I Norge har vi ingen samlet vitenskapelig utgivelse av alt innsamlet ballademateriale slik de har i Sverige, Danmark, på Island og på Færøyene. Balladetekstene som er innsamlet i Norge, finnes derimot i mindre samlinger og forskjellige arkiver, og kun enkelte oppskrifter har blitt trykket og utgitt. Dette gjør at det kan være vanskelig å få full oversikt over balladematerialet. Drøftningene i oppgaven bygger på primærballadene slik de fremstår i Magnus B. Landstads *Norske Folkeviser* (1968), Sophus Bugges *Gamle Norske Folkeviser* (1971) og Ådel Gjøstein Blom og Olav Bøs *Norske balladar* (1973). I tillegg har Olav Solbergs *Norske Folkeviser* (2003) vært til inspirasjon og hjelp under arbeidet med balladene. Jeg har valgt å benytte disse verkene fremfor å bruke et uvurderlig oversiktsverk som *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (Jonsson, Danielson og Solheim 1978), forkortet som TSB-katalogen (heretter TSB). Til tross for at TSB kan være til god hjelp som et første redskap i tilnærmingen til det store materialet, kan den ikke hjelpe meg i den videre utvelgelsen av hvilke *norske* folkeviser som kan være interessante for min problemstilling.

Framtredende balladeforskere mener i dag at balladesjangeren oppstod mot slutten av 1200-tallet (jfr. s. 12). For å få et så korrekt bilde av middelalderens oppfatninger omkring døden og kjærligheten som mulig, vil jeg belyse kilder fra både kristen og førkristen tid, men drøftningene som gjøres vil hovedsakelig ta utgangspunkt i perioden da balladesjangeren var levende og aktiv i Norge, det vil si i perioden rundt 1200-1800. Primærkildene er først og fremst de norske folkevisene, men i kapittel 2 er drøftninger av enkelte primærkilder fra

andre (nordiske) land er også inkludert, selv om jeg i utgangspunktet bare er interessert i å belyse emnet i norsk sammenheng. Grunnen til at jeg blant annet har valgt å inkludere sagamateriale fra Island, er først og fremst at det norske kildegrunnlaget er for tynt. Spesielt når det gjelder den tidlige (hedenske) middelalderens oppfatninger av døden, er det norske kildegrunnlaget alene utiltrekkelig. Arnved Nedkvitne har i sammenheng med forskning på middelalderens syn på døden også påpekt fordelene ved å favne relativt bredt i innhentingen av kilder: ”Samlende kan en si at kildematerialet til møtet med døden i norrøn middelalder er godt for den kristne perioden. For den hedenske perioden er kildesituasjonen vanskeligere, men ved å kombinere sagatradisjon og kvad fra hedensk tid er det mulig å danne seg et bilde her også.” (Nedkvitne 1997: 18.) Det å bruke annen primærlitteratur fra Island kan også rettferdiggjøres fordi Norge og Island hadde et felles kulturelt utgangspunkt på 800- og 900-tallet, og fordi de fortsatt var kulturelt ganske like på 1200-tallet (Island lå dessuten under den norske kronen fra 1262). En bred forståelse for middelalderens oppfatninger av døden, er med andre ord viktig for å kunne analysere møtet mellom døden og kjærligheten i folkevisene. Oppgaven bør derfor ikke betraktes som et isolert nærstudium av primærkildene, men som en blanding av vurderinger og drøftninger basert på både primær- og sekundærlitteratur.

For ordens skyld vil jeg understreke at mitt hovedmateriale er folkeviser, og at min undersøkelse derfor konsentrerer seg om *en* sjanger. Det jeg kommer frem til her, kan derfor ikke betraktes som dekkende når det gjelder hvordan middelalderens folk opplevde og forholdt seg til døden (og kjærligheten) på et generelt plan, men det er heller ikke oppgavens hensikt.

Denne oppgaven er en blanding av folkloristisk og litterær forskning, med filologiske innslag. Bidraget er ikke stort, men jeg håper å kunne kaste et streiflyv over en side ved balladeforskningen som fremdeles ligger delvis i mørke.

Plan for de enkelte kapitlene

I 1. kapittel vil jeg kort belyse de norske folkevisene i en historisk kontekst. Jeg vil også se på hovedtrekkene når det gjelder innsamlingen av folkevisene i Norge, trekke frem noen av de viktigste innsamlerne og diskutere kvedernes roller. Kapittel 2 er formet som en drøftning av holdninger og oppfatninger rundt døden og kjærligheten, som man i følge ulike forskere kan spore i balladens historiske miljø. Formålet med drøftningen er å belyse ulike faktorer som har vært med og forme disse oppfatningene, slik at kapittelet kan fungere som en forståelsesbakgrunn for balladeanalysene. Hoveddelen av oppgaven kommer i kapittel 3. Der gjennomgår jeg de sju folkevisene ved å drøfte og diskutere møtet mellom død og kjærlighet, og på bakgrunn av dette, se om jeg kan trekke konklusjoner i retning av at døden opptrer i forbindelse med enten lidenskap eller nestekjærlighet og tilgivelse. I kapittel 4 sammenstiller og oppsummerer jeg funnene jeg har gjort.

Det relativt omfattende noteapparatet inneholder utfyllende diskusjoner, sitater og kommentarer som kan være nyttige for en bredere forståelse av de berørte temaene, men oppgaven kan like gjerne leses uavhengig av notene.

1. Norske folkeviser i et historisk perspektiv

Uttrykket kultur er hentet fra det latinske ordet *colere*, som betyr å dyrke. Eksakt *hva* som dyrkes, defineres av det åndelige og materielle utgangspunktet i et samfunn, rettere sagt det som oppfattes som et samfunns felles tanke-, kommunikasjons- (uttrykks-) og atferdsmønster i en bestemt periode. En del av vår kultur er folkediktningen, herunder folkevisene eller balladene. Folkediktningen eksisterte lenge før det skrevne ord, kanskje så lenge det har eksistert mennesker på jorden. Den har sannsynligvis vært brukt både som ren underholdning og atspredelse, men også til læring. Folkediktningen kan ha fungert som ”leksjoner” i moral og riktig livsførsel, eller som eksempler og advarsler som beskriver konsekvensene av ulike handlinger. Underforstått beskriver folkevisene også straffen for ulike handlinger som kunne oppleves som subjektivt tillokkende, men som sosialt sett ble vurderte som uakseptable eller forbudte. Motsetningene og konfliktene mellom nettopp det subjektivt tillokkende og det sosialt forbudte, står sentralt i mye av balladediktningen. Kanskje spesielt er dette gjeldende i ballader som forteller om møter mellom død og kjærlighet. Dette har trolig sin grunn i at folkediktningen sannsynligvis til enhver tid har vært preget av de rådende mentalitetstrekkene i samfunnet (jfr. Stykket 2007:6).

Ikke lenge etter balladens opphavstid ble Norge i likhet med store deler av Europa rammet av en forferdelig sott. Pesten som herjet på 1300- og 1400-tallet, krevde livet av rundt to tredjedeler av den norske befolkningen, og førte til at skriftkulturen var nære ved å dø ut². Til tross for dette levde den muntlige diktningen, herunder balladediktningen, videre i beste velgående. Balladediktningen skulle nå eksistere i mange hundre år før materialet ble nedskrevet. Innsamlingen og nedskrivningen av folkediktningen i Norge kom ikke skikkelig i gang før så sent som i 1830- og 1840-årene. Bakgrunnen for at folkevisene igjen ble interessante for publikum, var datidens nasjonsbygging, patriotisme og sterkt (nasjonal)romantisk pregede holdninger. Det innsamlede materialet kan derfor tidvis være preget av situasjonen slik den var i kultur- og samfunnslivet på midten av 1800-tallet. Tendensen var at balladene og innholdet ble idealiserte, noe som i flere tilfeller kan vanskeliggjøre det å finne fram til diktningens opprinnelige form og preg. Bengt R. Jonsson påpeker at idealiseringen av balladene var gjeldende også i det danske adelssamfunnet: ”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.) Likevel har balladene og folkevisene kanskje bedre enn noen annen av folkediktingens sjangre klart å bevare sitt gamle preg, også etter innsamlingen. Grunnen til dette er antageligvis først og fremst den bundne lyriske formen de er skrevet i.

Folkediktingen kan vanskelig forbindes med en spesiell periode i litteraturhistorien, eller som Per Thomas Andersen har skrevet: ”Folkediktingen danner nemlig ikke en avgrenset litteraturhistorisk periode, men representerer en egen dikterisk strøm i det kulturelle forløpet.” (Andersen 2003: 74). Også alderen på balladesjangeren er et omstridt tema. Det er mange faktorer som spiller inn, og kildene er noe sprikende. Likevel er det teorien som plasserer balladsjangerens opphavstid til slutten av 1200-tallet som har bredest tilslutning i dag, noe som også er utgangspunktet for min videre drøftning.

1.1 Balladediktingen, kvederne og innsamlerne i Norge

I perioden mellom opphavstid og nedskrivertid, mange hundre år, ble balladediktingen muntlig overført fra generasjon til generasjon. Etter hvert som bøker og litteratur vanligere, ble den muntlige diktingen oppfattet som mindreverdige i forhold til den skriftlige diktingen, mye på grunn av at den muntlige diktingen ”lånte” stoff fra litteraturen.

Kvederne på europeiske kontinentet opplevde ofte etter trykkekunstens gjennombrudd å bli foraktet for sin originalitet og kreativitet, fordi det var den skriftlige varianten av en ballade som ble oppfattet som den korrekte og betydningsfulle, og fordi de skriftlige kildene var de eneste som ble oppfattet som pålitelige (jfr. Vèstein Òlason 1991). Disse beskyldningene har også rammet den skandinaviske balladediktingen. Vèstein Òlason mener at denne måten å trekke kvedernes evner i tvil på er feil måte å angripe diskusjonen på:

The examples of Scandinavian ballads that take their material from written texts can by no means be used to argue against theories about the creative art of singers of tales, nor against the theory that close dependence on a written model may thwart the creative ability of a singer. On the contrary, I feel that there is a tangible state of conflict between oral creativity, in our case the generative force of ballad competence, and the stabilizing force of the written text. In a society with limited literacy and strong poetic traditions, the singers of tales do not have to be losers. The illiterate community eagerly grabs the delicacies from the rich table of the literate, turns them to its own advantage, and devises a feast which may be different but can be gorgeous. (Ølason 1991: 138.)

Oppfatningen av at den muntlige diktningen var ”dårligere diktning” enn den skriftlige, hadde naturlig nok også med forholdet mellom folket og eliten å gjøre, og de forskjellene dette innebar. Det å beherske lesing og skriving ble ansett for å være noe av det som kjennetegnet eliten. De som ikke behersket dette, måtte ”nøye” seg med muntlig diktning og -overlevering. Det var også mange eksempler på at kirken satte seg imot kveding av folkeviser, fordi den mente visene spredte overtro og førte til fordervelse av det kristne verdigrunnet.³

De norske balladeoppskriftene stammer som nevnt først og fremst fra 1800-tallet. Magnus B. Landstad og Olea Crøger var de som først begynte å samle de gamle folkevisene. Jørgen Moe, som utgav den første norske folkevisesamlingen *Samling af Sange, Folkeviser og Stev i Norske Almuedialekter* (1840), var også en sentral skikkelse i innsamlingsarbeidet. I tillegg må selvfølgelig den svært kunnskapsrike filologen Sophus Bugge medregnes her. Senere kom Moltke Moe, Torleiv Hannaas og Rikard Berge, som samlet det siste av de norske balladeoppskriftene (folketonene ble i hovedsak samlet inn av Ludvig Mathias Lindeman). Innsamlerne, som var ute i siste øyeblikk før folkevisetradisjonen døde helt ut, måtte lete lenge for å finne gode kvedere som kunne gjengi helhetlige varianter av folkevisene. Dette, i tillegg til at ”balladen på Landstads tid ikkje bare [var] husmannstradisjon, men også ein spesialtradisjon i visse ætter” (Solberg 2003: 10), gjorde at det norske balladematerialet har påfallende mange fellestrekk: ”det norske balladestoffet – telemarksballaden – har eit einskapleg preg.” (Ibid.)

2. Død og kjærlighet i balladediktningens samtid

Døden er noe av det som gjennom alle tider har opptatt menneskeslekten mest. Vissheten om at døden vil innhente oss, har preget både religion, kunst og hverdagsliv i uminnelige tider. Dette ser vi tydelig både i vår tid og i de levningene vi har fra fortidens ulike samfunn. Døden er derfor også et sentralt tema i folketradisjonen og i folkediktningen. *Memento mori*⁴, husk døden, blir sagt når folk vil minne hverandre på at døden er uunngåelig. Døden er en del av livsløpet, og er uløselig knyttet til livet. Noen vil hilse døden velkommen som en venn, eller som en nødvendig og stor begivenhet. Man kan med andre ord se på døden som en av livets høytider (jfr. *Livets høytider* av Per Holck). På den andre siden finner vi dem som frykter døden, og betrakter den som sin verste fiende. Døden kan være både skremmende og brutal, og symbolisere noe som menneskelig makt ikke kan rokke ved, spesielt om den kommer brått og uventet, slik Per Thomas Andersen påpeker tilfellet kunne ha vært på 1300- og 1400-tallet da den store pesten herjet: ”Kanskje rører svartedauden ved en dyptliggende fellesmenneskelig ur-angst for brå død og undergang utenfor menneskelig kontroll”. (Andersen 2003: 71.) Likevel kan man kanskje si at døden i middelalderen var mer ”dagligdags” enn i dag, selv om den kunne være like smertefull og tragisk, både for den døende og de pårørende. Barsedødeligheten var mange ganger så stor, og levealderen mye lavere. Det fantes ikke vaksiner og medisiner, og alvorlige sykdommer var nærmest irreversible. Fra 1100-tallet og utover forandret holdningene seg i retning av fortrenghing av døden (jfr. s. 18). Dette kan ha sammenheng med overgangen fra det middelalderske ætte- og slektssamfunnet som var grunnlagt på tilhørighet, der alle var en del av fellesskapet, i livet som i døden, og til senere tid der ættens stilling og betydning måtte vike for individets. Oppfatningen av døden forandrer seg altså med tid og rom, noe jeg vil komme tilbake til senere.

Kjærligheten står i et komplekst og ofte motsetningsfylt forhold til døden. Likevel kan vi i folkevisene også finne likheter mellom kjærligheten og døden. I avhandlingen *Å finne den rette* understreker Bjørn Bandlien menneskenes oppfatning av kjærligheten som ”vekselvis foredlende og farlig.” (Bandlien 2001: 9.) På mange måter kan dette også sies å gjelde døden. Mange frykter døden, men opplever på samme tid at den opphøyer livet og gjør det

verdifulle. I likhet med døden var kjærligheten i middelalderens Norge også noe som angikk hele slekten og resten av samfunnet, og var ikke avgrenset til å gjelde bare de to "elskende" slik det ofte er for nordmenn i dag. I middelaldersamfunnet hadde forbindelsen mellom en mann og en kvinne betydning for langt flere enn hovedpersonene:

I det gamle samfunnet var det fleire instansar som hadde interesse av å regulere tilhøvet mellom kvinne og mann. Ekteskapet var viktig for ætta, for storsamfunnet dvs staten, og for kyrkja. Det knytte seg kristne, samfunnssivilisatoriske og økonomiske interesser til ekteskapet. Ekteskapet skapte i sin tur grunnlag for familien, da som nå den minste eininga i samfunnskroppen, ein kjerne som samfunnet i meir enn ein forstand bygde på. (Solberg 1999: 198.)

I mange tilfeller hadde ikke ektefellene selv fått bestemme valg av livsledsager, men ble tildelt en mann eller kone av familieoverhodene, som først og fremst tok hensyn til slektskap, maktforhold og sosial rang. Enkelte forskere mener at den romantiske kjærligheten er en "fransk oppfinnelse fra 1100-tallet" (Bandlien 2001: 261), og at det før statsutviklingen (fram til rundt 1350) ikke eksisterte et kjærlighetsbegrep lik det vi i dag vil definere som kjærlighet. Denne ideen har møtt sterk kritikk, og med god grunn. Menneskene var nok også på denne tiden godt kjent med den lidenskapelige og altoppslukende kjærligheten: "Alt tyder på at mennesker i det statsløse middelaldersamfunnet elsket inderlig og lidenskapelig." (Ibid.) Autentiske beviser på at den romantiske kjærligheten eksisterte i middelalderen kan vi blant annet finne i arkeologisk materiale. Det har for eksempel blitt funnet mange pinner, trestykker og lignende med runeinnskrifter der avsenderen gir uttrykk for sine sterke følelser og innerste tanker: "min kjære, kyss meg" og "jeg elsker deg med hele mitt hjerte og med all min hug". (Püttsepp 2003: 43.) Den romantiske kjærlighetsoppfatningen kan vi også finne i folkevisene, for eksempel i "Bendik og Årolilja". Samtidig er det viktig å være klar over at det romantiske synet på kjærligheten ble formidlet i Norge først gjennom den oversatte ridderdiktningen, som foregikk på høyt sosialt nivå, altså høvisk kjærlighet – amour courtois (jfr. analysen av "Bendik og Årolilja").

På samme måte som oppfatningen av døden forandrer seg med tid og rom, vil altså også kjærligheten være preget av forandringer. Ideologiske-, religiøse- og andre samfunnsmessige- og kulturelle endringer vil være med på å forme kjærlighetsbegrepet og kjærlighetsoppfatningen på forskjellige måter i ulike perioder. Kjærligheten er med andre ord ikke en universalt gitt størrelse, og menneskers holdninger til kjærlighet er heller ikke

bestemte og konstante. Kjærlighet som emosjon⁵ er dermed også et aspekt av kjærligheten som kan variere fra kultur til kultur, og fra en periode til en annen:

Individets oppfattelse av sine egne følelser for det annet kjønn har vært omgitt av ulike og omskiftelige forestillinger, ideer, verdier, idealer og normer. Skal vi nærme oss middelaldermenneskenes forståelse av kjærlighet, må vi også sette oss i inn i de viktigste byggesteinene i samtidens meningsunivers. (Bandlien 2001: 13.)

Vi vet at dødsforestillingene og forholdet til døden i middelalderen ble preget av religionsskiftet og generelle endringer i holdninger, levesett og tenkemåte. Hvordan var det så med kjærligheten? Bandlien påpeker i avhandlingen *Å finne den rette* at fremstillingene av kjærligheten slik de møter oss i den norrøne litteraturen ikke nødvendigvis er helt autentisk, men kanskje heller er preget av å ha funksjon som materiale for læring i moral og livsførsel: ”Kjærlighetshistoriene vi møter i de norrøne kildene var en del av en kulturell læring om ære og skam, valg og skjebne, lykke og tragedie, om forholdet mellom det guddommelige og menneskelige, (...) kvinner og menn.” (Bandlien 2001: 14.) Hovedpoenget her er altså at lidenskapelig kjærlighet har eksistert, men at det ikke ble knyttet til ekteskapsinstitusjonen. Først i løpet av 1800-tallet ble folk fortrolige med tanken om at kjærlighet og ekteskap kan forenes. Før den tid sto ofte kjærligheten og ekteskapet i konflikt med hverandre, og disse konfliktene er utgangspunkt i mange folkeviser, for eksempel ”Bendik og Årolilja” og ”Margjit og Targjei Risvollo”.

2.1 Den religiøse situasjonen i Norge på 1200-tallet

2.1.1 Døden

For å kartlegge oppfatningene av døden i denne perioden, er det nødvendig å se på de historiske fakta, for så å kunne nærme meg de mentalitetshistoriske trekkene som er interessante i denne sammenhengen. På 1200-tallet var store deler av Norge kristnet⁶, men det finnes kilder som kan fortelle om at mange beholdt en hedensk tro også lenge etter dette, og at hedenske ritualer, ofringer eller såkalte *blot* (jfr. Näsström 2001) ble holdt i hevd langt inn mot tiden man har pekt ut som balladenes opphavstid. Det kan virke sannsynlig at folk på denne tiden kunne føre en kristen livsførsel og oppfatte seg selv som kristne, samtidig som

de fortsatt trodde på de gamle, norrøne gudene. Med andre ord, det var en periode hvor kristendom og hedendom gikk side om side, og begge var en del av hverdagslivet.⁷ Dette er et omstridt tema og diskusjonen rundt dette er langt fra avsluttet. Blant annet i det arkeologiske miljøet har man enda ikke blitt enige om hvorvidt overgangen til kristendommen skjedde relativt brått, eller om det var en periode preget av kultkontinuitet, der begge religionene levde i sameksistens. På den andre siden kan det ha vært de sosiale skillene, og det tydelige klassesamfunnet, som var årsak til de religiøse forskjellene og den splittede mentaliteten som preget samfunnet på denne tiden. Her beveger vi oss inn mot debatten mellom Edvard Bull, professor i historie, og Sigrid Undset og Fredrik Paasche, professor i litteraturhistorie, en av de mest kjente debattene i norsk mentalitetshistorie. Uten å gå nærmere inn på denne, er det nærliggende å tro at den norrøne gudelæren og de norrøne skikkene og tradisjonene, uavhengig om de ble praktisert eller ikke, fortsatt satt friskt i minnet hos folk utover i balladediktningens tid. Jeg tror også at denne situasjonen preget balladediktningen, og at den gjenspeiles tydeligere i enkelte ballader enn i andre (jfr. analysen av "Draumkvedet").

Død og kjærlighet i middelalderen angikk hele samfunnet, og det store fellesskapet. For kjærlighetens del kan dette også sies å gjelde langt fremover mot moderne tid. Når det gjelder døden, er dette en svært forenklet og noe unøyaktig måte å forklare situasjonen på. Oppfatningen av døden, og måten man forholdt seg til den på, forandret seg betraktelig, men gradvis og i sammenheng med endringene i ideologien.⁸ Kulturen gjennomgikk store forandringer, først og fremst i forbindelse med overgangen fra ættesamfunn til føydalsamfunn, og religionsskiftet fra åsatro til kristendom. Fellesskapet var ikke lenger like viktig, nå var det individet som kom mer i sentrum. Ved å henvise til kunst, folketradisjon, litteratur og lignende, forsøker franskmannen Philippe Ariès i boken *Døden i Vesten*, å vise hvordan synet på døden endrer seg i takt med forandringer i samfunnsformer og livssituasjoner. Ariès argumenterer for at man kan se en utviklingslinje i holdningene til døden fra det han kaller den "omgjengeliggjorte" død, fram til nåtidens fortregning av døden (jfr. Ariès 1977). Gjennom uttrykket "omgjengeliggjort" død, karakteriserer han døden som noe udramatisk, behersket og naturlig. Fram til tidlig middelalder trodde folk at de ble varslet om sin og andres død, og døden kom derfor ikke som en overraskelse. Ariès skriver årene fram til ca. år 1100 inn under denne betegnelsen. Etter dette og fram til 1700-

tallet, mener han at man kan se en holdningsendring. Det er i denne perioden balladediktningen finner sted, og derfor er det også denne perioden på Ariès' utviklingslinje som er interessant i denne sammenhengen. Ifølge Ariès tillegges døden i denne perioden et mer dramatisk innhold, og man blir mer opptatt av omsorgen for det enkelte individet. Ariès hevder at menneskene nå blir mer opptatt av synd, straff og muligheten for evig fortapelse, altså konsekvensene av handlingene man gjør og det livet man lever. På denne måten ble folk tvunget til å ta personlige standpunkt i forhold til døden. Selv om kildegrunnlaget for påstandene Ariès framlegger, må sies å være "fragmentarisk og svært tynt" (Hodne 1980: 12), kan deler av det franskmannen hevder likevel tillegges en viss verdi i arbeidet med balladematerialet. Mye av det Ariès antyder omkring holdningene til døden i perioden mellom 1100 og 1700-tallet, stemmer overens med tendensene man kan finne i balladene. At man beveget seg bort fra den "omgjengeliggjorte" døden i tiden rundt 1100, kan ha flere årsaker. I norsk sammenheng er det sannsynlig å tro at denne holdningsendringen først og fremst hadde sammenheng med religionsskiftet, som her fant sted akkurat i denne perioden. Religionsskiftet som avgjørende faktor for folks syn på- og holdninger til døden, blir også understreket hos de fleste forskere og historikere, blant andre Jón Viðar Sigurðsson, førsteamanuensis i historie ved Universitetet i Oslo:

Ideen om eit helvete og eit himmelrike var også med på å endre folks haldningar til døden. I vikingtid og tidleg mellomalder var ikkje menneska redde for døden og møtte han utan frykt. Men i dei kristne førestellingane om helvete, himmelrike og skjærseld blei det i overgangen mellom liv og død lagt vekt på individet og handlingane til individet. (Sigurðsson 2006: 96.)

Det spesielle med Norges situasjon i forhold til resten av Europa da religionsskiftet gjorde seg gjeldende, var som Arnved Nedkvitne påpeker i *Møte med døden i norrøn middelalder*: "(...) da Norge ble kristnet, hadde kristendommen levd i sentrale deler av Europa i henimot 1000 år. Det gir et annet utgangspunkt i Norge for utviklingen av holdningene til døden." (Nedkvitne 1997: 14.)

Den norrøne religionen var sterkt preget av et nært forhold mellom levende og døde, noe som først og fremst var synlig gjennom ofring og forfedrekult. Også etter religionsskiftet var det en utbredt oppfatning at de døde fortsatt var "tilgjengelig" for de levende og omvendt. For eksempel kunne de hellige (de som hadde fått nåde i himmelen) be for de levende, og de levende kunne be om de dødes forbønn. Denne kommunikasjonen mellom levende og døde

står fortsatt sentralt i den katolske kirken, men ble i Norge fordrevet som resultat av reformasjonen. Da reformasjonen kom, var kristendommen fremdeles ung i Norge, og de katolske skikkene hadde ennå ikke rukket å få skikkelig rotfeste. Samtidig hadde kristendommen på denne tiden utryddet det meste av den norrøne religionen. De døde mistet derfor mye av sin betydning for de levende, og oppfatningen av døden forandret seg. Kommunikasjonen med de døde opphørte, i stedet kom såkalte *memento mori*-motiver.

