



# Modernistenes gamle folkeviser

*Dialoger med balladen hos J. P. Jacobsen, Obstfelder, Strindberg og Kinck*

Ingrid Skjerdal



Avhandling til graden ph. d.

Det humanistiske fakultetet

UNIVERSITETET I OSLO

2018

## KOLOFONSIDE

*Forsidebilde: «St. Hansbål» av Nikolai Astrup - Nasjonalmuseet*

Elishama stod og saa efter ham. Da den store unge Skikkelse ikke længere var at se, løftede han selv Konkylien til sit Øre. Der var en dyb, sagte Brusen i den, som en brøgende Brænding meget langt borte. Elishamas Ansigt antog nøjagtigt samme Udtryk, som Drengens for nogle Øjeblikke siden. Han følte sig sælsomt, blidt, dybt rystet ved at møde en ny Stemme i Huset og i Historien. «Jeg har hørt den før,» tænkte han, «for længe siden. For længe, længe siden. Men hvor?» Han lod Haanden synke.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Den udødelige historie. Karen Blixen, *Skæbne-anekdoter* (København: Gyldendal, 1992), 216-17.



# Innhold

<b>Forord</b> .....	<b>10</b>
<b>FØRSTE DEL</b> .....	<b>12</b>
<b>1 Innledning</b> .....	<b>14</b>
1.1 Problemstillinger og sentrale spørsmål.....	16
1.2 Materiale og avgrensing .....	19
<b>2 Balladesjangeren</b> .....	<b>24</b>
2.1 Sang og dans .....	24
2.2 En europeisk middelaldersjanger .....	26
2.3 Nordiske ballader .....	29
2.4 Balladestil .....	31
2.5 Sang og skrift.....	34
2.6 The Ballad Revival: Kulturvitenskapens fødsel av folkevisenes ånd .....	43
<b>3 Modernismen og balladen</b> .....	<b>47</b>
3.1 Modernismebegrepet .....	50
3.2 Nordisk modernisme .....	54
3.3 Modernisme, romantikk og realisme .....	61
3.4 Baudelaire og Whitman .....	66
3.5 Folkekunst og modernisme .....	75
<b>ANDRE DEL</b> .....	<b>80</b>
<b>4 Kunstballaden</b> .....	<b>82</b>
4.1 Kunstballaden – et kart over tradisjonsrom .....	82
4.1.1 Rom 1: Affektballaden. Skrik, skrekk og skratting .....	83
4.1.2 Rom 2: Illusjonsballaden: Stil og stemning, forførelser og feber .....	91
4.1.3 Rom 3: Den enkle visa. Hverdag, etikk og konkretisme.....	99
4.1.4 Rom 4: Eksistensballaden. Valg og skjebne, liv og død.....	103
4.1.5 Rom 5: Identitetsballaden. Historie, felleskap og myter.....	111
4.1.6 Rom 6: Protest-visa. Opprør, brudd og tendens.....	116
4.1.7 Rom 7: Metaballaden. Poetikk, parodi og ironi: .....	120
<b>TREDJE DEL</b> .....	<b>128</b>
<b>5 J. P. Jacobsen og balladen</b> .....	<b>130</b>
5.1 <i>Gurresange</i> .....	135
5.1.1 Sagn- og visestoff.....	136

5.1.2	Den romantiske Valdemar .....	138
5.1.3	Innledninger og innramminger. <i>En cactus springer ud</i> .....	139
5.1.4	<i>Gurresange</i> – en oversikt.....	142
5.1.5	Valdemar og Tove. Dikt 1-4.....	142
5.1.6	Møtet.....	148
5.1.7	Skovduens sang.....	154
5.1.8	Den vilde jakt.....	157
5.1.9	<i>Gurresange</i> , balladen og modernismen .....	162
5.2	«En arabesk» – En urimet bergtakingsballade .....	170
5.2.1	En arabesk om det arabeske .....	171
5.2.2	Analyserende gjennomgang.....	172
5.2.3	La belle dame sans merci .....	175
5.2.4	Kjærlighetens epistemologi .....	178
5.2.5	Den blomsterkleddede døden.....	180
5.2.6	Plantemennesker og menneskeplanter.....	185
5.3	Romantikk, naturalisme, symbolisme.....	188
<b>6</b>	<b>Obstfelder og balladen.....</b>	<b>191</b>
6.1.1	«Det sproglig eiendommelige» .....	192
6.1.2	Balladen og det upersonlige jeg.....	196
6.1.3	Farger, rekvisitter .....	198
6.1.4	Stille drama. Skjebnekrefter og innvielse.....	200
6.1.5	Balladen og prosadiktet.....	201
6.2	Den skjønne nådefulle. Obstfelders Tornerose-dikt .....	202
6.2.1	«I Elvarland der vi eg liva aa døy/i Elvarland finn eg mi Festarmøj».....	204
6.2.2	Den nye Tornerose.....	206
6.2.3	Menn som løper med alver .....	211
6.3	Prinsessen av Thule og fuglen på lindekvist. Et sørgespill for ballade og prosadikt 212	
6.3.1	En symbolistisk eksistensballade .....	216
6.3.2	Det symbolskes appetitt og kjærlighetens ekko.....	218
6.3.3	Fuglen på lindekvist .....	219
6.3.4	Meningstomhet og grublingsdød .....	221
6.4	De tre kongedøtre og den friske sang.....	224
6.4.1	Munthes bilder og Welhavens kunstballade .....	225
6.4.2	Prosadiktet.....	227
6.4.3	Friske sanger med ulike autonomibegrep? .....	230
6.5	Balladen som språk.....	232

<b>7</b>	<b>Strindberg og balladen.....</b>	<b>235</b>
7.1.1	Strindberg og folkediktningen.....	236
7.1.2	Symbolistisk drama. Strindberg og Maeterlinck.....	240
7.1.3	Kronbruden og Svanevit – två dramer i folkton.....	242
7.2	Kronbruden.....	243
7.2.1	Mennesker og makter.....	244
7.2.2	Skog, tjern og kvern.....	246
7.2.3	Musikk, rytme, figurer.....	248
7.2.4	Gåter, løsning, forløsning.....	249
7.3	Svanevit.....	253
7.3.1	Folkevisedrama og eventyrspill.....	255
7.3.2	Forelsket skrift fra en hattefjærpenne – tekst og kontekst.....	256
7.3.3	Kropper, klær og hamskifter.....	259
7.3.4	Og de lekte – spill, brikker, forflytninger.....	263
7.3.5	Sorgens makt.....	266
7.3.6	Uskylden og erfaringens sanger.....	268
7.3.7	Narkissos og høvisk kjærlighet.....	269
7.4	Modernisme «i folkton»?.....	275
<b>8</b>	<b>Kinck og balladen.....</b>	<b>278</b>
8.1.1	Broer og kryssede buer.....	279
8.1.2	Fra ekspressivisme til ekspresjonisme.....	281
8.1.3	En balladeridders bedrøvelige skikkelse. Hans E. Kincks «Vaarnetter i Norge» (1901)	282
8.1.4	Plassering og handlingsresymé.....	283
8.1.5	Falske ballader og forestilte bygder.....	285
8.1.6	Spelemannen og balladedikteren.....	288
8.1.7	Onuns ballade.....	289
8.1.8	Traderingen.....	296
8.1.9	Den store hugen og moderniteten.....	300
8.1.10	Kinck, Mann og Synge.....	305
8.2	Mot ballade (1926).....	311
8.2.1	«Mot ballade» – et sammendrag av handlingen.....	313
8.2.2	Polyfoni.....	314
8.2.3	Stein, stål og ild.....	319
8.2.4	Riter og overganger.....	321
8.2.5	Navn, språk, stemme, sang.....	325
8.2.6	Dansen.....	328



8.2.7	Gjøa og bergekongen. Balladeteksten i «Mot ballade».....	335
8.2.8	Avslutning.....	340
8.3	Aktualitet og utidsmessighet .....	342
<b>9</b>	<b>Avslutning.....</b>	<b>344</b>
9.1	Kunstballaden og arven fra romantikken.....	344
9.2	Kunst, religion og medisin .....	346
9.3	Kjønn, kjærlighet og nye naturmyter .....	348
9.4	Balladen og kunstartene .....	351
9.5	Subjektet.....	355
9.6	Figurer, formuleringer, stil .....	358
9.7	Fortsatt dialog med balladen? .....	361
	<b>Litteratur .....</b>	<b>364</b>

## Forord

Forvandlinger skjer med institusjoner så vel som med balladen og dens vesener og skikkelser: Denne avhandlingen er skrevet med stipend fra det som da jeg begynte, var Høgskolen i Telemark og nå er Universitetet i Sørøst-Norge. Jeg vil rette en stor takk til HiT/USN for viljen til å satse på folkediktning som forskningsfelt, for rause midler og gode og fleksible arbeidsbetingelser. Og takk til alle ved institutt for kultur og humanistiske fag for en hyggelig arbeidshverdag. Jeg vil takke faggruppa for norskstudier for godt samarbeid, forståelse og inspirasjon. En ekstra balladerelatert takk til Sigrid Stykket som alltid har satt døra åpen til et kontor fullt av relevante bøker og stor kunnskap. Jeg vil takke studentene for deres engasjement og deltakelse i undervisning og samtaler – det holder litteraturen levende. Takk for stipendiatkontor- og skjebnefelleskap, Marit Johansson og Heidi Stavrum. Takk til alle som deltok i Prosjektforum fra HiT og Telemarksforskning. Å få legge fram, kommentere og diskutere forskningsprosjekter i en tverrfaglig gruppe har vært givende og åpnende. Takk til alle jeg i perioder har delt pendlervilkår og hybelhus med, til damene i huset i skogen og gutta i Likkista/Folkhemmet, det var en fin tid, jeg tror nesten vi hadde vinløv i håret i blant.

Forskerutdannelsen til PhD-graden har jeg tatt ved Universitetet i Oslo, der jeg var tilknyttet LIK-linja som nå er lagt ned og erstattet med en annen ordning. Der hadde jeg gleden av å følge avhandlingsseminar ledet av Jacob Lothe som også generøst inviterte oss hjem på litteratursamtaler og -foredrag med ost og vin til, noe hans etterfølger Tore Rem fulgte opp. Takk til dem begge! LIK-linja arrangerte også en rekke seminarer i samarbeid med institutter, sentre og universitet i utlandet, ofte støttet økonomisk. Disse seminarene bød på fine opplevelser, og det å få kommentarer på innleggene våre fra ledende forskere fra fjern og nær var spennende. Jeg vil takke alle de ph.d.-studentene som deltok på avhandlingsseminarer og andre faglige arrangementer i regi av LIK-linja for gode kommentarer og hyggelige samtaler.

Hovedveileder Per Thomas Andersen og biveileder Olav Solberg har fulgt meg gjennom denne etter hvert så lange prosessen. Deres arbeider og forskningsformidling var blant inspirasjonskildene da jeg formulerte prosjektet mitt og søkte støtte til det, og det var gledelig at de sa ja til å veilede det. Andersens interesse for flere kunstarter enn litteraturen og flere litteraturer enn den nasjonale, var en inspirasjon da jeg formulerte prosjektet mitt. Gjennom veiledningstimene har jeg satt pris på hans evne til å se rikdom i forskjellige skrive- og tenkemåter, og lede meg på min vei selv om det ikke nødvendigvis er den han selv

ville gått. Det var på Olav Solbergs hovedfagskurs at jeg først ble introdusert for en akademisk tilnærming til ballader og annen folkediktning. Solbergs utrettelige arbeid med og for balladen har blant annet bidratt til at det endelig foreligger en vitenskapelig norsk balladeutgave. (Her er den: <http://www.bokselskap.no/?s=balladar>. Les! Syng!) Hans kjærlighet til balladediktningen, og hans kunnskap om den har vært til inspirasjon og til nytte for meg gjennom mange år. Gjennom hele skriveprosessen har veilederne mine kommet med verdifulle kommentarer, oppmuntret meg og forsøkt å bringe meg til fornuft. Alle mangler, feilskjær og kronglete veier i avhandlingen skyldes nok at de ikke alltid har klart det siste. De skal begge ha en veldig stor takk!

Takk til Arnfinn Åslund, Marit Strømmen og Geir Grothen som har lest deler av avhandlingen. Takk til venner og familie som ikke har gitt meg opp til tross for mye «kan ikke, jeg må skrive» de siste årene. Den aller største takken og kyss og klapp og klemmer vil jeg gi Guy og Margrethe. Denne skrivingen gikk jo over alle bredder og grenser og stipender. At Guy har tatt på seg å skaffe penger til mat, klær og husly alene de siste årene for å la meg fullføre prosjektet mitt har vært helt avgjørende for at jeg kom i land. Takk også for uvurderlig teknisk hjelp og moralsk støtte! Å oppleve Margrethes lek, utforsking, undring og kloke spørsmål i duett med forskningen har vært en berikelse. Hun og dette prosjektet er omtrent like gamle og har begge vokst seg ganske store nå. «Mamma, det er helt *sprøtt* at den avhandlingen din er eldre enn meg!» Ja, Margrethe, det er det.

# FØRSTE DEL



# 1 Innledning

I et åpent brev til Intima teatern skriver August Strindberg om arbeidet med dramaet *Svanevit*:

Länge hade jag tänkt skumma våra vackraste Riddarvisor (icke de fula som sjungas på Skansen og Hasselbacken) och i en bild ge dem åter på scenen. Så kom Maeterlinck i min väg, och under intrycket av hans underbara marionettspel, som icke äro ämnade för scenen, skrev jag mitt Svenska scenstycke: *Svanevit*. Av Maeterlinck kan man varken stjäla eller låna; man kan knappast bli hans lärjunge, ty till hans skönhetsvärld finnes ingen fri entré; men man kan sporras till att leta guld i egna slagghögar, och där erkänner jag förbindelsen till mästaren.

Under intrycket alltså av Maeterlinck och lånade hans slagruta letade jag källor i Geijer och Afzelius samt i Dybecks Runa.<sup>2</sup>

Sitatet er interessant fordi det setter den sjangeren vi i dag ofte kaller ballade inn i mange sammenhenger, og lar dermed flere temaer krysse hverandre med balladen som berøringspunkt. Strindberg bruker betegnelsen «riddervise» og setter med dette balladen i forbindelse med middelalder, kanskje også en mer mytisk «riddertid». Han gjør seg betraktninger om kvalitet innen sjangeren, avviser noen folkeviser som «fula», og knytter dem til bestemte steder og miljøer i Stockholm. Han vil presentere visene «i en bild», noe som antyder en teaterstil med vekt på det visuelle, kanskje også et ønske om å sammenfatte de ulike riddervisene han har lest i ett stort tablå, eller sammenhengende scenisk bilde. Ideen om et riddersedrama, som Strindberg har hatt lenge, blusser så opp i møte med den belgiske symbolisten Maurice Maeterlincks symbolistiske dramaer. Metaforen «att leta guld i egna slagghögar» bringer tankene hen på Strindbergs alkymistiske interesse, men letingen i slagget etter gull kan også vise til å finne noe verdifullt i noe som er nedvurdert, kanskje antydes nødvendigheten av det å gå til «slagget», det oversette, for å finne et råstoff som kan fornye kunsten, få noe nytt til å oppstå, skape gull. Midt i disse tankene om kunstnerisk alkymi, teaterteknikk, høgt og lavt, riddertid og fransk symbolisme befinner altså balladene, eller riddervisene seg. Balladen, også ofte kalt folkeviser, kjempeviser eller romanse, er en episk visetype som formidler et stoff med røtter tilbake til middelalderen

---

<sup>2</sup> August Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, Nationaluppl. utg., vol. 45 (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1990), 248.

eller enda tidligere tider. Og flere av Strindbergs samtidige interesserer seg også for sjangeren. Å låne elementer fra den muntlig traderte balladen inn i kunstdiktningen slik Strindberg gjør i *Svanevit* (1901), er ikke noe nytt. Kunstballaden blir fra siste halvdel av 1700-tallet en sentral sjanger, med mange bidrag som står sterkt den dag i dag, og både drama- og episke sjangre tar inntrykk av balladen. Men balladen vekker fortsatt interesse på slutten av 1800-tallet, og videre inn på 1900-tallet, og bringes inn i nye litterære sammenhenger: Det moderne gjennombrudd, naturalisme, nyromantikk, gryende modernisme, symbolisme, ekspresjonisme er blant begrepene som har blitt brukt om tendenser i litteraturen på denne tiden.

Hvorfor velger flere diktere mot slutten av 1800-tallet fortsatt å la seg inspirere av balladen, og gå i dialog med denne formen? Hva slags diktning kommer ut av denne interessen? Fins det tydelige forskjeller på den romantiske kunstballadediktningen og på balladeinspirerte verker fra siste halvdel av 1800-tallet der modernistiske strømninger gjør seg gjeldende? Det er nærliggende å tenke seg at den interessen dikterne i en gitt tidsepoke vier diktning fra andre tider og andre steder kan belyse samtidens eller den aktuelle dikterens syn på hva slags diktning de vil skape. Det handler kanskje om noe som savnes i måten det skrives på nå, noe som ikke har språk, noe man vil at litteraturen skal være. Interessen for folkediktning er sterkt forbundet med romantikken. Romantikernes interesse for middelalderdiktning og folkediktning kan minne om klassisistenes tilbakevending til antikkens diktning, men den er nok mindre klart og eksplisitt formulert. Å bryte opp det formelle er jo ofte noe av det romantikerne vil med å ta med seg folkediktningen og middelalderens folkespråklitteratur. Samtidig kommuniserer en sjanger som balladen mye gjennom nettopp form.

Balladen har i større grad enn mye annen diktning sin egen grammatikk, den kan likne et eget språk. Balladene viderefører gamle former og dansevisemønstre, men sjangerkonvensjonene overskrider det rent formelle. Balladen har et formelfestet persongalleri, sine faste steder og situasjoner, og dette universet av stolte jomfruer, ungersvenner, kongsgårder og rosenlunder der gangerne alltid er grå og skogene som oftest blå har vært overlevert muntlig fra middelalderen til 1800-tallet uten at det har vært teoretisert rundt begreper som «sjanger». Balladens formler og konvensjoner har mye å gjøre med opphavet og videreføringen i det muntlige, det er snakk om tekst som skal huskes, men formlene har utvilsomt også med en estetisk bevissthet å gjøre.

Det er vanskelig å komme unna romantikken når det gjelder folkediktningens betydning for kunstdiktningen. Tekstene jeg vil stille i fokus i denne studien er imidlertid

litteratur fra siste del av 1800-tallet der balladen møter modernistiske strømninger. Modernismen er ofte karakterisert ved brudd med foregående tradisjoner. Møtet mellom gryende modernisme og ballade kan derfor synes motsetningsfylt: Hvorfor er den tradisjonelle og forbundne balladen interessant for de nyhetshungrige modernistene?

### 1.1 Problemstillinger og sentrale spørsmål

Ni tekster med balladereferanser vil stå sentralt: Diktsyklusen *Gurresange* og diktet «En arabesk» av J. P. Jacobsen, prosadiktene «Folkevisen», «Tornerose» og «De tre kongedøtre og den friske sang» av Sigbjørn Obstfelder, skuespillene *Kronbruden* og *Svanevit* av August Strindberg og novellene «Vaarnetter i Norge» og «Mot ballade» av Hans E. Kinck. Lyrikk, drama og episke tekster er representert, og litteraturen er skrevet på norsk, svensk og dansk. De tidligmodernistiske strømningene symbolisme og ekspresjonisme er knyttet til forfatterskapene som er valgt ut.

I utgangspunktet var fokus i dette arbeidet rettet mot tradisjonsballaden og dialoger med denne i tidlig modernistisk diktning. Imidlertid har det vist seg vanskelig å se bort fra kunstballadediktningen som i siste halvdel av 1800-tallet har hundre års virkningshistorie. Når diktere som Jacobsen, Obstfelder, Strindberg og Kinck lar seg inspirere av balladen, er de mange tidligere møtene mellom tradisjonsballader og romantisk litteratur noe de har med seg. De går dermed ikke bare i dialog med tradisjonsballaden, men også kunstballaden. Jeg vil i analysene forholde meg til dette. For å overskue bredden i balladens innflytelse på litteraturen fra midten av 1700-tallet og utover, har jeg viet kunstballaden en egen del. Det store mangfoldet av impulser balladen gir, har jeg forsøkt å gjøre rede for gjennom å etablere sju linjer eller «rom», kunstballadediskurser der ulike trekk fra balladen forstørres og bygges ut i samtale med andre strømninger i lyrikken. Jeg forsøker å ta dette kartet med meg når jeg leser balladeinspirasjonen hos Kinck, Obstfelder, Strindberg og Jacobsen. Hvilke av de romantiske diskursene blir sentrale, hvilke får mindre vekt, hvordan vis de i nye retninger? Helt fra de første kunstballadene er spennvidden stor når det gjelder hvilke sider ved tradisjonsballaden som vekker interesse og inspirerer til nydiktete tekster. Er det noen av disse trekkene som drar mer i modernistisk retning enn andre? Er det noen trekk tidligmodernistene vil distansere seg fra?

I den epokegjørende diktsamlingen *Lyrical ballads* av Wordsworth/Coleridge, blir balladediktningen omtalt som inspirasjonskilde i Wordsworths forord. Det er verdt å merke seg hvordan balladen her blir satt i sammenheng med det naturlige. Balladen blir et forbilde når det gjelder å bruke naturlig hverdagspråk i diktningen. Det ukunstlede ved balladen blir fremhevet, samtidig som et potensial for forbedringer antydes. «The metre of the old



ballads is very artless...»<sup>3</sup>. Jørgen Moe nevner også i innledningen til en liten samling folkeviser i 1840 balladenes «kunstløshed i Formen»<sup>4</sup>. Det fins trekk ved balladen som understøtter dette, diktformen stammer fra en tid med løse meter, balladespråket er konkret med få abstraksjoner, setningsbygningen er enkel, historiene kronologiske. Samtidig er det med utgangspunkt i samme sjanger mulig å bli slått av hvor kunstferdig balladen er, med sine utsmykkende formler og parallellismer og sitt særegne univers. En interesse for det særegne ved balladesystemet, balladens repetisjoner og ellipser, dens formelspråk, betydningsladete steder, rekvisitter og tablåer, finnes også i romantikken, for eksempel hos Keats. Wordsworth griper fatt i balladens språklige nøkternhet, mens andre trekk ved sjangeren, som forkjærligheten for dramatiske og underlige hendelser, ikke blir en del av hans poetikk. Hos hans medforfatter Coleridge og hos en annen tidlig kunstballadedikter som J. G. Bürger står derimot det selsomme sentralt, og folkevisas nøkterne fortellerstil forkastes for en vektlegging av det dramatiske.

De nordiske tidligmodernistiske tekstene jeg vil analysere, skriver seg altså inn i en tradisjon for litterære lån fra tradisjonsballaden som er svært mangfoldig. Et interessant spørsmål er om man likevel kan finne noen trekk som er felles for det sene 1800-tallets måte å nærme seg balladestoffet på. Tradisjonsballaden er i løpet av hundre år med ivrig samlervirksomhet blitt noe annet i den litterære bevisstheten enn den var ved slutten av 1700-tallet. Mengden oppskrifter er større, nye balladeområder har åpnet seg, og for norske og svenske diktere er dette en vesentlig forandring: Tradisjonsballadene er blitt oppdaget av embetsklassen og skrevet ned og utgitt i visesamlinger, mens en sentral romantisk dikter som Henrik Wergeland lenge lurte på om det i det hele tatt fantes norske ballader. (Se kapittel 2.5). Et poeng Albert Friedman trekker fram i boka *The ballad revival*, er at forfatterne selv har bredere sosial bakgrunn mot slutten av 1800-tallet: De rekrutteres fra de klassene som sang ballader så vel som de klassene som samlet på dem. Denne tendensen blir enda tydeligere etter 1900. Hvis denne studien hadde hatt det tidlige 1900-tallet som utgangspunkt, hadde variasjonen vært større, Skandinavia kunne blitt Norden, og utvalget ville vært mye mindre mannsdominert. Aslaug Vaa, Sigrid Undset, Alf Prøysen, Hulda

---

<sup>3</sup> William Wordsworth et al., *Lyrical Ballads*, Routledge classics (London and New York: Routledge, 2005), s. 306.

<sup>4</sup> «Disse ere ægte Folkedigte og bæere, for saavidt de ere velvalgte, de indre Kjennetegn herpaa. Med den Kunstløshed i Formen, der er sådanne eiendommelig, forene de ogsaa det Djærve og sikkert Betegnende, det Gedigne, Sunde og Dytige, der forbausende møder os i al Folkepoesi.» Jørgen Engebretsen Moe, *Samling af sange: folkeviser og stev i norske almuedialekter* (Christiania: P.T. Mallings, 1840), 8.

Garborg, Olav Aukrust og Inger Hagerup er blant de mange som fører dialoger med balladen etter 1900 i norsk litteratur. Jørgen-Frantz Jacobsen lar færøydansen møte romanformen i *Barbara*. Men Friedmans poeng om at embetsstandens dominans i forfatteryrket avtar fra 1850, og at stemmer fra utkanten gjør seg mer gjeldende, synes relevant også i nordisk sammenheng.

Et hovedspørsmål for denne studien kan formuleres slik: **Hvilke trekk ved balladen lånes inn i kunstdiktningen, og hvilke nye estetiske og mentalitetshistoriske sammenhenger etableres i dette møtet?**

I flere av verkene jeg skal analysere, dannes det en del interessante koblinger mellom estetikk og ideologi. Dette er for eksempel svært tydelig hos Kinck. De sammenhengene som skapes mellom rent formelle trekk ved diktningen og ideologiske størrelser som folkelynne, nasjon, etikk etc. er absolutt verdt oppmerksomhet.

Hva er balladen for de dikterne som gjør den til intertekst? Hva ser de den som, hva vil de at den skal være? Blir den forandret gjennom at nye tekster springer ut fra den? At folkediktningens status forandres gjennom den interessen som vises for denne formen hos diktere som er toneangivende og blir gitt makt til å definere hva som er estetisk, er vel egentlig hevet over enhver tvil. Men helt fra den gryende romantikkens interesse for folket og folkediktningen på slutten av 1700-tallet, har mottakelsen av dette stoffet vært blandet, ulike folkediktningssjangre har blitt vurdert ulikt, og det har vært ulike meninger om hva som bør etterliknes og hva som bør forkastes når folkediktningssstoff omarbeides litterært. Balladesjangeren har hatt en særstilling når folkelig sangtradisjon ble nedskrevet av innsamlere på 1800-tallet. En særstilling som ikke nødvendigvis denne sjangeren hadde hos sangerne, i den grad det i det hele tatt ble sett som relevant å skille mellom sjangre. Vurderingen av de enkelte balladetyperne og -gruppene varierte også veldig. Det fins stor spennvidde i balladene, fra helte- og helgenviser til viser med satiriske og karnevalistiske trekk, fra «Bendik og Årolilja» til «Kjerringa satte seg på purka og rei». Noen viser var lenge utdefinert av sjangeren til tross for at de hadde balladeform. Hvilke deler av ballademateriale dikteren forholder seg til, er i så måte interessant.

De modernistiske impulsene på slutten av 1800-tallet er ofte karakterisert ved økt fokus på form, stil og språklig materialitet. At disse aspektene også blir viktige ved balladen som intertekst, er noe jeg vil fokusere på. Dette er dermed tenkt som en studie som beveger seg utover det motivfokuset som ofte preger tilnærming til folkediktning som intertekst, samtidig som motivisk intertekstualitet vil være viktig.

Ballader formidler ofte et spennende stoff, og at dette stoffets opphav og slektskap med annen mytisk diktning har fått mye oppmerksomhet, er forståelig. Men balladefortellingene uttrykkes i en meget særegen form, noe jeg tror diktere som har latt seg inspirere av den har hatt større følsomhet for enn det en ren motivstudie kan avdekke. Et spørsmål som vaker litt i bakgrunnen, og som jeg håper å få mer klarhet i etter å ha analysert tekstmaterialet er: Hvilken rolle spiller balladen i utviklingen mot en nordisk litterær modernisme på slutten av 1800-tallet? Det er liten tvil om at balladen var en sentral intertekst for den romantiske bevegelsen. Og at den romantiske bevegelsen er en viktig forutsetning for modernismen. Hvor finner vi balladen i dette landskapet? På slutten av 1800-tallet er det blitt gjort et stort innsamlingsarbeid, balladene er blitt mer tilgjengelige i hele sin bredde, folkloristikken blir et prioritert forskningsfelt. Samtidig inntar Norden en ledende rolle internasjonalt med diktere som Ibsen og Strindberg som spilles over hele Europa. Er det den mangfoldige arven fra romantikken vi finner igjen i nyromantisk innpakning når balladen refereres intertekstuell, eller fins det noe i balladen som appellerer på en ny måte i samklang med en modernistisk estetikk som er i emning i tiden før 1900?

## **1.2 Materiale og avgrensning**

I analysedelen har jeg valgt tekster av fire forfattere som skriver fram og lar seg inspirere av modernistiske impulser mot slutten av 1800-tallet. J. P. Jacobsen er ofte nevnt som den forfatteren som brakte modernismen til Danmark. Sigbjørn Obstfelder har lenge vært sett som en sentral representant for tidlig lyrisk modernisme, med forbilder i symbolismen, mens Hans E. Kincks forfatterskap har tatt farge fra ekspresjonistiske og fauvistiske strømninger i tiden. August Strindberg interesserer seg for balladen i en periode med dramatisk nyorientering i både symbolistisk og ekspresjonistisk retning.

Fra Obstfelders og Jacobsens side dreier det seg om lyriske tekster, i Obstfelders tilfelle også om den nye lyriske formen prosadikt. Noen av disse tekstene bryter med den tidligere kunstballaden ved at de er urimede og ikke organiserer rytmen i faste metriske enheter. Hos Strindberg går balladeinspirasjonen til scenen. Kincks tekster er noveller med innslag av balladepastisj, balladene diktes av personer i novellene.

De tekstene jeg har valgt å gå i dybden på, er ikke nødvendigvis tekster som refererer til bestemte ballader. Som nevnt er balladen en sjanger som har sterkt særpreg og som fort gir seg til kjenne i faste formler og vendinger. I noen av tekstene jeg har valgt er henvisningen til balladesjangeren innlysende, som når Onun i «Vaarnetter i Norge» bevisst forfalsker en ballade. Andre ganger kan innflytelsen måtte argumenteres for, som når J. P. Jacobsen i sin Pan-arabesk har med motiver og billedbruk både kunstballaden og

tradisjonsballaden har hatt en forkjærlighet for, men som ikke er eksklusivt balladesk. I de mindre eksplisitte tilfellene kan det være ekstra interessant å se om en hypotese om balladen som intertekstuell referanse kan tilføre noe nytt.

Jeg ser det som svært interessant hvilke andre sjangre balladen assosieres med og blandes med i de aktuelle tekstene. Noen blander ballade- og eventyrreferanser, andre sammenstiller balladen med andre middelaldersjangre, som saga, Edda-poesi og versroman. Balladene blir formidlet gjennom flere medier, visebøker, tradert sang, vitenskapelige samlinger, færøysk dans og nyere leikaringer. Hva er de i de nye tekstene? Spennet kan her være stort, for mange forskjellige konnotasjoner og spørsmål har vært knyttet til balladene: Er de rekonstruerte dikt fra en fjern fortid, bygdekultur i levende tradisjon, skillingstrykk som synges i lystig lag, papistiske kjetterier, magisk-realistisk folkepsykologi eller levninger fra hedenske kulturer og mysterietradisjoner? Er det snakk om intertekstuelle relasjoner der to litterære teksttyper møtes, eller blir sang, dans og tradering reflektert?

Det er ikke bare forfattere som lar seg inspirere av balladen mot slutten av 1800-tallet. Billedkunstnere og komponister interesserer seg også for sjangeren. I noen av tekstene jeg har valgt, blir det interartielle et interessant aspekt, som når Obstfelder skriver ekfraser til Gerhard Munthe. Jacobsens *Gurresange* blir grunnlag for Schönbergs oratorium fra 1911, uten at jeg vil gå inn på noen musikalsk analyse<sup>5</sup>. Kincks «Mot ballade» ble tonsatt med kor og orkester av Eivind Groven i 1933. Det fins også møtepunkter mellom kunst og vitenskap i de såkalte balladerestitusjonene, som består av strofer satt sammen fra forskjellige varianter av samme ballade til den teksten den som restituerer – gjerne en innsamler, filolog eller folklorist - anser som best og gjerne også mest opprinnelig, ut fra en tanke om at de utallige variantene representerer mangelfulle overleveringer av et enkelt mesterverk. Balladerestitusjonen representerer ett ytterpunkt når det gjelder diktning på grunnlag av balladetekster, den representerer en mellomting mellom filologisk tekstarbeid, tolking og diktning. Sammen med malerier og billedtepper, forsøk på gjenopptaking av sangdansen, balladens inntreden i konsertsammenheng, flere komponisters balladetranskripsjoner og romanser, danner restitusjonene et bakteppe for forfatternes balladeinteresse på denne tiden.

«Ballade» blir i løpet av 1800-tallet en sentral musikkjanger, og folkevisemelodier blir transkribert og oversettes til kunstmusikk av flere komponister. Det multimediale

---

<sup>5</sup> Det er for øvrig gjort. Se Per Thomas Andersen, *Story and Emotion: A Study in Affective Narratology* (Universitetsforlaget, 2016).

aspektet er sentralt ved balladesjangeren, og jeg synes det er viktig å framheve at balladen fikk relevans for flere kunstarter. Ble for eksempel den utbredte ideen om det «allkunstneriske» – das Gesamtkunstwerk – noe som berørte den kunstneriske interessen for balladen, eller ble balladens forskjellige bestanddeler – dans, musikk, tekst – betraktet hver for seg, noe som kan se ut til å være en tendens blant innsamlere og forskere?

De fire forfatterskapene jeg vil undersøke, står i forbindelse med en rekke strømninger i tiden. Det handler om tekster som blir til i kjølvannet av det moderne gjennombruddets naturalisme, som tar til seg og skaper nye symbolistiske og ekspresjonistiske skrivemåter, men som også står i dialog med romantikken.

J. P. Jacobsen blir ofte sett som grunnleggeren av dansk modernisme, særlig med tekster som «Arabesk til en håndtegning av Michelangelo» og «Et Skud i Tågen». Dette forfatterskapet fikk stor innflytelse, særlig i de første tiårene etter forfatterens død. Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Paula Modersohn-Becker, Sigmund Freud og James Joyce er blant de som leste og beundret forfatterskapet. Som nevnt ble *Gurresange*, som tar utgangspunkt i balladen om Valdemar og Tove, og annet tradisjonsstoff knyttet til kong Valdemar Atterdag, tonsatt av Arnold Schönberg i 1911. Hans oratorium *Gurrelieder* er et monumentalt verk som kan ses som slutten på romantikken og tonalitetens siste store øvelse før sammenbruddet. At det er en bearbeidelse av en balladefortelling som er tekstgrunlaget for denne voldsomme finalen er interessant: romantikkens svanesang har også balladetonen i seg.

Sigbjørn Obstfelder var blant de mange som beundret Jacobsens forfatterskap, dette kommer til uttrykk både i intertekstuelle referanser, og i diktet «Venner»:

Bare en liden vise om du og jeg,  
eller om dagene, som gik den gang,  
nætterne,-  
værelset med det kjæle tusmørke,  
lampen, - den indiske buddha,-  
Jacobsens byste i solhjørnet,  
Wagnerportrætet!<sup>6</sup>

I Obstfelders diktning møter balladen symbolismen og en av denne retningens foretrukne former, prosadiktet. Når det gjelder Obstfelder var balladen viktig i selve letingen etter et

---

<sup>6</sup> Sigbjørn Obstfelder, *Dikt i samling - prosa i utvalg*, Gyldendals stor-klassikere (Oslo: Gyldendal, 1993), 15.

lyrisk språk. Jeg kommer derfor til å skjele til flere Obstfelder-tekster enn de tre prosadiktene.

«Ubevisst modernist» er et uttrykk den svenske forfatteren Sven Delblanc knyttet til Strindberg (se kapittel 7). Folketonedramaene *Kronbruden* og *Svanevit* blir gitt ut sammen med «Ett drömspel» (1901) i en tid hvor Strindberg både dikter og lever ut balladereferanser. Ballader, eventyr og drømmer utvider de naturalistiske rammene han har skrevet innenfor.

Hans E. Kinck er en dikter balladen ble svært viktig for, dette kommer til uttrykk i både en avhandling, essays og i drama og noveller. Mange litteraturhistorikere har pekt på tydelige ekspresjonistiske trekk hos Kinck, allerede i hans 1890-tallsdiktning som novellesamlingen *Flaggermusvinger* fra 1895. Jeg har tillatt meg å følge Kincks diktning et godt stykke inn på 1900-tallet for å få med den interessante novellen «Mot ballade» som gis ut i 1926. Jeg velger å avgrense stoffet tidsmessig slik at jeg følger forfatterskapet til forfattere som debuterer før 1900. I Kincks tilfelle er det en sammenheng mellom balladeessayene i *Storhetstid* og *Edda og ballade* til novellen «Mot ballade»<sup>7</sup>.

De fire valgte forfatterskapene har altså blitt lest som modernistiske. Og i de tekstene jeg vil studere er balladen en sentral referanse. Det fins sikkert mer litteratur som det kunne vært interessant å undersøke i lys av modernisme og balladereferanser<sup>8</sup>, men jeg har valgt å konsentrere meg om tekster der forbindelsen til de symbolistiske og ekspresjonistiske strømningene som kjennetegner tidligmodernismen allerede er etablert. I min sammenheng er det interessant om balladereferansene utdyper eller motsier denne koblingen, og hvilke andre forbindelser som opprettes. Det å velge flere tekster fra hver forfatter har også åpnet for forfatterskapinterne dialoger jeg har funnet interessante.

På samme måte som jeg ikke ønsker å avgrense litteraturen fullstendig fra andre kunstarter, eller det litterære fra andre typer språkbruk, vil jeg se nordisk litteratur i sammenheng med andre lands litteraturer. Den romantiske bevegelsen med Tyskland og England som kjerneområder blir en viktig referanse i og med at den legger mye av grunnlaget for litterær behandling av balladestoff. Jeg fant det etter hvert ønskelig å gi den

---

<sup>7</sup> Denne sammenhengen er tema i Dagne Groven Myhren, "Diktning og kulturpsykologi. En studie i Hans E. Kincks novelle: Mot ballade," *Edda : nordisk tidsskrift for litteraturforskning* 6(1976).

<sup>8</sup> Johannes V. Jensens *Kongens Fald*, de svenske «nittiotallisternas» lyrikk, Arne Garborgs *Haugtussa*, og *I helheim*, romanene til Ragnhild Jølsen og *Jonas Lies Troll* er eksempler på tekster det hadde vært vel verdt å undersøke i lys av dette, men jeg har latt dem ligge denne gangen.

romantiske kunstballaden større plass enn den først var tiltenkt, fordi den er så mangfoldig og gir mange impulser til senere diktning.

Jeg har valgt uttrykkene «tradisjonsballade» og «kunstballade» for å skille mellom de anonyme, muntlig traderte folkevisene og dikt med navngitt forfatter som er inspirert av dem. Tradisjonsballader er selvfølgelig kunst, og litterær kunst står også i en tradisjon. Men siden begrepet «kunsteventyr» er såpass etablert, stoler jeg på at jeg gjør meg forstått når jeg bruker «kunstballade».

Det kan skrives mye mer om balladens betydning for litteratur og annen kunst på slutten av 1800-tallet enn det denne avhandlingen gir rom for. Jeg får ikke med alt som er interessant, men ønsker å gjøre grundige analyser av en del sentrale verker. Avhandlingen vil pendle mellom større linjer og nærlesing av enkeltverk.

## 2 Balladesjangeren

Balladen er en eldre viseform av europeisk opprinnelse. Ballader er fortellende viser, gjerne av en viss lengde, som har vært muntlig tradert, og som gjerne behandler et motivstoff som har røtter i middelalderen, eller enda eldre tid. I litterær sammenheng blir balladen ofte betraktet som en egen sjanger, dette med utgangspunkt i særegenheter ved balladetekstene. Det er vanskelig å se trekk ved det mangfoldige melodimaterialet som skiller seg radikalt fra andre folkelige musikkjangre og dermed utgjør noen egen musikalsk sjanger. Det er ikke desto mindre viktig å understreke at ballader er sanger, og i noen tilfeller, som i færøysk tradisjon, også dans. Balladens muntlighet, dramatiske fortellinger og sceniske karakter trekker den i retning av drama og epos. Kanskje gir det mer mening å betrakte balladen som en egen kunstform enn å sjangerbestemme dens enkeltelementer.<sup>9</sup> Ballader har vært tradert i hundrevis av år, i mange land, den i utgangspunktet muntlige sjangeren har funnet veien inn og ut av litteraturen, den har rørt og moret og invitert til deltakelse og blitt betraktet, brukt og vurdert i ulike kontekster av ulike mennesker fra ulike tider og samfunnslag.

### 2.1 Sang og dans

Ballade betyr «dansevise». Fra middelalderen kjenner vi flere andre sjangre som har betegnelsen «ballade», for eksempel en type trubadursang med strofer og refreng som er beslektet med andre danseviseformer som virelai og rondeau, og den senmiddelalderiske Villon-balladen, en litterær og reflekterende sjanger, ofte med pikareskmotiv, og med et vagt minne om danseviseopphavet i form av refrenger. På 17- og 1800-tallet oppstår det også faste kunstballadeversemål med mer eller mindre folkelige eller middelalderiske forbilder. Selv om mine analyser tar utgangspunkt i litterære tekster som alluderer til balladen, kan innflytelse fra annen middelalderdiktning og andre folkeviser som skillingsviser og bygdeviser ofte klinge med. Dette kan si interessante ting om hvilke tekstlandskaper balladen ses i sammenheng med.

I denne sammenhengen vil det først og fremst handle om den *nordiske* balladesjangeren, som fra andre del av 1800-tallet i større og større grad ble nedskrevet og tilgjengelig for kunstdiktningen, men innflytelse fra tradisjonsballader løper ofte sammen med impulser fra en kunstballadetradisjon som brer om seg fra 1700-tallet i England og Tyskland, og som tar utgangspunkt i tradisjonsballader og sagnstoff herfra. I den

---

<sup>9</sup> Sigurd Kværndrup foreslår en slik forståelse, se Sigurd Kværndrup, "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser" (Museum Tusulanums Forl., 2006).



tidsperioden jeg har valgt å fokusere på, har kunstballader og balladedrama blitt etablerte sjangre.

Balladen fyller fortsatt en funksjon som danseviser på Færøyene, der man danser ringdans med enkle trinn mens man synger ballader. Balladedansen mangler helt sikre kilder i resten av Norden, men det kan synes rimelig å tro at man har danset til visene.<sup>10</sup> Refrengformen tyder på dette, og teksten refererer ofte til dans, særlig refrengene, «På vollen dansar mí Jomfrú.»<sup>11</sup>, «Træd, ærlige ridder med stor ære»<sup>12</sup>, «I lunden ganger den ridder-dantz»<sup>13</sup>. Kalkmalerier, som dansefrisen fra Ørslev kirke i Danmark og riddervise- og ringdansscener i Husby-Sjultofts kirke i Uppland, er også tolket som vitnesbyrd om balladedans<sup>14</sup>. Det er rimelig å anta at den færøyske sangdansen ikke har oppstått som et helt isolert fenomen når balladene ellers er vidt utbredt, og at de tekstlige sporene av dans vitner om en praksis. Men det er vanskelig å si når man sluttet å danse til balladene i resten av Norden. Ballademelodiene kunne kanskje gi informasjon om dette, men det faktum at mange av de mest modale og middelalderlige melodiene også er de som oftest har et frirytmisk, flytende preg, gir oss få spor. Det fins ellers mange folkelige danseviser som ikke er ballader, som sangleker og slåttestev som har vært i bruk til nyere tid.

De viktigste strofemodellene i nordisk balladetradisjon er toversing – ofte med både innstev og etterstev:

Olav han rí mæ Otti  
– mæ vitari Haand –  
jósan Dagjen han totte.  
– så mó kjem Olav av Elskóg<sup>15</sup>

og firversing med etterstev:

---

<sup>10</sup> Lene Halskov Hansen har i en studie fra 2015 gjennomgått danske balladedanskilder. Lene Halskov Hansen, *Balladesang og kædedans : to aspekter af dansk folkevisekultur* (København: Museum Tusulanums forlag, 2015).

<sup>11</sup> "TSB D 367 Olav og Kari," Bokselskap,  
[http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar2/tsb\\_d\\_36\\_olavogkari](http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar2/tsb_d_36_olavogkari).

<sup>12</sup> Svend Grundtvig, Axel Olrik, og Samfund Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser* (København: Akademisk Forlag ; Universitets-Jubilæets Danske Samfund, 1966), DgF 240A.

<sup>13</sup> Ibid., DgF 220A.

<sup>14</sup> Sven-Bertil Jansson, *Den levande balladen : medeltida ballad i svensk tradition* (Stockholm: Prisma, 1999).

<sup>15</sup> "Olav Liljekrans," [http://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb\\_a\\_63\\_olavliljekrans](http://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb_a_63_olavliljekrans).

Han sætte Stauren i Auren ne  
dæ skranglar i kvite Tæn':  
Kven æ som æ saa har aa hugabraa  
aa vækkjer up daue Mænd?  
– Saa naar du ungan Orm-Aalen fyri hennar. –<sup>16</sup>

Meteret kan ofte være ganske flytende, og hvordan den formes bestemmer også melodien. Men den vekslingen mellom fire og tre trykksterke stavelser som den siste strofen viser, forbindes i litteraturen gjerne med balladen, og er en mye brukt form i kunstballader.

## 2.2 En europeisk middelaldersjanger

Det er bred enighet om at balladen oppstod i middelalderen, og man kan finne igjen mye av det samme fortellerstoffet over hele Europa, utformet i formelrepertoarer og versemål med regional variasjon. I områder utenfor Europa som har hatt innvandring fra grupper som har europeiske røtter, synges det ofte ballader, for eksempel i Nord-Afrika der sefardiske jøder har en sterk balladetradisjon, eller på de amerikanske kontinentene. Emigrantmijøer har ofte vært ivrige etter å bevare gamle kulturuttrykk fra sine forlatte språkfellesskap. Slik begynner f. eks. en ballade nedskrevet i Tyrkia der den lenge hadde levd i muntlig overlevering blant sefardiske jøder:

El Rey de Francia  
Tres hijas tenia  
La una lavrava  
La otra cuzia  
  
La mas chica de ellas  
Bastidor hazia  
Lavrando lavrando  
Sueno le caia<sup>17</sup>

Det er fullt mulig å la den sovende prinsessen våkne opp i en variant av samme ballade fra Seljord:

---

<sup>16</sup> "Ormålen unge," [http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb\\_e\\_132\\_ormalenunge](http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb_e_132_ormalenunge).

<sup>17</sup> «Kongen av Frankrike/har tre døtre/den ene vasket/den andre sydde/den yngste/broderte et teppe/arbeidende, arbeidende/falt hun i søvn.» Hesperion XXI, *Díaspora sefardí*, (Alia Vox, 2000).

Dei andre Möyanne dei spinne Gúll,  
– I Lúnde –  
men dú blí alli av Svevnen fúll.  
– Dæ b/'y/s henar Rimar Kúngssonen den únge. –

"D'æ'kje gott úm Morgonen vakne  
– I Lúnde –  
fyr meg, som æ' úti Draúmo lagd'e.  
– Dæ bys henar Rimar Kúngssonen den únge. –<sup>18</sup>

Den sefardiske balladen «El rey de Francia» og telemarksballaden «Møya som drøymde» forteller begge historien om en ung jente som faller i søvn over håndarbeidet og drømmer en profetisk drøm som moren eller stemoren tolker. Drømmesymbolene varierer noe, men er i de fleste variantene knyttet til rikdom, lykke og fruktbarhet, og utleggingen er den samme: Drømmen betyr at hun skal gifte seg med en kongesønn og selv bli dronning. Begrepene «type» og «variant» beskriver forholdet mellom enkelttekster som i hovedsak formidler den samme historien. «El rey de Francia» og «Møya som drøymde» er varianter av samme balladetype. Det er laget en typekatalog<sup>19</sup> for den nordiske balladen der de balladetyperne som er representert på nordiske språk er gruppert og presentert i korte sammendrag. «Møya som drøymde» er her gruppert som riddervise (D) og har fått nummer TSB D 397.

Varianttilfanget innenfor en balladetype kan ofte være spennende å sammenlikne, de ulike utformingene av det samme fortellerstoffet gjør at balladevarianter kan ha en viss tematisk variasjon. Balladen «Harpa/de to søstre», en av de aller mest utbredte europeiske balladene, er et godt eksempel. Den handler om to søstre, der den ene dytter den andre i vannet så hun drukner, for så å overta den avdøde søsterens forlovede. Liket av den døde søsteren blir funnet av forbigående som lager et strengeinstrument av den døde kroppen. Instrumentet blir brakt til den morderiske søsterens bryllup, der det på magisk vis forteller om brudens forbrytelse. Bruden blir straffet, og i noen varianter blir den døde søsteren levende. Ved å vektlegge, utbrodere og variere ulike deler av denne historien, har

---

<sup>18</sup> Oppskrift udatert av S. Bugge etter Else Li, Åmotsdal, Seljord, Telemark "Møya som drøymde," Dokumentasjonsprosjektet, [http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster\\_html/d/d397\\_008.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/d/d397_008.html).

<sup>19</sup> Bengt R. Jonsson, Svale Solheim, og Eva Danielson, *The Types of the Scandinavian Medieval ballad : a descriptive catalogue*, Instituttet for sammenlignende kulturforskning (trykt utg.) (Oslo: Universitetsforlaget, 1978).

tradisjonen endt opp med fortellinger som både er like og forskjellige. Noen varianter drar stoffet i en religiøs retning, der instrumentbyggerne er engler eller pilegrimer, og instrumentet blir et instrument for guddommelig inngripen. I andre varianter er gjenfødelsesmotivet viktig, og vi kan ane en likhet med mytestoff fra antikken av den typen man kan finne i Ovids metamorfoser. I atter andre dras stoffet i retning av det komiske, makabre og pikareske, den døde er en kongsdatter, instrumentmakeren en møller<sup>20</sup>, og han gjør en fele av henne og spiller en livlig folkedans som de kroppsdelene som ble til overs danser til.<sup>21</sup>

Hispanisten Willam Entwistle skriver i sin bok *European balladry* fra 1939:

Narrative songs of this nature could be heard all over Europe in the later years of the fifteenth century or the first half of the sixteenth, and they are still enjoyed or newly created in central, south-western, and south-eastern Europe and in parts of America where English, Scandinavian, and Spanish ballads still live. The area covered by balladry is vast and the period since they first appeared in the twelfth century is long, yet their unity as a literary type is convincing. The same or similar subjects recur in them all, the same situations, the same generalized handling, the same habit of repetition and stock phrases, the same rejection of claim to authorship, the same instinctive response by the unlettered audience to the often blind and illiterate singer, and even the same reward for the entertainer – «un vaso bon vino». Within the type, however, there are differences which have a regional significance and may be defined with reference to those balladries in which a more or less uniform usage has been established.<sup>22</sup>

Selv om noen balladetyper er å finne i forbausende like varianter på vidt forskjellige steder i Europa, er det også stor lokal variasjon, både i typetilfanget og varianttilfanget. Flere ballader formidler nasjonal- og lokalhistorisk stoff, som balladen om Falkvor Lommansson som har sitt utgangspunkt i et faktisk bruderov i Sverige på 1200-tallet. Balladisert og tilført

---

<sup>20</sup> Møllere er gjerne komiske karakterer i middelalderdiktning og folkediktning, en av de mest kjente skjemteballadene handler om møllerdattera som får nattebesøk bak foreldrenes rygg, og i *Cantebury Tales* forteller den berusede mølleren en komisk og grov fortelling. «The Miller and the Kings Daughter» (Child no 10) er en engelsk ballade funnet fram og fremført av gruppa Aurora borealis, Sverre Jensen, Anne Hytta, Javid Afsari Rad og Øyonn Groven Myhren, se neste note.

<sup>21</sup> Det var ensemblet Aurora borealis' album *harpa* som først gjorde meg oppmerksom på det interessante mangfoldet i variantene av denne balladen. Aurora borealis, *Harpa*, (Grappa, 1997).

<sup>22</sup> William J. Entwistle, *European balladry* (London: Clarendon Press, 1939), 17.

høviske konvensjoner om forbudt og romantisk kjærlighet likner den bruderovsballader som synges andre steder i Europa. Noen av balladene som behandler historisk stoff, har vært populære langt utenfor de stedene handlingen er knyttet til. Dette gjelder for eksempel visa om Karl den stores og helten Rolands bedrifter («Roland og Magnus kongen» TSB E 29), her de første strofene av en norsk kjempeviser skrevet ned av Sophus Bugge i 1867:

Seks mine sveinar heimi vera  
gjøyme det gulli balde  
dei are seks paa heidningslaando  
røyne de jønne kalde

So hissa dei upp de silkjesegl  
høgast i seglerå  
da segla dei på hedningslande  
i virkevikunne tvo.

Dei kasta deires anker  
på den kvitan sand  
de va han Magnus Kungjen  
han trødde den fyste på land.

Fram so kom de gonnulsljoe  
de klætt uti slirevende  
Roland leika mæ luri sine  
hore han vi seg utvende.<sup>23</sup>

### 2.3 Nordiske ballader

På bakgrunn av fortellerstoffet deles gjerne den nordiske balladen inn i seks grupper: Naturmytiske viser, legendeviser, historiske viser, riddervis, kjempeviser og skjemteviser. Mange av balladehistoriene har røtter i et vidt utbredt middelaldersk fortellerstoff, fra Eddadiktning, helgenlegender, høviske versromaner, *lais*, heltekvad, dyrefabler og *fablieux*. Klassifikasjonen av nordiske ballader har sitt opphav hos A.I. Arwidson i *Svenska Fornsånger* fra 1830-tallet, og ble videreført i Svend Grundtvigs standardverk *Danmarks gamle folkeviser*, og senere i TSB-katalogen. Skjemtevisene er en gruppe som har kommet til i

---

<sup>23</sup> *Norske balladar*, red. Ådel Gjøstein Blom og Olav Bø (Oslo: Det norske samlaget, 1981), 217.

nyere tid, viser med et komisk innhold ble ofte vurdert som yngre enn det øvrige materialet da balladene ble samlet inn, men nyere forskning har vist at mange komiske viser har form og sjangertrekk som gjør det naturlig å se dem som ballader.<sup>24</sup> Balladestoffet peker gjerne i mange retninger, og er ikke alltid så lett å gruppere. Bengt R. Jonson skriver i forordet til TSB-katalogen at man kan tenke seg en katalog som grupperer ballader strengt etter handling og struktur:

disregarding entirely the nature of the dramatis personae. In accordance with such a principle, it matters little if the mistress deserted by her lover is simply a human being, the Danish queen, a mermaid, or a female giant. But the dividing principles between ballad groups in Scandinavia are not chosen at random. Behind them lies a recognition of stylistic differences

Stilistiske forskjeller kan selvfølgelig også finnes på tvers av gruppene, men i grove trekk kan man nok spore tendenser innenfor de enkelte gruppene i retning av stil og mentalitet. Gruppe E – kjempevisene – har sammenheng med eldre heltedikning, som Edda-diktningen

De nordiske balladene regnes gjerne som en egen undersjanger av den europeiske balladen, med felles formelmateriale og mange likheter i typetilfanget. Den nordiske balladen er ganske nært beslektet med ballader fra de britiske øyene. De fleste forskere er i dag enige i at den nordiske balladesjangeren oppsto på slutten av 1200-tallet, selv om de tidligste nordiske balladeoppskriftene er fra midten av 1400-tallet. Den eldste oppskriften heter «Ridderen i Hjorteham» og forteller om en ridder som kler seg ut som hjort for å lokke til seg en dame som har avvist ham tidligere. Språket i balladen er østnordisk, og navneformene vestnordiske. Håndskriftet har vært eid av Mattias Nilssøn fra Bjørntvedt, en gård i nærheten av Skien<sup>25</sup>. Den svenske forskeren Bengt R. Jonsson har forsket mye på balladesjangerens oppkomst, og forsøkt å kartlegge miljøet der sjangeren har oppstått. Han ser for seg at balladen vandret fra Frankrike via England til det litterære miljøet rundt kong Håkon Håkonsson av Norge. Håkon Håkonsson var initiativtakeren til at en rekke høviske verker ble oversatt til norsk på 1200-tallet.

---

<sup>24</sup> Olav Solberg, *Den omsnudde verda : ein studie i dei norske skjemteballadane* (Oslo: Solum, 1993).

<sup>25</sup> Se f. eks. Poul Lindegård Hjorth, "Linköping-håndskriftet og «Ridderen i hjorteham»," *Danske studier*, no. 1976 (1976).

Norden er i dag Europas rikeste balladeområde, med over 700 registrerte balladetyper<sup>26</sup>. En god del av de nordiske balladetyperne fins i varianter over hele Norden, men det har vært pekt på noen forskjeller mellom det vestnordiske og det østnordiske materialet når det gjelder typetilfang og stil<sup>27</sup>. Otto Holzapfel beskriver særtrekk ved det nordiske balladespråket i sitt arbeid om *Det balladeske*.

Enkelte ballader har hatt en beskjeden utbredelse. Et eksempel er «Draumkvedet» som står i en særstilling i nordisk tradisjon på flere måter. Balladen er bare skrevet ned i Setesdal og Telemark, og motivisk er det et visjonsdikt som forteller om en reise gjennom det hinsidige. Denne balladen har blitt vurdert høyt både estetisk og som historisk og religiøst dokument, og et omfattende restitusjonsarbeid ble gjort på 1800-tallet.

## 2.4 Balladestil

Et særtrekk ved balladen er måten denne kunstformen forener de tre hovedsjangrene drama, epikk og lyrikk på. Dette trekket fikk Johann Wolfgang von Goethe til å kalle balladen «poesiens ur-egg».<sup>28</sup> Balladene er fortellende viser. En tilbaketrukket og nøkternt konstaterende forteller, iscenesatt av sangeren, presenterer en underfull, dramatisk eller skjemtsom historie. Balladenes fortellermåte er anskueliggjørende, «showing» framfor «telling», den nærmer seg dramaet. Dette finner vi eksempler på i strofene fra den nevnte «El Rey de Francia/Møya som drøymde». De tre kongsdøtrene knyttes til handlinger (syr, vasker, broderer, sovner) og til rekvisitter (brodert teppe, gulltråd).

Framstillingsformen går ofte over i direkte tale, replikkvekslinger, gjerne uten introduksjon av den talende. Seljordvarianten av balladetypen Møya som drøymde er et godt eksempel. Moren snakker i den første strofen, og datteren svarer i den andre. Dialoger utgjør i mange tilfeller store deler av balladeteksten. Balladen er samtidig en lyrisk form,

---

<sup>26</sup> Jonsson, Solheim, og Danielson, *The Types of the Scandinavian Medieval ballad : a descriptive catalogue*.

<sup>27</sup> Se Kværndrup, "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser." Sigrd Stykkets hovedoppgave «Dei Sigler med fløy» problematiserer mentalitet, historie og geografi i balladen. Sigrd Aksnes Stykket, "Dei sigler med fløy : ballade gjennom tid og rom," red. (2007).

<sup>28</sup> Balladesangeren «bedient sich daher aller drei Grundarten der Poesie, um zunächst auszudrücken, was die Einbildungskraft erregen, den Geist beschäftigen soll; er kann lyrisch, episch, dramatisch beginnen und, nach Belieben die Formen wechselnd, fortfahren, zum Ende hineinleiten oder es weit hinausschieben. Der Refrain, das Wiederkehren ebendesselben Schlußklanges, gibt dieser Dichtart den entschiedenen lyrischen Charakter.»

Johann Wolfgang von Goethe, ""Ballade" Betrachtung und Auslegung," Zeno.org,

<http://www.zeno.org/nid/20004856112>.

strofisk med enderim eller halvrim (assonans). Refrengene som er vanlig i den nordiske balladen kan ofte representere et poetisk kontrapunkt til handlingen, der natur, omgivelser og følelser får plass. «Med de roser og med de liljer»<sup>29</sup> – «linden vokser i lunden»<sup>30</sup> – «hvem bryder løvet af lindegren»<sup>31</sup> – «mæ de regner å blæs»<sup>32</sup> – «så såre sørgier Sylvelin for Lisleknut i løyndom» – «ingen vet min sorg utan Gud». Referanser til dans eller til arbeid går også igjen. «Alt medan du reder och spinner»<sup>33</sup> – «på vollen dansar mi jomfru»<sup>34</sup> – «så lett ganger dansen gjennom lunden».<sup>35</sup>

Balladens litterære univers er konstruert etter så mange implisitte føringer at flere forskere har uttalt at «balladen er form»<sup>36</sup>. W. B. Mc Carthy bruker tittelen *The Ballad Matrix* på sitt arbeid om personer og miljøer i skotske ballader. Balladens persongalleri består av faste roller: ridder (herr Peder, herr Olav), jomfru (liten Kirsten, stolt Margit), konge, dronning, terne, liten smådreng, nøkker og troll etc. Disse figurene relaterer seg til formelfestede steder: *i kongens gård, i rosenlund, ved borgeled, ute ved å, til berget det blå, over salten hav, i fruerstuen inn*. Her handler de ut fra et bredt repertoar av formelfestede posisjoner og situasjoner: *salte sin ganger, solte sitt hår, sprang over bord, skuet ut så vide, red seg ut over øy, lekte så lett gjennom lunden, kastet sitt anker i kvitan sand, la henne i spikertønna, hogg ham i stykker to* etc.

Formlene er altså sentrale i oppbygningen av en ballade, og en forståelse av formlene og meningsoverskuddet de rommer, er viktig for balladens sangere, lyttere og lesere. Formelreservoaret er stort og mangfoldig, og byggeklossene er både små og store. Balladens faste vendinger kan gå over flere stofer som en serie forhandlingsformler der forfører eller vette fristes med «sølvbunden kniv» og «det rødeste gull» for å gi slipp på kravet om liv eller dyd, den kan utgjøre et vers (eller versepar) som «han kastet sitt anker på kvitan sand» (en mye brukt ankomstformel) eller de kan bestå av et par ord, som de mange formaliserte epitetene; stolt Margit, liten Kjersti, dynene blå, gangeren grå. De er fleksible, mulige å bryte

---

<sup>29</sup> Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*, XII, 80.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> *Norske balladar*, 54.

<sup>32</sup> Ibid., 57.

<sup>33</sup> *Sveriges medeltida ballader*, red. svenskt visarkiv Bengt R. Jonsson, 7 vol., vol. Band 1 (Almquist & Wiksell international1986), 103.

<sup>34</sup> *Norske balladar*, 100.

<sup>35</sup> Ibid., 67.

<sup>36</sup> Pil Dahlerup, *Dansk litteratur : 2 : Middelalder Verdslig litteratur*, vol. 2 (København: Gyldendal, 1998), 115.



opp, variere, men også høyst gjenkjennelige. Det stereotype i diktningen har ikke alltid vært vurdert så høyt, og balladens formelbruk har til tider vekket avsmak for sjangeren hos et litterært skolert publikum. Formler er gjerne et trekk ved muntlig diktning som i skriftlig sammenheng kan synes omstendelig, reproduserende og lite nyskapende. Men balladens formler er ikke bare støtte for hukommelsen, formlene gjør balladen til et poetisk system, Pål Dahlerup kaller dem en «intertekstuel gentagelse balladerne imellem».<sup>37</sup> En formel har ofte et betydningsoverskudd som kanskje først blir tilgjengelig når man har hørt mange ballader og er blitt kjent med sjangeren. Balladens visuelle, indikerende stil der den som «soler sitt hår» venter friere, den som «svøper sitt hode i skinn» gjerne har vondt i sinne mens den som «aksler sitt skinn» kommer våpenløs og i fred, tilegnes bedre gjennom kjennskap til flere ballader. Lyttere som kjenner sjangeren, kan delta i et spill av forventninger og høre gjenklanger av andre ballader. Balladen er en rekke av talende situasjoner, megetsigende steder og betydningsladde handlinger. Den tyske folkloristen Otto Holzapfel bruker betegnelsen «det balladeske» i sitt arbeid om balladens formelspråk. Holzapfel sporer i balladens episke formler referanser til engang kjente skikker, innredninger og forestillinger som også inngår i formelstoff i annen middelalderlitteratur. Balladestilen har et klart ekfratisk aspekt: rekker av talende bilder presenteres. Holzapfel har med bakgrunn i dette trukket linjen til kalkmaleriene som det fins mange av i Sverige og Danmark, noe av det samme kan spores i kirkenes glassmalerier, og kjente billedtepper som det i Bayeux: En fortelling presenteres i en billedrekke som har likhetstrekk med tegneserien, men der kravene til fortetning er større og bildene må tale uten hjelp av tekst. Situasjonene blir ikoniske: de stridende heltenes oppsadling, velkomsten med beger i hånd. Fortellingene på disse bildene er gjerne kjente, slik at de frisker opp, minner på og fargelegger mer enn de legger nye fakta på bordet. Balladene har sikkert også i mange sammenhenger gitt en liknende anledning til å gjennomleve en allerede kjent historie i ord, bilder, dans og toner.

Metodisk kan nærlesning være en metode som kommer litt til kort når det gjelder ballader. I litteraturvitenskapen har nærlesning som metode stått sterkt, en metode som i stor grad objektiverer den enkelte tekst og trekker fram spenninger innad i teksten. En del nærlesningsteknikker ble utviklet i nær tilknytning til modernistisk og romantisk lyrikk, litteratur der originalitetskravet har stått sterkt. Med en tekstintern lese måte, kan leseren gå glipp av mye, fordi mening i balladen er så sterkt knyttet til kjennskap til hele balladesystemet. Å lese en ballade som en isolert tekst, uten sideblikk til sjangeren, er

---

<sup>37</sup> Ibid., 126.

vanskelig, det blir lett å tillegge enkelte tekstelementer både mer og mindre eller annen mening enn de har sett i forhold til et større balladeunivers. At alle balladesangere, dansere og lyttere i sju hundre år har vært helt samstemte når det gjelder objekter og handlingers symbolske betydning i disse visene, er selvfølgelig også helt usannsynlig. Begrep som sjanger har nok også vært fremmed på et eksplisitt nivå der tradisjonsballaden har vært sunget og hørt gjennom århundrene. Det må likevel ha vært en følelse for det balladespesifikke som har ført formen videre gjennom århundrene. Balladen har, med et rikt varianttilfang, holdt seg som en måte å fortelle på som har et sterkt særpreg.

Balladene er preget av en særegen veksling mellom det antydende og nøkterne på den ene siden og det narrativt overflødig og repetitive på den andre. Balladeforskeren David Buchan viser til to hovedteknikker i balladediktningen: Reduksjon og ekspansjon. «En meget fin balance mellom de to modsatte kræfter er den gode ballades kvalitetsmärke» skriver Pil Dahlerup.<sup>38</sup> Hun nevner fortelleren og dialogene som steder der det nøkterne og elliptiske får utspille seg. En skjult og ordknapp forteller er det typiske i balladene. Den typiske balladefortellers nøkternt konstaterende stil kan minne om sagaens. «Den reducere fortæller skaber en af balladegenrens vigtigste kvalitetsmærker: det usagte.» I tillegg har balladen i likhet med eventyret den sansen for «timing» som hører underfulle universer til: «Særligt påfaldende er brugen af heldige eller uheldige sammentræf»<sup>39</sup>. Når det gjelder ekspansjon, har balladene refrenger og en forkjærlighet for en rekke gjentakelsesfigurer. Parallellismer og anaforer preger i stor grad balladestilen:

Der ligg du nykkjen for hund og ravn  
og enno so hev eg mitt jomfrunavn

Der ligg du nykkjen for ravn og hund  
og ennå so hev eg min kvedarlund<sup>40</sup>

## 2.5 Sang og skrift

Hvem var det som sang disse visene? Hvem lyttet? Var det noen som danset? Er de diktet av én eller flere?

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid., 119.

<sup>40</sup> "TSB A 48 Heiemo og nøkken," Bokselskap,  
[http://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb\\_a\\_48\\_heiemo](http://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb_a_48_heiemo).

På en måte er en ballade ikke eldre enn den framføringen som skjer her og nå. Det vil alltid skje noe enestående og nytt hver gang sanger møter sang og noen lytter. På den andre siden fins det fabler og motiver i balladen som kan dras helt tilbake til antikken. Balladen er både gammel og ung. Nyere forskning har interessert seg mer for sangerne, særlig de som sang for innsamlerne og som det fins vitensbyrd om. I *Den levande balladen* studerer Sven-Bertil Jansson repertoaret til én sanger, Ingeborg Olofsdotter som sang seksten ballader for innsamleren Levin Christian Wiede i 1843. Jansson spør seg om det fins sammenhenger mellom visene og Ingeborgs livssituasjon. Sangerne valgte ofte hvilke viser de tok med seg videre ut fra identifikasjon eller interesse.<sup>41</sup> I Bengt R. Jonsson og Olav Solbergs bok *Vil du meg lyde* blir livshistoriene til 450 balladesangere fra Telemark presentert.<sup>42</sup> Sangerne bak balladene trer fram og blir noe mer enn beholdere for tradisjonen fra middelalderen, og sangene knyttes til en sosial og historisk kontekst. Via sangerne går det an å følge et par traderingsledd tilbake, men så viskes sporene ut.

Det er mye ved balladens begynnelse som ligger i halvmørke. Stilen og stoffet tyder på at det dreier seg om en 1200-tallssjanger, men de litterære sporene etter den er få i de første hundreårene. De eldste nordiske ballade-oppskriften er fra 1400-tallet. En mulig forklaring kan ligge i det Dante hevder i sin bok om diktning på folkespråket: at det var uvanlig å skrive ned sanger brukt til dans.<sup>43</sup> De tidligste sporene i skrift etter den nordiske balladen fins i Eufemiavisene, tre rimede versromaner på fornsvensk som ble til i tiden fra 1302-12.<sup>44</sup> Her er noen av formlene som brukes, kjent fra balladen.<sup>45</sup> En ballade-aktig strofe gjengitt i Skånske lov er fra omtrent samme tid: «Drømte mik en drøm i nat om silke og ærlig pøl.»<sup>46</sup> Den svenske kirkemaleren Albertus Pictor maler balladescener fra Holger dansk og Burman med navn og sitat påskrevet (Floda kirke, ca 1480)<sup>47</sup>. Fullstendige

---

<sup>41</sup> Jansson, *Den levande balladen : medeltida ballad i svensk tradition*.

<sup>42</sup> Bengt R. Jonsson og Olav Solberg, "Vil du meg lyde" : balladsångare i Telemark på 1800-talet, vol. 4, Norsk visearchivs publikasjon (Oslo: Novus forl., 2011).

<sup>43</sup> Alighieri Dante og Espen Grønlie, *Om diktning på folkespråket* (Oslo: H Press, 2006).

<sup>44</sup> Flere rimkrøniker og versromaner, som *Erikskrönikan* og *Konung Alexander* inneholder balladeformler iflg. Bengt R. Jonsson. Bengt R. Jonsson, *Svensk balladtradition : 1 : Balladkællor och balladtyper*, vol. 1 (Stockholm: Svenskt visarkiv, 1967, 1967), 17.

<sup>45</sup> Se for eksempel Flemming Lundgreen-Nielsen og Hanne Ruus, *Svøbt i mår : dansk folkevisekultur 1550-1700 : B. 1 : Adelskultur og visebøger*, vol. B. 1 (København: Reitzel, 1999).

<sup>46</sup> Jonsson, *Svensk balladtradition : 1 : Balladkællor och balladtyper*, 1.

<sup>47</sup> Olav Solberg, "Den norske balladen," Nasjonalbiblioteket/NSL, <http://www.bokselskap.no/boker/fagartiklarogtittelregister/solberg>.

balladeoppskrifter er kjent fra 1500-tallet og oppover, med «Ridderen i hjorteham», skrevet ned en gang i siste halvdel av 1400-tallet, som den eldste.

Hvem er det som dikter og synger de første balladene? Når sjangeren «gjenoppdages» av de litterære miljøene på 17-1800-tallet, er balladen blitt en folkelig sjanger, sunget av bønder og husmenn. Men trekk fra motelitteratur fra hoffkretser i høymiddelalderen kan tale for en tilblivelse nær slike kretser. Hvor utbredte visene var i begynnelsen, og hvor mange ulike miljøer de ble sunget i, er vanskelig å vite. Mange har pekt på balladeteksternes mesterskap, og tenkt seg profesjonelle diktere. Men det brede formelarsenalet og de faste formelle trekkene gjør også balladediktning til et håndverk som kan læres og brukes av mange. Formelreservoarer som et middel til å huske svært lange epos ved å til dels improvisere, ble på 30-tallet utforsket av folkloristene Parry og Lord, som studerte folkediktning på Balkan, og trakk linjer til de homeriske eposene. Det kan imidlertid se ut som om formelene i balladen i større grad har vært en støtte for hukommelsen, enn et middel til improvisasjon, selv om enkelte sangere har byttet ut enkeltstrofer. Balladene er korte i forhold til de balkanske eposene på opp til 13000 linjer (selv om de lengste færøyske kan ha en imponerende lengde), og de homeriske eposene. Improvisasjon blir derfor ikke en nødvendighet, og tradisjonen har ofte lagt vekt på å overlevere nøyaktig. Men formelreservoarene har trolig vært en viktig støtte for komposisjonen, da det kan finnes varianter som er ganske ulike bortsett fra historiens hovedpunkter.<sup>48</sup>

I det man gjerne kaller den tidligmoderne perioden, går balladen inn og ut av skriften. I Danmark skjer et stort nedskrivningsarbeid i renessansen. Det er bevart 49 forskjellige adelsvisehåndskrifter. Fra midten av 1500-tallet blomstrer en ny balladeinteresse blant den danske adelen. Svenskene følger visebok-moten fra 1570-tallet og framover.<sup>49</sup>

Den første trykte viseboka med ballader er dansk, Vedels hundrevisebok (1591)<sup>50</sup>, laget på oppdrag fra dronning Sofia. Noen av de trykte visebøkene ble vidt distribuert, og visene i dem ble sunget og hørt, og fant veien tilbake til den muntlige traderingen de i

---

<sup>48</sup> Ådel Gjøstein Blom, *Norske ballader og legender : fra norsk middelalder-diktning* (Oslo: Universitetsforlaget, 1971).

<sup>49</sup> Jonsson, *Svensk balladtradition : 1 : Balladkällor och balladtyper*, 1, 32.

<sup>50</sup> Anders Sørensen Vedel og Karen Thuesen, *Anders Sørensen Vedels Hundrevisebog*, Faksimileudg. med indledning og noter af Karen Thuesen. utg., vol. nr 515, Universitets-Jubilæets Danske Samfunds skriftserie (trykt utg.) (København: Reitzel, 1993).

utgangspunktet ble nedskrevet fra. I de håndskrevne og trykte visebøkene fra 15- og 1600-tallet er visene redigerte og restituerte.

Renessansehumanisten og historikeren Anders Sørensen Vedel legger i forordet til sin populære hundrevisebok fra 1591 an en vurderende holdning til stoffet han presenterer, og foreslår bruksområder for balladesamlingen: Balladene er moralske eksempler, de bidrar med historisk og kulturhistorisk stoff og holder fast eldre språklige vendinger slik at de ikke blir glemt. Slik forsvarer han også den oppmerksomheten han vier dem i samlingen sin. Hundre år senere trykker Peder Syv opp *Vedels visebok* med hundre nye viser føyet til, og hans tohundrevisebok ble i likhet med hundreviseboka trykt i mange opplag.

Balladereferanser dukker opp hos renessansehumanister i historisk og geografisk litteratur. Absalon Pedersen Beyer har noen i sin norgeshistorie (1567)<sup>51</sup>. Topografiske beskrivelser kan også assosiere til ballader, som når Engelbret Michaelsen Mandt i sin historiske beskrivelse over øvre Telemarken (1777) refererer til balladen om St Olavs kappsegling i forbindelse med fjellformasjonen St Olavs skip ved Lårdal.<sup>52</sup>

Den førromantiske «gjenoppdagelsen» av balladene som en ny impuls for litteraturen forutsetter en avstand og tydelige grenser mellom folkekunst og litteratur, et skille som i tidligmoderne tid (15-1700-tallet) har vært betydelig svakere, selv om man har hatt bevissthet om høystil og lavstil. «A poet should detest a ballad-maker», skriver Ben Johnson.<sup>53</sup> Men det er ikke bare forakt å spore hos poetene. Et betydelig forfatterskap som er tydelig preget av både bruk av og inspirasjon fra balladen, er William Shakespeares. Å kalle ham en forfatter av kunstballader, kjennes likevel feil, forfatterskapet hans står for nært balladen, han representerer ikke en kunstverden som «gjenkjenner» balladen som noe tapt og omformer det på nye premisser, han står heller med et bein i balladekulturen og et utenfor.<sup>54</sup> I Shakespeares forfatterskap der innstev som «hey nonny no», «weep all ye green willows» og «the rain it raineth every day» klinger, forholder man seg mer til ballader som en levende kultur både rundt og i teateret. Balladeinnslagene kan være populære ballader

---

<sup>51</sup> Jonsson trekker fra DgF 150 og balladen om den falske Margareta («Margjit Runarborgi» TSB C 22) som ble brent på Nordnes. Jonsson, *Svensk balladtradition : 1 : Balladkällor och balladtyper*, 1, 28.

<sup>52</sup> Engelbret Michaelsen Resen Mandt, *Historisk beskrivelse over øvre Tellemarken*, red. Olav Solberg (Lokalhistorisk forlag, 1989), 57.

<sup>53</sup> Albert B. Friedman, *The ballad revival : studies in the influence of popular on sophisticated poetry* (Chicago 1961), 65.

<sup>54</sup> Kanskje er det mer nærliggende å kalle Villon kunstballadedikter, siden han gjør en personlig og litterær vri på tradisjonen. Hos Shakespeare trekkes tradisjonsballader inn i den formen de har.

som Shakespeare låner og tilrettelegger, som når Desdemona synger sangen om piletreet. Å synge en kjent ballade blir en handling, noe som kanskje karakteriserer rollens stemning eller person, samtidig som teksten blir del av stykkets tekst. Det kan også se ut som balladens motivstoff har spilt en rolle for Shakespeare. Hans kvinneskikkelser som forklær seg inn på mannlige domener og handler der de andre har kommet til kort, virker inspirert av balladen; motivene og dramatikken ligger nært opp til det balladene presenterer. Men det fins en bevissthet om god og dårlig poesi i hans dramatiske verden, der «ballad monger» også kan inngå som skjellsord.<sup>55</sup> «The attitude of the Renaissance men of letters appears ambivalent: they sneer at the ballads but they do not scruple to quote them; indeed, they do so in a way that implies easy familiarity, even affection», skriver Albert B. Friedman.<sup>56</sup>

Utviklingen fra 1700-tallet representerer en autonomisering av kunsten; kunstbegrepet forandrer betydning fra å beskrive mesterskap innen ulike grener til å peke på en særegen estetisk erfaring. Kunstinstitusjonen definerer folkekunsten vekk, for så å henvende seg til den igjen. Den shakespearske fortrolighet med ballader dempes, slik at det fra midten av 1700-tallet gir stor oppdagerglede og ny inspirasjon å trekke fram balladen igjen. Men det er ikke slik at balladen er borte fra skriftkulturen før den blir gjenoppdaget av førromantikken og en stor nedskrivningsbølge starter.

På 1700-tallet kan man kanskje ane en spenning mellom de som ser balladen som en gammel og kuriøs sjanger som har stor historisk, men liten kunstnerisk interesse, og en begynnende romantisk fascinasjon for sjangeren som tar voldsomt av mot århundrets slutt. Men det er ikke bare de romantisk orienterte som finner noe å like i balladen. Den engelske nyklassisisten Joseph Addison viste i en serie essays fra 1711 begeistring for balladestilens enkelhet. Men det er interessant å merke seg hvor unnskyldende han presenterer sin interesse:

My reader will think I am not serious, when I acquaint him that the Piece I am going to speak of was the old Ballad of the Two Children in the Wood, which is one of the

---

<sup>55</sup> På engelsk brukes ellers balladebetegnelsen ganske vidt, og kan henvise til både «broadside ballads» (skillingsviser) og «traditional ballads» (eldre folkeviser).

<sup>56</sup> Friedman, *The ballad revival : studies in the influence of popular on sophisticated poetry*, 65.

Darling Songs of the Common People, and has been the delight of most Englishmen in some part of their Age.<sup>57</sup>

Albert Friedman beskriver hvordan beundringen for den homeriske diktningen ble viktig for de ballade-interesserte på 1700-tallet. «The figure of Homer as a ballad-maker and ballad-singer was, as we have seen, a useful bit of propaganda for those who were venturing to offer the ballads to the serious attention of men of taste.»<sup>58</sup>

Enkelte «men of taste» unnslo seg imidlertid ikke for å se både ballader og homeriske epos med et humoristisk skråblikk. Hos opplysningsorienterte forfattere og kritikere som Ludvig Holberg, Samuel Johnson og innen Det norske selskap i København, dukker det opp parodier og pastisjer som viser en viss intellektuell avstand. Johnson, som er positiv til balladen som forskningsobjekt, synes dens enkelhet er av en annen art enn den litteraturen bør dyrke. Holberg forholder seg avvisende til balladene, som han ser i sammenheng med annen gammel overtro som opplysningstanken bør utrydde, i Peder Paars er balladen om Axel og Valborg med som et komisk element,<sup>59</sup> og Jeppe synger selvdiktede strofer i balladestil når han er full. I det norske selskaps protokoll får balladen om Hagbard og Signe en liknende parodisk behandling. Peder Harboe Frimann, som tar balladesjangeren mer alvorlig, søker heller å avromatisere enn å delta i nye kunstballadetrender. I følge Liv Bliksrud handler hans prosjekt om å gi et språklig alternativ til det «ossianske mørke» som Klopstock hyllet sine middelalderemner inn i. Slik har tilnærmingen hans kanskje mer til felles med Addisons nyklassisistiske balladeinteresse. Addisons svenske etterfølger Olov von Dahlin har laget flere godlynte balladepastisjer der pudderparykker og balladeformler møtes. Parodier og lek med balladesjangeren blir for øvrig et spor som følger den litterære behandlingen av balladen og fører i mange ulike retninger, det særpregede ved denne formen gjør den takknemlig å etterlikne og vri på. Jeg vil vie det parodierende aspektet mer plass i del to (kapittel 4.1.7). Det fins altså en hel del dialog mellom ballade og skrift i det

---

<sup>57</sup> Joseph Addison, Spectator 85, gjengitt etter Steve Newman, *Ballad collection, lyric, and the canon : the call of the popular from the Restoration to the New Criticism* (Philadelphia, Pa: University of Pennsylvania Press, 2007).

<sup>58</sup> Se Friedman, *The ballad revival : studies in the influence of popular on sophisticated poetry*, 171.

<sup>59</sup> Liv Bliksrud, *Den smilende makten : Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel* (Oslo: Aschehoug, 1999), 56. og s.127 I Peder Paars gir Holberg et spark til visen om Axel og Valborg og gjør narr av «vaskeseddelen» på tittelbladet: «En meget deylig og saare skjøen Historisk Vise om Axel Tordsøn og Valdborrig Immers-Dotter, udi hvilken Lykkens Ustadighed er retteligen at see og kiende (...) Og kan synges under den Melodie som enhver bedst veed, og dennem got synes»

man kan kalle den tidligmoderne perioden (1500-1750), men henvendelsene er gjerne familiære eller lett unnskyldende. Det preromantiske blikket på balladen er annerledes, det er et blikk som forvandler balladen til siste nytt igjen, og som kan se den med tilstrekkelig grad av fremmedhet til at den virker revitaliserende for kunsten.

Man kommer ikke utenom McPhersons Ossian-diktning når man skal innkretse den romantiske balladeinteressen. I 1760 kommer *Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language* ut, en samling av noe som angivelig er keltisk folkediktning oversatt til poetisk prosa. Samlingen blir fulgt opp av *Fingal* og *Temora* (1762) og *Works of Ossian* (1765). Ossian-diktningen blir gjenstand for store kontroverser i samtiden, diskusjonen går høyt om hvorvidt dette er folkediktning eller utgir seg for å være det på falskt grunnlag. Den enorme innflytelsen disse tekstene får, bidrar til å gjøre interessen for opphavsspørsmålet brennende, i 1805 blir det satt ned et utvalg som får som oppgave å etterforske saken, men som ikke kan rapportere om funn av kilder. McPhersons bruk av ordet «oversettelse» virker tvilsum, men persongalleriet og en del handlingselementer faller sammen med gælisk folketradisjon. Verket øver en enorm innflytelse på kulturlivet fra det blir utgitt og langt inn på 18- og 1900-tallet, og på et stort språkområde, og ble svært populært i Skandinavia etter at oversettelser kom på 1790-tallet. Her hjemme velger for eksempel kong Karl Johan å døpe sønnen Oscar etter Ossians sønn, et navn som bæres av to svensk-norske konger. Et syn på Ossian som den nordlige Homer står sentralt både i komposisjonen og resepsjonen av ossian-sangene. En ide om at man har funnet noe som svarer til de homeriske eposene, står sentralt i synet på McPhersons fragmenter, og den gamle Ossians blindhet som folketradisjonen også trekker fram, binder de to skikkelsene sammen. McPhersons Ossian-materiale er skrevet i en lyrisk prosa som både har likhetstrekk med og skiller seg sterkt fra muntlig diktning. Similene i teksten kan minne om de homeriske, og en del av omskrivningene kan likne den norrøne kenningen. Epiteter som «Whitehanded maid» og «black eyed kings» kjennes fra epos og ballader. Men sentrale trekk ved stilen kan vanskelig fungere i en muntlig tradisjon. Mye av teksten består av påkallelser og apostroferinger, handling og interaksjon mellom de diktete personene er det lite av. De ossianske figurene snakker til borgvegger, en sjelfull natur, seg selv eller avdøde helter, de «kaster en knust sang til vinden», men har lite å si til hverandre. De skimter gamle spøkelser mellom tåkeslør og ruiner, og minnes tårer for de falne med flere tårer for de falne. At noen skulle ta vare på en slik evig stemningsbeskrivende, handlingsfattig diktning av et stort omfang gjennom århundrende, er det vanskelig å tenke seg, og det er også litt vanskelig å tenke seg at folk tenkte seg det, men det gjorde de. Den



melankolske, tåkeslørede Ossian, blir følsomhetstidens foretrukne skald. Skalden eller sangeren, med homeriske og ossianske fortegn, blir videre en forestilling romantikken dyrker. Det romantiske bildet av balladesangeren står i gjeld til det ossianske. Ossian er den siste av en døende slekt, som etter at både forrige og neste generasjons helter er døde, tar vare på det eneste deres heroiske tidsalder har latt etter seg: sangene om det hele. Om den ossianske tåkeslørestetikken svekker sangenes likhet med ekte tradisjonsdiktning, gir den folkediktningsforståelsen en romantisk resonans med lang etterklang. Stilen likner ikke folkediktning, men sier noe om forestillingene rundt folkediktning. Ossiandiktningen kretser rundt det som er tåkete, knust, fragmentert og halvt glemt, og tar slik med seg den moderne sorgen over tapt uskyld som Schiller kalte sentimental inn i et keltisk, mytisk univers og lar de gamle heltene artikulere den på vegne av framtiden.

Følsomhetstidens interesse for balladen arter seg i begynnelsen som en slags duett mellom England og Tyskland. Thomas Percys *Reliques of Ancient English Poetry* fra 1765 segler på Ossian-bølgen, men er oppskrifter av eldre og nyere ballader og andre folkeviser. De er lett restituerte og forsynt med kommentarer som viser kjærlighet til stoffet, men reserverer seg mot uopplyste trekk som antisemittisme. Herders *Alte Volkslieder* kom ut i 1775, og etablerer begrepet folkeviser. Samlingen blir senere kjent under navnet *Stimmen der Völker in Liedern*. Samtidige poeter kaster seg over balladestoffet, i Tyskland er særlig diktere tilknyttet Sturm- und Drangstrømningen interesserte. Diktene deres blir igjen oversatt til engelsk, blant annet i sir Walter Scotts populære *Apology for tales of terror*.

Johann Wolfgang von Goethe ser som nevnt balladen som et diktningens levende ur-egg. I balladen møtes «aller drei Grundarten der Poesie», i dikt som dette fins en fullstendig poetikk, og dikt-egget bør bare klekkes om det kan frigjøre en fugl med gylne vinger.<sup>60</sup> Det er kanskje ikke alle tidens poeter og versemakere som tar denne advarselen til seg, det flakser et fargerikt følge av fjærkre rundt i følsomhetstiden og kvitrer om slektskap med balladen. Martin Lamm påpeker i sitt verk om den svenske følsomhetstiden at balladens popularitet i denne perioden gjør at balladebegrepet blir strukket en del, og om man følger tidens norm «skulle man hänföra alla tidens hårresande eller sentimentala versberättelser till balladen.»<sup>61</sup>

Det tar ikke så lang tid før engelske og tyske kunstballader når de skandinaviske landene. Men det varierer hvor lang tid det tar før kunstballadetradisjonen kobles med eget

---

<sup>60</sup> Goethe, ""Ballade" Betrachtung und Auslegung".

<sup>61</sup> Martin Lamm, *Opplysningstidens romantik : den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur : 1*, vol. 1 (Stockholm: Gebers, 1918), 593.

tradisjonsstoff. Goethe har allerede forsynt seg av danske kilder i sitt arbeide med Erlkönig. Og det er i Danmark at det går lettest å se sammenhengen mellom eget stoff og nye impulser, et rikholdig visebokmateriale har jo vært tilgjengelig i et par hundre år. Når Ewald skriver kunstballader som «liden Gunver» i 1779, er han samtidig med Sturm und Drang-bevegelsens balladeproduksjon, og det er tydelig at han øser av danske kilder. Norske Edvard Storm som beundret Ewald, men også var knyttet til miljøet rundt Det norske selskap i København, står bak en kunstballade som har stått seg i årenes løp, kjempevisepastisjen «Sinclairvisa» (1781). Teksten viser en fortrolighet med nordiske balladeformler, men om det er kjennskap til de danske visebøkens oppskrifter eller om folketradisjonen også spiller en rolle, er usikkert, at Storm var fortrolig med andre typer folkeviser går fram av bygdevisene hans.

I det litterære miljøet i Norge og Sverige kan det virke som balladen ses som langt mer fremmedartet enn i Danmark. Når Kellgren via Baggesen oversetter Percys ballade «Sweet Williams Ghost» til svensk under tittelen «Fredrics Vålnad» i 1793, anmerker han at både balladen og romansen nesten savner eksempler på svensk, noe innsamlere noen tiår senere skulle avkrefte<sup>62</sup>. Han forsøker å forklare balladen for et svensk publikum som er ukjent med sjangeren: «et sorgligt ämne, en dyster ton, ofta återkommande rim och uttryck, en gammalmodig enfald i språk, seder, begrepp: äro egenskaper för detta Skaldeslag, som föga skillier sig från Romancen»<sup>63</sup>

I Norge er man fra romantikkens innledende fase til langt inn i høyromantikken uvitende om eget visemateriale. Når Fredrika Bremer i en brevveksling spør Henrik Wergeland etter norske folkeviser, skriver han at hans inntrykk er at folkesanger på eget tungemål er like ubekjente som språket gælisk for nordmenn flest, mens instrumentalmusikken er særpreget. Han gir i brevet uttrykk for håp om at en nærmere undersøkelse vil vise at han tar feil. Jørgen Moes folkevisesamling som kommer ut i 1840 blir for Wergeland og mange andre et gledelig vitnesbyrd om at nordmenn likevel sang ballader<sup>64</sup>. Den romantiske kunstballaden er det særlig J. S. Welhaven som dyrker, og da etter utenlandske former, men med motiver fra norske sagn. «Åsgårdsreien» og «Dyre Vaa» er blant hans mest populære kunstballader. Den norske tradisjonsballaden blir altså i første

---

<sup>62</sup> Det fantes jo også svenske renessansevisebøker, men disse håndskriftene ble ikke innlemmet i trykte utgaver og vidt distribuert som de danske visebøkene.

<sup>63</sup> Lamm, *Opplysningstidens romantik : den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur* : 1, 1, 592.

<sup>64</sup> Hulda Garborg, *Songdansen i Nordlandi*, 2. Utg. utg. (Kristiania: Aschehoug, 1913), 5-6.

rekke ikke betydningsfull for den romantiske norske kunstballaden, det er sagntradisjonen som får bidra med norsk særpreg til den importerte kunstballaden.

Arvid August Afzelius gir mellom 1814-17 ut svenske folkeviser med en innledning av Erik Gustaf Geijer. Fra 1840-tallet kommer innsamlingen av ballader fra norsk folketradisjon for alvor i gang. *Norske folkeviser* av M.B. Landstad blir sentral, denne samlingen inkluderte også Olea Krøgers oppskrifter.<sup>65</sup> Sophus Bugge ga ut en vitenskapelig utgave, *Gamle norske folkeviser* i 1858. I likhet med de svenske forskerne Hylltén Cavallius og George Stephens stilte Sophus Bugge etter hvert materialet sitt til rådighet for Sven Grundtvigs omfattende samling, DgF, som allerede er nevnt.

For neste norske forfattergenerasjon er altså mye forandret når det gjelder tilgangen på eget tradisjonsstoff, og Vinje og den tidlige Ibsen tar det i bruk. Det dreier seg ikke bare om lyrikk, men også om dramatik for Ibsens del. I et stykke som *Olav Liljekrans* (1857) blir tradisjonsballadens språkformler, stoff og miljø lånt inn i et drama med middelalderkoloritt som fantaserer om en mulig realistisk kjærlighetsintrige bak den naturmytiske balladen om Herr Olavs møte med alvene. Historiske balladedramaer som *Gildet på Solhaug* og *Olav Liljekrans* blir ikke stående som sentrale i Ibsens forfatterskap, men den interessen for folkevisene som kommer til uttrykk i disse tidlige dramaene og i foredraget «Om Kjæmpevisen og dens betydning for kunstpoesien», som Ibsen holdt like etter premièren på *Olav Liljekrans*<sup>66</sup>, viser seg også i de senere stykkene. Nina Alnæs har vist hvordan ballademotiver og formuleringer går igjen i stykker som *Rosmersholm* og *Fruen fra havet*.<sup>67</sup>

## 2.6 The Ballad Revival: Kulturvitenskapens fødsel av folkevisenes ånd

Det kulturfenomenet som gjerne kalles «The ballad revival» får en gjennomgripende betydning litterært og vitenskapelig. Albert Friedman skriver i sin bok at siden den gjenoppvekkelsen det er snakk om hadde liten innvirkning på den folkelige balladetradisjonen, men enorm innflytelse på litteraturen, er det grunn til å lure på hva som ble gjenoppvekket. Man kunne kanskje heller snakke om en omplassering, en refortolkning,

---

<sup>65</sup> Krøger var samler, sanger og kulturarbeider, og fikk i sin samtid ikke den oppmerksomheten hun fortjente for det omfattende arbeidet sitt. Utgivelsen *Lilja ber blomster i enge* (2004) presenterer hennes materiale, og i motsetning til mange innsamlere skrev hun ned både tekst og melodi. Olea Crøger et al., *Lilja bære blomster i enge : folkeminneoppskrifter frå Telemark i 1840-50-åra : B. 1*, vol. 112, Norsk folkeminnelags skrifter (Oslo: Norsk folkeminnelag, 2004).

<sup>66</sup> Nina S. Alnæs, "Varulv om natten : folketro og folkediktning hos Ibsen," red. (Oslo: Gyldendal, 2003), 127.

<sup>67</sup> Ibid.

kanskje til og med en omskaping. Mens tidligmoderne skaldere og skribenter gjerne kimset av balladen som poesi, men kjente og sang ballader, interesserte romantikerne seg for balladens poetiske aspekter, men hadde liten forbindelse med de som sang. «What we call the ballad revival, therefore, as it concerns the ballad itself, was simply the translation of the genre from an active life on the popular level to a 'museum life' on the sophisticated level», skriver Friedman.<sup>68</sup> Denne problemstillingen er allerede i ballade-gjenoppvekkelsens samtid til stede, som i dette utdraget fra den nevnte brevvekslingen mellom Henrik Wergeland og hans svenske forfatterkollega Fredrika Bremer, der Wergeland skriver:

Man iler nu med at fange de døende Sagn og Viser, som dog er tusinde Gange mere indtagende paa en gammel Kjærrings eller Brudepiges eller en liden rød-blommet Gjentunges Mund end i et Skillingsmagazins Sterotyper eller i en «elegant», med en lang Fortale om Eventyrets og Folkesangens Natur udstyret Sagn og Sangsamling.<sup>69</sup>

Wergeland er her inne på spørsmål som Tom Cheesman og Sigrid Riewerts i *Ballads into Books* peker på som grunnlaget for moderne kulturstudier:

The modern study of culture begins with the study of ballads. The eighteenth-century «discovery» of ballads in popular tradition (that is, the putting of ballads into scholarly books) began an enduring debate which was crucial in defining what came to be called Romanticism. All modern theories of culture and poetics trace their ancestry to this debate, especially as is developed in dialogue between the English- and the German-speaking worlds.<sup>70</sup>

Den moderne kulturvitenskapen oppstår i følge dette synspunktet i diskusjonene rundt balladen fra slutten av 1700-tallet og framover. Mange av de problemstillingene som blir sentrale i jakten på kulturell selvforståelse i tiden som kommer, formuleres her, i følge Maureen Mc Lane:

It was precisely through their vexed engagement with the multiply-mediated, historical situation of poetry that eighteenth-century antiquarians, poets, and

---

<sup>68</sup> I Friedman, *The ballad revival : studies in the influence of popular on sophisticated poetry*, 9.

<sup>69</sup> Garborg, *Songdansen i Nordland*.

<sup>70</sup> Tom Cheesman og Sigrid Riewerts, *Ballads into books : the legacies of Francis James Child : selected papers from the 26th International Ballad Conference (SIEF Ballad Commission) Swansea, Wales, 19-24 July 1996* (Bern: Peter Lang, 1997), 5.

historians formulated crucial arguments about cultural nationalism, the status of vernaculars, and emergent British historiography. It was through poetry, that is, that the eighteenth century discovered and argued about «the predicament of culture».<sup>71</sup>

Emnet for Mc Lanes studie er engelsk romantikk, men synspunktet har relevans også for nordisk litteratur, selv om diskusjonene kanskje skyter fart litt senere enn i England og Tyskland. Balladens møte med skriften satte flere paradokser i spill. Nedskrevet muntlighet er ikke lenger muntlighet. «In a literal sense, the ballad is 'illiterature'»<sup>72</sup>, skriver Albert B. Friedman i boka *The Ballad Revival*. Paradoksalt nok blir altså denne oversettelsen en kilde til ny vitalitet, fordi et vell av spørsmål rundt skriftlighet og muntlighet, brukskunst og autonomi, kollektivt og individuelt kunstnerskap, framføring og publikum, avstand og umiddelbarhet, by og land, bonde og borger dukker opp og settes i spill i vitenskap og kunst. Maureen Mc Lane sammenlikner den romantiske «ballad revival» med modernismens interesse for det nye i det gamle:

Their work presents the by now familiarly paradoxical face of many modern literary movements: they strove, in Ezra Pounds words, to «make it new», and did so by reviving what they saw as the old, the traditional, the popular, the naïve.<sup>73</sup>

I denne studien møtes disse to litterære modernitetsbevegelsene: Den romantiske folkediktningsvendingen og den modernistiske interessen for å finne det nye i det gamle. Man kunne tenke seg at det faktum at romantikerne søker fornyelse i det folkelige, kunne føre til en unnvikelse av dette stoffet på slutten av 1800-tallet: at ballade er det siste i verden man kan fornye litteraturen med etter hundre år med kunstballader. Likevel er det ikke slik, både tradisjonsballaden og det som nå er blitt en kunstballadetradisjon kan dreies og gi impulser til noe nytt. Før jeg presenterer analyser av forfatterskapene til J. P. Jacobsen, Obstfelder og Kinck, vil jeg forsøke å gjøre rede for noen linjer og problemfelt i kunstballadetradisjonen fra the ballad revival og med ekko langt inn på 1900-tallet. Men først vil jeg gjennomgå noen

---

<sup>71</sup> Maureen N. McLane, *Balladeering, Minstrelsy, and the Making of British Romantic Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 5. Mc Lane refererer til James Clifford, *The predicament of culture : twentieth-century ethnography, literature, and art* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988).

<sup>72</sup> Friedman, *The ballad revival : studies in the influence of popular on sophisticated poetry*, 2.

<sup>73</sup> McLane, *Balladeering, Minstrelsy, and the Making of British Romantic Poetry*.

aspekter ved modernismebegrepet og den mangfoldige bruken av dette med et blikk på ballade og folkediktningsinteresse.

### 3 Modernismen og balladen

Et tema som går igjen i litteraturen fra omkring 1800 og framover, er en verden i voldsom forandring.<sup>74</sup> I Thomas Hardys roman *Tess of the d'Urbervilles* (1891) blir ballader og muntlig balladetradisjon et ledemotiv knyttet til den gamle verden, som hovedpersonens foreldre vokser opp i, men ikke hun selv:

Between the mother, with her fast-perishing lumber of superstitions, folk-lore, dialect, and orally transmitted ballads, and the daughter, with her trained National teachings and Standard knowledge under an infinitely Revised Code, there was a gap of two hundred years as ordinarily understood. When they were together the Jacobean and the Victorian ages were juxtaposed.<sup>75</sup>

I Hardys naturalistiske roman begynner den fatale rekken av Tess' ulykker med oppdagelsen av at familienavnet hennes signaliserer at den fattige småbrukerfamilien Durbeyfield er etterkommere av den gamle adelsfamilien d'Urberville. Balladene kan sies å ha fulgt den samme veien som Tess' familie. Sjangeren har sitt opphav i middelalderens adelsmiljø, men har senere blitt bondebefolkningens sanger. Balladene fra den gamle verden følger Tess gjennom hele romanen. Balladesjangeren, som fikk ny aktualitet for kunstdiktningen på slutten av 1700-tallet, finner med dette en plass også i et naturalistisk romanlandskap.

Den siste halvdel av 1800-tallet er preget av et stort mangfold av estetiske strømninger som både vever seg inn i hverandre og står i opposisjon til hverandre. Senromantikk, realisme, naturalisme, dekadanse, symbolisme, nyromantikk, ekspresjonisme og modernisme er noen av de begrepene som er knyttet til litterære uttrykk fra denne tiden. Nordiske forfattere og kritikere var i stor grad med på å sette dagsorden, og var sentrale aktører på den internasjonale scenen, og stykker av de nordiske dramatikerne Henrik Ibsen og August Strindberg ble satt opp ved avantgarde-teatrene rundt om i Europa. Modernismeforskeren Michael Levenson lar Henrik Ibsen og Richard Wagner stå som

---

<sup>74</sup> Michael Levensons referanse til Reinhardt Koselleck, som mener at en følelse at å leve i en ny tid manifesterer seg rundt 1800, kan være interessant i denne sammenhengen. Michael H. Levenson, *Modernism* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2011), 9.

<sup>75</sup> Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, (Penguin). loc 383.

emblemer for den opplevelsen av sjokk og brudd, og den bevisstheten om at noe nytt var i gjære som preget offentligheten mellom 1870 og 1914.<sup>76</sup>

Verker som Obstfelders prosadikt, Strindbergs sene dramaer, J. P. Jacobsens dikt og Hans E. Kincks noveller har alle i flere sammenhenger vært beskrevet ved hjelp av modernismebegrepet, eller i tilknytning til modernistiske bevegelser som symbolisme og ekspresjonisme. Samtidig blir ofte nordisk modernisme forstått som en retning som først gir impulser til nordiske diktere etter at de har versert på kontinentet i flere tiår. I mange oversiktsverk, selv av nyere dato, er nordisk modernisme forstått som et 40- og 50-tallsfenomen. Bruken av modernismebegrepet viser en vid variasjon i forståelsen av dette både internasjonalt og i sammenheng med nordisk litteratur. Er det et epokebegrep, et stilbegrep, et kunstnerisk svar på en gitt historisk situasjon? Fins modernismen i verkene, i forfatterens selvforståelse, i lesernes og publikums bevissthet? Er det en erfaring eller en praksis? Ulike definisjoner av hva modernismen er, gir også ulik forståelse av nordisk litteraturs forhold til modernismen. I innledningen til et foredrag om Ibsen og Kierkegaard skriver Lenorado F. Lisi:

Det er beklagelig, men unægtelig, at den centrale betydning af det nittende århundredes skandinaviske kultur for udviklingen af europæisk modernisme stadig er et forskningsområde, der ikke har fået den opmærksomhed, det utvivlsomt fortjener. Der er i mine øjne to aspekter ved denne forsømmelse i den bredere vestlige akademiske verden, der primært skyldes den overvældende dominans, USA's intellektuelle marked har haft. For det første bliver den historiske indflydelse fra nordiske forfattere på paradigmatisk figur i det sene nittende og tidlige tyvende århundrede kun yderst sjældent gjort til genstand for kritiske studier uden for selve Skandinavien, hvilket har medført en næsten fuldstændig mangel på interesse for en hel gren av modernismens genealogi. Forbindelsen mellom fx Kierkegaard, J.P. Jacobsen, Herman Bang, Ibsen, Strindberg, Hamsun, Brandes eller Pontoppidan og forfattere som Thomas Mann, Rilke, Joyce, Henry James, Kafka, W.H. Auden, Unamuno, Rulfo, Musil, Lukács eller Adorno, for blot at nævne nogle få.<sup>77</sup>

At det fins mange forbindelser som kan forskes mer på, er sikkert riktig. Om det er utenlandske eller nordiske forskere som har marginalisert den nordiske modernismen, er

---

<sup>76</sup> Levenson, *Modernism*.

<sup>77</sup> Leonardo Lisi: «Endeligheds æstetik» Dag Solstad et al., *Kierkegaard, Ibsen og det moderne* (Oslo: Universitetsforl., 2010).



jeg mer i tvil om. Både en klassisk modernisme-framstilling som Bradbury/Mc Farlanes «Modernism» (1976) og Levensons nevnte «Modernism» (2011) gir nordisk litteratur en viktig rolle. I nordiske fremstillinger derimot, tones ofte det modernistiske ned. Samtidig dukker, som nevnt, modernismebegrepet ofte opp i omtale av enkeltverker eller forfatterskap fra før 1900. Når det blir mange nok som skriver litteratur som snart skal komme, bør man begynne å undre seg over om den ikke allerede er der.

Det folkelige og det middelalderlige er viktige strømninger i både det tidligmodernistiske og det høymodernistiske, det blir intertekstualitet i svært ulike tekster. Middelalderens flate ikonografi gir impulser til symbolismen. Eliot fører samtaler med Dante og graalsdiktning i *The Waste Land*, Garcia Lorca går til andalusisk folketradisjon, Brechts teaterfornyelse tar opp senmiddelalderlige moraliteter og dødsdramatiske motiver og hva er *Finnegans Wake* om ikke en ballade? Høymodernisten Ezra Pounds slagord «make it new» blir sitert i utallige modernistiske sammenhenger, ofte uten sammenheng med essaysamlingen om bl.a. trubadurene som Pound har brukt slagordet som tittel på<sup>78</sup>. Kanskje er det noe med fornyelse som også setter det aller eldste i kulturen i bevegelse? Noen forskere, som Frederic Jameson, har tenkt seg at den aksentueringen av modernitetskonflikter som rurale strøk og utkant-Europa kan være en drivkraft for modernistiske skrivemåter. Avstanden mellom de eldste og yngste kulturlagene er her kanskje ekstra stor, og skaper voldsomme rystelser. (Se kapittel 3.2 og 3.5).

En modernistisk strømning som får mindre oppmerksomhet enn den burde i nordisk litteraturhistorieskrivning er ekspresjonismen. I framstillinger som behandler internasjonal modernisme, plasseres denne retningen gjerne som utelukkende tysk, og med veldig kort tidsutstrekning, ca. 1910-20. Men ekspresjonistisk estetikk gjør seg gjeldende i Norden fra 1890-tallet, Munch, Strindberg og Kinck er eksempler, og i Kristianiabohemen kan man finne tendenser til et kunstsyn som kan minne om det avantgardistiske ekspresjonister fremmet.<sup>79</sup>

Modernismen blir ofte definert som formbrudd, men knyttes også til et motivvokabular som fremmedgjøring, subjektets desentralisering etc. Modernismen har tradisjonelt særlig vært knyttet til lyrikk, og det har kanskje vært mindre fokus på hva som gjør prosatekster modernistiske. Romanforfattere som er påfallende

---

<sup>78</sup> «Make it new» refererer også til en inskripsjon på en antikk kinesisk vask og Pauli tanker om det nye mennesket i flg. Michael North, "The Making of "Make it new", " *Guernica. A Magazine of global arts and politics*.

<sup>79</sup> Sammenlikningen av Hellers beskrivelse av Kristiania-bohemen med estetiske betraktninger som var sentrale for ekspresjonistene, står for egen regning. Reinhold Heller, "Å se Edvard Munch," *Agora* 3/4(1995).

formeksperimenterende, som Woolf og Joyce, er lette å plassere som modernister. Hos modernister som Kafka og Pessoa er selve setningsutformingen mer tradisjonell, men de er likevel, og med rette, lest som modernister. Mitt spørsmål er om vi lett plasserer prosaverker i nordisk litteratur som har modernistiske trekk, men som ikke bryter støyende nok med formkonvensjonene, under den veletablerte nyrealist-etiketten. Kanskje vi trenger å utvide blikket for prosadiktningens repertoar av formvariasjon? Et blick på den europeiske romantradisjonen i første halvdel av 1900-tallet avdekker også mange problemer med å skille for sterkt mellom modernister og realister.

Et spørsmål jeg også vil stille, er om vi favoriserer enkelte deler av det motivvokabularet som er knyttet til modernismen, og glemmer andre bort. Angst og fremmedgjøring har en tendens til å bli skjøvet i forgrunnen, mens det mer agonistiske og ekstatiske, som også fins i rikt monn, blir skjøvet i bakgrunnen. Og selv om et økt fokus på bylandskapet er symptomatisk for mye modernistisk diktning, fins det også en sterk draging både mot det rurale, og mot det fjerne, eksotiske. Heimstaddiktning er ikke nødvendigvis en gren av nyrealismen. Fra ca. 1890 ser man en utbredt tendens - ikke bare i Norge eller Norden - til å bruke lokalkoloritt i diktningen, men det betyr ikke at alle tekster som gjør dette, nødvendigvis likner hverandre. Modernismen er heller ikke alltid samtidsorientert, mange henter elementer fra fjerne tider så vel som fra fjerne himmelstrøk. Det er flere som griper tilbake til noe som kom før de tradisjonene som er blitt etablert som gjeldende i samtiden, for å finne noe helt annet.

### 3.1 Modernismebegrepet

Jeg er som det vesle barnet som ser ansiktet sitt i speilet og fortsetter å berøre det, som i sin tåpelighet til slutt treffer det så hardt at speilet knuser, og så setter seg ned for å sørge over sitt tap.<sup>80</sup>

Sitatet ovenfor inneholder flere sentrale modernistiske motiv: speilet som knuses, speilbildet som faller i biter, et lyrisk jeg sørgende over bildet som raste sammen. Dikteren

---

<sup>80</sup> Bernhard O'Donoghues trubadurantologi har denne strofegjennomgangen både i oksitansk og tysk variant, om det er en formel eller et mer direkte lån er uklart, men fortsettelsene er forskjellige, så det dreier seg ikke om en oversatt sang: «Aissi m'ave cum a l'enfin petit/Que dins l'espelh esgarda son vizatge/e.i tast' ades e tan l'a assalhit/tro Que l'espelhs se franh per son folatge,/adonca.s pren a plorar son damnatge» og «Mir ist geschehen als einem kindelíne,/daz sín schoenez bilde in eimen glase gesach/unde greif dar nách sín selbes schíne/só vil biz daz ez den spiegel gar zerbrach. dó wart al sín wunne ein leitlich ungemach» Bernhard O'Donoghue, *The Courtly Love Tradition*, red. Manchester University Press, Literature in context (Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1982), 152-53 og 226-27.

som skrev det, tilhører en litterær retning som også ofte inkluderte metapoetiske og poetologiske trekk i sine dikt. I sin bakvendte vise, der et motivisk mønster gjentas i hver strofe med nye semantiske dreininger, gjør Rambaut d'Aurenga dikteren til en som snur verden på hodet, i kraft av sitt blikk kan han gjøre frosten til en rose, og diktet er en bakvendtverden, der ting er og ikke er på samme tid.<sup>81</sup>

Det fins i det hele tatt mye som kan sies om denne diktningen, som ofte nevnes når man forsøker å ringe inn modernismen. Men den litterære bevegelsen det dreier seg om, er selvfølgelig trubadurene i 1100-tallets Provence og omegn. Med nye virkemidler som enderimet og nye temaer som den ulykkelige kjærlighetens foredlende virkning, innstifter de en tradisjon som blir dominerende i vestlig lyrikk framover. Flere av trubadurene dyrket det de kalte «trubar clus», en stil de oppfattet som «lukket», i kontrast til «trubar leu» som betegner en enklere, mer tilgjengelig stil. Materialbevissthet og metabevissthet vil kanskje nødvendigvis prege innstiftelsen av en tradisjon. Trubadurdiktningen gir i mange tilfeller et bilde av diktere som betrakter seg selv mens de dikter i henrykkelse over mulighetene formen og fantasien gir. «Jeg farger min sang med en blomst», synger Arnaud Daniel. Og hos Wilhelm I, den første trubadur heter det:

Share nothing's what I'm singing of:  
Not me and no one else, of course;  
There's not one word of youth and love  
Nor anything;  
I thought this up, once, on my horse  
While slumbering.<sup>82</sup>

Mye av det gamle som har blitt tatt vare på, har fulgt oss fordi det er eksepsjonelt. Og en modernistisk estetikk kan også ha tilbakevirkende kraft, vi gir oppmerksomhet til toner, tekster og bilder som synes å være bærere av en bruddets estetikk. Dette er i mange tilfeller ikke en bruddets estetikk som er motivert av et ønske om en løsrevet, autonom kunst. Bruddet kan ofte være humoristisk eller didaktisk motivert. Tekster som har opphav i en mystisk tradisjon, vil ofte begrense sin meddelsomhet. I mange kulturer og til mange tider

---

<sup>81</sup> Fra *ibid.*

<sup>82</sup> W. D. Snodgrass etter Guillem de Peiteus: «Farai un verse de dreyt nien:/ Non er de mi ni d'otra gen/Non er d'amor ni de joven/Ni de ren au/ Qu'enans fo trobatz en durmen/Sobre Cheveau.» Forord til Robert Kehew, Ezra Pound, og W. D. Snodgrass, *Lark in the morning : the verses of the troubadours*, A bilingual ed. utg. (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

har det eksistert hermetiske tradisjoner som har etterlatt seg tekster som skjuler mening snarere enn å åpenbare den, som søker seg hinsides det almene. Men kanskje skal man ikke se bort fra at det også før kunsten ble Kunst med stor K, i tider da å skrive en flerstemmig sats, dikte en sonett eller male et portrett var en av mange typer «kunnen», like fullt fantes en glede over gåten, det særegne eller det grenseoverskridende i seg selv.

I boka «Modernism» (2011) er Michael Levenson innom det ovenfor skisserte problemet at forskere på utkikk etter modernismens grunntrekk, godt kan ende i den anakronistiske bevegelsen å dra modernismen helt tilbake til antikken:

Was there a first modernist? Even to pose the question is to hear the sound of folly. We look back to Edgar Allan Poe and further back to Lord Byron and then back again to Laurence Sterne. Francois Villon can be a precursor, as can Catullus or Petronius. Any distinguishing mark of Modernism, any sign or signature, such as discontinuity, collage, literary self-consciousness, irony, the use of myth, can be traced back to the furthest temporal horizon.<sup>83</sup>

Modernismedefinisjoner kan ende opp med å bli så vide at begrepet mister betydning. På den andre enden av skalaen finner man modernismedefinisjoner som gjør modernismen til et smalt etterkrigsfenomen, noe man stadig støter på i skandinavisk forskning, særlig norsk og dansk.

Levenson foreslår en modernismedefinisjon som ser modernismen snarere som en utveksling kunstnere i mellom, og i forhandling med omgivelsene. Modernismen er både en praksis og en erfaring. Og den kan forstås som et samfunnsfenomen like mye som en rekke kunstverk som oppfyller visse karakteristika.

It was only when singular disturbances – the spectacle of Wagner, the shock of Ibsen, the scandal of Baudelaire – became connected to one another that modernity recognized Modernism, and modernists became conscious of their historical possibility. There was no Modernism without individually audacious artifacts, but equally there was no Modernism without relationships among artists, their works, and the institutions and audiences that encircled them.<sup>84</sup>

Vil en slik definisjon ekskludere de glemte modernistene, de ubevisste modernistene, de kunstneriske eksperimentene som ikke hang sammen med noe der og da, men som etterpå

---

<sup>83</sup> Levenson, *Modernism*, 1.

<sup>84</sup> I *ibid.*

kan gjenkjennes som noe som passer inn, som mer eller mindre bevisst var i dialog med det nye? Ikke nødvendigvis. Få modernistiske kunstnere var i sentrum for skandalene og sjokkene, men kunst som brudd ble et fenomen i tiden. Det er mye som rører seg innen modernismemerkelappen, et vell av -ismer, et tidsforløp som går over flere generasjoner som gjerne står mot hverandre, kunstnere som inspirerte hverandres modernistiske kunst, kunstnere som foraktet hverandres modernistiske kunst, kritikere som lydig ble akkurat så sjokkerte som de skulle. Peter Stein Larsen har vært inne på svakhetene ved modernismedefinisjoner som enten er strukturelle eller funksjonelle, hvor de første kan ha en tendens mot det ahistoriske, mens de andre fort glemmer kunstverkene for historie og samfunn. Levensons modernismeforståelse har sin styrke i å forene det historiske blikket med det tekstanalytiske.

I modernismeforskningen dukker stadig avant-gardebegrepet opp, ofte med forskjellig betydning. Begrepet, som egentlig er militært, har siden 1600-tallet dukket opp som navn på kunstneriske fortropper<sup>85</sup>, miljøer som lanserer nye estetiske ideer, men flere modernismeforskere bruker det mer spesifikt. «Den historiske avant-garden» identifiseres gjerne med manifestbevegelsene på begynnelsen av 1900-tallet. I Peter Bürgers klassiske studie av avant-garden<sup>86</sup> beskrives et skille mellom modernisme og avantgardisme. Modernisme betegner i denne sammenhengen en estetisk bevegelse som bryter med kunstneriske konvensjoner, men ved dette også fortsetter tradisjonen. Ezra Punds slagord «Make it new» signaliserer en slik holdning. De avantgardistiske bevegelsene derimot, bevegelser som dadaisme, futurisme, surrealisme og til en viss grad ekspresjonisme, er i større grad et opprør mot selve kunstinstitusjonen. Futuristiske manifeste som Marinettis eller Apollinares agiterer for å brenne museer og forakte den litterære tradisjonen. Mens modernismen forstås som en retning som dyrker kunsten som en lukket, autonom størrelse, vender avantgardistene seg ut mot verden med iscenesettelse og interaksjon, og spør seg hvilken plass kunsten bør ha i samfunnet.<sup>87</sup> Richard Murphy har i en senere studie,

---

<sup>85</sup> William Marx: «The 20th Century: Century of the Arrière-Gardes?» Sascha Bru, Europa! Europa? : the avant-garde, modernism and the fate of a continent, (Berlin: Walter de Gruyter, 2009). 62.

<sup>86</sup> Peter Bürger og Eivind Tjønneland, *Om avantgarden*, vol. 34, Theorie der Avantgarde (Oslo: Cappelen akademisk forl., 1998).

<sup>87</sup> Nietzsche forener i tekster som *Utidsmessige betraktninger* en forakt for det museale med et syn på at kunstnerisk fornyelse skjer ved å gjenføde noe gammelt, slik Wagners kunst betraktes som den greske tragedien i ny form.

