

# Norske middelalderballaders maskuline mangfold

En kjønnteoretisk studie

**Hanne Elisabeth Lunde Evensen**

**Veileder**

Bente Velle Hellang

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, 2014

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players:  
They have their exits and their entrances;  
And one man in his time plays many parts,

William Shakespeare,

*As You Like It*, Act 2, Scene VII

## **Forord**

Jeg vil først og fremst takke min inspirerende veileder, Bente Velle Hellang, som har lært meg utrolig mye iløpet av denne krevende prosessen. Masteroppgaven ville ikke blitt til uten henne. En stor takk vil jeg også rette til Per Syrstad og Sissel Jakobsen for hjelpen med korrekturlesing av oppgaven. Dette arbeidet ville heller ikke vært mulig å gjennomføre uten støtten jeg har fått fra venner, og fra min tålmodige familie.

Mine to år ved Universitet i Agder har vært særdeles innholdsrike og inspirerende, og jeg vil rette en stor takk til alle de som har gjort forelesningene interessante og minneverdige. Avslutningsvis vil jeg dedisere oppgaven til min gode venninne, Kirsti, som ofret mye av sin tid for at jeg skulle innse verdien og gleden av å lese bøker.

# Innhold

1	Innledning – bakgrunn for oppgaven .....	7
1.1	Problemstilling.....	7
1.2	Balladen som genre – alder og kjennetegn .....	9
1.3	Innsamlingsperioden i Norge – restitusjon og felleskultur.....	12
1.4	Valg av primærtekster .....	15
2	Teori og metode – gammelt møter nytt .....	18
2.1	Metodisk fremgangsmåte .....	18
2.2	Strukturalisme.....	19
2.3	Filologi.....	21
2.4	Valg av teori - forskning på kjønn blir vitenskap.....	23
2.5	Valg av kjønnsteoretiske tilnærminger.....	24
2.6	Mannsforskning .....	31
2.7	Oppsummering av metodiske- og teoretiske innfallsvinkler.....	38
3	Lesning av balladetekstene.....	40
3.1	«Olaf Liljukrans» (TSB A63).....	40
3.1.1	Valg av balladeoppskrift .....	40
3.1.2	Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene .....	41
3.1.3	Analyse og tekstkommentar .....	44
3.1.4	Mannen som lokkes.....	47
3.2	«St. Olavs Kappsegling» (TSB B12).....	53

3.2.1	Valg av balladeoppskrift .....	53
3.2.2	Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene .....	53
3.2.3	Et verdensbilde i endring? .....	55
3.2.4	Analyse og tekstkommentar .....	56
3.2.5	En religiøs av-maskulinisering? .....	59
3.3	«Falkvor Lommannsson» (TSB C15).....	65
3.3.1	Valg av balladeoppskrift .....	65
3.3.2	Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene .....	66
3.3.3	Analyse og tekstkommentar .....	67
3.3.4	En ny helt?.....	70
3.4	«Knut i Borg» (TSB D172) .....	77
3.4.1	Valg av balladeoppskrift .....	77
3.4.2	Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene .....	77
3.4.3	Analyse og tekstkommentar .....	79
3.4.4	En kvinne i en mannsverden .....	81
3.4.5	Konge eller knekt? .....	83
3.5	«Åsmund Frægdegjæva» (TSB E145).....	89
3.5.1	Valg av balladeoppskrift .....	89
3.5.2	Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene .....	89
3.5.3	Eventyr på vers .....	91
3.5.4	Analyse og tekstkommentar .....	93

3.5.5	Den psykologiske balladen.....	97
3.5.6	En heltreise .....	99
3.6	«Fanteguten» (TSB F26) .....	105
3.6.1	Valg av balladeoppskrift .....	105
3.6.2	Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene .....	105
3.6.3	Analyse og tekstkommentar .....	107
3.6.4	Fanten som helt?.....	109
4	Det maskuline mangfoldet - konklusjon og sluttkommentar .....	117
4.1	Bibliografi.....	125
4.2	Primærttekster:.....	125
4.3	Sekundærlitteratur: .....	125
4.4	Vedlegg 1: «Olaf Liljukrans» (TSB A63) .....	132
4.5	Vedlegg 2: «St. Olavs kappsegling» (TSB B12).....	139
4.6	Vedlegg 3: «Falkvor Lommannsson» (TSB C15).....	141
4.7	Vedlegg 4: «Knut i Borg» (TSB D172).....	145
4.8	Vedlegg 5: «Åsmund Frægdegjøva» (TSB E145) .....	149
4.9	Vedlegg 6: «Fanteguten» (TSB F26).....	168
4.9.1	Sammendrag.....	170

# 1 Innledning – bakgrunn for oppgaven

## 1.1 Problemstilling

Spørsmål vedrørende kjønn, seksualitet og identitet er i dagens moderne debattbilde temaer som brer seg utover flere fagdisipliner. Det er som om selve den kollektive innstillingen i den vestlige verden beveger seg mer og mer i retningen av et samfunnsbilde uten kjønnsbaserte grenser – at grensene mer eller mindre flyter over og i hverandre, og hvor kategoriene mann og kvinne har mistet mye av sine opprinnelige definisjoner. Selv om mentalitetene og det opparbeidede teoretiske grunnlaget rundt disse kjønnsbaserte fenomenene er produkter av postmodernismen, har allikevel begrepene eksistert, men i en mer statisk og universell oppfatning. Det har alltid eksistert menn og kvinner, identitetsoppfatninger og forestillinger om kroppen, men betydningen til disse fenomenene har, i alle fall i vår vestlige verden, vært underlagt normer og konvensjoner preget av heteroseksuelle diskurser og det mannlige patriarkatet. Middelalderens samfunnsstruktur baserte seg på et mannlige hegemoni og hva vi må anta var en innstilling til kroppen som noe materielt og biologisk betinget – slik det til en viss grad fremgår av bl.a. en middelaldergenre som den *nordiske balladen*. Er det slik sett mulig å få til et analytisk nivå i tekster som ikke eksplisitt har et kjønnsteoretisk nivå i seg? Det er fra dette punktet at min problemstilling springer ut – *hvordan fremstilles mannen i norske middelalderballader, og hva slags maskuliniteter representerer han?* Kan postmoderne tanker og forskning på kjønn åpne opp usette sider ved balladenes mannlige aktører, og således si oss noe om forestillinger om maskulinitet i disse tekstene? Før jeg utdyper fremgangsmåte og bakgrunn for oppgaven ytterligere, ønsker jeg her å gi en definisjon av maskulinitetsbegrepet.

*Maskulinitet* er gjerne noe en forbinder med karaktertrekk som er forbeholdt *mannen*, men en må allikevel ha et analytisk blikk på disse begrepene for å forstå at synonymiteten mellom dem kan føre til kjønnsbaserte stereotyper. I teorikapittelet utdyper jeg oppgavens kjønnsteoretiske bakgrunn der jeg bl.a. omtaler den konstruktivistiske tilnærmingen til kjønn, og det er i denne sammenhengen at vi får en forståelse av maskulinitetsbegrepet. Svein Slettan gir i sin doktoravhandling *Mannlege mønster: Maskulinitet i ungdomsromaner, pop og film* fra 2009 forskjellige innblikk i hvordan en skal nærme seg forståelsen av maskulinitetsbegrepet. Deriblant nevner han hvordan tekstene i avhandlingen kan utfordre de konvensjonelle forestillingene om kjønn:

Gutar kan nærme seg ein tradisjonelt feminin posisjon, og jenter ein maskulin posisjon, [...] Vi kan også seie at det mangfaldige og dynamiske perspektivet inneber ei dreining frå tanken om den såkalla *mannsrolla* til tanken om *maskulinitetar* eller ulike *diskursar* for maskulinitet, altså ei opning mot at maskulinitet er noko som er under stadig konstruksjon og forandring, og at kulturen viser oss eit samspel mellom fleire forståingar av det mannlege eller fleire mannlege «praksisar» (Slettan, 2009, s.15).

Det er dette mangfoldige og dynamiske perspektivet jeg anvender i undersøkelsen av balladenes mannlige aktører. Maskulinitetsbegrepets historie og utvikling skal vi se på senere, men jeg vil allerede her nevne en av mine viktigste kilder for det kjønnteoretiske arbeidet - *Kjønnsforskning: En grunnbok* fra 2006, der Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen er de ansvarlige redaktørene. I forbindelse med maskulinitetsbegrepets forvandling forklarer Jørgen Lorentzen hvordan den moderne oppfatningen av begrepet beveger seg mer og mer bort fra den biologiske forestillingen om mannen:

Mens maskulinitetsbegrepet vokser frem på slutten av 1800-tallet som et mer biologisk orientert begrep (alle menn), er det nå for å markere at menn er kulturelt og samfunnsmessig bestemt, at man griper til begrepet maskulinitet (altså at menn er forskjellige) (Lorentzen, 2006, s.126).

Med denne begrepsdefinisjonen til grunn vender jeg tilbake til den videre utbroderingen av oppgavens problemstilling.

Min hensikt med denne undersøkelsen er ikke å plukke fra hverandre tekstene for å «tilpasse» dem postmoderne teorier, da faller hele prosjektet sammen. Det jeg vil er å åpne opp nye rom i tekstene slik de fremstilles for oss i dag. Årsaken til mitt valg av genre og primærttekster har å gjøre med balladenes tilpasningsevne. Uten å uttale meg for bastant mener jeg allikevel at denne genrens lange levetid, samt dens evne til inspirasjon innenfor ulike litterære epoker, til en viss grad må kunne forankres i dens aktualitet.

Når det gjelder balladeforskningen her til lands, er ett av de viktigste bidragene i nyere tid Olav Solbergs doktoravhandling fra 1993: *Den omsnudde verda: Ein studie i dei norske skjemteballadane*. Et verk jeg for øvrig anvender i mitt arbeid. Det finnes også masteroppgaver som baserer seg på forskning på balladetekster, men siden det ikke eksisterer større avhandlinger innenfor kjønnsforskning på balladetekster, vil jeg derfor ikke gjøre mer greie for balladeforskning i Norge. Dette første og innledende kapittelet vil brukes til å



skissere oppgavens innhold og formål, og dessuten introdusere balladen som genre og dens betydning for de norske innsamlerne.

I tillegg vil jeg kort presentere hvilke primærtekster som ligger til grunn for den kommende lesningen. Metodene og teoriene har jeg valgt å slå sammen til ett kapittel, kapittel 2, hvor jeg gir en detaljert redegjørelse for hva slags metoder og teorier som vil være min tilnærming til de ulike tekstene. Hovedtyngden i dette kapittelet vil ligge på kjønnteori – både forskningsfeltet generelt samt den delen av teorien jeg ønsker å benytte meg av i oppgaven. Foreløpig kan det konstateres at det hovedsakelig er en *diskursiv* tilnærming innenfor kjønnsforskningen jeg har valgt, sammen med tanker og ideer brakt frem av relativt nye forskningsbidrag på middelalder og kjønn. Metodene som er med på å gjøre de kjønnteoretiske refleksjonene mulig er en kombinasjon av nærlesning, filologi og strukturalisme. Oppgavens tredje kapittel er også oppgavens største del og består av lesningen av de forskjellige balladene. Hver ballade vil få samme introduksjon, noe som kanskje virker litt «overflødig» ved første øyekast, men forhåpentligvis vil denne innledningen til hver lesning vise nødvendigheten ved å ha et felles strukturalistisk utgangspunkt. Dessuten vil det foreligge en forklaring på hvilken *balladeoppskrift* jeg har valgt og hvorfor. I det siste kapittelet vil jeg gjøre rede for hvilke funn jeg har gjort i kapittel tre, og deretter sammenholde disse resultatene med den innledende problemstillingen.

## 1.2 Balladen som genre – alder og kjennetegn

*Ballade* og *folkeviser* er termer som gjerne brukes om hverandre noe som for så vidt ikke er feil, men termene har allikevel ulik opprinnelsesalder. I *Norsk folkedikting*:

*Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv* kan Olav Solberg rydde opp i de uklarhetene som måtte oppstå rundt denne dateringen av balladen kontra folkevisen:

«*Folkeviser* er ei nemning vi har fått frå romantikken. Den blir brukt om viser der vi ikkje kjenner forfattaren, og om viser som har gått i munnleg tradisjon – f.eks. «Pål sine høner» og «Per Spelemann»» (Solberg, 1999, s.15). En nærmere forklaring på hvorfor disse visene har fått tilnavnet *folkeviser* skal vi se senere i kapittelet vedrørende innsamlingsperioden av folketradisjon her til lands. Hva så med balladens opprinnelse?

På lik linje med folkevisen kjenner en ikke balladens forfatter. Den har overlevd gjennom muntlige overleveringer opp igjennom historien, men forskjellen mellom folkeviser og ballade ligger i at balladegenren har «[...] røtene sine i mellomalderen, [...]» (1999, s.17). Kort oppsummert kan en slik sett anse balladen som en folkeviser, en begrepsovergang som

muligens vil forekomme underveis i mitt arbeid med de ulike tekstene. Uansett vil den kontekstuelle rammen konstatere tekstenes middelalderpreg, og således utelukke at de er viser av mer «moderne» art. Spørsmålene rundt når og hvor denne muntlige genren har oppstått i Norden har vært en pågående debatt, deriblant har Danmark vært et opphavsalternativ hos flere forskere. Selv velger jeg å støtte meg til Bengt R. Jonssons teorier om opphavet til den nordiske balladen, som han mener kan lokaliseres til de norske hoffene på slutten av 1200-tallet: «[...] , ein teori som har sin styrke i kombinasjonen av språkhistoriske, historiske, litteraturhistoriske og folkloristiske tilnærmingar» (Solberg, 1999, s.71).

Jonsson presenterer ulike teser i «Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56» (1989) som støtter opp under hans teorier. Bl.a. nevner han i en av disse tesene at den nordiske balladegenren «[...] är en del av den fransk-höviska litteraturströmning som under 1200-talet nådde Norge från det anglonormanniska England [...]» (Jonsson, 1989, s.111). Dessuten påpeker han at fransk episk diktning allerede var kjent her til lands, og derfor fikk således den nordiske balladegenren et mer episk preg.

Videre stadfester han (1989, s.111) *hvor* i Norge balladen oppstod, hvilket var i og rundt de norske hoffene. Der foregikk det høytlesning av høvisk litteratur, og samtidig nevner han at dikterne var kjent med «[...] Eddadikter och annan norrön poesi liksom med sagor av t.ex. fornaldarsagans typ» (1989, s.111). Slike litterære koplinger til sagaer og norrøne kilder vil jeg vise tilfeller av i min kommende lesning, men et kjent standardverk i denne sammenhengen er Knut Liestøls *Norske trollvisor og norrøne sogor* fra 1915. Dateringen har jeg allerede nevnt der Jonsson konkluderer tilkomsten av genren til Norge til å være rundt 1280- eller 1290- tallet, mens de rent språkhistoriske argumentene kommenterer han slik: «*Genrens norska ursprung har orsakat att det genrekonstituerande balladspråket var norskdominerat*» (1989,s.112), og med dette tilbakeviser han påstandene om at balladene var danske med tilfeller av norsk språk: «Jag anser grunden vara norsk men från början eller i varje fall mycket tidigt med vissa svenska inslag [...] Det danska inslaget är mindre och kommer senare [...]» (1989, s.107). Jonssons omfattende forskning har hjulpet mye i forhold til å plassere den nordiske balladegenren ut i fra ulike tilnæringsmetoder, samtidig som denne knappe oppsummeringen av hans teser illustrerer mange av de problemene en møter i forskning basert på så gammelt materiale. For mitt vedkommende forlater jeg denne intrikate dateringsproblematikken med Jonssons overbevisende teorier, og beveger meg heller videre inn i balladens genredefinisjon.

Selve strukturen til balladen er lett gjenkjennelig med sitt faste strofemønster og verseinndeling. En skiller gjerne mellom en to-verset eller en fire-verset strofe hvor refrenget,

eller det såkalte *omkvedet* kan variere. Omkvedet kan forekomme halvveis og til slutt i strofen, eller kun som et omsluttende vers – også kjent som mellomsleng og/eller ettersleng. I balladen «Olaf Liljukrans» ser vi et eksempel på omkved i form av mellom- og ettersleng:

Olaf han reið ivir rjóðe,  
með kvitari hand,  
han vil til sit bryllaup bjóðe.  
Sá móð kem Olaf af elvo.<sup>1</sup>

Hvilken funksjon omkvedet kan ha, vil vi se ulike eksempler på i kapittel 3. Mye av årsaken bak den bundne strofeformen kan forklares med memoreringsaspektet i formidlingen av disse visene. Skulle en klare å huske alle strofene, måtte det tilrettelegges en del faste mønster som var lette å komme på under fremføringen der såkalte *formler* ble et anvendelig hjelpemiddel i den forbindelse: «[...] dvs. faste vendingar som blir brukte i ulike samanhengar, for å uttrykke den same meininga» (Solberg, 1999, s.20). Formlenes funksjoner varierer og har fått sine navn deretter – episke, dramatiske og ornamentale formler, for å nevne noen.

I *Det balladeske: Fortællemåden i den ældre episke folkevise* fra 1980 gir Otto Holzapfel en detaljert redegjørelse for formelbruken i balladen.

Det er karakteristisk for balladen, at den har en udpræget tilbøjelighed til at forenkle typiske dele af handlingen. [...] For at beskrive en typisk situation bruger balladen en typisk formulering, en formel. Denne forenklings- og stiliseringsproces tilskriver vi den mundtlige overlevering, og formlerne bliver så at sige de byggesten, som bruges, hver gang en ballade skal udformes (Holzapfel, 1980, s.21).

Vi vil se flere eksempler på hvordan balladen evner å komprimere mye handling i løpet av få strofer, noe som tilsynelatende bl.a. ligger i formelbruken – at det har blitt brukt typiske formuleringer for å beskrive handlinger som vanligvis krever mer «plass» i teksten. Et eksempel fra Holzapfel (1980, s.21) er en såkalt *sceneriformel* som f.eks. kan beskrive kampscener som ofte oppstår i disse tekstene. Et eksempel på en slik formel kan vi se fra balladen «Falkvor Lommannsson» som er en av mine valgte primærtekster:

Å de va' langt i heio nor  
dei here-kjempunne møttes

---

<sup>1</sup> Hentet fra vedlegg 1 (s.132-138), oppskriften er av M.B. Landstad, og står i *Norske Folkeviser* (2002/1853, s.355-361), første strofe.

de blikna mangt eitt fairsbån  
å mangt eitt moirsbån dei grøtte.<sup>2</sup>

Når det kommer til de rent litterære kjennetegnene til balladen, vender jeg meg nok en gang til Olav Solbergs konsise forklaringer. Bl.a. nevner han hvordan balladen kjennetegnes både ved dens episke og dramatiske fortellemåte, men også ved dens lyriske elementer. Når det gjelder det episke, sier Solberg at balladen: «[...] handlar om noko, og fortel om hendingar, med byrjing, midtparti og slutt» (1999, s.21). En slik tredelt handlingsgang ser vi i flere av mine valgte tekster, deriblant i balladen «Åsmund Frægdegjæva» hvor tredelingen ikke utelukkende er knyttet til det episke, men også har en nær tilknytning til fortolkningsaspektet i teksten. Videre omtaler Solberg (1999, s.21-22) de lyriske og dramatiske kjennetegnene der balladene mer eller mindre alltid inneholder spenningsklimaks i teksten, som går ut i fra dialog mellom enkelte aktører, men merk allikevel at dialogbruk ofte kan være mangelvare i balladene. Resultatet av at balladen er såpass «objektiv» til sine aktører, gjør således lesningen av aktørene vanskelig i og med at indre refleksjoner sjeldent finner sted. Tross alt, som Solberg sier, kan balladen omtales som dramatisk i tillegg til episk.

Vedrørende det lyriske aspektet ved balladen bruker Solberg ulike balladetekster som eksempler for å vise at lyriske vers ikke nødvendigvis trenger å ha en narrativ funksjon, men at de heller fungerer like godt som stemningsbærere (1999, s.22), noe som nærmest virker til å ha en sammenheng med de såkalte ornamentale formlene som ikke alltid har en effekt på selve handlingsforløpet. Vi har så langt fått innblikk i balladen som genre. En episk genre som bærer preg av sin muntlige tilblivelse, spesielt med tanke på dens klare strukturelle fortellemåte. Det som derimot kanskje fascinerer mest, er den overlevelsessevnen og dermed tilpasningsevnen denne genren har hatt. Om en ikke klarer å definere nøyaktig hvorfor balladen har overlevd alle disse årene, må det uansett ha noe å gjøre med dens evne til å gjøre seg aktuell – uavhengig av omgivelsene og tidsrommet.

### 1.3 Innsamlingsperioden i Norge – restitusjon og felleskultur

Ovenfor kunne vi lese Solbergs kommentar til *folkevisen* og hvordan dette begrepet hadde sitt opphav i *romantikken* – «[...] Periode i europeisk litteraturhistorie ca.1790-1830» (Lothe, 2007). Som en slags gren av romantikken får vi i Norge en såkalt nasjonalromantisk periode –

---

<sup>2</sup> Vedlegg 3 (s.141-144): strofe 23 henta fra *Norske balladar i oppskrifter frå 1800-talet* av Blom og Bø (1973), s.120-123.

nasjonalistiske strømninger som bl.a. kom som en følge av Norges innføring av egen grunnlov i 1814. Selv om vi fortsatt var under Sverige, og skulle være det helt frem til 1905, begynner det i disse årene å vokse frem en nasjonalfølelse i ulike samfunnsrom. Disse årene har enorm betydning for den folketradisjonen vi i dag har tilgang til, men hvorfor denne perioden gav en økt interesse for bortgjemt kunst og kultur har flere grunner. I *Norsk nasjonalkultur: En kulturpolitisk oversikt* (2002) gir Bjarne Hodne en innføring i flere sentrale begreper som en støtter på i forbindelse med den nasjonalromantiske perioden.

Han nevner ulike former for nasjonalisme der vår aktuelle variant av begrepet sett i sammenheng med den nasjonalromantiske perioden, kan omtales som «[...] *romantisk nasjonalisme*, som i praksis rommer både etnisk, lingvistisk og sosial nasjonalisme» (Hodne, 2002, s.16). Her står nasjonal kultur i fokus. Nasjonen skal samle seg om og forme seg på nytt via en *felleskultur* - hvor svaret var å finne hos den norske *bonden*. Hodne forklarer at man på dette tidspunktet hadde et overordnet mål om å finne tilbake til det norske folks storhetstid, hvor natur og kultur var av stor betydning – folket skulle få en ny nasjonal identitet ved å se bakover til den tiden da det eksisterte et nasjonalt fellesskap (2002, s.16)<sup>3</sup>. Hodne nevner begrepet «folkeånden», som er et nokså oppsummerende blick på dette nasjonale prosjektet, og med denne folkelige rammen var det nå et passende tidspunkt for å *samle* inn kulturen som lå bevart i den folkelige tradisjonen.

Søken etter det *genuint* norske blir viktig (jf. Hodne, 2002, s.33). Høy middelalderens posisjon som storhetstid blir derfor gjenopptatt, og bindeleddet mellom det «nye» Norge og høy middelalderen blir altså *bondekulturen*: «Bondekulturen bygde ikke på skriftkultur og var først og fremst kjennetegnet ved muntlighet. [...] Denne kulturens verdigrunnlag lar seg for en stor del lese ut av befolkningens tro, atferd og diktning» (2002, s.38-39). Innenfor diktningen er det genre som eventyr, sagn og folkeviser som de ulike samlerne reiser land og strand rundt for å finne og deretter skrive ned, noe som var på høy tid dersom man sammenligner seg med nabolandet Danmark – de hadde et forsprang med visesamlingen til Anders Sørensen Vedel fra 1591, *It Hundrede vduaalde Danske Viser*. Hodne (2002, s.45) forteller videre om det rike tradisjonslivet som hadde overlevd i beste velgående, da spesielt var det snakk om dalstrøkene og bygdene østafjells, noe vi for så vidt senere skal se i forbindelse med mine valg av primærtekster der de fleste oppskriftene er etter sangere fra Telemark. Viktige navn i innsamlingen av folkevisene er bl.a. Jørgen Moe, Magnus Brostrup Landstad og Sophus Bugge. Balladeoppskrifter fra to av disse innsamlerne forekommer i mitt

---

<sup>3</sup> Hodne baserer deler av dette resonnementet på artikkelen «In search of identity; Romantic nationalism, its intellectual, political and social background» (1983) av Thomas Nipperdey.

arbeid, hvor jeg henter to av oppskriftene fra Landstads kjente samling *Norske Folkeviser* fra 1853, og i den forbindelse har Hodne en interessant og viktig kommentar til Landstads språkbruk:

Visene er formidlet i et språk som med blandet hell forsøker å ligge opp mot dialekt, og med en ortografi som klart forteller hva Landstad mente om visenes alder. Her brukes språkformer og bokstaver vi kjenner fra gammelnorsk, og visenes temaer blir tilbakeført til norsk middelalderlitteratur, religiøse skrifter eller sagaer av ulike slag (2002, s.45).

Både språk- og temabruk hos Landstad vil vi se eksempler på i lesningen av balladetekstene.

Til tross for Landstads store innsamlingsarbeid møtte han kritikk fra ulike hold etter utgivelsen. Olav Solberg kan bl.a. fortelle om en kritikk mot Landstads visesamling der han dømmes for å ikke være vitenskapelig nok, men kritikken skulle vise seg å være en anelse overdrevet. Kommentaren er gitt i forbindelse med diskusjonen rundt de ulike kritiske kommentarene til Landstad i tiden rundt utgivelsen av hans visesamling:

Og at han ikkje laga noka vitenskapleg utgåve, kan han vanskeleg kritisera for.

Landstad var prest og ikkje profesjonell forskar, som for eksempel Sophus Bugge. I siste instans må *Norske Folkeviser* vurderast i lys av situasjonen i norsk kulturliv midt på 1800-talet (1999, s.118).

Altså hadde kanskje ikke Landstad alle de akademiske forutsetningene for å utføre et like vitenskapelig arbeide på lik linje med f.eks. Bugge, men hans hensikter med innsamlingsarbeidet var høyst aktuelle i forhold til nasjonens interesser i tiden:

Der er saaledes nu en Overgangstid hos os i Fjeldbygderne, hvor det Nye brydes med det Gamle, og en broget Blanding kommer til Syne saavel i Legemets Klædebon som i Aandens, der er Sproget, og det gjelder nu at redde, hvad der kan reddes og fortjener at opbevares af det Gamle, [...] (Landstad, 2002, s. IV).

Sophus Bugge kom på sin side ut med sitt mer akademiske bidrag til innsamlingsarbeidet med *Gamle norske Folkeviser* i 1858 der: «Bugges målsetting med sine utgivelsesprinsipper var å verne om tradisjonens ekthet ved den vanskelige overføringen fra muntlig til skriftlig form» (Hodne, 2002, s.49). Hodne sier at det også var viktig for Bugge å vise: «[...] kulturhistoriske sammenhenger mellom folkediktingen og den norrøne litteraturen. Røttene ble dokumentert

og bonden var kulturbæreren» (2002, s.49). Til nå har vi sett et knippe av folketradisjonens innsamlere her til lands, og vi har fått et innblikk i hva som utgjorde selve essensen i arbeidet med å bevare den kulturskatten som videre ble nødvendig i utarbeidelsen av en ny kollektiv nasjonalidentitet. Grunntanken var å søke tilbake til røtter en fant i bondekulturen og slik sett *konstruere* en slags felles ny nasjonal identitet basert på dette arvegodset – et snedig felleskulturelt prosjekt sett i lys av de kommende lesningene hvor konstruksjoner av kjønnsidentiteter er mange, men hvor selve forestillingen om en konstruksjon i seg selv er et moderne fenomen.

#### 1.4 Valg av primærtekster

I lys av den omtalte problemstillingen ble det tidlig et mål å få med minst ett norsk bidrag fra hver av de seks balladegruppene som grunnlag for lesningen, både fordi en undersøkelse av maskuliniteter bør kunne forankre sine eksempler fra så mange ulike perspektiver som mulig, men også for å la selve balladegruppene få vise seg frem i lyset av de moderne teoriene. Rent begrepsmessig kan jeg her nevne at bruken av *oppskrift* og *variant* forekommer ofte, to begreper som for så vidt har nokså lik betydning, men er forskjellige på ett punkt: «I alt kjenner vi til om lag 840 nordiske *balladetyper*, dvs. sjølvstendige viser, som finst i mengder av *variantar* eller varierende former. Dersom varianten er skrevet opp frå munnleg tradisjon, blir den gjerne kalla *oppskrift*» (Solberg, 1999, s.24). Det er derfor mest korrekt å anvende termen *oppskrift* etter som det er de nedskrevne variantene jeg anvender, men dersom det forekommer bruk av begge i den kommende lesningen, er uansett den overordnede tanken at tekstene skiller seg fra hverandre og utgår fra en *balladetype*.