2.1.2 Kjærligheten

I likhet med døden, ble også oppfatningen av kjærligheten, slik den fremstår i balladediktningen, farget av de religiøse strømningene i samtiden. I følge min hypotese opptrer kjærligheten i de norske folkevisene i to ulike varianter i forbindelse med døden. Den ene er den lidenskapelige kjærligheten. Pasjon, lidenskap og drifter var i middelalderen definert som synd. I følge kirken og den katolske tro skulle man for eksempel ikke ha glede av samleie eller nyte det, noe James A. Brundage skriver om i boken *Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe* (1987). Utallige forbud og ulike forbehold bestemt av kirken gjorde at samleie var forbudt i 275 av årets 365 dager: ”Kirken ønsket i middelalderen å kontrollere alle former for seksualitet (...). Seksuell aktivitet var et nødvendig onde for å opprettholde menneskeslekten. Skjedde det for ofte, ville det ta menneskenes tanker bort fra Gud (...).” (Vihovde 2004: 33.) Kirken ønsket på det sterkeste å unngå situasjoner lignende den beskrevet i et islandsk skriftemålsbrev fra middelalderen. Brevet, som ble nedskrevet av en trolig bestyrtet og oppildnet prest, vitner om at den lidenskapelige utøvelsen av kjærligheten var i full virksomhet også på denne tiden, til tross for at kirken forbød å nyte denne delen av samlivet: ”(...) vi kan lese at kvinnen på det seksuelle området har syndet mot alle påbud fra kirken. Ikke bare har hun gjentatte ganger hatt samleie med sin mann på forbudte dager, hun innrømmer også at de har hatt gjensidig glede av det.” (Ibid.)

De naturmytiske folkevisene forteller ofte om møter mellom mennesker og ulike naturvetter. Disse møtene blir ofte beskrevet som lidenskapelige og pasjonsfylte (jfr. analysen av ”Margjit og Targjei Risvollo”).⁹ Kanskje var kirkens forbud mot lidenskap en medvirkende

årsak til at naturmaktene ble knyttet til pasjon, rett og slett fordi man trengte en unnskyldning eller forklaring for å kunne fortelle om denne formen for kjærlighet. Eller det kunne kanskje ha vært omvendt, at kristendommen fremhevet lidenskapen som noe syndig og farlig, og at dikterne derfor ble påvirket til å sette den i sammenheng med de hedenske naturskapingene.

Den andre kjærlighetsvarianten er den moralske kjærligheten, den frelsende, omsorgsfulle, sjenerøse og tilgivende kjærligheten. Denne varianten er tydelig preget av, om ikke fullstendig basert på, kristendommen og de kristne verdiene. Viktigheten av nestekjærlighet, selvpoppofrelse og moralsk standhaftighet ble derfor spesielt vektlagt i folkeviser der denne kjærlighetsvarianten var fremtredende. Den lidenskapelige kjærligheten ble i følge kirken styrt av syndige drifter, mens den ”ekte” kjærligheten ble rettet av fornuft og hengivenhet. Den moralske kjærligheten ble derfor opphøyet av kirken, og forespeilet som idealet man skulle strekke seg etter. Den som tuftet sin eksistens på denne typen kjærlighet, fikk muligheten til evig liv. Dette vil jeg komme mer tilbake til i balladeanalysene.

2.2 Død og kjærlighet: konkrete skikkelser eller abstrakte krefter?

2.2.1 Døden

Det har alltid vært store forskjeller fra kultur til kultur og fra en gudelære til en annen i oppfatningen av døden, og hvorvidt døden har blitt betraktet som en konkret skikkelse eller ikke. Da balladene ble diktet, var tiden som sagt preget av både kristendom og delvis også den gamle norrøne mytologien. I balladene som vil bli drøftet senere i oppgaven, kan det diskuteres om det er tilfeller der døden opptrer som en konkret skikkelse. Det vi vil se, er at døden ofte inntreffer som resultat av et møte med ikke-menneskelige skikkelser eller vesener¹⁰, uten at man kan hevde at disse vesenene i utgangspunktet er direkte representanter for døden. Den eneste balladekategorien der man kan finne eksempler på at døden opptrer som konkret skikkelse i norske folkeviser er *skjemtevisene*, hvis kategori ikke er representert

i analysene under. Likevel kan man argumentere for at de naturmytiske skapningene vi møter i noen av de sju balladene fungerer som *symboler* på døden, og kan på en indirekte måte fungere som konkrete representanter for døden.

I følge folketroen fantes det mange ulike naturmytiske skapninger, og ikke alle var like farlige. Noen ble faktisk forbundet med liv og fruktbarhet, og folk hadde tro på at det var viktig å ha skapningenes velvilje, noe de kunne oppnå gjennom ofringer og rituelle handlinger. Den informasjonen balladematerialet kan gi oss i forhold til dødstroen og døden som konkret skikkelse, er mangelfull. Tendensen er at det helst er ritualene i forbindelse med dødsfall, eller troen rundt dette som beskrives i kildene, og ikke selve døden. Det kan være flere årsaker til dette, men man kan ikke vite helt sikkert. Bjarne Hodne har gjort den samme observasjonen, og han snakker om ”et hull i kildematerialet”:

Det er noe overraskende at denne siden ved dødstradisjonen er så lite belagt. Vi skal ikke se bort fra at dette for en stor del skyldes innsamlerne, som ikke spurte etter tradisjon om døden, men om skikker og tro i forbindelse med dødsfall. Vi kan her stå overfor et hull i kildematerialet som skyldes at viktig tradisjon aldri ble skrevet ned. (Hodne 1980: 22.)

Vender vi oss derimot til den norrøne litteraturen, som fortsatt var aktuell på 1200-tallet, vil vi kunne finne eksempler på konkretiserte dødsskikkelser. Spesielt i den norrøne gudelæren vil vi finne mange dødsguder og – gudinner, deriblant gudinnen Hel. Hel er gudinne i dødsriket med samme navn. Det er mulig at Hels rike er blitt mer mørkt og forferdelig etter hvert som man beveget seg inn mot kristen tid, ikke minst fordi navnet Hel ble brukt til å betegne det kristne straffestedet og djevelens bolig, *helvete*.¹¹ Man kan spørre seg om Hel er døden selv, eller bare en vokter av de døde bolig. Hun er en dødsgudinne, ja, men hun er likevel ikke den som rår over liv og død.

Jeg har tidligere vært inne på de naturmytiske vesenenes roller. Både i middelalderen og langt frem mot vår tid stod disse skapningene klart for folk som virkelige og konkrete (jfr. note 10). I denne forbindelsen var jeg interessert i å undersøke muligheten for at folkevisene også fremstiller disse vesenene som konkretiserte representanter for døden. Etter å ha lest en del folkeviser, tør jeg påstå at tendensen i balladene ikke peker denne retningen. De naturmytiske skapningenes funksjon i folkevisene er altså ikke å opptre som konkretiserte

dødsskikkelser. I tillegg til funksjonen som faktiske, levende vesener, ser de derimot ut til å kunne fungere enten som symboler, eller som ”forklaring på det uforklarlige”, som merkelige sykdommer, brå død, forsvinning, galskap, eller psykologiske problemer:

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 1999: 159.)

Etter å ha studert både primær- og sekundærkilder, virker det for meg som om døden i seg selv sjelden blir representert gjennom en konkret skikkelse. Det er derimot mange eksempler på dødsguder og -gudinner (spesielt i den norrøne mytologien) som vokter ulike dødsriker. Tendensen er at jo nærmere man kommer tiden rundt religionsskiftet, desto sjeldnere forekommer skildringene av døden som konkret skikkelse, og desto oftere beskrives døden som en *hendelse*. Denne blir beskrevet på lik linje med fødsel og giftermål, eller som en *kraft*, på samme måte som kjærligheten. Det virker også som om det er hva som skjer *etter døden* som er viktig for folk flest, og ikke selve dødsøyeblikket.

2.2.2 Kjærligheten

Vi vet at døden kan bli konkretisert i skjemtevisene, men at dette sjeldent eller aldri forekommer i andre kategorier av balladediktningen. Hva så med kjærligheten? Den blir sjelden konkretisert, men opptrer oftest som en kraft, destruktiv eller styrkende. Det eneste eksempelet der man kan argumentere for en konkretisert kjærlighet i de sju folkevisene, finner vi i ”Draumkvedet”. Her er kjærligheten i kraft av den sjenerøse, tilgivende og omsorgsfulle varianten, konkretisert i den hellige jomfru Maria og også i Jesus.

2.3 Utsatte faser i livet

I norsk folketro og norsk folkediktning er menneskene spesielt utsatt for overnaturlige og dramatiske hendelser, sykdom eller død når man befinner seg i såkalte overgangsfaser i livet. Spesielt her utpekes overgangsfasen mellom det å være barn eller ung til å bli voksen. I

artikkelen "Folkeviser og forlovelser" tar Villy Sørensen utgangspunkt i noen kjente naturmytiske viser, og hevder at de tematiserer allmenne utviklingskonflikter. Sørensen konsentrerer seg spesielt om situasjonen rundt overgangen fra ungdom til voksen, som han kaller "forlovelsessituasjonen" (jfr. Sørensen 1962). Av flere grunner er mennesket spesielt sårbart i denne situasjonen. Det er for eksempel i denne overgangsperioden at man skal finne seg selv og finne sin plass blant andre, to utfordringer som ofte kommer i konflikt med hverandre. I folkevisene og folketroen gis det eksempler på mange andre utsatte perioder eller faser når man skal være ekstra forsiktig. I balladene som analyseres under, er det spesielt bryllup og forelskelse (som begge kan passe inn under Sørensens "forlovelsessituasjon") som fremheves i denne sammenhengen. Fra andre folkeviser, myter og folketro kjenner vi også til at blant annet graviditet og fødsel ble regnet som slike perioder. Generelt sett virker det som om tendensen i folkevisene er at kvinner er mer sårbare enn menn. I Jochum Stattins bok *Näcken* (1992) påpekes det at kvinnene var spesielt utsatt for å møte naturvesenet nøkken: "Kvinnorna befann sig i ett hotande läge då de mötte näcken. I de skildringar där kvinnor agerar beskrivs överlag situationer som er farliga och skrämmande. Det tycks därför som om näcken var ett större hot mot dem än han var för männen." (Stattin 1992: 75.) Denne oppfattelsen kommer nok mye av at det er naturlig at kvinnene opplever flere "ømfintlige" perioder enn menn (med tanke på graviditet, fødsel og lignende), men kanskje også fordi kvinner oppfattes som mer emosjonelle og er mer sårbare for følelsesmessige og psykologiske påkjenninger enn menn. Dette kan man også se i sammenheng med det psykologiske aspektet som ble drøftet i kapittel 2.2.1.

2.4 Affeksjon og eros i dødsøyeblikket

Død og kjærlighet har til alle tider vært knyttet til hverandre på forskjellige måter. På det mytologiske planet er det den seksuelle og lidenskapelige delen av kjærligheten som har vært spesielt viktig i forhold til døden. Georges Bataille forklarer det mytiske forholdet mellom seksualitet og død med en teori om at mennesket lider under tanken på sin diskontinuitet og ikke er komfortabelt med å være dødelig, og på grunn av dette etterstreber kontinuitet (jfr. Bataille 1987). Dette skjer på ulike måter og er avhengig av livssyn. Kristendommens middel for å bekjempe dødeligheten er tro og syndsforlatelse. Den som tror, vil ifølge

kristendommen få evig liv. Andre måter å gå til angrep på dødeligheten på, er å gi seg hen til de erotiske driftene, og via seksuell sammensmeltning med et annet menneske føre sine gener videre. Dette kan også gjøres ved å trosse det farlige og dødelige gjennom å bevisst overskride sosiale og fysiske tabuer (jfr. diskusjonen av "Bendik og Årolilja").

Noen kilder, spesielt den norrøne mytologien og de gotlandske minnesteinene, forteller om selve dødsøyeblikket som noe erotisk, eller som en opplevelse av forening (eller allianse) og kjærlighet med seksuelle undertoner. På de gotlandske minnesteinene kan man se bilder og scener av en rytter med et tydelig fallossymbol, som kommer ridende på en åttebeint hest. Sleipner, Odins hest, er også kjent som dødshesten fordi den fraktet de døde til dødsriket. På minnesteinene ser man at hesten og rytteren ønskes velkommen av en vakker kvinne med et beger i hånden, og den erotiske sfæren er tydelig. I skaldediktningen kan man finne eksempler på at skalden omtaler reisen til dødsriket som å reise på *múnvegr*, altså på elskovsveien (for eksempel Egil Skallagrimsson i *Sønnetapet*). I den norrøne diktningen kan man finne eksempler på beskrivelser av døden som et kjærlighetsmøte, eller elskovsmøte mellom den avdøde og en skikkelse fra dødsriket, ofte Hel eller Ran. Tradisjonen med å reise fallossteiner på eller i gravhaugen til høvdingen (400-600 e.Kr.), vitner også om at eros og død kan ha vært tilknyttet hverandre. Kjærlighets - og dødsgudinnen Frøyas rolle i den norrøne mytologien kan også ses som et eksempel på sammenstillingen av eros og død: "At kjærlighetsgudinnen Frøya samler de døde hos seg, viser at døden var omsluttet av den samme eros som livet. (...) Innenfor vikingtidens livssyn er døden ikke bare en sluttstrek, eros og visdom er også forbundet med denne dimensjonen". (Steinsland 1997: 102.)

I det norrøne samfunnet så man på døden som en overgangstilstand. Døden var en mellomstasjon mellom livet og "etterlivet", eller dødsriket. I forbindelse med dette kan vi høre om døden beskrevet som et bryllup, eller som en erotisk opplevelse. Det er imidlertid delte meninger om dette. Noen mener at uttrykksmåtene som er brukt i en erotisk sjargong bare er der for å understreke det groteske ved døden, og er på dette viset brukt ironisk. Jeg vil ta utgangspunkt i at forestillingene er genuine, og vil ikke gå nærmere inn på uenighetene i denne diskusjonen.

I den norrøne diktningen kan man finne flere eksempler på at døden blir skildret som et bryllup. Termen dødsbryllup brukes også ofte i sammenheng med ofring, og da menneskeofring som gave til gudene. Dette symboliseres ofte gjennom at Frøya mottar mannlige ofre – derav bryllupssymbolikken. Dette omtales blant annet i Ingstads artikkel (1992) s. 243. Dødsbryllupet kan også symboliseres gjennom et intimt møte mellom den døde og en av gudene: ”Det kan for eksempel hete at den døende eller den døde ”bestiger Rans seng” ”. (Steinsland og Sørensen 1994: 103.) Ran styrer et dødsrike, men er samtidig en erotisk skikkelse. Det å bestige en kvinnes seng, kan også brukes som metafor på et bryllup. Når en kvinne og en mann giftet seg i vikingtiden var det største høydepunktet, og kanskje også den mest hellige av ritualene i bryllupet, at de nygifte ble fulgt til sengen av hele bryllupsfølget, som bar med seg lys og fakler. Natten etter bryllupet skulle være første gangen mannen skulle ligge i kvinnens seng, derav kom uttrykket og metaforen ”å bestige en kvinnes seng”. Bryllup var en stor og sentral hendelse i den norrøne kulturen, og kunne i likhet med døden bli forstått som en overgangstilstand fra en fase til en annen. Et bryllup symboliserer fruktbarhet, og er indirekte også et symbol på slektens framtid. Man skulle sørge for nye etterkommere og videreføring av slekten.

Gro Steinsland påpeker også en annen sammenheng mellom eros, bryllup som forening mellom mann og kvinne på den ene siden, og død på den andre: ”Som grunnleggende drivkraft i den kosmologiske prosessen står samhandling mellom kjønnene. Allianser eller polariteter mellom mannlig og kvinnelig er kilder for stadig nye scener i verdensdramaet.” (Steinsland 1994:163.)¹² Dette kan også til en viss grad sies å gjelde for mitt ballademateriale, det er (kjærlighets)forholdene mellom mennene og kvinnene som utløser handlingen og driver den fremover.

3. Balladeanalyser

I denne delen av oppgaven vil jeg benytte primærlitteraturen for å belyse forholdet mellom døden og kjærligheten i norske folkeviser. Gjennom å analysere sju ulike folkeviser vil jeg anskueliggjøre problemstillingen *hvordan møtes død og kjærlighet i norske folkeviser?*

Drøftningene som gjøres her vil skje i lys av hypotesen om at *døden opptrer i folkevisene i en eller annen forbindelse med en av to kjærlighetsvarianter: enten kjærlighet i form av lidenskap, besettelse og pasjon, eller kjærlighet som sjenerøsitet, tilgivelse, nåde og omsorg.*

3.1 Margjit og Targjei Risvollo

Tittelen på denne balladen i Bugges *Gamle Norske Folkeviser* er ”Margjit aa Jon i Vaddelio”. Jeg har valgt å bruke en annen tittel, først og fremst fordi det er ved denne tittelen jeg selv først ble kjent med visa. Oppskriften stammer fra 1857, og er gjort av Sophus Bugge etter kvederen Anne Targjeisdatter Skålen, fra Mo i Telemark.

Denne balladen beskriver et dramatisk trekantdrama. Margjit og Targjei skal gifte seg, men den mystiske Jon i Vaddelio står mellom dem. Margjit har åpenbart tilbrakt en natt med Jon, og hun blir gravid. Da bryllupet nærmer seg, oppsøker Targjei bruden, men blir fortalt at ”du æ 'kji lagji du unge Targiei mæ 'a Margjit rie”. Han går likevel opp til Margjits sengeloft, og finner henne der med to nyfødte sønner i armene. Targjei bestemmer seg for å hjelpe henne. Han kler seg ut som en kvinne, og tar de nyfødte med seg til kirken for å få dem døpt i hemmelighet. Men barna er svakelige, og de dør. Targjei sørger for at de blir gravlagt i vigslet jord. Dette blir for tungt å bære for Margjit, som dør av sorg.¹³ Siste vers i balladen forteller om Targjei, som med knust hjerte må gjøre vendereis: ”De va no han unge Targjei, han reiste mæ sorg å sut, lause löype brurehesten etter svoddo ut.”(Strofe 33.)

Utgangspunktet for denne balladen er altså et dramatisk trekantdrama, noe som også understrekes i omkvedet i balladen: ”Dæ va mi å alli di, som jalar uppunde lio”. Omkvedene i folkevisene har flere funksjoner. Det er både en teknikk for kvæderen som gir ham/hun tid til å tenke, og en teknikk for å fastholde eller understreke en stemning eller et tema. I tillegg kan omkvedet også fungere som et varsel, noe jeg vil komme nærmere tilbake til i analysen av ”Olav Liljekrans”. Omkvedet er på denne måten en gjentakningsteknikk, en form for redundans. Bruken av redundans gjør at fortellingen blir overtydelig, et typisk muntlig trekk som peker tilbake på at diktningen i sin tid har vært muntlig. Redundans er også med på å stadig vise til sakens sentrum og opprettholde riktig fokus. En av verdens kanskje mest anerkjente muntlighetsforskere, Walter Ong, knytter bruken av redundans til talespråkpsyke:

Det muntliga yttrandet försvinner så snart det har utsagts, och utanför den mänskliga hjärnan finns ingenting att se tillbaka på. Därför måste tanken röra sig långsammare framåt i talspråkliga sammanhang och hålla alt 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).

Omkvedet i en ballade trenger ikke kobles til en av aktørene, men står i utgangspunktet fritt utenfor handlingen. Likevel kan det i denne balladen virke som om omkvedet *er* knyttet til en eller flere av aktørene. Det som er påfallende her, er at omkvedets betydning kan være forskjellig, avhengig hvilken aktør det knyttes til. Det er nærliggende å tro at det er Jons stemme vi hører i omkvedet, den eneste som noen gang ”fikk” Margjit. På den andre siden kan det like gjerne være Targjei, som faktisk var forlovet med henne, og var den som kanskje virkelig elsket henne. Slik kan man arbeide seg gjennom alle versene i balladen, og argumentere fram og tilbake. Det eneste som er sikkert, er at omkvedet reflekterer over temaet og fremhever kampen mellom lidenskap og sjenerøs kjærlighet, og indirekte også møtet mellom kjærligheten og døden.

Nina S. Alnæs beskriver natten Jon og Margjit tilbringer sammen som ”hemmelig og forbudt elskov” (Alnæs 2003: 49). Spørsmålet er om kjærligheten mellom Margjit og Jon er en naturlig forelskelse mellom mann og kvinne, eller om overmenneskelige makter og underjordisk magi er inne i bildet. Det er mulig at Margjit faktisk elsker Jon, og at det er kjærlighetssorg som tar livet av henne. Det forekom jo også på den tiden at folk var utro, faktisk var bøter for såkalte ”leiermålsforseelser” noe kirken tjente store penger på. På en runepinne fra Bergen kan vi lese følgende tilståelse: ”Jeg elsker den mannens kone så høyt at

ilden synes meg kald! Og jeg er den kvinnens elsker”. (Vihovde 2004: 34.) Det sies ingenting eksplisitt i balladen om at Jon tilhører de underjordiske, men da Sophus Bugge fikk visa nedtegnet, hadde kvederne understreket at dette var tilfelle. Bugge nevner dette med følgende ord i kommentaren til balladen: ”de to Kvinder som kvad Visen for mig, mente begge med Bestemthed, at Jon i Vaddelio var en *Tusse* eller Bjergmand, hvilket dog ikke klart uttales i Visen selv.” (Siert i Solberg 2003: 206.) Til tross for at forholdet mellom Margjit og Jon ikke er entydig på dette punktet, velger jeg å drøfte møtet mellom død og kjærlighet i en naturmytisk kontekst. Selv om forholdet deres er nokså vagt beskrevet i balladen, har det sterke naturmytiske undertoner. Vi kan finne spor i teksten som tyder på at Margjit har blitt forført¹⁴ av Jon, og at sorg og død er prisen hun må betale for å ha innlatt seg med en bergmann: ”Et forhold med et av disse vesenene fører til ulykke, til barn utenfor ekteskap og brudd med familie og samfunn.” (Alnæs 2004: 52.)

Margjit er trolig forlovet med Targjei før hun tilbringer natten med Jon, noe som kan peke i retning av Villy Sørensens såkalte forlovelsessituasjon. I Sørensens artikkel ”Folkeviser og forlovelser” diskuteres nettopp menneskets sårbarhet i overgangssituasjonen fra å være ungdom til å tre inn i voksenlivet, og da spesielt i sammenheng med forlovelse og giftermål. Sørensen antyder at døden og naturvettene appellerer til en veldig sterk angst for å stifte nære relasjoner i tilknytning til forlovelse og giftermål. Margjit befinner seg i nettopp en slik overgangssituasjon, og er derfor også ekstra utsatt for de underjordiske vesenene. Allerede i første linje får vi et tegn som kan peke mot ikke-menneskelige makter når det fortelles at ”Margjit ho gjæter i lio nor” (strofe 1). Av de fire himmelretningene er nord den som peker mot trolldom og uhell. Den neste ledetråden som kan peke mot at Margjit har blitt bergtatt, får vi når Margjit sier ”Eg for vilt på viddan hei ikringum en dvergestein” (strofe 7). Dvergerunne og dvergestein som nevnes i strofene 7-10 kan oversettes med ”stein og runne der dvergar har tilhald, dvs farlege stader”. (Solberg 2003: 208.) Og når Margjits terne, Kirsti, skal fortelle Targjei om situasjonen, sier hun om Margjit at ”Ho æ’ kveisa unde bryst, aa ho inna verkjer” (strofe 21). Er dette bare et uttrykk for dårlig samvittighet, eller verker hun i sitt indre fordi det som ligger der, er noe unaturlig – resultatet av å ha innlatt seg med en bergmann? Og når magen hennes blir omtalt som ”kveise” som betyr svull eller byll, er det bare som et uttrykk for at graviditeten er et resultat av utroskap, eller fordi det som vokser der, er giftig, syndig og farlig? Som Solberg påpeker i sin kommentar til balladen, er

”handlingsgangen i siste del av visa ikkje heilt klar, og det har sikkert falle vekk strofer”. (Solberg 2003: 207.) Den gangen var det vanlig at mange kvinner døde i barsel, og barna med dem. Men på grunn av de naturmytiske elementene og utviklingen i balladen, har en vanlig oppfatning ikke vært at Margjit dør i barsel, men at hun dør av sorg over at de to vettebarna hennes ikke overlever dåpen. Kanskje er barna døende allerede da de blir født, eller kanskje de ikke tåler det kristne dåpsritualet. Vi vet fra annen folkediktning at de underjordiske ofte skyr det som har med kristendommen og kristne ritualer å gjøre. For å beskytte seg mot vetter og underjordiske skulle man lese fra Bibelen, synge salmer eller utføre kristne ritualer. I Henrik Ibsens *Peer Gynt* blir hovedpersonen reddet fra Bøygen, en underjordisk skapning, ved at noen ringer med kirkeklokkene, slik at det høres inn i berget der Peer er fanget, et element Ibsen har hentet fra tradisjonell folketro. Kanskje de små vettebarna ikke tåler den påkjenningen dåpen påfører dem fordi sjelene deres ikke *kan* kristnes?