*Theorizing the avant-garde* fra 1999<sup>88</sup>, kritisert Bürger for å fokusere for smalt både når det gjelder bevegelser og kunstarter, og dermed oversett forskjeller mellom de ulike avantgardebevegelsene. Dorte Jørgensen problematiserer oppfattelsen av modernistenes autonomisyn i boka *Skønhedens metamorfose*. Kunst for kunstens egen skyld kan også være et godt utgangspunkt for å vende seg mot noe annet.

Modernismen er manifestenes periode, og de ulike manifestbevegelsene utarbeider estetiske programmer som gir impulser til verker skapt langt utenfor kretsen de blir til i, impulsene blandes med andre estetiske strømninger og fungerer på nye premisser. Og selv om flere avantgardistbevegelser bestreber seg på å skape kunsten og verden på nytt, er det ikke til å komme utenom at mange av ideene og teknikkene de tar opp allerede har versert en stund, og også dyrkes i andre miljøer. Dette gjør det til tider vanskelig og også lite fruktbart å trekke strenge skillelinjer mellom det avantgardistiske og det modernistiske.

### 3.2 Nordisk modernisme

Hvis vi tar med de absolutte ytterpunktene, har forslagene til når modernistiske skrivemåter gjorde seg gjeldende i Norden et spenn på ca. 120 år. Noen forskere vektlegger modernistiske trekk i Søren Kierkegaards tekster. Andre, særlig i dansk forskningstradisjon, bruker et modernismebegrep som står i opposisjon til symbolisme og sensymbolisme, og som dermed diskvalifiserer hele Eliot-tradisjonen, og daterer nordisk modernisme til 60-tallet. Den sterkeste trenden i nordisk litteraturhistorisk skriving er nok å datere nordisk modernisme til 40- og 50-tallet, med svensk modernisme som et tiår tidligere. (For svenskspråklig litteraturs vedkommende er ideen om at modernismen ikke blomstret før på 40-tallet særlig underlig, siden svensk litteratur har så mange betydelige modernister. Vilhelm Ekelunds metaspråklige sensymbolisme uttrykkes i dikt skrevet før 1906, Lagerkvists «Ordkunst og bildkunst» kommer i 1913, *Ångest* i 1916, den finlandssvenske ekspresjonismen med navn som Södergran og Diktonius står i full blomst før 20-tallet, Ekelövs surrealistiske «Sent på jorden» kom i 1932.) Den nordiske modernismen blir gjerne framstilt som forsinket og sterkt hvilende på utenlandske forbilder. Jeg vil trekke fram et utdrag fra forordet til en norsk antologi over oversatt modernistisk lyrikk fra 90-tallet som et eksempel på myten om den forsinkede modernismen:

---

<sup>88</sup> Richard Murphy, *Theorizing the avant-garde : modernism, expressionism, and the problem of postmodernity*, vol. 32, Literature, culture, theory (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

Modernismen oppstod som kjent ikkje i Norge. Det skulle ta relativt lang tid før det krisemedvitet andsynes eget/språket/verda/meininga som er utgangspunktet for modernismen var stort nok til å finna uttrykk i kunsten her i landet. Den mentale føresetnaden er nok til stades blant somme intellektuelle frå 1890-åra av, og me ser enkeltutslag i fleire kunststartar – hos Obstfelder, hos Munch, og til dels hos Grieg. Men impulsane, og delvis modellane, kjem utanfrå: Alle dei nemnde var svært internasjonalt orienterte. Etter hundreårsskiftet får me fleire, om temmeleg spreidde, eksempel på ein norsk modernisme i poesien. Heller ikkje no er det vanskeleg å spora impulsar utanfrå. For å ta dei som debuterte før andre verdskrigen i tur og orden (dei er så få at dei kan nemnast i eitt andedrag): Kristofer Uppdal (Nietzsche), Rolf Jacobsen (Johannes V. Jensen, Carl Sandburg), Emil Boyson (Jules Laforge, Paul Valéry), Claes Gill (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats).

Men det er fyrst etter andre verdskrigen me får eit allment gjennomslag for den poetiske modernismen i norsk litteratur. Dette skjer gjennom forfattarar som Paal Brekke og Erling Christie, både i dikt, essays og artiklar.<sup>89</sup>

«Poetisk modernisme» er en rikholdig og svært lesverdig antologi med modernistisk lyrikk i norsk gjendiktning, redigert av Jon Fosse, Ragnar Hovland, Eva Jensen, Per Olav Kaldestad og Finn Øglend, som Samlaget ga ut i 1995. Boka er utstyrt med et etterord av Arild Linneberg som stiller seg tvilende til forordets tanker om modernismen. Jeg vil likevel ta for meg noen av poengene, fordi de representerer en forståelse som fortsatt reprodueres.

Når det gjelder utvalget av dikt, opererer redaksjonen med en svært vid modernismedefinisjon. Romantiske diktere som Friedrich Hölderlin, William Blake og Giacomo Leopardi er med, og preraphaelitten Algernon Charles Swinburne. Viljen til å inkludere tidlige forfatterskap som har modernistiske trekk er stor når det gjelder utenlandske diktere. Når det gjelder Norge er de få dikterne som har «den mentale føresetnaden» for å ta den moderne krisebevisstheten inn over seg å regne for «enkelutslag». Videre blir alle diktere som har skrevet noe som kan betegnes som modernistisk før 2. verdenskrig i Norge («dei er så få at dei kan nevntast i eitt andedrag») ramset opp med sine forbilder i parentes. De norske modernistene er en slags modernismeepigoner. Johannes V. Jensen er såpass utenlandsk at han kan regnes som modernist og nevnes som forbilde for Rolf Jacobsen. Mens danskene, med sine strenge

---

<sup>89</sup> Jon Fosse, *Poetisk modernisme* (Oslo: Samlaget, 1995), 7.

nordiske modernismekriterier, stiller seg tvilende til å gi Jensen status som modernist i det hele tatt, får han det i norsk sammenheng (fra en norsk synsvinkel kommer han jo fra utlandet der modernisme er mulig).<sup>90</sup> De andre har modernismen, uansett om de befinner seg i sentrum eller i periferien av de store europeiske hovedstedene, i Paris eller i Himmerland. «Vi» arver den. Symbolistene trenger ikke forklares med noen Poe i parentes. Söderberg eller Diktonius er ikke et appendiks til Friedrich Nietzsche, mens Uppdal er det. Norsk modernisme blir ikke egentlig før den diskuteres i essays på 50-tallet.<sup>91</sup> Ellers er modernismen «uttrykk for ein mentalitet som syner seg hos enkelte europeiske diktarar både før og under romantikken, t.d. hos Blake og Hölderlin.»<sup>92</sup> Forskjellene i vurdering og kriterier for norsk og europeisk modernisme er slående.

Nevnte forord går lengre enn mange når det gjelder å både hevde en sterkt forsinket norsk modernisme, og til dels også diskvalifisere den modernistiske diktning som fins som epigoneri. Men til tross for nyansering står fortellingen om den forsinkede modernismen fortsatt sterkt. I boka *Norsk litterær modernisme* som kom i 2005, og er det første introduksjonsverket som er viet dette emnet, holder man fast ved at Obstfelder og Hamsuns verker ikke kvalifiserer til bruk av modernisme som epokebetegnelse. Rolf Jacobsen og Aksel Sandemose er «viktige framstøt» i modernistisk retning.

I mellomkrigstiden ser vi at litteraturanmeldere stadig påpeker eksperimenter, irriterer seg over nymotens psykoanalytisk tankegods og finner formelle likheter med europeisk ekspresjonisme, for eksempel, men modernismebegrepet er foreløpig lite i bruk.<sup>93</sup>

Å sette bruken av modernismebegrepet som et kriterium for modernisme, er svært problematisk. Modernismebegrepet brukes for eksempel ikke i det hele tatt i fransk litteraturhistorie, det ville være svært problematisk å frata Frankrike en rolle i den mangfoldige bevegelsen mot nyhet og brudd i kunsten som man senere i mange land med forbilde i engelsk forskningstradisjon har gitt samlebetegnelsen modernisme. I Frankrike

---

<sup>90</sup> Linneberg peker i etterordet på at forordet utdefinerer alle norske diktere fra modernismen, for så å presentere en modernismedefinisjon som passer best på Alf Prøysen: «Uferdig og urein» sto han jo i sin gule futurist-dress i «modernismens grunnposisjon». Linneberg: Etterord til *ibid.*

<sup>91</sup> Den definisjonsmakten som den såkalte tungetaledebatten har hatt over forståelsen av norsk modernisme, er både problematisk og underlig.

<sup>92</sup> Fosse, *Poetisk modernisme*.

<sup>93</sup> John Brumo og Sissel Furuseth, *Norsk litterær modernisme*, vol. nr 159, Skriftserie (Landslaget for norskundervisning : trykt utg.) (Bergen: Fagbokforl., 2005), 17.



har det vært tradisjon for heller å referere til mer spesifikke modernistiske bevegelser som f. eks. symbolismen og surrealismen.

Paris might rightfully claim to be the capital of modernism. (...) And yet modernism as a critical category has never played a particularly enabling role in French cultural history. Unlike in other national literatures, such as the Anglo-American tradition, modernism in France does not designate a school or a movement. Few french writers or artists labeled themselves modernists. Instead, the characteristics we associate with modernism elsewhere took on, in France, more specific or local designations: naturalism, impressionism, post-impressionism, symbolism, decadance, Dada, surrealism, the New Novel etc.<sup>94</sup>

I spansk litteraturforskning refererer modernisme til kunstferdig art pour l'art-diktning fra slutten av 1800-tallet, og brukes slik mye smalere enn mange andre steder. I oversiktsverker over europeisk modernisme, i den videre forstanden som i stor grad brukes internasjonalt, ville man likevel inkludere franske og spanske diktere som Rimbaud og Proust eller Garcia Lorca. Kanskje er et aspekt ved modernismeforståelsen i mange land at modernismen alltid er noe annet, og noe som kommer fra et annet sted? Og det kan det jo også være noe i, hele retningen får slik et «je est un autre»-aspekt<sup>95</sup>.

«Mens man i Sverige regner 1940-tallet som høymodernismens tiår, og den finlandssvenske modernismen har Edith Södergran som sin viktigste pioner i årene omkring første verdenskrig, er det 1950-tallet som regnes som modernismens gjennombruddstiår i Norge, som i Danmark», skriver Brumo og Furuseth.<sup>96</sup> Dette står i sterk kontrast til en del viktige oversiktsverker som studerer modernismen i en internasjonal sammenheng. Et standardverk i modernismeforskningen er Malcolm Bradbury og James Mc Farlanes *Modernism. A Guide to European literature 1890-1930* fra 1976. I kapittelet *Berlin and the Rise of Modernism* blir det skandinaviske miljøet trukket fram som en modernistisk forropp som lanserer nye litterære idealer, blant annet ved å trekke oppmerksomheten mot Nietzsche og symbolistisk kunst. Den svenske dikteren Ola Hanson blir tillagt en viktig rolle, og som mange andre nordiske kunstnere i Berlin var han en del av den flernasjonale kunstnerkolonien i Friedrichshagen am Müggelsee utenfor byen:

---

<sup>94</sup> Leonardo Lisi i *The Cambridge companion to modernism*, (Cambridge University Press, 2011).

<sup>95</sup> Rimbauds ugrammatiske utsagn i et brev til en venn, har nærmest blitt stående som en sammenfatning av modernistisk subjektforståelse.

<sup>96</sup> Brumo og Furuseth, *Norsk litterær modernisme*, nr 159, 17.

Cronologically, Hansson was the first to infect the group with radically new ideas. His essays, some of which were published in *Freie Bühne*, came precisely at a time when the Friedrichshagen Modernists were most receptive to new ideas, especially now that a fair measure of scepticism about Holz's extreme or «consistent» naturalism was being canvassed. Taking his cue from Georg Brandes' seminal lectures in Copenhagen in 1888 on Nietzsche (which virtually «discovered» Nietzsche for Europe), he expressed wonderment that Germany should have addressed itself to Zola, Ibsen and Tolstoy, when it had Nietzsche's important and stimulating ideas so immediately to hand. He had already begun to direct German attention to a new range of foreign authors and artists – among them Huysmans, Richepin and Bourget – whom he considered much more rewarding and exciting than the (by now) aging old-guard of European naturalism; and went on to commend Barbey d'Aureville, Stirner, Böcklin and Edgar Allan Poe. He published in German a number of critical studies of contemporary Scandinavian writers, including Strindberg, Hamsun, Garborg and Jacobsen, which gave a very different view of current writing from that represented by Ibsen and Bjørnson of the eighties.<sup>97</sup>

I *The Cambridge Companion to European Modernism* skriver Leonardo Lisi i kapittelet «Scandinavia» om den store andelen nordiske diktere som setter premisser for og går inn i den tidligmodernistiske dialogen i Europa. «In short, during the years of the modernist breakthrough, Europe was enjoying a Scandinavian craze», skriver han, og snur med det fortellingen om Norden og modernismen på hodet. Den konflikten mellom sentrum og periferi, urbanisering og tradisjon som driver modernismen aksentueres i nettopp Europas utkanter:

The dynamic interaction of these two organizational principles – one anarchic and deferring; the other static and organizing – suggests that for all their apparent differences, Strindberg's late dramas work on a structural binary that is in fact similar to Ibsen's, particularly as we find it in Ibsen's *Peer Gynt*. This shared reliance on opposed representational principles to capture the dynamics of the modern world lends further credence to Fredric Jameson's claim that modernism must be understood as the product of an incomplete process of modernization, in which the

---

<sup>97</sup> Malcolm Bradbury og James McFarlane, *Modernism : 1890-1930*, Repr. with a new preface. utg., Penguin books (London: Penguin Books, 1991), 116.

temporality of the new, urban modernity dialectically confronts that of the old, feudal countryside. Scandinavia's position at the periphery of the modern economic worldsystem seems to have accentuated the awareness of this conflict.<sup>98</sup>

Forfatter og Garcia Lorca-oversetter Inger Elisabeth Hansen har vært inne på liknende tanker om sentrum og periferi i sammenheng med spansk modernisme, noe jeg kommer tilbake til i avsnittet om modernisme og folkekunst. Lisi trekker fram Franco Morettis studie av stream of conciousness-teknikkens utvikling, der Moretti hevder at Joyces høymodernistiske variant først og fremst har Hamsuns *Mysterier* som forbilde. «The immediate predecessor to James Joyce's *Ulysses* is thus arguably to be found not in St. Petersburg, Vienna, Paris or London, but in a small coastal town in Norway.»<sup>99</sup> J.P. Jacobsen blir også trukket fram som en forfatter som innstifter en prosateknikk som blir viktig i modernistisk sammenheng: «Jacobsen deploys the kind of 'delayed decoding' that became a hallmark of Joseph Conrad's art a generation later.»<sup>100</sup>

Men kappestriden om hvem som ga den første impulsen i en rekke av nyskapninger og brudd, kan også stilles spørsmål ved. I *Modernisme – tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur* trekker Per Thomas Andersen fram et sentrum/periferi-aspekt:

Det er også på sin plass å revidere det synspunkt at enhver kunstner som ikke er først ute med å lansere et estetisk fenomen, nødvendigvis er en «forsinket» epigon. Dette har vært en implisitt holdning i mange historiske fremstillinger, og det har tjent til å gi de store europeiske nasjoner og USA et nasjonalt estetisk hegemoni – til tross for at modernistisk kunst i liten grad er nasjonal. Forestillinger om et estetisk sentrum og en estetisk periferi har fått dannet et verdihierarki som svarer til først og sist, og best og dårligst. Mye tyder imidlertid på at det ikke minst er sett fra «periferien», fra en marginalisert posisjon, eller i spenningsfulle møter mellom majoritetskultur og minoritetskultur at grunnleggende fornyelse skjer.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Lenorado Lisi: «Scandinavia» i Pericles Lewis, *The Cambridge companion to European modernism*, (Cambridge University Press, 2011). 198.

<sup>99</sup> *Ibid.*, 200.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Per Thomas Andersen, *Modernisme : tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*, vol. nr. 174, Skriftserie (Landslaget for norskundervisning : trykt utg.) (Bergen: Fagbokforl., 2008), 12.

Lisi foreslår en sen institusjonalisering av modernismen, bl. a. Svenska akademis sene anerkjennelse av modernistisk litteratur, som en forklaring på at forskningen i Norden i så stor grad har latt senmodernismen være den eneste representative modernismen. Man kan i den sammenheng også spørre seg om modernismen ikke nettopp motsetter seg institusjonalisering. Hvordan skal en retning som bryter med den jevne kunst oppføre seg hvis bruddet blir det vanlige? I et slikt perspektiv er kanskje ikke institusjonalisering begynnelsen på modernismen, men slutten. Modernismeforskere vil gjerne ha store trekk og lange linjer, samtidig som kunstnere innen mange av de modernistiske –ismene søker å gjøre seg marginale og smale. Det fins store trekk og lange linjer også. Men da må man gå over landegrensene og ikke minst grensene mellom kunstartene. De modernistiske kunstnerne tok liten notis av disse grensene selv, en amerikansk forfatter (Gertrude Stein) kunne gå i dialog med en spansk maler (Pablo Picasso) ved å forsøke å gjøre noe av det moderne billedkunst gjør i skrift. I nordisk sammenheng ser man også stadig at impulser går på tvers av uttrykksform, Pär Lagerkvists *Ordkunst og bildkunst* er et eksempel. At mange modernister også er opptatt av hver kunstarts særpreg og materialitet forhindrer ikke et slikt inspirasjonsmønster.

Jeg er med dette ikke ute etter å favorisere modernismen som mer estetisk gyldig enn andre skrivemåter. Det jeg vil peke på, er at det er problematisk når man i de samme framstillingene bruker ett sett av kriterier for nordisk modernisme, og et helt annet sett for modernismen i andre land. Det blir til hindring for å i å diskutere modernismen som et internasjonalt fenomen, man mister dialoger over landegrensene av syne ved å gjøre Norden til et slags ikke-modernistisk reservat. Og modernismen er jo nettopp internasjonal. At små land vil ha færre modernistiske diktere enn større land, er naturlig. Det er ikke sikkert de er så enkeltstående likevel, kanskje er de i dialog med noen et annet sted. Eller kanskje de har klart å realisere det ikke-kommuniserende aspektet ved modernistisk kunst til fulle. Modernismen var, og søkte å være et marginalt fenomen, og det har nok gått en stund fra den tiden de første modernistiske kunsteksperimentene fant sted, til de nasjonale kanonene roser seg av å ha fostret modernistisk litteratur. Jeg finner det mer fruktbart å se på modernismen som en dialog over landegrensene og kunstarter, i stor grad med metropolene som åsted for kunstneriske begivenheter, forårsaket av fastboende og tilreisende kunstnere, betraktet og besvart av fastboende og tilreisende kunstnere. Modernismen definerer ikke noen nasjonallitteratur rundt 1900, men er et både byggende og utfordrende element i den jakten på nasjonal og regional identitet som også er viktig i tiden.

### 3.3 Modernisme, romantikk og realisme

Musikkviteren Ingrid Dalaker har i boka *Nostalgi eller nyskaping. Nasjonale spor i norsk musikk* diskutert om det har vært en tendens i norsk musikkhistorie til å se tidlig modernisme som tar utgangspunkt i folkemusikk som en svært forsinket romantikk. Med bakgrunn i sine analyser av Brustad, Egge og Grovens musikk fra mellomkrigstiden, konkluderer hun med at mye av den norske musikken fra denne perioden heller bør ses i sammenheng med en bredere modernistisk folkemusikkorientering der bl. a. Bartok og Stravinskij er viktige navn.

Jeg søker i mitt prosjekt en liknende åpning mot å se folkekunstinspirert litteratur i lys av en begynnende modernistisk tradisjon. Jeg har samtidig vendt meg i retning av en modernismedefinisjon som ikke ser modernismen som noe tydelig brudd med de romantiske og realistiske strømningene på 1800-tallet, men som både vokser ut av sider ved disse retningene og søker noe annet enn dem. At jeg har konsentrert mitt studium av balladereferanser i kunsthitteraturen til slutten av 1800-tallet, har sammenheng med at jeg likevel har en forventning om å finne noen forskjeller i måten balladestoffet blir behandlet på i denne perioden og den betydningen det blir gitt når romantikerne tar fatt i det på slutten av 1700-tallet. At det å fange opp noe helt særegent modernistisk er så vanskelig, er en utfordring i undersøkelsen av samtalen mellom modernisme og ballade. Det er en undersøkelse der alle størrelser er flytende. Samtidig sitter jeg med en følelse av forskjell som det foreløpig er lettere å relatere til andre kunstarter: Det *er* en betydelig forskjell på Brahms og Bartoks' komposisjoner bygget på ungarsk folkemusikk. Det er en forskjell på den tidlige og den sene Griegs behandling av folkemusikken. For billedkunstens vedkommende er det enda mer slående: Folkeliv og folkekunst går fra å opptre som motiv til å legge føringer for form og materialbruk. Man kunne tenke seg noe liknende med litteraturen: at fokuset ble flyttet mot form og materialitet. Et problem i så måte er at dette for den litterære balladens vedkommende har vært i fokus helt fra romantikkens begynnelse: Wordsworth vender seg f. eks. eksplisitt til balladen for å finne et nytt lyrisk språk, og hans balladegenererte nyenkelhet blir en strømning som går gjennom hele romantikken, før den muligens finner en modernistisk form i retninger som imagisme. På jakt etter det spesifikke ved modernistenes bruk av balladetrekk støter man på det problemet man ofte støter på i jakten på klare linjer mellom det romantiske og det modernistiske: Romantikken svømmer over av fragmenter, prosadikt, språkfilosofi, demoni og motsigelser og lar seg slett ikke lydige ordne i kontrast til modernismen. Man bør ikke komme dit hvor man gjør romantikkens mangfold til et problem fordi det skygger for en

ønsket klarhet i form av kontraster og greie modeller. En åpenhet for linjer, dialoger og tradisjoner på tvers av kategorier som «romantisk», «realistisk» og «modernistisk» må være et mål. Samtidig synes jeg det er vanskelig å legge disse kategoriene fra meg, de samler noen sammenhenger, mønstre og tradisjoner, de må bare brukes med åpne øyne for hva de gjør synlig og hva de skjuler. Et interessant spørsmål er om de ulike modernistiske tilnærmingene til folkediktningen egentlig vil være mindre forskjellige fra hverandre enn fra den (eller de) romantiske. Bruddet mellom klassisisme og romantikk kan på mange måter synes som et mye større og tydeligere brudd i og med at det medfører en redefinering av kunsten og kunstnerens rolle. Brumo og Furuseth trekker i *Norsk litterær modernisme* fram romantikken som den perioden der forestillingen om nyhet i kunsten for alvor fester seg som et ideal.

Peter Stein Larsen tar i boka *Modernistiske outsiders*<sup>102</sup> et oppgjør med oppfatningen av den harmoniske romantikken, som han mener har vært rådende i dansk litteraturforskning. Han siterer blant andre Bo Green Jensens bok *Den stadige blomstring og den tabte epifani* (1985):

Min hypotese er slet og ret den, at romantikken ikke «ophører» på et eller andet tidspunkt i det nittende århundrede, men at dens transcendentale og/eller «sorte» strømninger op igennem århundredet og ind i vort eget metamorforiseres i stadigt mørkere, mere komplekse former, mønstre og motiver. At symbolismen og sidenhen modernismen snarere end at være reaktioner på eller imod romantikken, kan betragtes som henholdsvis anden og tredje fase af denne.<sup>103</sup>

Stein Larsen hevder at den anglo-amerikanske litteraturforskningen har vært mer åpen for en kontinuitet mellom romantikk og modernisme (Abrams, N. Frye, de Man m.fl.), mens tysk og nordisk litteraturvitenskap har vært orientert mot brudd. Stein Larsens lesninger av Oehlenschlägers «Sivald og Thora» og Stagnelius' «Till förrutnelsen» er forsøk på å lese nordisk romantikk med blikk for romantikkens modernistiske trekk. Uten at jeg skal gå nærmere inn på disse lesningene, er det interessant å merke seg at diktene Stein Larsen

---

<sup>102</sup> Peter Stein Larsen, *Modernistiske outsiders : underbelyste hjørner af dansk lyriktradition fra 1800 til i dag*, vol. vol. 39, Odense University studies in Scandinavian languages and literatures (trykt utg.) (Odense: Odense Universitetsforlag, 1998).

<sup>103</sup> Bo Green Jensen, "Den stadige blomstring og den tabte epifani," *Afstandens indsigte. Essays om litteratur 1980-84* (1985).

trekker fram som modernistiske i stor grad har trekk som også kunne pekt bakover, Stagnelius' dikt mot barokken, Oehlenschläger er i dialog med balladen. Er det rett og slett ofte slik at det som bryter fordi det er nytt, er det som er så gammelt at det er blitt fremmed? Og vil en eldre impuls overhodet likne det den var i en ny kontekst? Wergelands forfatterskap, som rommer prosadikt og fragmenterte blandingsformer som i *Jan van Huysums blomsterstykke*, er vekselvis framstilt som forsinket og forut for sin tid.<sup>104</sup> Den samme spenningen mellom forsinket romantikk og tidlig modernisme finnes hos Nerval, Baudelaire og Whitman. Modernistiske trekk hos romantikere blir vekselvis definert ut fra ideinnhold og mer formelle trekk. At ingen hittil har funnet en overbevisende trylleformular som trekker en klar linje mellom modernismen og foregående litterære strømninger, men at modernismen blir til som en rekke av moderniserende strømninger i litteraturen, gjør at den litteraturhistoriske diskusjonen av ballade og modernisme må forholde seg til flytende rammer, som diskusjonen selv både kan bidra til å stabilisere og destabilisere. Det fins ikke bare flere modernismer, det fins flere romantikker også.<sup>105</sup>

Det nordiske fokuset på en svært sen modernisme står trolig i forlengelse av den bruddtankegangen Peter Stein Larsen hevder å finne i nordisk modernismeforskning. Modernistiske oppgjør med romantiske strømninger fins det mange representanter for. I følge Astradur Eysteinnsson har flere av de forskerne som har kastet seg inn i diskusjonen om skillet mellom avant garde-kunst og annen modernisme, foreslått å bruke klassisismebegrepet på sistnevnte.<sup>106</sup> I musikkforskningen er allerede neoklassisismen et etablert begrep for den tilbakevending til klassiske formmønstre man ser hos flere eksperimenterende komponister på begynnelsen av 1900-tallet. Det er lett å finne eksempler på at høymodernistiske/senmodernistiske/postmodernistiske diktere søker seg tilbake til klassisismens mer objektive modus. Francis Ponge og Georg Johannesen er eksempler på diktere som eksplisitt knytter det klassisistiske til sin dikteriske praksis på 50- og 60-tallet. (Johannesen ser i stor grad modernismen som en tilbakevendende klassisisme, retorisk framstilt som en gjenopptakelse av en «normal» diktning etter det feilskjæret han ser romantikken som.) Høymodernister som Pound og Eliot søker også forbilder i tidligere litteratur, og bryter med det romantiske subjekt- og ekspressivitetsfokuset. Hvis man framhever dette som svært grunnleggende som kriterium for modernistisk diktning, kan man i stor grad avgrense modernismen mot romantikken, men må gi slipp på ganske mye

---

<sup>104</sup> Se f eks. Agoras Wergelandsnummer

<sup>105</sup> Asbjørn Aarseth opererer for eksempel med sju i sin bok «Romantikken som konstruksjon».

<sup>106</sup> Bru, *Europa! Europa?: the avant-garde, modernism and the fate of a continent*.

diktning som er blitt en del av den modernistiske kanon. Ikke bare i Norden, men også utenfor. Den måten subjektet desentreres på i modernismen står både i opposisjon til og i fortsettelse av romantisk diktning.

Realisme/naturalisme er også retninger som dels flyter over i det modernistiske, og dels er definert i opposisjon til det. Forfatterskapene til Gustave Flaubert, Henry James, Thomas Hardy, Fjodor Dostojevskij, Henrik Ibsen, Arne Garborg, August Strindberg, Hjalmar Söderberg og J.P. Jacobsen, for bare å nevne noen, er av mange plassert i grenselandet mellom det realistiske/naturalistiske og det modernistiske. For å tydeliggjøre den metapoetiske modernismen, går man av og til langt i å framstille både den typiske romantiker (hvem nå det skulle være) og den typiske realist (hvem nå det skulle være) som lite bevisste i forhold til sine virkemidler. At det fins en dose antiretorisk opprør mot klassisismens konvensjoner i 1800-tallets diktning, betyr imidlertid ikke at romantikere og realister har et intuitivt og ubevisst forhold til skriving, fortellersituasjon eller språk generelt. Tvert imot finner man ganske ofte utprøving av ulike erkjennelsesformer og utsigelsesformer.

Båser som realisme, naturalisme og nyromantikk setter av og til tette skott mellom forfatterskap som gjerne kan ses i sammenheng, og av og til betydde mye for hverandre. George Bernhard Shaw skisserer en moderne kunstbevegelse «voiced by Schopenhauer, Wagner, Ibsen, Nietzsche, and Strindberg» og videreført av blant andre Bergson, Gorkij og Tchekov.<sup>107</sup> 1890-tallets dekadente strømning plasserer seg ofte mellom det naturalistiske og det symbolistiske, så disse strømningene bør ikke nødvendigvis betraktes som motsetninger. I samtiden så man dem både blandet og som motsetninger. Brandes skriver i anmeldelsen av *Byggmester Solness*:

Den Slags Stikord have sjeldent stort paa sig, men paa Ibsen passe de i ethvert Tilfælde mindst. Hos ham har nu i en Snes Aar eller mer Naturalisme og Symbolisme trivedes godt i Forening.<sup>108</sup>

I en diskusjon av realismens forhold til modernismen, er det også interessant hvordan representanter for det nye gjerne retorisk fremhever seg selv som den mer realistiske. Foredragene til Knut Hamsun er et godt eksempel på dette. Hvis man vil gi plass for den moderne virkeligheten, ser Hamsun nødvendigheten av å bryte med den klassiske

---

<sup>107</sup> Levenson, *Modernism*.

<sup>108</sup> Henrik Ibsen et al., *Henrik Ibsens skrifter : 9 9K : Hedda Gabler ; Byggmester Solness ; Lille Eyolf Innledninger og kommentarer*, vol. 9 9K (Oslo: Universitetet i Oslo, 2009).



dannelsesromanen. Et ønske om å komme nærmere en virkelighetsnær livserfaring i skrift gjenspeiles også i en del modernistiske skriveteknikker, som «stream of consciousness-teknikken», et forsøk å gi et mer realistisk uttrykk for bevissthetens arbeid enn det et mer strukturert tankereferat kan.

Det gis i norske litteraturhistorier av og til et inntrykk av at man i Norge fikk en ny realisme i stedet for modernismen.<sup>109</sup> Det dreier seg om en ny vending i litteraturen rundt 1907, da flere forfattere som har blitt sortert, og dels sorterte seg selv som *nyrealister* debuterte. Nyrealismen ses som en dominerende trend også på 20- og 30-tallet. Denne vendingen mot en eksistensiell realisme blir ofte framstilt som et norsk fenomen, men det er mange parallelle trender å se i europeisk litteratur. Levenson beskriver en stillstand på begynnelsen av 1900-tallet i flere av de store kunstneriske bevegelsene som skapte sjokk og skandale<sup>110</sup>, impresjonismen, symbolismen og naturalismen ser ut til å være over sin storhetstid, bl. a. pga at en del forfattere som var viktige foregangsmenn, som Zola, Ibsen og Mallarmé, dør. Mellom 1900 og 1930 ser man at flere forfatterskap søker seg bort fra symbolismens klang, drøm og estetikk mot en mer eksistensiell og etisk tematikk. Thomas Manns forfatterskap opererer for eksempel i stor grad i spenningsfeltet mellom disse strømningene, og er et eksempel på et forfatterskap som etikettene «modernistisk» og «nyrealistisk» begge blir brukt om. Knut Hamsuns forfatterskap blir riktignok mer folkelivsskildrende på 1900-tallet, men det er ikke nødvendigvis slik at en rural scene ikke kan bære en eksperimentell skrivemåte. Hamsuns sene verker blander polyfoni og forkynnende moralisme, typetegning og ideosykri, urent og springende språk og klar tale. Kristoffer Uppdals romaner beveger seg i skjæringspunktet mellom nyrealisme og ekspresjonisme. Nyrealismen kan altså både sies å passe på litteratur langt utenfor Norge og Norden, og den norske litteraturen som er blitt kalt nyrealistisk kan også studeres med andre innfallsvinkler.

To balladedansescener fra 1920-tallet gir et interessant bilde av hvor forskjellige estetiske univers to tekster som begge har vært kalt nyrealistiske kan framstille. Kincks «Mot ballade» og Sigrid Undsets *Kransen* gir oss hver sin folkevisedans i hver sin

---

<sup>109</sup> «På samme måte som Norge befant seg i utkanten av de sentrale historiske hendelsene ved begynnelsen av århundret, var den litterære situasjonen spesiell. Mens de radikale modernistiske eksperimenter foregikk i Europa, debuterte en ny, sterk forfattergenerasjon i Norge. Men den var ikke først og fremst orientert imot eksperiment, modernisme og avantgardisme. I litteraturhistoriene kalles de nye prosaforfatterne oftest nyrealister.» Per Thomas Andersen, *Norsk litteraturhistorie* (Oslo: Universitetsforl., 2001).

<sup>110</sup> Levenson, *Modernism*, 38.

middelalder. Det er klart at to så forskjellige forfattere vil skrive ulikt om samme tema. Men kanskje sier det også noe om et behov for supplerende estetiske begreper i en pluralistisk periode av -ismer og formeksperimenter.

### 3.4 Baudelaire og Whitman

Hvilke av de tidlige modernistiske -ismene som vektlegges mest, og som ses som særlig viktige for modernismens utvikling, har mye å si for hva som senere kan innlemmes i modernismebegrepet. I en artikkel som diskuterer modernistiske trekk hos Johannes V. Jensen, lister Erik Svendsen<sup>111</sup> opp en rekke trekk som er sentrale i modernistisk diktning.

1. Den er båret af epistemologisk tvivl.
2. Den er karakteriseret ved en høj grad af selvrefleksivitet.
3. Teksten er forankret i intellektuell frihed.
4. Den udfolder formelle eksperimenter
5. Den tilstræber en ødelæggelse af det konventionelle sprog.
6. Lysten til brud med dekorum er mere eller mindre udtalt.
7. Teksten demonterer den klassiske kronologi og rum-orden
8. Teksten emmer af flertydighed
9. Den har ikke sjældent flair for primitivisme og irrationalitet og
10. Subjektets splittelse er en basal erfaring. «Je est un autre», som det som bekendt hedder med Rimbauds smadrede grammatik.<sup>112</sup>

Svendsen mener at «en række af» nevnte «fordringer» bør være til stede i en modernistisk tekst. Man kan merke seg at det er en opphopning av begreper som «ødeleggelse», «demontere», «smadre». Dette er det helt klart dekning for hos flere modernister, og Svendsen trekker fram et avsnitt fra Ortega Y Gasset:

Den vej, kunsten er slået ind på fra romantikken til vore dage, kan man i hvert fald ikke forstå, hvis man ikke tager denne negative karakter, denne den æstetiske produktions udfordrende og spottende holdning, i betragtning. Baudelaire finder behag i den sorte Venus, netop fordi den klassiske er hvid. Siden da hober de stilarter, der har afløst hinanden, benægtelserne og forsmædelserne sig op, så at næsten hele

---

<sup>111</sup> Erik Svendsen: Johannes V. Jensen – en modernist? i Anker Gemzøe og Peter Stein Larsen, *Modernismens historie*, vol. 2, Modernismestudier (København: Akademisk, 2003).

<sup>112</sup> Ibid.

den nye kunst er oppbygget af den gamles negationer. Og man begriber, at det må være således.

Her kan man kanskje innvende at å skaffe seg en sort venus bare fordi den klassiske er hvit og slik bare servere det opprinnelige i omvendning, tillegger Baudelaire et snev av demonstrativ selvstendighet som står litt i fare for å gjøre modernismen til en slags sofistisert trassalder. Symbolismens mørke og splittethet overskrider nok en ren motsigelsestrang. Det er også mye modernistisk kunst som ikke beskrives så godt i slike ordelag.<sup>113</sup> Edith Södergrans dikt «Triumf att finnast till», William Carlos Williams kortdikt om røde trillebærer og kjøleskapskalde plommer, Emil Noldes blomstermalerier eller neoklassisistiske komponisters symfonisatser og preludier og fuger kaller ikke først og fremst på adjektiver som «smadret» og «ødelagt». Mye av den kunsten som søker seg i retning av nybrott og livsbekreftelse er skrevet opp mot en bevissthet om meningstap. Men det handler ikke bare om ødeleggelsen, det handler også om å finne andre steder, bygge noe nytt. Modernismens subjektforståelser er et mye mer innviklet felt enn det som kan gripes med en metafor som «splittet». «Det splittede subjekt» er et litterært motiv med en sterk romantisk tradisjon bak seg, det opptrer særlig i den gotisk-romantiske tradisjonen der tekster som Hoffmans *Djevelens eliksir*, H.C. Andersens «Skyggen» og R.L. Stephensons *Dr Jekyll og Mr Hyde* er sentrale. Modernismen viderefører splittelsesmotivet på mange måter, men nyanserer det også. Selve splittelsen kan splittes i flere måter å være splittet på. Noe går i retning av en kritikk av dualismen til fordel for monismen. En problematisering av tradisjonelle dualistiske motsetningspar som kropp/sjel, høyt/lavt er noe den modernistiske kunsten utforsker. Mennesket som et uendelig og enhetlig mangfold, der jeget erkjenner seg selv som større og rikere, er også en tankestrømning man kan spore, den ekspresjonistiske kunsten skildrer ofte en ekstrem jeg-utvidelse. Om den innflytelsesrike freudianske psykologien pirker i forestillingen om jeget som herre i eget hus, og deler sinnet opp i riker som ikke kjenner hverandre, søker den også å bli kjent i det fremmede og fortrolig med fremmedheten. Både fremmedheten overfor seg selv og det å søke i denne fremmedheten er motiver som tas opp i tidens kunst.

Gasset trekker fram den franske dikteren Charles Baudelaire, som er en viktig skikkelse i modernismen. Baudelaire utga i 1857 den kontroversielle diktsamlingen *Les*

---

<sup>113</sup>Det spanske begrepet «modernismo» er sneverere enn en del andre modernismebegreper, det virker likevel som om Gasset i sitt essay forsøker å favne videre enn dette, og karakterisere tendenser i samtidskunsten mer generelt.

*fleurs du mal*, og han blir symbolistbevegelsens store forbilde. Den danske modernismeforskeren Torben Brostrøm er en av flere som har tatt til orde for at Baudelaires rolle som foregangsfigur bør nyanseres ved å også trekke inn den amerikanske poeten Walt Whitman som en av modernismens fedre, og at dette kan gi oss et mer nyansert bilde av modernismens utvikling.

Med få års mellomrum udkom således to skelsættende digtsamlinger, der, med alle forenklingers forbehold, kan betragtes som indgangsportaler til den lyriske modernisme: Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857) og Walt Whitmans *Leaves of Grass* (1855), udtryk for henholdsvis den gamle verdens sammenbrud og den ny verdens apoteose.<sup>114</sup>

Det er mange likheter mellom Whitmans og Baudelaires hovedverk: Begge utgir sine diktsamlinger i 1850-årene, begge diktsamlingene ble oppfattet som svært kontroversielle, de ble slaktet av mange kritikere og elsket av noen få. Begge forfatterne ble anklaget for å skrive usømmelige dikt, og både Baudelaires «*Les fleurs du mal*» og Walt Whitmans «*Leaves of Grass*» fikk rettslige etterspill. Begge forfattere hadde bakgrunn i den romantiske bevegelsen: Whitman i den amerikanske transcendentalismen, Baudelaire i romantikkens mørkere, byronsk-demoniske strømninger; han så Edgar Allan Poe og Theophile Gautier som sine sjelsfrender og forstod seg selv som romantisk poet. Det lyriske jeg er hos Baudelaire og Whitman en omvandrende bohem som opplever, betrakter og gir stemme til hele tilværelsens spekter av godt og vondt, skjønt og heslig.

De forholder seg begge til en transcendent, oversanselig virkelighet, samtidig som den materielle verden er til stede i kroppslig nærvær og sterk sanselighet. De besynger levende kropper og døde kropper («*The City Dead House*»<sup>115</sup>, «*Une Charogne*»<sup>116</sup>), opphøyer både storbyens skitne gater og naturen og ferdes uforferdet i både den synlige og den usynlige verden. «Et rikt og mørkt mangfold» skrev Baudelaires kollega Lecomte de Lisle om *Les Fleurs du mal*<sup>117</sup>, og mangfoldet preger i høy grad også *Leaves of grass*. Til tross for mange likheter, er det også betydningsfulle forskjeller mellom Whitmans og Baudelaires

---

<sup>114</sup> Torben Brostrøm, *Labyrint og arabesk* (Copenhagen: Gyldendal, 1967).

<sup>115</sup> Walt Whitman, *Leaves of Grass and Other Writings* (W. W. Norton & Company, Inc., 2002).

<sup>116</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, red. Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1972/1996), 59.

<sup>117</sup> Henning Hagerup: Etterord til «Det vondes blomar», Charles Baudelaire, Haakon Dahlen, og Henning Hagerup, *Det vondes blomar, Les fleurs du mal* (Oslo: Bokvennen, 2001).

dikt. Det baudelairske subjektet framstår som utstøtt og ensomt, et særegent dikterindivid som står i motsetning til massen, det vanlige og det borgerlige. Den baudelairske flanør betrakter og vurderer, inntar en utenforposisjon. Det whitmanske subjektet knyttes stadig til dikterens navn, men samtidig har det et nærmest guddommelig allstedsnærvær. Det er noe grenseløst ved det, som om det er overalt, hos alle, ser og velsigner. Det ordinære står ikke i motsetning til det poetiske, men blir trukket fram og opphøyet av poesien. Subjektet er ett med alt det besynger, det lyriske jeg rommer hele verden. Walt Whitmans dikt øvet en viktig innflytelse på den ekspresjonistiske kunstretningen. Den nederlandske maleren Vincent van Gogh var sterkt inspirert av Whitman, og ledsaget av en tegning av gresstrå sender han et takkebrev til broren Theo som presenterte ham for Whitmans forfatterskap.

- en åpenbart vis, belest og intelligent mann, hvordan vil han bruke tiden? Ved å studere avstanden mellom jorden og månen? Nei. Ved å oppta seg med Bismarcks politikk? Nei. Han undersøker et enkelt gresstrå. – Men dette gresstrået fører ham til å tegne enhver plante og deretter årstidene, landlivet i sin mangfoldighet, så dyrene, siden menneskets skikkelse. Slik går hans liv, og livet er for kort til å få gjort det hele<sup>118</sup>

Ekspresjonistene er ikke Whitmans eneste arvinger, og han er langt fra den eneste impulsen ekspresjonistene bygger på. Den whitmanske diktningen er demokratisk og hverdagsnær, mye ekspresjonistisk diktning mottar sterke impulser fra Nietzsche, som ikke er demokratisk og hverdagsnær. Andre viktige inspirasjonskilder for ekspresjonistisk diktning er den franske filosofen Henri Bergson, og Sigmund Freuds psykologi. Da er vi inne på 1900-tallet. En sammenveving av det symbolistiske og ekspresjonistiske ser man i mange uttrykk fra slutten av 1800-tallet. Frank Wedekind, August Strindberg og Hans E. Kincks forfatterskap er eksempler. I malerkunsten kan Gauguin, Munch, Schiele og James Ensor nevnes. W. B. Yeats og Arthur Symmons foreslår i forbindelse med å ha sett skuespillet *Kong Ubu* av Alfred Jarry på et symbolistteater i Paris at primitivisme er symbolismens naturlige konsekvens.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Vincent van Gogh et al., *Å skrive livet : Vincent van Gogh : hans fineste brev (1872-1890) : 265 brev og 110 skisser* (Oslo: Aschehoug, 2014).

<sup>119</sup> Yeats skriver: «I say, After Stephan Mallarmé, after Paul Verlaine, after Gustave Moreau, after Puvis de Chavannes, after our own verse, after all our subtle colour and nervous rhythm, after the faint mixed tints of Conder, what more is possible? After us the Savage God.» Arthur Symmons trekker en linje fra den forfinede

Man kunne kanskje likevel forsøke å skjematISere to tidligmodernistiske strømninger der den ene er mer symbolistisk og den andre mer ekspresjonistisk. De fleste symbolister og ekspresjonister ville nok krysse midtlinjen stadig vekk, men det kan likevel gi et inntrykk av kontraster og spenninger i den tidlige modernismen.

	<b>Symbolisme</b>	<b>Ekspresjonisme</b>
<b>Forløpere</b>	Baudelaire	Whitman
	Gautiere, Byron, Poe, gotisk romantikk	Blake, Sturm und Drang, amerikansk transcendentalisme
<b>Form, stil</b>	Prosadikt, klassiske diktformer, romantisk fragmentroman, symbolistisk eventyr drama	Telegramstil, løpende, oppramsende. Bevisst formoppløsning. Overskridelse av grensene mellom tekst og omverden, scene og publikum.
	Eleganse	Råhet
	Jeg-form i prosa	Ofte skjult 3. personforteller i prosa
<b>Subjekt</b>	Det særegne individ i kontrast til massen.	Subjektivitet som uttrykk for menneskets felles grunnvilkår. Hvem er mennesket når man ribber det for kulturen?
	Betrakterholdning. Melankolsk, demonisk.	Deltakerholdning. Allstedsnærvær. Altomfavnende, rommelig jeg.
	Splittet, fremmedgjort jeg.	Intenst følende subjekt på randen av tilværelsen. Eufori eller apokalypse.
	Hjernefelt, tankespinn	Handling, bevegelse
	Grubling, intellektuelt liv	Vital spontanitet. Instinkt og drift.
	Nerveadel, brøkfølelser	
<b>Steder</b>	Navngitte storbyer. Eksotiske drømmelandskap.	Abstrakte storbyer. Urlandskap med grunnleggende elementer og formasjoner, ild, vann, jord, luft, hav, himmel, klippe, skog
	Avstand mellom omgivelser og subjekt, subjektet som fremmed i verden	Sammensmeltning mellom omgivelser og subjekt, omgivelser som del av eller bilde på subjektet. Sammensmeltning mellom verden og bevisstheten, indre og ytre virkelighet.
	Avgrenset	Endeløst
<b>Tid</b>	Samtid eller eventyr tid	Tidløst

---

helten i Huysmans Au Rebour til den ville Ubu: «The artificial, when it has gone the full circle, comes back to the primitive; des Essaintes relapses into the red Indian».

	Melankolsk erindring	Kontakt med noe urgammelt, varig, noe som strekker seg fra tidenes morgen inn i evigheten
	Øyeblikksinntrykk. Impresjonisme.	Tidens enhet med liv og fenomener (Bergson).
<b>Sansning, beskrivelse</b>	Et slør av flytende sanseintrykk. Lyder, lukter, farger. Dekadent gult og giftig grønt.	Sterke, klare farger. Mørke landskap der sterke farger flammer opp i glimt.
<b>Religion</b>	Mystikk. Skjult, åndelig virkelighet	Religion som fellesskap, rite, handling.
	En draging mot katolisismen	
<b>Språk</b>	Ordets materielle kvaliteter, klang, figurer.	Ord som handling, besvergelse, performance.
	Omskrivninger, gåter.	Utilslørt, nakent språk. Fryktløst forhold til tabuord og tabuemner.

At symbolismen hadde mange nedslag i nordisk litteratur, er velkjent. Det fins derimot ikke så mange oversiktsverker som tar opp nordisk ekspresjonisme. Det er skrevet store avhandlinger om diktere som Lagerkvist, Diktonius og Uppdal som knyttes til begrepet, men det er påfallende hvor ofte termen også dukker opp i forbindelse med enkeltverker der forfatterskapet ikke regnes som utelukkende ekspresjonistisk. Det kan virke som ekspresjonistisk estetikk har sine nedslag i Norden over en ganske lang tidsperiode. I Norge er f. eks. Uppdal den som kommer nærmest det å skrive opp mot en ekspresjonistisk programerklæring, men inspirasjon fra ekspresjonistisk estetikk er påpekt hos så ulike forfattere som Hans E. Kinck, Aslaug Vaa, Ronald Fangen, Sigurd Christiansen, Gunnar Larsen, Gunvor Hofmo og Tarjei Vesaas. I Norden er det særlig den finlandssvenske ekspresjonismen som er blitt stående (Södergran, Diktonius).

Ekspresjonismebegrepet har etter hvert blitt knyttet til et ganske vidt spenn av kunstneriske uttrykk innenfor flere land, flere tiår og flere og kunstarter. Oversiktsverker sentrerer gjerne ekspresjonismen til Tyskland en kort periode rundt første verdenskrig, og knytter den særlig til billedkunst og kunstnersirkler som *Die Brücke* og *Der blaue Reiter*. «Die Brücke» der bl. a. Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirschner er sentrale navn, og «Der Blaue Reiter» som kan knyttes til navn som Franz Marc, Vasilij Kandinskij og Paul Klee. (Komponisten Arnold Schönberg var også assosiert med kretsen, og skrev i magasinet *Der blaue Reiter Almanak*). I motsetning til Die Brücke-kretsen som i likhet med de franske fauvistene holdt avstand til det abstrakte, beveget flere Blaue Reiter-kunstnere seg over i et abstrakt uttrykk.

Etiketten dukker likevel ofte opp i en mye videre bruk i beskrivelse av enkeltverker eller den enkelte kunstners utvikling. En stor og mangfoldig forsamling kunstnere er blitt knyttet til ekspresjonisme-begrepet: Van Gogh, Munch, Wedekind, Strindberg, Trakl, Kokoschka, Kafka, Brecht, Schönberg, Fritz Lang og Vasilij Kandinskij er eksempler på sentrale europeiske modernister innen maleri, musikk, litteratur og film som har fått sine verker beskrevet som ekspresjonistiske.

For litteraturens del kan man kanskje si at kjernen i den ekspresjonistiske kunstretningen er det ekspansive subjektet, som er personlig og upersonlig på en gang. Dette forener ekstatiske jeg-dikt fra Whitman til Diktonius. Kafkas marerittaktige verden og Munchs skrik. Et jeg, ofte i en tilstand av ekstreme følelser står i fokus, og denne tilstanden farger omgivelsene, får jeget til å flyte ut, vekk fra det som konstituerte det som subjekt, inn i noe grunnleggende, urmenneskelig. Ekspresjonistene vil ofte si noe om menneskets grunnvilkår. Omgivelsene blir ofte framstilt som abstrakte, tidløse. Skildring av farge og bevegelse vil ofte stå sentralt i ekspresjonistiske tekster. Spenninger mellom deltakelse/utenforskap, ekstatiske jeg-oppløsning/konstituering av selvet, tilhørighet/fremmedhet er sentrale tematiske aspekter. Mange kunstneriske uttrykk fra rundt 1900 og framover kan også ses som ekspresjonisme i møte med andre aktuelle estetiske uttrykk i en serie legeringer der ekspresjonistiske impulser møter symbolisme, nyrealisme, hardkokt stil etc. Ekspresjonismens landskaper er gjerne fremmedgjørende byer eller stiliserte, urørte landskaper der naturens grunnformer og elementer omkranser mennesket. I min sammenheng er det de tidlige ekspresjonistiske strømningene som er mest interessante, i kunsthistorier gjerne kalt postimpresjonisme eller pre-ekspresjonisme. Særlig hos Kinck kan man spore noe som kan ses på som det litterære svaret på kunstnere som Munch, van Gogh, Matisse, Gauguin etc.

Litteraturforskeren M. H. Abrams bruker ekspressivitet som et nøkkelord når han skal beskrive romantikken i motsetning til klassisismen: Romantikken er ekspressiv, klassisismen mimetisk. I romantisk diktning møter vi også subjekter som beveger seg ut over sine grenser, transcenderer. «Ah, hvor spenner sig min sjel i fra himmelen til hel» heter det i et av Wergelands Stella-dikt<sup>120</sup>, et mer forstørret og transcendent jeg er det vanskelig å forestille seg, og det er ikke tilfeldig at Wergeland betydde mye for diktere som Uppdal og Kinck. Hva er det så som skiller ekspresjonistisk transcenderende følelsesintensitet fra romantisk? Den ekspresjonistiske estetikken skiller seg kanskje ut ved at kroppen i større

---

<sup>120</sup> Henrik Wergeland og Geir Uthaug, *Jordens elskende hjerter : dikt i utvalg* (Oslo: Schibsted, 2007), 29.



grad er med i ekspansjonen, besøkene i himmel og helvete er ikke en sjelereise, men ofte framstilt som en kroppslig erfaring i ekspresjonistisk kunst. Den gigantiske kroppen som stanger mot himmelen eller kolliderer med stjernene møter vi stadig i ekspresjonistisk lyrikk. Det fins nok ellers også et slektskap mellom ekspresjonisme og romantikk, kanskje særlig i følsomhetstidens preromantiske dyrkning av det stormfulle. Her finner man ofte en kroppslig uttrykt sinnsbevegelse<sup>121</sup> som har fellestrekk med det ekspresjonistiske. Dyrkingen av det «ville» i kunsten rundt 1900 ble også av flere oppfattet som knyttet til en ny interesse for Rousseau.

Om ekspresjonismen er en avant-gardebevegelse, er et spørsmål som har vært diskutert, bl. a av Richard Murphy som i sin bok *Theorizing the Avant-Garde* kritiserer Peter Bürger for å ha lagt for lite vekt på denne bevegelsen i sin framstilling av Avant-garden. I nordisk litteratur er spørsmålet om ekspresjonismens avant-gardistiske karakter vanskelig å avgjøre, kanskje nettopp fordi den ekspresjonistiske estetikken opptrer både i en avant-gardistisk variant, og som en tekststrategi som er uavhengig av avant-gardistenes mer aksjonistiske tilnærming. Det er langt fra Emil Bönnellyckes skandaleomsuste diktopplesning med pistolskyting til den verdikonservative forfatteren Ronald Fangens bruk av ekspresjonistiske trekk i sine dramaer.

Det fins trekk ved de ekspresjonistiske programerklæringene – absolutt spontanitet, dyrkingen av det naive og rå – som kan ha bidratt til at inntrykket av den brede innflytelsen ekspresjonismen hadde blir litt borte. Et slikt program kan jo både få det helt unike og det helt banale som resultat. Mye av det avant-gardebevegelsene produserte er borte fordi det ikke var ment for evigheten, det var stunts, happenings, øyeblikkskunst, kunst som livsforandrende praksis her og nå. Det innebærer også en viss mulighet for å snuble i egne paradokser når kunstnere programfester sin naivitet, bestemmer seg for spontanitet og iscenesetter sin naturlighet. Hvor ureflektert kan en kunstner i det 20.århundre egentlig være? Det er vanskelig å forestille seg en instinktivitet som har et metaspråk for sin instinktivitet, slik billedkunstneren Maurice de Vlaminck forsøker seg på her:

---

<sup>121</sup> I boka «Melankolske rom» hevder Karin Johannison at måten følelsene gestikuleres på forandrer seg mellom følsomhetstiden og romantikken: Utagerende følelsesreaksjoner ble i følsomhetstiden dyrket og tolerert i større grad. Karin Johannisson og Monica Aasprong, *Melankolske rom : om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene*, Melankoliska rum (Oslo: Cappelen Damm, 2010).

My aim is to rediscover the impulses submerged in the depths of the unconscious, which superficial life and conventions have concealed from us. I still regard things with the eyes of a child... I have composed from instinct, and I paint with one single idea which for me excuses everything: saying what I mean. I stammer out my ideas... I have had no preconceived ideas.<sup>122</sup>

Ekspresjonismebegrepet er først og fremst knyttet til malerkunsten. Her er det også et sett med teknikker som er knyttet til det ekspresjonistiske. Det gjelder bruken av sterke, lysende farger i store flater, farger som leder blikket til fargen selv i stedet for å fungere som en fargelegging av objektene. Hos Franz Marc er fargen og formen i utakt med hverandre, fargene flyter inn og ut av objektenes konturer. Det kurvede og krøllede, blinkende og stripete skaper inntrykk av sterk bevegelse i bildene. Gamle, rustikke teknikker som tresnittet blir tatt fram. Den norske kunstneren Nikolai Astrup setter sin inspirasjon fra tresnittet i forbindelse med folkekunsten:

...jeg søkte å skape min egen stil – litt i slekt med de gamle religiøse bilder, tresnitt o.s.v. som i gamle dager sparsomt prydet de få bøker som fantes hos bøndene, som delvis gikk igjen på deres burvegger og innvendig på kistelokkene.<sup>123</sup>

Den litterære ekspresjonismen fanger ofte opp innfallsvinkler fra malerkunsten, og forsøker å oversette dem, som når Elmer Diktonius kaller sin roman *Janne Kubik* «et tresnitt i ord». Flere ekspresjonistiske kunstnere finner inspirasjon i kunst fra senmiddelalderen, som f. eks. Albrecht Dürers bilder, og noen kunsthistorikere leser navnet «Die Brücke» som et bilde på forsøket på å opprette kontakt mellom gotikken og modernismen. Det er mulig det kan være interessant å lese Hans E. Kincks store balladeinteresse inn i en slik sammenheng. En annen dikter som lar balladen møte en estetikk som grenser mot det ekspresjonistiske, er Edda-oversetteren, dikteren og visjonæren Ivar Mortenson Egnund. Hans draumkvedinspirerte dikt *Or duldo* var, til tross for blandet kritikk, en svært viktig inspirasjon for mange betydelige diktere, som Sigbjørn Obstfelder, Arne Garborg og Olav Aukrust.

---

<sup>122</sup> Maly Gerhardus og Dietfried Gerhardus, *Expressionism : from artistic commitment to the beginning of a new era*, Expressionismus (Oxford: Phaidon, 1979), 49-50.

<sup>123</sup> Pål Hougen, Kaare Lervik, og Hans E. Kinck, *Hans E. Kinck* (Oslo: Det norske studentersamfund, 1953), 33.

Det rituelle og det performative, problematisering av verkets grenser er aspekter ved de ekspresjonistiske impulsene i tiden som kan berøre de balladeinspirerte verkene jeg vil se nærmere på.

En kulturimpuls som er viktig rundt 1900, og som setter spor i mange av tidens litterære retninger er vitalismen, aktualisert gjennom Erik Vassendens og Anders Ehlers Dams arbeider. Både filosofer og naturvitere er rundt 1900 opptatt av å innsirkle en egen livssessens, og en livsdyrkingskultur satte sterke spor både i kunsten og i samfunnet. En viktig inspirasjonskilde er Friedrich Nietzsche, som fra rundt 1890 var en sentral filosof i nordisk kulturdebatt. På begynnelsen av 1900-tallet ble franskmannen Henri Bergson en viktig impuls med sin teori om l'élan vital og betydningen av intuisjonen. Folkelivsskildring, lokalfarge og vitalistiske forestillinger opptrer ofte i sammenheng, og gjør muligens vitalismebegrepet brukbart i denne sammenhengen.

### 3.5 Folkekunst og modernisme

Här åker sankt Elia upp till himmelens land  
i en kärra så blänkande ny.  
Han bär gravölshatt och skinnpäls, han har piska i sin hand,  
och mot knäna står hans gröna paraply.<sup>124</sup>

Slik begynner Erik Axel Karlfeldts dikt «Elie himmelsfärd» fra hans Dalmålningar utlagda på rim, et knippe folkekunst-ekfraser Karlfeldt skrev i 1901. «Dalmålningar» er malerier i en tradisjon som blomstret fra slutten av 1700-tallet og store deler av 1800-tallet. Rättvik og Leksand i Dalarna var sentra for bygdekunstnere som dekorerte møbler, tapeter og gjenstander med en særegen rosemalingsstil som Karlfeldt, som viet hjemtraktenes kunst stor interesse, ga navnet Kurbits-stil.<sup>125</sup> Blomsterutsmykkede kongeportretter og bibelske scener er vanlige motiver.

Karlfeldts dikt er ikke nødvendigvis laget til eksisterende malerier, men selvstendige forsøk på å overføre dalmalernes stil til vers:

Till några av dessa utläggningar äro originalen förefintliga endast i utläggarens fantasi. Som målande dalkarl kräver jag mina gamla yrkesbröders blygsamma rätt: att

---

<sup>124</sup> Erik Axel Karlfeldt, *Erik Axel Karlfeldts dikter*, Den svenska lyriken (Stockholm: Wahlström och Widstrand/Albert Bonniers förlag, 1950).

<sup>125</sup> Navnet viser til gresskarfamilien (Cucurbitaceae), siden blomster og frukter fra denne botaniske slekten har inspirert dekorasjonene.

måla som det faller mig in, med nyckfull pensel, blandande gycklets och allvarets bilder - i mina föregångares anda om än med delvis annan teknik.

«Elie himmelferd» er et godt eksempel på at det å gå til folkekunsten for inspirasjon ikke trenger å gjøre diktingen mer tradisjonell. Tvert imot skiller Dalmålningar på rim seg ut i Karlfeldts forfatterskap blant mer nyromantiske dikt som særlig hyller lengselen med bilder av vårløsning og drømmende, uoppfylt kjærlighet. Dalmålningen, dens teknikk og form, trer fram som et grunnmotiv i diktet. Det feirer fargegleden (grønt, rødt, gult) og de organiske formene. Det jordnære (løken) får formgi det høye og sakrale (kirkespiret). Diktet viser hvordan det bibelske motivet (2. Kong 2:11) omskapes på bygdekunstens premisser. Tablåenes åpenlyse paradokser - som at ildhestene blir svette - vises ublygt fram, og bibelhistorien skapes konkret og hverdagsnært i dalmålningens bilde. Både kunstnerisk selvhevdelse og religiøs ydmykhet kan lese inn i det å rose male Gud. Folkekunsten er ikke en form for naivistisk tidligmodernisme. Samtidig viser den kunstneriske grep som er alternativer til de realistiske. Det flate og dekorative uttrykket som er en videreføring av maletradisjoner før sentralperspektivet, blir med modernismen hentet inn igjen.

Internasjonalt er tidligmodernistisk naivism gjerne forbundet med den franske kunstneren Henry Rousseau, men strømmingen har faktisk flere svenske representanter enn Karlfeldt.<sup>126</sup>

I malerkunsten er det lett å se hvordan man kan fornye ved å hente fram det gamle eller det folkelige, fordi det er en tydelig kløft. Man søker en tradisjon som går utenom det dominerende sentralperspektivet, og markerer dermed et brudd med det som siden renessansen har vært regelen. Dybde erstattes med flathet i framstillingen. I musikken kan man også si at man har et klart skifte på 15-1600-tallet når modussystemet gradvis viker for dur-molltonalitet. På samme måte som det flate, dekorative og symbolske lever videre i folkelig malerkunst, lever modaliteten videre i folkemusikken. Med sine slårter opus 76 kan man si at Grieg tar steget fra romantisk til modernistisk bruk av folkemusikken:

---

<sup>126</sup> De senere maleriene (sykdomsbildene) til symbolisten Ernst Josephson og landskapsmaleren Karl Fredrik Hill går i denne retningen, og innleder en sterk naivistisk trend i svensk malerkunst, blant annet inspirert av dalmålningstradisjonen: Hilding Linnqvist, Nils von Dardel, Eric Hallström, Gideon Börje, Bror Hjorth og Olle Olsson-Hagalund er senere representanter. I både norske og svenske kunstmiljøer oppsto etter hvert spenninger mellom tidligmodernistiske kunstnere som orienterte seg mot Rousseau og Matisse, og nye modernistiske retninger som forsto seg selv i opposisjon til fauvisme og primitivisme.

Pianostykkene legger seg nært opptil transkripsjonen, og folkemusikkens bruk av for kunstmusikken uvanlige harmonier og ornamentikk slippes løs. Slåttenes rytmiske dansekarakter gir klaveret en perkusjonskarakter som Bartok senere utvikler videre. Å trekke fram det modale, eller særegne hardingfelestillinger blir en av flere måter modernistisk musikk bryter ut av det tonale systemet på.

Kan man overstige en like tydelig kløft litterært? Det måtte kanskje i så fall være enderimet som introduseres i senmiddelalderen med balladen, og senere blir et (overdrevet) kriterium for om et dikt er modernistisk eller ikke. Men parallellen til musikk og malerkunst passer ikke helt, enderimet har ikke samme paradigmatisk karakter, og folkekunsten viderefører ikke en alternativ tradisjon og for prosamodernismen har det lite å si. Balladetradisjonen innstifter tvert imot enderimtradisjonen i Norden. «Elie himmelferd» er et rimet dikt på et versemål Karlfeldt har brukt før, peonen. Det er ikke der bruddet ligger. Det er mer lånet av bygdekunstnerens blikk. Språket er enkelt og hverdagslig, men det hverdagsnære er jo som nevnt svært viktig i romantikkens vending mot folkekunsten. Hos Karlfeldt vises kunstnerblikket fram på en annen måte, det får en tematisk funksjon. Det er noe med skaper og skapelse, form og motiv som settes i spill når «dalmålaren» Karlfeldt lar Gud stige ut på sin himmelske forstuetrapp.

Modernistenes interesse for folkekunst berører diskusjoner både rundt modernismens sted og modernismens tid. Det er flere i tiden som ser en forbindelseslinje mellom det helt nye, og det som er så gammelt at det er glemt. Et nøkkelord for denne dobbeltbevegelsen kan kanskje være originalitet, et ord som peker både tilbake mot opprinnelsen, og fram mot det nyskapende. I en kommentar til essayet «Richard Wagner i Bayreuth» framhever Michael Levenson Nietzsches fokus på vekselvirkningen mellom det nye og det gamle: «a true art will violently recover something ancient that has been forgotten, even as it creates something new that has never been anticipated.»<sup>127</sup> Essayet blir senere innlemmet i Nietzsches «Utidsmessige meditasjoner», og «utidsmessig» blir i flere sammenhenger et honnørord Nietzsche smykker sine betraktninger med. Det som skal komme og det som er blitt borte spiller på lag mot en død, konvensjonalisert nåtid.

Det modernistiske har ofte blitt tilskrevet en tilhørighet til det urbane landskapet. Men folkekulturen og balladen utgjør en ganske sterk impuls hos mange sentrale modernister. William Butler Yeats og Federico Garcia Lorca er eksempler på sentrale modernister som er inspirerte av folkeliv og folkekunst, og som tar med seg noe fra

---

<sup>127</sup> Levenson, *Modernism*, 3.

balladetradisjonen inn i kunstdiktningen. Hos Garcia Lorca møter tradisjonen surrealismen i *Romancero gitano*, sigøynerballader, Garcia Lorca samlet også selv ballader fra folketradisjonen. Den spanske balladetradisjonens fortellerstoff går gjerne tilbake til Spanias flerkulturelle middelalder der jøder, muslimer og kristne levde side om side. Forfatter og oversetter Inger Elisabeth Hansen trekker fra begrepet *flertidighet* i forbindelse med den spanske modernismen<sup>128</sup>. Modernismen er ikke bare en sentraleuropeisk bevegelse, mye av den friksjonen modernistisk kunst drives av blir ekstra sterk i rurale strøk der tradisjonene er sterke og konfrontasjonene med det nye blir heftige. En følelse av å leve i flere tidsaldre samtidig gjenspeiles i diktningen. Dette kan nok gjelde like mye for rurale strøk på den skandinaviske halvøy som på den iberiske. Stemmen fra fortiden og hjemstedet blir utfordret i en ny polyfoni.

På den andre siden er balladen fortsatt, som i romantikken, en inspirasjon til ny enkelhet. Albert B. Friedman skriver i sin bok «The Ballad Revival», som dreier seg om den engelskspråklige kunstballaden om en ny «cult of simplicity» som bringer diktere som skriver rundt 1900 til balladen: «The devotees came to include, among others, Hardy and Houseman, W.H. Davies and Yeats, Frost and De la Mare.»<sup>129</sup> Formuleringen «cult of simplicity» kan minne om romantikkens balladeprojekt, men de nevnte dikterne står helt klart for en annen enkelhetskult, noen på terskelen til imagismens fortattede og direkte billedspråk. «Saxon charms» og «Hebridean Folk-Songs» blir steder Ezra Pound anbefaler den imagistiske poeten som vil «fill his mind with the finest cadences he can discover».<sup>130</sup>

Et poeng Friedman tar opp, som også er viktig når det gjelder forskjellen på balladeinspirerte verker fra begynnelsen og slutten av 1800-tallet, er alt som har skjedd siden balladen ble oppdaget av kunstdiktningen. Dette gjelder også i stor grad i Norden. I et tidligere nevnt brev til Fredrika Bremer uttrykker Henrik Wergeland en viss skuffelse over at Herders samling av folkeviser fra mange land ikke inneholder norske sanger, og skriver om sine anelser om en norsk folkevisekultur, men han har lite håndfast å vise til.<sup>131</sup> På slutten av 1800-tallet er situasjonen annerledes, oppskrifter fra en levende tradisjon er utgitt i vitenskapelige utgaver, kunnskapen om tradisjonsområder og utøvere er mye større, og flere diktere hadde førstehånds erfaring med levende folketradisjon. Kunstdiktningen er

---

<sup>128</sup> Hansen, Inger Elisabeth, forord til Federico García Lorca og Kari Näumann, *Sigøynerballader*, Romancero gitano (Oslo: Bokvennen, 2005).

<sup>129</sup> Friedman, *The ballad revival : studies in the influence of popular on sophisticated poetry*, 329.

<sup>130</sup> Se *ibid.*, 345.

<sup>131</sup> Garborg, *Songdansen i Nordlandi*, 7.

under påvirkning fra nye strømninger, men også balladen er blitt en annen. I det følgende vil jeg peke på noen sentrale diskurser som oppstår når dikterne fra slutten av 1700-tallet og framover vender seg til balladen. Etter dette følger analyser av tekster skrevet av J. P. Jacobsen, Sigbjørn Obstfelder, August Strindberg og Hans E. Kinck.

ANDRE DEL





## 4 Kunstballaden

### 4.1 Kunstballaden – et kart over tradisjonsrom

Jeg vil innlede analysearbeidet mitt med å gå tilbake til det punktet der kunstdiktningen «gjenoppdager» folkediktningen og kunstballaden blir til. Når diktere på slutten av 1800-tallet går i dialog med balladediktningen, er det nærmere hundre år siden kunstdiktningen så tradisjonsballaden som en av diktningens store muligheter når det gjaldt fornyelse. Men hva slags fornyelse? Det mylderet av kunstballader som kommer til fra slutten av 1700-tallet, rommer stor variasjon. De følger opp og igangsetter litterære trender i tiden. Man kan ofte overraskes over hvor ulikt både diktere og kritikere oppfatter den nye balladeinspirasjonen i kunstdiktningen, hvor ulike mønstre de ordner sin balladeinspirasjon i, og hvor vidt det spekteret av andre sjangre som tradisjonsballadestoffet får møte, er. Kunstballaden kritiseres og prises for sin nøkterne enkelhet og sin overveldende sublimitet og fantasi, den er folkelig og aristokratisk, konservativ og opprørsk, universell og nasjonal. Den låner form fra tradisjonsballaden, bruker egne kunstballademetre, eller kler balladens bilder og fortellinger i frie vers. I det følgende har jeg forsøkt å dele inn noen tradisjonsrom bebodd av ballader som berører liknende estetikker og tankelandskap, og følge det jeg oppfatter som noen tradisjonslinjer. Jeg søker med dette en oversikt over kunstballadestoffet som jeg kan komme tilbake til når jeg konsentrerer meg om tiden rundt 1900 som er hovedfokus. Jeg ønsker også å vise noen sammenhenger mellom kunstballadesjangeren og øvrige litterære strømninger fra slutten av 1700-tallet og et godt stykke inn på 1900-tallet. De sju rommene jeg har kalt affekt-, dekadens-, enkelhets-, opprørs-, identitet-, eksistens- og metaballaden kunne sikkert vært flere eller færre. Et poeng har vært at dette ikke skal være noen ren motivinndeling, men grupperinger av kunstballader som har en del sammenfall i både estetiske virkemidler, anskuelsesformer og tematiske interesser. De ulike vendingene den kunstneriske behandlingen av tradisjonsballadestoff tar, har sammenheng med estetisk og filosofisk orientering som interessen for tradisjonsballaden distribueres i sammenheng med, samtidig som de nye kunstballadene skaper nye orienteringer, drar stoffet i nye retninger.

#### 4.1.1 Rom 1: Affektballaden. Skrik, skrekk og skratting

Fra det sublime til det latterlige er det kun et lite skritt<sup>132</sup>

Ha ha! He he! Hi hi! Ho ho! Hu hu! Aus allen Vokalen muss ich lachen!<sup>133</sup>

Tradisjonsballadene forteller ofte dramatiske historier om eksepsjonelle hendelser, mennesker i kamp med maktene, hjem søking, mord og brå død. Denne siden av den muntlige balladediktningen appellerte sterkt ved kunstballadens oppkomst i andre halvdel av 1700-tallet. Følsomhetstiden og Sturm und Drang-bevegelsens balladediktere tok i stor grad fatt i denne siden ved balladen, noe som kan ses i sammenheng med tidens opptatthet av det sublime som estetisk kategori, og den litterære trenden man gjerne kaller den gotiske, skrekkromantikken. Bevegelse, sterke bilder, interjeksjoner og lydhermingsord (onomatepoetika) er mye brukte virkemidler i slike kunstballader, i motsetning til tradisjonsballadens ofte sagaliknende nøkternhet i skildringen av det selsomme. Det fantastiske, storslagne, utrolige og overnaturlige preger motivene, og når slike ballader henter stoff fra folketradisjonen er det gjerne fra naturmytiske ballader som gjengangervisere, eller ballader om blod, hevn og forførelser.

Sturm und drang-dikteren Gottfried August Bürgers ballader «Lenore» og «Der wilde Jagt» er eksempler på tidlige kunstballader som fikk stor innflytelse. «Lenore» (1773) skrudde opp temperaturen flere hakk i den litterære balladefebren som allerede er i gang i Europa. Denne tyske Sturm und Drang-balladen var i samtiden vel så populær som Goethes mer kjente *Die leiden des jungen Werthers* og fikk stor betydning for den romantiske bevegelsen. De første engelske oversettelsene ble gjort på slutten av 1700-tallet, og langt inn på 1800-tallet dukker det stadig opp nye oversettelser. Blant oversetterne finner vi bl.a. Walter Scott og Dante Gabriel Rossetti. Scott inkluderer den sammen med en annen av Bürgers ballader i *An Apology for Tales of Terror*, en balladeantologi fra 1799 som innledes med Goethes «Erlkönig». Den franske romantikeren Gerard de Nerval oversatte «Lenore» hele fem ganger, og både til vers og prosa. Diktet ble tonsatt flere ganger i løpet av 1800-tallet, det inspirerte en symfoni av Joachim Raff, og Franz Liszt komponerte et av sine melodramaer for piano og forteller over «Lenore».

---

<sup>132</sup> Heinrich Heine: *Ideer*, le Grands bok, i Heinrich Heine og Trygve Greiff, *Prosa* (Kirstes boktr., 1977).. Heine siterer her etter eget sigende Napoleon.

<sup>133</sup> Gottfried August Bürger i Hans Midbøe, "Romantikkens balladediktning : mytiske motiver" (Gyldendal, 1946), 39.

Med «Lenore» formidler G. A. Bürger en ny kunstballadestil, som selv om den bygger på folkeballaden, også skiller seg sterkt fra den. Den vesentligste forskjellen er at mens den muntlige balladen i stor grad anskueliggjør stoffet sitt, bruker Bürger i stor grad referanser til lyd som virkemiddel. Dette er så gjennomgående at «Lenore» trolig kan kalles et av de mest bråkete dikt som er skrevet.

I følge Bürger er balladens stoff inspirert av en folkeviser med liknende handling, som han selv hadde hørt sunget. For inspirasjon til utformingen av skrekballadestoffet, gikk Bürger blant annet til Goethes *Götz von Berlichingen* og Shakespeares *Macbeth*. Hans Midbøe framhever i sin bok om romantikkens balladediktning at det først og fremst var motiver, og ikke stil Bürger søkte i den muntlige balladetradisjonen, men noen stiltrekk har han også tatt med seg herfra, enten direkte eller via andre kunstballader. Strofisk form, 3-tallsmønstre, den utbredte replikkbruken og formeluttrykk som «liliehand» har tradisjonsballaden som utgangspunkt.

«Lenore» handler om en ung jente som venter kjæresten hjem fra krigen. Han har ikke gitt livstegn fra seg, og hun frykter at han er død eller at han har glemt henne for en annen. Krigen det er snakk om, er beleiringen av Praha i 1757, så handlingen i diktet lå bare femten år tilbake i tid da det ble diktet. Det er verdt å merke seg at flere oversettere forandrer på dette og legger handlingen til middelalderen<sup>134</sup>. Lenore fortviler da kjæresten Wilhelm ikke kommer hjem fra krigen sammen med de andre soldatene, og raser mot Gud. Ved midnatt blir imidlertid Lenore oppsøkt av Wilhelm, som til Lenores glede foreslår at de skal dra vekk og gifte seg. Wilhelm setter henne på hesten sin, og i rasende fart rir de gjennom natten. Nifse scener utspiller seg rundt dem, de ser blant annet et gravfølge som leter etter liket sitt. Lenore kommenterer den høye farten og får til svar at «die Toten reiten schnell». Til slutt kommer de til kirken der bryllupet skal stå, men i det de rir inn på kirkegården, faller kjøttet av knoklene til Wilhelm, og selve døden personifisert, med timeglass og ljå står foran Lenore. Bryllupsgjestene danser en «dance macabre» rundt den døende Lenore og synger «Mitt Gott im himmel hadre nicht.»

Som nevnt er det auditive preget karakteristisk for «Lenore». Det dreier seg om bruk av språklige klangeffekter og lydherming, som for eksempel når Wilhelm gjør sin entre:

Und außen, horch, gings trap trap trap,  
Als wie von Rosses Hufen,

---

<sup>134</sup> D.G. Rosetti gjorde for eksempel en populær engelsk gjendiktning der dette er tilfelle}

Und klirrend stieg ein Reiter ab  
An des Geländers Stufen.

Und horch! und horch! den Pfortenring  
Ganz lose, leise klinglingling!  
Dann kamen durch die Pforte  
Vernehmlich diese Worte:

«Holla ! holla ! Tu auf, mein Kind!  
Schläfst, Liebchen, oder wachst du?  
Wie bist noch gegen mich gesinnt?  
Und weinst oder lachst du?»

Onematepoetika og allitterasjoner er mye brukt. Et annet trekk som gir inntrykk av mye lyd i diktet er all bruken av interjeksjoner. Selv fortellerstemmen har innlagt korte utrop. Imperativ er gjennomgående mye brukt i diktet. Personene i diktet kommuniserer i det hele tatt mye i form av utrop:

Sieh da ! sieh da ! Am Hochgericht  
Tanz, um des Rades Spindel,  
Halb sichtbarlich. bei Mondenlicht,  
Ein luftiges Gesindel.  
«Sa ! sa ! Gesindel! hier! komm hier!  
Gesindel, komm und folge mir!  
Tanz uns den Hochzeitsreigen,  
Wann wir das Bett besteigen!» -

I tillegg til dette fortelles det om lyd. Mye av det som skjer skildres gjennom hørselsinntrykk. Hesten tramper, klokker klinger, løvet suser, de døde synger. Det fins altså mye klang og lydeffekter i diktmaterien som gjør det egnet for høytlesning, men også det universet diktet konstruerer, er en verden med mye lyd. (Man kan kanskje kalle det fortellerlyd og fortalt lyd (diktlyd/diktet lyd), Bürger skrur på begge kanaler på fullt.) Wordsworth gir i et brev til Coleridge uttrykk for at Bürgers klangdikt kan bli litt mye av det gode: «Bürger is the poet of

the animal spirits. I love his 'Ta ra la' dearly; but less of the horn and more of the lute--and far, far more of the pencil», skriver han.<sup>135</sup>

På bakgrunn av all denne lyden, blir det meget virkningsfullt når teksten plutselig fokuserer på det synlige. Under Wilhelm og Lenores ville ritt, glir landskapet så fort forbi at verden omkring bare blir glimt som glir i hverandre, utydelige bevegelser i mørket. Det er skrekvarianten av romantikkens tåkellandskapsestetikk som preger skildringene, alt er uklart, skimtet, glimtvis – «halb sichtbarlich bei Mondenlicht» som det heter om et inntrykk som flyr forbi av et lik i en galge. Det er en billedstil som minner om Ossian-diktningen og David Caspar Friedrichs malerier, og som står stikk i strid med tradisjonsballadens tydelig tegnede bilder, definerte linjer med få og klare farger, som er mer i tråd med middelalderens glassmaleriestetikk. Men når rittet er over, og døden manifesterer seg, viker det uklare landskapet og alt blir tydelig, Wilhelms kjøtt som blottet det nakne skjelettet, allegorien over døden med sine attributter. Til tross for tydeligheten og rekvisittfokuset i framstillingen, er det vanskelig å forestille seg denne scenen i en tradisjonsballade, balladen er konkret, sjelden didaktisk-allegorisk, og for flere sentrale romantiske diktere var dette noe som gjorde balladeformen særlig attraktiv. Bürgers dødsallegori minner i større grad om barokk- eller rokokkostil, og minner oss om at Lenore er et 1700-tallsdikt, selv om mange 1800-tallsdiktere omfavnet det.

Polly Rose, en barndomsvenninne av den engelske dikteren Percy Bysshe Shelley, forteller i et intervju med en av dikterens biografer hvordan den unge Shelley skremte vettet av sine venner med en framføring av balladen «Lenore» en julaften. Biografen, Edward Dowden, skriver:

On Christmas Eve Shelley related the ghostly tale of Burger's ballad of Lenore, a copy of which in Spencer's translation with Lady Diana Beaucler's designs, he possessed,

---

<sup>135</sup> Wordsworth i brev til S. T. Coleridge nov./des. 1798, Resources for the Study of Gothic Literature, "Romantic Readings of the Gothic - Wordsworth's Gothic Readings," <https://sites.google.com/a/georgiasouthern.edu/gothic-lit/readings/wordsworth>; John K. Primeau, "The Influence of Gottfried August Bürger on the «Lyrical Ballads» of William Wordsworth: The Supernatural vs. the Natural," *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 58, no. 3 (1983); Douglass H. Thomson, "A Note on One of the Earliest Gothic Ballads: Frank Sayers's «Sir Egwin»," *Papers on Language and Literature* 46:2.

working up the horror to such a height of fearful interest that Polly 'quite expected to see Wilhelm walk into the drawing room.<sup>136</sup>

Jeg tror det er betegnende at en ballade som «Lenore» ble framført, lydhermingsordene og de utagerte følelsene gjør at affektballaden formelig skriker etter en dramatisk framføring snarere enn å leses stille. Affektballaden blir til ved at muntlig ballade blir litterær ballade, men det er en litterær ballade som har en draging tilbake til det muntlige og det lydlige. Kunstballadene dannet trolig kjernen i et repertoar som vokser fram i takt med at deklamasjonsaftener – både profesjonelle og for amatører - blir populære. Det er verdt å merke seg at «Lenore»s tilblivelse og popularitet korresponderer med en ny interesse for den klassiske retoriske veltalenheten (elocutio) i takt med framveksten av en borgerlig offentlighet. Talekunsten, bruk av stemme og gester, blir i økende grad tatt inn i skolepensum i europeiske og amerikanske skoler, og diktopplesning er en viktig del av det hele. En diktform som balladen som har sterke dramatiske og narrative innslag, gir en talekunstner rik anledning til å utfolde seg.<sup>137</sup> Jørgen Fafner skriver i *Tanke- og tale* om den tyske deklamasjonsbevegelsen og den engelske elocutionist-bevegelsen som begge legger stor vekt på framføringsaspektet, og som setter deklamasjon i system som selskapsunderholdning, og dyrker opplesningsvirtuosene. I Tyskland under følsomhetstiden dyrkes en ny ekspressivitet, og Fafner ser en parallell på musikkens område i det nye fortepianoet eller hammerklaveret som kan spille dynamisk nyansert. Formingen av frasene – foredraget - blir viktigere også i salongmusikken. Goethe opererer i følge Fafner med et skille mellom resitasjon og deklamasjon der den sistnevnte framførelsesformen krever at fortolkeren gjør seg til diktets medium og selv forsvinner bak de ulike stemmene i diktet, nærmest lar seg besette av det. Resitatøren står utenfor diktet, deklamatoren *blir* det. Fafner peker på at skuespilleryrket får høyere status på denne tiden, fortolkeren blir kunstner på lik linje med dikteren.<sup>138</sup> Opplesning blir profesjonalisert. Men flere diktere leste også selv, og utviklet særegne stiler. Klopstock utviklet en opplesningsstil der diktet nærmest ble

---

<sup>136</sup> Edward Dowden: The Life of Percy Bysshe Shelley bind II. London 1886 s.123, via nettsiden Resources for the study of gothic literature, "Romantic Readings of the Gothic - Percy Shelley's Gothic Readings," <https://sites.google.com/a/georgiasouthern.edu/gothic-lit/readings/shelley>.

<sup>137</sup> Her kan man også se en parallell til musikken, romantikken blir de store virtuosenes tid.

<sup>138</sup> Jørgen Fafner, *Tanke og tale : den retoriske tradition i Vesteuropa* (København: C.A. Reitzels Forlag, 1982), kapittel 26 og 29.

hvisket fram, i følge vitnespyrd fra den samtidige danske dikteren Jens Baggesen. Fafner nevner også Bürger som en av de dikterne som leste opp selv.<sup>139</sup>

Tradisjonsballadene er sanger, og når litteraturen tar dem til seg, blir tonefølgeaspektet borte. Kanskje forsøker Bürger og andre diktere av klangfulle kunstballader å kompensere for dette ved å la den musikalske dimensjonen komme fram andre måter. Det er likevel ingen tvil om at det er to ganske forskjellige muntlige uttrykk som dyrkes i teaterdivaens skrekkromantiske favoritttekstranummer og de folkelige sangtradisjonene kunstballaden var inspirert av, selv om de av og til forteller sine publikum den samme historien.

Forestillingen om totalkunstverket, særlig satt i system av Wagner rundt midten av 1800-tallet ser ut til å ha relevans også for den tidligere affekt-balladen. Bürgers lydmalende og tåkelandskapsbeskrivende ballader blir tegnet og malt, utgitt i illustrerte eksemplarer, deklamert og tonsatt. Wagner ser den greske tragedien som et forbilde, 1700-tallets balladeinnsamlere ser forbindelsen til eposet. Forestillingen om kunst som urgammel rite som vekkes til live er levende fra følsomhetstiden, gjennom romantikken og inn i modernismen. Affektballaden har ikke nok med lesere eller lyttere, man skal *leve* balladen. Wordsworth treffer nok i den forstand noe vesentlig når han kaller Bürger «poet of animal spirits».

Bürgers «Lenore» blir et slags lyrisk svar på den gotiske prosatradisjonen som har sin oppkomst på samme tid som dette diktet. Det er vanskelig å overgå det i effektmakeri og nifse scener, men det blir langt fra stående som den eneste kunstballaden som drar veksel på det fantastiske og skrekkelige. Coleridges berømte «Rhyme of the Ancient Mariner» hører i stor grad hjemme i denne gruppen. Et senere skudd på stammen er Longfellows «Wreck of Hesperus» der en overmodig sjøkaptein tar med sin lille datter på et seilas som ender i et tragisk og spektakulært forlis, og der sluttskildringen av den døde pikens kropp bundet til masten på vraket, er det lyriske skrekk-kabinettets hovedattraksjon. Poes «The Raven» slekter på «Lenore» både i lydmalerier, nifshet og navnevalg. Og i deler av «The ballad of reading gaol» som jeg behandler i et senere avsnitt, legger Oscar Wilde seg svært nær den bürgerske estetikk:

The gray cock crew, the red cock crew,  
But never came the day:  
And crooked shapes of Terror crouched,

---

<sup>139</sup> Ibid.



In the corners where we lay:  
And each evil sprite that walks by night  
Before us seemed to play.

They glided past, they glided fast,  
Like travellers through a mist:  
They mocked the moon in a rigadon  
Of delicate turn and twist,  
And with formal pace and loathsome grace  
The phantoms kept their tryst.

With mop and mow, we saw them go,  
Slim shadows hand in hand:  
About, about, in ghostly rout  
They trod a saraband:  
And damned grotesques made arabesques,  
Like the wind upon the sand!

With the pirouettes of marionettes,  
They tripped on pointed tread:  
But with flutes of Fear they filled the ear,  
As their grisly masque they led,  
And loud they sang, and long they sang,  
For they sang to wake the dead.<sup>140</sup>

Et interessant eksempel på at behandlingen av skrekkelig balladestoff tidlig er med på å forme prosadiktet, fins i Aloysius Bertrands *Gaspard de la Nuit* med undertittelen «fantasier i Rembrandt og Callots manér». Lars Nylander skriver i sin avhandling om prosadiktet at disse tekstene kan summeres opp som en blanding av romantikkens impresjonistiske, maleriske og lyriske prosadikt og den folkelige fortellende balladen.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Oscar Wilde, "The Ballad of Reading Gaol," i *Decadent verse. An Anthology of Late-Victorian Poetry, 1872-1900*, red. Caroline Blyth (London, New York, Delhi: Anthem Press, 2011).

<sup>141</sup> Lars Nylander, "Prosadikt och modernitet : prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910" (Symposion bokförlag, 1990), 140.

Et godt nordisk eksempel på kunstballade i skrekken og affektens tegn er Oehlenschlägers «Sivald og Thora» fra *Digte* (1803):

Fra Thoras ömme elskovsfulde Bryst  
sleed Sivald sig med fæl og grusom Latter;  
forgieves qvalte Rædsel hendes Röst,  
forgieves græd Naturens skiønne Datter.

Kold skyndte han sig bort til fremmed Land,  
for ej at höre Uskylds svage Stemme.  
Der kiöbte Trællen sig i Adelstand  
og Glædens Ruus ham lærte Thora glemme.<sup>142</sup>

Når den hjerteløse Sivald etter mange år i utlandet kommer hjem, møter han en kirkegårdsgraver som gjør klar en gravplass på selvmordernes uvigslede sted. Han forteller om den svekne Thoras selvmord for ti år siden, i det han graver opp hennes hodeskalle:

Huult Thoras Hierneskal mod Muren klang,  
og nu et Been, nu eet igien! nu atter!  
Fra Sivalds Pande Dödens Perle sprang,  
bag Kirkemuren hörtes rædsom Latter!

Hans Hoved tumlede mod Murens Steen  
og skyldigt Blod de blege Vægge malte.  
Tre varme Draaber faldt paa Thoras Been!  
Dybt Kirkeklokken slog! og Hanen galte.

Forgieves kalker man den skumle Muur,  
Blodblomsten voxer stedse fra sin Kime.  
Ved Midnatstid det stygge Dödninguhr  
fælt minder Morderen om Hevnens Time.<sup>143</sup>

Den hyppige bruken av fortolkende adjektiver som «fælt», «stygt», «skumt», «rædsom» og «grusom» tydeliggjør nifsheten for mye til at det virkelig blir nifst. «Sivald og Thora» er et ganske tidlig romantisk dikt, men vitner om at dikter og publikum er så husvarme i

---

<sup>142</sup> Adam Oehlenschläger, "Sivald og Thora," <https://kalliope.org/da/text/oehlenschlaeger2001052802>.

<sup>143</sup> Ibid.

skrekballadetradisjonen at man kan spøke med sine spøkelser. Slik jeg leser «Sivald og Thora», har diktet en helning over i kategori seks, metaballaden.

Dansk kunstballadediktning store gotiker er vel ellers Bernhard Severin Ingemann, som ofte beveger seg over i det groteske. I følgende eksempel fra «Nessegreven» får en balladeformel (på Havet fløt) som før er brukt om silkesegl og bruden Magnhild etter Villemann har befridd henne fra nøkkens rov (harpens kraft) et makabert ekko:

Da isned hans Hierte af Helvedes Skræk,  
Og blodige Sveddraaper trilled;  
Han hyled, og styrted mod Klippen død,  
Og Hjernen rundtom paa Havet flød.<sup>144</sup>

Etter å ha lest Ingemanns gotiske tekster, kan man konkludere med at «til paradys med sang» bare er en av svært mange måter å vandre på i hans litterære univers.

#### 4.1.2 Rom 2: Illusjonsballaden: Stil og stemning, forførelser og feber

Forth, ballad, and take roses in both arms,  
Even till the top rose touch thee in the throat  
Where the least thornprick harms;  
And girdled in thy golden singing-coat,  
Come thou before my lady and say this;  
Borgia, thy gold hair's colour burns in me,  
Thy mouth makes beat my blood in feverish rhymes<sup>145</sup>

Rock, caves, lakes, fens, bogs, dens and shades of death<sup>146</sup>

Illusjonsballaden har en symbolistisk/dekadent helning og likhetspunkter med affektballaden, men den orienterer seg mer mot det eventyrlige og underlige i møter med det ukjente. Den er også ofte språklig bevisst, men med en tendens i retning språkkritikk, klang og stemning mer enn affektballadens til tider brutale ekspressivitet. Mens affektballaden dramatiserer med klokkeklang og spøkelseskor, viser illusjonsballadens klangdyrkelse ofte tilbake på språket, på form og materialitet. Et sentralt trekk ved illusjonsballaden er at grensene viskes ut i et univers som gjerne er preget av drøm, syner, eventyr, rus eller feber. Denne orienteringen mot det ukjente kan sies å gi diktet en mer konativ orientering i forhold til affektballadens emotive. I disse kunstballadene fins det også

---

<sup>144</sup> *Dansk parnas. Samling af ældre og nyere danske Digte*, red. Boye (København: Thieles Bogtrykkeri, 1841), 250.

<sup>145</sup> *The Pre-Raphaelites From Rosetti to Ruskin*, red. Dinah Roe (London: Penguin, 2010). Book II v 621

<sup>146</sup> John Milton, *Paradise Lost*, red. Gordon Terkey, A Norton Critical Edition (New York London: W.W. Norton, 2005).

en tendens til at balladen blir et erkjennelsesprosjekt. Man søker utvidelse, kunnskap, eller dras inn i en erkjennelsesprosess i møte med det ukjente.

Det er særlig en bestemt kunstballade som er sentral som utgangspunkt for illusjonsballadens symbolistisk-dekadente tradisjonslinje, John Keats «La belle dame sans merci». Denne kunstballaden inneholder nesten alt som blir sentralt i denne tradisjonen: Uro, feber, farlig femininitet, giftige blomster, drømmetilstander, stilistisk mesterskap. En kontrastfylt symbolsfære rundt motivene er et viktig trekk, noe allerede tittelen signaliserer: det skjønne kan også være nådeløst, det fins en iboende disharmoni i tingene, sansene narres og forvirres av syner, drømmer og dobbelthet. I Keats' dikt er alvekvinnen tegnet som en blanding av barnlighet og uskyld, makt og demoni.

«La belle dame sans merci» er en av de kjente kunstballadene som legger seg nærmest opp til tradisjonsballaden formmessig. Den er dypt inspirert av måten balladen forteller på, med bruk av indikerende rekvisitter og konkrete, billedlige beskrivelser som flyter over av antydninger. Samtidig gjør den denne fortellermåten til sin egen. «La belle dame...» er langt unna pastisjen fordi den fyller balladens modeller med noe som er gammelt og nytt på en gang, tradisjonsballadens liljer og roser gjenbrukes samtidig som de inngår i en annen estetikk og skaper andre konnotasjonsfelt omkring seg. I tredje strofe heter det om den hvileløse ridderen som streifer om ved innsjøen:

I see a lily on thy brow  
With anguish moist and fever dew,  
And on thy cheeks a fading rose  
Fast withereth too.<sup>147</sup>

Tradisjonsballaden lar også ofte ansiktsfargen fortelle om personenes sinnsstemninger, som i en av de mest kjente bergtakingsballadene, Olav Liljekrans:

Høyrer du Olav kjær sonen min  
gvi heve du så bleike kinn  
  
Å d'æ kje undrast at eg æ bleik  
for eg hev vore uti elveleik. <sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> John Keats, "La Belle Dame sans Merci," i *Dikt fra antikken til vår tid*, red. Jon Haarberg og Hans H. Skei (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1994).

<sup>148</sup> Olav Liljekrans, oppskrift 1891 av Moltke Moe etter Olav Bjøndøl, Seljord. *Norske balladar*, 70.

Folkvar Lommansson:

då blikna bruri benkjen sat  
innunder rosur å liljur<sup>149</sup>

Valdemar og Tove:

Tovelill, Tovelill, blomkinn  
kvi slær du silkje fyr foten din<sup>150</sup>

I Keats ballade videreutvikles et bilde av denne typen, den liljevite pannen utbroderes i retning av det allegoriske. Ansiktets roser og liljer begynner å leve sitt eget liv, liljen har feberdugg og er fuktet av angst, rosekinnene er i ferd med å visne. I tradisjonsballadene peker blomstermetaforene på sinnsstemning, Keats kunstballade legger vekten på den andre siden i metaforens doble spenning, bildet blir ikke et redskap, men tar selv fokus. Ridderens angst flytter inn i blomstene og besjeler dem. Kropp og blomst blir deler av hverandres organisme. Med sine syke safter viser liljen, et mye brukt renhetssymbol, seg fra en annen side: som en giftig blomst som assosieres med døden. Og denne «fleur du mal» kan senere i diktet gjenkjennes som et spor etter alven som har merket ridderen, som framstår som både barnlig uskyld og død.

Den tråden Keats legger ut med «La belle dame», tas tydeligst opp i preraphaelittdikteren Algernon Charles Swinburnes ballader. Her blir tilløpene til allegorisering mye sterkere, og fascinasjonen for giftige blomster og blomstrende kropper spilles mer ut. Sensualisme og død spilles ut i nesten nekrofile toner, der de estetiserte døde kroppene framstår som allegorier over begreper eller symboler. Samtidig er likskildringene skremmende detaljrealistiske, dvelingen ved et tydelig blodårenetts fravær i huden, går igjen, som i disse to skildringene av den døde Venus:

But though my lips shut sucking on the place;  
There is no vein at work upon her face;

---

<sup>149</sup> Folkvar Lommansson, oppskrift 1857 av Sophus Bugge etter Torbjørg Haugjen, Skafså. Ibid., 121.

<sup>150</sup> Valdemar og Tove. Oppskrift, udatert, av Sophus Bugge etter Tone Vistadbakken, Eidsborg i Lårdal, Telemark. "Valdemar og Tove," Dokumentasjonsprosjektet, [http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster\\_html/d/d258\\_001.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/d/d258_001.html).

Her eyelids are so peaceable, no doubt  
Deep sleep has warmed her blood through all its ways.<sup>151</sup>

Sweet still, but now not red,  
Was the shut mouth whereby men lived and died.  
And sweet, but emptied of the blood's blue shade,  
The great curled eyelids that withheld her eyes.<sup>152</sup>

«La belle dame sans merci» er en bergtakingsballade, trolig inspirert av engelske bergtakingsballader som Clerk Colvill (Child 42), Thomas the Rhymer (Child 37) og Tom Lin (Child 39)<sup>153</sup>. Keats dikt er formet som en dialog mellom en ridder som ser urolig og plaget ut og en navnløs stemme som spør hva som er i veien:

O what can ail thee, knight-at-arms,  
Alone and palely loitering?  
The sedge has wither'd from the lake,  
And no birds sing.

O what can ail thee, knight-at-arms!  
So haggard and so woe-begone?  
The squirrel's granary is full,  
And the harvest's done.<sup>154</sup>

Å la en utenforstående skildre og spørre ut en tilsynelatende plaget person, er et grep et bredt spekter av tradisjonsballader bruker.<sup>155</sup> Det er et effektivt fortellergrep – den eksternt fokaliserte synsvinkelen til utspøreren gir mange spor og få uttalte forklaringer, og formodningen om at noe er galt fatt, legger til rette for en narrativ konflikt. Keats

---

<sup>151</sup> «Laus Veneris» i *The Pre-Raphaelites From Rosetti to Ruskin*, 242.

<sup>152</sup> «A Ballad of death» i *English Victorian Poetry: An Anthology*, red. Paul Negri (Mineola, New York: Dover Publications, Inc).

<sup>153</sup> Flere av disse balladene går i følge tradisjonen tilbake til en dikter som het Thomas the rhymer. Han skal ha vært en historisk person, i følge tradisjonen var han bergtatt en tid, noe som hadde sammenheng med diktergavene. Flere tolkninger av Keats' dikt ser La belle dame som en slags muse-skikkelse eller personifisering av kunsten.

<sup>154</sup> "La Belle Dame sans Merci," 154.

<sup>155</sup> «Porque lloras, blanca ninja, porque lloras blanca flor» er for eksempel åpningen på en sefardisk ballade, «Græte du gull hell græte du fæ/græte du fordi du hev lova meg» spør Villemann Magnhild.

innledningsstrofer legger også opp til at blikket rettes mot forholdet mellom mennesker, makter og natur, et forhold som i Keats' åpningsstrofer er gåtefullt og i utakt: Hvorfor er ridderen så forvirret når tåken har lettet? Hvorfor så urolig når naturen er taus?

Tradisjonsballaden gjør rede for ladede og farlige steder der ukjente makter kan holde til: elver, vann, broer. Og den bergtatte, den merkede kan flytte seg fra stedet, se tåken lette og alvene forsvinne, likevel har han det med seg, noe har hendt som ikke kan hviskes ut, naturmaktene er flyttet inn i ham.

En viktig forskjell mellom tradisjonsballaden og Keats' ballade, er den usikkerheten som er knyttet til grensene mellom drømmesyn og virkelighet, hva som er og hva som synes. Tradisjonsballadekarakterer blir ofte lurt, og lurer andre, men skildringene av disse lureriene har noe tydelig og nærmest naivt over seg, formuleringer som «she looked at me as she did love» ville aldri forekomme. I tradisjonsballaden er det som synes sant, selv når personene i balladene kler seg ut som en annen, noe de svært ofte gjør, de sjonglerer med kjønn og status hvis det tjener oppgaven de vil løse. Antrekket forteller noe om personen og prosjektet, noe om hvor fortellingen skal hen. Forkledningen er funksjonell, man fungerer som den man er kledd som. En moderne karakter som Hamlet kan gruble seg både gul og blå over kløften mellom det som er og det som synes, balladekarakterene gjør det ikke. Keats' dikt låner balladens ham, men flytter en moderne ustabilitet inn i personene, og gjør dem gåtefulle og kompliserte. Balladeuniversets visuelle stil gjør den egnet til å behandle problematikker rundt det tilsynelatende. Og de symbolske rekvisittene i tradisjonsballaden er så full av, blir i Keats' kunstballade objekter med latente selvmotsigelser: Tradisjonelle gaver som symboliserer trofasthet, men som er laget av snart visnende blomster. Med utgangspunkt i balladens enkle, effektive fortellerstil, skapes et mystisk og vagt landskap, et utrygt sted hvor man ikke vet hva som er på ferde. «Truth is beauty and beauty is truth» sier den greske urnen i Keats' kjente ode. Den plagede ridderen ved innsjøen vil neppe skrive under.

«La belle dame sans merci» blir en favoritt i det preraphaelittiske brorskap, et miljø av engelske malere og forfattere som søkte inspirasjon i kunsten før renessansemaleren Rafael, og som har fellestrekk med symbolismebevegelsen. Som allerede nevnt blir Swinburne, som er assosiert med preraphaelittene, en arvtaker til denne linjen av kunstballader. Formmessig griper Swinburneballaden ikke bare tilbake til folketradisjonen, men kanskje først og fremst til den senmiddelalderiske balladeformen Villon bruker. (Se kapittel 2.1). Gjelden til Villon uttrykkes også mer eksplisitt i diktet «Villon, prince of all ballad-makers»:

Prince of sweet songs made out of tears and fire,  
A harlot was thy nurse, a God thy sire;  
Shame soiled thy song, and song assoiled thy shame.

But from thy feet now death has washed the mire,  
Love reads out first at head of all our quire,  
Villon, our sad bad glad mad brother's name.<sup>156</sup>

Balladesangeren Villon blir et samlende symbol for tilværelsens spennvidde og dobbelthet. Et trekk som stadig går igjen i middelalderske trubadursanger, er sangerens henvendelse til sin egen sang, hvor han ber den om å vandre ut i verden, søke den elskedes øre etc. Dette trekket adopterer flere av Swinburneballadene, og det gir dem en koloritt av høvisk middelalderlitteratur mer enn av folkevise:

Now, ballad, gather poppies in thine hands  
And sheaves of brier and many rusted sheaves  
Rain-rotten in rank lands,  
Waste marigold and late unhappy leaves  
And grass that fades ere any of it be mown;  
And when thy bosom is filled full thereof  
Seek out Death's face ere the light altereth,  
And say "My master that was thrall to Love  
Is become thrall to Death."  
Bow down before him, ballad, sigh and groan,  
But make no sojourn in thy outgoing;  
For haply it may be  
That when thy feet return at evening  
Death shall come in with thee.<sup>157</sup>

Et sentralt nordisk eksempel på arven fra illusjonsballaden er J. P. Jacobsens Pan-arabesk. «La belle dame sans merci» er her modernistisk oppkledd i frie vers og jugenstilsarabesker:

---

<sup>156</sup> Algernon Charles Swinburne, *Complete Poetical Works*, Delphi Classics (United Kingdom: Delphi Publishing Ltd, 2013).

<sup>157</sup> *English Victorian Poetry: An Anthology*.



Hun var som Jasminens sødtduftende Sne,  
Valmueblod randt i hendes Aarer,  
De kolde, marmorhvide Hænder  
Hvilede i hendes Skjød  
Som Vandlilier i den dybe Sø.  
Hendes Ord faldt blødt  
Som Æbleblomstens Blade  
Paa det dugvaade Græs;  
Men der var Timer,  
Hvor de snoede sig kolde og klare  
Som Vandets stigende Straale.  
Der var Suk i hendes Latter,  
Jubel i hendes Graad;  
For hende maatte Alt bøje sig,  
Kun Tvende turde trodse hende,  
Hendes egne Øjne.

Af den giftige Lilies  
Blændende Kalk  
Drak hun mig til;  
Ham der er død,  
Og ham der nu knæler ved hendes Fod.  
Med os Alle drak hun  
— Og da var Blikket hende lydigt —  
Løftets Bæger om usvigelig Troskab  
Af den giftige Lilies  
Blændende Kalk.<sup>158</sup>

Der affektballaden er knyttet til hørsel, er blick og syn, bilde og refleksjon ofte sentralt i illusjonsballaden. De kan slik kanskje sies å utgjøre et slags dionysisk/apollinsk motsetningspar innen kunstballadefantastikken. Begge disse linjene kan spores tilbake til kunstballadens begynnelse. Johannes Ewalds folkevisepastisj «Liden Gunver» eller

---

<sup>158</sup> J. P. Jacobsen, *Lyrisk og prosa*, red. Esther Kielberg Jørn Erslev Andersen, Danske klassikere (København: Det danske Sprog- og Litteraturselskap, 1993), 196.

«Romance» fra 1779, er et eksempel på at allerede følsomhetstidens ballader kunne helle i illusjonsballadens retning. Gunver, romansens hovedperson, blir lokket av en havmann som stiger opp av bølgene og påstår at hans urolige hjerte vil bli helet bare hun rekker ham hånden. Hun rekker ham begge hender, han drar henne uti, og hun drukner.

Ewald legger seg formmessig tett opptil balladen, med etterstev og formeluttrykk:

Liden Gunver vandrer som helst i Qvel,

Saa tankefuld.

Hendes Hierte var Vox, hendes unge Siel

Var prøvet Guld

O vogt dig, mit Barn, for de falske Mandfolk!<sup>159</sup>

Tradisjonsballaden opererer med et skille mellom to verdener som har eksistens i det diktete universet – kristenheten og de underjordiske. Begge disse verdnene kan mennesker leve i, den bergtakne lever under vann med nøkk eller havmann og kalles noen ganger tilbake av harpens kraft eller kirkeklokkers klang. I Ewalds ballade utfordres tradisjonsballadens skiller mellom mennesker og demoner og det indre og ytre. Første strofe åpner med å beskrive Gunvers sinn – hennes kveldsvandringer er hyppige, hun er tankefull, hjertet er sårbart og formbart, hennes sjel forfinet (gull), men prøvet. Ewald beskriver metonymisk som tradisjonsballaden, men der den peker på ytre attributter, går Ewald inn i sin heltinne og blottet hjerte og sjel. Denne åpningen setter i gang en ambivalens fra første stund om hvorvidt de videre landskapene og hendelsene foregår på et indre eller ytre plan. I tradisjonsballaden er man ikke i tvil om havmannen er en havmann i den diktete verdenen – selv om man kan tolke balladen allegorisk og psykologisk. Hos Ewald er det mer usikkert hva som er diktets virkelighet. Når den tankefulle Gunver fisker i den neste strofen, (Liden Gunver meder med Silken-Snoer/Ved Havets Bred) speiler havets dybder og refleksive natur henne. Fiskingen blir dobbelt farlig, den rører opp i indre og ytre dyp og i hvilken grad den havmannen som stiger opp av det rørte vannet er adskilt fra Gunver er usikkert. Havmannen er vakker, og hans tale forførende. Han er bærer av den uroen Gunver selv plages av (Mit hierte vansmægter, min Siel er mat). Han lokker og lyver:

Liden Gunver, mit Bryst, bag sit haarde Skiel

Er blødt og ømt

---

<sup>159</sup> Johannes Ewald, "Liten Gunver," i *Ewald, Johannes, "Fiskerne. Et syngespil i tre handlinger. En priisdigt (1779)", fra Johannes Ewalds samlede skrifter* (København: Gyldendal, 1969), 146.

Trofast er mit Navn, min ukunstlede Siel  
Foragter Skrømt  
O vogt dig Barn, for de falske Mandfolk

Havmannen hevder sin ufarlighet i kraft av at hans sjel er natur – «ukunstled». En slik sjel forakter skrømt, hevder han, og Gunver tror skrømtet fra dypet. Han ber om hennes ene hånd, hun gir ham begge og mister fotfestet.

Han trak hende fra den steile Bred,  
Glad ved sin Sviig.  
Som Storm var hans Latter; men Fiskerne græd  
Ved Gunvers Liig.  
Og Vogt dig, mit Barn, for de falske Mandfolk!

Gunver blir ikke trukket ned i undervannsverdenen til et liv med vann-vetten slik det gjerne går i tradisjonsballadene, hun drukner og kroppen skylles i land. Men rundt både havet, fiskingen, havmannen og drukningen er det åpnet konnotasjonsfelt som innhyller handlingen i mystikk. Spenninger mellom uskyld og erfaring, det tilsynelatende og det virkelige, drift og kontroll er aktive i diktet, og grensene er uklare.<sup>160</sup> I en kunstballade skrevet allerede på 1770-tallet, bruker Ewald sitt mytiske stoff på en måte som minner om symbolistene. En annen Sturm und Drang-ballade som rommer en liknende ambivalens er Goethes *Erlkönig*, nok en kunstballade der det slørete og febrile er sentralt. De kan begge ha en viss helning over i kategori 6 «Eksistensballaden».

#### 4.1.3 Rom 3: Den enkle visa. Hverdag, etikk og konkretisme

Det gjeng an å leva i kvardagen òg<sup>161</sup>

I kjølvannet av Percy's *Reliques of Ancient English Poetry* og den generelle balladeinteressen på 1700-tallet, lager den kjente kritikeren Samuel Johnson noen parodier som gjør narr av den nye, populære bruken av folkelig enkelhet i uttrykket:

---

<sup>160</sup> Trekk ved Gunver kan gi assosiasjoner til Hamsuns 1890-tallshelter, åpningen med den tankefulle Gunver likner åpningen av Victoria «Møllerens søn gik og tænkte», og fiskingen med silkesnøret kan minne om Nagels drøm om å fiske med sølvangel fra en båt med silkesegl.

<sup>161</sup> Olav H. Hauge, *Dikt i samling*, 7. utg. utg. (Oslo: Samlaget, 2000), 190.

I put my hat upon my head,  
And walk'd into the Strand,  
And there I met another man  
Whose hat was in his hand.<sup>162</sup>

Johnson var som nevnt ellers en stor tilhenger av både utgivelser av gamle ballader og enkelhet i diktspråket, men flere kritikere på 1700-tallet så det som viktig å trekke strenge linjer mellom klassisistisk stilren enkelhet og folkelig banalitet, og synes ikke balladetrekk hadde noe i kunstdiktningen å gjøre. I sitt forord til 1802-utgaven av *Lyrical ballads* tar William Wordsworth til motmæle mot parodier av denne typen:

Long as I have detained my Reader, I hope he will permit me to caution him against a mode of false criticism which has been applied to Poetry in which the language closely resembles that of life and nature. Such verses have been triumphed over in parodies of which Dr. Johnson's Stanza is a fair specimen.<sup>163</sup>

Johnsons parodi er ikke treffende, mener Wordsworth, fordi bruken av hverdagspråket som poetisk språk ikke har noe å gjøre med dette diktets litterære kvalitet. Strofens problem er heller at den ikke vil noe sted, er fullstendig uinteressant, ikke kan vekke noen som helst følelse hos leseren, og Wordsworth avviser at dette er et problem som følger av tradisjonsballaden som form. Wordsworth har definitivt et godt poeng, uansett om man er enig i at diktningens oppgave er å vekke følelseslivet eller ikke: Overflødighet er et kjennetegn ved ballader og mye annen folkediktning, men den formen for overflødighet som Johnsons parodi presenterer, en narrativ overflødighet der vi får opplysninger som synes lite handlingsbærende, er fremmed for folkediktningen, som heller er preget av en retorisk og poetisk form for redundans.

Wordsworth selv synes å gå inn i balladespråket for å oppnå en direkte, en umiddelbar forbindelse mellom dikter og lese. Følelsemessig respons framheves som viktig, og at de estetiske dommene er personlig forankret og ikke tar utgangspunkt i konsensus. Av Wordsworths bidrag til *Lyrical ballads* er det ikke så mange av diktene som er rene kunstballader i den forstand at de er lengre episke dikt. Balladen tjener et mer generelt formål som en inspirasjonskilde for en enklere prosodi, større ledighet og en mer konkret lyrikk. «Goody Blake and Harry Gill», «The Idiot boy» og «The Thorn» er de av Wordsworths

---

<sup>162</sup> Forord til 1802-utgaven av *Lyrical Ballads*. Wordsworth et al., *Lyrical Ballads*, 310.

<sup>163</sup> Ibid.

bidrag i *LB* som best forsvarer å kalles kunstballader. Men disse tar ikke i noen særlig grad utgangspunkt i middelalderballadens motiver der det vanlige, dagligdagse og hverdagslige som preger Wordsworths diktning har liten plass. Folkelige moralfabler, sagn og skillingsvisetrykk ligger nærmere som inspirasjonskilder. Persongalleriet står kanskje nærmere de som sang balladene, eller forestillinger om dem, enn det står balladens persongalleri av kjemper og riddere. Senere i forfatterskapet vender Wordsworth seg i større grad til fortiden og middelalderballaden.

Balladen «Goody Blake og Harry Gill»<sup>164</sup> går i retning av eksempelfortellingen: Den forteller historien om den fattige gamle kona Goody Blake som lider i vinterkulda, og stjeler noen vedkubber fra den unge og rike Harry Gill som er ubarmhjertig skadefro når han oppdager henne. Den ydmykede Goody mumler en bønn «God! who art never out of hearing/ O may he never more be warm!» Etter dette hutrer og fryser Harry uansett hvor mange pelsler og feller han prøver å varme seg med og hvor mange peisilder han tenner. Balladen slutter med en skillingsvise-aktig oppfordring til publikum om å «betenke seg vel»: «Now think, ye farmers all, I pray, Of Goody Blake and Harry Gill!»<sup>165</sup>

Det er lett å lese inn et transcendentalt, åndelig aspekt i Wordsworths dikt som synes å være uintendert, og dermed mindre interessant i en mer poetologisk rettet undersøkelse. Å lese «Goody Blake» som et uttrykk for en transcendental rettferdighet eller det kjente «We are seven» som et uttrykk for barnets fordomsfrie forståelse av en universell forbindelse mellom døde og levende kan gi mening både innenfor tekstene og den romantiske strømningen de er en del av. Det er likevel interessant i et litteraturhistorisk perspektiv at det kan synes som det ikke er dette Wordsworth søker å utforske. Det er heller mysteriene rundt menneskelig adferd og psyke som vekker hans nysgjerrighet. Harry Gills mystiske frossenhet som ingen ild kan hjelpe på, leses av Wordsworth selv som et psykosomatisk mirakel som forteller om fantasiens kraft:

I wished to draw attention to the truth that the power of the human imagination is sufficient to produce such changes even in our physical nature as might almost appear miraculous. The truth is an important one; the fact (for it is a fact) is a valuable illustration of it. And I have the satisfaction of knowing that it has been communicated to many hundreds of people who would never have heard of it, had it

---

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Ibid., 99.

not been narrated as a Ballad, and in a more impressive metre than is usual in Ballads.<sup>166</sup>

En lesning som dette bryter med folkediktningens ofte mytiske verdensbilde, og trekker i retning av en moderne naturvitenskapelig forståelse. Wordsworths fornyelse av balladen innebærer en ny bruk av stoffet som tar utgangspunkt i en mer konkret livsverden, interessen rettes mot noe singulært, ofte en hverdagslig, men særegen erfaring. Wordsworths «Solitary reaper» er ikke døden, men simpelthen ei jente som gjør vanlig gårdsarbeid, og i all sin normalitet er hun gåtefull nok der hun står og synger på en folkevise på et språk vandreren som hører på, ikke forstår. Wordsworth finner i balladeformen en vending bort fra metaforene, og det er noe ved denne vendingen som gir etterklang via imagismen og langt inn i senmodernistisk konkretisme og 60-tallets programmerklæringer om å ikke bedrive metafor eller gi kaffekjelen vinger. Balladespråket er konkret, enkelt og virkningsfullt. Tingene i balladen indikerer handlinger knyttet til dem, men er som regel ikke metaforer.

Balladen om Goody Blake og Harry Gill formidler eksplisitt en enkel, folkelig levelære, fremmed for middelalderballadens tilbaketrukne forteller, mer vanlig i eventyr, fabler og nyere folkeviser. Enkelhetslinjen har ofte et etisk perspektiv, den tar ofte opp i seg funderinger om hva livet er og hvordan livet skal leves, og kjennetegnes også ofte av nærhet til naturen og en preferanse for rural utkant som scene, med en tilhørende forestilling om det enkle livet på landet.

Albert Friedman refererer i sin bok *The ballad revival* til denne tradisjonen som «the cult of simplicity» i kunstballadediktningen, og peker på røttene i den nyklassisismen som omga de første kunstballadene på 1700-tallet. Hos mange av de tidlige modernistene vender dette aspektet tilbake i kunstballadediktningen, mener han:

Once again the ballads free of literary refinement, the simple folksong, the broadsides and their vulgar congeners, became the corrective models for a cult of simplicity. The devotees came to include, among others, Hardy and Houseman, W.H. Davies and Yeats, Frost and De la Mare.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> Ibid., 308.

<sup>167</sup> Friedman, *The ballad revival : studies in the influence of popular on sophisticated poetry*, 329.

For denne generasjonen som opplevelsen av en svært omfattende urbanisering satte sitt preg på, var ikke balladen bare en vei til en enklere stil, men også bærer av noe annet, mener Friedman:

The nostalgia of persons reared in an urban culture for the simpler modes of rural life and for the countryman's assumedly more direct and wholehearted responses to the objects and dynamics of nature explains the appeal of a large segment of twentieth-century poetry.

Arne Garborg, med sin inneforståthet med bondekulturen treffer med sin diktsyklus *Haugtussa* fra 1895 en tone som både appellerer til en direktet og en romantisering av denne. Den ulike forståelsen diktene ble møtt med av by- og landpublikum er gjenstand for analyse i Arild Linnebergs artikkel «Romantikk for borgar - realisme for bonde».<sup>168</sup> Stev, lokk og ballade er blant de tradisjonelle diktformene som Garborg tar i bruk i *Haugtussa*, flere ganger på en så overbevisende måte at tradisjonen tar diktene tilbake.