De nordiske balladetyperne har således blitt kategorisert i seks ulike grupper i det kjente typologiseringsverket *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* fra 1978 (heretter referert til som TSB-katalogen), et verk utformet av kjente navn innenfor balladeforskning – Bengt R. Jonsson, Svale Solheim og Eva Danielson. Her har de nordiske balladene fått sin plass innenfor gruppene A til F der bokstavene svarer til titler basert på hva de ulike balladetyperne kan inneholde. Kronologisk fra A til F har vi (på norsk) naturmytiske viser, legendeviser, historiske viser, riddervis, troll og- kjempeviser og skjemteviser. Tidvis kan det stilles spørsmål rundt enkelte plasseringer, som for eksempel hvorfor en vise har blitt plassert i A-gruppen når den allikevel har flere innholdsmomenter som muligens passer bedre under riddervis. Noe av årsaken til denne problematikken kan finnes i balladearkivet hos det

digitale forskningsprosjektet, dokumentasjonsprosjektet<sup>4</sup>: «Men typebegrepet er ikkje definert og det er heller ikkje sett opp prinsipp for kva som skal til for å skilje to typar frå kvarandre. Typebegrepet har også vore eit hinder for å sjå den nydiktinga som har skjedd innan balladegenren» (Dokumentasjonsprosjektet, 2014). Heldigvis er mine valgte primærttekster allerede plassert i sine respektive grupper, og således er det andre spørsmål jeg skal svare på i løpet av lesningen. Allikevel er det et vesentlig poeng å nevne TSB-katalogen siden den har vært en av mine hovedkilder i letingen etter passende oppskrifter, i tillegg til dens betydningsfulle opplysninger vedrørende tematikk og utbredelse. Det jeg vil kommentere videre er hvilke norske balladetekster jeg har valgt som utgangspunkt for den kjønnteoretiske undersøkelsen.

I forbindelse med innsamlingsarbeidet på 1800-tallet kunne vi lese om Landstads visesamling *Norske Folkeviser* fra 1853. Jeg har valgt to av hans trykte oppskrifter fra denne samlingen, balladene «Olaf Liljukrans» (A63) og «Åsmund Frægdegjæva» (E145). Valget falt på Landstad først og fremst pga. hans utfyllende oppskrifter i de to tilfellene, men en skal være varsom med å tolke Landstads anmerkninger som et tvers igjennom sannferdig bilde av balladevarianten. Ovenfor kunne vi lese om kritikk av hans arbeid fra ulike hold, deriblant fra Sophus Bugge. Bugge velger i sin visesamling å holde seg mer tro til de muntlige overleveringer han har bygget oppskriftene på: «Ligesom det overhoved har været mit Formaal at gjengive Viserne tro og nøiagtig, som de lyde i Folkets Mund, saaledes ogsaa i sproglig Henseende» (Bugge, 1971, s. V). Til tross for kritikken har jeg med omhu anvendt Landstads oppskrifter. Olav Solberg har for øvrig en kommentar til bruken av dokumentasjonsprosjektets balladearkiv i sin litteraturhenvisning i boken *Norske folkeviser: Våre beste balladar* (2003): «[...] Balladedatabasen må brukast med kritikk. Tekstdatabasen er ikkje komplett, og det er ikkje lese korrektur mot originalkjeldene» (Solberg, 2003, s.260).

I oppgaven har jeg brukt hele tre oppskrifter fra Bugge, to har jeg funnet i balladearkivet til dokumentasjonsprosjektet, henholdsvis «Knut i Borg» (D172) og «Fanteguten» (F26). Den siste står i samlingen til Ådel Gjøstein Blom og Olav Bø, *Norske balladar i oppskrifter frå 1800-talet* fra 1973 – hvor det gjelder balladen «Falkvor

---

<sup>4</sup>Dette prosjektet kan på sine hjemmesider oppsummere grunntanken med arbeidet på denne måten: «Formålet med prosjektet har vært å ta i bruk moderne datateknikk i en rekke av universitetenes samlinger over språk og kultur i Norge. Informasjonen som ligger spredt i ulike arkiver og samlinger - i manuskripter, kataloger, hefter, bøker eller på arkivkort - skulle gjøres elektronisk tilgjengelig. Prosjektet ble avsluttet i 1997» (Dokumentasjonsprosjektet, 2014).



Lommannsson» (C15). Innledningsvis til hver av balladetekstene vil jeg hen vise til hvor i TSB-katalogen de forskjellige tekstene er å finne. Underveis i lesningen vil det ofte forekomme eksempler på strofer fra de ulike tekstene, men for å unngå uendelig mange referanser underveis har jeg oppført primærtetekstene som vedlegg bakerst i oppgaven (1-6), rangert kronologisk etter balladetyperne. Dessuten vil jeg opplyse mer detaljert rundt kildene til de ulike oppskriftene, bl.a. vil variantene fra dokumentasjonsprosjektets database bli referert til ut i fra nummereringssystemet de selv bruker, også kjent som Ballad Index Number (heretter forkortet til BIN). Til sist gjenstår det å nevne balladen om «St. Olavs kappsegling» (B12), nok en oppskrift hentet fra balladearkivet, men denne gangen er det en oppskrift av Rikard Berge etter Talleiv Borggrend Rudi fra Fyresdal i Telemark. Dersom jeg bruker eksempler fra andre oppskrifter for å underbygge aspekter i mine analyser, vil disse oppskriftene få sine respektive referanser.

## 2 Teori og metode – gammelt møter nytt

### 2.1 Metodisk fremgangsmåte

Skal en ta fatt på balladegenren er det vanskelig å komme utenom strukturalismen. Jeg tenker spesielt på analysearbeidet hvor selve tekstkorpuset i de ulike balladene egner seg som grunnlag for strukturalistiske analyser:

Strukturalismens forsøk på å finne frem til et sett av grunnleggende funksjoner (nødvendige relasjoner, roller eller handlingstyper) i fortellende litteratur utgjør en *narrativ strukturalisme*. Denne tendensen innenfor retningen kan tilbakeføres til russisk formalisme og til Vladimir Propps (1975) påvisning av 31 funksjoner i det russiske folkeeventyret (Lothe, 2007).

Dette er ingen ny metodisk og teoretisk fremgangsmåte i arbeid med slike typer tekster, men jeg velger likevel en slik narrativ strukturalisme for å gjøre undersøkelsen av de ulike rollene så oversiktlig som mulig. Sammen med strukturalismen vil det også være nødvendig med en *filologisk* metode. Filologien åpner for oppklaringer av eventuelle språklige aspekter som måtte oppstå, men samtidig vil filologiske tilnæringsmåter hjelpe på de kontekstuelle utfordringene som ligger i spennet mellom ny og gammel tid.

Etter at de metodiske tilnæringsmåtene har lagt et fundament for det påfølgende tolkningsarbeidet, er det de kjønnteoretiske innfallsvinklene som skal prege lesningen av balladene. Hvilke teorier jeg har valgt og hvorfor, vil bli introdusert litt lenger ut i dette kapitlet. Utfordringen med en slik type problemstilling ligger i avstanden mellom tekstenes tilblivelse og vår tids teoretiske materiale. Når de moderne kjønsteoriene møter balladetekstene, blir det nærmest umulig å unngå hindringer vedrørende tidsavstanden mellom tekst og teori. Hvordan jeg har tenkt å nærme meg disse kontekstuelle utfordringene, blir utdypet i bl.a. filologikapitlet.

Tatt i betraktning at det er flere innfallsvinkler som skal fungere sammen, er det helt avgjørende å ha et hovedfokus og et overordnet mål for de kommende undersøkelsene – *mannen* må lokaliseres, og det er ut i fra *mannen* mine tolkninger må ha sin kjerne. Ved å gi en redegjørelse for balladenes mannlige aktører, vil det forhåpentligvis resultere i interessante funn og en økt kunnskap om middelalderens maskuline mangfold. I de påfølgende delkapitlene vil det foreligge en mer detaljert beskrivelse av de ulike metodene og teoriene som ligger til grunn for lesningen av balladene i kapittel tre.

## 2.2 Strukturalisme

Rent innholdsmessig kan balladene variere, alt fra handlinger lagt til en verden i grenselandet mellom det naturlige og overnaturlige, til mer folkelige viser med en komisk sjargong.

Analysere en derimot strukturen i disse balladene, er det lite som varierer.

Handlingsmønsteret er pakket inn i et mer eller mindre fast strofemønster der forfatteren forblir ukjent. Teksten står på den måten «på egne ben», hvilket åpner opp for en metodisk retning som strukturalismen med sin objektive innfallsvinkel. Strukturalismen (Lothe, 2007) bunner også i russisk formalisme der teksten kun blir interessant i sin helhet som litterær tekst uten innvirkning fra ytre aspekter som forfatter, kultur, tidsperiode o.l. I lys av dette kommer min problemstilling i et skjæringspunkt – jeg kan ikke gi balladetekstene fullstendig autonomi, deres historiske, kontekstuelle ramme må innlemmes i lesningene.

*Litteraturvitenskapelig leksikon* opplyser om nettopp disse kontekstuelle hindringene som følger med strukturalismen, og som tidvis har fått kritikk: «En innvending mot retningen er at fokuseringen på litterære strukturer gjør at strukturalistiske metoder ikke tar nok hensyn til det litterære verkets egenart, tematikk og historiske og kulturelle kontekst» (Lothe, 2007). Ved å kun anvende strukturalismens egenskap som et analyseverktøy for tekstens handling og aktører, og la filologien få sin plass i det eventuelle kontekstuelle rommet som står mellom selve teksten og den moderne teoretiske innfallsvinkelen, unngår jeg den ovennevnte kritikken. Strukturalismen som metode virker allikevel nokså stort å skulle håndtere, men heldigvis finnes det godt etablerte modeller på hvordan den på best mulig måte kan åpne opp folkediktningstekster.

Nå er det kanskje ikke ballader som i første omgang forbindes med strukturalistiske modeller, her er det eventyrene som har markert seg mest opp igjennom tidene. Etter at Ferdinand de Saussure introduserte sine språkteorier som gjorde strukturalismen til en språkvitenskap på 1900-tallet, var det flere som fulgte etter og lot seg inspirere av disse lingvistiske teoriene. Med boken *Inn i eventyret* gir Olav Solberg (2007, s.29-35) en innføring i kjente navn innen strukturalismen – bl.a. Vladímir Propp<sup>5</sup> og A.J. Greimas. Først ut var det Propp med sin eventyranalyse der det strukturelle kom frem via såkalte *funksjoner*, hvor antallet kunne være opptil 31 stykker. Greimas<sup>6</sup> tok dette et steg videre med sin *aktantmodell* som i all hovedsak komprimerte funksjonsanalysen til Propp ytterligere. Underveis i min

---

<sup>5</sup> Solberg nevner i denne forbindelse et av Propps mest kjente verk, *Morphology of the Folktale* som ble utgitt i 1928.

<sup>6</sup> Solberg baserer deler av sitt resonnement i dette kapittelet fra bl.a. boken *Strukturel semantik* av Greimas fra 1974, hvor en bl.a. kan lese om denne aktantmodellen som jeg anvender i analysearbeidet med balladetekstene.

lesning av balladene vil begrepene *aktant* og *aktør* forekomme ofte, og i den forbindelse velger jeg å la Solberg utdype begrepsforskjellene for å unngå unødige komplikasjoner:

I steden for hovudroller eller hovudpersonar nyttar Greimas nemninga *aktant*, og han reduserer Propps sju hovudpersonar til seks, blant anna ved å slå saman gjevar- og hjelparrolla. [...] Greimas skil mellom *aktant* og *aktør*. I det konkrete eventyret kan fleire aktørar fylle ein aktant, parallelt med systemet i Propps funksjonsanalyse (Solberg, 2007, s.34).

Selv om funksjonsanalysen hos Propp og aktantmodellen hos Greimas var ment hovedsakelig for eventyr, betyr ikke det dermed at en ikke kan anvende disse metodene på ballader eller andre type tekster hvor en slik type struktur er åpenbar. For mitt vedkommende falt valget på aktantmodellen til Greimas der hans klare inndeling av aktantroller vil være til stor hjelp i min lokalisering og videre undersøkelse av *mannen*. Etter min mening er det modellens evne til å synliggjøre kontraster som vil gi meg en stor fordel. Ved å etablere et slikt sammenligningsgrunnlag ved hjelp av kontrastene, blir det også enklere å skulle definere hvilke maskuline representanter vi har med å gjøre – enten de ses i lys av andre menn, eller i forhold til eventuelle kvinner i teksten. Modellens redegjørelse for tekstenes strukturalistiske grunnlag blir slik sett utgangspunktet for den videre kjønnteoretiske lesningen, og dermed grunnlaget for at problemstillingen kan få sine eventuelle svar.

For å unngå mulige misoppfatninger rundt begrepene som forekommer i bruken av aktantmodellen, velger jeg å kort introdusere dens begreper og funksjoner her. Modellen kan enkelt fremstilles slik:



7

Som vi kunne lese ut av Solbergs begrepsavklaring, så har modellen seks aktantroller der flere aktører kan gå inn under de ulike aktantrollene, for eksempel kan helten utfylle både subjekt- og mottakerrollen.

Typisk for eventyrene er handlingen som tar utgangspunkt i kongens utlysning etter en

---

<sup>7</sup> (Mæhlum, 2013).

redningsmann for sin datter, enten hun er fanget av troll eller trenger å giftes bort – kongen kan i denne sammenhengen plasseres i det modellen omtaler som *avsenderrollen*. Prinsessen som er fanget og dermed er årsaken til selve igangsettingen av *prosjektet*, blir således *objektet* der helten og protagonisten som trosser farer for hennes skyld, trer inn i rollen som *subjekt*. På veien frem mot objektet opplever subjektet kanskje både å få hjelp fra utenforstående personer eller vesener, samtidig som det også kan møte motstand – også kjent som enten *hjelper-* eller *motstanderroller*. Makter helten å redde prinsessen, oppnår han rollen som *mottaker*.

Figuren ovenfor viser tydelig de tre aksene som er navngitt etter hva slags forhold de gitte aktørene har til hverandre i ulike deler av handlingsforløpet – aksene er således kommunikasjons-, prosjekt- og konfliktaksen. På *konfliktaksen* finner en mye av spenningsmomentene i handlingen, siden det er her subjektet møter hindringer fra motstanderne, men også hjelp fra hjelperne. *Prosjektaksen* representerer temporaliteten og heltens mål som er å f.eks. redde objektet, og til slutt som i eventyr flest, ender det godt, og kongen gir helten prinsessa og halve kongeriket, noe som vises på *kommunikasjonsaksen*. Dette er tilsynelatende en enkel oppsummering og organisering av de rollene som kan opptre i slike typer genrer som eventyr og ballader, men ikke desto mindre bidrar denne modellen til at arbeidet som følger blir betraktelig mer strukturert enn om metoden hadde vært en annen.

### 2.3 Filologi

«filologi (av gr. *filos*, ‘venn’, og *logos*, ‘ord’), en vitenskapelig disiplin som søker å bestemme det historiske betydningsinnholdet i ord og tekster», står det i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Filologi, 2007), en disiplin som helt klart bør innlemmes i mitt prosjekt hvor balladetekstene utgjør oppgavens tyngdepunkt. Det vil foreligge en mer detaljert utbrodering av hva slags balladeoppskrifter jeg har valgt i kapittelet for nærlesning av tekstene, samt hvorfor jeg har valgt nettopp de oppskriftene og andre nødvendige forklaringer av språklig art. Avstanden i språket som forekommer i tekster av en slik høy alder, vil på noen punkter trenge en oppklaring. De eventuelle behovene for ordforklaringer vil skje fortløpende i selve lesningen.

Slik jeg ser det, vil det være nødvendig med mer enn kun oppklaringer av ord og uttrykk for å kunne lese mest mulig ut av disse tekstene. Med det autonome fokuset som forekommer både innen strukturalismen og selve nærlesningen, må disse lesningene også ha tilnæringsmåter som kobler teksten til den nærliggende konteksten – det vil si, der det foreligger forskning på ulike middelaldermentaliteter og andre lignende aspekter som vil være av interesse for min undersøkelse av mannen, så må dette også innlemmes i min lesning.

Nødvendigheten av dette mener jeg at har å gjøre med de kjønnteoretiske perspektivene. Skal en lete etter og undersøke mulige fenomener som foregår i og rundt mennesker, må en også se de aktuelle tekstene i lys av den tidens mennesker hvor balladene oppstod. Omgivelsene det er snakk om her vil dreie seg mer eller mindre om kulturelle og samfunnsrettede kontekster.

Titler som *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages* (Clare A. Lees) fra 1994, *From Boys to Men* (Ruth Mazo Karras) fra 2003 og *Masculinity in Medieval Europe* (D.M. Hadley) fra 1999 har nærmest blitt prototyper for min måte å nærme meg de ulike tekstene på underveis i dette arbeidet. Disse forskningsbidragene har, på lik linje med mitt eget arbeid, en kjønnteoretisk studie til grunn for de forskjellige undersøkelsene, dessuten er de kontekstuelle aspektene viktig i alle de nevnte verkene. I en av anmeldelsene av boken, *Medieval Masculinities* oppsummeres et av de kanskje viktigste bidragene denne boken gjør i forhold til kontekstproblematikken: «It constructs a valuable dialogue not only between specific medieval subjects and contemporary critical insights, but also between feminism and the developing field of men's studies[...]» (Lees, 1994, bakpå boken). Denne dialogen de skaper mellom gammel og ny tid, gjør at jeg kan anvende disse titlene som en modell for mitt arbeid med balladene. Ikke bare har disse forskningsprosjektene hjulpet meg i undersøkelsene av middelaldermannen, men de har også bevist hvordan en slik problemstilling, hvor gammelt møter nytt, kan bære frukter.

Målet er at de språklige forklaringene, sammen med de ovennevnte forskningsbidragene, vil løse eventuelle kontekstuelle hindringer i mitt møte med balladetekstene. Som et supplement til oppklaringer av de rent historiske momentene rundt balladene har bl.a. *Dansk litteratur: Middelalder 2. Verdslig litteratur* (1998) av Pil Dahlerup vært i bruk, samt Birgit og Peter Sawyer sin bok *Medieval Scandinavia – From Conversion to Reformation circa 800 – 1500* (1993). Det foreligger naturligvis flere betydningsfulle kilder som vi skal se underveis i de forskjellige kapitlene.

Som et supplement til strukturalismen og filologien som metoder, vil det også foreligge metoder basert på *nærlesning*<sup>8</sup>. Jeg vil på den ene siden bruke nærlesning på samme grunnlag som strukturalismen, som metode for organisering og strukturering av tekstens narrative strukturer og aktører. Samtidig ligger det i en nykritisk nærlesning å «[...] undersøke f.eks. et dikts (lyrikken var en foretrukket sjanger for nykritikerne) metaforer, symboler og paradokser, identifisere diktets spenninger og diskutere hvordan disse

---

<sup>8</sup> (eng. *close reading*), tekstanalyse, detaljert analyse av et litterært verks elementer, begrep fra nykritikkens litteraturanalytiske praksis. Interessen samler seg om litteraturen som litteratur og innebærer konsentrasjon om det litterære verket som estetisk objekt, ikke dets opprinnelse og/eller effekt (Nærlesning, 2007).

harmoniseres i et overgripende tema» (Nærlesning, 2007). Ut i fra dette mener jeg at kombinasjonen av fokuset på den *autonome* teksten via strukturalismen og nærlesningen, sammen med filologiens utdyping av kontekstuelle aspekter, vil kunne resultere i nye oppdagelser av middelaldermannen.

## 2.4 Valg av teori - forskning på kjønn blir vitenskap

Å sette en dato for når en vitenskap eller en fagdisiplin oppstår er strengt talt ikke en lett sak, men i *Kjønnsforskning: En grunnbok* tegner Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen opp historien til denne *kjønnsforskningen*, men allerede ved bokens innledning gir de et overblikk over hvilke områder av denne historien de har valgt å presentere senere i bokens andre del: «Feltet startet med kvinneforskningen på 1970-tallet, som utover 80- og 90-tallet ved å fokusere på at kjønnene er relatert til hverandre, delvis gikk over til å kalle seg kjønnsforskning» (Lorentzen & Mühleisen, 2006, s.19). Beatrice Halsaa har i denne boken forfattet kapittelet «Kvinneforskning» der hun bl.a. forklarer hvordan kunnskapen om kjønn har ført med seg store endringer innenfor flere deler av samfunnet: «Gamle og bastante grenser mellom kvinner og menn er visket ut, til fordel for mer mangfoldige og fleksible kjønnsordninger» (Halsaa, 2006, s.96).

Ved at grenser viskes ut åpner det seg dermed opp flere områder og kategorier som går i hverandre. For min problemstillings del nærmer jeg meg her en litt mer detaljert forklaring på hvilke områder og kategorier av dagens kjønnsforskning og ideer jeg ønsker å benytte meg av. Mangfold blir et stikkord – der mangfoldet jeg argumenterer for, er å finne blant de mannlige aktørene som balladene fremstiller. Til tross for balladenes middelalderske tidsrom der grensene mellom kjønn i høy grad ble praktisert, håper jeg mine tilnæringsmetoder og teoretiske ballast vil åpne opp for fremstillinger uten strenge grenser, og at det forhåpentligvis vil komme til syne ulike maskuliniteter.

En annen viktig kilde til mitt kjønnsteoretiske arbeid har vært boken *Kjønnsteori* fra 2008 av Mortensen [et al.], et verk som nærmer seg spørsmål om kjønn fra ulike perspektiver. Kjønnsteori er et vitenskapsfelt med flere tilnæringsmåter. Uansett hvilken retning man velger, bunner de alle i ett forenelig spørsmål – *hva er kjønn?* (jf. Jegerstedt & Mortensen, 2008, s.15). Slik jeg ser det, går det to vesentlige skiller når det gjelder det *analytiske* perspektivet man har på det hele. Enten snakker man om det «naturlige» biologiske kjønn med sine anatomiske årsaker til forskjellen mellom mann og kvinne, eller kjønn slik begrepet

fremstår for oss som sosialt konstruerte størrelser som opptrer ulikt fra kultur til kultur.

Jørgen Lorentzen definerer analytisk tilnærming til kjønn på denne måten:

Analytisk sett må vi skille mellom menn og kvinner på den ene siden og maskulinitet og femininitet på den andre. Menn og kvinner er faktiske størrelser, maskulinitet og femininitet er til dels kulturelle forestillinger og til dels analytiske begreper om kjønn (Lorentzen, 2006, s.121-122).

Min problemstilling går derfor ut på å undersøke de norske middelalderballadenes mannlige aktører for å vise at deres maskulinitet ikke er statisk og entydig, men at maskulinitet også på denne tiden var kulturelle forestillinger som stadig ble konstruert og rekonstruert i sosiale- og kulturelle diskurser. Dvs. at jeg anvender maskulinitet som et *analytisk* begrep for å nærme meg mannen som et *kjønn* vesen. Hva dette innebærer på et mer detaljert teoretisk plan, og hvordan jeg i det hele tatt skal bruke disse teoriene i møtet med balladene, vil de påfølgende kapitlene forklare nærmere.

## 2.5 Valg av kjønnsteoretiske tilnærminger

I forrige delkapittel ble det konstatert at uansett hvilke tilnærminger man velger innenfor kjønnsteori, vil det uansett bunne i spørsmålet om hva *kjønn er*. Det er derfor utallige veier å gå i forhold til å nærme seg en forklaring på dette spørsmålet, men i mitt tilfelle er det nødvendig med en betraktelig innsnevring av teoriens omfang som sådan. Jeg velger derfor å bl.a. holde meg til den nevnte boken *Kjønnsteori*, men også andre aktuelle titler innenfor kjønnsforskning. Ved denne bokens innledning forklarer de hvordan boken organiserer kjønnsteorien på to plan - først ut i fra mulige tilnæringsmåter hvor kjønnsteori blir ansett som et eget fagfelt, og deretter hvordan kjønnsteori har etablert seg innenfor ulike fagfelt (jf. Innledningen hos Mortensen, Egeland, Gressgård, Holst, Jegerstedt, Rosland & Sampson, 2008, s.11-12). Tatt i betraktning at oppgaven min hviler på tekster basert på muntlig overlevert materiale, måtte valget bli det Cathrine Egeland og Kari Jegerstedt har valgt å definere som *diskursiv tilnærming*.<sup>9</sup> «Den diskursive innfallsvinkelen til kjønn konsentrerer seg om å undersøke hvordan kjønn, seksualitet og subjekt produseres som en effekt av den måten vi snakker om dem på, altså gjennom ulike diskursive praksiser» (Egeland & Jegerstedt, 2008, s.70). Innholdet i dette begrepet kan allikevel mistolkes til en viss grad, og

---

<sup>9</sup> «diskurs [...] 1. I narrativ teori og analyse den talte eller skriftlig utformede presentasjonen av hendelsene, personene og handlingen i en fortellende tekst. (Lothe, 2007).



det er i den sammenheng viktig å påpeke at den forståelsen av diskursbegrepet jeg tar utgangspunkt i, er den *litterære* varianten, det vil si, det er den litterære diskursens fremstilling av de ulike aktørene som vil være mitt utgangspunkt for tolkningsarbeidet. En slik diskursiv tilnærming håper jeg vil være nøkkelen som åpner opp nye måter å tolke fremstillinger av balladenes mannlige aktører på, slik at vi kan få nye innblikk i hva middelalderens diskurser produserte av fenomener som kjønn, seksualitet og identitet. Skal man begi seg ut på tanker og teorier som baserer seg på språklige diskurser som produsenter av slike fenomener som kjønn og identitet, og ikke bare som en kilde til referanse, må vi nærme oss disse teoriene opphav. Jeg velger derfor å introdusere to av de mest sentrale skikkelsene innenfor den diskursive tilnærmingen til kjønnsteori – Michel Foucault og Judith Butler.

Sett ut i fra 1900-tallets ulike teoretiske fagfelt, tilhører Michel Foucault (1926-1984) *poststrukturalismen*:

[...] samlebetegnelse for teoridannelser [som delvis videreutvikler, delvis bryter med strukturalismen. [...] Et annet fellestrekk er motstanden mot alle former for essensialisme. De forsøker isteden å øke refleksjonen omkring prosessuelle fenomener, endring, utvikling, meningsforskyvninger o.l. (Refsum & Solberg, 2007).

Han bryter altså delvis med strukturalismen og tanken om det essensielle. Slik får med andre ord naturen og tanken om mening en ny grunnleggende forklaring – det er *vi* som har påført naturen betydning, ikke omvendt. Hvordan kan en så se disse tankene igjen i kjønnsteoretiske omgivelser? Mange forbinder kanskje Foucault med trebindsverket *Seksualitetens historie*<sup>10</sup> og hans tanker vedrørende forholdet mellom makt og diskurs, noe som leder oss inn i hans betydning for den kjønnsteoretiske forskningen.

I sitt kapittel vedrørende diskursiv tilnærming til kjønn, og disse ideenes kobling til Michel Foucault, sier Cathrine Egeland og Kari Jegerstedt følgende: «For Foucault er det ikke slik at objektene eksisterer som noe forut for vår forståelse av dem. Det er så å si i talen om verden at verden blir verden for oss og objektene for vår kunnskap produseres og formes» (Egeland og Jegerstedt, 2008, s.70). I disse intrikate formuleringene ligger det en oppfatning av at det er *i* diskursene, som styres av ulike maktmekanismer, at fenomener som kjønn, identitet og seksualitet oppstår. I dette kapittelet baserer Egeland og Jegerstedt bl.a. lesningen

---

<sup>10</sup>Hilde Bondevik og Linda Rustad kan i boken *Kjønnsforskning: En grunnbok* fortelle oss følgende om Foucaults kjente verk: «Foucault tar her utgangspunkt i historiske tekster (vitenskapelige, litterære, religiøse skrifter, lovttekster, ulike arkiver osv.) for slik å vise at seksualiteten skapes gjennom *diskursive formasjoner*» (2006, s.56).

av Foucault på et av hans verk, *Vitensarkeologien* fra 1969, hvor de (jf., 2008, s.70) forklarer videre hvordan Foucault mener at diskurser er produktive på flere nivåer. Det vil si at ordene som brukes i en diskurs inngår i en gitt kontekst, og derfor kan betydningen av ordene endre seg ut i fra tid og sted. Mens på et annet nivå skjer det en slags regulering via diskursene: «Diskursen er altså en slags regulering av språkbruken som anviser hvem som kan snakke når og om hva på hvilken måte. Den produserer både sine vitensobjekter og sine vitenssubjekter» (2008, s.70-71). Dette innebærer at det er en konstant prosess som foregår i de ulike diskursene hvor resultatet av de ulike prosessene er *konstruksjoner* - som i det kjønnteoretiske tilfellet da er snakk om konstruksjonen av kjønn, identitet og seksualitet.

Allikevel er det slik at noen diskurser står sterkere og har mer betydning enn andre. De er gjennomsyret av normer og konvensjoner som forteller hva som er rådende og ikke. I den vestlige verdens historie er det f.eks. den heteroseksuelle normen som har ledet an i de kjønnsbaserte diskursene der eventuelle avvik fra denne normbaserte diskursen vil falle utenfor den gitte konteksten – et eksempel på et slikt avvik er homoseksualitet. Svaret på hvorfor enkelte diskurser stiller sterkere og lever lenger enn andre, kan bl.a. finnes i Foucaults tanker om makt der det første bindet i *Seksualitetens historie, Viljen til viten*, inneholder flere av hans forståelser av maktbegrepet:

Foucaults maktbegrep er et oppgjør med den tenkningen som ser makt som en bevegelse ovenfra og ned [...] Det han kritiserer dette maktsynet, og de tilhørende frigjøringsprosjektene, for, er dets/deres manglende evne til å fange opp de maktformene som allerede er involvert i den makten som utøves ovenfra og ned (Egeland & Jegerstedt, 2008, s.71)

Kort forklart betyr dette at det eksisterer makt også forut for de regjerende diskursene i et samfunn som styres av mekanismer: «[...] makt kommer alle steder fra og er immanent i alle forhold» (2008, s.71). Videre utdyper de i dette kapittelet (jf., 2008, s.71-72) hvordan Foucaults tanker om makt blir viktig i en slik kjønnteoretisk sammenheng, nettopp fordi ved å spore opp de ulike mekanismene, kan en dermed avdekke fenomener som kjønn og seksualitet som resultater av den makten som råder – at de faktisk er *konstruksjoner*, eller som Egeland og Jegerstedt formulerer Foucaults tanker: ««Kjønn» og «seksualitet» er resultatene av – ikke kildene til – kunnskap om kjønn og seksualitet» (2008, s.72).