Balladen foregår åpenbart i en kristen verden. Targjei tar Margjits barn til kirken for å få dem døpt, og han er både barmhjertig og tilgivende. Selv om blant annet Anne Swang har påpekt at denne handlingen ikke nødvendigvis trenger å ha noe med kjærlighet å gjøre, men utføres fordi det er Targjeis kristenplikt, mener jeg likevel det ikke er grunn til å fraskrive ham det kjærlige i gesten (jfr. Swang 1978). I ballader med kristne motiver ser vi altså at det også er rom for nåde, og nåden viser seg å være større enn lidenskapen. Møtet mellom døden og lidenskapen fortrenses og fordømmes, samtidig som den nådefulle og barmhjertige kjærligheten opphøyes. Dette har ganske sikkert også med kirkens forbud mot lidenskap å gjøre. Targjei viser gjennom sine handlinger at hans kjærlighet til Margjit er ren og sterk. Hans omsorg for de nyfødte barna og kvinnen som har vært utro mot ham, men som han likevel elsker og er villig til å ofre alt for, vitner om en kjærlighet som langt på vei overgår den pasjonsfylte og besettende kjærligheten. Den omsorgsfulle kjærligheten fremheves også gjennom handlingene til Kirsti. Hun tier om Margjits hemmelighet, og prøver å beskytte henne. Ikke alle forskere tolker forholdet mellom Margjit og terna på denne måten. Enkelte forskere, deriblant Leiv Fetveit, stiller spørsmål ved om det er den tilgivende og omsorgsfulle kjærligheten som fremheves i denne balladen, først og fremst på grunn av at de tolker Margjits utsagn i strofene 11 og 12 som en dødstrussel rettet mot terna (jfr. Fetveit 1997). Jeg mener dette er en feiltolkning, og at strofene er ment mer billedlig. Det er også

mulig at ordet "helje(linde)" i utgangspunktet var en form av ordet "hellig", men at det har endret seg med tiden etter hvert som kvederne ikke forsto hva de sang.

Møtet med naturmaktene brukes gjerne i folkevisene for å symbolisere møtet mellom døden og den lidenskapelige kjærligheten. Dette møtet kan være noe godt og tillokkende, der motivene skjønnhet og magi kan skimtes i bakgrunnen, slik tilfellet tilsynelatende er med Jon og Margjit. På den andre siden kan et slikt møte også være av ond art, og forvolde stor sorg og fysisk smerte, slik vi senere skal se er tilfelle i "Olav Liljekrans". Lidenskapen eller besettelsen som kjennetegner den kjærligheten som kan oppstå i møtet med naturmaktene, er uansett destruktiv, og ender som regel med en tragisk død for de involverte. De fatale konsekvensene av Margjits natt med Jon i Vaddelio statueres som et eksempel på hva som skjer om man lar det subjektivt tillokkende, den lidenskapelige kjærligheten, veie tyngre enn det sosialt forbudte. Sagt på en annen måte: balladen forteller om hva konsekvensene kan bli om man lar seg styre av jordiske drifter og lidenskap, heller enn av den sjenerøse, moralske kjærligheten. Denne folkevisa tematiserer med andre ord både den erotiske og lidenskapelige kjærligheten mellom Jon og Margjit, og Targjei og ternas omsorgsfulle nestekjærlighet. Døden slår hardt ned på lidenskapen, og rammer de som lar seg lede av pasjon.

3.2 *Olav Liljekrans*

"Olav Liljekrans" er av de mest utbredte balladene i hele Europa. Varianten jeg vil drøfte her er en oppskrift fra 1846 etter en ukjent kveder fra Telemark, hentet fra Landstads *Norske Folkeviser*. Landstad har plassert balladen i sin kategori "Ridderviser og Romancer".

Alvemøymotivet man finner i balladen, er ikke typisk nordisk og kan være problematisk å forklare. Mange forskere har valgt å støtte seg til teorien om at grunnlaget for denne balladen kommer fra Frankrike, enten på bakgrunn av at det finnes en bretonsk hovedform av "Olav Liljekrans" og fordi alvetradisjonen var spesielt sterk i Bretagne, eller fordi, som Olav Solberg påpeker:

(...) det [har] 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 alvemøy-motivet kan ha kome til, og illustrerer samanhengen mellom den høviske litteraturimporten under Håkon Håkonsson – og balladediktinga. (Solberg 2003: 197.)

Likevel er det ikke utenkelig at dette motivet faktisk har hentet inspirasjon fra det norrøne materialet, kanskje fra *Den eldre Edda* (jfr. note 9).

I likhet med "Margjit og Targjei Risvollo" utspilles handlingen i denne balladen i en naturmytisk kontekst. Forskjellen er at det naturmytiske motivet er uttrykt eksplisitt i "Olav Liljekrans", og at møtet mellom død og kjærlighet her blir utspilt på en helt annen måte. Hovedpersonen i denne visa er Olav som er ute og ber inn til sin bryllupsfest. Men det er ikke bare Olavs tilkommende som har lagt sin hug på ham, også en huldrelignende alvekvinne har sett seg ut Olav som festemann. Hun både lokker og truer ham, men han holder seg hard, og nekter å la seg forføre. Alvekvinnen reagerer med et voldsomt sinne, og forbanner Olav. Før han rekker å komme seg av gårde, er han halvt ihjelslått. Han kommer seg hjem, og rekker å spørre om prest og velsignelse før han dør. Da bruden kommer til gards, vil ikke Olavs mor si hva som har skjedd, men bruden skjønner likevel at noe er forferdelig galt. Hun ser Olavs sverd, griper det og tar sitt eget liv. Til slutt hører vi at også Olavs mor dør, i sorg over det som har skjedd.

Omkvedene, eller rettere sagt mellomstevet og omkvedet, lyder slik: "Med kvitari Haand" og "Saa mod red Olaf fraa Elvo". Som i "Margjit og Targjei Risvollo" brukes redundans til å understreke hovedelementene i balladen. Mellomstevet "Med kvitari Haand" kan ha to funksjoner. For det første kan det framheve Olavs sosiale stand. Det at man hadde hvit hud, tydet på at man var av høy sosial klasse og hadde omgang med det fornemme og høviske miljøet. Var man derimot brun eller mørk på hendene, vitnet det om at man arbeidet ute under solen, som bøndene. For det andre kan omkvedet fungere som et varsel, i dette tilfellet et dødsvarsel. Det at Olav er hvit på hendene kan vitne om at han er utmattet, eller dødssyk, og fargen er helt borte fra huden hans, som på et lik. Omkvedet "Saa mod red Olaf fraa Elvo" forteller om det naturmytiske innholdet i balladen (Elvo = dativ pluralis av *alvene*). Allerede

i første strofe har vi derfor fått varsel om møtet mellom død og kjærlighet: Olav er ute og ber inn til bryllupet sitt, men vil bli konfrontert med naturmaktene og døden vil oppsøke ham.

Frykten for naturmaktene, og da spesielt alvene, er grunnlaget for denne visa. Også her er det bryllupsdag, og visa ender på tragisk vis. Lidenskap symbolisert i naturmaktene, ser ut til alltid å tape når den konfronteres med døden. Hanne Weisser understreker også sammenhengen mellom naturmaktene og dødsmotivet i boken *Folkevisenes fortellinger*: ”I de eldste folkevisene ender det alltid med døden hvis en elskende kommer i kontakt med elvefolket. (...) I folkevisenes verden har elvefolket og andre naturvesener en egen makt til å betvinge. Olav blir kraftløs og ute av stand til å motstå alvene når de lokker på ham.” (Weisser 2005: 33.) Et lignende varsel om død og underjordisk magi finner vi også i ”Gaute og Magnhild” (jfr. analysen), og man kan kanskje si at dvergerunnene og de naturmytiske antydningene i ”Margjit og Targjei Risvollo” også fungerer som tilsvarende tegn eller varsler. I denne sammenhengen er det viktig å ha klart for seg at de naturmytiske vesenene som figurerer i folkevisene, oftest synes å uttrykke temaet i visene: ”Snarare kan vi seie at troll, huldrer, englar og djevlar er *temaberarar*, evt *motiv* – dersom vi da ikkje vil kalle dei *symbol*. Maktene er i alle fall med på å uttrykke temaet i folkediktinga, vi kjem ikkje utanom dei.” (Solberg 1999: 143.)

Troen på alvefolket, underjordiske og andre naturmakter var sterk langt inn mot moderne tid, og levde i lang tid i sameksistens med troen på Gud og kristendommen. Man trodde at alvene og de underjordiske skapningene var farlige vesener med magiske krefter, som de ikke nølte med å bruke hvis de hadde satt seg noe fore eller møtte motstand. I *Trollmakter og godvette* peker Olav Bø på muligheten for å se på ”Olav Liljekrans” som ”uttrykk for den gamle alvetrua i overgang til yngre oppfatningar av huldefolket, med bergtaking som viktig innslag.” (Bø 1987: 66.) Alvemagien kan ikke tilbakekalles, og da Olav ber sin søster om å sende bud på presten, er det fordi han vet at ingen lege kan hjelpe ham, og kanskje fordi han trenger den velsignelsen en prest kan gi ham: ”Liksom vid livets början var människan vid livets slut anförtrodd åt kyrkans vård. Det var presten man kallade till dödbädden, inte

läkaren.” (Bringéus 1987: 197.) Det kristne motivet kobles her inn i balladen, slik det ble gjort i ”Margjit og Targjei Risvollo”.

Møtet med døden i ”Olav Liljekrans” er preget av å være mer brutalt og klart naturmytisk enn det som er tilfellet i ”Margjit og Targjei Risvollo”. Margjit kan sies å ha brakt det tragiske endeliktet over seg selv gjennom å tilbringe en natt sammen med Jon, mens Olavs møte med de underjordiske synes å være langt mer ufrivillig. Man kan spørre seg om det likevel kan være et felles psykologisk aspekt som ligger til grunn for begge visene, og som jeg også vil komme tilbake til i analysen av ”Gaute og Magnhild”: frykten for at ”jeg” skal bli til ”vi”. En slik teori kan virke holdbar, kanskje er det slik at både Olav og Margjit er redd for å binde seg og redd for å måtte leve sammen med en annen resten av livet? Likevel er det ikke helt enkelt å godta en slik tolkning, i alle fall ikke når det gjelder Olav. For det første virker Olav glad og tilfreds når han er ute og byr til bryllup, noe som antyder at han er tilfreds med sin utkårede og det livet som er forespeilet ham. For det andre er bruden tydeligvis svært glad i Olav, siden hun tar sitt eget liv når hun får vite at Olav er død.¹⁵

Møtet mellom kjærlighet og død i ”Olav Liljekrans” er derfor ikke helt entydig. Også i denne balladen er det en konflikt mellom det subjektivt tillokkende og det sosialt forbudte, men den utspiller seg ganske annerledes enn i ”Margjit og Targjei Risvollo”. I ”Olav Liljekrans” hører vi at Olav og hesten hans plutselig befinner seg inne i ringen av dansende alver. Alvekvinnen byr seg frem til Olav, og både lokker og truer ham for å få ham med i dansen. Olav er tydelig preget av skapningens forheksende og forlokkende evner og utseende. Vi blir fortalt at han ”reid seg i otte, ljose dagin han totte.” (strofe 1). Han tror altså at det er høylys dag da det ennå er mørkt ute, noe som kan tolkes som at han var forhekset allerede da han skulle dra, og at alvekvinnen hadde planlagt møtet mellom dem. Kanskje har alvene gjort bruk av ”villarkonn” (jfr. note 14) for å lokke ham dit, men dette sier ikke balladen noe om. Valget Olav får av alvekvinnen (jfr. strofene 5-10) kan også være et symbol på konflikten mellom det subjektivt tillokkende og det sosialt forbudte. Den vakre alvekvinnen tilbyr ham stor rikdom og lidenskap, men Olav klarer å stå imot. Han sier at han gjerne kan ta imot gavene¹⁶ hun tilbyr ham, men han nekter å svike sin tilkommende eller risikere nærmere kontakt med

den mytiske skapningen. Dette skulle man tro ville være til Olavs fordel i forhold til utfallet av balladen, men nå har han allerede møtt alvekvinnen, og lidenskapen har dermed overtaket på den kristne kjærligheten som kunne ha reddet ham. Selv om Olav setter alle krefter inn for å slite seg løs fra alvedansen (jfr. strofe 14-15), i motsetning til Margjit, som sørger når hun må skilles fra Jon: ”dei skjuldest mæ sorg å kvie” (strofe 1), kan han ikke overleve møtet med alvekvinnen. Nok en gang har møtet med de underjordiske blitt etterfulgt av død og sorg, og i likhet med ”Margjit og Targjei Risvollo” er det også her tre personer som må bøte med livet.

Den lidenskapelige stemningen fra ”Margjit og Targjei Risvollo” er borte, her er det bare smerte og ond magi. Men hva er det da som gjør at møtet mellom alvekvinnen og Olav finner sted? De naturmytiske møtene som beskrives i folkevisene skjer ikke tilfeldig, men på grunn av noe som har direkte tilknytning til aktørene. Sjangeren krever at kjærligheten skal være til stede før døden gjør sitt inntog. I ”Margjit og Targjei Risvollo” var dette tydelig, men hva med ”Olav Liljekrans”? For det første er Olav ute og byr inn til bryllup, han er altså forlovet, og befinner seg i en såkalt utsatt fase eller periode. For det andre kan man se på brudens selvmord som en handling utløst av kjærlighetssorg og fortvilelse, noe lignende situasjonen i *Romeo og Julie*, som vitner om hennes dype kjærlighet til Olav. Da Olav lar seg forhekse av alvekvinnen (jfr. første strofe), frarøves han kanskje kjærligheten til sin tilkommende for et møte med alvekvinnen, som symboliserer lidenskap og pasjon. Han blir dermed konfrontert med alvekvinnens naturmytiske lidenskap, og, som i ”Margjit og Targjei Risvollo”, skal dette møtet vise seg å være dødbringende.

3.3 Gaute og Magnhild

Denne varianten av ”Gaute og Magnhild” er hentet fra Magnus Brostrup Landstads innholdsrike verk, *Norske Folkeviser*. Nedtegnelsen er gjort i 1846, etter en ukjent kveder fra Telemark. Balladen er kjent under mange ulike titler, blant annet ”Villemann og Magnhild”, ”Gudmund og Signeliti”, ”Harpespelet tvingar Nøkken” og ”Harpens Kraft”.

Balladeforskerne er i stor grad enige om at handlingen i ”Gaute og Magnhild” bygger på det

greske sagnet om Orfevs og Evrydike. Da Evrydike dør finner ikke Orfevs livet lenger verdt å leve, og han går til dødsriket for å be om å få henne tilbake. Hans klagesang er så vakker at Hades, herskeren av dødsriket, gir ham Evrydike tilbake, på den betingelse at han ikke snur seg før de er ute av dødsriket. Men like før de er ute, snur han seg, og hun kryper tilbake og blir borte. I motsetning til sagnet får ”Gaute og Magnhild” en lykkelig slutt: ”i balladen er fortapingshistoria om Orfevs og Evrydike gjort til ei forløyingshistorie, og det er spelet frå ei magisk harpe og ikkje klagande song som har overmenneskeleg kraft.” (Solberg 2003: 200).

I ”Gaute og Magnhild” er det også duket for bryllup. Gaute og Magnhild er svært forelsket, men Magnhild bærer likevel på en stor sorg. Hun vet at hun går en mørk skjebne i møte og frykter drukningsdøden, selv om Gaute lover at han skal bygge ei stor og kraftig bru over den strie elva Vendings å, som de må krysse på brudeferden. Magnhilds redsel for Vendings å beskrives tydelig i visa: ”Eg græt fast meir for mit gule hår, / det skal ljota rotne i Vendings å” (strofe 9). Underforstått her ligger også Magnhilds frykt for nøkken, som bor i vannet. Denne varianten av ”Gaute og Magnhild” gir ingen forklaring på hvordan Magnhild kan være klar over at nøkken er spesielt truende for henne, men i sitt omfattende noteapparat gir Landstad en mulig forklaring, basert på andre varianter av balladen.¹⁷ Til tross for Magnhilds frykt kommer bryllupet snart i stand. Bryllupsdagen sitter Magnhild på den staselige brudehesten, slik skikken var. Gaute har bygget ei kraftig bru, og mener det vil beskytte bruden og holde henne trygg. Det vil snart vise seg at Gattes *kjærlighet* til Magnhild er bedre beskyttelse enn den solide brua. Da de kommer til brua over Vendings å, står det en vakker hjort der. Den er overnaturlig pen, og umulig å ta øynene fra, og brudefølget glemmer helt å passe på Magnhild. Da ender det slik Magnhild hadde fryktet, hun ”dreiv at stride straum” (strofe 17). Nøkken har som kjent evnen til å omskape seg, og trolig har han brukt denne evnen til å lure brudefølget: ”det farlege vassvettet [har] skapt seg om, i denne visa til ein hjort” (Solberg 3003: 200). Da Gaute oppdager hva som har skjedd, sender han smådrengen sin for å hente ”mi horpe fin” (strofe 21). Gaute spiller så vakkert at nøkken gir slipp på Magnhild. Musikkens magiske evner og kjærlighetens makt har gitt Magnhild livet tilbake.

Omkvedet i "Gaute og Magnhild" fungerer på lignende måte som omkvedene i de tidligere analyserte – det understreker noe viktig ved handlingen. Dette gjelder først og fremst mellomslenget: "Her Skogar ivi Heide". Det subjektive omkvedet fra "Margjit og Targjei Risvollo" er her byttet ut med en mer nøktern observasjon, men det forteller i likhet med omkvedet i "Olav Liljekrans" om noe truende med naturmytisk klang. I de to foregående analysene nevnte jeg ulike varsler og tegn i versene og omkvedene, som fungerer som frampek i balladene. I dette tilfellet ligger det et noe omsvøpet *memento mori* (jfr. Landstad 1968: 470) i mellomslenget, som betyr noe i retning av at mørket siger (inn) over skogen. Dette kan tolkes som en pekepinn om at noe dramatisk og kanskje også fatalt vil skje. Til tross for at alt ser lyst og tilsynelatende harmonisk ut, kan man ane at noe mørkt og uhyggelig er i emning. Den gode stemningen og kjærlighetsmotivet blir tilført et *memento mori* som fungerer nesten på samme måte som en dyster eller uhyggelig musikk ville gjort i en kjærlighetsscene i en film – det blir en slags *ouverture* med illevarslende undertoner. Motivet kan dessuten også fungere som et dødsvarsel, slik H. F. Feilberg påpeker er tilfelle i flere folkeviser (jfr. *Bjærgtagen* (1910)). Etterslenget, "Hosse kan Svenden den Jomfru faa som svarar Vreie", kan ikke sies å være like treffende, eller passende, som mellomslenget. Enkelte forskere har antydnet at etterslenget opprinnelig kan ha hørt til en annen ballade (jfr. Landstad 1968: XIV), men det kan likevel ikke avskrives helt, da "Gaute og Magnhild" også handler om en ung mann og en jomfru. Kanskje kan man også argumentere for at Gaute er noe påståelig, sta og selvgod gjennom måten han oppfører seg på, og kanskje ikke tar Magnhilds frykt helt alvorlig.

Balladen om Gaute og Magnhild er velkjent også i de andre nordiske landene, og i Jochum Stattins bok *Näcken* får vi høre om en svensk variant av "Gaute og Magnhild":

Även i den tidiga nordiska balladdiktningen förekom den musicerande och förföriska näcken i mansgestalt. Den äldsta av dessa ballader, Näckens svek, är uppbyggd kring motivet om näcken som med musikk och dans lockar en kvinna till sitt vattenrike. I Harpans kraft kan brudgummen genom sin musik tvinga näcken att återlämna den bortrövade bruden som han gömmer i floden. (Stattin 1992: 24.)

Bruderovsmotivet som her blir beskrevet, var velkjent langt fremover mot vår tid, og bygger på troen om at kvinner var spesielt utsatte for onde makter, død og magi i sårbare og følelsesmessig utfordrende overgangsperioder i livet, som for eksempel bryllupsdagen (jfr. kapittel 2.3). De ustabile periodene kan ha sammenheng med både fysiske og psykiske

opplevelser mennesker har i forbindelse med overgangsfaser og identitetsskifter, og ofte har det tilknytning til en overgang fra å være et ”jeg” til å bli et ”vi”, altså i sammenheng med forlovelse og giftemål. Bruer brukes ofte som symbol på tilsvarende sårbare og liminale perioder, og det å krysse ei bru kunne i følge tradisjonell folketro oppfattes som noe livsfarlig og skjebnesvangert. Situasjonen i ”Gaute og Magnhild” passer også i likhet med ”Olav Liljekrans” godt overens med Villy Sørensens såkalte ”forlovelsessituasjon” (jfr. analysen av ”Olav Liljekrans”). Magnhild er klart bevisst på denne sammenheng, og gruer seg til bryllupsdagen. Trosforestillingen om nøkken og de underjordiske er fullstendig de facto for henne, og hun frykter derfor turen over brua og gråter av dødsangst. Gaute er tydeligvis ikke så opptatt av dette, og tenker ikke på samme måte som Magnhild. Det er farlig for ham å overse dette, for ”ingen bør agte giftermål så ringe at han anser dette som en helt uväsentlig detalje” (Sørensen 1959: 140). Det at han tror at ”han kan afverge faren ved at gjøre broen bredere” (ibid), er faktisk med på å forvolde Magnhilds død. Brumotivet kan også settes i sammenheng med brudens bokstavelige overgang til mannens slekt, og ferden fra barndomshjemmet til hennes nye hjem som vordende husfrue:

(...) brudgommen i et festlig optog med representanter for begge slægter førte sin brud til deres fremtidige hjem. Det er til denne færd navnet bryllup har vært knyttet. Samme glose hedder på oldnordisk ”brudhlaup” og på ældre dansk ”brudlop”, der betyder ”brudeløb”. Dette brudeløb til det ny hjem har i tidens løb været forbundet med forskellige, lokalt bestemte forestillinger og skikke. Adskilligt heri tyder på, at selve grundfænomenet, overgangen, i gammel tid har formet sig som et brudeløb i ligefrem forstand. Bruden har i så fald foretaget en rituell flugt, og brudgommen har derpå skullet fange og hjemføre hende. (Smidt 1977: 75.)

Kan det være at Magnhild i sitt ”brudeløb” bestemmer seg for virkelig å sette Gautes kjærlighet og krefter på prøve, og frivillig gir seg hen til nøkken (jamfør note 14)? Det virker ikke som om det er noen grunn til at Magnhild skulle ønske å rømme fra verken Gaute eller ektestanden, og hun er livredd for å dø, men hun strever også med å finne seg til rette i sin livssituasjon. Det er mulig å lese dette som symboler på at Magnhild ikke takler overgangsfasen mellom ung og voksen. Lignende psykologiske perspektiver skinner ofte gjennom i naturmytiske ballader, og det virker derfor også riktig og naturlig å si seg enig med Olav Solberg: ”Det er truleg dei naturmytiske balladane som høver seg best for *psykologiske analysar*.” (Solberg 1999: 144.) Samtidig er det viktig å huske at folk oppfattet naturvesenene som faktiske og konkrete, og ikke bare som symboler.¹⁸

Som i de to foregående analysene, er det også i denne balladen snakk om et naturmytisk motiv. Det naturmytiske vesenet, som i denne balladen er nøkken, er temabærer: ”I slike viser blir gjerne kjærleiken eit viktig tema, mens maktene blir temaberarar, evt symbol.” (Solberg 1999: 144.) Som alvekvinnen i ”Olav Liljekrans” og Jon i ”Margjit og Targjei Risvollo”, er også nøkken fylt av en form for lidenskapelig kjærlyghet, og han har sett seg ut Magnhild til å tilfredsstille sine behov. Som vi har sett i de to forrige analysene, fører en underjordisk kjærlyghet som regel til død for menneskene som kommer i befatning med den. Men denne gangen må døden se seg slått av kreftene til den sjenerøse kjærlygheten. Bildet på at kjærlygheten overvinner alt, er et gammelt kristent motiv. ”Størst av alt er kjærlygheten”, står det i Bibelen: ”Så blir de stående, disse tre: tro, håp og kjærlyghet. Men størst blant dem er kjærlyghet.” (Bibelen, Første Korinterbrev 13, 1-13). Grunnen til at balladen får en lykkelig utgang i motsetning til sagnet om Orfeus og Evrydike, har antakelig noe med dette kristne budskapet å gjøre, men kan også være ment som et bilde på at kjærlygheten er sterkere enn døden, og at man derfor ikke skal frykte den. Kanskje vil en også med denne visa fortelle at uansett hvilke forholdsregler en tar, og hvor godt en forsikrer seg mot døden, slik Gaute prøver å gjøre når han bygger brua over elva, er det kun kjærlyghetens krefter som virkelig kan hjelpe og verge en.

Gautes magiske musikk bringer oss over på et annet viktig aspekt i denne balladen, nærmere bestemt *underet*. Dette er underfull diktning, ikke realisme. Slik fantastisk diktning finner vi mange eksempler på i folkediktningen. Liv, død, kunst og kjærlyghet preger oss mennesker i stor grad, og dette gjenspeiles i folkediktningen. Ofte kan man se disse motivene bli brukt for å forsterke og kontrastere hverandre. Her beveger vi oss mer over på visens narrative funksjoner, og kjærlygheten og dødens evner til å forevige hverandre, slik Maria Alnæs skriver det:

Motivkoplingen kjærlyghet og død, må også ses i lys av dens narrative funksjon: Kjærlygheten dør på sitt mest intense, for at intensitetsnivået i fortellingen ikke skal synke. Dødstrusselen gjør kjærlyghetens fremdrift sterkere og mer troverdig. Døden forseglar kjærlyghetsopplevelsen i dens blomstrende forelskelse. Kjærlygheten, på sin side, gjør døden vakker og poetisk. (Alnæs 2004: 108.)