#### 4.1.4 Rom 4: Eksistensballaden. Valg og skjebne, liv og død

Thi lykken hun vender sig ofte om<sup>169</sup>

Drick ur ditt glas, se Döden på dig väntar<sup>170</sup>

Tradisjonsballadens helter er overlatt til seg selv i en verden uten styring, der man sjelden får lønn etter fortjeneste. Pil Dahlerup trekker dette fram som en viktig særegenhet ved balladeuniverset: «Den manglende transcendentale styring gjør, at det i balladerne ikke går etter fortjeneste. Lykke og ulykke fordeles ikke etter menneskelig kvalitet, og der skildres ikke et udlignende refærdighedsniveau efter døden. Balladerne er således eksistentielt åpne.»<sup>171</sup> Dahlerup ser balladen som formidler av et førkristent eller ikke-kristent univers som i middelalderen er tapende, et poeng som til en viss grad korresponderer med Hans E Kincks synspunkter på balladen som jeg vil vie et senere kapittel til. Flere kunstballadediktere tar tak i dette aspektet ved balladetradisjonen, og låner denne eksistensielle åpenheten og gåtefullheten fra balladen. «Der kan ganske vist forekomme magtinstanser som skæbnen ('lykken') og Gud; men deres magt er fragmenteret og ukoordineret.»

---

<sup>168</sup> Arild Linneberg, "«Romantikk for borgar - realisme for bonde? Arne Garborgs Haugtussa og litteraturkritikken», " *Syn og Segn* 2/3(1979).

<sup>169</sup> Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*, 475C.

<sup>170</sup> "Dalebu Jonsson," Nasjonalbiblioteket/bokselskap.no.

<sup>171</sup> Dahlerup, *Dansk litteratur : 2 : Middelalder Verdslig litteratur*, 2, 114.

Balladeheltene er ofte forsvarsløst i hendene på noe de ikke forstår, en skjebne som ikke forklares, bare er. Maktene spiller med dem. Balladens bilder og former har derfor vært til inspirasjon for diktning som søker å skildre eller utforske tilværelsens mysterier. Albert Friedman skriver om Yeats:

For Yeats folksong was more than a quarry for technique or an avenue to simplicity. It represented also the primeval emotions and symbols of universal experience, a world where myth and mystery were still operative, untouched by the blight of Victorian scientism.<sup>172</sup>

Goethes «Der König von Thule», et dikt som senere er med i *Faust*, er et eksempel på en tidlig kunstballade der tekstlig åpenhet og eksistensiell gåtefullhet er dominerende spor:

Es war ein König in Thule,  
Gar treu bis an das Grab,  
Dem sterbend seine Buhle  
Einen goldnen Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber,  
Er leert' ihn jeden Schmaus;  
Die Augen gingen ihm über,  
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,  
Zählt' er seine Städt' im Reich,  
Gönnt' alles seinen Erben,  
Den Becher nicht zugleich.

Er saß beim Königsmahle,  
Die Ritter um ihn her,  
Auf hohem Vätersaale,  
Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,  
Trank letzte Lebensglut,

---

<sup>172</sup> Friedman, *The ballad revival : studies in the influence of popular on sophisticated poetry*, 331.



Und warf den heiligen Becher  
Hinunter in die Flut.

Er sah ihn stürzen, trinken  
Und sinken tief ins Meer,  
die Augen täten ihm sinken,  
Trank nie einen Tropfen mehr.<sup>173</sup>

Tradisjonsballadens tilbaketrukne, nøkterne fortellerstemme, dens tid- og stedløse eventyrmiljø og sansen for betydningsfulle rekvisitter er elementer som blir videreført her. Eksistensballadens omgivelser er ofte vide: hav, himmel, skog og strand og dens utsikt strekker seg langt, noen ganger helt inn i døden. Begeret er en rekvisitt som går igjen i flere eksistensielt orienterte kunstballader, som i Welhavens «Det omvendte beger». Som i Goethes dikt er det tapet av den elskede som preger hovedpersonen, ridderen Gilbert av Billingskov, sorgen synes å ha hatt en nærmest forstenende virkning på ham.

Hans Hustru er under Kistelaaget,  
og derfor har han grublet og vaaget  
og sørger endnu den lange Nat.  
Sit brændende Hoved holder han mat;  
hans Blik er af Kummer taaget.

(...)

Han sad i sin Hal som et Marmorbilled,  
mens Maanens Straale paa Elven spilled  
og Fjeldet skygged den gamle Borg.  
Han sad i den dybe, rugende Sorg,  
som Taaren ei har formildet.<sup>174</sup>

Balladens beger rommer en alvedrikk som kan få ridderen til å glemme. Redd for å miste noe vesentlig ved seg selv, slår ridderen drikken ut, og velger til slutt «det omvendte beger» som sitt våpenskjold.

---

<sup>173</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil* (Stuttgart: Reclam, 1986), 80.

<sup>174</sup> Johann Sebastian Welhaven, *Diktekunst og polemikk*, red. Liv Bliksrud, Bokklubbens lyrikkvenner (Den norske Bokklubben A/S, 1990), 71.

Og Taaren, der kom i Sukkenes Følge,  
erstatted den døvende Glemselsbølge,  
og Minderne foldede ut sin Skat  
og virked et Slør ved Dag og ved Nat,  
der kunde hans Afgrund dølgje.

Konfrontasjonen med alvene og valget herr Gilbert tar, innebærer at han ikke lenger er sorgens passive trell, han velger den og blir dens ridder. Forsteningen slipper taket i ham, og han blir bevegelig igjen, tårene flyter.

Motivet med alvenes glemselsbeger finnes igjen i Garborgs *Haugtussa*, der den i kjærlighet sviktede Veslemøy blir med inn i berget og prøves av de underjordiske:

Drikk, so opnar seg kongens borg!  
Drikk, so gløymer du all di sorg.

Drikk av staupet og drikk det ut!  
Då gløymest den hardaste hjartesut.

Tenk deg kje om, men gjer som me song!  
No bydst deg dette for siste gong.<sup>175</sup>

Bergtakingsballadenes formler klinger med her, bergkongens drikk med «villarkonn» bys gjerne tre ganger, og verden utenfor berget blir mer utydelig for hver gang begeret tømmes, til spørsmålet «hori æ du fødd og hor æ du bori/og hor æ adde dine jomfruklæne skoren» kan besvares med «i bergje æ eg fødd å i bergje boren/i bergje æ adde mine jomfruklæde skoren».

Hos Welhaven og Garborg truer vettene jeg-personenes evne til å identifisere seg med eget liv, og fordrivelsen av dem markerer en seier der evnen til å være og virke i verden vinnes tilbake. I mer symbolistisk orienterte tekster, blir jeget, verden og det andre mindre tydelig avgrensede størrelser, her møter eksistensballaderommet gjerne illusjonsballaderommet. I Yeats' kjente bergtakingsinspirerte ballade «The stolen Child» (1886) er det usikkert om det er en god eller en dårlig ide å høre på alvenes sang, det er de underjordiske som har ordet og synsvinkelen, menneskene betraktes fra den andre siden:

(...)

---

<sup>175</sup> Arne Garborg, *Haugtussa* (Aschehoug, 1996), 129.

Where the wave of moonlight glosses  
The dim gray sands with light,  
Far off by furthest Rosses  
We foot it all the night,  
Weaving olden dances  
Mingling hands and mingling glances  
Till the moon has taken flight;  
To and fro we leap  
And chase the frothy bubbles,  
While the world is full of troubles  
And anxious in its sleep.  
Come away, O human child!  
To the waters and the wild  
With a faery, hand in hand,  
For the world's more full of weeping than you can understand.

(...)

Away with us he's going,  
The solemn-eyed:  
He'll hear no more the lowing  
Of the calves on the warm hillside  
Or the kettle on the hob  
Sing peace into his breast,  
Or see the brown mice bob  
Round and round the oatmeal chest.  
For he comes, the human child,  
To the waters and the wild  
With a faery, hand in hand,  
For the world's more full of weeping than he can understand.<sup>176</sup>

Den danske forfatteren Villy Sørensen har vært opptatt av hvordan balladene ofte går inn i de eksistensielt problematiske overgangsfasene i livet. I «Folkeviser og forlovelser, Digtere

---

<sup>176</sup> W.B. Yeats, "The Stolen Child," i *The Poems*, red. Daniel Albright (J.M. Dent, London: Everyman, 1990), 44.

og dæmoner» (1959) knytter han folkevisen til kult, rite og magi, en kollektiv gjennomleving av eksistensielle grunnvilkår: «Kundstens oprindelige emne og kernen i al myte er – ikke de enkelte begivenheder som det er svært at komme over, men selve det banale vilkår: at livet kan være svært at komme om ved; dens oprindeligste mening er at styrke mennesket ved at lade det møde den stærkest mulige modstand, ved at konfrontere det med – intet eller det tilintetgørende.»<sup>177</sup> Folkevisene har spor av mange stasjoner på en reise mellom rite og psykologi, hevder Sørensen, «genrens historie viser en utvikling fra metafysisk livsfølelse til en mer og mer nuanceret, psykologisk og social menneskeforståelse, refleksionens langsomme destruksjon af de gamle dæmoniske symboler og disses omfortolkning til psykiske komplekser.»<sup>178</sup> Psykologisk orienterte fortolkningstradisjoner har av slike grunner også vært interessert i eventyr og ballader, og det er skrevet mye om folkediktning med innfallsvinkler inspirert av Freud og Jung, som i sin tur også skapte sine verk i dialog med folkelig og mytisk diktning.

Balladens fortellinger om maktenes underlige og tilfeldige inngripen i menneskelivet, dens sterke farger og symboler gjør at den også er egnet til å blande seg med diktete universer med absurde og surrealistiske trekk. Skjemtevisene, en balladekategori som på 1800-tallet gjerne ble klassifisert som nyere viser, men som nyere forskning knytter til *fablieux* og *mundus inversus*-diktning i middelalderen, maner fram merkelige verdener der alt er snudd på hodet og ingenting fyller sin vante plass.<sup>179</sup> Her fra «Den bakvendte visa»:

So kom der fram ein gamal blind mann

skulle sjå kor det lei no med tii.

Og månen han gol og stjernone song

og gauken han skein borti lii.

Så gjekk eg meg til kyrkjehus

der sto tvo messar og presta

---

<sup>177</sup> Villy Sørensen, *Digtene og dæmoner : fortolkninger og vurderinger* (Copenhagen: Gyldendal, 1959), 265-66.

<sup>178</sup> Se *ibid.*

<sup>179</sup> Den bakvendte visa har hatt en litt uklar status som nordisk ballade, til tross for balladeformen, og er ikke med i TSB-katalogen. Visa har middelalderlig motiv, men et litt uklart, drømmeaktig episk forløp. Landstad har den under «regler». Kirkestrofen er nedtegnet av Sophus Bugge, her gjengitt etter Solberg, *Den omsnudde verda : ein studie i dei norske skjemteballadane.*

det brann ein klokkar og sang tvo ljós  
der ringde tvo raudmála hestar.<sup>180</sup>

Kosmiske sprang og dristige metaforer karakteriserer også surrealistballadene i Garcia Lorcás *Romancero Gitano*, på norsk *Sigøynerballader*, der månen stadig går omkring på jorda. Men noe av det komiske og urovekkende ved månens vandringer er borte, månen fins jo allerede på jorda i en viss forstand, dens bilde er i bekkene, den er tilstedeværende med sitt lys, på både hverdagslige og mystiske måter griper alt vi har sortert fra hverandre inn i hverandre, og kanskje ligger det en større realisme i dette enn i sorteringen. Surrealismen ferdes hjemmevant i bakvendte landskap. I «Skjemtevisen om don Pedro til hest. Ballade med laguner» rir en bedrøvelig ridder tøylesløst gjennom diktets avdelinger:

Don Pedro kom  
langs en ryttersti.  
Akk, som ridderen  
hulket og gråt!  
Han red på en vilter  
hest uten tøyl,  
og det han søkte  
var brød og kyss.  
Alle vinduer spør  
vinden om hvorfor  
ridderen gråter  
så mørke tårer<sup>181</sup>

I den neste avdelingen framkalles en fantasi om å brette landskapet som et papirark i det et barn ser månen i vannet og månen på himmelen som nattens cymbaler:

#### FØRSTE LAGUNE

Nede i vannet  
fortsetter ordene.  
Ute på vannet

---

<sup>180</sup> Reidar Th. Christiansen, *Norske folkeviser*, red. Harald Beyer, Den lille gyldne serie (Bergen: J. W. Eides forlag, 1957); Solberg, *Den omsnudde verda : ein studie i dei norske skjemteballadane*.

<sup>181</sup> García Lorca og Näumann, *Sigøynerballader*, 61.

bader den runde  
månen og vekker  
misunnelse hos  
den andre høyt oppe!  
Ved strandkanten ser  
en gutt to måner  
og roper:  
- Slå med cymbalene, natt! <sup>182</sup>

Balladen om don Pedro har ikke balladeform. Hos Garcia Lorca er ikke ballade lenger nødvendigvis en måte å organisere rim, meter og gjentakelser på, men et dikterisk univers man påkaller, et annet blikk, en annen virkelighet. Garcia Lorca var selv innsamler av spansk balladetradisjon, en tradisjon farget av Spanias særegne flerkulturelle middelalder der kristne, jødiske og muslimske impulser møtes.

Et relativt nytt bidrag som berører eksistensballadelinjen finnes i Hans Herbjørnsruds novelle «På gamletun i Europa». Novellens forteller blir «funnet» av sagnet om Margjit og et stev som har tilhørt en glemt ballade: Det var Augemannen/som etter synet sitt leitar. I denne novellen med essayistiske trekk blir historiens dobbelthet som både skapt av og skapende av blikket som treffer den utforsket.

Det er nå, i sitt dødsår 1616, som hun gjør ferdig visa Margjit og Augemannen, som hun har diktet på helt siden storofsen i 1560-årene. Hun kan verken lese eller skrive, men i bygda hun bor i, er den muntlige folkevisetradisjonen ennå levende. Folk i grannelaget lytter til henne og legger seg ordene og tonen på minnet.

Visa handler om et øyeblikk som utvider seg og utvider seg og blir lengre og lengre og varigere og varigere inntil det endelig kommer til å omfatte hele hennes liv fra fødsel til død. Hun fødes og dør i det samme øyeblikket. Vogga er hennes grav, heter det visst i en av de siste strofene.

Blinde-Margjit er som besatt og forhekset av tidens og forgjengelighetens problem. Det er hun ikke alene om å være i sin samtid.

Det er tidlig på 1600-tallet. Ute i Europa skal krigsgudene snart slippes løs og gå berserk i 30 år. Cervantes og Shakespeare dør. Middelalderens geosentriske

---

<sup>182</sup> Ibid.

verdensbilde bryter sammen, og om ikke lenge vil Pascal stirre forferdet inn i et ødslig og iskaldt kosmos og utbryte:

-Den evige taushet i disse endeløse rom skremmer meg. (...) 1600-tallets Europeere blir berøvet følelsen av betandighet og varighet. Kjedet er røket, og perlene triller til alle kanter. Tiden strømmer ikke lenger fram i et snorrett leie som er guddommelig sikret. Den flommer over sine bredder og river med seg alt.<sup>183</sup>

Den middelalderske balladeformen blir her bærer av en fortelling om det middelalderliges forvitring til fordel for en tidlig modernitet.

#### 4.1.5 Rom 5: Identitetsballaden. Historie, felleskap og myter

Dai sto par Stiklasta,  
fylka te Stri,  
dan gamla og so  
dan nya Ti,  
da, so hadde vo,  
imot da, so skulde vetta,  
da, so skulde stiga,  
mot da, so skulde detta.<sup>184</sup>

Kunstballaden og nasjonalromantikken følger hverandre ganske nært i oppkomst og videre blomstring. Hos den tyske filosofen J.G. Herder går nasjonsteori og utgivelsen av «folkenes stemmer i sang hånd i hånd». Ballader og eventyr kan ses som noe av det mest internasjonale diktningen har å by på, med motiver som vandrer og gjenfinnes vidt forskjellige steder. Ikke desto mindre blir variasjonene i dette materialet i stor grad knyttet til nasjonal identitet i det 18. og 19. og tidlige 20. århundrets bygning av denne. Dette blir hos Herder knyttet til språket og balladeformens evne til hukommelse: Balladen tar vare på idiomene gjennom århundrene, et språks særegne uttrykk og sammensetninger kan iakttas historisk.

Sigurd Kværndrup hevder i sin avhandling om den østnordiske balladen, at allerede humanisten Vedel i sin visebok (1592) priser visenes verdi under flere nasjonale synsvinkler:

De «foruare i sig gamle Historiske Bedriff» (I); de fungerer som moralske eksempler «baade paa dyds og fromheds bedriff, saa vel som paa Wdyds oc Ondskaffs idret» (II), de har kulturhistorisk værdi, «at mand kand her aff smuck formercke, huad skick

---

<sup>183</sup> Hans Herbjørnsrud, *Eks og sett : noveller* (Oslo: Gyldendal, 1992), 18-19.

<sup>184</sup> Per Sivle, «Tord Foleson» i Per Sivle, *Skrifter* (Kristiania: Gyldendal, 1909), 12.

oc sæder der haffuer været hoss de gamle Forfædre» (III), og sidst men ikke mindst har de værdi som nationalsproglige mindesmærker (IV): «der som ingen anden orsag vaar til at læse disse gamle Poetiske Dict, vaar dene ene nocksom, for Sprogets skyld: Det er, for de herlige gamle Danske Gloser oc Ord, for hin skøne Sprog oc runde Tale, oc for den artige Compositz oc Dict i sig selff.»<sup>185</sup>

Det fins flere ballader som er bygd over lokalt stoff med historiske røtter. TSB-katalogens gruppe C er her sentral, også til en viss grad gruppe B, legendevisene, som kan romme stoff om nasjonale helgener, som balladen om St Olavs kappseiling. Å gjøre sagnstoff som ikke fins i tradisjonsballadematerialet til fortellende dikt er også sentralt i denne kunstballadekategorien. Balladestoffet kan da velges ut fra kriterier som ikke var relevante for tradisjonsballadens sangere. Konkrete steder, historiske hendelser og betydningsfulle og samlende navn kan ofte figurere i kunstballader som vil skape identitet. Et eksempel er den danske kunstballadetradisjonen rundt Valdemar og Tove der området rundt slottet Gurre får en framtreddende plass, sagnet gir stedet betydning og identitet.

En kunstballade som passer godt inn i den nasjonalromantiske identitetsdyrkelse er Edvard Storms «Zinklars vise» fra 1781, om slaget ved Kringen. Edvard Storm var en prestesønn fra Vågå i Gudbrandsdalen som en tid var medlem av det norske selskap i København, men som også beundret Ewalds nye følsomme stil som selskapet tok avstand fra. Han har skrevet flere viser og stev på dialekt som er gode eksempler på hvordan kunstdiktning inspirert av folkediktning ofte kan finne veien tilbake igjen, og bli del av et tradert materiale.<sup>186</sup> Liv Blikrud har vist hvordan den senere resepsjonen har gitt det patriotiske aspektet i diktningen tilknyttet Det norske selskap varierende vekt og betydning.<sup>187</sup> Zinklars vise blir utover på 1800-tallet i stor grad knyttet til kampen for norsk selvstendighet. Den skotske kaptein Sinclair og hans soldater var leid inn av svenskene under Kalmar-krigen mot Norge-Danmark. Hos Edvard Storm har skottehæren vokst betraktelig fra ca 300 til «fjorten hundrede Mand/Som alle havde ondt i Sinde». <sup>188</sup>

Den første strofen i visa foregriper handlingen på en måte balladen sjelden gjør, men som minner om skillingstrykkes bruk av «ingress» - utfallet av kampen for Sinclair er

---

<sup>185</sup> Vedel og Thuesen, *Anders Sørensen Vedels Hundredvisebog*, nr 515, 33-34.

<sup>186</sup> Det fins andre gode eksempler på dette som Garborgs stev fra *Haugtussa*, Vinjes Stev fra *Storegut* og læreren Hans Hansons Horats-oversettelse «Astri mi Astri».

<sup>187</sup> Blikrud, *Den smilende makten : Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel*.

<sup>188</sup> Edvard Storm, *Døla-viser*, red. Torgeir Mageli (Lillehammer: Dølaringen Boklag, 1994), 50.



allerede klart: «Blant Gudbrands Klipper han fandt sin Grav/ Der vanked saa blodig en Pande». Når visa begynner sitt tilbakeblikk, er utfallet like klart, noe fortelleren meddeler den intetanende Sinclair: «Hjelp dig Gud! Du visselig maa/ I Græsset for Nordmanden bide». Den neste til å advare Sinclair er en havfrue: «Vend om, vend om, du Skotske Mand!/Det gielder dit Liv saa fage.»

Den profetiske begynnelsens blanding av før- og etterperspektiv gir inntrykk av at Sinclairs angrep er i strid med skjebnen, maktene og verdensordenen. Sinclair kan true med å hugge havfruen i stykker, men han kan ikke ramme den skjebnen hun advarer ham mot.

Visa oppretter ellers kontakt med tradisjonsballaden ved sine lån av balladeformler:

Han seiled i Dage, han seiled i tre.  
Med alt sit Hyrede Følge;  
Den fjerde Morgen han Norrig mon see,  
Jeg vil det ikke fordølge.

Lån fra norrøn diktning kan også spores, som når det i strofe 16 heter at «De Ravne fik nok at æde» kan det minne om de kenningene skaldene gjorde bruk av. Ekko av sagaens hang til nøkternhet og underdrivelse fins også: «Da ønsked sig Skotten hjem igjen,/Han var ei ret lystig til mode.»

Visa bygger ellers opp kontraster mellom de stridende parter: Skottene er rå og profesjonelle, nordmennene bønder som ikke har annet enn sin offervilje og æresfølelse å forsvare seg med. I strofe 10 understreker fortelleren sin tilhørighet med et «vi»:

Soldaten er ude paa Kongens Tog,  
Vi maae selv Landet forsvare;  
Forbandet være det Niddings Drog,  
Som nu sit Blod vil spare!

Visa ender med å gi historien om Kringen betydning ut over seg selv ved å vise til støtten som evig minner om hvordan det går «Norges uvenner». Dyrkingen av et rettferdig «vi» avgrenset og kontrastert mot en hensynsløs fiende gjør «Zinklars vise» egnet til dyrking av identitet.

På Færøyene har «Zinklars vise» gått inn i balladedans-repertoaret, og færøyingene har bidratt til å gjøre den til mer av en dansevise ved å legge til refrenger.

Identitetsballaden kan ofte konsentrere seg om en helt som gis status som nasjonalt forbilde. Å opprette forbindelse mellom bondestand og fjern, ærerik fortid står ofte sentralt, som her hos Welhaven:

Den gjeveste Bonde i Vinje Gjeld  
var Dyre fra Vaa at nævne.  
Han var saa sikker og stø som et Fjeld  
og eiede tolv Mands Evne.  
Hans Grander sagde saa stort et Ord:  
«Du turde vel prøve en Leg som Thor  
med Trold og med Bjerguhyre.»  
«Ja, om der var mørkt,» sagde Dyre.<sup>189</sup>

Her er det ikke den nordiske tradisjonsballaden som er formmessig forbilde, Welhavens kunstballade følger et gammelt kunstballademeter som likner Villons, der sistelinjene i hver strofe har en refreng-funksjon.

I en karakteristikk av Rudyard Kipling, som er kalt det britiske imperiets sanger, trekker T.S. Eliot fram balladen. Han hevder at Kipling er ballade-dikter mer enn poet fordi hans henvendelse er en offentlig talsmanns, en som ønsker «to elivit the same response from all readers, and only the responses they can make in common...»<sup>190</sup>. Balladen er ikke en personlig henvendelse fra dikterindividet til den utvalgte leser som forstår. Å røpe det uutsigelige er nok en misjon som kommer bedre fram i andre av Welhavens dikt enn kunstballadene. Balladens objektivitet, narrativitet og mytiske karakter gjør den i stor grad egnet til å dyrke et bredt fellesskap.

Identitetsproblematikk kan man også nærme seg fra den andre kanten, som det man ikke identifiserer seg med. En av grunnmotivkretsene i kunstballaden, det orientalistiske kan passe inn her. Balladen kan også være et sted å utforske hvem «vi» ikke er, eller å søke nye, uventede tilhørigheter, artikulere det man uventet føler slektskap med på tvers av tradisjonelle skillelinjer. Interessen for det eksotiske kan man også spore i tradisjonsballaden som adopterer en del av motivkretsene sine fra middelalderens romanser og gjerne legger handlingen til steder lengre syd eller øst som Sikkiløy (Sicilia) og Babylon, steder som trolig ikke framstod som mindre mytiske enn det stadig nevnte Østerland. Den historiske kontinuiteten som ofte søkes i identitetsballaderommet, utfordres også ofte, den katolske og føydale middelalder som balladene ofte har sin handling i, kan også på mange måter synes fremmed for den nordeuropeiske litterære offentlighet som dyrker den romantiske kunstballaden. Slik kan avstand i tid og sted skape underliggjørings-

---

<sup>189</sup> Welhaven, *Dikteunst og polemikk*, 96.

<sup>190</sup> Friedman, *The ballad revival : studies in the influence of popular on sophisticated poetry*, 340.

og fremmedgjøringseffekter som kunstballaden benytter. I Werner von Heidenstams orientalistiske dikt om «Moguls kungaring», handler det om to brødre som representerer to livsholdninger som brytes mot hverandre i en historie om en forsvunnet kongelig ring: den ærgjerrige Hafed blir besatt av å finne ringen, forlater sin jobb som søppeltømmer for å gi alt i jakten, og leter dag og natt til håret er grått etter den. Den makelige Umballa, som overtar Hafeds jobb, finner tilfeldigvis ringen i den søppeltønna Hafed har forlatt for sin målrettede søken etter ringen. Eventyret konkluderes med at dikteren beklager at han er av Hafeds slekt. Det balladeske eller romanse-aktige blir i kraft av sin fremmedhet et laboratorium for forskning på ideer og identiteter. En forestilling om et lettsindig, sanselig syd som man kunne identifisere seg vekk fra påstått nordisk alvor og arbeidsmoral med, utfolder seg i Heidenstams dikt. Ofte utforsker den orientalistiske balladen ved underliggjøringsteknikker tilhørighet i en mer åndelig forstand. I Heines kjente «Der Asra», oppgir den ulykkelige slaven å være av den stammen «welche sterben, wenn sie lieben». Her krysses identitetsballaden og eksistensballaden.

Katolisisme og føydalisme er motiv kunstballaden viser stor interesse for, og særlig de tidligste balladene fins det mye fascinasjon for det fremmede ved disse institusjonene. For den jevne protestantiske romantiker representerer det katolske en annethet. I mange kunstballader er det middelalderske understreket ved en sterk interesse for det katolske klostervesenet som vi også finner i den gotiske romansjangren som blir populær fra midten av 1700-tallet. Her er det berøringspunkter med det første tradisjonsrommet, affektballaden, siden slott og klostre er blant den gotiske litteraturen favorittscener. Identitet i møte med det fremmede og ukjente fins ofte som nærliggende tematiske områder for det skrekkromantiske. Ofte blir munk, nonne og grever bærere av ulike former for perversitet og galskap i de gotiske universene som formes i romaner og ballader fra midten av det opplyste 1700-tall. Hölty har for eksempel sin egen originale, og svært sadistiske utgang på det klosterrovsmotivet som er populært i tradisjonsballaden: Når ridderen som har røvet den forelskede nonnen svikter henne, leier hun rett og slett leiemordere til å drepe ham, og lister seg ut og graver ham opp etter begravelsen for å få den fornøyelse å skjære ut hjertet hans og trampe det i stykker. På 1890-tallet framstår derimot katolisismens røkelsesduftende mystikk ofte som en hjemlig havn for den som er fremmed i sin egen samtid og blant menneskene som omgir ham.

Hvem er vi? Hvem er de andre? Dette er det samlende spørsmålet i identitetsballaderommet. Den balladeske interessen for kjønnsidentitet kan også ha sin plass her. Tradisjonsballadens stadige kryssing av kjønns grensene er påfallende. Man er

stadig gjest i den andres domene, i sitt prosjekts tjeneste. Det mannlige og det kvinnelige har sine rekvisitter og steder: silkesømmen eller sverdet, fruerstuen eller slagmarken, og de krysses hele tiden, av ridder Valivan ved silkesømmen, av Sigrid og Astrid som trekker sverd, Tor av havsgård i brudeklær, liti Kjærsti som stalldreng. Men kanskje er det grenseundersøkende Illusjonsballaderommet der møtet mellom menneske og makter gjerne også er et møte mellom mann og kvinne et sted der kjønnsproblematikken i større grad settes i spill.

#### 4.1.6 Rom 6: Protest-visa. Opprør, brudd og tendens

Some love too little, some too long,  
Some sell, and others buy;  
Some do the deed with many tears,  
And some without a sigh:  
For each man kills the thing he loves,  
Yet each man does not die.

He does not die a death of shame  
On a day of dark disgrace,  
Nor have a noose about his neck,  
Nor a cloth upon his face,  
Nor drop feet foremost through the floor  
Into an empty place<sup>191</sup>

Sentralt i 1800-tallets litteraturhistorie står ideen om å skrive for å sette problemer under debatt. Ved første blick kan tradisjonsballaden med sine middelalderske konflikter og aristokratiske persongalleri virke ganske uegnet. Tidsproblemer og mytiske universers tidløshet kan synes lite forenlige, og det moderne gjennombruddets diktere lot gjerne samtiden og hverdagen være bakgrunn. Men det enkle, anskuelige ved balladen, den dramatiske konfliktorienteringen, heroismen og fortellingens evne til å vekke medfølelse og innlevelse gjør balladen til en brønn det også kan øses av i denne sammenhengen. Men ofte spiller andre sjangre enn tradisjonsballaden med i denne typen ballade. Den ovenfor siterte «Ballad of Reading Gaol» av Oscar Wilde er en kunstballade som øser av mange tradisjoner: Den låner fra tradisjonsballadens fortellerteknikk og klare, talende bilder, og bruker dens sentrale figurer: gjentakelser, anaforer, parallellismer. Spor av Dantes helvetescener fins, og som før nevnt fins en porsjon bürgerlig skrekk-ballade. Den før nevnte Villon-balladen, med røtter i vaganttradisjonen og et markert pikaresk-blick på verden er en tydelig innflytelse, kanskje særlig gjennom Villons kjente «Balladen om de hengte» der diktets «vi» er henrettede forbrytere. Stemmen som reflekterer over balladens begivenheter, kan også likne Villon-balladen, og er fremmed for tradisjonsballaden.

---

<sup>191</sup> Wilde, "The Ballad of Reading Gaol."

Walter Ong hevder i boka *Orality and literacy* at det muntlige ofte har et agonistisk preg. Muntlige kulturuttrykk er ofte utviklet i kappestrid som skaldekonkurranser og kappleiker. Og motivisk, i selve diktningen, står kamp og konflikter sentralt. Balladenes parallelle, antitetiske og komparative strukturer byr en urett- og stridstematikk former som kan oppstille den. I tradisjonsballaden synges ofte et aristokratisk miljø fram. Brave riddere og stolte fruer i konflikt med maktene, i kamp for sin tro, eller i kamp med andre brave riddere og stolte fruer utgjør persongalleriet. Sjangeren presenterer slik ikke et bredt spekter av klasser og sosiale interesser. De historiske balladene forteller helst om maktkamper innen adelen. Det er likevel ikke fritt for at det også fins trekk av sosial kamp ved tradisjonsballaden som er blitt videreført i kunstballaden. Spor av middelaldersk karnevalkultur og bondebefolkningens misnøye med øvrighet og maktbruk kan også leses av i tradisjonsballadesjangeren, særlig i skjemtevisene, der sosiale hierarkier ofte snus rundt. Den danske balladen «Bønderne dræber herr Tidemand»<sup>192</sup> ble i sin tid sendt med kommentarer av Friedrich Engels til Karl Marx<sup>193</sup>.

Olav Solberg advarer i sin bok om skjemteballader, *Den omsnudde verda*, mot det anakronistiske i å lese ballader og middelalderdiktning inn i et moderne tendensbegrep. «Føresetnadene for moderne tendensdiktning, dvs. den samfunnsengasjerte diktninga som oppstod på 1700- og 1800-talet, fanst ikkje i mellomalderen.»<sup>194</sup> Samtidig vektlegger han at man i ballader og middelalderlitteratur finner krass kritikk av personer og institusjoner som må ses i forhold til en middelaldersk kontekst. Når det gjelder balladen, som en muntlig tradert sjanger, har nok disse visene også skiftet betydning i de århundrene de har blitt sunget og for de ulike personene de har vært sunget av. Så kunstballadedikternes plukking og vinkling av folkediktningsstoff kan til en viss grad ha likhet med folkediktningsstradisjonen i det at stoffet dreies og vinkles i nye retninger.

Med Brechts modernistiske teaterfornyelse blir blant annet middelalder og folketradisjon en inspirasjon i et opprør mot realismen, og ballader og andre sanger fikk plass som innslag i teaterstykker. Sangene spenner fra problemdrøftende tankeballader til det skillingsstrykkinspirerte, som i den kjente «Mackie Messer». Tolvskillingsoperaen bygger på en såkalt *ballad opera*, en satirisk syngespilltype fra 1700-tallet, i dette tilfellet John Gays *The Beggar's Opera*. Balladeoperaene formulerte en slags protest mot det italienske opera

---

<sup>192</sup> Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*, 317.

<sup>193</sup> Kværndrup, "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser," 65.

<sup>194</sup> Solberg, *Den omsnudde verda : ein studie i dei norske skjemteballadane*, 70.

seria-hegemoniet på engelske scener på denne tiden, den parodierte og latterliggjorde det høytidelige, og skillingsstrykk, folkeviser og slagere utgjorde de musikalske numrene.

Folkesang og protestsang blir i stor grad knyttet sammen på 1900-tallet, og visebølgene på 60- og 70-tallet fører også med seg nytolkninger av gamle ballader. Visenes symbolverdi som «folkets kultur» kan da være like viktig som hva de handler om. Og det gjør at den også kan ha noe felles med forrige kategori, identitetsballaden.

Nyskrevne ballader som inngår i en protestvisetradisjon er blant annet skrevet av Bob Dylan og den tyske visesangeren Wolf Bierman. Biermans viser inkluderer mytiske motiver og har også røtter i tradisjonen etter Brecht. I en sang som Dylans «The ballad of Hollis Brown» dras det veksel på både blues-tradisjonen og skillingsvisas forkjærlighet for det skrekkelige: Gal av sult ender Brown med å skyte seg selv og sin store, uthungrede familie. Tradisjonsballadens anskuelige og indikerende fortellerteknikk bærer flere av strofene:

The rats have got your flour  
Bad blood it got your mare  
The rats have got your flour  
Bad blood it got your mare  
If there's anyone that knows  
Is there anyone that cares?

(...)

Your grass it is turning black  
There's no water in your well  
Your grass is turning black  
There's no water in your well  
You spent your last lone dollar  
On seven shotgun shells<sup>195</sup>

Dylan veksler mellom å bruke og å bryte med balladens nøkterne, udeltakende stil.

Holzapfel oppfatter tradisjonsballaden som en konservativ sjanger:

---

<sup>195</sup> Bob Dylan, "The Ballad of Hollis Brown," <http://www.bobdylan.com/songs/ballad-hollis-brown/>.

Balladen er så at sige en harmløs genre, som «stabiliserer systemet». Balladegenren er som helhet verken oprørsk eller liberal. Det «demokratiske element», som endda fik en Friedrich Engels i 1865 til at oversætte «Bønderne dræber Hr. Tidemand», har ikke ført meget videre.<sup>196</sup>

Dette kan man sette spørsmålstegn ved, men noen ganger kan nettopp det stabile ved balladen gjør den til bakgrunn for brudd. Den kan, i likhet med eventyret, inngå i en sammenheng der folkediktningsverdenen representerer det stabile som blir utfordret av andre stemmer, en bakgrunn som avvikene og opprørene blir ekstra tydelige mot. Inger Hagerups prinsesse som «trives best hos troll»<sup>197</sup> er et eksempel på en slik vending. Eventyr og ballader har sterke mønstre, og opplevelsen av brudd og revolt blir stor når personer i disse sjangrene setter seg opp mot mønstrene. Hos den svenske lyrikeren Sonja Åkeson tegnes en miserabel virkelighet i kontrast til den aristokratiske eventyrverdenen som er nedfelt i folkevisens tradisjonelle formelspråk:

Lillan snusar i skönan säng

Katten klösar på grönan äng

Grannfrun sitter i fönstret och syr

Mamma är bakfull och ute och spyr

Pappa tog kärran och rattade bort

Flickor finns många och livet är kort

Mormor ligger i cancer och dör

Vinden sjunger härutanför<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Fra Otto Holzapfel og Middelalderlitteratur Odense Universitet Laboratorium for Folkesproglig, *Det balladeske : fortællemåden i den ældre episke folkevis* (Odense: Odense Universitetsforl., 1980), 93.

<sup>197</sup> «Mitt troll det hadde hoder ni/og haler seks, men hva har De? (...) Selv gikk jeg inn i berget blå,/det har jeg aldri angret på.(...)Ti skjønte da den ridder bold: Prinsesser trives best hos troll!» Inger Hagerup, *Samlede dikt* (Oslo: Aschehoug, 1998).

<sup>198</sup> Sonja Åkesson, *Dödens ungar* (Stockholm: Författarförlaget, 1973).

#### 4.1.7 Rom 7: Metaballaden. Poetikk, parodi og ironi:

Kongen sitter i høgsetet sitt  
og taler til sine drenger.

«Jeg vil reise på påsketur  
dessverre mangler jeg penger  
som jeg trenger  
for å dra ut i den fri natur.»  
Glade reiser kongens menn på påsketur!<sup>199</sup>

Og bryllupet vart både gildt og stort.  
– Pirion-  
Og bryllupet sto på en hestelort.  
– piri mitt mitt parian  
dan diri ditt ditt darian  
dan pirion! –<sup>200</sup>

Mens det første rommet jeg skisserte er et sted for absolutt innlevelse og deltakelse, er det siste rommet et sted for avstand og betraktning. Kunstballader som betrakter og kommenterer aspekter ved kunsten eller balladen, ofte med et skjevt blikk, hører hjemme her. Det kan altså handle om kunsten i det store og hele, eller balladen i det store og hele. Men stoff fra hver og en av de foregående kategoriene kan også vris og vendes på i denne siste kategorien. Oehlenschläger-balladen jeg var innom i affektballaderrommet er et godt eksempel: Når gotikken blir *for* gotisk vender den seg mot seg selv og grøss blir til latter.

Heines ballade om den gamle kongen er et eksempel på en kunstballade som tematiserer det typiske ved balladen: med forbilde i tradisjonsballadens nøkterne, metonymiske stil der parallellismen står sentralt, summeres de to aktørene og kryssende prosjektene elegant opp. Det dreier seg om en typisk grunnkonflikt fra ridderdiktingens område, trekantdramaet i kjølvannet av at en ung, vakker pasje kommer mellom en gammel konge og hans unge dronning er blant annet kjent som knuten i romansen om Tristan og Isolde.

Es war ein alter König,  
Sein Herz war schwer, sein Haupt war grau;  
Der arme alte König,  
Er nahm eine junge Frau.

---

<sup>199</sup> Zinken Hopp i Knut Iwerslund, *Meer grønt er Græsset* (Oslo: Landslaget for norskundervisning, 1980), 78.

<sup>200</sup> Alf Prøysen gjorde denne varianten populær, se "Tordivelen og fluga (TSB F 67),"

[http://www.bokselskap.no/boker/skjemteballadar/tsb\\_f\\_67\\_tordivelenogfluga](http://www.bokselskap.no/boker/skjemteballadar/tsb_f_67_tordivelenogfluga).



Es war ein schöner Page,  
Blond war sein Haupt, leicht war sein Sinn;  
Er trug die seidne Schleppe  
Der jungen Königin.<sup>201</sup>

I den tredje og siste strofen vendes blikket mot visa selv, og spørsmålet om hvorvidt publikum kjenner den besvares implisitt ved at ingenting utdypes, stoffet regnes som kjent:

Kennst du das alte Liedchen?  
Es klingt so süß, es klingt so trüb!  
Sie mußten beyde sterben,  
Sie hatten sich viel zu lieb.

Mye kan overlates til ellipsen når det gjelder den evige fortellingen om den søte elskov og den bitre død. Heines lille ballade blir en kommentar til balladesjangeren der dikterens og leserens felles innforståthet med denne tas for gitt. Lytterhenvendelsen leder oppmerksomheten over på formen og klangen, på hvordan balladen er laget og virker. Den i utgangspunktet tragiske handlingen blir ikke budt fram som noe som skal gjennomleves, men holdes på avstand. Som i det kjente «Ein jungling liebt ein Mädchen» skisserer Heine сюжетter som litteraturen og livet ikke blir lei av å gjenta, og han gjør det fra en sorgmunter utenforposisjon.

I katalogiseringen av tradisjonsballader opererer man med en skjemteballadekategori som har noe av det samme forholdet til resten av tradisjonsballadestoffet som metaballaderommet har til de andre kunstballaderommene. Skjemtevisene «står ofte i eit slags metaforhold til andre viser, dvs. dei parodierer og travesterer mennesketypar, miljø, tema og stil i tragiske balladar. Ved komisk og ironisk-satirisk bruk av faste vendingar – formlar - frå tragiske balladar skaper skjemtevisene ei form for avstand til heile balladegenren, i alle fall til delar av den.»<sup>202</sup> Parodien har fulgt kunstballaden fra dens oppkomst, jeg har allerede vært inne på Samuel Johnsons parodi på den enkelheten han ser som banal i kunstballadene. Men det andre ytterpunktet – kunstballadens sans for det groteske og fantastiske er også takknemlig materiale for parodien. Balladeparodiene har en tidlig historie også i Norden. Den svenske opplysningsdikteren Olof von Dalin moret seg med å presentere samtidsfortellinger

---

<sup>201</sup> Heinrich Heine, *Sämtliche Werke von Henrich Heine*, (Delphi Classics, 2012). loc 5479.

<sup>202</sup> Solberg, *Den omsnudde verda : ein studie i dei norske skjemteballadane*.

innpakket i balladeformler, som i balladen om «de raske Hofmän» Herr Henric og Herr Arvid, som har tenkt seg på ball, men som før de kommer så langt møter hindringer i form av et hull i veien og ender kjøreturen på nesen i søla. «De Hofmänner krusade fagran låck,/Det hwita pudret rökte så wida»<sup>203</sup> heter det når Dalin presenterer sine helter.

Liv Bliksrud skriver om balladepastisjer ved Det norske selskap i København som skrives i opposisjon til følsomhetstidens balladediktning. «Med romansen ville han nemlig gi et språklig alternativ til ‘det ossianske mørke’ som Klopstock hyllet sine middelalderemner inn i», heter det om Frimans «Aksel og Valborg», og Bliksrud foreslår en inspirasjon fra Holberg i selskapets komiske omgang med tragiske gamle viser. «Med få unntak kom selskapsbrødrene sjelden lenger enn til parodien over folkediktningen», skriver hun, og gir eksempel på en parodi på balladen om Hagbart og Signe. Den ender med «Frie os fra slik Hurlumhei! hej! hej! hej!» og begynner slik:

Hagbarth var en Kongesøn, puf! puf! puf!  
Troe var han, fik Skam til Løn, uf! uf! uf!  
Hans Møe var Prinsesse Signe, o!o!o!  
Som intet i Skjønhed monne ligne, jo! jo! jo!<sup>204</sup>

Ballad revivals helt fram til visebølgen på 60 og 70-tallet har fått sine parodier, som denne protestviseparodien ved den amerikanske satiriker Tom Lehrer, der protestsangeren innrømmer at han lager sine egne sanger fordi de egentlige folkevisene ikke duger, de er jo laget av det i hans øyne sosialt ubevisste *folket*:

We are the folk song army  
Everyone of us cares.  
We all hate poverty, war, and injustice,  
Unlike the rest of you squares.<sup>205</sup>

I Lewis Carolls barnebok *Through the Looking Glass* blir kunstballaden lekt med i nonsensparodien «Jabberwocky» der man blant de mange nyoppfunnede ordene kan skimte et klassisk møte mellom helten og uhyret:

---

<sup>203</sup> Karl-Ivar Hildeman, *Tillbaka till balladen*, vol. 9, Skrifter utgivna af svenskt visarkiv (Stockholm: Svenskt visarkiv, 1985), 237.

<sup>204</sup> Bliksrud, *Den smilende makten : Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel*, 127.

<sup>205</sup> Fra platen *That was the year that was*, 1965

'Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe:  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.

(...)

He took his vorpal sword in hand:  
Long time the manxome foe he sought --  
So rested he by the Tumtum tree,  
And stood awhile in thought.

(...)

«And, has thou slain the Jabberwock?  
Come to my arms, my beamish boy!  
O frabjous day! Callooh! Callay!'  
He chortled in his joy.<sup>206</sup>

Det grunnleggende ved fortellingens mønstre gir her et godt utgangspunkt for en parodi med karnevalistiske overtoner – høye og lave modi blandes, det heroiske og ridderlige med ordlek og nonsens.

Et mer kunstfilosofisk metaperspektiv finner også sin plass i kunstballadelandskapet. Enkelte tradisjonsballader og en del sagnstoff behandler kunstnergaver, mesterskap, og mulige priser for slikt. Balladen om harpens kraft er for eksempel i slekt med Orfeus-myten. Villemann spiller sin Magnhild fra nøkken. I andre sammenhenger er det vettene som har det musikalske overtaket.

Henrik Ibsens bygger i «Spillemænd» en slags faustmyte ut av sagnet om fossegrimen som mot betaling kan lære opp mesterspillemenn. Livet og kjærligheten går tapt i kunstens mørke labyrinter:

Jeg maned den våde af dybet;  
han spilled mig bent fra Gud; –

---

<sup>206</sup> Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, red. Martin Gardner (New York: Bramhall House, 1960), 191.

men da jeg var bleven hans mester,  
var hun min broders brud.

I store kirker og sale  
mig selv jeg spilled ind,  
og fossens gru og sange  
veg aldrig fra mit sind<sup>207</sup>

Hos Stagnelius blir nøkken gjenstand for knusende kunstkritikk:

«Arma Gubbe! Varför spela?  
Kan det smärtorna fördela?  
Fritt du skog och mark må lifva  
Skall Guds barn dock aldrig blifva!

Paradisets månskensnätter,  
Edens blomsterkrönta slätter,  
Ljusets Änglar i det höga,  
Aldrig skådar dem ditt öga.»

Tårar Gubbens anlet skölja,  
Ned han dyker i sin bölja,  
Gigan tystnar. Aldrig Necken  
Spelar mer i silfverbäcken.<sup>208</sup>

Kritikken av kunstens forløsende kraft kan synes motsagt av den innledende billedbruken som lar skyene krone nøkken med sin gullkrans, tegn på opphøydhed og evighet. Men den mistanken om spilllets meningsløshet som pilten i gresset gir stemme, beseirer den drømmen om opphøyelse som er nedlagt i landskapet.

Metaballaderommet er et sted for refleksjon og noen ganger for latter. Tragedien og komedien er kanskje kunstballadens ytterpunkter, men alt er svangert med sin motsetning, og tar man et lite skritt bort fra det latterlige, sluttes kanskje ringen igjen. Vi kan tenke oss at vår latterliggjorte nøkk med sin tragiske tro på tonenes betydning stiger opp av vannet igjen i det hans fortelling fanges i strofene og smerten gjenskapes i det sublime.

---

<sup>207</sup> Henrik Ibsen, *Henrik Ibsens skrifter*, red. Universitetet i Oslo, vol. 11 (Oslo: Aschehoug, 2009).

<sup>208</sup> Jan Olov Ullén, Erik Johan Stagnelius, (Natur & kultur, 2003). 81.

	<b>Stiltrekk fra ballader</b>	<b>Motivstoff fra ballader</b>	<b>Balladetyper</b>	<b>Egne særtrekk</b>	<b>Eksempler, romantiske og nyere</b>	<b>Berøringspunkter med</b>
Affekt	Muntlighet, fremfølelsesvennlig, Opplevelse, rite, epos	Spøkeseshistorier, naturmytisk stoff, forbudte følelser og overskridelse, vill sorg, erotikk.	Gruppe A, E	Diktyd/diktet lyd, sterke sansinntrykk og følelsesutbrudd, skumringsestetik. Kunstballadestrofe (Allegori, barokk.)	Bürger: Lenore Höfny: Die Nonne Welhaven: Åsgaardsreien Longfellow: The wreck of Hesperus Ingemann: Nessegreven	Gotikk, ekspresjonisme, symbolisme
Dekadens	Metriske former, balladespråk og formier, egen diktet verden lukket om seg selv	Vetter, forførelse, magi. Magiske/symbolske landskap	Gruppe A, D	Urenhet, dobbelthet (dragende/frastøtende, vakker/vennelig), syner. Vesen/framtredelse,	Keats: La belle dame sans merci Ewald: Liden Gunver Goethe: Erlkönig Oehlenschläger: Elverhøj Swinburnes ballader	Symbolisme, naturalisme
Enkelhet	Enkel setningsbygning, konkret, antiallegorisk, nøktern, økonomisk fortellerstemme	Deler mer med sagn og stev når det gjelder motivstoff, opptatt av hverdagsliv.	Sjangeren generelt, men også skillingsviser og bygdeviser	Diktet setter søkelyset på vanlige, hverdagslige mennesker. Berører ofte det etiske, forholdet mellom mennesker og mellom mennesker og natur. Nostalgi.	Wordsworth: Goody Blake and Harry Gill, The Thorn, The Idiot boy Garborg: Mange av Haugtussa-diktene	Klassisisme, poetisk realism, imagisme, nyenkelhet
Protest	Narrativitet, sterke klare bilder, pikareskblikk, det folkelige. Innflytelse fra balladeoperaen.	Grupper i konflikter, kampfrem, utilsjort brutalitet, individet på tvers av normene	Gruppe C, D og F	Tilfører en tendens som går utover det middelalderiske, søker forandring, tror ikke på skjebnen. Appellative vendinger (skillingsvisetrekk)	Blake: London Wilde: The Ballad of Reading Gaol Bob Dylan: The Ballad of Hollis Brown	Realisme, naturalisme, tendens
Identitet	Det dramatiske og episke ved balladen, formtrekk som inviterer til deltakelse	Dramatiske, heroiske, historiske motiv Orientalistiske motiv (hvem er vi ikke/hva mangler vi)	Gruppe B og C	Tydeligere forteller, tydeligere modell-leser. De orientalistiske: Eksotiske rekvisitter og omgivelser	Edvard Storm: Sinclairvisa Welhaven: Dyre Vaa Jørgen Moe: Fanitullen Werner von Heidenstam: Møguls Konunga-ring	Ekspresjonisme, nasjonalisme
Eksistens	Åpenhet, skjult forteller som sjelden faller dommer. Ellipser.	Skjebne, livet som et spill med mennesker, maktens inngripen etc.	Gruppe A, B og D	Rendyrking og litterarisering av balladeformen, muntlige trekk som assonans og variert meter ryddes vekk.	Goethe: Der König in Thule Welhaven: Det omvendte beger Tennyson: The lady of Shalott	Absurdisme, surrealisme
Meta	Nonsens, omvendning av kjente motiv, balladens selvpardotering i skjemtevisene	Motivstoff fra alle øvrige grupper kan snus og vendes i denne.	Gruppe F	Ironi, selvrefleksjon, en forteller som kan tre fram og kommentere sjangeren, kunsten etc.	Lewis Carroll: Jabberwocky Heine: Der alte könig Oehlenschläger: Sivald og Tora (?)	Dadaisme, nonsens

### **Henvendelse:**

**Affekt:** Opplesningsdikt. Gjennomleve følelser, gir oppleser mulighet for å spille på sitt publikum

**Illusjon:** Fokus er rettet mot et du, møte med en gåtefullt og mystisk annen

**Enkelhet:** Nøytral og enkelt, objektiv stil, enkelte henvendelser til publikum kan forekomme.

**Protest:** Samlende, eller overtalende henvendelse til et vi

**Identitet:** Til et stort vi fra en talsmann som er inkludert i dette viet. En tale på vegne av mange.

**Eksistens:** Skjult forteller, åpenhet.

**Meta:** Ironisk forteller

### **Omgivelser og beskrivelser:**

**Affekt:** Dunkelt, ossiansk og dramatisk.

**Illusjon:** Flytende, stemningsfylt, symbolsk. Steder som skjuler noe: vann, grotter. Febril skjønnhet.

**Enkelhet:** Realistisk. Enkelt og livsnært. Bygd, bondemiljø.

**Protest:** Individ i kamp med omgivelser

**Identitet:** Romantiske nasjonale tablå, historiske omgivelser, orientalistisk miljø

**Eksistens:** Vide horisonter, små mennesker i en stor verden. Hav, himmel, det uendelige

**Meta:** Alle de øvrige omgivelsene. Opp ned-verden, nonsens-verden. Beskrivelser fra en viss avstand

### **Personskildring:**

**Affekt:** Handlingsdrevne, utagerende, følelsesstyrte

**Illusjon:** Komplekse, dobbeltnatur, sanselige, sykelige, mystiske, overnaturlige vesener

**Enkelhet:** Hverdagslige, følelsesstyrte, intuitive, naturvendte, i samspill med omgivelser, barn og unge

**Protest:** Offer eller helt (eller begge deler)

**Identitet:** Heroisk, mytisk, større enn seg selv og livet

**Eksistens:** Allmenn, representerer Mennesket

**Meta:** Betrakter, kunstner, overdrevne, karikerte

### Hva står på spill?

**Affekt:** Frykt og medlidenhet (tragisk, sublim)

**Illusjon:** Virkelighetens grenser, sansningen (epistemologisk, estetisk)

**Enkelhet:** Forholdet til hverandre, tingene og naturen (fenomenologisk, etisk)

**Protest:** Samfunnets orden, rettferdigheten, det gode (politisk, etisk)

**Identitet:** Tilhørigheten, nasjonens framtid (politisk, eksistensiell)

**Eksistens:** Tilværelsens vesen og mening (eksistensiell, ontologisk)

**Meta:** Kunsten, framstillingsformen, språket (parodisk, ironisk, selvreflekterende)

## TREDJE DEL





## 5 J. P. Jacobsen og balladen

Det er bred enighet om at J.P. Jacobsen innstifter den modernistiske litterære tradisjon i Danmark. Og ekko og brokker av ballader dukker stadig opp i diktningen hans. Det er lett å finne tydelige balladelån som skjemtevisе-innstevet «haahaahaa og saa saa saa», formler som «bliver rød og bliver bleg» («Det er Stævnemødets Time») og balladehermende refrenger «der rinder sorg, rinder harm av roser røde» («Det bødes der for»).

Jacobsen har også en forkjærlighet for figurer som er sentrale i balladediktningen, som parallellismen, om enn i en mye mer utbrodert form. Interessant i så måte er et parti fra Niels Lyhne der nettopp figuren isocolon, som er sentral i balladediktningen, brukes i et forsøk på å opprette avstand til Edda og folkevisestoff: Niels spør seg om han har «lukket sine Øjne for Meget, der vinked, for bedre at kunne se i Eddas og Sagaernes store Nat, og havde lukket sitt Øre for Mangt, der kaldte, for bedre at lytte til Folkesangenes mystiske Naturlyde». Partiet problematiserer videre en bruk av eldre stoff som kulisse for det moderne menneskets egne bekymringer: «det var simplere selv at sige sine Tvivl end at lægge dem i Munden paa Gorm Lokedyrker, rimeligere at finde Lyd for sit eget Væsens Mystik end at raabe mod Middelalderens Klostermure, og faa det Samme ekkosvagt tilbage, han selv havde sendt.»<sup>209</sup> Stilen har inkorporert det den reserverer seg mot, og folkevisene og Edda-diktningen framstår som noe det både er ønskelig å søke og søke utover.

Jacobsens tar med seg forskjellige sider ved balladediktningen inn i nye formasjoner. Han kan ta utgangspunkt i balladens fortellerstoff, som i *Gurresange*, og dikt med utgangspunkt i balladens miljø og rekvisitter som i «Genrebillede». Sistnevnte åpner med en variant av en kjent balladeformel, men fortsettelsen går i andre retninger:

Pagen højt paa Taarnet sad  
Stirred' ud saa vide  
Digted' paa et Elskovskvad  
Om sin Elskovskvide<sup>210</sup>

Også i tradisjonsballaden er det gjerne i åpningen slike utsynsformler er plassert. En sentral aktør «ser seg ut så vide» fra et utkikkspunkt: høyenloft, slott, tårn etc., og man kan si at

---

<sup>209</sup> J. P. Jacobsen, *Niels Lyhne* (Kbh. Valby Ballerup: Det danske Sprog- og Litteraturselskab Borgen i samarbejde med Nyt Dansk Litteraturselskab, 1995), 94.

<sup>210</sup> "Genrebillede," i *Samlede Værker IV* (København: 1924-29), 121.

formelen er åpnende både i kompositorisk og motivisk forstand. Formelen setter også den skuende i en åpen posisjon. I Jacobsens variant understrekes også det åpne, ubestemte av pasje-figuren, en grense-figur mellom barn og voksen, mann og kvinne.<sup>211</sup> Men der den skuende i balladen gjerne får øye på noe eller noen å reagere på og handle i forhold til der ute, uteblir den søkte impulsen for Jacobsens pasje, der han forsøker å gripe det ugripelige ved kjærligheten i et dikt:

Kunde ikke faa det samlet,  
Sad og famled'  
Nu med Stjærner, nu med Roser –  
Intet rimed' sig paa Roser –  
Satte fortvivlet saa Hornet for Mund,  
Knugede vredt sit værge,  
Blæste saa sin Elskov ud  
Over alle Bjærge<sup>212</sup>

Den uføyelige formen sprenges til slutt i en utblåsning med våpen i hånd. Det hele har kanskje et snev av poetikk ved seg: Ikke rime, men klinge, ikke samle, men spre, men reaksjonen peker også trolig tilbake til det som både er pasjens og ofte også tradisjonsballadens tema: kjærlighetens kvaler.

Det kan synes som om Jacobsen var fortrolig ikke bare med de danske folkevisesamlingene, men også med norske. Jacobsen knytter i sine notater navnet Asali, som han bruker på en muse-skikkelse i diktsamlingen *Hervert Sperring* til navnet Asalill i Sophus Bugges folkevisesamling, mens han trolig fra en av Landstads «Asmund Fregdegævar»-oppskrifter har lånt navnet Irmelin.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Pasje-titelen treffer man oftere i operaens verden enn i balladens, der «ungersvenn» eller det pleonastiske «liten smådreng/svein» antyder noe av den samme rollen. Willy Sørensens poengtering av balladeheltene som unge mennesker i en forlovelsessituasjon, åpne og sårbare mellom ulike stadier i livet og dermed et lett bytte for maktene, harmonerer med den klassiske pasje-rollen. Ved å bruke tittelen pasje tar Jacobsen også med seg noen av assosiasjonene operaen har gitt pasjen; en adelsmann i puberteten, spilt av en kvinne. Mozarts Cherubino er kanskje den best kjente operapasjen.

En sentral tekst hos Jacobsen der pasje-figuren er sentral, og gir rom for spill med identiter er «Fra skisseboken» (Det burde ha vært roser) der to skuespillerinner utkledd som pager arrangeres i et fantasert tablå.

<sup>212</sup> Jacobsen, "Genrebillede."

<sup>213</sup> Etterskift i *Lyrik og prosa*, 266.

Se, der var en Gang en Konge,  
Mangen Skat han kaldte sin,  
Navnet paa den allerbedste  
Vidste hver var Irmelin,  
Irmelin Rose,  
Irmelin Sol,  
Irmelin Alt, hvad der var dejligt.

Alle Ridderhjelme spejled  
Hendes Farvers muntre Pragt,  
Og med alle Rim og Rythmer  
Havde Navnet sluttet Pagt:  
Irmelin Rose,  
Irmelin Sol,  
Irmelin Alt, hvad der var dejligt.<sup>214</sup>

Folkevisestubber og folketro knyttes i noen tilfeller også til personer i J.P. Jacobsens prosadiktning, som til Thora i novellen «Mogens»:

Ja, De troer ikke paa Trolde, men det Skulde De dog gjøre. Det er saa deiligt at troe paa det Altsammen, paa Høifolk og Elvepiger. Jeg troer ogsaa paa Havfruer og paa Hyldekvinden, men Nisser! Hvad skal man med Nisser og Helheste?<sup>215</sup>

Toras folketrobilder og romantisk besjelede natur, kontrasteres av Mogens forelskelse i naturens rene former, farger, bevegelse og liv. I J. P. Jacobsen møter man ofte en spenning mellom mennesker som overveldes av livet og naturens form, farge og vitale mylder og mennesker som ikke helt synes tilværelsen lever opp til deres rike forestillingsevne og stadig må drømme den opp på ny. Eventyrlige drømmesyner som livet ikke kan overby, er i Jacobsens diktning i dialog med en nærværende sanselighet der lyden av en sigarettglo som fresende slukkes i vann eller fargen på modent korn er poesi nok i seg selv.<sup>216</sup>

Jens Lohfert Jørgensen skriver i avhandlingen *Sygdømt* om det han kaller J. P. Jacobsens materialisme, definert som en samtidig orientering mot referensiell og

---

<sup>214</sup> "Irmelin Rose," 125.

<sup>215</sup> *Lyrisk og prosa*, 132.

<sup>216</sup> Disse mønstrene går f. eks. igjen hos Mogen og Thora i «Mogens» og i Niels Lyhnes foreldre og i Niels Lyhne selv.

formspråklig materialitet som kan finnes igjen i hele forfatterskapet, og som virker sammen og gir inntrykk av en massiv stofflighet. Det dreier seg om en hyperrealistisk detaljorientering «der forfølger sit objekt, indtil det opløses i enten mindre enheder eller større» og en «uhyre veludviklet opmærksomhed, der afsætter sig i sprogets diktion og rytme, i de stilistiske troper og det figurative sprog». <sup>217</sup> I følge Jørgensen utvikler Jacobsen en spesifikk framstillingsform, som blir bærer av denne materialismen: det narrative tablå. Tablået fikserer fortellingen i et pregnant øyeblikk.

Denne spesifikke framstillingsformen kan også være en inngangsport til Jacobsens dialog med balladen. Jeg har tidligere i beskrivelsen av balladestil (3.4) vært inne på hvordan balladen forteller i rekker av scener eller bilder, noe som har vært sett i forbindelse med kalkmaleriet og glassmaleriets bildefortellinger. I kontrast til Jacobsens ofte utmalende stil, er balladens beskrivelse av sine bilder korte, presise og kontante. («I lunden ganger den ridder-dantz/de dantzer med blus och rosen-krands»<sup>218</sup>) Den «flate» stilen i folkedikning og middelalderkunst, som står i motsetning til det senere dybdeperspektivet, har også vært trukket fram. Jørgensen leser Jacobsens materialistiske stil i tråd med Susan Sontags essay «Against interpretation» fra 1964 som noe som unndrar seg fortolkning i betydningen oversettelse, og som retter leserens oppmerksomhet i retning av spørsmål som *hva er det?* og *hvordan er det slik det er?* framfor *hva betyr det?*<sup>219</sup> Sontag søker å gjenvinne noe av kunstens umiddelbare magi, noe kultisk som ikke trenger teoretisk rettferdiggjørelse eller forklaring. Jørn Vosmar ser trolig noe av det samme når han forklarer Jacobsens stil som «en uforstået fascination af farge, form og bevægelse, der til sammen skaber et indtryk af mystisk egetliv».<sup>220</sup> Kan lytting til «folkevisens mystiske naturlyde» som det heter i et tidligere gjengitt sitat fra Niels Lyhne ha gitt impulser? Pil Dahlrup poengterer balladens relativt beskjedne bruk av troper, mens figurene står sterkt, og foreslår at den verdslige balladesjangeren (se kap. 4.1.4) ikke er preget av den dominerende analogiske mentalitet, og dens teknikker for å forbinde gudsriket med menneskeverdenen. Balladens tablåer er, som jeg har vært inne på, bilder som peker utover seg selv, men som kaller på forlengelse og

---

<sup>217</sup> Jens Lohfert Jørgensen, *Sygdømtegn : J.P. Jacobsen, Niels Lyhne og tuberkulose*, vol. vol. 116, University of Southern Denmark studies in Scandinavian language and literature (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2014), 69.

<sup>218</sup> Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*, 220 A.

<sup>219</sup> Jørgensen henviser spesielt til Susan Sontags «Against interpretation», men synspunktene er gjengangere i modernistisk poetikk.

<sup>220</sup> Jørn Vosmar, "J. P. Jacobsens digtning" (Gyldendal, 1984), 222.

overganger heller enn oversettelse. Jacobsen og balladens stil kan dermed begge sies å bevege seg horisontalt heller enn vertikalt, bortover språkets og den beskrevne verdens overflater.

I tillegg til referansene til folketradisjonens ballader, skriver Jacobsen seg inn i en kunstballadetradisjon som han både låner fra og fornyer. I likhet med de engelske preraphaelittene synes Jacobsen i noen av sine dikt å ta opp en kunstballadearv etter Keats' «La belle dame sans merci», en tradisjon som tar utgangspunkt i de naturmytiske balladenes skildring av møter mellom mennesker og alver der uro, sykdom, farlige kvinner og giftige blomster står sentralt. (Se kap. 4.1.2) Til tross for at den fjerner seg metrisk fra både folkeviseballade og kunstballade står nok et dikt som Pan-arabesken med en fot i denne tradisjonen, noe jeg vil komme nærmere inn på i min analyse.

Anker Gemzøe har trukket fram Heinrich Heine som en viktig innflytelse særlig for de av Jacobsens dikt som har en noe av pastisjen ved seg, som de orientalistiske- og middelalderinspirerte. Gemzøe viser til Heines evne til å «med velklingende ord og udsøgte billeder at fremmane et romantisk tema, en atmosfære, en myte – for så med raffineret brutalitet at punktere den» og at det i hans diktning utvikles en bevissthet om det livs- og talespråksfjerne i lyrisk høystil. Tidligere i denne avhandlingen er Heine sentral i betraktninger rundt en metaorientering i kunstballadediktningen. (Se kapittel 4.1.7.) Det fins likheter mellom Heines og Jacobsens forhold til det middelalderromantiserende, en dialektikk mellom fascinasjon for dette vokabularets sterke bilder og kritikk av det fortidsdrømmeriet som har et konservativt, tilslørende preg.

Heines bemerkning om det sublime og det latterliges nærhet kan man også skule til når det gjelder Jacobsens forbindelser til kunstballadens tradisjon for gotiske og ossianske scenerier, skrekk og sterke affekter (kap. 4.1.1) Men det sterkt sanselige i disse kunstballadene, som melder seg både på motiv og stilnivå, kan igjen knytte an til den jacobsonske materialistiske stil. I dansk tradisjonen har motivet med «den ville jakt» som Bürger gjorde sin Sturm und Drang-versjon av, vært knyttet til tradisjonen rundt kong Valdemar og slottet Gurre. Jacobsen gir i *Gurresange* sin versjon av kjærligheten mellom Valdemar og Tove, mordet, spøkeriene og landskapsmagien som har gitt emne til så mange dikt før ham.

Jeg vil i det følgende gi en analyse av denne diktskyklusen, etterfulgt av en gjennomgang av diktet «En arabesk».

## 5.1 *Gurresange*

I romanen *Niels Lyhne* (1880) leker Niels og vennen Fritjof Gurre-sagnet på stranden som barn: «...og en Gang bygged de et Gurre af Flinter, – en død lille Fisk i en Østersskal var den døde Tove og selv var de Kong Valdemar, som sad sørgende hos.»<sup>221</sup>

Bildet av Tove som død fisk har et skjær av komikk over seg, men scenen er også rørende. Den opptrer i et lett vemodig tilbakeblikk på barndommens innlevende lek når Niels er på vei vekk fra den og inn i tenårene.

En blanding av uærbødighet og interesse, avstand og nærhet er betegnende også for de tidligere *Gurresange* som er skrevet mellom 1867 og 1870.

*Gurresange* inneholder allusjoner til mange verk og tradisjoner, eddadikt, folkebøker, regler, romantisk naturlyrikk, sagn, tradisjons- og kunstballade.

Sagnstoffet knyttet til Gurre har en meget sentral posisjon i den danske litteraturen, det er et stoff det ofte refereres inneforstått til, noe *Gurresange* også er preget av. Både som landskap og legende er Gurre et kulturelt knutepunkt, oppsøkt av folklorister, topografer, følsomme reisende, arkeologer, turguiden og poeter. Jan Rosiek har i sin bok *Danmark, Gurre, stranden* gjort rede for mye av denne trafikken. Dette er en viktig bakgrunn for *Gurresange*.

Stilmangfoldet gir *Gurresange* et kollasj-aktig preg. Biter plukkes fra tradisjonen, dreies og fornyes. Middelalderballadens aktører, scenerier og plasseringer, (kongen, liten Tove, ved borgeled, i buret, ridende gjennom skogen) blandes med den tidlige kunstballadens gotikk, eddastil, narreviser og romantisk naturrefleksjon. Strofeformene er varierte. Sammensatte former har før vært brukt på Gurre-stoffet, som i Heibergs syngespill og Carsten Hauchs senromantiske versroman med balladeinnslag, men Jacobsen inkluderer et bredere materiale. Jeg vil vise hvordan disse stilvekslingene har større implikasjoner i *Gurresange* enn i tidligere arbeider med Gurre-materialet, og at formen her representerer forskjellige tilnærmeringer til hva som kan sanses og erkjennes og slik beveger seg langt utover koloritten.

I de følgende analysene vil jeg se nærmere på spillet mellom balladekonvensjoner og innfrielse/manglende innfrielse av disse, på vekslingene mellom affektballadens auditive ekspressivitet og illusjonsballadens søken mot grenser og erkjennelse, og hvordan de mange diskursene som trekkes inn, gjør dette til et mer desentralisert og montasje-liknende Valdemar-dikt enn de foregående.

---

<sup>221</sup> Jacobsen, *Niels Lyhne*, 19.

### 5.1.1 Sagn- og visestoff

Når det gjelder motivstoff, har sagn og kunstballader vært en langt viktigere kilde for *Gurresange* enn tradisjonsballadene. Jeg vil likevel gjøre rede for disse, som legger grunnlaget for senere tildiktninger. De danske middelaldervisenes behandling av Valdemar-sagnet er usentimental og uten romantikk, og det dreier seg også om en annen Valdemar. «Valdemar og Tove»<sup>222</sup> er en av flere viser i dansk folkevisetradisjon som er knyttet til kong Valdemar I den store og hans krets: Dronningen Sofie, frillen Tove og sønnene Knud og Kristoffer som navngis i flere varianter, er historiske personer som også er navngitt i andre kilder, som *Knytlingesaga*.<sup>223</sup> I Peder syvs berømte hundrevisebok står en variant av visa som har byttet ut dronning Sofies navn med Helvig, Valdemar IV Atterdags dronning. Den senere tradisjonen har i stor grad rettet seg etter dette, og funnet opp og bygd ut en Tove også til Valdemar Atterdag, og det er dette paret som har blitt stående og som den litterære Valdemar-diktningen kretser rundt.<sup>224</sup>

Visene rundt Valdemar den store skildrer i stor grad en brutal konge. DgF 123 forteller om hvordan han sender en adelsmann i leidang for å selv tilegne seg hans gods. I DgF 126 pisker han sin søster Kirsten i hjel. Visa om Valdemar og Tove legger større vekt på rivaliseringen mellom Tove og dronning Sofie enn kjærligheten mellom Valdemar og Tove. Tove blir Valdemars frille fordi han ikke vil gi seg, selv om hun stolt avviser kongens menn som kommer for å hente henne to ganger. Tredje gang kommer kongen selv, og hun må bøye seg for kongens vilje. Hun forklarer forholdet slik for dronning Sofie:

«Och hør du, Thouff-lill, lieger min:  
och huor fick kongen willien din?»

«Och saa fick kongen willien min:  
for hans mact var større end min.»

Tove viser et visst hovmod ved å trø på silke, og skryte av gavene hun har fått av kongen. Den sjalu dronningen lurar henne inn i en overhettad badstue og stenger henne inne. Når sønnen får reddet henne ut, er det for sent:

---

<sup>222</sup> Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*, DgF 121.

<sup>223</sup> Knut er riktignok Sofies sønn, men Valdemar den I har i følge sagaen sønnen Kristoffer med frillen Tove. Sven Grundvig: Innledning til DgF 121 i bind III s 35-36

<sup>224</sup> Allerede på 1600-tallet stusser historikere over den morderiske rollen dronning Helvig er gitt, og bruker den til å avskrive sagn og viser som historiske kilder. (ibid)



De hinte Thofflill av badstuen udt  
da vaar hun som en gaaess, de stieger om iuell.

«En barsk, usentimental og stærk antitese til den Tove, der i første scene står i sin faders gård og får børstet sit hår», bemerker Pil Dahlerup, som også tolker refrengene som en problematisering av slegfredinstitusjonen «Med råde. – Kong Valdemar han lover dem både». <sup>225</sup>

I en av vise-variantene i DgF er motivet med Toves evne til å binde kongen til seg med trolldom etter sin død utviklet.

Ved forflytningen til Valdemar Atterdag, kommer også motivet med den ville jakt og opprøret mot Gud til, og borgene Gurre blir sentral.

«Det var Arild Hvidtfelt, der i Danmarks Riges Krønike fra 1603 som den første forbandt Gurrens Valdemar Atterdag med historien om Valdemar den Store og Tove», skriver Jan Rosiek i *Danmark, Gurre, Stranden*. <sup>226</sup>

Ser man på hele varianttilfanget og etterfølgende sagnmateriale, kan man si at sagnkretsen rundt kong Valdemar består av tre sagn som i tradisjonen i varierende grad er kombinert:

1. Et trekantdrama mellom kongen, dronningen og frillen som ender med at dronning Sofie (Helvig) dreper Tove ved å sperre henne inne i badstuen og koke henne.
2. Et sagn om en død kvinnes makt over sin elskede ved trolldomskunster, i slekt med sagnet om Harald Hårfagre og Snøfrid, en tysk variant knyttet til Karl den store fins også. Valdemar vil ikke gi slipp på Toves døde kropp. Et knytte eller en ring blir oppdaget på Toves lik, den som overtar knyttet eller ringen overtar også kongens oppmerksomhet. Til slutt blir den forheksede gjenstanden kastet i Gurre sjø, og kongens oppmerksomhet overført til dette stedet.
3. Sagnet om kong Valdemar Atterdags ville jakt. Den døde kong Valdemar og hans følge jager for evig rundt i skogene rundt Gurre slott. Et blasfemi-motiv er gjerne knyttet til usaligheten: Valdemar erklærer at han forsaker himmelsk salighet bare han får beholde sitt Gurre. En konflikt mellom kong Valdemar og kirken er også motiv for en del sagn der kongen beordrer munkene til å være bygningsarbeidere på Gurre.

I kilder fra 1600-tallet og utover er sagnene knyttet sammen. I følge Sven Grundtvig er det en tendens i dansk tradisjon til å knytte sagn som har oppstått rundt foregående

---

<sup>225</sup> Dahlerup, *Dansk litteratur : 2 : Middelalder Verdslig litteratur*, 2, 225-26.

<sup>226</sup> J. Rosiek, *Danmark, Gurre, stranden: steder i dansk litteratur* (U Press, 2015).

Valdemar-konger til Valdemar Atterdag. Som eksempel trekker han fram hvordan et sagn om Valdemar Sejers stigbøyer etter hvert arves av Valdemar Atterdag-kretsen. Valdemar Atterdag arver slik både Valdemar den stores elskerinne og Valdemar Sejers rideutstyr.

### 5.1.2 Den romantiske Valdemar

Romantikkens diktere i Danmark tok Valdemar-stoffet til sitt hjerte, det fins et bredt tilfang av kunstballader og romanser om Valdemar og Tove. Det er noen motiver som har hatt en særlig appell: Kong Valdemars opprør mot gud tilfører et drag av byronsk demoni, og det at hans kjærlighet lar seg overføre til et fortryllet landskap ved Gurre gir anledning til en sammenveving av kjærlighet og natur der Toves ånd besjeler landskapet. Naturfortryllesen er et element ved sagnkretsen som først 1800-tallet for alvor tar tak i. Konflikten mellom jegeren/elskeren i skogen og statsmannen som må lyde kulturens lover er også en konflikt som blir spilt ut.

Sagnenes omlegging fra Valdemar I til IV gjør Tove-skikkelsen åpnere. Valdemar-balladenes Tove er en middelaldrende kvinne som har voksne sønner og som kongen åpent vedkjenner seg, og det er en visse historisk sannsynlighet for at hun var kongens samboer før et strategisk, kongelig giftermål kom på tale, slik de islandske Valdemar-balladene foreslår<sup>227</sup>. Valdemar Atterdags oppdiktede Tove står slik lagligere til for fantasiens overtakelse. Hun er skjult og mytisk og hemmelig, og står utenfor tiden og historien.

Hvis vi sammenlikner de romantiske diktene med middelalderballaden, kan man se en tendens til at vekten i trekanten er flyttet. Mens striden utspiller seg mellom dronningen og Tove med kongen trengt i bakgrunnen i de eldste stoffet, handler mange av 1800-tallsversjonene mest om Valdemar og Tove.

I J. P. Jacobsens *Gurresange* er kjærlighetsmotivet og motivet med den ville jakt sentrale. Den rike kunstballadetradisjonen som har tatt fatt i sagnstoffet, er en klar referanse. H.C. Andersen, B. S. Ingemann, Adam Oehlenschläger, J. L. Heiberg, Christian Winther og Carsten Hauch er blant dikterne som har skrevet romantisk litteratur inspirert av Valdemar-sagnene. Flere av disse legger seg nærmere opp til tradisjonsballaden i versemålet enn Jacobsen, som Carsten Hauch som avbryter den dominerende niebelungenstrofen med balladepastisjer:

Naar Gud kun hende vil unde mig  
Tidt og mangesinde,

---

<sup>227</sup> Sven Grundvigs forord til DgF 121. Alderen til Toves og Valdemars sønn Kristoffer sannsynliggjør dette.

Begjerer jeg ei hans Himmerig,  
I vogte den Jomfru vel!

Og naar vi kan mødes paa vante Viis  
Tidt og mangesinde,  
Maa selv han beholde sit Paradiis,  
I vogte den Jomfru vel!<sup>228</sup>

*Gurresange* er konstruert slik man i den tidlige romantikken ofte lagde kunstballader: Man tar et sagnstoff og setter det på vers. Forskjellen fra den romantiske kunstballaden ligger i variasjonen av versformer og stiler som gir syklusen et collage-preg. Her er det også forbilder å hente i romantikken, med den sansen for sammensatte former og fragmenter man gjerne kan finne her. Men de romantiske Valdemar-diktene har til tross for sine formvekslinger en mer enhetlig stil enn *Gurresange*.

### 5.1.3 Innledninger og innramminger. *En cactus springer ud*

Dobbeltheten mellom hengivelse til den romantiske tradisjonen og avvisning av den, settes i særlig grad i spill i *Gurresange*. I et tidlig utkast til diktsyklusen innledes den med følgende linjer:

Der ligger en Duft af Tourist-Lyrik  
Alt ud over Gurre Vange;  
Hvad her skal føles, véd paa en Prik  
Man gjennem de kjendte Sange.  
Alt er beredt, naturlige Sæder  
Kunstigen gjorde, enkelte Steder  
Vise Dig, hvor det er Skik at begejstres.  
Dejlig er Skoven, en engelsk Park,  
Pyntelig Slottet, det ses for en Mark.<sup>229</sup>

(...)

Dikternes romantiske Gurre er blitt en litterær turistattraksjon.

---

<sup>228</sup> Carsten Hauch, "Valdemar Atterdag," i *Poetiske Arbejder* (København: 1929), 154.

<sup>229</sup>Jacobseniana nr 1. s 46-47, skriftserie

Flere forskere har framhevet det ironiske aspektet ved *Gurresange* på bakgrunn av dette, og Anker Gemzøe har pekt på inspirasjon fra Heinrich Heine.

Jan Rosiek tolker et visst behov for å rydde stedet for fedrenes etterlatenskaper og skape sitt eget Gurre inn i den tenkte innledningen. Rosiek peker på liknende fakter hos Kierkegaard, som skriver dagbok fra sitt Gurre-besøk sommeren 1835, og ergrer seg over at hans eget inntrykk forsvinner i andres omtale og lovprisning.<sup>230</sup>

*Gurresange* er plassert som et av diktene i *En cactus springer ud*, et ufullført prosafragment med lyriske innslag, men har også inngått som en del av den refuserte diktsamlingen *Hervert Sperring*. I *En cactus springer ud* er fem unge menn – Per, Povl, Jesper, Carl og fortelleren Mads - invitert i selskap hos en blomsterelskende krigsråd og hans datter Julie, for å se den sjeldne blomstringen til en kaktus som fins i hans samling. Kaktusen er ventet å folde seg ut i løpet av natten, «og da vi Unge, hvad der ikke er nogen Sjeldenhed, troede vi vare Digtere, - Carl var dog baade for vort og sit eget Vedkommende vis paa, at det var en Fejltagelse, - saa havde vi ladet Krigsraaden forstaa, at vi vilde paatage os at udfylde Pavserne mellem Theen og Frugtskaalenes Vandringer».

Jacobsen gir altså *Gurresange*, Pan-arabesken og en rekke andre kortere tekster en rammefortelling. Denne formen er forbundet med nærhet til muntlig kultur og forsøk på å gjenskape en sosial situasjon rundt det fortalte i teksten. Tradisjonsmateriale har vært presentert skriftlig i slike rammefortellingsformer fra Boccaccio til Asbjørnsen. *Törnrosens bok* av C.J.L. Almquist er et mulig forbilde både når det gjelder bruk av rammefortelling og formblandingen i *En Cactus springer ut*. Her setter Almquist en ramme for hele sitt forfatterskap, ved å gjøre det til fortellerstoff i en krets knyttet til et jaktslott og fortelleren Richard Furumo.

*En cactus springer ud* åpner med jeg-fortellerens observasjon av et trekk ved sine egne forestillinger: at han gjerne tenker seg sine fjerne bekjente i en bestemt situasjon og posisjon. Minnene gis altså tablå-form. Det er fra et av disse tablåene, en gammel mann som kysser en nyutsprungne rose, at fantasien om selskapet for kaktusen folder seg ut. Konstruksjonen av rammefortellingen vises fram, og fortellingens karakter av å springe ut

---

<sup>230</sup> Rosiek mener turistene og forfatteren Kierkegaards misnøye med de andre turistene og forfatterne sorterer under begrepet ironi. «Det er måske ikke tilfældigt, at de to stærkeste forfattere, der skrev om Gurre (ikke de bedste tekster om Gurre), klager over de forudgående tekstens pestilens. Kierkegaards vilje til at være den første og største forfatter, hans agon-vilje, fornægter sig ikke, selv på fredelige udflugter i sommerlandskabet.» Rosiek, *Danmark, Gurre, stranden: steder i dansk litteratur*, 108.

fra et bilde, speiler tekstens tittel og motiv. Måten utspring og knoppskyting går igjen på flere nivåer, leder tankene til arabesk-formens stadige tilbakekomst hos Jacobsen, noe jeg vil kommentere i analysen av «En arabesk» (Pan-arabesken), som også inngår som et opplesningsnummer i *En Cactus springer ud*.

*En Cactus springer ud* spiller på et vidt repertoar av en slags avfeings-, beskjedenhets- og unnskyldningstopos som ofte har inngått i presentasjonen av tekster og kunstuttrykk gjennom tidene, uten at de er mindre ambisiøse av den grunn.<sup>231</sup> Bagatelliseringen kan gå på forbehold om kvaliteten eller interessen stoffet har, eller dets fiktive eller eventyrlige karakter. Slike bagatelliseringer fungerer gjerne også framhevende. Illusjonsbrytende fremmedgjøring av det fortalte som drøm, fantasi, iscenesatt, uvirkelig setter også lyset på det kunstneriske ved det man har fått presentert. Man går ut av rammen, og understreker med det at noe har vært verdt å ramme inn. Jacobsens grep i *En cactus* kan leses som en slags punktering av verket med stor V, som gir tekstene som presenteres rom for å være noe annet enn kunstnerens budskap til verden, noe prøvende, uferdig, usammenhengende. Slik peker også Jacobsens skrivemåte på en ny forståelse av forfatteren.<sup>232</sup>

Opplesningsnumrene i *En Cactus springer ud* blir framført for et publikum som ikke forstår og kommer med snusfornuftige kommentarer, eller bare later som de følger med. Og hele beskrivelsen av teselskapet rundt kaktus-blomstringen vipper i grenseland mellom erindring og konstruksjon: «Denne Krigsraad havde en Datter, hun hed ikke Julie; men jeg vil kalde hende Julie».

*Gurresange* leses av Povl, en av de fem som «tror de er diktere», og avfeies etter opplesning med at verten roper «Uden Kritik til det næste». Dikt-syklusen presenteres altså som amatør-lyrikk som ikke får respons av sitt publikum. Like fullt framstår *Gurresange* som et sted der Jacobsen utforsker temaer som er sentrale for ham, og hvor skikkelsene vi presenteres for, er tegnet med sjarmer og innlevelse. Syklusen spenner over et vidt spekter av stemninger og diskurser. Jacobsen kan synes å distansere seg fra Gurre-tradisjonen nettopp for å kunne øse av den.

---

<sup>231</sup> Et kjent eksempel er Montaignes forord til sine egne essays. Beskjedenhetstopos har også sterke røtter i folkekulturen, der stor virtuositet kan blomstre i kompani med formuleringer av typen «en liten slått» og «hvis dere gidder å høre på».

<sup>232</sup> Jørn Vosmars tendens til å tolke Jacobsens grep i et eksistensielt eller personlighetspsykologiserende lys, synes lite egnet til å gripe de utfordringene av tekstkonvensjoner som ligger i dem. Se Vosmar, "J. P. Jacobsens digtning."

Gurresange:

Valdemar: (Den blaalige Dæmring)

Tove: (O, naar Maanens Straaler milde spille)

Valdemar: (Ganger, staar du nu og drømmer!)

Tove: (Stjerner jubler)

MØDET:

Valdemar: (Ej dandse de Engle for Herren saa herligt)

Tove: (Nu siger jeg dig for første Gang)

Valdemar: (Det er Midnattens Stund)

Tove: (Du sender mig et Elskovsblik)

Valdemar: (Vidunderlige Tove)

Skovduens sang: (Gurre duer, sorg mig tynger)

Valdemar: (Herre, ved du, hvad du gjorde)

DEN VILDE JAGT

Valdemar: (Vaagner, alle Kong Volmers Mænd)

Bondens sang: (Klap, klap med Kistelaag)

Valdemars Mænd: (Vær hilset, konge, ved Gurre Sø!)

Valdemar: (Skoven hvidsker med Toves Røst)

Claus Nar: («Aalen hun er en sælsom fugl»)

Valdemars mænd: (Hanen løfter sit Hoved til Gal)

Sommervindens vilde jagt: (Stolt Henrik og fru

Gåseurt)

## 5.1.4 *Gurresange* – en oversikt

*Gurresange* har med sine vekslende monologer noe av et syngespillpreg. Et korparti fra Valdemars menn og den autoralt fortalte «sommervindens vilde jagt» til slutt, er eneste bruddene på denne vekslingen mellom solister. Diktsyklusens første halvdel har preg av vekselssang mellom Valdemar og Tove. I det første diktparet betrakter Valdemar og Tove et skumringslandskap på hver sin kant, i det andre paret rir Valdemar mot Gurre mens Tove venter ham i borgen. Vi får så en avdeling som har overskriften «møtet». Det første paret i denne avdelingen preges av kjærlighetserklæringer og avvisningen av himmelen. I det andre paret introduseres et memento mori-motiv via en spøkesesscene, før Valdemar avslutter sekvensen

med en lovtale til Tove og kjærlighetens rikdom. Det er en stor ellipse mellom denne strofen og neste, der en ny stemme, skogsduen, forteller om Toves død og kongens sorg, etterfulgt av Valdemars refselse av Gud. Så følger sekvensen med overskriften «den ville jakt», der et mangfold av stemmer høres, kongen, narren, jakten, en bondes gjenferd. Diktsyklusen avsluttes med diktet «sommervindens vilde jagt», en naturscene uten spor av det som har vært.

### 5.1.5 Valdemar og Tove. Dikt 1-4

Det er særlig partiene før Toves død som har likheter med tradisjonsballaden, og det som likner, går først og fremst på situasjoner og plasseringer, i tradisjonsballaden gjerne fanget i formler. Siden denne delen bare består av Valdemar og Toves monologer, inngår ikke de handlende i utenfra beskrevne tablåer slik de ofte gjør i balladen, og også ofte hos Jacobsen. Man kan likevel, med utgangspunkt i tradisjonsballadens vante scenerier, ane en slags underforståtte tablåer ut fra monologene. Den plasseringen som åpner *Gurresange* – kongen som skuer utover landskapet – harmonerer med «ser seg ut så vide»-formelen som Jacobsens bruker mer eksplisitt i «Genrebillede». Rittet gjennom skogen, konfrontasjoner «ved borgeled», den ventende kvinnen i «buret» er alle kjente balladescener, og danner en underforstått bakgrunn til monologene. Som balladen fortelles *Gurresange* hovedsakelig i

direkte tale gruppert rundt ellipser, men med en langsommere veksling – lengre taler og større hull.

*Gurresange* åpner altså med to dikt der Valdemar og Tove beskriver hvert sitt skumringslandskap, han ser solen synke i havet, hun ser månen stige opp. Å «se seg ut så vide» er som nevnt en åpningsposisjon kjent fra balladen. Den skuende stilles her i en åpen, forventningsfull positur, og øyet treffer noe som må svares på. Mens balladen gjerne lar den skuende få øye på noe eller noen å interagere med<sup>233</sup>, gjerne en annen persons ankomst, er det her naturen som møter øyet. Ved slik å krysse balladetablet med romantisk naturbeskrivelse, trer det individuelle blikket og den reflekterende posisjonen fram som noe som skjærer i det balladeske, mens forventningen om et møte blir værende. Dette er en vending dialogen mellom balladen og nyere impulser stadig tar i *Gurresange*: De tradisjonelle balladekonfrontasjonene snus til jegets møter med seg selv.

Valdemar og Toves blikk er rettet mot naturen, men mer reflekterende og undersøkende enn ekspressivt. Formuleringene skiller seg sterkt fra balladestilen som er enkel og parataktisk. Balladens forkjærlighet for sterke og klare bilder utfordres allerede i de første linjene med ord som «blålig», «demring» og «demper» som presenterer en dusere palett. Det fins altså noe her som står i kontrast til den aktive og dramatiske balladen: en betraktende, reflekterende posisjon der naturen fortolkes. Samtidig har denne posisjonen fellestrekk som finnes igjen i det jeg har kalt illusjonsrommet i min oversikt over kunstballadetradisjonen (se kap. 4.1.2), som i stor grad dreier seg om bearbeidelser av motiver fra naturmytiske ballader. Jeg ser møtet med noe annet, søken etter erkjennelse og utforsking som sentralt i denne tradisjonen, der subjektet gjerne støter på naturvetter og utsettes for lokking og forsøk på forførelse. Naturen former seg foreløpig ikke til vetter i *Gurresange* – selv om Valdemar bruker formuleringen «hver en makt» om naturfenomenene - men likevel brukes naturen på samme måte som i illusjonsballadene; i et slags grenseutforskende prosjekt. Og dette prosjektet tydeliggjøres ytterligere ved at det gjentas: Først Valdemar og så Tove.

Diktene blir slik parallelle, og åpner seg for sammenlikning og kontrastering. Det er noe antitetisk ved oppstillingen, som kan likne folkediktning og eldre diktning. De samme elementene – sjø, himmel, skog, – gjennomgås, og den betraktende presenterer sin sansning

---

<sup>233</sup> Kongen han stod på høyen lofts' sal /han så seg ut så vide, /til ute på den grønne vol /der såg han Sigurd mon ride. /- Siugur voge Live fer Jomfrúa. – *Jacobseniana - Skrifter fra J.P. Jacobsen Selskabet*, no. 2018 (2006). ("TSB E 143 Sigurd og trollbrura," Bokselskap, [http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb\\_e\\_143\\_sigurdogtrollbrura.](http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb_e_143_sigurdogtrollbrura.))

og fortolker inntrykkene. Men forskjellene i belysning – kveldssol, måneskinn, gjør parallellen ustabil.

Begge har fått en kveldsutsikt å kommentere: Valdemar grunner over landskapet i solnedgang, Tove ser landskapet i måneskinn. Arketypiske dikotomier som sol/måne, mann/kvinne gir åpningsdiktene et preg av eventyr- eller mytestrukturens klare generaliseringer. Samtidig er det noe skiftende, overgangspreget og flyktig med demrings- og skumringspalettene av blålighet og månestrålespill som tilslører en slik klarhet.

Det avgrensede/grenseløse synes å være en sentral kontrast når Tove og Valdemar beskriver kveldslandskapet. Valdemar ser kvelden når sola går ned. Alt trekker seg tilbake fra sansene og går til hvile i seg selv. I solnedgangens motlys får tingene skarpere omriss, men blir også mørke og gjemt for betrakteren.<sup>234</sup> Landskapet trekker seg tilbake både når det gjelder lyd og synlig bevegelse:

Ej mindste Løv Sig rører  
Og kalder paa min Sands,  
Ej mindste Tone klinger  
Og vugger mit Sind i Dands<sup>235</sup>

Versene har et sluttet preg, ved veksling mellom trykklett og trykktung utgang, dette i kontrast til Toves dikt der meteret har et flytende preg. I Toves dikt er månen stått opp, mørket faller på og grensen mellom tingene blir flytende. Tingene er ikke lenger seg selv:

Da er Vand mig ikke Søens Vove,  
Trær ej de dunkle, tause Skove,  
Sky ej, hvad mig Himlens Hvælving Dølger,  
Dal og Bakke ikke Jordens Bølger,  
Form ej Form og Farven ikke Farve  
Alt: et Udtryk for hvad Gud har drømt.<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> Det kan virke som Søren Kierkegaard fester seg ved Gurre-landskapet i den belysningen Valdemar ser det, når han beskriver det i sin dagbok: «Nar man seer dette Landskab ved Eftermiddags-Belysning, hvor Solen endnu staaer høit nok til at give det venlige Landskab de fornødne skarpe Omrids ... synes hele vor Omgivelse at tilhviske os: her er godt at være.» Rosiek, *Danmark, Gurre, stranden: steder i dansk litteratur*, 107.

<sup>235</sup> Jacobsen, *Lyrisk og prosa*, 200.

<sup>236</sup> Videre sitering av Gurre-sange vil holde seg til denne utgaven. Ibid.



De trykklette utgangene lar de trokéiske, jevne og forholdsvis lange versene (femfotinger) gli over i hverandre, til de fanges i det trykksterke «drømt», som fester sanseintrykkene i Guds drømmer.

Jørn Vosmar fremhever i *J.P. Jacobsens digtning* «Den altafgørende polariteten mellom isolasjon/enhetsopplevelse» i forfatterskapet, selv om han ikke gir denne noen sentral plass i sin kommentar til *Gurresange*. I åpningsdiktene synes denne polariteten å gi mening. I Valdemars dikt ser han tingene bevege seg fra interaksjon med hverandre, til tilbaketrasket, isolert ro, og betrakteren følger den samme bevegelsen. I Toves dikt er tingene ikke identiske med seg selv, men hva de er identiske med, er gåtefullt. De er drømte uttrykk, og drømmeren er den gåtefulle gud. Valdemar introduserer en spenning mellom ro/uro, henvendelse/taushet. Isolasjonen åpner for transcendent, en overskridelse av de grensene som synes så tydelige i kveldssolen.

Toves syn, der alt fortoner seg som noe annet, og til sammen uttrykker guds drøm, synes å gjøre tilværelsen metaforisk, som i mysteriekoret i Goethes Faust, der det forgjengelige er en liknelse.<sup>237</sup> Drømmen som motiv fins i begge diktene, hos Valdemar har hver sine egne drømmer, i Toves forestillinger blir alle drømt fra et annet sted.

Syklusens tredje og fjerde dikt plasserer Valdemar hastende på vei mot Toves Gurre, og Tove i spent forventning i borgen. Strukturen kan likne på noe balladetyppisk: To sentrale personer presenteres i hver sin scene, deretter krysses deres baner.<sup>238</sup> Kontrasten mellom den som dveler på slott eller borg på den ene siden, og den som haster gjennom skogen, kan også kjennes igjen. Balladesteder som skogen, ved borgeled, broen, buret, borggården danner bakgrunn for Valdemar og Toves monologer.

I syklusens tredje dikt, henvender Valdemar seg til hesten sin, mens han sprengrir mot Gurre. Diktet viser Valdemars hastverk med å nå til Tove, ved at han påstår at han befinner seg langt foran hesten i løypa, til tross for at han sitter på den. Ingenting går fort nok: I vill galopp er det som hesten likevel står stille. Mens hesten iler gjennom skogen,

---

<sup>237</sup> Chorus mysticus fra Goethes Faust: «Alles Vergängliche

Ist nur ein Gleichnis;/Das Unzulängliche,/Hier wird's Ereignis;/Das Unbeschreibliche,/Hier ist's getan;/Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan.» Goethes Faust var sentral i Jacobsens lesning, og Jacobsens siste fragment er en fortelling om Faust.

<sup>238</sup> Torstein ber til bryllups/Falkvor skor hesten sin – Falkvor rir av gårde for å røve Torsteins brud (Falkvor Lommanson), Heiemo synger/ nøkken segler – nøkken styrer skipet etter lyden. (Heiemo og nøkken) Herreper ber til bryllups. Den uinviterte frillen låner seg kjole og gullringer (Ingers hevn).

hevder Valdemar at han allerede befinner seg ved borgeled. Borgeled blir også endestasjon for det flytende trokéiske meteret rittet presenteres i.

Christian Winthers dikt «Kong Volmer på reisen» er diktet fra samme situasjon, her er det blikket som gjør kongen i stand til å komme før sitt følge, øyet får nesten en egen, løsrevet eksistens: «Mit Øie iler saa langt foran/Mine rappe, hvæsende Rakker»<sup>239</sup>. Winthers Volmer misunner også fuglen dens vinger. Det ville rittet gjennom skogen uttrykkes gjerne i tradisjonsballaden i formelen «red fortere enn ville fuglen fløy». Denne målingen av farten i forhold til naturen rundt, finner vi også hos Jacobsen: Gurre må nås før skyens skygge faller over slottet, før tonen som klinger, forstummer og før et fallende blad når bekkens bølger.

Men Jacobsen gjør langt mer ut av «foran seg selv»-motivet enn Winther. «Du er endnu midt i Skoven,/Medens jeg dig ventet længe/Har ved Gurre Borgeled» forteller han hesten. Formuleringen «ved borgeled» har en interessant parallell i en mye brukt balladeformel som Holzapfel i *Det balladeske* kaller en konfrontasjonsformel. Borgeled er i tradisjonsballaden et betydningsfullt sted, som befinner seg på grensen mellom omverdenen og gården og husets beskyttende rom. Holzapfel peker på at konfrontasjonen «ved borgeled» også går igjen i annen middelalderdiktning og da får samme betydning – det ligger noe skjebnetungt i det å bli ventet på i borggården. «Som konfrontasjonsformel optræder udtrykket på væsentlige punkter i handlingen: på de steder hvor hovedpersonerne treffer sammen, og hvorfra der udspilles et videre, oftest tragisk forløb af handlingen.»<sup>240</sup>

Jacobsen ser her ut til å gjenta det som skjer med «ser seg ut så vide»-formelen i både Genrebillede og åpningen av *Gurresange*: balladens møteformler, der to aktørers baner krysses, omformes til subjektets møte med seg selv. Valdemar ser for seg at han allerede venter «ved borgeled», men den som sitter på hesten og ventes, er jo også ham selv. Det hele har preg av en sammensmelting av middelaldersceneri og romantisk dobbeltgjengermotiv. Er det så et ulykkesvarsel? *Gurresanges* tredje dikt har tilsynelatende intens lengsel og en rak bevegelse forover som hovedstemning. Kongen kommer ikke fort nok fram til sin elskede. Men i det kongen venter på sin egen hest ved borgeled, oppstår en konflikt mellom tilstedeværelse og forutanelser, et streif av uhygge. Det ligger også et overskridelsesmotiv i

---

<sup>239</sup> Se Christian Winther, "Kong Wolmer paa reisen," i *Poetiske Skrifter* (København: 1927-29), 161.

<sup>240</sup> Holzapfel siterer strofene «og der de kom til borgeled/der stod Samsons moder ved» som introduserer et møte der moren forråder sin sønn. Holzapfel og Odense Universitet Laboratorium for Folkesproglig, *Det balladeske : fortællemdåden i den ældre episke folkeviser*, 60.

forestillingen om å ri forbi seg selv, og linjen «endå villere du jage» lufter motivet med den ville jakt som skal utfolde seg bredere senere. Det farefulle får resonans fra andre momenter i rittet: Her er også den farefulle passeringen av ei bru som ofte blir et vendepunkt i den naturmytiske balladen, med, og det skjøre ved overgangen framheves i tanken om at brua rister under hestens hover.

Det er verdt å merke seg at motivrepertoaret fra første strofe – sky, tone, bølge, løv – vender tilbake i denne strofen. Nå som drivende sky, klingende tone og fallende løv i motsetning til første strofes tilbaketrunkne kveldsstillhet. Etter et siste kappritt med naturen, når Valdemar Gurre.

Toves monolog, ventende i Gurre, påkaller andre folkesangtyper enn ballade. Den har et visst regle-preg både på grunn av den markerte rytmen og oppramsingen av de mange subjektene og de mange gjøremålene. Men diktet skiller seg fra tradisjonens stev, barnerim og vuggesanger ved å blande ting og natur i omgivelsene inn, mens folketradisjonen ofte holder seg til faktiske folk og dyr og deres gjøremål<sup>241</sup>. Tove trekker reglen mot det antropomorfe. Den besjelede naturens kjærlighetsmøte er et romantisk motiv.<sup>242</sup> Toves forventningsfulle, kroppslige uro forflytter seg ut i omverdenen, til løv og dugg, svenner og terner, fakler og roser, tårn og værhane. Handlinger Tove trolig gjør selv, som å speide eller legge en hånd på det bankende brystet, overføres på omgivelsene. Det hele gir inntrykk av et yrende liv, og en sterk erotisk spenning følges fra sjøens bankende hjerte i begynnelsen, til landskapets siste stigning som slynger Valdemar i Toves favn.

Kongens bevegelser mellom samling og målrettet selvoverskridelse, motsvares igjen av Toves grenseløse, flytende allstedsnærvær. Den Valdemar og Tove som etableres i de første introduserende diktene virker rotfestet i myteverdenens tradisjonelle mannlighet og

---

<sup>241</sup> Dette gamlestevet kan tjene som eksempel: «Hanen stend'e på stabburshella/og bonden gjev'honom konna/rakkjen skvakk i bakko nord,/og hjuringjen blæs i honn» Anne Ely Thorenfeldt Dyre Aanund Vaa, Ragna Marie Tørdal, "Gammelstev," <https://ndla.no/nb/node/5886?fag=27>. Mange vuggeviser består av en lang rekke «x gjør y»-setninger: «Krusi stend i omne/Ho mor rører i konne,/han far blæs i fagert honn,/han bror spelar brura i seng,/ho syster lokkar villegeiti/langt heim or skogen til bonni i» Bernt Støylen, *Norske barnerim og leikar* (Kristiania: H. Aschehoug og co, 1899).

<sup>242</sup> Et godt eksempel er «Love's Philosophy» av Shelley som ender med linjene «And the sunlight clasps the earth/And the moonbeams kiss the sea:/What is all this sweet work worth/If thou kiss not me?» Olav Nygards: «No reiser kvelden seg i vesterbrun» er et norsk eksempel med sentromantiske trekk.

kvinnelighet. Han, den reisende, hun havnen. Men det er usikkert om det evige kvinnelige «zieht hinan», og om det er dit Valdemar har tenkt seg.

### 5.1.6 Møtet

«Møtet» er en overskrift som samler et sentralt motiv gjennom hele diktet, som har balladens mange krysninger, konfrontasjoner og møter som intertekst. Seksjonen «Møtet» består av fem dikt, og begynner med et dikt i balladestrofe (Ej dandse de Engle for Herren saa herligt). Det er en variasjon over sagnets sentrale utsagn om at Gud bare må beholde himmelrike om Valdemar får ha sitt Gurre<sup>243</sup>. At det ikke gjengis direkte, føyer seg inn i tendensen til å forutsette innforståthet og fortrolighet hos leseren, som er gjennomgående. Valdemars første tale til Tove deler balladens forkjærlighet for parallellismen som figur. Den gir et arkaisk preg, om den ikke nødvendigvis peker direkte på balladens formelarsenal. Som situasjon dukker sammenlikning/bytte/forhandling svært hyppig opp i balladene. Formelen «behold du selv...» eller «jeg bruker ei» handler ofte om å avvise noe kostbart til fordel for det man allerede har, sagnets skjellsettende utsagn om Gurre kan slik sies å ha en balladeliknende oppstilling. Opposisjonen mellom jordisk lykke og himmelsk salighet, dukker opp med motsatte fortegn i balladen om st Georg, som avstår fra prinsessa og det halve riket etter å ha drept dragen:

Behold kun selv ditt Sylv å Gull  
dertil din Datter så Bolde  
i Himmelen der har jeg Tjenesten sat  
Gud unde mig den at beholde<sup>244</sup>

Valdemar omtaler i diktet seg selv i førsteperson i begynnelsen og slutten, for å skifte til tredje person i diktets midtstrofer:

Men stoltere satte ej heller sig Krist  
Hos Herren, og lo ad sin Kvide,

---

<sup>243</sup> I kunstneriske bearbejdelser av sagnstoffet er gjerne dette utsagnet med i en eller annen form. Som i H.C. Andersens Gurre: «Da raabte Kongen saa lystelig,/Hvor de vilde Skovduer kurre:/Lad Gud beholde sit Himmerig,/Har jeg kun Gurre!»

; Hans Christian Andersen, "Gurre," <https://kalliope.org/da/text/andersen2001122902>.

<sup>244</sup> "St. Georg og draken," [http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb\\_b\\_10\\_sanktgeorg](http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb_b_10_sanktgeorg).

End Valdemar, glemmende Kummer og Tvist,  
Sig sætter ved Tovelils Side<sup>245</sup>

Dette forsterker folkevisepreget. Glidningen fra dramatisert til utenforstående forteller gir også en tiltagende avstandseffekt. I forhold til de foregående diktene, som til tross for arkaiserende trekk og scenerier har et preg av impresjonistisk stemningsbeskrivelse og refleksjon som er fremmed for tradisjonsballaden, framstår Valdemars tale her som enkel og konkret. Beskrivelser som «Gurres gullglimtende Tind» og «Himmerigs mure» er klare og visuelle. Samtidig representerer sammenlikningen en mulig utfordring av høyere makter. Dette gir sekvensen en spenning mellom uskyld og utfordring. I kunstballadetradisjonen er utfordring av gud og etterfølgende straff for hovmod et motiv som er sentralt i affektballadetradisjonen. Av Bürgers ballader har både «Lenore» og «Der wilde Jäger» dette som et sentralt element, men utfordringene skiller seg fra Valdemars ved å være framsatt i fortvilt eller aggressiv affekt (se 4.4.1.).<sup>246</sup>

Walter Ong trekker som nevnt fram det agonistiske ved muntlige uttrykk og sjangre med røtter i muntlighet: de har ofte et kappestridelement. Det gjennomgående komparative, gir diktet et drag av utfordring som er i tråd med dette. I Valdemar-tradisjonen varierer det litt hvilke metonymiske assosiasjoner Gurre blir gitt. For noen, som Ingemann, er Gurre først og fremst stedet han utfolder seg som jeger, for andre er Gurre fortryllet av Tove. Hos Jacobsen er det den levende Tove som gir Gurre forrang for paradiset, ikke hennes posthume trolldom.

I de siste linjene forenes tilknytningen til Tove og landskapet, og stilles i kontrast til himmelen:

og ej vil jeg bytte dets fredsæle Vang  
og Perlen den lønligen varer,  
For himmerigs Glands og bedøvende Klang  
Og alle de Helliges Skarer.

---

<sup>245</sup> Jacobsen, *Lyrisk og prosa*, 202.

<sup>246</sup> Hans Midtbøe opererer i sin bok om romantikkens balladediktning med en egen Ville jeger-gruppe under gjenferdsballadene, der han plasserer Valdemar-ballader av Oehlenschläger, Ingeman og Hauch sammen med Bürgers jeger og Welhavens «Asgaardsreien» Midtbøe, "Romantikkens balladediktning : mytiske motiver," 70.

Her framstår saligheten nærmest som prangende glitter og larm i kontrast til Gurres beskjedne stillhet og den skjulte skatts ekthet. Det «fredsæle» settes opp mot himmelrikets overveldende sansebedøvelse.

Et aspekt ved Valdemars sammenlikningsdikt er at han selv i det fullkomne møtet som all hans lengsel har vært rettet mot, føler behov for å trekke inn noe annet. Å gi avkall på saligheten i det hinsidige for saligheten her og nå gir kraft til kjærlighetserklæringen, men møtet blir da også et springbrett over til andre steder og nye tankekors og konflikter, Gurres «fredsælhet» er vanskelig å tilegne seg for Jacobsens Valdemar-skikkelse. Det gir elskerens Valdemar en jeger-dimensjon, i den forstand at han alltid jager etter noe, og slett ikke faller til den roen han priser Gurre for å by ham. Slik fins det et snev av «behold du selv...» også til det Gurre himmelen ble avslått for.

Det følgende diktet, som er Toves replikk (nu siger jeg dig for første Gang), har som Toves forrige dikt noe av reglen ved seg. Toves insistering på kjærlighetserklæringer og kyss som noe som skjer «første gang», gir det hele et preg av gåte, når hun samtidig foreslår som mulighet at kongen «til kysset er vant». Den hypotetiske samtalen, i vendinger som «og sier du saa...» og «saa siger jeg...» åpner en slags liksom-modus i diktet, som minner om lek og spill. Kanskje er det også noe utfordrende i den litt dristige tituleringen av kongen som narr:

Og sier du, at jeg det før har sagt  
Og at du til Kysset er vant,  
Saa siger jeg: «Kongen han er en Nar,  
Der mindes forfængelig Tant.»  
Og siger du, saa er jeg selv slig Nar,  
Saa siger jeg: «Kongen har Ret,»  
Og siger du, at jeg det ikke er,  
Saa siger jeg: «Kongen er slet.»<sup>247</sup>

I dette diktet identifiserer Tove både seg selv og kongen med narren. Valdemar er en narr hvis han trekker fram tidligere kyss og ikke ser at kjærligheten alltid er ny, hevet over tid, tilhørende øyeblikket og uten gjentakelser. Men når Tove sier dette, gir hun også seg selv narreluen. Narrens rolle er ofte knyttet til ærlighet, å være den eneste som slipper unna med å irettesette kongen. Toves dikt tar inn gjøgler-elementer med sitt spill-preg, men kan da

---

<sup>247</sup> Jacobsen, *Lyrik og prosa*, 202-03.

også tillate seg å erte kongen og vise ham til rette. Narremotivet som Tove her introduserer, utvikles også videre i syklusen.

Metrisk minner diktet om det forrige, og med sin veksling mellom fire og tre trykktunge stavelser har strofen igjen preg av ballade. Det hele munner ut i noe som kan likne et balladerefreng: «For alle mine Roser har jeg kysset ihjel/ Alt mens jeg tænkte på dig.» Både rosene og fyllordet «alt» gir her etterstevpreg. Refrengpreget kan lese som en underbygging av tematikken med det gjentatte og likevel nye i kjærlighetsmøtene. Kjærligheten blir slik en ballade: Møtene er en runddans, men alltid med nye strofer, en gammel vise som alltid er ny i øyeblikket den synges.

Valdemars «Det er Midnattens Stund», som følger, er det første diktet med ubunden versform. Her befinner vi oss midt i kunstballadens gotiske affektrom, der den mørke bakgrunnen understrekes ved at synene stiger fram i glimt, mens hovedfokuset ofte er på fortalt og hermet lyd. Her bringer vinden med seg lyden av «Harpeslæt og Bægerklang/Og Elskovssange» til de usalige som gjennom mørket kan skimte «Borgens Kjerter og Hyttens Lys» og sukker «svindende» at «Vor Tid er forbi!». Det siste er et sitat fra Adam Oehlenschlägers «Hakon Jarls død», og representerer et sukk fra åsatroens og dens tilhengeres stemme i det kristendommen overtar hegemoniet:

I Offerlundene Blæsten tuder,  
Om mosgroede Støtter af Valhals Guder.  
«Vor Tid er forbi!  
Snart synke vi!»<sup>248</sup>

Stilen i diktet skiller seg markant fra tidligere dikt, og gjør at dødsmotivets inntreden er formidlet i en ny tone. Død og forgjengelighet blir tematisert midt i stevnemøtet, som et gotisk gufs i Sturm und Drang-stil. I det siterte Oehlenschläger-diktet, folder også den gotiske romantikken seg ut:

Den gothiske Steenmasse kneiser,  
Brunrødlig skummel i Maaneglands.  
I mørkeblaae Luft sit Spir den reiser,  
Om Muren Dødninge rangler i Dands.  
Fra lange Blyevindve en Straale iler  
Til Alterets Crucifix og smiler:

---

<sup>248</sup> Adam Oehlenschläger, «Håkon jarls død», i *Poetiske Skrifter I* (København: 1926-1930), 6.

«Du seirer vist,  
Du hvide Christ!  
Snart skal den vilde nordlige Zone  
Neie sig for din Tornekrone!»

Kompositorisk har diktet tre deler. Først introduseres et spøkelsesmotiv, døde som misunner de levende. Så vender Valdemar oppmerksomheten mot sin egen levende kropp. Så sammenfattes det hele i forestillingen om at den levende en gang selv skal gå rundt som usalig død. Delene rammes inn av det refrengaktige «Vor tid er forbi» (spøkelsene), «Det er min tid nu» (Valdemar) og «Vor tid er forbi» (framtidvisjon). En metonymisk impresjonisme preger diktet, spredte syner og hørselsinntrykk åpner dørene til tapte verdener av sang, fest og kjærlighet for de døde. Den levende, sansende kroppen representeres ved hode, hånd og lepper. Den sterke opplevelsen av kroppslig tilstedeværelse, bringer Valdemar ut av nettopp denne, over i identifikasjon med de døde. Valdemar, som tenker seg til Gurre før hesten har kommet dit, faller ikke til ro i Toves armer, men fortsetter å tenke seg dit han ikke er, og når han tenker seg død, er det betegnende nok som usalig ånd.

Tove fortsetter med fritt meter og kroppslige metonymiske bilder i sitt sverdikt. Hun viser hvordan kjærtegnene forflytter seg over de elskendes kropp:

Du sender mig et Elskovsblik  
Og sænker saa Øjet.  
Dog Blikket trykker din Haand i min,  
Og Trykket dør;  
Men som et elskovsvækkende Kys  
Du lægger mit Haandtryk paa min Læbe. <sup>249</sup>

Tove lager en analogi mellom kjærtegnenes forflytninger og stigende intensitet og døden og oppstandelsen. I en mystisk lignelse korresponderer kroppene og evigheten og gjør døden til en bagatell. «-Saa kort er Døden/som rolig Slummer/fra Kveld til Gry».

Saa lad os da tømme  
Den gyldne Skaal

---

<sup>249</sup> Jacobsen, *Lyrik og prosa*, 204.



For den mægtigt forskjønnende Død;  
Thi vi gange til Grav  
Som et Smil, der dør  
For et saligt Kys.

Graven som brudeseng er et topos med lang tradisjon, og som den bürgerlige skrekballaden som Valdemars dikt synes å stå i gjeld til, gjør mye ut av, særlig i «Lenore». Toves erotisering av døden står i sterk kontrast til en slik brutal forførelse, men ser heller ut til å romme en romantisk tanke om evig oppstandelse og uendelighet. Diktet synes slik heller å høre hjemme i eksistensballaderommet, med sin kretsing rundt kjærlighet og død. Jeg har tidligere vært inne på hvordan begeret som rekvisitt er sentral i flere kunstballader som tematiserer eksistens. (Se kap. 4.1.5).<sup>250</sup> Består dødens forskjønnelse i livets økte intensitet, eller forklaring av livets gåtefullhet? Tove-figuren forklarer ikke dette, men framkaller et tablå rundt det gyldne begeret som emblem for gåtene rundt dette.

De to diktene har visse likheter med hverandre i det frirytmske og fokuset på kropp og sansing. De representerer også hver sin behandling av tanken på døden, som Valdemar introduserer. Men der Valdemar drar veksel på affektballadens gjenferd, bråk og tåkeslør, har Toves tilnærming til forgjengeligheten igjen et skjær av lignelse, noe oversanselig. I tråd med eksistensballadestilen løfter Tove også problematikken ut av situasjonen, i hennes betraktninger fins ikke verdslige situasjonsbestemte hensyn som utroskap, hemmelighetskremmeri eller for dens saks skyld døden, alt foregår på et annet plan, alt er noe annet.

Å formulere to komplementære stemmer, synes som et viktig anliggende i diktet, og i det femte og siste diktet under overskriften «Møtet» er det kanskje dette Valdemar feirer når han priser rikdommen i foreningen med Tove:

Vidunderlige Tove!  
Så rig ved dig er jeg nu,  
At end ej et Ønske jeg ejer.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> Denne bruken av beger-metaforen er gammel. Hele tilværelsen eller det å gjennomleve noe sammenliknes med å tømme et beger/kalk. Denne sammenlikningen forekommer ofte i bibelen. F.eks. Luk 22.42.

<sup>251</sup> Jacobsen, *Lyrisk og prosa*.

Kjærlighetsakten som kulminerer «Møtet», framkaller hos Valdemar et slags «verweile doch, du bist so schön»-øyeblikk. En fullstendig forening der grensene krysses og kroppene blir ett:

Thi det er mig som banked mit Bryst  
Ved dit Hjertes Slag,  
Og som mit Aandedrag  
Hæved, Tove, din Barm.

Fødsel og vugge understreker møtes fruktbarhet, det som fødes er nye tanker og begge er fødende:

Og jeg ser vore Tanker  
Fødes og glide sammen  
Som Skyer, der mødes,  
Og samlende vugges de i vekslende Former

Stillheten er et gjennomgående motiv i diktet, leppens ansats kan formuleres, men noe forblir uttalt:

Læben vil bygge paa Ordets Bro,  
Men synker igjen til Hvile

I denne nærheten er brobygging en overflødig øvelse. Men det poetiske språket fortsetter der kommunikasjonen slipper. Det arkaiske er forlatt til fordel for en stil som forbindes med symbolistisk språkmaterialisme («samlede vugges de i vekslende Former»). Men alt annet enn de to elskende er ute av fokus, det er som om syklusen har kommet til et bart og stille sted der pust, hjerteslag og flytende tankeformer er det som er igjen.

### 5.1.7 Skovduens sang

Diktsyklusens mest dramatiske begivenhet, Toves død, er plassert mellom «Møtet» og «Skovduens» sang, og etterspillet fortelles av skogduen, en fugl som har hatt en plass også i

tidligere Gurre-dikt (med en tilhørende forkjærlighet for rimet Gurre/kurre<sup>252</sup>), men som her representerer en eldre, norrøn lyrisk tone. Diktet har preg av Edda-pastisj, og det gjentatte «Vide for jeg/sorg mig sanked/Meget jeg saa» kan minne om omkvedet i Vavtrudnesmål, kunnskaps-diktet der Odin under navnet Gagnråd besøker den vise jotnen Vavtrudne: «Fjölð ek fór,/fjölð ek freistaða,/fjölð ek reynda regin»<sup>253</sup> (mye fór jeg/mye fristet jeg/mye prøvde jeg maktene<sup>254</sup>.) «Skovduens sang» begynner og slutter i ljodahått-takter som glir over i lengre og friere verselinjer innimellom. En tendens til å stille objektledet først (kisten saa jeg), gir også Edda-preg. Utvidede similer, som når kongen sammenliknes med en båt som har mistet sin fører, fins i Edda-poesien så vel som hos Homer.<sup>255</sup>

Det narrative og tablå-aktige trer mer fram igjen i dette diktet. I de foregående diktene er tablåene mer underforstått, de skimtes gjennom Valdemar og Toves taler, mens skogduen beskriver scenene den har vært vitne til, utenfra: Den stolte gangeren spent foran likvognen, dronningens fakkellysende fra svalen, kongen som bærer kisten. Edda-koloritten utvider rommet fra balladens intime, relasjonelle fokus og ukommenterte handlingsgang inn i en diktning med kosmologisk preg. Motivet med klang som bærer langt av sted, og solen som kirkeklokke, tar Toves død med seg fra Gurre og ut i universet. I myten om Balders død knyttes hendelsen noen ganger til opptakten til ragnarok, gudens død får ringvirkninger med apokalyptiske dimensjoner. Toves død vekker noe av den samme undergangsstemningen.