En som skulle ta de diskursive innfallsvinklene til kjønnteori et steg videre, er Judith Butler (1956-). Fremfor alt vil hun forsøke å få frem hva slags feiltrinn feminismen har begått i sitt forsøk på å få til et mer likestilt samfunn. Butler mener (gjengitt etter Egeland og

Jegerstedt, 2008, s.73), på lik linje med Foucault at: «[...] feministiske kjønnsforskere risikerer å underbygge snarere enn å undergrave hegemoniske kjønnsnormer ved å operere med «kvinnen» og gruppen «kvinner» som sitt teoretiske og politiske subjekt» (Egeland & Jegerstedt, 2008, s.73). En må altså bevege seg bort fra slike stereotypiske kategoriseringer av begreper vedrørende kjønn og seksualitet for å kunne oppnå kjønnsløse diskurser, og dermed fjerne de rådende heteroseksuelle diskursene der det ikke lenger vil eksistere «normaler» og «avvik».

Med bøkene *Gender Trouble* fra 1990 og *Bodies That Matter* fra 1993, har Judith Butler vist seg som en av de mest betydningsfulle skikkelsene innenfor kjønnsteorien i moderne tid. Som vi kan se ut i fra titlene på de to verkene, er det en overgang fra tanker om kjønn til kropp. Og det er gjerne i spørsmålet rundt kroppens betydning i hele det diskursive konstruksjonsuniverset til kjønnsforskningen at det kan bli litt mer intrikat å skulle forstå de ulike fenomenene – for hvordan stiller Butler seg til spørsmålet rundt kroppen, egentlig? Det blir ofte vanskelig å skulle forestille seg at noe oppstår ut av ingenting, en behøver gjerne et utgangspunkt for å forstå fenomener. Det vil si, dersom våre sosiale kjønnsidentiteter produseres i diskurser, så må vel dermed kroppen med sitt biologiske kjønn være en slags statisk størrelse og produsent av det hele? For å nærme meg et svar på hva Butler mener om kropp, og hva disse tankene videre har å si for hele den diskursive tilnærmingen til kjønn, har jeg valgt, i tillegg til boken *Kjønnsteori*, å støtte meg til en artikkel av Unni Langås: «Kjønnets materialitet eller materialitetens kjønn? En diskusjon av Judith Butlers *Bodies That Matter*» (2008), samt James Loxleys *Performativity* (2007). Altså, hva mener Butler om kroppen?

«Ifølge Butler går det imidlertid ikke an å si at det finnes noe kjønn, eller noen kropp, forut for de diskursive praksisene som konstituerer dem som sådanne» (Jegerstedt, 2008, s.75), sier Kari Jegerstedt om Butlers syn på kroppen. Med andre ord mener hun at det ikke er snakk om en kropp forut for de ulike diskursive prosessene, men hva er da kroppen? Etter mye kritikk for diverse uklarheter rundt de kroppsrelaterte aspektene som leserne av *Gender Trouble* opplevde, svarer Butler på dette i *Bodies That Matter* (1993). Jegerstedt kan gi et svar på hva fokuset ble for Butler i overgangen fra de ovennevnte titlene:

Det er ikke lenger kategorien sosialt kjønn som analyseres som en performativ kategori, som det som produserer effekten av et såkalt opprinnelig biologisk kjønn. Det som analyseres som performativt i *Bodies That Matter*, er de normene som allerede er, eller konstituerer, kategorien biologisk kjønn, og som slik materialiserer

kroppens biologiske kjønn (hvordan vi ser og forstår den biologiske kroppen) i forhold til en heteroseksuell norm (Jegerstedt, 2008, s.82).

De heteroseksuelle normene er altså med på å *gjøre* hver enkelt til det biologiske kjønn som vi er forventet å ha. Årsaken til at jeg ønsker å gjøre rede for dette kroppssynet hos Butler, har å gjøre med at det har betydning for selve nærlesningen av balladetekstene som følger. Jeg mener det har en betydelig hensikt å skissere opp hvordan disse moderne teoriene gjerne tenker rundt fenomenet kropp, nettopp fordi en ofte tenker kropp når man snakker om kjønn, seksualitet og identitet. Det skal naturligvis ikke overskygge hovedmålet som er *mannen*, men skal man snakke om mannen, kommer man heller ikke utenom kropp.

Utrykket *performativ*, eller *performativitet*, er et særdeles viktig begrep som Butler anvender i sine teorier om kjønn, men før jeg forklarer selve innholdet i dette begrepet, ønsker jeg å ta med et par viktige opplysende forklaringer fra Langås' artikkel «Kjønnets materialitet eller materialitetens kjønn? En diskusjon av Judith Butlers *Bodies that Matter*» fra 2008 der denne materialitetsproblematikken er tema. Langås starter tidlig med å stadfeste hva Butler vil med boken *Bodies That Matter*: «For å foregripe hovedsynspunktet, forsvarer Butler i denne boka en posisjon der det materielle «alltid allerede» er diskursivt innlemmet i kulturen» (Langås, 2008). Videre opplyser Langås at hele denne materielle før-forståelsen kun blir problematisk dersom man ser det ut i fra et teleologisk mønster, men Butler følger heller i Foucaults tanker: «[...] og er ikke opptatt av å begrunne våre liv i en førdiskursiv tilstand, men i den situasjonen vi faktisk befinner oss i innenfor rammen av historisk, sosial og personlig tid» (Langås, 2008).

I lys av dette blir det desto enklere å forstå dette konstruksjonsbaserte tankesettet, men vi har ett vesentlig begrep å definere før vi kan bevege oss videre inn i andre kjønnsteoretiske rom, hvilket er *performativitet*, et kjent begrep innen Butlers teorier, som bl.a. James Loxley utforsker nøye - her sett i sammenheng med Butlers syn på kroppen og spesielt med refleksjoner hentet fra *Gender Trouble*:

It is, though, vital to note here that Butler is *not* claiming that our *bodies* are thus constituted or constructed, as if they were somehow made out of culture. Rather, bodies compose or order themselves in this performative process, and we cannot know or 'experience' corporeality except through these compositional procedures (Loxley, 2007, s.119).

I tillegg til disse kompositoriske prosessene hos Butler som Loxley snakker om, forteller han videre (2007, s.119) at disse prosessene ikke oppstår tilfeldig. Siden antall roller som utgjør rammen for denne kroppslige komposisjonen er relativt få, vil dette være med på å konstruere oss som menn og kvinner på en måte som er med på å opprettholde og således styrke det binære systemet i en såkalt *heteroseksuell matrise*. Det han sier er altså at det er i den heteroseksuelle matrisen vi ubevisst læres opp eller styres til å konstruere identitetsroller som har en underliggende heteroseksuell norm i seg, der det naturlig nok vil forekomme avvik dersom man styrer unna de forventningene matrisen har lagt til grunn for de kompositoriske prosessene: «[...] we can be only boys or girls, knights or princesses, have racing cars or flowers on our birthday cards, [...] Performances that do not serve to reinforce this law are repressed, mocked, denied recognition: [...]» (2007, s.119-120). Disse teoriene hos Butler kommenterer Loxley på følgende måte: «Now, this is clearly a use of the concept of performativity that expands its frame of reference. Yet it is also surprisingly faithful to some of the implications of the Austinian performative [...]» (2007, s.120), noe som bringer oss direkte over på det som kan anses som en inspirasjonskilde til Butlers performativitetsteori – filosofen J.L. Austin og hans såkalte *talehandlingsteori*.

Kjernen i denne teorien, også kjent som «speech act theory», handler om hvordan uttalelser kan deles inn i konstativer og performativer. Forskjellen har med hva disse uttalelsene fører til. Konstativer er utsagn som enten er sanne eller usanne, mens performativene derimot har evnen til å «iverksette» det vi uttaler, eller for å bruke Loxleys klare formulering av Austins performativitesbegrep<sup>11</sup>: «The utterance is not setting out to *describe* a situation, an event or an action: it *is* an event or an action» (Loxley, 2007, s.8). Allikevel viser det seg at dette performativitesbegrepet trenger reguleringer for å gjøre seg gyldige som performativer. Loxley (2007, s.9-10) viser derfor til seks regler som omfatter de forholdene som må ligge til rette for at performativene skal fungere. Den videre lesningen av disse reglene, samt resten av utviklingen til denne teorien, er kompleks og således unødvendig med fokuset som ligger på Butlers syn på det hele. Hun tar med seg disse teoriene om talehandlinger inn i den kjønnteoretiske idéverdenen hvor hun bl.a. bruker performativitesbegrepet i sin forklaring av identitetskonstruksjoner.

Identiteten er altså en del av denne produksjonstankegangen. En tilblivelse som oppstår i diskursive prosesser, og ikke ut i fra et naturlig gitt utgangspunkt – eller som Butler selv formulerer det i *Gender Trouble*: «[...] There is no gender identity behind the

---

<sup>11</sup> Dette kan leses i boken *How to Do Things With Words* som kom ut i 1962, og som for øvrig Loxley bl.a. bygger sine resonnementer på, deriblant kan den nevnte talehandlingsteorien («speech act theory») leses om her.

expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very «expressions» that are said to be its results» (Butler, 1999, s.33). Butler snur på en måte opp ned på hele den essensielle tanken om at det vi *gjør* henger sammen med hva vi *er*, altså enten gutt eller jente. Ifølge henne er det heller våre handlinger som *gjør* oss til enten gutt eller jente – oppfører man seg som en jente, blir man jente og får *identiteten* jente. Med andre ord er det ulike handlinger vi til enhver tid utfører som dermed er med på å opprettholde den heteroseksuelle binære opposisjonsinndelingen. Disse handlingene som Butler snakker om, som vi utfører til stadighet forklarer Loxley som: [...] as stylised and repeatable, taking place in the public world and reiterated through time, are *conventional*. [...] Through the repetition of these recognised styles we come to *be* the gendered self we have learnt to perform (Loxley, 2007, s.119). Disse normene og konvensjonene som *gjentas* til stadighet kan for så vidt kobles til det vi tidligere så av Foucaults tanker om maktmekanismene som råder i de ulike samfunnsdiskursene.

Talehandlingene som er med på å konstruere de ulike fenomenene som den diskursive kjønnteorien omtaler, er sånn sett konvensjonelle handlinger som gjennom tiden formes og lett lar seg repetere, og det virker til at den ønskelige funksjonen til disse handlingene er å opprettholde heteroseksuelle diskurser. For å fatte omfanget av kjønn som resultat av performative prosesser, så vil jeg påstå at det er enklere å anvende dette begrepet i sin engelske språkdrakt, men om man skal forsøke å gi fenomenet en norsk betegnelse, kan en kanskje snakke om en form for fremførelse eller muligens *iscenesettelse* av kjønn. Iscenesettelse er allikevel en oversettelse som skal brukes med omhu, ifølge Kari Jegerstedt:

Butler henter begrepet om performativitet fra talehandlingsteorien. Det kan altså ikke ganske enkelt oversettes med «iscenesettelse», slik det i flere sammenhenger er blitt gjort på norsk, selv om Butler heller ikke selv i sine tidlige teorier alltid skiller like klart mellom «performance» og «performativity» [...] (Jegerstedt, 2008, s.76).

De kommende lesningene av balladetekstene vil, til tross for denne kommentaren fra Jegerstedt, tidvis bruke begrepet *iscenesettelse* – av den enkle årsak at det faktisk er en (ubevisst) iscenesettelse av kjønn og kjønnsidentiteter som finner sted i enkelte av balladene. Kort forklart så er «performance» en mer bevisst handling som handler om at man går inn i en rolle, mens «performativity» er bevisste og ubevisste handlinger som oppstår i de maktpregede språkdiskursene i de ulike kulturene, og som dermed er med på å forme og også gi oss de identitetene vi har. Uansett er alle disse handlingene med på å *konstruere* ulike kjønnsrelaterte fenomener, og det er tross alt det viktigste poenget å fokusere på. Så langt kan

vi konstatere at bakgrunnen for teoriene om det sosialt konstruerte kjønnen, baserer seg på intrikate tanker om hvordan fenomener produseres gjennom språklige handlinger. Sånn sett er det kanskje på tide med en oppsummering av hva som så langt utgjør det teoretiske fundamentet for min problemstilling.

Kjønnteorien favner mange fenomener vedrørende oss mennesker som mange kanskje oppfatter som «naturlige», essensielle og førspråklige. Men som den diskursive tilnærmingen til kjønn har vist oss, så er det heller snakk om en *konstruksjon* som utgjør disse fenomenene. Via maktpregede mekanismer og konvensjonelle talehandlinger opprettholdes enkelte heteroseksuelle diskurser som er mer «levedyktige» enn andre. Når vi ubevisst repeterer disse sosiale normpregede handlingene, formes vi til den kjønnsidentiteten vi snakker om. Prosessene som gjør oss til forskjellige sosiale identiteter er stadig i utvikling, og skaper således et dynamisk forhold mellom kropp og språk – det ene går ikke forut for det andre. Eller for å gjenta et vesentlig poeng hos Butler: kjønn er noe vi *gjør*, og ikke noe vi *er*. Således har min problemstilling blitt skissert mer detaljert. Ved å anvende maskulinitet som et analytisk begrep om kjønn, vil jeg undersøke balladenes menn og synliggjøre at de representerer flere former for maskulinitet. Det er sånn sett nødvendig å snevre inn den videre teoretiske gjennomgangen til å gjelde den mannsrelaterede delen av kjønnsforskningen.

## 2.6 Mannsforskning

Til nå har vi sett at kjønnteori er et fagfelt som består av flere aspekter som kan inngå i ulike vitenskaper enn bare kjønnteorien alene. Hvordan kjønn og kjønnsroller inngår i ulike samfunnsstrukturer kan bl.a. sees i alt fra et historisk, litterært eller et sosiologisk perspektiv. Kjønnteori har også vist seg å ha sitt opphav i kvinneforskning og feministisk forskning, men for min problemstillings del er det på tide å sirkle inn perspektivet til å gjelde den grenen av kjønnsforskning som omhandler menn.

Under arbeidet med denne delen av teorien vender jeg tilbake til grunnboken til Lorentzen og Mühleisen (2006), der Jørgen Lorentzen bl.a. har forfattet kapittelet «Forskning på menn og maskuliniteter». Innledningsvis i dette kapittelet, poengterer Lorentzen et særdeles viktig aspekt som omfavner en slags grunntanke som gjelder for denne delen av kjønnsforskningen:

[...] forskningen på menn har et kritisk og problematiserende blikk på menn og mannlighet, og atskiller seg derigjennom fra en flere hundre år lang tradisjonell

forskning der menn har vært det normale eller det nøytrale. [...] Forskningen på menn forstår menn som kjønnete vesener som inngår i et kulturelt bestemt kjønnsystem. Forskningen på menn *kjønner menn* (2006, s.121).

Det som introduseres med en slik forskning der mannen inngår i et kjønnsperspektiv, er tanken om at både menn og kvinner er kjønnede vesener, noe som kanskje høres ut som en selvfølge, men det har ikke alltid vært slik. Den heteroseksuelle normen har skapt og opprettholdt mannen som en overordnet universell, maskulin representant der kvinnen er underordnet – noe som for så vidt forklarer feminismens inntog på 70-tallet hvor kvinnens undertrykte posisjon i patriarkatet ble årsak til opprør.

En kan kanskje se denne mannsforskningen som en mulighet til å starte på «nytt», det vil si at man nå kan plassere og analysere menn på lik linje med kvinner i et samfunn basert på sosiale konstruksjoner av kjønn, identitet og seksualitet – hvilket vil vise til et mangfold av *maskuliniteter*. Min lesning av de forskjellige balladene er derfor avhengig av at jeg bruker begreper som bl.a. maskulinitet som et analytisk verktøy. Ved å gå inn i teksten og isolere de mennene som måtte forekomme, vil jeg forhåpentligvis kunne avdekke disse mannlige aktørene som mer enn bare én overordnet maskulin, statisk størrelse i en allerede mannsdominerende kontekst, og heller se disse mennene som kjønnede vesener og representanter for ulike former for maskulinitet.

Innledningsvis i denne teoridelen henviste jeg til Lorentzens syn på denne analytiske tilnærmingen til menn og kvinner kontra maskulinitet og femininitet: «Menn og kvinner er faktiske størrelser, maskulinitet og femininitet er til dels kulturelle forestillinger og til dels analytiske begreper om kjønn» (Lorentzen, 2006, s.121-122), noe som åpner opp for at menn kan være feminine og kvinner kan være maskuline: «Som vi tidligere har påpekt, er maskulinitet et relasjonelt begrep, og i prinsippet kan det brukes uavhengig av kjønn: «Hun er så og så maskulin.»» (2006, s.126). *Maskulinitet*, enten det omtales i entall eller flertall, vil forekomme regelmessig i mitt arbeid med balladetekstene, et begrep som ikke ble brukt på tiden da balladene ble til, i alle fall ikke i denne moderne kjønnsteoretiske betydningen. Lorentzen (2006, s.125) gir oss en relativt grundig kronologisk gjennomgang av når omtrent begrepet ble innført, men også hvorfor det ble innført. Han viser til historikeren Gail Bederman<sup>12</sup> som mener at maskulinitetsbegrepet ikke blir tatt i bruk før i 1890-årene i USA, et begrep som på mange måter tok over etter det ensformede begrepet *mannlighet*: «Mannlighet ble forstått som et karaktertrekk som absolutt ikke var innebygget i alle menn»

---

<sup>12</sup> Lorentzen henviser i dette tilfellet Bedermans bok *Manliness & Civilization* (1995).



(2006, s.125). Årsaken til denne endringen forklarer Lorentzen med den hurtigvoksende industriverdenen der det parallelt skjedde en økning i konkurransen mellom menn fra ulike klasser med arbeiderklassens inntog: «Dermed skjer det både en kroppsliggjøring og en naturalisering av omtalen av menn» (2006, s.125).

Foreløpig har ikke dette begrepet fått sin forklaring ut i fra måten vi bruker det i dag, og ikke minst hvordan jeg skal bruke det i mitt tekstlige arbeid. Det holder ikke at en kun går fra *mannlighet* til *maskulinitet* i en naturalisert betydning, det har allerede blitt konstatert at den diskursive tilnærmingen innen kjønnteorien tar utgangspunkt i sosiale- og kulturelle konstruksjoner og således ikke biologiske oppfatninger. Ifølge Lorentzen (2006, s.126) skjer det en endring på 1980-tallet hvor en nærmer seg den oppfatningen av begrepet som jeg benytter meg av som et analytisk verktøy i møtet med tekstene: «Gradvis blir det også tydelig for forskerne at maskulinitet må omtales i flertall, som *maskuliniteter*, for slik å markere menns forskjellighet og mulige interessekonflikter» (2006, s.126).

Når jeg analyser hvorledes mannen fremstilles som en maskulin representant i balladene, for å påvise at menn faktisk er forskjellige på samme måte som kvinner er forskjellige, må jeg anvende *maskulinitet* som det *analytiske* begrepet det er, men en skal trå varsomt i bruken av slike identitetsforståelser: «[...] ellers risikerer man å stadfeste kjønnsstereotyper mer enn å problematisere dem» (Lorentzen, 2006, s.128).

Bruken av slike moderne innfallsvinkler på tekster av en betydelig alder er interessant på flere nivåer, og kanskje mest spennende er det å skulle finne ut hvorledes det lar seg gjøre å aktualisere moderne tanker på tekster som representerer helt andre sosiale og kulturelle mentaliteter – men, heldigvis for mitt vedkommende, har kjønnteoriens vei inn i middelalderen allerede startet og banet vei for at prosjekter av min type lar seg gjennomføre.

I filologikapittelet refererte jeg til titler hvor nettopp kjønnteori ligger til grunn for nye syn på middelalderens ulike sosiale samfunnsrom – forskningsbidrag som vil være en modell for mitt arbeid med balladene der de har vurdert middelalderens kultur og kjønn på nytt, og slik sett bidratt til en revurdering av middelalderens forhold til menn og maskulinitetsbegrepet. Før disse forskningsbidragene får sin gjennomgang, vil jeg nok en gang nevne et kapittel fra boken *Kjønnteori*, forfattet av Fredrik Langeland der han tar for seg en kjent bidragsyter innen kjønnsforskning, «[...] sosiologen Raewyn Connell – tidligere kjent som R.W. Connell – har spilt en sentral rolle i den konstruktivistiske delen av maskulinitetsforskningen de siste tjue årene» (Langeland, 2008, s.292). På lik linje med

Butler og Foucault, tenker Connell<sup>13</sup> på maskulinitet som en konstruksjon, men det er kanskje begrepet *hegemonisk maskulinitet* Connell er mest kjent for. Med tanke på balladenes klare kontraster mellom maskuliniteter som bl.a. kan sees ut i fra et hegemonisk ståsted, velger jeg å gi en kort innføring i Connells oppfatning av begrepet, men da med hjelp fra Langeland:

Med utgangspunkt i klasseanalysene til den italienske marxisten Antonio Gramsci (1891-1937) lanserer Carrigan, Connell og Lee begrepet hegemonisk maskulinitet. Hegemonibegrepet viser til den sosiale makten som bestemmer et samfunns ideologi og tenkning. [...] For Connell betegner dette den maskulinitetsposisjonen som på et gitt tidspunkt regnes som den mest idealiserte maskulinitet (2008, s.293).

Denne idealiserte maskuliniteten er mest interessant for mitt arbeid. Undersøkelsene vil forsøke å vise hvordan de antatte idealiserte maskulinitetene nødvendigvis ikke ender opp som tekstens mest ideelle maskuliniteter. Slike funn kan på sin side si mye om hegemoniet som sådan, men dette skal vi se senere i gjennomgangen av balladene. Merk også at den makten som Connell mener er med på å bestemme tankesettet i et samfunn, ikke er snakk om en voldelig maktutøvelse, men heller en makt som etablerer seg «[...] hovedsakelig på et symbolsk nivå» (2008, s.293).

Selv om jeg ikke direkte anvender Connells teorier som et slags sammenligningsgrunnlag eller et analyseverktøy, har allikevel selve tanken om en hegemonisk maskulinitet mye for seg i møtet med tekster der hegemoniske rangeringer ble praktisert. Connell har møtt kritikk for sine maskulinitetsteorier, spesielt med tanke på hvordan hegemonibegrepet fremstår som nokså stabilt, og slik sett: «[...] begrenser forskningen i å se motstand og endringer innenfor en bestemt struktur. Poststrukturalistisk inspirerte forskere kritiserer paradoksal nok teorien for å videreføre en forestilling om en mannlig essens» (2008, s.295). Men til tross for kritikk, konstaterer Langeland (2008, s.295) at Connells teorier har vært av stor betydning.

*Masculinity in Medieval Europe* blir en av de viktigste kildene jeg benytter meg av i denne sammenhengen. Dette er en samling av essays fra 1999, med D.M. Hadley som redaktør i spissen, som har mye av det samme formålet med forskningen som jeg har i min problemstilling, og i den forbindelse forklarer hun følgende ved bokens innledning: «[...] examine the divergent and constantly changing ways in which masculine identities were constructed throughout the Middle Ages [...]» (Hadley, 1999, s.2). Ved å utforske historiske

---

<sup>13</sup> Et av R.W. Connells mest kjente verk innenfor maskulinitetsforskning er *Masculinities* fra 1995.

kilder ut i fra nye og varierende perspektiver, prøver forfatterne å avdekke de virkelige sidene ved middelaldermannen. De tar utgangspunkt i tanken om det sosialt konstruerte kjønn, for videre å plassere dette i en middelalderkontekst der tidligere forskning ikke har klart å se forbi stereotypiske mannsgrupper til fordel for: «[...] the lives of ‘the millions of men who were only men’ [...]» (1999, s.2). Kaster vi et blikk tilbake på teoriene utformet av Foucault og Butler der vi fikk et innblikk i tanker vedrørende maktmekanismer som er årsaken til den overlegenheten heteronormative diskurser får fremfor andre diskurser, så forekommer det slike beslektede tanker i boken til Hadley. Denne mannlige overlegenheten som på et vis symboliserer selve samfunnsstrukturen i middelalderen, forklarer de i denne boken (1999, s.17) som både en arv fra antikken og ikke minst fra de bibelske billedlige fremstillingene av forholdet mellom mann og kvinne, men de mener også at middelalderske samfunn *konstruerte* kjønnsrelaterte holdninger til identitet på egenhånd. I min lesning skal vi se eksempler på betydningen av de bibelske og dermed kristne konvensjonene som ble svært dominerende i forhold til å stadfeste hva slags normer som gjaldt for selve identitetskonstruksjonen – men som nødvendigvis ikke resulterer i en statisk maskulinitet slik det gjerne fremkommer på overflaten av disse litterære overleveringene fra middelalderen.

Grenen av kjønnsforskningen som omhandler menn som kjønnede vesener blir slik sett demonstrert i disse essayene ved å gå fra tanken om at de betydningsfulle skikkelsene, som til stadighet opptar det historiske bildet fra denne tiden, ikke nødvendigvis er en genuin kilde til å eksemplifisere hvilke menn og hva slags maskuliniteter som faktisk befant seg på den samme historiske arenaen. Ved å bevege seg bort fra de etablerte biologiske ideene der menn og maskulinitet er to sider av samme sak, vil en nå heller omtale «maskulinitet» i flertall for å understreke dets dynamiske og kulturelle betydning, og slik sett unngå å videreføre kjønnsstereotyper som sier at «[...] masculinity is universal, unchanging and unquestioned» (Hadley, 1999, s.2).

Et annet bidrag innenfor middelalderforskning der avdekkingen av maskuliniteter er i fokus, kan vi finne i *From Boys to Men – Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*, en bok fra 2003 der Ruth M. Karras undersøker hovedsakelig tre institusjoner som: «[...] shaped adult masculine identities» (Karras, 2003, s.17). I alle mine lesninger vil det i ulik grad være betydningsfullt å se de mannlige protagonistene i *kontrast* til sine respektive aktører, og på den måten komme nærmere et svar på hvordan de faktisk fremstiller former for maskuliniteter. Dette synliggjøres i aktantmodellen. Kontraster som verktøy er for så vidt noe Karras til en viss grad også omtaler: «Men’s relations (or lack thereof) with women form an important part of their masculine identities, but so do their relations with other men» (2003,

s.19). Det å se mennene opp mot hverandre, eller mennene opp i mot kvinner, innenfor de ulike kulturelle og sosiale gruppene de tilhører, vil være et godt verktøy i arbeidet med å definere deres dynamiske, sosiale identiteter. Som nevnt ovenfor, har Karras tatt utgangspunkt i tre store institusjoner i denne høymiddelalderkonteksten: «[...] the court, the university, and the craft workshop» (2003, s.17). Mitt arbeid kategoriserer nødvendigvis ikke mennene ut i fra institusjoner slik Karras gjør her, men selve fremgangsmåten blir den samme der jeg analyserer fremstillinger av maskuliniteter ved å måle menn opp mot andre menn, eller kvinner.

Før jeg forlater Karras og hennes mange interessante og anvendelige innfallsvinkler til denne type forskning, er det en formulering hun bruker som er med på å danne et godt bilde av hvordan en kan forestille seg selve konstruksjonsfenomenet: «[...] the case studies that follow will look at views of masculinity that are implicit in the way people discussed or treated particular groups of men. They will look at young men learning to play the game of manhood» (2003, s.3). Direkte oversatt blir den siste formuleringen noe sånt som at menn måtte lære seg å spille manndomsspillet, der ordet *spill* fanget min oppmerksomhet mest. Er ikke hele tanken om konstruksjon - å konstruere og rekonstruere – samtidig som man går ut og inn av roller og identiteter et slags spill? At man iscenesetter ulike identiteter, enten det er bevisst eller ubevisst, i forhold til å kunne tilpasse seg den aktuelle diskursen? Disse spørsmålene lar jeg foreløpig henge litt i luften, og forhåpentligvis vil jeg senere vise mulige eksempler og illustrasjoner på hva jeg mener med disse antakelsene.

Innledningsvis i filologikapittelet kom det også opp en annen engelskspråklig tittel fra denne middelalderke forskningsverdenen, *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages* - nok en essaysamling der tilnærmingen brukt i de ulike lesningene har kjønnsteori som utgangspunkt. Siden den gjentar mye av den grunnleggende kjønnsteoretiske tankegangen vi finner hos de andre ovennevnte titlene, velger jeg å ikke gå inn på de ulike essayene, men i introduksjonen av denne samlingen oppsummerer redaktøren, Clare A. Lees, hva årsaken er til *hvorfor* det har oppstått et behov for å ta opp igjen enkelte sider ved middelalderforskningen:

Building on such work, *Medieval Masculinities* helps to revise the emphasis on «hegemonic» males – the kings, princes, lawmakers, and so forth – that can obscure the rich and varied evidence for men’s history in ways similar to the better-known silencing of women’s history (Lees, 1994, s. xv).