Forskjellen mellom ”Gaute og Magnhild” og ”Margjit og Targjei Risvollo”, og ”Olav Liljekrans” er at kjærlygheten seirer og døden taper, eller, som Olav Bø har skrevet: ”menneskekløkt og vågemot har (...) vunni over dei farlege maktene”. (Bø 1987: 7.) Det

nestekjærlige og kristent betonedede motivet er ved første blick ikke så tydelig som det naturmytiske, men om man går balladen nøyere etter i sømmene, vil man raskt gjenkjenne det kanskje viktigste kristne motivet av alle: kjærligheten som overvinner døden.

3.4 *Sigrid og Astrid*

”Sigrid og Astrid” er i Landstads *Norske Folkeviser* gruppert under ”kæmpeviser”, og i *Norske balladar* finnes den under tilsvarende gruppe, ”Kjempe- og trollviser”. I TSB-katalogen er den plassert i gruppe D som har samlebetegnelsen ”ballads of chivalry” (jfr. Jonsson m.fl. 1978: 15). Balladen inneholder derimot også trekk som kan gjøre at den fortjener en plass blant skjemteballadene eller skjemtevisene, noe jeg vil komme tilbake til etter hvert. Varianten jeg her tar utgangspunkt i, er hentet fra *Norske Folkeviser*. Oppskriften er gjort i 1840-årene, etter en ukjent sanger fra Telemark.

I denne balladen møter vi søstrene Astrid og Sigrid som har mistet begge foreldrene. Faren ble drept av den uhederlige Hermod¹⁹, og de to søstrene ønsker hevn. De kler seg ut som menn, oppsøker farens drapsmann, og dreper ham med kaldt blod på et bestialsk vis. Måten balladen er bygd opp på, skiller seg fra de andre seks balladene, ved at den har et humoristisk preg. Dette trenger ikke å forringe behandlingen av temaet, for en komisk framstilling kan i følge: ”Kjærleiken kan framstillast tragisk, men også komisk. Den knyter seg til andre sentrale folkediktingsmotiv som ære og skam, den heng saman med synet på kjønnsroller, ætt og samfunn, og med tradisjonell folketru.” (Solberg 1999: 199.)

Når det gjelder synet på kjønnsroller og samfunn, kan man argumentere for at dette også understrekes i omkvedet. Mellomslenget, ”Komen af aurom lande”, har en klar betydning, men kan virke noe malplassert i forhold til resten av balladen. En mulighet er selvfølgelig at et eller flere vers som forklarer søstrenes tilknytning til landene i øst, med tiden har blitt borte fra balladen, men det kan også her være snakk om ”lån” fra andre ballader.

Etterslenget, ”Di ride så hart i Hermods Garden, di kvendi!”, må sies å være mer i takt med Walter Ongs definisjon av redundans, og undrestreker stemningen i balladen. Både kjønnsperspektivet og spenningen i balladen blir fremhevet her. Kvinnene har tydeligvis et viktig ærend hos Hermod, og at de ”ride så hardt”, vitner om at det ikke er snakk om en høflighetsvisitt.

Sigrid og Astrid er søstre med svært forskjellige personligheter, et ganske typisk balladesk virkemiddel: ”Balladen stiller ofte opp to mennesketypar mot kvarandre.” (Solberg 2003: 230.) Astrid er livlig, æreskjær og aktiv, og er den som utgjør drivkraften i fortellingen. Sigrid er mer ”passiv og tilbakeholden” (ibid), og ser ingen utvei fra den håpløse situasjonen de har havnet i, men også hun ønsker hevn: ”for sorga er uttrykk for at ho også ynskjer hemn over han som har drepe far deira – ho veit bare ikkje korleis det skal gå til.” (Ibid: 231.) Disse to kvinnetypene; den lidende og passive og den handlende og æreskjære, blir grundig drøftet av Lise Præstgaard Andersen i artikkelen ”Kvindeskildringen i de danske ridderviser” (Andersen 1978). Vi kan også se at to ulike holdninger til døden eksemplifiseres i de to kvinnene: Astrid vil hevne sin far og på denne måten få utløp for sitt sinne og sin sorg over hans urettferdige død, i tillegg til at hun på denne måten kan vinne tilbake søstrenes tapte ære, mens Sigrid er den sørgende og forsiktige som ikke vet annen råd enn å felle tårer og forholde seg i ro fordi sorgen lammer henne. Kjærlighetsmotivet er ikke like synlig i denne balladen som i de andre analysene, det blir stilt i bakgrunnen av blodhevnmotivet og døden. Likevel kan man hevde at det i tillegg til blodhevn- og æresmotivet, ligger et kjærlighetsmotiv i bunnen, som driver søstrene til handling. Kjærligheten til de avdøde foreldrene, og trangen til å gi både dem og seg selv oppreisning for urettferdigheten, blir til sammen en slags besettelse.

Kvinnenes far har altså blitt drept, og søstrenes ære står på spill. Som om ikke dette var nok til å nære hatet de føler for Hermod, hintes det også i balladen til at han har noe å gjøre med deres mors død. Dette kommer blant annet frem i måten Hermod snakker til de fremmede mennene (søstrene i forkledning) om de to vene jomfruene som har mistet både far og mor: ”Der bur tvo jomfrugur up under öy, som er båd’ fadir- og modirlaus möy.”. (Strofe 15.)

Astrid nevner også moren, og antyder at Hermod har skyld i mer enn drapet på faren: ”lokkad ’kons modir, så mykid imot!” (Strofe 20.) Hva Hermod faktisk har gjort, kommer klarere frem i en dansk oppskrift, der det tilkjennegis at han har voldtatt moren og kanskje også har drept henne (jfr. Danmarks gamle Folkeviser 1966, bind IV, nr. 193, oppskrift A, strofe 12). I denne sammenhengen kan det tenkes at Hermod har vært besatt av tanken på søstrenes mor, og vært drevet av en fordervet form for lidenskapelig kjærlighet. Kvinnen Hermod vil ha, er gift, og antakelig heller ikke interessert i ham. Hermods uforløste kjærlighet, eller kanskje heller *behov* overfor Sigrid og Astrids mor, er kanskje grunnen til at han dreper henne. Det kan jo også tenkes at søstrenes mor faktisk var forelsket i Hermod, og at denne forbudte kjærligheten på en eller annen måte førte til hennes død, men på grunn av måten Hermods karakter blir framstilt som ensidig negativ på, tror jeg neppe dette er tilfelle.

Denne besatte og dødbringende kjærligheten er en annen variant av Margjit og Jons forbudte kjærlighet, og alvekvinnens og nøkkens besettelse av henholdsvis Olav og Magnhild som ble drøftet ovenfor. Søstrene har et stort og blodstenket regnskap å føre med Hermod, men det fortelles ikke om eventuelle brødre som kan hevne foreldrene. For å få æren tilbake må de dermed gjennomføre blodhevn selv. Søstrene klipper håret og kler seg ut som menn, og oppsøker gården der Hermod bor. Fokledningsmotivet kjenner vi også igjen fra ”Margjit og Tarjei Risvollo” og ”Bendik og Årolilja”. I ”Margjit og Targjei Risvollo” er motivet og grunnen for utkleddingen tragisk, og i ”Bendik og Årolilja” er formålet å lure seg inn for å komme usett inn i Åroliljas kammer, altså et romantisk motiv, mens i ”Sigrid og Astrid” blir det derimot brukt på en strategisk og humoristisk måte. Felles for alle er at forkledningen er nødvendig for ikke å bli gjenkjent, og fordi det er eneste løsning på et problem som ikke kan løses innenfor den kjønnsbestemte og handlingsregulerte verdenen aktørene tilhører. På denne tiden var det ikke enkelt for en kvinne å kreve bot og rettferd dersom hun hadde opplevd en ærekrenkelse. Selv om kvinnene var langt fra fullstendig maktesløse eller fratatt alle rettigheter, ressurser eller all innflytelse²⁰, så var det en streng genusordning som rådde. Kvinnen hadde rettigheter, men disse kunne først og fremst oppnås gjennom hennes far eller ektemann:

(...) det manliga deltagandet i offentligheten, i egenskap av husfader för familj/hushåll, vid denna tid var en självklarhet. Lika självklart var det vid tiden att hustru inte ägde tillträde till denna arena på mäns vis. Kvinnors och mäns äreskoder kom i ett sådant samhälle att behandlas på olika sätt. Kvinnor respektive män kunde heller inte uppträda på ett sätt eller utanför tinget. Män hadde tillträde till en arena för att ställa saker som gått fel till rätta; kvinnor hade enligt lag bara tillträde till denna arena genom sina män – medelst en fader eller husbonde. (Johansson 2005: 79.)

I Sigrid og Astrids tilfelle er det verken noen far eller ektemenn som kan reise deres sak, så de er nødt til å overskride sine rettigheter og muligheter som kvinner og selv sørge for å gjenvinne sin tapte ære. De går inn i stua til Hermod, og avslører for Hermod hvem de er: ”Her er Astrid, du aktad deg, og der er Sigrid, du vil geva meg! Du vog ’kons fadir, gav ingjo bot, lokkad ’kons modir, så mykid imot!”. (Strofe 20.) Deretter dreper de ham på et grotesk vis: ”Dei hoggi Hermod alt så små, som lauv in-under lindi låg.”. (Strofe 23.) Søstrenes ære er gjenopprettet. Kjærligheten og døden har igjen møttes til tvekamp, men hvem har vunnet denne gangen? Døden opptrer her som nevnt ikke først og fremst i forbindelse med kjærligheten, men i et hevnmotiv. I et hevnmotiv vil døden kunne hevdes å alltid være tvetydig, avhengig av hvem den rammer. På den ene siden kan man si at døden kan være god dersom den rammer fienden og gjenopprettet æren, slik resultatet blir i ”Sigrid og Astrid”. På den andre siden vil døden i et hevnmotiv alltid være ond, både fordi den er uønsket for den som blir rammet, og fordi den som regel er svært brutal.

I ”Sigrid og Astrid” er begge disse dødsmotivene synlige, men tvetydigheten blir nedtonet, og Hermod får ingen medfølelse. Den strukturelle organiseringen av innholdet i ”Sigrid og Astrid” viser at sympatien ligger hos søstrene, og at deres blodhevnplaner får støtte. Dette kan en enklest forklare ved å bruke Greimas’ aktantmodell (se Greimas’ *Overvejelser over aktantmodellene* for bedre oversikt), der de ulike handlingsfeltene i en tekst²¹ deles inn i funksjoner som gir teksten mønster og mening og stabiliserer strukturer og aktørsamspill. Hermod fungerer som avsender på kommunikasjonsaksen, og som motstander på konfliktaksen. Når Hermod, ved å drepe Astrid og Sigrids far, har fratrukket dem ære og integritet (objektet) blir det deres prosjekt å få disse tilbake, noe som kun kan gjøres ved å drepe Hermod. Han plasserer seg dermed som en entydig motstander som vil hindre at prosjektet gjennomføres²². At Hermod ikke tilskrives noen sympati, kommer også fram gjennom måten han blir drept på; han vises ingen nåde, og blir fullstendig overkjørt av de to kvinnene.

Det er flere elementer i teksten som viser at sympatien ligger hos de to søstrene. Riktignok parterer de Hermod på bestialsk vis, men ved å beskrive blodhevnen slik det er gjort i denne balladen, blir den nærmest også til noe komisk, og hevnerne har hele tiden publikums støtte. I tillegg overgår søstrene Hermod i kløkt og list. Ikke bare klarer de to kvinnene å lure farens drapsmann, men de får ham også på samme tid framstilt som en latterlig figur. Hermod snakker til de to ”mennene” uten å ane at det er de to søstrene han har på besøk. Han foreslår for dem å oppsøke Sigrid og Astrid, ”som er båd’ fadir- og modirlaus möy” (strofe 15), for å fri til Sigrid, mens han bedyrer at han skal ha Astrid for seg selv. Den humoristiske grunntonen er tydelig i balladen, men likevel rører den ikke ved det alvorlige ved blodhevnemotivet. Dan Lindholm påpeker i *Nordiske Gudesagn* at den nordiske mytologien har rom for både humor og skjemting parallelt med alvor. Han understreker at det er begrensninger som skaper rom for humor, fordi alle har ”sin klare begrensning. Og hvor du støter an mot din egen begrensning blir det plass for humor.” (Lindholm 1987: 78.) Olav Solberg peker i den samme retningen. I sitt arbeid med norske skjemteballader understreker han viktigheten av ”medvit om både det alvorlige og det komiske” (Solberg 1993: 23). Man er altså avhengig av at folk kan sette situasjonen i sammenheng med det alvorlige for å oppfatte noe som komisk eller humoristisk.

Sigrid og Astrid er sammen om drapet på Hermod, men av de to søstrene må Astrid sies å være den som muliggjør og setter hevntanken ut i livet. Sigrid er også delaktig, men det er den aktive og handlekraftige Astrid som må tilskrives helterollen i balladen. Det er sjelden man hører at kvinner dreper med kaldt blod for å hevne, som oftest er det menn som står bak. Slik var i alle fall situasjonen på 1200-tallet. Kvinnen er tradisjonelt først og fremst blitt brukt som et symbol på liv, omsorg og kjærlighet, mens brutalitet, drap og død ofte har blitt forbundet med det maskuline. I kulturer eller religioner der døden oppfattes som en konkret skikkelse, er den ofte uttrykt som et mannlig. Hva er da motivasjonen for å velge en kvinne til rollen som helt og morder i denne balladen? Prøver dikteren å gjøre døden til noe komisk og ufarlig ved å la en kvinne være drapsmann? Preben Meulengracht Sørensen hevder at det å snu opp-ned på roller og normer i middelalderdikningen ikke bare har med underholdningsaspektet å gjøre, men at det kanskje først og fremst er ”en markering af grænsen mellem kønsrollerne”, det vil si at man forsøker å stedfeste det som er normalt ved å fremheve det unormale. (Meulengracht Sørensen 1993: 238.) Dersom Astrid hadde vært en

anti-helt, og blodhevn hadde slått feil, kunne dette ha vært en mulig motivasjon, men vi vet jo at Astrid er alt annet enn en anti-helt, og gjennomfører planen med bravur.

Kan det kanskje tenkes at dødsmotivet og blodhevnideologien her brukes for å fremme et helt annet budskap? Har dikteren prøvd å kle de to kvinnene i røde strømper? Det kan tenkes at det humoristiske forkledningsmotivet og den til tider nærmest latterliggjorte blodhevn er ment å fungere som en parodi på kjønnsrollene, og at disse to motivene utgjør en allegorisk framstilling av noe helt annet, nemlig kvinnens posisjon i middelaldersamfunnet. Er det kanskje slik som Else Mundal diskuterer i artikkelen "Kvinner i norrøn litteratur", at kvinner i den heroiske diktingen er "uttrykk for ynskjetenking og dagdraum" (Mundal 1980: 14) og at det kan være ment å gi "uttrykk for ynskje og draumar, medvetne eller umedvetne, når kvinnene i denne litteraturen bryt sedvanelovene og skikkane i samfunnet, og oppfører seg meir som menn?". (Ibid.) Kanskje er det slik man må lese framstillingen av hevneren Astrid. Ved å tre inn i rollen som drapsmann, forlater hun sin rolle som kvinne og begir seg over i den mannlige kjønnsrollen, der normene tillater en å utøve blodhevn. Ifølge tradisjon og normer skulle kvinnene bære frem nytt liv, ikke planlegge hevntokt og forvolde død. Det var mannens ansvar å hevne, mens det var en kvinnes plass å sitte hjemme og sørge over de døde. Dersom "Sigrid og Astrid" er formet av mannlige diktere, er nok balladen sannsynligvis ment som et skrekkeeksempel; det ville være en stor ydmykelse å bli drept av en kvinne, og ikke minst latterliggjort. Hvis balladen derimot er formet av kvinner, er det mulig at den kan oppfattes som en problematisering av de etablerte kjønnsrollene og normene tilknyttet disse, og som ønskedrøm, som trosser konvensjonene.

Måten Hermod blir drept på, vitner om en forferdelig brutalitet og manglende empatifølelse. Likevel sympatiseres det ikke med Hermod selv når han blir tatt av dage, hans ugjerninger er for store til det. Av alle balladene som er inkludert i analysene i denne oppgaven, kan man kanskje si at Hermods død er den mest "fortjente". Drapet på Hermod vitner om en førkristen "øye for øye"-politikk som vi kanskje først og fremst kjenner fra det islandske sagamaterialet, og er et trekk fra blodhevnideologien. Blodhevnideologien er gammel, og peker tilbake mot en middelsaldersk mentalitet og samfunnsregulering som vi særlig finner i

den islandske litteraturen fra middelalderen. Ætt, ære og integritet utgjør her de grunnleggende menneskelige verdiene. Dette norm- og tankesettet var en selvfølgelig- og naturlig del av det middelalderske hverdagslivet, og på grunn av dette ble blodhevn oppfattet som en legitim handling. Den gangen var det nødvendig å hevne eller få oppreisning for et urettferdig drap for å kunne leve et normalt liv videre, for uten æren og integriteten intakt ville også ætten gå under. Ærekrenkelse var ikke til å leve med. Kanskje ville Astrid og Sigrid fått problemer med å gifte seg dersom farens død forble uhevnet. I strofe 20 sier Astrid ”Du vog vår fader, gav inga bot,” noe som tyder på at Hermod hadde hatt sjansen til å gjøre opp for seg ved å betale bøter, slik skikken var i middelalderen når det ble gjort overgrep mot den personlige integriteten (jfr. Preben Meulengracht Sørensen 1993). På grunn av at Hermod ikke hadde gjort opp for seg gjennom å betale bøkene, var blodhevn eneste løsning. Dette var en skikk som var godtatt og normert i datidens samfunn. At sønnen kunne vente hevn, var nok hans mor fullstendig klar over, og hun ville ikke fortelle at Hermod var hjemme da de to ”mennene” kom til gards, kanskje fordi hun hadde mistanker om at de var kommet med mørke hensikter. Hun løy til de besøkende og sa at Hermod var ute: ”Aa Hermod han er inki heime, han er i skogin at veide.” (Strofe 9.) Men de to gjennomskuet henne og slapp likevel inn, og Hermod måtte betale for sine ugjerninger.

Døden har nok en gang vist seg å opptre i forbindelse med kjærligheten, også denne gangen først og fremst gjennom den lidenskapelige og besatte kjærlighetsvarianten. Døden har igjen trukket det lengste strået i møtet eller konfrontasjonen med lidenskapen. Møtet mellom døden og kjærligheten slik det fremstår i ”Sigrid og Astrid”, er den balladeske tradisjonen tro: dramatisk og medrivende.

3.5 *Bendik og Årolilja*

Jeg har her tatt utgangspunkt i Jørgen Moes variant fra 1847, etter Anne Ånundsdotter Lillegård, hentet fra Blom og Bøs *Norske balladar*. Andre varianter av balladen er ofte noe kortere, jamfør for eksempel Landstads variant i *Norske Folkeviser*. Diktmotivene som benyttes i denne varianten av ”Bendik og Årolilja”, er som Solberg har skrevet, ”ei

sjølvstendig utforming av diktmotiv frå mellomalderen og illustrerer korleis ein god balladediktar komponerte visene sine.” (Solberg 2003: 221). ”Bendik og Årolilja” er kanskje en av de mest kjente og kjære folkevisene av alle, og det er lett å forstå hvorfor Landstad beskriver balladen som ”en kostelig Perle i min Samling. Det har et gammelt og ærverdigt Præg og det tragiske Emne er baade opfattet og gjengivet paa en sædeles vakker Maade.” (Landstad 1968: 533.)

Handlingen i ”Bendik og Årolilja” begynner med at kongen forbyr enhver å ”trå gullbrautinne”, det vil si gå de gullbelagte bruene/veiene, som leder til Åroliljas jomfrubur. Bendik trosser forbudet og oppsøker Årolilja. De to er dypt forelsket, men deres kjærlighet er forbudt. Bendik tas til fange av kongens menn, og til tross for at både Årolilja, dronningen, mennesker og dyr ber for Bendiks liv, bestemmer kongen at han skal henrettes. Idét Bendik dør, faller Årolilja om på rommet sitt, død av sorg. Videre forteller balladen at Bendik blir gravlagt sør for kirken, Årolilja nordenfor, antageligvis som et endelig forsøk på å holde de elskende fra hverandre. Men kjærligheten deres overvinner alt, og som et tegn på dette vokser det opp to liljegrøner fra gravene deres. De vokser seg enormt store, og møtes over kirketårnet hvor de ”krøktes ihop” (strofe 44), som i en endelig og evig omfavelse.²³

Den romantiske kjærligheten er utgangspunktet i ”Bendik og Årolilja”. I TSB-katalogen er balladen kategorisert under gruppe D. Denne kategorien beskrives som ”Ballads of Chivalry”, og videre ”apparently realistic descriptions of contemporary life among the nobility.”²⁴ (Jonsson m. fl. 1978: 16-17.) Historiene som fortelles og rammene rundt tar med andre ord utgangspunkt i middelalderens aristokrati, og vi snakker i denne forbindelsen om *den høviske kjærligheten*: ”Fra utlandet kom på 1200-tallet også forestillingen om den høviske kjærligheten. Høvisk kjærlighet var et litterært fenomen som ble svært populært over hele middelalderens Europa. (...) Til tross for innslag av erotikk, dreier det seg mest om avstandsforelskelser – det er ikke meningen at de to skal få hverandre.” (Vidhovde 2004: 43.) Som de andre balladene og fortellingene om høvisk kjærlighet, er også ”Bendik og Årolilja” bundet av idealet. Det er ikke det middelalderens vanlige kvinner og menn følte og

opplevde når de var forelsket som gjenspeiles her, men et forskjønnet og edelt ideal. Dette reflekteres også i møtet mellom døden og kjærligheten i balladen.

Utgangspunktet for den romantiske kjærligheten er forelskelsen, eller følelsesmessig tiltrekning mellom en mann og en kvinne. Å la følelsene ta styringen var som nevnt ikke uproblematisk i balladediktningens samtid: ”Ei anna sak er at kjærleik bygd på kjenslelivet til to menneske fort kunne kome i motsetning til økonomiske og sosiale interesser. Om slike og andre komplikasjonar handlar mykje av folkediktinga.” (Solberg 1999: 199.) Det er disse motsetningene som gjerne forårsaker eller initierer møtet mellom døden og kjærligheten i denne typen ballader. Andreas Cappelanus, kapellan og skribent, skrev på 1100-tallet avhandlingen *De arte honeste amandi (The Art of Courtly Love)*, der han beskrev kjærligheten og forelskelsens iboende aspekt av lidelse: ”A certain inborn suffering derived from the sight of and excessive meditation upon the beauty of the opposite sex, which causes each one to wish above all things the embrace of the other and by common desire to carry out all of love’s precepts in the other’s embrace.” (Cappelanus 1960: 28.) Den lidelsen og desperasjonslignende affekten som Cappelanus nevner her, kan vi kjenne igjen i balladen om Bendik og Årolilja. De elskendes kjærlighet er så dyp at de heller går i døden enn å leve uten hverandre.

Omkvedet i ”Bendik og Årolilja” kan sies å anslå den tragiske grunntonen og -utgangen i balladen. Den tematiske kjernen understrekes, noe som i dette tilfellet først og fremst er den tragiske kjærligheten. ”Årolilja kvi søve du saa længje”, lyder det såre omkvedet. Det kan sies å være en utenforstående kommentar, men det kan også tolkes som et utsagn knyttet direkte til en eller flere aktører, slik som i ”Margjit og Targjei Risvollo”. Søvnens refereres til her, er den lange søvnen man aldri våkner fra, altså døden. Vi ser denne metaforen brukt i flere ballader, for eksempel i ”Margjit og Targjei Risvillo”, da Targjei forteller Margjit at sønnene er døde: ”dei sova i molli vigde” (strofe 31). På den andre siden kan omkvedet tolkes som et tvetydig utsagn. Kanskje skal det uttrykke et håp om at Årolilja faktisk sover, og at hun bare har gått inn i en lang, tung søvn, slik som Olav i ”Draumkvedet”.²⁵

Moes variant av "Bendik og Årolilja" begynner med at kongen legger ned forbud mot at man uten hans tillatelse skal oppsøke Årolilja: "dei som dei i løindom trøer skjoskleg skal han døi!". (Strofe 2.) Bendik trosser forbudet, vel vitende om kongens uvilje og hans trussel om å drepe den som bryter det.²⁶ Bendiks vilje og motivasjon til å bevisst trosse det farlige og dødelige, kan også ses i sammenheng med drøftningen i kapittel 2.4, der dette ble forbundet med ønsket om å utfordre og bekjempe dødeligheten. På denne måten kan vi lese balladen ikke bare som et møte mellom døden og kjærligheten, men også som en planlagt tildragelse der kjærligheten er en viktig og utløsende faktor for målet om å oppsøke, utfordre og overvinne døden. Vi hører Bendik kler seg som en kvinne for å komme seg ubemerket inn til Årolilja. Her ser vi igjen utkledningsmotivet kjent fra "Sigrid og Astrid" og "Margjit og Targjei Risvollo", men denne gangen er implikasjonen av utkledningen å komme seg ubemerket inn til sin kjæreste. Den gode terna fra "Margjit og Targjei Risvollo" er borte, og er byttet ut med en "falsk" og svikefull terne (jfr. strofe 16). Hun tar Bendiks sverd og brynje, og forteller kongen hva hun har vært vitne til. Måten terna framheves som falsk, og at hun gjør urett ved å svike de to elskende, viser at sympatien i balladen ligger hos de to hovedpersonene.