Munken vilde Rebet drage  
Ringe Solen ned;  
Men han saa paa Kjøresvenden,  
Sorgens Rune til ham talte;

---

<sup>252</sup> Som hos H. C. Andersen: «O husker du Sjølund, den deilige Ø,/Hvor de vilde Skovduer kurre,De duftende Bøge, den stille Sø,/Husker du Gurre?» Christian Winthers «kong Vomer på reisen»: «Mig tykkes alt fra min høie Hest/At høre min Due kurre;/O, Deiligste! snart er jeg Din Gjæst/I Din Rede, det grønne Gurre.»

<sup>253</sup> *Eddukvæði 1 goðakvæði*, red. Vésteinn Ólason Jónas Kristjánsson (Reykjavík Hið íslenska fornritafélag, 2014), 357.

<sup>254</sup> *Edda-dikt*, overs. Ludvig Holm Olsen (Oslo: Den norske Lyrikklubben/Cappelen, 1993), 44.

<sup>255</sup> Et kjent Edda-eksempel er Gudruns beskrivelse av sin ensomhet i Hamdesmål.

Solen sank til Klang, som lyder  
Over jordens Døde.<sup>256</sup>

Ringvirkninger i flere slektledd, berøring med guder og skjebne gjør at Edda-diktene setter handlingene mer eksplisitt inn i større sammenhenger. Edda-diktene gir også tanker og følelser ord i sterke bilder. Bildet av dronningen i svalen gir assosiasjoner til den norrøne heltediktningens store hat- hevn- og kjærlighetsdramaer.

Mørk var natten, en enkelt Fakkell  
Lyste i Gyden,  
Dronningen holdt den, højt paa Svalen,  
Skalv for sin Hevn;  
Taarer, som ikke græde hun vilde,  
Funkled i Blik

Edda-diktens gudeverden er erstattet med kristne ritualer i Valdemars senmiddelalderiske verden. Men mytologiens søken etter sammenheng, er noe som går igjen i *Gurresange*, og som gir en dimensjon som overskrider balladens eksistensielle åpenhet der alt bare skjer og refereres ukommentert. Menneskets kår, liv og død, er mer eksplisitt tatt opp til behandling i denne sammenhengen. Det lager et rom der spørsmål som hvor Toves tanker renner nå, kan stilles.

Ved siden av tanken blir øyet og hjertet sentralt i skildringen av den døde Tove. «Død er Tove/Nat paa hennes Øje» synger fuglen. En bevegelse mellom betraktning, refleksjon og stemning karakteriserte det levende spillet mellom Valdemar og Tove. Blikket framsto som noe mellom det mottagende og skapende, og øyets natt blir slik et dramatisk bilde på at noe definitivt er brutt.

Skogsduen påkaller andre duer for å fortelle dem hva som har skjedd. I norrøn litteratur er fuglene ofte bærer av viktig viten, det å forstå fuglespråket er få forunt, og gir stor makt.<sup>257</sup> I «vide fór jeg»-gjentakelsen, som har forbindelse til Odins omkvad i «Vavtrudnesmål», utdypes fuglenes rolle som de som vet. Odins viten er i mytologien også

---

<sup>256</sup> Jacobsen, *Lyrisk og prosa*, 206.

<sup>257</sup> Sigurd Volsung får denne gaven etter å ha slikket sin brente finger ren for Fávnes hjerteblod. Det redder livet hans. I Rigstula er kunnskap om fuglespråket nevnt sammen med det å kjenne runer som kongsegenskaper.

forlenget av fugler, ravnene Hugin og Munin. I «Skovduens sang» bidrar også det å gjøre fortellingen til en meddelelse fuglene i mellom, til å legge et slør av hemmelighet rundt begivenhetene. Det hele skjer fordekt, kongen er kledd i bondedrakt, begravelsen finner sted om natten. Det er en spenning i teksten mellom det apokalyptisk ekspressive og det skjulte og ensomme ved sorgen, den er både subjektiv og overalt. Skogduens omkved om å sanke seg sorg og «sorgens rune» som taler til Valdemar, kobler sorg og søken etter kunnskap. Fuglene er de som har oversikt og kan koble historiens fragmenter sammen, Valdemar er den som føler sorgen på kroppen. Til slutt kobler også de avsluttende kjenningene Tove til duene:

Helvigs Falk  
I kongegaarden  
Gurres Due slog

«Skogduens sang» innvier sin leser til å bli en som skjønner fuglespråket. Men sorgens rune snakker bare til den sørgende. Og døden er bare erfart av den som ikke kan formidle noe, det fins noe å vite som bare den tause duen vet. Dermed er det likevel mye som trekker seg tilbake både fra de vitende fuglene og fra en fortolkende leser.

Det er bemerkelsesverdig hvor liten rolle den morderiske dronningen har i *Gurresange*. Det er bare her i «Skovduens sang» hun viser seg, først tablåaktig med sin fakkell og sine tårer, så i det konkluderende kenning-aktige sluttbildet. Valdemars bebreidelser og raseri hører utelukkende til forholdet mellom ham og Gud.

### 5.1.8 Den vilde jakt

Mellom «Skovduens sang» og den avdelingen som kalles «Den vilde jakt», går Valdemar «i rette med Gud» som Leonora Christina i sin tid kalte det.<sup>258</sup> Narre-motivet som først introduseres i Toves dikt, utvikles videre. Valdemars refs er stilet fra konge til konge, men med dette tar han narrens rolle som kongens kritiker. Gud refses som en hensynsløs despot som er blind og døv av for mye lovsang. Forslaget om at Gud derfor kunne trenge en narr og en søknad om stillingen, avslutter diktet. I sin form og henvendelse likner diktet

---

<sup>258</sup> «Begynte med Gud at disputere oc wille med hannem gaa i Rette; Mig syntist ey att haffue ded Fortient; Ieg meente att were for groffue Synder langt reenere end som David, der dog torde sige: Skal det da were til forgieffuis, att mit Hjerte wandeler v-straffelig?» Leonora Christina Ulfeldt, *Jammers Minde*, (København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab C.A. Reitzel, 1998), 94-95.

klagesangen. Gudsopprøret er et motiv som følges i et senere dikt i «Ville jakt»-avdelingen, der Valdemar truer med å ri inn i himmelen hvis Gud skulle finne på å skille ham fra Tove på dommedag, for «En Sjæl er elskende Mand og Kvinde».

«Den ville jakt»-delen veksler ellers mellom flere roller, Valdemars menn, Klaus narr og en bonde som blir vitne til jakten. I balladesammenheng er den mest påfallende referansen affektballadestilen som Valdemar slår inn på allerede i «Møtet»-avdelingen i «Det er midnatt», og som særlig er knyttet til jaktfølget. «Den ville jakt» begynner med tre dikt som utgjør en sammenheng: Valdemars påkallelse av jakten – en bondes vitnesbyrd om at spøkelsene står opp - jaktens hilsen til kong Valdemar. Påkallelsen og svaret er preget av paradokser der spøkelsenes umulige form for eksistens vipper mellom skrekk og komikk.

Vi Pile sende fra strengeløs Bue  
Med Øjne sigte, som ej kan skue

Diktet der bonden er vitne, utmerker seg ved å dra det lydbeskrivende og lydhermende med affektballadestilen til det ytterste, ved å la det hele utelukkende fortelles av hørselsinntrykk. Bonden ligger i senga og lytter til det som skjer på kirkegården:

Klap, klap med Kistelaag,  
Tunge Trin af Nattetog;  
(...)  
Klirren og Klappen i Vaabenhus,  
Hvisten og Kasten med gammelt Grus  
(...)  
Kirkeporten slaar op og i,-

Valdemars søken etter Tove er motivet i det etterfølgende diktet, som drar veksel på den romantiske Valdemar-diktningen der Toves gjenfødelse i landskapet er et utbredt motiv.

Skoven hvidsker med Toves Røst,  
Søen skuer med Toves Øje,  
Stjerner lyse med Toves Smil,  
Skyen svulmer som Barmens Høje.

Men diktet bryter med den romantiske harmonien, gjenforeningen med den døde synes likevel umulig:

Sandserne jage for hende at fatte  
Tankerne kjempe for hende at samle,  
Men Tove er hist og Tove er her,  
Tove er fjern og Tove er nær.

Sansene og tankenes møte med landskapet knytter et bånd til åpningsdiktene. Natur, erkjennelse, det spredte og det samlede vender tilbake som motiver. Den levende Tove ble stadig forbundet med noe utvidet og grenseløst. Nå er hun oppstykket og fragmentert som minner og rester.

Er du da, Tove, med Troddomsmagt  
Bundet i Søens og Skovens Prag?  
Hjertet svulmer som skulde det sprænges,  
Tove, Tove, Valdemar længes!

Grensen mellom trolldom og minner blir uavklart, Tove lar seg ikke uten videre finne igjen. Å påkalle den andres stemme lykkes ikke, så svaret erstattes av subjektiv ekspressivitet. Myten om Toves fortryllelse av landskapet berøres bare i den ene linjen i *Gurresange*, noen tryllering er ikke presentert, det kan slik nesten synes som om Valdemars apostrofiske forespørsel først og fremst har myten som referanse, som om det er den han stiller spørsmål ved.

Claus Narrs dikt utgjør en slags komisk og godmodig kontrast til gotikken. Narren er en figur som passivt blir dratt med i Valdemars spøkelsesjakt uten å forstå noe. Stilen i narrens tale er omstendelig og litt klossete, den ujevne verslengden snubler til tider nesten i seg selv, og rimene repeteres. Claus Narr er en folkebokfigur. Fra et balladeperspektiv er hans tale preget av en «mundus inversus»-tilnærming som har noe til felles med skjemtevisene:

«Aalen hun er en sælsom Fugl,  
Lever som helst i Vandet.  
Vrider sig dog i Maaneskin  
Ofte en stund paa Landet.»  
Det har jeg sunget om Andre en Gang,  
Bedst passer nu paa mig selv min Sang

Narren framstår i sin selvsitering som en som uttrykker seg ved viser, som Shakespeares Feste (som vel å merke representerer en vittigere narretype). Fugl- og fisk-forvirringen i

narrens vers uttrykker en malplasserthet han føler som ufrivillig deltaker i kong Valdemars jakt. Fremmedgjøring og avstandsblikk er noe av det Claus Nar tilfører. Han forstår ikke hvorfor han er der, eller hva de andre vil med det de gjør. Rittet rundt Gurre framstår som det å «Omkring et Vandhul fare», Valdemars dveling ved Gurre omtales som å løpe «gal ved mørke Nattetide/Og raaber paa en Pige som for Aar og Dage siden/Med Engle og med Vildgjæs fløj». Claus Nar forbinder kongens skjebne med hans gudsopprør som selvutnevnt narr og refser:

Thi han var altfor raa oprigtig,  
Og man maa være højest forsigtig  
Og tage mægtigt sig i Agt,  
Naar man er Nar hos slig en Magt  
Som ham, der bor hinsides Maanen.

Kanskje sår Claus Narr – i tillegg til en forvirring rundt sin egen person – en viss tvetydighet med hensyn til hva jakten handler om for kongen. Er det en straff fra Gud? Eller er det kongen som nekter å slippe taket i Gurre?

Claus Nar har håp om himmelriket til slutt for sin egen skyld:

Hvem gav den nøgne Sandhed Klæder  
Og tog dens Prygl paa Vej og Stræder?  
J – i fald der er Billighed til,  
Saa maa jeg bænkes i Himmerigs Sale  
Naa, hvor jeg der skal Verten Bagtale!

Skal det humoristiske spillet med sannhetsallegoriens nakenhet/kleddhet forstås som en forsnakkelse eller som innsikt? Muligens begge deler. Narre-rollens spill mellom å skjule og å framheve gjenspeiler seg i Claus' ord. Betrakningen på avstand gir både viten og forvirring, og narren som skal opplyse er selv i sitt blikks vold.

Jaktpartiet slutter med koret av Valdemars menn som vender tilbake til gravene ved hanegal, i tråd med gjenferdsballadene. Det ekspressive ved affektballadens gotikk kommer igjen til sin rett i de dødes siste sukk:

Graven kalder med aaben Mund;  
Og Jorden suger al lyssky Rædsel.  
Synker, synker!  
Livet kommer i Magt og Glands



Med Daad og bankende Hjerter,  
Og vi er Dødens,  
Sorgens og Dødens,  
Smerten og Dødens.  
Tilgravs! tilgravs! til drømmesvanger Ro  
Og, fik i Fred vi hvile!

Det uavvendelige i smerte, sorg og død besynges med heftighet, samtidig som man i lys av tematiseringen av det velbrukte ved Valdemar-diktningen kan lure på om det er et snev av metakommentar i den siste oppfordringen.<sup>259</sup>

Siste parti i syklusen heter «sommervindens vilde jagt», og er et langt, sammenhengende dikt der naturen står i fokus. Det er det eneste diktet som ikke er lagt i munnen på en av aktørene, men det har ofte form av tiltale. Diktet begynner med å rette seg til to blomster som har navn som gjør dem til mulige aktører i ridderdiktningen:

Stolt Henrik og Fru Gaaseurt, tag blot Jer i Agt!  
Nu begynder Sommervindens vildende Jagt:

Naturen imiterer motivene fra Valdemar-diktningen. Balladens helter befinner seg ofte som blomster i vinden i sine omgivers vold, og kan sies å gjenspeiles i Stolt Henrik og fru Gåseurt. Men diktet glir over i en myldrende vitalisme der blomster, insekter, dugg, stjerneskudd lager uforutsigbare mønstre sammen. Det beveger seg, synes, og klinger:

Hvilken bølgen og Gyngen,  
Hvilken Ringen og Syngen

Tradisjonsballadens refrenger, som ofte er knyttet til naturens bevegelser, kan ha noe av en liknende effekt der de kontrasterer balladeaktørens skjebnetragedier:

---

<sup>259</sup>Ludvig Holstein, Holger Drachmann og Halvdan Rasmussen hører i så fall til de som ikke hører denne bønnen.

Lenge stod herre Thidemand, Och undrit hand der-paa: saa kaste hand sin kaabe, skiødt sig for bølgen blaa <i>Det dagis op under lidenn.</i> DgF 74 B <sup>260</sup>	Ja, skulde jeg drage af landet med dig?/naar du kommer hjem, saa forraader du mig. <i>Mens Linden bær Løv, og løvet falder af, og Jorden bær alle grønne Blade</i> Dgf 249 G
--	--

Men her er det snakk om en veksling, ikke at det ene avløser det andre, slik som i *Gurresange*.

En alternativ tolkning er å knytte sommervindens ville jakt til Toves stemme i syklusen. Den regleaktige oppramsingen av gjøremål, besjelingen og forflytningene av bevegelse gjør at det synes mulig å høre et ekko av Tove i det avsluttende diktet. Fins det i så fall likevel en romantisk forsoningstanke i *Gurresange*?

### 5.1.9 *Gurresange*, balladen og modernismen

*Gurresange* skiller seg fra den forutgående Valdemar-diktningen ved å mangle et privilegert blikk, et utsiktspunkt som har forrang foran de andre. Valdemar og Tove representerer alternative blikk på verden, naturen, livet og døden. Gud framtrer også forskjellig for dem, for Tove som en som drømmer en stor liknelse, for Valdemar en rival i kjærligheten og en prylegutt i sorgen. Narren, skogduen og gjengangerne, de andre stemmene som høres, synes ikke bare å ha forskjellig tilnærming, men også å komme fra forskjellige andre vidt forskjellige sjangre og sammenhenger som Edda, folkebøker og gotiske skrekballader.

Flere av de romantiske dikterne varierer også strofeform, som Heibergs drama med innlagte sanger og Carsten Hauchs veksling mellom niebelungenstrofe og balladepastisjer. Men hos Jacobsen er formspørsmålet mer gjennomgripende, skiftene er tydeligere, det er ikke bare snakk om strofeform, men sjangerskift der scener, motiver og billedbruk forandrer seg. Sammensattheten i *Gurresange* skiller seg i dette også fra radikale romantiske hybridformer som *Jan van Huysum* eller *Drotningens juvelsmykke* ved å låne andre sjangres stemme og rom, noen ganger med et skråblikk på utsigelsesformen, som i koret til Valdemars menn. *Gurresange* er en desentralisert ballade der det subjektive hele tiden er viktig, men hvor synsvinkelen verken sentreres om et enkelt subjekt, eller et fortellerståsted, og der synsvinkelen ikke bare ser, men også blir sett av teksten.

<sup>260</sup> Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*.

Valdemar er syklusens gjennomgangsfigur, men forblir en rådløs og urolig, søkende sjel. Øyeblikket av fullkommenhet i foreningen med Tove avløses straks av berøvelse og ubotelig sorg. I sine forsøk på å nærme seg noe annet, og trø over egne grenser, kastes han tilbake til seg selv og det ekspressive. Møtene har preg av konfrontasjon med egen fremmedhet. Man kunne i forhold til kunstballadetradisjonen si at Valdemar stadig søker å konfrontere noe fremmed i illusjonsrommet, men blir kastet tilbake til affektrommet. Dette underbygges i syklusen av fokusering på henholdsvis syn og hørselssansen. Det auditive ved affektballaden handler om mange ting, om ekspressivt bråk, om mørket som gjør hørselssansen til orienteringspunkt, om manglende sikt. I illusjonsballaderommet er synet og synene sentrale, innsikt, forståelse, forsøk på å gripe det mystiske andre, innsirkle grenseovergangene. I balladen går det ofte galt i dette terrenget. *Gurresange* gjentar ofte konstruksjonen i Jacobsens balladepastisj «Genrebilde», en bevegelse fra «ser seg ut så vide» til ekspressiv utblåsning. Slik er det også i syklusen som helhet: Den begynner med syn og fortolkning, mens Valdemars siste stoppested er den ville jakt, en av den bråkete, gotiske affektballadens grunnscener. Hans natlige rytterskikkelse med sitt evige hvorfor blir stående som et «Sverd igjennem Nattens Hjerte»<sup>261</sup>, som kvinneskikkelsen i Michelangelo-arabesken. *Gurresange* viser slik videre til Jacobsens modernistiske arabesk-diktning.

Den hjemløsheten og uroen Valdemar-figuren ender opp i, representerer et motiv som blomstrer i skjæringspunktet mellom det senromantiske og tidligmodernistiske, og mytestoff om evig vandring finnes igjen i mange sammenhenger. *Wagners flygende hollender* (1943), «ohne ziel, ohne rast, ohne ruh» knyttes til den forløsningstematikken som er så sterkt til stede i hans operaer. Den uforløste opprører, fritenkeren, som nekter å innrette seg i de metafysiske forutsetningene, får populære uttrykk i Byrons *Manfred* og *Cain*, med røtter tilbake til Miltons Satan og den klassiske mytologiens Prometevs. Bo Green Jensens utsagn om at romantikkens «transcendentale og/eller 'sorte' strømninger op igennem århundredet og ind i vort eget metamorforiseres i stadigt mørkere, mere komplekse former, mønstre og motiver», kan synes relevant.<sup>262</sup> Både forløsningsmodellen og fritenkermodellen føres videre i det modernistiske. Forløsningsmodellen kan kanskje finnes igjen i en tendens blant

---

<sup>261</sup> Jacobsen, *Lyrik og prosa*, 93.

<sup>262</sup> Morten Høi Jensen, "Tale til J. P. Jacobsen Selskabet," *Jacobseniana* 12(2017). Stein Larsen, *Modernistiske outsider : underbelyste hjørner af dansk lyriktradition fra 1800 til i dag*, vol. 39, 89.. At gotikeren ofte kan være moralist, er et poeng Hans E Kinck trekker fram, f. eks. i forbindelse med Baudelaire. Se Hans E. Kinck, "Rundt fænomenet Villon. Betragtninger og digressioner," i *Mange slags kunst* (Kristiania: H. Aschehoug & co, 1921). Gotisk estetikk som en måte å framheve uhyggelige samfunnsaspekter på, fins også hos William Blake.

symbolister/dekadenter til å søke trøst i moderkirkens armer, i en noen ganger estetisert og egentlig gjennomskuet religionsopplevelse, mens fritenkertråden blant annet spinnes ut i Nietzsches forfatterskap, og her hjemme hos Garborg. Hos Jacobsen dras slike problematikker i modernistisk retning ved å i større grad manifestere seg i formens preg av sjanger og diskurs-kollasjer der det ekspressive, romantiske gudsopprørets stemme både presenteres og dissekeres.

Den modernistiske erfaringen knyttes ofte til meningstap og orienteringsvansker. Men om det er meningsløsheten som blir problematisk, eller religionens desperate forsøk på å skape mening, varierer. Å bebo en verden uten mening kan framstå som en mindre utfordring enn å bebo en verden *med* mening, der den andres død skal inkluderes og harmoniseres med denne meningen. Jacobsens Valdemar-skikkelse kjemper med dette. Men slåsskampen forutsetter et patriarkalsk, autoritært gudebilde som skal rives, og et interessant trekk ved Gurreange, er at også dette blir gjenstand for en materialisering og avsløring som retorisk fundert i Valdemars taler («ej dandse de engle»/«Herre, ved du vad du gjorde»).

Et drag av engasjert religionskritikk gir syklusen innslag av protestballadens utsigelsesform i stykker som «Herre, ved du vad du gjorde» og «nu ler du deroppe» (se kap. 4.1.6), og slik Oscar Wilde senere drar veksel på det gotiske i sin ballade med tendensaspekt (Reading Goal), trekkes det også på motiver fra dette vokabularet når Valdemar truer med å sprengre himmelriket med sin ville jakt. Protesten låner uttrykk fra affektballadens utagerende stil og raseri, til forskjell fra Wildes bruk av balladegotikk for å vekke gruen ved dødsstraffmotivet. Modusen er protestballadens appellative og anklagen om urett rettet fra avmektig til mektig står på dagsordenen. Men ved å rette seg mot ontologiske forhold heller enn samfunnsmessige, får denne klagen også et preg av selvrefleksivitet, av å kastes tilbake til den som roper. Et uavklart spørsmål er om sagnets premiss, straffen for hovmod, lever videre som premiss i *Gurreange*, på hvilket nivå og for hvem. Valdemar kan synes å henvende seg til myten Gud, i den konkrete formen den presenteres for barn, den mektige faren bak «himmeriks mure». Det fins en dobbelthet rundt Valdemars gudsforhold i Gurreange, det gudommelige synes på et retorisk nivå avslørt, samtidig som en funksjon som symbol for tilværelsens grunnleggende brutalitet blir ivaretatt.<sup>263</sup> Avmakten kan synes

---

<sup>263</sup> Denne ambivalensen mellom fornektelse av guds eksistens og fornektelse av guds verdensorden, tas senere opp i Niels Lyhne, der den knyttes til barnet Niels' gammeltestamentlige gudsbilde: «denne ligefremme, grelle Æventyrtro, som saa ofte er Barnets. Det er ikke Lærebogens sammensatte, subtilt nuancerede Gud, de troer

å ha et aspekt av flukt fra spørsmål rundt relasjoner til familie, samfunnsordning og statsanliggender og egen evne til beskyttelse. All aggresjon ropes mot himmelen, mens Helvig på svalen, kommenteres bare av skogsduen.<sup>264</sup>

Vekslingene mellom avstand og nærhet til stoffet er store. Døden introduseres som skrekkromantisk spøkelsesfantasi, før den slår ned i all sin ubønhørighet og uopprettelighet. *Gurresange* tenkes først introdusert som «turistlyrikk» og slutter i en blomstereng. Anker Gemzøe kaller det å feie historien vekk som gammelt spindellev, og setter lyset på Heines betydning for Jacobsen, særlig når det gjelder middeldalderpastisjene.<sup>265</sup> Et ironisk blikk på de romantiske tablåene man selv har satt opp, og en stråle av metarefleksjon – en vurdering av den romantiske balladens grep, er et aspekt her. Gemzøe trekker fram en romanisering av poesien (Bakhtin) som et prosjekt hos Heine som også viser seg i Jacobsens tekst: med sine rolledikt og sjangerskift er det en polyfoni i *Gurresange* som bryter opp poesiens ekspressive sentrerthet og tilfører noe av romanens brede synsvinkelbruk. Slik brukes ballader – både romantiske og tradisjonselementer – til å overskride det romantiske og gi stoffet aktualitet i en tid der «kullrøyken fordriver sangfuglene og gasslyktene forringer måneskinnet».<sup>266</sup>

Ironien er ikke gjennomgående i *Gurresange*. I stor grad bruker Jacobsen sagnstoffet til å sette opp tablåer som interesserte ham, og som han utvikler videre senere i forfatterskapet. De skrekkromantiske elementene er humoristisk sett, slik de allerede ble det i romantikken, som i Oehlenschlägers «Sigvat og Thora» (Se kapittel 4.1.1.). Men mens

---

paa, Børnene, det er den vældige gammeltestamentlige Gud». Niels vender seg etter tanten Edeles død, vekk fra Gud: «Men havde Gud vendt sig fra ham, saa kunde han ogsaa vende sig fra Gud. Havde Gud ingen Øren, saa havde han heller ingen Læber, havde Gud ingen Naade, saa havde han heller ingen Tilbedelse, og han trodsede og viste Gud ud af sit Hjærte.» Barnet Niels tror fortsatt på sin Gud, men erklærer han som fiende, og man kan i det høre et ekko av *Gurresange*: «Han tog Parti - saa helt han kunde, imod Gud, men som en Vasal, der griber til Vaaben mod sin retmæssige Herre, thi han troede endnu, og kunde ikke trodse Troen bort.» Jacobsen, *Niels Lyhne*.

<sup>264</sup> I *Jacobseniana* nr 12 drøfter Morten Høi Nielsen aspekter ved Jacobsens ateisme, med vekt på Niels Lyhne, men de to posisjonene ateistisk trosalvor og misoteisme synes, slik jeg ser det, fortsatt å stå i konflikt med hverandre uten at dette blir artikulert. Jensens Beckett-sitat «Det dumme svin! Han findes ikke», kan imidlertid leses som en slags syntese.

<sup>265</sup> Anker Gemzøe, "Dissonanser i J. P. Jacobsens poesi og prosa," *Jacobseniana* 5.

<sup>266</sup> Romantic poetry, Heine felt increasingly, was incompatible with modern life. «The railway engine shakes and jolts our minds, so that we cannot produce a song; coal-smoke is driving away the songbirds; and the stench of gas-lamps spoils the fragrant moonlit night». Richie Robertson, *Heine*, red. Arthur Herzberg, *Jewish thinkers* (London: Halban, 2005), 17.

Oehlenschläger morer seg med overdrivelsen og dramaet, er Jacobsens ironi mer analytisk og metaorientert. Han viser fram det språklige materialet spøkelsene er laget av, og får dem til å synge de paradoksene som er grunnlaget for deres diktete eksistens. Den danske litteraturens mest nasjonale spøkelses blir kikket i konstruksjonen, og den kunstballadevinklingen som helt klart feies vekk fra Gurre, er identitetsballaden. Å bygge opp rundt Danmark og Gurres deilighet, framstår i *Gurrelieder* som et utdatert nasjonalromantisk prosjekt. *Gurresange* er et ungdomsverk, og er som sådan trolig også et rom for utprøving av kunstnerisk identitet for Jacobsen. Det blir åsted for en kritisk saumfaring av det tradisjonen har å komme med, noe skal vekk, noe er blitt likegyldig og noe kan egne seg til å lage noe nytt av.

Som en slik utforskning av egen posisjon, er kanskje Gurre-stoffet spesielt godt egnet fordi så mange tidligere diktere har trått traktene. Bruddene gjøres slik ganske tydelige i kontrast mot den kjente bakgrunnen. Det er ellers tydelig at Jacobsen bruker historien om Valdemar og Tove til å utforske noe som opptar ham også på et tematisk nivå, og som han kommer tilbake til i andre sammenhenger: Drøm, overskridelse, sorg, tapets uopprettelighet og forsakelse av religionens trøst.

Når stadig nye litterære univers dras inn i løpet av syklusen, kan man kanskje ane et skift fra epistemologisk uro til ontologisk. Dialogen med Tove som utgjør første del av syklusen, skaker erkjennelsen på en fruktbar måte, mens Toves død skaker verden, og nærmer seg det apokalyptiske. Et markant scenskift der en annen sjangers talemåte og forståelseshorizont gjør seg gjeldende, merkes særlig fra skovduens sang. Her flyttes også synsvinkelen opp i luften til en utsikt og avstand som står i kontrast til Valdemars spontane uttrykk. Hva skjer med Toves visjoner når det er «natt på hennes øye»? Hvor er Valdemars Gud i denne stilen som hører til en tidligere verden?

Valdemar løper rundt i skiftende kulisser, snart i tradisjonsballadens åpne landskap, så i Eddas eldgamle tablåer der fuglene vet, og i spøkelseslandskap. Hans inderlige raseri kontrasteres slik mot den diktete verdenens løshet i sammenføyningene, der Gud synes langt mindre konsistent enn raseriet. Her kan en parallell trekkes til eksistensballaderommet utvidelse i retning av det absurdistiske (se kap. 4.1.4) som jeg har sett Garcia Lorcás ballader som et eksempel på. Jacobsens forsøk i kunstballaderetning kan slik ses som en spire til noe som springer ut i høymodernismen. Hos Jacobsen vil munken ringe solen ned fra himmelen, hos Garcia Lorca er det snakk om å slå månen og dens speilbilde mot hverandre som cymbaler, som om verden kan brettes. Jacobsens slår kanskje an en mer ekspresjonistisk tone enn Garcia Lorca, der han lar et subjekts følelser fylle

rommet, men det språkmaterialistiske som Lohfert Jørgensen trekker fram, kan også synes relevant (se innledning til dette kapittelet): Det er som de diktete fenomenene kan flyttes rundt på flaten de er montert på.

Claus Narr-diktet med sine bakvendte viser, malplasserthet og fremmedegjørende blikk drar i denne retningen, og Garcia Lorcás «Skjemteviser (burla) om Don Pedro til hest»<sup>267</sup> setter en ridder inn i et liknende univers, der bakvendthet, humor og død kobles. Hos Garcia Lorca fortsetter folkediktningsmotivene å gli ut i noe drømmeaktig, surrealistisk. Både i Claus-Narr diktet og i Garcia Lorcás mye senere folkeviseverden, framstår det absurde som et aspekt ved tilværelsen.

Som nevnt hevder Pil Dahlerup at balladens univers er uten transcendentale styring (se kap. 4.1.4): «Der kan ganske vist forekomme magtinstanser som skæbnen ('lykken') og Gud; men deres magt er fragmenteret og ukoordineret.» Otto Holzapfel hevder at balladens alltid handlende personer har et passivt aspekt, det er alltid noe utenfra deres handlinger svarer på.<sup>268</sup> En tilsvarende maktesløshet stilt ovenfor meningsløse og brutale hendelser, er en gjenganger i Jacobsens forfatterskap, man synes overgitt til vilkårligheten. Flere romantiske diktere stiller spørsmåltegn ved naturfortryllesens evne til å lindre tapet av den elskede Tove, men finner fram til en forsoning likevel. «Trøst ej findes i Rosens Blad» heter det i Heibergs sang om den bedrøvede Valdemar, men ifølge Jan Rosiek løftes sorgen ved sublimering i kunsten, «digtningen leverer hvad naturen ikke kan»<sup>269</sup>. Carsten Hauchs Valdemar er gjennomgående vennlig, men bestemt uforsonlig, han holder på at han aldri vil tilgi dronningen og at han foretrekker Gurre for himmelen til side åndedrag, og det blir datteren Margrethe som til slutt bringer den spøkende Valdemar til sjelefred med sine forbønner. Jacobsen forlater sin Valdemar i det urolige og usalige, fortellingen klippes av og viser en helt annen vill jakt, sommervindens.

Det siste lange diktet lar syklusen som begynte med solnedgang, slutte med soloppgang. Det er det eneste diktet som ikke er lagt i munnen på noen aktør. Arnold Schönberg har i sitt Gurre-oratorium over Jacobsens tekst, laget en egen korsats av soloppgangen på slutten. Anker Gemzøe spør seg om Schönbergs avslutning er ironisk:

---

<sup>267</sup> García Lorca og Näumann, *Sigøynersballader*, 101. (61)

<sup>268</sup> «Formlen passer til det generelle indtryk, at balladens hovedpersoner ikke handler i ordets egentlige forstand, men at der 'sker' noget, de prøver at reagere på.» Holzapfel og Odense Universitet Laboratorium for Folkesproglig, *Det balladeske: fortælle måden i den ældre episke folkeviser*, 61.

<sup>269</sup> Rosiek, *Danmark, Gurre, stranden: steder i dansk litteratur*, 121.

Det ville i så fald gøre Schönberg til en endnu mere kongenial fortolker af Jacobsen, end han er det andre steder i værket, og dermed til en af de få, måske den eneste, i den samtidige wienerkultur, der matcher den for moderne danske læsere helt klare ironi i J.P. Jacobsens behandling af det historiske sagnstof. Først og fremmest som denne ironi kommer til udtryk i tekstens afslutning, der fejrer det folkeviseagtige og skrækromantiske skær over historien om kong Valdemar og Toves skæbne væk som gammelt spindelvæv.<sup>270</sup>

Det skjer en tydelig forflytning mellom de to ville jaktene. Men hvis det skulle søkes en forbindelse til foregående dikt, må det være de som sies fram av Tove. Preget av lek og regle minner om Toves dikt, den besjelede naturen også, og forflytningene der en rekke av bevegelser har en slags subjektuavhengig sammenheng. Som et ekko av rosene som speider etter Valdemar, rister blomstene her «dug av Lok/Og spejder efter Sol.» Den urolige sommervindens ville jakt dør hen og følges av soloppgang. Slik følges død av oppstandelse, ikke i en sammenheng som er til å oppleve og gi mening og lindring for det enkelte menneske, men fra en evighetens synsvinkel. Det åpnes slik en revne mellom motivet der Tove smelter sammen med naturen, og det at sorgen lindres for Valdemar. Toves blikk på tilværelsen har sine ekko i sommerengens vitalistiske estetikk, men beånder materien og livets bevegelser heller enn å peke ut over disse. Det er en spiritualitet hinsides godt og vondt som ikke berører det personlige nivået Valdemars sorg befinner seg på, men som munnar ut i en feiring av livskilden solen, som ikke kan forklare hvorfor noe er som det er, bare at det er.

Stefan Kjerkegaard peker i en artikkel om Jacobsens populærvitenskapelige produksjon<sup>271</sup> på forfatterens tendens til en optikk der man enten går helt tett på eller ser ting fra enorm avstand. Naturforskeren og Darwin-oversetteren Jacobsen opererer i et landskap der man søker oversikt over utviklingen i millioner av år, som kunstner opererer han tett på skiftende sinnsstemninger og små nyanser i mangefasetterte relasjoner, merker av regndråper i sanden, sømmen på en strømpe.

---

<sup>270</sup> Anders Ehlers Dam og Gry Hedin, *J.P. Jacobsen og kunsten* (Faaborg, Aarhus: Faaborg Museum Aarhus Universitetsforlag, 2016), 127.

<sup>271</sup> Stefan Kjerkegaard: Stjernene og Cellerne, Kiggerten og Mikroskopet – Om J.P. Jacobsen: «Af Planternes Livshistorie» Stefan Kjerkegaard og Jens Lohfert Jørgensen, "Jacobseniana Skrifter fra J.P. Jacobsen Selskabet " J.P. Jacobsen Selskabet, [http://www.jpjacobsen-selskabet.au.dk/fileadmin/www.jpjacobsen-selskabet.au.dk/skriftserier/jacobseniana/nr\\_3.pdf](http://www.jpjacobsen-selskabet.au.dk/fileadmin/www.jpjacobsen-selskabet.au.dk/skriftserier/jacobseniana/nr_3.pdf).



«Stæmninger I», et av diktene som følger *Gurresange* i *En cactus springer du*, gir uttrykk for hvordan det veldige universet og den subjektive eksistensen berører og rommer hverandre uten å forklare hverandre.

I Rummet det vældige vugges  
Vor Jord som paa Havet et Blad,  
Og jeg er et Støvgran, der glimter  
«Gud» ved i Lyset af hvad?  
Og dog er det hele Solsystem,  
Der vugges i Æthrens Bad,  
En Krusning i mine Tankers Hav,  
Kun lille, og kruset af hvad?<sup>272</sup>

Jacobsens spredte optikk, er kanskje på mange måter representativ for hans samtids orienteringer; tett på sjelslivets ideosynkrasier, konfrontert med himmelens tomhet og detronisering fra skaperverkets herre til avansert ape-art. I *Gurresange* krysses Toves grenseløse og Valdemars grenseutfordrende perspektiver for en kort stund, før Tove forsvinner i de brutale skiftene mellom liv og død som bare kan gi mening i et stort og upersonlig perspektiv.

Når man ser bort fra at *Gurresange* som helhet hviler på en sagn- og ballademyte og foregår i dennes kulisser, er det mest Valdemar-skikkelsen som formulerer seg med ballademateriale. Tove er knyttet til lek og regle. Reglen har en slags oppramsede mylderestetikk som gir et bevegelig og vitalistisk preg, men også en upersonlig og bred utsikt, smidd over formelen a gjør b, c gjør d... Når hun låner fra balladen (for alle mine roser har jeg kysset i hjel), er det fra omkvedsmaterialet, som representerer noe sirkulært. Ballader med naturbeskrivende refrenger, som det fins mange av, kan gi en følelse av at gjentakelsen understreker naturens statiske gjenkomstmønstre, mens de bevegelige enkeltskjebnene i narrativet kontrasterer disse. Som analysen viser, handler balladelånene i *Gurresange* mye om møte med og forsøk på overskridelse av seg selv og egne betingelser. Balladens *tragiske* aspekt blir slik en side ved den som aksentueres i forbindelse med Valdemar-skikkelsen.

---

<sup>272</sup> Jacobsen, J. P., «En Cactus springer ud (DK)», fra Jacobsen, *Lyrisk og prosa*, 190.

## 5.2 «En arabesk» – En urimet bergtakingsballade

«Den gode ballade rummer en panisk pol», skriver Sigurd Kværndrup i sin avhandling om den østnordiske balladen<sup>273</sup>. Kan det være slik at den gode Pan-arabesk rommer en god del ballade også?

J. P. Jacobsens dikt «En arabesk», ofte referert til som Pan-arabesken, er som *Gurresange* fra «En cactus springer ut». Den har ikke balladeform i metrisk forstand, men jeg vil hevde at det kunstballaderommet jeg har kalt illusjonsballaden, eller den symbolistisk-dekadente linjen (kap. 4.1.2) er relevant for den. Tradisjonsballader med bergtakingsmotiv, som typene Elvarhøj (TSB A 65) og Olav Liljekrans (TSB A 63), er blant røttene til Jacobsens arabeskeplante. Taushet og tale, natur og naturmytisk kvinneskikkelse, innvielsesdrikk, makt og begjær og skiftende syner, dette er motiver som har møtt hverandre før, både i bukolisk diktning og i nye og gamle ballader, men som stadig arrangeres på nye måter. Pan-arabesken graver i en naturmytisk åre der antikke mytologiske referanser og den nordeuropeiske balladetradisjonen flyter over i hverandre. Et motiv som binder det paniske og bergtakingsballadene sammen, er fenomenet *klumsing*, evnen naturvetter har til å paralisere mennesker, dyr og omgivelser. En overskridende opplevelse der selsom skjønnhet inngir skrekk og stjeler makt fra den betraktende/opplevende, er ofte sentral her. Noe som tyder på innflytelse fra bergtakingsballaden spesielt, er det sentrale tablåets adopsjon av balladebilder som beger, blomster og stein.

Innflytelse fra kunstballaden er også tydelig å spore. Vakre, gjerne giftige blomster og farlige forførrersker er sentrale i illusjonsballadens repertoar, og står sentralt i Jacobsens Pan-arabesk. Hans *belle dame sans merci* drikker sine menn til fra «den giftige lilies blændende kalk», og valmueblod flyter i hennes årer. Kvinne og plante synes nærmest sammenvevd til et selsomt hybridvesen. Etter en analyserende gjennomgang av diktet vil jeg ta opp spørsmål rundt intertekstualitet med ballade og kunstballade, det paniske og det sublime. Jeg vil ta med meg Camille Paglias påstand om en epistemologisering av kjærlighetsdiktningen i senromantikken, og jeg vil vise hvordan Jacobsen ved å vri på tradisjonen og rette naturalismens undersøkende blick mot romantikkens motivstoff, skaper en særegen, symbolistisk poesi.

---

<sup>273</sup> Kværndrup, "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser," 491.

### 5.2.1 En arabesk om det arabeske

Jacobsen har brukt betegnelsen arabesk på flere av sine dikt på frie vers. Å knytte billedkunstbegrepet arabesk - stiliserte slyngede planteornamenter som har vært populære i gresk, romersk og arabisk kunst – til litterære tekster, er kjent fra Edgar Allan Poes fortellinger – *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Det arabeske framstår slik hos Poe som et fortellermodus eller en motivtype, knyttet til det gotiske og bisarre. Dette har nok relevans for Jacobsens bruk av ordet, i dagboknotatene hans fra 1867 går det fram at han var svært opptatt av Poes bok som akkurat hadde kommet ut på dansk<sup>274</sup>, men i Jacobsens dikt kan det arabeske i tillegg dreie seg om form. Jacobsens arabesker kan for eksempel synes å imitere en slags slyngede ornamentikk ved at detaljer ved bildene gripes fatt i og utbroderes til nye billeduniverser, som stengler som skyter nye skudd som utvikler nytt bladverk. Denne stilen er mer utarbeidet i «Arabesk til en haandtegning av Michelangelo»<sup>275</sup>, men Pan-arabesken har også et snev av den. Arabesk-tittelen kan også henvise til det organiske og viltvoksende ved de frie versene. Motivisk synes også det slyngede å gå igjen i Jacobsens arabesker, fra den berømte bølgen i begynnelsen av Michelangelo-arabesken<sup>276</sup>, til den snodde vannstrålen som illustrerer kvinnens tale i Pan-arabesken. «Arabesk» gir slik mening både på et tematisk, motivisk og kompositorisk nivå. I den samtidige billedkunsten har arabesken et stort oppsving i popularitet. William Morris og Arts and Crafts-bevegelsen dyrker og fornyer den dekorative arabesken, og den slynger seg videre inn i art nouveau og symbolistisk kunst. Arabesken som musikalsk form, møter man både i romantisk form hos Schumann og impresjonistisk hos Claude Debussy. Ornamentikk og arpeggio-effekter er ofte sentrale virkemidler.

Flere kritikere har knyttet Jacobsens skrivekunst til Art nouveau eller Jugendstil, og særlig mot 1900-tallets slutt ble forfatterskapet både lest og illustrert i tråd med dette. «Ikke kun i Vogelers illustrationer og i Rilkes kunst-kritik, men også i nogle af 1890'ernes

---

<sup>274</sup> Jacobsen, J. P., «Dagbogsopptegnelser (DK)», fra Jacobsen, *Lyrisk og prosa*, 14.

<sup>275</sup> Jacobsen har foruten Pan-arabesken skrevet «Arabesk til en haandtegning av Michelangelo», «Monomanie» og «En arabesk» (Fra Husets Tag drypper Snemassen ned).

<sup>276</sup> «Tog Bølgen Land?/Tog den Land og sived langsomt,/Rallende med Grusets Perler,/Atter ud i Bølgers Verden?/Nej! den stejled som en Ganger,/Løfted højt sin vaade Bringe;/Gjennem Manken gnistred' Skummet/Snehvidt som en Svanes Ryg.» Jacobsen, *Lyrisk og prosa*, 93.

tidsskrifter afspejles receptionen i den tysksprogede kultur af Jacobsen som en jugendstilforfatter», skriver Anders Ehlers Dam i *J.P. Jacobsen og kunsten*<sup>277</sup>.

Ser man på komposisjonen, fins det i Pan-arabesken en bevegelse tilbake til utgangspunktet. Diktet har en kiastisk motivkomposisjon mellom de seks strofene. (Jeg regner da den siste linjen også som egen strofe, den framstår som et fragmentert ekko av den første). Strofe 1 og 6 dreier rundt spørsmålet «kjender du Pan»<sup>278</sup>, strofe 2 og 5 er begge sentrert rundt et landskap som er voksested for en betydningsfull plante, og de to midterste strofene dreier seg om møtet med en kvinne som er innvevd i plantemateriale.

Strofe 1: Pan

Strofe 2: Landskap/plante

Strofe 3: Møtet

Strofe 4: Møtet

Strofe 5: Landskap/plante

Strofe 6: Pan

Arabesk-formen knytter an til visuell kunst, og betraktning, refleksjon så vel som billedbeskrivelse står sentralt i Pan-arabesken. Strofe 1 og 6 rammer diktet inn i noe reflekterende og vurderende, de øvrige strofene presenterer i hovedsak scener og syner. Syner og visjoner står sentralt i illusjonsballadetradisjonen, ofte en opplevelse av ustabilitet og dobbelthet, eller en nedringing av eller problematisering av grenser, drøm og virkelighet. Her er vi i et kunstballadeterreng som har forbindelser til det naturmytiske. Syner og bedrag har en sentral plass i Jacobsens arabesk, «kun Tvende turde trodse hende,/Hendes egne Øjne» heter det i slutten av den fjerde strofen. Det visuelt beskrivende, nærmest ekfratiske, har en sentral plass, fra den selsomme planten i strofe 2, som betraktes og beskrives, men også selv likner et øye, til den utførlige, billedrike beskrivelsen av kvinnen.

### 5.2.2 Analyserende gjennomgang

I den første strofen i J.P. Jacobsens dikt «Arabesk» rettes to spørsmål mot et «du» som ikke identifiseres videre: 1: Har du faret vild i dunkle Skove? 2: Kjenner du Pan? En sammenheng mellom dunkle skoger, villfarenhet og guden Pan antas, i overensstemmelse med bildet av Pan som skogsgud. Men ikke før er sammenhengen etablert, så plukkes den fra hverandre.

---

<sup>277</sup> Vogeler var en jugendstilkunstner som illustrerte Jacobsens tekster. Dam og Hedin, *J.P. Jacobsen og kunsten*, 101.

<sup>278</sup> Diktet siteres her og i det følgende etter Jacobsen, *Lyrik og prosa*, 194-95.

Diktets «jeg» kjenner Pan, men ikke de mørke skogenes Pan, (Nej! den Pan har jeg aldrig kjendt). Den Pan tekstens «jeg» har følt, identifiseres som kjærlighetens Pan. De dunkle skogers Pan og kjærlighetens Pan plasseres i hvert sitt lydlandskap ved hjelp av motsatte figurer: «Medens alt tiende talte (skogens Pan)/Da tav alt Talende (kjærlighetens Pan.)» Kjærlighetens Pan får alt rundt seg til å forstumme. Etter denne nærmest drøftende og reflekterende innledningsmodusen, skifter diktet over til fortellende tablåer.

I strofe 2 beskrives et landskap med en underlig plante, og de siste linjene «den har jeg set/I min Kjærlighed», knyttes denne beskrivelsen til kjærlighetens Pan. Landskapet står i kontrast til «de dunkle skove» som er den andre Pans domene, vi er nå «I solvarme egne». Sentralt i strofen står «en sælsom urt» som vokser der, og som blomstrer sjeldent og kort «kun i dybeste Tavshed/Under Tusinde Solstraalers Brand/Aabner den sin Blomst/I et flygtigt Secund.» Blomsten beskrives med to similer: Den sammenliknes med «en gal Mands Øje» og «et Ligs røde Kinder». Den siste formuleringen har noe av oxymoronet over seg. Man kan se blomsten som en umulig plante som bare kan identifiseres med begreper som gjensidig opphever hverandre.

I tredje strofe introduseres en tredje person, «hun», og strofen er viet til beskrivelsen av denne kvinneskikkelsen. Med noen unntak er det blomster- og plantesammenlikninger som får beskrive henne: Sjasminens søttduftende Sne (hele henne), valmuer (hennes blod), vannliljer (hendene), ebleblomstens blade, (hennes tale). Andre materialer som tas med i sammenlikningene er kaldt marmor (hendene) og vannets stigende stråle (talen). Liv og død er vevet sammen i portrettet, det organiske ved blomsterbildene kontrasteres av at blomstene som er nevnt ofte er knyttet til søvn, beruselse og død: Valmue og lilje som både er tungt duftende, giftige og symbolsk knyttet til død, den søttduftende sjasminen har beroligende og søvndyssende virkning, og jasminblomsterdrysset sammenliknes med den kalde snø. At blodet er byttet ut med giftig plantesaft «valmueblod randt i hendes Aarer», får henne til å virke som et vesen fra en annen verden, halvt plante, halvt kvinne. Det kan også kan gi assosiasjoner til en balsamert kropp. Mens de andre blomsterbildene er eksplisitte sammenlikninger (similer), «hun var som...», presenteres valmueblodet uten at billedaspektet gjøres eksplisitt. De kalde marmorhendene peker også mot grav og død. De innbyrdes motsetningene settes igjen i spill i «Der var Suk i hendes Latter/Jubel i hendes Graad». «For hende maatte Alt bøje sig» kan knyttes til makt og panisk underkastelse. Skogenes Pan er i diktet knyttet til mørke og en slags fulltonende vitalitet, som får det tiende i tale. Kvinnen er særlig knyttet til det hvite, til syner av bisarr skjønnhet, kulde, taushet og død. Et fruktbart mørke, står mot en slags steril, lys skjønnhetsverden. Strofen slutter med

at allmakten til kvinnen er utfordret av øynene hennes. «Kun Tvende turde trodse hende,/Hendes egne Øjne.» At blikket – gjerne knyttet til både sikt og innsikt - er det ene svikefulle, blir servert som en detalj, men rokker ved kvinnens tilsynelatende kontroll. Diktets «jeg» møter i sine syner øyne som ser tilbake, først det gale, blinde blomsterøyet, som ser med et øyeblikks bokstavelige varighet, så den mektige kvinnen med de bedrageriske øynene.

Fjerde strofe rammes inn av gjentakelser av den samme ordlyden: «Af den giftige Lilies/Blændende Kalk» står både først og sist i strofen. At linjen når den er plassert i starten av strofen er begynnelsen på en setning, mens den utgjør slutten på en setning ved strofens ende, gir en slags speilvirkning. I denne speilstrofen finner vi tre menn som skjenkes av blomsterkvinnen med den giftige liljekalken, «jeg», den døde og den knelende. Et viktig poeng er at blomsterkvinnen også drikker med dem, men synes uanfektet, og øynene som i forrige strofe var de eneste som «turde trosse henne», er nå også lydige. Den skål kvinnen drikker med de tre mennene, handler om «usvigelig Troskab». Det hvite og lysende er fortsatt sentralt i bildets fargelegging, den liljevite kalken beskrives som blendende. Fra det nærmest frosne bildet av kvinnen med de tunge, kalde hendene i fanget, er det mer aktivitet i scenen, men fortsatt har det noe av bildets frosne øyeblikk over seg, selv om dette øyeblikksbildet forteller om tid og tidsforløp. «Ham der er død,/Og ham der nu knæler ved hendes Fod» synes å representere fortid og nåtid, «jeg» har også drukket, men foreløpig ikke stuft.

I den femte strofen skifter scenarioet igjen, som i strofe 2 til et landskap med en vekst i sentrum, her det blomstrende treet hagtorn (tjørn). I landskapet synes skoggudens verden og den andre Pans verden å møtes: «den snedekte Slette/I den brune Skov» er voksestedet for treet. Strofen innledes med «alt er forbi». Treet er i omgivelsenes makt, det er vinden som eier dets krone. Det blør, det drypper «blodrøde Bær» ned i snøen. Dryppingen understrekes av det rytmiske og repeterende «Et for et,/Et for et» og i den avsluttende parallellismen «de blodrøde Bær/Ned i den hvide Sne;/De glødende Bær/I den kolde Sne.-» Slutten kan minne om en regle som man venter skal fortsette på samme maner, men som stopper i en tankestrek. Den talende pausen som oppstår brytes så etter linjeskift i et ekko fra første strofe: «Kjender du Pan?» Brått trekkes det hele tilbake til rammen igjen, til en vurderende avstand. Spørsmålet er det samme som i begynnelsen, men likevel annerledes, siden hele diktet har forløpt siden sist det ble stilt. Det er nå muligens en forespørsel etter leseren gjenkjennelse. Hvilken Pan spørres det etter til slutt? Kanskje en hittil ukjent? Når myten møter noen blir den kanskje alltid en annen?

### 5.2.3 La belle dame sans merci

«Musik og dans er 'paniske' kræfter i forhold til hverdagen, og balladen bevæger sig næsten altid ud af dens relativt trygge virkelighed, til en verden hvor kæmpekræfter står til rådighed, eller til ukendte, farlige og sprogløse sfærer», skriver Kværndrup i sin avhandling<sup>279</sup>. Bergtakingsvisene, både de tradisjonelle og kunstballadene, samler seg rundt et møte med noe ukjent, en gjennomgripende begivenhet som forandrer livet til den det skjer med. I tradisjonsballadene har møtet med de andres verden mange utganger. Noen tar imot alvenes drikk, glemmer sin verden og blir i berget. Noen lever i berget en tid før de finner ut igjen. Noen reddes før det virkelig er fare på ferde, og noen dør.

Jacobsens urimede dikt knytter seg til dikt om slike møter med det ukjente, det er den absolutt skjellsettende opplevelsen vi blir presentert for, hendelsen som setter et før og etter. Kvinnen beskrives som noe som til dels hører til i en annen verden, hun har et beger med en farlig drikk, hun er mektig og et slags naturvesen som ikke er klart avgrenset mot planteverdenen. Man kan se et møte mellom Pan-motivet og balladene i Jacobsens betoning av det frosne og det tause. Det er i denne sammenhengen interessant at Jacobsen i sine notater viste interesse for trolldomsformularer, blant annet for klumsing:

Da Formlerne indeholde Guds og Fandens Navn ansaaes Brugen af dem for gudsbespottelig. En kone i Vorbasse kjendte Formlen for at stille løbske Heste, men ville ikke bruge den. Først da hun saa at en Mand, der sad paa Vognen vilde miste Livet, hvis Hestene ikke stansede, fremsagde hun Formlen og Hestene stode stille.<sup>280</sup>

Jacobsen tar med en opplysning om at trolldomsformularer må meddeles menn av kvinner, og kvinner av menn for å bevare sin kraft. Klumsingens maktutøvelse, en seksuell spenning i utvekslingen av trolldom og en overskridelse av guddommelig orden knyttes sammen i Jacobsens dagboksnotater fra 1868.

Det paniske er ofte forbundet med et visst leven, men Pans skrik kan også fremkalle paralyserende skrekk, jamfør de to Pan-skikkelsene Jacobsen henviser til innledningsvis.<sup>281</sup>

---

<sup>279</sup> Kværndrup, "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser," 491.

<sup>280</sup> J. P. Jacobsen, *Samlede verker III* (København 1924-29), 19-20.

<sup>281</sup> Gemzøe knytter de to Pan-skikkelsen til henholdsvis naturangst og kjærlighetsangst: «Digtets indledning konfronterer to udgaver af panikken som tilstand, der ligner hinanden og samtidig er hinandens modsætninger: naturangst ('Medens alt Tiende talte') og erotisk panik ('Da tav alt Talende'). Psykens vildveje

Pans selskap er nymfene, naturånder ofte knyttet til huler og grotter og kilder og som kan slå folk med galskap eller profetisk inspirasjon.<sup>282</sup> Den lammende kraften Pan tilskrives, kan minne om de underjordiskes evne til «klumsing» eller «trollbinding», som er et element i flere bergtakingsballader, og Pans følge av naturånder har mye til felles med alveskikkelsene i slike ballader. Den paralyserende angsten kjærlighetens villfarelser kan bringe, synes å ha et sterkere maktaspekt enn den andre; stemme og rørlighet mistes av den rammede.

Keats' «La belle dame sans merci» som jeg har antydnet som en prototyp for den bergtakingsballadeinspirerte illusjonsballadelinjen, har mange likheter med Jacobsens arabesk. Det gjelder rammen som møtet med (alve)kvinnen fortelles fra, der fortelleren manifesterer seg som en skadet mann. Begge dikt åpner med spørsmål som inviterer til opprulling av noe den plagede har opplevd. Keats' kjente åpningslinjer legger seg tett opptil tradisjonsballadens formler:

O what can ail thee, knight-at-arms,  
Alone and palely loitering?  
The sedge has withered from the lake,  
And no birds sing.

Selv om Jacobsen er løsere i formen, er den uroen og forvillelsen som rammer inn presentasjonen, og som fortellingen om det selsomme møtet springer ut fra, en kompositorisk likhet.

Kvinneskikkelsens blanding av sødme, uskyld og farlighet minner om «La belle dame...», men hos Jacobsen er farligheten mer eksplisitt (kalken er giftig), og diktets jeg passivt i damens vold. I begge diktene blir det farlige tydeligst presentert gjennom andre menn, men hos Keats ytrer disse seg til ridderen i en drøm han har når han sover i alvens armer. Når han våkner, er fortryllesen brutt og alt vekk. Hos Jacobsen er kvinnens tidligere ofre en del av scenarioet, (en knelende og en død mann som har smakt hennes beske drikk), og mulige representanter for jeg-personen selv i ulike faser. Men overgangen mellom strofe fire og fem har en liknende karakter av oppvåkning «on the cold hill side»: «Alt er forbi!» heter det i første linje i strofe fem, og tablået skifter. I begge dikt skildres kvinnens underlige tale, hun snakker «in language strange» hos Keats, mens hennes ord beveger seg i figurer

---

er mere skræmmende og vanskeligere at koncipere i ord end skovenes.» Gemzøe, "Dissonanser i J. P. Jacobsens poesi og prosa," 16.

<sup>282</sup> Felix Guirand, *Greek Mythology* (Paul Hamlyn, 1967).



hos Jacobsen, fallende, slyngende. (Kværndrups formulering om det paniske som en språkløs sfære, kan settes i forbindelse med kvinnenes underlige, meningsløse språk). I begge dikt fokuseres det på naturbilder som peker mot høst, død og dvale.

Tolkningstradisjonen rundt «La belle dame sans merci» har ofte knyttet diktet til poetisk erfaring, inspirasjon, fantasi, den dikteriske visjonen etc.<sup>283</sup>, temaer Keats forfatterskap i stor grad sirkler rundt. De britiske tradisjonsballadene med bergtakingsmotiv legger til rette for en slik forståelse av tematikken, ved at flere av de best kjente er knyttet til bergtakingen av dikteren Thomas the Rhymer. En forestilling rundt de underjordiske som kunstneriske eller i stand til å gi mennesker kunstnergaver, fins det mange varianter av i tradisjonen, også i Norden, og jeg vil gå nærmere inn på dette i forbindelse med balladen «Elverhøj». Motivet med at den villfarne inntar noe han får av damen, er felles hos Jacobsen og Keats, men Keats' «roots of relish sweet,/And honey wild, and manna-dew» skiller seg fra serveringstilbudet hos Jacobsen, der mennene drikker «Af den giftige Lilies/Blændende Kalk.» I sagn- og mytetradisjonen, fra Proserpinas granateple til draugen i Vallarhaugen, er det ofte et poeng å ikke ta imot mat fra noen på den andre siden. Men føden i Keats dikt, har andre konnotasjoner: det er viltvoksende og dryppende søtsaker med smak av bibelens manna, som om ridderen velsignes både av naturen og himmelen. Keats dikt er preget av interaksjon mellom alv og ridder, han fletter kranser til henne, hun gir ham å spise, og det kulminerer med favntaket i grotten. Det er først senere han våkner kald og forstøtt og snubler hesteløs og febersyk rundt sjøen, i grell kontrast til alvens grotte. Hos Jacobsen er det ikke kvinnens forsvinning, men hennes tilstedeværelse som bringer mennene i kne. Hun forgifter dem med en drikk hun selv ser ut til å tåle. Det er ikke sorgen over en tapt visjon, og den kalde oppvåkningen som illustreres, men en søken etter å forstå noe som unnslipper forståelse. En forskjell mellom diktene går på det romlige, Keats' dybde og bevegelse, Jacobsens stivhet, kunstlethet og flate billedserier. Hos Keats kan den erotiske bergtakingsopplevelsen ses som et motiv, med kunsten eller skaperakten tema, hos Jacobsen skapes og utstilles kunsteriske tablåer i et forsøk på å gripe noe uforståelig i det erotiske.

---

<sup>283</sup> Se for eksempel: Mario L. D'Avanzo: «A poem about Poetry and Imagination. La Belle Dame sans Merci» (1967) i John Spencer Hill, *Keats : the narrative poems : a casebook*, Casebook series (London: Macmillan, 1983).

I min gjennomgang av Keats' ballade (se kap. 4.1.2), ser jeg en utvikling der tradisjonsballadens «blomekinn» og liljevithet utbroderes og får eget liv i formuleringer som «I see a lily on thy brow /With anguish moist and fever-dew. /And on thy cheeks a fading rose Fast withereth too.»<sup>284</sup> Keats' behandling av balladematerialet har her noe arabesklignende ved seg, metaforene skyter knopper. Det er grunn til å tro at denne behandlingen av balladeformler, som utvikles videre av Swinburne, legger noe av grunnlaget for Jacobsens arabeskteknikk. I Pan-arabesken har tyngdeforflytningen mellom person og blomsterbeskrivelser gått så langt at forholdet snus rundt, blomsten har menneske-kinn (et liks røde kinder). Den sammenvevingen av plante og menneskekropp som finner sted når rosene på kinnene blomstrer og visner, bringer Jacobsen videre, og jeg vil gå nærmere inn på dette under «plantemennesker og menneskeplanter».

#### 5.2.4 Kjærlighetens epistemologi

«O Mand! De er stor. De er noget af Keats, lidt af Flaubert, og noget af Swinburne i een Pot - det vil sige av alt dette er Noget af Dem.»<sup>285</sup> Det er Georg Brandes som skriver dette til Jacobsen i 1876, og når det gjelder Pan-arabesken, er både Keats og Swinburne relevante intertekster.

Preraphaelitten Algernon Charles Swinburne (se kap. 4.1.2), som Brandes trekker fram, er en dikter Jacobsen både interesserte seg for, og ble assosiert med<sup>286</sup>, og jeg har sett hans dikt som arvtakere etter Keats «La belle dame...». Sentralt i Swinburnes ballader står ofte en allegorisk skikkelse, og jeg har tidligere vært inne på hvordan Swinburne videreutvikler Keats' tendens til å utbrodere folketradisjonens indikerende beskrivelser. Hos Swinburne blir vi gjerne presentert for et slags tablå rundt en allegorisk skikkelse, og leppenes rødme

---

<sup>284</sup>Keats, "La Belle Dame sans Merci."

<sup>285</sup>Morten Høi Jensen og James Wood, *A difficult death : the life and work of Jens Peter Jacobsen*, Life and work of of Jens Peter Jacobsen (Yale University Press, 2017).

<sup>286</sup> Jacobsens interesse for Swinburne er registrert gjennom en forespørsel etter bøkene hans i 1870 Georg Brandes, Breveksling med nordiske forfattere og vitenskapsmænd. Bind III., (Lindhardt og Ringhof, 2016). 161., Morten Høi Nielsen sporer den i Jacobsens notater fra 20-årsalderen. "J.P. Jacobsen," F.F. Nissen / J.P. Jacobsen-selskapet, <http://www.digteren-jpjacobsen.dk/Tidslinie.htm>. At Jacobsen-resepsjonen assosierer ham med Swinburne og preraphaelittene, tyder Theodor W. Adornos kommentar til Stefan Georges oversettelser på: «The first volume of George's translation of contemporary poets includes Jacobsen with Rossetti and Swinburne» Theodor W. Adorno, Shierry Weber Nichol森, og Samuel Weber, *Prisms*, (MIT Press, 1983). 191.

og kinnenes blekhet er ikke en umiddelbar og tydelig reaksjon på handlingsforløpet skikkelsen er en del av, som i tradisjonsballaden, men en flertydig utstilling av det kompliserte forholdet mellom sinn og sanser, synd og lyst. Utstillings- og tablåaspektet er noe Jacobsen og Swinburne har felles.

Kontrasten mellom en nesten påtrengende kroppslighet, og tendensen til å la figurene inngå i allegorier som personifikasjoner av begreper, er et særtrekk ved Swinburnes dikt. Et modernistisk trekk er måten begrepenes grenser og stabilitet blir utfordret:

«Then Fear said: I am Pity that was dead/And Shame said: I am Sorrow comforted/And Lust said: I am Love.»<sup>287</sup>

Camille Paglia peker på en steril sensualitet ved skikkelser som Swinburnes Dolores, fra diktet med samme navn, beskrevet med «heavy white limbs, and the cruel/Red mouth like a venomous flower». Dolores – «vår frue av smerten» nærer seg av «things monstrous and fruitless», og det er noe kaldt, refleksivt og ugjennomtrengelig ved hennes skjønnhet, «solipsistic sensuality turning phenomena back upon themselves.» Swinburnes Dolores er Dolores fordi hun *bringer* smerte, ikke fordi hun selv lider som den kristne *mater dolorosa*<sup>288</sup>. For Paglia føyer Swinburnes demoniske kvinner seg inn i et mønster av stadig gjenfødelse av en hedensk, feminin naturkult med død og grusomhet som aspekter. Jacobsens arabesk-kvinne er også vevet inn i natur, død og krav om underkastelse. Hennes skjød, som sammenliknes med en dyp sjø hvor de marmorkalde hendene hviler på overflaten som vannliljer, vever seksualitet, trussel og død sammen. Vannliljene og den dype sjøen visualiserer enda en sentral arena for naturmytisk bortførelse: under den stille, nøkkerosepydede overflaten, lurar vann-vetter som nøkken. Arabesk-kvinnen har naturmytenes skremmende topografi innskrevet i kroppen sin. Dekadansens forestillinger om å gå til bunns i kvinnekjønnnet, finner sitt uttrykk i denne figuren som kan minne om en personifisert naturmyte. Men arrangert som tablå, har naturmyten blitt *nature mort*, kunstnerisk arrangert og revet ut av en større sammenheng. Jacobsens kontrast mellom det dunkle – de ville skogenes Pan- og det hvite og blendende som går igjen når kjærlighetens Pan skal undersøkes, bygger opp rundt forestillingen om noe utstilt og opplyst, den umulige kjærligheten er blitt kunst, men også objekt for undersøkelse, vitenskap.

---

<sup>287</sup> Edmund Swinglehurst, *The art of the pre-raphaelites*, Bridgeman art library (Bristol: Parragon, 1994).

<sup>288</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (London: Yale Nota Bene, 2001), 462.

Paglia leser Swinburnes lyrikk som et av de mest omfattende moderne forsøk på gjøre seksualiteten til epistemologi. Diskursen rundt kjønnsliv er preget av eksperiment og utforskning, «sins still to discover». Ola Hanssons *Sensitiva amorosa* følger opp den dekadente stilen i tilnærmingen til erotikken: «Jag har nu icke mer än et enda interesse kvar: att studera og njuta könet», heter det i åpningen<sup>289</sup>. Fra det sene 1700-tall finner en autonomisering av seksualiteten sted, og Paglia mener noen av frigjøringens ulykkelige sider uttrykkes hos Baudelaire og Swinburne: kjærligheten blir fremmedgjort, en forbudt viten som dreper, eller en pine naturen rammer menneskene med.<sup>290</sup> Denne splittelsen kan synes formulert i Jacobsens dikt: Skogenes (naturens) Pan og kjærlighetens Pan er ikke lenger den samme.

Fokuset på viten fins fra begynnelsen av i Jacobsens dikt, der spørsmålsformen og åpningsordene «kjenner du...» understreker det søkende preget. Bildene som presenteres, synes fulle av underliggende spørsmål. *Jeg har sett et glimt av noe umulig i min kjærlighet, hva er det?* At det har med Pan å gjøre, at det fins en kjærlighetens Pan som har kastet sin skygge over jeg-personen, men som er vanskelig å fange inn, er et spor som følges. Den rammede kan beskrive det, men ikke forstå det. Subjektet bærer med seg en rådløshet som speiler åpningslinjenes forestilling om å «fare vill», og han henvender seg til et du, en som kanskje kan vite noe der han selv står fast. Det er som om retningen til henvendelsen i Keats åpningsspørsmål fra «la belle dame» vendes fra *What can ail thee, knight at arms*, til at det nå er den sårede ridderen selv som spør den som måtte vite. *What can ail me?*

### 5.2.5 Den blomsterkleddede døden

Sammenstillingen av lurende død og vakre blomster i Jacobsens tablå, kan finnes igjen i det nordiske tradisjonsstoffet, og bearbeidelser. Tradisjonsballadetyperne «Elvarhøy/Elvehøj» (TSB A 65) og «Olav Liljekrans» (TSB A 63) og Oehlenschlägers kunstballade «Ellehoien», er eksempler på dette.

«Elvehøj»<sup>291</sup> er en dansk tradisjonsballade som gjennom flere kunstneriske bearbeidelser har fått en sentral plass i den danske kanon, og som skildrer et drømmeaktig møte med alvene. Balladens begynnelse der hovedpersonen, «eenn fattiig unnger-

---

<sup>289</sup> Per Thomas Andersen, *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*, Meta-serien (Oslo: Aschehoug, 1992), 334.

<sup>290</sup> Paglia, *Sexual Personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, 475.

<sup>291</sup> Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*, DgF 46.

suenndtt»<sup>292</sup>, legger hodet hvilende mot alfehaugen, og redningen ved at hanen slår med vingene, legger en ramme rundt møtet som gjør grensen mellom drøm og virkelighet uklar. Jomfruene som bor i haugen karakteriseres ved sine kunster. Den første synger slik at strømmen i vannet stilner, villdyrene glemmer å løpe og fuglene å synge. De tilbyr ungersvennen kjennskap til bøker og runer hvis han blir i haugen hos dem, men truer ham med døden hvis han drar (variant B og C). Kunsten å klumse eller trollbinde står sentralt, alvene har makt til å binde naturen, og frister ungersvennen med denne kunnskapen. Balladen er fortalt i førsteperson, og ungersvennen slutter med en formaning til andre unge menn om å ikke legge seg å sove ved en alvehaug. Hagens doble betydning som gammel gravplass og alvenes sted, og nærheten mellom søvn og død gjør det nærliggende å se på balladen som en fortelling om å nærme seg dødens grenser. Ungersvennen blir til tross for truslene uberørt av alvene, han trår ikke over. I variant A i DgF tibys han en drikk, men reddes av sin bergtatte søster som selv ikke lenger kan hjelpes. Motivet med søsteren, lar en viss familiaritet med det ukjente også tre fram, en plutselig gjenkjennelse finner sted i det fremmede, alv og mann er søsken. Et slikt spill mellom uforståelighet og gjenkjennelse, berøres i Jacobsens dikt i blikk- og øyemotivet, og i anelsen om at det selsomme har forbindelse til subjektet selv. Den underlige, fremmede blomsten som flyktig åpner seg blomster i «min kærlighed». Og den andre er kanskje også i sine syner vold. («Kun Tvende turde trodse hende,/Hendes egne Øjne.») I «Elvehøj» blir slektskapet redningen, da søsteren får ham til å slå ut drikken. Hos Jacobsen er det ikke redning i erkjennelsen, den utvider bare tablåene.

«Elvehøj»s ungersvenn slipper unna, men en mann som virkelig blir berørt av alvene i tradisjonsballadenes verden, er Olav Liljekrans, en ridder som blir slått og dødsmerket av en alvekvinne i det han rir ut i grålysningen for å be inn til sitt bryllup. (Hos Sven Grundtvig har denne balladen navnet *Elveskud*<sup>293</sup>). Mennene hos Keats og Jacobsen står i en mellomposisjon, ikke døde, men berørte, kanskje også syke og døende.

---

<sup>292</sup> A-oppskriften, 1. strofe: «Ieg woer mig eenn fattig unnger-suenndtt,/ieg Skulle att gillye riide:/oc redtted ieg mit i rossenns lundtt, /mig løstede ther at huille. Siden ieg hinnde først saa.»

<sup>293</sup> Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*..

«Elverhøj» har gitt stoff til en romantisk kunstballade i Adam Oehlenschlägers «Ellehoien»<sup>294</sup>, som har med mange elementer fra tradisjonsballaden. Naturopplevelsen har først et preg av kjærlig mottakelse:

Sødt tryllet hen af Somrens Aftentoner  
Jeg sank i Græssets blomsterklædte Arme  
Og lytted smilende og slumred ind.

Men i alvesangen som får naturen til å stilne og åpne seg, aner ridderen «noget rædsomt (...) som ei jeg tolke kan men kun fornemme»<sup>295</sup>. Alvepikene hevder at berget trumfer naturen med sine rubiner rødere enn roser, smaragder grønnere enn gress og safirer blåere enn noen forglemmegei, og blir gradvis nifsere og mer pågående i sine forsøk på å få ridderen til å snu verden ryggen og slutte seg til dem, til han står der lammet og venter på at de skal gjøre det av med ham. I dette diktet tilbys ikke noen alvedrikk, men et slags dåpsrituale der ridderen skal bade i kilden for å bli alvenes fortrolige. I siste sekund lyder hanegalet som redder ham. Diktet dveler mye ved naturskjønnhet, og bygger en marerittaktig stemning ved at den intense skjønnheten glir over i noe truende, noe sublimt og ufattelig som rommer demoni og død og som fanger sin hjelpeløse betrakter. Som sine anonyme forelegg slutter Oehlenschlägers ballade advarende, som en erkjennelse av at det beste ville være om hendelsen ikke fant sted.<sup>296</sup>

Vogt unge Kiempe dig for slige Höie,  
den lumske Död der Blomsterne beklæder,  
og Trolden suger Blodet af dit Öie.<sup>297</sup>

Denne karakteren av advarende eksempel-fortelling, står i et komplisert forhold til resten av teksten, der det forførende og intense ved opplevelsen ikke er dempet, men utbrodert. Oehlenschlägers dikt beskriver en overveldende skjønnhet i en selsom hendelse der skjønnhet glir over i skrekk. Om opplevelsen skulle bli identifisert som blendverk, visjon

---

<sup>294</sup> Adam Oehlenschläger, *ELLEHØIEN fra Digte 1803*, Poetiske Skrifter I (København 1926-1930), 16.

<sup>295</sup> «Skiønt sang hun, men jeg skielved dog saa saare,/Thi noget rædsomt lød i hendes Stemme,/Som ei jeg tolke kan men kun fornemme.» (strofe 14)

<sup>296</sup> Denne avvisningen av visjonen til slutt i balladen, kan minne om Draumkvedets avslutning hos Maren Ramskeid, i noen strofer som skiller seg ut i språkform. "Draumkvedet etter Maren Ramskeid," [http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb\\_b\\_31\\_draumkvedet](http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb_b_31_draumkvedet).

<sup>297</sup> Oehlenschläger, *ELLEHØIEN fra Digte 1803*.

eller drøm, rokker ikke ved dens innsikt og rystelse. Naturen skifter ansikt i diktet, de uskyldige blomstene har bedrageriske trekk, de skjuler berget under seg, dekker «den lumske død», og lokker ridderen dit med sin skjønnhet. Naturen er trolig her, som i tradisjonsballaden, underlagt alvenes makt, og de viser fram naturens dobbelthet som gavmild og grusom. Sammenliknet med Jacobsens dikt, slipper ridderen her også med skrekken, mens det blødende treet som følger etter møtet i Pan-arabesken indikerer en slags kvestelse som tradisjonsballadens Olav Liljekrans.

Det er nærliggende å knytte Oehlenschlägers dikt til forestillinger om det sublime slik det formuleres av filosofer som Longinos, Burke, Schopenhauer og Kant. Den estetiske ideen om det overveldende har treffpunkter med Oehlenschlägers referanse til «noget rædsomt (...) som ei jeg tolke kan men kun fornemme». En form for estetisk inntrykk som overskrider fornuft og fatteevne, skremmende og tiltrekkende på en gang er i det hele tatt noe som går igjen i illusjonsballadene. Tanker rundt det sublime har også mange treffpunkter med Jacobsens dikt, det sublime er paradoksalt blitt beskrevet som taushetens talefigur. Taushet og tale, kontroll og kontrolltap, øyeblikk, hendelse, naturmakt, rystelse er ord knyttet til det sublime som også rammer noe sentralt i Jacobsens dikt. Longinos er inne på at det sublime ikke overtaler, men river oss ut av oss selv og har sjokkvirkning. De nevnte balladene har til tross for dette et overtalelsesaspekt, men vi får aldri høre alvens velformulerte tale, den blir bare beskrevet: «Hendes Ord faldt blødt/Som Æbleblomstens Blade/Paa det dugvaade Græs;/Men der var Timer,/Hvor de snoede sig kolde og klare/Som Vandets stigende Straale.» Ordene beveger seg i figurer, stigende, fallende, snodde, med vann, med epleblomster, de blir fysikk, geometri, natur, det er som hennes tale er verden og ikke noe som peker på den og fortolker den, ordene går ikke ut over seg selv og oppretter et meta-nivå, skiller seg ikke fra naturen, de blir som dekorative, ukjente hieroglyfer, tegn som pryder, men ikke betyr. Hennes tale nærmer seg arabesken, snor seg, stiger og faller. Hos Keats ytrer alven sin kjærlighet «in language strange». Hos Oehlenschläger handler det om noe som fornemmes og ikke kan fortolkes.

Jacobsens dikt presenterer også fornemmelser heller enn fortolkninger. Diktet forstår ikke, men det lager nye bilder og overflater, bretter det hele ut i nye syner med gammel gjenklang. Jacobsen går ikke inn i alvenes hule, men gjør myten til tablå, og kanskje utfordres med dette forestillingen om det skjulte som noe som fins et sted langt inne i hauger og huler. Hos Jacobsen brettes alt ut under blendende lys, men er fortsatt uforståelig, trollene sprekker ikke. Kanskje avsløres selve forestillingen om bilder der noe forståelig og virkelig skjules bak, paradoksalt nok selv som illusjon hos Jacobsen. Det man kan vite er

utstilt i de drømmeaktige tablåene som utvider flatene og assosiasjonsrekkene og gir villfarelsen en skremmende skjønnhet. Og man kan søke en videre utvidelse ved å sende spørsmålet videre. «Kjender *du* Pan»? Dette er i tråd med Jens Lohfert Jørgensens betraktninger om Jacobsens materialistiske stil, som jeg nevnte innledningsvis, (5) og som han støtter på Sontags «Against interpretation». Stilen unndrar seg, i følge Jørgensen, fortolkning i betydningen oversettelse, og retter leserens oppmerksomhet i retning av spørsmål som *hva er det?* og *hvordan er det slik det er?* framfor *hva betyr det?*<sup>298</sup>

Det sublime hører til den apollinske sfære, som jeg tidligere har koblet illusjonsballaden med (kapittel 4.1.2). Det forutsetter avstand, en betrakter, ikke en deltaker. Keats' dikt skiller seg ut ved at ridderen involverer seg og utveksler noe med alvekvinnen, gaver, føde, han blir med henne inn og de elsker med hverandre i grotten, men oppvåkningen på «the cold hill side» gjør drømmens betraktende modus til en mulighet. Det er likevel en drøm om et skapende møte, og Paglias betraktning om en stadig epistemologisering av kjærligheten fra romantikken og framover, kan synes relevant: for Swinburne og Jacobsen blir sjelslivet gjenstand for analytisk disseksjon og befruktningen uteblir. Moderne og autonomisert blir kjærligheten så rendyrket drift, at berøringsangsten paradoksalt nok bringer den på avstand: den blir så natur at kunst blir den eneste måten å nærme seg på.

Et aspekt ved synene i Jacobsens dikt, er at de uventet kastes den motsatte veien, i det den skjønne nådeløse bare trosses av to – sine egne øyne. Hennes blikk kommer i fokus, og blir problematisert. Det åpner for at den som ser, også er et syn for den andre. Og, som jeg var inne på i forbindelse med Elvehøj, lager det en revne i makten til den påstått mektige. Hva ser de ulydige øynene? Keats alv, som «looked at me as she did love», synes å ha en større kontroll på sine øyne og sine planer, hun leker og han vet det og vil være med. Mannen i Pan-arabesken er ikke den eneste som er rykket ut av sin selvkontroll. Hva skjer med hennes makt når det klumsende, kontrollerende blikket ser andre steder enn «hun» vil? Er det noen som klumser hennes blikk? Hvordan er «jeg» sett av det blikket? Hvilke syner er det de trassige øynene ikke vil se? Jacobsens arabesk åpner for å ikke bare erkjenne å stå ansikt til ansikt med det ukjente, men at det ukjente stirrer tilbake.

---

<sup>298</sup> Jørgensen henviser spesielt til Susan Sontags *Against interpretation*, men synspunktene er gjengangere i modernistisk poetikk.

Lohfert Jørgensen, *Sygdомstegn : J.P. Jacobsen, Niels Lyhne og tuberkulose*, vol. 116.



### 5.2.6 Plantemennesker og menneskeplanter

Hvis man sammenlikner Jacobsens dikt med tidligere tradisjons- og kunstballader om bergtaking, kan det virke som om mange av de motivene som i balladene omgir møtet, har flyttet inn i beskrivelsene av Jacobsens kvinneskikkelse. Stein, kilde og planter er ting hun likner eller forestiller, bergtakingsscenen er flyttet til similer, metaforer og metonymier som omkranser og bygger henne. Vi har i liten grad tilgang til henne utenfor tropene, hun framstår i forflytninger, overføringer, forskyvninger. Den erotiske stemningen er mer utsagt i Jacobsens dikt enn i den nøkterne balladen. Balladens formel om den liljehvite hånd er blitt vannliljehender, hvilende over skjødets dype sjø. Men liljehendene er også marmorkalde, som graven. Liljen som assosiert med døden gjenfinnes i kunstballader hos Oehlenschläger, Keats og Swinburne, men ikke i tradisjonsballadene der liljen helst er ornamental eller skjønnhetsbeskrivende<sup>299</sup>.

Assosiasjonene til jugendstilen som er i ferd med å vokse fram i billedkunsten er sterke, den allegoriske kvinneskikkelsen er ofte et sentralt motiv, omgitt av planter, slyngede ornamenter og rekvisitter. I tradisjonsballadens fortellerteknikk er kroppen et viktig omdreiningspunkt, dens skiftende farger, dens klær og utstyr, dens lemmer og organer formidler hva som skjer rundt den, hva som kan settes i gang, hvilken plass den har blant andre personer og i begivenhetenes gang. Likheten mellom balladen og kalkmaleriets tegnede fortellinger har ført vært nevnt. Det er noe av dette illusjonsballadelinjen griper fatt i, og diktere som Swinburne og Jacobsen tilpasser sin egen tids estetiske idealer. Denne nymiddelalderske impulsen videreføres i art nouveau. Den talende figur gjenoppvekkes fra middelalderen, og forteller med sine attributter og positurer.

Fra tidlige tider er diktningen rik på både poetiske bilder og mytiske forestillinger der flora og fauna og det menneskelige nærmer seg hverandre. Dyremennesket fins både over og under det jordiske, fra gammelegyptiske guder til Nordens haleprydede huldre. Utgangspunktet for denne arabesken – guden Pan – er gjerne framstilt faune-liknende, med horn og bukkeføtter. Jeg har hittil omtalt Pan-arabeskens kvinne som en vi ikke kommer helt inn på, siden alt ved henne er billedlig, overført, forskjøvet, eller byttet om som hennes leedende gråt og sukkende latter. At beskrivelsen skal lese billedlig er nok riktig, men noen

---

<sup>299</sup> Hos Oehlenschläger besjeles rosen og liljen under alvenes sang: «Og atter aabned sig den lukte Rose./Den rødmed giennem Nattens Sølvertaare;/Og Lillien som klæder sorte Baare/Den smilte hist i dybe Taagemose.» Oehlenschläger, *ELLEHØIEN fra Digte 1803*. Middelalderens liljesymbolikk er ellers omfattende, men ofte knyttet til renhet og jomfru Maria framfor gift og død.

elementer kan føre tankene over til det mer hybride, uten at det kroppen hennes tar opp i seg fra naturen mister sin billedlighet. Naturbildene går over i det biologiske når arabeskvinnen framstilles med valmueblod flytende i årene, som et vesen som er litt plante, som har noe i seg fra en annen verden enn den menneskelige. Den amerikanske romantikeren Nathaniel Hawthornes novelle «Rappaccinis datter», om den vakre Beatrice som er oppfostret på giftige blomster og ikke tåler annet, er en assosiasjon. Pan er også en hybrid figur, med sine horn og bukkeføtter, men hos Jacobsen er det flora og ikke fauna som står sentralt når grensene mellom menneske og natur hvikes ut. Beskrivelsen av kvinnen kan slik også romme noe av et forvandlingsmotiv, hun er et slags overgangsvesen, noe flyktig, på vei til å bli noe annet, holdt fast i et bilde. Fokus i blomstermetaforene flyttes fra det å beskrive og kartlegge og gjøre leseren mer kjent med det beskrevne, til å bruke blomstermetaforene til å stille objektet på grensen av det menneskelige. Oppfatningen av møte som et møte med noe som er noe helt annet, fra en verden som er en annen verden, underbygges med blomsterhybridkvinnen. Det blomstrende understreker også hennes tiltrekningskraft, «hun var som Jasminens sødtduftende Sne». Både Keats, Swinburne og Oehlenschläger skriver om menn som møter fagre og farlige kvinner. Illusjonsballaden blir slik en arena for spørsmål rundt forholdet til femininitet, og her skiller den seg fra tradisjonsballader, der ulykkelige Olav Liljekranser har lidelsesfeller som Liti Kjærsti og stolt Margit, jomfru Ermerig og Agnete. Illusjonsballadene gjør kvinnen til en stadig merkeligere plante, og avstanden hun betraktes med blir større og større. Hos Jacobsen har blandingen av gift og skjønnhet gått henne helt inn i blodet.

Det er ikke bare bildet av kvinnen i strofe tre som viser denne sammenvevingen av flora og menneske, i andre strofe presenteres en urt med en svært flyktig blomstring, i et lite sekund viser den en blomst som likner en gal manns øye og et liks røde kinner. Dette synet er knyttet til «jegs» kjærlighetsopplevelse, «den haver jeg set i min Kjærlighed.» Det er igjen noe slående ved vektleggingen av polene i sammenlikningstropen, der det andre bildet dominerer. Det er noe baktungt som skiller seg fra den klassiske episke similen (Homer). Mens denne (gudinner trippende som skjelvende duer,)<sup>300</sup> belyser og ofte bringer situasjonen hjem ved å sammenlikne med noe som er nært fortellerens livsverden, ser det ut til at den symbolistiske similen tilslører og bringer noe som kunne vært ordinært (blomst) inn i en vridd verden der sammenlikningen skyter knopper i form av nye troper og figurer.

---

<sup>300</sup> Iliadens 5. sang. Se Jakob Lothe, Christian Refsum, og Unni Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Oslo: Kunnskapsforl., 1997). «Simile»

Sammenlikningen figurerer seg i en parallellisme (en gal manns øye et liks røde kinner) og tilfører besjeling og noe av oxymoronets umulighet (det rødkinnede liket). Denne knoppskytingen forvandler altså diktets *form* i retning planteriket. Men i den visuelle verdenen diktet skaper, har det som følge at det er siste ledd i sammenlikningen som blir stående. Mens den homeriske baktungheten likevel får oss til å se gudinner med noe dueaktig i sine bevegelser, trer blomsten hos Jacobsen tilbake for det besjelede, oxymoronske og flyktige i beskrivelsen av den. Blomsten er et øye som ser tilbake når den blir betraktet, blomsten er et øyeblikk, et «flygtigt Secund», blomsten er både et syn og et blikk som rommer galskap og umulighet. Den er noe malplassert og sykt menneskelig i planteform. Den er noe «jeg» har sett i sin kjærlighet, og nå ser det tilbake på ham.

Når kvinnen så presenteres i neste strofe, kan hun i diktrekkefølgen virke som en forlengelse av det gale, umulige blomsterblikket som har møtt «jeps» øyne i kjærligheten. Åpningssetningen i strofe 3, «Hun var som Jasminens sødtduftende Sne» har preg av poetisk prosa, og skaper en forventning om at bildene skal tydes, at nå kommer fortellingen om det som «egentlig» skjedde. I stedet fortsetter flyten av bilder, og fortsetter inn i det mytiske tablået rundt den giftige liljes blendende kalk. Likheten mellom «bæger» og «begær» slår inn som en mulig feillesning i linje 42 «Løftets Bæger om usvigelig Troskab», og får leseren til å ta del i diktets allmenne synsforvirring. Scenen har tablå-karakter, men alt flytter seg, kalken er en blomst, kalken er et bæger eller et begær, kalken er giftig lilje, eller er det drikken? Slik blir leseren invitert inn i diktets hallucinatoriske rom, snarere enn opplyst. Hva er det egentlig igjen å lyse opp, når alt er hvitt og blendende? Det er synene som er sanne, og kanskje forteller de noe om hvordan kjærlighetsforholdet kan være livets dunkleste arena selv «under tusinde Solstraalers Brand».

I den siste strofen skifter vi til en annen vri på hybrid-forestillingen, scenen skifter til hagtornen som feller røde bær i snøen som om det blør. Motivet med kvinnen som har blomsterblod, har kanskje fått en slags omvendning i treet som ser ut som det blør menneskeblod. Dette diktets siste scene som sentreres om et tre med løvet i vindens vold, mistende bloddråpeliknende bær, synes å stå i nær kontakt med diktets jeg. Treet skildres nøkternt utenfra, men det innledende «alt er forbi» kan synes som en følge av beger-scenen der «jeg» iakttar ødeleggelsen av andre menn, eller stadier av sin egen ødeleggelse. Det er som om en såret sjel har flyttet inn i treet, som om det ikke bare dreier seg om et bilde på elskeren, men en metamorfose. Ovids Dafne er en assosiasjon som kan dukke opp, hun som søkte ly for Apollons kjærlighet ved å bli et laurbærtre. En liknende pågående og krevende kjærlighet fins skildret forut for scenen med hagtornen. Men heller enn å redde seg inn i

treet, uttrykker treet hans sårethet og passivitet. Treet er overgitt andre krefter, vinden, høsten, som gjør som det vil med blad og bær: «vindene eje dens Løv». Det naturmytiske kjærlighetsmøtet ender opp med elskerens innelukket i naturen, ikke bergtatt, men ett med treet (som også kan gi visse korsfestelsesassosiasjoner) og en ekspressiv sårethet i rødt og hvitt. Her går det an å trekke en parallell til bruken av ballademotiver i *Gurresange* der balladesubjektenes vendinger mot andre snus til vendinger mot subjektet selv. Pan-arabeskens elsker går ikke i berget med den fremmede etter å ha drukket hennes drikk, men forsvinner inn i naturen på egen hånd, og tar plass i sitt eget tablå som såret tre.

### 5.3 Romantikk, naturalisme, symbolisme

Dansk Jacobsens-resepsjon og undervisning i forfatterskapet, ser ut til å ha en tendens til uenighet i hvorvidt Jacobsen skal leses som naturalist eller symbolist. Dag Heede tar i anmeldelsen «J.P. Jacobsen i det 21. århundrede» avstand fra den naturalistiske Jacobsen:

General Brandes' autoritære «kidnapning» af den originale sprogkvalibrer i naturalismens tjeneste – hans insisteren på at mønstre Jacobsen som en af «Det moderne Gennembruds Mænd» (og den smigrede Jacobsen stillede pænt og gerne op) – har virket ikke blot i samtiden, men et helt århundrede frem i dansk litteraturhistorie og især –formidling. Og det skønt private korrespondancer Brandes-brødrene imellem klart demonstrerer, at de godt vidste, at den særegne og underlige skribent kun med hiv og sving kunne presses ned i den naturalistiske prokrustesseng.<sup>301</sup>

Heede understreker av Jacobsens viste lite interesse for dagsaktuell politikk, men skapte litterære skikkelser som karakteriseres av sine «sensualistiske grublerier» og sin «æsteticistiske selvtilstrækkelighed». Brandes påståtte kidnapping harmonerer dårlig med den litterære teften som får ham til å se Jacobsen i sammenheng med Flaubert og Swinburne (se sitat ovenfor). Det kan slik se ut som om det er synet på både Brandes som kritiker, og på naturalismen som en katalog over dagsaktuell politikk, som trenger justering. Jeg vil hevde at det fins en klar naturalistisk impuls hos Jacobsen, som i det han skriver, møter noe annet og forandres ved dette. Selv i et symbolistisk dikt som Pan-arabesken finnes det noe av det laboratorielystet Zola vil ta med inn i diktningen, men det skarpe, undersøkende lyset settes på drømmer og syner og stedene der noe stopper i det relasjonelle, der forståelsen blir igjen.

---

<sup>301</sup> Dag Heede, "J.P. Jacobsen i det 21. århundrede: "Fra masochisme til tuberkulose" " *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 01(2016).

Dette søkes ikke løst, men beskrevet, og denne naturalistiske empiriske registreringen, skiller seg skarpt fra et romantisk visjonsdikt som «La Belle Dame sans Merci». Det dreier seg om et undersøkende blikk på egen fantasi, der man registrerer og ikke viker tilbake for groteske detaljer. Jacobsen fortolker ikke kjærlighetens merkelige blomst, han presenterer den, og sender spørsmålet videre: Kjenner du Pan? Naturalismen blir - som jeg har vært inne på under modernisme-kapittelet - på denne måten en viktig modernistisk impuls, og det er ofte denne som treffer senromantikere som Baudelaire og gjør dem til modernister i det skitne bygater og mystiske blomster treffer hverandre. Naturalismens øye møter romantikkens blomster og symbolismen skapes.

Det preraphaelittiske brorskap, som blander en nådeløs detaljrealisme som vakte avsky i samtiden<sup>302</sup> med mytespråkets vide utsikter, er en viktig forutsetning for symbolismen, og det er interessant at dette er en impuls både Brandes og Jacobsen viste interesse for, og at fin de siècle-resepsjonen leste Jacobsen inn i denne sammenhengen. Fellestrekkene her berører i aller høyeste grad balladen og det middelalderske som en inspirasjon for nyskaping. En videreutvikling av balladens blomst-kropp bilder, som i tradisjonsballadene både har metaforiske (blek-lilje) og metonymiske (bleke kinn – rystelse) aspekter, står sentralt i Jacobsens arabesk-teknikk, og følger preraphaelittenes utvikling av en modernistisk impuls hos romantikeren Keats. At rimformen forlattes, og arabesken dermed får vokse fritt ut i en poesi som åpner seg mot prosaen, gjør Jacobsens dikt til noe helt nytt, og hans bidrag til utviklingen av en symbolistisk poesi unikt.

Et annet aspekt ved balladen og det middelalderske, er valget av flathet framfor dybde i framstillingen. Som balladen avstår Jacobsen fra den allegori og eksegese som de religiøse illuminasjonene innbyr til, men følger billedserienes framvisning av det skakende og rystende. Her skiller Jacobsen seg fra romantikerne med en mer epistemologisk vinkling, men på den materialistiske stilens premisser, framvisning mer enn forklaring. Mens den skapende fantasi (Keats) og den sublime rystelse (Oehlensläger) får det tematiske fokuset i romantikken, fins det hos Jacobsen en mer eksplisitt insistering på at det er sjelslivet som brettes ut og legges under lupen. Utbrettingen av det som unndrar seg forklaring i menneskelig samspill og den enkeltes følelsesliv er gjennomgående i forfatterskapet, og skal

---

<sup>302</sup> Christ in the House of His Parents (1850) var et av bildene som sjokkerte mest i sin uidealiserte framstilling av vanlige mennesker i et snekkerhjem med høvelspon på gulvet. Swinglehurst, *The art of the pre-raphaelites*, 16-17.

ha skaffet Jacobsen en fast plass på Sigmund Freuds nattbord, og med dette trolig en innflytelse på psykoanalysen.<sup>303</sup>

Et aspekt ved det deskriptive, ikke-fortolkende blikket, er at det henvender seg ut av teksten, inviterer til en gjenkjennelse. Å få blikket sitt tilbake, å bli betraktet så vel som å betrakte, står sentralt. Her er det som om det fins en korrespondanse til diktet som heter nettopp dette (Correspondances) fra Baudelaires «Fleurs du mal», selv om det ikke er det ukjente som ser tilbake her, men det kjente:

L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers. (v3-4)<sup>304</sup>

Det kjente ukjente som stirrer på oss, er et aspekt hos Jacobsen også, når han bygger blomstrende tablåer rundt folkediktningen og tradisjonens illustrasjoner av det ukjente, og lar dem stirre tilbake på oss. Det ukjente blir også merkelig kjent. Og vi selv kanskje merkelig ukjente.

---

<sup>303</sup>Freud skrev til vennen Fleiss i 1895 at Jacobsen «tiefer ins Herz geschnitten als irgend eine Lektüre der letzten neun Jahre». Josef Rattner og Gerhard Danzer, *Dänemark und Norwegen in Europa : geistesgeschichtliche und literarische Essays* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), 209.

<sup>304</sup> Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*.

## 6 Obstfelder og balladen

I Obstfelders ufullendte prosaverk *En prest dagbok* maner hovedpersonen, en tvilende prest, fram en visjon av modernitetens brutalitet:

Det begynner allerede, det er allerede begyndt for længe siden. Jernslangerne skjærer sig ind mellem den bløde mos, træder de stakkels skovstjerner ned, jernhestene jager hjortene væk fra lundene. De sidste skogbørn er jaget, de røde forgiftede, de sorte trælbundne.<sup>305</sup>

Naturen må vike for teknologien, «telefonstængerne rammes ned mellom døde rødder, kobbertrådenes spindelvæv knyttes der, hvor grene væved sit sommerglade net». Men de nye metallkonstruksjonene blir også gitt liv og forbundet med det organiske som etterlikninger: hester, slanger og spindellev. Ved siden av den spede blomsten skogstjerne, står hjortene som jages fra lundene som bilde på det som trenges vekk. Det som viker settes også i kontakt med ballade-språket, der lunden er et av de sentrale stedene. Den spillende hjort i lunden dukker ofte opp i ridderviser og naturmytiske viser:

Og der de kom udi Rosenlund,  
der spilled en Hjort med Guldtavel i Mund<sup>306</sup>

Du ride dig udi Rosenlund  
den liden Hind spiller for din Hund<sup>307</sup>

Ordene «trælbundne» og «forgiftede» kler henvisningene til slavehandel og brennevinshandel med urfolk i vendinger som følger opp visjonens eventyrstil. Partiet tegner utviklingen som en gammel vise som går i stykker og tvinger hjortene i lunden til å flykte for fabeldyr fra en annen verden; en ny stålballade trenger seg fram der bergtaking og berusende begre er overtatt av sterkere krefter enn alvekvinner.

I min videre utforsking av de møtene Obstfelder skriver fram mellom balladen og gryende modernisme, vil tre prosadikt stå sentralt: «Tornerose», «Folkeviser» og «De tre prinsesser og den friske sang». Men hos Obstfelder er ikke balladen bare en sjanger som

---

<sup>305</sup> Sigbjørn Obstfelder og Arne Hannevik, *Samlede skrifter : 1*, 5. rev. og utvidete utg. ved Arne Hannevik. utg., vol. 1 (Oslo: Gyldendal, 2000), 257.

<sup>306</sup> Harpens Kraft E, strofe 13 Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*, DgF 40.

<sup>307</sup> Jomfruen i hindeham strofe 5

dukker opp i enkelte intertekstuelle møter, balladen som kunstform kan heller sies å gjennomsyre og være med på å konstituere Obstfelders poetiske univers. Jeg vil gå nærmere inn på dette med eksempler fra et bredere materiale før jeg vender meg mot de enkelttekstene jeg har valgt ut.

### 6.1.1 «Det sproglig eiendommelige»

Obstfelders diktning har et stort spenn. Arketypiske bilder som bleke bruder og sortkledde sørgende, alternerer med øyeblikksbilder av støvete gater, avislesning og bråk fra melkekjerrer. I det obstfelderske diktete lydrom fins gatesangerstrofer, dyre- og naturlyder, bønner og banning. Kanskje kan man snakke om to poler: Øyeblikkets mylder, skildret som spredte sanseinntrykk og med hyppig bruk av presens partisipp, og noe mer evig og tidløst som har noe ikonisk eller rytmisk statisk ved seg: Jomfru Maria som trer jordvuggen<sup>308</sup>, «tonen, som evig dirrer i livene»<sup>309</sup>. Men de to møtes og smelter stadig sammen: Midt i mylderet kan «evighetens hjertebanken» åpenbare seg, midt i religiøse grublerier kan tanken om hvorvidt den allestedsnærværende gud også fins under skrivebordet, bli viktig.

Hvis man leser Obstfelder med balladen i bakhodet, er det lett å høre en gjenklang av bilder, språk og figurer fra balladen. Det er mye i Obstfelders diktning som minner om balladen. Fargebruken, den symbolske topografien, blomsterornamentikken, små menneskers møte med store krefter, mennesker i eksistensens vold. At det virkelig fins en sammenheng, bekreftes av umiskjennelige formel-lån, som her i «Nu vågner alle små vover!» fra *Digte*:

Og alle de spæde små fødder,  
de danser ei mere på tilje,  
og alle de spæde små fødder,  
de danser på roser og lilje!

(...)

Og alle de ædle små fruer,  
de åbner sin rude så vide,

---

<sup>308</sup> «Nocturne» fra *Melodier*

<sup>309</sup> «Hjælp mig» Obstfelder, *Dikt i samling - prosa i utvalg*, 91.



og alle de ædle små fruere,  
de længes i skoven at ride.<sup>310</sup>

I en artikkel der han etterspør flere gode utgivelser av norske klassikere, etterlyser Sigbjørn Obstfelder blant annet en norsk illustrert folkeutgave av balladene som kan nå et større publikum enn Landstads visesamling, for «vore allerældste viser (...) giver fantasien vingefang som intet i verden (når den ældre Edda, samme ulden, undtages).»<sup>311</sup> I en annen artikkel gir han uttrykk for at hans vei til den danske litteraturen og til å selv tilegne seg det danske skriftspråket har gått gjennom Sven Grundtvigs folkevisesamling. Danmarks gamle folkeviser «åbner veien til selv de bævrende hjertekamre af det danske sprog».

Det er gjennom de danske folkeviser, at jeg har lært at nyde Hertz, Winther, Richard, Jacobsen. Herr Edvard Brandes frygter – hvor det gjelder børnene – at den fremmede sprogform kan skade deres sprog. Dette kan og tør jeg undertegnende ikke dømme om. Men jeg vilde i sammenhængen nævne, at da jeg som meget ung læste de danske folkeviser, var det netop det sproglig eiendommelige ved dem, der henrev mest, - det, der slog mig som fremmed, nationalt dansk, det var mig det deilige, der som intet andet har ledet mig ind i «de brede bøge»s mål. <sup>312</sup>

Obstfelder eksperimenterer en del med språk og målform gjennom forfatterskapet, han tenker seg en stund å bli landsmålsdikter som vennen Garborg, brevene til broren er skrevet på stavangerdialekt, han oversetter noen av diktene sine til fransk og skriver litt på engelsk under sitt USA-opphold, men det blir det dansk-norske skriftspråket som blir hans litterære språk. At balladespråket klang med da Obstfelder formet det språket han bruker i dikningen sin, fins det mange tegn på. I billedbruk, fargebruk, repetisjonsmønstre og vokabular fins det i Obstfelders diktning sammenfall med balladen. Noen av trekkene har balladen felles med folkedikting generelt eller middelalderdiktning mer generelt, men at Obstfelder selv gir Grundtvig en så sentral betydning, tyder på at mye av det som minner om ballade i forfatterskapet, kommer fra personlig kjennskap og interesse for både balladen i grunntekst og andre diktere som har tatt inntrykk av ballader og kunstballader. Obstfelders store beundring for J.P. Jacobsens diktning er et eksempel på dette. Balladereferansene i Obstfelders diktning er selvsagt lånt i samtale med føringer i tiden og i dialog med ulike

---

<sup>310</sup> Obstfelder og Hannevik, *Samlede skrifter* : 1, 1, 71.

<sup>311</sup> *Samlede skrifter* : 3, 5. rev. og utvidete utg. ved Arne Hannevik. utg., vol. 3 (Oslo: Gyldendal, 2000), 200-01.

<sup>312</sup> Ibid.

kunstballadetradisjoner og føyer seg inn som en stemme blant mange som gjør Obstfelders diktning til et unikt kor.

Obstfelder gir uttrykk for at det er det merkelige ved de danske balladene som fanger hans interesse, det som skiller seg ut som fremmed, arkaisk og lokalt i språket. Kanskje er det noe av dette mystiske, uforklarlige Obstfelder gjerne vil beholde når han tar til orde for en folkeviseutgave som er mindre akademisk, uten noter som støtt og stadig «stækker fantasiens frie flugt»?<sup>313</sup> På kunstneriske premisser blir ikke nødvendigvis det gåtefulle noe som må løses opp så fort som mulig, men noe produktivt.

I artikkelen tar han til ordet for å også gjøre de norske folkevisene mer tilgjengelige. Når det gjelder disse, hevder Obstfelder at det først er i det siste at de har nådd et bredere publikum. Han tror ikke Landstads *Norske folkeviser* har den samme brede leserappellen som Grundtvigs samling, og mener at de norske visene ikke har blitt folkeeie på samme måte:

Ligetil det sidste – da maleren Gerhard Munthe og sangeren Lammers har slått til lyd for den – har ikke de norske folkeviser formått at trænge udenfor en meget snever kreds. De er i dialekt, må jo være det, og Landstads store samling er blot blevet til et kildekrift.<sup>314</sup>

I *Prosadikt og modernitet* beskriver Lars Nylander Obstfelders tidlige dikt fra studietiden som er inspirerte av ballade og eventyr: «Hans tidiga dikter är oftast naivistiska, fria impressioner med starka drag av ballad och folksaga, ibland mer extatiska lovsånger till naturen som organisk enhet.»<sup>315</sup> Reidar Ekner peker i *Obstfelder, Södergran, Rilke – et sällsamt gemenskap* også på innflytelsen fra balladen: «Intresse för folkvisan har satt sina spår: dess form av repetition, refrängen, är flitigt använd. Första strofen av en opublikerad folkvisepastisch lyder:

Hun banked på ruden en kveld i september  
- Der skjød kornmod gjennom blået.

---

<sup>313</sup> Ibid.

<sup>314</sup> Ibid.

<sup>315</sup> Nylander, "Prosadikt och modernitet : prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910," 311.

Hun greb hans hænder, hun smiled skjælvende

- Der rinder tårer over blade.»<sup>316</sup>

Som i utdraget fra «En prests dagbok» blir balladen her liggende som en klangbunn under det som skjer i nåtid, en slags passacaglia i ord der et ostinat ligger i bunnen av det hele og går om og om igjen.

Litt overraskende dukker balladen stadig opp som en referanse i Obstfelders omtaler av Kiellands tekster:

Kiellands Karen synes jeg ligner en av disse folkeviser, som er sungne ud av øjeblikkets stemning, som i korte, plastiske træk, de væsentlige træk, og de mest karakteristiske træk, skildrer en saga; stilen minder svært om folkevisen, disse omkvæd, som kommer flere gange igjen. – Den måde Kielland omgås med tanken på er original – jeg har jo allerede før fortalt det – han fortæller ganske objektivt, men imellem linjerne ligger tankerne, du får tenke dem selv.<sup>317</sup>

Obstfelder kommer tilbake til balladen i omtalen av «Else»:

Kiellands ejendommeligheter er hans sprogbehandling og fortællingskunst. (...) Det forekommer mig, hvad jeg også før i anl. «Karen» har bemærket, at Kielland nærmer sig folkevisen, der er dens lyriske epik, dens fortælling mellem versene, dens malende stev og gjentakelser, det med latteren og rosene. Likesom den fortælles helten mere ved en gjendrivelse av alle de forhold, hvori han optræder, end ved en skildring av ham selv, - og Kielland går vidt i at vælge disse forhold, han tar ikke alene hjemmet, og naboskapet og standen, men han tar den hele by – og blir derved «nyttig» forfatter.<sup>318</sup>

Sammenlikningen tyder på at balladen er langt framme i Obstfelders bevissthet, og at han står i et analytisk forhold til dette stoffet. Obstfelders egne tekster, som også har tatt farge både fra ballade og kunstballade, skiller seg likevel en del fra Kiellands tekster, og har andre likhetspunkter med balladen. Kielland og balladen berører hverandre kanskje mest der saga og ballade møtes, i økonomisk fortellerstil, ekstern fokalisering, men også i formbevissthet

---

<sup>316</sup> Reidar Ekner, *En sällsam gemenskap : Baudelaire, Söderberg, Obstfelder, Rilke : litteraturhistoriska essäer* (Stockholm: Norstedt, 1967), 311.

<sup>317</sup> Obstfelder og Hannevik, *Samlede skrifter : 3, 3*, 136.

<sup>318</sup> *Ibid.*, 131.

og det utsmykkede språket. Obstfelder drar balladen oftere mot det eventyraktige, og henter i stor grad stoff fra balladen i tråd med det jeg har kalt eksistensiell tradisjon.

### 6.1.2 Balladen og det upersonlige jeg

I kontrast til både Kielland og balladen, velger Obstfelder ofte en personal fortellerstemme og synsvinkel. Dette valget har han forsvart i innlegget «Jeg-formen i litteraturen» som tar utgangspunkt i en kritikk Edvard Brandes har rettet mot Hamsun. Obstfelder går sterkt i rette med noe han mener er en massiv tendens i samtidskritikken til å lese jeg-formen som et uttrykk for snever selvopptatthet, og ukritisk identifisere et første-personpronomen med den som har skrevet teksten. Obstfelder knytter tvert i mot jeg-formen til økt grad av objektivitet:

Herr Edv. Brandes ved nemlig meget godt, at pronomenet afgjør det ikke, han er oftere et transponeret jeg, et falskt han, end jeg'et er forfatterens jeg. Der gives ved siden af den dramatiske ingen mere objektiverende form. Mig har den forekommet endnu mere objektiverende.<sup>319</sup>

Obstfelder argumenterer for å kalle jeg-formen en egen kunstform, som konstruerer subjektets stemme uten en aural posisjon som sorterer, kommenterer eller moraliserer. Jeg-formen nærmer seg monologen, og formidler en opplevelse av verden fra en som står midt i begivenhetene og ikke svever vitende over dem. Skildringen av et sinn kan la spørsmål om relevans, moral og vedtatte stilmåter fare, det som tenkes, tilhører det diktete sinnet. Subjekt blir objekt gjennom skriften. Konstruksjonen av tekst-jeg er ikke tilfeldig, men tillater en slags usensurerthet, «der kan siges ting i Jeg-formen, som før har været usagte»<sup>320</sup>. «Syn» og «hallucination» er andre beskrivelser Obstfelder knytter til formen.<sup>321</sup>

Lars Nylander bruker det paradoksale begrepet «inautentisk autensitet» om den modernistiske blandingen av ekspressivitet og pragmatisk verktøytilnærming til språket

---

<sup>319</sup> Ibid., 211.

<sup>320</sup> Ibid., 213.

<sup>321</sup> Obstfelders forsvar for jeg-formen handler ikke om å skrive i første-person generelt, og det er nok heller ikke dette E. Brandes angriper. Vi kjenner jeg-fortalte livshistorier fra bildungs-romaner som David Copperfield og Jane Eyre, men det er ikke tekster som dette det handler om her. At Obstfelder har en ide om at hans tekster, i likhet med Hamsuns 90-tallsromaner er en annen form enn roman-formen, så å si en egen kunstart, tydeliggjør dette.

som han blant annet finner hos Obstfelder, og drar linjen til Rimbauds kjente linje «Je est un autre».<sup>322</sup>

Tenker Obstfelder seg sin egen lyrikk, prosalyrikk og lengre prosastykker alle som tilhørende denne alternativ jeg-sjangeren? Obstfelders tekster har stor variasjon i synsvinkel og framstilling, og forholder seg gjennomgående eksperimenterende til hvor tekstens utsigelse og sansning kommer fra, det er ofte uklart om den har ett sentrum. Noen ganger ses en person utenfra og innenfra i raske skift mellom «jeg» og «han» (som i prosadiktet «roser»), noen av tekstene kan likne små dramaer uten spesifisert rollefordeling. Men de både skriver seg inn i og er i dialog med ulike eldre og nyere sjangre, samtidig som tekstene er grenseforskyvende. Bak hans motinnlegg til E. Brandes ligger trolig en irettesettelse av kritikernes tendens til å se nyskaping som mangelfull diktning ut fra litterære normer som gjelder en annen litteratur.

De nordiske tradisjonsballadene er sjelden fortalt i «jeg-form», selv om det fins en del unntak både i form av minstrel-strofer der fortelleren gir seg til kjenne og i form av førstepersonsfortellinger. Noe som derimot er gjennomgående, er den drama-liknende replikkvekslingen; ofte uten varsel om hvem det er som snakker, og når en ny taler overtar, går de handlende i dialog med hverandre. En sanger kan markere og dramatisere dette, men det går ikke nødvendigvis så tydelig frem av oppskriftene. Sven Grundtvig har i sin folkevisesamling ofte markert replikker med anførselstegn, men ikke hvem som sier dem. Folkeviseoppskrifter kan derfor ha noe av det samme preget av drama uten markerte roller som noen av Obstfelders tekster har. Balladene er også tekster der utsigelsene kommer fra ulike steder, den skjulte fortelleren, aktørene. Stedet refrengene kommer fra, er kanskje særlig vanskelig å identifisere. Er det naturen som settes i tale? Er det balladedansernes korpartier? Fortellerens kommentarer?

Obstfelders diktning har et spenn fra stilisert tale, til muntlig hverdagspråk. Dette kan gi inntrykk av et jeg som utgjøres av stemmer fra helt ulike steder, lyriske passasjer og de mest spontane utrop med muntlighetsmarkører som nøling, pauser og småord kan finnes i samme tekst. Balladefragmenter er gjerne noe som plutselig dukker opp som en bit i collagen. Av og til rene, av og til vridde, utblandede og farget av annet språk enn balladens. Stemmen fra balladen bidrar til å gjøre spenningen i det dikteriske rommet større, den representerer arkaisk formspråk i kontrast til det eksperimenterende, poetisk høystil i

---

<sup>322</sup> Nylander, "Prosadikt och modernitet : prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910."

kontrast til hverdagspråkinnslagene og den nøkterne, objektive framleggelsen av fortellingen kontrasterer subjektive grublende og følende modi.

### 6.1.3 Farger, rekvisitter

Balladen minner om dramaet, og en metonymisk oppmerksomhet mot klær og kroppsdelar brukes gjerne for å karakterisere og plassere folkevisepersonene. Denne måten å beskrive på adopteres særlig i Obstfelders kvinneportretter, men behandles på en måte som minner om den linjen jeg har kalt illusjonsballaden, eller den symbolistisk-dekadente linjen i kunstballadediktningen: kroppsbildene som tradisjonsballaden forteller sin historie gjennom på en kombinert metonymisk og metaforisk måte (blomekinn), får et eget liv, og ofte natursammenlikningen over som tyngdepunkt (se 4.1.2. og 5.5). Elvi med sin hår-elv («Barcarolle»), Eva som har øyne, lepper og hender som forandres i takt med naturen («Eva») har mytiske aspekter og glir over i allegorien<sup>323</sup>. En mulig assosiasjon er, i likhet med hos Jacobsen, ungdomstilens plakatkunst med allegoriske bilder der kvinnekropp og slyngplante veves inn i hverandre i dekorative, arabesklignende mønstre.

I «Sommer» fra *Digte*, ber subjektet om å få vevet rødmende kåpe og skinnende belte av flyktige naturinntrykk:

Væv mig en kaabe, som rødmer,  
spind den af taage, knyt den af straal,  
dyp den i nellikeblod!

Væv mig en kjole, som skjælver —  
aspebladvævet, dugperleknappet,  
heftet med spindelvævtraad!

Sy mig et belte, som funkler —  
lokkende lygtmænd, hoppende ildblus  
finkle paa himmelblaa grund!

---

<sup>323</sup> Obstfelder og Hannevik, *Samlede skrifter* : 1, 1.

Sy mig saa noget, der hvisker!  
smilende spænder, sommerfuglvinger,  
— legende kolibrisko!<sup>324</sup>

Beltet og skarlagenskåpa er balladetyper. Å få en tilsynelatende uløselig oppgave er et kjent eventyrmotiv, syng og veving på magiske premisser kan ofte inngå her, og noen ganger må det en hjelper til for å kunne klare oppgaven.<sup>325</sup> Ofte må de umulige oppgavene løses for at den elskede skal vinnes. De forhandlingsscenene som balladen er full av, der nye gaver tilbys og avvises i strofe etter strofe, baserer seg også ofte på utstyr og fint håndverk: for sølvbundne kniver, silkesømmede skjorter og magiske sverd vil balladeaktørene bytte til seg troskap, frihet eller kjærlighet. I diktet stilles oppgavene til et fraværende du, og fokus flyttes til vevingen. Naturdraktene er levende og bevegelige – rødmende, strålende, skjelvende, hoppende, lokkende, funklende, hviskende. Diktet blir en sanselig vev av naturbilder og allitterasjoner, og selv løsningen på de umulige oppgavene som stilles. De stadig forbiflagrende presens partisippene gir stemningen flyktig bevegelse.

Obstfelder opererer med en fargepalett i diktningen sin som i stor grad likner balladens og også til en viss grad annen folkediktnings. Eventyrforskeren Max Lüthi legger vekt på eventyrets forkjærlighet for de klare, sterke fargene, grunnfarger som rødt, grønt, blått, gult, svart og hvitt, metalliske farger som sølv, gull og kobber, og dette stemmer også for balladen. I balladen er farger ofte knyttet som epiteter til bestemte ting, lunden den grønne, skogen den blå, rødeste gull. Helge Nordahl har vist hvordan Obstfelder fargekoder sine motivkretser i klare grunnfarger, og mener at «den koloristiske hovedakse rød/hvit er av grunnleggende betydning i hans diktete univers.»<sup>326</sup> Den rød/hvite akse er også svært framtrædende i balladen, og også i eventyret, «det røde gull»/«det hvite sølv», «Rød og hvit som melk og blod», røde kinn/bleke kinn, røde roser/hvite liljer. Den tredje fargen som ofte opptrer hos Obstfelder mener Nordahl er blått. Blått er «drømmen og forjettelsens farve», skriver Nordahl, det røde er ofte knyttet til noe jordisk og sanselig, mens det hvite peker mot noe som er opphøyd, hellig. Men det fins også hos Obstfelder noe epitet-aktig der visse

---

<sup>324</sup> Ibid., 70.

<sup>325</sup> De tre mostrene og de 12 villendene er kjente folkeeventyr med oppgaver av denne typen. TSB D 404 (Dei tre vilkåra) og den engelske «Scarborough fair» (Child no 1) er eksempler på ballader med et slikt oppgavemotiv.

<sup>326</sup> Helge Nordahl, "Med Tornerose til Obstfelder," i *Obstfelder: fjorten essays*, red. Asbjørn Aarnes (Oslo: Aschehoug, 1997), 78-88.

objekter og visse farger møtes i formeluttrykk, hvite hender/armar, sorte øyne, blå anemoner.

#### 6.1.4 Stille drama. Skjebnekrefter og innvielse

I likhet med Strindberg var Obstfelder fascinert av den belgiske symbolisten Maurice Maeterlincks dramaer, og i likhet med Strindberg kan det virke som om Obstfelder til en viss grad knytter balladen opp mot en Maeterlinck-inspirert blanding av eventyrstemning og stille drama der det eksistensielle og stemningsmettede har mer fokus enn handlingen. Om Maeterlincks kunst skriver Obstfelder at den «peger på mysteriet bagom vore daglige, rolige handlinger, døden og oppløsningen inden vore stille vægge, evighedens hjertebanken blant vore stole, bagom vore væg-ure»<sup>327</sup> Sitatet har kanskje også noe kierkegaardsk ved seg, og det kan virke som om balladen i Obstfelders tekster ofte representerer noe som i glimt kan anes bak det timelige, en annen virkelighet.