Med andre ord har de hegemoniske stereotypene vært med på å skygge for det innholdsrike spekteret av maskuliniteter. Som et forberedende stadium til de kommende tekstlesningene, er det muligens et behov for å nærme seg en definisjon på hva en stereotypisk maskulinitet er, eller en ideell maskulinitet for den saks skyld – hva som er produktene av det heteroseksuelle hegemoniet. Ruth M. Karras (2003, s.2) nevner i forbindelse med middelalderens ridderskap og helteskikkelser en annen bok<sup>14</sup> fra mannsforskningens verden hvor de definerer middelalderens maskulinitet på denne måten: «[...] the dominant medieval model of masculinity, the «chivalric male», stressed «self-sacrifice, courage, physical strength, honor and service to the lady, and primogeniture»» (2003, s.2). Allikevel er det ikke så enkelt at en kan plassere mennene i ulike grupper. De ovennevnte maskuline generaliseringene som Karras viser til forklarer hun videre som ikke helt sannferdige forestillinger:

Like many historical generalizations, these popular understandings of medieval manhood contain a grain of truth but fail to stand up to close examination. [...] We cannot say that medieval texts as a corpus share any single model of masculinity; indeed there is little prescriptive writing about men as men (Karras, 2003, s.2).

Det som er viktig å presisere i forhold til tilfellene der jeg anvender begreper som *stereotyper* og *ideelle maskuliniteter*, er at disse begrepene er nedarvede forestillinger. Det er dermed ikke min intensjon å hentyde at middelalderens maskuline representanter faktisk var stereotypiske i en maskulin forstand, men at formidlere av middelaldermentalitet fremstilte mennene på en måte som kunne virke særdeles ensformig og stereotypisk. Mine tekstanalyser vil således vise hvordan disse fremstillingene av stereotyper ikke stemmer overens med måten mennene fremstilles på i teksten, og heller vise at de antatte ideelle maskulinitetene kan vise seg å komme til kort i enkelte sammenhenger.

Utenom de nevnte idealene forekommer også termen «helt» ofte i folkediktningsgenren. I artikkelen «Noe om helter – en innledning» av Anne Eriksen, kan hun bl.a. fortelle hvilke kriterier som er med på beskrive helten i «heltediktning-genren»:

Direkte eller indirekte fremgår det av denne litteraturen at det heroiske på forhånd er definert som noen helt bestemte egenskaper, nemlig tapperhet, mot, fysisk styrke, utholdenhet, våpenførhet – dvs. en rekke typisk mannlige krigerdyder. [...] Innholdsbestemmelsen av det heroiske fungerer dermed normativt, med postulert gyldighet uavhengig av tid og rom (Eriksen, 1994, s.5).

---

<sup>14</sup> Her henter hun informasjonen fra James A. Doyle og boken *The Male Experience* (s.28).

Det interessante for mitt tilfelle er å se hvorledes disse egenskapene stemmer overens med tekstenes faktiske helter, og videre er med på å påvirke fremstillingene av de ulike mennene.

Selv om mannsforskning viser seg å være et relativt nytt felt i den brede vitenskapen som kjønnteori utgjør, så har det allerede opparbeidet seg til å bli et anerkjent forskningsfelt som flere og flere slutter seg til. I undersøkelsen av middelalderballadens mangfold av maskuliniteter har jeg dermed flere gode og oppdaterte forskningsbidrag som kan være med på å legge føringer for hvordan jeg velger å nærme meg problemstillingen.

## 2.7 Oppsummering av metodiske- og teoretiske innfallsvinkler

Det er helt klart flere tilnæringsmåter som skal fungere sammen for å besvare problemstillingen min på best mulig måte. Metodene som skal klargjøre balladetekstene og bidra til at de teoretiske innfallsvinklene vil fungere optimalt, er en kombinasjon av strukturalisme, filologi og nærlesning. Hovedtanken ved bruken av aktantmodellen er å muliggjøre en skissering av tekstens åpenbare struktur – plasseringen av tekstens aktører vil gjøre den kommende undersøkelsen av maskuline fremstillinger mer oversiktlig. Modellen blir et slags visualiseringsverktøy hvor forholdene mellom og rundt aktørene synliggjøres. På den måten kan en detaljert analyse av aktørenes handlinger og ytringer, sammen med nødvendige filologiske opplysninger rundt det kontekstuelle, forhåpentligvis vise til flere interessante former for maskulinitet. Til tross for at strukturalismen og nærlesningen har sine begrensinger i forhold til aspekter *utenfor* teksten, så vil de allikevel være av stor betydning i samspillet med de kjønnteoretiske refleksjonene og filologien – strukturalismen blir et slags springbrett for de moderne ideene der filologien blir bindeleddet mellom tekst og kontekst der slike spørsmål skulle dukke opp.

Selv om tankene og ideene til Foucault og Butler kun vil bli brukt som en refleksjonsbakgrunn, vil selve den diskursive tilnærmingen innenfor kjønnteorien være min vei inn i balladetekstene – der fokuset ligger på *mannen* og hvordan mannen kan representere flere former for *maskulinitet*. Igjen er det viktig å presisere at det er den *litterære* diskursens fremstilling av maskuliniteter jeg undersøker og analyserer. Med forskningsbidragene fra bl.a. Karras, Lees og Hadley som en modell for arbeidet, vil jeg imøtegå de stereotypiske oppfatningene av middelaldermannen med moderne tanker om kjønn, identitet og seksualitet som konstruerte fenomener. Det er allikevel viktig for de kommende lesningene å ha friskt i minne hva som ligger i begrepene mann og maskulinitet. Jeg velger derfor å gi et gjenhør med Svein Slettans doktoravhandling med tanke på denne begrepsavklaringen. I sin gjennomgang

av problemstilling og metode nevner han bl.a. dette i forbindelse med hva de ulike tekstanalysene kan ha til felles:

For det første viser dei eit bilete av *mangfald* og *dynamikk* når det gjeld maskulinitet i tekstane. Dei framstiller ulike maskulinitetar side om side, ulike måtar å vere gut eller mann på. [...] Slik det finst ein dynamikk mellom ulike maskulinitetar i menn, finst det også ein dynamikk i forholdet mellom det mannelege og det kvinnelege (Slettan, 2009, s.15).

Her poengterer han essensen i min kommende lesning og undersøkelse av balladenes mannlige aktører. Mann og maskulinitet må ikke anvendes som synonymmer. Det ville være det samme som å etablere kjønnsstereotyper, men en må heller anvende *maskulinitet* som et analytisk begrep slik vi så det tidligere i dette teorikapittelet: «[...] for å få en bedre forståelse av kjønnede praksiser og kjønnede systemer, og spesielt for å kunne gripe menns posisjoner innenfor disse» (Lorentzen, 2006, s.128). Mine undersøkelser av balladenes mannlige aktører går ut i fra en slik diskursiv og konstruktivistisk tilnærming til kjønn. Det som blir gjort og sagt i forbindelse med de ulike mennene er sånn sett med på å fremstille former for maskulinitet. Det er allikevel viktig å påpeke at dette ikke er en heldekkende analyse av alle maskuliniteter i middelalderballadene, noen vil naturligvis ikke bli omtalt. Jeg vil eksemplifisere hvordan det er ulike måter å  *være*  mann på, og sånn sett vise at mannen ikke har én statisk maskulinitet, men at han representerer flere maskuliniteter. Det er dette mangfoldet av maskuliniteter jeg skal undersøke i balladene, eller for å bruke Slettans ord: «[...] korleis maskulinitet blir konstruert i relasjonar mellom menn, i relasjon til kvinner, og i vidare forstand til kulturelle og ideologiske rammer som påverkar tolking og forståing» (2009, s.77).

## 3 Lesning av balladetekstene

### 3.1 «Olaf Liljukrans» (TSB A63)

#### 3.1.1 Valg av balladeoppskrift

Letingen etter en passende oppskrift for mitt arbeid skulle vise seg å være mer omfattende enn først antatt. Dette er naturligvis omfattende i en positiv forstand, siden en eventuell mangel på tekstlig materiale ville gjort lesningen fragmentert. Valget falt til slutt på Magnus Brostrup Landstads oppskrift som er å finne i *Norske Folkeviser* fra 1853 (jf. Landstad, 2002, s.355-361), (vedlegg 1, s.132-138).

Hele 46 andre oppskrifter finnes i dokumentasjonsprosjektets balladearkiv, hvorpå en av oppskriftene, som også er av Landstad (BIN:0766)<sup>15</sup>, kan opplyse at min valgte variant fra *Norske Folkeviser* er datert til 1846. Mye av årsaken til mitt valg av tekst som finnes i Landstads visesamling, har å gjøre med dens oppsummerende anmerkninger og oppklarende fotnoter. Dessuten fikk jeg en god del flere strofer å bryne meg på, hele 39 stykker ved valget av denne oppskriften til fordel for den i balladearkivet som er på 27 strofer. Samtidig har Olav Solbergs *Norske folkeviser: Våre beste balladar* fra 2003 hjulpet mye i forhold til hans tekstkommentarer til denne visen der han også bygger på Landstads oppskrift, men da den som foreligger hos balladearkivet (BIN:0766).

«Olaf Liljukrans» inngår ellers i TSB-katalogens A-gruppe, med den overordnede tittelen: «Ballads of the supernatural». Ifølge kommentaren til balladen i katalogen (TSB, 1978, s.42), er dette en svært utbredt ballade, og den er å finne på dansk, færøysk, islandsk og svensk i tillegg til norsk. Når det kommer til utbredelsen utover de nordiske grensene, kan Solberg supplere med disse opplysningene i sin tekstkommentar:

Visa finst i mange land og på mange språk, i og utanfor Norden. Den engelske parallellen blir kalla «Clerk Colvil», og truleg ligg mannsnamnet *Olav* bak tittelen (*Colvil/Olvil/Olav*) – det kan tyde på norsk opphav. Men det finst dessutan ei fransk (bretonsk) hovudform av denne balladen, og det er sannsynleg at alvemøymotivet kjem derifrå – fordi alvetradisjonen var særleg sterk i Bretagne (Solberg, 2003, s.197).

---

<sup>15</sup> Er å finne i balladearkivets database:

[http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster\\_html/a/a063\\_027\\_fnote.html#sluttnote](http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/a/a063_027_fnote.html#sluttnote)



Landstad har derimot plassert denne balladen under kapittelet «Ridderviser og Romancer», noe som for så vidt er et godt eksempel på det som senere kan anses som tvilstilfeller ved de ulike kategoriseringene. Dvs. det er ikke alltid at hver enkelt ballade kan plasseres som en selvfølge under hver av de seks balladegruppene, nettopp fordi de har elementer i seg fra forskjellige grupperinger. For eksempel kunne en kanskje tro at balladen om Olaf Liljukrans passet bedre inn under D-gruppens ridderviser, men på grunn av dens naturmytiske aspekter har den derfor sin rettmessige plass i A-gruppen. Dersom det skulle oppstå et behov for forklaringer rundt de rent språklige momentene, vil dette bli kommentert fortløpende i min gjennomgang av teksten. For øvrig har jeg valgt å støtte meg til Landstads skrivemåte når det kommer til egennavnet «Olaf Liljukrans», selv om dette virker arkaisk sammenlignet med andre varianter. Dessuten utelater jeg å oppføre omkvedet i gjengivelse av strofer som flettes inn i den fortløpende teksten, men merk at Landstad selv har valgt å skrive alle strofene med omkvedet inntakt.

### 3.1.2 Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene

Aktantmodellen vil i mitt tilfelle være til hjelp i å lokalisere de ulike mennene som er av betydning, og for å kunne plassere de ulike aktørene i forhold til modellens struktur, kan det lønne seg å først finne ut hva det grunnleggende *prosjektet* er i handlingen. Dette kan tilsynelatende være utfordrende i denne balladen, da både hovedpersonen Olaf og alvekvinnen, hver for seg har sine fremtredende prosjekter. Alvekvinnen gjør det som står i hennes makt for å forføre Olaf, mens det allikevel er Olafs prosjekt som er utgangspunktet for balladens handlingsforløp, og dermed er det også han som står igjen som protagonist og *subjekt*. Hva dette prosjektet går ut på, skal vi straks se i forbindelse med Olafs møte med alvefolket.

Allerede fra første strofe understrekes balladetyperen med sin naturmystikk i omkvedet:

Olaf han reið ivir rjóðe,  
með kvitari hand,  
han vil til sit bryllaup bjóðe.  
Sá móð kem Olaf af elvo (str.1).

«Elvo» betyr «alvene» ifølge Landstads fotnote i teksten (2002, s.355), og han viser også til andre varianter av dette omkvedet. Omkvedet rammer inn hele balladens tematikk rundt

menneskets møte med de overnaturlige kreftene.

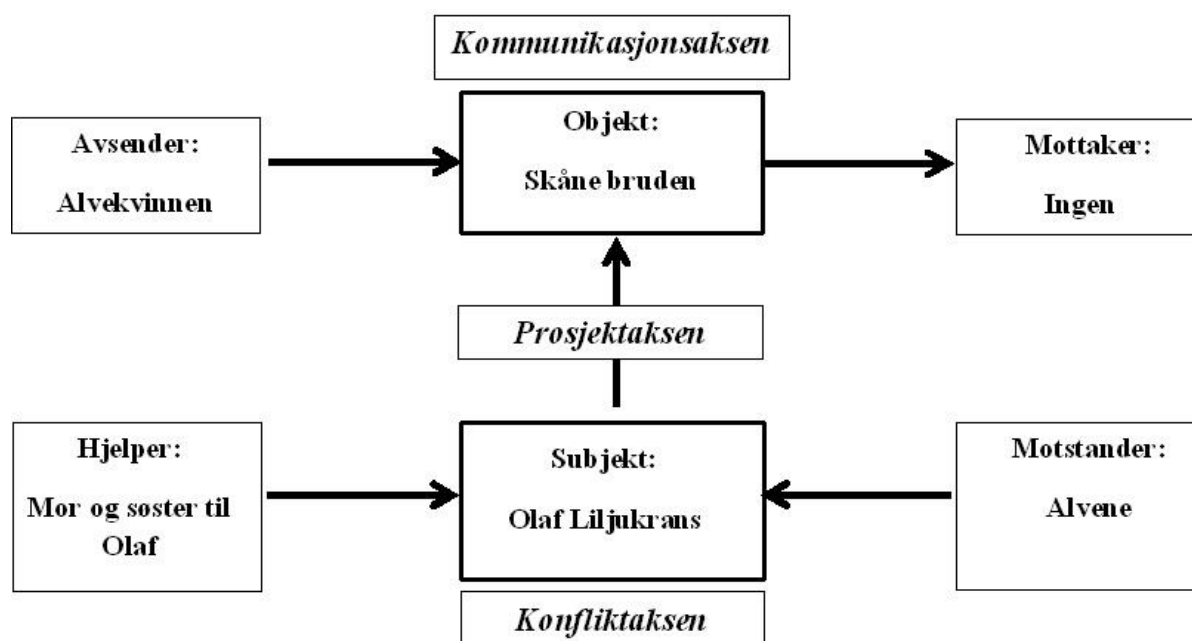
Det vil vise seg i løpet av lesningen hvordan ballader ofte innehar mer enn bare ett motiv eller en ensformet tematikk. Disse funnene vil på sin side være med på å sirkle inn og definere nærmere hvordan Olaf fremstilles. I tredje strofe oppstår det første direkte møtet mellom Olaf og alvefolket, og en alvekvinnne fremstår som en lederskikkelse i strofe fire. Grunnen til at hennes fremstilling i teksten maner frem autoritære personlighetstrekk, har å gjøre med den påfølgende dialogen mellom henne og Olaf. Det er som om hun kommanderer Olaf til både å stige av hesten og deretter «danse» med henne. Legg også merke til ordet «elveleik» (str.3), som ifølge Olav Solbergs tekstkommentar betyr en ring av dansende alver (2003, s.199). Denne bruken av ringmetaforikk vil jeg kommentere nærmere i tolkningen av teksten som helhet. I strofene som følger, er det alvekvinnens ønske å lokke Olaf inn i sin verden for så å bli *hennes* brudgom i stedet, Olaf takker nei til alle hennes fristende tilbud, og i sin villfarelse prøver han å unnsnippe det hele ved å ri avgårde, men alvekvinnens makt er uunngåelig. Det hele ender med at hun forbanner Olaf med en dødelig sykdom: «[...] sótt og sjúkdóm skal fy'gje deg!» (str.16), og med den handlingen utløses *prosjektet* i aktantstrukturen.

Da Olaf omsider vender hjem, er tiden knapp for å gjøre de siste forberedelsene. Hans mor og søster hjelper han med å få tak i prest, men *prosjektet* som sådan blir heller å skjule hans kommende bortgang for den vordende brud – et prosjekt leseren oppfatter som mer eller mindre håpløst. I motsetning til eventyrene der aktantrollene er nokså enkle å oppdage, vil balladene med sine utypiske handlingsmønstre være utfordrende å organisere ut ifra aktantmodellen, men når man først har klart å posisjonere de forskjellige aktørene, er det også mye å hente fra denne struktureringen. Modellens evne til å isolere de ulike aktørene i sine aktantroller, har stor betydning for mengden av nyttig lesning man klarer å trekke ut fra disse perspektivene. I min undersøkelse av *mannen*, gjør modellen det mulig å se Olaf isolert som subjekt, samtidig kan de andre aktørenes utsagn og handlinger være med på å gi et klarere bilde av Olafs maskulinitet. I et konstruktivistisk perspektiv, er det således viktig å se på hva protagonisten *gjør*, og ikke nødvendigvis fokusere på hva han *er*.

Balladens *avsender-* og *motstanderrolle* besettes av alvekvinnen og resten av alvene. Olaf møter, siden det er hennes forbannelse over protagonisten som iverksetter prosjektet. *Objektet* er ikke en fysisk person, men heller en abstrakt formulering av prosjektets ønskelige utfall, nettopp det å skåne Olafs forlovede. I håp om å kunne gjennomføre dette hemmelighetskremmeriet, ber Olaf sin mor om hjelp, og han ber sin søster om å tilkalle presten. Slik sett blir disse to *hjelpere* i aktantstrukturen. Til slutt har vi igjen å utfylle

*mottakerrollen* i balladen, hvor det oppstår noen komplikasjoner. Først og fremst blir dette vanskelig å definere fordi balladen ikke ender godt slik de fleste eventyr gjør. I stedet ender det tragisk med at døden rammer både Olaf, moren og forloveden. Forloveden hans innser hva som har skjedd og tar sitt eget liv: «Skefte sette hon golvtiljo mót / og odden den rann i hjarterót» (str.37). Siden objektet var å skåne den kommende bruden, ser jeg ingen annen mulighet enn at hun også ville vært *mottaker* av objektet. Hadde denne hemmeligheten på mirakuløst vis klart å skjerme jenta for sannheten, ville hun heller ikke tatt sitt eget liv, og Olafs prosjekt kunne anses som fullført.

Hva kan vi da konstatere med i forhold til mottakerrollen? Slik jeg ser det, er det ikke mulig å oppføre en mottakeraktant i denne balladen, nettopp fordi prosjektet mislykkes, og den utpekte mottakeren dør. Det kunne kanskje tenkes at alvekvinnen ble den neste mulige mottakeren i rekken da hennes gjerninger er årsaken til Olafs bane, men da måtte hele aktantstrukturen vært bygget opp rundt hennes prosjekt om å forføre Olaf, noe som ikke er tilfellet. Derfor mener jeg at med prosjektets fall, oppløses også mottakerrollen i balladens aktantstruktur. Dette betyr ikke at aktantstrukturen som sådan er bortkastet i denne teksten. Den har tross alt hjulpet i forhold til å plassere aktørene ut ifra de ulike relasjonene de har til hverandre. Modellen har så langt lokalisert Olafs prosjekt og hans rolle som protagonist og ikke minst som en representant for maskulinitet:



### 3.1.3 Analyse og tekstkommentar

Det første møte med balladegenren og dens tekster, kan kanskje gjøre det vanskelig å se hvorledes slike enkle episke strofer kan inneholde en nevneverdig tematikk vedrørende konstruksjon av maskuliniteter. Begynner en derimot å fokusere på det strukturelle utgangspunktet som aktantmodellen har redegjort for, avdekkes det også dimensjoner i teksten som ved første øyekast ikke var mulig å oppdage. Det er nettopp disse dimensjonene, spesielt tematikken og aktørenes identiteter, som vil være målet å avdekke med lesningen, og forhåpentligvis vil dette bidra til å komme nærmere en definisjon på hvordan Olafs maskulinitet fremstilles. Jeg skal undersøke de stedene i teksten hvor Olaf opptrer på egenhånd, men også hvordan en kan danne seg et bilde av han ut i fra de respektive aktørene. For å gjøre denne oppdagelsesferden så oversiktlig som overhodet mulig, vil jeg gå gjennom strofene sånn noenlunde kronologisk i denne analysedelen. Jeg kommer også til å kommentere eventuelle etymologiske aspekter og andre språklige momenter av betydning. Vedrørende de etymologiske forklaringene, har Yann de Capronas *Norsk etymologisk ordbok* fra 2013 vært en av mine hovedkilder i denne sammenhengen.

Landstads oppskrift består av 39 strofer. Omkvedet innledningsvis som vi så ovenfor, kan sies å bære med seg et særdeles avslørende forvarsel på balladens tragiske utfall. Mellomslengen og etterslengen: «[...] með kvitari hand / [...] Sá móð kem Olaf af elvo» (str.1), fungerer som frampek på den sykdommen Olaf får i sitt møte med alvene. Landstad (2002,s.355) mener derimot at «kvitari hand» er en hentydning til alvekvinnens forføreriske skjønnhet. Jeg velger likevel å støtte meg til Olav Solbergs kommentar i denne sammenhengen: «Også mellomstevet kan oppfattast som eit dødsvarsel – *med kvitare hond*» (2003, s.198). Det viser seg allerede i andre strofe at Olaf er forhekset av alvenes magiske krefter, siden han åpenbart er forvirret rundt hvilken tid på døgnet det egentlig er: «Olaf han reið seg i ótte / ljóse dagin han totte» (str.2). «Otte» er et annet ord for: «grålysning, morgengry» (Caprona, 2013), og i folketroen er skumringen og grålysningen gjerne tidspunkt på døgnet som er forbundet med de overnaturlige krefters tid. Denne overgangen fra natt til dag vil jeg kommentere nærmere i sammenfatningen av balladens tematikk.

Alvene utgjør den naturmytiske dimensjonen i balladen, og de fremstår som truende og farefulle vesener. Solberg nevner i denne forbindelsen hvordan alvekvinnen kan minne oss om huldra i folketradisjonen: «Huldra lokkar til seg unge menn, erotisk freistande som ho er» (2003, s.198). Det første tilfellet av dialog oppstår i møtet mellom Olaf og alvekvinnen: «Höyre du Olaf Liljukrans / stig af hesten og troð i dans!» (str.4). Begrepet «å danse» handler

først og fremst om den dansen som alvene rituelt utfører, men det kan også ha konnotasjoner til et samspill preget av en mer seksuell art. Se spesielt i strofe seks hvor Olaf sier at han ikke må danse med alvekvinnen, eller som Solberg sier i sin bok *Norsk folkediktning*.

*Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv*: «Dansen må forståast som eit symbolsk uttrykk for erotisk kontakt» (1999, s.152). I samme strofe tilbyr hun ham en silkeskjorte<sup>16</sup>, en gave som indirekte vitner om hennes ønske om at Olaf skal bli hennes brudgom. Til tross for hennes lokkende tilbud står Olaf imot, og han prøver forgjeves å unnsnippe alvenes truende ild<sup>17</sup>. Med unntak av strofe fjorten og femten, får vi overvære dialogen mellom Olaf og alvekvinnen fra fjerde til sekstende strofe – en dialog som sier oss mye om alvekvinnens maktposisjon.

Parallelt med hennes dominerende utfoldelse dannes det her en begynnelse på et mulig svar på hva slags maskulinitet Olaf representerer- en maskulinitet som står utenfor de overfladiske og typiske maskuline idealene fra den tidens samfunn. Allikevel blir det for enkelt å konstatere Olafs gjentatte avslag på alvekvinnens forespørsler som tegn på integritet og selvkontroll. Spesielt når disse avslagene muligens bare er resultat av frykten for det overnaturlige. Går vi derimot tilbake til omkvedet i første strofe, mener jeg at forvarslet om død kan være en viktig faktor å ta med i undersøkelsen av den maskuline fremstillingen. Ved å ha et dødsbudskap innlemmet i omkvedet som rammer inn hele balladen, velger jeg å påstå at det underliggende temaet har med *skjebnen* å gjøre. «Skjebne: tilskikkelse, lagnad (som etter folketroen er forutbestemt av en høyere makt); den makt som (etter folketroen) forutbestemmer alt som skjer» (Caprona, 2013). Spørsmålet er da må stille seg i forhold til Olaf som mann, er: Hva *gjør* han når han innser sin skjebne? Nå skal det sies at jeg ikke påstår at Olaf forstår hva det metafysiske konseptet *skjebne* innebærer, men heller at han i møtet med alvene aksepterer den nærliggende trusselen han må ta stilling til. I lys av dette er det verdt å se nærmere på tolvte strofe, der Olaf får et skjebnesvangert ultimatum av alvekvinnen: «Hokke vil du dá heller með elvo bú / hell' du vil fara frá elvo sjúk?». Olaf svarer ikke, men prøver heller å unnsnippe det hele ved å ri av gårde – dessverre forgjeves. Han forlater til slutt alvene, men med en dødelig sykdom i bagasjen. Frem til dette punktet har Olaf markert seg med en maskulinitet preget av å være trofast og fryktløs. I stedet for å «ledes inn i fristelsen», velger han heller den riktige, men tyngste utveien sett i et religiøst

---

<sup>16</sup> «Ei skjorte var ei vanleg gáve frá festarmøy til festarmann» (Bø, 1987, s.66).

<sup>17</sup> Landstad bruker her ordet «elvelogi», et ord Solberg i sin tekstkommentar skriver som *elveloge* og omtaler som: «[...] alvering av brennande varme» (2003, s.199).

perspektiv. Vi får et skifte i omgivelsene i strofe tjue. Det er en strofe som kan omtales som en såkalt episk balladeformel:

Og som han kom seg til borgeleð,  
með kvitari hand,  
der stóð hans móðer kvilte seg veð.  
Sá móð o. s. v.

Formelen oppstår fordi den beskriver en fast møteplass, og på den måten holder den handlingen i gang, samtidig som den beskriver Olafs hjemsted – et hjem for dem av høy rang. Det var tross alt ikke hvem som helst som bodde i borger. Dette er også stedet i balladen hvor moren til Olaf trer inn i handlingen for første gang. Igjen får vi eksempler på direkte tale (str.23) der Olaf forklarer for moren hva som har hendt. Hennes oppgave i hjelperrollen blir å finne prest til sønnen sin, noe han tilsynelatende også spør sin søster om i strofe tjuefem. Protagonisten er således en mann som er omgitt av flere kvinner, noe som for så vidt kan være til hjelp i den videre undersøkelsen av hans maskuline fremtoning.

Selve prosjektet iverksettes etter at moren spør Olaf hva hun skal si til forloveden hans: «Du seg at eg reið uti lunde / vilde próve mine hestar og hunde» (str.28). Planen er å fortelle henne at Olaf er i skogen og jakter, en historie som riktig nok ikke vil vare i det lange løp. Fra begynnelse til slutt preges denne balladen av en håpløs undertone. Håpløs i den forstand at omkvedets budskap vitner om en urokelig skjebne med tragisk utfall. Avslutningsvis er det utsagn og tanker til Olafs forlovede som blir vår siste mulighet til å danne oss et bilde av hvordan protagonisten fremstilles:

Med deð sér eg pá stóre og smá,  
með kvitari hand,  
at Olaf er inki langt ifrá.  
Sá móð o. s. v. (str.35).

At hun faktisk kan forstå at Olaf er i nærheten kun ved å se på menneskene som omgir henne, sier både noe om Olafs nærvær i ånden, og at hans død berører flere mennesker, men det forteller også om brudens sannferdige og sterke bånd til sin kjære. Videre forteller det at det kommende ekteskapet ikke nødvendigvis var av den arrangerte typen. Det vil si, kanskje var dette fremtidige ekteskapet et eksempel på at det kunne oppstå tilfeller av ekteskap i middelalderen, hvor båndet mellom to mennesker ikke var iscenesatt ut ifra familiære vilkår,

men heller bygget på subjektiv kjærlighet. Legge også merke til den lyriske overgangen som skjer i bruken av jeg-form i strofen ovenfor (35). Dette er med på å skape en ennå sterkere følelse av den nærheten og lidenskapen som eksisterer mellom bruden og Olaf. Enhver tvil om deres sterke kjærlighet utslettes parallelt med brudens selvmord – uten sin elskede ser hun heller ingen grunn til å fortsette med sitt jordiske liv.