Kongen raser og sverger at han skal drepe Bendik. Det uunngåelige møtet mellom døden og kjærligheten er nærstående. Bendik har nå ingenting å forsvare seg med, men han kjemper hardt, og de klarer ikke å få bundet ham fast eller lagt ham i jern, uansett hvor hardt de prøver: "Om dei bat en alli så hart, han sleit de sonde med si hånd." (Strofe 25.) Da kommer terna inn igjen, med "si falske råd". (Strofe 27.) Hun vil at de skal binde Bendik med Åroliljas hår, og det går akkurat som hun har forutsett: Bendik kunne slite seg løs fra både jern og tauverk, men hans kjærestes hår er umulig å slite. Denne hårsymbolikken viser, som Solberg sier, "den tragiske og lagnadsbestemte utgangen på visa (...) – kjærleiken mellom Bendik og Årolilja ber i seg sin eigen undergang." (Solberg 2003: 222.) Møtet mellom kjærligheten og døden er nå et faktum. Årolilja ber på sine knær for Bendiks liv, men ordene faller for døde ører. Ikke engang dronningen vil kongen høre på. Vi hører at alt som lever og ånder ber for Bendiks liv, et forbønnsmotiv vi kjenner igjen fra den norrøne mytologien og fortellingen om Balders død. Kongen er likevel ikke til å rikke, og Bendik blir drept med kaldt blod. Bendiks død blir for mye for Årolilja, og hun dør av sorg, et motiv kjent fra både "Margjit og Targjei" og "Olav Liljekrans". Årsaken til at Bendik og Årolilja, i motsetning til

for eksempel Margjit og Jon, opplever at kjærligheten likevel seirer til slutt, kan ha med konflikten mellom det subjektivt tillokkende og det sosialt forbudte å gjøre. Det er bare kongen, og ingen andre, som dømmer deres kjærlighet som uriktig. Døden inntreffer derfor som en nødvendig slutt på en kjærlighetstragedie, og ikke som en straff, noe gjenforeningen i etterlivet vitner om.

Møtet mellom død og kjærlighet er malt med dramatiske farger i ”Bendik og Årolilja”. Konsekvensene av møtet er også helt klare: Bendik utfordrer skjebnen, noe som resulterer i både hans egen og Åroliljas undergang. Den moralske, kristne kjærligheten representeres her i alles forbønn for de to unge. Symbolikken med liljegrenene, og den endelige ”omfavnelsen”, tolker jeg som tegn på Bendik og Åroliljas lidenskapelige kjærlighet. Som i de foregående analysene, ser vi at tilstedeværelsen av denne kjærlighetsvarianten vipper vektskåla i dødens favør. Det uvanlige ved denne visa er at den lidenskapelige kjærligheten får ”evig liv”, og dermed tillegges kristne konnotasjoner: forelskelse får status som noe hellig og moralsk! På grunn av dette kan det virke problematisk å påvise min hypotese om at døden opptrer i en eller annen forbindelse med en av to kjærlighetsvarianter (lidenskap, pasjon og besettelse eller sjenerøsitet, omsorg, nåde og tilgivelse) i denne balladen.

3.6 *Olav og Kari*

”Olav og Kari” er ei velkjent og mye omtalt folkevis. Det er viktig å påpeke at denne balladen finnes i mange ulike varianter i de skandinaviske landene, og at motivene i visa kan variere. Denne drøftningen vil ta for seg to av de norske variantene, begge hentet fra Sophus Bugges nedtegnelser gjengitt i *Norske balladar*. Der ikke annet er oppgitt, er referansene til balladen hentet fra Bugges oppskrift fra 1863 etter kvederen Jorunn Bjønnemyr fra Mo i Telemark (variant 1). Her er martyrdøden utgangen på balladen. Den andre varianten (variant 2), ble nedskrevet i Telemark i 1856. Det er informanten Targjei Kosi fra Kviteseid som har gitt dette kvedet videre til Bugge. I denne varianten er martyrmotivet erstattet med et hevnmotiv.²⁷ ”Olav og Kari” er bygget opp som en nesten gjennomført replikkveksling, og det er mye opp til leseren eller tilhøreren å tenke seg til hva som skjer mellom linjene. Dette

er et typisk balladesk trekk: ”Ordbruken svarer til et gammelt ideal for episk stil. Det er ikke brukt noen overflødige ord. Tvert imot må vi sette fantasien i sving og tenke oss til hva det er som skjer innenfor dette trekantforholdet. Vi må bruke en viss innfølingsevne for å forstå de sterke følelsene som ligger bak tragedien.” (Blom 1971: 165.)

Felles for de to variantene av ”Olav og Kari”, er den kvinnelige hovedpersonens urettferdige død. Vi hører om Olav som fester den vakre Kari²⁸, som er lykkelig gift i åtte år, før Olav drar for å besøke sin mor. Moren misliker at Olav beskriver livet med Kari som ”liksom kvor dagjen drekke jol” (strofe 8).²⁹ Hun anklager svigerdatteren for hekseri og trolldom, og klarer til slutt å overbevise Olav om at det er sant. Rasende galopperer han hjem til Kari: ”Olav han springe på gangaren grå”.³⁰ (Strofe 15.) I sinne og fortvilelse over det moren har sagt, slår han kona ihjel.

Her går de to variantene i hver sin retning. Variant 1 beskriver martyrdøden, der Kari må lide en pinefull død på grunn av svigermorens falske anklager: ”Han slo te hæna mæ tynnetein, serkjen rivnar å holle seig.” (Strofe 26.) I himmelen møter Kari jomfru Maria, og hun går i forbønn for både Olav og svigermoren.³¹ Jomfru Maria svarer at Olav nok skal få komme til himmelen og gjenforenes med sin kone, men at svigermoren vil havne i helvete for det hun har gjort: ”Signeleill, Signelill still din munn du be allli fyre slik heinghund. I helviti der æ en stein. Der må Olavs moere kvile sine bein.” (Strofe 35-36.) Tilgivelse og en plass i himmelen er altså oppnåelig for Olav, og det er dette motivet, som gir rom for Olav og Karis lykkelige gjenforening i himmelen, som plasserer denne balladen innenfor legendediktningen. Olavs mor er derimot dømt til evig fortapelse. Mens Olav har handlet i villelse, ble svigermorens handlinger utført med visshet om at det ville få dramatiske følger for Kari. Svigermoren mister dermed alle sjanser til å bli tatt til nåde: ”Å drepe i ukontrollert sinne er altså ikkje ei dødssynd, i alle fall ikkje dersom nokon går i forbøn for deg, men å lyge trolldom på andre, det overgår det som kan tilgjevast.” (Stykket 2007: 60.) En kan kanskje si at døden her inntreffer som resultat av både en sosialetisk og religiøs konflikt, der den sosialetiske konflikten er forbundet med forholdet mellom mor og sønn, eller foreldre og

barn, og den religiøse er forbundet med den overnevnte konflikten mellom et kristent og et hedensk livssyn, der Kari representerer det kristne, og Olavs mor det hedenske.

Det er tydelig at svigermoren ønsker Kari død, men det gjør ikke Olav.³² Det virker som om han angrer da han forstår at han har slått Kari til døde. Måten den døende Kari omtaler sin mann på, ”kjære min Olav” (strofe 28), kan også vitne om at hun er klar over hans egentlige uskyld, og hun viser ham omtanke også i sitt døende øyeblikk. Dette viser også tydelig at døden i denne varianten av balladen opererer i forbindelse med den tilgivende og kristne kjærlighetsvarianten. Døden kommer helt uventet på Kari, som til nå har levd lykkelig sammen med Olav. I motsetning til for eksempel Magnhild i ”Gaute og Magnhild”, har ikke Kari fått noe forvarsel om hva som skal skje, og har derfor heller ikke fryktet døden. På denne måten har hun heller ikke hatt mulighet til å forberede seg på det som måtte komme. Dette er med på å understreke det urettferdige ved hennes død, og samtidig som det forsterker inntrykket av Karis rene, urokkelige og selvoppofrende kjærlighet.

I variant 2 ender visa med at Kari ber Olav sende sin blodstenkte kjole til hennes mor. Her er det blodhevnideologien og førkristne normer og regler som ble drøftet i analysen av ”Sigrid og Astrid”, som kommer til syne. Mange forskere påpeker at denne varianten trolig har bakgrunn i fortellingen om den frankiske prinsessen Klotilde, datteren til Klodevig, konge i Frankerrike, som ble pint og slått av sin mann. Klotilde sendte til slutt en blodig serk til sin bror, som da kom og hevnet henne (jfr. blant annet Knut Liestøl og Moltke Moes *Norsk Folkediktning, Folkeviser 1*). Andre vil si at ”det er rimeligere å bruke langt mer nærliggende diktning som sammenligningsgrunnlag for balladen”. (Blom 1971: 168.) Uavhengig av bakgrunnen for denne versjonen, ser vi altså at martyrmotivet er byttet ut med et blodhevnmotiv. Disse variantene ender verken med jomfru Marias fordømmelse av svigermoren, eller Olavs anger³³, men altså med en bønn fra Kari om å sende de blodige klærne hennes til moren: ”Du drege serkjen oto bloe, du sender den te mi moer.” (Variant 2, strofe 11.) Den blodige serken er en tydelig beskjed til familien.³⁴ Kari vil at de skal vite om den lidelsen hun har gjennomgått, og hvordan hun har blitt lemlestet, slik at uretten skal bli hevnet. Blodhevn må til for å hevne uretten, gjenopprette balansen og gjenvinne tapt ære,

noe som kommer frem i de siste to strofene: ”Du be ho tvær han rein’e å gifte ’kje sine døttane fleire. Du be ho vi’ två han kvit’e å gifte ’kje sine døttane te slike.” (Variant 2, strofe 12-13.) At Kari ber moren å vaske serken, er et bilde på at hun vil at familien skal hevne henne, ”for det er bare gjennom hevnen at uretten kan slettes ut”. (Blom 1971: 167.) Kari ber også sin mor å ta avstand fra hele Olavs familie, og bryte alle bånd med denne slekten gjennom å be henne om ikke å gifte bort ”døttane te slike”.

I denne varianten er hevntanken det siste Kari tenker på før hun dør. Den tilgivende kjærlighetsvarianten er med andre ord ute av bildet, og vi står igjen med den lidenskapelige kjærligheten. Problemet er at det umiddelbare inntrykket av balladen ikke framstiller denne typen kjærlighet. Gjennom å studere balladen grundigere, kan man likevel se det besatte, farlige og lidenskapelige skinne gjennom. Dette anskueliggjøres først og fremst gjennom Olavs mor. Olavs mor ser på svigerdatterens død som en mulighet til å komme nærmere sin sønn. Det virker som om et feilslått morsinstinkt og en misforstått, overdreven morskjærlighet har gjort at hun har mistet alle hemninger, og ikke skyr noen midler for å få utløp for sin sykelige sjalusi og bitterhet. Hatet mot svigerdatteren og kjærligheten til sønnen blir som to størrelser som øker i jevt takt med hverandre. Hun bruker kjærligheten og forholdet mellom mor og sønn som argument for å overbevise sønnen: ”Hossi kann grasi på jore gro når sonen må ’kje si moere tru”. (Strofe 14.) Samtidig utnytter hun konflikten mellom det subjektivt tillokkende og det sosialt forbudte til sin fordel, ved å innbille Olav at hun er sannferdig. Olav vil beholde sin kone, han elsker henne og vil ikke høre på det moren sier, men er samtidig klar over det naturstridige ved å ikke tro på sin egen mor. Olav dras mellom sin kjærlighet for Kari og forståelsen av at han ikke kan leve sammen med en trollkjerring. Det kan derfor argumenteres for at Olav lar seg forblinde av morens fordekte hat og forkvaklede morskjærlighet, og dermed dreper Kari i affekt. Kari svarer med samme mynt, og krever hevn. Nok en gang seirer døden når den opptrer i sammenheng med lidenskap, besettelse og drifter.

Omkvedene i de to variantene er ikke tematisk sett til stor hjelp. I variant 1 lyder de slik: ”Dei sigler mæ fløy”, og ”Dei gifte si systar ti Samsøy”. Omkvedene later her til å være

tilfeldig koblet, noe som også er tilfelle i variant 2. Variant 2 har også både mellomsleng og ettersleng: ”Trø meg inkje for nære”, og ”På vollen dansar mi jomfru”. Her kan vi se en henvisning til balladenes funksjon som danseviser. Likevel er det ikke helt tilfredsstillende å fraskrive omkvedene all tematisk tilknytning til balladen (jfr. Stykket 2007: 61), og dersom problemstillingen min hadde tillatt det, kunne en sammenligning av flere nordiske varianter ha vært interessant her.

Kort oppsummert får møtet mellom død og kjærlighet to helt forskjellige utfall i disse variantene av ”Olav og Kari”. I martyrvarianten 1 møter vi et kristent motiv der den tilgivende og nådefulle kjærligheten opphøyes som et ideal. I variant 2 kjenner vi igjen den førkristne blodhevnideologien fra ”Sigrid og Astrid”. Visa preges altså tydelig av å ha blitt formet i en tid der både katolsk kristendom og rester av hedensk tro, skikk og tankemåte preget samfunnet. Likevel vil jeg si at begge variantene inneholder elementet gjengjeldelse, som i og for seg er forbundet med det førkristne samfunnet. I variant 1 illustreres gjengjeldelsen gjennom at Olav blir tatt i nåde, men ikke hans mor. Nåde kan altså oppnås til slutt, men innenfor rimelighetens grenser. Vi gjenkjenner mønsteret fra de foregående analysene: Den lidenskapelige kjærligheten fører til død, mens den tilgivende og sjenerøse kjærligheten har en frelsende effekt.

3.7 *Draumkvedet*

Denne svært populære og mye omdiskuterte³⁵ folkevisa ble først ”oppdaget” av Jørgen Moe i 1847. ”Draumkvedet”³⁶ kan være vanskelig å drøfte på grunn av det relativt omfattende og varierende tekstkorpuset. Jeg har derfor valgt å gjøre som de fleste forskerne før meg: å vektlegge variantene av en viss lengde³⁷, og som inneholder en ”noenlunde felles episk struktur”. (Bø og Myhren 2002: 14.) Jeg har i denne drøftningen brukt Landstads lengste oppskrift, etter diverse kvedere (se vedlegg 7). Oppskriften er fra 1840-årene. Jeg har valgt å bruke denne varianten både fordi den rommer mest, og fordi den ikke inneholder de to siste strofene som Landstads andre variant har tatt med, der det advares mot ”at falde i saadanne Drømme”. (Landstad 1968: 89, strofe 30.) Det danskpregede språket i disse to strofene viser

tydelig at de er lagt til i senere tid. Antageligvis er dette et eksempel på senere tildiktning som har som mål å underkjenne "Draumkvedet" og dets budskap og tendens. Strofene har trolig blitt lagt til av ren nidkjærhet, slik både Landstad og Bø og Myhren også påpeker at tilfellet kan ha vært i mange folkeviser (jfr. Bø og Myhren 2002: 42 og Landstad 1968: 66). "Draumkvedet" skiller seg ut fra det meste av annen norsk balladediktning. Det har blitt kalt et visjonsdikt³⁸, og har utvilsomt hentet inspirasjon fra annen visjonsdiktning³⁹ som var velkjent på denne tiden. Det har også blitt sammenlignet med gjenfortellinger av såkalte "nær-døden-opplevelser", der hovedpersonen kommer tilbake fra den andre verdenen med et budskap til menneskene.⁴⁰ I likhet med blant andre Gudleiv Bø, velger jeg å se "Draumkvedet" både som en ballade og en visjon. Dette på bakgrunn av at Landstads varianter inneholder både de viktigste kravene som stilles til en ballade (jfr. Bø og Myhren 2002: 29), men også fordi "Draumkvedet" ligner et typisk visjonsdikt, der en hinsidig reise i form av drømmer eller syn er det sentrale i diktet.

Det gis mange detaljer om Olavs opplevelser og prøvelsene han må gjennom, men det viktige er likevel det kristne budskapet som utgjør kjernen i balladen. Budskapet ligger i kvintessensen av Olavs opplevelser. Sjelen må gjennom mange farer og pinefulle prøvelser før den kan få sin dom, men utøvelsen av rettferdighet og medfølelse i det jordiske livet kan lette reisen i dødsriket, og føre en frem for Mikael, hvis endelige dom gjerne er mildere enn det noen har fortjent. I likhet med martyrvarianten av "Olav og Kari" forkynner "Draumkvedet" gjengjeldelse, men nåde til slutt. Forskjellen er at mens nåden bare var oppnåelig innenfor rimelighetens grenser i "Olav og Kari", viser "Draumkvedet" at alle de som har nådd så langt gjennom dødsriket som til domsstedet "Broksvalinn", har muligheten til å bli frelst av den tilgivende kjærligheten. Til og med de som lot seg villedes av lidenskap og forgjengelige verdier og lyster i det jordiske livet, kan oppnå nåde dersom de når fram til Broksvalinn, men det kan virke som om mange syndere går fortapt på veien dit, via mange ulike straffesteder.

Denne lange og omfattende versjonen av "Draumkvedet" begynner med å beskrive hovedpersonen, Olav Åsteson. Han beskrives som en ven og lovende ung mann, høyt

verdsatt av sine foreldre. Det å fremstille hovedpersonen i et slikt positivt bilde, er med på å overbevise oss om at Olav er en hederlig ung mann, og dermed også at det han sier, er sant. Olav legger seg ned på julaften og faller i en dyp søvn, som varer helt til trettende dag jul. Da han våkner, er folk på vei til kirka, og Olav saler på hesten sin og vil være med for å fortelle om drømmen han har hatt. Han spenner på seg beltet sitt, som visstnok er så blankt at verken kirkelyden eller presten klarer å ta øynene fra det, og de glemmer både å knele og be. Det kan hende at beltet som beskrives her, er ment til å symbolisere en helhet - kanskje er det hele Olav som skinner og lyser etter opplevelsen. Uansett har Olav nå fått hele forsamlingens oppmerksomhet der han står i kirkedøra, og nå vil han fortelle dem hva han har drømt: ”eg heve sét at heite helviti og ein deil af himeriki”. (Strofe 15.)

Olav forteller om sin reise i dødsriket, en ferd som er både pinefull og lang: ”Fer maanen skine, og veginne felle saa vide.” (F.o.m. strofe 13.) Underveis møter han ”sæle gullmór mi”. (Strofe 40). Det er ikke sikkert hvem det siktes til her, men ofte blir det tolket som jomfru Maria, noe jeg også vil ta utgangspunkt i her.⁴¹ Hun ber ham å reise til ”broksvalinn, der skal dommen stande” (strofe 43). I broksvalinn skal det gode og det onde skal måle krefter. Her står det endelige møtet mellom kjærligheten og døden, eller snarere himmel og helvete. Den endelige dommen skal falle. Nå kommer ”ferdi nordan til” (strofe 52), og møter ”ferdi sunnan til” (strofe 54). Som i ”Margjit og Targjei Risvollo” brukes også her himmelretningene til å signalisere gode og onde makter. Dette er et av motivene i ”Draumkvedet” der man kan finne både kristne religiøse symboler og norrøne mytologiske symboler.⁴² Den gode hæren blir anført av ”saale Mikkjel” (ibid), erkeengelen Mikael. Mikael var ikke bare Guds hærfører, men også den som skulle bestemme hvilke sjeler som skulle få innpass i himmelen, og hvem som skulle dømmes til evige pinsler i helvete. Mikael blåser i luren sin, og alle sjelene skalv ”som ospelauv fer vinde” (strofe 58) og ”grét fer syndinne sine”. (Ibid.) Deretter veier Mikael alle sjelene ”i skaalevigt” (strofe 59), og til tross for at syndene i utgangspunktet veier tyngst, blir alle sett i nåde til, og får komme ”hen til Jesum Krist”.⁴³ (Ibid.)

”Draumkvedet” har mange forskjellige omkved, som skifter med innhold og stemning i de ulike delene av balladen. Lengden på balladen har nok gjort det krevende for kvederen å huske alle versene, og det å skifte omkved på forskjellige steder i handlingen kan derfor ha vært et godt hjelpemiddel i så henseende. Alle omkvedene kan settes i sammenheng med Ongs definisjon av redundans (jfr. s. 25), og selv om ikke alle peker mot den tematiske kjernen i balladen (jfr. for eksempel strofe 8), bidrar de likevel til å holde kveder og tilhører på rett spor.

Det er ingen naturmytiske krefter i arbeid i denne balladen, alt skjer i en gjennomgående kristen og katolsk verden. Møtet mellom døden og kjærligheten symboliseres i denne balladen gjennom møtet mellom det gode og det onde, nærmere bestemt Guds hær og djevelens hær (fra strofe 52). Mens djevelen og hans følge symboliserer død, gjengjeldelse og undergang, representerer ”ferdi sunnan til” kjærlighet, tilgivelse og evig liv. I de øvrige balladene som har blitt analysert her, har møtet mellom død og kjærlighet blitt utløst av handlinger eller valg som hovedpersonen(e) har gjort, eller på grunn av at hovedpersonen har befunnet seg i en såkalt overgangsfase. Olav Åsteson har tilsynelatende ikke utført en slik handling, men det er hint i teksten som får meg til å tro at Olav kan befinne seg i en utsatt livsfase. Det er ord og uttrykk i teksten som kan knyttes spesielt til overgangen mellom ung og voksen. Dette mener jeg først og fremst fremheves i de første strofene, der Olav beskrives som en ung mann på vei mot manndommen: ”han var i voxtro”.

Et annet symbol vi finner i teksten, og som tradisjonelt har blitt assosiert med overgang, er brumotivet. Olav må over den forferdelige Gjallarbrua⁴⁴ som er besatt av kroker, nagler og alskens rasende dyr som vil angripe ham. Her kan det også nevnes at det å bruke brumotivet som overgang mellom de levende og de dødes verden på denne tiden lenge hadde vært et velkjent dikterisk grep også i visjonslignende diktning (jfr. Bø 1995: 23). Ådel Gjøstein Blom påpeker i denne sammenhengen at brua også kan fungere som et episk bindeledd: ”For den markerer en overgang til et helt nytt avsnitt i beretningen”. (Blom 1971: 265.) På den andre siden kan det være greit å peke tilbake på brua, dens rolle og symbolikk i ”Gaute og Magnhild”. Ved å se brua som symbol for en overgangsfase kan man koble sammen dette

med beskrivelsen av hovedpersonen i "Draumkvedet": "(...) han er ung, mottakelig, uskyldig. Han var som en seljerenning, forsikres det, dvs. ung, bøyelig, smidig, særlig i åndelig forstand ettersom dette er et bilde; altså åpen, følsom, lett påvirkelig. Det at poenget først slås fast i strofe 2 og så gjentas i strofe 3, virker forsterkende og understrekende". (Bø og Myhren 2002: 32.) Landstad underbygger også dette i en note: "Ordet vene udelades av Nogle. Meningen bliver da, at han var i sin Opvæxt, da det Beskrevne vederfores ham, hvilket vistnok er det Rette." (Landstad 1968: 68.) Olav er ikke forlovet eller dødssyk, eller på vei til sitt eget bryllup slik som Magnhild er i "Gaute og Magnhild". Likevel mener jeg det kan være nærliggende å tro at vektleggingen av Olavs ungdom og uskyldighet er ment å peke mot en lignende type overgangsfase. Kanskje er Olav i ferd med å bli voksen, eller kanskje er han forelsket? Ekstra følsom og lettpåvirkelig tyder det i alle fall på at han er, og på grunn av dette har han kanskje også lett for å komme i kontakt med andre makter. Er han i likhet med Magnhild inne i en fase av livet der han står ved et veiskille? Hint i de første strofene kan altså tyde på dette, uten at det noen gang blir uttrykket eksplisitt (jfr. note 44).

Døden opptrer i "Draumkvedet" i forbindelse med det moralske, tilgivende og kristne kjærlighetsbegrepet. Det budskapet Olav forkynner i kirkedøren, illustrerer middelalderens kirkelære: "muligheten til evig frelse og evig fortapelse og rensing ved pine i skjærsilden, som fører til gjenforening med Skaperen." (Blom 1971: 272.) "Draumkvedet" følger det mønsteret som etter hvert har vist seg å gjelde: Mens den lidenskapelige kjærligheten taper for døden, er det ingenting som kan rokke ved kreftene til den tilgivende (kristne) og sjenerøse kjærligheten. Selv døden blir forgjengelig i forhold: Selv om det fysiske mennesket opphører, vil sjelen eksistere like fullt.

4. Oppsummering og konklusjon

Jeg har gjennom denne oppgaven satt lys på døden slik den opptrer i norske folkeviser, og dens nære sammenheng med kjærlighetsmotivet. Måten de to motivene blir konfrontert på, avhenger av samtidens oppfatninger av hva som er riktig og galt, godt og ondt, og av hvilke verdier og handlinger som er ønsket og etterstrebet, og hvilke man anser som sosialt forbudte (men som samtidig ofte er subjektivt tillokkende). Samspillet mellom døds- og kjærlighetsforestillingene og generelle samfunnsendringer tydeliggjøres i balladene, gjennom ulike tema og motiver; fra hevn og ættesamfunn til kristne verdier og tilgivelse. Balladene kan (og vil) ha forandret seg fra opphavstid til nedskrivertid, men man kan argumentere for at det motsatte er tilfelle når det gjelder tanker og følelser rundt død og kjærlighet i denne perioden. Det er nærliggende å tro at årsaken var at folket fortsatt levde i et autoritært og patriarkalsk slektssamfunn på 1800-tallet, slik de også gjorde i balladenes opphavstid. Historiene som fortelles i balladene, vil derfor fortelle oss noe om hvordan det er å leve i et slikt samfunn, også når det gjelder problematikken omkring død og kjærlighet.