Maeterlinck-dramaet har det felles med Obstfelders balladeinspirerte diktning at det låner balladen/eventyrets omgivelser, men ikke dets spenningskurver, det er noe statisk ved stykkene. Maeterlinck-dramaet er smidd rundt gjennomgripende ting som skjer stille. I *Pelleas og Melisande*, som Debussy skrev en opera over, er Melisande en hjemløs og såret prinsesse som ikke kan fortelle hvor hun kommer fra, og som dør like gåtefull ved stykkets slutt som hun trådte inn i det i begynnelsen. Hun er fullt og helt i skjebnens hender, og har anelser om at noe er gjære, men vet ikke hva. Melisande oppsummeres til slutt som «en stakkars liten mystisk skapning, som oss alle.»<sup>328</sup>

Formler som «jeg var meg så lite et barn», «jeg var meg så liten en møy» som ofte etterfølges at urett, trolldom eller fæle spådommer gir i balladene inntrykk av en liknende skjørhet ovenfor skjebnen. Felles er også en interesse for overgangstilstander (se for eksempel «brudens bleke ansikt»), noe Per Thomas Andersen også er inne på i Norsk litteraturhistorie. Balladepersonen er gjerne i overgangen mellom barn og voksen, og gjerne i det Villy Sørensen kaller en forlovelsessituasjon i sin artikkel om «folkeviser og forlovelser». Respekten for overganger sitter dypt i de fleste kulturer, og det er knyttet gammel tro til at den som er i overgangen mellom livsfaser er ekstra truet av demoniske

---

<sup>327</sup>Rolf Nyboe Nettum: «Sigbjørn Obstfelders dramatik» i Asbjørn Aarnes, *Obstfelder : fjorten essays* (Oslo: Aschehoug, 1997).

<sup>328</sup> «C'était un petit être si tranquille, si timide et si silencieux... C'était un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde...» Maurice Maeterlinck, "Pelléas et Mélisande,"

[http://www.intratext.com/IXT/FRA0242/\\_PG.HTM](http://www.intratext.com/IXT/FRA0242/_PG.HTM)



makter. Olav Liljekrans drar i noen varianter ut for å invitere til bryllupet sitt når han blir dødsmerket av alvene. Balladen er rik på konkrete overgangsteder, bruer, porter, terskler, og lar oss møte mennesker i overgangsfaser der maktene har et spesielt grep om dem.

Obstfelders diktning har blitt lest med utgangspunkt i mystiske tradisjoner (Hanneviks *Obstfelder og mystikken* er et større arbeid med dette som innfallsvinkel). Overgangstilstander kan være interessante også i denne sammenhengen, Obstfelder kan ofte gi sine hendelser et preg av innvielse, i ulik grad preger overganger alle de tre prosadiktene jeg har valgt ut, og nye dører åpnes og lukkes, i kjærligheten, i døden, i kunsten.

### 6.1.5 Balladen og prosadiktet

I det følgende vil jeg analysere tre prosadikt av Obstfelder, «Tornerose», «Folkevisen» og «De tre kongsdøtre og den friske sang». Obstfelder skal ha planlagt å gi ut en samling prosadikt, men denne utgivelsen ble det ikke noe av i hans levetid. Obstfelder skrev over 30 prosadikt, de første allerede i 1886, det siste på dødsleiet.

Prosadiktet som sjanger er ofte knyttet til tidlig modernisme, men det skrives mange prosadikt også i romantikken, både i Norden og Europa forøvrig. Tomas Thorild og C.J.L. Almqvist skriver prosadikt på svensk, i norsk litteratur er Wergelands *Sujetter for versemagere* med dikt som «Historikeren Munthes sorte katt» og «Dødningskallen» fine eksempler på romantiske prosadikt. Hybridformer mellom prosa og poesi finner man i Novalis' *Hymnen an die Nacht*, Wergelands *Jan van Huysums blomsterstykke* og Blakes *The Marriage of Heaven and Hell*. Folkediktningen har vært blandet inn i prosadiktforskningene fra begynnelsen, de berømte ossianske sangene som gikk som en farsott over hele Europa fra utgivelsen på midten av 1700-tallet, kan for eksempel godt rubriseres som dikt i prosa. Mange tidlige prosadikt er oversettelser av fremmedspråklig lyrikk til prosa. Eldre lyriske tradisjoner der andre virkemidler enn de klassiske metrene og enderimet er dominerende, har også vært en inspirasjonskilde, og Bibelen står i en særstilling som formidler av førklassisk diktning.

Et romantisk verk i lyrisk prosa som står folkediktningen nær, er det før nevnte *Gaspard de la Nuit* av Aloysius Bertrand<sup>329</sup>. «Två volymer med Walter Scotts ballader utgavs i fransk prosaöversättning i början av 20-talet, och det tycks i hög grad ha varit dessa som fungerat som formestetisk modell för Bertrands prosadikter. De senare har också ofta

---

<sup>329</sup> I dag er kanskje tittelen mer kjent gjennom Ravels klaversuite der tre av diktene har inspirert til musikalske fantasier.

betecknats som 'prosaballader'», skriver Lars Nylander. Kanskje noen av Obstfelders prosadikt også kan betegnes som prosaballader, om enn i en litt mer stille og impresjonistisk variant enn Bertrands *Gaspard* som forfatteren kaller Rembrandt Callotske-fantasistykker, og som Nylander i sin avhandling oppsummerer som en blanding av senromantikk, eksotisme, commedia del'arte, Rabelais' grotesker, filosofiske og teologiske verk, ordspråk og andre utenomlitterære fragmenter med ballader, «burleska folkvisor och skämt».

Lars Nylander hevder at prosadiktet er en slags antisjanger som unndrar seg det normative, «en litterær form som författare lockats till just för dess *avsaknad* av genrebestämning». Prosadiktet vokser fram i takt med romantikken og modernismens originalitetskrav, fascinasjonen ligger i at det er et estetisk grensefenomen. Marit Grøtta setter i sin studie av kortformer det modernistiske prosadiktet i forbindelse med en fragmentert virkelighetsoppfattelse: «kortformen egnet seg godt til å skildre enkeltepisoder, enkeltobjekter og enkeltøyeblikk – som lot seg fange en og en, men ikke som helhet.» Grøtta skriver at det er først med symbolistene at prosadiktet blir en motesjanger, «de symbolistiske tidsskriftene var fulle av prosastykker i forskjellige varianter. Den frie, poetiske formen egnet seg godt for å beskrive drømmer, fantasier, skisser og impresjonistiske tablåer».<sup>330</sup> Ironisk nok, påpeker hun, går det utover på 1900-tallet nærmest inflasjon i prosadikt, slik at antisjangeren nærmest blir en hovedsjanger. Men dette er etter Obstfelders tid som prosadikter, hans tekster fra 1880 og 1890-åra er skrevet i en tid der prosadiktet fortsatt kunne gjelde som antisjanger, men en antisjanger mange var i ferd med å gripe til.

## 6.2 Den skjønnede nådefulle. Obstfelders Tornerose-dikt

«Tornerose» er et kort prosadikt der tekstens «jeg» er på vei til en hytte ved elven der Tornerose venter på ham. Prosadiktet ser i sin helhet slik ut:

Dernede ved elven ligger hytten.

Inat har jeg danset med fornemme fruer. Silkesko-fjed summer i mit øre.

Men snart er jeg dernede. Hun har ingen perler. Blandt ribs og roser bor hun. Sommerfugle er hendes kammerpiger.

---

<sup>330</sup> Marit Grøtta, *Litterære bagateller : introduksjon til litteraturens korttekster* (Oslo: Cappelen akademisk forl., 2009), 127.

Inat har jeg danset med fine fruer. Diamanter lyned i deres hår.  
Ingen, ingen kjender Tornerose. Efeu gjemmer vor hytte.  
Røde er dine kinder, Tornerose. Skovstjerner glimter i dit hår.  
Røde er dine kinder, når du rækker mig bægeret, forat jeg kan slukke min tørst, hvide,  
når det lider ad nat.  
Vinduerne skal stå åbne. Sommernatten skal stryge henover den hvide pude, skal  
speile sig i Torneroses  
øienstene.  
Og når dagen gryr, kommer der en fugl ind fra øst,  
flyver gjennom vor stue, flyver ud mod vest.<sup>331</sup>

«Jeg» i prosadiktet befinner seg på vandring mellom to stasjoner, et ball som har vært, og ei hytte ved elva som han er på vei til. Han skildrer det snart kommende møtet med Tornerose i hytta i en veksling mellom presens og futurum, og veksler mellom å tiltale Tornerose som «du» og å beskrive henne i tredje person. Du-henvendelsen er apostrofisk (opplysningen om at hun har skogstjerner i håret, er neppe rettet mot Tornerose). Presens signaliserer muligens en iterativ frekvens, møtet med Tornerose er et av mange møter, noe som også forklarer at «jeg» vet hva som vil skje, selv om han ikke er framme ennå. «Jeg» omtaler hytta som «vor stue», han hører hjemme hos Tornerose. Møtet med henne har likevel noe rituelt over seg, noe den iterative frekvensen og beger-rekvisitten understreker. Det avsluttende bildet av fuglen som flyr gjennom hytta, er formulert som en sikker påstand om noe framtidig, samtidig som den handler om en hendelse som i en realistisk kontekst er uforutsigbar og sjelden.

I utgivelser av Obstfelders prosadikt følger «Tornerose» (1893) etter «Skovhuset» som er skrevet samme år, og som det ble publisert sammen med i det danske *Illustreret Tidende* 18/4-1897. I «Skovhuset» beskriver en dikter arbeidsstedet han har leid seg, en rød stue i skogen. I skogsstillheten trer et annet lydlandskap fram, stemmer som kommer fra dikterens indre («Jeg kan høre menneskene tale, gråte og favnes i mitt bryst»), blandes med fallende dråper, syngende fugler, trampende hover og smedens hammer, til dikteren nærmest går til sengs med åker og eng og sovner til lyden av «frøernes kvæk, kvæk, agerrixernes ix, ix». «Den rige frøken fra villaen» med sitt «strengt ansikt og de lukkede læber» rir forbi, og vitner om et herskaps hus ikke langt unna «det lille røde skovhus».

---

<sup>331</sup> Sigbjørn Obstfelder og Arne Hannevik, *Samlede skrifter* : 2, 5. rev. og utvidete utg. ved Arne Hannevik. utg., vol. 2 (Oslo: Gyldendal, 2000), 87.

Skissen har ansatser til noe som spilles ut i «Tornerose» kontrasten mellom hytta i skogen og det «fornemme», det åpne vinduet som slipper naturen rundt inn i rommet. «Skovhuset» er en impresjonistisk skisse som minner om et dagboksblad, og skiller seg slik stilistisk fra det folkediktningsnære fantasistykket «Tornerose».

Jeg vil begynne med å gjøre rede for noen treffpunkter med tradisjonsballaden, men vil også trekke inn annen intertekstualitet og forfatterskapsinterne topoi. Jeg vil foreslå at Tornerose-figuren i Obstfelders forfatterskap spiller på trekk fra Jacobsens Pan-arabesk, men vrir disse i en ny retning der fantasien om et sant og gjensidig kjærlighetsmøte er sentral.

### **6.2.1 «I Elvarland der vi eg liva aa døy/i Elvarland finn eg mi Festarmøj»**

«Dernede ved elven ligger hytten», åpningssetningen i prosadiktet, er en interessant parallell til lokasjonsformelen «ute ved å» i balladene. Sigurd Kværndrups avhandling, som jeg nevnte i forbindelse med panikk-motivet hos Jacobsen, viser hvordan denne balladeformelen har en foregripende signalfunksjon i motsetning til en del andre lokalitetsformler som har mer ornamental funksjon. «'Ude ved aa' er en af balladekunstens paniske lokaliteter: Her mødes sociale og erotiske grænseerfaringer med naturens hemmelighedsfulde kræfter.» Kværndrup viser hvordan narrativer som begynner med «ude ved aa» ofte bærer galt av sted. De som bor ved elven, bor i grenseland, ved det ustabile vannelementet.<sup>332</sup> Som i prosadiktet, har flere ballader denne stedsbestemmelsen helt i begynnelsen. Ordet «elvs» homonyme status er også interessant i denne sammenhengen. Elv er vanlig både som norsk dialektform og dansk form av «alv».<sup>333</sup>

«Tornerose» kretser rundt en manns møte med en kvinne med en naturmytisk dimensjon. Som i Pan-arabesken er begeret et attributt, og kvinnen er omgitt av natur og går nesten over i den. Det er som hos Jacobsen en mannlig hovedperson som møter en kvinne fra den andre siden. Men møtet har ikke den enestående og skjebnetunge karakteren som i tradisjonsballader av typen Elvarhøy (TSB A 65) eller Olav Liljekrans (TSB A 63), dette møtet plasserer seg mellom gjenkjennelse og noe enda ikke skjedd, noe enestående og noe gjentatt. Den tradisjonsballadetypen med mannlig protagonist som ligger nærmest som assosiasjon er Herr Byrting og elvekvinn (TSB A 49). Hos Grundtvig har den navnet «Herr

---

<sup>332</sup> Kværndrup påpeker at preposisjonen «ute» har en tendens til å forsvinne i senere ballader, i tråd med en tendens til sagnifisering. «Ute» har noe illevarslende ved seg, som i å være ute for noe/komme ut for noe. Kværndrup, "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser," 491.

<sup>333</sup> Dette har ikke med felles etymologi å gjøre.

Bøsmer i elverhjem» (DgF 45). I denne balladen bor en alvekvinnne «vdde wed aa» og hun ser seg ut den vakre herr Bøsmer. Hun lokker ham ut til sitt hjem, og byr ham en drikk som får ham til å glemme foreldre, søsken og kvinnen han var festet til, og alven trår i hennes sted: «med edder weell ieg buode løffue och dø». Alvekvinnen «leeger her Bøsmer wed sinn sidde». Den siste strofen er viet de etterlatte som sørger sårt, herr Bøsmer er ikke lenger i visas sikte.

Visa om herr Bøsmer/Byrting har vært oppfattet som en tragisk vise om en ung mann som havner i maktenes vold. Et interessant aspekt ved den danske teksten, er hvordan alven venter på ham hun har sett seg ut i femten år, hun må ha hatt ham i sikte hele livet hans, siden hun slår til når han står på terskelen til å bli voksen. Det er den unge mannen selv som rir til møte med alven på en bro, på ordre fra henne. Elvarhøy-typen, Olav liljekrans-typen og Herr Byrting-typen har tre ulike utganger for den mannlige protagonisten, den første berger seg/reddes av hanegal, den andre merkes og dør, den tredje blir hos alven, og får seg et hjem «ude ved aa» med henne. Det er dette aspektet av nytt hjem som gir gjenklang i Obstfelders tekst, men Tornerose har ikke preg av truende makt eller ventende vanskjebne.

Den norske varianten lager en tydelig spenning mellom to poler: Bejarland<sup>334</sup> og Elvarland. Skiftet av fokus og kvinne fortelles i parallellismer av den mannlige hovedpersonen før og etter at han har drukket alvekvinnens drikk:

I Bejarland der vi eg liva aa døy  
aa i bejarland der bur mi Festarmøj (strofe 20)

I Elvarland der vi eg liva aa døy  
i Elvarland finn eg mi Festarmøj (strofe 24)

I Obstfelders dikt er «hytten» og «ballet» verdener som synes å stå mot hverandre. Ballet knyttes til kunstferdig fornemhet. I beskrivelsen av ballet mimer Obstfelders prosa balladens parallellismer, selv om versene ikke er metriske. Gjentakelsene utbroderes og skjøtes/varieres: «Inat har jeg danset med fornemme fruer» varieres med «Inat har jeg danset med fine fruer» og «Silkeskofjed summer i mit øre» deler struktur med «Diamanter lyned i deres hår» (isocolon).

En opposisjon dannes mellom ballfruene og Tornerose ved

---

<sup>334</sup> Bejarland eller Beiarlunden er i balladene navn på menneskenes verden ofte i motsetning til de underjordiskes verden.

parallellføring mellom fruenes hår med lynende diamanter og Torneroses hår med glimtende skogstjerner. En slags speiling der varianter av noe i den ene verdenen, finnes igjen i den andre, er vanlig i mange typer folkediktning. De underjordiske verden likner «beiarlunden», men ofte med en uhyggelig undertone. I «Tornerose» er de naturmytiske visenes kretsing rundt en hverdagslig pol og en fremmed/demonisk skjøvet mer i retning av en opposisjon mellom noe kultivert, glatt og skarpt og noe viltvoksende og skjørt.

De metonymiske beskrivelsene er noe prosadiktet også deler med balladen, men rekvisittene her er en blanding av det balladeske og noe som er obstfeldersk, det flyter over i Obstfelders eget dikteriske vokabular. Blomstermotiver og fokus på hår, klær og utstyr er kjent fra tradisjonsballaden, her presenteres de i obstfeldervariantene skogstjerner og lynende diamanter. Denne måten å hente fram ting fra balladens rekvisittlager på, men la dem framstå med en ny vri, kan minne om Keats ballade «La belle dame sans merci» der balladens klassiske rekvisitt *belte* er et blomsterbelte som snart visner. De røde/bleke kinnene som i balladen ofte vitner om sinnsstemning, er også med og bidrar til balladekoloritten, om det ikke er sikkert at de skal leses som i tradisjonsballaden. Balladeblomsten framfor noen (og Obstfelder-blomsten) *rosen*, opptrer, men ikke i sitt vanlige kompaniskap med liljen, her er den i allittererende selskap med rips. Rips er ingen balladevekst, men bokstavrim mellom to sideordnede ord er velkjent fra balladen, om enn denne figuren har en utbredelse langt utover sjangeren i faste uttrykk som pomp og prakt eller brask og bram. (Fryd og fuglesang, saks og søm, hjort og hind er nevnt som eksempler av Dorthe Duncker som har skrevet om vokabular og figurer i danske viser<sup>335</sup>).

### 6.2.2 Den nye Tornerose

Prosadiktets tittel er «Tornerose», et navn som også er knyttet til kvinnen i hytta ved elva. Tornerose er hovedpersonen i et eventyr som først gjøres kjent i franskmannen Peraults gåsemorfortellinger fra 1697, og som han kaller «La Belle au bois dormant». Brødrene Grimms tyske versjon heter «Dornröschen» (1812). Prinsesse Tornerose blir, som en omgjøring av en dødsdom fra en ond fe, forhekset så hun sover hundre år etter å ha stukket seg på en tein på sin femtende fødselsdag. Rundt henne vokser en ugjennomtrengelig tornehekk, men hun blir vunnet av den prinsen som kommer til rett tid, i det de hundre årene er ute. Scener fra eventyret var populære som motiv for malerier og dikt hos de

---

<sup>335</sup> Dorthe Duncker: «Orden i visene» Flemming Lundgreen-Nielsen og Hanne Ruus, *Svøbt i mår: dansk folkevisekultur 1550-1700: B. 2: Et spørsmål om stil*, vol. B. 2 (København: Reitzel, 2000).

symbolistisk orienterte preraphaelittene. Og motiver som søvn og oppvåkning, havarerte forsøk og det privilegerte øyeblikket kunne få politiske så vel som eksistensielle konnotasjoner.<sup>336</sup> Obstfelder refererer til dette eventyret i et tidligere dikt, «Drikkevise» fra *Digte* (1893)<sup>337</sup>.

«Jeg» i diktet «Drikkevise» er en del av en gjeng glade bakkanter, «helvedes stolte sønner» som skåler for «alt, som hvisler og kribler, /kribler og kitler og stikker og klorer». Tornerose er en del av et tablå som plasseres innenfor subjektet:

Hys!  
Der var noget indi mig selv, som klatred.  
Der var en stor tjørnehæk indi mig selv,  
som lukked for en sovende jomfru.  
Hvem klatrer i min tjørnehæk?  
Hvem plukker mine roser?

Et fakkeltog av kvinner, først i blå slep, så nakne og yre viser seg rundt hekken. «Jeg» jager opptøget i redsel for at det skal vekke Tornerose, for hun er en «jeg ikke tør se».

Beskrivelsen av Tornerose vitner om at Obstfelder har vært på epleblomstslang i J. P. Jacobsens hage (se 5.2). Blomsteranatomien<sup>338</sup> ser også ut til å være skrevet i forlengelse av «En arabesk»:

Hendes hud, den er bygged af æbleblomstens blade,  
Hendes blod er brygget af vårnatvinens skum.  
  
Hendes nerver er spundne af lys, af toner,  
hendes muskler er tvundne af roseknoppers marv.

---

<sup>336</sup> Edward Burne Jones malte en serie sove-scener fra eventyret og William Morris skrev dikt/inskripsjoner til bildene der en tematikk rundt oppvåkning og frigjøring er sentral, «Here lies the hoarded love, the key/To all the treasure that shall be;/Come fated hand the gift to take,/And smite this sleeping world awake» Peter Faulkner, "«The Briar Rose»," William Morris society, <http://www.morrissociety.org/JWMS/18.3Winter2009/18.3.Faulkner.BriarRose.pdf>.

<sup>337</sup> Obstfelder og Hannevik, *Samlede skrifter* : 1, 1, 56.

<sup>338</sup> En liknende kvinne fins også i Obstfelders prosadikt «Roser»: «Hendes kjole var vævet av roser og syet sammen med stængler. Hendes ånde var rosers duft. Hendes smil var rosers smil. Men øinene?/Hendes gråt var rosers gråt./Jeg så det.» *Samlede skrifter* : 2, 2, 71.

Hendes legem er sigtet af den store Satan,  
Hendes sjæl er digtet af Gud selv.

Plantekvinnetablåene ser både hos Jacobsen og Obstfelder ut til å vokse fram der det er noe som glipper for det mannlige subjektet, noe som skremmer, som ikke lar seg gripe. I «En arabesk» bretter en fantasi om avmakt seg ut. I «Drikkevisen» belyser bildene en konflikt «indi mig selv»: Stemningen av selskap, brorskap og brennevin åpner en dør i sinnet til det skjøre Tornerose-bildet, og forsvarsverkene som settes opp rundt det (tornehekk). At eventyrtablåene er så gjennomført feminine er en påfallende variasjon i forhold til eventyret, der angripes tornehekken av prinser som setter seg fast, og én som til slutt kommer i rett tid. Her er det erotisk utfordrende kvinner som er angripere/vekkere/befriere. Disse synes å både stå i et slags speilforhold til selskapet (bakkanter/bakkantinner), og de er med sine fakler og nakne, badende kropper kvinner som både viser begjær og vekker begjær. Tornerose, som de også truer med å vekke, tegnes i et sammensatt bilde, og med kropp som er «siktet av den store satan» viderefører hun noe av det sanselige hos bakkantene/bakkantinnene snarere enn å være en motsetning til det. Hun er bare mer kompleks, bygget/brygget, spunnet/tvunnet, sigtet/digtet i en møysommelig skapelsesprosess som har involvert både Satan og Gud. Men Tornerose beskrives som skremmende fordi hun er «ren». Innebærer det en forskyvning av mening som subjektet ikke er klar for, å betrakte den rene kvinnen som kompleks og hybrid? Bildet som kommer fram likner på noe symbolismens lyriske jeg ofte ønsker å presentere seg selv som, noe i grenseland mellom det opphøyde og demoniske, det kunstferdige og naturnære. Ville det innebære å åpne for en slik subjektposisjon som en mulig kvinnelig subjektposisjon å se Tornerose? Beskrivelsen av Torneroses anatomi, følges av ropet «Brændevin! Skål!», noe som fører diktet tilbake til samme setning som startet det. Bilder som ble drukket frem, drikkes inn i glemselen igjen.

Tornerose er altså et transtekstuel<sup>339</sup> gjensyn så vel som et intertekstuel. I prosadiktet «Tornerose» er ikke referansen til eventyret så tydelig som i «Drikkevisen», Torneroses hytte er gjemt av klatreplanter, men det er den torneløse eføyen som dekker den. Selve navnet tydeliggjør imidlertid den dobbeltheten som rosesymbolet rommer, en vakker blomst med stikkende, rivende torner. Her står som nevnt rosene sammen med rips, som konnoterer til frukthage, saft og syltetøy mer enn fare. Som Helge Nordahl viser i sin analyse, er ripsbusker og hemmeligheter allerede bundet sammen i Obstfelders diktning, et

---

<sup>339</sup> Begrepet brukes her i betydningen forfatterskapsinterne gjentakelser, og ikke i Genettes videre betydning.



bildekompleks rosen også er en del av. I tillegg er rosen fra gammelt av knyttet til det hemmelige, å fortelle noe *sub rosa* er en garanti for konfidensialitet. «–Ingen, ingen kjenner Tornerose» heter det i diktet.

Omfatter «ingen» også «jeg»? Hytta blir presentert som «vår», og Tornerose som en han lever sammen med. Men formuleringen om at ingen kjenner Tornerose, der ingen til og med understrekes ved gjentakelse (*geminatio*), knytter Tornerose sterkt til noe ukjent. At hennes funksjon tangerer den naturvettene har i balladen, er det ikke bare plasseringen «ute ved å» som peker på, men også rekvisitten *beger* som er kjent fra tradisjonsballader om bergtaking.

Begeret kan også signalisere hjemkomst, en velkomst med «sølvkar i hviten hånd», et bilde som også brukes i middelalderens fortellende billedkunst.<sup>340</sup> Endelig kan det å drikke hverandre til, bekrefte inngåelsen av ekteskap som i balladen om ridder Stig:

For ganger Ridersti, smal som en vand  
han haver to sølvkar paa hver sin hand

(...)

Riddersti drikker sin kæreste til:  
Skov og mark de blomsteres der-ved

(...)

Sildig om aften, røg faldt paa:  
Ridersti med sin unge brud mon til sengen gaa.<sup>341</sup>

Beger har en lydlikhet med begjær og en form som knytter an til kvinnelig seksualitet, «slukke min tørst» innebærer en tilfredsstillelse. Samtidig uttrykker tidsforholdet i diktet en spenning mellom noe som skal komme og noe som allerede har skjedd.

De røde og de bleke kinnene der balladekarakterenes stemninger avbildes, beskrives hos Tornerose: røde ved overrekkelsen av begeret, hvite når natten faller på. Blekheten er også en gjenganger internt i forfatterskapet, som i «Brudens bleke ansigt».

---

<sup>340</sup> Holzapfel og Odense Universitet Laboratorium for Folkesproglig, *Det balladeske : fortælle måden i den ældre episke folkeviser*, 68.

<sup>341</sup> Kværndrup, "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser," 639.

Brudens blege ansigt  
ser jeg foran flokken-  
kirkens dør står åben,  
salmens toner bruser.  
Klædt i hvide klæder,  
bleg som selve døden  
går hun ind til livet,  
fryden,  
gråden.<sup>342</sup>

Blekheten blir et sted liv og død, angst og fryd møtes. Det er igjen fokus på overgangen. I «Tornerose» er det søvnen og natten som knyttes til de bleke kinnene, og fargen står til «den hvide pude» som sommernatten stryker i en metonymisk forflytning av kjærtegnene mellom de elskende.

Helge Nordahl ser ansatser til en dualisme i Obstfelders øvrige forfatterskap, representert ved «røde» og «hvite» kvinner, som representerer henholdsvis noe sanselig og jordisk og noe eterisk. (Borghild og Lili i *De røde dråper* trekkes fram som et eksempel). Tornerose «opphever motsetningene og forener dem i en ny helhet.»<sup>343</sup>

I eventyr opptrer ofte et fortellergrep der noen beskriver et handlingsforløp i fremtiden i detalj. Oppfyllelsen vil så gjenta forutsigelsen ganske nøyaktig. På samme måte er foreningen med Tornerose noe som gir inntrykk av å finnes allerede før den har skjedd. Kanskje skjer den om igjen og om igjen et sted som er løftet ut av tiden. Tornerose blir slik noe evig fornyende, alltid begynnende. Diktet slutter med daggry, slik eventyret om Tornerose har oppvåkningen som avslutning.

Det fins noe som vender seg om mellom diktene «Drikkevise» og «Tornerose»: I det første er «jeg» redd for å møte henne, men beskriver hennes blomsteranatomi på en måte som kan nærme seg disseksjon. I «Tornerose» skildres et evig møte, men «jeg» insisterer på at ingen kjenner Tornerose.

Er det først når «jeg» innrømmer at ingen kjenner Tornerose og begynner å se henne som en mulig ukjent, at han blir intim med henne?

«Drikkevise» er eksplisitt i billedbruken, Tornerose plasseres som bilde på noe i «jeps» indre. I «Tornerose» fortelles et eventyrlig møte med en mytisk kvinnefigur, og det

---

<sup>342</sup> Obstfelder, *Dikt i samling - prosa i utvalg*, 27.

<sup>343</sup> Nordahl, "Med Tornerose til Obstfelder," 84.

mytiske utgjør hele det rommet hendelsen utfolder seg i. Det billedlige blir da en nøkkel man kan plukke opp eller la være. Dette gir en åpenhet som likner tradisjonsballadene. I denne avstanden, stiliseringen og åpenheten er det Tornerose blir våken og levende og nær. Folkevisene blir slik også framhevet som et uttrykk som gir plass til det gåtefulle: Det er i den avstanden denne gamle diktningen lager, det kan komme til uttrykk og møtes.

### 6.2.3 Menn som løper med alver

Naturen har en annen rolle i balladene enn den har i Obstfelders diktning. Natursynet har vært gjennom en romantisk omvendning, skog og elv som representerer fare og ustabilitet i balladen er blitt steder for skjønnhetsdyrkelse og rekreasjon. Den symbolistiske retningen som Obstfelder assosieres med, utvider lyrikkens scene med bylandskap, ofte skildret fragmentarisk av et rotløst, flakkende subjekt. Lars Lönnroth<sup>344</sup> beskriver den symbolistiske lyriske posisjonen, særlig innstiftet av Baudelaire<sup>345</sup>, som en som forener opprør og elitisme. Mens romantikkens diktere fortsatt kunne betrakte seg som folkets sangere og skrev dikt som hadde deklamasjon og tonsetting som tenkt formidlingssituasjon, blir denne modernistiske lyrikken skrevet for å leses stille – og kanskje bare av én, «ingå ett själarnas hemliga förbund». Lönnroth forestiller seg en underforstått leserkontrakt slik: «Låt oss tillsammans besegra vår livsleda genom att erkänna dess existens! Låt oss vara vår ångest trogna!»

I «Tornerose» representerer intertekstualiteten med balladen en rest av middelalderens naturangst, og diktet kan fort bli noe motstandsløst og statisk hvis vi mister disse nyansene av syne. Tornerose-skikkelsen er også forbundet med fare. I «Drikkevise» er hun navnet på noe det mannlige subjektet er redd for å møte, men hun er også den han helst vil møte. Tangeringspunktene med ballademotiver som bergtaking, innvielsesdrikker og elvebreddens ustabilitet gir prosadiktet noen mørke toner, selv om grunntonen er lys; «jeg» går lykkelig i møte med den foreningen som venter ham. Tornerose blir ikke bare representant for en hemmelig hjemlighet, men en hjemlighet i det som i utgangspunktet var på grensen til det man på tysk kaller *unheimlich*. Hun forener elvens grenserike og alvens forføreriske makt med det hjemmevante. Er hun en drøm om kjærligheten som bergtaking

---

<sup>344</sup> Lars Lönnroth, *Den dubbla scenen : muntlig diktning från Eddan till Abba* (Stockholm: Prisma, 1978), 331-32.

<sup>345</sup> Obstfelder-biograf Hanne Lillebo skriver «trolig ble han kjent med Baudelaire's forfatterskap i 1889 da tidsskriftet Ny Jord presenterte både et essay om Baudelaire og gjendiktninger av noen av prosadiktene hans fra samlingen 'Petit poèmes en prose'.» Hanne Lillebo, *Obstfelder : en biografi* (Oslo: Gyldendal, 2017), 331.

på daglig basis? I Obstfelders forfatterskap framstår normalvirkeligheten ofte som underlig. At man der skulle kunne finne noe hjemlig på grensen til det ukjente, rimer derfor godt.

Den sosiale orden, som man i stor grad er underlagt i den middelalderske balladen, framtrer i prosadiktet som noe «jeg» kan besøke og tre ut av igjen, han er ikke bundet av noe der. Dette nærmer også jeget i diktet til et klassisk prosadikt-jeg, en vagabond uten tilknytning tilhørende en slags egendefinert adel. Balladenes hovedpersoner, med sine tunge slektsforpliktelser og sine kamper på liv og død med skjebnekrefter, står i skarp kontrast til et slikt rotløst, moderne jeg. Balladepersonene går ut i det ubeskyttede og utrygge fordi de må. I symbolistisk lyrikk fins ofte blant mangfoldet av diskurser møter med noe som tar form av mytologiske eller eventyrlige skikkelser<sup>346</sup>. Den symbolistiske naturmystikken har en litt annen farge enn romantikkens naturbesjeling, i Obstfelders dikt er det gjerne noe mystisk-allegorisk som bryter ut av det impresjonistiske, fantasien gror ut av stemningen. De mystiske skikkelsene er sjelden vandrers skjebne, heller et av de mange momentene i den, flytende og flyktige, drømmer og fantasier i forlengelsen og utvidelsen av det opplevde. Kanskje representerer de et steg i retning av det Lönnroth kaller den modernistiske lyrikkens bestrebelse på å «översätta själen».

### **6.3 Prinsessen av Thule og fuglen på lindekvist. Et sørgespill for ballade og prosadikt**

«Folkevisen» ble skrevet i Paris i 1895, og er senere trykt i Biglers «Julaften» (1899)<sup>347</sup>. Prosadiktet «Folkevisen» foregår i en ikke navngitt norsk kystby – ikke større enn at de fleste vet om hverandre, ikke mindre enn at den har en domkirke.<sup>348</sup> «Folkevisen» består av fire deler, skilt av asterisker. Tidsmessig spenner prosadiktet fra vinterens begynnelse til sen vår. Del 1 går for seg på våren, Anne Marie kaster en ring i havet. Del 2 tar oss tilbake til vinteren, Anne Marie stirrer på ringen og grubler over dens betydning: Den skulle

---

<sup>346</sup> I Baudelaires *Les Fleurs du mal* fantasierer for eksempel «jeg» om et møte med en hunn-kjempe som kjæler med ham som en katt (La Géante), i prosadiktene er en flokk menn som bærer hver sin kimære, djevelen, feene som deler ut evner til nyfødte og flere spøkelses blant vesnene som krysser jeget og andre menneskers bane.

<sup>347</sup> Opplysninger og videre sitering av diktet er fra Obstfelder og Hannevik, *Samlede skrifter* : 2, 2, 104.

<sup>348</sup> Det fins et førsteutkast til prosadiktet der stilen er mer realistisk og det er tydelig at byen er Obstfelders hjemby Stavanger. Obstfelder har senere hvasket ut det stedsspesifikke og gjort stedet til mer av en kystbyarketype. By og mennesker synes organisert etter mønstre og litterære lover mer enn de utgjør forsøk på å tegne en eksisterende by. Se Fra skissen «Sorg» til skissen «Folkevisen», eller: da Obstfelder «kuttet ut» Stavanger! i Martin Nag, *Sigbjørn Obstfelder. Uro og skaperkraft*. (Solum forlag, 1996), 230.

symbolisere evigheten, men gjorde det likevel ikke, og hun kan ikke fatte det. I del 3 søker hun sannheten i bøkene, etter å ha erkjent at hun ikke finner den blant menneskene. I del 4 er hun død, og gravfølget hennes beskrives. Mens årstidene skifter fra vinter og frost til vår og blomstring går Anne Maries bevegelse i motsatt retning: Hun er en ungdom som svinner hen og dør. De to ytterste stykkene har symboltunge prosesjoner som motiv: Anne Maries høytidelige kasting av ringen (del 1) og Anne Maries gravfølge (del 4), i begge disse delene har bybefolkningen en rolle som et aktivt kommenterende kor, i første del ropende, i andre del hviskende. De midterste stykkene er mer statiske, med den ustanselig grublende Anne Marie som sentralt motiv: først med en tematisk dreining rundt evighet/forgjengelighet (del 2) og så sannhet/løgn (del 3). Ringen og Anne Marie representerer motsatte forløp, ringen blir tyngre og tyngre mens Anne Marie svinner og svinner. Prosadiktet blander det hverdagslige i språk og hendelser med noe tidløst, stilisert og merkelig.

Den første delen skildrer Anne Maries tause og målrettede prosesjon nedover gaten og ut på moloen der hun kaster ringen for så å gå samme vei tilbake. Stykket preges av et kor av utrop fra butikksvenner og forbipasserende som forundres over å se Anne Marie som ikke har vist seg ute blant folk på lenge. Hun etableres av butikksvennene som «den fineste jenten i byen», og beskrives senere autoralt som «smal som en vidjevånd, lys i håret som lyst guld». Ringen som ærendet dreier seg om, forblir lenge et gåtefullt objekt. Den nevnes først som noe som er skjult i Anne Maries lomme, noe som tynger så mye at hun har problemer med å puste: «hun vilde løfte som ellers sit unge, smækre bryst, men det tynged så, det som lå i hendes lomme, det tynged så.» Når hun tar den opp på moloen, er den fortsatt skjult, pakket inn i papir, spenningen rundt hva dette skjulte og tyngende er, holdes til siste ord, papiret med innhold kastes i havet:

Det blev vådt, det løste sig og flød,  
Men den gik tilbunds. Ned iblandt marulkerne. Hun  
kasted sit hode stolt tilbage. Hun vendte sig og gik hjem igjen.

Men den gik tilbunds

Ringen.

Anne Marie er taus, men hennes skiftende kroppsholdning skildres: Først med blikket «lige frem foran sig», så «med bøiet hode», til slutt, etter at hun har kvittet seg med ringen, med hodet kastet «stolt tilbake». Ringen drar henne nedover, helt til den får fortsette ferden ned i dypet på egenhånd. Anne Marie framstår i den første delen som avsondret fra de andre, de som står i vinduene på husene langs gaten hun går nedover og danner et kor som roper det samme, først en og en, så samlet «Hillemænd! Er det ikke hun Anne Marie, som er ude!». Anne Marie omtales ved fornavn, betrakterne ved yrke eller bare som «de». Det er som om

det er noe koreografert over opptrinnet, menneskene på hver sin side av gaten som roper i kor fra vinduene, den stumme, målrettede Anne Marie. Språklig brytes det mellom muntlighetsmarkører som «hun Anne Marie» når utropene fra vinduene skildres, mot en auctorial forteller som har innslag av arkaisk ballade- og eventyrsspråk: «smal som en vidjevånd», «lys i håret som lyst gull».

Den andre delen går tilbake til tiden før ringen kastes, og har en ABA'-form. Den skildrer Anne Marie slik hun har sittet «hele vinteren» med ringen, «stirret på den, vendt på den, dreiet på den, ikke forstått, ikke begrebet. For henne hadde den betydd evigheten.» Blant venninnene og ved middagsbordene rundt i husene hviskes det om at noe tærer på Anne Marie, hun kommer ikke ut mer. Venninnenes gjentatte forsøk på å få henne med ut blir regelmessig distribuert i teksten i form av tre venninner og tre gjentakelser, og hver gang litt utvidet:

Isen ligger (Kristine)

Isen ligger, Anne Marie. Den er blank som glas. (Grethe)

Isen ligger, Anne Marie. Den er blank som glas. Gutterne spørger efter dig. (Laura).

Forespørlene blir alltid etterfulgt av «Men Anne Marie svared ikke.» Venninnene gir opp, men vandet begynner å synge:

«Stander op, min rose,  
stander op, min dukke,  
stander op, min lille ven,  
min allerhertens kjære, min kjære, min kjære»

Og opover bakkerne gjenlød det: «Min kjære, min kjære!»

Versene har preg av å være et folkeviserefreng av den typen som inviterer til dans og som er vanlig i ballader og sangleker. Men Anne Marie vil slett ikke stå opp, hun er uforstyrrelig i sin stirring og grubling, og siste del av andre prosastykke gjentar åpningsmotivet litt forkortet og variert, med en gjentakelse av «For henne hadde den betydd evigheten» som avslutning. Ringen, objektet for Anne Maries grubling, gjenspeiler seg også i komposisjonen. Anne Maries tankebaner gir også inntrykk av å gå i en ring der de samme ubesvarte spørsmålene melder seg igjen og igjen uten løsning.

Tredje del er en dialog mellom Anne Marie og faren, han er tegnet som en hvithåret og alltid lesende gammel mann. Han oppgir at han søker sannheten da datteren spør hvorfor

han «evig og alltid» leser. Og Anne Marie spør «– Er der da nogen sandhed, far? Er ikke alting løgn?»

Da løfted den gamle sit tunge, sit hvide hode og så på Anne Marie. Mager som en skygge var hun blevet at se til, men håret lyste. Som ruderne i Frue kirke ved solefaldstide lyste Anne Maries hår. – Nei Anne Marie, i menneskene er der nok ingen sandhed. Kun deroppe er sandhed, - på det blå blad, - kun derinde er sandhed, - i de støvede bøger.

Og Anne Marie setter seg til foran «de store svære bøger», men som et slags kontrapunkt til lesningen synger det fra det som med en balladeformel kalles «den grønnende vold»:

Stander op, min rose  
stander op, min dukke,  
stander op, min lille ven,  
min allerhertens kjære, min kjære, min kjære!

Men den bevegelsen som går i retning av at Anne Maries stadig svinner hen, stanser ikke med lesningen, «Anne Maries kind blev hulere og hulere».

Den fjerde og siste delen beskriver gravfølget på vei mot kirken med den døde Anne Marie. Det er mai, og kirsebærblomstringen er snart over. Igjen blir lydbeskrivelsene arrangert i et slags kontrapunktisk sats: Kirkeklokkeklangen mot hviskingen i gravfølget. Det fins også en tendens til å sette vertikale og horisontale bevegelser mot hverandre: Det siste prosastykket innledes med kirsebærblomstenes fall (vertikalt) og kirkeklokkens kiming «udover byen, udover fjorden» (horisontalt). Så skildres gravfølget: Lange sorte slør (vertikalt), vognen og de gående (horisontalt), det er som om hele prosastykket korsjer seg på vei til Anne Maries begravelse. Gravfølget går forbi pyntede dørterskler og stengte butikker:

Der var grønt udenfor alle tærskler.  
Der var skodder for alle krambodrunder.

Byen rundt Anne Marie framstår ved dette som en sørgende organisme. Samtidig gir sammenstillingen av de grønne tersklene og rutene med skodder hver sine bilder av døden: Overgangssymbolikken i terskelen og gjenfødsymbolikken i det grønne står i kontrast til de stengte rutene, som blinde øyne ut mot gaten, eller som noe som verner et mysterium ingen utenfor kan få innblikk i. Det siste prosastykket avsluttes med en tiltagende hvisking, først fra en og en gruppe, siden unisont:

**De gamle:** – Tænk kun tyve og på båren! Tænk kun tyve og bleg på båren!

«**Byens skjønneste døtre**»: – Nu er den smukkeste død. Nu er den blondeste på båren. Kunde der dog vel nogen ville gjøre ondt mod Anne Marie? Kunde der dog nogen ville lyve for Anne Marie?

**Mennene.** - Jeg tror nu ikke, det var brystsyge, sa en. – Nei, der var noget hun gik og bar på, hun Anne Marie, sa en anden. – Der var noget som tæred, som ingen vidste, sa en tredje.

**Hele gravfølget:** Hvem kunde vel ville gjøre vondt mot hun Anne Marie, med guldhåret? Hvem kunde vel ville lyve for hun Anne Marie?

Likfølget blir et hviskekor med partier for enkelte stemmegrupper, for solister og til slutt tutti.

### 6.3.1 En symbolistisk eksistensballade

Som J.P. Jacobsen er Obstfelder en dikter som knytter an til både tradisjonsballaden og kunstballaden i sine modernistiske tekster.

Obstfelders prosadikt «Folkevisen» er en tekst der allerede tittelen gir tydelige føringer i retning av balladen, særlig på den tiden det ble utgitt hvor «Folkevisen» hadde en klarere referanse til det eldre folkevisestoffet enn i dag. Tittelen konnoterer til noe fra gammel tid, noe som har levd på folkemunne som sang og poesi. Starten på diktet setter inn en motstemme mot den grunnstemningen tittelen henter til, det er butikksvenner i en bygate og ikke riddere og jomfruer som gjør sin entre. Men det folkevisektige, som leseren har blitt peilet inn på i tittelen, bryter etter hvert gjennom prosateksten.

Beskrivelsen av Anne Marie farges av balladeformler fra begynnelsen, og bidrar til å utheve henne som spesiell, malplassert og opphøyet. Sammenlikningen med gren eller stilk dukker ofte opp i forbindelse med balladens unge, sårbare protagonist,<sup>349</sup> slik Anne Marie sammenliknes med en vidjevånd. Anne Maries skjebne synes å være i kontakt med noe bak hverdagen. Den eksistensielle linjen er den prosadiktet tydeligst skriver seg inn i, likheter mellom «Folkevisen» og Goethes kjente «Der König in Thule» har, som jeg skal gå nærmere

---

<sup>349</sup> Det i samtiden svært populære Draumkvedet der den visjonære Olav Åsteson blir sammenliknet med ei «seljerunne» er et eksempel. «Liljevånd» er ellers et mye brukt formeluttrykk for balladens unge, vakre kvinner.



inn på, vært påpekt, men illusjonsballadens landskap av estetikk og problematisering av forholdt mellom vesen og framtredden, er også relevant.

Balladerefrengene representerer ofte en poetisk refleksjon over tilværelsen i det store og hele. En gjenganger er variasjoner over temaet eksistensiell ensomhet, og det å bære tilværelsens tyngde alene. *Den lever ei, som kjenner mine sorger* er et refreng som fins i mange variasjoner i de nordiske balladene. En rask gjennomgang av DgF-refrenger viser en ganske stor hyppighet av motiver knyttet til ensomhet og tyngde:

Jeg tænker, at ingen kan kende mig, <sup>350</sup>  
Imeden jeg rider selv ene, <sup>351</sup>  
Der er ingen i verden, jeg kan fortælle mine sorger<sup>352</sup>  
Selv rider han i sin brynje, er såre tung<sup>353</sup>  
Sorrigen er tung, hvem hende skal ene bære <sup>354</sup>  
Thi sørger hun så lønlig<sup>355</sup>  
Og det skulde ingen kende af mig,<sup>356</sup>  
Mig tykkes, her er tungt at leve <sup>357</sup>

«Anne Marie er en ung søster av 'Der König in Thule'» skriver Åse Marie Nesse i et essay om Rilke og Obstfelder, som også er innom Goethes kunstballade. Som kongen i Goethes dikt, kaster Anne Marie en gave fra den elskede i havet: kongen sitt gylne beger, Anne Marie sin gylne ring. De har begge klamret seg lenge til disse håndfaste minnene etter noen som er borte. Etter at ringen og begeret har sunket, dør de selv.

Det jeg har kalt eksistenslinjen i kunstballadetradisjonen, lar ofte åpne, vide landskap utgjøre en bakgrunn. Hav og himmel er sentrale, og blir lett til resonanskasser for spørsmål rundt tid, evighet, grenseløshet, dybde og overflate. Nesse tolker det slik at når Anne Marie kaster den troløses ring i havet, er det tiden som utvisker det hun trodde var evigheten – «i motsetning til Goethes folkevise», skriver Nesse, uten å gå nærmere inn på dette.<sup>358</sup> Den

---

<sup>350</sup> Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*, DgF 263 F.

<sup>351</sup> Ibid., DgF 22 A.

<sup>352</sup> DgF 83 I

<sup>353</sup> DgF 419D

<sup>354</sup> Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*, DgF 83 C.

<sup>355</sup> 303 A

<sup>356</sup> DgF 68 E

<sup>357</sup> DgF 305

<sup>358</sup> Aarnes, *Obstfelder : fjorten essays*, 188.

trofaste kongen i Goethes dikt har mistet sin elskede, og begeret, en kjærlighetens hellige relikvie, kaster han i havet når han kjenner at døden nærmer seg. Begeret drikker av havet før det synker, minnet og sorgen går opp i den store evigheten, slik kongens liv også går opp i tidens buldrende hav. Men for Anne Marie er ringen det som skulle vært evigheten, men den er ikke det, den lar seg ikke fylle, dens sult er ikke stilt om den kastes i havet, den fortsetter å tære henne til døde. Ringformen går over til å bli et mer dekkende bilde på Anne Maries tanker, hennes evige grubling, enn på hennes kjærlighet. Kongen og hans beger synes å være bundet sammen av en slags ekko-effekter, begeret fylles og renner over slik kongens øyne fylles og renner over når han drikker av det, i siste strofe blir blikket som brister et ekko av begeret som synker, bundet sammen av verbet «sinken». Anne Marie og ringen har derimot mistet denne likevekten, symbolet og det symboliserte har glidd fra hverandre, ringen tærer sin eier sakte vekk til det ikke er mer igjen.

### **6.3.2 Det symbolskes appetitt og kjærlighetens ekko**

Sentralt i Obstfelders prosadikt står kontrasten mellom det tunge, bestandige, evige og det flyktige, forgjengelige. I mye av teksten møter vi Anne Marie som en maktesløs fortolker. Hun stirrer og stirrer på det som ikke gir mening, som ikke korresponderer, mens hun selv blir gradvis borte. Det virker som det skjer en slags overføring her, hvor ringen nærmest spiser Anne Marie, ringen blir tyngre, kroppen forsvinner. I så fall lar ikke prosessen seg stoppe når ringen er kastet i havet. Den konkrete kroppen minker og minker, det abstrakte symbolet blir tyngre og tyngre, tilslutt forsvinner Anne Marie for verden, og om det fins noen annen verden for henne, forblir en gåte.

For Anne Marie er utakten opprettet gjennom sviket. Men Anne Marie – som sørger over den mistede betydning, deler også ut betydning. Det aktuelle brutte løftet om evig kjærlighet, baner seg vei ut i det universelle, og kan likne den rollen Shakespeares Othello gir sin hustru Desdemona, som blir garantist for hele verdens godhet og troskap. Hvis Desdemona ikke er uskyldig, fins ikke uskylden. Noe av den samme tyngden synes lagt på den svikeyfulle elskereren for Anne Maries del – hans ustadighet negerer all bestandighet. Verden er bare løgn, sannheten fins ikke. Samtidig lar ikke det tømte symbolet seg knekke, ringen tærer og tærer, selv fra havets bunn, tomheten og grublingen over den synes ironisk nok å ikle seg den bestandigheten som var deres igangsettende tema. Anne Marie søker seg til farens påståtte korrespondanse mellom skrift og evighet, og forsøker å finne igjen sannheten i bøkene hans, men lykkes ikke. Det blir tilslutt bare døden som kan stoppe denne runddansen, men den betydningstømte ringen består etter å ha tæret livet vekk. Og når blikk og tanker ikke kan nå den lenger, kommer den tilbake til den konkrete verden Anne

Marie har mistet på grunn av den. Den er igjen blitt gjenstand og ikke symbol, marulkene betyr den trolig lite for. Anne Marie er det på den andre siden lite igjen av, hun blir en gåte bak likvognens dører, hun blir folkeviser.

Den som har gitt sin ring til Anne Marie er påfallende fraværende, kjærlighet eller noen fortid nevnes ikke, ringen som troskapssymbol er det eneste sporet etter en tapt kjærlighet i teksten, sammen med den spørrende hviskingen i folkemengden mot slutten:

Kunne der dog vel noen ville gjøre ondt mod Anne Marie? (...) Hvem kunde vel ville gjøre vondt mod hun Anne Marie, med guldhåret? Hvem kunde vel lyve for hun Anne Marie?

Stemmen som kaller på Anne Marie, gjennom refrenget som henvender seg til «allerkjæresten min» og byr henne opp, kommer fra naturen, fra vannet, bakkene og ballade-lokaliteten «den grønne vold» og det hele slutter som et ekko. Refrenget gjentas, men får ikke noen respons. Refrenger av denne typen blir som sagt ofte knyttet til balladens opprinnelige ringdansefunksjon. Men her er kjæresten satt ut av dansen, det er ingen kjærlighet mer, ingen dans og ingen ring som knytter hender sammen. Ekkoet i naturen kan tolkes som Anne Maries fornemmelse av at minnene er overalt, motivet med at den tapte ses i tingene og naturen er velkjent. (I *Gurresange* av Jacobsen er det sentralt). Men balladerefrenget fra naturen kan også representere et ekko av myter, eventyr og balladers fortellinger om veters flyktige kjærlighet, om lokking og svik. Det kan ellers være et rop fra et annet aspekt av kjærligheten, der natur og lek trumfer begrepsverdenens teoretiske utlegninger om svikets natur, den levende natures løfte om fornyelse. Ekkoet kan også leses som noe uhyggelig, et slags gjenferd av en død kjærlighet som hjemsøker dens gamle møteplasser. Et hånende aspekt er det også mulig å tillegge verset, det byr opp til en dans uten å rekke fram noen hånd, det bare flytter seg ertende rundt og kan ikke fanges. Den frekke naturen beveger seg, årstider skifter, snø og is avløses av blomstring, selv om Anne Marie er ubevegelig.

### 6.3.3 Fuglen på lindekvist

En særegen ting ved Anne Maries sorg er at den tapte kjærligheten og den tapte kjæresten synes å ikke ha fokus, alt er overført på det abstrakte, sannhet/løgn, det faste/det forgjengelige, det tilsynelatende/det egentlige. Anne Maries stille dveling ved sviket gjør henne usynkronisert med resten av sine omgivelser, men den er også fremmed for balladens kjærlighetshistorier, der sviket følges opp av handling, gjerne hevn, mer enn av tanker, og der døden av kjærlighetssorg gjerne inntreffer mer kontant, hjertet springer i to

eller i tre. I «Folkeviser» skifter fokuset sammenliknet med riddervisens ofte konfliktfylte kjærlighetshistorie mellom to elskende med evigheten som bakgrunn, her er det elskeren som danner en slags taus bakgrunn, mens kjærlighetskonflikten synes å gå for seg mellom den elskende kvinnen og den evigheten som har unnslettet henne da kjærligheten likevel ikke representerte den. I det vekten flyttes hit, er det kanskje mest legendevisenes kvinner Anne Marie med hår som rutene i Frue kirke, likner. En svært populær legendevisetype – TSB B 22 Fuglen sette seg på lindekvist - handler nettopp om en kvinne som gripes av en evighetslengsel, og som sykner bort fra den jordiske kjærligheten representert ved friere av høy byrd, og oppnår himmelsk salighet. Lengselen manifesterer seg som en fugl eller engel, som synger betagende vakkert om himmelens gleder. Balladen om fuglen på lindekvist er i en middelaldersk legende-kontekst en lykkelig historie der den forgjengelige og skrøpelige kroppen byttes inn i en glede som varer evinnelig. Et interessant sammenfall mellom balladen og Obstfelders prosadikt er kretsingen rundt skjønnheten til den unge jenta som vender seg mot det evige. I balladen eksponeres denne også i døden. Balladene har et formelmateriale for pynting av lik. «De la henne på en forgyllt bår. De frøkner og fruer kruste hennes hår». I en svensk variant av engelens budskap heter det:

Kiära min Moder tu flätta mitt håhr  
I åhr ligger jag så wackert på bår

Kiära min Moder du flätta mitt gull  
I åhr ligger jag så wackert i mulld<sup>359</sup>

I D-varianten i Norske mellomalderballadar blir glorien flettet i sykesenga:

Mi mor, ho ska reie mi sotteseng  
Mi syste ska flette mit hår i ein ring.<sup>360</sup>

«Nå er den smukkeste død. Nå er den blondeste på båren» heter det hos Obstfelder, i balladeaktige parallellismer. Balladedøden tærer sjelden sine ofre til døde slik tilfellet er med Anne Marie. Balladevolden tar kroppen fra hverandre i biter, tilintetgjør den eller lar den skifte farge, men det er noe statisk over balladefigurene som motsetter seg et slikt

---

<sup>359</sup> SMB 48 B *Sveriges medeltida ballader*, red. svenskt visarkiv Bengt R. Jonsson, 7 vol., vol. Band 2 (Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1986).

<sup>360</sup> "Fuglen sette seg på lindekvist (Tora liti),"

[http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb\\_b\\_22\\_fuglen](http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb_b_22_fuglen).

langsomt svinn som blir Anne Marie til del. Hos Anne Marie er det det lyse håret som forblir uberørt av det fysiske forfallet, «mager som en skygge var hun blevet at se til, men håret lyste. Som ruderne i Frue kirke ved solefaldstide lyste Anne Maries hår». Kroppen svinner, men håret blir mer og mer som en glorie om det utmagrede legemet, Anne Marie framstår som en slags hellig flagellant med speket kjød og lys rundt hodet. Felles for ballade og prosadikt er en slags estetisering av den døende og døde unge kvinnen. I noen varianter av balladen om dua på lindekvist, kan det virke som om himmelens prakt fremheves gjennom det at det jordiske også er vakkert. Himmelens gleder virker ekstra overbevisende når den unge, gullhårede kvinnen som har friere i hopetall, er den som velger dem. I andre kan det tolkes som en måte å gjøre ære på den døde på. Eller den vakre døds måten korresponderer rett og slett med skildringen av protagonisten og alt som omgir henne eller ham som skjønt og godt. Selv i balladematerialet rundt Katarina av Alexandria, der vesle Kari dør en grusom og blodig død i spikertønne, blir hun et vakkert og velfrisert lik omgitt av duer fra himmelen. Noe slikt tablå ender ikke Anne Marie som, det er den fortsatt levende som lyser.

Elisabeth Bronfen har skrevet om representasjoner av den døde kvinnen i kunsten<sup>361</sup>, og knyttet motivet til en slags dobbel dunkelhet: det gåtefulle kjønn i et tablå over den ultimate gåten, døden. Anne Marie og døden flyter også sammen i gåtefullheten, men når hun når dit er det ikke noe bilde igjen, annet enn et som er dunkelt og stengt, likvognen. Poe, et av symbolistenes forbilder, utnevner i sitt essay om litterær komposisjon en ung vakker kvinnes død til det mest poetiske av bilder siden det forener skjønnhet, død og melankoli. Både middelalderkoloritten og den unge kvinnens estetiserte forfall, harmonerer godt med symbolismens vokabular. Men symbolismens febrile og falmende kvinner er ofte objekter på en annen måte en Anne Marie, hun er en vi både følger blikket og undringen til, og andre, fjerne blikk på, som også først og fremst uttrykker undring. Innimellom fortelles hun registrerende, på avstand. Som i balladene er det noe hos Obstfelder som peker utover bildet av den svinnende Anne Marie, men kanskje ikke mot himmelen, heller i retning av det avståtte – ungdommen, vitaliteten, lykken.

### **6.3.4 Meningstomhet og grublingsdød**

Et viktig spørsmål er om Anne Maries død korresponderer med legendevisenes lykkelige død og opphøyelse, eller om dette er en ulykkelig død. Det tragiske utelukker ikke det skjønnne. Anne Marie blir i prosadiktet en slags bærer av en evighetslengsel som jenta som

---

<sup>361</sup> Elisabeth Bronfen, *Over her dead body : death, femininity and the aesthetic* (Manchester: Manchester University Press, 1992).

hører fuglen fra himmelen, hun leter og leter i håp om at noe skal være bestandig og sant, om ikke på jorden så et annet sted. Men hennes lidelseshistorie har også andre aspekter som ikke kan fortelles i helgenballadens lysende bilder. Anne Maries grublingsdød er fremmed for tradisjonsballaden, slik tvilen på at det skulle finnes noe slikt som sannhet og bestandighet, eller at en enkeltpersons svik skulle kunne rokke ved slike størrelser, ikke har plass i legendevisene. Anne Marie er en slags legering av noe gammelt og ikonisk som finner seg malplassert i ustadigheten, og et moderne hjernemenneske slik det formuleres på 1890-tallet. Hun mistes meningsløst ut av livet ved å ikke kunne delta lenger, bli fremmed for det, forsvinne inn i en fortolkningsprosess som ikke kan slippe det uforståelige, men spinner i ring omkring det. Mens den middelalderlige ballademartyren ligger og lyser på sin bære, svinner Anne Marie til skygge, deretter ut av syne, det er bare den sorte likvognen som synes. Det hviler en stor ensomhet rundt Anne Marie gjennom diktet, hun er ensom i sin opphøydhed, innesperret i sitt hode, ensom i sin tolkning av ringen, «for henne hadde den betydning evigheten», men bare for henne. En slik fortolknings ensomhet skiller seg fra den skjebnens eller handlingens ensomhet som balladene kretser rundt, selv om den låner bilder fra dens univers. Anne Marie-skikkelsen minner i dette henseende mer om renessansekunstens fascinasjon for melankolikeren, stirrende, grublende, låst, enn den med skjebnen kjempende balladehelten. Den barokke melankoliker, blant annet behandlet av Benjamin, som ser alle gjenstander i avmytologisert lys som vitnesbyrd om forgjengelighet, kan Anne Marie også slekte på der hun sitter og stirrer på ringen som ikke lenger er evighet, skjønt den avmytologiseringen som utspiller seg for henne, vil hun ikke gå med på, og det er ikke hun som fortolker som står for den. Misforholdet springer ikke ut av hennes saturniske blikk, men vokser opp i sporene av en stor skuffelse.<sup>362</sup> Koblingen ring-evighet som hun satte sin lit til, ble brutt med kjærlighetsløftet. Hun stirrer og stirrer etter spor av den forsvunne evigheten, til slutt må hun dra og lete etter den, først i bøker, så bak det som kanskje fortøner seg som dødens slør.

Ringens som troskapssymbol er vel nærmest tidløst, og også kjent i folkediktningen. Fortellermessig er ringer og medaljonger gjerne også koblet til oppsporings- og gjenkjenningsmotiver i ballader og eventyr. Når de personene som ringen binder til hverandre, er gjenforent, kan som regel bryllupet stå. Men her er det giveren og ringens

---

<sup>362</sup> Benjamin er også inne på at melankolien som er et ustadig og saturnisk temperament, har vært forbundet med troskap i kjærlighet. Walter Benjamin og Thor Inge Rørvik, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, vol. 2, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Oslo: Pax, 1994), 163.

mening som er kommet bort fra hverandre. Det Benjamin skriver om melankoli og gjenstand synes til en viss grad treffende for Anne Maries forhold til ringen:

Bare i menneskets forhold til tingverdenen passer troskapen helt og holdent. (...) Ethvert høytidelig troskapsløfte og minne omgir seg med tingverdenens bruddstykker som sitt mest eiendommelige – gjenstander det ikke kan forlange mye av. Ubehjelpelig – ja uberettiget – uttaler de på sin måte en sannhet, for hvis skyld de ganske visst forråder verden. Melankolien forråder verden for kunnskapens skyld. Men dens vedvarende nedsunkethet tar de døde tegn opp i sin kontemplasjon for å redde dem. (...) Standhaftigheten som utpreger seg i sorgens intensjon er født gjennom dens troskap mot tingverdenen.<sup>363</sup>

Ringen er på en måte gjennomskuet som ikke bærende den mening den er blitt gitt, men Anne Marie forsøker likevel å redde den i sin kontemplasjon over den tapte sammenhengen, prøver å tenke den tung igjen. Men det hun egentlig vet, det som gjør verden ubeboelig for henne, trenger seg på og seirer til slutt.

Det fins eksempler i Obstfelders prosadikt på at døden kan være vennlig. Prosadiktene «Roser» og «Isløsning», som utlegger det samme forløpet, en ung manns død, på to forskjellige måter, skildrer døden som overgang til en mystisk enhet, der alt smelter sammen til roser, underveis viser døden seg som en mild kvinne. I disse tekstene er døden tegnet som uungåelig, og selv om krefter som klamrer seg til livet, og krefter som vil gi seg hen til døden, kjemper med hverandre, synes den skildrede bevisstheten å gå noe større i møte i det den oppløses. I disse to tekstene settes ikke naturen opp i motsetning til døden, tvert imot blir organiske og vårlige prosesser som knoppskyting og isløsning knyttet til døden.

I «Folkevisen» er døds motivet omgitt av fokus på det uforståelige. Kanskje representerer døden en befrielse i teksten, kanskje finner Anne Marie den korrespondansen grubling og bøker ikke ga henne, kanskje representerer den det eneste mulige bruddet på tankenes evige ringdans. Men det er tegn i teksten på at Anne Maries tidlige død har et aspekt av noe tragisk og unødvendig, de store eksistensielle scenene som havet og himmelen er supplert av bilder av levende natur i endring, en natur som kaller til ny dans, som forteller at noe kan begynne på nytt. Man kan lese inn en vitalistisk sorg over den unge døde som er i utakt med de blomstrende kirsebærtrærne som springer ut til hennes

---

<sup>363</sup> Ibid.

gravferd. Obstfelders bilder av den gode død er en død som har natur i seg, som overgir seg til det uavvendelige når det kommer, man dør når man likevel må dø. Anne Marie i likvognen er ikke i kontakt med blomstringen utenfor, hun er ikke snø som smelter for våren, hennes dødsprosess sto i sterk kontrast til den, hun isolerte seg til døde, forsvant seg selv. Anne Marie og de fallende kirsebærblomstene går i hver sin retning, blomstene faller bløtt mot bakken, likvognen med Anne Marie kjører rett fram. Anne Maries skikkelse bæres gjennom hele teksten av utakten, denne kontrasten mellom horisontale og vertikale linjer som får det fortalte til å likne et kors, hun synes fra første stund utvalgt, malplassert og utidsmessig, som om den hverdagen som omgir henne, ikke er hennes sted. Om det fins noe annet sted for henne, er uvisst, i siste del av prosadiktet er Anne Marie tapt av syne, inne i en svart likvogn, og blant dem som følger henne til graven, er det bare spørsmål. «Roser» og «Isløsning» heller i retning av mystiske visjoner som peker mot harmoniske foreninger med det guddommelige, «Folkeviser» handler om det uforståelige som må synges om og om igjen i håp om at det som ikke kan løses opp i forståelse, i det minste kan rommes, «Folkeviser» er en tragedie.

#### **6.4 De tre kongedøtre og den friske sang**

Prosadiktet «De tre kongedøtre og den friske sang» fins under overskriften «tekster til Gerhard Munthe». Diktet er en fantasi over to Munthe-bilder der det ene er inspirert av en kunstballade av Welhaven, «Den friske sang». Et originalt trekk ved denne ekfrasen er altså at den ikke beskriver et enkelt bilde, men lar motivene på to bilder snakke sammen og interagere med hverandre. Dette balladeinspirerte diktet har noe av den samme spenningen balladen ofte har mellom den diminutiv-pregede miniatyrverdenens naivisme og dramaet som utspiller seg. «Tre prinsesser» og «Den friske sang» er to av de 11 dekorative akvarellene Gerhard Munthe presenterer i 1893, og som er et gjennombrudd for hans stiliserte, dekorative stil inspirert av norsk folkekunst. I *Norsk kunstnerleksikon* står det om disse bildene: «alle motiver appellerer sterkt til fantasien, og gjerne vil de antyde en forbindelse til de skremmende og uhyggelige sider ved tilværelsen. De kan ha tilknytning til litterære kilder av ulik art. Det kan dreie seg om gammelnorsk mytologi, som 'Helhesten', folkeeventyrene som 'Tre Prinsesser', Welhavens poesi som 'Den friske Sang', eller endog Maurice Maeterlincks symbolistiske kammerspill som 'Mørkræd'.»<sup>364</sup> Obstfelder har også laget en ekfrase over «Mørkræd», men jeg vil konsentrere meg om «De tre kongsdøtre og den friske sang» siden Obstfelder her blander inn balladetrekk i teksten.

---

<sup>364</sup> *Norsk kunstnerleksikon*, red. Nasjonalgalleriet (Universitetsforlaget, 1983), 1010.

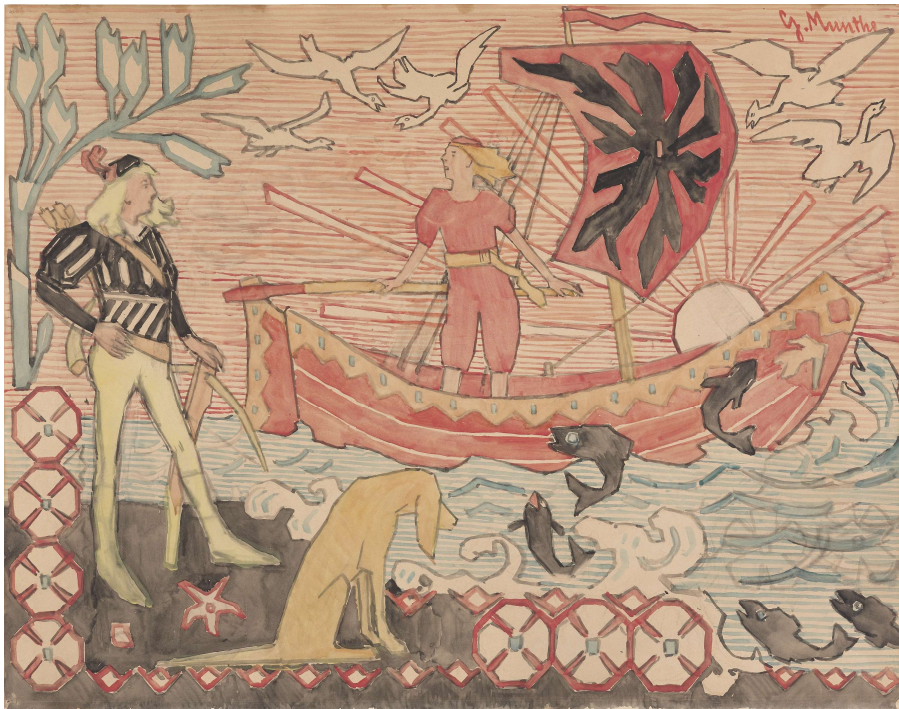


### 6.4.1 Munthes bilder og Welhavens kunstballade



*Gerhard Munthe: «Tre prinsesser» - Nasjonalmuseet*

«Tre prinsesser» er også kjent under tittelen «I eventyrhagen» og viser tre kronede, rødkledde kvinnefigurer som plukker blomster på en grønn flate bak store røde blomster med blå stilker. I høyre hjørne fins et rosa slott. På bildets nedre kant er det en bord med dyrefigurer; en bjørn drar en hare etter labben, bak dem er et annet dyr plassert med samme retning. Blomster og fletninger markerer overgang mellom bilde og bord, men de to områdene flyter også litt over i hverandre i stiliseringen av blomstene kvinnefigurene omgir seg med. Bildet har få og klare farger, og en todimensjonal, dekorativ stil.



Gerhard Munthe: «Den friske sang» - Nasjonalmuseet

«Den friske sang» er et bilde inspirert av et dikt, og inspirerer til et nytt dikt. Obstfelder går altså inn i en allerede etablert dialog mellom litteratur og billedkunst, og det er verdt å merke seg at både Welhaven og Obstfelders dikt er inspirert av ballader. «Den friske sang» er et dikt av Welhaven med undertittelen «motiv af en spansk Folkevis». Welhaven har kanskje lånt noe fra en tradisjonsballade som han har smidd en kunstballade rundt, men diktet kan virke litt for abstrakt til at det er sannsynlig at det ligger nært opptil en tradisjonsballade. Denne kunstballaden hører hjemme i den kategorien jeg har kalt «metaballaden», den har poetologisk tematikk.

Leander var en Ridder  
 som lagde Vind på Sangens Kunst.  
 Og helst ved elskovskvidder  
 han søgte kvindegunst<sup>365</sup>

heter det i åpningen. Leander er jeger, men setter også i sammenheng med et eldre forføringstopos der mannen er jeger og kvinnen bytte i kjærlighetsjakten: «På jakt i Mark og Lund/Han drog med Falk og Hund;/men og i Hallen mang en gang/han gikk på rov med sang

---

<sup>365</sup> Diktet siteres her og i det følgende etter J. S. Welhaven, Ingard Hauge, og litteraturselskap Det Norske språk- og, *Samlede verker : 2 : Dikt*, vol. 2 (Oslo: Universitetsforlaget, 1990), 339.

og klang». En dag han står ved stranden, ser han ei gullkantet snekke med silkesegl med en ung mann ved roret. Den unge mannen kan synge slik at både fisk og fugl kommer for å lytte. Leander vil lære hans kunst, slik at han kan lokke til seg enda flere kvinner, men den unge mannen advarer ham: «Min kunst kan ingen nemme/som venter Gunst og Løn/Til bølgers frie leg/min sang paa Dybet steg; /kun den forstaar den Kunst jeg kan/som støder kjekt med mig fra Land.»

Munthes bilde har rødt, gult og svart som hovedfarger, og det er to mannsfigurer på bildet. En ung mann i sort og gult med rød fjær i hatten står i profil på stranden med armbrøst og en lutende gul hund. Figuren er plassert nede til venstre i bildet, og han og hunden er vendt mot bildets sentrum. En rødkledd mann på en rød båt fins i sentrum av bildet, båten har mast og kanter i en gyllen farge. Den kan minne om et lite vikingskip med sitt firkantede segl og sine utskjæringer, men sangeren som står og synger lent på sin åre, har noe av gondolierens kroppsholdning. Det lyse håret hans står ut som om vinden blåser i det, og krusende bølger, flaksende hvite fugler og hoppende svarte fisker omkranser ham og båten. En blomsterbord rammer inn en del av bildet fra kanten midt på venstre side til slutten av nedre kant. Dyr og vegetasjon er framstilt stilisert med takkete omriss, og gir uttrykket et urolig preg. Bak sangeren er en rødkantet sol på vei opp fra havet. Det blå havet og den røde himmelen framstår mer transparente enn figurene ved at de ikke er fylt med maling, men skraverter. Stranden i forgrunnen er svart, og en stor, svart, takkete blomst dekorerer det røde seglet på snekka.

#### 6.4.2 Prosadiktet

Obstfelders prosadikt består av sju replikkvekslinger som er rammet inn av åtte kommenterende vers som alle, bortsett fra det siste, dreier seg om det som skjer i «lunden». Disse linjene får en slags refrengfunksjon, og de kan minne om balladerefrengene i sin skildring av naturfenomener. «Det er stille i lunden, og duggen falder fra blad til blad»,<sup>366</sup> begynner prosadiktet. Det neste mellomverset lyder «Men ræven ligger på lur i lunden», dette mellomverset gjentas tre ganger som andre, femte og sjette mellomvers. Tredje og fjerde mellomvers er identiske: «Det suser i lunden, og tulipanerne bøier sine bægre». Åttende mellomvers lyder: «Det suser i lunden, det bruser fra havet.» Og det siste kommenterende verset følger opp revemotivet: «Ræven har fanget tre hvide dådyr». Lunden og den fallende duggen er kjent refrengstoff fra balladene. Versene er klart

---

<sup>366</sup> Obstfelder og Hannevik, *Samlede skrifter* : 2, 2, 89.

balladeimiterende, men fyller inn med balladefremmed flora og fauna som tulipaner og rev – en vanlig aktør i eventyr og stev, men sjelden i ballader. (I replikkvekslingene mellom refrengene dukker både kaprifol og syren opp og skorpioner, slanger og krokodiller). En viktig forskjell mellom balladerefreng og Obstfelders lunden-mellomvers er bevegelsen og variasjonen, en spenning, et forløp og en bevegelse i naturen antydes.

Følgende narrative forløp kan avledes av replikkvekslingene. Ved diktets begynnelse er de tre prinsessene alene og pynter seg med blomster. Så hører de sang, og en mann med lyre og skinnende klær nærmer seg. Han presenterer seg som «den friske sang» fra «det fjerne land over det brusende hav», og prinsessene gir ham blomstene sine. De spør om det er blomster og flere vakre riddere i det fremmede land, og om det er deilig å seile på «den vilde sjø», og inviteres straks om bord i snekka av ridderen som lokker med roser og perler og strålende riddere. Kongsdøtrene tviler og ser for seg farlige dyr. Men når vinden får seilet til å svulme og havet til å bruse, blir de likevel med.

Hvis man har klart for seg at personene som snakker sammen i diktet, egentlig er frosset fast på hvert sitt bilde, gir det diktet et naivistisk preg – det er som det imiterer en spontan barnelek. Hva om en figur fra et bilde, går på besøk til noen i et annet bilde? Hva sier de hvis de skulle snakke sammen? Munthes bilder har også et visst naivistisk preg som harmonerer med dette barnlige aspektet som Obstfelder tilfører. Replikkene har et stilisert, men også muntlig preg. En fantasert papirdukkelek er en assosiasjon. Det er som om diktet klipper i bildene. Og trolig leker Obstfelder også med Welhavens dikt gjennom Munthes illustrasjon. Det virker sannsynlig at Obstfelder kjente Welhaven-diktet som Munthe-bildet illustrerer, han låner noen ord derfra, som at han overtar det spesifikke «snekke» om båten, og han kobler «den friske sang» til mannen på snekka, en personifisering som ikke er en selvfølge ut fra bildet alene. Det mer overgripende allegoriske aspektet ved Welhavens dikt, om motsetningen mellom den frie kunstner og forføreren som vil bruke kunsten, blir transformert til noe enkelt og konkret hos Obstfelder i det ridderen går rett bort og presenterer seg som «den friske sang». – Er du den friske sang? Hva synger du da om? spør kongsdøtrene. Og ridderen svarer at han synger om «livets deilighed, jeg synger om de hvide, svulmende seil, jeg synger om mitt hjertes glade banken.» Som ofte i tradisjonsballaden, er replikkene gjengitt uten presentasjon av taleren. Men i motsetningen til tradisjonsballadens sceniske totallslov (Olrik<sup>367</sup>), er det fire talere samtidig.

---

<sup>367</sup> Den danske folkloristen Axel Olrik utledet i en avhandling fra 1908 episke lover fra et bredt utvalg myter, sagn, eventyr og folkeviser. Axel Olrik, *Episke love i folkedigtningen*, Danske studier (København 1908).

Kongsdøtrene opptrer imidlertid som variasjoner over én rolle, ofte med en ornamental funksjon i det de varierer og utbroderer liknende utsagn.

Det ligger hele tiden noe alarmerende bak forførelsen i «De tre kongsdøtre og den friske sang», og tradisjonsballadelånene er med på å underbygge dette. «Lunden» er ofte ikke noe trygt sted i balladesammenheng. Duggen antyder en av døgnets overgangstider. Stillheten rommer en forventning om konfrontasjon. Allerede fra første linje synes man å ane fare. Men denne faren ligger hele tiden i de kommenterende omkvedene, på samme måte som bordene på Munthes maleri «Tre prinsesser» viser en bjørn som har fanget en hare, og blander en underliggende dissonans i den blomstrende eventyrhagens harmoni. Det er en tydelig parallell mellom reven, i eventyrene en ofte lur og slu figur, og han som kaller seg «den friske sang». Mellom omkvedene, i replikkvekslingene, er det imidlertid lite som viser «den friske sangs» farlighet, og det er lite forførende ved hans enkle tale, han ser ut til å svare kontant og rett fram uten omveier. Med sin lyre, et strengeinstrument knyttet til de høye kunster, og sin skinnende skikkelse synes han nesten engleaktig. Emnene han oppgir for sin sang, «livets deilighet», «de hvite svulmende seil», «mit hjertes glade banken», ligger ikke så langt unna Obstfelders egne motiver når han skriver i det mer eksalterte leie, men kanskje skjuler ridderen mørkere toner. Ridderen på skipet som tar med seg en jomfru, er et motiv som fins i mange varianter i nordiske tradisjonsballader, og det varierer om den bortførende ridderen er «den rette» eller en ugjerningsmann. I D 426 «Valivan/Skipper og møy» viser skipperen seg å være jomfruens utkårede som har kledd seg ut. I andre ballader som A 48 – «Heiemo og nøkken» er frieren på skipet en hav-vette utkledd som ridder, og dødelig om han ikke bekjempes (i norske og færøyske varianter trosser jomfrua de underjordiskes påståtte udødelighet og dreper ham). I noen tradisjoner er nøkken knyttet til musikkutøvelse, i noen av balladene om nøkkens svik bortfører han en jomfru som kan synges. Slike overtoner kan spille med i oppfattelsen av den seglende sangeren, og gi ham et streif av tvetydighet og fare. Men det må også sies at prinsessene i Obstfelders dikt legger invitasjonen i munnen på ham:

- Er der jasmin og syren i det fjerne land?
- Er dets riddere alltid så skjønne som du?
- Er det deiligt at seile på den vilde sjø?

Og «den friske sang» inviterer som et ekko av prinsessene til roser og perler og strålende riddere (og imiterer ved dette balladens teknikk med at strofer gjentas av nye aktører, om enn i en løsere form enn i de strofiske balladene.) Usikkerheten rundt «den friske sangs» karakter, ser ut til å ende på en endelig konstatering av hans farlighet i det siste refrenget:



«Ræven har fanget tre hvide dådyr.» Men hvis prosadiktet er skrevet i forlengelse av Welhavens allegoriske dikt skal kanskje denne farligheten hos «den friske sang» slett ikke bedømmes negativt, kanskje fordrer den kunstneriske frihet at uskyld røves og skipes av gårde til fremmede land der det kanskje fins krokodiller?

### 6.4.3 Friske sanger med ulike autonomibegrep?

Man kan se det slik at Obstfelder følger opp det metapoetiske sporet hos Welhaven, men prosadiktet kan leses som et forsøk på å omdefinere den autonomi-oppfatningen som ligger til grunn hos i Welhavens dikt. Welhavens sanger med vind i håret, løsrevet fra land, symboliserer frihet, men rommer også en slags berøringsangst, den friske sang må ikke søles til ved at sangeren berører landjorda, eller profaneres i Leanders erotiske prosjekter. Slik får den welhavenske autonomi et litt moralistisk preg. I sin redsel for at kunsten skal forføre, er det kanskje den litt pripne siden av autonomi-tanken som dominerer, en drøm om renhet og absolutt selvtilstrekkelighet. En slik kunst har også en risiko ved seg, at den kan henfalle til pynt, og bli ufarlig. Welhavens «friske sang» kan synes i overkant sunn, glad og uberørt.

Symbolismen er gjerne forbundet med et «art pour l'art»-syn på kunsten, kunst for kunstens skyld. Dorthe Jørgensen tar i sin bok *Skjønnhetens metamorfose* til orde for å revidere oppfatningen av hva som lå i dette. Hun poengterer at den estetiske kunstoppfatningen tillater at den estetiske nytelse dyrkes uten at man tar hensyn til dens nytte, men at dette ikke nødvendigvis står i motsetning til en ide om å rive ned skillet mellom kunst og liv, og – «at der kan opnås noget både godt og sandt ved at dyrke skønheden uden forbehold.»

Selv en æsteticist som Oscar Wilde setter ikke bare skønheden i højsædet for at nyde den, men også for at forandre tilværelsen. Århundreskiftets kunstnere interesserer sig i det hele taget sjældent kun for kunst og skønhed, men er i almindelighed også optagede af religion, mystik, død, køn og seksualitet – alt det, der ifølge en moderne betragtningsmåde er noget ydre i forhold til det specifikt æstetiske. I overensstemmelse hermed spænder jugendstilens æstetiske formsprog lige fra dekadent sensualisme til metafysisk symbolisme.<sup>368</sup>

---

<sup>368</sup> Dorthe Jørgensen, *Skønhedens metamorfose : de æstetiske idéers historie* (Odense: Odense Universitetsforlag, 2001).

At estetiske føringer er rådende i kunsten skaper, behøver ikke bety at ikke hva som helst annet kan betraktes i dette lyset. Obstfelders lek med å overskride billeddrammene gjør det estetiske rommet utvidbart, og det autonome til noe det er mulig å ta med seg i møte med noe annet. Det fins ansatser til en poetikk om opphever tenkte skiller mellom en estetiserende symbolisme og naturalismens vending mot verden og menneskets kår i dette.

Lest som en oppfølging av «Den friske sangs» poetologiske aspirasjoner, kan prosadiktet «De tre prinsesser...» fortone seg som et slags intertekstuel slag mellom Welhaven og Obstfelder, der Obstfelder nytolker både kunstballaden og den kunstneriske autonomien. Welhavens «Den friske sang» er selv alt annet enn en frisk sang, gjentatte rim som «sang og klang» gir nesten inntrykk av at diktet går på tomgang og at dikteren pliktskyldigst må fylle den omstendelige åtte-versingen som er valgt som meter. Fabelen om den frie kunsten er didaktisk og gir sitt pedagogiske poeng inn med skjeer. Tonen forførerer beskrives med, er lett forarget, han farer med «elskovskvidder» og er kledt i «Prunk og Puds». Påstanden «just et ungt og fyrrigt blod» som beskriver den ungdommelige friske sangeren, sår tvil om nettopp det den påstår ved å faktisk måtte framheve det. Diktet ligger milevidt fra Welhaven på sitt beste, og feiler totalt i forhold til en poetikk der «det uudsigelige skal Digtet røbe dog»<sup>369</sup>.

I Obstfelders prosadikt blir formelmaterialet, og den blandingen av det stilisert kunstige og hverdagspråklige som er lånt fra balladen en egenartet form som tematiserer seg selv. Welhavens påståtte motivlån kontres av et formlån fra Obstfelder, og dette formlånet får karakter av innhold, diktet får en slags dekorativ, ornamentert overflate som likner Munthes bilder. At rammene er antydnet men likevel ikke er helt avgrensede, kan også beskrive både Munthes bilder og Obstfelders dikt, det fins et forløp i refrengstrofene, noe som går videre, samtidig som den balladeske naturornamentikken rundt «lunden» blir gjentatt. Rammene brytes ytterligere når sangeren som hos Welhaven blir bilde på den rene kunst, går så ut av rammen for sitt Munthe-bilde og lokker med seg prinsessene på nabobildet. Et spill mellom sterkt formfokus og en absolutt bevegelse og overskridelse, settes i sving. Den todimensjonale, dekorative formen bildene representerer, er på en måte ugjennomtrengelig og derfor åpen. Bildene og diktets framskutte kunstferdighet der form og stoff blir ett, blir en autonomi som ikke trenger å erklæres, den er. I den kan kunsten ta hvilke veier den vil, og bli ren ved å blande, billedlig framstilt ved at «den friske sang» går i land og smelter sammen med Leanders rolle. Den publikums- og nytteforakten som

---

<sup>369</sup> Johann Sebastian Welhaven, "Digtets Aand," <http://www.bokselskap.no/boker/welhavendikt/digtetsaand>.

proklameres i «Den friske sang» fins det ironisk nok ikke noe av i diktet. Obstfelders ekfratiske prosadikt har dette i rikt monn, trenger ikke proklamere, og kan trygt opprette forbindelser. Det er kunst som skaper sine egne lover, og dermed kan gå hvor som helst. «De tre prinsesser og den friske sang» kan slik leses som en poetikk. Bildet av denne nye friske sang som både er fri og bevegelig korresponderer med preget av usensurerthet i Obstfelders tekster, det skal ikke være noe det ikke går an å gjøre kunst av, noe som er for høyt eller for lavt, tekstene er sammensatte og urene.

Hvilken rolle har de tre prinsessefigurene i den leken prosadiktet leker med Welhaven og Munthe? Deres forflytning i retning av Den friske sang og snekka hans er fulgt av refrengvariasjoner der reven til slutt fanger tre hvite dådyr. Det er altså noe som foregår som har konnotasjoner til jakt og fare, og som ikke ender i frihet, men i fangenskap. Samtidig finnes prinsessefigurene gjennom de samme formene og på de samme premissene som Den friske sang. De uttrykker gjennom replikkene sine både en angst og en lengsel knyttet til det fjerne. Og kanskje er det nettopp denne angsten og lengselen som prosadiktet (og dermed også poetikken) tar til seg ved at sangeren fanger dem inn. Deres ambivalens blir med på bildet. (Jeg var i analysen av «Tornerose» inne på Lönnroths forsøk på å formulere et symbolistisk credo der det gjelder å være tro mot sin angst). Det kan igjen handle om å leve «ute ved å», på elvebredden, eller til og med på dypt vann. Reven er ikke helt til å stole på i folkediktingen, og kunsten er heller ikke et trygt sted. Den er tvert imot et sted der en balladestrofe plutselig kan inneholde en krokodille. Det avsluttende bildet i «borden» rundt diktet, «Ræven har fanget tre hvite dådyr» er et tablå der sluhet og uskyld opptrer sammen. Det er også et godt bilde på diktets stil, som forener en naivisme med frekkhet. Prosadiktet er jo en samling tyvegods, balladeformler, eventyrprinsesser, Welhaven, Munthe, middelalderkunst, og prosadiktet selv – med sine forbilder og inn- og utland.

En annen ekfrase som melder seg som assosiasjon er Jan van Huysums blomsterstykke, som gir et langt mer brutalt bilde av kunsten som tyv. Plukker prosadiktet opp Welhavens «Den friske sang» og gjør en Jan van Huysum av ham? Det er et besnærende bilde av en ekfrase som stjeler en tyv fra en annen ekfrase, men må kanskje stå for denne leserens regning som et vitne om hvordan en lek som denne både er grenseløs og har sine grenser.

## **6.5 Balladen som språk**

Det er ikke direkte referanser til gitte ballader som kjennetegner måten Obstfelder inkluderer elementer fra balladesjangeren på, men interessen for balladen som et poetisk system. Obstfelders forfatterskap kan likne balladen i det at det til sammen utgjør en



særegen form, en slags Obstfelder-matrise som er særegen og lett gjenkjennelig. Balladens stil, scener, arketyper og objekter overtas og fornyes i Obstfelders tekster. Obstfelders tekster tar også med seg en åpenhet for det ladede ved steder og rekvisitter, og låner fra balladens dynamikk, der antydninger og ellipser spilles ut mot noe direkte. Balladens innflytelse synes å ha mye å si for motivvalg og oppbygning av et dikterisk univers hos Obstfelder.

Når det gjelder balladereferansenes forhold til andre sjangre, synes Obstfelder å dyrke trekk som ligger nært eventyret, og blande trekk fra ballade og eventyr. Saga-aktig realisme og fortellerdramatikk er trekk Obstfelder i stor grad lar ligge, i likhet med flere symbolistisk orienterte forfattere er det oppbygningen av et stemningsmettet eventyrunivers som står sentralt. Farger og former, lyder og bilder blir sentrale lån fra balladen. Balladens antydende og indikerende fortellermåte, ellipsene og stillheten appellerer. Bak middelalderkunstens flater og konkrete bilder dirrer tilværelsens gåter. Folkekunsten blir, preget som den er av eldre tiders estetikk og måter å produsere betydning på, et sted der noen av den symbolistiske kunstens hovedanliggender settes i spill. Den er ladet med mystikk, gåter og fremmedhet. Repertoaret av eldre diktning som trekkes inn av symbolistiske kunstnere, er ganske stort og omfatter bibelske tekster og greske og keltiske myter så vel som eventyr og ballader.

En særegenhet ved Obstfelders bruk av balladen, er oppbygningen av en slags tostemthet i tekstene ved å kontrastere balladetrekk med mer samtidsfargede elementer. Prosadiktet «Folkevisen» er et eksempel på dette.

Selv om Obstfelders forhold til tradisjonsballaden i stor grad kommer av egen lesing av balladeoppskrifter, har andre forfatteres utforming av materiale fra balladen også hatt betydning. I en særstilling står J.P. Jacobsen, som Obstfelder alluderer tydelig til. At særlig Jacobsens Pan-arabesk har hatt innflytelse på Obstfelder, er merkbart. Men det er også verdt å merke seg at Obstfelder beveger seg bort fra den symbolistiske hangen til å skildre demoniske, tiltrekkende kvinner som blir menns undergang, kvinnene skildres i et vidt register der det arketyperiske og det realistiske møtes. Som de ofte vagabondske mannlige dikter-jegene befinner de seg ofte utenfor det gode selskap. Obstfelders tekster kan inneholde identifiseringer med kvinner, og de skrives av og til ut fra kvinnelig subjekt, men de arbeider også med å identifisere og forstå en angst for det kvinnelige. «Tornerose» er en eventyr- og balladeinspirert fantasi om å møtes i de samme elvebreddlandskapene, i den samme underligheten.

Balladen er for Obstfelder en nordisk sjanger, men det kan virke som det danske materialet er det som har vært mest tilgjengelig for ham. Han oppgir også DgF-balladen som noe man må tilegne seg for å komme inn under huden på det danske språket, som han som dikter har bestemt seg for å gjøre til sitt verktøy. Obstfelder er som flere norske diktere en perifer bruker av språket dansk, og han hevder at folkevisene har betydd mer enn noe annet når det gjelder å tilegne seg det, ikke bare som en hvilken som helst skrivefør person, men som dikter. Balladespråket er ikke bare veien til dansk, men veien vekk fra normalspråket, inn i det særegne, fremmede og merkelige. At det er et språk der noen av ordene ikke lenger kan tydes, gjør det bare mer inspirerende. Obstfelder oppsøker balladene og lærer seg de underlige kloders språk fra dem. Det er dette språket som blir hans.

## 7 Strindberg og balladen

August Strindbergs forfatterskap spenner over mange tiår og litterære retninger. I en magisteroppgave om «Balladspår i modern svensk litteratur» gjør Ally Schrevelius rede for hvordan ballade-referanser dukker opp i mange sammenhenger hos Strindberg, som hos Axel i *En dåres forsvarstal*:

Jag erinrar mig att i svenska folkvisor unga flickor utan hopp att lyckas vinna föremålet för sina drömmar synbarligen tynar bort och ber modern reda deras dödslager<sup>370</sup>

Historisk dramatik som *Folkungasagan* (1899), *Bjälbo-Jarlen* (1908) og *Siste Riddaren* (1908) har også innslag av balladeallusjoner.<sup>371</sup> Innledningsvis presenterte jeg et sitat fra et åpent brev til Intima teatern der Strindberg forteller om arbeidet med dramaet *Svanevit* (1901) der lesning av svenske ballader står sentralt (se kap. 1). Motiver fra folkediktingen, og deriblant ballader preger også *Kronbruden* som er skrevet like før.

Balladene synes altså å ha vært særlig viktige for Strindberg i en periode hvor han som dramatiker er svært nyskapende med stykker som *Till Damaskus* (1898 og 1904) og *Ett drömspel* (1902), vandringsdramaer som legger grunnlaget for ekspresjonistisk dramatik. De folkedikningsinspirerte stykkene *Kronbruden* og *Svanevit* (1901), der særlig *Svanevit* er bygget over ballader, er stykker i Strindbergs enorme produksjon som har fått liten oppmerksomhet i ettertiden, og som heller ikke når opp til Strindbergs beste kunstnerisk sett. Da de to dramaene ikke umiddelbart ble satt opp, ble de i selskap av *Ett drömspel* trykt og fikk i hovedsak gode anmeldelser<sup>372</sup>. Strindberg interesserer seg altså for balladen i en periode der han eksperimenterer seg fram til nye dramatiske former, og beveger seg i retning av å bli den «precursor of all modernity in our present theatre»<sup>373</sup> han senere blitt sett som av etterfølgere som Eugene O'Neill. I *Kronbruden* og *Svanevit* blir brudd med det realistiske dramaet utprøvd med folkediktingen som inspirasjon. Har balladen hatt noe å si for Strindbergs teaterfornyelse eller representerer balladeinteressen nærmest et blindspor?

---

<sup>370</sup> Ally Schrevelius, "Balladspår i modern svensk litteratur" (Växjö universitet, 2008).

<sup>371</sup> Ibid.

<sup>372</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45.

<sup>373</sup> Göran Stockenström, "Crisis and change. Strindberg the unconscious modernist," i *The Cambridge companion to August Strindberg*, red. Michael Robinson (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 79.

Den belgiske symbolisten Maurice Maeterlinck hadde stor betydning for Strindberg da han skrev *Svanevit*. Det hadde også det kunstneriske samarbeidet med og forelskelsen i skuespilleren Harriet Bosse som han giftet seg med i 1901. *Svanevit* er et av to Strindbergstykker som foregår helt og holdent i en eventyrverden<sup>374</sup> Prinsesse Svanevits steinslott der hun kan «sitte over bord» eller «hvile i bolstrene blå», omgitt av «rosende lund» og «det blå tårnet» og ha utsikt til hav og «hvitan sand» er bygget av formler fra balladen, men også drapert med preraphaelittiske og symbolistiske scenerier. Strindberg kaller stykket «en bild». Samtidig fins det en åpning mot paratekster som brev og dagboksnotater, motiver kastes fram og tilbake mellom kunst og liv. Jeg vil i det følgende kommentere noen sider ved Strindbergs forhold til folkediktning og ballade. Før jeg analyserer *Svanevit* vil jeg gjennomgå *Kronbruden* der balladetrekkene inngår blant flere sjangre fra folketradisjonen i et drama som har en ganske annen karakter. Eksperimenter med å framstille splittede subjekter på scenen, der det er en sterk tradisjon for å se rollene som identiske med seg selv, preger Strindbergs dramatik rundt århundreskiftet. En ekspresjonistisk bevegelse i retning av å gjøre enkeltepisoder autonome, og slik undergrave ideen om sammenheng er også noe Strindbergs dramatik gjør ansatser i retning av. Jeg vil diskutere noen poeng fra Toril Mois studie av Ibsens modernisme og Peter Szondis tanker om dramaet ved overgangen til modernisme i sammenheng med de to Strindberg-dramaene.

### 7.1.1 Strindberg og folkediktningen

Strindbergs diskurser rundt balladen er svært forskjellige, de spenner fra det mytologiserende til det avslørende. I *Prolog vid musikfesten*, som Ally Schrevelius trekker fram som et vitne om Strindbergs balladeinteresse, arrangeres folkevisen som en stemme fra urtiden som alltid er ung og ny:

Den svenska sången klang i urtid redan,  
och blev i visan, folkets visa fullgod,  
en namnlös dikt i ord och ton,  
som lever än i evig ungdom<sup>375</sup>

Romantikkens *ballad revival* er med:

---

<sup>374</sup> Det andre, *Abu Casems tofflor* (1908) har motiv fra 1001-natt.

<sup>375</sup> Schrevelius, "Balladspår i modern svensk litteratur," 5.

så kom en dag i förre seklets början  
då sång och saga levde upp på nytt,  
då halvförgätna kväden, forntidstoner  
ur ättekummel, kyrkruiner grävdes fram.  
Med Geijer och Afzelius och Richard Dybeck  
den svenska sången föddes ny för andra gången

Ganske annerledes er tonen i *Svenska folket*, en kulturhistorie utgitt i hefter på begynnelsen av 1880-tallet. Der går Strindberg løs på vedtatte sannheter om folkekulturen. Det er den avslørende og mistenksomme myteknuseren som henvender seg. Med utgangspunkt i folkedrakt og folkeviser, ser han svensk folkekultur som *gesunkenes kulturgut*. Draktene er varianter av hundre år gamle moter fra utland og overklasse og balladene «lemlestededikt» skrevet av middelalderens lærde.

Liten Karin är inte någon bondpiga, som fick tjänst på unga kungens gård, utan sicilianska helgonet Katarina, som led martyrdöden på ett hjul (spiktunnan). (...) Härmed vill jag, vad folkvisornas text beträffar, hava förnekat att de uppfunnits i skogen, på åkern, i skåren, vid insjön. Och skall jag senare, då jag avhandlar medeltidens musik og poesi, visa huru konstlösa de saker äro, som frambragts av den folkklass, vilken tros vara författare till de svenska folkvisorna. (...) Folket, arbetaren, som drager dagens tunga och har få lediga stunder, han kan leka på en glad stund och sjunga också, men han uppfinner ingenting<sup>376</sup>

Lemlestede rester eller en evig ung vise som klinger gjennom historien? Tross ulike innpakning er ikke synspunktene uforenelige, men de skaper forskjellige idelandskap rundt visene.

«Historien och folkvisorna ha alltid och med rätta varit ansedda som allmännskogar, där diktaren haft lov att hugga till husbehov och avyttring»<sup>377</sup>, skriver Strindberg. Samtidig er behovet for å presisere sin rett til stoffet sterk, og følges opp med diskusjoner rundt plagiat. Fins det en usikkerhet rundt hvem dette folket er, og om han selv hører til? Hugge-metaforen uttrykker en mulig brutalitet i det dikteren tar for seg av folkevisene. Når en

---

<sup>376</sup> August Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 9-10 B. 1 : Svenska folket : i helg och söcken, i krig och i fred, hemma och ute ; eller Ett tusen år av svenska bildningens och sedarnas historia*, Nationaluppl. utg., vol. 9-10 B. 1 (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2001).

<sup>377</sup> Schrevelius, "Balladspår i modern svensk litteratur," 21.

anmelder krediterer Strindberg for musikkinnslag i *Kronbruden* som er hentet fra folketradisjon, låter forfatteren nærmest skremt: «För allt i världen, tillkännagif att alla melodierna äro Folkmusik hemtade ur Dybecks Runa och annorstädes, eljes står jag der vackert! Jag tog det som känt.»<sup>378</sup>

Strindberg avviser viser fra Skansen og Hasselbacken som «fula», kanskje er det skillingsstrykk han sikter til. I *Svenska folket* kritiserer Strindberg forestillingen om Dalarna som «det ursvenskes vagga», og hans egen heimstaddiktning foregår i Stockholm og skjærgården utenfor (*Hemsöboerna*). Det er likevel Dalarna han vender seg til når han anlegger *Kronbruden* som et «storsvensk»<sup>379</sup> stykke. Strindberg mangler det hjemmевante forholdet til bygdelivet som Ola Hansson, Gustav Fröding, Erik Axel Karlfeldt og flere andre som utforsker landsbygda som litterær scene i samtiden drar veksel på. I kommentarer til arbeidet med sine skuespill i «folkton»<sup>380</sup> nærmer Strindberg seg folkekulturen som en vitebegjærlig fremmed, han stiller spørsmål om felestillen<sup>381</sup> og folketro og drar på studiereise til Dalarna. Skjønnhet er et viktig stikkord i arbeidet, og å nøytralisere eller holde seg unna det ved folkekulturen han finner «fult». «En stor pjes om i Dalarna har kommet öfver mig och jag ser den så ljust och skönt!» skriver han til Carl Larsson som han håper å engasjere i kulisserarbeidet. (I senere utkast ble skuespillet riktignok mye mørkere.) Skuespillerne i *Kronbruden* må være forsiktige med dialekt, det kan bli «tröttsamt og fult».<sup>382</sup> *Svanevit* kaller han «idealstycket af ren skönhet», og stykket er dekorert med «svenska folkvisans aldri vackraste motiv»<sup>383</sup>

I disse passasjene kan det se ut som Strindberg ser folkediktningen som en inngang til en tapt skjønnhet den kan lede oss tilbake til når den blir renset og satt i stand igjen. Ideen om det opphavelige blir både kritisert og spilt ut for full musikk. I arbeidet med dramaene fører balladen likevel med seg noe som beveger seg ut over det nasjonalromantiske. «Crisis and change. Strindberg, the unconscious modernist» heter en

---

<sup>378</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 242-43.

<sup>379</sup> Ibid., 231.

<sup>380</sup> Det var snakk om å publisere *Kronbruden* og *Svanevit* sammen under tittelen «Två dramer i folkton». Ibid.

<sup>381</sup> I folketradisjon blir instrumentene ofte stemt i et rikt register av stiller eller stemminger. Noen av disse har det vært knyttet myter til som det gorrlose stillet med nedstemt g-streng, som er rammeslåttens stille. At man kunne spille seg ut av seg selv i «den ramme slått» fins det beskrivelser av tilbake til norrøn tid. I dag er stillet vanligst i Setesdal.

<sup>382</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 231.

<sup>383</sup> Ibid., 248.

artikkel av Göran Stockenström, uttrykket ubevisst modernisme er det Sven Delblanc som har knyttet til Strindberg. Strindbergs postinfernokrisedramaer drar i stor grad veksel på erfaringer fra sammenbruddet han opplevde på 90-tallet:

Everyday reality was peopled with a plurality of shades and presences, and internal experiences (fantasies, dreams, hallucinations and visions) seemed to take on an objective reality of their own. The nature of phenomena was unstable and the centre of his experiences moved beyond the horizons of an identity anchored either in space and time or a communal existence.<sup>384</sup>

Kontakten med galskapen og det ubevisste blir en kraft Strindberg drar veksel på når han skaper det modernistiske dramaet. Som Hamsun vet han å omskape sitt ubevisste sjeleliv til litterær modernisme. Samtidig kan det ubevisste dra i både konvensjonelle og ukonvensjonelle retninger, og det er kanskje også en slags ubevissthet som gjør at noen av tekstene, særlig de kommenterende og autobiografiske, kan være preget av en tendens til ukritisk å overta litt for velbrukte diskurser der samtidige intellektuelle heller leter etter et nytt språk. Forestillingen om det folkelige er preget av både analyse og ideologisk ubevissthet hos Strindberg.<sup>385</sup>

I forordet til *Ett Drömspel* skriver Strindberg om hvordan drømmen opphever tid og rom og fantasien tegner nye mønstre. Minner, virkelighet, påfunn og improvisasjoner blandes. *Personerna klyvas, fördubblas, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen konsekvens, inga skrumples, ingen lag.*<sup>386</sup> Her fins det både sammenfall og kontraster til folkedikting. Eventyr, ballader og sagn spiller ut det fantastiske og det utrolige. Men folkediktingen er også preget av lovmessighet, forutsigbarhet, episke lover. Møtes folkediktingen og drømmen i Strindbergs arbeid med sine 1901-dramaer<sup>387</sup>, eller blir de forskjellige spor? Det er mulig å se en utvikling fra *Kronbruden* som baserer seg på sagnets magiske realisme i en tid- og stedfestet kontekst, via balladen og eventyrets alternative,

---

<sup>384</sup> Stockenström, "Crisis and change. Strindberg the unconscious modernist," 81.

<sup>385</sup> Martin Lamm foreslår at den særegne språkstilen i *Kronbruden* nettopp til dels er skapt av Strindbergs ønske om å skjule sin manglende fortrolighet med skikker og talemåter i bygde-Sverige. Hans svakhet blir slik en styrke. Martin Lamm, *Strindbergs dramer* : 2, vol. 2 (Stockholm: Bonnier, 1926), 248.

<sup>386</sup> August Strindberg, "Ett drömspel," Prosjekt Runeberg, <http://runeberg.org/dromspel/>.

<sup>387</sup> Strindberg avslutter arbeidet med *Kronbruden* i januar 1901, *Svanevit* skrives på våren og *Ett drömspel* på høsten. De utkommer samlet i 1902,

tidløse verdener til drømmens radikale oppløsning av vante forestillinger. Men det er også mye i *Ett drömspel* som går tilbake til *Till Damaskus-stykkene*. Kanskje har denne eksperimenterende og ekstremt produktive perioden det til felles med drømmen at noe splittes, noe dobles og noe dunster bort.

### 7.1.2 Symbolistisk drama. Strindberg og Maeterlinck

Gjennom arbeidsprosessen med både *Kronbruden* og *Svanevit* er Strindberg svært opptatt av den belgiske symbolisten Maurice Maeterlinck. Når han sender Bosse *Kronbruden* fordi han ønsker seg henne i hovedrollen, kaller han stykket «ett försøk af mig att intränga i Mæterlincks underbara skönhetsverld, lemnannde analyser, frågor och sypunkter endast sökande skönhet i målning och stämning».<sup>388</sup> Om *Svanevit* skriver han: «Länge hade jag tänkt skumma våra vackraste Riddarvisor (...) och i en bild ge dem åter på scenen. Så kom Maeterlinck i min väg, och under intrycket av hans underbara marionettspel, som icke äro ämnade för scenen, skrev jag mitt Svenska scenstycke: Svanevit».<sup>389</sup>

Strindberg uttrykker også i disse sammenhengene tanker om å ennå ikke være verdig til å tre inn i den maeterlinckske skjønnhetsverdenen, han kan bare nærme seg den. Symbolistdramaet framstår i Strindbergs paratekster som en slags mysterium som krever innvielse, og som bare tar imot verdige noviser («måste bränna soporna i min själ först för att bli värd inträda.»<sup>390</sup>) Kultens guddom synes å være det skjønnne. Det hører med til historien at Strindbergs første møter med Maeterlincks tekster og teater på begynnelsen av 90-tallet ikke fenget i det hele tatt, Strindberg fant stilen affektert og repetitiv.<sup>391</sup> Helt annerledes stiller det seg rundt århundreskiftet hvor Maeterlinck står i sentrum for Strindbergs oppmerksomhet og søken etter nye impulser.

Maeterlinck er knyttet til overgangen fra handlingsorientert til tilstandsorientert dramatik. Han kalte sin form «statisk teater».<sup>392</sup> Kjent er hans formuleringer rundt det hverdagslig tragiske der han sammenlikner Othellos rasende sjalusi og en gammel mann som sitter i en lenestol og «tolker uten å forstå det alt som er i dørenes og vinduenes stillhet

---

<sup>388</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 244.

<sup>389</sup> Ibid., 248.

<sup>390</sup> Ibid., 244.

<sup>391</sup> Lamm, *Strindbergs dramer : 2, 2*, 266.

<sup>392</sup> Frode Helland og Lisbeth Pettersen Wærp, *Å lese drama : innføring i teori og analyse* (Oslo: Universitetsforl., 2005).



og i lysets svake stemme, underkaster seg nærværet av sin sjel og sin skjebne.»<sup>393</sup>

Maeterlinck vil problematisere det klassiske dramaets tendens til å sette likhetstegn mellom liv og handling:

det har hendt at jeg tror denne ubevegelige gamle mannen i virkeligheten levere et dyptgripende liv, mer menneskelig og mer alminnelig enn elskeren som kveler sin elskerinne, hærføreren som vinner en seier, eller «ektemannen som hevner sin ære.»<sup>394</sup>

Maeterlinck mente at dramaets sjel var å finne i de ordene som tilsynelatende var unødvendige, og dette var en tanke som tiltalte Strindberg<sup>395</sup>. En sjelenes samtale bak ordene var noe Maeterlinck søkte å fange i dramaene sine, og han holder fram noen av Ibsens dialoger i *Byggmester Solness* som vitne om at det går an å forene indre og ytre dialog.<sup>396</sup> Scenene som skapes i Maeterlincks drama har imidlertid ofte ikke den nåtidige hverdagen med sine huslyder og lenestoler som bakgrunn, men en mytisk riddertid med streif av arturlegende. I dette ser Strindberg en parallell til balladens miljø. Martin Lamm ser nettopp det at Strindberg vender seg til balladen, som en hindring for å virkelig nå inn til det maeterlinske, han går så langt som å kalle det et skjebnesvangert valg. Lamm mistenker også at innflytelsen fra Maeterlinck har blitt undervurdert i Strindbergforskningen på grunn av assosiasjonene til det ubetydelige balladestykket *Svanevit*. Lamm skriver om *Svanevits* «alt for klara färger». Maeterlincks middelalder er til sammenlikning dunkel og dus og gåtefull. «Man kan ej undgå att frapperas av hur mycket denna maeterlinckska skuggvärld har gemensamt i stämningen med sjuttonhundratalets Ossiansmiljö, också den med keltisk ursprungsbeteckning.»

Det er sant at den nordiske balladen er preget av en klarhet i figur og farge. Balladen bryter med den symbolistiske paletten. Men det usagte og elliptiske er også en av balladens kvaliteter som gjør koblingen Strindberg gjør mellom ballade og Maeterlinck, forståelig. At noen av de andre dramaene som blir til i perioden rundt *Kronbruden* og *Svanevit* gjør større inntrykk, er jeg enig i. Men prøvende sammensetninger og eksperimenter, er ikke uten interesse om det fins ujevnheter. Og både *Kronbruden* og *Svanevit* har kvaliteter i seg selv.

---

<sup>393</sup> Ibid.

<sup>394</sup> Ibid., 54.

<sup>395</sup> James McFarlane peker på at Novalis var en viktig inspirasjon for Maeterlinck i spørsmål rundt sjelelig drama. Bradbury og McFarlane, *Modernism : 1890-1930*, 517.

<sup>396</sup> Lamm, *Strindbergs dramer : 2, 2*, 271.

### 7.1.3 Kronbruden og Svanevit – två dramer i folkton

Strindbergs stykker «i folkton» skiller seg sterkt fra hverandre. Særlig interessant er det hvordan forfatteren, som også i flere sammenhenger uttrykker seg som maler og komponist lar det første stykket, *Kronbruden*, være så lydlig og musikalsk og det andre, *Svanevit*, så mye av en serie levende tablåer.

I balladesammenheng er det umiddelbart *Svanevit* som synes mest relevant, her er balladene en eksplisitt og mye sitert intertekst. Men det er også mye ballade i *Kronbruden*, både fra folketradisjon og litterær. *Kronbruden* har mer sagnstoff og drar inn andre typer vokal folkemusikk som laling, vuggesang, salme og instrumentalmusikk. Mens *Kronbruden* er en tekstcollage som sprer seg i mange retninger, bygger *Svanevit* et konsekvent og stilisert fantasiunivers med utgangspunkt i balladetekster. Sagnets magiske realisme der det hverdagslige utvides av folketro og magi, er viktig i *Kronbruden*.

*Kronbrudens* estetikk beskrives godt med utgangspunkt i det affektive balladerommet (kapittel 4.1.1.). Koblingen mellom lyd-fokus, angst og katarsis er til stede. Som i Sturm- und Drang-balladen er det visuelle preget av det dunkle, noe som er halvt sett og halvt ant, spøkelsessyner. Lysende hvite ting som skjærer gjennom eller kontrasterer dunkelheten, er ellers et gjennomgående motiv.

De naturmytiske motivene fungerer også på en måte som går inn i illusjonsrommet (kapittel 4.1.2), det fins en usikkerhet rundt hvordan spøkeriene skal forstås. Er de personlige eller kollektive opplevelser, syner eller noe utenfra som griper inn? Grensene i teksten er uklare.

De gruppene av ballader som synes å ligge nærmest opp til *Kronbruden* er naturmytiske (A) og legendeviser (B). Men stykket beveger seg også inn på kjempevisematerialets domene (E) ved sine referanser til norrøn litteratur og gåteviser.

*Svanevit* spiller med eksistensballaderommet eventyrfigurer, rekvisittfokus og åpne landskapstablåer. Handlingen foregår på slottet og ved havet, og kjærlighet, liv og død står i fokus. Men møtene og blikket er som i illusjonsballaderommet viktige; en utforsking av subjektets grenser og det å tro sine egne øyne er svært sentralt. Balladene det alluderes til er i hovedsak naturmytiske (A) og ridderviser (D).

## 7.2 Kronbruden

*Kronbruden* er et skuespill i fem akter med musikalske innslag.<sup>397</sup>

Stykket foregår i Dalarna på midten av 1800-tallet. Kersti og Mats skjuler sitt nyfødte spebarn i skogen og bytter på å passe det. Familiene deres ligger i en århundrelang feide, noe som gjør forbindelsen deres vanskelig. Da Mats' overtakelse av kvernen likevel åpner for et ekteskap mellom ham og Kersti, vekkes Kerstis drøm om å stå kronbrud, og en dag hun skjuler det hemmelige barnet under en bunt tøy, fristes hun til å ikke fjerne tildekkingen, men la barnet kveles. Jordagumman som hjalp Kersti ved fødselen, tar med seg barneliket, men den udøpte går igjen og Kersti plages av skremmende lyder, fornemmelser og syner. I bryllupet som står i kvernen Mats skal overta, mister Kersti brudekrona i fossen, og i bergingsforsøket blir det døde barnet funnet. Kersti blir lagt i lenker og dømmes i utgangspunktet til døden. Hun blir benådet og får fengselstraff i stedet, men drukner i en flom på vei til kirke første påskedag. Etter dette forsones Mads' og Kerstis familie.

*Kronbruden* spiller på et rikt tilfang av intertekstuelle referanser. Sagnstoff, skikker og forestillinger, gåter, viser, ordtak og regler blandes med bibelsitater og salmevers, norrøne tekster som *Håvamål* og *Solarljod* og lovttekster. Strindberg har skrevet inn sanger og melodier så vel som replikker og sceneanvisninger. De mange teksttypene gir et kollasjpreg, men på tvers av dette oppbrutte går den personlige utviklingen hos hovedpersonen som en sammenhengende tråd.

Det sentrale motivet, barnemordet, finnes igjen i et rikt sagnmateriale rundt utburder eller myllinger/myrdlinger (gjenferd etter myrdede, udøpte spebarn). Dansk visetradisjon har en vise om liten Kirsten som blir oppsøkt av barna hun fødte og drepte i hemmelighet, «Barnemordersken» (Dgf 529), men den ser ikke ut til å ha vært utbredt i resten av Norden. I engelskspråklig tradisjon har en liknende vise stort varianttilfang, «the Cruel Mother»/ «Wild Flowers in the Valley» (Child no 20). Grundtvig nevner en tysk vise som handler om et større barn som blir myrdet av moren som vil gifte seg, og som spøker i bryllupet.<sup>398</sup> Motivvalget skriver seg inn i det affektive, skrekkromantiske. Sammensetningen av en eksistensiell ekstrem situasjon, det stiliserte, kor-aktige og sitatpregede ved replikkene og de overnaturlige folkediktningsinnslagene, skaper en særegen stil som trekker folkediktningsdramaet i modernistisk retning.

---

<sup>397</sup> Strindberg tenkte det opprinnelig for operaen, men stykkets musikkinnslag var ikke mange nok. Ture Rangström komponerte senere en opera over *Kronbruden*.

<sup>398</sup> Kommentar til DgF 529 i Grundtvig, Olrik, og Universitets-jubilæets Danske, *Danmarks gamle folkeviser*.

Skyldproblematikk preger flere av Strindbergs postinferno-stykker, som *Påsk* og *Till Damaskus*. *Kronbruden* utforsker forbrytelse, straff og soning. Men der Dostojevskij kan bruke romanens direkte tilgang til tankelivet, blir dramaets skyldspråk mer proaktivt. Her evner folkediktningens forestillingsverden å vise fram noe. Kollektive og dyptliggende språk og forståelsesformer, vises også fram og brytes mot erfaringen. Stykket er preget av religiøse og juridiske diskurser. Mystiske tradisjoner, ånder og makter opptar Strindberg gjennom infernokrisen, der lesning av den svenske mystikeren Emanuel Swedenborg stod sentralt. Den svenske folketroen gir et rikt register av forestillinger for det uutsigelige som skriker etter uttrykk.

### 7.2.1 Mennesker og makter

*Kronbruden* viser et utvidet virkelighetsbilde, der flere av rollene er naturvetter – som forskarlen - eller har en litt udefinert posisjon mellom menneske og vette. Flere av figurene som opptrer i stykket, er flertydige skikkelser som jordegumman, som på baksiden av sin menneskelige Madame Larson-persona gjemmer huldrehalen. «Vita barnet» er en omskiftelig figur som konnoterer i retning av gjenferd, engel og Jesusbarn.<sup>399</sup> Mats' søster Brita knyttes til hekser og «det onde øye», noe som turneres i et speilmotiv, Brita ser det i andre og de i henne. De to slektene kan noen ganger opptre samlet, som én rolle med én stemme. Persongalleriets oppløste grenser har fellestrekk med drømmespillene. Omskapelser og perspektivflytting gjør det vanskelig å finne faste punkter å betrakte bipersonene fra. Men Kersti utgjør et tydelig sentrum i stykket, hennes forandring er ikke så flakkende og blikk-avhengig, hun utvikler seg gradvis i forholdet til egen skyld. Kersti har trekk fra den klassiske tragediehelten: I utgangspunktet edel, men med skjebnesvangre brister i retning stolthet, ærekjærhet og evig utilfredshet. En bevegelse der Kersti bygger mistanken mot seg i alt hun gjør for å svekke den, er tydelig i begynnelsen, og typisk tragisk ironi. Stykket går over de klassiske fem aktene og slutter med Kerstis død. Men vettene, synene og anelsene peker mer mot barokkdramaene enn klassisk tragedie. Spøkeriene i *Macbeth* har vært trukket fram som en sammenlikning.<sup>400</sup> Et drag av middelaldersk mysteriespill kan også ses i *Kronbruden*, og blandingen av barnemordermotiv, folkeviser og inngripende makter er sentralt i Goethes *Faust*. Forløsningsmotivet er også sentralt i

---

<sup>399</sup> Barry Jacobs trekker linjer til Strindbergs lesning av mystikere som Balzac og Swedenborg i artikkelen «Strindberg and the Myth of the Androgyne» i *Strindberg's Post-inferno Plays*, red. Kela Kvam (København: Munksgaard/Rosinante, 1994).