Slike følelsesladde skildringer kan minne om det en omtaler som *høvisk kjærlighet*. I den forbindelse kan vi i Pål Dahlerups bok *Dansk Litteratur – Middelalder. 2. Verdslig Litteratur* lese følgende:

En lang række ballader fremstiller mands- og kvindetyper, der tydeligt har andre forbilleder end de gamle nordiske. Der kan groft skelnes mellem to grupper, hvor den første blot viser en ridderstand, der omgiver sig med ynde og ære, mens den anden gruppe tydeligt følger en utpræget høvisk livsstil (Dahlerup, 1998, s.196).

I lys av dette passer «Olaf Liljukrans» best inn under den gruppen som viser en ridder-preget handling der tematikken ofte omhandler ære. Det tragiske kjærlighetsforholdet som skildres derimot, kan heller sees i sammenheng med det *høviske* kjærlighetsbegrepet, og i *Litteraturvitenskapelig leksikon* kan Unni Solberg gi oss disse opplysningene:

Den høviske diktingen anskueliggjør den aristokratiske kjærlighetskodeksen. Hovedmotivet er den opphøyde kjærligheten mellom en ridderlig mann og en idealisert kvinne. Trofasthet til døden, en verdig og ærefull opptreden sammen med utøvelsen av *kurtoasi* (den franske galante høfligheten) står sentralt (Solberg, 2007).

I balladens siste strofe når den naturmytiske spenningen sitt høydepunkt med det magiske tallet tre: «Den eine var Olaf, den andre hans möy / og sá hans móðer af sorgi laut döy».

### 3.1.4 Mannen som lokkes

Det naturmytiske aspektet danner både balladens ramme og handlingsarena, men med dette risikerer samtidig en moderne leser å innta en leseposisjon med en forforståelse preget av «gammel folketro». Ved å legge for mye vekt på det overnaturlige ved balladens vesen, kan man overse andre interessante tolkninger av teksten. *Folketro* som begrep rommer flere definisjoner, og den trenger ikke nødvendigvis å kun gjelde for Norge. Ørnulf Hodne sier dette om folketro i *Mystikk og magi i norsk folketro*: «Det er tvert imot slik at det meste er

fellesmenneskelige forestillinger som ikke kjenner landegrenser, og kan spores langt tilbake i tiden, selv om uttrykksformene ofte varierer med geografiske, sosiale og historiske forhold» (Hodne, forord, 2011). Typiske folketrottrekk møter vi i balladen om Olaf Liljukrans, og en moderne leser bør trå varsomt når det gjelder å forhåndsdomme balladens innhold som et resultat av den tidens tilsynelatende kollektive folketro. I boka *Trollmakter og godvette: Overnaturlige vesen i norsk folketru* fra 1987, skriver Olav Bø følgende i forordet:

I framsyninga av vette og i tolkinga av vettetruer er det overgangar frå ei grein av folketradisjonen til ei anna. Det naturmytiske innslaget kan vere like sterkt og tydeleg i reine truer som i opphavssegner, i trollviser som i eventyr. Den fråstanden som jamt er merkande i eldre dikting, blir stundom farleg nær i våre dagars uforklarlege syn og opplevingar (Bø, 1987, forord).

Med andre ord vil det til enhver tid eksistere uforklarlige opplevelser, på samme måte som det gjorde på den tiden da balladene ble til. Og som vi forhåpentligvis vil se ut av lesningen, inneholder balladen om Olaf Liljukrans mer enn en skildring av møtet mellom mennesker og alvefolk, men for å se mangfoldet av det som bor i teksten, kreves et åpent sinn. Dette underkapittelet åpnes med tittelen «Mannen som lokkes», men hva slags *mann* er det egentlig som lokkes?

Før jeg tar fatt på karakteriseringen av Olaf, ønsker jeg å si litt kort om all symbolikken som navnet *Liljukrans* eller *Liljekrans* bærer med seg. Deler vi ordet, får vi «lilje» og «kran»<sup>18</sup>. Det er to relativt beslektede ord om man ser det innenfor den overflatiske plantetematikken, men hver for seg rommer ordene mer enn bare generell flora. «Lilje» har hatt ulike betydninger opp igjennom historien ut ifra hvilken religion og verdensdel man befinner seg i, men i kristendommen er det hovedsakelig renhet og dyd som preger symbolikken til denne blomsten (jf. Caprona, 2013). I tillegg er denne blomsten hvit i fargen, og hvitt representerer blant annet uskyldighet, noe som for så vidt blir en parallell til renhetssymbolikken til liljen. Hvitt kan i enkelte samfunn forbindes med «[...] død og spøkelser» (Caprona, 2013), men som et ytterpunkt kan fargen også symbolisere åndelighet og guddommelighet (jf. Caprona, 2013). Hvor mye symbolikk som bevisst har blitt brukt i balladens tilblivelse kan en naturlig nok aldri få et konkret svar på, men ut i fra et religiøst perspektiv var symbolbruk i høy grad relevant på denne tiden frem mot reformasjonen<sup>19</sup>. Avslutningsvis i letingen etter symbolske betydninger rundt navnet *Liljukrans*, så er ordet

---

<sup>18</sup> Se, (Biedermann, 1992).

<sup>19</sup> (Kværne, 2009)



«krans» kjent for de fleste som en ringformet dekorasjon laget av blomster, hvor en i litteratursammenheng gjerne assosierer ordet med Jesus og den lidelse og død han gikk i møte. Hvorvidt en skal tolke dette navnets iboende betydning i forhold til balladens innhold, vil jeg kommentere senere, men foreløpig kan vi holde fast på bildet av kransen som en sluttet ring eller sirkel<sup>20</sup>. Nå er det derimot på tide å sirkle inn lesningen til å gjelde det kjønnteoretiske aspektet rundt balladen.

Årsaken til denne balladens aktualitet når det gjelder kjønn og kjønnsidentitet, har mye å gjøre med mangfoldet av kvinnelige skikkelser som omgir Olaf. Det er kvinnen som lokker som utgjør trusselen, men samtidig er det utfallet av lokkingen som er med på å forme den maskuline fremstillingen leseren sitter igjen med. Idet dialogen mellom Olaf og alvekvinnen inntreffer, får vi et klart innblikk i den makten hun representerer. Se spesielt fjerde strofe hvor alvekvinnens utsagn kan karakteriseres som en kommando. Samtidig er det hun som fører samtalen med sine spørsmål og krav, men til tross for truslene holder Olaf fast på sitt ønske om å avstå fra hennes begjær. Hennes forsøk på å overtale Olaf kan deles inn i to faser. Den første fasen innebærer den konkrete lokkingen som hun utfører via tilbud om flotte gaver, og hennes ønske om å bli hans brud, dernest kommer hun med trusler som følge av Olafs klare avslag: «Og vil du inki danse með meg / sótt og sjúkdóm skal fy'gje deg!» (str.16).

Til nå vil jeg påstå at de elementene jeg har trukket ut av teksten, og som kan si noe om Olaf som mann, foreløpig har vist seg å være atypisk i forhold til den overordnede, ideelle maskuliniteten en brukte for å karakterisere middelaldermannen. Med dette mener jeg at det glorifiserte mannsidealet som preget middelalderens litteratur, kan vise seg å være mangelfull i forhold til å illustrere hvordan også menn på denne tiden var forskjellige. Befant en seg ikke innenfor de typiske idealposisjonene som ridder, konge, prest eller som en mann av loven, ble en borte i mengden. Nå er riktignok vår protagonist i dette tilfelle en ridder, men mitt poeng er at som et kjønnets vesen, så representerer han en individuell, dynamisk maskulinitet, som det ikke holder å kategorisere etter en overordnet yrkesgruppe som ridderskapet står for. Ved å se bort fra de ensformige konnotasjonene som ridderstempelet består av, vil det også være muligheter for at det åpenbarer seg en mangfoldig maskulinitet under rustningen.

I *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages* (1994), snakker Thelma Fenster om problemet som oppstår i historiske diskurser hvor man opphøyer de tilsynelatende viktigste mennene i samfunnet: «While apotheosizing its perceivedly important men, historical discourse effaced the perceivedly unimportant ones – the millions of men who were

---

<sup>20</sup> Se: (Biedermann, 1992).

only men» (Fenster, 1994, s.x). Altså vil det mest sannsynlig være mulig å avdekke flere tilfeller av «vanlige» menn i slike typer historiske tekster, og som et resultat av en slik glorifisering sier hun videre:

As that reductive narrative obscured the many, flattening diversity and failing to record difference, obliterating *men as men*, it projected the local, the gendered, and the temporally bounded onto a universal, genderless, and atemporal screen, willingly ignoring the power imbalances thus served (Fenster, 1994, s. x).

Det vi sitter igjen med fra de tradisjonelle historiske diskursene, er diskurser preget av utslettelse av ulikheter mellom menn, og resultatet blir et løgnaktig, kjønnsløst samfunn. Hva så med Olaf Liljukrans? Er han en prototype på en gjennomsnittlig forestilling om hva en mann i middelalderen burde være, eller er han en mann utenom det vanlige?

Som i de fleste forskningsbidrag vedrørende konkrete sannheter fra en tid uten nøyaktige data å oppdrive, kan en heller ikke her forvente å kunne gi en sannferdig utgreiing om hva en slik ballade var ment å inneholde. Allikevel mener jeg det lar seg gjøre å gi et omriss av Olaf som kjønnet mann. Hva kan en så oppsummere av balladens karakteristikk av Olaf og hans omgivelser? Foruten den fremtredende naturmytiske tematikken, inneholder balladen også et annet, men ikke uvanlig tema i folkediktningen – *overgang i livsfaser*<sup>21</sup>. Denne overgangen fra liv til død er pakket inn i balladens symbolikk og gjentakelser. Både navnet hans, samt ord som «elvelist» og «elvelogi» er med på å understreke Olafs livssyklus – en ring som er i ferd med å bli sluttet. Til og med tiden på døgnet denne skjebnesvangre dagen er en overgang, en overgang fra natt til dag.

Etter mitt skjønn, er balladen om Olaf Liljukrans på overflaten en ballade med et velkjent tema fra folketradisjonen. Menneskers møte med naturmytiske krefter var ofte anvendt som et bilde på en psykologisk tilstand hos hovedpersonen eller kanskje var det kun ment som en ren advarsel (jf. Solberg, 1999, s. 158-159). Olav Solberg sier i denne sammenhengen at: «Snarare kan vi seie at troll, huldre, englar og djevlar er *temaberarar*, evt. *motiv* – dersom vi da ikkje vil kalle dei *symbol*» (1999, s.143). Dermed blir alvefolket i vår aktuelle tekst *temabærere* for den underliggende skjebne- og dødstatematikken.<sup>22</sup> Olafs

---

<sup>21</sup> Se i den sammenhengen Olav Solbergs kommentar vedrørende kjærligheten som tema og innblikket i Villy Sørensens artikkel «Folkeviser og forlovelser» (1962), der han bl.a. tar for seg den såkalte *forlovelsessituasjonen* (Solberg, 1999, s.143-144).

<sup>22</sup> I 2009 kom det ut en masteroppgave av Kari Ousten der hun tar for seg dødens opptreden i norske folkeviser, samt hvordan døden og kjærligheten blir fremstilt i de ulikte tekstene. Deriblant diskuterer hun balladen om «Olaf Liljukrans». Oppgavens tittel er, «... *kvi søve du så længje?*»: *dødens opptreden i norske folkeviser: møtet mellom død og kjærlighet*.

omgivelser i balladen vitner om en påfallende femininitet. Vi får ikke høre noe om en mulig farsfigur, eller andre personer som kan fortelle oss noe om hans maskuline forbilder. Dette trenger likevel ikke å bety at hans fremstilling bærer preg av å være «mindre mannlig». I og med at hans person blir formidlet til leseren via kvinner, kan dette være en indikasjon på at Olaf er en variant av hva middelalderkvinnen anså for å være et mannsideal.

Dette forsterkes spesielt i balladens avslutningsstrofer, der Olafs forlovede tar sitt eget liv. En skal likevel være forsiktig med å omtale denne handlingen som ene og alene et uttrykk for kjærlighet, slik vi i vårt moderne samfunn tolker kjærlighetsbegrepet. Solberg gir i den forbindelse en antydning om hva den kjærligheten vi møter i denne balladen, muligens vitner om:

Men dersom ein med kjærleik meiner forestillinga om at ekteskap og samliv skal byggje på forelsking, dvs kjenslelivet hos den enkelte, er det ingen tvil om at kjærleiken fanst. [...] Men vi må vere klar over at den romantiske kjærleiken foregjekk på høgt sosialt nivå, det dreiar seg om *høvisk kjærleik, amour courtois* (1999, s.198).

I lys av dette blir Olaf en mann fremstilt som et maskulint ideal basert på tanker rundt trofasthet, høvisk kjærlighet og tapperhet. Derimot utgjør balladens skjebne- og dødstatematikk et mysterium. Selv om han velger riktig rent religiøst sett, ved å velge veien bort fra de naturmytiske lokkelsene, hvorfor ender så balladen med døden for både Olaf og hans nærmeste? Jeg mener denne balladen rommer mer under overflaten enn en enkel advarselstatematikk. Olafs maskulinitet forankres idet han prøver å unnsnippe alvene. Ser vi denne gjerningen i lys av balladetypens møte mellom kristelige og hedenske trosforestillinger, kan det virke som om «Olaf Liljukrans» kan leses som en allegori på skjebnens urokkelighet, men også menneskets valg mellom det den franske historikeren Philippe Ariès<sup>23</sup> omtaler som den *omgjengeliggjorte døden* og *selvets død* (jf. Solberg, 1999, s.215-216).

Den omgjengeliggjorte døden innebar, spesielt i tidlig middelalder, at menneskene hadde mer kontroll over døden, i den grad at de hadde tid til å forberede seg på det som skulle skje (jf. Solberg 1999, s.215). Selvets død var derimot av en mer personlig art:

Ariès set denne døden i samband med individualismen som voks fram i seinmellomalderen. Ei meir individualistisk tenking gjorde at det einskilte mennesket

---

<sup>23</sup> Solberg har bl.a. oppført denne tittelen av Ariès: *The Hour of Our Death* (1981), New York.

i større grad kjende seg ansvarleg for si eiga sjels frelse, men vart dermed også meir opptatt av seg sjølv i møte med døden, og ofte fylt av angst overfor den (1999, s.216).

Det er her jeg mener Olaf passer inn. Idet han innser sin skjebne i møtet med alvekvinnen, dvs. valget mellom døden eller et uvisst liv blant hedenske makter, velger han døden. Videre blir spørsmålet om hans handling viser en form for *hybris* eller ikke? Jeg velger å påstå at i hans forsøk på å unnsnippe makter høyere enn seg selv, viser han en form for *hybris*, men siden maktene er av ikke-kristelig opphav, får Olaf muligheten til å velge sin *nemesis*. Med prestens velsignelse over Olaf før døden inntreffer, blir dette et bilde på Olafs valg av en evighet i den kristne himmelen, og slik unnslipper han alvekvinnens intenderte straff – en død uten etterliv. Olaf som *mann* fremstår dermed som et ideal sett ut ifra et religiøst perspektiv, der han velger den rette vei, men hans gjerninger forut for dette valget og hans karakteristikk som elsket og beundret, kan også leses som en ideell maskulinitet sett med et kvinnelig blikk. Kvinnene han omgis av, rammer inn Olaf som mann med en reflektert og beskyttende maskulinitet, med en åpenbar gudfryktighet og en kjærlighet til dem rundt ham.

Landstad har dog plassert denne balladen under «Ridderviser og Romancer», noe som i dag ville gått inn under det TSB-katalogen omtaler som «Ballads of chivalry», men den maskuline fremstillingen av Olaf forblir likevel den samme. Det er hva han *gjør*, og hva de rundt ham sier som bringer til liv den maskuliniteten vi som lesere sitter igjen med. Olaf representerer en reflektert maskulinitet, som forankres i det han tar de skjebnesvangre valgene, parallelt med utsagnene og handlingene til kvinnene som omgir ham. Teksten står igjen som et bevis på hvordan middelalderballaden evner å formidle konstruksjoner av kjønn, maskulinitet og identitet, men det er først når vi ser mannen som et kjønnets vesen at det avdekkes forskjellige maskuliniteter. Olaf er den tragiske helten som lokkes inn i fristelse, men via sine gudfryktige og selvoppofrende *handlinger* frelses han fra det onde og står igjen som en representant for en beundringsverdige maskulinitet i kraft av sin selvstendighet og atypiske handlinger.

## 3.2 «St. Olavs Kappsegling» (TSB B12)

### 3.2.1 Valg av balladeoppskrift

Balladen om St. Olavs kappseilas har vært kjent i Norge, Sverige og Danmark. Men det er bare i dansk tradisjon den er bevart i sin helhet. I Norge og Sverige er det fragmenter som er funnet. Det er likevel en almindelig oppfatning at balladen opprinnelig er norsk (Blom, 1971, s.101).

Slik innleder Ådel Gjøstein Blom sitt kapittel om balladen «St. Olavs kappsegling», i boken *Ballader og legender: Fra norsk middelalderdiktning* (1971), og oppsummerer med dette utfordringen jeg har hatt med å velge en passende norsk oppskrift. Blant de fire relativt fragmenterte variantene som er å finne i dokumentasjonsprosjektets arkiv, var det til slutt oppskriften fra 1913 av Rikard Berge (BIN:1032), etter Talleiv Borggrend Rudi fra Fyresdal i Telemark som valget mitt falt på (se vedlegg 2, s.139-140). Oppskriften er på knappe 16 strofer og er en to-verset ballade, men der det eventuelt blir et behov for en utbrodering av enkelte strofer, vil bl.a. Bloms bok ovenfor være til hjelp selv om hennes analyse baserer seg på en variant som kom på trykk i Anders Sørensen Vedels visebok fra 1591<sup>24</sup>. I TSB-katalogen finner vi balladen under «Legendary ballads» med undertittelen «Generally acknowledged saints» (1978, s.52).

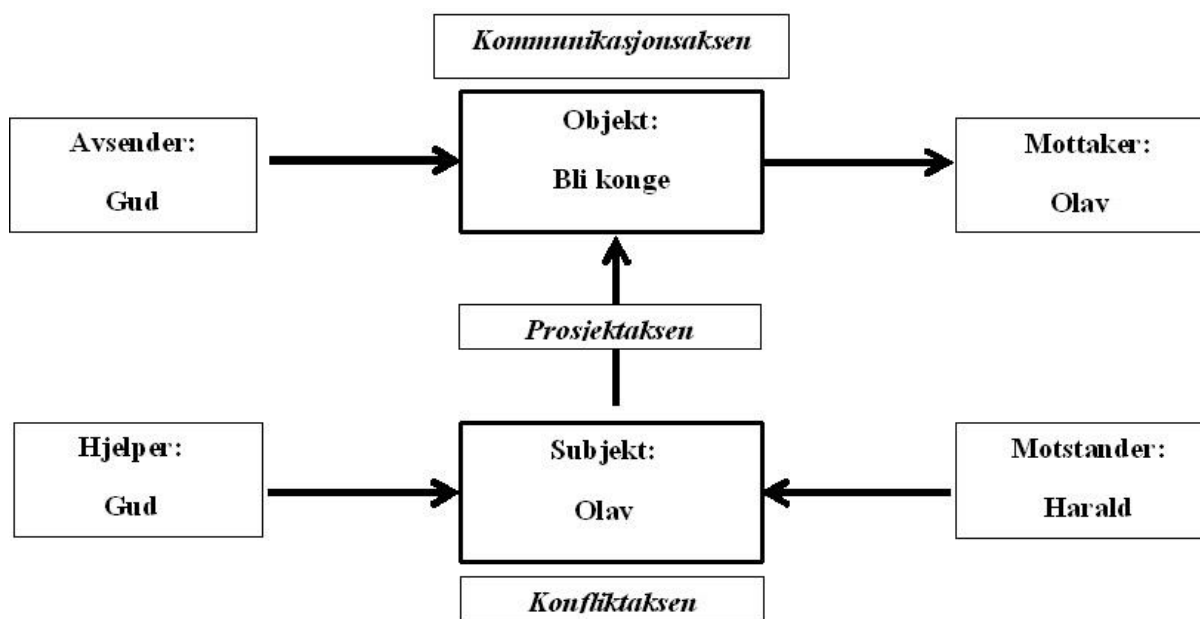
### 3.2.2 Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene

Med sine relativt få fremtredende skikkelser og sin underliggende religiøse aura, har denne balladen allerede etablert en strukturell oversikt der enkelte aktantroller må baseres på abstrakte temaer og motiver. Den første strofen vi leser, kan fortelle om to brødre som tretter om intet mindre enn hvem som skal regjere Norges rike, men til tross for deres familiære bånd, er det Olavs skikkelse som trer frem og utgjør *subjektrollen*. Årsaken til den litt uklare avgjørelsen rundt hvilke av de to mennene som «fortjener» subjektrollen, har å gjøre med at deres *prosjekt* og *objekt* går ut på det samme. Prosjektet som skal føre til objektet om å bli Norges konge, er å vinne en seilas langs norskekysten til Trondheim. Det som derimot skiller de to, og som dermed blir det avgjørende valget av roller i forhold til aktantmodellen, bunner i

---

<sup>24</sup> Merk for øvrig at det ikke er Vedels utgave fra 1591 som Blom har i sin referanse, men heller *Anders Sørensen Vedels Folkevisebog* utgitt i 1926, ved red. Paul V. Rubow.

den religiøse tematikken. Olav, eller Olav den hellige, har ingen ringere enn Gud Fader som sin *hjelper* på veien, mens hans halvbror Harald unngår «den rette vei» og ender opp som *motstander*. Hvem står så igjen som *avsender*? Det er ingen utenforstående person som oppfordrer brødrene til et veddemål, og slik det fremgår av teksten (str.2), er det Olav som foreslår veddemålet for å avgjøre feiden. Ut i fra dette kan det dermed se ut som at Olav får rollen som avsender, men på en annen side kan det kanskje argumenteres for at det er begge brødrene som fyller denne rollen, i og med at det er de som utgjør partene i konflikten som oppstår. Ser en derimot dette prosjektet som resultat av noe større enn en simpel krangel, kan det kanskje tolkes dit hen at det er ingen ringere enn Gud selv som setter i gang det hele – at prosjektet er sendt fra oven og gjør Gud til *avsender*. Jeg tror det sistnevnte alternativet er verdt å støtte seg til, hvis en spesielt begrunner det med hvordan utfallet blir for subjektet. For som vi vet, vinner Olav det hele på mirakuløst vis. Han blir både vinner og *mottaker*.



Modellen har foreløpig skissert forholdet mellom de fysiske aktørene, men den har i tillegg hjulpet oss langt på vei i å sirkle inn de mulige tematiske aspektene. Balladegruppens tittel, «legendeviser», sier også mye om hva leseren har i vente i form av underliggende budskap:

legende: oppbyggelig fortelling om en helgens liv; fortelling med religiøst-mytisk innhold; fantastisk, utrolig sagn eller historie; myte. Av middelalderlatin *legenda* «det som bør leses» og som først ble benyttet om helgenbiografier, en populær type litteratur i middelalderen (Caprona, 2013).

Legendene og mytene om Olav den hellige, kristningskongen som fikk helgenstatus etter sin død, er mange, og denne balladen er en av de mange variantene av historier om hans sterkt religiøse skikkelse. Modellen viser hvordan de to halvbrødrene utgjør to ytterpunkter i en allerede utrolig verden. Olav er subjektet som vil vinne landet på rettferdig vis og ikke minst med en nåde gitt av Gud. Harald er den utålmodige utfordreren med feil forutsetninger for prosjektet. Med dette som utgangspunkt har modellen presentert to kontrastive mannlige aktører, men det interessante for den videre lesningen blir derimot å bringe klarhet i *hvorfor* disse kontrastene oppstår, samt å redegjøre for hvordan disse maskuline representantene, til tross for deres opptreden i en fantastisk verden, likevel kan forankres i den tidens mulige religiøse mentaliteter og mulige former for *maskulinitet*.

### 3.2.3 Et verdensbilde i endring?

Det er ikke bare legendevisene som skildrer et samfunn i endring sett ut ifra et trosperspektiv. Flere av riddervisene og noen av de naturmytiske og historiske visene vitner om en tilværelse preget av både kristendom og hedendom. Det som kanskje fascinerer en moderne leser mest, er hvordan rester av de hedenske trosforestillingerne tilsynelatende kunne leve side om side med kristendommen slik det kommer til syne i disse typer ballader. Folkevisene skildrer til tider et samfunn der hele verdensbildet ser ut til nærmest å være delt i to. I boken *Folkevisenes fortellinger: Helter, helgener, hverdagens hendelser* (2005) av Hanne Weisser, får vi vite at bl.a. «St. Olavs kappsigling» er en av våre eldste folkeviser, men hun kan samtidig utdype hvorfor disse balladene ofte beskriver et verdensbilde preget av en gammel og en ny verden:

Den gang var verden et stort utstrakt land der gudene bodde i midten, i Åsgard. Menneskene bodde rett utenfor, i Midgard, og enda lenger utenfor var Utgard. [...] Da kristendommen kom til landet, endret denne forestillingen seg. Guds rike var både i himmelen og på jorden. Kristus tok bolig i mennesket. Djevelen overtok som truende og farlig vesen.[...] Samtidig levde den mytiske forestilling videre om et eget land

langt ut i havet, høyt til fjells og lengst mot nord der troll og jotunfolk holdt heim  
(Weisser, 2005, s.38).

Ikke bare var Olav den hellige kristningskonge og senere helgen, men hans popularitet i de ulike folkediktningssgenrene var, ifølge Weisser, bl.a. basert på hans rolle som «arvtaker» etter Tor i den norrøne mytologien – arvtaker i en heltepreget forstand.

Egentlig var det Olav Tryggvason som var Tors virkelige fiende og dermed rette mann til å ta over «tronen» som beskytter, men St. Olav fikk likevel mest oppmerksomhet i denne sammenheng. Dette er noe vi skal se eksempler på senere i balladen om «Åsmund Frægdegjæva», men foreløpig kan Weissers kommentar til denne overlappingen være til hjelp:

Olav har fått Tors attributter, men kongen er blitt sammenblandet med den neste Olavskongen, Sankt Olav. Det er helgenkongen som nevnes her, som i andre folkeviser. Trolig fikk Olav den hellige så stor plass i den muntlige tradisjonen at han skygget for Olav Tryggvason, og trakk til seg det sagnstoffet som opprinnelig hørte til ham (2005, s.42-43).

I lys av dette kan en kanskje si at den Olav som vi møter i den aktuelle balladen, representerer en maskulinitet som først og fremst står for den helgenstatusen han senere fikk, men hans identitet utad bringer også med seg spor av den helteskikkelsen vi møter i mytene om de norrøne heltene. Kanskje denne litt motstridende identiteten blir et bilde på den fremtidige, ideelle maskuliniteten her til lands? En type maskulinitet som avbildes i den kloke, kristne kongen med heltemotet intakt fra sine norrøne forgjengere i gudeverdenen.

### 3.2.4 Analyse og tekstkommentar

«St. Olavs kappsegling» er en av de korteste tekstene som vil bli gjennomgått i denne oppgaven, men leseren blir allikevel vitne til mye handling. Dvs. at til tross for relativt få strofer, er det dog mye handling som er komprimert i disse strofene – hver strofe unngår å dra ut handlingsforløpet i form av for mye formelbruk, slik vi kan se i de litt lengre balladene. Det blir i dette tilfellet erstattet med selve kappseilingsmotivet.

Omkvedet lyder, «-D'æ so fager i Traannahjem at hvili-» (str.1), og uthever den viktigste tematikken - protagonisten det berettes om, er kongen og helgenen som etter sin død ble gravlagt i Trondheim. Utgangspunktet for prosjektet er et veddemål mellom de to



halvbrødrene. Selv om både Harald og Olav er historiske personer, betyr ikke det dermed at striden det er snakk om, har funnet sted. Weisser snakker om hvordan denne antatte striden heller kan bunne i muntlig tradisjonsstoff der det skildres en generell uenighet mellom de to: «Det kan tyde på at striden mellom dem har vært en oppfatning som dannet seg i ettertid, på bakgrunn av deres vidt forskjellige ettermæle; Olav ble en elsket helgen, i motsetning til Harald – som fikk tilnavnet Hardråde» (2005, s.158). Allerede i tredje strofe utpeker Harald seg som den utspekulerte utfordreren i seilassen:

Ja skal jeg seile i dag mæ dig  
saa skal du bytte skip mæ mig.

Skipene det er snakk om, kommer frem i neste strofe der Harald heller vil ha Olavs skip *Ormen lange* i bytte mot sitt skip *Oksen*. Ifølge Weisser (2005, s.158) er begge disse skipene kjent fra sagalitteraturen. Skipene blir på mange måter det som rommer det fantastiske aspektet ved balladen. Det er de magiske skipene som frakter våre kjente verdslige konger. Min interesse for denne balladen ligger derimot ikke i dens evne til å fremstille historiske konger i en magisk verden, men heller hva slags former for maskulinitet som kommer til syne i dette kappløpet om en hegemonisk trone.

Sjette og syvende strofe utgjør balladens viktigste fremstilling av aktørenes maskuline identitet. De utdyper også det underliggende religiøse budskapet om at troen er den avgjørende faktoren i de utfordringene livet måtte by på. Mens Harald tjuvstarter det hele med skipet han tror skal sikre ham seieren, går den mer reflekterte Olav til messe i kirken og får muligens sin velsignelse for reisen. Fra det øyeblikket Olav går ut av kirken og setter seil, øker tempoet i handlingsforløpet og ikke minst spenningen i teksten betraktelig:

Sant Olav slo oksen med sitt öie  
so fort maa du til sjöen dig föie (str.8).