Jeg startet med en hypotese om at døden i de norske folkevisene opptrer i sammenheng med kjærlighet, og at dødsmotivet samvarierer med kjærligheten i et bestemt mønster: *døden opptrer i de norske folkevisene i en eller annen forbindelse med en av to kjærlighetsvarianter: enten kjærlighet i form av lidenskap, besettelse og pasjon, eller kjærlighet som sjenerøsitet, nestekjærlighet, tilgivelse, nåde og omsorg*. Etter å ha gått gjennom de sju folkevisene, mener jeg å kunne bekrefte at hypotesen i alle fall delvis har blitt stedfestet. I ”Sigrid og Astrid”, variant 2 av ”Olav og Kari” og delvis også i ”Margjit og Targjei” og ”Olav Liljekrans” opptrer døden i forbindelse med den lidenskapelige kjærligheten. I ”Draumkvedet” og variant 1 av ”Olav og Kari” opptrer døden i forbindelse med den tilgivende og sjenerøse kjærlighetsvarianten. I tillegg kan man argumentere for at døden i ”Margjit og Targjei” også konfronteres med denne typen kjærlighet. Hypotesen møter derimot motstand i forhold til ”Gaute og Magnhild” og ”Bendik og Årolilja” (jfr. neste avsnitt).

Generelt sett kan man si at resultatene denne oppgaven kan fremvise, kan peke mot at dødsmotivet i de norske folkevisene ”møter” to ulike kategoriene av kjærlighet. Dødsmotivet preges av disse kjærlighetskategoriene slik at den i sammenheng med lidenskapelig kjærlighet opptrer som tragisk opphør av liv. I sammenheng med kjærlighet forstått som sjenerøsitet osv. opptrer døden derimot som overgang til nytt liv i en "salig" dimensjon. Denne kjærlighetsvarianten munner med andre ord som regel ut i en kristen forkynnelse. Dødsmotivet synes samlet sett å bekrefte kristne holdninger på en noe overraskende konvensjonell måte: Lidenskap er farlig - nestekjærlighet er gunstig. Mens den lidenskapelige kjærligheten fører til død, der det fysiske mennesket opphører i møtet med døden, er den tilgivende kjærligheten frelsende, og gir liv også etter døden. De tekstene som kanskje utfordrer dette bildet, er ”Gaute og Magnhild” og ”Bendik og Årolilja”: I disse tilfellene får lidenskapen/ sanseligheten/ besettelsen konnotasjoner i retning av liv og ny begynnelse.

Møtet mellom døden og hver av de to kjærlighetsvariantene har med andre ord nærmest motsatte konsekvenser. Den lidenskapelige kjærligheten fører til død. Det fysiske mennesket opphører her i konfrontasjonen med døden, og det er slutten på alt. Den andre konsekvensen kommer som resultat av et møte mellom døden og den moralske, sjenerøse (neste)kjærligheten. Denne kjærligheten er frelsende, og kan faktisk redde en fra dødens klamme favntak (jamfør ”Gaute og Magnhild” og ”Draumkvedet”). Om man likevel skulle oppleve den fysiske døden, så vil denne kjærligheten sikre et liv etter døden, og mennesket, eller sjelen, vil dermed udødeliggjøres.

5. Litteratur

Både verk som det er sitert fra og/eller referert til, er oppført i litteraturlisten.

Analyserte ballader:

”Bendik og Årolilja” s. 194 i *Norske balladar* (1973)

”Draumekvæde” s. 67 i *Norske Folkeviser* (1968)

”Gaute og Magnild” s. 469 i *Norske Folkeviser* (1968)

”Margjit og Targjei Risvollo” (”Margjit aa Jon i Vaddelio”) s. 29 i *Gamle Norske Folkeviser* (1971)

”Olav Liljekrans” s. 355 i *Norske Folkeviser* (1968)

”Olav og Kari” s. 97 (variant 1) og s. 100 (variant 2) i *Norske balladar* (1973)

”Sigrid og Astrid” s. 256 i *Norske Folkeviser* (1968)

(Se under for fullstendig litteraturliste med alle opplysninger)

Kilder:

Alnæs, Maria 2004: ”*Under det kvite lin*”. *Kjærlighetsmotivet i noen norske ballader*. Hovedfagsoppgave. Universitetet i Oslo.

Alnæs, Nina S. 2003: *Varulv om natten*. Gyldendal Forlag, Oslo.

Andersen, Lise Præstgaard 1978: ”Kvindeskildringen i de danske ridderviser” i *Samlen*. *Årsbok för vis- och folkmusikforskning*. Svenskt visarkiv och Samfundet för visforskning.

Andersen, Per Thomas 2003: *Norsk Litteraturhistorie*. Oslo.

-
- Ariès, Philippe 1977: *Døden i Vesten*. Oslo.
- Bandlien, Bjørn 2001: *Å finne den rette*. Oslo.
- Bang, Jørgen 1972: *Synspunkter på folkevisen: en antologi*. København.
- Bataille, Georges 1987: *Eroticism*. London og New York.
- Beneticrow, Ole Jørgen 2005: "Den baktalte middelalderen". *Aftenposten.no*.
<<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article1021689.ece>>. Nedlastet
18.04.2009.
- Bibelen*. 1978. "Paulus' første brev til korinterne". Det Norske Bibelselskap.
<<http://www.bibelen.no/>>. Nedlastet: 25.02.09
- Blom, Ådel Gjøstein 1971: *Ballader og legender*. Oslo.
- Blom, Ådel Gjøstein og Bø, Olav 1973. *Norske balladar*. Oslo.
- Bringéus, Nils-Arvid 1987: *Livets högtider*. Stockholm.
- Brundage, James A. 1987: *Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe*. Chicago.
- Bugge, Sophus 1965: *Norræn fornkvæði: islandsk Samling af folkelige Oldtidsdigte om Nordens Guder og Heroer, almindelig kaldet Sæmundar Edda hins fróða*. Oslo.
- Bugge, Sophus 1971: *Gamle Norske Folkeviser*. Oslo. Uendret opptrykk av utgaven fra 1858.
- Bø, Gudleiv, og Myhren, Magne 2002: *Draumkvedet. Diktverket og teksthistoria*. Oslo.
- Bø, Olav 1987: *Trollmakter og godvette*. Oslo.
- Bø, Olav 1995: "Det vi veit og det vi ikkje veit om Draumkvedet" i *Telemark historie Nr 16 Draumkvedet*. Bø.
- Cappelanus, Andreas 1960 (1100-tallet): *The Art of Courtly Love (De arte honeste amandi)*. New York.

Danmarks gamle Folkeviser IV 1966-76: Svend Grundtvig, Axel Olrik, H. Grüner-Nielsen, Karl-Ivar Hildeman, Erik Dal, Iørn Piø, Thorkild Knudsen, Svend Nielsen, Nils Schiørring, Svend H. Rossel, Rikard Hornby, Erik Sønderholm. København.

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 12.02.09.

Feiberg, H. F. 1910: *Bjærgtagen*. København.

Fetveit, Leiv 1997: "Margjit og Targjei Risvollo. Ei vise om kjærleik som har tronge kår", i *Hugbod. Heidersskrift til Leif Mæhle på 70-årsdagen*. Oslo.

Grammaticus, Saxo (2003): *Danmarks Krønike* (originaltittel: *Gesta Danorum*). København.

Greimas, Algirdas Julien 1974: "Overvejelser over aktantmodellerne" i *Strukturel semantikk*. (Red.) Hartvigson, G., Borgen. København.

Hodne, Bjarne 1980: *Å leve med døden*. Oslo.

Holck, Per 1995: *Livets høytider. Skikker og overtro fra vugge til grav*. Oslo.

Ingstad, Anne Stine 1992: *Osebergdronningens grav*. Kapittel 1. Utdrag fra boken er hentet fra *kompedium for middelalderstudier, MAS450 Norrøn mytologi*, kopisamling 5828. Universitetet i Oslo 2008.

Johansson, Kenneth (red.) 2005: *Hedersmord. Tusen år av hederskulturer*. Lund.

Jonsson, Bengt R. 1990-1991: "Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56 II", i *Sumlen*. Stockholm.

Jonsson, Bengt R., Danielson, Eva og Solheim, Svale 1978: *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad. A Descriptive Catalogue*. Universitetsforlaget, Oslo.

Landstad, Magnus B. 1968: *Norske Folkeviser*. Oslo. Uendret opptrykk av utgaven fra 1853.

Liestøl, Knut og Moe, Moltke 1958: *Norsk folkediktning VI, Folkeviser I*. Oslo.

-
- Lindholm, Dan 1987: *Innsyn i nordiske gudesagn*. Oslo.
- Meulengracht Sørensen, Preben 1993: *Fortelling og ære. Studier i islændingesagaerne*. Århus.
- Mundal, Else 1980: "Kvinner i norrøn litteratur" i *Norskraft. Arbeidsskrift for nordisk språk og litteratur* nr. 27, s. 1-16. Universitetet i Oslo.
- Nedkvitne, Arnved 1997: *Møte med døden i norrøn middelalder*. Oslo.
- Näsström, Britt-Mari 2001: *Blot*. Oslo.
- Ólason, Vesteinn 1991: "Oral Literature, Written Literature: The Ballad and Old Norse Genres" i *The Ballad and Oral Literature*. London.
- Ong, Walter 1990 (1982): *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*. Göteborg.
- Püttsepp, Kristiina 2003: *Kjærlighet på pinne*. Mastergradsavhandling. Universitetet i Oslo.
- Sigurðsson, Jón Viðar 2006: *Kristninga i Norden 750 - 1200*. Oslo.
- Sky, Jeanette 2003: *Alver. Naturens barn – kulturens skapninger*. Oslo.
- Slyngstad, Kari og Torvik, Arne 1971: *Diktanalyse*. Oslo.
- Smidt, Bent Hansen 1977: *Livets overgangsstadier. Ritualer og fester ved fødsel, pubertet, bryllup og død*. København.
- Snorres Kongesogor* 1942. Oversatt av Steinar Schjøtt. Oslo.
- Snorri Sturluson Edda. Gylfaginning*, 1976, utg. Anne Holtsmark og Jón Helgason, Nordisk filologi. Tekster og lærebøger til universitetsbrug, A. Tekster, I. bind, Gylfaginning, København, Oslo, Stockholm.
- Solberg, Olav 1993: *Den omsnudde verda. Ein studie i dei norske skjemteballadane*. Oslo.
- Solberg, Olav 1999: *Norsk folkediktning. Litteraturhistoriska linjer og tematiske perspektiv*. Oslo.

Solberg, Olav 2003: *Norske Folkeviser*. Oslo.

Solberg, Olav 2003: *Norske folkeviser*. Oslo.

Stattin, Jochum 1992: *Näcken. Spelman eller gränsvakt?* Malmö.

Steinsland, Gro 1994: "Eros og død – de to hovedkomponenter i norrøn kongeideologi", i Uecker, Heiko & et al. *Studien zum Altgermanischen. Festschrift für Heinrich Beck*.

Steinsland, Gro 1997: *Eros og død i norrøne myter*. Oslo.

Steinsland, Gro 2005: *Norrøn religion. Myter, riter, samfunn*. Oslo.

Steinsland, Gro, og Sørensen, Preben Meulengracht 1994: *Menneske og makter i vikingenes verden*. Oslo.

Sturlungasaga I. 1904. Overs. Kr. Kålund. København.

Stykket, Sigrid Aksnes 2007: *Dei sigler med fløy. Ballade gjennom tid og rom*. Hovedoppgave. Universitetet i Oslo.

Swang, Anne 1978: "Tankar kring visa om Margjit og Targjei Risvollo" i *Tradisjon og samfunn*. Oslo.

Sørensen, Villy 1959: "Digtere og dæmoner" i *Fortolkninger og Vurderinger*. Oslo.

Sørensen, Villy 1962: "Folkeviser og forlovelser" i *Digtere og dæmoner*. København.

Undset, Sigrid 1915: *Fortællinger om kong Arthur og ridderne av Det runde bord*. Christiania.

Vihovde, Anne Brit 2004: *Evig din: kjærlighet og allianser i middelalderen*. Bergen.

Weisser, Hanne 2005: *Folkevisenes fortellinger*. Oslo.

Widmark, Gun 1959: "Folkvisan Hagbard och Signe", i *Arv*. Stockholm.

Zaleski, Carol 2002: *Reiser i en annen verden. Nær-døden-opplevelser i middelalderen og i dag*. Oslo.

Aasen, Elisabeth 1993: "Fra posisjon til avmakt. Kvinner og ledelse i kulturhistorisk perspektiv." Kilden (informasjonssenter for kjønnsforskning).

<http://kilden.forskningsradet.no/c17385/artikkel/vis.html?tid=17552&within_tid=17494>. Nedlastet 18.04.2009.

6. Vedlegg

Alle vedleggene er hentet fra primærkildene oppgitt i litteraturlisten, og er skrevet etter samme mal som er brukt i de oppførte balladene i *dokumentasjonsprosjektet* (www.dokpro.uio.no).

6.1 Margjit og Jon i Vaddelio

Oppskrift 1857 av Sophus Bugge etter Anne Skålen, Mo, Telemark.

1. Margit gjæter i lio nor
ho blæs i forgylte pipe
dæ höyrer en Jon i Vaddelio
dæ aukar en stor sorg å kvie.
-Dæ va mi å alli di som jalar
uppunde lio –
2. [Margit gjæter i lio nor
ho blæs i forgylte] honn
[dæ höyrer en Jon i Vaddelio
dæ aukar en] stor sorgjir.
3. Så låg dei ihop den notti så lang
mæ kvorannas sie
notti lei å sola kom
dei skjuldest mæ sorg å kvie.
4. Så låg [dei ihop den notti så lang]
på [kvorannas] arm
[notti lei å sola kom
dei skjuldest mæ sorg å] harm.
5. Dæ va no ho Margit fruva
klappar på durakinn
statt upp Kristi terna mi
du slepper meg fulle inn.
6. Dæ va no ho Kristi terna
fyr dei ori så bleiv ho vrei
dæ sömer ingje skjöne jomfruve
på skogjen å gange ei.
7. Eg for vilt på viddan hei
ikringum en dvergestein
rår no Gud fyr minne færen
eg ha' snær 'kje hitta heim.
8. [Eg for vilt på viddan hei
ikringum en dverge]runni
[rår no Gud fyr minne færen
eg ha' snær 'kje] heimi funni.
9. For du vildt på viddan hei
ikringum en dvergestein

- rår[no Gud fyr] dinne [færen]
tru Here Jon va 'kje ein.
10. For du [vilt på viddan hei
ikringum en dverge]runni
[rår no Gud fyr] dinne [færen]
du hev en vist Here Jon funni.
11. Ja höyrer du de du Kristi terna
du tar kje mine sorginne binde
du heve sett din föesdagjen
sveipt uti heljelinde.
12. [Ja höyrer du de du Kristi terna
du tar kje mine sorginne) auke
du heve sett din föesdagjen
[sveipt uti helje]laukjen.
13. Höyr du de du Margit fruva
eg sko 'kje din nöi före
eg sko fyr 'o Targjei stande
som du sjov de vöre.
14. Hev eg noko förtala meg
så gjer eg de no så gjönni
eg sko eta upp ori mine
som söte natakjønner.
15. No höyrer me dei brumennar koma
inkje hev luen lati
bruri set i bastogunne
våte liksom ei kråke.
16. No [höyrer me dei brumennar]
koma
inkje hava me luen höyrt
inkje heve me lefsunne baka
å inkje æ stumpen steikt.
17. De va no han unge Targjei
kom seg riandes i går
uti stende Kristi terna
ho va væl sveipt i mår.
18. De va no han unge Targjei
studde seg på sit svær
hori æ no Margjit fruva
som skrøyte sko minne fær.
19. Höyrer du de unge Targjei
hot eg seia deg vi'
du æ' kje lagje du unge Targjei
mæ 'a Margit rie.
20. Ho æ kveisa undi bryst
å ho inna svier
du æ' kje [lagje du unge Targjei
mæ 'a Margit] rie.
21. Ho æ [kveisa undi bryst
å ho inna] verkjer
[du æ' kje lagje du unge Targjei]
ti stinge dine hendar i hennes
serkjen.
22. Höyr de adde brumennar
gakk inn å drikk mjö å vin av skål
eg vi' upp i höielofti
å höyre på Margits mål.
23. De va no han unge Targjei
sette sitt svær i stetti
no förby eg mine mennar
dær sko ingjen koma etti.
24. Dæ va no han unge Targjei
inn igjenom dynnanne gjenge

så helsar han Gudmoren
så gjere adde nyte drengjir.

25. Dæ va no han unge Targjei
breidde av blomstranne gule å blå
så bleiv en vari tvo deilige sønner
på kvore armen låg.

26. Targjei læte seg kvende klæ
um bån unde kvore hende
men de va' Margits stöste glei
at ingjen 'en Targjei kjende.

27. [Targjei læte seg kvende klæ
mæ bån unde kvore] hånd
Margit set i löynde lofti
mæ stor sut å sorg.

28. Targjei stend unde kyrkjevegg
å drenginne molli bore
de va' Targjei unna klæes
som egginne holli skore.

29. Targjei [stend unde kyrkjevegg
å drenginne] bore moll
[de va' Targjei unna klæes
som egginne] skore holl.

30. Dæ va' no han unge Targjei
inn igjenom dynnanne gjenge
de va ho stolts Margit
ho spurde ette bonni sine.

31. Presten i löyndom kristna dei
dei sova i molli vigde.

32. Vene va no hesten den
en sjave Targjei rei
endå venare va' no den
'en akta sinne möy.

33. De va no han unge Targjei
han reiste mæ sorg å sut
lause löype brurehesten
etter svoddo ut.

6.2 Olav Liljekrans

Oppskrift fra 1846 av Magnus B. Landstad
etter ukjent sanger.

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.

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

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.

6.3 Gaute og Magnhild

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

1. Gaute rid seg sør onde Øy
-Her Skogar ivi Heide -
fester han Magnild vene Møy.
-Hosse kan Svenden den Jomfru
faa
som svarar Vreie –
2. Han fester Magnild flyt a heim
Riddarar og Svennar rid med deim.
3. Magnild gjæng ho baad ut og in
alt saa renner ho Taarer paa Kind.
4. Greter du for Guld hel greter du for
Fe
hel græter du for du hev lova me.
5. Græte du for Huus hel græte du for
Jor
hel grete du for du skal sitje for mit
Bord.
6. Eg græte kje anten for Gull helle
Fe
og inkje for det eg hev lova de.
7. Eg grete enki for Husit hel' Jor
og enki for eg skal sitje for dit
Bord.
8. Eg græte fast meir for min kvite
Krop
han skal kje maa raatne i vigde
Mold.
9. Eg grete fast meir for mit gule
Haar
de skal ljota raatne i Vendings Aa.
10. Aa kjære mi Magnild syt einki saa
du veit einki hot kjæraste du kan
faa.
11. Me skal byggje den Bru saa haag
og sterke Jensstolpane onde staa.
12. De maa bygge den Bru saa ny
saa kan eingin fraa sin Follaugo
fly.
13. Daa dei kom seg i grønne Lund
der sat ein Hjorte med blidde
Mund.
14. Alle ville den Hjorten fala
eingin ville med Bruri fara.
15. Adde ville den Hjorten faa
og eingin vil etter Bruri sjaa.
16. Daa dei kom seg paa Vendings bro
og Magnild dreiv at strie Flo.

17. Aa daa dei kom seg paa Vendings
bro
Hesten snaavar i røde Guldkor.
18. Fire Guldkor og fire Guldsaum
Magnild dreiv at strie Stroum.
19. Gaute gløper seg at ivi Hær
hor er no Magnild som pryr mi
Fær.
20. Til saa svaara dei Brurkvinnur tvaa
me hev kje set Magnild sid' med
Vendings Aa.
21. Aa tæ saa svaara dei Brurk[vinnur]
sju
me hev einki set Magnild si' paa
V[endings]Bred.
22. Gaute tala til Smaadrenge sin
dei hentar meg hit mi Horpa fin.
23. Du seie det til min Fader
at Magnild lig i Havi.
24. Du sei det til min Moder
at Magnild lig i Floden.
25. [Du sei det til mi] Syster
at Horpa lig i Kiste.
26. [Du sei det til min] Broder
Horpa lig i Korn.
27. Bort reid den liten Smaadrenge
han sprængde fem Folar før han
kom heim.
28. Sm[aadrenge] kom seg ridand i
Gaar
Gautes Fader ute staar.
29. Eg helsar deg Gautes Fader
Magnild lig i Havi.
30. [Eg helsar deg Gautes] Moder
[Magnild lig i] Floden.
31. [Eg helsar deg Gautes] Syster
Horpa lig i Kiste.
32. [Eg helsar deg Gautes] Broder
H[orpa] lig i Korn.
33. Fellakoss reid den liten Svein
Gaute fek si Horpa fin.
34. Gaute slær framte med Ristir
Fuglen maatte af Kviste.
35. [Gaute slær framte med] Lie
kvite Bjørnen or Hidde.
36. Gaute slær ivi Berg og Dalar
Baane maatte or Moir Maga.
37. Gaute slær framte med Vaddi
Magnild flaut paa Havi.

38. Magnild up paa Havi flaut
Nykkinn nappa i Silkjeskaut.
39. Gaute rona som han kunna bedst
Magnild flaut med Sal og Hest.
40. Gaute ronar og Harpa let
Nykkinn sat paa Havi gret.
41. Dæ fyste Ori Magnild tala
sæle er det Moir slik Son maa
hava.

6.4 Sigrid og Astrid

Oppskrift fra 1840-årene av Magnus B. Landstad, hentet fra *Norske Folkeviser*.

1. Sigrid syrgjer nott og dag,
- Komen af aurom lande. –
Astrid er både kåt og glad.
- Di ride så hart i Hermods Garden,
di kvendi! -
 2. Syrg inki Sigrid syster mi,
Hermod skal få hevndi si.
 3. Hossi kan Hermod henvndi få,
Me hava 'ki brød' ann at lite på.
 4. Me skal ride 'kon ut i by,
kaupe 'kon karmann-klædir ny.
 5. Kaupe 'kon sox og sylvarkam,
skera 'kons hår i karlemann.
 6. Astrid ut etter vegin rann,
Sigrid hon der etter slong.
 7. Astrid om seg ridand i gård,
Hermods modir ute står.
 8. Er no Hermod heime,
hell er en i skogin at veide?
 9. Aa Hermod hen er inki heime,
Han er i skogin at veide.
 10. Det ser eg på Hermods rakkar små,
at Hermod er inki langt ifrå.
 11. Astrid ho geng seg i stoga in,
Hermod han tukkar stolen sin.
 12. "Inki trøytt og inki mod?
- Ei liti kvild hon er vel god.
13. Er no de tvo nygifte menn,
hell ville de burt at gilja i løynd?
 14. Inki så er me nygifte menn,
men me vil burt at gilja i løynd.
 15. Der bur tvo jomfrugur up under øy
Som er båd' fadir- og modirlaus
møy.
 16. Bur der tvo jomfrugur up under lid,
Kvi hev då du 'ki belad til di?
 17. Eg ha belad til Astrid, ded vene
mår,
ha eg inki slegid hennas fadir ifrå.
 18. Astrid heve eg agtad meg,
Sigrid skal eg geva deg.
 19. Her er Astrid, du agtad deg,
og der er Sigrid, du vil geva meg!
 20. Du vog 'kons fadir, gav ingjo bot,
Lokkad 'kons modir så mykje
imot.
 21. Astrid let sitt sverdid brå,
Hon hoggi Hermod i lutinne två.
 22. Sigrid hon sit sverd utdrog,
Hon hoggi af Hermod hånd og fot.
 23. Dei hoggi Hermod alt så små,
Som lauv in-under lindi låg.

6.5 Bendik og Årolilja

Oppskrift fra 1847 av Jørgen Moe etter Anne Ånundsdotter Lillegård.

1. Kongjen læte bygje Guldrautine
baate bratte aa breie
dei som dei i Løindom trøer
skjoskleg skaa han døi.
– Årolilja kvi søve du saa længje –
2. De va raskan Bendik
han va inkje Drengjen fælen
han trødde saa di Guldrautine
i Kongjens Augone baai.
3. De va raskan Bendik
han gjæng seg in i By
kauper Sax aa skjære
læti skjære den Skarlaken ny.
4. De va raskan Bendik
han kjem seg rians i Gaar
de va onge Aarolilja
ho slær sine Dynnir i Laas.
5. De va raskan Bendik
bankar paa Dynni me Hændarne
smaa
stat op onge Aarolilja
aa skrei dine Laakur ifraa.
6. Stat op onge Aarolilja
aa skrei dine Laakur ifraa
de æ' ei skjøne Jomfrue
som her utafør staar.
7. Æ de ei skjøne Jomfrue
som staar for Døren min
saa hæv e paa meg Silkjesærkjen
aa slepper hennar ind.
8. Førre gjæk onge Aarolilja
ho Silkjen ette seg drog
ette gjek raskan Bendik
saa hjarteleg han lo.
9. De va onge Aarolilja
ho lægge se i Sengjen ne
de va raskan Bendik
springe han Væggen te.
10. Høire du onge Aarolilja
haat eg deg spørje maa
æ her ingjen i denne Verden
som din Hugjen leikar paa.
11. Her æ ingjen i denne Verden
som eg æ hugr aa hava
alle seer eg liken min
i mine Føesdaga.
12. Her æ ingjen i denne Verden
min Hugjen likar paa
bære raskan Bendik
honom maa eg alli sjaa.
13. Æ her ingjen i denne Verden
som din Hugjen leikar paa
bære raskan Bendik
naa skaa du honom sjaa.