<sup>400</sup> Lamm, *Strindbergs dramer* : 2, 2.

Wagners operaer. Det som er særegent for *Kronbruden*, når det gjelder bruk av intertekstualitet, er at de ulike stilene og språkene blir en slags eksistensielle angrepsvinkler. De begrenser aktørenes handlingsrom og hvem det går an å være. Balladesjangeren kan ses som et slags utgangspunkt i stykket, og den kan framsi noen måter å eksistere på, men skjuler andre.

Kersti(n)/Kirsten er trolig det vanligste navnet på en kvinnelig ballade-protagonist. Lita Kersti/liten Kirsten er en slags balladens enhver. Skuespillet har noe til felles med legendeviser med skyld og soningsmotiv som «Maria Magdalena» (TSB B 16), men det er noe statisk tegnet ved Maria og andre balladesyndere. De renser vekk det forbrutte i et knippe soningstransaksjoner, og ofte er det mer snakk om å bli beskyldt enn å ha skyld, som når Maria må vandre i sju år «i skogen så grønn» for å sone overgrepene hun er utsatt for. Balladens og den klassiske tragediens personer er ganske statiske, deres skjebner blir til i konfrontasjoner med omgivelsene. Balladens kerstier er ofte små og maktesløse i hendene på skjebnens og lykkens omskiftninger eller i møte med maktene, selv om de noen ganger kan bidra til å vende situasjonen og få overtaket ved list. Slik kan en skikkelse med streif av balladefigur være et godt utgangspunkt for en mer eksistensialistisk omtenkning av spørsmål rundt skyld.

Mysteriespillets indre drama om omvendelse og forløsning, spilles ut i naturmytenes skikkelser og fortellinger, blandet med religiøse tekster og tradisjoner. Kjersti hjemses kraftig etter mordet, i takt med egne forsøk på å ikke identifisere seg med sin forbrytelse. «För det stora skall nås, må det lilla försmås» er et uttrykk hun forsvaret seg med, men det er en feilsitering og omsnuing av ordtaket «den som det lilla vill försmå, han kan aldrig det stora få»<sup>401</sup>. At hun ved benådingen har forandret seg, viser seg i omsorgen for de små maurene, og medlidenheten med det som er lite og ubetydelig, virker forløsende, noe som vises konkret når maurene løser Kersti ved å gnage repene hun er bundet med. «Men störst är kärleken, kärleken till allt levande stort som smått!»

Forskarlen er en figur som også tematiserer forløsning, både ved å stadig spille og syng salmen «jag förhoppas att min förlossare lever» med varianten «jag förhoppas att din förlossare lever». I følge folketroen er de underjordiske stilt utenfor frelsen, noe Kersti spottende minner forskarlen på, i likhet med «pilten» i Stagnelius' dikt «Necken». (kapittel 4.1.7.) Når forskarlen likevel ønsker Kersti frelse og nåde, blir hun slått av naturvettens

---

<sup>401</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 292-93.

generøsitet. I følge Barry Jacobs<sup>402</sup> har teologien i stykket bakgrunn i et problematisk forhold til læren om stedfortredende soning for Strindbergs vedkommende, der swedenborgs mystikk som så Kristus som Guds måte å gjennomleve menneskenes lidelse på snarere enn å ta straffen for deres synder, vakte gjenklang. Kersti lærer å identifisere seg med egen skyld, og når hun innrømmer å ha drept barnet, roer spøkeriene seg. Forsøkene på å tilsynelatende få sine regnskap til å balansere, erstattes med medlidenhet med alt levende og en overgivelse til nåden. Ved denne innsikten ender hennes død opp som den forsonende kraften bryllupet skulle vært, slektene slutter fred.

### 7.2.2 Skog, tjern og kvern

*Kronbruden* har noe av den Maeterlinck-dunkelheten som Martin Lamm etterlyser i *Svanevit*, og teaterrommene Strindberg innreder deler den belgiske symbolistens sans for steder med dyp og hemmeligheter (brønn, grotte). Skogen, tjernet, stua, fossen og kverna er steder som skjuler og gjemmer. De er bosted for makter og dekke for beviser og hemmelige handlinger. Det levende barnet gjemmes i skogen, vuggen senkes i tjernet, kverna skjuler barneliket og krona faller i fossen.

I folkediktingen er skogen ofte et skremmende sted og en formel som «da tok hun den veien gjennom skogen den blå» lover ikke godt. Skogen i *Kronbruden* er hjemsøkt av makter, men både på godt og vondt. Det fins romantiske takter i dramaet som knytter skog til natur og uskyld, som i den første i utgangspunktet idylliske scenen med Mats, Kjersti og barnet. Sagnet som er utgangspunkt, om de to elskende som skjuler barnet sitt i skogen, ender i tradisjonen godt, og flere romantiske diktere ga det sin utforming, Mauritz Hansens romantiske fortelling «Luren» er et eksempel. I *Kronbruden* trer Kersti ut av uskylden i det forholdet ser ut til å kunne realiseres på et sosialt plan. Hun er ikke lenger fornøyd med å stå hemmelig kransbrud for Mats og Gud i naturen, men vil stå kronebrud for bygd og slekt.

Kverna har også flere konnotasjoner i folkediktingen, den er ofte et sted for skrømt, men møllerfamilien kan også være sentral i komisk-erotiske fortellinger som i skjemtevisa om møllerdatteras friere (TSB F17). I *Kronbruden* har kverna, som Kerstis framtidige bosted, et drag av dyster undervannsverden som kan konnotere til ballader om å bli bortført/forført av vannvetter (TSB A 47-50).

---

<sup>402</sup> *Strindberg's Post-inferno Plays.*

KERSTI: Å de här vi ska bo?  
MATS: Ja, vad syns?  
KERSTI: Vitt är allt...  
MATS: De är mälden, si! Passar det inte?  
KERSTI: Och vått...  
MATS : De ä forsvattnet...  
KERSTI: Kallt me'!  
MATS: De ä sjöbotten!

(...)

KERSTI: Aldri kommer solen hit!  
MATS: Aldri! Hur kunde den?

(...)

KERSTI: Ska jag bo här, under vattnet, på sjöbotten!  
MATS: Jag är född här!  
KERSTI: Och vi skal dö här! O!  
MATS: O!

I «Harpans kraft» (Geijer/Afzelius 75, TSB A 50 Villemann og Magnhild) sitter liten Kjerstin i buret og gråter. Når festermannen spør om hun sørger over det forestående bryllupet, nekter hun for det, det er nøkken hun er redd for, han som har tatt søstrene hennes når de har ridd til bryllups. Motivet der bruden ser for seg håret sitt flytende eller råtnende i elv eller sjø fins i mange nordiske varianter.

Fastmera sörjer jag mitt fagergula hår,  
Som så skall ligg' och flyta i Vernamoå.

Det mig var spådt, allt medan jag var barn,  
Att jag skulle drunkna på min bröllopsdag.<sup>403</sup>

Hårmotivet fins igjen i *Kronbruden*, særlig forbundet med Mats' fiendtlige søster Brita som stadig holder på med en type tradisjonelt håndarbeid der flettet hår inngår. Britas begjær

---

<sup>403</sup> SMB 22H i *Sveriges medeltida ballader*, Band 1. En annen oppskrift (Ga) har «som så skall ligga och rutna i Värnamo-å»

etter Kerstis hår, som har rett farge til klokkelenken hun holder på med, kan leses som forvarsel om skamklippingen av Kersti etter at Brita avslører gjemmestedet til barneliket. Men det kan også konnotere til balladens bilde av nøkkebrudens flytende hår, det passer med bildet av det å bo i kvernen som et trøstesløst liv på havbunnen. Det gjør Mats til en dobbel figur, knyttet til to steder: gjeter-Mats i skogen, som er den Kersti begjærte, og kvern-Mats med nøkkefamilien, som er den hun fikk og drepte for å få.

«Jag har't som jag velat!» sier Kersti etter å ha sett kvernen. «Och när man fått det, är det intet!» svarer Mats. I det samme tar vettene over og kvernhjulet begynner å gå baklengs.

### 7.2.3 Musikk, rytme, figurer

Strindberg karakteriserer *Kronbruden* som et stykke som ikke er «bygd på dekorationerna, utan på ljudensembler, stämningar och själsliga effekter». <sup>404</sup> Replikkene i *Kronbruden* er preget av et særegent, stilisert språk. Det er lakonisk og rytmisk med mange gjentakelser, og det glir ofte over i sitater, ordtak, regler, bibelord. En figur der tre ord eller utrop repeteres er mye brukt: O!O!O!, Ack! Ack! Ack! Spring! Spring! Spring! Slå! Slå! Slå! Noen replikker er sagt fram unisont av grupper, som dialoger mellom de to familiene, «kvernfolket» og «mylingarna».

Det usagte betones ved hjelp av stadige gåter som stilles uten å gjettes høyt, avsporinger, poesi og taushet eller utrop. Bruk av interjeksjonen O! er gjennomgående, og mange dialoger ender her, i det ekspressive utbruddet O! som ikke kan tydes, men som det knyttes mange konnotasjoner til: O er en sirkel, noe lukket, noe evig, et null, et intet, og omega, slutten. Slik flyter lyd og typografi, tall og bokstav sammen: «Säg O! Det är ändan; men A er begynnelsen! Mellan A och O ligger många stavar, men O är den sista!» <sup>405</sup> Både når det gjelder språklige figurer og motiver går en tilbakeførende bevegelse igjen: fram-tilbake, gjort-ugjort, spurt-svart, bundet-løst, født-drept etc. Motivene utslettelse, null, ingenting og hvithet kan ses i sammenheng med dette. Speilvendinger er også sentrale, som i Jordegummans formulering når hun gjemmer liket: «Går du igjen, så går det inte! Går du inte igjen så går det!». Noen utsagn får en slags refreng-funksjon som strofen «Hur käckt var det då, och hur lett är det nu!» <sup>406</sup>

Teksten har musikalske trekk også utenfor musikkinnslagene, og sterke rytmiske mønstre skapes gjennom det korthugne språket (en påvirkning fra ljodahått kan spores,

---

<sup>404</sup> August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit, 45, 244.

<sup>405</sup> Ibid., 113.

<sup>406</sup> Ibid., 17.



*Håvamål* og *Soljarljod* er intertekster i dette meteret) og vekslingene mellom solo- og tutti-replikker. Å trekke en linje til de tidlige kunstballadenes forflytting av folkevisas musikalske aspekt, melodien, til teksten og framføringen, synes relevant. Det dramatiske opplesningsdiktet med sine mange utrop har fellestrekk med *Kronbruden*. Nytt er det store spennet mellom en enkel lyd som «o» og det spillet av forskyvninger og referanser o-tegnet setter i gang: o viser til uendeligheten, intetheten og sluttetheten som løper sammen i den, som også berører stykkets grunnsymbol, kronen. At tegnet blir belyst fra så mange kanter, og presentert for ulike sanser, som lyd, som bilde skrevet på munnen og som overført bilde, er en modernistisk vri som går langt utover det bürgerske. I måten «o» både fanger og sprer alt i stykket på, kan det synes som om Strindberg har nådd fram til symbolistdramaets mest intense og konsentrerte essens.

Et av affektballadens mest populære motiver, den ville jakten<sup>407</sup>, i nordisk sammenheng *oskereia*, dukker også opp. Kersti insisterer på at hun hører et jaktselskap i begynnelsen av stykket, jakthornmusikken og lydene er også skrevet ut i manus, men Mads avskriver det siden det er kveld og sola er på vei ned. Hensynsløshet, grådighet og naturødeleggelse er blant konnotasjonene til dette folkediktingsmotivet slik kunstballadene behandler det, (4.4.1) og det kan tolkes som et varsel om barnemordet.

#### 7.2.4 Gåter, løsning, forløsning

Gåten er en gjennomgående type tradisjonstekst i *Kronbruden*. Gåtenes omskrivninger av ting og forhold virker i tråd med motivet med det skjulte, det ante og det usagte som er sentralt i stykket. Det skjulte barnet og forsøket på å skjule mordet. I slekt med gåten er en type formler i balladediktningen som spør etter oppklaring av noe mistenkelig som er innskrevet på en annens kropp eller skikkelse, og som møter en bortforklaring. (Grepet fins også i eventyrlitteraturen, et kjent eksempel er Rødhettes «hvorfor har du store ører» til ulven i bestemors seng.) I den innledende scenen mellom Kersti og moren, settes denne fortellerteknikken i sving i tråd med en mye brukt balladeåpning der moren aner at datteren har født og spør henne ut, som i denne svenske varianten:

Drottningen slog liten Kjerstin på blomblekan kind  
Hvi rinner så mjölken ur bröstet din

---

<sup>407</sup> Midbøe, "Romantikkens balladediktning : mytiske motiver."

Det är ingen mjölk fast Eder synes så

Det är det mjöd som jag drack i går<sup>408</sup>

Moren svarer da gjerne at mjøden er brun og melken hvit, og datteren svarer at det ikke nytter å skjule det hemmelige forholdet lenger.

En variant av denne balladescenen utspiller seg tidlig i stykket. Etter at moren har kommentert Kerstis røde lepper (som i Runebergs *Idyll och epigram*<sup>409</sup>), fine klær og lyder i skogen, ser hun melken:

MODREN: Du har mjölk på bröstslappen, barn, har du mjölkat Majros eller Stjärna?

KERSTI : Kunde jag mjölka stjärnorna – och månen, o!<sup>410</sup>

Dialogen skiller seg fra balladens ved at moren selv foreslår svaret på spørsmålet. Det er som om hun aner, men ikke vil vite, og derfor legger rømningsveier i munnen på Kersti, samtidig som hun ikke kan la være å spørre. Kersti slynger ordene deretter ut i verdensrommet i et poetisk, drømmeaktig bilde, med et nesten surrealistisk preg. Kersti har flere stumme replikker i denne delen (KERSTI: tiger) Omgåelser, omskrivninger og forbisnakkinger fortsetter å prege stykket, og lader det med uuttalte spenninger. Strindberg tar altså utgangspunkt i balladefortelleteknikk for å få til en tostemthet mellom sagt og usagt.

Motivet med kroppslige tegn kommer igjen rundt «møkvelden» før bryllupet, da de unge jentene går i badstu sammen. Kersti frykter avkledningen, siden kroppen hennes kan leses. Når hun etterpå spør jentene om de skal gjette gåter, sier Brita tørt at hun allerede har gjettet dem.<sup>411</sup>

Gåtene – også knyttet til løsnings/oppløsning går igjen som intertekst, og *Kronbruden* har gåtestoff felles med den nordiske balladens mest kjent gåteviser, Sven Svanevit/Sven

---

<sup>408</sup> SMB 24 E *Sveriges medeltida ballader*, Band 1, 338.

<sup>409</sup> Åpningsdiktet «Flickan kom ifrån sin älsklings möte» som Sibelius har brukt i en av sine mest kjente sanger, er komponert over en slik utspørring: «Modren sade:/Hvaraf rodna dina läppar, flicka? /Flickan sade: jag har ätit hallon/Och med saften målat mina läppar.» Johan Ludvig Runeberg, "Idyll och epigramm," F.& G. Beijers förlag, <http://runeberg.org/runeberg/1/0163.html>.

<sup>410</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 14.

<sup>411</sup> Et ballademotiv har dette i omvendning: En ugift kvinne skylder på at hun må hjem til famillien, men kroppen røper at hun lyver: At de hvite hendene ikke har ringmerker og de hvite brystene ikke har spor etter amming kan indikere noe, men at håret ikke har spor etter gullkrone er trolig bare mistenkelig i balladeland. Se f. eks. Valivan/Skipper og møy TSB D 426

Vonved/Svein Svane (TSB E 52). Det er i den siste akten, som innledes med en scene på isen over Krummedikke sjø mellom en fisker og jordagumman at strofene «vem ropar högre än tranan? Vem er vitare än Svanan» siteres av fiskeren. Vita barnet kommer inn og svarer «Högre än tranan ropar himmelens åska! Vitare än Svanan är den som aldrig illa gör!» I oppskriften som er trykt hos Geijer/Afzelius, er det formulert slik: «Englar äro hvitare än svanor,/Och tordön ropar högre än tranor.»<sup>412</sup> Vem löste min gåta, spør fiskeren» og får en gåte igjen «Vem löste fångens band, vem löste fiskens tunga? FISKEREN: Ingen! VITA BARNET: Ingen av mänska född, men någon av danande Gud. - - Den som byggt glasbron kan bryta den! – Tag dig i akt!<sup>413</sup>

Vita barnets replikk alluderer her til Afzelius' oversettelse av *Solarljod*: Döme det och wete/den danande Gud/han, som skop jord och himmel<sup>414</sup> Som Jacobsen, lager Strindberg flytende overganger mellom folkediktning og norrøn diktning. *Solarljod* som er et kristent dikt med innslag av norrøn mytologi, er sitert flere ganger i stykket. I diktet forteller en avdød om dødsopplevelsen og livet på den andre siden. Jacobsen går også over i det norrøne i forbindelse med dødens gåte, i det Valdemar lurte på hvor Toves tanker er nå. Fuglene knyttes til viten som ikke kan nås. *Solarljod* presenterer et slags forsøk på svar, men i sitatet Strindberg har valgt vises det også til stedet der menneskets viten kommer til kort og bare «den danande Gud» vet.

I siste akt av *Kronbruden* nærmer dramaet seg legenden. Det er mulig å lese denne delen nærmest som en gjenfortelling eller repetisjon av den allerede utspilte historien, på et annet og mer mytisk plan. Det er fiskeren som forteller om kong Krummedikke «som lät mörda alle gossebarn, emedan han var rädd om sin krona». Det er i Krummedikke slott Kersti sitter fengslet, og sjøen er Krummedikke sjø. Kerstis slekt kalles mylinger fordi de er Krummedikkens etterkommere. Hvert år stiger en kirke opp av havet. Den sank ned i det for lenge siden for å vaske av seg stridighetene mellom «mylingar» og «kvarnfolk», men «så länge kvarnfolk og mylingar strida kan aldrig Gudshuset bli rent.»<sup>415</sup> Billedspråket i stykket ser her ut til å forandre seg fra en magisk realisme, i retning allegorien.

---

<sup>412</sup> Trykt som SMB 205 B i Bengt R. Jonsson, Margareta Jersild, og visarkiv Svenskt, "Sveriges medeltida ballader : 5:1 : Kämpvisor (Nr 197-219) ; Skämtvisor I (Nr 220-233)," red. (Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 2001), 36.

<sup>413</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 130.

<sup>414</sup> Ibid., 301.

<sup>415</sup> Ibid.

Isen blir omtalt som «glassbro» i *Kronbruden*, og det kan også føres tilbake til gåteballaden «Sven Svanevit»:

Hvem är det, som bygger den bredaste bro?

Och hvar gångar fisken som stridast i flod?

Hvart bär den väg, som är bredast?

Och hvar ligger menniskan som ledast?

Och isen han bygger den bredaste bro,

Derunder går fisken som stridast i flod,

At helvetet går vägen som bredast,

Och der ligger menniskan som ledast.<sup>416</sup>

Den første gåtens løsning er isen, og gåten videreføres scenisk med isløsning. Varslet fra Vita barnet om at den som bygde glassbroen, kan bryte den, får sin oppfyllelse i at isen på Krummedikke sjø viser tegn til å ta med seg både «kvarnfolk» og «mylinger». Men det blir Kersti, som er på vei for å stå «årsplikt» i kirken som faller uti og drukner i råka som åpner seg mellom familiene. Her går det an å se en referanse til balladen jeg var innom i forbindelse med at Kersti for første gang ser kvernen, Villemann og Magnhild/harpens kraft (TSB A 50), der bruden kastes til nøkken når brudedefølget rir over brua. Men den naturmytiske balladens lykkelige slutt, der den nordiske orfeus lykkes i å spille bruden tilbake, skiftes ut med legendevisas samling rundt den døde martyren.

Kersti blir konfliktens forløser, ikke fordi hun er uskyldig, men fordi hun er den som det onde i slekten settes i spill og blir handling gjennom. Hun vekker latent tragedie til live i slekter der hat og uforsonlighet har flytt i generasjoner og man ser hverandre med «det onde øye». Det passive i utførelsen av mordet, og spøkeriene som allerede så smått melder seg, peker på dette aspektet av arvesynd, det kan se ut som alt ligger til rette, er innredet for forbrytelsen. Det er ved å ikke flytte på tøyet at hun myrder den sårbare nyfødte. Men i eksistensialistisk ånd må hun erkjenne at skylden er hennes, og at det at den også er arvet, eller at den springer ut av anledning og sosialt press, ikke gjør den mindre hennes. Skuespillet avviser skyld som en regning den ene eller den andre kan ta, eller noe som uten videre kan slettes. Den må inkorporeres og gjennomleves. «Mylingarne» og «Kvarnfolket» kan ikke forenes i bryllupet selv om gamle farfar brenner alle dokumenter og regninger som

---

<sup>416</sup> SMB 205 B (GA 45) i Jonsson, Jersild, og Svenskt, "Sveriges medeltida ballader : 5:1 : Kämpavisor (Nr 197-219) ; Skämtvisor I (Nr 220-233)."

gjelder den gamle striden, for ingen av dem vil se skyld som annet enn noe de andre har. Kersti blir den som snur dette. Kersti som balladekropp i stykkets første del, et flatt, ikonisk bilde som kan leses innenfor det synliges ramme, gir uttrykk for hennes arvede synspunkt i stykkets første akt: «Det inte syns, det ingen vet, det inte finns!»<sup>417</sup> Balladenes kerstier er jomfruer i kraft av sitt utslåtte hår, dronninger om de vinner seg en krone. Men sagnets estetikk innfører en mulig tredje dimensjon i forhold til den todimensjonale balladen<sup>418</sup>: Jordegumman som må bevege seg på en særegen måte i rommet for at huldrebaksiden ikke skal synes, skaper seg til todimensjonalt bilde ved å skjule en tredje. Hennes måte å fortelle seg selv på tar det todimensjonale i bruk, stykket problematiserer at noe ikke rommes, faller utenfor.

Om scenen på et vis alltid er sett utenfra, fins det også her ulike fokaliseringer. Dette kan ses som et stort skritt i retning av den epifiseringen av dramaet som er påpekt som et viktig trekk ved den tidlige modernismen. Kersti går fra balladefigur sett med en viss avstand i innledningsscenen med moren til å representere en synsvinkel vi følger på scenen – det er hennes kamp med skyld og spøkelsessyner vi blir presentert for i naturmytenes språk – og ender med å løses opp som subjekt i allegorien. Dette sprenger dramaets tradisjonelle rammer. Fortellingen om Kersti, de to slektene, lidelsen og forsoningen er blitt ett med landskapet, Kersti dør og legenden overtar henne, og til slutt stiger kirken opp fra sjøen igjen. Stykket har gått gjennom ulike typer av det Wærp/Helland kaller semantisering av rommet.<sup>419</sup> Ved dramaets slutt er Kersti endelig blitt *Kronbruden*, tornekronet og ett med sitt stadig utbrutte «o».

### 7.3 Svanevit

*Svanevit* er en énakter som spilles ut i et svært forseggjort sceneri som det tar over en side å gjøre rede for. Sceneanvisningen kan likne en ekfrase over et ukjent preraphaelittisk maleri.<sup>420</sup>

---

<sup>417</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 43.

<sup>418</sup> Max Lüthi's beskrivelse av eventyret passer her også på balladen: «Even in a metaphorical sense, the objects of legendry are endowed with greater three-dimensionality than the objects of the folktale.» Max Lüthi, "'Depthlessness'," i *The European Folktale: form and nature*, red. John D. Niles (Indiana University Press, 1986), 166.

<sup>419</sup> Helland og Wærp, *Å lese drama : innføring i teori og analyse*, 146.

<sup>420</sup> «Den stående dekoren, interiören med sin blomster- och färgprakt, sina antika föremål och de tre tärnorna som 'stå orörliga med slutna ögon och små, brinnande (romerska) lampor i händerna' (s.186) erinrar om det preraphaelitiska måleri (Rosetti, Collins) som hade beröringspunkter med Mæterlincks diktning.» Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 255.

«Ett gemak i ett medeltids stenslott» beskrives i detalj, med åpninger til balkong og tre rikt utstyrte kammer – tennkammer, kleskammer og fruktkammer. Sentralt i gemakket står et forgylt bord, og det fins en seng med blått silketeppe. En søvnig påfugl, hvite duer og hvite liljer, roser, misteltein og løveskinn er noe av det som beskrives. Rommet har utsikt til en rosenlund, hvit sandstrand og blått hav. Når stykket begynner står en terne i hvert av kammerne slik at scenen likner et tableau vivant.

Svanevit er en prinsesse på femten år. Hun er lovet bort til kongen av Rigalid som hun aldri har møtt, og han sender en ung prins som skal lære henne høviske skikker. Hertugen, Svanevits far, reiser ut i krigen, og Svanevits onde stemor styrer på slottet. Prinsen og Svanevit forelsker seg i hverandre, og stemoren setter prinsen i det blå tårnet. Om natten holder de døde mødrene til prinsen og Svanevit råd etter å ha besøkt de sovende barna sine. De blir enige om å støtte de to unge elskende, men at deres kjærlighet også må lutres. Prinsen og Svanevit gjennomgår ulike posisjoner i forhold til hverandre, fra total sammensmelting til avstand og fremmedgjøring. Etter at Svanevit - forkledd som stesøsteren Magdalena som stemoren vil koble prinsen med – finner tilbake til ham, sovner de med et sverd mellom seg. Stemoren stjeler sverdet, og beskylder paret for utukt. Hun vil trille Svanevit i spikertønne, men Svanevit kaller sin far hertugen tilbake med et magisk horn. For å bevise parets uskyld for alle rigger hertugen til en blomsterprøve. Blomstenes bevegelser tolkes til at det er prinsen som er Svanevits rette brudgom. Prinsen har i mellomtiden flyktet ut på havet med snekka si, der han forulykker. Hertugen truer stemoren med både bål og spikertønne, men Svanevit ber for henne. Svanevits kjærlighet og tilgivelse forvandler stemoren, og da den druknede prinsen blir båret inn, foreslår hun at Svanevits kjærlighet er sterk nok til å vekke døde. Svanevit vekker prinsen til live igjen.

*Svanevits* modernistiske side ligger særlig i tendensen mot oppløsning og brudd der folkediktningens rammen gjør videreføringer eller begrensninger forventet. Balladens ellipser og brikke-karakter bidrar til å løse opp kontinuiteten i stykket. I *Svanevit* fins det også ansatser til å sette forholdet mellom liv og kunst i spill, og balladen er med i disse krysningene. De intertekstuelle balladereferansene i stykket - som handler om gjenoppstandelse og ridderlig kjærlighet - vil settes i sammenheng med en utvidelse i retning den høviske kjærlighetskulten som både går som en tråd gjennom balladene og peker utover dem. Aspekter ved balladens og trubadurdiktningens vokabular av bilder og figurer som gjør kjærligheten utforskbar tekstlig, kroppslig og scenisk, og som både knuser og holder fast ved drømmen om uskyld, vil bli beskrevet. Jeg vil også diskutere den spenningen som blir skapt ved at formeksperimentene med synsvinkel og foranderlighet som

skaper disharmoni også på et tematisk plan, motsies av forsøk på en harmoniserende og idealisert kjærlighetsframstilling.

### 7.3.1 Folkevisedrama og eventyrspill

At *Svanevit* er et folkevisedrama som løser seg opp i sine bestanddeler, er en følelse jeg sitter igjen med etter å ha lest stykket. Der tidligere folkevisedramaer gjerne fyller inn der balladen ikke forteller mer, følges det episodiske i balladen heller opp i *Svanevit*.

Folkevisedramaet er en veietablert sjanger når Strindberg skriver *Svanevit*. Oehleschlägers *Axel og Valborg*, Johan Ludvig Heibergs *Agnete*, Henrik Herz' *Svend Dyrings hus*, Henrik Ibsens *Gildet på Solhaug* og *Olav Liljekrans* er eksempler. Hos Ibsen blir balladereferanser også viktige i senere dramatik som *Rosmersholm* og *Fruen fra havet*.

Ibsens tidlige balladedramaer heller mot en dekodning av ballademotivene. I *Olav Liljekrans* er den fatale alven i visa egentlig en kvinne av kjøtt og blod som heter Alfhild, som står utenfor bygdefellesskapet og som Olav forelsker seg i. Det mytiske sprekker som troll for sola, og det blir bryllup til slutt. I de senere dramaene hans har ballademotivene til dels en annen funksjon, de utvider og tydeliggjør aspekter ved mennesker og relasjoner. Det havmann- og nøkkeaktige ved personer som Rosmer (*Rosmersholm*) og Den fremmede (*Fruen fra havet*), viser fram aspekter ved dem. Balladen blir slik ikke bare en illusjon som må sprekkes, men rommer poetisk sannhet. Samtidig virker det å dekode mytiske sannheter om hverandre og seg selv, frigjørende. Mytene kan både representere den sannheten som det er vanskelig å uttrykke annet enn i myter og dikt, og en måte å fordreie virkeligheten på.

De romantiske og senromantiske balladedramaene er ofte blandet med trekk fra sagaen. De er i stor grad handlingsorienterte og enhetlige. Strindbergs *Svanevit* med sine uforutsigbare episoder og overflødigheit i handling og påfunn bryter med dette, og også med balladens ofte stramme komposisjon. Balladens enkle rekke av scener der to og to personer veksler replikker, er ikke noe som føres videre i *Svanevit*. Stykket har noe av et potpourri-forhold til folkevisematerialet som blir brukt, der formler og motiver dukker opp, men ikke alltid følges opp. Det minner litt om operaens eventyrspill, som Mozarts *Tryllefløyten*, og Shakespeares komedier der han drar veksel på folkespråklig diktning (romanser), men ansatser slippes i større grad, personene vakler, vimser og gjør handlinger som framstår som autonome og i liten grad peker ut over seg selv. Romansen i betydningen middelaldersk versroman er en sjanger Strindberg legger sitt balladedrama tett opptil. Han refererer selv til romansen/versromanen *Flores och Blanzeflor* som ble oversatt til svensk på

begynnelsen av 1300-tallet, en av de såkalte Eufemiavisene<sup>421</sup> i notatene til *Svanevit*<sup>422</sup>. *Flores och Blanzeflor* er en fortelling om to barn som vokser opp sammen og forelsker seg. De skilles på grunn av standsforskjell, men fortellingen ender med lykkelig gjenforening.

Det symbolistiske dramaet er noe Strindberg både viser til og reserverer seg mot når det gjelder *Svanevit*. «Det är en enkel riddarvisa om två barn som icke höra hemma i Maeterlincks djupa men dunkla regioner. Det skall följaktligen tar enkelt (men icke banalt), blygsamt, naivt<sup>423</sup>», skriver han. Kanskje er de trekkene ved skuespillet som peker mot det ekspresjonistiske vel så viktig.

### 7.3.2 Forelsket skrift fra en hattefjærpenn – tekst og kontekst

Eventyrspill/folkevisedrama er kanskje ikke den sjangeren som oftest analyseres med tanke på grenser mellom kunst og liv, men *Svanevit* er knyttet til Strindbergs liv på en måte som involverer både det profesjonelle og det personlige, tekst, teaterarbeid og privatliv, noe han tematiserer i både publiserte og private tekster. Folkeviseverdenen er klart fiksjonalisert på en helt annen måte enn selvbiografiske og dokumentariske tekster, eller psykologisk-realistiske romaner som leses som nøkkelromaner eller inn i vår tids vage begrep «virkelighetslitteratur». Erfaring- og bekjennelseslitteratur står også sentralt i Strindbergs produksjon, men det korte eventyr/balladespillet *Svanevit* står fjernt fra sjangeren. At det fins en samtale mellom Strindbergs bekjennende, noen ganger selvbiografiske tekster og de sterkt fiksjonaliserte, er likevel tydelig. Lekkasjene mellom dramatekst, andre tekster og paratekster som brev og dagbokopptegnelser fra perioden er mange, og de går begge veier.

I *Svanevit* siterer dramateksten hendelser mellom Strindberg og Bosse, som at Strindberg ber om en fjær av Bosses hatt som han kvesser til en penn. Han sender henne et dikt om episoden:

Örnfjädern i din hatt, den tog jag  
Emot när Du den gav;  
Med den Du skrev min dom  
Med den Du undertecknat min benådning

---

<sup>421</sup> Dronning Eufemia av Norge fikk tre versromaner oversatt som en gave til sin svenske svigersønn hertug Erik. Flores og Blanzeflor ble trolig gitt i bryllupspresang i 1312. Ingrid Skjerdal, ""Som man vare ij paradiis" : kjærlighet, religion og intertekstualitet i middelalderdiktet Flores och Blanzeflor," red. (Oslo: I. Skjerdal, 2002).

<sup>422</sup> Schrevelius, "Balladspår i modern svensk litteratur."

<sup>423</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 265.



Med den förskriver jag mitt liv  
Min tanke och min dikt  
Till Dig som gav mig livet åter<sup>424</sup>

Når hendelsen blir arrangert i stykket er det *Svanevit* som tar en fjær fra prinsens magiske hjelm og kvesser den til penn. Trolig er scenen også skrevet nettopp med den siterte hattefjærpenne. I *Svanevit* settes prinsen i det blå tårnet. Stedet er et balladesitat, men blir også navnet Strindberg setter på sitt siste bosted.

Å hente inspirasjon fra egne opplevelser, er selvfølgelig helt vanlig, og ikke noen opplagt del av verket. Jeg mener ikke med dette å legge opp til en biografisk lesning der livet «forklarer» teksten eller omvendt. Spørsmålet er heller om *Svanevit* tematiserer sine egne lekkasjer, og om kjærlighetsforholdet som tekst og mytologi utforskes sammenhengende på og utenfor scenen. En eventuell sitatlek mellom paret Strindberg/Bosse og dramatiker og skuespiller Strindberg/Bosse er publikum/leser delvis utestengt fra, men ved samtidige oppføringer kan det ha hatt funksjon som et slags spill i spillet. Strindberg kan i sine paratekster ofte spille på storslagne romantiske forestillinger om å ofre seg for kunsten. Jeg mener likevel at dialogen mellom kunst og liv føres på andre premisser i *Svanevit*, og at det ofte fører til en oppstykking snarer enn en sammenheng.

Dramaet er nettopp en sjanger der det autonome problematiseres. I følge Toril Moi fins det ideologier rundt modernistisk kunst som har fremmet teaterfiendtlighet på bakgrunn av teaterets manglende forutsetning for autonomi, og hun siterer Michael Fried som peker på at det publikumsrettede ved teateret har blitt oppfattet som utålelig av den modernistiske kunstneriske sensibiliteten.<sup>425</sup> Moi trekker også fram teaterets konkrete kroppslighet som gjør den fysiske virkeligheten og det samhandling nærværende. Christopher Innes oppsummerer i følge Moi problemene mellom scenen og modernismen: «På scenen kunne kunsten verken hevde seg som en autonom aktivitet, uavhengig av ytre erfaring, eller hige etter å bli ren form». Teater er mimetisk og relasjonelt. Men kanskje kan det i kraft av nettopp dette være egnet til å undersøke kunstnerisk autonomi, grenser og grenseløshet. *Svanevit* peker på forbindelser, ikke bare mellom figurene på scenen, men mellom rollen og den som har den, mellom de som arbeider rundt og på scenen og mellom de intertekstuelle siterte skikkelsene fra folkeviser og eventyr og stykkets karakterer.

---

<sup>424</sup> August Strindberg et al., *Breven till Harriet Bosse*, Brev (Stockholm 1965), 17.

<sup>425</sup> Toril Moi og Agnete Øye, *Ibsens modernisme* (Oslo: Pax, 2006).

Strindberg både åpner og stenger døra til det private, og skapte trolig med dette en spenning rundt stykket i den stockholmske offentligheten. Denne plasseringen av det personlige fokuseres også ved at motivenes sammenheng med teksten de opptrer i, er tynn. Det blir som hemmelig sitat av hattefjærepisoden at hjelmfjærepisoden først og fremst lager en forbindelse, i stykket fører den ikke videre. Disse sporene som går inn og ut av stykket, men som tilhører et lukket rom, lager en effekt av brutte linjer. Den narrative sammenhengten motarbeides, og det som forstørres fra balladelånene, er det episodiske. Det elliptiske ved balladeformen kan ha spilt en rolle her. Det uoppfulgte underbygger kjærlighetsmøter som hendelser der «hva» er totalt underordnet «hvem». Møtet er enestående, det trenger ikke handle om noe. Og det å «klippe» episoder fra eget liv, motarbeider den menings- og sammenhengskapende impulsen som et mer formende forhold til stoffet ofte går i retning av. Richard Murphy framhever tendensen til en ikke-organisk struktur som et trekk ved ekspresjonistiske verker. Tekstens komponenter får til en viss grad strukturell og semantisk autonomi heller enn å underordne seg en helhetlig mening. Murphy nevner Strindbergs stasjonsdramaer (som Damaskus-serien) i denne sammenhengten. Men det finnes en ikke-organisk tendens også i *Svanevit* til tross for eventyrtråden, noe uavhengig i episodene, noe som ofte fører tilbake til utgangspunktet. Det diskontinuerlige og episodiske ved den ekspresjonistiske teksten gjør det lettere å klippe inn fragmenter av virkelighet i den, og opprette en relasjon til omverdenen. Murphy kaller det en «mutual interpenetration of art and reality», og knytter det til et begrep om «the sublation of art and life».

Bohemen bød sine assosierte å «skrive sitt liv». En vekselvirkning mellom liv og kunst der kunstneren lever ut noe, og så viderefører det i skriften før det skrevne leves videre, synes å være et aspekt ved Strindbergs tilnærming. Som Murphy er inne på, er en forutsetning for dette at kunstverkenes form er særegen nok til å tåle denne «interpenetringen». Strindbergs overføring av «brikker» fra *Svanevit* til livet utenfor og omvendt bryter med det romantisk ekspressive og det bekjennende, det lager en diskontinuitet og uro i stykket, en følelse av noe kommer fra et annet sted.

*Svanevit* som referanse i privatlivet, ser ut til å føye seg inn i en mindre modernistisk poetikk. «Varför ille Du icke vara den jag diktade dig till?» skriver Strindberg i en lidenskapelig brevrapturn i retning Bosse i forbindelse med at hennes nye forlovelse med Gunnar Wingård er blitt kjent. «För mig er du Svanevit», skriver Strindberg til Bosse før de

gifter seg. Den som vil skrive sin kone, går ut over sitt mandat som dramatiker.<sup>426</sup> Og Bosse var en talentfull og selvstendig kunstner som var høyst uvillig til å la seg skrive. Men kanskje finner denne problematikken veien tilbake til *Svanevit*. Framvisningen av kjærlighetens konflikter, speilinger, identifikasjoner, avstander, oppstykkinger og sammensmeltninger, er noe av det som gjør stykket interessant.

### 7.3.3 Kropper, klær og hamskifter

Forvandlinger, forskyvninger dobbelthet og utvidelser preger personer og motiver i *Svanevit*. Stykket har slik noe til felles med drømmespillene (*Till Damaskus, Ett drömspel, Spöksonaten*), men skiller seg også fra dem ved å la skiftene ta utgangspunkt i balladens kontursterke bilder framfor de flytende metamorfosene og glidende overgangene som preger drømmespillteknikken. Det tradisjonelle dramaets absolutte og direkte utspilte relasjoner er en ting som blir radikalt utfordret i *Svanevit*, der i likhet med *Kronbruden* et fortellerbegrep som synsvinkel plutselig kan synes relevant for scenekunst.

Rollefigurene står i eventyrtypenes grunnposisjoner. Men ut fra disse, skjer det forandringer. Ikke lineære som i Kersti-figuren i *Kronbruden*, det er mer snakk om illustrerende bilder, forkledninger og hammer som kastes av og på. Balladen viser mange måter å forandre eller alterere personer på. Poetiske bilder som similer, metaforer og metonymier og mer konkrete forvandlinger, forkledninger, omkledninger og andre skifter i utseende gjennom kropp eller utstyr. *Svanevit* bruker dette repertoaret.

I balladens ytre fokaliserte stil er kroppen et sted mye informasjon skrives inn. Tablåene i *Svanevit* forholder seg intertekstuel til balladens fortellermåte. Men dramakroppen er også en kropp i bevegelse, og *Svanevit* er et stykke som forholder seg til dette på en helt annen måte enn det realistiske problemdramaet. Her er det kneling, klatring, kasting og smyging. Særlig inneholder scenene mellom *Svanevit* og faren en del akrobatikk, noe som måtte revideres når stykket gikk til scenen og ble begrenset av hva som var mulig å gjøre av løfting, klatring og bæring i en nogenlunde eventyrkongelig stil.<sup>427</sup>

---

<sup>426</sup> Strindberg- biografen Sue Prideaux spør seg hvordan Harriet Bosse så tilbake på sin tid med Strindberg da hun i 1914 ble Skandinavias første Eliza Doolittle i Shaws *Pygmalion*. Sue Prideaux, *Strindberg : a life* (New Haven: Yale University Press, 2012), 258.

<sup>427</sup> I beskrivelsene heter det at hertugen «rækker ut sin arm som en trädgren» og *Svanevit* løper opp på skuldrene hans. Dette skapte visse problemer da stykket skulle settes opp med mindre eventyrlig proposjonerte mennesker i rollene. Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45.

Kanskje kan et noe ambivalent forhold til kroppen leses ut av dette gapet mellom kroppene slik Strindberg skriver dem ut i teksten (Svanevits bevegelser virker nesten skrevet til en kropp som virkelig har en fugls vekt), og de virkelige kroppene på scenen som er begrenset av naturlovene. Men det er ansatser til noe nytt i dette, et teater som bruker kroppen på flere måter, og som lar menneskene på scenen forestille andre ting.

Innledningsvis sammenlikner Svanevit sin far hertugen med et eiketre, et grep som kan minne om hvordan mange balladetekster presenterer personer ved plantesammenlikninger (seljerunne, liljevand, rosens blomme). Svanevit klatrer i ham og gjemmer seg bak det lange skjegget. Som de største eikene, er han vanskelig å nå rundt:

Fader! - - - Som en kungsek är du, och icke kan jag famna dig; men under ditt lövverk må jag gömma mig för de omilda skurar.<sup>428</sup>

Olof Lagerkrans ser en seksuell referanse i scenen, forholdet til faren innebærer ikke «favning»<sup>429</sup>. Replikken indikerer slik at Svanevit er klar for å møte en hun *kan* favne, og den balladetyperiske «forlovelsessituasjonen» er etablert.<sup>430</sup> Når Svanevit setter seg på skuldrene til faren og sier at hun vil «gynge som en fugl i hans krone», spiller hun også på fuglreferansen i sitt eget navn.<sup>431</sup> Skuespillerne går inn i et dobbeltekspontert tablå: far med barn på skuldrene/fugl i tre. Bildet tar opp i seg lek med navn og kroppsformer og relasjon. Det konkrete scenebildet viser fram et spill med navn, titler og sammenlikninger. Samtidig peker tablået ut over seg selv, på det å fly (fuglen) og det å bli (treet) som mulige fortsettelser, utbrodert ved at faren kaster Svanevit opp i lufta. Men denne bevegelsen krysses i fortsettelsen, da det foreløpig er Svanevit som blir og faren som drar ut i en av disse stridene eventyrkonger alltid holder gående.

Tablåene mellom Svanevit og hertugen uttrykker en sterk nærhet og til tider en slags rollesammensmeltning, men understreker også hertugens innsnevrede handlingsrom og

---

<sup>428</sup> Ibid.

<sup>429</sup> Olof Lagercrantz, *August Strindberg* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2007), 471.

<sup>430</sup> Se «Folkeviser og forlovelser» i Sørensen, *Digtene og dæmoner: fortolkninger og vurderinger*.

<sup>431</sup> Svanevit er brukt i både ballader og eventyr, og det er blitt spekulert på akkurat hvilket Strindberg refererer til med navnet. Jeg vil tro – i lys av svanehammotivet som dukker opp senere – at Volundskvadet i eldre Edda er en referanse (valkyrien Svankvit). Svanevit er ellers et av flere poetisk navn som går igjen i folkediktingen, som Snøvit, Rosenrød, Roselill, Venelill etc. Sammensetningen av fugl og farge binder Svanevit til motiver i stykket – uskyld og renhet, og den døde moren som kommer tilbake i svaneham. Den allerede nevnte gåtevisa som siteres i *Kronbruden* heter på svensk Sven Svanevit. «Jungfru Svanvita och jungfru Råfrumpa» er et folkeeventyr med stemorsmotiv, og balladen «ridder Olle» som Ally Schrevelius trekker fram har Svaneli og Svanevit som varianter av jomfruas navn.

avmakt. Som tre-menneske mangler han noe i bevegelighet (Jacobsen lar også treet uttrykke avmakt i det siste tablået i «En arabesk». Se kapittel 5.6.) Hans innflytelse på slottet ser ut til å begrense seg til saker som gjelder Svanevit. Han snur seg bort i vemmelse når hertuginnen vil straffe tjenerne, uten å gripe inn. Det magiske hornet Statt-bi som han er representert med mens han er borte, blir funnet og beslaglagt av stemoren. Naturornamentikken er et ballademotiv som er gjennomgående i stykket, og hertugen er den som er tettest knyttet til den. Det er hertugen som står for blomsterprøven på slutten. Den som gjenoppretter forbindelsen med hertugen ved å finne signalhornet Statt-bi, er gartneren. Hertugen stopper Svanevit når hun vil følge den druknede prinsen i døden ved å knytte erotikken til det jordiske og de levendes verden. («Det sägs, mitt barn, att ej de döde råkas efter egen vilja; och att vad här i livet man har älskat, ej äger värde mer därborta.»<sup>432</sup>) Ved denne jordbundetheten, kontrasterer han den døde engle-svanemoren.

Svanevits navn står i kontrast til de svarte føttene. På balladesk vis skrives mangler og uro inn på kroppen. Savn og skam er følelser knyttet til de svarte føttene, Svanevit forsøker å skjule dem og klager over tapet av den døde moren når hun ser dem. Forholdet til stemoren fortelles her i balladens språk, den dårlige relasjonen utfolder seg i forhandlinger om rekvisitter som vaskevann, kam og linnet og kvaliteten på disse: kaldt/varmt, silke/lin, ben/sølv. Det stiliserte ved balladen som i mange folkevisedramaer blir oversatt til realisme, omfavnes og brukes.

Begge mødrene rår over mektige rekvisitter, den døde moren har svanehammen som gir mulighet til å vandre mellom verdener og en selvspillende harpe hun setter igjen hos datteren. Den onde stemoren har stålpisk, et redskap som er nevnt i den svenske varianten av den brutale visa om kong Valdemars søster<sup>433</sup> (TSB D 346 Liti Kjersti og Brunsvein), der stemorsmotivet er sterkt betont. Ondskapen og godheten vandrer slik rundt i stykket som en slags tegnede former. Egenskaper er utstyr. Stemoren driver ellers overvåkning og avlytting ved magiske objekter som trolldomspeil og gresskar-ører. Hvem er figurene på scenen uten klær og utstyr? Det er mulig at balladen foreslår ingen.

Stemoren er den som forandrer seg mest i stykket, men hun forandrer seg i tråd med de ikonisk tegnede balladefigurene tilbake til noe hun var engang og som minnes i tilbakeblikk. Hennes forandringer er de mest spektakulære, særlig når dragenaturen utfolder seg:

---

<sup>432</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 224.

<sup>433</sup> SMB 160 i Bengt R. Jonsson, Margareta Jersild, og visarkiv Svenskt, "Sveriges medeltida ballader : 4 2 1 : Riddarvisor (Nr 131-169)," red. (Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1996).

STYVMODERN: stannar förstenad ute på svalen, öppnar munnen som om hon sprutade etter; påfågeln og duvorna falla döda ner. Nu börjar Styvmodren svälla, hennes kläder blåsas upp som en ballong och dölja slutligen överkroppen och hovudet. Tyget i hennes kläder är flammigt med orm- och grenmönster.<sup>434</sup>

Strindberg nevner skioptikonet (*laterna magica*) i sceneanvisningene til *Kronbruden*<sup>435</sup>, og det er kanskje dette han har i tankene når stemorens klær går over i flammende drageskjell. Bruken av prosjektør gir i så fall et interessant tilskudd til tematiseringen av blick og syner som finner sted i stykket, og problematiserer forvandlingsmotivene. En faktor er også at noen syner (også tablåer) blir fortalt, slik at problematikken med upålitelig/subjektiv forteller kommer inn. Når Svanevit spør om hennes tilkomne, kongen av Rigalid, er vakker, svarer faren «kära hjärta...det beror på dina ögon hur du ser honom!» Og Svanevit svarer at øynene hennes «se bara vackert». Når hun så spør det samme om prinsen, og får svaret «ja, emedan ditt öga skall se skönt» spør hun videre. SVANEVIT: «Men prinsen är skön?» HERTIGEN: «Ja, så är han! Akta nu ditt lilla hjärta som tillhör konungen.»

I disse vekslingene kan det virke som kongen av Rigalids skjønnhet er mer avhengig av et velvillig øye enn prinsens. Kongen av Rigalid ses mindre velvillig av Svanevits døde mor som «en grym man och en ond». I den opprinnelige teksten blir han aldri framstilt på scenen, men i et tillegg som skrives senere for å forlenge forestillingen til helaften, blir de muntlige karakteristikkene supplert med en rolleframstilling. Scenisk framstilte bilder og fortalte bilder stemmer ikke alltid overens, noe som blir særlig tydelig i en scene mellom Svanevit og prinsen (som jeg vil gå nærmere inn på i under 7.3.7). Øyets posisjoner mellom avlesning, fortolkning, kreativitet, fantasi, blindhet og klarsyn trer fram, og stykket utforsker hvordan velvilje og uvilje setter seg på linsen. Synet er et møte mellom subjekt og objekt. Samtidig treffer blikket fra salen blikkutvekslingene på scenen, og får kastet sitt eget tilbake i en problematisert form.

Balladen er et element i de mange måtene forandringen av stykkets figurer vises fram på, og den er slik med på å gi bilder og språk til et rikt register i relasjonene. Balladens bilder handler om forvandling. Når det gjelder blikket er den høviske kjærlighetsdiktingen som Strindberg åpner døren mot, mer opptatt av dette. Der står øyet svært sentralt, og jeg vil si mer om dette i 7.3.7. Ikke bare er subjektene omskiftelige og blikkene ustabile, men vanskene med å trekke klare grenser mellom subjekt og objekt blir tematisert. Skal den

---

<sup>434</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 222.

<sup>435</sup> Ibid.,49

forvandlingen som blir vist på scenen uttrykke at måten å se på har forandret seg, eller en forandring i objektene? Og hva med replikker der de spillende snakker om ting de ser som publikum ikke ser?

Forandringsvokabularet i *Svanevit* skiller seg fra det i *Kronbruden*. I *Kronbruden* forbindes det visuelle balladespråket med motiver som fasade og overflate og et nytt språk må oppdages som kan fortelle om den personlige omvendelsen. Forvandlingene i *Svanevit* er ytre og flyktige, trollhammer og synkvervinger kastes fram og tilbake mellom de handlende. Kersti er en klar hovedperson i sitt drama. *Svanevit* utforsker mellommenneskelige forhold fra mange kanter, og stykkets sentrum er mer uklart.

#### 7.3.4 Og de lekte – spill, brikker, forflytninger

En sentral formel i balladediktningen er «og de lekte». Den går ofte igjen i innstev og etterstev<sup>436</sup>. I *Svanevit* – en tekst som er skrevet for å spilles – er lek og spill også gjennomgående motiver, men lek og spill er også i slekt med prinsipper som organiserer balladen. Med sine faste formler og uttrykk kan den likne et brikkespill. Scenene mellom balladekarakterene er ofte tevlinger, strid, kurtise. Rammen er skjebnens spill med menneskene. Det lekes og spilles på mange måter og nivåer. Settes de moderne spenningene i kjærlighetssyn og tilnærming til subjektet i spill gjennom det balladeske spillet? Kan noe av dette ses i forbindelse med teaterfornyelse?

*Svanevit* og prinsen møtes med leken – i sitt øvelsesaspekt – som utgangspunkt: De skal øve seg i høviske kunster sammen, «läsa bok, spela gulltavel, tråda dans och slå harpa». I *Flores och Blanzeflor*, den balladeinspirerte versromanen som Strindberg studerte da han arbeidet med *Svanevit*, blir de to barna som er hovedpersoner sendt på skole sammen, og både lærdom og kjærlighet øker i takt med studiene, særlig når pensum er Ovid:

Ouidium ther the nima skola;  
han kenner nødh for ælskog thola,  
och ælskog ganger for all ting,  
ther werlden ganger medh omkring.  
Then fiærde winter ther j fra  
tha haffde the bokene nomit swa,  
at the for klærka ok (swa for) vala

---

<sup>436</sup> Och de lekte uti netter och alla sina dagar (Lindormen), Dei leika så lett gjennom lunden (Liti Kjersti og bergekongen), De spilte og de lekte gullterning (Terningspillet)

kunno mæstirlika bookmaal tala.  
Thera ælskog øktis meer ok meer,  
swa a huarce ær glat, vtan annath seer.<sup>437</sup>

Dette motivet som forbinder lesning, studier og kjærlighet, finnes igjen flere steder i middelalderlitteraturen, kjent er Francesca da Rimini i lidenskapenes avdeling i Dantes helvete som ble antent av forbudt kjærlighet da hun leste en kjærlighetsroman sammen med en ung mann. Slike episoder fra middelalderlitteraturen bærer i seg en vandring fra uskyld til erfaring, noe oppdages, leken forandrer seg, de lekende forandrer seg. Scenen der Svanevit og prinsen møtes spiller på disse strengene. Men vendepunktet uteblir kanskje? Svanevits uskyldige utgangsposisjon problematiseres i hennes pågående interesse for prinsen og hennes evne til å lokke ham dit hun vil ha ham, og de elskende søker ikke annen erfaring enn kyss og blomsterspråk. Uskylden og erfaringen framstår som en salig blanding mer enn en oppvåkning.

Det fins også flere balladetableåer som har sammenfall med disse første scenene mellom Svanevit og prinsen: Formelen «satt over bord», som innleder mange viser, beskriver et tablå de danner sammen. Den følges gjerne opp med at det sies «skjemtende ord».

Herr Peder och liten Kerstin de sutto öfver bord —  
Den älskog vilje vi begynna —  
De talte så många skämtsamma ord.  
Allrakärasten min, jag kan eder aldrig förglömma<sup>438</sup>

Et visst overmøte kan gjerne vise seg i en slik avslappet, pratsom situasjon som formelen indikerer og Svanevit lokker prinsen til å røpe navnet sitt med blikket, et farlig spill siden det er spådd at den som vet det, vil forelske seg i ham. Tavlespillet, som Svanevit inviterer til, men straks slipper igjen, er ofte knyttet til tilfeldigheter og skjebnens luner, som i innledningsstrofene til Axel og Valborg, her etter Geijer/Afzelius som var Strindbergs referanse (som de fleste varianter av visa ligger den tett opp til Peder Syvs visebok<sup>439</sup>):

---

<sup>437</sup> *Flores och Blanzeflor*, red. Kritisk opplaga utgiven av Emil Olson., SFSS häfte 157. (Lund : Berlingska boktryckeriet 1921).

<sup>438</sup> Herr Peder og liten Kerstin GA 9/SMB 122 (TSB D 245 Kerstis hemn/Frillehemn). Bengt R. Jonsson, Margareta Jersild, og visarkiv Svenskt, *Sveriges medeltida ballader : 3 1 : Riddarvisor (Nr 66-130)*, vol. 3 1 (Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1990).

<sup>439</sup> Om Peders Syv som kilde, se innledning til "Aksel Tordsson og skjønn Valborg (TSB D 87)", 2016, [http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar1/tsb\\_d\\_87\\_akseltordssonogskjonnvalborg](http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar1/tsb_d_87_akseltordssonogskjonnvalborg).



De lekte gulltafel vid bredan bord,  
I glädje och lust med alla,  
De fruer tvenne med ära stor;  
Så underlig leken månd' falla.  
Men lyckan vänder sig ofta om.

De tärningar lupo så ofta omkring,  
Så snart de sig månde vända,  
Så gör ock lyckones hjul uti ring,  
Hvars lopp man näpplig kan känna.<sup>440</sup>

Terningspill og tavlebord kan også knyttes til et erotisk motiv, som i visetypen *Terningspelet* (liten båtsmann) TSB D399, der jomfrua setter seg selv som innsats og taper. Men tavlespillet følges ikke opp i *Svanevit*, det tas fram og settes opp, men spilles ikke<sup>441</sup>.

Hos Jacobsen så vi en tendens til at ballademotiver som innebærer møter, vendes mot subjektet i stedet for utover. I *Svanevit* er det en tendens til at de slippes, men noen ganger flyttes de og dukker opp igjen. De er uberegnelige, og om og hvordan de vil bli fulgt opp, vites ikke. Dramaets tradisjonelt sterke krav om motivering er i stor grad oppløst i *Svanevit*. Denne løsheten der tråder begynner, slippes og plutselig tas opp igjen, er i grunnen en gjennomgående modus i dramateksten selv om det hele foregår innenfor en nokså tradisjonell eventyrramme. (Farens utreise og tilbakekomst, stemorens utfoldelse av ondskap i hans fravær og to unge elskende som må kjempe for hverandre.) Mellom de store linjene har replikkene og handlingene en påfunn-karakter, og noe springende og omskiftelig preger mye av handlingen. Prinsen skal overnatte i et blått sovekammer, men det blir brått omgjort til det blå tårnet. Neste dag er han fri igjen, uten at noen stusser ved det, men håret har grånet i løpet av natten. Motivet med håret er trolig hentet fra balladen «Hertig Fröjdenborg och fröken Adelin» (TSB D 390) som har både innestengingen for å skille de unge elskende og det grå håret (men her etter femten år i fangenskap)<sup>442</sup>, men en langt mer

---

<sup>440</sup> SMB 85 i *Sveriges medeltida ballader : 3 1 : Riddarvisor (Nr 66-130)*, 3 1.

<sup>441</sup> I et nåtidsblikk der ulike typer modernisme har hatt over hundre års fartstid, kan et spill som ikke spilles i et skuespill nærmest virke klisje-modernistisk.

<sup>442</sup> «De togo hertig Fröjdenborg ur tornet det blå;  
Hans hår det var grått och hans skägg likaså.» GA 18, SMB 172

makaber fortsettelse der Fröjdenborgs hjerte stekes og serveres den sørgende Adelin. Prinsens grå hår synes ikke for Svanevit før hun blir sint på ham, men stemoren ser det og kommanderer ternene til å «beskratte» det<sup>443</sup>. Etter en stund forflytter det seg til stemoren og ternene i stedet, men vender tilbake til prinsen før han dør, for så å gi ham hans mørke hår tilbake i døden. Forskyvninger er et grep som preger *Svanevit*. Tid og erfaring sitter løst, kan flyttes, forandringer er plutselig stilt tilbake. De balladeske tragediene utfoldes ikke, men spikertønner rulles fra den ene til den andre uten å framstå som noen reell trussel.

Balladekroppen, ofte metonymisk representert i liljehvit hånd, gullgult hår og rosenkinn har også en slags brikkekarakter. Balladetypen De to søstrene/harpa (TSB a 38) gir et av de tydeligste eksemplene på dette, i det kroppen til den døde søstera blir bygget om til musikkinstrument, kroppsdel for kroppsdel. Når prinsens grå hår går fra hode til hode kan en lesning være at det er denne del for del-måten å tegne på i balladen som blir lekt med. *Svanevit* får da et snev av det metaballadeske (kapittel 4.1.7) i tilnærmingen til balladematerialet. Men effekten er kanskje først og fremst at motivene brytes opp og fremmedgjøres og forvanskes, og at forventningene om hva som hører sammen og hvor ting fører, blir utfordret.

### 7.3.5 Sorgens makt

I *Svanevit* krysses grensene mellom liv og død flere ganger. De avdøde mødrene til Svanevit og prinsen kommer på besøk i svanehammer og prinsen vekkes opp fra de døde. Strindberg oppgir flere ballader som handler om døde som kommer tilbake som sentrale i arbeidet med stykket: «Sorgens makt» (TSB A 67 Festarmann i grava), «Herr Ulfvar och fru Sölfverlind» (TSB A 68 Den vonde stemora) og «Den underbara harpan» (TSB A 38 Horpa/dei to systrene). De to første har begge motivet å gråte en kjær avdød «af svartan jord», en linje Svanevit alluderer til gjentatte ganger: «O att jag kunde sörja moder ut svartan jord!»<sup>444</sup> Liten Kerstin i «Sorgens makt» vekker kjæresten med sine tårer, fru Sölfverlind får innvilget en permisjon fra saligheten<sup>445</sup> for å se til de gråtende og mishandlede barna hun døde fra. Motivet der moren vasker Svanevits svarte føtter med tårene sine og grer håret hennes er tatt direkte fra visa:

---

<sup>443</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 200.

<sup>444</sup> Ibid.

<sup>445</sup> «Fru Sölfverlind talte till englaskara:»/«Är det lofgifvet till jorderik fara?»/«Väl är det lofgifvet till jorderik fara;/Men kom blott igen, förr'n hanarne gala!» SMB 33 Da i *Sveriges medeltida ballader*, Band 1.

Fru Sölfverlind hon sätter sig på fre-främsta pall,  
Så lockar hon till sig små barnen all.

Hon tvätta' deras fötter, hon borsta' deras hår,  
Hon tvätta' dem sä snöhvit' allt uti ögnatår.<sup>446</sup>

Motivet med å vaske føttene fins også i «Sorgens makt», men der er det den døde som har jord på føttene og blir vasket i vin av den sørgende kjæresten. De skitne føttene til Svanevit, som det er mye fokus på i stykkets første del, kan knyttes til et forsømmelsesmotiv som er formulert i en formelrekke i stemorsvisa der moren konfronterer stemoren i en «du fikk X, mine barn får Y»-rekke: «Jag lämna efter mig båd' oxen och ko/Hvarföre få icke småbarnen ha strumpor och skor?» At stemoren nekter Svanevit adgang til vaskevann er et poeng i stykket. Men Svanevits svarte føtter kan også ses i sammenheng med et jord-motiv som i «Sorgens makt», å trø jorda gir svarte føtter. Den hvite svanen med de svarte føttene blir slik et mulig uttrykk for en konflikt mellom jord og himmel, føtter og vinger, renhet og berøring. Disse problematikkenes settes så inn i møtet med kjærligheten.

Gjengangerballadene presenterer et rikt materiale av forestillinger, der kristent og eldre norrønt stoff møtes. Mens fortellingen om fru Sölfverlind framstiller en tilværelse i himmelen blant engler, er det noe bokstavelig talt jordnært med kjærestens gjenganger. Kerstin følger ham tilbake til graven, og ser «hans fagergula hår» blir borte. Geijer/Afzelius' hovedvariant slutter med at Kerstin setter seg ned på graven og sier hun blir «til herren Gud mig tar». Festermannen ber Kerstin gå hjem igjen.

«För hvar och en tår, som du fäller uppå jord,  
Min kista hon blifver så full utaf blod.»

«Men hvar gång på jorden du är i hjertat glad»  
«Min kista hon blifver så full af rosors blad.»<sup>447</sup>

Det meste av det øvrige variantmaterialet slutter med at den sørgende jomfrua sykner og dør. Grundtvig tar i innledningen til balladen (DgF 90) med et utdrag fra den eldre Edda, der Helge Hundingsbane gråtes ut av gravhaugen av sin elskede Sigrun. Helge er blodig, våt og dekket av rimfrost, og forklarer at det Sigruns tårer av vann og blod som dekker ham. Sigrun

---

<sup>446</sup>SMB 33 Da i ibid.

<sup>447</sup> SMB 32 A i ibid.

rer seg et leie i gravhaugen hos den døde, men han kan ikke bli i haugen, han må tilbake til Valhall. Sigrun dør kort tid etterpå av sorg og savn.

Gjengangerne i *Svanevit*, de to mødrene, opptrer uten spor av jord og grav. Balladeformelen «svartan jord» som Svanevit bruker, korresponderer ikke med mødrenes tilværelse i det hinsidige slik den diktes i stykket. De har møtt hverandre «i en grønskande äng i det land där inga sorger finns», men hvor de likevel kom til å luften alle sine bekymringer for barna for hverandre. Det kommer ikke til noen direkte konfrontasjoner mellom gjengangerne og de levende, Svanevit sover mens moren grer håret og vasker føttene hennes i en stille scene. Når Svanevit våkner går hun over i en våken pantomime der hun dagdrømmende henvender seg til den fraværende prinsen som om de «satt over bord». Forholdene til de døde, de drømte og de fraværende er av stykkets lykkeligste.

Et interessant aspekt ved dette er at mens mer forventede sammenhenger løses opp, opprettes kontakt der det synes umulig, som mellom levende og døde. Noen tilsynelatende uoverstigelige avstander er korte, som når hertugen kalles med det magiske hornet. Mens avstanden mellom de unge, levende og nære elskende kan bli nesten uoverstigelig i noen av scenene. Nærhet/avstand kan finnes på helt andre plan enn de målbare, og hvilke rom som er åpne og hvilke som er stengte, kan ikke forutsees i *Svanevit*. Motivene lånes i folkediktningen, men løses fra dens indre sammenheng. Ansatser til en nesten surrealistisk flyttbarhet i steder og objekter, var jeg inne på i forbindelse med *Gurresange*, og mener Garcia Lorca tar dette et skritt videre. Å fly fra dødens rike i svaneham kan synes hverdagslig enkelt i stykket, mens det er umulig å komme seg ut i rosegården.

Balladeformelen «svartan jord» blir likevel tatt med i talen til *Svanevit*. Den blir stående og dirre som en mørk og fryktelig bordun bak svanehammer og engledrakter.

### 7.3.6 Uskylden og erfaringens sanger

Morsskikkelsene i *Svanevit* er bygget av bilder fra viser, men de har også selv et sangeraspekt. Den døde moren formulerer prinsen og Svanevits drømmer i poetiske vendinger, som om hun har vært i dem selv:

Nu vandra de hand i hand i drömmarnas land under viskande fur under spelande lind; och de leka och le...<sup>448</sup>

---

<sup>448</sup> August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit, 45, 189.

Moren dikter datterens romanse i uskyldige eventyrtoner. Harpen hun bærer, er både skaldens og engelens instrument, og det at hun setter den igjen hos datteren, kan tolkes som et tegn på at hennes sanger og måter å formulere verden på, fortsatt har innflytelse og gir trøst. Savnet etter mødrene blir en møteplass mellom Svanevit og prinsen, men kanskje også noe som binder dem og deres kjærlighet til barnerommene.

Stemoren minnes sitt eget kjærlighetstap som en fjern folkeviser om en som dro i krigen og aldri kom tilbake. Tilløpene til en slik psykologisering og forklaring av antagonisten, bryter med folkevisestilen, men gir også stemoren en sanger-status:

Minnen, ljuva minnen, då jag levde på min faders gård, då han älskade mig, den unga som jag aldrig fick... (...) Så nemde han mig ; «älskade», innan han gick ut i kriget. --- (...) Jag minns en sång, en kärlekssång som han sjöng i min ungdom, sista aftonen ---

449

Uttrykk som «min faders gård», «den unga» har preg av oppstykkede balladeformler. Svanevit og prinsen får en gjengangerfunksjon i forhold til stemorens minner, synet av det unge paret vekker de glemte sangene, sangene vekker følelsene og målet med å tilintetgjøre prinsen og Svanevit er å få de gamle visene til å stilne og bevare dragepanser og «lejonhjärta». Jo nærmere sangen bringer stemoren kjærligheten og minnene, jo mer brutale blir angrepene på det unge paret som bringer henne i kontakt med dette og det topper seg med trusselen om spikertønna. Stemoren er en sadistisk utstyrt figur med sin stålspik, spikertønne og kunster. Hun har makten på slottet, men en ting som gjør henne mindre virksom er at hun også er i strid med seg selv og plutselig kan finne på å motarbeide sine egne onde planer, som da hun fører Svanevit til prinsen i stedet for Magdalena: «Är det djävulens bländverk eller har jag gjort det jag icke velat!---»<sup>450</sup> Strindberg begir seg igjen inn på illusjonsballadesk grunn, og stemoren blir som damen i Jacobsens arabeske bare trosset av to: sine egne øyne. (Se kapittel 5.2).

### 7.3.7 Narkissos og høvisk kjærlighet

*Svanevit* ble i samtiden godt likt av kritikere som vanligvis ikke likte Strindberg. Carl David af Wirsén, et akademimedlem som viet sin kritikervirksomhet til å forsake det moderne gjennombruddet, alle dets skrifter og alt dets vesen, kalte *Svanevit* «ett ljust intermezzo i en

---

<sup>449</sup> Ibid.

<sup>450</sup> Ibid.

diktning som eljest blifvit alltmer bizarr, godtycklig och disharmonisk». <sup>451</sup> Svanevit-skikkelsen roses som inntagende, lys og uskyldig. I den før nevnte studien over Ibsens modernisme, trekker Toril Moi fram bruddene med en forslitt idealistisk forsoningsestetikk som en oversett og sentral del av modernismen. I hennes fortelling stivner den romantiske idealismen, som i utgangspunktet er en vital og revolusjonerende retning, gradvis til en konservativ kunstnorm. Det negative forholdet til det kroppslige og til kvinnekjønnets som identifisert med det, blir den romantiske idealismens brist som etter hvert utvikler seg til et gap som må dekkes over med forsoning og oppofrelse. I det moderne gjennombruddet og den videre utviklingen i modernistisk retning, slår det hele sprekker og knuses, og det skjønne, det sanne og det gode går ikke lenger opp i en høyere enhet. <sup>452</sup>

*Svanevit* er preget av et ambivalent forhold til det kroppslige og det jordiske. Den eventyragtige slutten der barmhjertigheten tryller stemoren god igjen og prinsen vekkes til live, har et harmoniserende preg, og Strindberg er i kommentarene han skriver til en av skuespillerne, opptatt av at det erotiske ikke er hovedmotiv: «den symboliserar endast Caritas, den stora Kärleken, som lider allt, öfverlefver allt, som förlåter, hoppas, tror, äfven när allt svikit!» Strindbergs brev til skuespillerne legger seg tett opp til Pauli brev til korinterne, men den utforskingen av kjærlighet og forelskelse som står sentralt i skuespillet, er likevel mest preget av utakt og viser også fram noe urovekkende i den erotiske kjærligheten. Den blir noe annet og mer enn en veiviser til caritas.

PRINSEN: Ve, vi äro bortkomna! Du är jag och jag är du

SVANEVIT: Vi äro ett!

PRINSEN: Den gode Guden hörde din bön! – Vi ha fått varandra!

SVANEVIT: Vi ha fått varandra, men jag har dig icke mer, jag känner icke din hand trycka, icke dina läppar smeka; jag ser icke dina ögon, hör icke din röst...du är borta.

PRINSEN: Jag är här!

SVANEVIT: Här nere; men jag vill råka dig däruppe, i drömmarnas land.

Kjærlighetspråket utforskes. Hva innebærer det å «få» hverandre? Å være «ett»? Den bønnhørtes ironi – at begjæret slutter i oppfyllelsen og hva er det da som oppfylles – suppleres i denne passasjen av et mer gjennomgripende forsvinningsmotiv der de elskende blir borte for hverandre. Setningen «Du är jag och jag är du» er speilformet samtidig som den uttrykker speilingen i relasjonen. Svanevit og prinsen speiler seg i hverandre til de flyter

---

<sup>451</sup> Ibid., 261.

<sup>452</sup> Moi og Øye, *Ibsens modernisme*.

sammen. Slike fasetter i kjærlighetsmøtene mangler den konkrete og handlingsrettede balladediktningen språk for, men dens nære omgivelser, de høviske romanene og den lyriske trubadurdiktningen disse springer ut fra, gir subjektets følelser og refleksjoner stor plass.<sup>453</sup> I følge C.S. Lewis baserer denne litteraturens *amor courtois* seg i stor grad på en nylesning av Ovid der lærebøkene i kjærlighetskunst og metaformosene er sentrale referanser.<sup>454</sup> Svanevit og prinsens kjærlighetserklæringer glir i stor grad ut i løpeturer rundt Narkissos kilde, et av trubadurdiktningens yndlingssteder. Kjærlighetserklæringene er organisert i mønstre som har form av både speil og ekko:

PRINSEN: Jag älskar dig!

SVANEVIT: Du älskar mig!

PRINSEN: Du älskar mig!

SVANEVIT:Jag älskar dig!<sup>455</sup>

Det er likevel en del forskjeller mellom Strindbergs vinkling på kjærlighet og speilinger og trubadurenes. Forholdet på scenen er nærværende og symmetrisk og direkte. Svanevit og prinsen tar i stykket nærmest form av en dobbel hovedperson, der begge posisjonerer seg som subjekt og objekt for hverandre med diverse forbyttinger og oppløsninger av disse posisjonene. Når splittelsen oppstår, uttrykkes den direkte og infantilt. Den opphøyde, fjerne elskede i trubadurdiktningen kan få kulde og grusomhet påskrevet når hun er bortvendt og utilnærmelig, men forvandles sjelden til stygg, ond og formørket slik Svanevit og prinsen blir for hverandre i den neste scenen, der slottets gartner, en skikkelse med preg av allegori, trer inn og sår «endräck» og «tvedräck», enighet og splid. Det synes heller som noe av den spaltingen eventyret sprer utover sine endimensjonale aktører flytter inn i begges blikk. Etter å ha kranglet om gartneren er blå eller grønn, har prinsen og Svanevit beveget seg fra sammensmelting, til å se den andre som en fremmed og demontert: som stemme, hår, øyne:

---

<sup>453</sup> Den høviske kjærlighetskulten har sitt utspring i det ellefte århundredes oksitanske trubadurdiktning. I løpet av 11- og 1200-tallet blir den også et ideal for den tidlige romanen, der noen sentrale høviske fortellinger ble oversatt til mange språk. Håkon Håkonsson fikk oversatt flere slike romaner til norsk tidlig på 1200-tallet, blant annet *Tristrams saga* som er den eneste komplette versjonen som er bevart av fortellingen om Tristan og Isolde. Den høviske diktningen får økt fokus rundt 1900, gjennom Gaston Paris' litteraturhistoriske studier og Joseph Bediers populære restitusjon av *Tristan og Isolde* på grunnlag av flere manuskripter.

<sup>454</sup> C. S. Lewis, *The allegory of love : a study in Medieval tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1958).

<sup>455</sup>Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 181-82.

PRINSEN: Vems röst hör jag? Icke min Svanevits!

SVANEVIT: Vem ser mitt öga? Icke min prins (..) Vem är du? Du främmande man med onda ögon – och grått hår!

PRINSEN: Det såg du nu först, mina hår som grånat i tornet på en halv natt, av saknadens sorg efter min Svanevit som icke är mera.---

Kjærligheten som en sak mellom to, punkteres fra to ytterligheter – den andre blir først borte i sammensmeltningen så i destruksjonen.

Drømmen blir stedet der den umulige kjærligheten kan finnes, men den blir også stedet der spliden leges fordi den andre kan diktes enig igjen. Leken og spillet oppløser seg i noe mørkere og det kjærligheten mister i lek, tar den igjen i økt barnslighet.

Er det barnlige uskyldig? Er uskyld godhet eller kan den være egoistisk, brutal, hensynsløs og full av ødeleggelsestrang? For Schiller var en innvending mot den naive diktingen, den med umiddelbarhet i sitt naturforhold<sup>456</sup>, det ublu forholdet til sex og vold. Uskylden kjenner nettopp ikke uskylden, det er den sentimentale, som har tapt den, som setter den i spill. Barry Jacobs hevder at Strindberg så barndomstilstanden som en tilstand av fullkommenhet mennesket ville vende tilbake til som engel. Strindberg står aldri lengre fra Freud enn i sin «persistent rejection of the idea of infantile sexuality»<sup>457</sup>, skriver han. Men det kan virke som det knaker litt i barneengelen når den sentimentale Strindberg kaster ideene sine opp på scenen og spiller dem ut.

Strindbergs notater til stykket har noen referanser til høviske romaner. Sammen med Eufemia-visa om Flores og Blanzefflor blir motivet med sverdet i senga trukket fram.<sup>458</sup> Strindberg siterer noen strofer fra partiet der Flores og Blanzefflor blir funnet sovende etter et gjensyn som er så hett at fortelleren vender seg blygt vekk i en ellipse<sup>459</sup>, og forvekslet med to unge jenter siden Flores er så ung og skjeggløs. Sverdet i senga-motivet opptrer ikke her, men i Tristan og Isolde, der sverdet nok en gang får Isoldes mann kong Marc til å vurdere å tro på deres uskyld, selv om de har hatt et seksuelt forhold lenge. Strindberg

---

<sup>456</sup> Se Friedrich Schiller «Om dikterens holdning» i Atle Kittang, Eiliv Eide, og Asbjørn Aarseth, *Europeisk litteraturteori* (Bergen: Universitetsforlaget, 1987).

<sup>457</sup> *Strindberg's Post-inferno Plays*, 96.

<sup>458</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 249.

<sup>459</sup> «Det gamman de driva då/År mig ej lovat säga ifrån». Strindberg siterer nettopp denne passasjen i *Svenska folket*, der han som en del av svensk middelalderlitteratur omtaler Eufemiavisene. Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 9-10 B. 1 : Svenska folket : i helg och söcken, i krig och i fred, hemma och ute ; eller Ett tusen år av svenska bildningens och sedarnas historia*, 9-10 B. 1.



klipper og limer altså i det høviske materialet på en måte som kombinerer uskyldssymbolene (søvn, sverdet i senga) som i disse tekstene dekker over parenes forbudte aktiviteter. I *Svanevit* blir altså uskyld dekket med mer uskyld, paret må likevel gjennom «blomsterprovet» for å bevise sin endelige uskyld for alle som fortsatt måtte være i tvil. Det går an å spørre seg hva som vaker under all denne teutologiske uskylden.

Kretsingen rundt kjærlighetsdrømmer har *Svanevit* felles med trubadurdiktningen. Men begjæret i *Svanevit* formulerer seg pyntelig, og det å vandre «hand i hand i drömmarnas land under viskande fur under spelande lind» synes å innfri. Mens trubadurene feirer det tapte i bittersøte melankolske sanger, kan drømmen synes å romme alt prinsen og Svanevit vil ha. Trubadurene gjør kjærlighetsdrømmen til kunst, i *Svanevit* ser den ut til å ha fått funksjon som tilfluktsrom. Prinsen får Svanevit i «blomsterprovet» fordi hans «begär är renast, och dermed starkast». Det kan virke som Strindberg forsøker å foredle og rense kjærligheten ved å plassere den på barnerommet, dra den opp av lekekassen og pynte den med roser og liljer. Men planen vender seg mot ham, og i stedet er det barndommens uskyld som ryker. Prinsen og Svanevits kjærlighet tegnes som en blanding av dokkelek, vampyrisme («nu drack jag ditt blod»<sup>460</sup>), kannibalisme («Nu dricker jag dig; nu har jag dig i min barm, i mitt hjärta, nu är du min!»<sup>461</sup>) og hat («Vad har handen skrivit?» «Att hon hatar mig, och älskar en annan att hon lekt med mig, att hon spottar ut mina kyssar, och kastar mitt hjärta i svingården – Nu vill jag dö! Nu är jag död!»<sup>462</sup>)

Sluttscenen, der eros åpner veien til caritas i det Svanevit viser barmhjertighet med stemoren, ber om at hun må slippe straff og kaller henne mor, har et sterkt preg av forsoning: Når den frelste stemoren blir den som viser vei til vekkingen av den døde prinsen, kan det leses som at caritas også gjenoppretter eros – i en rikere utgave. Ut fra kommentarer Strindberg skriver til skuespiller Anna Flygare som alternerte med Fanny Falkner som Svanevit, kan det virke som det er en slik forståelse som er intendert<sup>463</sup>. En mindre forsonlig lesning kan være at Eros igjen må pakkes inn for å tåles: Først tolket som forværelse til den egentlige kjærligheten, og så gjort dydig gjennom denne, har erotikken (som i utgangspunktet er litt tamt beskrevet) blitt unnskyldt nok til å tåles. Men det er helt klart tråder i stykket som motsetter seg denne instrumentaliseringen av det erotiske. Forutinntatte ideer om sammenheng og hvordan mening dannes i menneskelige relasjoner,

---

<sup>460</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 168.

<sup>461</sup> Ibid., 181.

<sup>462</sup> Ibid., 201.

<sup>463</sup> Ibid., 265.

er jo noe som også undergraves i stykket. Et tredje aspekt kan være å gi vekt til morsnavnet Svanevit gir stemoren. Kanskje opprettes en identifikasjon med noe utenfor uskylden som åpner andre rom i Svanevitfiguren, og som utvider det å være kvinne og elskende til noe mer enn det den gode, men døde englemoren representerer. Svanevits døde mor viser kjærlighet i form av omsorg, og knyttes til renhet i form av svaneham og harpe. Som kvinnebilde er hun beslektet med det Virginia Woolf senere kalte «the angel in the house»<sup>464</sup>. Stemoren er blitt bitter og grusom etter et kjærlighetstap i ungdommen, men representerer også kunster og agens i sin hekseaktighet. Å vekke noen fra de døde krever kanskje heksekunster så vel som barmhjertighet. Om kjærligheten ved dette kan få flere valører og mer på repertoaret enn pendling mellom drømmevandringer blant lindetrær og ønsker om å eie eller knuse den andres bilde, tier stykket klokkelig om, det slutter med prinsens oppvåkning, i en ny begynnelse.

Midt i Strindbergs paratekster om renhet og opphøydhed (han kaller *Svanevit* en kjærlighetens apoteose<sup>465</sup>), er dette et teater som er langt mer kroppslig enn det realistiske. Hovedpersonene i *Svanevit* famler etter kjærlighetens plasseringer i rommet: oppe, nede, nær, fjern, ved bordet, til sengs, på barnekammeret, i fangetårnet, i havets bølger, i dødsriket, i drømmeland, på jorden blant levende. Her følges i stor grad ballade-geografiens baner og ferden langs dem er kroppslige og konfronterende.

Mois Ibsen-lesning har kanskje en ansats til en slags ny forsoning i seg, i det romantikkens fortrenge, kvinnen, kroppen og hverdagen tas inn i kunsten igjen i det moderne gjennombruddets dramaer. Om romantikken i løpet av 1800-tallet roter seg vekk fra å forsone «sjelen med verden og blodet med Gud», som Moi foreslår, er det usikkert om Strindberg utvider gapet eller forsøker å forsere en lukning. Men i en av de fineste scenene i *Svanevit* opererer han hinsides gapende splid og sukret fred i en liten pas de deux rundt klokka og hjertet:

PRINSEN: (Tar hennes hand) (...) Vad har du där som pickar...Ett, två, tre, fyra...(-  
Fortsätter räkningen tyst, sedan han sett på uret.)

SVANEVIT: Ja vad är det som pickar? Jämt, jämt! Hjärtat sitter ju inte i fingret, för det sitter ju under ena bröstet...Känn skall du få känna!

---

<sup>464</sup> Figuren er fra et populært dikt av Coventry Patmore fra 1854, og «the angel in the house» blir et forbilde Woolf vil til livs i *Professions for Women* fra 1942. Charlotte Perkins Gilman kommenterte også diktet og skikkelsen.

<sup>465</sup> Strindberg et al., *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*, 45, 248.

(Duvorna röra å sig og kurra.)

SVANEVIT: Vad är det mina vita små?---

PRINSEN: Sextio! Nu vet jag vad det är som pickar? – Det är tiden!... Ditt lilla finger är sekundvisaren, som har pickat sextio gånger när en minut har gått. Tror du inte det sitter ett hjärta ini uret?

SVANEVIT:(tummar uret). Vi kommer inte in i uret! lika litet som i hjärtat! Känn på mitt hjärta.

#### 7.4 Modernisme «i folkton»?

Strindbergs to teaterstykker «i folkton» har mange modernistiske aspekter, men holder også på tematiske trekk som kan synes i strid med disse. Dramaene kan nærmest synes som en reaksjon på det moderne gjennombruddet med sitt fokus på forsoning og sine tradisjonelle sagn- og eventyrlandskaper. Men en eksperimenterende holdning til sammensetning av ulike teksttyper fra forskjellige tider og blikk for det særegne ved hver diskurs, er også et trekk. I *Svanevit* brytes sammenhengene opp i tråd med balladens brikkekarakter, og sitater fra levde episoder skaper en effekt av brudd, snarere enn sammenheng. Avstander kobles av fra den realistiske og vante oppfatningen av dem, og vises fram i sin levde uoverskuelighet. De døde kan være nære, de levende fjerne. Uskyld og erfaring et uoverskuelig spill. Murphys begrep interpenetrasjon synes relevant på mange plan. Stykkene rommer både bevisst og ubevisst modernisme. Dramaene viser fram formeksperimenter knyttet til kropp og tablåer og nye episke elementer i dramaformen som å framstille ustabile blikk scenisk. I *Kronbruden* er sjangerblandingen både arrangert i en rekke (ballade-sagn-legende) og som gjennomgående innskudd i dialogen (*Solarljod*, *Håvamål*, gåter, ordtak). Balladen, sagnet og legenden viser fram ulike mønstre i stoffet, men viser også fram sin egen måte å vise fram på. Sjangrenes estetikk og etikk knyttes sammen. Hovedpersonen Kersti bringes til et punkt der balladen ikke kan fortelle henne lenger. I denne krisen aktiviseres sagnets tredimensjonalitet som kan fortelle om flytende grenser mellom det indre og det ytre (illusjonsballaden følger sagnet her, men den tradisjonelle balladen har en flatere stil). Balladens objektive, refererende utkikkspunkt viker for en fragmentert synsvinkel der spøkerier både kan være personlige og vise seg for én, eller henvende seg til flere. Dette er et dramatisk grep Shakespeare også bruker, men Strindberg gjør det til en av flere sjangre/diskurser i dramaet. Legendesjangerens inntreden på slutten, som løfter fortellingen over i det tidløse, synes å ha en eksistensialistisk og paradoksal vri på en kristen forløsningstanke: det er ved å identifisere seg med seg selv og sone på egne vegne at Kersti kan sone for de andre, hun åpner den stengte veien til erkjennelse av skyld. Sammenliknet

med tidligere folkediktningdramaer både motarbeider og skaper Strindberg med *Kronbruden* en enhetlig stil. Et særegent, korthugget og poetisk språk er en tråd som går gjennom stykket, mens det vrir seg sjangermessig. Det er likevel en samlet, senromantisk og monumental religiøs fortelling som trer fram fra disse skiftene. Sentreringen rundt tegnet og utropet «o» som knyttes til et utall betydninger, gjør stykket til dramatisk symbolisme på sitt mest intense.

En epifisering av dramaet er sett som en trend når dramatikken på 1800-tallet nærmer seg modernismen. (Szondi, Bürger). *Kronbruden* er et godt eksempel, ved at stykket beveger seg mot å gjøre indre forandring viktigere enn spillet med omgivelsene. Denne overgangen blir også et latent tema. *Kronbruden* er nærmest en illustrasjon av Szondis poeng i «Det moderne dramaets teori» om at et nytt innhold krever en ny form.

Szondis dialektikk kan også være interessant å ta med seg i møte med *Svanevit*, og her er forholdet mer sprikende. Men der det er stykkets innhold som i Szondis framstilling gjerne tar en antitetisk retning, er det i *Svanevit* i stor grad formen. «Idealstykket av ren skönhet» og «kärlekens apoteos» som Strindberg kalte stykket, viser hvordan barneværelsets temmede eventyrdiskurser om kjærligheten står i ferd med å bryte ved inngangen til et nytt århundre. I stykkets instruksjoner til skuespillerne skyves kroppen fram i tablåer og gymnastiske øvelser, samtidig gjemmer teksten den i lag på lag med uskyld, eller i «drømmenes land» der kyss og favntak kun forstås som bilder på barmhjertighet.

I dette fortiende landskapet virker balladene som er intertekster som uforferdte stemmer fra en annen tid. De evner å lage sterke bilder på ting språket i stykket ellers har vanskelig for å nå. Balladenes «svartan jord» blir liggende som et uforståelig og svangert mørke bak grønne paradiser, harper, engler og svaner.

Det oppstykkede, omskiftelige og doble i karakterenes oppfatninger av seg selv og andre, skapes i stor grad av balladens språklige, spilte og fortalte bilder. Similene og forvandlingene gir en slags dobbelteksponering, rekvisittene viser fram maktforhold og forhandlinger. Det fins en uoverensstemmelse mellom scenisk framstilte bilder og fortalte bilder som gjør blikket på den andre, og dette blikkets omskiftelighet til et tema. Balladekroppen kan ha en brikkekarakter, falle fra hverandre, eller presenteres som kroppsdel med noe skrevet inn (grått hår, svarte føtter, rosenkinn). *Svanevit* og prinsen går i stykker og forsvinner for hverandre og i hverandre.

Strindberg står hos Szondi for en bevegelse bort fra det absolutte ved relasjonene mellom mennesker i dramaet. I *Svanevit* følges dette ganske langt ved at Strindberg forsøker å framstille det å se et objekt subjektivt, scenisk. Siden denne subjektposisjonen som får sin

synsvinkel tydeliggjort veksler, er det noe høyst usentrert og komplisert ved blikket som før gikk direkte fra salen opp på scenen. Her er det romanens repertoar av synsvinkler som får utspille seg, men ved hjelp av den mer dramaliknende balladens repertoar av bilder.

Blir *Svanevit* noe mer enn et eksperiment der gammelt og nytt trekkes ut av lekekassen og prøves ut på scenen? Kanskje er det særlig insisteringen på kjærlighetsparets foredlende kraft på omgivelsene som virker anstrengt. Men det fins mye som bryter, som leter etter noe nytt i *Svanevit*: En ny scenekropp utfolder seg i klatring, tablå og pantomime. Brikker flyttes i et scenerom der rommene veksler på å være åpne og stengte, og mye er helt uforutsigelig. I sine forsøk på å vise fram og plassere den uforståelige kjærligheten opp i alt dette flytende og flyttbare, der rollene mister seg inn i og vekk fra hverandre, finnes det en rikdom i *Svanevit*. Den befri oss fra mesterverket. Den er konglomeratet Strindbergs folkevisealkymi endte opp med, og det har sine islett av gull.

## 8 Kinck og balladen

Hans E. Kinck (1865-1926) er i dag, i den grad han fortsatt leses<sup>466</sup>, først og fremst kjent for novellene sine, men han skrev også essays, romaner, teaterstykker og dikt. Forfatterskapet er av de som ble vidt lest i samtiden og noen tiår etter, men som i dag ikke lenger får den oppmerksomheten i den litterære offentligheten som det fortjener.

Kincks forbindelse til den romantiske tradisjonen for behandling av balladen går gjennom affekt-rommets ekspressivitet, og identitet-rommets interesse for det nasjonale. Kinck griper på mange måter tilbake til Sturm- und Drangbevegelsens interesse for uttrykk, performativitet og nasjonal særegenhet, der Herders filosofi og folkevisesamling og Bürgers følelsesintensive balladebråk står sentralt. Den kinckske modernismen disse tematikkene brytes mot, har diskurskollasj og ekspresjonistisk jeg-utvidelse som sentrale teknikker. Med diskurskollasj mener jeg måten Kincks tekster er et kor av ulike stemmer, dette har ofte vært beskrevet i litteraturen ved hjelp av musikkbegrepet polyfoni<sup>467</sup>, men et viktig trekk ved Kincks flerstemmighet er at de enkelte stemmene i tillegg til å uttrykke noe personlig gjerne sier noe om en gruppes væremåte og betingelser.

Det fins en spenning mellom en kulturalanalytisk utenforposisjon og et jeg oppløst i stemning og drift i diktningen hans.

Kinck skriver ikke kunstballader i tradisjonell forstand. I de to novellene «Vaarnetter i Norge» og «Mot ballade» som skal stå i fokus her, er det snakk om pastisjer som er diktet og framført av novellepersoner. Balladene blir slik satt inn i en ramme der tilblivelse, funksjon og mottakelse tematiseres og problematiseres, og både et betrakter- og et deltakerperspektiv er til stede.

I analysen av «Vaarnetter», der en sentral hendelse er en «planting» av en falsk middelalderballade i Setesdal, vil det kulturalanalytiske stå sentralt. Spørsmålene denne

---

<sup>466</sup> I undervisning og antologier er Kinck gjerne representert med humoristiske folkelivsskildringer som «Den nye kapellanen» eller noveller fra den prosalyriske debutsamlingen Flaggermusvinger («Hvitsymre i utslåtten», «Felen i ville skogen»). Kinck har hatt en sterk posisjon i teater- og litteraturmiljøet rundt Ingeborg Refling Hagen og hennes etterfølgere i Suttung-miljøet. En festival i Strandebarm, Kinck-dagene går ellers av stabelen hver sommer.

<sup>467</sup> Begrepet er særlig knyttet til Michael Bakhtins Dostojevskij-forskning, der det blant annet søker å beskrive hvordan aktørens stemmer oppnår en slags likeverdighet i forhold til tekstnormen. Om dette er beskrivende i forhold til Dostovjevskij, har det vært uenighet om. Julia Kristevas intertekstualitetsbegrep ble utviklet i et forsøk på oversettelse.

novellen stiller rundt muntlig kultur i levende tradisjon, hvem den er der for, hvilke kontekster den inngår i, og hva det gjør med den å overføres til andre medier og et annet publikum, blir viktige spørsmål i senere kulturanalyse, og Kinck er tidlig ute med å stille dem.

I analysen av «Mot ballade» vil jeg rette blikket mer mot den ekspresjonistiske estetikken som denne fortellingen om balladens tilblivelse i en kulturell brytningstid, formidles i. Kropp, dans og bevegelse i kontrast til stein, tre og metallisk hardhet bygger en distinkt kincksk middelalder. Balladen om Margit og Tarjei Risvollo (TSB A 57) får her i et kulturhistorisk paradoks en ekspresjonistisk forgjenger.

### 8.1.1 Broer og kryssede buer

Kultur møter står sentralt i forfatterskapet, både på et personlig nivå der størrelser som klasse, kjønn og generasjon krysser hverandre, men også i et stort perspektiv der tråder i åndshistorien som middelalder og renessanse, kollektiv og individ, natur og kultur tvinner seg i hverandre. *Porøsitet* er et stikkord Kinck ofte knytter til kunstnerisk praksis, og dette har også med møter å gjøre: den porøsiteten som møtet med noe annet etterlater i et sinn eller en kultur, står i sammenheng med det kunstneriske. Fra oppvekstens konflikter slik de knuser seg vei i sinnet til den brokete folkekulturens sprekkdannelser i klassisismens universelle, rene linjer i kulturhistorien, går porøsiteten eller bristen igjen som forutsetning for kunsten. Forholdet til 1200-tallets norrøne oversettelser av høvisk diktning kan tjene som eksempel: I Kincks øyne blir ikke den importerte ordrike, høviske kjærlighetsdiktingen i verk som *Strengleikar* kunst før den støter sammen med den handlekraftige og økonomiske norrøne prosaen og blir porøs og ballade og noe helt eget.

Allerede i avhandlingen *Edda og ballade* fra 1892, er Kinck opptatt av balladen som kunstform. Forfatterskapet kan slik sies å være innrammet av ballader, da novellen «Mot ballade» (1926) blir det siste han skriver. Mellom disse, dukker balladen også stadig opp, som i dobbeltnovellen «Vaarnetter i Norge» (1901). Et verk der balladen er helt sentral, er de tre essayene under tittelen «Storhetstid» (1921). Det siste av disse tre har tittelen «Det nasjonale. Foran balladen og dens gotik». Foruten de nevnte verkene, der balladen inngår blant hovedmotivene, finnes det referanser til balladen og bruk av balladestrofer i svært mange Kinck-tekster. I hans mest spilte drama *Drifttekaren* fins en strofe som minner om «Den bakvendte visa», den blir sunget gjentatte ganger av hovedpersonen Vraal:

Duggfalder skyr  
og ørn går i å!

fisk står i myr,  
og sauene på havsens grunde!<sup>468</sup>

I sitt forord til en nytgivelse av romanene om Herman Ek; *Sus og Hugormen*, sammenlikner Kinck den første med balladen:

Jeg ser ved gjennomsyn at *Sus* er en ballade med refreng – den har dens gjentakelser som uttrykk for stemningssvirens stadige tilbakefall hos hovedskikkelsen, den har dens heftige kast medias in res, dens blindhet i pasjonen.<sup>469</sup>

Som Obstfelder ser ballade i Kiellands diktning, ser Kinck ballade i sin egen samtidsprosa. Men i utgangspunktet ser Kinck balladen som gotisk diktning, et sunget svar på de store katedralene, der replikkene tilbakekomst i nye munn og nye scener utgjør noe av en litterær kryssbuetechnik:

Her er styvmors-visen Olav og Kari eksemplet, i mine øine den ypperste vise i al balladens kunst, den strengest og renest gotisk byggede, et enestående herlig verk: Da moren drypper gift i sin søns øre og lyver på Kari om hendes omgang med trollpak, steiler han og vil ikke tro:

Dæ munne dei på henne ljuge-  
Gu nåe den som slikt trudde!

Og moren svarer:

Hoss kan grasi på jori gro,  
Når sonen må inkje moeri tru?

Så kommer neste scene – den anden bue som jager i veir, at møtes i det dramatiske kryds: Forgiftet av løggen og rasende rir han mot sin hustru og gjentar sin mors beskyldning. Da er det hun, som rykker til og svarer med hans ord:

Dæ munne dei på meg ljuge...

Og han som gjentar sin mors ord:

---

<sup>468</sup> Hans E. Kinck, *Driftekaren ; På Rindalslægret ; Mands hjerte / Hans E. Kinck* (Oslo: Aschehoug, 1979), 75.

<sup>469</sup> *Herman Ek*, 2. utg. utg. (Oslo: Aschehoug, 1974), 7.



Hoss kan grasi på jori gro...

Der skar de to buer hverandre! Og ovenpå det kryds bygger nye buers lek videre op mot en herlig rose,- til der Kari står i himmerik foran jomfru Maria og ber om nåde for sine to mordere.

Det er ingen liten kunstner, han som her har været på færde. Det er en het sjæl, hvis verk blev gotik i levende blomst.<sup>470</sup>

Dette med kryssbuen – noe i teksten som krysser sitt spor, en replikk eller handlemåte som gjentas et nytt sted og får ny betydning av at konteksten er forandret, er noe av det viktigste Kinck tar med seg fra balladen til egen diktning. Bue og bro kan også finnes igjen som sentrale ekspresjonistiske motiver, en sentral kunstnergruppe innenfor denne retningen kalte seg Die Brücke, og kunsten deres søkte å slå broer både tilbake til det middelalderske og til fjerne kulturer. Broer er forbindelser, men i folkediktningen hører de til de sårbare og farefylte overgangstilstander, det bor ofte nøkker eller troll under dem. Både «Vaarnetter» og «Mot ballade» har overgangstider som bakgrunn. «Vaarnetter» fra 1901 er fra et Norge der folk fortsatt tror på huldra, men også tar toget og har fått telefon. «Mot ballade» som foregår på 1200-tallet representerer en brytningstid mellom det norrøne og det kristne.

### 8.1.2 Fra ekspressivisme til ekspresjonisme

I et verk som J. P. Jacobsens *Gurresange*, er en bevegelse vekk fra den nasjonalromantiske diskursen tydelig. Gurre-sceneriet fylles med et annet innhold, og en avstand til tradisjonens feiring av Gurre som nasjonens hjerte, blir markert. Det kan virke som en gryende modernisme trenger å definere seg vekk fra akkurat dette sporet, og bryte med det som drar i retning av patos og selvhyllest. Når nasjonal identitet igjen blir tildelt en viktighet hos Kinck, kan en usikkerhet om hvordan dette skal leses, dukke opp. Det er noe med Kincks sirkling rundt nasjonsbegrepet som peker både lenger tilbake og lenger fram enn nasjonalromantikkens blomstringsperiode. Det går linjer tilbake til Sturm und Drang-filosofen Johann Gottfried Herder i Kincks bruk av folkebegrepet. Herder, som var elev av Kant, men gikk nye veier i retning av antropologi, multikulturalisme og en tidlig «linguistic turn», kom til å bety mye for filosofer som Hegel, Nietzsche, Adorno og Foucault, men hans virksomhet har også vært gjenstand for kritisk vurdering. bl. a. fra Karl Popper, forbundet

---

<sup>470</sup> Hans E. Kinck og Edvard Beyer, *Samlede essays : 1 : Edda og ballade ; Mange slags kunst ; Sagaenes ånd og skikkelser ; Storhetstid*, vol. 1 (Oslo: Aschehoug, 1982), 402.

med den ondartede kretsingen rundt folkebegrepet som nasjonalsosialismen sto for. Man har spurt seg hvilken rolle arven fra den kulturrelativistiske, antikolonialistiske og folkevisesamlende presten har hatt i den katastrofale utviklingen av et rasistisk folkebegrep. Hvilke strømninger som til sammen blir hva, er vanskelig å kartlegge helt, men i den norske kulturoffentligheten blir Hamsun nazismens advokat, mens Kinck som døde i 1926 rakk å advare mot den fremvoksende fascismen i sin Italia-korrespondanse. Herders filosofi har hos Isiah Berlin og Charles Taylor, som ser den videreført hos Hegel, fått merkelappen ekspressivisme. I forbindelse med affektive kunstballaderom (5.5.1) lot jeg «skrik, skrekk og skratt» være en overskrift. Skriket blir igjen sentralt i ekspresjonismen, med Munchs bilde som et ikon. Historistiske filosofer som Herder og Hegel poengterer at et kulturuttrykk ikke er det samme når det dukker opp i ny historisk kontekst. Det ekspressivistiske skriket og det ekspresjonistiske skriket er ulike, men det fins også en forbindelse. Ekspresjonismen representerer et brudd med det romantisk ekspressive, men kan ikke tenkes uten.

I de tolkningene av Kincks tekster som følger, har jeg skiftet mellom nærlesning og fjernlesning. Dialekter og formuleringers ideosynkrasier, og litterær spissbueteknikk krever litt ulike utkikkspunkt. Intertekstuelt er det interessant hvordan teksten berører kulturanalytiske perspektiver som formuleres senere enn den.

### **8.1.3 En balladeridders bedrøvelige skikkelse. Hans E. Kincks «Vaarnetter i Norge» (1901)**

En ballade, en vikinggravhaug og en død kalv blir viktige rekvisitter når stipendiat Onun Kjile forsøker på å gjenskape og revitalisere nordmennes svinnende ur-religion på en fjellgård i Setesdal der lokomotivrøyken nylig har begynt å legge seg over landskapet. Dobbeltnovellen «Vaarnetter i Norge» som består av de to kapitlene «Mens flagget slår» og «Fraus pia» (fromt bedrag), kan fungere som en slags metatekst som eksplisitt tar opp spørsmål rundt sin samtids forhold til og forståelse av folkekultur. Spenningen mellom balladens brukere og innsamlere, mellom folkekunst og nasjonalkunst, bondestand og embetsstand foldes ut og problematiseres. Onun tolker sitt eget kjærlighetsnederlag og sin slektning Pers forsvinning inn i en strid som er større og mer universell: Kampen mellom moderne tider og det som blir hjemløst fordi det ikke passer inn lenger, det som framstår som ubrukelig. Onuns historie rommer den samme spenningen mellom det tragiske og komiske som Cervantes *Don Quijote*, og prosjektet minner litt; Onun søker å holde fast det tiden reiser fra. Men fra bondestudenten Onuns side er quijoteriet reflektert og bevisst fra begynnelsen av, han oppsøker tragedien, setter seg fore å gå til grunne med det gamle, «dø med det døende».

#### 8.1.4 Plassering og handlingsresymé

«Vaarnetter i Norge» fra samlingen «Vaarnetter» (1901) skiller seg stilistisk fra *Flaggermusvinger* som er preget av stemningskunst i skjæringspunktet mellom impresjonisme og ekspresjonisme. Flerstemmighet og diskurskollasj er mer dekkende, mens det poetisk ekspressive blir én av de mange stemmene i koret, særlig knyttet til spelemannen Per. Teksten nærmer seg i den første delen en kollektiv-fortelling der folk myldrer fram fra alle kanter og gir sitt bidrag til et ukoordinert kor av kommentarer, meninger og prosjekter som spenner fra det helt private til det kulturanalytiske. Fortellerstemmen beveger seg fra nøytralt refererende til fri indirekte diskurs, folk og hendelser betraktes med stor variasjon i avstand og nærhet. Etter hvert sentrerer fortellingen seg rundt to unge menn: Per og Onun.

Som helhet inneholder dobbeltnovellen et stort spenn av teksttyper og henvendelsesformer. Den unge spelemannen Pers nydiktete variant av Swachs flaggsang, bondestudenten Onuns klossete kjærlighetslyrikk, 17.maitaler, vitser, sagn, folkesnakk, fyllerør, prosalyrikk, trylleformularer, bibelsteder og balladepastisj er med i dette brede uttrykksregisteret – og er formulert i ulike dialekter, sosiolekter og ulike muntlige og skriftlige stilleier. Sagn, ballader og eldgamle forestillinger fins side om side med telefon-samtalens hakkete og oppstykkede kommunikasjon:

Svoldals ungdomslag, samlet til fest, hilser – æ dar noken?... Ve du hækta paa att! – eg veit kor du staar aa lye: du staar paa Otrvaag!...

Stor tilslutning. Begunstiget av oplet veirlig. Almindelig begaistring. No ligg' dampen her nett og! Ja han æ gaaen no. Salut – fira skot! – ska seia da smadl herleg gott!...

Taler for dagen – Rigne da? ka? eg høire ikje – æ dar noken?...<sup>471</sup>

Hvordan snakker man i den nye telefonen? Den offisielle bokspråkpersonaen brytes mot personlig dialekt, den referensielle språkfunksjonen brytes mot den fatiske. Hvem skal man være i alt dette nye? Fram fra dette mylderet springer problematiseringer av ideer rundt kunst og nasjon, og ulike mentaliteter fra ulike historiske og sosiale lag settes i spill. Og oppi alt dette diktes en ballade som smugles inn i folketradisjonen.

De to sentrale personene i dobbeltnovellen, Per og Onun, representerer to personlighetsstrukturer som ofte møtes hos Kinck: Per er den impulsive, prøvende

---

<sup>471</sup> Hans E. Kinck, *Samlede noveller : 1 : Flaggermus-vinger ; Fra hav til hei ; Vaarnætter*, vol. 1 (Oslo: Aschehoug, 1970), 188.

kunstneren som går opp i sitt prosjekt og glemmer tid og sted, mens Onun betrakter, analyserer og teoretiserer før han setter sin plan ut i livet.

I novellens første del, «Mens flagget slår» brukes en 17. mai-feiring i ei vestlandsbygd til å kretse inn folkekulturens hjemløshet i det nasjonale prosjektet. Den unge spelemannen Per skyfles hit og dit av arrangører med ulik agenda. I kampen mellom pietistenes avvisning av fela, og de liberale nasjonsbyggernes ønske om en sunn og stuere nasjonalmusikk i identitetsbyggingens tjeneste, er det liten plass for ham og hans leting etter en lodden stemme i fela som skal «samle alt bråket og all stillheten i verden», og som har noe vagt med «dei store eldane som aldri sløkje» å gjøre. Per ender på en fest der han i stemnings- og alkoholrusens halvsøvne forsvinner gjennom isen i vårnatta, fortsatt jaktende på «dei store eldane».<sup>472</sup>

For bondestudenten Onun, som trer fram som hovedperson i andre del og er en slektning av Per, representerer Pers uaktsomme selvmord en rystelse. Han setter det i forbindelse med sin egen avhandling om «de hedenske residua», der han mener å se eldgamle naturreligiøse trekk i folkekulturen som kristne skikker og tankesett ikke kan gjøre rede for eller få bukt med. Onun bærer på en kjærlighetssorg med klassemessige overtoner: Datteren til veilederen hans har avvist ham, og ydmyket ham for bondebakgrunnen hans. Drømmen om et halvt rike i academia synes mindre interessant nå når prinsessa har støtt ham fra seg, og Onun bestemmer seg for å forsøke å vekke den naturreligiøse overtroen til live framfor å grunne en forskerkarriere på restene. «For det var at holde begravelse over dem, at sætte dem ind i et tidsskrift.»<sup>473</sup> Onun tar seg jobb på den avsidesliggende gården Aalsaaker, der bestefar Grundi kan kunsten å stemme blod, og merker seg at det fins en spenning mellom gamle trosforestillinger på den ene siden og kristendom og rasjonalisme på den andre i familien. Han setter i gang sitt «fromme bedrag», og med godt beregnet skuespillerkunst åpner han opp for huldretroen igjen ved å gjemme en kalv som har forulykket. Men Onun tar også mye av regien på kulten, den blir til i spennet mellom tradisjon og konstruksjon med Onuns avhandling som en skjult bibel. Gravhaugen

---

<sup>472</sup>I en passasje om Nietzsches teori om folkevisens musikalske fødsel (en parallell til tragediens), stiller Sigurd Kværndrup spørsmålet om man kan tenke seg en dionysisk musikk som kan ha født folkevisen i «det flegmatiske Norden», og trekker fram norsk hardingfelemusikk, og de «gorrlause» slåttenes kunstneriske «ubegripelighet» (Morten Levy), som trolig står i tradisjon etter musikk som er eldre enn instrumentet. Kværndrup, "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser," 529.

<sup>473</sup>Kinck, *Samlede noveller : 1 : Flaggermus-vinger ; Fra hav til hei ; Vaarnætter*, 1, 206.

på gården, som har et sagn om en slåsskjempe av en forfar knyttet til seg, skifter status fra pissoar til helligdom<sup>474</sup>. I balladen Onun dikter om forfaren, finner den avviste Onuns drøm om å bli elsket kjempeviseform, og visa finner straks veien til den tradisjonen han hevder den kommer fra, når han lærer den bort til den synlig rørte Grundi.

I løpet av sommeren gror både gården Aallsaker og menneskene der til av gress, hår, skjegg og huldretro, og togrøyken kan ikke skimtes lenger. Novellen når et komisk høydepunkt når Onuns veileder kommer til gården som folkeminnesamler, skriver ned visa, og daterer den til midt på 1500-tallet. Men det slutter i en ambivalent omvending: i begynnelsen av novella ble jentungen på gården truet med juling for å tro på huldra, nå gjentas den samme trusselen mot moren fordi hun forsøker å vise det som før var folkeskikk ved å by folkeminnesamlerne på nepegras.

### 8.1.5 Falske ballader og forestilte bygder

Helt fra innsamlingen av folkediktning skjøt fart ved midten av 1700-tallet, har synspunkter på ekte og falsk folkediktning ført til debatt. I hvor stor grad kan folkediktning bearbeides før folkediktningens preget forsvinner? Hvilke prinsipper skal den gis ut etter? Som nevnt innledningsvis er et av de mest kjente eksemplene på et folkediktningens verk som ble beskyldt for falskneri 1700-tallsfarsotten «Songs of Ossian» (kap. 2.5).

På 1970, -80 og 90-tallet ble det synet at all nedskrevet folkediktning er uekte folkediktning, forfektet av flere marxistiske og cultural studies-orienterte forskere. *The ballad revival* erstattes med *The invention of the ballad*. Dave Harkers bok *Fake song – The manufacture of British folksong 1700 to the present day*<sup>475</sup> beskylder innsamlerne for å være kulturimperialister som stjal og forandret på arbeidsfolks kultur for å få den til å passe med romantisk ideologi og kunne omsettes på et marked av kulturinteressert over- og middelklasse. Nedskriverne portretterte de lavere klassene og omgivelsene deres slik de

---

<sup>474</sup> Jeg vil ikke dra det så langt som å gjøre Onun Kjile til en rural-dadaist som foregriper Duchamps, selv om det kunne vært morsomt. Men en tematisering av kulturell definisjonsmakt er klart til stede når avtrede blir kultsted. Onuns innenfor/utenfor-posisjon er en klar nødvendighet for å få erobre denne posisjonen.

<sup>475</sup> Noen av poengene har mer relevans for engelske forhold enn andre, som tendensen blant innsamlere i det tidlig industrialiserte England til å ville gjøre informanter blant industriarbeidere mer bondske enn de var, i tråd med forestillinger om at folkekunst var knyttet til natur og livet på landet. Den viktorianske smaken når det gjaldt hva som kunne utgis, var kanskje også særlig pyntelig. Harker mener også at de fleste sangene som nedskriverne tok for muntlig tradisjon egentlig var hentet fra skillingsstrykk, noe han er blitt kritisert for å ha liten dekning for i kildene.

ønsket at folket og deres omgivelser skulle se ut. De plukket ut de sangene som passet deres egen smak, og lot publikum tro at folkets repertoar utelukkende besto av ballader, at de levde i en gammel verden, uberørt av samtidskulturen. Formuleringer i sangene som var grove eller rå og ikke passet med borgerskapets smak, ble luket ut eller pyntet på.<sup>476</sup>

Georgina Boyes' *The Imagined Village* fra 1993<sup>477</sup> utforsker også avstanden mellom levende folkekultur og den bevisste bruken av den, men hun synes ikke i så stor grad som Harker å være ute etter å føre noen «sak» mot innsamlerne. Hun legger hovedvekten på kulturaktører i det tidlige 1900-tallets forsøk på å utbre og vekke folkekulturpraksiser til live gjennom danselag som kan minne om våre norske leikaringer som etableres på samme tid, og gjennom skoleverket. Boyes hevder at disse nye folkemusikk og –dansebevegelsene er forbundet med en drøm om «the merry England», et førindustrielt, sammensveiset grønt landsby-England med lykkelige, syngende bønder som kjente sin plass.

Georg Johannesens essay «Draumkvedet 1993» går i en mer litterær form opp et liknende ideologikritisk spor etter den norske Draumkvedet-forskningen, og hevder at «draumkvede-forskarane snikra og mura på metropolbygginga av ein til dessar urealisert bonde- og lærarby inst i Vika» og at Molkte Moe burde skrive mer hallusinatorisk 1890-tallslyrikk.<sup>478</sup> I åpningen av Johannesens essay blir nettopp «Vaarnetter i Norge» referert til:

Korleis lyder Draumkvede før det vert høyrd av meg? Paradokset er at spørsmålet i ein viss forstand kan få eit svar, og at det alltid er nøydt til å bli stilt. Draumkvede fins og fins ikkje. Ein lyt tru for å høyre. Trollet er eit draumesyn, eit nattbilete, det sprekk og vert til stein i det klåre ljuset frå dei borgarlege forskarane i pilgrimsgang til det indre av Telemark.

Det skarpe, vonde, moderne auget er moderne sett i Kincks funksjonalistiske stuttroman: *Vaarnætter i Norge* (1901). 17. mai feiringa er nasjonale samanbrot. Det lodne frå mellomalderen druknar glatt i hornmusikk og stortingstalar. Tru og ovtru er støtt det same. (...) Nasjonalitet var for dei få, og dei gjekk ikkje i 17. maitog bak «landets største strupe» (Bjørnson). Hans E. Kinck let bondestudenten Onund Kile

---

<sup>476</sup> Dave Harker, *Fakesong : the manufacture of British "folksong", 1700 to the presentday*, Popular music in Britain (Milton Keynes: Open University Press, 1985).

<sup>477</sup> Georgina Boyes, *The imagined village : culture, ideology, and the English folk revival*, Music and society (Manchester: Manchester University Press, 1993).

<sup>478</sup> Johannesen sikter her til Moes omfattende restitusjon av Draumkvedet fra 1894. Georg Johannesen, *Draumkvede 1993* (Oslo: Samlaget, 1993), 76.

dikte på ei avhandling om «Hedenske residua i det norske folk», men han agrariserer seg og vert dreng på ein gard i ein avdal og lurer gardsfolka der med på gamal ovtru i sjølvdikta segn og falske folkeviser, samtidig som han sørgjer for at dei oppglødde innsamlarane frå Kristiania ikkje får tak i «opplysningar» som kunne få folketrua til å sprekke som det trollet ho er.<sup>479</sup>

Den lokalt utbredte telemarksballaden Draumkvedet, blir omtolket til nasjonalkultur. Den samlende nasjonalitetstanken kan virke tildekkende på spenninger og kulturforskjeller innad i nasjonen. Var det sin egen tapte kultur, som i et lykketreff var blitt tatt vare på av konservative bønder, innsamlerne skrev ned og rehabiliterte, eller var det biter av en kultur de ikke forsto og forsøkte å gjøre til noe annet? Hva har folkevisene vært for sine sangere, hva er de for oss i dag, og hvordan ble de det, synes å være viktige spørsmål sett fra disse ståstedene.

David Gregory kritiserer det han kaller Harker-Boye-tesen. Han argumenterer for at nedskrivernes syn på folk de lærte av og materiale de skrev ned er et svært variert kapittel, og at de ikke kan kritiseres for å skrive ned sjeldne, hittil uhørte ballader framfor skillingsviser og revyviser som allerede var tilgjengelige på papir. Heller enn å se nedskriverne som utspekulerte tyver, slik Harker av og til tenderer mot, argumenterer Gregory for å se dem som kulturøkologer: «They were radicals and purists, fighting to save a world of traditional music before the forces of commercialism polluted and destroyed it.»<sup>480</sup>

Bekymringen for at balladene skulle bli fullstendig borte, at ingen skulle bry seg om å huske dem mer, synes å være levende hos mange av innsamlerne, ifølge Gregory, de hadde et oppriktig ønske om å bevare deler av en kultur på hell i skrift, og bevare det ingen ville ha. Men Gregorys empiriske belegg for at innsamlerne traff et brokete utvalg av folket, og at de fleste gjorde sitt beste for å skrive ned det de faktisk hørte, sier ikke nødvendigvis noe om hvilke større rammer kulturen de møtte ble tolket inn i. Eller om hvordan Draumkvedet for Maren Ramskeid må ha handlet om noe litt annet, og hatt en annen funksjon enn for Moltke Moe. Ved å behandle problemstillinger knyttet til klasse, funksjon, muntlighet og skriftlighet kunstnerisk, er Kinck svært tidlig ute med perspektiver på folkediktningen som først trer i sentrum av forskningen mye senere.

---

<sup>479</sup> Ibid., 7.

<sup>480</sup> David Gregory, "Fakesong in an Imagined Village? A Critique of the Harker-Boyes Thesis," *Canadian Folk Music Bulletin* 43, no. 3 (2009): 25.

### 8.1.6 Spelemannen og balladedikteren

Forholdet mellom Per og Onun, sentrum i hver sin dobbeltnovelle, strukturerer seg på noen måter som baner som går i hver sin retning, men det fins også likheter mellom dem, de blir presentert som slektninger. Onun blir avvist som elsker og akademiker, og føler seg like ubrukelig som folkeminnene han skriver om. Per er den alle slåss om, men også vil definere og smykke seg med, i alt folkemylderet er han alene om å interessere seg for at det fins noe annet enn brukbarhet i spillet hans. De søker slik begge hinsides det rasjonelle og nyttige, Onun i nød, Per i lengsel. Den avviste Onun søker seg oppover i fjellheimen, i tråd med den oppreisningen han lengter etter, mens Per trolig synker til bunns i et tjern på jakt etter «dei store eldane so aldri sløkkje».<sup>481</sup> Selvforglemmelsen, evnen til å gå helt opp i jakten på den lodne tonen i fela gjør Per til kunstner, men bidrar også til at han forulykker.<sup>482</sup> Den avviste Onun søker på sin side ny selvbekreftelse som religionsstifter.

Når de to unge mennenes baner krysses natten da Per forsvinner, blir dette en igangsettende rystelse for Onun. Han tolker hendelsen i lys av sitt eget akademiske arbeid om «de hedenske residua i det norske folk». Pers forsvinning er et tegn på at det fins «overtroiske lumre kroger i sindene», en naturreligiøsitet bak det kristne fernisset. Onun ser verdien i felespill og lodne toner, og tror det er de sidene ved folkekunsten som ikke lar seg innpasse i folklorismen det er verdt å bygge videre på. Men det rå, upolerte uttrykket skremmer embetsstanden, særlig prestene, «baade de fra universitetet med sin tyske exegeese, og de som kom fra folkehøiskolen med Spencer; de kaldte det synd, eller kaldte det raahed og mangel paa kultur, og skræmmedes ved det; det var det ubrugelige i det norske folk.»<sup>483</sup>

Pers forsvinning utgjør et slags hull i fortellingen, som søkes fylt fra mange hold. Han er tross sokning søkk borte, og etterlater seg bare en sko som spor. Det setter i gang noe hos

---

<sup>481</sup> En assosiasjon til Pers forsvinning, er måten Benedikt Anderson lar «den ukjente soldat» stå som et symbol på det nasjonale. For Onun blir Per et utgangspunkt for at det nasjonales gåte formuleres. Benedict Anderson og Espen Andersen, *Forestilte fellesskap : refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*, *Imagined communities reflections on the origin and spread of nationalism* (Oslo: Spartacus, 1996).