I løpet av de få gjenværende strofene blir leseren med på Olavs seilas som minner mye om den Askeladden hadde i eventyret «Askeladden og de gode hjelperne». Olav seiler på sjøen og over fjellene. Til og med troll møter han på veien:

Uti sto kjereng mæ rokk aa tein  
Sant Olav kvi sigler du okkon ti mein (str.13).

To strofer senere gjør han trollkjerringa om til stein – kanskje et svar på hans rolle som Tors etterfølger? Ådel Gjøstein Blom gir en forklaring på hva Olavs møte med trollene egentlig representerer:

Skipet kløyver fjell og klipper som klart vann, og trollene som bor i berget blir uroet. De vekkes til protest og kamp, men Olav vinner over dem ved personlighetens kraft. Han maner dem i stein. Dette betyr at Olav bandt alle vonde og farlige makter i det landet han kristnet og vant i dobbel forstand (1971, s.111-112).

Innledningsvis viste jeg til Bloms analyse som baserer seg på en variant som kom på trykk i Vedels visesamling i 1591, en variant som er på hele 51 strofer. Med andre ord vil en analyse av en så omfattende tekst kunne finne detaljer som gjør lesningen klarere på et vis, men vår aktuelle variant mestrer allikevel å få frem essensen i Olavs personlighet på samme måte som Bloms variant, hvilket innebærer å se Olav som seierherre over onde makter i kraft av sin tro.

Kombinasjonen av kappløpet og de magiske elementene gjør sitt for å opprettholde spenningen, men det kommer kanskje ikke fullt så overraskende på leseren at det er den «gode» broren som vinner seilassen. Olav ankommer Trondheim tre dager før Harald. Det nevnes ikke direkte at Trondheim er målet for seilassen, men andre varianter av denne legenden har Trondheim som mål. I tillegg gjør omkvedet sitt for indirekte å fortelle at dette er sluttpunktet for ferden. Vår oppskrift ender derimot nokså brått, og forteller oss ikke hvordan Harald reagerer på sitt nederlag. Det ville hjulpet i forhold til å nærme seg et klarere bilde på Haralds maskulinitet – er han en god eller dårlig taper med tanke på hans tilsynelatende utspekulerte fremtoning? Her er det heldigvis mulig å hente oppklarende strofer fra andre varianter, men det må understrekes at disse strofene ikke er fra norske restitusjoner. Allikevel så vi innledningsvis hvordan denne balladen viser flere tegn på å være norsk av opprinnelse, og derfor tillater jeg meg også å trekke inn opplysende strofer fra Vedels variant, der Blom har disse ord å si om Haralds reaksjon på sitt nederlag: «[...], og Harald blir så rasende at han skifter ham. Han blir til en orm, dvs. at han viser seg som en djevel og dermed Olavs rake motsetning» (Blom, 1971, s.112). Ikke helt uventet blir Harald den dårlige taperen, og ender opp som den sleipe ormen han innledningsvis viste seg å være. Med den magiske tretallsloven<sup>25</sup> ankommer Olav tre dager før sin bror, og vinner seilassen - *prosjektet* gjennomføres, og *objektet* mottas. Uten å legge for mye fokus på det faktum at de to hovedaktørene er basert på virkelige, historiske konger, kan det allikevel la seg gjøre å

---

<sup>25</sup> En av de velkjente episke lovene til Axel Olrik som er å finne i artikkelen «Episke love i folkedigtningen» (1908).

avdekke ulike former for maskulinitet som er gjemt under tittelen *konge*?

### 3.2.5 En religiøs av-maskulinisering?

Aktantmodellens evne til å skape orden i kaos hjelper mye i møte med tekster der en typisk struktur ligger i bunn, men en av dens fremste egenskaper etter min mening, er å synliggjøre *kontraster* på en utmerket måte. I vår aktuelle tekst har modellen isolert to menn som rent overfladisk fremstår som like. De er begge mulige arvtakere til en kongelig trone, i tillegg til at de er halvbrødre. Allikevel skal en ikke lese mange verselinjer før disse likhetene slår sprekker. Dette er derimot enklere å sette ord på dersom aktantmodellen først får gjøre sitt ved å visualisere de to motstridende aktørene, noe vi så innledningsvis. Går vi nærmere inn på hva modellen konkluderte med, åpenbarer det seg to ytterpunkter av nokså store dimensjoner.

Olav og Harald er binære opposisjoner i en religiøs forstand, men årsaken til denne todelingen kan ikke kun begrunnes med deres kristne- og ikke-kristne fremtoning. De må også sees i lys av de handlingene og utsagnene som etablerer dem som individuelle maskuline representanter – dvs. hva er det de *gjør*, eventuelt *ikke gjør* som konstruerer denne identitetsforskjellen? Selve tekstnormen legger føringer i min variant av denne balladen ved å ha en overvekt av strofer der bare Olav nevnes. Harald nevnes kun med navn i sjetten strofe, og da med en negativ konnotasjon tilknyttet navnet i og med at han tjuvstarter:

So bratt kaam bud for kong Olav inn  
nu seiler alt Harall broderen din (str.6).

Graden av den ugjerningen han *gjør*, forsterkes ytterligere ved å understreke at han er *broren* til Olav. Hadde vedkommende vært en person med ikke-familiære bånd, ville ugjerningen samtidig blitt hakket mildere. Harald kvier seg ikke for å dolke sin egen bror i ryggen, og viser således hvorfor han ikke er en kongetittel verdig. I lys av dette blir tekstnormen mer forståelig – Harald fortjener ikke mer plass i teksten. I stedet er han ormen som smyger seg sleipt gjennom landskapet, og han viser ikke sitt sanne jeg før nederlaget er et faktum.

Det er nærmest umulig å ikke få assosiasjoner til Æsops fabel (jf. Caprona, 2013) om «Haren og Skilpadden» under lesingen av denne balladen, der tematikken spiller på den naive haren som tar seieren på forskudd og taper for den trege, men likevel aktivt handlende skilpadda. Jeg trenger vel strengt talt ikke å forklare hvem av de to brødrene som passer inn under «hare»- eller «skilpadde»-metaforikken i denne sammenhengen. I stedet kan det sies at

Harald blir offer for sin selvsentrerte holdning. *Handlingene* han gjør, er utelukkende utført på bakgrunn av hans subjektive ønsker, til og med når han står opp i mot sin egen bror. Ved kun å elske seg selv og ikke sin  *neste*, så  *gjør* Harald seg til en taper i det store og det hele. Det resulterer i en maskulinitet preget av mangel på refleksjon, nestekjærlighet og tålmodighet.

Som i mange andre tilfeller har den innledende strofen ofte en slags oppsummerende effekt, og noen ganger virker den også nærmest som et frampek:

Kong Olav aa hans broder kjær  
dei trætta om Norris skjær.  
-D'æ so fager i Traannahjem at hvili - (str.1).

Selv om det her utelukkes hvordan de to brødrene skal komme til enighet om hvem som er den rette til å råde over «Norris skjær», har vi likevel fått en pekepinn på hvem som muligens får den beste utgangen i balladen – underforstått at en leser omkvedet som et bilde på Olavs «hvile» som helgen i Trondheim. Studerer vi dog det første verset i lys av den kommende konflikten, oppstår det en følelse av affeksjon rundt Olavs sosiale identitet. Ifølge verset i strofe en anser nemlig Olav Harald som en  *kjær* bror, og som leser finner vi fort ut at dette åpenbart ikke er en gjengjeldende følelse fra Haralds side. Hopper vi deretter til syvende strofe, formes Olavs identitet ytterligere:

Ja lat 'an seile den seile vil  
for Guds or aa messa den lyer eg til (str.7).

Han lar sin brors urettferdige handlinger fare til fordel for viktigere gjøremål som å gå i kirken. Budet om Haralds tjuvstart kunne i det minste vekke hevntanker eller få Olav til å tenke nedsettende om sin bror, men slike tanker forekommer ikke fordi Olav har et videre verdensbilde enn sin jordbundne halvbror.

Balladens tydelige religiøse tematikk vil naturligvis bli en av innfallsvinklene for min utbrodering av de to mannlige aktørene med sine maskuliniteter, men før jeg nærmer meg balladens dualistiske aspekt som dannes av de to mennene, er det nødvendig med et blick på Olavs heltetrekk. Helter er ikke ukjente aktører i folketradisjonen, men de opptrer forskjellig og forekommer i ulike sammenhenger. Det kan slik sett være en fordel, både for den kommende lesningen av denne teksten, men også for de påfølgende balladene i denne oppgaven, å se nærmere på hva begrepet  *helt* egentlig innebærer. I teorikapitlet nevnte jeg

artikkelen til Anne Eriksen (se s.37) der hun tar for seg heltebegrepet, og i lys av den aktuelle balladens tvetydige helt, kan Eriksens artikkel tillegge lesningen følgende opplysninger:

Heltene – iallfall noen av dem – kan nok være historiske personer. Det kan til og med være et poeng at noen av dem er historiske personer, det gir tyngde og legitimitet. Likevel tilhører de ikke historien, men *historiene*, folkloren, tradisjonen. Historiene om heltene forteller *ikke* om hvordan det egentlig var. Isteden kan heltene betraktes som kulturelle kjernesymboler. De sammenfatter og presenterer kulturelle verdier i personifisert «kompaktutgave» (Eriksen, 1994, s.3).

Olav som den kjente kristningskongen blir slik sett en helt fordi han er et kulturelt kjernesymbol. Han personifiserer de gryende kristne verdiene. Samtidig er hans helteskikkelse delt mellom den personifiserte kristendommen og den norrøne vikingkikkelsen. Slik jeg ser det, opprettholdes noe av de norrøne mytologiske momentene i tråd med Olavs rolle som beskytter. Tor var den norrøne helten og beskytteren, men som Tors «arvtaker» har Olav nå tatt over disse rollene – der den kristne grunnvollen stiller sterkest i hans posisjon som folkehelt. Eriksen sier videre at: «Helten er en ener, en som skiller seg ut og forsvaret eller virkeliggjør kulturelle verdier, og som lykkes bedre i dette enn det fellesskapet han skiller seg ut fra» (1994, s.8). Olav den hellige blir i denne sammenhengen forsvaret og en slags formidler av de kristne verdiene, samtidig som han rent utseendemessig minner om den helten Tor representerte i en tid der andre kulturelle verdier regjerte.

Etter min mening har de norrøne trekkene til Olav mye å si for selve underholdningskvaliteten i teksten. Han veksler mellom en slags Askeladd og en helgen som fra start til slutt har alle forutsetninger for å lykkes med sitt prosjekt. Spenningen og underholdningsaspektet kommer med de typiske folkediktningsselementene. Olav viser magiske evner ved å gjøre det dårligste skipet om til den beste farkosten, eller er det kanskje Gud Fader selv som velsigner Olavs seilas? «Olav har skutt sin sak inn under Gud, og han får som belønning en mirakuløs hurtigreise som fører fram til seiren» (Blom, 1971, s.111). Skipet går til og med så fort at mannskapet har problemer med å stå på bena (str.10), men velsignelse eller ei, en kommer likevel ikke utenom Olavs reiserute over fjellene og møtet med trollene (str.12). Hans vikingpregede skikkelse som ligger og lurar i skyggen av hans gudfryktige identitet, kommer frem i lyset i løpet av disse siste strofene. Det oppstår en dialog mellom Olav og ei trollkjerring han møter på sin ferd, og hennes korte iakttagelse skaper et godt bilde på den rollen som en gang tilhørte Tor:

Sant Olav mæ ditt röde skjegg  
kvi seiler du gjennom min kjellarvegg (str.14).

Første verset i denne strofen oppsummerer enkelt Olavs ambivalente fremtoning i balladen – han er den maskuline beskytteren med utseende til en viking og heltetrekkene som stammer fra en mytologisk fortid, men den sosiale identiteten er allikevel mest farget av den helgenen han til slutt ble. Nå er det derimot på sin plass å berøre de aspektene hvor den ovennevnte dualismen preger teksten.

Aktantmodellen har allerede synliggjort kontrasten mellom den *gode* og den *onde* broren, men det er ikke utelukkende menneskelige kvaliteter det handler om. Fremstillingen av Harald som en hamskiftende ormeskikkelse med onde hensikter, får tankene til å vandre mot de djevelske konnotasjonene ormen har i bibelske sammenhenger – hvor Olav blir en slags frelserskikkelse til sammenligning. Denne dualismen i teksten, kappløpet mellom det gode og det onde, er så tydelig at den nærmest dekker over det som, etter min mening, er det mest oppsiktsvekkende ved Olavs fremstilling – han vinner ikke ene og alene på bakgrunn av sin maskulinitet som kommer til syne via de typiske heltepregede handlingene som minner mye om hans foregående norrøne helter, men heller i sin styrke til å gi avkall på en del av sin maskulinitet til fordel for et liv med Gud. Dersom balladen i sin helhet kan leses som en allegori på den religiøse dualismen bestående av det gode og det onde i tilværelsen, er det dermed mulig å strekke det desto lenger ved å si at Olavs sosiale identitet fremstilles som en dualistisk diskurs for forholdet mellom maskulinitet og feminitet?

Slik jeg ser det, innebærer Olavs gudstro at han underkaster seg en makt høyere enn noe annet. Han våger å sette sin lit til Herren fremfor å utfordre Harald på en jordbundet måte. En kan kanskje omtale dette som et svakhetstegn sett i lys av den hedenske og maskuline egenrådigheten som Harald representerer, men jeg mener at Olavs underkastelse heller må leses som en positiv svakhet – han mister litt av sin maskulinitet samtidig som han kommer i kontakt med sin feminine side. På samme vis som kvinnen er underlagt mannen i hegemoniet, gjør Olav seg mindre maskulin ved å akseptere en rolle der han ikke er overlegen. Måten dette trosaspektet hos Olav ser ut til å fremme hans feminine sider på, tror jeg har å gjøre med de kjærlige og emosjonelle konnotasjonene en har til forholdet mellom Gud og menneskene – på samme måte som forholdet mellom mor og barn. Holder vi fast på ideen om at Olavs sosiale identitet opplever en slags av-maskulinisering i møtet med sin tro, kan det være interessant å se dette i lys av Caroline Walker Bynums studier i nettopp den åndeligheten som preget det religiøse bildet i høymiddelalderen. I boken *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the*

*High Middle Ages* (1982) diskuterer hun bl.a. bruken av symbolikk i middelalderlitteratur som baseres seg på tanken om det *moderlige*:

Several of the scholars who have noticed the use of maternal imagery in medieval authors from Anselm of Canterbury to Julian of Norwich have associated this particular image with the rise, from the eleventh century on, of a lyrical, emotional piety that focuses increasingly on the humanity of Christ.[...] Seeing Christ or God or the Holy Spirit as female is thus part of a later medieval devotional tradition that is characterized by increasing preference for analogies taken from human relationships, a growing sense of God as loving and accessible,[...] (Bynum, 1982, s.129).

Dette underbygger de fremstillingene av Olav som kommer til syne i teksten. I hans klare dreining mot det åndelige fremfor det jordbundne, skjer det samtidig en slags sammensmeltning mellom det maskuline og det feminine i hans identitet. Hans maskuline del opprettholdes i kraft av sine heltetrekk, mens hans reflekterte og ydmyke karakter er et resultat av den indre balansen som oppstår i hans forhold til Gud og sin egen feminine side. Denne ambivalente fremtoningen som Olav preges av, er på sin side et bevis på de konstante dynamiske prosessene som er med på å konstruere fenomener som identitet og kjønn.

«St. Olavs kappsegling» er etter mitt syn ett av de bedre eksemplene på hvordan denne folkediktningsgenren kan ha en stor episk verdi til tross for sin tilsynelatende knappe fremstilling. På bare 16 strofer har det kommet til syne ikke bare et åndelig skifte på et samfunnsmessig plan, men også en fremstilling av en mannlig protagonist som kanskje er et eksempel på en ny type helteskikkelse – en helteskikkelse som forlater deler av det maskuline hegemoniske idealet, til fordel for en identitet som *konstrueres* i foreningen av både maskuline og feminine kvaliteter. Nå må det likevel understrekes at disse antakelsene ikke dermed definerer de foregående norrøne maskulinitetene som utelukkende ensformige. Teoriene vedrørende de sosialt konstruerte identitetene gjelder uavhengig av det historiske tidsperspektivet, men min tanke som oppstår i møtet med denne balladen, er heller at vi ser en *endring* i hva som påvirker de ulike sosiale konstruksjonene. Vi ser altså i dette tilfellet dreininger mot et feminint billedspråk som oppstår i de nye religiøse strømningene i høymiddelalderen, og som på sin side er med på å konstruere nye former for maskulinitet. Eller som Bynum sier innledningsvis i sin samling av essays:

Alongside the increase in efforts to stimulate affective responses, twelfth-century religious writing (most of which was produced by men) shows an outburst of mystical

theology after hundreds of years of silence about it and a great increase in devotion to female figures, in use of feminine metaphors, and in admiration for characteristics (e.g., tears, weakness, and mercy or “ethical irrationality”) that people of the period stereotyped as feminine (1982, s.17).

Bynum (1982, s.131-132) forklarer også hvordan stereotypiske bilder på det moderlige og feminine etter hvert så ut til å passe ypperlig i forhold til å formidle det teologiske budskap. Deriblant kunne bildet på en mors evige omsorg og kjærlighet for sine barn overføres på forholdet mellom Gud og menneskene – Gud, Jesus og den Hellig Ånd som *mor*. I løpet av høymiddelalderen oppstår det, ifølge Bynum, en åndelighet basert på mer affeksjon og nærhet enn tidligere.

Uansett hvor interessante disse essayene til Bynum er, må en allikevel kun anvende dem som gode refleksjonskilder. Etter min mening er de hjelpeløse med tanke på å diskutere hvorledes Olav som mann fremstilles i forhold til Harald, og ikke minst hvorfor Olav fremstilles med en mer ideell maskulinitet enn sin halvbror. Av de få opplysningene vi får om Haralds gjøremål og ytringer, hersker det liten tvil om at hans sosiale identitet er et resultat av en jordbundet tenkemåte. Han ser ikke lenger enn sine egne ønsker og vinninger, og kan derfor heller ikke ende opp som en seirende konge i et samfunn som tilsynelatende er i en åndelig endring. Det er den ydmyke, selvreflekterende og søkende helten som, i troen på noe større enn seg selv, vinner i dobbel forstand. Han vinner objektet som er å bli konge i «Norris lann», men han vinner også fram som representant for den mest ideelle maskuliniteten, nettopp fordi at han gir slipp på deler av sin maskuline identitet. Olav står igjen som et kulturelt forbilde for det kristne samfunnet der han underkaster seg Gud– et samfunn der Gud og menneskene kommer nærmere hverandre. Ved at han tør å være den som skiller seg ut i mengden, blir Olav også en bedre mann enn sin bror fordi han våger å nærme seg en indre feminitet der det feminine består av affeksjon, fornuft og refleksjon.



### 3.3 «Falkvor Lommannsson» (TSB C15)

#### 3.3.1 Valg av balladeoppskrift

Arbeidet med denne balladen har hatt oppskriften av Sophus Bugge (1857) etter Signe Napper fra Skafså, Mo i Telemark som utgangspunkt, og den er å finne i *Norske balladar i oppskrifter frå 1800-talet* av Blom og Bø fra 1973 (Vedlegg 3, s.141-144). Jeg har valgt å bruke skrivemåten som forekommer i tittelen på den trykte oppskriften i samlingen til Blom og Bø: «Falkvor Lommannsson», til fordel for den litt mer arkaiske formen i selve balladeteksten, «Falkur Lommanson». I TSB-katalogen (jf. 1978, s.67) står balladen oppført under «Historical ballads», en tittel som påpeker at disse balladene har et snev av faktabasert materiale som ligger til grunn for den handlingen som utspiller seg. En skal til tross for det historiske aspektet bemerke at handlingen inngår i en fiksjonsgenre, og dermed skal man heller ikke basere lesningen ene og alene på de enkelte historiske opplysningene. Som Olav Solberg påpeker i disse tilfellene: «Historiske i egentleg meining er desse visene likevel ikkje, jamvel om hendinga og einskilde namn er det» (1999, s.25). Det vi imidlertid møter i denne teksten, er en rivalisering mellom to menn fra samme sosiale klasse. Rivaliseringen har sitt utspring i et bruderov. Historien utspiller seg i Sverige i året 1288 der Folke Algotsson røvet Ingrid Svantepolksdotter. Solberg kan i sin tekstkommentar til denne balladen gi oss en forklaring på sammenhengen mellom navnene som opptrer i teksten, samt de historiske personene de egentlig er tuftet på:

Far til Folke, Algot Brynjolfsson, var lagmann, jf tilnamnet *Lommannsson* = sonen til ein lagmann. Når Ingrid i balladen blir kalla Vendelill, heng det saman med at ho i tradisjonen er blitt blanda saman med mor si, Bengta (Benedicta) Sunesdotter – for også ho vart røva ut av Vreta kloster [...] Namnet *Vendelill* – og parallellformene *Bendelill* og *Mendelill* – er avleidde av *Bengta* (2003, s.217).

Dessuten får vi vite at Torstein Davidssons egentlig navn var David Torstensson (jf. Solberg, 2003, s.217), og at hans status som stormann understrekes med hans beskrivelse som «kungens frænder» (jf. første strofe). «Torstein Davidsson» er for øvrig skrivemåten jeg har valgt å bruke i lesningen av denne balladen fremfor «Tostein Davidson». Utgangspunktet for handlingen kan dermed fortelle oss at lesningen, med vekt på de ulike fremstillingene av maskuliniteter, også vil bære preg av de sosiale klassekampene som kunne forekomme i

høymiddelalderssamfunnet. Bruderovet som ligger til grunn for det hele, kan vitne om en lesning med innblikk i den såkalte *høviske kjærligheten*.

### 3.3.2 Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene

Tekstens lave antall aktører setter ingen stopper for modellens funksjon som et strukturingsverktøy. *Prosjektet* gjør seg synlig med Falkvor Lommanssons bitre entré:

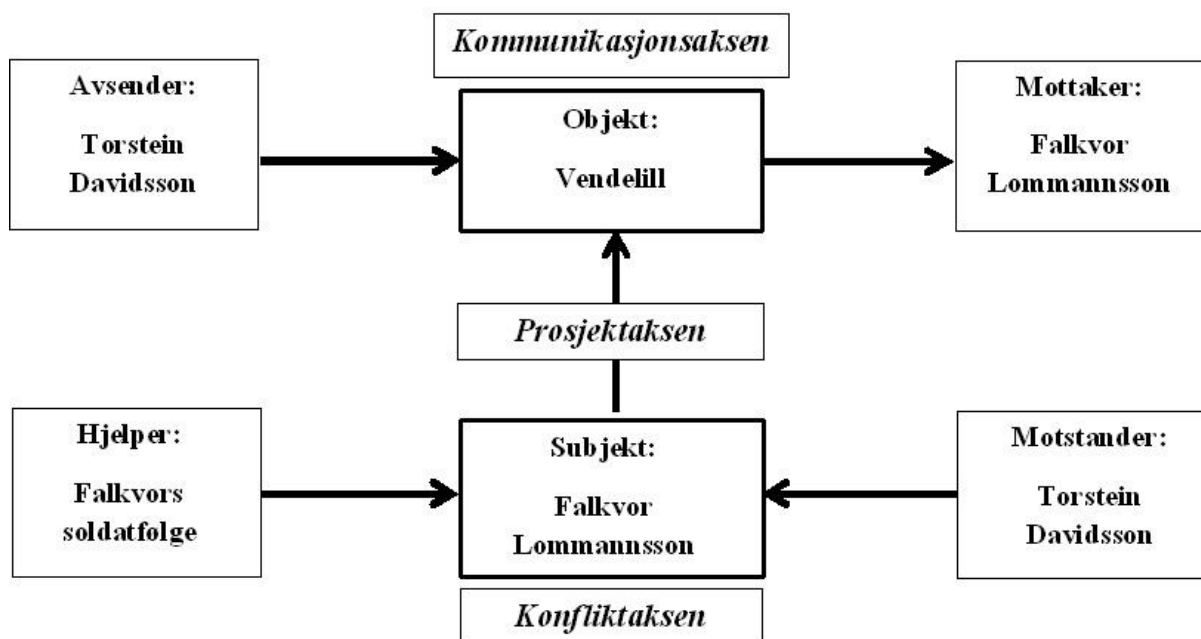
Han fester fruva Vendelill  
å flyt hena heim i borgir  
ette site Falkur Lommanson  
mæ sutir å mykje sorgir (str.2).

Bitterheten bunner i det som er ett av balladens hovedmotiver – en ridders kjærlighet til en vakker jomfru. Denne mildt sagt sorgfulle situasjonen som ridderen befinner seg i, kommer av at en annen stormann og ridder ved navn Torstein Davidsson har kommet Falkvor i forkjøpet, men Falkvors følelser for Vendelill er så sterke og overbevisende at han iverksetter en omfattende plan for å snu om på disse uheldige omstendighetene. Selv om leseren ikke innser direkte hvilke dramatiske intensjoner Falkvor har når han allerede i tredje strofe saler opp sine hester til krig, er det dog her *prosjektet* settes i gang – ridderen skal røve den han elsker.

*Objektrollen* blir dermed gitt til Vendelill mens spørsmålet om *avsender* blir litt vanskeligere å definere umiddelbart. «Overrekkelsen» av Vendelill har allerede funnet sted mellom den vi må anta var hennes far og Torstein Davidsson. Faren nevnes ikke i teksten, og en kan av den grunn muligens argumentere for at Torstein dermed blir neste mann i rekken til avsenderrollen. Det er på grunn av Torsteins sosiale posisjon at han får muligheten til å velge Vendelill først. Samtidig kan vi da plassere Torstein som *motstander* i modellen i tillegg til at han er *avsender*. I forhold til konfliktaksen kan *hjelperrollen* utfylles av Falkvors soldatfølge.

Modellen som åpenbarer seg, illustrerer to ulike maskuline representanter innenfor samme «yrkesgruppe». De er ulike i den forstand at de er motstandere og rivaler, men hva som på et mer detaljert identitetspreget plan gjør dem så ulike, skal vi se underveis i lesningen. Den ene ridderen representerer en høyere klasse enn den andre. Torstein Davidsson som vi så i balladens historikk, utklasser bokstavelig talt Falkvor ved sitt bekjentskap med kongen, men Vendelills rolle som *objekt* vil synliggjøre hvordan den maskuliniteten som rent samfunnsmessig sett burde vært den mest ettertraktede, viser seg å komme til kort. Denne

balladen ser foreløpig ut til å være et godt eksempel på hva den høviske, ridderlige kjærligheten egentlig stod for, men parallelt med kjærlighetsmotivet skal vi også se fremstillingen av to menn, som til tross for rent samfunnsmessige likheter, allikevel kan være nokså forskjellige på det individuelle, maskuline plan. Med rollen som *subjekt* og *mottaker* utgjør Falkvor sammen med de andre aktørene denne modellen:



### 3.3.3 Analyse og tekstkommentar

Ære, skam og kjærlighet er tematikk som gjerne overlapper hverandre i de balladene hvor riddere opptrer. Det som setter i gang konflikten, og som utvikler seg til å bli et spørsmål om ære og skam i denne balladen, er Falkvors viljesterke karakter. Han ser forbi det som er arrangert mellom Torstein og Vendelill, og ser kun sine egne ønsker og følelser overfor den unge bruden. Den første delen av teksten handler mest om Falkvors forberedelser til bruderovet. Fra tredje til syvende strofe blir leseren holdt på pinebenken i form av at det eneste som nevnes, er hvordan hestene i Falkvors krigsfølge blir klargjorte, men ser vi bort ifra at disse opplysningene gir oss et innblikk i Falkvors stormannsstatus, så fungerer disse strofene mest som en oppbygging av *spenningen*. I åttende strofe får vi et skifte i omgivelsene

i det Falkvor plutselig dukker opp i Vendelills gårdsrom. Denne strofen presenterer et velkjent fenomen i balladediktning der innholdet i enkelte strofer holder på spenningen, for deretter å hoppe langt frem i handlingsforløpet der vi møter mer interessante momenter ved teksten:

Inn så kjeme dæn liten smådreng  
segje dei tiend ifrå  
her holder en hoffær i vår går  
hass hestar ær abelgrå (str.8.).

Ordet *hoffær*, eller *hovferd* som Solberg har i sin bearbejdede oppskrift, oversetter han med *riddarfølgje* (2003, s.218). Ridderens ankomst skaper stor oppstandelse, og han stadfester med dette en oppsynsvekkende og sterk maskulinitet. Legg for øvrig merke til siste vers i denne strofen der Falkvors hester blir omtalt av «smådrengen» som *abelgrå*. Dette er for så vidt et ordvalg som dukker opp i flere ballader, og en skal derfor være på vakt med å lese for mye symbolikk inn i disse tekstene, men i dette tilfellet tror jeg likevel at fargevalget har noe ved seg. I *Norsk etymologisk ordbok* kan vi finne bl.a. denne kommentaren til ordet og fargen «grå»: «[...] I middelalderen ble grått sett som motsatsen til svart, og dermed en farge som symboliserte håp og lykke» (Caprona, 2013). Kombinasjonen av ridderen med sin målrettede holdning og håpefulle hær, er med på å danne et omriss av den maskuline identiteten som Falkvor vil vise seg å manifestere i løpet av balladen.