14. Æ de raskan Bendik
som eg lig me naa
kvi gjek du ikje i min Faers Garen
aa spurde der fyst om Raa.
15. Æ frygtar alle for noko Fiend
om de sille gjælle paa
Svære hæv eg me Hovde mit
aa me Føtane Brynja blaa.
16. Tvy saa voru den falske Tærna
ho laag inkje langt derifraa
ho staa bort Svære me Haavde has
aa me Føtane Brynja blaa.
17. Up stænde Særklands-Konigen
klæer en seg paa saa braat
eg hæv drømt saa mykj i Naat
Gud skaa for mine Draumo raae.
18. 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.
19. In saa kjæm den falske Terna
seie ho ifraa
raskan Bendik liggje me Aarolilja
forutan Kongjens Raa.
20. De va Serklands Konigen
han riste paa sit Svær
Bendik ska kje Live njote
før alt de i Væren er.
21. De va Serklands Konigen
han bankar paa Dynne me gnavel
Spjut
- stat up raskan Bendik
aa kom ti os herut.
22. Up vakna raskan Bendik
han ville kring seg sjaa
burte va Svære me Haavde has
aa me Føtane Brynja blaa.
23. De va raskan Bendik
han ut gjennom Vindauga saag
han saag inkje Jore for Hestehøvar
hel Himlen for Brynje blaa.
24. De va raskan Bendik
han ut gjennom Vindauga sprang
de va Serklands Kongjen
han gjorde honom Vægjen trang.
25. Di bat han raskan Bendik
me Jøn aa dei stærke Baand
om dei bat en alli saa hart
han sleit de sonde me si Haand.
26. Di bat kring raskan Bendik
vel i Reipi ni
de va raskan Bendik
han sleit sond alle di.
27. Fram saa kjæm den falske Terna
me si falske Raa
di taka Aaroliljas gule Haar
aa binde ikring Hændarne smaa.
28. Di taka Aaroliljas gule Haar
aa bind ikring Hændarne kvite
saa stænde Hugjen i sama Ronnen
han nænnest inkje Haare slite.

-
29. Di tok Aaroliljas gule Haar
aa bind ikring Hændane kvite
saa sto Hugjen i sama Ronnen
han næntest kje Haare slite.
30. Fram kjæm onge Aarolilja
la' se paa sine bare Kne
høire du de mine kjære Faren
Fangjen gjev du meg.
31. Gak ifraa meg Aarolilja
eg vi deg alli sjaa
han sammar saa ille Sylvarkniven
aa skjæra si Datter ifraa.
32. Gak ifraa meg Aarolilja
eg vi deg inkje høire
han samar saa ille Sylvarkniven
i Kvinnebløe røre.
33. Der stænd ei Kjørke norrafjøls
ho æ tækte me Guld
Bendik ska kje Live njote
om ho va tri Gaangone fuld.
34. Der stænd ei Kjørke norrafjøls
ho æ tækte me Bly
Bendik ska inkje Live njote
om ho va tri Gaangone ny.
35. In kom Serklans Dronningen
ho tok te aa tala
minnes du haat du laava meg
da du flytte meg af Gare.
36. Minnes du haat du laava meg
da du flytte meg a Gare
du sille inkje negte meg
den fyste Bønna hel den are.
37. Eg ska inkje negte deg
den fyste Bønna hel den are
men Bendik skaa inkje Live faa
om de galt om kon alle.
38. Dei ba for raskan Bendik
saa mange som bea konde
Manden utaf Mannaheimen
aa Fiskjen i fløte Grunnar.
39. Dei ba for raskan Bendik
saa mange som bea viste
Gudsengjelen af Himmerik
aa Fuglen paa Lindekviste.
40. Dei ba for han raskan Bendik
saa mange som ha Maal
Fuglen paa Viddeqviste
aa Dyrer paa Skogjen laag.
41. Sunna føre Kyrkja
der laut han Bendik døi
mit up i Høgeloftssvaale
der sprak has vene Møi.
42. Sunna føre Kyrkja
der let han Bendik Liv
mit up i Høgaloftssvaali
der sprak has vene Viv.
43. Dei la en Bendik sunnaføre
aa Aarolilja norra
der vox up paa deris Græftir
tvaa fagre Liljublommar.
44. Der vux up paa deris Græftir
tvaa fagre Liljegreinir
dei krøktes ivi Kjørketaarne
der sto dei Kongjen te Mein.

45. De vox up paa deris Græfter
tvaa fagre Liljebloomar
dei krøktes ivi Kjyrketaarne
dei sto dei Kongjen te Domar.
46. De va Serklans Koningen
han talar te Drengjene smaa
dei gangar te Laaft aat Aarolilja
aa sei' a ind for meg gaa.
47. Atte saa kjæme Smaadrenge
aa seie den Tiend ifraa
dø æ o Aarolilja
ho lig onde Skarlagen blaa.
48. Ha eg vare de igjaar
at Elskogen ha vori dei saa kjær
inkje ha Bendik Live sit mist
før alt de i Være ær.
49. Aa ind kjæm Serklands Droningen
aa Taare renner paa Sylvspændte
Sko
Gud forlaate deg Herren min
ette sia æ du go.

6.6 Olav og Kari

Variant 1: Oppskrift fra 1856 av Sophus Bugge etter Jorunn Bjønnemyr fra Mo i Telemark.

1. Olav han rider so vide
- Dei sigler mæ fløy -
alt til sitt bryllaup at byde
- Dei gifte si systar ti Samsøy –
2. Olav han rider sør undir øy
å fester a Signelill den vene møy.
3. Han fester a Signelill flyt' a heim
ridदारar å sveinar dei fygje mæ dei.
4. Dei livde ihop i åtte år
dei åtte ihop dei bonni små.
5. Då de lei på de niende år
då lyster Olav til si moer å gå.
6. Olav han kom seg riand igår
hass moder uti fyr 'en står.
7. Vælkomen Olav kjær sønnen min
hosse likar du gifta di.
8. So likar eg gifta go
liksom kvor dagjen drekke jol.
9. Du tar inkje Olav so like
eg såg 'æ Signelill rie framnte mæ
elvesie.
10. Ho ha inkje anna te høge hest
hell kvite bjønnen likar ho best.
11. Ho ha inkji anna te beislering
hell lindarormen låg i ring.
12. Ho ha inkji anna te beisleband
hell lindarormen fyri rann.
13. Signelill æ so ven ei brur
detta vi' eg alli tru.
14. Hossi kann grase på jore gro
når sonen må 'kje si moire tru.
15. Olav han springe på gangaren grå
so ri han te Signelills går.
16. Olav han kom ridend igår
Signelill ute fyre 'n står.
17. De ser eg uppå Olavs fær
anten æ' en drukkjen hellå æ' en
rædd.
18. De ser eg uppå Olavs kinni so
bleik

- anten æ'en drukkjen hellå æ'en
vrei.
19. Eg helsar deg Olav eg talar te de
hot tiend fekk du sjå moeri di.
20. Mi moder ho såg deg rie
framnte mæ elvesie.
21. Du ha inkji anna te høge hest
hell kvite bjønnon likar du best.
22. Du ha inkji anna te beislering
hell lindarormen ligg i ring.
23. Du ha inkji anna te beisleband
hell lindarormen fyre deg rann.
24. Di moder ho monde ljuge
Gud bære deg Olav som trudde.
25. Hossi kann grasi på jore gro
når sonen må 'kje si moere tru.
26. Han slo te hæna me tynneteie
serkjen rivnar å holle seig.
27. Han slo te hæna mæ tynnekvast
serkjen rivnar å holle brast
28. Kjære min Olav du slå inkje leng
no hev eg fengji min døspreng.
29. Han tok æ Signelill pi sitt fang
han bar æ inn på bori fram.
30. Signelill kom til himmerig bå
trøytt å mo
jomfru Maria ho rudde stol.
31. Du tar inkji jomfru Maria ryddje
stolen fyr me
eg æ 'kje fyr go te stande fyr deg.
32. Signelill falt på si' barre kne
må han Olav kvile mæ me.
33. I himmerig der æ en stol
der må du å Olav drikke jol.
34. Signelill falt på si' berre kne
må Olavs moere kvile mæ me.
35. Signelill, Signelill still din munn
du be alli fyre slik heiingund.
36. I helviti der æ en stein
der må Olavs moere kvile sine
bein.

Variant 2: Oppskrift fra 1856 av Sophus Bugge etter sangeren Targjei Kosi fra Vrådal, Kviteseid i Telemark.

1. Høyrer du Olav sonen min
- Trø meg ikkje for nære -
hosse likar du gifta di
- På vollen dansar mi jomfru –
2. Så væl likar eg gifta mi
som eg drikke bå mjø å vin.
Eg ser ho Kari rie
uppette mæ elvesie
Ho ha 'kje anna ti sadel
hell sin dødeleg fader.
3. Ho ha 'kje anna ti beislering
hell lindarormen ho slengde ikring.
Dæ monne dei på ho ljuger
Gud nåe den som slikt trudde.
Hossi kann grasi på jordi gro
når sonen må ikkje moeri tru.
4. Olav kjeme riands i går
hass kjæraste ut imot han går.
Olav kom seg riands i går
ho Kari uti før han står.
5. Ho gjorest i kinni bleik'e
no ser eg Olav æ' vrei'e
6. Du ha 'kje anna ti beislering
hell lindarormen du slengde ikring.
7. Dæ monne dei på meg ljuger
Gud nåe den som slikt trudde.
8. Olav slo mæ tygyll å tein
alt te ho ne for hass føttanne seig.
9. Olav slo mæ tygylen kvass
alt te silkjeserkjen i holle brast.
10. Kjære min Olav slå ikkje leng
no hev du fengji mitt hjarta 'i
sprengd.
11. Du drege serkjen oto bloe
du sender den te mi moer.
12. Du be ho tvær han rein'e
å gifte 'kje sine døttanne fleire.
13. Du be ho vi' två han kvite'e
å gifte 'kje sine døttanne te slike.

6.7 Draumkvedet

Udatert oppskrift av Magnus B. Landstad etter Nils Svenungsen, Vinje, Maren Ramskeid, Kviteseid, Harald Smedal, Aamotsdal, Olaf Glosimot og Anne Golid.

1. Vil du meg lyda, eg kveda full kan
um einkvan nytan drengin,
alt um han Olaf Aastason, -
(Oknison)
som heve sovid saa lengi.
2. Olaf han var i voxtro (véne)
han var som ein siljuteine,
fadir og modir ant 'om vel
fra ded han kom i heimi.
Og ded var Olaf Aastason
som heve sovid saa lengi.
3. Olaf han var i voxtro (véne)
han var som ein siljurunni,
fadir og modir ant 'om vel
fra ded han tala kunne.
4. Han la seg ned um joleftan
sterkan svevnen fekk,
vaknad 'ki um trettandagin
daa folkid at kyrkja gekk.
5. Han la' seg ned um joleftan,
no hev en sovid saa lengi,
vaknad 'ki för um trettandagin
daa fuglanne skoku vengjo.
6. Han vaknad 'ki för um trettandagin
daa soli rann i lide,
daa sadlar han ut fljotan folen
og legge paa gylte mile.
7. Saa sadlad han ut fljote folen
og vilde til kyrkja ride,
saa sprette han paa seg belti sit
ded glimad i vedri saa vide.
-Og ded var Olaf Aastason
som hevi sovid saa lengi. –
8. Som eg kom at kyrkjeledi
eg stude meg inn at stette,
saa mange som paa mit belti saag
dei lyfte paa hatt og hette.
-I Ródelando, i villade heido
der kenner dei meg. –
9. Som eg meg i kyrkja kom
at folkid på kné ville falle,
saa mange som paa mit belti saag
dei glöymde paa gud at kalle.
10. Presten, som fram fer altari stod
alt med si lærd tunge,
og rett som han mit belti saag
han glöymde baad' lesa og syngje.
11. No stende du fer altari
og les upp lestinne dine,
saa set eg meg i kyrkjedyinni
og teler draumanne mine.
12. Gamle mennar og unge
geve attegaume
med' han Olaf Aastason
teler sine draume!
13. Eg la' meg ned um joleftan
sterkan svevnen fékk,
vaknad 'ki för um trettandagin
folkid at kyrkja gékk.
-Fer maanen skine,
og veginne felle saa vide. –
14. Eg hev vorid up med sky
og ned att paa hafsens bunni

- den som vil mine fótspor fygje
han lær 'ki af blide munn.
15. Tidi hev' farid fort fer meg
eg heve vorid saa vide,
eg heve sét at heite helviti
og ein deil af himeriki.
16. Der er heitt i helviti -
heitar hell noken hyggje,
der hengde 'pivi ein tjöru-ketil
og brytjad n'i ein styggings rygg'e.
17. Sume fór ivir Grimaraasen
og sume ivir Skaalestraand,
men dei som fór ivir Gjallarhylen
dei kom saa vaate fram.
18. Eg hev farid ivir vigde vatne
og ivir djupe dalar,
höyrer vatn og sér ded inki
under jordi saa maa ded fara.
19. Eg er saa tröytte af hermo, -
(felmo)
og enno saa maa me brenne,
höyrer vatn og sér ded inki
undir jordi saa maa ded renne.
20. Inki hneggjjar sóten min
inki göydde min hund,
inki gól dei óttfuglann;
ded tottist meg vera vont.
21. Eg kan nokod af kvorjum
derfer tikist eg fród,
eg var laange i molli mokad
ha' eg tott den dauden gód.
22. Fyrste var eg i ut-exti
eg fór ivir dyraring,
sund'e var mi skarlakskaape
og neglann af kvor min fing.
23. Fyrste var eg i ut-exti
eg fór ivir dyratrod, (-traa)
sund'e var mi skarlakskaape
og neglann af kvor mi taa.
24. Kem eg meg at gjallarbrui,
hon henge saa högt i vinde,
hon er all med jönni slegin
og saum i kvorjum tinde.
25. Eg hev farid gjallarbrui
hon ligge saa högt i vinde,
gullid er etter straumo lagt
og saum etter kvorjum tilje.
26. Eg hev gengid gjallarbrui
hon er ekki god at gange,
bikkja bit og ormen sting
og stuten stend og stangar.
27. Bikkja bit og ormen sting.
og stuten stend og stangar -
der slepp ingin ivir gjallarbrui
som feller domanne vrang.
28. Eg hev gengid gjallarbrui
hon er baade bratt og breid,
vassad saa hev eg vosemyrann,
no er eg kvitte dei.
29. Vadid saa hev eg dei vosemyrann
der hev 'ki stadid meg noken grun;
no hev eg gengid gjallarbrui
med rapad moll i munn.
30. Eg hev gengid gjallarbrui
og der var krokann paa,
men eg totte tyngre dei
gaglemyrann
gud bedre den, dei skal gaa!

31. Ded var mi fyrste utreising
gönnom den tyner-rende,
sunde var mi skarlakskaape
og neglann af kvorjum fingre.
32. Ded var mi fyrste utreising
gönnom de tyner-skóg, - (móg)
sunde sleit eg mi skarlakskaape
og neglann af kvor min fót.
33. Sæl er den i födesheimen
fatike geve skó
han tar inki berrfött gange
paa kvasse heklemó. - (tynermó)
-Tunga talar-
og sanning svarar paa dommedag.
34. Sæl er den i födesheimen
fatike geve ku,
han tar inki sumlug gange
paa höge gjallarbru.
35. Sæl er den i födesheimen
fatike geve braud
han tar inki ræddast i ann'heimen
fer höyre paa hundegaul.
36. Sæl er den i födesheimen
fatike geve konn,
han tar inki ræddast paa gjallarbrui
fer kvasse stutéhonn.
37. Sæl er den i födisheimen
fatike geve klædi,
han tar inki ræddast i ann'heimen
anten fer spott hell hædi.
38. Saa kom eg meg at votno dei
der isanne brunno blaa,
men gud skaut ded i hugin min
eg vende meg derifraa.
Maanen skine
og veginne felle saa vide.
39. Eg var meg i ann'heimen - -
(andheimen?)
i mange nættar og traa
ded veit gud i himerik
hossi mang ei naud eg saag!
40. Eg var meg i ann'heimen
ingin der eg kende,
der saag eg atte sæle gullmór mi
med raude gull paa hende.
41. Saa tok eg paa ein vette-stíg
alt paa mi högre hand,
der saag eg meg til paradís -
ded lyser ivir vide land!
42. Der saag eg meg til paradís,
der var meg ingen mann kend'e
berre hon sæle gullmór mi
med raude gull paa hende.
43. Der saag eg atte gullmór mi
meg mone 'ki bedre gange:
Reis du deg til broksvalinn
der skal domen stande.
44. Kem eg meg at pillegrimskyrkja,
der var meg ingen mann god,
berre mi sæle gullmór
hon gav meg nye sko. (?)
-I broksvallinn
der skal domen stande. -
45. Eg saag meg einom drengin den,
ded fyrste eg vart ved,
liten smaasvein bar han 'ti fangi
og gékk i jordi til kné.
46. Eg saag meg einom drengin den,
ded adre eg vart ved,
liten smaasvein bar han 'ti fangi
og gékk i blodi til kné.

-
47. Kem eg meg at manni dei
kaapa den var bly,
(ded var) hans arme sjæl i dessi
heimi
var trang i dyre tid.
48. Kem eg meg at manni dei
ha' hendanne full af blod
herre gud synduge saalinne!
han flutte deild i skog.
49. Kem eg meg at bonno dei
dei stöje saa högt paa glóde;
herre gud synduge saalinne!
dei ha' bannad burt fa'r og mó'r.
50. Kem eg meg at podda og ormen
dei
hoggi kvoradre i skefte, - (kæfte)
ded var synduge syskini
dei vilde kvoradre negte.
51. Der mötte eg dei ormanne tvei
dei bite kvoradre i spóre,
ded var dei synduge syskinbonni
som gifte kvoradre paa jordi.
52. Der kom ferdi nordan til
og den reid no saa kvast,
fyri reid grutte graaskegg
alt med sit store brass.
53. Der kom ferdi nordan til
ded totte eg vera verst
fyri reid grutte graaskegg
han reid paa svartan hest.
54. Der kom ferdi sunnan til
ded tottest meg vera best,
fyri reid sankte saale Mikkjel,
han reid paa kvitan hest.
55. Der kom ferdi sunnan til
og den reid no saa tvist,
fyri reid sankte saale Mikkjel,
- næste Jesum Krist.
56. Der kom ferdi sunnan til,
hon tottest meg vera traa,
fyri reid sankte saale Mikkjel,
og lur'en under armen laag.
57. Ded var sankte saale Mikkjel
han blés i lur'en den lange:
og no skal alle synde-saalinne
fram fer domen stande!
58. Men daa skolv alle synde-saalinne
som ospelauv fer vinde,
og kvor den - kvor den saal der var
den grét fer syndinne sine.
59. Ded var sankte saale Mikkjel
han vóg i skaalevigt,
saa vóg han alle synde-saalinne
hen til Jesum Krist.
60. Gamle mennar og unge
dei geva attegaume!
ded var han Olaf Aastason
no hev en fortolt sine draume.
Statt up Olaf Aastason
du som heve sovid saa lengi.

7. Noter

¹ Det er en viss betydningsforskjell på det skandinaviske uttrykket ballade, i forhold til for eksempel det britiske og det tyske. I artikkelen "...all for his maiden fair. The Norwegian Ballads" forklarer Velle Espeland denne forskjellen: "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.)

² En stor del av de skriftkyndige (først og fremst de geistlige, adelen og kongemakten) døde under pestens herjinger, og dermed ble skriftkulturen i landet svært svekket. I lang tid, fra pestens utbrudd og frem til 1500-tallet, skulle det hovedsakelig bare være såkalte diplomer, det vil si all offisiell korrespondanse og private brev, som vitnet om at skriftkulturen faktisk eksisterte i denne perioden. Språkhistorisk var denne perioden også problematisk: språket beveget seg vekk fra norrønt og språkfellesskapet med Island, og i retning av dansk og svensk. Norge var inne i den såkalte mellomnorske perioden.

³ I *Norske Folkeviser* har Landstad følgende eksempel på dette: "I Skafsaa-Bygd har man mig fortalt at det [at folk kunne det omfattende "Draumkvedet" fra ende til annen] var meget almindeligt, indtil Præsten Hans Mathias Abel (...), der fandt at det indeholdt en forargelig Blanding af Hedenskab og katholsk Overtro, ivrede stærkt imod dets Brug, og derved bevirkede at det overantvordedes til Glemsel." (Landstad 1968: 65-66.)

⁴ Uttrykket er hentet fra latin og betyr "husk døden".

⁵ I forbindelse med diskusjoner rundt forholdet mellom kultur og menneskers følelsesliv skiller sosiologer, antropologer og psykologer mellom *følelser* og *emosjoner*: "«Følelser» betegner fysiske, ikke-kognitive reaksjoner; for eksempel å føle seg sulten eller ha vondt i fingeren. «Emosjoner» er derimot knyttet til menneskets kognitive oppfattelse av følelsen." (Bandlien 2001:13.)

⁶ Innføringen av kristendommen i Norge har nær sammenheng med maktstriden og samlingen av landet til ett rike. I motsetning til Island, har ikke Norge ett enkelt tidfestet vedtak som kan fortelle når kristendommen skulle regnes som den gjeldende religionen. I 1152/53 ble bispedømmet i Nidaros etablert, og i Magnus Lagabøtes lov fra 1274-76, finner man den første landsdekkende kristenretten. Selv om 1024 regnes som det offisielle kristningsåret i Norge, kan man ikke regne med at kristendommen og kirkelivet er fast etablert i landet før tiden omkring da balladediktningen tar til, altså på slutten av 1200-tallet.

⁷ Å påstå at religionene var sidestilt er å ta hardt i. Kristendommen var den eneste godkjente religionen i Norge etter landet ble kristnet (kristningen foregikk over lang tid, men den er ofte spesielt knyttet til året 1030 og dagen da Olav Haraldsson døde på Stiklestad), men hedendommen levde nok likevel i beste velgående en god stund. Siden kristendommen var den eneste tillatte trosretningen, er det grunn til å tro at dyrkingen av de norrøne gudene stort sett skjedde i skjul av hjemmets fire vegger, eller andre steder der man var unntatt offentligheten.

⁸ Menneskene som levde i middelalderen, hadde en selvfølgelig tro på livet etter døden. Noen trodde de kom til å havne i et av den norrøne mytologiens mange dødsrikker, mens andre trodde på himmel og helvete. Uansett var de overbeviste om at livsførselen var det som avgjorde hvor de havnet når livet tok slutt. Dette betydde at døden derfor ikke var en endelig slutt, men bare en overgang til en ny fase. I "Draumkvedet" fortelles det om akkurat dette, her beskriver hovedpersonen Olav sin ferd gjennom dødsriket og den endelige dommen der det avgjøres om han vil komme til himmelen eller helvete. I *Sturlungasaga* får vi høre om Gudmund (som senere ble biskop)

som i 1201 skulle på sykebesøk til en gammel dame kone som lå for døden: ”Han gikk inn i stua der den gamle lå, og da var hun nær ved å dø. Han kysset henne og sa: ”Lev nå vel, min kone, du skal nå snart dra til Gud, og hils da fra meg guds mor Maria, og erkeengelen Mikael, Johannes døperen, Peter, Paulus, kong Olav, men framfor alt min venn Ambrosius.” Da svarte den gamle kona så høyt at de som sto utenfor stua hørte: ”Ja.” Og det var det siste hun talte, det var da midnatt, men hun døde samme dag ved non.” (Sturlungasaga I: 232-233)

⁹ Når alvene ble forbundet med fruktbarhet, har det sannsynligvis å gjøre med deres tilknytning til den norrøne fruktbarhetsguden Frøy. Fra sagaene og enkelte skaldekvad vet vi at det ble ofret til alvene og de underjordiske i såkalte *alveblot*, men det er ikke mye vi får vite om disse skapningene. Likevel nevnes de av og til sammen med æsene, og da spesielt vanegudene som var fruktbarhetsgudene i norrøn religion. I *Den eldre Edda* kan vi blant annet høre at fruktbarhetsguden Frøy bor i Alvheim, som han fikk i ”tannfe”, altså i gave da han fikk sin første tann (jamfør ”Grimnesmål” i *Den eldre Edda*). Alvefolkets opprinnelse og funksjon i norrøn tradisjon er vag, og dermed fortsatt et ubesvart spørsmål. Noen mener at skapningene var tilknyttet en døds kult, mens andre mener de var fruktbarhetsvesen. Den nære tilknytningen til Frøy og de andre fruktbarhetsgudene kan vitne om at det er den siste teorien som er den mest holdbare. I middelalderen sto troen på alvene, de underjordiske og andre mytiske vesener fortsatt sterkt. For selv om kirken bannlyste alle former for folketro, oppfattet likevel ikke allmuen de naturmytiske skikkelsene bare som negative makter. Naturmaktene kunne nemlig også være til hjelp og støtte når det trengtes, selv om folk i utgangspunktet fryktet dem: ”Det hersket bemerkelsesverdig spenningsforhold mellom kristendom og folketro. Mens kirken definerte folketroens alver som demoner, fastholdt alminnelige mennesker alvenes eksistens og kunne til og med forsøke å blidgjøre dem med gaver, samtidig som de forsøkte å verne seg mot dem med kristne handlinger.” (Sky 2003. 48.)

¹⁰ Det vil underveis i oppgaven bli brukt mange ulike benevnelser på de ulike naturmytiske skapningene. Der det er snakk om en spesiell naturvette som har blitt omtalt i vitenskapelig sammenheng tidligere, vil jeg bruke den bestemte benevnelsen, for eksempel nøkken. Der det derimot er snakk om å gi en fellesbetegnelse vil jeg bruke ulike benevnelser, som underjordiske, alver, bergmenn osv. Grunnen til dette er at det tradisjonelt sett har vært vanlig å gjøre det på denne måten i vitenskapelig sammenheng. Folk i middelalderen skilte klart mellom de ulike skapningene i forhold til hvor de fantes og hvilke egenskaper de hadde, og hadde navn på alle. Mye av denne kunnskapen har gått tapt sammen med det meste av folketroen, og man har derfor blitt vant til å bruke fellesbetegnelser.