<sup>482</sup> Dette motivet går igjen i Kincks novelle «Renessanse», der kunstneren Gudmund Gjuvelands debutskulptur forestiller en ung alv som glemmer seg selv i naturstemningen, og blir offer for den forsteinende solrenninga. Hans E. Kinck, *Samlede noveller : 2 : Trækfugle og andre ; Naar kærlighed dør ; Livsaanderne*, vol. 2 (Oslo: Aschehoug : Olaf Norlis bokh., 1971).

<sup>483</sup> *Samlede noveller : 1 : Flaggermus-vinger ; Fra hav til hei ; Vaarnætter*, 1, 206.



Onun, men også i miljøet rundt Per. Det myldrer av folkelige sagnforestillinger rundt spelemannens forsvinning: ble han hentet av hinmannen?

Hos Onun settes også en myteskapende prosess i gang, i det han oppretter en sammenheng mellom sitt eget kjærlighetsnederlag og folkeminnenes forvitring i møte med moderniteten. Han bestemmer seg for at han framfor en akademisk karriere vil leve ut sin forskning:

...End om disse residua kunde bli levende liv! For det var at holde begravelse over dem, at sætte dem ind i et tidsskrift.<sup>484</sup>

Bibelen er pussig nok en intertekst som blander seg inn i Onuns indre monolog når hans forestillinger om seg selv som gjenoppvekker av en hedensk religion tar form, han fantaserer seg inn i identifikasjoner med Døperen Johannes.

Og det er også noe sant i at han når han iverksetter sitt fromme bedrag begir seg inn på et område der han har særlig gode kvalifikasjoner. Den fortroligheten med to kulturer bondestudenten Onun har, er en nødvendig bakgrunn for å kunne og ville gjøre det han gjør når han gjenoppvekker folketro og dikter en ballade. Prosjektet er utenkelig både uten den reflekterende avstanden og den hjemmевante fortroligheten Onun har med folkekulturen. Den periferi-identiteten som støtte ham ut og diskvalifiserte ham som beiler og forsker, blir en ressurs for religionsstifteren og balladedikteren.

### 8.1.7 Onuns ballade

Sosiologen Max Weber er kjent for sine begreper om den avfortryllingen som finner sted som en følge av moderniteten. «Rasjonalitetens jernbur» har ingen plass for huldresagn og merkelige skikker, det som Onun ser som ubrukelig og vakkert, og som han bittert identifiserer seg med.

det vakre var ifølge sin natur ikke konkurranse-dygtigt, eller energisk, eller slagfærdigt, og det vakre eied ikke jernhaarde sener til haandgemæng. Den vakre følelse hed rjomakolle-flirt i Norge.<sup>485</sup>

I dette perspektivet kan det sies at Onun driver aktiv påfortrylling. Onun skaper gradvis en kult rundt den avsidesliggende fjellgården Aalsaaker i Setesdal. Først animerer han omgivelsene ved å vekke slumrende tro på naturvetter. Så oppretter han et tabu: Mennene

---

<sup>484</sup> Ibid., 205.

<sup>485</sup> Ibid., 206.

får ikke pisse på kjempehaugen på gården, slik de pleier hver kveld. Onun erstatter denne skikken med en rituell hedring av haugen. Balladen, som er knyttet til sagnet om den hauglagte, blir nærmest reist som en bautastein – et minnesmerke over Grundi den første, men også en form som symboliserer potens. De ubrukelige gjøres sterke igjen, balladen blir en sang om oppreisning, selv om utgangen er tragisk, Grundi overlever seg selv. Innholdet kaster både glans over Grundi og gården og lar Onun leve ut fantasier om kvinners gunst og fadermord. Og han får demonstrert sin inneforståthet med balladekunsten:

Grundi han sat i drykkje-stova,  
slo so kalleg i bor;  
Kjem' der ein kjæft i denne gar'e,  
sting' eg han, fyrr han fær ord.<sup>486</sup>

Onuns balladepastisj begynner med det Otto Holzapfel<sup>487</sup> betegner som en situasjonsformel: «At feste og drikke, at holde gilde, er brukt sterotypet som handlingsutløsende moment. Det er ildevarslende, at helten sidder og drikker og sværger ting, han bagefter kan fortryde.»<sup>488</sup> Scenen Onun bygger opp, Grundi i «drykkestova», indikerer overmot og løsmunnethet, og den første strofen rommer også et eksempel på dette. Grundis ed bærer også et episk løfte i seg, den vil få konsekvenser i handlingen senere, et forbud av denne typen vil alltid overtres, og allerede i andre strofe melder en utfordrer seg. Strofe 2 og 3 er komponert med balladesjangerens sans for redundans, den retoriske figuren isicolon der mønsteret skapes av setningenes likhet i lengde og innholdsstruktur<sup>489</sup> er sentral: Andre strofes «Steig der ein vesal hjurings-gut'e/upp paa padden, glup» varieres med tredje strofes «Spraang der ein vesal hjuring-trave/fram ivi sængja-fjøl». I strofe fire framsetter gjetergutten sin anklage:

Aa minnes du kongjen du vog førra aare  
in onde Dubbelins mur?

---

<sup>486</sup> Grundi-balladen som siteres videre går over sidene 215-17

ibid.

<sup>487</sup> Holzapfel mener å finne paralleller i tysk høvvisk epikk og oldnordisk diktning, og i den oldnordiske «heitstrenging», hvor mændene under drikkegildet aflægger ed på at udføre en række heltegerninger.» Holzapfel og Odense Universitet Laboratorium for Folkesproglig, *Det balladeske : fortælle måden i den ældre episke folkeviser*, 42.

<sup>488</sup> Se Pil Dahlerup, avsnitt om ekspansjonsteknikker. Dahlerup, *Dansk litteratur : 2 : Middelalder Verdslig litteratur*, 2, 120.

<sup>489</sup>

Aa minnes du kjæmpa du sveik der, aa jora  
djupt ner i Dubbelins ur?

I strofe fem får vi et eksempel på den kryssteknikken som Kinck i essayet «Storhetstid» holder fram som et tekstlig motstykke til de gotiske buene: En replikk som allerede er sagt, dukker opp igjen i en annen munn eller et annet sted, og har med konteksten forandret betydning. Grundis innledende trussel blir kastet tilbake til ham av gjetergutten: «kjem' der ein kjæft fyrri knoken denne/slær eg han levand i hel.» På samme måte som strofe 2 og 3, er 5 og 6 parallellismer av isocolon-typen: «No seir eg deg, Grundi vonde.../No svær eg deg, Grundi svikjar...» I løpet av strofene utvikles motivet med sverging og det å ta munnen for full i retning av verbal kappestrid. De to stridende rammer hverandre med hver sin fuglesammenlikning: Gjeteren beskylder Grundi for å «slarva som téren paa spel» – i tiurleik er det mye lyd og brusing med fjær - mens Grundi fornærmer guttens rasende trusler ved å etterlyse småfuglen lyden kommer fra:

Grundi Vonde rette seg fuld or sessen,  
glaapte so muskjen te lé:  
«Eg tottest eg hørte ein naavafis'e<sup>490</sup>?  
eg tottest so visst her lét?»

At han likevel har hørt alt, vitner formelen som innleder neste strofe om, «Grundi spraang ivi sess aa disk», en variant av den mye brukte balladeformelen «sprang over bord», som indikerer hastverk, uro og handling<sup>491</sup>. Grundi utfordrer gjeteren/prinsen å til følge ham «attom einar-runden» om han vil hevne seg.

De tre neste strofene beskriver slagsmålet, som på mange måter er et nokså lite balladetyppisk neveslagsmål «dei sloges laust attom einar-runden/fyruta svær aa so niv'». Det er kanskje særlig i disse strofene at sjangerformlene viker for noe mer lokalt og spesifikt. «Dei kjæmpor dei grenja joleftas-notti» er begynnelsen på slagsmålsstrofene, og «grenjing» er et dialektord for hyl fra sinte eller kåte hingster. «Spir-lokken» i panna gir «Dubbelins-guten» overtaket, han tar tak i den og biter Grundis øre og nese. Og «Dubbelins-

---

<sup>490</sup> Setesdalsnavn på småfuglen gjerdesmett.

<sup>491</sup> Holzapfel peker på denne formelens bakgrunn i møbleringsskikker: Benkene var gjerne fast i veggen, og bordet foran stengte de sittende inne, og ble gjerne flyttet da måltidet var slutt. Dette gjelder i stor grad både i middelaldersk adelsskikk og senere bondeskikk. Holzapfel og Odense Universitet Laboratorium for Folkesprog, *Det balladeske : fortælle måden i den ældre episke folkevise*, 42.

guten» konkluderer slagsmålet på en måte som kan minne om tragediens forkjærlighet for sammenfall mellom peripeti (vendepunkt) og anagnorisis (gjenkjennelse):

No minnes du mi syster du hertog aa rante!

No minnes du Dubbelins-kongjen du vog!

I neste strofe har «Dubbelins-guten» forlatt scenen, og vi får en strofe med en parallellføring som er svært balladetyrisk:

Dæ va Grundi, laa att', blødde i snjor'æ

den joleftas-notti myrk:

Dæ va hass dros, sto lydde i svaali,

kjende i brjost ein værk'.

Den før bare omtalte kongsdatteren trer inn på scenen. De to neste strofene er en dialog mellom henne og broren, der han ber henne samle sammen ringer og spenner og bli med ham hjem til «Dubbelins-øi». Oppfordringen møtes med uro av prinsessen:

Sto Dubbelins-dotri paa svaali aa lydde,

mælte so byrgt imot:

«Kot hev' du gjort min husbonds-man'e,

av di du lyt' ride ei joleftas-nott?»

I stedet for svar får vi en ellipse, og i neste scene leter kongsdatteren i snøen etter den falne Grundi som «va aat aa døi i sit heite blo»:

Ho kjysste dæ blo av vangje aa mon'e,

den lisle Dubbelins-møi:

«Aa dæ lovar eg deg, min husbond kjære:

Alli eg rider aat Dubbelins-øi»

Dei sit' aa gamast mæ drykk'

Bildet Onuns ballade gir av kamp, sår og død, skiller seg fra det som er vanlig i balladens univers. For det første er det detaljene som går ut over balladens mer sluttete bilder, tendensen går mer i retning av detaljrealisme. Slåssingen innebærer krabbing og slafsing, gnaging på øre og nese, balladens adskilte tablåer går over i neveslåsskampens ukoordinerte kaos. Kamp er en av balladens grunnsituasjoner, og det fins et stort formelrepertoar knyttet

til det. Sverdet er ofte det sentrale våpen i tvekamp.<sup>492</sup> Når balladekarakterer skades eller drepes i kamp, skjer det ofte i form av en slags oppstykkning, de mister et definert lem som en arm eller en fot, eller de kløyves rett og slett i to fra hode til belte.<sup>493</sup> (At de så og si blir pulverisert, delt i stykker som er forsvinnende ørsmå, er også en vanlig variant<sup>494</sup>). Balladevolden er som regel stilisert (hodene flyr 15 meter, sverdene stikker 15 stikk) og ofte voldsomt overdrevet. Grundi ligger i snøen og blør etter at kongesønnen har tatt noen bit av ham, i tråd med sagnet Onun er blitt fortalt, og «va aat aa døi i sit heite blo». Han er fremdeles i live når balladen er over, og denne uavklarte slutten er også atypisk. At man i kamp får et banesår man drar hjem med, og siden dør, er ikke uvanlig i tradisjonsballader, men om helten lever eller dør, er tydelig. Balladen har, som nevnt et utall ganger, sine betydningsladde steder. I den vestnordiske, heroiske grenen som Onund dikter seg inn på, er *trollebotten* et sted for kamp. I kontrast til naturmytenes mystiske konflikt- og faresteder, som «ute ved å» og «skogen den blå», synes trollebotten å handle om kraft og selvhevdelse. Det ligger mye protestballadepotensial her: Trollene har tatt noe, nå skal de få! At det hos Onun handler om neveslagsmål antyder kanskje at storhetstiden for balladekulturen er over, det er hans «residua» som slåss, og de har nok med å forsvare egen gård. (Og Onun gir i hvert fall de skjønne kulturrestene de «jernhaarde sener til haandgemeng» han tenker at de ikke har.)

Det er altså nok spor av balladesjanger i pastisjen til at det er liten tvil om at den kan høre inn under sjangeren, samtidig som teksten har en del særegenheter. Noe av dette skriver seg fra trofasthet mot sagnet, som er en mer realistisk sjanger. At Grundi blir

---

<sup>492</sup> «Nevahogg» kan også forekomme, men de klare, enkle bildene er fortsatt dominerende. En vanlig formel er moren som gir kjempe-sønnen et knyttneveslag han skal gi videre til sine fiender (bl. a. i Sigurd-kvadet), en annen variant er å drepe sine fiender med et neveslag fordi man ikke vil skitne til sverdet, som i Kvikjesprakk Hermodson: «Å de va Eivin Hermodson /Sværd vill' han 'kje på han øje /Han slog te han mæ Næven /Så Heilen den skvat på Heie» "Kvikjesprakk (TSB E 82),"

[http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb\\_e\\_82\\_kvikjesprakk](http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb_e_82_kvikjesprakk).

<sup>493</sup> «De va i[ddan] H[ermó]/han hoggji ti av avli/han [hoggji på ungan] E[irík] s[o]/h[art]/at odden stó í hass navli.» "Hermod Ille (TSB E 85)," [http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb\\_e\\_85\\_hermodille](http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb_e_85_hermodille). «De va i[ddan] H[ermó]/han hoggji ti av avli/han [hoggji på ungan] E[irík] s[o]/h[art]/at odden stó í hass navli.» "Kvikjesprakk (TSB E 82)". «Ingjeri læt sit Sværd i Braa /Ho haagje en Hermo i Lutir tva» "Sigrid og Astrid (TSB 354)," [http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar2/tsb\\_d\\_354\\_sigridogastrid](http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar2/tsb_d_354_sigridogastrid).

<sup>494</sup> «Di Hoje Hermo alt so Smaa /som Louv unde Lindi laag» "Hermod Ille (TSB E 85)". At balladen, særlig skjemtevisene kan ha karnavalistiske trekk, gjøres klart bl.a. i Olav Solbergs avhandling «Den omsnudde verda». Men disse utfoldes da ofte innenfor balladestilen, ikke i brudd med den som her.

skambitt er en av de få opplysningene Onun har om han, og er kanskje derfor nødvendig å ta med for å overbevise om at balladen er om akkurat gravhaugens Grundi, selv om det å bli skambitt i et neveslagsmål bak en busk er en hendelse som ikke helt holder balladeforamt. Noen av balladens særegenheter er kanskje også knyttet til Onuns «hedenske residua»-prosjekt. Onuns tro på de eldgamle kulturestene, og ønske om å overbevise om at de faktisk fortsatt betyr noe, gjenspeiler seg trolig i balladepastisjen i form av et forsøk på å dra den i retning av noe førkristent. Selv om det kan finnes barske replikkvekslinger også i balladene, er den verbale kampen som fins mellom Grundi og Dublinsprinsen mer sagaliknende, som en slags utbrodert, slagferdig nid. Fornærmelsene i pastisjen er ubehøvlede og blomstrende, og beveger seg ut av balladematrisen.<sup>495</sup>

En annen ting som er påfallende, er hvordan det kroppslige går ut over den billedlige balladekroppen med sine faste positurer og enkle bevegelsesrepertoar. Kroppene i pastisjen er slevende, slarvende, krabbende, slafsende, blødende. De to mennenes kamp knyttes til tiurleik og hylende hingster, til dyrehanner som slåss. Både naturbilder og erotikk har en framtrødende plass i balladesjangeren, men i pastisjen blir dette knyttet til den levende, bevegelige kroppen på en helt annen måte. Det er som om det er kommet en rabelaisk tone inn i det hele, eller som om noe naturalistisk - groteske kroppslige detaljer og sammenlikninger mellom menneske og dyr - bryter gjennom ballademasken. Ved å gi balladen trekk fra ulike tiders estetikk, nedfelles kanskje en tenkt traderingsprosess i den, det blir noe urent ved balladen som vitner om lang sirkulasjon. Balladen blir en slags kulturpsykologisk utgravning med flere lag. Noe i den, som den fredløse kjempen i ordstrid med Dublins kongesønn, peker mot gravhaug og saga. Formen er middelaldersk, men den aristokratiske dansevisa brytes mot noe som er barokt, folkelig og lavstil<sup>496</sup>.

Onuns ballade er retrospektiv, det viktige rovet av prinsessa og drapet på hennes far har skjedd forut for handlingen. Gjeteren/kongesønnen, med sin plan om hevn, er den aktive i balladen, det er kvinnens gunst som bekrefter Grundi som protagonist i balladen. Kanskje også at det hele sentreres rundt Grundis territorium, der han etableres fra begynnelsen, med kongesønnen som en fredsforstyrrer. Å redde den røvede prinsessa, gjerne fra troll, er et prosjekt i flere av kjempevisene, slik det ofte er det i eventyrene. Aktant- og

---

<sup>495</sup> W.B. McCarthy bruker *The Ballad Matrix* som tittel på en undersøkelse av den formelbaserte fortellerteknikken i skotske ballader.

<sup>496</sup> At balladen, særlig skjemtevisene kan ha karnavalistiske trekk, gjøres klart bl.a. i Olav Solbergs avhandling «Den omsnudde verda». Men disse utfoldes da ofte innenfor balladestilen, ikke i brudd med den som her. Solberg, *Den omsnudde verda : ein studie i dei norske skjemteballadane*.

funksjonsanalytisk kan Grundi nærmest framstå som motstanderen, trollet som sitter i berget med sin røvede prinsesse, og tilslutt blir overvunnet av kongesønnen som er kommet for å redde henne. Men bror-søsterforholdet gir ingen mulighet for noe forsonende bryllup, slutten blir tragisk og uforløst. Fortidens synder innhenter Grundi, og han synes i ferd med å dø i den elskedes armer ved visas slutt. Og trolig kan man ikke finne visas tematikk ved å bare analysere teksten. Som Lars Lönnroth har påpekt, har den muntlige diktningen en «dobbel scene»: «berättarens scen og berättelsens scen».<sup>497</sup> For visas publikum synes det som viktigst at den vekker Gamle Grundi opp fra haugen og gir ham liv og bevegelse igjen, og teksten underbygger at dette er visas mening, det er en slags selvtilstrekkelig vitalisme i den. Det går dårlig med Grundi, men han har elsket, drukket, slåss og blødd, og snart vender han tilbake til rekken av forfedre, og de som kommer etter ham, skal minnes ham. Det kompensatoriske ved balladen som handler om Onun selv, tematiseres i tilblivelsen, og kvinnen i førsteutkastet sårer ikke, men slikker hengivent sårene:

Han laa og hvisket med sig selv og laged visen. Det var netop om én, som blev tro hos sin ven og ikke haante med rjomakolleflirt eller takked knibsk for i aften, fordi hun fik bedre følge:

(...)

Aa dæ va hass møi, kom, la seg ne,  
kjende i hjarta slik ve.  
Ho banna den hjuring so skambeit aa slo,  
kjsyste sin husbond paa mon'e,  
aa sleikte hass øira-  
ho saug hass heite blo.<sup>498</sup>

Den trofaste, tilbedende kjærligheten Onun ønsker seg, får plass i et forestilt univers. Og den bygdeidentiteten som blir mobbet og marginalisert i universitetskretsene, trer fra periferien inn i sentrum: bygdeslåsskjempen blir en fredløs viking som er prinsers like og alt en prinsesse vil ha. Fjellbygdtilknytningen gjøres stor og vid og gammel, den blir et adelsmerke. Men den periferiidentiteten Onun gjør stor i balladen sin, er dødsmerket, og Grundi ligger blødende igjen på valen til slutt. Men han er i hvert fall elsket. Grundi blir en representant

---

<sup>497</sup> Lönnroth, *Den dubbla scenen : muntlig diktning från Eddan till Abba*.

<sup>498</sup> Kinck, *Samlede noveller : 1 : Flaggermus-vinger ; Fra hav til hei ; Vaarnætter*, 1, 213-14.

for den vrakede periferi både på et mikrokosmos- og et makrokosmos-plan. Psykologiske og sosiologiske spenninger flyter sammen i balladen. Og i balladens kollektive og aktive kunstform kan hele tragedien på alle dens plan gjennomleves.

### 8.1.8 Traderingen

Onuns fromme bedrag har mye skuespill i seg, og den beregnende måten han spiller på sine fjellbønder, rommer en del komikk:

- Huldræ! – sa Onun langsomt og tungt, som han blandet gift i mad, og saa ikke op.

De sad døende stille. For det hadde været deres tanke helt fra den kvæld, kalven var kommet bort. – Det blev en lang stilhed. Og Onun holdt paa stilheden, saa den blev rigtig mættet, og saa sa han, og sukked «jaja» saadan som gamle Grundi sa det, naar han hadde fortalt noget og kasted et blik tilbage paa det; han sukked det lyst, som én sukker over et barn, som fik lykke til at dø tidlig, før synden naade det.

For av dette sukket skulde de komme i andagt over henfarne tider og faa uro, og kanskje længsel.<sup>499</sup>

Et forbilde for Onuns rolle, er bestefar Grundi. Onuns imitasjon og manipulasjon er nøye utstudert. Onun viser adskillig målrasjonalitet når det gjelder å komme målrasjonaliteten til livs.

Onuns ballade presenteres i novella først når han synger den for gårdsfolket etter å ha brukt ei ukes tid på å «komme på» den. Den plasseres i en traderingsprosess Onun også dikter opp, han har lært den av noen «hinsides fjældet», men tar så plass i en traderingsprosess som er ekte ved at Grundi lærer den og synger den videre for innsamlerne.

I novellen blir balladen diktet inn i en sammenheng med gården Aalsaaker og den sagnomsuste kjempehaugen som sies å romme den første Grundi. Denne sammenvevingen av vers og andre åndelige og materielle kulturminner, fins det flere eksempler på. De kanoniserte kjempevisene er gjerne balladeversjoner av klassisk middelalderlitteratur som Edda eller Rolandskvadet, men det fins også viser og stev som er knytta til lokale kjemper, tradisjonen rundt såkalte kjempekarer er særlig utbredt i Setesdal og Vest-Telemark. M.B.

---

<sup>499</sup> Ibid., 213.



Landstad<sup>500</sup> og Johannes Skar<sup>501</sup> har skrevet ned en del av kjempesagnene, og kan fortelle om menn av vonde Grundis kaliber, menn husket som Ille-Grimr, Harde-Stein, Store-Jon og Vonde-Orm for å nevne noen av dem som tradisjonen har gitt treffende tilnavn.

Kjempesagnene dreier seg om menn som huskes av folketradisjonen som uvanlig store, sterke og voldsomme. Slåsskamper og drap, karstykker som viser uvanlig styrke og utholdenhet som tunge løft eller overmenneskelig overlevelsesevne er knyttet til kjempene, og noen av dem har satt fysiske spor etter seg som omrisset etter den enorme handa til kjempekaren Bjørgulv Uppstad (1791-1866), som er skåret inn i vegg på en stølsbygning i Valle. Kjempekarsagnene er av ulik alder og historisk forankring. Det fins fortellinger med fantastiske trekk om kjempekarer i fjern fortid som slåss med draker og puster under vann, mens andre handler om kjente personer helt fram på 1800-tallet. Noen motiver går ofte igjen, som at kjempekarenes økser synger etter blod når det er lenge siden de har smakt det (et motiv saga- og balladelitteraturen også har). Kjempekarene var ellers lette å kjenne på sin underlige klesstil, som hadde til hensikt å provosere folk til å starte slagsmål, og dermed frita kjempekaren for å være den som begynte, om det skulle komme til skader, drap og rettsak. Balladeliknende stev-strofer er knyttet til noen av kjempesagnene, som de følgende etter Landstad om Asgeir Heggveit, en kjempe som levde i Vest-Telemark rundt 1600:

Det var Asgeir Heggveit  
kledde seg fyrir dag  
beltid sprette han um sin rygg,  
og øksen av vegginn skar.

So salad han ut hesten sin  
og sette seg på hans bak,  
som han kom på Eidsborg-åsen  
tok det til ljose av dag.

So reid han ivir Eidsborg-åsen  
og ivir den store Tokka,

---

<sup>500</sup> Kjempesagnene hos Landstad er samlet i M. B. Landstad og Truls E. Nordby, *Telemarks blodige kjemper : M.B. Landstads etterlatte opptegnelser: "Ættesagaer og sagn fra Telemarken"* (Porsgrunn: Forl. Grenland, 1997).

<sup>501</sup> Skar, som var Kincks lærer en periode, samlet inn folketradisjon i Setesdal, og fylte flere bind under tittelen *Gamalt or Sætesdal*. Se Johannes Skar et al., *Gamalt or Sætesdal* Samla utg. [ved Olav Bø og Reidar Djupedal]. utg. (Espa: Lokallhistorisk forl., 1997).

som han kom til Skafsåbygd  
møtte han kjæmpur i flokkor

(...)

Heimatt' reid dei lårdølan  
i so stor ein fåri,  
etter siter Skafsåingan  
dei er både sjuke og såre.<sup>502</sup>

Disse strofene bruker balladens formler og fortellerteknikk, men landskapet er blitt konkret og realistisk framfor mytisk og abstrakt. Turen går ikke til Rosenlund eller Trollebotn, men til Skafsåbygd. Det er et nesten journalistisk drag over oppregningen av sted og hendelser. Det er verken den utsmykkende, manende overflødigheten eller den økonomiske megetsigende ellipsen som dominerer. Balladestrofene framstår nesten som brokker av en lokal rimkrønike.<sup>503</sup>

Balladen om Grundi som Onun dikter, inngår i noe av den samme typen dialog mellom sagn og ballade. Men balladen om Grundi har ikke det lokale preget som balladestrofene knyttet til lokale kjempe-sagn. I balladen Onun dikter, trår Grundi vonde inn på en større, og mer tradisjonell ballade-arena som involverer konger, prinsesser og fremmede riker, gjetergutten som kommer for å utfordre ham, er kongen av Dublins sønn, for Grundi har drept faren hans og bortført søsteren. Balladehandlingen har likhetstrekk med flere ridderviser av den arten som bygger kjærlighetskonflikten rundt motsetning mellom frier og slekt, men Grundi-karakterens bakgrunn i kjempesagnet skaper en forbindelse til kjempevisene. Kjempevisene er heroiske ballader, og flere av dem er diktet over motiver fra middelaldersk heltediktning, Edda, Rolandskvadet, fornaldersagaer m.m. På 1800-tallet ble disse visene skattet høyt og i Sven Grundtvigs *Danmarks gamle folkeviser* er de trykket først i samlingen i tråd med en ide om at de var blant de eldste visene, et syn som senere er blitt avvist, mange av dem viser seg å ha litterære forelegg i sene

---

<sup>502</sup> Landstad og Nordby, *Telemarks blodige kjemper : M.B. Landstads etterlatte opptegetninger: "Ættesagaer og sagn fra Telemarken"*, 31.

<sup>503</sup> Visestubber som dette er ikke med i TSB-katalogen, selv om de har mye av balladens form. Her er det uklare grenser mellom ballade og gammelstev. Men den episke sammenhengen, scenene, formlene og motivet plasserer seg nært balladesjangeren. Det kan kanskje, i likhet med Onuns ballade, ses som en type pastisj som setter lokale helter inn i en større episk sammenheng.

fornalderssagaer. Onun adapterer et lokalhistorisk sagn inn i en sjanger som er knyttet til fortidens store helter, og det kan tolkes som en betydningsfull handling: Ved å plassere Grundi i selskap med Didrik av Bern, Sigurd Volsung, Roland, guden Tor og andre kjempevisehelte, løfter han det lokale sagnet og kulten han forsøker å skape opp i en sfære med videre kulturell resonans, og skjønt det her er snakk om et litterært slektskap, er grepet i slekt med en klassisk maktstrategi som går ut på å knytte an til sentrale myter og symboler i kulturen som skal samles eller beherskes. (Denne strategien settes ofte i spill i identitetsballaden). I mye større grad enn Aslak Storetveit-strofene mytologiserer og allmenngjør balladen til Onun Grundi-skikkelsen. Fram fra det vage minnet om en slåsskamp vokser et epos.

I flere av kjempesagnene mangler kjempene en del av de edle egenskapene som senere identifiserer en helt, fokuset ligger helt og holdent på det å være en stor slåsskjempe. Blant de kanoniserte kjempevisene fins en populær ballade om Ille Hermod som fra han var barn og krabbet rundt og bet folk i føttene var til stor bekymring for sine foreldre på grunn av sitt stridige lynne. Det spås at han ender i galgen, men han ender tvert imot opp med den kvinnen han vil ha, etter å i stor grad ha drept de som står i veien.

Landstad knytter visas popularitet til et syn på telebøndene som han gjør rede for flere steder. I *Norske folkeviser* heter det om Ille Hermod:

At det i gamle Dage har været et yndet Kvæde blant Thelebönderne er vist, og man vil ikke undres derpaa naar man kjender lidt til Folkelivet, saaledes som det var deroppe i Fjeldstuen for to eller tre hundrede Aar siden. Hermod Ille savnede ikke da sine «Jamlikar» iblandt Thelerne, og der sidder endnu noget af det samme Blod i dem.<sup>504</sup>

Om telemarkingene har slåssing i blodet, kan nok diskuteres, men Grundi-skikkelsen er bygd over noe av den samme mentaliteten Landstad ser i vise- og sagnmaterialet hos fjellbøndene, beundringen for en stor og sterk slåsskjempe. Grundi den vonde kan ellers synes å være oppbygd av sagnrester fra svært ulike tidsperioder. Han er knyttet til byggingen av gården, til gravhaugen og til et slagsmål som fortsatt huskes. Haugleggingsskikker hører vikingtida til, og det vet nok Onun, og trolig er det en av grunnene til at han blir så ilter når det blir snakk om å grave i haugen, at det skal være noe korrespondanse mellom det som eventuelt kan finnes der, og det som fortelles, er

---

<sup>504</sup> M.B. Landstad, *Norske Folkeviser* (Oslo: Norsk folkeminnelag/Universitetsforlaget, 1968), 221-22.

usannsynlig. Som Georg Johannesen er inne på, kan nok sagnene som har blomstret rundt haugen, kan fort ta sin død av visshet og vitenskap.

### 8.1.9 Den store hugen og moderniteten

Novella «den store hugen» (1897) portretterer to kjemper, Aslak og Ketil. Det er den aldrende slåsskjempe Aslak Grundisen Mo, med arrete fjes og avrevet øre, som blir sittende og tenke tilbake på kameraten Ketil Storetveit og ungdommens villskap, i det han halvhjertet har satt seg ned for å forsøke å lese oppbyggelig, kristen litteratur og bekjempe den gamle råskapen:

Aslak Grundisen har fra barn av levet i en stue inde paa moen. Derinde sad hans mor og fortalte ham sagn om slagsmaal og hesteskeid og stygge ting – der hadde ikke været hendes make, saa minnuge! – men det var ikke riktigt for gutten, siger de, for han fik slik stygg hug av det.<sup>505</sup>

Etter morens død tar Aslak seg av kranglefantene Ketil som plages av at rommet i dalen i større og større grad invaderes av en moderne orden. Minnet om en slåsskjempe som blir ført ut av dalen av lensmannen har svidd seg fast i ham:

de sa ikke et ord, han og lensmanden – han blev suget sagte nedover dalen, ud imod det mørke og tunge og stille, som de kaldte lov og ret. Da var det han kendte at noget holdt paa at dø i dalen, og blev arg: ...folk skulde ikke længer faa være som det sveiv dem at være!...!<sup>506</sup>

Aslak blir den utagerende Kjetils svirebror, og deler sagnskatten fra moren med ham:

Han sad og rødde og fortalte, slik som moren hadde fortalt, om mennesker som gjorde karstykker, om tusser som levet i haug, og jutuler i bærg, og om rare ting, som han selv hadde set i elveoset eller indved stuevæggen, og stuen blev fuld av graa skodde, som gjorde det, som leved, blødt og vældigt.<sup>507</sup>

---

<sup>505</sup> Kinck, *Samlede noveller : 1 : Flaggermus-vinger ; Fra hav til hei ; Vaarnætter*, 1, 154.

<sup>506</sup> Ibid., 155.

<sup>507</sup> Ibid.

Kjetils opplevelse av moderniteten er knyttet til en forestilling om tap av rom. Og skriket etter rom formuleres mer og mer upersonlig, som et skrik fra noe som er større enn ham selv:

Kjetil saa paa ham: Her er noko so dør! sa han. – Fjødde lægge sig ivi meg! stønnet det. – Her æ'kje rom! skrek det.<sup>508</sup>

Det nye representeres av en rødhåret jente fra bygda som både Kjetil og Aslak er tiltrukket av, men som etter et år i tjeneste hos en prest kommer tilbake med en ny distanse og bedrevitenhet. En «ny og tørr og klog tid» har tatt bolig i henne, og hun er forbundet med den nye trangten til inngripen og orden. «Hun var stille, tung og stille som lov og ret var tung og stille.»

I et bryllup kommer det til konfrontasjon mellom gammelt og nytt i tale- og levemåter, representert ved Kjetil og Aslak på den ene siden og den rødhårete på den andre.

Derinde, bag kammersdøren saa de hende, den rødhaarete; hun stod underlig streng midt paa gulvet, hun stod i bykjole og hat ogsaa, hun holdt et glas i haanden, som bruden hadde skænket i av sin karafel.

- Ja, skaal! sa hun, hun snakket i bogsprog, slik som præstefruen snakket ned i byen. Det var som blade faldt i skogen, da de hørte den alvorlige tørre stemme.

Ketil skrek ind:

- Kven æ du fyr ei!

Hun lod, som hun ikke hørte; hun vilde ønske det kære brudepar lykke, sa hun, og held paa sin sti... vanskelige sti. – Det blev stilt, ordene bed, og de gamle koner sukede vel nøid. Hun pegte paa kransen oppe om himmelsængen: Det ser lyst og lokkende ud i dag. Men Eders sti er tornefuld... ingen kan vide –

- Tig mæ deg! hujed han.

- Ja, lat dei faa prøve sjavel! sa Aslak.

Stænd døren! sa hun.

En kærting lydte, klemte døren til. Den kom op igjen, saa kærtingen skvatt over i andre væggen.

---

<sup>508</sup> Ibid., 156.

– Lat dei faa prøve sjave! skrek det, han klemte sig ind med krandsen, hopped op efter den om himlesængen, et bryllup var det frie de endnu hadde igjen fra gammel tid – da leved de ud hvad de var, som det kaateste dyr i skogen! Der raadet den store hugen!<sup>509</sup>

Bryllupet, riten, er det gamles arena, en arena for dans, drikk, erotikk og allmenn livsutfoldelse, og stemningen overvinner den nyplantede bylærdheten og pietismen hos den rødhårede for en stund, hun gir seg hen til Ketil Storetveit. Dette til Aslaks fortvilelse (noe han utagerer ved å slå i hjel sin røde katt<sup>510</sup>). Men når bryllupet mellom Ketil og den rødhårede står året etter, er det den nye ånd som har vunnet fram «det var et bryllup, hvor præsten var tilstede, et pent bryllup med grantrær langs dørstolpen og kranser om himlesængen.» Og de to nygifte gir seg til å «gaa om og holde bøn i stuerne» fordi «den store stygge hugen maatte dødes i sindene, skulde det bli nogenledes til oppgjør paa hin store dag». Men mellom den nye Ketils husandakter, flyr en rasende kjempe rundt og gjør ugagn av et alvorligere merke enn det den gamle Ketil kunne finne på, raner og ødelegger, spretter opp buken på lensmannshesten. Og en dag er Kjetil forsvunnet etter å ha mumlet noe om «lite rom», han gir seg til å leve på heia der Aslak en dag treffer ham:

- Du heve fengje den store hugjen, sa Aslak.
- Eg heve den hugjen so heii heve, lo det. Aslak satte sig:
- Den æ store nôg, sa han.<sup>511</sup>

Og Aslaks glede over at den store hugen fortsatt gjør motstand når han hører at Ketil har skadet en mann som prøvde å fange ham, er formulert i vendinger som likner Grundis glede over balladen om gamle-Grundi:

Aslak hørte paa med glimt av latter i øiet: Ja Ketil Storetveit æ slik vondingje atte–!  
Jaja. – Han bare kunde stamme det frem for glæden.<sup>512</sup>

Modernitetens vei fra kaos til orden, og de ofre som ligger igjen, er et tema som får grundig behandling i senmoderne verker som Adorno/Horchheimers *Dialektik der Aufklärung* og Michel Foucaults forskning på galskap, straff og overvåkning. Hva skal opplysningen gjøre

---

<sup>509</sup> Ibid., 160.

<sup>510</sup> Mordet på den stakkars katten kan ellers minne litt om myten om de greske dionysosdyrkernes hang til å rive i stykker mennesker og dyr som kom i veien.

<sup>511</sup> Kinck, *Samlede noveller : 1 : Flaggemus-vinger ; Fra hav til hei ; Vaarnætter*, 1, 166.

<sup>512</sup> Ibid.

med det opplysningen ikke vil ha? Smir frigjøringsprosjektene nye lenker? Ketil og Aslak framstår som mennesker det ikke lenger er plass til, Ketil prøver å finne et sted å være i den nye tiden, men ender i fengsel, Aslak prøver å omskolere seg selv, eller i hvert fall se ut som om han prøver når noen ser på, mens han har et indre liv i det gamle til han dør.

Et interessant moment hos Kinck er for øvrig at kristendommen gjerne er knyttet til modernitet og opplysning, og ofte til de kontrollerende og ordnende sidene ved dette. I novella «Den store hugen» tegnes en sterk konflikt mellom Aslak og Ketils hug til at folk skal få være «som det sveiv dem at være» og den rødhåredes tale om ekteskapet som får det til å framstå som en slags botskristen forbedringsanstalt. Kristendommen, i dens inderliggjorte 17-1800-tallsform ser ut til å representere et påbud om en sterk indre kontroll, som spiller på lag med den ytre i novellen.

Onun Kjiles prosjekt i «Vaarnetter» utforsker også forholdet mellom modernitet og kontroll, men her er problematikken gjort mer tvetydig. Onun søker mot en oppløsning av den moderne kontrollen og bevisstheten, tilbake til gamle riter, myter og sanger. Men de gamle ritene, mytene og sangene fins ikke lenger i noen autentisk forstand, han må bygge dem selv på gamle tomter. Dette gir den litt maktesløse bondestudenten makt, og han legger sin «germanske urreligion» så langt tilbake i tid at sporene er få og mangetydige. Dette gir ham større spillerom, og en mulighet til å konstruere den nye religionen selv i stor grad, mens han samtidig låner det «urgamles» resonans og autoritet. (Onuns gjentatte, høytidelige bruk av ordet «urgammel» tangerer flere steder det komiske: «Det var en urgammel gaard langt nord som alt de urgamle saga-bøker fortalte om<sup>513</sup>»). Onun ønsker seg en slags viltvoksende paradisisk fjellhage, og når etter hvert fram til en overgrodd, halvdrømmende tilstand i folk og på gård. Men en viss disiplinering må til, og den fremste trusselen mot Onuns alvorlige religionsforsøk, er latteren. Den første motstanderen som melder seg, er kona på gården, som går rundt med et ironisk smil Onun ikke liker. Kona representerer en annen trussel også: som god gårdskone har hun i stor grad ivaretatt det sosiale og utadvendte, kontakten med andre, gjestfriheten, og hun avslører fra første stund en sosial sult, en lengsel etter noe som bryter litt i hverdagen. Hun er også kommet til fjellgården fra dalen. Onun avvæpner kona etter hvert som han skjønner at det særlig er bekymringer om ukristelighet som rir henne, for der er hans nye religion raus: den er bygget på riter og tåler fint at man tror på hva man vil ellers. Den andre som må tuktes litt er selveste Grundi, som jo på mange måter er Onuns forbilde, men han må heller ikke få lov til å le, selv når Onun

---

<sup>513</sup> Ibid., 217.

alvorlig og med støtte i filologien og «det urgamle» legger ut om alver som ikke tåler å bli tisset på:

- Du lær? – sa han med ét til kallen.

- Ja. Nei. – Ja eg laut læ og –

- Ja, nær du laut læ, so –

Og gamlingen prøved at rette paa det: – D'æ mangt fôk kunne finne paa og! – sa han ligesom undskyldende. Men Onun Kjile svarte ikke. Han reiste sig og gik ind, med bryn og øine lukket lidt harm over sin egen visshed. –<sup>514</sup>

Det gamle som et sted der folk kan «være som det sveiv dem», er forsvunnet. Selv gamle blide flegmatiske Grundi med sine sagn og evige «jaja» må tuktes. Tradisjonssamfunnets hierarki, der den unge lærer av den gamle, er snudd på hodet, den unge studentens konstruerte og lærte kultur, maskert i en dose kulturell kodefortrolighet fra Onuns side, blir overlevert til eldre generasjoner for å dø, i stedet for å gis yngre generasjoner som kan holde noe i live. Denne reverseringen er Onun klar over, men han ser kanskje ikke så klart den maktutøvelsen det innebærer. Ved å stille det gamle opp til motkamp, står Onun i fare både for å overskrive det med sitt eget, og å miste kjernen i det han ville forsvare. Han funderer selv over «det vakre» som ikke har «knyttnever». Men ved å gå i kamp for det og gi det knyttnever risikere han at «det vakre» viser et grimt ansikt og slett ikke er vakkert, tandert og skjørt mer. Når det kommer forskere til gards, representanter for en truende fiendestamme, må disiplinen skjerpes. Kona på gården blir komisk, men også litt rørende i sin desperate trang til å vise et snev av folkeskikk og gjestfrihet overfor fremmedfolket, og novellen slutter i en samlet trussel om juling fra Onun og mannen hennes: «Vil du have av svigjo-o-o!»<sup>515</sup> I begynnelsen av fjellgardsoppholdet til Onun var det jentungen som ble truet med de samme ordene, fordi hun ymtet noe om huldra. Balladens «gotiske kryssteknikk» som brukes i pastisjen, og som lages ved at en formel gjentas i nye omgivelser, brukes med stor virkning også i novellen: Gammelt eller nytt, opplysning eller overtro, noen som skal piskes er det alltid. Balladen i teksten speiles på makronivå. Slik blir novelleteksten også en slags «ballade om moderniteten», overført fra den brytningstiden sjangeren oppsto i, til en annen brytningstid.

---

<sup>514</sup> Ibid.

<sup>515</sup> Ibid., 223.



### 8.1.10 Kinck, Mann og Synge

«Vaarnetter i Norge» er et mangestemmig og desentralisert portrett av en nasjon som står på terskelen til selvstendighet. «Det nasjonale» er et begrep Kinck stadig vender tilbake til og ønsker å utforske gjennom diktningen sin. Det er hele tiden omgitt av en viss uklarhet, og munner stadig ut i noe som karakteriseres som «mystikk». Kincks interesse for mentalitet og nasjon har treffpunkter med en del andre forfattere og tenkeres tendens til å plassere temperamenter og mentaliteter på europakartet på denne tiden<sup>516</sup>, en interesse som er mangfoldig og inngår i ulike sammenhenger. Skal man gå fremstillingen av stedsspesifikk egenart i diktningen på denne tiden i sømmene, finner man nok en salig blanding av mytologisering, seriøse antropologiske forsøk, aggressiv, krigersk og imperialistisk nasjonalisme, patriotisme på vegne av undertrykte nasjoner eller grupper, selvskryt og ydmykhet, nysgjerrighet og hardhendte stereotyper, pluralisme og samling, fremmedfrykt og utferdstrang.

Tyske Thomas Mann er en forfatter som kan minne litt om Kinck når det gjelder det å plassere tanker og lynner geografisk, og opprette analogier mellom steder i den ytre verden og krefter i psyken. Novellen «Tonio Kröger» er skrevet det året «Vaarnetter i Norge» kom ut:

Min far hadde et nordisk temperament, skal De vite: tenksom, grundig, korrekt ut fra et puritansk livssyn, og tilbøyelig til tungsinn. Min mor var av ubestemt eksotisk blod, vakker, sanselig, naiv, samtidig likeglad, lidenskapelig og impulsivt umoralsk. Det var utvilsomt en blanding som innebar sjeldne muligheter – og sjeldne farer. Resultatet var: en bourgeois som forvillet seg inn i kunsten, en bohem med hjemve til sitt trygge barnekammer, en kunstner med slett samvittighet<sup>517</sup>

forteller novellens hovedperson om seg selv. Kinck fremmer ofte en liknende tanke om kulturmøter og «raseblandinger» som en slags forutsetning for kunstnerpersonligheten, en slags «porøshet» i sinnet hos den som har sitt opphav mellom to mer definerte kulturer, og

---

<sup>516</sup> Beskrivelse av ulike nasjoner og folkegrupperes mentalitet er en sport med røtter lenger tilbake, den drives for eksempel med satirisk briljans i Niels Klim der en innenomjordisk har skrevet en reiseroman som beskriver de europeiske nasjonenes skikker og særpreg. Men romantiske størrelser som folkemystikk og middelaldersk loddenhet er selvsagt ikke blandet inn her.

<sup>517</sup> Thomas Mann, *Døden i Venedig og andre noveller*, red. Gordon Hølmebakk, overs. Gerd Høst og Nic. Stang Kaare Lervik, Gyldendals kjempelanterner (Gyldendal, 1972), 72.

knytter sitt eget kunstnerskap til oppvekst i skjæringspunktet mellom bonde- og embetsmannkultur, innland og kyst og til en norsk/skotsk-slektsbakgrunn<sup>518</sup>. Hos Thomas Mann inngår også det nasjonale i selvransakingsprosjekter der mentalitets- og kulturforskjeller innad i nasjonen settes opp mot hverandre.

Det nasjonale har ofte vært betraktet i motsetning til det modernistiske. Modernismen har ofte vært knyttet til det urbane og internasjonale, mens en nasjonalt orientert kunst ofte kan mistenkes for å gå inn som et redskap i nasjonsbyggingen og tape autonomi, som spillemennene som dras rundt i landet for å spille i «nasjonale knebukser» i «Vaarnetter...», og som det legges føringer på spillet til. Novellen utforsker en annen betydning av det nasjonale, der nasjonal kunst nærmest blir forstått som identisk med en autonom kunst, istedenfor å være en kraft som koloniserer kunsten. I hvert fall hvis autonomibegrepet forstås som en kunst på kunstens premisser. Det lokale og nasjonale blir kilden til de idiosynkrasiene kunst trenger for å være kunst. Folkekunsten er jo også på en måte heteronom, i det den aldri blir et stillestående estetisert objekt, men inngår i prosesser der den stadig er i omveksling med omgivelsene, og til og med fremstår som helt avhengig av sin kontekst for å være det den er, heteronomien er dens premiss. Paradoksalt nok blir dens heteronomi dens autonomi, og motsatt: det er når den isoleres og står alene at den ikke virker som det den var lenger, men blir en tjener for noe annet, et kapittel i den nasjonale identitetens historie.

Onun Kjiles deltakelse som dreng og dikter på fjellgården Aalsaaker blandes også med en søken etter en tapt ur-religiøsitet. Og man kan kanskje si at denne sammensmeltingen av religiøse og kunstneriske praksiser er sentral i jakten på «det lodne», dette som har med det nasjonale å gjøre, men som ikke helt er til å få tak på. «Loddenhet» er et begrep som dukker opp flere steder i det Kinck har skrevet, og det dukker også opp i forbindelse med litteratur i andre sammenhenger i samtiden<sup>519</sup>. Det er et bilde som trekker det menneskelige mot dyreriket, og følges ofte av forestillinger om noe i mennesket som går

---

<sup>518</sup> Kincks farsslekt hadde skotske aner. Om denne referansen er mindre eksplisitt i forfatterskapet, er i hvert fall kulturmøter med det keltiske et motiv som stadig vender tilbake, fra diskusjoner av nordisk kultur til omtalene av den store romerske dikteren Catullus som trolig hadde keltisk bakgrunn.

<sup>519</sup> Ragnhild Jølsens stil blir for eksempel beskrevet som dyrisk lodden og «ægte mandfolkeaktig», noe som bidro til å sette ut et seiglivet rykte om at Kinck hadde skrevet bøkene hennes. Se Inga Johansen Bråten, "«Riketta, Riketta – hun er som ilden.»

En analyse av «kvinnelighet» og det «kvinnelige selvet»

i Ragnhild Jølsens roman *Rikka Gan.*" (Universitetet i Bergen, 2017), 16.

langt tilbake, noe som er gammelt i oss, et tussmørkested der instinkter og sanser hersker og bevisstheten ikke er våken. Det er mye som tyder på at dette stedet i bevisstheten er Onuns egentlige mål, det han kaller «de lumre krokene i sinnet», og at han vil finne fram til de kulturelle sporene av dem, dyrke og forsterke disse sporene og ved hjelp av dem lokke fram de vanskelig tilgjengelige lagene som han forestiller seg at står i en privilegert forbindelse med fantasien og det kunstneriske. Og man kan lure på om det å nærme seg «det lodne» ikke også er å nærme seg noe som er så grunnleggende og allmennmenneskelig at det får nasjonal og lokal farge til å blekne heller enn å bli skarpere. På den ene siden framstår det nasjonale som både uutryddelig og grenseløst fordi hva som helst som skjer innenfor «nasjonen» kan skjøtes på det. Men hva er det da som utgjør den i utgangspunktet? «I hver fest hvor der forsamledes mer end én i folkets navn»<sup>520</sup> lyder Onuns avkristnende reformulering av et kjent bibelsted, og markerer med det en nasjon som en slags kult der dyrkere og innhold er identisk. Dyrking da ikke forstått som forherligelse, men som en slags væren innenfor et fellesskap av historie, myter og riter, der riten ikke symboliserer, men *er* religionen. Går man ut av novellen, til tanker om religion, nasjon og modernitet i forfatterskapet for øvrig, er det jevnt over preget av stor ambivalens til den romantiske tanken om at balladesyngende fjellbønder skulle være bærere av en mer ekte nasjonalitet enn det som fins andre steder i landet. Så lenge det bor mennesker i et område som forstår seg selv som en nasjon, vil den samtalen mellom historie og nåtid, landskap og bebyggelse, by og land, tradisjoner og modernitet som til sammen *er* nasjonalitet, fortsette, noen ganger som kamp, noen ganger stillere. Og en nasjon dør uten den vitale uroen kultur møter og fremmede kulturimpulser bringer inn i den.<sup>521</sup> Det nasjonale framstilles som både skiftende og konstant, som en organisk, levende prosess der alle deler kan – og må – forskyves, fornyes, dør, byttes ut, men hvor prosessen som sådan likevel er udødelig. Det kan synes som om Kinck gjør det nasjonale til et speil for sin estetikk, samtidig er det noe i denne parallellføringen som minner om at kravet om en autonom kunst og bevegelser for nasjonal

---

<sup>520</sup> Matteus 18:20. «For hvor to eller tre er samlet i mitt navn, der er jeg midt iblant dem.» Det norske bibelselskap, <https://www.bibel.no/Nettbibelen>.

<sup>521</sup> Beyer skriver om Kinck og nasjonalromantikken: «Også den nasjonale romantikk har dikteren fulgt med økende skepsis. Høsten 1900 hevder han – med adresse både til 'de kultursnobbene, som sukker ad Danmark til,' og til 'de Maalmænd, som vil ha os alle i Hi paa en Hei nord i Aaseral,' – at vår bykultur er norsk, at vårt språk, som er, er norsk. (Anmeldelse av Moltke Moe: Retskrivning og Folkedannelse, N. Int. 2/10-00.)» Edvard Beyer, *Hans E. Kinck : livsangst og livstro : 2 : Fra Den sidste gjest til Mot ballade : den ene og de mange*, vol. 2 (Oslo: Aschehoug, 1965), 233.

selvstendighet har en samtidig oppkomst, at noen av tankene rundt kunstnerisk og nasjonal autonomi har oppstått i og blir videreført i noe av det samme tankelandskapet: begge representerer autonomi i forstand av det som ikke er til for noe annet som tjener eller redskap, mens begge er fullstendig utvidbare, de kan alltid bli noe annet og fortsatt være kunsten eller nasjonen. Kunsten og nasjonen framstår som prosesser, ikke objekter. De griper fatt i inntrykk fra det som er utenfor, og estetiserer eller nasjonaliserer det, markerer det som sitt eget. Kincks portretter av den moderne nasjonen Norge nærmer seg polyfoni og collage, men når det gjelder «det nasjonales» betydning for kunsten, står ofte middelalder og folkekunst sentralt. Men direkte forsøk på å ta opp stiltrekk fra middelalder og folkekunst, som samtidens drakestil eller sagapastisjer, avvises. Nasjonal kunst skal ikke være lett, den heller i Kincks artikler og essays mot å bli et mysterium mellom de innvidde som er i stand til å kjenne den igjen. Samtidskunsten handler også om «det lodne» som det er vanskelig å gripe. Det blir et adelsmerke å gjenkjenne den kunsten som med Ezra Pounds ord «makes it new» på den rette måten. Garcia Lorca trekker senere inn det spanske ordet «duende» fra flamencokulturen for å beskrive dette ubeskrivelige som gjør noen uttrykk til kunst. Ansatsen til å se for seg et hemmelig, innvidd brorskap av diktere som har kontakt med det skjulte, vesentlige, fins også hos Kinck.<sup>522</sup> Det er en romantisk forestilling, men tilføres i den tidlige modernismen en dypere religiøs farge som ble plukket etter hvert som religionen mistet den. Pers tanker om at det lodne skal være et sted der «al stilheden i verden og alt braaket i verden skulle samle sig», «alt som braaker om verdenshjørnene og alt det som tier inde i hjærtene» kan også synes å være i slekt med den religiøse mystikkens forkjærlighet for poetiske og profetiske paradokser, og virker i takt med tidlig- og høymodernismes draging mot å forene kunst og kult. Per forsvinner i jakten på «dei store eldane», etter å ha havnet i en stemningsrus der han ikke lenger visste av seg selv. Og kanskje er det bare fra det stedet man kan vite noe om alt det Onun setter så mye inn på å få greie på, et sted der jakten på det særegne flater ut i noe som tilhører alle og ingen.

Den forbindelsen som lages til det førmoderne, til «loden» estetikk, til riten og en drøm om et autonomt og ikke-instrumentelt liv i «Vaarnetter i Norge» er høyst moderne, siden det bare er det moderne blikket som kan gi eldre praksiser denne betydningen. I «Vaarnetter i Norge» kompliserer fortellerstemmens veksling mellom nærhet og avstand til personene som skildres, den moderne drømmen om det tapte, den inviterer både til

---

<sup>522</sup> Onun opererer med «de få som var fine nok til å kjenne folkestammens skjære solstreif mot huden», det er mulig det er her fins en ironisk gjenklang fra eventyret om keiserens nye klær.»

identifikasjon med og avstand til Onun og hans Quijote-prosjekt, og det tragikomiske blir novellens modus.

Et forfatterskap som kan synes å ha noen paralleller til Kincks, er den irske dramatiker J.M. Synge, kjent for stykker som *The Well of the Saints* og *The playboy of the Western World* (1907), og en kilde til inspirasjon for teaterfornyere som Brecht, Artaud, Garcia Lorca og Beckett. Synge's dramatikk, der handling og språk er inspirert av irsk folkeliv, førte i sin tid til store teateropptøyer. Aktive i opptøyene var representanter for den irske nasjonale frigjøringsbevegelsen, som mente at Synge's tendens til å gjøre storkjeftede landsbyfolk i undertøyet til teaterstoff, skadet deres sak. På et kunstnerisk grunnlag fikk kritikerne sterk refs av en av hovedskikkelsene innen «the Irish Literary Revival», W.B. Yeats, som sporet noe nytt i Synge's upolerte dramatikk. I *The playboy of the western world* kommer en fremmed ung mann til en landsbypub, og skryter av at han har tatt livet av sin tyranniske far. Ettersom beundrende tilhørere kommer til, blir historien mer og mer blomstrende, den tar bl.a. opp i seg balladeformler som «divided to his breeches belt» når fadermordet beskrives, men den blomstrer fort av igjen når faren dukker opp i levende live. Kulturelle kollisjoner mellom en politisk nasjonalisme, som ønsket seg et opphøyet bilde av folket og nasjonen, med et «purely fantastic, unmodern, ideal, spring-dayish, Cuchulainoid National Theater»<sup>523</sup> for å bruke Synge's sarkastiske karakteristikk av sine motstandere, og et kunstnerisk ønske om å ta med seg det som virker rått, underlig og vitalt i folkespråk, folkekunst og det kulturelt marginaliserte for å utfordre bestående estetiske føringer, er ikke noe særnorsk fenomen. Synge så ellers, i likhet med Kinck<sup>524</sup>, anstrøk av noe førkristent i folkelivet, og var i likhet med Onun Kjile tilbøyelig til å se gjennom det katolske og finne

---

<sup>523</sup> Synge har skrevet en skisse til et satirisk skuespill der forholdet mellom kunst og nasjon diskuteres: «The national drama: A farce.» Richards skriver: «the character of Jameson summarises the vapidness of this 'national' theatre, asking, 'In short you think that the Irish drama should hold up a mirror to the Irish Nation and it going to Mass on a fine springdayish Sunday?'. I stykket ønsker kulturnasjonalistene seg dramatikk med fedrelandskjærighet, «But, above all, "The National Drama of Catholic Ireland must have no sex'» Shaun Richards: «The Playboy of the Western World» i P. J. Mathews, *The Cambridge companion to J.M. Synge*, Cambridge companions to literature (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 29-30.

<sup>524</sup> Jeg ønsker på ingen måte å identifisere Onun Kjile med Kinck, men tendensen til å vurdere den kristne kulturinnflytelsen som noe overfladisk og uintegreert, fins også i Kincks essays og i avhandlingen Edda og ballade. Edvard Beyer peker i sin Kinck-studie på at Onun Kjile-karakteren rommer en spenning mellom komisk skikkelse og store tanker. Og at transtekstuelle referanser til Kincks sakprosa i novellen, gir Onun-karakteren et snev av ironisk selvportrett. Beyer, *Hans E. Kinck : livsangst og livstro : 2 : Fra Den sidste gjest til Mot ballade : den ene og de mange*, 2, 233.

«hedenske residua» bak trosforestillinger og skikker.<sup>525</sup> Kincks Sætedal og Synges irske vestkyst ses av forfatterne som lommer der noe gammelt og utemmet blomstrer enn så lenge. Dikteren blir en som oppsporer konkrete steder der det virkelige og det merkelige flyter sammen og rammer dem inn. I kraft av en delt posisjon som både kjennere og betraktere av den bygdekulturen de skildrer, blir Kinck og Synge en slags antropologer i eget land, søkende noe av det samme kunstnere i samme periode drar til Tahiti eller Afrika for å finne. Et forsøk på å fange språket slik det snakkes og gjengi det uten pynt, tilrettelegging eller normalisering, er noe både Kinck og Synge gjør i henholdsvis noveller og skuespill, og de åpner begge opp mot sider ved livet som tradisjonelt har vært ansett som upoetiske.<sup>526</sup> Et naturalistisk usensurerthetsideal dras i retning av modernistisk collage-teknikk, brokker av et annet vokabular i all sin bredde klippes inn. Hos både Kinck og Synge blir balladespråk en av brokkene i collagen, en brikke som gir det samlede vokabularet og kulturen den tilhører en historisk resonans og en kulturell legitimitet.

Språkets sentrale rolle i Synges litterære prosjekt, karakteriseres slik av Michael Levenson:

Language as an abundant emanation, extravagant and copious, rather than refined and spare speech – this is what Synge created through his collaboration with the peasantry. It is commonplace to say that the turn to language was one of the salient events in Modernism. Yet modernist language was an unstable destination. Like Yeats, Synge scorned realists and naturalists because their words served a joyless referent. But he also rejected the Symbolism of Mallarmé, for whom the sacred word was justified only by what it evoked to the initiated few. What made Synge's work important for later writers, for Yeats and more particularly for Joyce, is that he saw

---

<sup>525</sup> «Synge was frequently charged with wilfully ignoring the deeply held Catholicism of the islanders and playing up the paganism.» Anthony Roche: «Synge and contemporary Irish drama» i Mathews, *The Cambridge companion to J.M. Synge*, 176.

<sup>526</sup> Både Synge og Kinck opererer med en ny type litterær kropp som stadig minner om sin tilstedeværelse og har behov som før har ligget utenfor litteraturen, som å tisse før leggetid eller få stoppet sitt fillete undertøy. Sentralt i kritikken av *The playboy* stod det sjokkerende i å dra ordet «shift» (undertøy) inn i teaterspråket. Det at ny dramatik utfordrer et motivvokabular som var godtatt på scenen, var et sentralt punkt også i kritikken av Ibsen, kanskje særlig i mottakelsen av *Gjengangere*. Men forfattere som Kinck og Synge strammer skruen noen hakk ved å insistere på dette fysiske som noe vesentlig som er uløselig forbundet med alle andre sider av den menneskelige tilværelse. I Ibsens stykker fins det i større grad en tilbøyelighet til å forbinde kroppen med det lave i et dualistisk system.

humanity as fully achieved only when it expresses itself in speech. (...) The medium of language is good in itself, because it is in language that human beings are most themselves.<sup>527</sup>

## 8.2 Mot ballade (1926)

Høiere og høiere lyder visens forfærdelige ord. Og farsotten smitter; flere og flere hegter sig paa – en hel droge med dansere, gamle og unge, hele almuen. De danser sin gru av sig. Det øker i vildskap. De unge jenter faar, fler og fler, utslagent haar, og naar de rettet sit hode i trass, var det som hestefaks føk. Dansen gaar op mellem husene, over tunet; og kommer saa ned igjen til kirken, farer utover den bratte hatlebrække ned til fjæren, følger stranden rundt nattet og tilbake op til kirken, henover dens vigslede vold. De tar visen op igjen med det samme den er slut, danser og synger. Og stemmerne stiger. De danser, til nogen falder om mellem gravene. Ligger i uvet; og nogen jenter ogsaa brækker sig. Men kirkeklokkene gaar uten avlad. Og sommernattsmaanen glaaper. Og Eusebius Lux mekrer derinde mellom de to talgkjerter, som skjælver vetskremt:

Quos infestat vis carnalis...<sup>528</sup>

Slik beskrives balladedansen i den historiske novellen «Mot ballade». Den utfolder seg vilt og voldsomt med et spektakulært vestlandslandskap i rødt og stål i bakgrunnen. Balladen kjemper med tramp, skrik, dans og sang mot lyden fra nysmidde kirkeklokker og skjelvende kirkesang.

I «Mot ballade» vokser en ballade fram i novelleteksten, og den har et komplekst forhold til teksten omkring seg: Den skapes i det menneskene omformer opplevelsene og forestillingene sine til kunst, men i løpet av denne prosessen setter den også sitt preg på dem: sluker, låner, speiler og antenner hendelser og personer i teksten. En flytende samtale mellom kunst og liv gjør seg gjeldende både i den aktuelle bergtakingsballadens forhold til det kollektivet som dikter den, men også når det gjelder sjangeren som helhet og større mentalitetsforandringer. Balladens nye former – som rimet – sniker seg inn i talen til menneskene i novellen, balladebildenes blikk for naturdetaljer resonnerer i deres måte å se omgivelsene. Deres selvforståelse blir mer og mer ballade-farget, i en prosess der

---

<sup>527</sup> Levenson, *Modernism*, 193.

<sup>528</sup> Hans E. Kinck, *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*, vol. 4 (Oslo: Aschehoug, 1972), 162.

menneskene både møter og skaper en ny form. Balladen får liv gjennom sangen og dansen, men den blir også en makt som må leves, kanskje i den grad at den som en ytterste konsekvens får de dansende til å forsvinne. Bergtakingsmotivet går i sirkel i novellen: fantasier rundt forsvinninger blir til en bergtakingsvise som selv bergtar, men kanskje kom fantasiene med visene?

«Mot ballade» bygger en bro tilbake til de første kunstballadenes sans for affekt, totalkunstverk og performativitet. (kapittel 4.1.1) Samtidig er brytningen mellom ulike kunst- og tankeformer og vekslingene i subjektene mellom oppslukt, selvutviskende deltakelse og distansert selvrefleksjon, trekk som utforskes i samtidig kunst. Dynamikken mellom apollinsk og dionysisk, det bevisste og ubevisste, det ville og det kultiverte er framme i tiden. En ekspresjonistisk tendens til å eksternalisere sinnstilstander og gi ordløse uttrykk som gester og kroppsbruk en sentral plass, følger Kincks forfatterskap fra *Flaggermusvinger*, i «Mot ballade» spiller denne tendensen mot utvidelse seg ut ved å trekke flere kunstarter inn i teksten, med den totalkunstneriske balladen som sentrum. Kincks ballade har noe ritualistisk ved seg, og kropp og dans står sentralt på helt andre måter enn hos Obstfelder og Jacobsen. Susan Jones har i boka *Literature, Modernism and Dance* argumentert for at dansens rolle i utviklingen av nyskapende litterære uttrykk på begynnelsen av 1900-tallet, har vært undervurdert. I «Mot ballade» går fortellingen over i koreografien, og dansens ordløse kommunikasjon med gester og kropp blir en del av uttrykket.

Novellen har også aspekter felles med tidens billedkunst. Former, farger og motiv kjent i ekspresjonisme, fauvisme og primitivisme er med på farge novellens billedspråk både på et ekfratisk og tropisk nivå. Motiver som fredløshet, og frivillige og ufrivillige brudd med samfunn og sivilisasjon til fordel for skog, vidde, navnløs kjærlighet eller stemningsrus, risser opp noen grenseland der modernitetens konflikter mellom driftsliv og kultur også kan spores.

Jeg vil i det følgende lese «Mot ballade» med utgangspunkt i novellens vide register av estetiske uttrykk og ekspressive modaliteter.

Balladepastisjen og det intertekstuelle forholdet til de balladene den slekter på, er noe jeg vil gripe fatt i, i analysen. Kincks ballade har sterkt sjangerpreg, men har også elementer som kobler den til noe som er eldre enn de middelalderballadene vi kjenner. Samtidig forholder den seg til en vitalistisk estetikk i sin historiske samtid (1926). Men vel så viktig som teksten, er balladens plassering i handlingen, dens funksjon i forhold til det som skjer, utvidelsen i retning av kult og besvergelse, og totalt uttrykk. Viktigere enn



diskusjoner rundt Kincks forhold til stevstammeteorien, står undersøkelsen av jeg-utvidelse og grenseoverskridelse som et sentralt prosjekt både i denne novellen og for ekspresjonismen som kunstretning.

### 8.2.1 «Mot ballade» – et sammendrag av handlingen

Handlingen i «Mot ballade» utfolder seg over en 30 års periode fra Håkon Håkonssons død i 1263, og storgården Hovland i Hardanger er sentrum for begivenhetene. Novellen fokuserer ikke på en enkelt hovedperson, men husmannen Sæmund og hans familie står sentralt. I løpet av novellen finner tre kvinner veien fra Hovland og inn i villmarka, de forsvinner «som søkket i jord». Disse tre kvinnene er alle fra Sæmunds hus: kona Thurid og to (ste)døtre, begge ved navn Gyda. Det går rundt 10 år mellom de to første forsvinningene, og etter hvert som hendelsene gjenfortelles, flyter fortellingene sammen til ett sagn. I det den tredje forsvinner, i 1291, er sagnet blitt ballade; ei bergtakingsvise.

Handlingen i «Mot ballade» blir ikke fortalt kronologisk. Fortellingen begynner med at Sæmund tidlig på våren tar med seg den tiårige Sigurd for å så en teig under Vallarenuten. Kløvhesten de har med, blir drept av ras, etter først å ha blitt streifet av en pil fra fredløse. Dette skjer rundt år 1273, og følges av et tilbakeblikk på hendelser i 1263, som ender med at den første kvinnen forsvinner.

Novellen er delt inn i tre deler. Den første forteller om Sæmund og stesønnen Sigurds tur til teigen ved Vallarenuten, der datteren Gydas brudehest blir drept. Den ikke så gifteklare Gydas reaksjon på dette – latter, sang, og dans – introduserer et stev som senere blir balladens innstev. Den andre delen begynner med et tilbakeblikk til den vinteren de fredløse herjet på Hovland mens mennene på gården lå i leiding ved Orknøyene. Sentrale hendelser er den fredløse Hallgrims voldtekt av Sæmunds kone Thurid, Thurids flukt til den fredløse etter at barnet hun føder blir satt ut for å dø mot hennes vilje, og barnet Sigurds redning, omflakkende oppvekst og innlemming i den husstanden han ble født i ved at Sæmund knesetter ham som sin egen. Thurid og Hallgrims samliv «som bjørn og binne» i fjellet, deres møte med en annen fredløs, Jon, og Jons forhold til Gyda som ender med at hun også drar ut og forsvinner, er også begivenheter som skildres. To episoder handler om direkte konfrontasjoner mellom de fredløse og Hovlandsfolket ved elva – først Hallstein og en flyktende Thurid, så Jon som slenger etter dem en øks som dreper Sæmund. Dette skjer mens Hovlandsfolket ikke er fulltallige, mange er i Bergen i anledning kroningen av kong Eirik Magnusson (1280). Sigurd er med til byen for å begynne i prestelære.

Den tredje delen – starter med kirkebygging. Den nye kirkesmeden introduserer balladedansen, som blir en farsott. Sigurd er nå blitt presten Eusebius Lux, og hans yngre

stesøster vetle-Gyda viser en dragning mot fjellene som Sigurd forsøker å tukte henne for, men eksorsismen ender i en seksuell overtredelse. Vetle-Gyda forsvinner opp i fjellene. Novellen slutter med kollektivets reaksjon på forsvinningen - den påfølgende balladedansen ute på volden i kontrapunkt med Sigurds skjelvende messesang inne i kirken: «Quos infestat vis carnalis».

### 8.2.2 Polyfoni

I og for sig, så vel i et enkelt menneskes liv som i et helt folks, er åndelige overgangsstadier de mest produktive, de digterisk mest skabende; sindet er ikke borneret av noget, det er løst fra det gamle uden av være fæstet til det nye.<sup>529</sup>

Sjangre og talemåter blir knyttet til ulike livsfølelser og forestillingsverdener i denne novellen, som i den forrige. Men mens polyfonien i «Vaarnetter...» omfatter konfrontasjoner mellom vidt forskjellige diskurser i et slags moderne mylder av stemmer som har med seg noe fra et stort spekter av tider og steder, er det i «Mot ballade» i større grad snakk om en overgang fra en mentalitet til en annen. Balladeformen kontrasteres i teksten mot andre tale- og skrivemåter som står i intertekstuell sammenheng med andre sjangre. I åpningen av novellen, og i særlig i andre del, står Kinck i gjeld til islandske ættesagaer.

En bonde vest i fjordene het Thorgeir, med tilnavnet Vomm av det han var saa svær overbol.

Novelleåpningen minner om islendingesagaens «Thorgeirr hét madhr», og fortellingen sirkler seg inn mot Sæmunds familie ved å fortelle om mennesker og steder omkring dem. Syntaksen låner også trekk fra norrønt språk.

Gården laa øverst paa volden litt indpaa et ness, men under en svær nut, het Vallarenuten.<sup>530</sup>

Det oppramsende, parataktiske ved sagastilen (men her var meget skog og kvist og stor sten og vondt lænde paa alle vis<sup>531</sup>), suppleres imidlertid snart med hypotakse, og sagaens ytre fokalisering går over i grep som fri indirekte tale som er helt fremmede for sagaen. Detaljerte naturbeskrivelser – som også er fremmed for sagasjangeren – kommer i forgrunnen. Når Sæmund to ganger på vei mot Vallarenuten, en gang av Thorgeir og en gang

---

<sup>529</sup> Kinck og Beyer, *Samlede essays : 1 : Edda og ballade ; Mange slags kunst ; Sagaenes ånd og skikkelser ; Storhetstid*, 1, 18.

<sup>530</sup> Kinck, *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*, 4, 136.

<sup>531</sup> Ibid., 139.

av en gjeter, blir advart mot «han deroppe» som er «ilskefull om dagjen», minner det om folkediktningens gjentatte, stiliserte dialoger. Samtidig gir advarselen både frampek om raset som skal ramme hesten, og det leder oss inn i et viktig motiv i teksten – dette navnløse oppi fjellene som blir navngitt ulikt ut fra konkurrerende forståelsesmodeller:

Var deg, Sæmund! Ropte det igjen hitned, han der oppe æ ilskefull om dagjen. Og han skottet op i nuten. Kvenn daa? Spøkte Sæmund urædd og knep ene øiet til: Risen? Elde og han Kvitakrist?<sup>532</sup>

Selv holder den rasjonelle Sæmund en knapp på telen, får vi vite, og risen og «kvitakrist» er størrelser han spøker med, men som er i ferd med å få makt over andre sinn. Reaksjonene på brakene fra fjellene viser fram det mangfoldet av tolkninger denne overgangsperioden byr på.

Balladediktningen bryter med tidligere nordisk diktning ved å bruke enderim. Det kan virke som Sæmund leker med denne nye rimteknikken med fraser som «gjer godt i svolten skrott»<sup>533</sup>. Ellers er allitterasjonen dominerende når han finner på uttrykk som «Sigurd Skjetetrast», «Sigurd Sneldeetar» og «Sigurd Syrebitar» som han slenger etter stesønnen. Å «slå rim» er en ny idrett som brer om seg i løpet av novellen, fra Sæmunds ordtak-liknende rim, og Gydas korte stev til den lange dansevisa i slutten.

I Kincks essays er den norrøne kulturen og sagaen forbundet med en rasjonalistisk og individualistisk kultur, der munnrapphet er en dyd, det som betraktes har klare konturer, og religionen er illustrasjon mer enn tro.<sup>534</sup>

En sjanger som knyttes til Sigurd, og hans forståelse av eget liv, er vitaet - livshistorien. Denne middelalder-sjangeren er i stor grad knyttet til hellige menn og kvinner, men det fins også vita-fortellinger om trubadurer og andre berømte mennesker. Sigurd, som blir reddet fra utburd-døden, og siden blir prest, er opptatt av å konstruere en sammenheng i livet sitt, og dette tar form av fortellinger med kristne forbilder:

---

<sup>532</sup> Ibid., 137.

<sup>533</sup> Man kunne kanskje se et slags ekko av denne norrøne mentaliteten i Kincks essay-stil, som ofte kan ha en kontant, krass og vittig tone. Kinck deler i hvert fall Sæmunds forkjærlighet for allittererende epiteter, «de mosegrodde målmenn» *ibid.*, 138., Undsets «vievannsvætede zoologi» Hans E. Kinck og Edvard Beyer, *Samlede essays : 4 : Rormanden overbord ; Steder og folk ; Kunst og kunstnere*, vol. 4 (Oslo: Aschehoug, 1985), 118..

<sup>534</sup> Beyer, *Hans E. Kinck : livsangst og livstro : 2 : Fra Den sidste gjest til Mot ballade : den ene og de mange*, 2, 173.

Nu er det at fortælle om Sigurd, som var i munkelære i byen. Han skipet sig omframs vel de aar; han fastet og bad og var paa vakt mot onde tanker og mot trollskap. Og især var det hans egen skjæbne, som egget ham: hvorledes han paa en underfuld maate var frelst fra døden, da han som spædbarn blev sat ut, og senere hans udødelige sjæl, hvorledes den hadde fundet frem til Guds naade. Han gik frem i lærdom og i Herrens tugt, og han skiftet navn i klosteret, het nu Eusebius. Hans fromhet blev vidspurt. <sup>535</sup>

I tråd med sin nye selvforståelse får Sigurd et nytt navn, fra å dele navn med den store drakedreperen fra Edda og Volsungsgaen, går han over til å kalles med pavenavnet Eusebius (den fromme) – med tilnavnet lux (lys) etter Olavshymnens første vers. Det blir slik en sterk identifikasjon mellom Sigurd og kirkesangen, særlig Olavshymnen. Men Jonsok-aften rakner denne selvforståelsen, og en ny, skremmende livsfortelling viser seg for Sigurd:

Nu saa munken sit eget liv, helt fra han blev sat ut som spædbarn og frelst; han saa den blakkete, fattige bø med de smaa syreblad og snældens spæde odd, saa Vallarenuten med de to svarte portaler i bergvæggen, og risen som hin vaardag slog halvsøsterens brurehingst i hjel; han mindtes Store Gydas endeligt og bergtagningen og deres leting; han saa for sig buskene som suste over deres hoder i Risegjel efter utyskets ridt, og mindtes den fæle stund ved elvebredden, - saa den røde laks og bilens staal som blinket i det grønne græs, - saasaa risen, som haante Sæmund Bikjefot, den gang hans rette mor Thurid som et vilddyr i skind, som en binne, fór over aaen og op den anden li. Alle de onde tidender levnet op igjen. <sup>536</sup>

Sigurd ser et annet mønster, en alternativ livsfortelling, denne gangen en slags historia calamitatum. De to fortellingene skiller seg sterkt fra hverandre, mens begreper som «skjebne», «under» og «frelse» står sentralt i den første livshistorien og gir en ansats til hagiografi, sentrerer den andre rundt motiver som blir sentrale i balladen om Gjøa og bergekongen. Mens den første fortellingen orienterer seg mot det begreplige, presenterer den andre serier av naturbilder og ekfratiske scener, og har dermed adoptert noe av balladens måte å fortelle på. Sanseligheten i bildene vekker Sigurds sanselighet og med den også syndsbevissthet:

---

<sup>535</sup> Kinck, *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*, 4, 153.

<sup>536</sup> Ibid., 158.

Og han saa det allersidste: dødssynden inat!... like utpaa blodskammens avgrund! – kjendte paany sin halvsøsters søte læber, mindtes duften av hendes aande!...<sup>537</sup>

Muligheten for at hans historie ikke er fortellingen om det utsatte barnet som reddes fordi det har en hellig oppgave i livet, men fortellingen om han som tapte kampen mot det onde, utfolder seg for Sigurd, og gjør ham så redd at frykten overstiger legemets grenser, alterlysene skjelver av skrekk, og

Hans sjælenød steg i vælde op mot det høie og flammet, som soldamp gjør en vaardag fra nyvendt muld, sveipet hans sjæl og alteret ind.<sup>538</sup>

Kirkesangen i «Mot ballade» er representert ved den sekvensen fra Olavsmusikken fra Nidaros som Sigurd/Eusebius tar sitt andre navn «lux» fra, den kjente Lux illuxit laetabunda, trolig fra 1100-tallet. I tråd med den skiftende selvforståelsen, skifter fokuset fra sekvensens begynnelse som hyller st Olav som lysbringeren, til den siste strofen «om frelse ut av kjødets fristelser og av dødens pest: at Hellig Olav skal ta os alle under sine vinger». Hans «mekrende» framførelse av begynnelsen på denne siste strofen, «Quos infestat vis carnalis», blir siste setning i novellen: «Vi som forstyrres av kjødets makt.»<sup>539</sup>

Ellers synger Sigurd til morgenstjernens pris (*Æterne rerum conditor*) og til aftenstjernen (*O lux beata trinitas*), begge salmer tilskrevet kirkefader Ambrosius. Hymnevalgene samler seg om lysmetaforen som han har fått som navn, og som foruten den nevnte Olavshymnen kan knyttes tilbake til skapelsesordene og Kristus som verdens lys.

I hans eksorsistiske seanse med vetle-Gyda står fadervår sentralt, mer som magisk objekt eller trolldomsformular enn med bønnens henvendelse: «Han bad først fadervor over hende, baklængs og forlængs bad han det, som om han môl det smaat i smaat og drysset det udover hende»<sup>540</sup>. Her fins en parallell til beskrivelsen av drysset fra steinhellene som springer fra Vallarenuten.

En muntlig form som er viktig i teksten ved siden av balladen, er sagnet. Thurid og Gydas forsvinninger blir sagn før de blir ballade.

---

<sup>537</sup> Ibid.

<sup>538</sup> Ibid.

<sup>539</sup> Infesto: gjøre usikker, foruroelige, true. Vis: legemlig kraft, styrke. J. Johanssen et al., *Latinsk-norsk ordbok*, 4. rev. utg. ved Egil Kraggerud og Bjørg Tosterud ; [utgitt i samarbeid med Norsk klassisk forbund]. utg., Cappelen's ordbøker (Oslo: Cappelen, 1998).

<sup>540</sup> Kinck, *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*, 4, 156.

Da spurte han sig for, og fik segnet om de to kvinder, mor og datter, som var blit borte inde i fjeldet.<sup>541</sup>

Sagnet, særlig de naturmytiske som dette, kjennetegnes gjerne ved at en realistisk tegnet hverdagsverden støter sammen med en verden av ukjente makter. Sagnet representerer slik et mellomstadium mellom sagaformens nøkterne framlegging i novellen, og folkefantasia som finner sin form i balladen. Thurid og Gydas forsvinning er ikke det eneste som mytologiseres og gjøres til sagn, den portal-aktige tegningen i fjellet blir i folkefantasia ei risedør, et gjel risen springer over, får navnet «Risegjel»<sup>542</sup>. Om Sigurd som er kommet hjem som presteviet, fortelles det at «en nat skulde han ha manet hinmanden i jord nede ved naustene; han læget syke, og han løste kvinder av mênrunernes onde vold». Sagnene endrer seg i tankeinnhold og forbilder, fra det historiske preget i de første beretningene om bergtaking til mirakelberetninger med kristne forelegg.

Bergtakingsmotivets utvikling fra det klare til flytende stemning er et trekk som poengteres i Kincks arbeidsnotater til novellen: «Den første gang var det kun et skændig kvinderov med klar kontur og bestemt navn paa voldsmanden. – Hændelsen mister altsaa efterhaanden kontur, blir stemning: visedans ude i sommernatten, messe inde i stavkirken. Passionen som saadan tar i berg.»<sup>543</sup> Denne intensjonen er lett å spore i de tre bergtakingene: Den første kvinnens fortelling er sagalikhende realistisk og dokumentarisk, leseren følger Thurid ut på vidda og inn i den fredløses jordgamme, og han er en mann med historie og særheter (sti på øyet, kranglesyke). Dragningen mot Hallstein mangler, Thurid søker vekk fra Hovland i raseri når Sæmund setter ut sønnen. Den andre følger av et begjær som vokser fram i takt med den gryende balladen, og som gjelder en navnløs, men håndfast elsker fra fjellene, som bare treffes i tussmørket, og der videre skjebne er uklar. I den siste bergtakingen har balladen vokst til en full fortelling, og vetle-Gyda flykter mot noe helt ukjent i fjellene, låt av lur som ingen vet hvem spiller, ute av syne for felleskapet rundt henne og leseren.

---

<sup>541</sup> Se *ibid.*, 152.

<sup>542</sup> Slike sagn finner man mange steder, men sagnet om døra og gjelet kan minne om to kjente gudbrandsdalssagn (Vågå). Jutulporten er sentral i Blessom-sagnet (SIN 331, «skyss med troll».) En bruderovshistorie er knyttet til Ridderspranget over Sjoa. P. Chr Asbjørnsen, Olav Solberg, og litteraturselskap Det Norske språk- og Norske huldreeventyr og folkesagn, (Jar: Det norske språk- og litteraturselskap, 2010).

<sup>543</sup> Beyer, *Hans E. Kinck : livsangst og livstro : 2 : Fra Den sidste gjest til Mot ballade : den ene og de mange*, 2, 165.

Dagne Groven Myhren leser i artikkelen «Diktning og kulturpsykologi»<sup>544</sup> «Mot ballade» som en allegori over skiftet fra sagamentalitet til balladementalitet, og mener første del – som kronologisk sett befinner seg i midten – er preget av både saga og ballade, mens den tilbakeskuende andre delen er den som i størst grad drar veksel på sagastilen, med innskutte tåtter om Hallsteins fortid og Hallstein og Thurids liv sammen. Den tredje og siste delen står i balladens tegn. Novellens naturskildringer har forbindelse med de organiske metaforene Kinck beskriver mentalitetsskiftet med, spirer under råttens snø o. l. Groven Myhren peker på hvordan parallellen mellom ballade og gotisk arkitektur får sitt uttrykk i beskrivelsen av Vallarenuten som har to svarte renner i sin høye lodrette vegg, «liksom to svære portaler å se til på frastand», med utskurd av hengende gran over.

Allegoriens tilbakekomst ser man ofte i ekspresjonistiske tekster, og «Mot ballade» har allegoriske trekk, men teksten er for omskiftelig og flerstemt til å holde en gjennomført allegorisk linje. Naturen og menneskene i «Mot ballade» er ikke rene bilder; men er i en samtale med spirende og døende impulser, som påvirker nye handlinger som også virker tilbake på felles kultur ved at kollektivets fantasi tar tak i det. De representerer slik mer enn seg selv, Sæmund norrøn rasjonalisme, Gyda balladens stemningsrus, men er også midt i personlige prosesser som gir teksten et organisk preg som heller mot det symbolske. Den ekspansive ekspresjonistiske allegorien, der omgivelsene blir bilder på følelseslivet, slår noen ganger gjennom i «Mot ballade», men med ulike styrker og på ulike nivåer i teksten, som når Sigurds redsel uttrykkes av de skjelvende alterlysene, eller når forestillingen om risen gradvis tilføres liv av kollektivet. Det personlige flyter ut, og gjør omverdenen billedlig på en helt annen måte og på et annet nivå enn når vårlandskapet illustrerer fortellingen om brytningstiden i en samtale mellom forteller og leser. Det store repertoaret av billedbruk, og forflytningen av bilder, skaper noe av den usikkerheten i teksten som brytningstiden innebærer. Brede kulturforandringer, hverdagsliv og det innerste og mest personlige settes i kontakt med hverandre, og bilder utveksles, som når Sæmunds flåing av den døde brudehesten flytter seg over i Sigurds anelser om gamle «flenger» i sinnet.

### 8.2.3 Stein, stål og ild

Det er noe ved stilen og stemningen i «Mot ballade» som bryter sterkt med eventyr- og balladelandskapene til symbolistene. Med en sammenlikning fra musikken, kan det minne om å høre Stravinskys *Vårofferet* etter Debussys *Pelléas og Mélisande*. Man har ofte kalt

---

<sup>544</sup> Myhren, "Diktning og kulturpsykologi. En studie i Hans E. Kincks novelle: Mot ballade."

Kincks senere tekster nyrealistiske, men novellen danner også en svært skarp kontrast til Undsets nyrealistiske middelalderromaner, som er en nærliggende sammenlikning, det er trekk ved denne skrivemåten nyrealismebegrepet ikke fanger. Det er noe rått og hardt over landskapene som skrives fram i «Mot ballade», og den diktete verdenen er preget av de harde tingenes estetikk: Blinkende stål, tæle, stein, tre. Flammer og ild er motiv som går igjen, og det knyttes også til menneskene og til dansen: Det gnistrer, glimter og flammer. Ildmotivet danner en skarp kontrast til de kalde, harde materialene som ellers skildres: Steinen, stålet, det frosne. En slik billedkontrast kan knyttes til skapelse, tilblivelse, forming, som i smedkunstens møte mellom ild og stål, eller den norrøne skapelsesmytens møte mellom Muspelheim og Nivlheim. Kontrasten mellom det varme, røde og det kalde, tilspisser seg i et sublimt estetisk uttrykk i balladedans-scenen i novellens slutt: Den røde, stirrende midtsommermånen, som en glo, mot mørke fjell som likner herdet stål. I en omtale av Bergs opera *Wozzeck* som er skrevet på samme tid, blir den røde månen nevnt som et typisk ekspresjonistisk trekk.<sup>545</sup>

Jeg har tidligere vært inne på tidens interesse for tresnittet, og fargemessig er det en interessant parallell mellom tresnittet og «Mot ballade». Tresnittet krever en ny plate for hver farge, og det er derfor vanlig at de holdes i én farge ( gjerne svart) kontrastert med hvitt lerret. Når det brukes flere farger, brukes det få, kanskje to eller tre, hvor den samme gjerne trykkes flere steder. «Mot ballade» føyer seg inn i dette mønsteret når det gjelder fargelegging: Landskapet som skildres har dempede toner, men plutselig glimter det i noe rødt eller grønt, et syreblad mellom snøflekke, det røde kjøttet til den nyfiskede laksen ved elvebredden. En annen ting som gir fargetone i novellen, er de harde, blinkende metalliske overflatene, fremmede for tresnittet, men fortsatt tegnes det med sans for å la et knippe sterke farger glimte til i gråtonelandskapet. Tresnittet, som er et uttrykk særlig knyttet til senmiddelalderen, står sentralt i samtidens kunst. I renessansen blir tresnittillustrasjonene i stor grad erstattet av kobberstikket, mens tresnittet lever videre i folkebøker og billigere trykk. Munch og Astrup er blant de som tar det opp igjen, og ekspresjonistene på 1910- og 20-tallet utvikler det videre. En tekstlig tresnittfargelegging kan slik føye seg inn i en vending mot middelalderlige og folkelige uttrykk som synes i samtidig billedkunst. Men det fins også tekstlig ekspresjonisme som kan likne i beskrivelser av stoff og farge. I Lagerkvists kjente *Ångest* finner vi igjen en hard, kantete verden av fjell og

---

<sup>545</sup> «The crazed figures and menacing situations of Berg's *Wozzeck* (1917–22; staged 1925) are also typically Expressionist, as is the opera's reliance on such ominous symbols as the blood-red moon.» Alison Latham, *The Oxford companion to music*, (Oxford University Press, 2011). "expressionism".



frosne former. Hos Georg Trakl finner vi en poetisk bruk av et knippe klare farger som får tingene til å plutselig tre frem fra omgivelsene: grønn, blå, rød, gul, hvit, svart, sølv, gull, purpur, brun. Diktonius kaller en av sine diktsamlinger «Hårda sånger» (1922), den neste «Taggiga lågor» (1924).

Kincks middelalderverden av tæle, stein og stål bebos av mennesker som kontrasterer denne frossenheten med heftige bevegelser. Danseaspektet ved balladen får fokus. Det trampes og snurres til deltakerne besvimer og spyr i en balladedans som nok står fjernt fra den frilynte ungdomsrørslas leikarringer. Vekten på skildringer av kropp i bevegelse, er et særtrekk som preger Kincks prosa fra *Flaggermusvinger*. Dyresammenlikningene er mange og påfallende når menneskene i «Mot ballade» skildres. Sæmund «bikkjefot», Thurid og Hallstein som «fulgtes som bjørn og binne», dansende jenter med hår som hestefaks, Sigurd, mekrende som ei geit mellom de blafrende talglysene i kirken. *Fauvisme* og *primitivisme* er kunstbegreper som gir gjenklang i det ekfratiske aspektet ved Kincks diktning, men også utover det. En vending mot det elementære, både når det gjelder materialitet og menneskeskildring, kan spores. Det språkløse, det unavnede, uformede, ville er et modus i novellen der det menneskelige får en nærhet til dyreverdenen. Bilder og strukturer skapes rundt grunnleggende metaforer og mønstre: lys/mørke, inne/ute, fødsel/død.

#### 8.2.4 Riter og overganger

Overgangstilstander står sentralt i novellen. Samfunnet som helhet befinner seg i overgangen mellom hedensk tro og kristendom, men flere av personene befinner seg i mer personlige overgangsfaser, fra utsatt barn til medlem av Hovland-samfunnet, fra barn til voksen, fra bofast til fredløs, fra innmark til utmark. Årets rytme, skifting mellom sommer og vinter, frossenhet og fruktbarhet markeres og feires. Overgangsriter som dåp, knesetting og bryllup står sentralt, det siste i kraft av å aldri bli noe av. Disse er koblet opp mot viktige motiver med rike konnotasjoner i novellen: navngiving og vigsel. Overgangene finner symbolske uttrykk i riter og bilder, og i balladen som diktes gis hendelser en utvidet betydning ved å knyttes til riter og høytider.

Ute/inne, innenfor/utenfor er adverb som ofte brukes i novellen, og det er interessant at de ofte brukes om samme plassering, som når det fortelles at skoggangsfolk lå «ute inde i fjeldet»<sup>546</sup>. Fjellet som noe der ute som også kan lukke noen inne, er sentralt i

---

<sup>546</sup> Kinck, *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*, 4, 136.

bergtakingsballadene. Utenfor og innenfor, åpent og lukket er størrelser i novellen som stadig er i bevegelse og rommer og omslutter hverandre.

Novellens begynnelse leder fram til en dramatisk hendelse som blir festet i rim og ender som innstev i balladen: Blakken som skulle være brudehest i Gydas bryllup blir drept av et steinskred, etter å ha blitt streifet av ei pil og «vigslet (...) til Hel»<sup>547</sup>. Magiske forestillinger om å være «feig» – merket ut til å dø – spiller her en rolle.

Det er Gyda som først synger og danser stevet i en glad reaksjon på hestemordet - et angrep på det uønskede bryllupet:

Brureblakkjen dau! Brureblakkjen dau!

Hau! Hau!

Kvar leikar deg no i hug?

Det er som om hesten er det kommende bryllupet. Hest og bryllup er fra gammelt av knyttet sammen, hesten er et gammelt fruktbarhetssymbol, i norrøn mytologi gjerne viet til Frøy og bryllups- og forlovelsespresanger i det gamle bondesamfunnet har ofte vært prydet med hesteframstillinger, som det tradisjonelle hestehåndtaket på mangletreet, en mye brukt friergave. Samtidig representerer ekteskapet en begrensning av driftslivet, en kjærlighet som oppfyller «innmarkens» krav. Når partiet attpåtil er uønsket av bruden, blir den kulturelle tvangen et sterkt element. Brurehesten får en annen slags vigsel, den vies til døden av en pil ved utmarksteigen ved grensen til de fredløses land. Dette blir lest og forstått som en beskjed i billedspråk, og gir opptakt til Gydas dans og sang. Brudehesten er en figur som også er betydningsfull i balladene. Bildet av den snublende brudehesten som kaster bruden i elva i «Harpens kraft» eller brudehestens tomme sal i «Margit og Tarjei Risvollo», er sterke bilder på erotiske komplikasjoner og overgangsfasenes sårbarhet.

Brudehestens vigsel til døden blir en igangsetter for og omkved i balladen.

Innstevne danner en rytmisk kontrast til verset i kraft av sin korthet og ved å variere med en trykktung utgang som stenger innstev-verset med det definitive «daud». Rytmen i strofen får slik et skifte fra fortung til baktung. Innstevet forener erotikk og død kraftig og konsist. Det norrøne blotet er en nærliggende assosiasjon. Storgården som er sentrum for begivenhetene i novellen, heter Hovland. Hovet er den norrøne religionens hellige plass, og navnet antyder at det har ligget et gudehov på dette stedet. Hester ble ofte ofret i norrøn religion, og det er mye som tyder på at den ble sett på som et symbol på overganger, et dyr

---

<sup>547</sup> Ibid., 142.

med evne til å ferdes i andre verdener, en budbringer. Forbudet mot å spise hestekjøtt, en del av det kristne blotsforbudet, blir nevnt i novellen, men foreløpig avfeid med «det gjorde de som de ville med». I løpet av novellen bygges det kirke på Hovland. Balladen og kirken bygges nærmest parallelt, en folkelig og en kirkelig gotikk, og de to kulturuttrykkene ender til slutt i en åpen kappestrid der den kirkelige fortolkningsmodellen er vikende:

For nu hørte de alle av hans rædde røst, jenter som karfolk, at risen var til og var sterkere end korsets træ, end vigslet vand. Det var nu slaat fast engang for alle, og de behøver ikke tro: de vet det nu.<sup>548</sup>

Balladen blir ikke forstått som en kristen sjanger hos Kinck, heller som hedenske trosresters måte å tilpasse seg gotikkens form på. Den gir seg ikke utslag i kristentro, men i tro. Sæmund, representanten for den gamle verden, har et rasjonalistisk verdensbilde, og guder og ånder er noe man spøker om når man hører at telen går. Med kristendommen tilføres en ny inderlighet og tro, men den overføres til gamle fortellinger. Med balladen blir risen levende.

Sigurd Kværndrup trekker fram møtet mellom det ordnede føydalsamfunnet og eldre samfunnsformer som grunnlag for en særlig virksom panisk pol i balladen, forstått som et møte mellom hverdagsvirkeligheten og «en verden hvor kæmpekrefter står til rådighed, eller til ukendte, farlige og sprogløse sfærer»:

Panisk balladekunst rummes i sær i ballader, der har fastholdt træk fra en gammel hyrde-, jæger- og krigerkultur, de elementer af førfeudale samfundstilstande som stadig fandtes under og uden for den mere civiliserede middelalderlige feudalisme, med dens regulerede landsby- og godsstrukturer, små hårdtarbejdende bysamfund, samt en voksende statsmagt og kirke.<sup>549</sup>

Samtidig som samfunnet rundt Hovland har en føydal struktur av storbonde (Torgeir) og husmenn (Sæmund), er de omtalte førføydale jeger-, gjeter- og sankertrekkene sentrale ved den kulturen Kinck beskriver i «Mot ballade»:

Derinde pleiet de fra Hovland og bønder andenstedsfra holde til og veide; her var der vilde dyr av alle slag, naar de kom trækkendes senhøstes utover mot øerne i havet,

---

<sup>548</sup> Ibid., 159.

<sup>549</sup> Kværndrup, "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser," 547.

ræv, hjort, varg og bjørn; her satte de gildrer og grov dyregraver i de trange skaar mellem hillerne i lien. Og opover fra osen tok de laks med vad.<sup>550</sup>

Den som til dels underholder seg ved urnæringene jakt, fiske og sanking begir seg stadig inn i det ville, i dyrenes og elementenes vold.

Kværndrup foreslår at dette aspektet også virker inn på balladens topografi:

I den paniske baladekunst er der en nærhed til dyrenes og dæmonernes verden, til jagten, og til fortidens friere hyrdeliv, som måske har sammenheng med balladescenens forkærlighed for dansen i det frie, på «grønne vold», i rosenlund og under linden, men også på gravens rand, ved det dæmonisk rindende vand, «ude ved å». <sup>551</sup>

Disse stedene, og deres konnotasjoner, synes helt sentrale i «Mot ballade». Elva, i følge Kværndrup en grenselokalitet som kan markere en metafysisk overgang til underverdenen, og møtested med det demoniske, står sentralt. Elva, «graa og grøn og leret av isvandet»<sup>552</sup> står i forbindelse med fjellene, blir stri og vill av isvannet derfra. Den blir et møtested mellom utmark og innmark, de fredløse og Hovland-folket i novellen, og bergekongen og Gjøs folk i ballade-pastisjen. Dansen i balladetekstene - som beveger seg fra den grønne voll til gravens rand - får en fysisk parallell i balladedansen som avslutter novellen.

Ritene representerer en slags åpenhet, som gjør at nye og gamle trosforestillinger kan søke uttrykk i dem. I overganger til nye religioner er det typisk at høytidene lever videre, men fylles med nytt innhold. «Goden blir ordineret til prest, og de gamle gudeskikkelser trak også i ornat», skriver Kinck i Edda og ballade. Den avsluttende, ville balladedansen finner sted Jonsok-aften, en kirkefest til ære for døperen Johannes, men navnet knyttes også til den fredløse Jon som lokket Gyda, og identifiseres med risen i sagn og ballade. Det er risen, og ikke helgenen som blir sentrum for den folkelige ritene: balladedansen. Men dansen har preg av besvergelse, i motsetning til den første Gydas sang som har karakter av påkalling: «flere og flere kastet sig ind i dansen *mot* risen og de onde vætter»<sup>553</sup> (min uthev.).

---

<sup>550</sup> Kinck, *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*, 4, 139.

<sup>551</sup> Kværndrup, "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser," 547.

<sup>552</sup> Kinck, *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*, 4, 139.

<sup>553</sup> *Ibid.*, 159.

Når det gjelder Sigurd og navngivningsriter, er forholdet komplisert. Han nøddøpes Sigurd av moren før utsettelsen, men dåpen står stikk i strid med den innlemmingen og plasseringen i fellesskapet som navngiving innebærer. Sigurd døpes og bæres ut for å dø med et vagt, nytt håp om frelse i det hinsidige fra den nye religionen som på det sterkeste forbyr utsettelse av nyfødte.<sup>554</sup> Den kommer først senere, med knesettingen der Sæmund gjør ham til sin sønn. Sigurd blir utenfor-barnet som tas inn, og representerer slik en motsatt bevegelse av de fredløse og «bergtakne», der folk innenfra støtes ut eller selv søker ut av fellesskapet.

### 8.2.5 Navn, språk, stemme, sang

Sigurd og Vesle-Gyda blir mot slutten av novellen figurer som i større og større grad speiler hverandre, og en «stor og fager» stemme er noe de har felles: han bruker sin til messesang inne i kirken, hun bruker sin i balladen ute på volden. De kan likne prester i hver sin menighet, syngende Jonsok for hver sin Jon.

Navnet Jon blir på den andre siden også knyttet til navnløshet, det er navnet til den som ikke har navn. Jon går igjen i folkelige dåpsritualer for å gi utburder – spøkelses etter udøpte barn – fred. «Eg døyper deg på von, Guri<sup>555</sup> eller Jon», var mye brukt. Jentenavnene varierer litt i formlene, men det er ofte varianter av Gudrun og Gudrid (Gyda er for øvrig en variant av det siste). Ørnulf Hodne skriver om bruken av Jon at

det rimte på «von», og ble brukt synonymt med N.N. (nomen nescio) i Norge og på Island, i samsvar med en gammel kontinental kirketradisjon fra 700-tallet. En formular med navneparet Jon=Johannes – Gudrun har trolig vært brukt her i landet hundre år før den dukket opp i kristenrettene i 1200-årene: «Ek skirir dig Jon eda Gudrun edr hvosso du nefnir.»<sup>556</sup>

At den navnløse får døperens navn, kan rime. I novellen bidrar det til at Jon og Sigurd – det utsatte barnet som ender opp både døpt og knesatt og som til slutt tar nytt navn – speiler hverandre. De er også følges opp av et «brennende øyne» – motiv og rise-motivet.

---

<sup>554</sup> Som Thurid påpeker, er det i gammel tro også regnet som uskikk hvis familien hadde midler til å fø opp barnet.

<sup>555</sup> Sigrid er også mye brukt.

<sup>556</sup> Ørnulf Hodne, *Mystikk og magi i norsk folketro*, [Det gåtefulle Norge] (Oslo: Cappelen Damm faktum, 2011), 57.

Stemmebruken rundt balladen, overskrider det språklige, og gir slik lyd til det navnløse og språkløse. Skrik og latter er sentralt, her i utdrag fra fire steder i teksten:

Saa skrattet hun lystig op i veiret: Brure-blakkjen dau! Brure-blakkjen dau!... Hau!<sup>557</sup>

Hun satte i et skrik, da hun saa ham, og sang saa<sup>558</sup>

Og hun satte paany i et skrik og sang<sup>559</sup>

Ved kirkedøren sa hun plent nei, hun gik ikke ind! nei, saa hin Gramme, om hun gjorde! svor hun igjen. Og hun satte paany i et skrik og sang:

Hau! Soleis æ da laga, og soleis hev' da gjenge:

Eg leikte mæ risen helde længje.<sup>560</sup>

Da løsnet de fra kirkevæggen, trampet likesom hun og trallet hendes omkvæd, stirret op mot nuten og skrek høit, svinget sig rundt<sup>561</sup>

I den eksorsistiske seansen uttrykker Vetle-Gyda seg i brokker av ballade og fantasibilder, spytter, slår, banner og sverger. «Hun ramser og skriker forhærdet mot ham: Da sevjar i tre og borken slepp»<sup>562</sup>. Og når han skvetter vievann på henne, går hun over i kramper, klynk og besvimelse.

Richard Murphy skriver om den ekspresjonistiske kunstens forsøk på å representere det språkløse. Ville, formløse og stumme uttrykk har en plass i dette registeret, som en tematisering av at det fins noe utenfor kulturen, noe språket ikke når, «for which there is no

---

<sup>557</sup> Kinck, *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*, 4, 146.

<sup>558</sup> Ibid., 155.

<sup>559</sup> Ibid.

<sup>560</sup> Ibid., 159.

<sup>561</sup> Ibid., 163.

<sup>562</sup> Ibid., 159.

other language»<sup>563</sup> Han refererer til Peter Brooks arbeid med det melodramatiske, og en «hysteriets poetikk» som rommer uttrykk som spenner fra afoni til skrik.<sup>564</sup>

Murphy er inne på at ekspresjonismens ofte melodramatiske modus er avhengig av en realistisk kontrast, et «classical system of representation» å svare på, kontrastere, bryte med. Han trekker fram det melodramatiske som et trekk som kan dukke opp i mange sjangre, uten å være grunntonen. Dette kan synes relevant, ikke bare for trekk ved teksten i «Mot ballade»; det går an å se uttrykk som bryter gjennom det normerte språket som et gjennomgående trekk ved forfatterskapet.

Som en omvendning av kroppene som uttrykker seg uten ord, fins også ord som virker løsrevet fra den talende. «Var deg, Sæmund, ropte det igjen hitned, han der oppe æ ilskefull om dagjen». I den avsluttende balladesangen blir det uklart hvem som er forsanger, sangen lever sitt eget liv.

Kværndrups nevnte formulering om balladens paniske pol, som jeg har funnet relevant både for Jacobsen og Obstfelder, synes ikke mindre relevant for Kincks tilnærming:

Det paniske ved balladen udspringer især af musikken og rytmen som direkte, ren og rå kraft; denne kan udkrystalliseres i overskridende handlingselementer, der udfolder kæmpekrefter eller som kaster ridder og/eller jomfru ud i ufortolkelige, ja sprogløse situationer.<sup>565</sup>

*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man singen*, kunne man kanskje si som en vending på Wittgensteins kjente aforisme.<sup>566</sup> Balladen formulerer bare det folkefantasien allerede vet. Men den gir anledning til å synge og danse seg mot de stedene språket og forståelsen ikke når. «Det lettet underlig sindene at faa danse stevet» (159) heter det etter bergtakingen av Vetle-Gyda.

---

<sup>563</sup> Murphy siterer her Christine Glehill. «The Melodramatic field: An investigation» i Christine Gledhill og Institute British Film, *Home is where the heart is : studies in melodrama and the woman's film* (London: BFI Publishing, 1987). og Murphy, *Theorizing the avant-garde : modernism, expressionism, and the problem of postmodernity*, 32, 144..

<sup>564</sup> Peter Brooks, *The melodramatic imagination : Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess* (New Haven, Conn: Yale University Press, 1976).

<sup>565</sup> Kværndrup, "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser," 491.

<sup>566</sup> Sitatet, som innleder siste avdeling i Traktatus logico-philosophicus har egentlig formuleringen «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen»

Novellen slutter med avbrutt kirkesang, Sigurds yndlingsstrofe fra olavshymnen slutter etter første frase, «Quos infestat vis carnalis», og lar slik kjødet få siste ord i novellen – på et fremmed språk.

«Hvorfor kommer balladen i følge med kristendommen», spør Dagne Groven Myhren i sin studie «Diktning og kulturpsykologi. En studie i Hans E. Kincks novelle Mot ballade,» og søker svar i Kincks essayistiske tilnærming til balladen: «Balladen har et forhold til det sanselig-erotiske som Kinck forklarer som følge av kristendommens provokasjon. Kristendommen maner fram sanseligheten som sin antitese.»<sup>567</sup> I konfrontasjonen med Sigurd i kirken, blir den balladespyttende Gydas uttrykk mer og mer kropp, i den grad at Sigurds kjødelighet også overtar ham et øyeblikk. Balladen blir sammenliknet med en smitte som farer fra kropp til kropp. Sigurd vender ryggen til, men den forviste kroppen sirkulerer som besettelse i kirkesangen helt til novellen slutter. På kirkebakken går folk i møte med bergtakingsredselen i balladedansens kroppslige form. Mens Sigurd synes bergtatt på en annen måte, alene i kirkerommet. Han lokkes ikke av makter utenfra, men fortæres av makter innenfra.

### 8.2.6 Dansen

Dansomotivet står sentralt i novellen, og har flere aspekter: (1) Dansen som symbol på en måte å forholde seg kunstnerisk på, (2) Det koreografiske aspektet der dansen uttrykker noe utover seg selv og (3) den historiske forbindelsen til middelalderens dansemanier ofte kalt st Veits-dans eller Johannistanz, og som knytter seg til novellens motivnettverk rundt navnet Jon.

I «Mot ballade» kommer dansen før balladen, stevet springer ut av den første Gydas dans og tralling. Nietzsche ser i *Tragediens fødsel* dansen og riten som noe som går forut for musikken, et poeng Cambridge-antropologen Jane Harrison viderefører i *Ancient Art and Ritual* (1913)<sup>568</sup>. Gydas dans blir til sammen med et stev med rituelle undertoner. Dansen blir noe som antenner, sprer seg til en større brann som lenge har ulmet, allerede da Sæmund og Sigurd er på vei til teigen ved nuten, lukter det brent fra steinrasene. Ild og dans forbindes i det første bildet av den dansende Gyda:

---

<sup>567</sup> Myhren, "Diktning og kulturpsykologi. En studie i Hans E. Kincks novelle: Mot ballade," 334.

<sup>568</sup> Susan Jones, "Literature, Modernism, and Dance," Oxford Scholarship Online, <http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199565320.001.0001/acprof-9780199565320>.



Det røk av baalet, og bare av og til slog en rød ildtunge mot sky. Bort paa volden ovenfor Sæmunds stue og inde i røken danset en seksten-aars jente og hujet og lo.<sup>569</sup>

Skildringen av dansen tar opp i seg ilden, slik at den går fra å være en del av bildet (ekfratisk) til å bli en poetisk sammenlikning (simile):

Saa svinger hun sig rundt lynende snøgt – det var som du sveiver drillepinden i tør ved, naar du lager ild.<sup>570</sup>

Hendelsene og tingene rundt kryper inn i danseren og dansen, men dansen sprer seg også utover seg selv (som ild i tørt gress), den blir igangsetter av den visediktningen som foregår gjennom novellen, bevegelsen *mot ballade*, et redskap for stemorens sjalusi, en oppfordring til fremmede fredløse friere, og avvisning av ekteskapsarrangementet. Grensen mellom konkret beskrivelse og overførte betydninger, oppløses. Ilden fater i både bålet, kroppen og billedspråket. Vetle-Gyda danser også ved bålet. Den avsluttende sangdansen har fortsatt bålet i seg, og ildsammenlikningen er fortsatt grenseneoverskridende: Danserekken vet knapt hvem som gjør hva, de er bare tunger i en felles ild:

Men ellers visste én knapt hvem som sang fore, det blaffet bare op slik, - som naar du hiver tør kvist paa et baal.<sup>571</sup>

Etter hvert som dansen blir villere, tar sykdomsmetaforene over, dansen er en «farsott» og «farsotten smitter; flere og flere hegter sig paa – en hel droge med dansere, gamle og unge, hele almuen.»

Susan Jones hevder i boka *Literature, modernism and dance* at dansens betydning for modernistisk litteratur er undervurdert:

The reciprocal relationship between literature and dance represents one of the most striking but understudied features of modernism. The scale of interaction between the two art forms during this period was remarkable<sup>572</sup>

---

<sup>569</sup> Kinck, *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*, 4, 142.

<sup>570</sup> Ibid.

<sup>571</sup> Ibid., 159.

<sup>572</sup> Jones, "Literature, Modernism, and Dance" 2.

Men Jones er også opptatt av hvordan selve danser-figuren blir et symbol, slik den blant annet brukes av Yeats som samme år som «Mot ballade» kom ut, formulerte sitt kjente spørsmål om hvordan man skiller danseren fra dansen i «Among Schoolchildren»<sup>573</sup>:

In general accounts of modernism it is easy to forget that Yeats turned to the figure of the dancer to explore a problem of modern creativity, while Antony Tudor's «Proustian» emphasis on the choreography of states of mind in crisis remains largely absent from broader discussions for literature in this period.<sup>574</sup>

I danseren flyter grensene mellom utøver og kunst sammen, og danseren blir et symbol på å la seg besette og overskride det personlige.

I «Mot ballade» går Kinck nærmest inn i koreografens rolle i det de ulike bevegelsene og positurene beskrives. Dansen er nøye beskrevet i «Mot ballade», og Kincks balladedans skiller seg sterkt fra den færøyske<sup>575</sup>, som er den eneste vi kjenner, en ringdans der trinnene – et skritt til venstre og ett til høyre – kan oppleves som nesten trance-settende i sin enkelhet og dances i timevis. Innlevelsen er et trekk som deles med Kincks balladedans, men her er koreografien vanskeligere:

Og saa sætter hun i at tralle av al kraft, og traaket takt fremad med foten:

Brureblakkjen dau! Brureblakkjen dau!  
Hau! Hau!  
Kva leikar deg no i hug?

Saa svinger hun sig rundt lynende snøgt – det var som du sveiver drillepinden i tør ved, naar du lager ild. Og traaker saa igjen framover, huker sig som for at ta rende, retter sig atter, kaster nakken bakover og slaar med haaret, saa det staar som hestefaks i storm, tramper takt med foten. <sup>576</sup>

Jones skriver om hvordan dansen i denne perioden orienterer seg mot bakken, mens den klassiske balletten nærmest dyrket en illusjon i retning av å kunne fly. Med sin tramping og

---

<sup>573</sup> «O chestnut tree, great rooted blossomer,/Are you the leaf, the blossom or the bole?/O body swayed to music, O brightening glance,/How can we know the dancer from the dance?» Yeats, "Among Schoolchildren."

<sup>574</sup> Jones, "Literature, Modernism, and Dance" 2.

<sup>575</sup> Kinck er ikke alene om å skildre balladedans i litteraturen. Sentrale balladedansscener fins i Undsets Kristin Lavransdatter og Jørgen-Frantz Jacobsens Barbara (1939) sistnevnte fra Færøyene.

<sup>576</sup> Kinck, *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*, 4, 142.

tråkking og hukiing er jordingen sterkt til stede i Kincks koreografi, den får et uttrykk av elementene jord og ild.

Koreografien synes å bevege seg et stykke vekk fra vante bevegelser i norsk folkedans, og som grunnlag for den felles sangdansen den etterhvert utvikler seg til, er den ganske avansert. Modernistisk ballett kobler ild og dans og rite i verk som *El amor brujo* av de Falla med sin rituelle ilddans med andalusisk inspirasjon, og Stravinskis *Ildfuglen*. Snurringen – i en litt mer svevende form enn drillepinners snurring – har ellers en sentral plass i eldre turdanser og solodans som halling. Snurring fører gjerne en viss svimmelhet med seg, og kan virke inn på bevissthetstilstanden. Snurringen gjentas av Vetle-Gyda, i noe som nærmest kan likne en ekfrase over Egedius' Spill og dans (1896):

Og saa snurret hun sig rundt, saa stakken stod som et skjold om mjødnen.<sup>577</sup>

Men Vetle-Gyda tilfører også skriket som element i sangdansen: «Og hun satte paany i et skrik og sang».

Skriket følger koreografien også etter at Vetle-Gyda er vekk:

Da var det med ett en jente som stak i at synge og sprang frem paa volden:

Brureblakkjen dau! Brureblakkjen dau!

Jon! Jon!

Kva leikar deg no i hug?<sup>578</sup>

Hun luter sig fremover som for at ta renne, trampet takt og stirret i trods op mot nuten, svinget sig saa rundt. Det var som et hærrop for ungdommen. Da løsnet de fra kirkevæggen, trampet likesom hun og trallet hendes omkvæd, stirret op mot nuten og skrek høit, svinget sig rundt.

Hestefaks-sammenlikningen fra den første Gyda, er med når dansen til slutt blir vill:

De unge jenter faar, fler og fler, utslagent haar, og naar de rettet sit hode i trass, var det som hestefaks føk.

Med hestesammenlikningen er det som stevet tas opp i koreografien. Dansen har slik trekk av dialog med teksten, men denne dialogen vokser fram etter hvert. Når balladen kommer

---

<sup>577</sup> Ibid., 154.

<sup>578</sup> Ibid., 159.

til, kan snurringen ses som en framstilling av dansen som lokker bergkongen. Men hele tiden er det også et element av noe som går på tvers, et tramp i bakken, et kast med hodet «i trass». Dansen er en øvelse der noe gjennomleves og noe besverges, men der denne strukturen kan fylles på nytt ettersom danserne og situasjonen forandres. Hos den første Gyda får en motstand mot bryllupsplanene på hennes vegne utløp i dansen, Vetle-Gyda danser mot Sigurd og kirken, til slutt danses det mot rise og bergtaking, men i en dans som selv blir bergtakende. Slutten på dansen knyttes til bevisstløshet og brekninger: «De danser til nogen falder om mellem gravene. Ligger i uvet; og nogen jenter også brækker sig».

Kincks beskrivelse er her helt i tråd med vitnesbyrd om dansemaniene som ble observert flere steder i Europa i løpet av middelalderen.

Dancing mania (German: Tanzwut) is often used synonymously with 'St Vitus' dance' (Veitstanz) or 'St John's dance' (Johannistanz), terms which usually denote a phenomenon described in sources from the fourteenth to the seventeenth century, above all from the Rhine basin.

All these sources recount instances of people dancing in or near churches or churchyards or in the streets. And these people are said to dance involuntarily, in some cases for weeks at a go<sup>579</sup>

Kirkegården som sted, en sentral helgenfest, gjerne Jonsok som tid, og tilknyttingen til st. Johannes, er trekk som kan finnes igjen i disse fortellingene. En tradisjon som gikk på å tenne ny ild med drillepinner etter å ha slukket alle de gamle arnene og slik gi ilden ny, rensende kraft, var en skikk som fant veien til jonsok-feiringen i Europa allerede i senantikken, og dansemaniene tok opp i seg denne tradisjonen, da dansingen også gjerne innebar hopping over bål eller løping gjennom røyk som beskyttelse mot sykdom eller onde ånder. Slike riter kan sies å innebære en slags ilddåp på døperens dag. Den hellige Bonifacius forsøkte allerede på 600-tallet å forby disse folkereligøse tenningene av det germanerne kalte «nodfyr» og som er kjent i norsk tradisjon som vri-eld eller naud-eld.<sup>580</sup> I Kincks novelle er danserne selv bålet, og det er interessant at den første danseren blir

---

<sup>579</sup> Gregor Rohmann, "The Invention of Dancing Mania," *The Medieval History Journal* 12, no. 1 (2009).

<sup>580</sup> Troels Troels-Lund, *Dagligt liv i norden i det sekstende aarhundrede : illustreret udgave : 7-8 : Aarlige fester ; Fødsel og daab*, 3. udgave. utg., vol. 7-8 (København: Gyldendal, 1909), 153.

sammenliknet med drillepinnen som den nye ilden, den magiske, helende nød-ilden, skulle tennes med.