Vendelills frykt for at Falkvor skal gjenkjenne henne, preger de påfølgende strofene. Hun får tjenerne til å kle henne i linklede for å fremstå som en gift kvinne (jf. Solberg, 1999, s.177). I tillegg forklarer Solberg følgende om denne situasjonen som oppstår: «Dessutan vil ho plasserast beskjedent i salen, ved nedste bordenden. Det ville vere usømeleg om ho hadde teke vel mot brurerøvaren og dermed frivillig brote giftarmålsavtalen» (Solberg, 1999, s.177). Dette beror på den rangeringssymbolikken som rådde i middelalderen. De mindre betydningsfulle personene ble plassert lengst ned på sidene av bordet. Ett av høydepunktene i den dramatiske spenningskurven kommer i strofe elleve der bruden viser tegn på dragning mot den påtrengende ridderen.

Inn kom Falkur Lommanson  
han trør på lofsens tilje  
då blikna bruri i benkjen sat  
innunder rosur å liljur.

Det at bruden bleikner ved synet på Falkvor er, ifølge Solberg (1999, s.177), et kjent symbol på at vedkommende har blitt truffet av Amors pil. Trekker vi inn selve tekstnormen i denne forbindelsen, ser vi hvordan Falkvor har fordelene på sin side fra det øyeblikket han iverksetter sitt prosjekt. Effekten av denne tekstnormen gjør sitt til at leseren lettere aksepterer hans lovløse handlinger, og derav mildner alvorlighetsgraden av rovet.

Videre oppstår det en dialog mellom Vendelill og Falkvor som forsterker hans pågående holdning overfor sitt prosjekt, og som angivelig ender med at han overtaler Vendelill til å rømme sammen med ham. Med denne hendelsen ser «smådrengen» ingen annen utvei enn å tilkalle Torstein Davidsson som har startet sin bryllupsfeiring litt for tidlig. Med disse strofene hvor Torsteins tjener drar avgårde for å varsle sin herre, blir også leseropplevelsen forsterket ved følelsen av at tiden renner ut. Spørsmålene som henger i luften, kretser rundt utfallet for de to elskerne – vil Falkvor tape for sin overmann, eller vil han leve lykkelig alle sine dager? Uaktsomheten til Torstein presiseres på denne måten, og blir også et godt eksempel på hvordan balladestrofer ofte kan komprimere større betydninger og konserverer dem i tilsynelatende enkle formuleringer:

Her site du Tostein Davidson  
drikke mjø av skål  
heime ær Falkur Lommanson  
ri av mæ ditt vene mål (str.19.).

At det må en mannlig tjener til for å opplyse balladens fremste mann om at hans brud er på vei bort med en annen mann, er i seg selv nok til å krenke Torsteins ære betraktelig. Den dømmende tonen til tjeneren og scenariet som skapes, der brudgommen feirer sitt ekteskap uten bruden, fremstiller Torstein som en egosentrisk mann med øyne kun for det materielle.

Som et siste, desperat forsøk på å opprettholde sin sosiale status og ære, forbereder Torstein sitt motangrep ved å mønstre sine menn til kamp. Sammenstøtet blir en blodig affære, og Torstein kommer dessverre ikke seirende ut av kampen:

Å heimte rei Tostein Davidson  
mæ sjuke mennar å få  
å Falkur spilar i heio nor  
alt mæ sitt vene mår (str.27).

Selv om Falkvor Lommannsson er en mann som opptrer utenfor loven og samfunnets normer, så fremstår bruderovet som noe akseptabelt på grunn av den sterke kjærligheten. Det er oppsiktsvekkende at en ballade av denne sorten, med to sterke rivaler, ikke ender med døden for en av dem.<sup>26</sup> Attpåtil kan den aller siste strofen (29) fremstå som en slags indre dialog hos Torstein, noe som mer eller mindre aldri forekommer i denne genren. Betydningen av denne strofen vil jeg komme tilbake til nærmere sammenfatningen av lesningen. Dessuten er det også på sin plass å se de to mennene ut ifra Vendelills ståsted – deres handlinger har tross alt mye å si for hennes fremtid og ære.

### 3.3.4 En ny helt?

Falkvor Lommannssons bruderov er med på å iscenesette tre gjennomgående temaer som forekommer spesielt i de visene hvor riddere opptrer – ære, kjærlighet og klasseforskjeller. Selv om disse temaene ikke er sjeldne, har imidlertid denne balladen fascinerende måter å synliggjøre disse forholdene på, og for mitt vedkommende er det de aktuelle, mannlige aktørene som gjør lesningen særdeles interessant. Torstein Davidssons bekjentskap med kongen, han som på mange måter kan anses for å være hegemoniets øverste representant, er i seg selv nok for å bokstavelig talt utklasse Falkvor Lommannsson som både mann og ridder. Til tross for hans seier i «klassekampen», er leseren vitne til at slike titler ikke holder for Torsteins overordnede kamp for å opprettholde sin ideelle, maskuline status og identitet. Balladen skildrer en *dreining* fra et maskulint ideal som omfavnet de gamle samfunnsnormene og konvensjonene, til en maskulin representant som heller forankrer sin sosiale identitet i en høvisk kultur. Denne dreiningen kommer til syne ved flere anledninger i teksten, og det er spesielt her mitt perspektiv vil ligge.

Pil Dahlerup presenterer diverse kjennetegn innenfor begrepet «ridderskap», deriblant nevner hun den spanske filosofen Ramon Lull (ca. 1235-1316) og hans lærebok *Libre del ordre de cavayleria*<sup>27</sup>, en bok som bl.a. beretter om en ridders karakteristiske adferd:

Hans opptreden skal være høvisk, hvilket innebærer, at han skal være velklædt, gæstfri, vis, modig, loyal, trofast, sandfærdig, tapper og ydmyg. Disse egenskaber tilsammen udgør hans *largesse* [storsind]. Mangel på en af dem, eller angreb på en af dem, betyder ridser i det, der sammenfatter hele manden, hans *ære* (Dahlerup, 1998, s.18)

<sup>26</sup> I danske oppskrifter finnes det varianter der Torstein Davidsson dør i kampen med Falkvor (jf. TSB, 1978, s.67).

<sup>27</sup> Verket har blitt oversatt av Noel Fallows. Den engelske tittelen er *The Book of the Order of Chivalry*, (2013).

I lys av disse kriteriene som til en viss grad kan leses som regjerende mentaliteter i tiden da Lull levde og virket, blir det desto mer spennende å sirkle inn Falkvors sosiale identitet. Slik balladen utspiller seg, bryter Falkvor først og fremst med ridderprinsippene som omhandler ydmykhet – et bruderov kan strengt talt ikke utføres av en tilbakeholden og ydmyk person. Allikevel fremstilles *prosjektet* på en slik måte at det ikke virker som et direkte lovbrudd på leseren, noe jeg tidligere definerte som en effekt skapt av tekstnormen som sådan, men denne legitimeringen av bruderovet kan også sees som et resultat av den betydningsfulle høviske kjærligheten. Kaster vi et blikk tilbake på Ramon Lulls ridderkriterier som Dahlerup omtalte, anser jeg det nærmest som en umulighet å forene *ydmykhet* med resten av det som karakteriserer Falkvors sosiale identitet. Går det an å forene ydmykhet med det begjæret som kjærligheten i dette tilfellet viser oss?

Å de va' tilegt um morgonen  
då soli ho skin i lundi  
då spilar folen unde Vendelill  
som kâte bukkebloi (str.25).

Selv om denne ridderlige kjærligheten var av en dannet art, kan strofen ovenfor allikevel frembringe tanker om forelskelse og sterke følelser i omløp. Det er som om balladens siste strofer utløser en stemning som skildrer en slags dyrisk seksuell utfoldelse – både Falkvor og Vendelill er frie fra de tvangsmessige samfunnsnormene, og sammen kan de utfolde seg i den gleden det innebærer. Det er begjæret som sluker ydmykheten, og resultatet blir ikke en «ripe» i heltens ære, men heller en seier som ridder og mann. Spørsmålet blir derfor: Hvordan kommer Falkvor seg helskinnet og «ripefri» ut av denne ikke-høviske opptreden?

Det kunne være fristende å lese dette som et bilde på en kraft som mennesket ikke er i stand til å kontrollere, og derfor oppfører helten seg slik som han gjør. Han går seirende ut av krigen med sin lovløshet kun fordi at ingenting er større enn kjærligheten. Fristende er det, men helt rett er det heller ikke. Slik jeg ser det, må Falkvors seier som «tyv» sees i lys av at en *annen* maskulin representant feilet, feilet i den forstand at han ikke mestret de utfordringene og forventningene som kommer med den sosiale identiteten det klassepregede samfunnet hadde gitt ham – slik det i alle fall fremkommer i denne balladen. Det jeg mener, er at Torstein Davidsson, venn av kongen og en mann alle burde frykte og elske, kom til kort i spørsmålet om å verne om sine viktigste verdier. Ved å overse sin nye brud setter han både hennes og sin egen ære på spill. I lys av Dahlerups referanse til Ramon Lulls kriterier feiler Torstein i forhold til det å være *vis*. Det holder ikke med store verdier dersom man ikke

besitter klokskapen til å beskytte disse verdiene. Torstein makter i det minste å opprettholde sin ære i sitt forsøk på å vinne Vendelill tilbake.

Falkvor røver ikke Vendelill som en hevnaaksjon mot Torstein, men han redder henne heller ut av et arrangert ekteskapsforhold der kjærlighet ikke er av betydning. Han representerer en kjærlighet som er så sterk at den kan fremstilles på en måte som legitimerer noe så grovt som et bruderov, men det må samtidig sees i lys av Torsteins uaktsomhet. I enkelte versjoner av denne balladen, finnes det strofer hvor vi får kjennskap til aspekter som bygger opp under ektheten til Falkvors følelser for Vendelill: «After a short talk (*cD*, *cN*: in which he reminds her that she once promised herself to him) he takes off with her behind him in the saddle» (TSB, 1978, s.67). Hans tidligere innsats i å kurtisere den unge jomfruen viser Falkvor utad som en over gjennomsnittet lidenskapelig mann som dermed mestrer å sette opphøyde menn som Torstein i skyggen. Han gjør seg til en *helt* fordi han går imot de samfunnsmessige konvensjonene til fordel for det han mener er rett. Falkvors status som helt er et resultat av hans høviske kjærlighetserklæringer til Vendelill, men samtidig gjør han seg også til helt i sine anti-høviske gjerninger. Dvs. i lys av kravene vi så hos Dahlerup ovenfor som var bundet til en høvisk opptreden, da med utgangspunkt i Lulls lærebok, så svarer ikke Falkvor til alle disse forventningene. Han velger bort kriteriet som omhandler ydmykhet til fordel for å være lojal mot sine egne følelser – med bruderovet så forankres hans maskulinitet og hans rolle som helt. Disse handlingene underbygges også med tekstnormens klare føringer for hvem av de to mennene som vil komme best ut av rivaliseringen. Falkvor lykkes fordi han går i mot de kriteriene som ideelt sett ville ha skapt den beste maskuliniteten. Gjennom sin målrettede og overbevisende holdning, står han igjen som den modigste mannen. Modig i den forstand at han tør å vise seg med en mer sårbar maskulinitet enn den Torstein står for siden hans handlinger beror på kjærligheten til en kvinne. Anne Eriksens utbrodering av heltebegrepet kan også kaste lys over denne balladens protagonist:

Helter har faktisk forbløffende stort spillerom for hva de kan foreta seg, og heltegjerninger er slett ikke alltid så gode og edle. [...] Hvis vi samtidig går med på at ingen egenskaper eller handlinger er heroiske i seg selv, blir det en del av heltens individualitet å kunne opptre som opportunist nettopp for å nå sine heroiske mål. Derfor kan helten bryte normer, endevende kategorier og tildels oppføre seg direkte skurkaktig (1994, s.8).

Falkvor oppnår status som helt i sine opportunistiske handlinger, handlinger som tilsynelatende holder seg innenfor et akseptabelt brudd på normene– med kjærligheten til



grunn kan han gjennomføre det kontroversielle i å stjele en annen manns brud, og allikevel stå igjen som helt.

Strofene som omhandler hvordan Falkvor forbereder sitt prosjekt, er preget av en håpefull stemning. Det kommer til syne i alt lyset som omgir ridderen. Enten det er «forgyllte beisl i munn» (str.5), eller «soli ho skin i lie» (str.6), så utstråler denne delen av teksten et bilde på ridderens selvtillit og håp. Igjen ser vi hvordan tekstnormen legger opp til at Falkvor er den som ligger best an av de to mennene i kampen om Vendelill. Til tross for at denne balladeoppskriften ikke inneholder de førnevnte opplysningene rundt Falkvors tidligere mislykkede erobringer, mener jeg at en kan se en åpenbar tiltrekning mellom Falkvor og Vendelill også i denne oppskriften. Ikke nok med at han kjenner Vendelill igjen, men hennes reaksjon på ridderens ankomst kan leses som en stadfestelse på hvorfor hun så enkelt lar seg «røve»: «[...] då blikna bruri i benkjen sat / innunder rosur å liljur» (str.11). Ovenfor så vi Solbergs kommentar til dette, og hvordan hennes bleke ansikt var et bilde på hennes varme følelser for ridderen, men at hun omgis av roser og liljer, klare symboler på renhet og kjærlighet, forsterkes det desto mer at Vendelill allerede har funnet sin utkårede. Hennes forsøk på å gjemme seg for Falkvor bunner i den *æren* som står på spill for hennes del. Ved å frivillig bli med en annen mann enn den hun har sagt ja til å ekte, ville hun ha risikert å skade både sitt omdømme og sin fremtid. Eventuelle tvilstilfeller vedrørende Vendelills følelser for Falkvor, blir derimot visket ut i løpet av tekstens siste strofer. Seieren til Falkvor over Torstein setter Vendelill fri til å velge mann på ny uten å risikere både ære og rykte. Hennes åpenlyse tiltrekning og valg av Falkvor Lommannsson til slutt, indikerer et kvinnesyn som favoriserer den type maskulinitet Falkvor representerer fremfor Torstein. Men spørsmålet om ære gjelder ikke kun for vår kvinnelige aktør, for det er først og fremst en *mannlig* ære som står på spill.

Torstein Davidssons sosiale identitet bekreftes som vi har sett i aller første strofe. Det å ha de riktige bekjentskapene i denne tidens samfunn var åpenbart vitalt for å kunne oppnå de høyeste posisjonene i en mannsdominert verden. Feilen som balladens tidlig utnevnte helt derimot gjør, er at han lar sitt hovmod styre tilværelsen. Han virker ikke til å ha verken hjertet eller hodet på plass idet rivalen dukker opp og stjeler bruden hans. Nå er dog ikke stolthet et uvanlig fenomen i tekster der vi møter menn som representerer de høyere klasser, men det er heller *hvordan* den stolte Torstein Davidsson blir gjort oppmerksom på sin uaktsomhet som er interessant i vårt tilfelle:

De va' den liten smådreng  
han inn igjenom dynni steig  
de va' Tostein Davidson  
han upp imot han reis (str.17).

Som vi kan lese ut av disse verselinjene, er det en tjenerskikkelse som i utgangspunktet er av liten betydning, som er den som setter hele *konflikten* i gang. Dessuten er strofen et godt bilde på de klasseforskjellene som råder i denne teksten der den betydningsløse tjeneren ser *opp* på sin herre, men likevel er det han som gjør sin herre oppmerksom på at rollene er i ferd med å snu. Et fenomen som for så vidt er nokså vanlig i balladegenren.

De neste strofene er en dialog mellom tjeneren og Torstein, en dialog som påpeker for Torsteins del hvordan hans egosentriske vesen er en av hovedgrunnene til at hans sosiale identitet er i ferd med å krenkes. Selv om tjeneren i utgangspunktet ikke står i en posisjon hvor han har rett til å dømme Torstein som er en «større» mann enn seg selv, våger han allikevel å bringe beskjeden om bruderovet med en nokså kritisk undertone:

Her site du Tostein Davidson  
drikke mjød og vin  
heime ær Falkur Lommanson  
ri av mæ unge brur (str.18).

Tjeneren viser seg å være en bedre mann enn Torstein. Hans krasse kommentarer til Torsteins egoistiske holdning, demonstrerer hvordan Torstein overser de viktige tingene som hender rundt ham. Selv om tjeneren ikke fikk tildelt en aktantrolle i modellen ovenfor, er det likevel han som setter i gang hendelsene på konfliktaksen. Med andre ord er hans rolle i handlingen større enn først antatt. Måten han fremstilles på, som en slags moralsk veileder, kan på mange måter minne om det man omtalte som et «kor» i det antikke dramaet. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* sier Unni Solberg bl.a. dette om begrepet:

Hos den eldste tragedieforfatteren, Aiskhylos, spiller koret en ledende rolle i det dramatiske handlingsforløpet. Koret, som bestod av 12 medlemmer, opptrådte som én aktør; det trer inn i dialogen og søker å påvirke handlingen ved å irettesette og veilede de to andre aktørene. Koret kommenterte handlingens gang, og kunne representere en høyere innsikt og ofte med dømmende og forutsiende kraft. Det har derfor vært lansert teorier om at koret skulle representere en «ideell tilskuer» (Solberg, 2007).

«Smådrenge» er den ideelle tilskueren som gir sin selvopptatte herre muligheten til å redde sin ære som ridder, og kanskje er det nettopp denne rollen som «utenforstående veileder» som gjør at han umiddelbart ikke passer inn i noen av aktantmodellens plasser. Han blir heller en slags personifisering av moralen som ligger til grunn for den ideelle sosiale identiteten – han er stemmen til en ridderlig klokskap som Torstein mangler og dermed blir hans bane.

I lys av det jeg tidligere omtalte som en mulig *dreining* fra en etablert maskulinitet skapt i middelalderhegemoniet, til en maskulinitet som preges mer av den gryende høviske middelalderkulturen, kan dermed Torsteins maskulinitet anses for å være en foreldet maskulinitet? Uansett viser utfallet av denne historiske balladen til to interessante momenter. For det første får vi en lykkelig slutt med foreningen av Falkvor og Vendelill i en kjærlig ekstase der Falkvor står igjen som tyven som ble *helt*. Helteskikkelsen han fremstilles som er etter mitt syn av et annet kaliber enn andre beslektede ridderviser. Parallelt med bruderovet, er det som om Falkvor er en personifisering av den dreiningen jeg nevnte innledningsvis. Hans rolle som protagonist setter søkelyset på en maskulinitet som ikke bare skiller seg ut fra den rådende, etablerte middelaldermaskuliniteten, men han står også igjen som den nye påtroppende helten og bærer av den nye formen for maskulinitet. Seieren over Torstein Davidsson, symbolet på det opphøyde sosiale hegemoniet, demonstrerer det man i kjønnteoretiske termer omtaler som en *konstruksjon*. Torsteins sosiale identitet krenkes betraktelig og blir et eksempel på hvordan også den tidens sosiale identitet og seksualitet, kun var produkter av konstruksjoner i ulike diskurser. Aller siste strofe blir den beste illustrasjonen på denne påstanden:

Bryddaupi heve me drukkji  
å bruri heve me mist  
så sårt syter Tostein Davidson  
som fuglen på lindekvist (str.29).

Med preg av en indre dialog hos Torstein, ser vi en mann som på kort tid har gått fra å være en regjerende skikkelse, til å bli redusert til intet mer enn en avleggs ridder. Rollene er snudd på hodet, noe vi ser godt dersom andre og siste strofe sammenlignes. I begynnelsen var det Falkvor som sutret over sin tapte kjærlighet, men etter å ha tatt grep og vist en handlekraftig karakter, er det til slutt Torstein som sitter og syter over sin nye livssituasjon.

Holder vi fortsatt litt fast ved konstruksjonstanken, kan det kanskje påstås at teksten fremstiller to former for konstruksjoner, men på ulikt plan. På det rent individuelle planet er det Torsteins fasade som slår sprekker, og dermed viser det seg hvordan hans handlinger

gjennom balladen ikke går overens med de handlingene hans sosiale posisjon har pålagt ham. Han handler uaktsomt i forhold til sin sosiale identitet som ridder og stormann, en identitet som gjennom dette synlige klassesjiktet har formet Torstein Davidssons maskulinitet som vi ser utad. Når denne identiteten derimot slår sprekker, sier dette også at identiteten er resultatet av en konstruksjon – en identitet som nødvendigvis ikke er den mest ideelle allikevel.

Vender vi blikket videre mot Falkvor Lommannsson og ideen om en sosial konstruksjon som synliggjøres, mener jeg at hans rolle fremstiller en maskulin *dreining* som igjen illustrerer en konstruksjon på et kulturelt plan. Det er åpenbart en umulig oppgave å skulle stadfeste eventuelle høymiddelaldermentaliteter som ligger til grunn for tekster av denne typen. Mitt eneste verdifulle utgangspunkt er dog teksten, og måten den fremstiller sine karakterer og tanker på. Derfor blir denne overgangen fra en idealisert helteskikkelse til en *ny* helt som kommer frem i lyset av handlinger basert på begjær, mot og kjærlighet, et slags maskulint generasjonsskifte. Helten er ikke lenger utelukkende sterkest, mest fryktinngytende eller rikest, men han er handlingsdyktig og villig til å ofre hele sin sosiale posisjon til fordel for kjærligheten. Balladen viser oss hvordan kjønn er noe som *gjøres*, og ikke noe som *er*. Falkvor former sin nye, heltepregede sosiale kjønnsidentitet og maskulinitet i de oppsiktsvekkende handlingene han gjør. Torstein Davidsson gjør derimot minimalt, og får med dette en slags tilbakegang i den prosessen som er hans sosiale kjønnsidentitet og maskulinitet. Hans høye posisjon i et dominerende klassesamfunn virker til å utvikle en form for subjektiv passivitet som igjen resulterer i en form for maskulinitet som lettere lar seg styre av de regjerende og stereotypiske maktdiskursene i samfunnet.

### 3.4 «Knut i Borg» (TSB D172)

#### 3.4.1 Valg av balladeoppskrift

«Knut i Borg» er en utbredt ballade som inngår under den norske betegnelsen *ridderviser*. I TSB-katalogen har balladen blitt nummerert som D172 (jf.1978, s.122-123) under delkategorien «Rape and attempted rape» mens den overordnede D-gruppen bærer tittelen «Ballads of chivalry». TSB-katalogen gir oss et innblikk i hvordan balladens handlingsforløp kan variere innenfor de ulike nordiske variantene. Imidlertid er den underliggende konflikten og tematikken, vedrørende krenkelse og oppretting av ære, lik for alle de nordiske bidragene. Min oppskrift er å finne i dokumentasjonsprosjektets balladearkiv, nedskrevet av Sophus Bugge etter Anne Bruhær i Mo i Telemark (BIN:1631), se vedlegg 4 (s.145-148). Denne teksten står oppført uten årstall, men i *Norske folkeviser: Våre beste balladar*, kan Olav Solberg opplyse at denne oppskriften er fra 1850-årene (2003, s. 230). Utenom denne varianten er det fire oppskrifter til i balladearkivet, men disse tekstene er relativt fragmenterte, og gjør seg ikke lett anvendelige med tanke på nærlesning.

Siden Solberg har valgt denne oppskriften av Bugge i sin bok fra 2003, ble det en fordel for meg å velge den samme, siden han har svar på enkelte ordforklaringer og generelle opplysninger rundt spesielt motivet. Landstad kunne også vært et alternativ, men siden Bugges oppskrift stiller med 26 strofer mot Landstads 17 strofer, ble valget for min del enkelt siden det er en fordel å ha utfyllende tekster som utgangspunkt for et slikt arbeid.

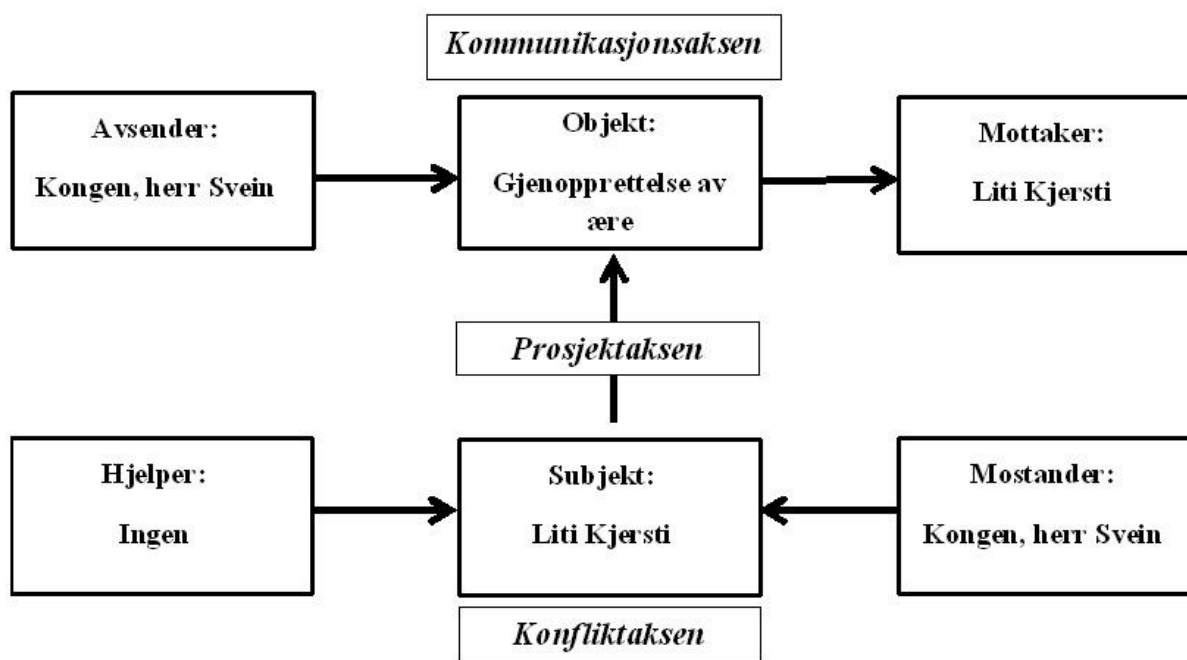
#### 3.4.2 Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene

På bakgrunn av at aktantmodellen har seks plasser som skal fylles, og denne balladen kun har fire synlige aktører, kan det tidlig konstateres at enkelte aktører må fylle mer enn én rolle. Samtidig skiller denne balladen seg fra de andre balladene i oppgaven ved å ha et kvinnelig *subjekt*. Selv om dette ikke forekommer i de andre tekstene jeg har lagt til grunn, vil modellens strukturelle evne klare å isolere liti Kjersti og de to respektive mannlige aktørene, for på den måten å gjøre den kommende lesningen desto klarere – enten det er snakk om å isolere de som individuelle sosiale, dynamiske identiteter, eller sirkle dem inn i lys av det rivaliserende forholdet de har til hverandre. Et kvinnelig subjekt vil på sin side kunne kaste lys over hva kvinner anså for å være den mest ideelle maskuliniteten, men eventuelle funn

som gjøres ut av denne innfallsvinkelen, må naturlig nok kun leses som mulige mentaliteter fra den tidens kvinneskikkelser. Som vi har sett tidligere, og som også gjelder som en overordnet regel i møte med tekster fra balladegenren, så er de tolkningene en drar ut av lesningen, til syvende og sist kun antakelser som baserer seg på tekstens fremstilling av de ulike temaene, motivene, aktørens roller, identiteter osv.

Prosjektet er nokså fremtredende, men før jeg går nærmere inn på hva dette består av, vil jeg henwise til Solbergs kommentar til balladen fra *Norsk folkediktning: Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv*: ««Fruva liti Kjersti» har to friarar, riddaren Knut i Borg og sjølve kongen, herr Svein, som rår over femten land. Men ho vil helst ha Knut i Borg, og til dette knyter konflikten i visa seg» (1999, s.178). Det kunne vært en enkel utvei å anvende konflikten som et synonym for prosjektet, siden konflikten på mange måter utgjør selve handlingen, men konflikten må heller sees som årsaken til prosjektets utløsning.