¹¹ Hels rike står i motsetning til Valhall, Odins gård, som ”det ser ut som folk har tenkt seg plassert i himmelrommet et sted” (Steinsland og Sørensen 1994: 91), og det hyggelige Helgafell der slektninger gjenforenes. For selv om det heter at ”Hel hadde pyntet og dekket til stort gjestebud da hun ventet Balder til sine saler” (ibid), var ikke Hels rike sett på som et lystig sted å komme til. Hit trodde man at de som døde av sykdom eller alderdom kom, altså de som hadde opplevd en ”æreløs” død. Hel var nok tenkt som et underjordisk rike, dystert og mørkt. Hel er både navnet på selve dødsriket og dets herskerinne. Dødsriker som ligner Hels rike finner man også i andre religioner, antakeligvis fordi dette dødsriket er ”en typisk folkereligjøs dødsrike-forestilling, sammenlignbar med skyggerikene i israelittisk tradisjon, *Sheol*, i babylonsk religion, *Arallu*, i gresk religion, *Tanatos*.” (Steinsland 2005:348.) Hels rike har en egen topografi, noe Snorre utdyper i *Gylfaginning*, hvor han vektlegger den uhyggen og dysterheten som preger dette dødsriket. Blant annet forteller han at Hels kniv kalles Sult, sengen heter Sykeleie og terskelen den døde stiger over, Fallende Fare. (Jamfør *Snorri Sturluson Edda. Gylfaginning. A. Tekster. I. Bind.*)

¹² Som eksempler på dette kan vi trekke fram diktene Voluspå og Skirnesmål. I Skirnesmål hører vi om sendebudet Skirne som får i oppdrag å dra fra Åsgård til Utgård, for å bringe bud om at guden Frøy vil gifte seg med jotunkvinnen Gerd. En slik allianse er i seg selv ganske uhørt og vitner om fare og død. En gud som vil gifte seg med en jotunkvinne vil skape forstyrrelse i den kosmologiske prosessen. Men dette er også et bilde på kjønne i norrøn mytologi, og den drivkraften som er nevnt overfor. Begjæret mellom kvinnelige og mannlige makter går på tvers av det sterke skillet mellom gudeverdenen Åsgård og jotunverdenen Utgård. I myten får vi høre at Gerd ikke vil ha Frøy, og at hun tilbys magiske gjenstander (Idunns epler og Odins ring Draupner) i gave dersom hun vil gi ham sin hug. Gerd nekter likevel, og er ikke interessert i verken guden fra Åsgård eller gavene han vil gi henne. Da bytter Skirne taktikk, og Frøy får sin vilje gjennom å tvinge Gerd og ved å true med forferdelige og perverse forbannelser, og bruk av trylletein og ”gambantein” (Bugge 1965: 91)¹², som er den magiske staven Skirne fikk med seg på ferden. Gerd går til slutt motvillig med på å møte Frøy, og dette verset

har sterke erotiske undertoner: "Barri heitir, Er við þeði vitom, lvndr lognfara ; enn ept neþr nío þar mvn Niarþar syni Gerþr vnna gamans." (Bugge 1965: 96.)

Uten å gå nærmere inn på den symbolikken og de ritualer som er tilknyttet lunden som et hellig sted, vil jeg beskrive den foreningen som der vil finne sted mellom Gerd og Frøy som en noe pervers seksualitet, dette skjer jo på tross av Gerds vilje og ønsker. Likevel kan man se forbindelsen til det hellige bryllup, hieros gamos, et uttrykk som brukes når det er snakk om bryllup eller elskov mellom hellige makter. Gro Steinsland påpeker den nære sammenhengen mellom hellig bryllup og erotikk: "den myten som mest direkte forteller om den erotiske dimensjonen som gjennomsyrrer hele tilværelsen er bryllupsmyten". (Steinsland 1997: 74.) En slik allianse trenger ikke bare være tilknyttet herskermyter og opphavsmyster, men kan også ses på som et hint om at store forandringer er i emning, at sterke krefter er satt i gang for å svekke gudenes stilling, og kanskje peker også utviklingen mot Ragnarok som stadig kommer nærmere.

¹³ Jeg tolker balladen som at både Margjit og ungene dør, men dette er ingen allmenn vitenskapelig oppfatning. Det uttrykkes ikke eksplisitt i balladen om Margjit lever eller dør, og meningene er delte. Noen er av samme oppfatning som meg, mens andre, som blant annet Sophus Bugge, har vært i tvil: "Om Margits Skjæbne bliver vi i uvisse." (Bugge 1971: 29.)

¹⁴ I mange naturmytiske folkeviser hører vi om personer som enten blir lurt i berg eller tatt med under tvang. Sjeldnere hører vi om personer som velger å bli bergtatt av fri vilje. Man trodde at de som ble bergtatt, var tapte for alltid. Enten så døde de, eller ble stengt inne i berget eller under vannet (dette gjaldt spesielt i tradisjonen om nøkken, men også om alvene) eller tatt med til andre steder der de underjordiske, alvene og andre naturmakter holdt hus. Uansett så ville de ikke returnere og få tilbake sitt gamle liv, som oftest fordi de ble gitt magiske "villarkonn", eller drikker med forheksende virkning, for å glemme sitt menneskelige liv og opphav. Et eksempel på dette finner vi i den norske balladen "Byrting og elvkvinna". Her blir den mannlige hovedpersonen lurt av en alvekvinnne til å bli med til hennes rike, der hun byr ham å drikke av vinen hennes. Alvekvinnen spør ham så hvor han er født, og etter det tredje glasset svarer Byrting: "I Elvarland fødd og i Elvarland boren, / i Elvarland er mine kleder skoren." (Jeanette Sky 2003: 54.) I "Margjit og Targjei Risvollo" hører vi ingenting om at Margjit har blitt lurt eller gitt trylledrikk for å bli med Jon eller tilbringe natten sammen med ham. Det virker tvert imot som om det er et ekte og sterkt kjærlighetsforhold mellom dem, og man kan derfor spørre seg om Margjit frivillig har valgt å la seg forføre av en bergmann. Olav Solberg påpeker at tekster eller ballader som beskriver møter mellom mennesker og naturmakter også har en 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 følgje med nøkken eller havfrua, i alle fall med ein del av seg sjølv." (Solberg 1999: 159.)

¹⁵ Det fortelles ikke i denne varianten at bruden får vite hva som egentlig har skjedd, bare at hun tar sitt eget liv når hun skjønner at noe har skjedd som vil forhindre henne i å gifte seg med Olav. I en annen variant får vi høre at bruden tar sitt eget liv da hun ser den dødssyke Olav: "Brura spør kvar Olav er som ikkje tek mot henne. Dei freistar å dølje for henne i det lengste, men ho finn vegen til høgeloftet. Under «bolstri gule og blå» finn ho festarmannen «bå' bleik og blå». Brura ser sverdet hans. Så nyttar ho det «så odden sto i hjarterot»". (Bø 1987: 67.)

¹⁶ Bukkeskinnsstøvler og silkeskjorte, gavene som alvekvinnen tilbyr Olav, er typiske brudegaver som ble gitt av bruden til brudgommen, noe som kan tyde på at alvekvinnens intensjon er å lokke Olav bort fra hans egentlige brud, og selv ta rollen som festemøy.

¹⁷ Landstads noteapparat er svært fyldig. Her gis tilleggsinformasjon som etymologiske vurderinger og ordforklaringer, sammenligninger med annet nordisk og europeisk visemateriale, i tillegg til egne drøftinger og informasjon gitt av kvederne. I dette tilfellet henter Landstad informasjon fra en svensk og en dansk variant av balladen (personene har forskjellige navn i de ulike variantene), og med stor sannsynlighet har det også opprinnelig vært tilsvarende forklarende vers i den norske visa, men at det eller disse har falt bort eller blitt glemt:

Der mangler i Visen Noget, som kunde begrunde Magnhilds Frygt for Vendings Aa. I den danske Vise berettes, at hendes 5 Systre Vare druknede der, og vare komne i Nykkens Vold. Han havde vel Altsaa et Slags Fordring paa at faa Magnhild med, hvilket ogsaa antydes i den Variant, som i det Flg. meddeles. I den danske Vise svarer hun sin Elsker, som der heder Herr Peder:

Jeg sørger fast mere for Striden Strøm Og der faldt ud mine Sødskende fem.

I en af de svenske Var, siger hun at det var spaaet hende i Hendes Barndom at hun skulde drukne paa sin Bryllupsdag. (Landstad 1968: 471.)

¹⁸ Man skal være forsiktig med å presse for mye moderne psykologiske analyser over balladediktningen. I vår tid vil vi kanskje også være fristet til å tolke de naturmytiske vesenene, bergtakningsmotivene og bruderovene *kun* som symboler eller bilder på den psykologiske prosessen, og dermed frata disse motivene statusen som faktiske forestillinger fordi de ikke lenger er en del av vårt virkelighetsbilde. Det er viktig å huske på at folketroen i aller høyeste grad var levende da balladediktningen og kveding fortsatt var en naturlig del av hverdagen.

¹⁹ Navnet Hermod er i balladesammenheng ofte brukt på menn med lav moral og en uærlig karakter. I *Norske folkeviser* har Olav Solberg følgende kommentar om navnet Hermod: "Hermod er eit typisk «skurkenamn», av og til med tillegget *ille*, dvs «den vonde»." (Solberg 2003: 231.)

²⁰ Middelalderens kvinner hadde faktisk på flere måter mer handlefrihet og flere rettigheter enn det kvinnene hadde i tiden etter dette, og helt frem til senere tid. For eksempel hadde de rett til å ta ut skilsmisse og ha sine egne eiendeler (jamfør Ole Jørgen Beneticows "Den baktalte middelalderen" (2005) og Elisabeth Aasens "Fra posisjon til avmakt. Kvinner og ledelse i kulturhistorisk perspektiv" (1993)).

²¹ Greimas utviklet aktantmodellen for å presentere den indre strukturen i eventyrtekster, men modellen er også velegnet for å brukes på denne typen balladetekster.

²² Hermod er aldri en handlende aktør, og det kan derfor virke tvilsomt å plassere ham som motstander, men siden han representerer krefter som motarbeider og truer subjektaktantens (Astrid er subjektet, Sigrid er hjelperen) prosjekt, er det likevel med rette han tilføres denne funksjonen.

²³ I den siste delen av balladen har dikteren utvilsomt hentet inspirasjon fra slutten av *Tristrams saga ok Isonðar*, som ble oversatt til gammelnorsk i 1226. Her hører vi om Tristram og Isonds ulykkelige kjærlighet: de er fortaapt i hverandre, men begge er gift med en annen, og de kan ikke få hverandre. Denne sorgen blir for stor, og de dør til slutt av at de ikke kan være sammen. Kona til Tristram, Isodd, får de to gravlagt på hver sin side av kirken. Hun vil ikke at de to skal være nær hverandre selv i døden, men det vokser to trær opp fra gravene deres, og greinene vokser og fletter seg i hverandre over mønet på kirka. Sagaen sier at man av dette kunne se hvor sterk kjærligheten hadde vært mellom Tristram og Isond.

²⁴ Tendensen er også, slik Sigrid Aksnes Stykket påpeker i *Dei sigler med fløy- Ballade gjennom tid og rom* at TSB-kategori D har fungert som "ein samlesekk for dei som ikkje passer inn andre stadar." (Stykket 2007: 11.)

²⁵ Hvis man sammenligner omkvedene i de ulike nordiske variantene av balladetypen er det to ting som understrekes, i tillegg til Åroliljas død. Alle de ulike omkvedene kontrasterer kjærligheten og døden i "Bendik og Årolilja". Men noen varianter understreker kjærlighetsmotivet gjennom bildet som beskriver blomstene som vokser opp fra gravene, og favner hverandre over kirketaket. Andre varianter fremhever dødsmotivet gjennom at balladen aksentuerer kongen som den skyldige part, og fordrer hans straff og dom. Konflikten mellom det subjektivt tillokkende og det sosialt avvisende som var tydelig i analysene av de forrige balladene, blir her nøytralisert av omkvedet. Grunnen til dette er at Bendik og Åroliljas kjærlighet blir fordømt av kongen, men ingen andre. Hvordan kommer så gjentakelsen av kravet eller bønningen om at kongen fortjener straff og dom inn her (dette omkvedet finnes i flere andre nordiske varianter av balladen)? Den kan ses på to måter, både som et

virkemiddel for å understreke Bendik og Åroliljas urettferdige død og sterke kjærlighet, altså den tematiske kjernen, samtidig som den understreker møtet mellom kjærligheten og døden. Kongen finner Bendiks oppførsel infamerende og krenkende, og (mis)bruker derfor sin autoritet for å statuere et eksempel og stille sin hevntørst. For det fortjener han straff. Kravet eller ønsket om kongens straff ligner på situasjonen i martyrvarianten av "Olav og Kari", der jomfru Maria påpeker at Olavs mor vil bli straffet for sine ugjerninger (i tilfellet "Olav og Kari" er det Jomfru Maria som skal summere syndene og avmåle straffen): "I helviti der æ ein stein, / - dei sigler mæ fløy. / Der må Olavs moere kvile sine bein!". (Blom og Bø 1973: 99 strofe 36.) Forskjellen er den at Olavs mor aldri innser eller innrømmer sin skyld, mens Åroliljas far kommer til en selverkjennelse da han får høre at hans datter er død av sorg: "Hadde eg vare det igjår, / at elskogen ha vori dei så kjær, / inkje ha Bendik sil live sit mist / før alt de i være ær!". (Strofe 48.)

²⁶ Årsaken til den anstrengte stemningen mellom kongen og Bendik kommer ikke fram i denne varianten, heller ikke hva som ligger til grunn for kongens voldsomme raseri og hevnbesettelse. For å finne ut av dette må man gå til kilden som har gitt den største inspirasjonen til balladen, sagnet om Hagbard og Signe, gjengitt av Saxo Grammaticus i *Danmarks Krønike* fra ca. 1200 (2003). Denne visa er opphavelig norsk, eller norrønspråklig. Den eldste teksten av "Hagbard og Signe er riktignok skrevet ned på dansk på 1500-tallet, men gjennom sitt arbeid med denne balladen har Gun Widmark påvist et norrønt språkgrunnlag i teksten, (jmfør Widmark 1959: 14). Visa forteller om Hagbard og Signe som elsker hverandre til tross for fiendskapet mellom de to slektene deres. Hagbard har drept Signes to brødre for å hevne tidligere drap. Likevel slipper Signe ham inn. Han er utkledd som kvinne, men ternene skjønner hvem han er, og forteller det til kongen. Kongen tar Hagbard til fange og får ham hengt. Når Hagbard dør, tar Signe selvmord ved å la seg brenne inne i jomfruburet. Årolilja kan også sies å bringe døden over seg selv da hun lar sorgen kreve livet av henne.

²⁷ Det har vært vanlig å forklare de to motstridende motivene blodhevn og martyrdød i variantene, med den samfunnsmessige utviklingen. Her er det selvfølgelig spesielt den religiøse situasjonen som har vært med på å bestemme utformingen og utgangen av variantene. Mens variant 2 formidler en førkristen forståelse, har martyrvarianten et kristent holdningsgrunnlag.

²⁸ Kvinnenavnet kan være ulikt i ulike varianter av visa. Som oftest er det Kari, men vi kan også høre om varianter der kvinna heter Kjersti, Ingebjør eller Signelill: "Det vanlege og etablerte namnet på denne visa er "Olav og Kari", men i nokre variantar (...) heiter kvinna *Signelill*". (Solberg 2003:215). Jeg har i denne oppgava valgt å konsekvent bruke navnet Kari.

²⁹ Hva grunnen til dette kan være, kommer ikke frem i visa, men det er mulig at det bunner i sjalusi, at hun ikke liker Kari, eller at hun heller hadde sett et annet gifte for sønnen: "(...) han har kanskje direkte gått utenom morens råd – da skjønner vi bedre morens bitre reaksjon. For i det eldre slektssamfunnet skulle de unge følge samfunnets regler og normer og vise lojalitet og lydighet overfor sine foreldre og foresatte i spørsmål om ekteskap". (Blom 1971: 161.)

³⁰ "Gangaren grå" er en av flere balladeske epiteter en finner i denne visa.

³¹ Forbønnsmotivet i strofe 32- 34 har sammenheng med oppfatningen av de dodes stadige tilstedeværelse blant de levende (jmfør s. 20). Ikke at forbønnen egentlig er av stor vesentlighet her - Kari hadde etter middelalderisk tro også vært en helgen om hun ikke hadde gått i forbønn for dem, fordi, som Blom påpeker, ble "også et menneske som hadde lidd brådøden ved en urett, regnet for å være helgen, en martyr." (Blom 1971: 165.) Likevel er dette med på å forsterke bildet av den gode, uskyldige og tilgivende martyren, og det forsterker dessuten også det forferdelige ved svigermorens handling og hennes urettmessige sjalusi.

³² Måten Olav behandler sin kone på da han innser at hun vil dø, vitner om at han i utgangspunktet elsker sin kone svært høyt, og ikke egentlig har til hensikt å drepe Kari, men at han ønsker å løse henne fra trolldomskreftene han tror har fått makten over henne. Dette bygger på den gamle forestillingen om at en trollkvinne ville miste trolldomskreftene sine dersom man slo henne til blods; de onde kreftene ble slått løs og rant vekk med blodet.

³³ Den ene av variantene som mangler den legendariske slutten, ender med et inntrykk av Olavs sorg og anger. Denne oppskriften fra 1857 er også gjort av Sophus Bugge, etter Anne Bruhær fra Mo i Telemark: ”Han tok 'a Kari i sitt fang. Han bar hæna på silkjeseng.”

³⁴ Dette motivet er også kjent fra blant annet Olav den helliges saga, i fortellingen om Selshevneren. Da Åsbjørn Selsbane har blitt drept av to av Olavs menn, drar Åsbjørns mor det blodige sverdet ut av ham og gir det til Tore Hund med følgende ord: ”No gjorde du som ein kar om du slepte dette spjotet soleis av hendene at det stod i brystet på Olav digre, og det segjer eg deg, sa ho, at du vert kvar manns niding om du ikkje hemner Åsbjørn.” (Snorres Kongesogor 1942: 300.) Motivet er også kjent i annen balladediktning, for eksempel fra ”Ivar Elison”. I alle tre tilfeller hører vi om klær eller våpen fulle av de dødets blod, som blir overrakt til dem som er pliktige til å ta hevn.

³⁵ ”Draumkvedet” er, som Olav Bø har påpekt, ”så avgjort det enkeltemnet innanfor norsk folkediktning som har samla størst allmenn interesse og sterkast granskingsaktivitet”. (Bø 1995: 21).³⁵ Selv om interessen og forskningen gjennom årene har gått i bølgedaler, har ”Draumkvedet” aldri ligget brakk slik enkelte andre folkeviser i større grad har gjort, og diskusjonene har pågått kontinuerlig. Mye av grunnen til at ”Draumkvedet” fortsatt får så stor oppmerksomhet og fremdeles rommer så mye uavklart, er kanskje som Gudleiv Bø sier: ”at dette urgamle klenodiet strengt tatt er mindre konkret og håndfast enn Landstads bilde kan gi inntrykk av”. (Bø og Myhren 2002: 13).

³⁶ Tittelen på Landstads varianter er ”Draumkvæde”.

³⁷ Det ble samlet inn over hundre forskjellige varianter av denne folkevisa, hvorav de fleste kun er deler av visa, bare et fåtall av variantene er av vesentlig lengde, deriblant Landstads materiale.

³⁸ ”Draumkvedet” har de fleste formelle kjennetegn til felles med balladen, men har flere omkved og innholdet skiller seg også sterkt ut fra andre ballader. Mange forskere velger derfor å karakterisere ”Draumkvedet” som et visjonsdikt snarere enn en vanlig middelalderballade, fordi dette gir en mer korrekt beskrivelse av verket: ”eit kvæde der handlinga sviv om ei vandring gjennom dødsriket”. (Bø 1995: 21.)

³⁹ Blant visjonsdiktningen i middelalderen er nok Dantes *Den guddommelige komedie* det desidert mest kjente verket, men også fortellinger fra Bibelen, evangelier som ikke har fått plass i Bibelen, som for eksempel Paulus' åpenbaring, historier fra gresk mytologi med blant annet reisen til Hades i den homeriske litteraturen, og egyptiske fortellinger som historien om Setne og Si-Osire, var mer eller mindre kjent og omtalte beskrivelser av lignende reiser eller visjoner. Felles for disse verkene er at de tegner livaktige bilder til den andre verden og den dramatiske dømsavgjørelsen som foretas av gudene, de forteller altså om prøvelsene eller hindringene man vil møte i underverdenen og om dommen etter døden.

⁴⁰ I boka *Reiser i en annen verden* drøfter Carol Zaleski nær-døden-opplevelser både i middelalderen og i moderne tid. I denne sammenhengen kommer hun også inn på ”Draumkvedet”. Zaleski hevder at man kan dele disse reisene inn i tre ulike typer: ”Reisen til underverdenen (...), oppstigningen til høyere verdener (...) og den fantastiske reisen”. (Zaleski 2002: 25.) ”Draumkvedet” ville her falle inn under reiser til underverdenen: ”I nesten alle kulturer er det blitt fortalt historier om reiser til en annen verden, der en helt, sjaman, profet, konge eller vanlig dødelig går gjennom dødens porter og kommer tilbake med et budskap til de levende. I sin vanligste form er denne reisen en nedstigning i underverdenen. Det fortelles om utallige skikkelser i myter, hellig historie og litteratur, som har gitt seg ut på en reise under jorden til dødsriket, for å redde skygger som er fanget der nede eller for å lære dets hemmeligheter.” (Ibid.)

⁴¹ Det er som sagt ikke enighet om denne teorien, men den har relativt bred oppslutning. Bø og Myhren påpeker også dette usikkerhetsmomentet i sin drøftning: ”Om ”gudmora” i denne bolken har vært ensbetydende med jomfru Maria (...) veit vi ikke. Landstad var i tvil om hvem denne figuren skulle være, men Moltke Moe var helt klar på at det må dreie seg om jomfru Maria. Det at hun bærer ”raude gull på hende” kan peke i den retning; det gjør nemlig nettopp jomfru Maria i visse eventyrtyper. I visse dialekter brukes dessuten formen ”gudsmor” for ”kvinnelig fadder”. Dermed kan en tenke seg at ”kvinnelig fadder” i tradisjonen lett kunne forveksles med mor til den guddommelige Jesus: ”Guds mor”, altså jomfru Maria.” (Bø og Myhre 2002: 37.)

⁴² Den religiøse symbolikken i "Draumkvedet" er stort sett katolsk, men med visse innslag fra norrøn mytologi. Denne blandingen av katolsk og førkristen mytologi, kan vitne om at teksten er blitt til i katolsk tid eller i overgangstiden fra norrøn tid, men det kan også bety at forestillinger fra begge leire har blitt holdt i hevd på samme tid, i alle fall en stund, og på denne måten har gjort plass til både førkristne og katolske motiver i "Draumkvedet". Skjønt, noen ganger kan det virke som om motiver fra førkristen tid er brukt i teksten med den hensikt å forsterke det katolske preget og den kristne overbevisningen. Som eksempel på dette kan en trekke inn strofe 52: "Der kom ferdi nordan til. Og den reid no saa kvast, fyri reid grutte graaskegg alt med sit store brass. I broksvalinn. Der skal domen stande." Her hører vi om djevelen og hans følge. Det at djevelen her har fått navnet Grutte Gråskjegg kan peke mot den mektige norrøne guden Odin, for i følge den norrøne mytologien viste han seg ofte som en gammel man med langt grått hår og langt, grått skjegg. Ved å trekke likhetstegn mellom Odin og djevelen, prøver kristendommen å gjøre de gamle hedenske gudene synonymt med det onde, og en har "på en snedig måte fått stempla hele den gamle gudeflokken som djevlesk krapyl. – Styggemaktene kommer altså nordfra – anført av djevelen, som er identisk med Odin." (Bø og Myhren 2002: 41.) På den andre siden kan en trekke frem steder i teksten der motiv fra den norrøne mytologien brukes på lik linje med det kristne, for eksempel i strofe 24: "Kem eg meg at gjallarbrúí hon henge saa högt i vinde, hon er all med jönni slegin og saum i kvorjum tinde."

⁴³ Det foreligger flere kilder som kan være med på å forklare på hvorfor Mikael klarer å bringe vektskåla i det godes favør. Blant annet veier han både sjelenes gode og onde handlinger, men lar de gode veie tyngst (jamfør Njáls saga. Andre kilder forteller at Jesus eller jomfru Maria gråter for de fortapte, og at en av tårene deres havner på skåla og tipper den i det godes favør.

⁴⁴ Gjallarbrui er i norrøn mytologi brua som tar en over elva Gjoll og inn til døds gudinnen Hels rike: "De mørke, dybe Dale, der omringede hendes Rige, kaltes Helveiene, og for at komme til dem maatte man over Aaen Gjall (den Brusende), hvorover Gjallarbroen førte (...)." (Landstad 1968: 74.) I *Den yngre Edda* forteller Snorre om denne brua i forbindelse med Hermods ferd til Hel. Det kan være at dette motivet er tatt med i teksten for at man skulle være sikre på at folk skulle forstå dette bildet, for brumotivet var vanlig i forbindelse med den vanskelige ferden og overgangen til dødsriket.