I artikkelen «The Invention of Dancing Mania» ser historikeren Gregor Rohmann platonske oppfatninger av både manier<sup>581</sup> og dans som konstituerende for disse praksisene, og analyserer en hendelse rundt 1020 som blir emne for flere sagn, og som trolig formet noen av de forestillingene som ledet til senmiddelalderens dansemanier. Dansen i Kölbïgk er et opptrinn som finner sted på julaften der noen unge mennesker deltar i en ringdans knyttet til Didriks-sagnet på kirkevollen som del av en bryllupsfeiring, men forstyrrer messen og blir forbannet av presten slik at de må fortsette å danse og skrike til neste jul, eller til forbannelsen oppheves. Kölbïgk-danserne danser altså i likhet med Kincks hovlandsfolk et sagn, i en danselek som kan være en forgjenger for den nordiske balladesjangeren. Rohmanns tolkning av konflikten, har likheter med den spenningen Kinck skildrer:

This legend is not about pagans versus Christians, not even about young folk wanting to dance and a cleric trying to intervene, but continues to be about the remnants of ancient Christianity and the efforts to discipline them. It is not about dance as cosmic mimesis, but about who should be allowed to dance, under which circumstances and for what concerns.<sup>582</sup>

Rohmann beskriver hvordan ringdansen i utgangspunktet hadde kirkens velsignelse ut fra platonske og pytagoreiske forestillinger om at den mimet planetenes baner og komisk harmoni; i kristen sammenheng gjerne oversatt til helgenene og englenes himmelske dans. Men i formingen og institusjonaliseringen av den kristne religionen kom det ofte til strid mellom folkelig, synkretistisk kristendom, og den rette lære. I Kincks novelle er kristdommen fortsatt en ung religion, men det har allerede oppstått en splittelse mellom folkereligøs og kirkelig tilnærming til den nye troen, i Sigurds forsøk på å utdefinere den synkretistiske balladedansen der både troll og helgener har en plass. Men hovlandsfolket vender seg nettopp til dette uttrykket i nødens stund. Korsets tre og viet vann ses ikke som sterke nok mot en slik makt som den risen representerer. Justus Hecker, som var den første

---

<sup>581</sup> De religiøse maniene gjør Platon (via Sokrates) rede for i Faidros: Besettelsene kan komme fra Apollon (synskhet), Dionysos (ekstase), Eros/Afrodite (forelskelse) eller musene (inspirasjon) Plato og Egil A. Wyller, "Faidros," *Samlede verker* 4(2001): 229.

<sup>582</sup> Rohmann, "The Invention of Dancing Mania," 38.

som ble professor i medisinsk historie, skriver et verk om dansemaniene i 1832. Han holder det for sannsynlig at grekerne videreførte noe av sin dionysiske mysteriekult i Jonsokfeiringen, som var en av de kristne festene som tok flest hedenske skikker opp i seg, siden den var en videreføring av en av de to viktigste årsfestene, som fant sted ved midtvinter og midtsommer.<sup>583</sup> Jean d'Outrageuse forteller i *La Geste de Liege* om et følge av maniske dansere på 1300-tallet som påkaller døperen Johannes:

there came from the north to Liege...a company of persons who all danced continually. They were linked with clothes, and they jumped and leaped...They called loudly on St. John the Baptist and fiercely clapped their hands<sup>584</sup>

Balladedansernes «Jon, Jon, kva leikar deg no i hug?» ser ut til å falle inn i et stort kor rundt maniske dansefebere i europeisk middelalder. Men hva vil de Johannes døperen? Hans rolle er ofte uklar i de historiske kildene,<sup>585</sup> siden dansefeberen noen ganger settes i forbindelse med helgenens vrede og straff, andre ganger med et angrep fra demoner som helgenen skal frelse dem fra. I «Mot ballade» er Jon nærmest blitt navnet på det uklare, han synges fram som forfører, mens folket danser «mot risen».

I skuespillene om driftekaren Vraal formuleres fantasien doble virkning i uttrykket «syners redsler og syners legedom».<sup>586</sup> Balladen synes å være i kontakt med begge disse aspektene. Novellen slutter i dansefeberens hete, og hvordan det går videre, om feberen ris av, er uvisst. I de middelalderske beskrivelsene er det vanlig å falle om blant graver eller besvime, men så livne til og ta fatt igjen. Noen danset seg fram til helligdommer viet sankt Vitus eller St. Johannes for å bli løst, flere skal ha danset seg til døde. Dansen i *Mot ballade* synes ikke som en forbannelse kastet på folket, mer som besvergelse og gjennomleving av «de onde tiender». Mens begynnelsen av novellen er preget av gnister og brannlukt i det steinhellene raser fra nuten, står månen som en rød glo på slutten. Det kan tolkes som at

---

<sup>583</sup> J. F. C. Hecker, B. G. Babington, og Henry Morley, *The Black Death The Dancing Mania* (1999).

<sup>584</sup> Robert E. Bartholomew, *Little green men, meowing nuns, and head-hunting panics : a study of mass psychogenic illness and social delusion* (Jefferson, N.C: McFarland, 2001), 138. Sankt Vitus, som er den andre helgenen dansemaniene knyttes til, så ut til å ha en klarere funksjon som nødhjelper som skulle frelse danserne.

<sup>585</sup> Hecker spør seg om døperen Johannes død, som på sett og vis ble forvoldt av en danser, var noe danserne forholdt seg til, men holder spørsmålet åpent. Jonsok er ellers en minnedag om Johannes' fødsel, ikke død. Hecker, Babington, og Morley, *The Black Death The Dancing Mania*.

<sup>586</sup> Kinck, *Driftekaren ; På Rindalslægregret ; Mands hjerte / Hans E. Kinck*.

flammene er på vei tilbake, men ikke sluknet. Det kommer ikke til noen endelig bekjempelse av risens makt og kjødets lyst.

### 8.2.7 GjØa og bergekongen. Balladeteksten i «Mot ballade»

Balladen er hos Kinck sjangeren der «den episke reisning som lå latent i folket» skjærer gjennom oversettelsesdiktningens stemningsrus og finner igjen «sit episke selv»<sup>587</sup>. De lyriske impulsene fra oversetterlitteraturen, får form og framdrift i det sagafortelleren vender tilbake og gjør balladen til en syntese mellom importert og hjemlig, stemning og dåd. Det episke aspektet regnes hos Nietzsche som tragediens apollinske side. Beskrivelser, bilder, betraktning kjennetegner det apollinske prinsipp, og det fordrer en viss løsrivelse, å stå utenfor og se på fortellingen der den brettes ut. Balladeteksten, med dens scener og beskrivende stil, inviterer til dette, og gir en mulighet til avstand og overblikk. Slik kan det «episke selv» være en referanse ikke bare til en tilbakevendende kulturimpuls, men også en mulighet til å kalle seg selv tilbake fra berget det blå før forsvinningen er et faktum. I den 35 strofer lange bergtakingsvisa som synges og danses mot slutten i novellen, har fortellerstoffet rundt hendelsene ved Hovland latt seg omforme til en rekke balladescener.

Balladen blir presentert i tre deler: Den første scenen utspiller seg mellom husene på Hovland gård, og har lånt motivet med kvinnene som er igjen på Hovland, mens mennene er på «hærferd». Risen og trollfølget hans kommer «sigand or nut» den mytiske jonsoknatta, og vil lokke GjØa i berg. Agnet er kalven hun har mistet «i aa», som han har berget og som nå eter hvetestrå i risegården:

Svar meg, møi'nonde Hovlands-lie:  
vil du heim te kalven din rie?

Svar meg, GjØa i Hovlands-gar'e:  
vil du sova up paa min arme?<sup>588</sup>

Jomfrua svarer med harme og avvisning, og viser til sin «festarmann», «ein kristna gut» som har dratt i «ledingsfærd»; «di maa eg'kje fara mæ deg i bærg.» (strofe 9-10).

---

<sup>587</sup> Kinck og Beyer, *Samlede essays : 1 : Edda og ballade ; Mange slags kunst ; Sagaenes ånd og skikkelser ; Storhetstid*, 1, 402.

<sup>588</sup> Balladen om GjØa og bergekongen går fra s. 159-161, og videre sitering er derfra. Kinck, *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*, 4.

Den andre scenen utspiller seg mellom GjØa og stemora, som ser tegn på GjØas graviditet og spør henne ut om faren<sup>589</sup>. GjØa svarer med et bilde av sevjedryppende natur der hun sÅ «bergjekongjens rakkje» lØpe, og viser til noe skjebnebestemt:

Soleis æ da laga aa soleis hev'da gjengje:

Eg leikte mæ risen helde længje!

I den tredje delen blåser bergekongen på lur i fjellene, og ser GjØa som danser på vollen. Hun roper ham til seg, og ber om å få følge ham opp i nuten. Hun blir hørt, og bergekongen stiger ned i «mannaheim» der han møter GjØas folk ved elva. Han takker hånende far og festermann for GjØa, og overlater barnet han har med GjØa i hovlandsfolkets varetekt i bytte for henne. Han forsvinner opp i nuten, og GjØa danser etter ham:

Ho dansar i li aa ho dansar i urd,  
ho dansar dit, bærgjekongen bur.

Hos dansar fraa bloma, ho dansar fraa straa,

– Brureblakkjen dau! Brureblakkjen dau! –

ho dansar seg aav i bærgje da blaa.

– Jon, Jon! Kva leikar deg no i hug?

Det å framkalle noe, få noe til å vise seg, er sentralt i balladens fortellerstil. Risen manes fram «sigand or nut», i andre del får han makt over GjØa, i tredje del viser han sin innflytelse på naturen og folket, skjelvende asp, springende heller og stumme menn.

Frieri eller lokking møtt med avvisning er en begynnelse som fins i mange ballader, og formelen «ikkje eg kan og ikkje eg må/det er så mange meg passar på» er mye brukt. En variasjon er «mykje eg vil, men inkje eg må»<sup>590</sup> eller «ikkje eg tør og ikkje eg må», og formelen åpner for at det er et avslag som er styrt av omgivelsene og ikke hjertet, og som åpner for overtalelse. GjØas nei er i så måte mye mer kontant og harmfult, men har det til felles med de nevnte viseformlene at det er omstendighetene som brukes for å begrunne avslaget. Risen blir noe utenfra som invaderer innmarksverdenen, og setter sosiale kontrakter, ætt og ære i fare. I del to er det GjØa som våger seg ut i en utmarkssituasjon, og

---

<sup>589</sup> Den samme formelfestede situasjonen brukes av Strindberg i begynnelsen av Kronbruden. Se kapittel 7.4.

<sup>590</sup> Dalebu Jonsson (TSB D 61): «Inkje eg tore å inkje eg må, /

her stend så sterke vektar rå.» "Dalebu Jonsson". En tilsvarende svensk formel fra Geijer/Afzelius:

«Hillebrand»: «Och nog vill jag fara utaf landet med dig/

Vore ej så många, som akta uppå mig»



naturstemning og erotisk stemning flyter sammen og blir skjebne. Når Gjòa i begynnelsen av del tre danser til bergekongens lur, er hun i hans makt. Den underlige episoden med barnet som betales i gjeld, kan synes inspirert av Sigurds skjebne, han er «risens» sønn og en utburd som hentes inn igjen. Det lager en motsatt struktur i balladen, en linje som går fra utmark til innmark.

Kincks balladetekst er, til tross for at den er en pastisj hvor han har lagt seg nært opp til sjangerkonvensjonen, preget av mange trekk som er mer typiske for forfatterskapet og tiden enn for balladen, alt er fullt av bevegelse og lyd: Dans, tramping, gjøende rever, lurblåsing, springende steinheller og lokkende rop. Det er mulig å se en parallell til affektballadens bruk av både fortellerlyd og fortalt lyd. Landskapet flyter over av fruktbarhet, de sevjende og dryppende trærne setter et preg av 1920-talls vitalisme inn i balladeformen:

Da sevjar i tre, aa borkjen slepp':  
daa gjeng' eg meg ut, skjer' siljekjepp'.

Balladens flora og fauna skiller seg fra de høviske hjorter og linder, her fins gjøende hunder, sprellende laks, søtbjørk og syre.

Motiv-repertoaret overskrider på mange områder de høviske ballademotivene, men mange av de vante figurene strukturerer teksten. Den lokkede jenta, Gjòa, er blitt plassert i jomfrubur på høvisk manér, og stilen er preget av typiske balladefigurer som isocolon og utvidende repetisjoner.

Eg hev' vore dar førr, aa eg længtar dit att';  
dar hev'e tvo sove so hjarteleg gott.

Eg hev' vore dar titt, aa eg finn' dit att';  
dar hev' eg sove so maang ei nott.

Balladens hovedpersoner kan virke støpt i to former, det er en spenning i Gjòa-figuren mellom jomfrua i buret og jenta som roper og danser seg inn i berget. Visas forfører synes å stå midt mellom de naturmytiske visene og trollvisene, han nevnes vekselvis som rise og som bergekonge.

At dansesituasjonen finner veien inn i balladeteksten, fins det mange eksempler på blant tradisjonsballadene, og i Gjòa og bergekongen er det framtrepende. Det føyer seg inn i novellens tendens til å la de samme motivene utfolde seg på ulike nivåer, og å oppløse skillet mellom innenfor og utenfor. Formelen «slo rim med foton i bakkje» fins i balladen om

Hugabald, skrevet ned av Landstad og Lindeman som har mange varianter av ordet rim (rena, rema, rima), men ikke finner ut av betydningen, som også er uklar for sangeren<sup>591</sup>.

Steder for møter og overskridelser fins i skogsscenen i del 2, og i elvescenen i del 3. Men de underjordiskes første konfrontasjon med Hovlandsfolket, skjer hjemme hos dem selv, risen og hans «trolleferd» kommer «ne myllo huse». Her er det trolig mer tiden enn stedet som åpner for vettene, den lyse jonsoknatta kaller på trollene. Jonsoknatt og «den heilage joleftanskveld» går også igjen i tradisjonsmaterialet som magiske tider. For Gjøa er det skogen som blir inngangen til det erotiske, selv om selve møtet med bergekongen skildres indirekte. Ved elva er det mennene som konfronteres med risen, men de er både stumme og ubeskrevne, og tar umælende imot risens fornærmelser. Risen blir derimot satt inn i et nesten parodisk potent tablå:

Risen sto mæ sit sværd or slira  
aa laksen laa, spratla i gras aa syra.

Det etterlatte barnet er et uvanlig ballademotiv, den bergtattes barn pleier heller å lokke moren tilbake til berget eller være det som holder henne der. Men slik gjøres også driften mer til et mål i seg selv, en slags ufuktbar fruktbarhetskult. Gjøa styrer mot berget, vekk fra «blomar og strå», erotikken blir avskåret fra omverdenen, mål i seg selv. Og verden forsvinner til slutt til fordel for berget:

Ho dansar fraa bloma, ho dansar fraa straa,  
– Brureblakkjen dau! Brureblakkjen dau!-  
jo dansar seg aav i bærgje da blaa.  
– Jon, Jon! Kva leikar deg no i hug?

Ei bergtakingsvise som synes å ha inspirert mange motiver i både novelle og ballade, er balladen om Margjit og Jon i Vaddelio/Margjit og Tarjei Risvollo (TSB A57), en av sangerne kalte den «Margjit og bergemannen».<sup>592</sup>

Margjit og Jon i Vaddelio har en meget lokal utbredelse, den er bare skrevet ned i Vest-Telemark. Det fins 13 oppskrifter som relaterer seg til denne balladen, 5 av dem forteller en full historie, mens 7 av sangerne bare husker mindre brokker. Ingen av sangerne mener at deres versjon er fullstendig. Balladen om Margjit og Jon forteller en historie der et trekantdrama står sentralt: Margjit er lovet bort til Tarjei Risvollo, men treffer den mystiske

---

<sup>591</sup> Landstad, *Norske Folkeviser*, 223.

<sup>592</sup> " Margjit og Tarjei Risvollo (TSB A 57)," Nasjonalbiblioteket/bokselskap.no.

Jon når hun går seg vill ved en «dvergestein». Tarjei hjelper Margjit gjennom en tvillingfødsel i dølgsmål, der de nyfødte dør. Balladen slutter med at brurehesten Tarjei hadde tiltenkt Margjit løper løs.

Flere av sangerne hadde tilleggsinformasjon om balladen om Margjit og Jon. Selv om det ikke sies eksplisitt i balladen, var alle sikre på at Jon hørte til huldrefolket<sup>593</sup>. Det er mange sammenfall mellom motiver i denne balladen, og Kincks balladetekst. Navnet og den uklare statusen til Jon, er felles. Vaddelio og Vallarenut er beslektede stedsnavn. Signaler fra horn/lur spiller en rolle som kallesignal mellom de elskende. Forførelsen forklares med en uavendelig skjebne. Brudehesten er med som symbol på Gjøs/Margjits forlovelse med en annen.

Dæ va' no han unge Targjei,  
han reiste mæ sorg aa sút;  
laus löype brúrehesten  
ette rísvoddó út<sup>594</sup>

Grunnstemningen er en helt annen i «Gjøa og bergекongen» enn i balladen om Margjit. Mens tradisjonsballaden kretser rundt «sorg og kvide» og har en lyrisk grunntone, har Kincks ballade et agonistisk og korthugget, rytmisk preg. Refrengene som gjentas i hver strofe, har også gjentakelser innenfor strofene, noe som gir dem et preg av besvergelse: «Brureblakkjen dau! Brureblakkjen dau!»

Gjøa er først «harm i sin hug» og gir bergекongen doble nei til frieriet: «Neinei, du Jon i Vallarenut!», men roper ham til seg med enda større intensitet i tredje del. Møtet ved elva er preget av munnhuggeri og fornærmelser fra risens side.

Den andre delen, er den mest naturlyriske. Gjøa gir uttrykk for at hun (som Margjit) er i skjebnens hender «Soleis æ da laga aa soleis hev' da gjengje», men danser sin skjebne i møte. Hun sitter ikke og venter på at Bergекongen og skjebnen skal hente henne, hun kaller, og igjen går uttrykket over i skrik:

---

<sup>593</sup> «De to Kvinder, som kvad Visen for mig, mente begge med Bestemthed, at Jón í Vaddelío var en Tusse eller Bjergmand, hvilket dog ikke klart udtales i Visen selv [...]. Om Margjits Skjæbne blive vi uvisse. [Ingebjørg], som kun dunkelt mindedes Visens Slutning, sagde, at hun døde og at Brudemændene kom efter med hendes Lig til Kirkegaarden, hvor Targjei havde ladet Börnene jorde; men [Anne] vidste Intet herom og meddelte en hermed uforenlig Tekst (Bugge [1858] 1971: 29).» i *ibid.*

<sup>594</sup> *Ibid.*

Gjøa hét på bærgkongjen hera:

Da slap ho fulla te inkjes gjera.

Gjøa hos skreik bærgjekongjens namn:

da slap ho gjera foruta gagn.

«Høir meg, Jon, kor i nuten du sit'!

du tar 'kje bea meg længje dit.»

Balladen om Margjit ender med hennes og de to barnas død. Hvorfor de dør, får vi ikke noen ordentlig forklaring på, men i andre ballader, som Olav Liljekrans, har også samkvem med alvene dødelig utgang. De døde barna uttrykker kanskje det håpløse i Margjit og Jons kjærlighet. Margjit er ikke bare lovet bort til en annen, men Jon tilhører også en annen verden.

Mens Margjits barn dør, er Gjøas barn høyst levende og blir liggende igjen i gresset og gråte mellom rød laks og grønn syre, som var det en del av et tablå over markens grøde. Kanskje markerer det likevel en fruktbarhet i møtet mellom innmark og utmark, noe som lever etter et slikt møte, selv om noe fortæres og forsvinner. Er det den nyfødte balladen som ligger i gresset og skriker?

I intertekstualiteten til balladen om Margjit, ligger det et slags paradoks, den blir et forelegg, til noe som trolig skal være en av dens tidligere varianter. Teksten spiller igjen med innenfor og utenfor, en tekst føder en tekst som også inneholder den. Det blir slik umulig å fange balladen helt.

### **8.2.8 Avslutning**

En kulturs storhetstid er gjerne det dunkleste kapittel i landets historie, hevder Kinck i essayet «Storhetstid», som handler om litteraturen på 1200-tallet. Det litterære mangfoldet er stort, men islendingesagaen har begynt å falme, og den høviske ridderdikningen man gjerne kaller oversettelseslitteraturen, blir introdusert. «Storhetstid» ender med balladens «gotikk». Oppløsning fører med seg nydannelser, forråtnelse gir næring til noe nytt. En storhetstid er gjerne en forfallstid, brytningstid. I sin avhandling om det tyske sørgespillet er Walter Benjamin også opptatt av at han studerer en forfallstidssjanger, og at forfallet kan være «forberedende og fruktbart». Anders Kristian Strand skriver i en artikkel om Benjamins forfallstidsteori at «den erkjennelse som det forfalne åpner for eller inviterer til, skal ikke føre til en enkel rekonstruksjon av det tapte og ødelagte, tvert imot, forfallet og det

forfalne er 'reddende' fordi det inneholder et oppdrag til fremtiden om å *realisere det urealiserte i fortiden*.»<sup>595</sup>

Rekonstruksjoner, gjenopplivninger og forsøk på å holde fast det tiden forlater, blir på samme måte avvist hos Kinck. Men nye former kan åpne seg for glemte impulser, og ta opp i seg det som ble skjøvet vekk i foregående uttrykk og mentalitet. Kinck skriver mellom 1916 og 26 noen essays om sagadiktningen som han kaller «skikkelser sagaen ikke forsto». Disse følger en tanke om at en persons handlingsmønster og psykologi kan divergere med formen og det som kan tenkes innenfor den, og teksten viser fram sine egne blinde flekker i det den forteller. I en slik sammenheng kan teksten bli bærer av noe urealisert i fortiden. Vil en fremtidig form som balladen forstå og fortolke sagaens irrasjonelle elementer bedre?

Benjamin trekker i sitt resonnement om forfallstidene linjen til samtidens ekspresjonisme:

For i likhet med ekspresjonismen er barokken i mindre grad en tid med egentlig kunstutøvelse enn en ubøyeelig vilje til kunst. Slik er det alltid med de såkalte forfallstidene. (...) Denne viljen når bare fram til formen, aldri til det velskapte enkeltverket<sup>596</sup>

Balladen er form, skriver Pil Dahlerup. Som sørgespillene Benjamin beskriver, må den forstås som kunstart heller enn som enkeltverk. Ekspresjonismen blir, på sin side, aldri en form Kinck overgir seg fullstendig til, men et modus i tekstene i dialog med andre. Det er en dominerende estetikk i novellekunsten, og essayenes vurderende blikk suppleres av novellen «Mot ballades» ekspansive totalkunstverkgrep. Utforskningen av subjektet foregår i novellen både som historisk utvikling og mentalitetsforskjell og som personlig pendling mellom ekstatiske utslettelse og selvbevissthet. Balladen forener lyrikk og linjer, men den dansen og de manende musikalske stevene den springer ut fra, kan fort overta den helt igjen. Et poeng som ser ut til å gå igjen både kulturhistorisk og på individ-nivå, er at man ved å forsøke å definere seg vekk fra splittelse, arr og brist paradoksalt skaper en mer alvorlig splittelse i både enkeltsinnet og den kollektive bevisstheten. Samtidig kan det ligge en fare i det å gå fullstendig opp i det ukjente utmarksterrenget. Følger man det så langt man kan komme, blir verden og subjektet borte for hverandre også der. Den ensomme presten i kirken og jomfrua i berget mister seg selv og sitt forhold til verden vekk på hver sin måte. I

---

<sup>595</sup> Anders Kristian Strand, "En teori om forfallstider" Forfall og redning i Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels", "Agora 2-3(2017).

<sup>596</sup> Benjamin og Rørvik, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 2, 54.

balladekunsten, slik den framtrer hos Kinck, møter den ekspansive ild-ekstasen gotikkens form og arkitektoniske linjer. *Tragdiens fødsel* slutter med en invitasjon til å gjøre et offer til både Apollon og Dionysos. Kanskje er det et brennoffer for dem begge balladen har tent i sine dansere, nøret av rim, rytmer og ny følsomhet, temmet av sagaens episke måtehold. Men det fins en åpenhet når det gjelder hvor balladen til slutt fører hovlandsfolket, og de danser under en rød måne.

### 8.3 Aktualitet og utidsmessighet

Jeg har valgt å analysere de to novellene «Vaarnetter i Norge» og «Mot ballade» for å belyse balladesjangerens betydning i Kincks forfatterskap. Dette er noveller som begge gir balladen en kontekst, i den første representerer balladen det gamle som er under press i moderniseringsprosessen, men Onuns ballade er også et «fromt bedrag» som gjenoppliver tradisjonen. Den andre handler om balladens fødsel på slutten av 1200-tallet.

Kincks fokus på det performative og interartielle ved balladen, dens plass som folkelig uttrykk, livsfortelling og kult bryter med Jacobsen og Obstfelders fokus, som først og fremst er rettet mot balladene som tekster. Kincks tilnærming har til dels forbilder i Sturm und Drang-balladens ekspressive stil (affektballaden), men Kinck tilfører noe nytt ved å ta utgangspunkt i sangernes miljø og slik sprengte balladens rammer. Dens tilblivelse, avslutning, virkemidler og funksjon blir alle flytende størrelser. Når det gjelder tidlig modernisme, skriver Kincks ballader seg inn i en whitmansk-nietzscheansk estetikk der diktning og liv er tett vevd sammen, og verket grenser til å løse seg opp. Whitman utøver en slik diktning, Nietzsche teoretiserer den. I norsk sammenheng blir det ekspansive hos Wergeland en viktig impuls i denne retningen. Men et annet særtrekk ved Kincks to balladenoveller, er at det nettopp er noveller, og at balladene er hendelser i fortellingen. De er begivenheter som forandrer noe rundt seg, setter i gang noe, og er selv igangsatt av noe utenfra.

C.S. Lewis kaller den høviske kjærlighetsdiktningen som balladen springer ut av, en litteraturhistorisk revolusjon, og mener at det er snakk om et brudd som setter renessansen helt i skyggen. Hos Kinck får overgangen fra saga til ballade en liknende nyhetsverdi, og her går form og mentalitet hånd i hånd, språket får en ny tone og det kvantitetsbetonte norrøne språket går over i en ny aksentuierende språkmusikk. Naturen, erotikken og det barnlige får litterær interesse. Men når sagaen toner ut, er det en periode der unike verk produseres som dør, den kollektive balladeformen har ikke noe å bidra med i en slik sammenheng. Tidens tendens til å gjøre islendingesagaen mer allment nordisk enn det er dekning for, og

forutsette islendingesagaens tenke- og fortellermåter som utbredte langt utenfor sagaen, gjør seg her gjeldende hos Kinck.

Når det gjelder balladeformen, tar Kinck tak i et særtrekk som det ikke er så mange andre som har viet oppmerksomhet, nemlig den litterære kryssteknikken der replikker gjentas i nye kontekster av nye personer, og de samme ordene får en ny lyssetting. Dette er et grep Kinck bruker i sin egen diktning, i «Vaarnetter» får f. eks. uttrykket «vil du ha tå svijo» denne behandlingen. Denne formen, som hos Kinck betegnes som litterær gotikk, synes å gå igjen i historiesynet hans, der eldre impulsers gjenkomst i det nye går igjen. Innflytelse fra tysk idealisme, både Herders organismetenkning og Hegels dialektikk ser ut til å virke sammen med denne «gotikken».

Kincks forfatterskap har ofte fristet til spekulasjoner rundt forfatterens filosofi eller livssyn, siden mange av de samme temaene går igjen, mens interessen for å utforske ulike innfallsvinkler til livet er store. Kinck ironiserer ved noen anledninger over slike forsøk:

Det er noen brysomme mennesker, de som går og spør, hvad man egentlig mener med et kunstverk – de vil, bent ut i skrivebords-skuffen på én. Og de er farlige også, de kan lokke én i fælde, og efterpå sætter de én til vægs, likesom Sokrates gjorde. Han gik også omkring og spurte slik, og han kaldte sin lumske virksomhet «majevtik» eller fødselshjelp. Der er også sløve spørgere til, de som likeså godt med det samme f. eks. spør hvad éns nye bok skal hete,- disse ved hvem en søkende forfatter tænker: Pokker at Shakespeare skal være død! så du ikke kan få spurt ham hvad han *egentlig* mener med Hamlet!<sup>597</sup>

Valplassen er en metafor Kinck bruker for den dikteriske måten å tenke på. Å sørge for å holde uroen og spenningene ved like, og slik sikre åndslivet rikdom og bredde, trefninger og utvikling virker sentralt. Intellektuelle og vitalistiske impulser er begge viktige i Kincks forfatterskap. «Hele forfatterskapet er preget av dialogen mellom sansning og refleksjon», skriver Erling Ådland i en artikkel om Kinck som essayist.<sup>598</sup> Balladen, med sin blanding av episk visualisering, rytme og dans kan romme denne dialogen.

---

<sup>597</sup> Fra «Rytme og rim», et svar på kritikk fra bl a Vilhelm Krag av formvalget i «Agilulf den vise» Kinck og Beyer, *Samlede essays : 1 : Edda og ballade ; Mange slags kunst ; Sagaenes ånd og skikkelser ; Storhetstid*, 1, 279.

<sup>598</sup> Erling Ådland: «Prolegomena til Kinck» i Ottar Grepstad, *Essayet i Norge : fjorten riss av ein tradisjon* (Oslo: Samlaget, 1982).

## 9 Avslutning

I forfatterskapene til J. P. Jacobsen, Sigbjørn Obstfelder, August Strindberg og Hans E. Kinck kommer inspirasjon fra balladen til uttrykk på forskjellige måter, og møter andre estetiske impulser. Jeg vil hevde at møtet med balladesjangeren er en faktor som absolutt ser ut til å ha formet disse fire forfatterskapene. Jeg vil avslutte med å diskutere noen likheter, forskjeller og sammenhenger i måtene de fire forfatterne møter balladen på, med et blikk på tradisjon og modernistisk fornyelse, og håper slik at jeg finner å ha svart på spørsmålene jeg stilte meg i begynnelsen av arbeidet: *Hvilke sjangertrekk fra balladen hentes inn i kunstdiktingen, og hvilke nye estetiske og mentalitetshistoriske sammenhenger etableres i dette møtet?*

Formuleringen «sjangertrekk», klinger etter arbeidet med ballade-inspirerte tekster allerede litt malplassert, fordi det sjangeroverskridende med balladen blir så viktig både for den radikale virkningen den har på kunsten og vitenskapen i preromantikken (jfr. kulturvitenskapens fødsel, kap. 2.6.), og for de tekstene jeg har studert. Folkediktingen som overskridende og grenseutvidende i forhold til de rammene kunstdiktingen forstår seg selv innenfor, spiller en rolle for interessen den blir viet av diktere som orienterer seg mot ekspresjonisme og symbolisme. Jacobsen lar kong Valdemars spøkelses tematisere mytens gjenoppstandelse og spøkerier, Obstfelder lar Munthes tegnede balladefigurer gå på besøk til hverandre, Strindberg problematiserer subjektets grenser med balladens billedspråk og Kinck setter traderingens paradokser i spill i teksten. De utfordrer ved dette de kunstneriske praksisene i samtiden med noe som er eldre, annerledes og mer grenseløst i sin tilnærming til kunst, og som nettopp derfor blir kilde til fornyelse. Når dikterne vender seg til balladen, blir heteronomien autonomiens redning. Den før-institusjonelle stemmen fra middelalder og folkekunst, med sine uvante toneganger, blir et referansepunkt når kunsten søker nystemming.

### 9.1 Kunstballaden og arven fra romantikken

Et funn når det gjelder balladereferanser i materialet jeg har studert, er at den romantiske balladen spiller en stor rolle ved siden av tradisjonsballaden. Hos Jacobsen behandles det romantiske både med ironi og som noe han viderefører. Det er særlig arven fra Keats, som i sin kjente kunstballade «La belle dame sans merci» blir en foregangsfigur når det gjelder det å tilegne seg balladens språk og form uten å kopiere det. Keats tenker og maler balladesk, og Jacobsen viderefører denne følsomheten for balladestilen med særegen symbolistisk kunstferdighet i arabesk-sjangeren. Det nasjonalromantiske, med balladen som kollektiv



identitetsmarkør, blir derimot en linje han distanserer seg fra, i arbeidet med et materiale (Gurre) som har blitt lastet svært tungt med nasjonal myte gjennom 1800-tallet. Hans Valdemar og Tove synes, som ofte i symbolistisk estetikk, løftet ut av tiden og over i en eksistensiell problematikk. En struktur der tradisjonelle ballademønstre tar en annen retning enn de pleier, underbygger det moderne subjektets dissonans i forhold til naturen og overleverte metafysiske forestillinger. Og en moderne selvbevissthet trer fram fra den kollektive balladediktningens bakgrunn (der balladeformlene legger opp til møter, møter Valdemar ofte seg selv).

Jeg har lest Jacobsen med referanse til Oehlenschläger, Keats, Swinburne, den gotiske skrekballaden og den danske romantiske Gurre-tradisjonen, og synes det gir mening å påstå at Jacobsens balladereferanser i stor grad er i dialog med romantikkens balladediktning, selv om de også viser stor fortrolighet med tradisjonsballaden.

Når det gjelder Obstfelder og Kinck, kan det virke som veien i større grad går rett til tradisjonsballadene. Dette har nok å gjøre med den unike posisjonen den nedskrevne tradisjonsballaden har hatt i Danmark allerede fra renessansen, og den aktive bruken danske romantiske diktere har gjort av det foreliggende visebokmaterialet. Mens Wergeland spekulerer på om norske ballader i det hele tatt fins, og Welhaven skriver om sagnmateriale til fellesromantisk fortellende kunstballadestil, er balladen forstått som dansk nasjonalskatt for danske romantiske diktere, som Ewald, Oehlenschläger, H.C. Andersen, Heiberg og Ingemann. De norske dikterne grunnlegger ikke en nasjonalt inspirert balladetradisjon før med det moderne gjennombruddets diktere, som forholder seg til Landstad og Bugge, noen ganger også til førstehåndskjennskap til folketradisjon. Før dette har balladen preg av tyske, engelske og danske impulser. Hos Obstfelder har jeg sporet referanser til kunstballader hos Goethe (der König in Thule) og Welhaven (den friske sang). Men mens Jacobsen bryter med en i overkant nasjonalisert Valdemar-tradisjon, går Obstfelders duell med Welhaven mer i retning av å åpne den frie, skjønnne kunsten (den friske sang midt ute på havet) mot et brokete, sammensatt og urent uttrykk som rommer forførelse, lek og påfunn og som bryter opp assosiasjonene mellom autonomi og isolasjon. Malte figurer, barnelek-liknende muntlighet, eventyr og ballade settes sammen til en kollasj-aktig modernistisk ekfrase.

En usikkerhet rundt folkekulturens status – om den er et nasjonalt fellesgods eller noe som krever en regional og sosial kodefortrolighet - gjør seg gjeldende hos Strindberg. Han går inn i en dobbeltrolle som svensk arvtaker og stockholmer på besøk. Balladen plasserer han både i sentrum for den svenske kulturen og i det fremmede – fra en annen tid, andre steder og en lærd katolsk kulturbakgrunn.

Koblingen mellom tidligromantisk ekspressivisme og gryende ekspresjonisme blir tydelig i Kincks tekster, og i hans forhold til balladen. Som hos Sturm und Drang-dikterne setter tekstene sterke affekter i spill, men mye av det som skjer inni den preromantiske kunstballaden, skjer hos Kinck også mellom balladen og konteksten. Balladen tilbakeføres til sang og dans i «Mot ballade» og til tradingssituasjoner og sosial markør i «Vaarnetter». Sangerne, danserne og lytterne rundt balladen, som romantikerne ristet av seg for å heller lage tekstlig musikk, kommer tilbake i Kincks balladenoveller, der balladens doble scene (Lönroth) etableres i tekstrommet. Skrikene fra preromantikens balladetekster, overføres til tekstrommet utenfor balladen, til de som synger og danser. Balladen som situasjon, begivenhet, prosess belyses fra flere kanter, og knyttes til kulturanalyse og kulturkritikk. Fredric Jamesons forståelse av modernismen som «the product of an incomplete process of modernization, in which the temporality of the new, urban modernity dialectically confronts that of the old, feudal countryside synes særlig relevant for Kincks «Vaarnetter i Norge» (kapittel 8.3). Nasjonen og den kollektive identiteten som var viktig for romantikerne, kommer tilbake igjen, men den nasjonale identiteten blir iaktatt som et spill mellom krefter og klasser, sentrum og periferi. Samtidig får stedstilknytningen og skikkens følelsesmessige aspekter plass i teksten i en antropologi som pendler mellom identifikasjon (Per) og analyse (Onun). Tomrommet etter Per, spelemannen, blir noe den videre fortellingen blomstrer videre fra. En fruktbarhet utfolder seg i arbeidet for å finne ut hva som egentlig befant seg på det nasjonales tomme plass.

## 9.2 Kunst, religion og medisin

Kinck lar balladen gjenoppstå som noe kultisk i sine tekster, kunst og religion møtes både i Onuns hyllest til forfaren i gravhaugen (og oppreisning av egen ære) i «Vaarnetter» og balladedansernes tranceliknende oppførsel i «Mot ballade». Samtidig omtales balladedansen i sykdomsmetaforer som «smitte», «feber» og «farsott» og knyttes til middelalderens dansemanier. Munken Sigurds livsfortellinger tangerer det hagiografiske og det demoniske. Hans sjelekval beskrives kroppslig som fråde rundt munnen, stesøsteren Gyda presenterer den besatte kroppen: spyttende, skrikende, usammenhengende, syngende brokker av balladestrofer.

I Obstfelders «Folkevise» er det religiøse, i form av legendevisereferanser, igjen koblet til noe som kan likne en sykdomshistorie. Anne Marie er ikke skrikende, spyttende og frådende som personene hos Kinck, men opptrer som innelukket, anorektisk helgen med ryggen mot verden, fanatisk besatt av et minne om tapt kjærlighet og forgjeves søkende etter svar på hvordan den kunne mistes. En balladetype som beskriver en ung kvinnes

overføring av oppmerksomheten i retning det himmelske er Tora liti/Fuglen sette seg på lindekvist (TSB B 22). Denne legendevisa kobler religiøse forestillinger og sykdom, kroppen unndrar seg det kjødelige og verdslige og følger den himmelske fuglens sang. Kan hende ser vi spor i Obstfelder og Kincks tekster etter et moderne skifte i forståelse av sjelekval, fra religiøse til medisinske diskurser. En sjanger som skyter fart på slutten av 1800-tallet er patografien, som forteller om et sykdomsforløp. «Folkeviser» kan minne om en slags poetisert patografi med gjengklang av det hagiografiske. Men Anne Marie svinner hen uten å finne mening i sine tomme, melankolske objekter, og forsvinner til slutt helt for leserens blikk inn i en svart likvogn.

Balladens religiøse aspekter har en helt annen inntoning hos Kinck, der den blir både symptom og medisin. Balladen blir noe som oppretter kontakt med ureligiøse opplevelsformer, trance, rytme, dans i kontrast til kirkerommets avstand og lyttende holdning til prest og messe. Obstfelder setter sin «folkeviser» i kontakt med det jeg har kalt *eksistensballaden*, som ofte skriver fram åpne rom, hav og himmel og betydningsfulle rekvisitter. Kinck forholder seg mer til *affektballadens* overskridende modus som estetisk ramme rundt religiøse opplevelser. Religion blir her i større grad en hendelse i subjektet selv, det guddommelige besetter danserne. Anne Marie på sin side tappes kroppslig uten å finne spor av den meningen og sammenhengen hun søker i farens bøker og forestillingene han viser til om himmelsk sannhet. Her vender de to dikterne seg til ulike aspekter ved tradisjonsballaden for å uttrykke noe eksistensielt og religiøst. Obstfelder vender seg til legendevisas bilder og fortellinger, den syknende jomfru, den utvalgte herrens brud med glorie av gyllent hår. Kinck vender seg til dansevisiformen og kobler den til folkelige fester og ritualer: bål, ilddåp, jonsok, jul. Begge fortellinger har forbindelse til en form for kroppskunst, Anne Maries historie om det som er tapt, fortelles av kroppen hennes til den også forsvinner. De dansende hos Kinck *blir* fortellingen de frykter og er fascinert av, om kulturbåndene som brister og det navnløse som kaller fra skogen og løser opp alt. Tragediens katarsis ligger der som referanser, og «Mot ballade» slutter i utmattelse og glør, i en mulig tvetydighet knyttet til om ilden skal flamme opp eller dø hen.

I Strindbergs *Kronbruden* er det naturmyte- og legendematerialet fra folkediktingen som tas opp, et materiale som både balladen og sagnet presenterer. Fortellingen bringes til et punkt der balladen ikke lenger kan følge med. Legendevisiformen forteller godt om martyrdom og kamp med omgivelsene, men mangler et språk for skyld og personlig forandring. Her møter det eksistens-balladeske sine grenser.

### 9.3 Kjønn, kjærlighet og nye naturmyter

Bergtakingsmotivene og de naturmytiske grenseopplevelsene er gjenstand for stadig fascinasjon både i folketradisjonens ballader og i senere kunstneriske bearbeidelser. Erotikk, død og kunstnerisk innvielse er motiver som ofte knyttes til disse fortellingene om det skjellsettende møtet med maktene. Jacobsens «En arabesk», Obstfelders «Tornerose» og Kincks «Mot ballade» er dreiet rundt dette motivet. Kværndrups begrep om balladens paniske pol og det farlige stedet «ute ved å» i tradisjonsballadene, synes særlig relevant for disse tekstene. Strindbergs *Svanevit* iscenesetter ung kjærlighet i et miljø som er riddervisens. Men det naturmytiske bryter inn i form av gjengangere og forvandlinger. Kjærlighet og blikk knyttes som hos Jacobsen sammen. Også her strekkes kjærlighetsmotivet i retning av sine bristepunkter og ekstremer, ødeleggelse og gjenoppstandelse.

Jacobsen og Obstfelder skildrer begge menns møter med mystiske og mytiske kvinneskikkelser, mens det hos Kinck er tre kvinner som forsvinner i utmarka i en prosess «mot ballade» der fortellingen går fra realistisk sagafortelling om fredløshet, til naturmytisk lengsel som speiler en indre fredløshet. Hos Strindberg er det et av den høviske litteraturens grunnmotiver, forbudt kjærlighet, som settes i sving. Men det er når ytre trusler tones ned at og de indre settes i bevegelse at kjærligheten møter de største prøvelsene.

Symbolismens og jugendstilens planteornamentikk preger Obstfelder og Jacobsens naturmystiske kvinneskikkelser. Både arabesk-kvinnen og Tornerose har beger i hånden, i tradisjonsballaden knyttet til både glemseldrikkens villarkonn og varm velkomst. I arabeskens forgiftninger fra liljens blomsterbeget har tradisjonsballaden blitt alterert med mørk romantikk og symbolistisk kvinnelig demoni med undertoner av seksualangst. Hele «ute ved å»-redselen spilles ut, mens hovedpersonen i prosadiktet om Tornerose synes å slå seg til ro nettopp i denne uroen, i et lykkelig samliv med kvinnen som representerer livet utenfor det gode selskap. Her er balladereferansene til det farlige stedet og alvenes makt vesentlige for at diktet ikke leses som en litt tannløs hjemkomst til naturens moderlige favn. Tornerose er knyttet til det ukjente og lever på kanten, i overgangene, gjemt, i det som er vanskelig å definere.

Symbolismens kvinner kan ofte være gåtefulle og nifse, og de diktes i en tid der kjønnsrollene er i bevegelse. Hvem blir vi nå, og hva kan vi være for hverandre, kan være spørsmål som settes i bevegelse når de tradisjonelle kjønnsrollene utfordres. Balladestoffet er rikt på bilder av seksuelle møter og relasjoner og makter som stikker hodet fram når noe er sårbart mellom mennesker. Jacobsen lar i sin arabesk balladebilder arrangeres som

talende tablåer som viser fram det umulige og uforståelige i kjærligheten og møtet med den andre. Symbolistversjonen av balladens bildesekvenser møter naturalismens litterære kjærlighetslaboratorium. I gamle myter og eventyr går det ofte galt når vitebegjæret tar overhånd i kjærlighetssaker (et kjent motiv er det dryppende lyset som får kjærlighetsobjektet til å fjerne seg i Amor og Psyke/Kvitebjørn kong Valemon), mens en moderne tendens intensiverer det epistemologiske (Paglia): kjærligheten blir til et sted man oppsøker for å søke viten, om seg selv, om sansene, om overskridelse. Bergtakingsvisenes språk og bilder gir kanskje ikke bare redskaper for å utforske kjærlighetens mystikk, men bidrar når de videreføres i illusjonsballaden, til å forandre kjærlighetsdiskursene. Men oppdagerperspektivet bringer fortsatt ulykke. Det umulige blomsterøyet som stirrer for skarpt og intenst og dødbringende, blir natur-ornamentikk for en ny og moderne ballade om kjærlighetsmøter. Middelalderens roser og liljer som tradisjonsballaden gjerne pynter sine refrenger og figurer med, vokser seg til store, merkelige og giftige *fleurs du mal* og lager nye naturmyter for en annen tid. Jeg vil hevde at balladens betydning for utviklingen av en symbolistisk poesi, er gjennomgående sterk. Koblingen mellom viten, kjærlighet og natur passer også på Obstfelders «Folkeviser». Intens og besatt grubling over kjærlighetens manglende bestandighet, søken etter svar i gamle bøker, mystiske stemmer fra «den grønne lund», en estetisert sykkelig kropp med overjordiske trekk har mye felles med balladesymbolismen og illusjonsballaden, men det skjellsettende møtet ligger her i fortiden. Det blødende treet på slutten av Jacobsens dikt, befinner seg på et liknende elvestukket sted i prosessen, der tapet er det vesentlige. Lidelsen får også her religiøse og mytiske overtoner. I «Det omvendte beger» behandler Welhaven et beslektet motiv, der erindringens kraft, og det aktive avslaget av alvenes glemselsdrikk fører med seg en harmonisering og forsoning med tapet. En slik forsoning er fraværende i Jacobsens «Arabesk» og Obstfelders «Folkeviser», det slutter i tap og uløste gåter.

I kontrast stiller Strindbergs *Svanevit* opp en helt uvitende kjærlighet som har spill, lek og barnerom som utgangspunkt og er sårbar for innflytelser og styring fra indre og ytre foreldrefigurer. Og barndommen mister gjennom stykket noe av sin uskyld nettopp ved å insistere på den. Eventyrkoloritten i skuespillet bygger opp under uskylden i «drømmarnas land», mens balladereferansene til stadighet tilfører en mørkere tone der tap, tårer, uberegnelighet og forvandlinger også kan finnes. Men finnes kjønn? Det kan av og til se ut som stykket orienterer seg mot en erotikk uten erotikk mellom tvillingliknende, androgyne barnefigurer.

Hos Jacobsen og Obstfelder uttrykker de mannlige hovedpersonene seg i jeg-form når de skildrer de naturmytiske møtene sine. Denne førstepersonsformen er ikke så vanlig i balladen, men den kjente bergtakingsballaden «Elvehøj» har den. Kincks bergtakne kvinner er skildret utenfra, i tredje person, med ytre fokalisering. Både som bergtakere og bergtatte er kvinnene skildret fra en viss avstand, mens mennene nærmest bekjenner, bærer vitnesbyrd, inviterer oss inn i sine innerste fantasier. Har dette med forfatterkjønn å gjøre, eller er det snakk om særtrekk ved symbolistisk og ekspresjonistisk estetikk? Det er i hvert fall mulig å spore ulike mannlige og kvinnelige strukturer i samme verk, som i «Mot ballade», der utsatthet og fredløshet hos mennene er ufrivillig, bestemt av samfunnet, mennene blir utvist, mens kvinnene selv søker ut. En lengsel etter noe som drar der ute, eller en uutholdelig situasjon innenfor fellesskapet, gjerne en kombinasjon, får kvinnene til å forsvinne og generer bergtakingsmyter. For Sigurd går bevegelsen motsatt vei: han begynner som satt ut i utmarka, men tas inn i vekslende fellesskap, finner et smalere fellesskap hos munkene: til slutt blir hans prestetilværelse nærmest eremittisk og innelukket, og den definerte identiteten blir trang. Gyda og Sigurds baner mot bergtaking krysser hverandre. Mann og kvinne søker kanskje begge her mot det kjønnsrollene har nektet dem, hun mot frihet, utvidelse og det ukjente, han mot innlemmelse og trygghet. Onuns historie handler også i stor grad om ønsker om innlemmelse, og oppreisning når disse ønskene skuffes, både i balladefiksjonen han dikter og i iscenesettelsen av den som urgammel. Her spiller det heroiske balladestoffet fra kjempe- og trollviser en viktig identifikatorisk rolle. Men Obstfelder utfordrer forestillingen om kvinnen som innestengt og lengtende ut, Anne Maries avstenging fra omverdenen, kan synes å likne Sigurds ulykke, de søker begge innover, bergtatt i eget sinn. Sigurds historie er preget av frykt og skyld, Anne Maries av sorg og skuffelse. Billedstoff fra hagiografi og legendeviser er med i skildringen av dem begge.

Mens Kinck utvider det kvinnelige virkefelt, synes kjønn som mer av et rollespill hos Jacobsen og Obstfelder, en videre lesning av forfatterskapene bekrefter dette (begge forfatterne bruker kvinnelig synsvinkel ved flere anledninger. En teksts om «Fra skisseboken/Det skulle ha vært roser» av Jacobsen, som setter to pasjekledde kvinner i spill, går langt i å dramatisere kjønn). Det emblematiske ved balladens kjønnstegninger kan synes å ha blitt et verktøy med nye bruksmuligheter her. Samtidig er åpenheten i pasjefiguren og den unge balladehelten, i svevet mellom barn og voksen, mennesker og makter, menns og kvinners arenaer, noe som synes å tiltrekke Jacobsen og også den Strindberg som skriver

*Svanevit*.<sup>599</sup> Evnen til å gi distinkte bilder av områder der ambivalensen ofte er sterk er kanskje noe av balladens genialitet, og den jacobsenske kjærligheten til tablåer tar dette til seg. Det stereotype bærer i seg sin motsetning, de mytologiserte kvinnene og mennene i «Arabesk» og «Tornerose» trer fram som nettopp mytologiserte og billedlige, og deres ekstreme kunstferdighet som er pyntet med og glir over i mystisk natur, blir en invitasjon til å reflektere over kjønnsbilder. Kjønn blir arketypisk, men også utbyttbart og flytende, et spill mellom individ og myte. I *Gurresange* blir elskerinnen og elskeren sagnbilder som er koblet med ulike opplevelsestructurer der diskurser rundt evighet og forgiengelighet kastes og vendes på i en veltrafikkert fortelling om kjærlighet og tap. Forbindelsen mellom kjønn og myte blir her ikke så viktig som å prøve ut mytenes gyldighet.

#### 9.4 Balladen og kunstartene

Goethe så balladen som diktningens ur-egg, en totalform som kunne ruges til gylne fugler ble klekket (kapittel 2.2). Balladen forener hovedsjangrene prosa, drama og poesi. Men bilde, musikk og bevegelse hører også med. Hvordan forholder tekstene til Jacobsen, Obstfelder, Strindberg og Kinck seg til dette?

Balladens klare billedlighet og tablå-karakter er trekk som blir mye viktigere for Jacobsens og Obstfelders diktning enn hos Kinck og Strindberg, selv om alle disse fire forfatternes måte å skrive på har ekfratiske aspekter. Her er igjen arven fra det ekspressivistiske tydelig hos Kinck, det fins trekk ved hans beskrivelser som har treffpunkter med den ossianske tussemørkeestetikken fra sent 1700-tall. Tablåene rundt balladen kan være slørete, som danseren sett gjennom bålrøyk, og inni balladene synes tablåene, som jomfrua i buret, mest sjangermarkerende og blir fort avløst av vitalistiske vandringer i sevjetung vårskog, eller blodige neveslagsmål. De tydelige symbolistiske tablåene kan knyttes til abstraksjon. Hos Kinck er det visuelle heller preget av å ville fortelle noe om overganger mellom ulike måter å se på, og ulike filtre som tåke-romantikk og grotesk detalj-naturalisme avløser hverandre flytende. Bildene er mer flyktige og har mer av en realistisk dybde i perspektivet. Samtidens kritikere trakk fram det barokke hos Kinck, og kanskje kan vi se en hang til å male clairobscure, som når presten Sigurds kropp nærmest selv blir et lerret for lys-mørke problematikken posisjonert i spillet mellom mørkt kirkerom og flakkende alterlys. Ansatser til romantisk totalkunstverk kan kanskje anes når lysets

---

<sup>599</sup> Rene Jacobs antyder et skifte i Strindbergs forhold til kjønnsidentitet fra rendyrking til å opphøye det androgyne som både forener og utsletter kjønnene. Se «The myth of the androgyne» i *Strindberg's Post-inferno Plays*.

kamp mot mørket også bæres fram av sangen, *lux illuxit*. Når denne kampen får sitt kontrapunkt i balladearenaen utenfor, der kunsten blir det paradokset som synliggjør kampfellenes tette omgang med hverandre, kan vi snakke om en ganske storslagen polyfoni. «Mot ballade» blir en studie av, og en mangestemmig og kryssbuedialektisk feiring av gotikken.

Det polyfone er altså et eksempel på musikknærhet i Kincks skrivemåte. Den ordmusikken som ofte kan prege symbolistiske og impresjonistiske tekster, blir imidlertid gjenstand for parodi i «Vaarnetter» gjennom Onuns første diktutkast. En ambivalens ovenfor 90-årenes «kling-klang» kan finnes igjen i essayistikken, samtidig som det musikalske, også i form av klang, er et mye brukt virkemiddel i tekstene. En henvisning går i retning av språkmaterialistiske Jacobsen-epigoner (til tross for Kincks positive kritikk av originalen), og kritikken vitner kanskje om et estetisk spor som overspilles og sliter seg litt ut. Ellers fins det mye Kinck kan møte Jacobsen på, interessen for relasjonelle brytninger og ulike betraktningmåter og idéer er stor hos begge, men det er mulig å tenke seg en lyddiktepidemi der mange av de mindre vellykkede eksemplene ikke har overlevd. Av lydlige virkemidler hos Kinck, er allitterasjonen framtrædende. Karakteristisk nok knytter dette virkemiddelet seg hos Kinck til mer enn klang, det fins en gjenklang av Edda i det som kan vitne om Kincks oppfatning av språket som en rik blanding av historiske og geografiske lag.

Obstfelder, som selv hadde et intenst forhold til musikk som utøver så vel som lytter, og som til tider går langt i retning av musikken i sine dikt, tar kanskje forbausende lite tak i balladens musikalske aspekt. Christian Refsum argumenterer i en artikkel i NLÅ<sup>600</sup> for at musikalske og billedlige titler og virkemidler fordeler seg sjangermessig i Obstfelders forfatterskap, der de kortere diktene gjerne har musikalske referanser (impromptu, berceuse etc), mens prosadiktene opererer på et mer billedlig plan. Mine analyser av Obstfelders ballademøter har orientert seg mot prosadikt, og balladen har vært koloritt og billedmateriale. «De tre prinsesser og den friske sang» er den som knytter mest an til det musikalske. Men sangen fungerer her hovedsakelig metonymisk som bilde på kunst i det hele tatt. Det er mulig å se et musikalsk aspekt i det figurlige, organisatoriske i tekstene til Obstfelder. Formeloppbygningen i balladen, sansen for gjentakelser med variasjon synes å være det som i størst grad har appellert til komponisten Obstfelder.

---

<sup>600</sup> Christian Refsum, ""Jeg vilde bli realistisk komponist": Sigbjørn Obstfelder - språkmagi og prosadikt," *Norsk litterær årbok* 1993(1993).



Den levende sangtradisjonen som er et viktig aspekt ved folkeviser, er det i grunnen bare Kinck som tar tak i direkte. Hans novelleinnrammede ballader er også en sjangermessig velegnet plass å ta opp det kontekstuelle; tradering, balladenes plassering i kulturen som har sunget dem. Han berører ved dette både identitetsballadens og protestballadens område, der sangen er kollektiv markør: samlende (identitetsballaden) eller som markør i en gruppes kamp eller selvhevdelse (protestballaden). Balladen i både «Vaarnetter» og «Mot ballade» bærer en motmaktsproblematikk.

Tradisjonsballadene gjør av og til kunst til et motiv, ofte knyttet til de underjordiske og deres kunster. Det sireneaktige ved Jacobsens arabesk-kvinne, de slyngede ordene, har sang som assosiasjon. Vi er da over i et motivkompleks der kunst og forførelse er vevd sammen, noe som også er sterkt til stede i Obstfelders «De tre prinsesser og den friske sang». Dette er et møtested der illusjonsballadeterrenget går over i metaballadens område. Kunst framstilles som magi, lokking, forførelse, makt. Utmarkens krefter er drivende for skapelse på randen av døden hos både Jacobsen, Obstfelder og Kinck.

Hos alle de tre dikterne synes balladen å stå i nær forbindelse med naturmotiver: blomster, planter, hav og himmel. Også med indre natur, driftsliv, noe usortert og opprinnelig. Kinck opererer ofte med et kulturbegrep i forlengelse av, og ikke i motsetning til natur. En sammenveving av kunst og det organiske er sentralt hos Obstfelder og Jacobsen, men i et dikt som Obstfelders Tornerose fins det en motpol til kunst/natur-alliansen i det kunstige (de diamantkledde fruene), som hviler på en romantisk grunntanke. Kunst og kultur kan være i konflikt også hos Kinck, som problematiserer koloniseringen av kunstnerrollen (Per i «Vaarnetter») gjennom nasjonsbyggingens dragning mot folklorisme. Her kan Kinck i likhet med Jacobsen oppfattes som en skarp kritiker av romantikkens nasjonale identitetsprosjekter og eksesser i ideologisk selvforherligelse.

Byggemetaforen er sentral i forbindelse med identitet og nasjon, og hos Kinck blir balladen sett som arkitektur. Jeg har flere ganger vært inne på Kincks kobling mellom ballade og gotisk kryssbuestil. Gotisk kunst kan fungere godt som et bilde på den foreningen av det dialektiske (kryssende buer) og det organiske (ornamentikk) som ofte møtes i Kincks skrivestil, og sammenhengen med balladens kombinasjoner av gamle tesers nye trefninger og blomsterornamentale rammer, overbeviser. Mens Kinck ser balladen som kirkebygningen, likner Jacobsen og Obstfelders balladebruk mer på glassmaleriene som pryder veggene: ikoniske, fortellende og fargesterke («Som ruderne i Frue kirke/ved solefaldstide lyste Anne Maries hår»).

Strindbergs er den av forfatterne i denne studien som tar balladen opp på scenen. Ballademateriale har før lett latt seg spille i dramaer av Ewald, Heiberg, Oehlenschläger og Ibsen. Hos Strindberg hører balladedramaene til i en eksperimenterende periode, og problemstillinger som har stått litt utenfor dramaets rekkevidde som blikkets ustabilitet, utforskes på scenen. I *Svanevit* bruker skuespillerne kroppen på nye måter, som i tablået mellom Svanevit og hertugen. Balladens brikkekarakter støtter opp om den ekspresjonistiske tendensen til autonomisering av handlingens episoder og bryte forventningen til sammenheng. I *Kronbruden* utforskes kroppens overflate i tråd med balladen der den er full av tegn (brystmelk, blekhet), før todimensjonaliteten problematiseres i hulder/jordmorfiguren som skjuler sin hulhet. I og rundt *Svanevit* fins et spill med scenens grenser der Strindberg/Bosse som par, kunstnere og inspirasjon til rollefigurer flytter motiver mellom scene og kontekst.

Jeg har vært inne på det visualiserende og tablåpregede, men rekvisittfokuset og replikk-kunsten er et fellesgods mellom balladen og dramaet som også spiller en rolle. Den formelfestede replikkens gjenkomst i ulike munnar og lyssettinger har jeg nevnt i forbindelse med Kincks syn på balladen som gotikk, men det sceniske fins flere steder. *Gurresange* har mye av et scenisk preg med sin direkte tale fra de sentrale aktørene, men replikk lengden minner mer om syngespill enn dialog. Dette potensialet ble plukket opp i Scönborgs oratoriet utsetting. Vi har slik å gjøre med en svært augmentert moderne ballade om Valdemar og Tove.

Balladens tragediekarakter er sentral i både «Kronbruden», «Vaarnetter», «Mot ballade», «Valdemar og Tove» og «Folkeviser». Den bidrar med en modell for Onuns selvkomponerte ballade der gjenkjennelsen (anagnorisis) og vendepunktet (peripeteia) faller sammen i klassisk stil. I «Mot ballade»<sup>7</sup> har jonsok-villskapet rundt balladen ekko av dionysosfestival. Anne Maries tragedie er mer stillferdig og moderne, med resonans av sørgespill og martyrlgende heller enn klassisk. Det maeterlinckske stille drama som både Obstfelder og Strindberg var opptatt av, aktualiseres kanskje også her. I *Kronbruden* går tragedien over i mysteriespillet.

Det tragiske handler mye om gjennomleving og katarsis. Balladen kan i et slikt perspektiv gi både nærhet og frihet fra det faktum Villy Sørensen påpeker som en viktig drivkraft for balladediktning i sin artikkel om folkeviser og forlovelser: «at livet kan være svært at komme om ved.»<sup>601</sup>

---

<sup>601</sup> Sørensen, *Digtere og dæmoner : fortolkninger og vurderinger*.

Andre teaterformer enn de klassiske, blir berørt av Strindberg og Jacobsen når de møter Shakespeare i en felles balladeinteresse. Hos Jacobsens handler det om narremotivet. Karneval og folkelig komedie er landskapet Jacobsen rører seg i her, og skjemtevisetopos som *mundus inversus* (Solberg) tas inn i teksten (*Gurresange*, Claus narr). *Svanevit* har noe av romansekomediene, *Kronbruden* møter Shakespeare i spøkeriene. De tre prinsesser og den friske sang drar det balladeske over i en rollelek som har preg av naivistisk teater.

Dansevisene bringer også dansen til litteraturen, helt i sentrum i «Mot ballade», men også som et innslag i «Folkeviser» i form av refrenger og ekko i «den grønnende lund». Den åpningen mot dans fra andre tider og kulturer som farger den moderne balletten, får et tekstlig uttrykk i Kincks balladedans. Susan Jones sporer innflytelse fra Stravinskij's primitivistiske balletter i sentral modernistisk litteratur. Kincks diktning gir særegne tilskudd til denne trenden med sine direkte koreografiske innslag.

## 9.5 Subjektet

Hva det vil si å være et «jag» er i høyeste grad under utforskning i den perioden jeg har valgt å sette søkelyset på. I det modernistiske vokabularet organiseres jeget som splittet, knust, fragmentert, sammenhengende, innskrenket, utvidet, styrt, fritt, en annen, ingen, mange, altomfattende, grenseløst, åpent, lukket, autentisk, maskert, ubevisst, selvbevisst, ukjent eller fremmedgjort og på en feil klode.

Balladen er i utgangspunktet ingen jeg-form, selv om det fins noen jeg-ballader, men setter mange personer som snakker for seg selv i tale; personer som identitets- og eksistensformer på randen ofte artikuleres gjennom. Balladepersonene er en slags «enhver», og persongalleriet er preget av det formelfestede. Men de sentrale aktørene bringes gjerne i kontakt med det ukjente, uventede og rystende.

Balladehandlingen er bygget rundt møter. Jacobsens psykologi har sterke relasjonelle aspekter. Georg Brandes karakteriserer en av hans sentrale teknikker som å føre sin hovedperson «gjennom en Allé af Bipersoner», med en hovedvekt på personer av motsatte kjønn.<sup>602</sup> Det er ofte gjennom møter med andre at Jacobsens personer møter seg selv. Ofte er resultatet tapserfaringer og en tilbaketrekning, gjerne preget av sorg, refleksjon, forsøk på å forstå. Å filtrere slike tematikker gjennom naturmytiske ballader som nettopp er sentrert

---

<sup>602</sup> Beyer hevder at denne komposisjonsmåten også ble sentral i noen av Kincks bøker. Beyer, *Hans E. Kinck : livsangst og livstro : 2 : Fra Den sidste gjest til Mot ballade : den ene og de mange*, 2, 354.

rundt skjellsettende møter, blir en viktig tråd i den romantiske kunstballadediktningen. I Pan-arabesken har jeget brutt seg opp i en billedserie: betraktet av selsomt blomsterøye – skjenket av giftig blomsterkvinne – blødende tre - og synes å håpe på en komplettering utenfor seg selv, henvendt til et du som også kan ha møtt det paniske. Diktet peker slik ut mot relasjoner utenfor seg selv, og etablerer en lönnrothsk<sup>603</sup> dobbelscene – fortellingens scene og fortellerens scene hekter seg til hverandre. I Jacobsens stilistiske materialisme framstår ikke bildene som oversettelige til noe som egentlig har skjedd, men som en fotoserie av sjelen. Jakten på noen som forstår, er ikke jakten på en dekodning, men en videreføring og gjenkjennelse.

I Obstfelders forfatterskap, står utforskningen av ulike subjektposisjoner helt sentralt, og ensomhet og rotløshet er gjennomgående sterkere til stede; den som sier «jeg» synes ofte uten feste. Dette betyr ikke at det alltid er et fremmed eller ulykkelig jeg som utforskes. Obstfelder har i stor grad gått inn i den kollektive bevisstheten som dikteren av «Jeg ser», det emblematiske 1890-tallsdiktet om fremmedfølelse. Dette har innskrenket det obstfelderske jeks virkefelt, og gjort det omfattende utforskningsarbeidet han har nedlagt knyttet til hva det vil si å være et subjekt i verden smalere enn det er. Obstfelders dikt utforsker ekstasen, monomanien, sammenbruddet og en sanselig tilstedeværelse i inntrykksmangfoldet.

Obstfelder behandler sine jeg med en modernistisk blanding av subjektiv innlevelse og instrumentelt forskerblick, hans tanker om subjektformen («Om jeg-formen i litteraturen») som en objektivierende måte å skrive på, føyer seg inn i dette. Det symbolistiske *jeg* er en annen.

Modernistisk selvrefleksjon kan synes fremmed for balladens formaliserte og ytrefokuserte stil. Men slik Obstfelder kan betrakte det subjektive som objektivierende, kan hans tekster eksperimentere med å utforske et menneskelig subjekt i tekstformer som lager avstand. Obstfelders tekster har ofte en personlig synsvinkel. Av de tre Obstfelder-tekstene jeg har viet særlig oppmerksomhet, er det bare Tornerose som er fortalt i førsteperson, men jegets tale er stillisert med ekko av ballade og eventyr. Det insiteres på et eksklusivt møte (ingen, ingen kjenner Tornerose), men bildene og språket som bærer det er hentet fra formaliserte tablåer med balladekaraktter. Subjektiv erfaring spilles ut i kollektive diskurser.

«Folkeviser» har noe av folkevisens tilbaketrunkne forteller, men utmerker seg med et diskursivt mangfold som klinger gjennom fortellerstemmen, et trekk teksten deler med

---

<sup>603</sup> Lönnroth, *Den dubbla scenen : muntlig diktning från Eddan till Abba*.

mange prosadikt (se Grøtta kap. 6.4). Anne Marie studeres gjennom dette mangfoldet av diskurser rundt henne, folkemengdens utrop og blikk, legendevisens opphøydhed, og hun kalles av mange stemmer, fra venninnene på skøyteisen, fra lunden den grønne, men svarer ikke. Anne Marie arrangeres som syn, men forsvinner mer og mer, tilslutt helt. Subjektet i relasjon til tingene, trer tydelig fram hos Obstfelder. Anne Marie har sin ring og Tornerose sitt beger. Menneskers forhold til det som ikke snakker tilbake, dyr, planter, møbler levendegjøres hos Obstfelder, og denne tendensen kan ses i sammenheng med eksistensballadens rekvisittfokus. Benjamins formulering om sorgens troskap mot tingverdenen synes å berøre noe av dette. (Kapittel 6.11)

«De tre prinsesser...» har en veldig spesiell utsigelsesmodus, siden det dreier seg om en samtale mellom figurene på to bilder. Tilhører alle stemmene et befolket jeg, som leker sin fantasi om Munthes bilder med utgangspunkt i den folkediktingen og kunstdiktingen de er inspirert av? Jeg vil foreslå noe i den retningen, og ser i dette et jeg som plasserer seg både innenfor og utenfor kunsten, og som samtidig forstår både barnligere, folkeligere og mer sofistikert, men bryter tvert med de kulturelle forventningene til utstillingspublikumet.

Strindberg åpner ridderballaden mot den nære interteksten høvisk litteratur når han utforsker subjektets grenser i *Svanevit*. Her finner han den sentrale Narkissos-myten og trekker speil og ekko inn i tekstens språklige figurer og samspill. Den mest ekstreme utprøvingen av subjektgrensene fins kanskje her, hvor spennet går fra total sammensmeltning til absolutt fremmedhet. Den høviske litteraturens interesse for blikket, og balladen og eventyrets forvandlingsbilder bidrar ellers til å gjøre synsvinkel til et problematisk område også i scenekunst.

Kincks utforskning av subjektet tilfører i forhold til Jacobsen og Obstfelder en historisk og antropologisk dimensjon. Subjektene i tekstene hans pendler mellom mentalitetshistorisk lag i seg selv og kulturen. Ballade og myte forstås i lys av antropologisk psykologi. Den ekspresjonistiske estetikken der subjektet ekspanderer og landskapet blir lerret for indre konflikter, settes i forbindelse med naturreligiøse forståelsesformer både i fortid og periferi. Ulike forståelsesformer kan leve side om side i samme sinn, psyken får dermed en slags arkeologisk dimensjon. Subjektets forhold til drift/naturmakt spilles gjerne ut kroppslig og i utagering ovenfor omgivelsene. Det kinckse subjektet skrives i større grad som kropp og bevegelse enn symbolismens skikkelser. Dette er en tendens som også gjør seg gjeldende hos Strindberg, men her er det snakk om regisserte kropper på scenen. Kincks psykologi kan til tider ha strukturalistiske overtoner, tekstene utforsker mønstre og forskjeller mellom ulike livsstrategier, saga og ballade blir f. eks. måter å leve på og veves

sammen med menneskeskjebner og mentalitetsskifter i «Mot ballade». Brist og porøsitet er begreper som konstituerer det kinckske subjekt og driver mot kunst. Her blir enkeltsinnet et speilbilde av det kollektive; Onun som dikter en ballade ut fra riften en faglig og romantisk avvisning ga ham, og Hovland-folket som i balladen danser og besverger forsvinningen av nok et medlem, drives på hvert sitt plan *av* tap og *mot* kunst. Det modernistiske, porøse subjekt blir med dette ikke utelukkende noe skadet, men en forutsetning for det skapende virksomhet.

## 9.6 Figurer, formuleringer, stil

Balladespråket er svært gjenkjennelig. På den ene siden er det preget av stilistiske særegenheter, formler og figurer, på den andre siden av en enkel, parataktisk nærhet til muntlig stil, og til det konkrete i billedvalget. Som Shelleys lerke kan balladediktningen sies å ha et preg av «unpremeditated art»<sup>604</sup>. Det fins også en spenning i sjangeren mellom det nøkterne, elliptiske, sparsomt fortellende som sagaen dyrker og det gjentakende, overflødige og utbroderende (reduksjon og ekspansjon, kapittel 2.4). Oppskriftene fra 1800-tallet, gjort etter muntlig framførelse, er gjerne på dialekt, mens språket i visebøkene fra 15-1600-tallet er på tidens dansk ispedd eldre formeluttrykk og stor ortografisk variasjon.<sup>605</sup> Det nordiske visematerialet spenner også vidt når det gjelder språkformer – balladene har fått sin utforming på ulike dialekter over hele Norden, samtidig som de bærer med seg gamle ord og formeluttrykk. Det faste og det bevegelige blir poler som spilles ut mot hverandre. Balladespråket blir altså på mange måter et språk som skapes i elegant turnering av skarpe motsetninger: Enkelt/stilisert, nøkternt/utbrodert, fast/bevegelig, lokalt/universelt.

Lohfert Jørgensen ser i Jacobsens stil en slags massiv materialitet, der et stofflig, stilbevisst språk beskriver en verden der også forskjellige former for stofflighet står sentralt. Regndråper, plysj, hårstruktur: Jacobsen tekst legger ofte vekt på det sanselige i skildringene av omgivelsene. Denne nyanserike registreringen av «fregneblondt» og

---

<sup>604</sup> Percy Bysshe Shelley: «To a skylark, 1. strofe: Hail to thee, blithe spirit!/Bird thou never wert—/ That from heaven or near it/Pourest thy full heart/ In profuse strains of unpremeditated art.» Geir Uthaug, *Fyll mitt beger påny : engelsk romantikk fra Burns til Byron i norske gjendiktninger fra Henrik Wergeland til idag* (Stabekk: Bokklubbens lyrikkvenner, 1990).

<sup>605</sup> Hanne Ruus skriver i «Svøpt i mår» om hvordan ordet «mår» staves på seks forskjellige måter – maaer, maar, maardt, maer, moer, mor – de ti gangene det forekommer i et utvalg på sju viser. Lundgreen-Nielsen og Ruus, *Svøbt i mår : dansk folkevisekultur 1550-1700 : B. 1 : Adelskultur og visebøger*, B. 1, 19.

«sherrygyllent»<sup>606</sup> ligger langt unna folkediktnings klare bilder, ofte fanget i en kontant formel: «en kappe blå». Som jeg var inne på under «balladen og kunstartene», har Jacobsen og balladene en visuell stil til felles, men det fins også en nesten taktil realisme hos Jacobsen som er fremmed for balladeestetikken. Det direkte, parataktiske preget fins det lite av i prosaens snirklete setninger, men det kan av og til slå igjennom i lyrikken. Det stiliserte, forkjærligheten for det figurlige, parallellismene, formeluttrykkene er noe som krydrer Jacobsens prosa, og som kan ha noe til felles med balladespråket. Hyppig bruk av bokstavrim mellom substantiv og attributivt adjektiv, brede bord, gangeren grå, den brune brand, stjerner små etc. er karakteristisk for balladestilen. Jacobsen smykker sin stil med «brune bølger», «stolte slægter», «røde ruiner» og «bredbuede broer»<sup>607</sup>. Dette balladeske trekket er også sentralt hos Obstfelder, «bløte blade» (berceuse), «blodrøde blomster», «skjælvende slagskygge» (kval). Det symbolistiske språket lager tar balladestilen inn i en mer flytende, impresjonistisk optikk.

Hos Jacobsen kan trekk fra balladesjangeren plutselig slå igjennom i en tekst preget av naturalistisk, detaljorientert beskrivelse. Hva blir balladen i en slik sammenheng, når den er innslag i en annen stil? I Niels Lyhne ser det å gli over i balladespråk og balladereferanser ut til å signalisere at en kontakt med noe eventyrlig, alderdommelig og poetisk blir opprettet. I Niels Lyhne er det kanskje særlig knyttet til moren, den bovaristiske Bartholine, som leser vers «hvor Sorgen er sort og Glæden er rød», og mottar «Den unge Lyhne til Lønborggaard»<sup>608</sup> som beiler. Balladene er blant de versene som legger seg som et forvandlings slør over hennes tilværelse og blir til både drivkraft, lengsel og flukt: «Skyerne blev til de Skyer, der drev i Digtene og Havens Træer fik det Løvhang, der susede saa vemodigt i Balladerne.»<sup>609</sup> Språket til ballader, heltesagaer og romantisk naturlyrikk flyter sammen i det filteret Bartholine ser verden gjennom.

Obstfelders beundring for Jacobsens tekster var svært stor, og i beundringen for Jacobsen fantes også en angst for å legge seg for nært opp til forbildet. Det fins nok mye Jacobsen-inspirasjon i den måten Obstfelder nærmest oppløser subjektet i natur, kropp og omgivelser på. Romantikkens besjelede natur har fått sitt motstykke i den symbolistiske organisk-poetiske kroppen, med røtter i balladens kombinert metonymisk/metaforiske

---

<sup>606</sup> Annegret Heitmann bruker disse fargenyansene som overskrift i sitt bidrag i antologien Dam og Hedin, *J.P. Jacobsen og kunsten*.

<sup>607</sup> Jacobsen, *Niels Lyhne*, 10.

<sup>608</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>609</sup> *Ibid.*, 10.

kroppsbeskrivelser. I billedbruken baner naturen seg vei inn i kroppen «Bys, vaarmorgen, /du skal dæmpet bysse/ind i barmens/bølge/en saa fredfuld skvulpen!» (Berceuse), men kroppen utvider seg også, vokser i naturanalogiene «Her, i din dybe/haar-elv...» (Barcarolle)

Et aspekt ved Obstfelder og Jacobsens symbolisme, er forholdet til tid. Balladen forholder seg gjerne til fortellende preteritum, en større samtidighet i dialogene, gjerne uttrykt i presens, mens skjebnen gjør sine innslag i futurum. Hos Obstfelder og Jacobsen kan en dirrende, impresjonistisk samtidighet, en sterk interesse for øyeblikket gjøre seg gjeldende. Presens partisipp er en tid som brukes mye hos Obstfelder. En flyktighet i stoffer og ting som skildres, er også påfallende. Solide balladerekvisitter som Anne Maries ring, finnes, men det skjøre har en større plass. Her kan en parallell til Keats «Belle dame...» igjen trekkes, der ubestandige, snart visnede blomsterranker spiller den rollen mer håndfaste gaver har i tradisjonsballadene. Obstfelder lager en særegen blanding av det eventyrlig-balladeske og det impresjonistiske i «Sommer». Flyktige bevegelser, flyktige, sammensatte ting og partisipper (lokkende, hoppende) skaper symbolistballadestil. (kapittel 6.2)

Fragmentering er på hver sin måte et element ved både symbolistisk diktning og ballade. Balladen er springende, og personene i den befinner seg i gjerne en situasjon der fotfestet glipper. Ellipsen er et sentralt virkemiddel i balladen. Gåtefulle omskrivninger er hyppigere brukt av symbolistene. Begge former møter det eksistensielle med en stor grad av direktehet, åpenhet, naivitet. For Tor Ulven<sup>610</sup> er denne siden ved Obstfelders diktning svært framtrepende. Obstfelder lærte seg etter eget sigende dansk etter Sven Grundtvigs visesamling. Ved å ta med seg folkevisedansk til et møte med symbolistiske strømninger, har Obstfelder laget et nyskapende, modernistisk diktspråk.

I *Kronbruden* har språket en særegen, lakonisk stil der norrøn poesi er intertekst. Gåten står også sentralt, og gåteaspektet ved balladene blir berørt. Løsning/forløsning kan slik spilles ut på mange nivåer i skuespillet. Å blande norrøn stil med balladeelementer er noe J. P. Jacobsen også gjør i *Gurresange*. Ljodahått-meteret bryter gjennom i både Strindbergs og Jacobsens vers. Strindberg og Kincks tekster har fellestrekk i det å kunne la motiver kastes mellom nivåer og presentasjonsformer i teksten – det nevnte løsningsmotivet hos Strindberg blir isløsning, gåteløsning, løsnede rep, forløsning. Ildmotivet i Mot ballade går igjen i metaforer, beskrivelser, komposisjon. I *Kronbruden* går tegnet O igjen i ulike støpninger, som utrop, som mimikk, som null, som hull, som omega,

---

<sup>610</sup> Notater om Obstfelders prosa i Tor Ulven, Henning Hagerup, og Morten Moi, *Essays* (Oslo: Gyldendal, 1997).



som sluttet sirkel. Det er mulig å se dette som en videreføring av balladens kroppsskrift, men Strindberg trekker det i en annen retning enn Jacobsen og Obstfelders viderediktning på de kroppslige blomsterbildene, mot døden, mot et tomrom og mot noe sluttet som skrift og kropp må forholde seg til. Syn, hørsel og symbol flyter sammen på en måte som har symbolistiske overtoner.

Kinck, som er samtidig med Obstfelder, men som har en stor produksjon også etter Obstfelders altfor tidlige død, blir til en viss grad en kritiker av symbolismen og dens språkmaterialistiske tendens. Subjektet blir i Kincks diktning underlagt en synsvinkel preget av psykologisk antropologi. Mytespråk blir spor av tenkemåter, dels forlatte, dels fortsatt i oss. I «Noget om stil» framheves et språks pluralisme som dets kunstneriske mulighet. En rik språklig arkeologi der flest mulig historiske innflytelser og lokale særpreg flourerer, er en velsignelse for de skrivende. «Blomsterbukett» og «heksegryte» er metaforer Kinck bruker for språket. Balladene hans er svært lokale i utformingen: Onuns kjempesvis er på setesdalsmål, bergtakingsvisa i «Mot ballade» har hardangerdialekt (men representerer kanskje et forestilt vestnorsk i brytningen mellom norrønt og mellomnorsk). Kincks altereringer av balladestilen handler om realisme og vitalisme, og både kamp og attrå males ut i mer sansenære skildringer enn de tradisjonelle balladebildene. Her bringer han i likhet med symbolistene inn mer bevegelse, men det er stor forskjell på Obstfelders skjelvende spindelvevtråd og Kincks spyting av øreflipper. Store bevegelser preger Kincks språk og billedbruk, der det risler hos Obstfelder, flommer det gjerne hos Kinck. De er stilistiske videreførere av grep jeg har skissert som sentrale i affektballaden og illusjonsballaden, men tilfører en ny ufiltrerthet og åpner rom som har vært stengt både av hensyn til relevans, skjønnhet og sømmelighet.

## 9.7 Fortsatt dialog med balladen?

I den omfattende essaysamlingen *Herrarna i skogen* som kom i 2007 tar Kerstin Ekman utgangspunkt i balladen om «Herr Olov och elvorna».<sup>611</sup> Balladenes formuleringer og fortellinger leder an i Ekmans utforskning av forholdet mellom menneske og natur som har skogen som utgangspunkt. Samtidig problematiserer Ekman måten våre nåtidsblikk treffer balladene på og fyller dens åpne rom med våre allerede kjente fantasier. Fristelsen til å gjøre det «unheimliche» hjemlig igjen, roe det ned, lar oss kanskje ikke få vite så mye annet enn det vi allerede vet. Vi forstår kanskje ikke balladene, men det er i dette uforståtte vi kan finne oss igjen i dem:

---

<sup>611</sup> Olav Liljekrans TSB A 63

Dansvisans själva tema är ju faktiskt obegripeligheten i Herr Olofs öde. Han vänder tillbaka från sin skogsritt och bäddar ner sig i sin dödsbädd för att låta oss veta att därute råder en annen ordning.<sup>612</sup>

Balladene er for Ekman sanger fra en tid skogene var store. Det som var ugjennomtrengelig, uutnyttet og dunkelt dekket større arealer.

Vi kan inte längre veta vad det var man fruktade så starkt och som fick ha sin hemvist därute i skogens halvt formlösa spegelvärld, falsk som det vatten den uppstått ur. Vi kan ana att det hade med upplösning att göra, med gränserna för civilisationen och människans bygge av tro, sed och lag. (...) Kultur är dilemma. Herr Olof rider rakt in i det.

Ekman hevder at det har vært vanlig å se begynnelsen av Dantes guddommelige komedie som den første beskrivelsen av «skogsrådslan», og spør seg om man i Norden sang om herr Olofs «villskoga vånda» allerede da Dante skrev sitt dikt ved 1300-tallets begynnelse. I vår tid er det mindre skog å havne i «villskoga vånda» i, men kanskje er nettopp det vår tids «villskoga vånda».

Balladen har gitt språk til ting det er vanskelig å uttrykke på annet enn balladesk. I Aaslaug Vaas dokumentariske film *Kvar song ei soge* fra 2016 er balladene og andre viser noe folk griper til når livet føles skjørt. De gamle visene stiller også spørsmål om det vi kanskje ikke vil vite. Hvem bryter løvet av lindegren? Hvem lokker på oss fra skogen? Hvordan har de døde det inni kistene sine? Hvem venter oss ved borgeled? Hva går vi i møte «ute ved å»? Ringdans er for de fleste muligens ikke lenger det foretrukne svaret på spørsmål som dette. Men balladen dukker stadig frem fra glemselen. De mange gjenopplivingsforsøkene har ikke tatt knekken på den.

Tidligmodernistenes ballademøter berører problemstillinger som formulerer seg på nye måter i vår tid. Tanker rundt identitet, kjønn, nasjon og natur artikulerer seg i møte med de gamle visene. Nye måter å skrive på former seg. Kanskje kan ballademøter være fruktbare også i vår tid, hvis vi evner å se noe annet enn det vi allerede synes vi vet.

---

<sup>612</sup> Kerstin Ekman, *Herrarna i skogen* (Stockholm: Bonnier, 2007), 19.



# Litteratur

- Aarnes, Asbjørn. *Obstfelder : fjorten essays*. Oslo: Aschehoug, 1997.
- Adorno, Theodor W., Shierry Weber Nichol森, og Samuel Weber. *Prisms*. MIT Press, 1983.
- "Aksel Tordsson og skjønn Valborg (TSB D 87)". 2016, [http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar1/tsb\\_d\\_87\\_akseltordssonogskjonn\\_valborg](http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar1/tsb_d_87_akseltordssonogskjonn_valborg).
- Alnæs, Nina S. "Varulv om natten : folketro og folkediktning hos Ibsen." Oslo: Gyldendal, 2003.
- Andersen, Hans Christian. "Gurre." <https://kalliope.org/da/text/andersen2001122902>.
- Andersen, Per Thomas. *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*. Meta-serien. Oslo: Aschehoug, 1992.
- . *Modernisme : tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*. Skriftserie (Landslaget for norskundervisning : trykt utg.). Vol. nr. 174, Bergen: Fagbokforl., 2008.
- . *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforl., 2001.
- . *Story and Emotion: A Study in Affective Narratology*. Universitetsforlaget, 2016. doi:10.18261/9788215028255-2016.
- Anderson, Benedict, og Espen Andersen. *Forestilte fellesskap : refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Imagined communities reflections on the origin and spread of nationalism. Oslo: Spartacus, 1996.
- Asbjørnsen, P. Chr, Olav Solberg, og litteraturselskap Det Norske språk- og Norske huldreeventyr og folkesagn. Jar: Det norske språk- og litteraturselskap, 2010.
- Bartholomew, Robert E. *Little green men, meowing nuns, and head-hunting panics : a study of mass psychogenic illness and social delusion*. Jefferson, N.C: McFarland, 2001.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. redigert av Claude Pichois Paris: Gallimard, 1972/1996.
- Baudelaire, Charles, Haakon Dahlen, og Henning Hagerup. *Det vondes blommar*. Les fleurs du mal. Oslo: Bokvennen, 2001.
- Benjamin, Walter, og Thor Inge Rørvik. *Det tyske sørgespillets opprinnelse*. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Vol. 2, Oslo: Pax, 1994.
- Beyer, Edvard. *Hans E. Kinck : livsangst og livstro : 2 : Fra Den sidste gjest til Mot ballade : den ene og de mange*. Vol. 2, Oslo: Aschehoug, 1965.
- bibel.no. Det norske bibelselskap, <https://www.bibel.no/Nettbibelen>.
- Bisgaard, Else, og Jørn Erslev Andersen. *Jacobseniana - Skrifter fra J.P. Jacobsen Selskabet*, no. 2018 (2006).
- Bliksrud, Liv. *Den smilende makten : Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel*. Oslo: Aschehoug, 1999.
- Blixen, Karen. *Skæbne-anekdoter*. København: Gyldendal, 1992.
- Blom, Ådel Gjøstein. *Norske ballader og legender : fra norsk middelalder-diktning*. Oslo: Universitetsforlaget, 1971.
- borealis, Aurora. *Harpa*. Grappa, 1997.
- Boyes, Georgina. *The imagined village : culture, ideology, and the English folk revival*. Music and society. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Bradbury, Malcolm, og James McFarlane. *Modernism : 1890-1930*. Penguin books. Repr. with a new preface. utg. London: Penguin Books, 1991.
- Brandes, Georg. *Breveksling med nordiske forfattere og vitenskapsmænd. Bind III*. Lindhardt og Ringhof, 2016.

- Bronfen, Elisabeth. *Over her dead body : death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Brooks, Peter. *The melodramatic imagination : Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1976.
- Brostrøm, Torben. *Labyrint og arabesk*. Copenhagen: Gyldendal, 1967.
- Bru, Sascha. *Europa! Europa? : the avant-garde, modernism and the fate of a continent*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- Brumo, John, og Sissel Furuseth. *Norsk litterær modernisme*. Skriftserie (Landslaget for norskundervisning : trykt utg.). Vol. nr 159, Bergen: Fagbokforl., 2005.
- Bråten, Inga Johansen. "«Riketta, Riketta – hun er som ilden.» En analyse av «kvinnelighet» og det «kvinnelige selvet» i Ragnhild Jølsens roman Rikka Gan.", Universitetet i Bergen, 2017.
- Bürger, Peter, og Eivind Tjønneland. *Om avantgarden*. Theorie der Avantgarde. Vol. 34, Oslo: Cappelen akademisk forl., 1998.
- The Cambridge companion to modernism*. Cambridge University Press, 2011.
- Carroll, Lewis. *The Annotated Alice*. redigert av Martin Gardner New York: Bramhall House, 1960.
- Cheesman, Tom, og Sigrid Rieuwerts. *Ballads into books : the legacies of Francis James Child : selected papers from the 26th International Ballad Conference (SIEF Ballad Commission) Swansea, Wales, 19-24 July 1996*. Bern: Peter Lang, 1997.
- Christiansen, Reidar Th. *Norske folkeviser*. Den lille gylne serie. redigert av Harald Beyer Bergen: J. W. Eides forlag, 1957.
- Clifford, James. *The predicament of culture : twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988.
- Crøger, Olea, Astrid Nora Ressem, Reimund Kvideland, og Brynjulf Alver. *Lilja bære blomster i enge : folkeminneoppskrifter frå Telemark i 1840-50-åra : B. 1*. Norsk folkeminnelags skrifter. Vol. 112, Oslo: Norsk folkeminnelag, 2004.
- Dahlerup, Pil. *Dansk litteratur : 2 : Middelalder Verdslig litteratur*. Vol. 2, København: Gyldendal, 1998.
- "Dalebu Jonsson." Nasjonalbiblioteket/bokselskap.no.
- Dam, Anders Ehlers, og Gry Hedin. *J.P. Jacobsen og kunsten*. Faaborg, Aarhus: Faaborg Museum Aarhus Universitetsforlag, 2016.
- Dansk parnas. Samling af ældre og nyere danske Digte*. redigert av Boye København: Thieles Bogtrykkeri, 1841.
- Dante, Alighieri, og Espen Grønlie. *Om diktning på folkespråket*. Oslo: H Press, 2006.
- "Draumkvedet etter Maren Ramskeid."  
[http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb\\_b\\_31\\_draumkvedet](http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb_b_31_draumkvedet).
- Dylan, Bob. "The Ballad of Hollis Brown." <http://www.bobdylan.com/songs/ballad-hollis-brown/>.
- Dyre Aanund Vaa, Anne Ely Thorenfeldt, Ragna Marie Tørdal. "Gammelstev."  
<https://ndla.no/nb/node/5886?fag=27>.
- Edda-dikt*. oversatt av Ludvig Holm Olsen. Oslo: Den norske Lyrikklubben/Cappelen, 1993.
- Eddukvæði 1 goðakvæði*. redigert av Vésteinn Ólason Jónas Kristjánsson Reykjavík Hið íslenska fornritafélag, 2014.
- Ekman, Kerstin. *Herrarna i skogen*. Stockholm: Bonnier, 2007.
- Ekner, Reidar. *En sällsam gemenskap : Baudelaire, Söderberg, Obstfelder, Rilke : litteraturhistoriska essäer*. Stockholm: Norstedt, 1967.
- English Victorian Poetry: An Anthology*. redigert av Paul Negri Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Entwistle, William J. *European balladry*. London: Clarendon Press, 1939.

- Ewald, Johannes. "Liten Gunver." I *Ewald, Johannes, "Fiskerne. Et syngespil i tre handlinger. En priisdigt (1779)", fra Johannes Ewalds samlede skrifter*, 146. København: Gyldendal, 1969.
- Fafner, Jørgen. *Tanke og tale : den retoriske tradition i Vesteuropa*. København: C.A. Reitzels Forlag, 1982.
- Faulkner, Peter. "«The Briar Rose»." William Morris society, <http://www.morrisociety.org/IWMS/18.3Winter2009/18.3.Faulkner.BriarRose.pdf>.
- Flores och Blanzeflor*. SFSS häfte 157. redigert av Kritisk upplaga utgiven av Emil Olson. Lund : Berlingska boktryckeriet 1921.
- Fosse, Jon. *Poetisk modernisme*. Oslo: Samlaget, 1995.  
doi:oai:nb.bibsys.no:999523261404702202.
- Friedman, Albert B. *The ballad revival : studies in the influence of popular on sophisticated poetry*. Chicago 1961.
- "Fuglen sette seg på lindekvist (Tora liti)."  
[http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb\\_b\\_22\\_fuglen](http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb_b_22_fuglen).
- Garborg, Arne. *Haugtussa*. Aschehoug, 1996.
- Garborg, Hulda. *Songdansen i Nordlandi*. 2. Utg. utg. Kristiania: Aschehoug, 1913.
- García Lorca, Federico, og Kari Näumann. *Sigøynerballader*. Romancero gitano. Oslo: Bokvennen, 2005.
- Gemzøe, Anker. "Dissonanser i J. P. Jacobsens poesi og prosa." *Jacobseniana* 5 (
- Gemzøe, Anker, og Peter Stein Larsen. *Modernismens historie*. Modernismestudier. Vol. 2, København: Akademisk, 2003.
- Gerhardus, Maly, og Dietfried Gerhardus. *Expressionism : from artistic commitment to the beginning of a new era*. Expressionismus. Oxford: Phaidon, 1979.
- Gledhill, Christine, og Institute British Film. *Home is where the heart is : studies in melodrama and the woman's film*. London: BFI Publishing, 1987.
- Goethe, Johann Wolfgang von. ""Ballade" Betrachtung und Auslegung." Zeno.org, <http://www.zeno.org/nid/20004856112>.
- . *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam, 1986.
- Gogh, Vincent van, Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker, og Eve-Marie Lund. *Å skrive livet : Vincent van Gogh : hans fineste brev (1872-1890) : 265 brev og 110 skisser*. Oslo: Aschehoug, 2014.
- Gregory, David. "Fakesong in an Imagined Village? A Critique of the Harker-Boyes Thesis." *Canadian Folk Music Bulletin* 43, no. 3 (2009): 18-26.
- Grepstad, Ottar. *Essayet i Norge : fjorten riss av ein tradisjon*. Oslo: Samlaget, 1982.
- Grundtvig, Svend, Axel Olrik, og Samfund Universitets-jubilæets Danske. *Danmarks gamle folkeviser*. København: Akademisk Forlag ; Universitets-Jubilæets Danske Samfund, 1966.
- Grøtta, Marit. *Litterære bagateller : introduksjon til litteraturens korttekster*. Oslo: Cappelen akademisk forl., 2009.
- Guirand, Felix. *Greek Mythology*. Paul Hamlyn, 1967.
- Hagerup, Inger. *Samlede dikt*. Oslo: Aschehoug, 1998.  
doi:oai:nb.bibsys.no:999800893794702202.
- Halskov Hansen, Lene. *Balladesang og kædedans : to aspekter af dansk folkevisekultur*. København: Museum Tusulanums forlag, 2015.
- Hardy, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles*. Penguin.
- Harker, Dave. *Fakesong : the manufacture of British "folksong", 1700 to the presentday*. Popular music in Britain. Milton Keynes: Open University Press, 1985.
- Hauch, Carsten. "Valdemar Atterdag." I *Poetiske Arbejder*. København, 1929.
- Hauge, Olav H. *Dikt i samling*. 7. utg. utg. Oslo: Samlaget, 2000.
- Hecker, J. F. C., B. G. Babington, og Henry Morley. *The Black Death The Dancing Mania*. 1999.

- Heede, Dag. "J.P. Jacobsen i det 21. århundrede: "Fra masochisme til tuberkulose" ". *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 01 (2016).
- Heine, Heinrich. *Sämtliche Werke von Henrich Heine*. Delphi Classics, 2012.
- Heine, Heinrich, og Trygve Greiff. *Prosa*. Kirstes boktr., 1977.  
doi:oai:nb.bibsys.no:999216887094702202.
- Helland, Frode, og Lisbeth Pettersen Wærp. *Å lese drama : innføring i teori og analyse*. Oslo: Universitetsforl., 2005.
- Heller, Reinhold. "Å se Edvard Munch." *Agora* 3/4 (1995): 65.
- Herbjørnsrud, Hans. *Eks og sett : noveller*. Oslo: Gyldendal, 1992.  
"Hermod Ille (TSB E 85)."  
[http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb\\_e\\_85\\_hermodille](http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb_e_85_hermodille).
- Hildeman, Karl-Ivar. *Tillbaka till balladen*. Skrifter utgivna af svenskt visarkiv. Vol. 9, Stockholm: Svenskt visarkiv, 1985.
- Hill, John Spencer. *Keats : the narrative poems : a casebook*. Casebook series. London: Macmillan, 1983.
- Hjorth, Poul Lindegård. "Linköping-håndskriftet og «Ridderen i hjorteham»." *Danske studier*, no. 1976 (1976).
- Hodne, Ørnulf. *Mystikk og magi i norsk folketro*. [Det gåtefulle Norge]. Oslo: Cappelen Damm faktum, 2011.
- Holzappel, Otto, og Middelalderlitteratur Odense Universitet Laboratorium for Folkesproglig. *Det balladeske : fortælle måden i den ældre episke folkeviser*. Odense: Odense Universitetsforl., 1980.
- Hougen, Pål, Kaare Lervik, og Hans E. Kinck. *Hans E. Kinck*. Oslo: Det norske studentersamfund, 1953. doi:oai:nb.bibsys.no:999003602324702202.
- Høi Jensen, Morten, og James Wood. *A difficult death : the life and work of Jens Peter Jacobsen*. Life and work of of Jens Peter Jacobsen. Yale University Press, 2017.
- Ibsen, Henrik. *Henrik Ibsens skrifter*. redigert av Universitetet i Oslo. Vol. 11, Oslo: Aschehoug, 2009.
- Ibsen, Henrik, Narve Fulsås, Vigdis Ystad, skrifter Henrik Ibsens, og Oslo Universitetet i. *Henrik Ibsens skrifter : 9 9K : Hedda Gabler ; Bygmester Solness ; Lille Eyolf Innledninger og kommentarer*. Vol. 9 9K, Oslo: Universitetet i Oslo, 2009.
- Imerslund, Knut. *Meer grønt er Græsset*. Oslo: Landslaget for norskundervisning, 1980.  
doi:oai:nb.bibsys.no:998321130774702202.
- "J.P. Jacobsen." F.F. Nissen / J.P. Jacobsen-selskapet, <http://www.digteren-ijacobsen.dk/Tidslinie.htm>.
- Jacobsen, J. P. "Genrebillede." I *Samlede Værker IV*. København, 1924-29.  
———. "Irmelin Rose." I *Samlede Værker IV*. København, 1924-29.  
———. *Lyrisk og prosa*. Danske klassikere. redigert av Esther Kielberg Jørn Erslev Andersen København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab, 1993.  
———. *Niels Lyhne*. Kbh. Valby Ballerup: Det danske Sprog- og Litteraturselskab Borgen i samarbejde med Nyt Dansk Litteraturselskab, 1995.  
———. *Samlede verker III*. København 1924-29.
- Jansson, Sven-Bertil. *Den levande balladen : medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm: Prisma, 1999.
- Jensen, Bo Green. "Den stadige blomstring og den tabte epifani." *Afstandens indsiget. Essays om litteratur 1980-84* (1985).
- Jensen, Morten Høi. "Tale til J. P. Jacobsen Selskabet." *Jacobseniana* 12 (2017).
- Johannesen, Georg. *Draumkvede 1993*. Oslo: Samlaget, 1993.
- Johannisson, Karin, og Monica Aasprong. *Melankolske rom : om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene*. Melankoliska rum. Oslo: Cappelen Damm, 2010.

- Johanssen, J., M. Nygaard, E. Schreiner, Egil Kraggerud, Bjørg Tosterud, og forbund Norsk klassisk. *Latinsk-norsk ordbok*. Cappelen's ordbøker. 4. rev. utg. ved Egil Kraggerud og Bjørg Tosterud ; [utgitt i samarbeid med Norsk klassisk forbund]. utg. Oslo: Cappelen, 1998.
- Jones, Susan. "Literature, Modernism, and Dance." Oxford Scholarship Online, <http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199565320.001.0001/acprof-9780199565320>.
- Jonsson, Bengt R. *Svensk balladtradition : 1 : Balladkællor och balladtyper*. Vol. 1, Stockholm: Svenskt visarkiv, 1967, 1967.
- Jonsson, Bengt R., Margareta Jersild, og visarkiv Svenskt. *Sveriges medeltida ballader : 3 1 : Riddarvisor (Nr 66-130)*. Vol. 3 1, Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1990.
- . "Sveriges medeltida ballader : 4 2 1 : Riddarvisor (Nr 131-169)." Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1996.
- . "Sveriges medeltida ballader : 5:1 : Kämpvisor (Nr 197-219) ; Skämtvisor I (Nr 220-233)." Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 2001.
- Jonsson, Bengt R., og Olav Solberg. "*Vil du meg lyde*" : balladsångare i Telemark på 1800-talet. Norsk visearkivs publikasjon. Vol. 4, Oslo: Novus forl., 2011.
- Jonsson, Bengt R., Svale Solheim, og Eva Danielson. *The Types of the Scandinavian Medieval ballad : a descriptive catalogue*. Instituttet for sammenlignende kulturforskning (trykt utg.). Oslo: Universitetsforlaget, 1978.
- Jørgensen, Dorte. *Skønhedens metamorfose : de æstetiske idéers historie*. Odense: Odense Universitetsforlag, 2001.
- Karlfeldt, Erik Axel. *Erik Axel Karlfeldts dikter*. Den svenska lyriken. Stockholm: Wahlström och Widstrand/Albert Bonniers förlag, 1950.
- Keats, John. "La Belle Dame sans Merci." I *Dikt fra antikken til vår tid*, redigert av Jon Haarberg og Hans H. Skei. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1994.
- Kehew, Robert, Ezra Pound, og W. D. Snodgrass. *Lark in the morning : the verses of the troubadours*. A bilingual ed. utg. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Kinck, Hans E. *Driftekaren ; På Rindalslægret ; Mands hjerte / Hans E. Kinck*. Oslo: Aschehoug, 1979.
- . *Herman Ek*. 2. utg. utg. Oslo: Aschehoug, 1974.
- . "Rundt fænomenet Villon. Betragtninger og digressioner." I *Mange slags kunst*, 81-118. Kristiania: H. Aschehoug & co, 1921.
- . *Samlede noveller : 1 : Flaggermus-vinger ; Fra hav til hei ; Vaarnætter*. Vol. 1, Oslo: Aschehoug, 1970.
- . *Samlede noveller : 2 : Trækfugle og andre ; Naar kærlighed dør ; Livsaanderne*. Vol. 2, Oslo: Aschehoug : Olaf Norlis bokh., 1971.
- . *Samlede noveller : 4 : Guldalder ; Foraaret i Mikropolis ; Torvet i Cirta*. Vol. 4, Oslo: Aschehoug, 1972.
- Kinck, Hans E., og Edvard Beyer. *Samlede essays : 1 : Edda og ballade ; Mange slags kunst ; Sagaenes ånd og skikkelser ; Storhetstid*. Vol. 1, Oslo: Aschehoug, 1982.
- . *Samlede essays : 4 : Rormanden overbord ; Steder og folk ; Kunst og kunstnere*. Vol. 4, Oslo: Aschehoug, 1985.
- Kittang, Atle, Eiliv Eide, og Asbjørn Aarseth. *Europeisk litteraturteori*. Bergen: Universitetsforlaget, 1987. doi:oai:nb.bibsys.no:998730291604702202.
- Kjerkegaard, Stefan, og Jens Lohfert Jørgensen. "Jacobseniana Skrifter fra J.P. Jacobsen Selskabet " J.P. Jacobsen Selskabet, [http://www.jpjacobsen-selskabet.au.dk/fileadmin/www.jpjacobsen-selskabet.au.dk/skriftserier/jacobseniana/nr\\_3.pdf](http://www.jpjacobsen-selskabet.au.dk/fileadmin/www.jpjacobsen-selskabet.au.dk/skriftserier/jacobseniana/nr_3.pdf).
- "Kvikjesprakk (TSB E 82)." [http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb\\_e\\_82\\_kvikjesprakk](http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb_e_82_kvikjesprakk).



- Kværndrup, Sigurd. "Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser." Museum Tusulanums Forl., 2006.
- Lagercrantz, Olof. *August Strindberg*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2007.
- Lamm, Martin. *Strindbergs dramer : 2. Vol. 2*, Stockholm: Bonnier, 1926.
- . *Upplysningstidens romantik : den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur : 1. Vol. 1*, Stockholm: Gebers, 1918.
- Landstad, M. B., og Truls E. Nordby. *Telemarks blodige kjemper : M.B. Landstads etterlatte opptegnelser: "Ættesagaer og sagn fra Telemarken"*. Porsgrunn: Forl. Grenland, 1997.
- Landstad, M.B. *Norske Folkeviser*. Oslo: Norsk folkeminnelag/Universitetsforlaget, 1968. doi:oai.nb.bibsys.no:998641753024702202.
- Latham, Alison. *The Oxford companion to music*. Oxford University Press, 2011.
- Levenson, Michael H. *Modernism*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2011.
- Lewis, C. S. *The allegory of love : a study in Medieval tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1958.
- Lewis, Pericles. *The Cambridge companion to European modernism*. Cambridge University Press, 2011.
- Lillebo, Hanne. *Obstfelder : en biografi*. Oslo: Gyldendal, 2017.
- Linneberg, Arild. "«Romantikk for borgar - realisme for bonde? Arne Garborgs Haugtussa og litteraturkritikken»." *Syn og Segn* 2/3 (1979).
- literature, Resources for the study of gothic. "Romantic Readings of the Gothic - Percy Shelley's Gothic Readings." <https://sites.google.com/a/georgiasouthern.edu/gothic-lit/readings/shelley>.
- . "Romantic Readings of the Gothic - Wordsworth's Gothic Readings." <https://sites.google.com/a/georgiasouthern.edu/gothic-lit/readings/wordsworth>.
- Lohfert Jørgensen, Jens. *Sygdøstegn : J.P. Jacobsen, Niels Lyhne og tuberkulose*. University of Southern Denmark studies in Scandinavian language and literature. Vol. vol. 116, Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2014.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum, og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforl., 1997.
- Lundgreen-Nielsen, Flemming, og Hanne Ruus. *Svøbt i mår : dansk folkevisekultur 1550-1700 : B. 1 : Adelskultur og visebøger*. Vol. B. 1, København: Reitzel, 1999.
- . *Svøbt i mår : dansk folkevisekultur 1550-1700 : B. 2 : Et spørsmål om stil*. Vol. B. 2, København: Reitzel, 2000.
- Lüthi, Max. "'Depthlessness'." I *The European Folktale: form and nature*, redigert av John D. Niles: Indiana University Press, 1986.
- Lönnroth, Lars. *Den dubbla scenen : muntlig diktning från Eddan till Abba*. Stockholm: Prisma, 1978.
- Maeterlinck, Maurice. "Pelléas et Mélisande." <http://www.intratext.com/IXT/FRA0242/P.G.HTM>
- Mandt, Engelbret Michaelsen Resen. *Historisk beskrivelse over øvre Tellemarken*. redigert av Olav Solberg: Lokalhitorisk forlag, 1989.
- Mann, Thomas. *Døden i Venedig og andre noveller*. oversatt av Gerd Høst og Nic. Stang Kaare Lervik. Gyldendals kjempelanterner. redigert av Gordon Hølmebakk: Gyldendal, 1972.
- "Margjit og Tarjei Risvollo (TSB A 57)." Nasjonalbiblioteket/bokselskap.no.
- Mathews, P. J. *The Cambridge companion to J.M. Synge*. Cambridge companions to literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- McLane, Maureen N. *Balladeering, Minstrelsy, and the Making of British Romantic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- Midbøe, Hans. "Romantikkens balladediktning : mytiske motiver." Gyldendal, 1946.
- Milton, John. *Paradise Lost*. A Norton Critical Edition. redigert av Gordon Terkey New York London: W.W. Norton, 2005.
- Moe, Jørgen Engebretsen. *Samling af sange: folkeviser og stev i norske almuedialekter*. Christiania: P.T. Malling, 1840.
- Moi, Toril, og Agnete Øye. *Ibsens modernisme*. Oslo: Pax, 2006.
- Murphy, Richard. *Theorizing the avant-garde : modernism, expressionism, and the problem of postmodernity*. Literature, culture, theory. Vol. 32, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Myhren, Dagne Groven. "Diktning og kulturpsykologi. En studie i Hans E. Kincks novelle: Mot ballade." *Edda : nordisk tidsskrift for litteraturforskning* 6 (1976).
- "Møya som drøymde." Dokumentasjonsprosjektet, [http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster\\_html/d/d397\\_008.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/d/d397_008.html).
- Nag, Martin. *Sigbjørn Obstfelder. Uro og skaperkraft*. Solum forlag, 1996.
- Newman, Steve. *Ballad collection, lyric, and the canon : the call of the popular from the Restoration to the New Criticism*. Philadelphia, Pa: University of Pennsylvania Press, 2007.
- Nordahl, Helge. "Med Tornerose til Obstfelder." I *Obstfelder: fjorten essays*, redigert av Asbjørn Aarnes. Oslo: Aschehoug, 1997.
- Norsk kunstnerleksikon*. redigert av Nasjonalgalleriet: Universitetsforlaget, 1983.
- Norske balladar*. redigert av Ådel Gjøstein Blom og Olav Bø Oslo: Det norske samlaget, 1981.
- North, Michael. "The Making of "Make it new"." *Guernica. A Magazine of global arts and politics*.
- Nylander, Lars. "Prosadikt och modernitet : prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910." Symposion bokförlag, 1990.
- O'Donoghue, Bernhard. *The Courtly Love Tradition*. Literature in context. redigert av Manchester University Press Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1982.
- Obstfelder, Sigbjørn. *Dikt i samling - prosa i utvalg*. Gyldendals stor-klassikere. Oslo: Gyldendal, 1993.
- Obstfelder, Sigbjørn, og Arne Hannevik. *Samlede skrifter : 1*. 5. rev. og utvidete utg. ved Arne Hannevik. utg. Vol. 1, Oslo: Gyldendal, 2000.
- . *Samlede skrifter : 2*. 5. rev. og utvidete utg. ved Arne Hannevik. utg. Vol. 2, Oslo: Gyldendal, 2000.
- . *Samlede skrifter : 3*. 5. rev. og utvidete utg. ved Arne Hannevik. utg. Vol. 3, Oslo: Gyldendal, 2000.
- Oehlenschläger, Adam. *ELLEHØIEN fra Digte 1803*. Poetiske Skrifter I. København 1926-1930.
- . "«Håkon jarls død»." I *Poetiske Skrifter I*. København, 1926-1930.
- . "Sivald og Thora." <https://kalliope.org/da/text/oehlenschlaeger2001052802>.
- "Olav Liljekrans." [http://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb\\_a\\_63\\_olavliljekrans](http://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb_a_63_olavliljekrans).
- Olrik, Axel. *Episke love i folkedigtningen*. Danske studier. København 1908.
- "Ormålen unge." [http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb\\_e\\_132\\_ormalenunge](http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb_e_132_ormalenunge).
- Paglia, Camille. *Sexual Personae : art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London: Yale Nota Bene, 2001.
- Plato, og Egil A. Wyller. "Faidros." *Samlede verker* 4 (2001): S.179-246.
- The Pre-Raphaelites From Rosetti to Ruskin*. redigert av Dinah Roe London: Penguin, 2010.
- Prideaux, Sue. *Strindberg : a life*. New Haven: Yale University Press, 2012.

- Primeau, John K. "The Influence of Gottfried August Bürger on the «Lyrical Ballads» of William Wordsworth: The Supernatural vs. the Natural." *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 58, no. 3 (1983).
- Rattner, Josef, og Gerhard Danzer. *Dänemark und Norwegen in Europa : geistesgeschichtliche und literarische Essays*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Refsum, Christian. ""Jeg vilde bli realistisk komponist" : Sigbjørn Obstfelder - språkmagi og prosadikt." *Norsk litterær årbok 1993* (1993): s. 75-92.
- Robertson, Richie. *Heine. Jewish thinkers*. redigert av Arthur Herzberg London: Halban, 2005.
- Rohmann, Gregor. "The Invention of Dancing Mania." *The Medieval History Journal* 12, no. 1 (2009): 13-45.
- Rosiek, J. *Danmark, Gurre, stranden: steder i dansk litteratur*. U Press, 2015.
- Runeberg, Johan Ludvig. "Idyll och epigramm." F.& G. Beijers förlag, <http://runeberg.org/runeberg/1/0163.html>.
- Schrevelius, Ally. "Balladspår i modern svensk litteratur." Växjö universitet, 2008. "Sigrid og Astrid (TSB 354)." [http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar2/tsb\\_d\\_354\\_sigridogastrid](http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar2/tsb_d_354_sigridogastrid).
- Sivle, Per. *Skrifter*. Kristiania: Gyldendal, 1909. doi:oai:nb.bibsys.no:998901731414702202.
- Skar, Johannes, Arne Berg, Olav Bø, Reidar Djupedal, og Torodd Kvaale. *Gammelt or Sætedal Samla* utg. [ved Olav Bø og Reidar Djupedal]. utg. Espå: Lokalhistorisk forl., 1997.
- Skjerdal, Ingrid. ""Som man vare ij paradisiis" : kjærlighet, religion og intertekstualitet i middelalderdiktet Flores och Blanzeflor." Oslo: I. Skjerdal, 2002.
- Solberg, Olav. "Den norske balladen." Nasjonalbiblioteket/NSL, <http://www.bokselskap.no/boker/fagartiklarogtittelregister/solberg>.
- . *Den omsnudde verda : ein studie i dei norske skjemteballadane*. Oslo: Solum, 1993.
- Solstad, Dag, Niels Jørgen Cappelørn, Vigdis Ystad, Marius Timmann Mjaaland, Christian Janss, og Thor Arvid Dyrerud. *Kierkegaard, Ibsen og det moderne*. Oslo: Universitetsforl., 2010.
- "St. Georg og draken." [http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb\\_b\\_10\\_sanktgeorg](http://www.bokselskap.no/boker/legendeballadar/tsb_b_10_sanktgeorg).
- Stein Larsen, Peter. *Modernistiske outsiders : underbelyste hjørner af dansk lyriktradition fra 1800 til i dag*. Odense University studies in Scandinavian languages and literatures (trykt utg.). Vol. vol. 39, Odense: Odense Universitetsforlag, 1998.
- Stockenström, Göran. "Crisis and change. Strindberg the unconscious modernist." I *The Cambridge companion to August Strindberg*, redigert av Michael Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Storm, Edvard. *Døla-viser*. redigert av Torgeir Mageli Lillehammer: Dølaringen Boklag, 1994.
- Strand, Anders Kristian. ""En teori om forfallstider" Forfall og redning i Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels", ." *Agora* 2-3 (2017).
- Strindberg's Post-inferno Plays*. redigert av Kela Kvam København: Munksgaard/Rosinante, 1994.
- Strindberg, August. "Ett drömspel." Prosjekt Runeberg, <http://runeberg.org/dromspel/>.
- Strindberg, August, Harriet Bosse, Torsten Eklund, og August Strindberg. *Breven till Harriet Bosse*. Brev. Stockholm 1965.
- Strindberg, August, Carl Larsson, Camilla Kretz, Per Stam, Lars Dahlbäck, og universitet Stockholms. *August Strindbergs samlade verk : 9-10 B. 1 : Svenska folket : i helg och söcken, i krig och i fred, hemma och ute ; eller Ett tusen år av svenska bildningens och sedarnas historia*. Nationaluppl. utg. Vol. 9-10 B. 1, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2001.

- Strindberg, August, Gunnar Ollén, Lars Dahlbäck, og universitet Stockholms. *August Strindbergs samlade verk : 45 : Kronbruden ; Svanevit*. Nationaluppl. utg. Vol. 45, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1990.
- Stykket, Sigrid Aksnes. "Dei sigler med fløy : ballade gjennom tid og rom." 2007.
- Støylen, Bernt. *Norske barnerim og leikar*. Kristiania: H. Aschehoug og co, 1899.
- Sveriges medeltida ballader*. redigert av svenskt visarkiv Bengt R. Jonsson 7 vol. Vol. Band 1, Almqvist & Wiksell international 1986.
- Sveriges medeltida ballader*. redigert av svenskt visarkiv Bengt R. Jonsson 7 vol. Vol. Band 2 Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1986.
- Swinburne, Algernon Charles. *Complete Poetical Works*. Delphi Classics. United Kingdom: Delphi Publishing Ltd, 2013.
- Swinglehurst, Edmund. *The art of the pre-raphaelites*. Bridgeman art library. Bristol: Parragon, 1994.
- Sørensen, Villy. *Digtere og dæmoner : fortolkninger og vurderinger*. Copenhagen: Gyldendal, 1959.
- Thomson, Douglass H. "A Note on One of the Earliest Gothic Ballads: Frank Sayers's «Sir Egwin»." *Papers on Language and Literature* 46:2 (195-229).
- "Tordivelen og fluga (TSB F 67)." [http://www.bokselskap.no/boker/skjemteballadar/tsb\\_f\\_67\\_tordivelenogfluga](http://www.bokselskap.no/boker/skjemteballadar/tsb_f_67_tordivelenogfluga).
- Troels-Lund, Troels. *Dagligt liv i norden i det sekstende aarhundrede : illustreret udgave : 7-8 : Aarlige fester ; Fødsel og daab*. 3. udgave. utg. Vol. 7-8, København: Gyldendal, 1909.
- "TSB A 48 Heiemo og nøkken." Bokselskap, [http://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb\\_a\\_48\\_heiemo](http://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb_a_48_heiemo).
- "TSB D 367 Olav og Kari." Bokselskap, [http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar2/tsb\\_d\\_36\\_olavogkari](http://www.bokselskap.no/boker/riddarballadar2/tsb_d_36_olavogkari).
- "TSB E 143 Sigurd og trollbrura." Bokselskap, [http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb\\_e\\_143\\_sigurdogtrollbrura](http://www.bokselskap.no/boker/kjempeballadar/tsb_e_143_sigurdogtrollbrura).
- Ulfeldt, Leonora Christina. *"Jammers Minde"*, . København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab C.A. Reitzel, 1998.
- Ullén, Jan Olov. *Erik Johan Stagnelius*. Natur & kultur, 2003.
- Ulven, Tor, Henning Hagerup, og Morten Moi. *Essays*. Oslo: Gyldendal, 1997.
- Uthaug, Geir. *Fyll mitt beger påny : engelsk romantikk fra Burns til Byron i norske gjendiktninger fra Henrik Wergeland til idag*. Stabekk: Bokklubbens lyrikkvenner, 1990.
- "Valdemar og Tove." Dokumentasjonsprosjektet, [http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster\\_html/d/d258\\_001.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/d/d258_001.html).
- Vedel, Anders Sørensen, og Karen Thuesen. *Anders Sørensen Vedels Hundredvisebog*. Universitets-Jubilæets Danske Samfunds skriftserie (trykt utg.). Faksimileudg. med indledning og noter af Karen Thuesen. utg. Vol. nr 515, København: Reitzel, 1993.
- Vosmar, Jørn. "J. P. Jacobsens digtning." Gyldendal, 1984.
- Welhaven, J. S., Ingard Hauge, og litteraturselskap Det Norske språk- og. *Samlede verker : 2 : Dikt*. Vol. 2, Oslo: Universitetsforlaget, 1990.
- Welhaven, Johann Sebastian. "Digtets Aand." <http://www.bokselskap.no/boker/welhavendikt/digtetsaand>.
- . *Diktetekunst og polemikk*. Bokklubbens lyrikkvenner. redigert av Liv Bliksrud: Den norske Bokklubben A/S, 1990.
- Wergeland, Henrik, og Geir Uthaug. *Jordens elskende hjerter : dikt i utvalg*. Oslo: Schibsted, 2007.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass and Other Writings*. W. W. Norton & Company, Inc., 2002.

- Wilde, Oscar. "The Ballad of Reading Gaol." I *Decadent verse. An Anthology of Late-Victorian Poetry, 1872-1900*, redigert av Caroline Blyth. London, New York, Delhi: Anthem Press, 2011.
- Winther, Christian. "Kong Wolmer paa reisen." I *Poetiske Skrifter*. København, 1927-29.
- Wordsworth, William, Samuel Taylor Coleridge, R. L. Brett, og Alun R. Jones. *Lyrical Ballads*. Routledge classics. London and New York: Routledge, 2005.
- XXI, Hesperion. *Diaspora sefardí*. Alia Vox, 2000.
- Yeats, W.B. "Among Schoolchildren." I *The Poems*, redigert av Daniel Albright, 261. J. M. Dent, London: Everyman, 1990.
- . "The Stolen Child." I *The Poems*, redigert av Daniel Albright, 44. J.M. Dent, London: Everyman, 1990.
- Åkesson, Sonja. *Dödens ungar*. Stockholm: Författarförlaget, 1973.