Liti Kjersti fyller *subjektrollen*. Kongens drap på Knut fremprovoserer liti Kjerstis *hevnprosjekt*, hvor *objektet* blir å gjenopprette både sin egen ære og æren etter Knuts død. I lys av dette passer også balladens alternative tittel godt til kjernen i balladens motiv – «Brura hemner brudgommen». Denne tittelen står blant annet oppført som alternativ tittel i min valgte oppskrift fra dokumentasjonsprosjektets arkiv. Den finnes også i *Utsyn yver gamall norsk folkevisediktning* av Heggstad og Nielsen med nummer 82. (1912, s.47). Hjelpen liti Kjersti får frem mot prosjektets slutt, er mer eller mindre ikke-eksisterende. I andre strofe blir vi presentert for hennes eldste bror som kommer med råd rundt søsterens valg av husbond, men dette er i grunn det eneste han bidrar med også. Knut i Borg kan ikke plasseres som en fungerende aktør i noen av aktantrollene da det er hans død som utløser hele prosjektet. Som vi har sett eksempel på tidligere i balladen om «Olaf Liljukrans», så har *avsender- og motstanderrollen* en mulighet for å smelte sammen, noe som her skjer med kongen - herr Svein. Det er hans dominerende vesen som truer idyllen mellom Knut og liti Kjersti. Selv om hans død i prinsippet gjenoppretter liti Kjerstis ære, og dermed gir henne rollen som *mottaker*, kan det allikevel påstås at ingen tenkelig hevn kunne rettferdiggjøre hans grove overtredelser og overgrep. Til nå har aktantmodellen sirklet inn to relativt sterke former for maskulinitet – sterke i en karaktermessig forstand. Knut er den tragiske helten som møter sin overmann i kampen om en kvinne. Herr Svein med sin status som konge burde i utgangspunktet representert et stereotypisk middelalderideal, men hans handlinger utgjør heller en mildt sagt truende og vandalpreget karakter. Ved å ha en kvinne som subjekt åpner det dermed opp for en lesning basert på en kvinnes idé om hva en mann bør være, i tillegg til en lesning som synliggjør to relativt ulike mannlige rivaler. Modellen blir som følger:



### 3.4.3 Analyse og tekstkommentar

I løpet av balladens tjueseks strofer får vi et innblikk i middelalderens kvinner, og deres vanskelige posisjon i forhold til det å skulle opprettholde, og eventuelt gjenerobre ære i en mannsdominert verden. Den dramatiske historien åpner med liti Kjersti og hennes valg av beiler, et valg hun åpenbart har lett for å ta, til tross for tvilen som anslås i første strofe:

(Dæ va') fruva (liti Kjersti  
 låst ho (hava fengji vande)  
 (ho visste 'kji hot ho sill) svora  
 (tvo belar) fyr bori (stande).  
 - (Knut i Borg lovar så vene brurir) -

I andre strofe får hun en oppfordring fra sin bror, der han sier at hun må bestemme seg for hvilken mann hun skal gifte seg med. Dette er for så vidt det eneste vi hører fra broren gjennom hele teksten. Fra tredje til femte strofe får leseren inntrykket av at liti Kjerstis favorisering av Knut fremfor Svein var en enkel avgjørelse. Hennes oppramsinger av årsaker til hvorfor hun velger Knut foran Svein, har mye å si for det antatte kvinnesynet som denne teksten fremstiller, med tanke på hvilken maskulinitet som presenteres som den mest ideelle.

Tross alt burde en konges rikdom og posisjon være mer lokkende enn en laverestilt

ridderskikkelse, men det er derfor en annen og mer medmenneskelig kvalitet som gjør Knut til den mest ønskelige beileren sett ut ifra liti Kjerstis synspunkter. Hun velger med andre ord ikke kun på bakgrunn av det best tenkelige alternativet, sett i et samfunnsmessig perspektiv. I en tid der status og ære var noen av de høyest ønskelige målene for et individ, blir det derfor vanskelig å forstå hvorfor liti Kjersti ikke velger kongen – han som tross alt er et slags ikon for samfunnets høyeste posisjon på rangstigen. Her mener jeg de første interessante ledetrådene til svaret på hva det er som utgjør og således skiller disse maskulinitetene fra hverandre, ligger.

Oppskriften jeg har valgt, sier lite om hvorfor liti Kjersti fremstår som en ensom og uskyldig jomfru uten familie rundt seg, spesielt med tanke på familiens og ættens rolle i middelalderssamfunnet der giftermål sjeldent gikk for seg uten familie til stede. Et mulig svar på dette kan lokaliseres i Landstads anmerkninger til denne balladen: «[...] Hendes Fader, Moder og yngste Broder Junker Valdemar dö bort; en Kongesön og en riig Ridder beile til hende; den sidste giver hun Ja» (Landstad, 2002, s.307, disse opplysningene henter Landstad fra Peder Syv og hans «Efterligning» av denne balladen (Landstad, 2002, s.307). Det lar seg ikke gjøre å konstatere om denne bakgrunnsinformasjonen også gjaldt for de norske variantene av denne balladen, men Solberg (2003, s.229) påpeker at motivet som sådant, der en kvinne selv må gjenopprette æren ved mangel på slektninger, mest sannsynlig er det opprinnelige innholdet i balladen, men at de norske variantene har mistet dette motivet. Til tross for dette konstaterer han følgende: «Men sammenhengen er likevel god nok – brørne til liti Kjersti tenkjer vel at det ikkje nyttar å setje seg opp mot kongen. Dess djervare er hemnen hennes – den blir utført med det same sverdet som kongen brukte for å drepe Knut i Borg» (Solberg, 2003, s.229). Motivet opprettholdes slik sett også i de norske variantene, men det skjules bare i mangelen på oppklarende strofer.

De påfølgende strofene beretter om hvordan Knut i Borg er den som forbereder seg til bryllup, men at Svein dukker opp som ubuden gjest. I balladevariantene fra Danmark og Island derimot, er det Knut selv som ber kongen til bryllupet: «[...] Knud invites the king in spite of his bride's warnings» (TSB, 1978, s.122). Allerede her kan man ane karaktertrekk ved den maskuliniteten Svein representerer – arroganse og hovmod. Legg for øvrig merke til poengteringen av at Knut er ung av alder i strofe åtte: «[...] (dæ va' unge Knut i Borg) / (ute fyr honom står)». Dette er muligens en indikasjon på at Knut er betydelig yngre enn kongen, og dermed mer attraktiv for liti Kjersti, men selvsagt blir dette kun løse antakelser. Videre i strofe ni får vi enda en pekepinn på hva slags maskulinitet Knut representerer:



(Vælkomen kungen Heresvein)

(vælkomen) æ' du hit

adde (denne virkevika)

(så hev eg) venta deg.

Det er usannsynlig at Knut er totalt uvitende om hva slags trussel Svein utgjør, og dermed er hans nokså milde og hyggelige velkomst til rivalen et tegn på at han er både tolerant og behersket. I tiende strofe kan det, ifølge Solberg (2003, s.229), se ut som at kongen har bedt seg selv i bryllupet. Igjen viser Svein seg med en maskulinitet preget av uhøflighet og pågåenhet. Hans pågående holdninger dempes ikke desto mindre av måten han tramper inn i liti Kjerstis husrom på: «(Inn kom kungen Heresvein) / trødde (han så hart) i t(ilje)» (str.11) – en konge med et særdeles sterkt markeringsbehov.

Handlingsforløpet kan for så vidt deles inn i tre deler. Den første delen omhandler liti Kjerstis valg av beiler, deretter blir leseren vitne til sammenstøtet mellom de to mannlige rivalene, mens den avsluttende delen er den mest dramatiske med overgrepet mot liti Kjersti og hennes hevndrap på Svein. Sammenstøtet mellom Knut og Svein har ulikt utgangspunkt etter hvilket nordisk opphav balladen har. I den danske varianten er det f.eks. kongen som beordrer sine menn til å drepe Knut (TSB, 1978, s.123). I våre norske oppskrifter er det Sveins åpenbare sjalusi på Knut og begjær etter liti Kjersti som maner til kamp. Mitt inntrykk av Knut i denne forbindelse, er en mann som kun tyr til vold for å forsvare seg. Det han forsvarer, er kjærligheten til liti Kjersti og deres felles fremtid. Men slik utfallet dessverre er i flere ballader, går ridderen fra å være en tapper helt til å bli en tragisk helt. Knut rekker så vidt å ta sitt siste åndedrag før Svein krever liti Kjersti som om hun var en eiendel. Balladen får dog sin magre oppreisning ved at liti Kjersti dreper sin overgriper. Hvilket inntrykk sitter leseren igjen med etter en slik dramatisk lesning, og hvilke menn er det som fremkaller en slik lesning? Svaret tror jeg blant annet er å hente i *subjektet* liti Kjersti. Det er tross alt henne hele plottet beveger seg rundt, og i håp om å nærme seg en utgreiing av tekstens mannlige aktører, tror jeg det er en fordel å først gå veien om motivet og tematikken der liti Kjersti spiller hovedrollen.

#### 3.4.4 En kvinne i en mannsverden

I arbeidet med tekster av en så høy alder, er det etter min mening en nødvendighet å bevege seg utenfor en tilnærming basert utelukkende på tekstlig autonomi. Dette fordi balladene har

gjennomgått betydelige traderinger og strengt talt tålt tidens tann, og slik sett får et helt annet vurderingsgrunnlag enn de mer moderne og etablerte litterære verkene. En datering av en tekst kan etter mitt syn gjøre mye i forhold til leserens forventning og forståelse av innholdet, men i balladens tilfelle må en nøye seg med antakelser og omtrentlige beregninger. Allikevel tror jeg at motivet i den aktuelle balladen kan være med på å nærme seg et svar på dateringsproblematikken. I sin kommentar til «Knut i Borg» sier Olav Solberg følgende: ««Knut i Borg» handlar om ein konges maktmisbruk mot ei forsvarslaus kvinne. Det er eit emne som er vel dokumentert i sagalitteraturen, og som fungerer som motivlån i balladen» (Solberg, 2003, s.228), med andre ord kan denne balladen være et eksempel på hvordan denne genren kunne vise de glidende overgangene mellom tematikken nedarvet fra sagalitteraturen, og den europeiske høviske diktningen. *Litteraturvitenskapelig leksikon* kan supplere med disse opplysningene:

høvisk litteratur (av ty.*höfisch*, ‘som angår hoffet’), diktning knyttet til hoffkulturen i vesteuropeisk høymiddelalder med utspring i den franske trubadurdiktning. Den høviske litteraturen hadde en blomstringsperiode fra slutten av 1100-tallet og til begynnelsen av 1300-tallet, og omfatter både lyrikk og episk diktning på vers og prosa (Solberg, 2007)

Innslagene av høvisk diktning i denne balladen sirkler mer rundt ridderskikkelsen som Knut i Borg representerer, samt den «ekte» kjærligheten som liti Kjersti og Knut deler før rivalen ødelegger harmonien.

Sammenlignet med den høviske kjærligheten vi kunne overvære i balladen om «Falkvor Lommannsson», vil jeg påstå at kjærligheten mellom liti Kjersti og Knut er ennå nærmere den *dannede*, høviske kjærligheten, spesielt med tanke på Knut som utfyller alle de ridderlige kvalitetene, deriblant hans synlige ydmykhet. Sagalitteraturens bidrag i denne teksten derimot, står mest sannsynlig for selve *prosjektet* – liti Kjerstis hevn, hvor målet med hevnen er gjenopprettelse av en tofoldig ære. Å gi en omfattende redegjørelse av hva ære, skam og hevn innebar for den enkelte borger av det norrøne samfunnet, er i mitt tilfelle en altfor omfattende oppgave. Men at hevn var forbeholdt det mannlige kjønn, kan i alle fall konstateres. Spørsmålet blir heller: Hvorfor fremstår liti Kjerstis hevn som en akseptabel gjerning? Underforstått at leseren i dette tilfellet ikke er en «moderne» leser, men heller en leser med historiske øyne. Dette svarer Solberg på i sin omtale av tematikk og symbolikk som forekommer i «Knut i Borg»: «Det er ikkje vanleg i balladen at kvinner tar hemn slik det skjer i denne visa, men liti Kjersti som ikkje hadde nokon far, har heller ingen ektemann som kan

utføre hemnen» (Solberg, 1999, s.179). Altså gjør mangelen på mannlige forsvarere det mulig for liti Kjersti å ta saken i egne hender. Tilfeller av maskuline kvinner er allikevel ikke et ukjent fenomen i middelalderballader. I masteravhandlingen «... *sin faders død at hæbna*» - *kring blodhemnmotivet i norske balladetekstar* fra 200,1 kan Bente Velle Hellang vise til balladen «Sigrid og Astrid» (TSB D354)<sup>28</sup>, og hvordan hovedpersonen, Astrid, må tre inn i mannsrollen som hevner: «Faren hennar er drepen, det er ho som vil handle aktivt for å gjenopprette ættas ære og integritet [...]» (Hellang, 2001, s.41). For å kunne gjennomføre blodhevnprosjektet må Astrid kle seg ut som mann:

I lys av synspunkta på framferd i tilknytning til *kjønn*, må forkledningsprosjektet til Astrid sjåast på ikkje berre som eit utspekulert og kreativt påfunn, men også som ei naudsynt løysing for å få gjennomført blodhemnprosjektet og oppretta den brotne samfunnsordenen (Hellang, 2001, s.50).

Selv om liti Kjersti i «Knut i Borg» ikke går så langt som å kle seg ut som mann, er allikevel fellesnevneren at kvinnene i disse to balladene ikke har mannlige beskyttere, og må dermed se seg nødt til å ta opp kampen på egenhånd til tross for normene knyttet til kjønnsroller.

Tilbake til vår aktuelle ballade, så er kampen mellom de to mannlige rivalene med på å mane frem liti Kjersti som protagonist og subjektaktant, men samtidig er denne pågående kampen også en arena som illustrerer *kontrastene* mellom de to mennene. Kontrastene er det som gjør leseren oppmerksom på at vi har med to ytterpunkter av maskulinitet å gjøre, enten leseren er bevisst på dette eller ei, og ved å avdekke nærmere hva disse to ytterpunktene representerer og eventuelt skjuler, vil det med stor sannsynlighet tre frem ulike former for maskulinitet.

### 3.4.5 Konge eller knekt?

Til tross for den betydelig karaktermessige forskjellen mellom de to mannlige rivalene, så fremstilles begge i teksten som velstående menn, men Svein som konge trekker naturlig nok det lengste strået i denne sammenhengen. Dette sier oss at valget liti Kjersti tar, tilsynelatende ikke har med rikdom å gjøre, dette beretter også om en rivalisering som finner sted i et noenlunde likt classesjikt. Tekster om middelaldersamfunn og dets gruppering av mennesker plasserer som oftest konge, ridder og prest i samme sosiale rom, men det eksisterer

---

<sup>28</sup> Her anvender hun oppskriften som står trykket i Landstads visesamling (2002/1853, s.256-261).

selvfølgelig også en rangering blant disse innenfor det aktuelle, sosiale rommet. Perspektivet bør derfor være av et annet slag dersom en skal klare å avdekke mulige identitets- og maskulinitetsaspekter blant de to mennene. Hva kan så kontrastene fortelle oss?

Det som gjør balladen dramatisk, er i all hovedsak drapet på Knut i Borg. Han er den tapre ridderen som slåss for sin skjønne jomfru, men med hans død kan en så spørre seg hva dette er ment å skulle demonstrere for leseren? Knut utgjør en interessant karakter, men denne innsiktsfulle lesningen kommer først frem i hans sammenligning med sin overmann. Hvorfor? Fordi Knut er mer eller mindre alt det Svein *ikke* er – eller sagt på en annen måte, Knut i Borg er den herr Svein kanskje ønsker å være. Knut er ydmyk, modig og han skryter ikke av sin rikdom. Svein derimot, er arrogant, hovmodig og bruker sin rikdom nærmest som en trussel for at liti Kjersti skal skåne han:

Tvy så vorre deg kjæra mi  
så sårt du monne meg svike  
eg agta deg te mitt ægteviv  
at rå ivi land å rikji (str.24).

Likevel er det deres måte å nærme seg kjærligheten på som blir den største kontrasten mellom dem. Knut blir valgt av liti Kjersti fremfor Svein, men kongen virker til å se på liti Kjersti som en eiendel han begjærer, og derav tvinger han seg på henne til tross for hennes avgjørelse. Hva kan dette så langt fortelle oss?

Vi har en ond konge med åpenbare behov for å markere sin maskulinitet. Ridderen som har fått sin «prinsesse» viser tapperhet og styrke, men dør likevel – hvorfor? Kvinnen de slåss om, overlever på grunn av sin *egen* styrke, og slik sett står hun egentlig igjen som balladens mest maskuline person. Kan det tenkes at Svein ikke dreper Knut utelukkende på grunn av liti Kjersti, men heller for å drepe sin egen *angst* for den maskuliniteten Knut representerer, og som Svein selv ønsker å ha? For å utbrodere disse tankene ytterligere vil jeg gi et kort innblikk i *Becoming Male in the Middle Ages*, der forfattere av ulike essays tar for seg forskjellige innfallsvinkler til hvordan konstruksjoner av maskuliniteter foregikk i middelalderen, i tillegg legger de vekt på hvordan det sosiale kjønn er et fenomen i stadig bevegelse og tilblivelse. Redaktørene Cohen og Wheeler åpner boken med essayet, «Becoming and unbecoming»:

These essays catch moments in which we can observe masculinity in performance and masculinity as performance. The collection interrogates ways in which masculinity is

written on the body, through the body, and by the mind into culture. Gender performances mark not only private but also cultural constructs of power and powerlessness, and frequently reveal individual and collective anxieties about identity boundaries, about the Other in terms of sex, status, race, and religion (Cohen & Wheeler, 2000, s .xiii).

Selv om disse essayene ikke direkte berører de temaene og konfliktene jeg møter i «Knut i Borg», kan selve tankegangen fra enkelte perspektiver adopteres, mener jeg. Men før jeg forsøker å demonstrere hvordan de ovennevnte tankene kan overføres til vår aktuelle ballade, ønsker jeg å ta med et par beslektede aspekter fra Per Thomas Andersen og hans bok *Norsk Litteraturhistorie* (2001).

Per Thomas Andersen kan nemlig fortelle oss at enkelte ballader, spesielt de naturmytiske, kan fungere som *projeksjonsrom*: «Mange viser foregår i et litterært rom som ligger utenfor hverdagen. [...] Vi kan oppfatte dem som *projeksjonsrom* ikke bare for det ubevisste, men også for det uforståelige eller angstbelagte i tilværelsen» (Andersen, 2001, s.81). «Knut i Borg» tilhører ikke de naturmytiske visene, men en rent historisk ballade er det heller ikke. En kan derfor ikke utelukke balladen som kilde til virkelige mentaliteter som rådet i tiden den ble til, men man må naturligvis lese det med forbehold. I *Medieval Scandinavia: From Conversion to Reformation circa 800-1500* (1993), diskuteres blant annet kvinnens fremstilling i middelalderlitteraturen, og man går nærmere inn på hva som var idealer, og hva som var virkelighet. I dette spesifikke kapittelet gir de et nokså konsist svar på denne fakta- og fiksjonsproblematikken innenfor sagalitteraturen: ««Historical» sagas cannot be sharply distinguished from «fictional» ones. They are *all* literature in which fact and fiction are mixed» (Sawyer, 1993, s.190). Nå er ikke denne balladen et bidrag fra sagalitteraturen, men motivet som sådan har vi stadfestet som et lån fra sagalitteraturen, og dermed mener jeg at ideen om historiske tekster kontra balladetekster fra middelalderen, ikke kan konkluderes som enten- eller-tilfeller i forhold til fakta og fiksjon. Altså kan denne balladen til en viss grad være en kilde til mentaliteter som rådet rundt middelaldermenn, men nå tilbake til sitatet hentet fra introduksjon i *Becoming Male in the Middle Ages*.

Der kunne vi bl.a. lese hvordan ulike opptredener eller «performance» basert på kjønn, kan være med på å avdekke bl.a. kulturelle konstruksjoner av makt men også av avmakt. Det mest interessante for min del derimot, er det de omtaler som individuelle og kollektive tanker basert på angst for identitetsgrenser. Den aktuelle balladens aktører synliggjør nettopp en form for individuell, men kanskje også en kollektiv angst – både innenfor kjønn,

identitetsgrenser og status. Min lesning av «Knut i Borg» har til nå, ved hjelp av aktantmodellen, isolert to oppsiktsvekkende former for maskulinitet, og en tilsynelatende handlingsdyktig kvinne som oppfyller maskuline konvensjoner. Jeg mener at de store kontrastene både mellom mennene, men også mellom kvinnen og samfunnsnormene, er en indikasjon på en tekst som kan leses som det Andersen omtaler som et *projeksjonsrom* – kombinert med den angstproblematikken som ble omtalt ovenfor. Projeksjonsrommet fungerer som en slags arena, en arena som synliggjør en underliggende angst hos de mannlige aktørene. Angsten som sådan dreier seg om å dekke over en ønsket sosial og maskulin identitet, eller som i Knuts tilfelle handler det om en angst for sin overmann, samt en angst som beror på å stå i fare for å miste sin lykkelige livssituasjon. Liti Kjerstis angst handler på den annen side om å gjenerobre og opprettholde en sosial status og ære.

For å gjøre det ennå litt mer abstrakt, velger jeg å trekke inn nok en innfallsvinkel fra boken til Cohen og Wheeler. Samlingen av essayer i denne boken avsluttes med et slags oppsummerende blikk på det hele fra Michael Uebel der hans essay, «On becoming-male», innledes på denne måten: «Uebel offers a synthesis of the essays as they relate to the theme of spatialized identity: spaces actually offer men diverse possibilities for recomposing their existential corporeality and their social identity» (Uebel, 2000, s.367). Dersom vi oversetter «spatialization» med *romliggjøring*, kan ikke dette dermed passe inn i ideén om et *projeksjonsrom*? Slik jeg ser det, med alle de ovennevnte innfallsvinklene involvert, åpenbarer det seg rom av ulike størrelser og betydninger. Alle tre aktører befinner seg i første omgang i et felles sosialt og kulturelt rom. Der pågår det stadig prosesser som er med på å konstruere de tre aktørene til de sosiale identitetene de fremstilles som utad for leseren. Adopterer vi videre tanken fra Cohen og Wheeler ovenfor som sier at: «[...] masculinity is written on the body, through the body, and by the mind into culture» (Cohen & Wheeler, 2000, s. xiii), betyr ikke dette dermed at en også kan anse kroppene som *rom*? Det er i disse subjektive rommene, aktørenes indre, at angsten kommer opp til overflaten som de videre projiserer inn i det kulturelle og sosiale rommet de befinner seg i. Sagt litt enklere – de tre aktørenes relasjoner til hverandre utløser en angst hos hver enkelt som igjen blir årsaken til måten de *handler* på. Det er samtidig med på å forme den sosiale identiteten de fremstilles med i teksten.

Med sin ydmykhet og forsvarspregede karakter, fremstår Knut med en maskulinitet preget av en angst som oppstår i møte med sin overmann, men hans handlinger fremmer også en maskulinitet som står igjen som en stadfestelse av den såkalte høviske kjærligheten – den største angsten hos Knut er kanskje frykten for å miste sin elskede. Tekstnormen fremstiller

Knut slik at vi får sympati med han, og han dør således som den tragiske helten. Kong Svein derimot, med sin «falske» maskulinitet som er utdelt av samfunnet, må drepe Knut i håp om å opprettholde den aggressive, testosteronfylte og maktpregede skikkelsen som er hans sosiale identitet og status utad. I det han dreper Knut, dreper han også sin ønskelige og misunnelsesverdige maskuline identitet, parallelt med at han fjerner trusselen i det å skulle bli av-maskulinisert. Knut står dermed igjen som det genuine maskuline idealet – idealet som måtte bøte med livet i sin posisjon som identitetstrussel. Men, kongen dør tross alt til slutt, og slik understreker også balladeteksten at Knut i Borg ikke døde forgjeves. Den maskuliniteten kongen representerte, var tydeligvis ikke sterk nok i det lange løp, og hans posisjon som et antatt ideal, blir visket ut. Leseren sitter ikke igjen med en tristhet på samme måte som når Knut tok sitt siste åndedrag. I stedet får vi heller en slags kompensasjon for heltens død. Med Sveins død utslettes også hans antatte maktpregede maskulinitet – han reduseres til å bli en løgnaktig aktør som dør på grunn av sin hybrispregede holdning. Men hva med vår kvinnelige protagonist?

I lys av de ovennevnte kommentarene rundt liti Kjerstis rolle som «lovlig» hevner i en mannsverden, er det også på sin plass å holde tolkningen deretter. Med andre ord er hun et eksempel på hvordan kvinnene i enkelte vanskelige tilfeller, kunne påta seg ansvaret for sin egen ære og livssituasjon. Det interessante ved hennes fremstilling er hvordan hun ender opp som sin egen helt, fordi hun av-feminiseres og utfører handlinger som var forbeholdt menn. Bare ved å gjøre som en mann ville gjort i en lignende situasjon, kan hun frigjøre seg fra sin tragiske skjebne. Lykkelig er hun dog ikke siden den hun elsker, har blitt drept, men hun står allikevel igjen som gjenoppretter av Knuts drap, og av sin egen ære og integritet. Hennes plass i projeksjonsrommet, om vi skal plassere henne i forhold til angstproblematikken, tror jeg beror på angsten for å miste sin opprinnelige sosiale identitet som hun hadde før overgrepet. Altså tar hun tilbake sin ønskelige, sosiale status og identitet ved å drepe Svein.

Med tanke på de radikale endringene som skjer i liti Kjerstis liv, kan vi i *Medieval Scandinavia* se hvordan forfatterne diskuterer enkelte mytiske skikkelser, for eksempel skjoldmøyene som representerte en «kollektiv fantasi» vedrørende anstrengte aspekter i samfunnet forøvrig. Videre gir forfatterne også et innblikk i Carol J. Clovers syn på disse mytene, og hvordan de hadde mye til felles med fortellingene som inneholdt kvinnelige munk og amasoner, og i den forbindelse siterer de Clover fra en artikkel hun bidro med i tidsskriftet *Journal of English and Germanic Philology* Vol.85 der sitatet lyder som følger: «[...] an underlying concern with the basic issue of where one sex stops and the other begins – not only psychosexually, but also socially» (Clover, 1986, s.36). Dette er identisk med

sitatet som står i boken til Sawyer, men jeg har valgt å gå direkte til Clovers artikkel for å gjøre kilden tydeligere. Deres videre kommentar til Clover understreker også min konklusjon i henhold til liti Kjerstis sosiale identitet som endres i tråd med tekstens tematikk:

She sees the motif of the young, unmarried woman who carries arms and acts like a man as the literary expression of situations where, in the absence of a male heir, a daughter became the surrogate son responsible for what was normally man's business (Sawyer, 1993, s.190).

«Knut i Borg» har gitt oss et innblikk i en kvinnes møte med tøffe sosiale samfunnskonvensjoner, men hennes rolle som sin egen redningsmann er et av tekstens mest interessante eksempler på kjønnskonstruksjon og performativitet. Ved å «act like a man» visker hun ut samfunnskonvensjonelle grenser og omgjør sin egen tragiske livssituasjon. Dessuten er hennes valg av ridder fremfor konge en interessant vending, da med henblikk på de stereotypiske, mannlige idealene med kongen på toppen av det mannlige hegemoniet.

Selv om man ikke kan bekrefte fullt ut om dette var en realitet eller ikke, mener jeg likevel at ved å se rangeringer av menn gjennom et kvinnelig blikk, er det kanskje mulig å nærme seg en reell mentalitet rundt hva de virkelig mannlige idealene bestod av. Det høviske kjærlighetsidealet handler åpenbart ikke om prestisje, makt og høytstående posisjoner, men heller om den «ekte» lidenskapelige kjærligheten mellom to mennesker, og ikke nok med liti Kjerstis valg av mann, men kongens åpenbare syn på Knut som en trussel, understreker at Knuts maskulinitet står igjen som den mest ideelle – slik denne balladen fremstiller det. Rent kjønnteoretisk er det dog svært fascinerende å se hvordan tanker om rom og romliggjøring, kan vise seg å være anvendelige på tekster av en så strukturell art. Det er kanskje en fordel å se kjønnteoretiske ideer ut ifra slike strukturelle tekster, nettopp fordi deres evne til å synliggjøre kontraster, samtidig som hver enkelt aktør kan isoleres i forhold til handlingen og de respektive aktørene, kan demonstrere de skjulte prosessene som foregår. Jo enklere teksten fremstiller sine ulike elementer på, desto lettere blir det å skulle sette ord på de mer abstrakte teoriene.

Fremstillingen av tekstens aktuelle menn har vist hvordan kroppene inngår i stadige konstruksjoner, både sosialt og kulturelt, men også som en individuell konstruksjon der det manes frem spørsmål av mer abstrakt art – spørsmål som muligens ender i en angst for hvor grensene går for både den personlige, men også den sosiale identiteten. Kroppen blir et rom, eller et sted der maskuliniteten konstrueres – enten det er innenfor eller utenfor kroppen.



### 3.5 «Åsmund Frægdegjæva» (TSB E145)

#### 3.5.1 Valg av balladeoppskrift

«Åsmund Frægdegjæva» er en utelukkende norsk ballade, og dokumentasjonsprosjektets arkiv kan vise til hele 89 varianter. Mitt arbeid går derimot ut i fra Magnus B. Landstads oppskrift som er å finne i *Norske Folkeviser* (2002, s.3-21), se vedlegg 5 (s.149-167). Valget falt på Landstad av den grunn at hans oppskrift suppleres med mange detaljerte anmerkninger. Dessuten har også Olav Solbergs visesamling fra 2003 kommet til nytte, med tanke på hans avsluttende tekstkommentarer til den aktuelle balladen. Oppskriften står trykt som den første visen i Landstads samling, og den er tilsynelatende resultatet av flere bidragsytere: «Jeg kan derfor ikke sige, at jeg har havt forskjellige Varianter af Kvædet i dets Heelhed, men desto flere i dets Enkeltheder. [...] Kvædet er mig fuldstændigst meddelt af Lafrants Groven, [...], og af Halvor Endrejord, [...]» (Landstad, 2002, s.1). Dessuten viser han til det som kjennetegner hans gjengivelsesstil i forhold til språkbruk: «[...] at det i sproglig Henseende ældste og ægteste Udtryk burde gives Fortrinnet, medens jeg forövrigt saa tro som mulig har gjengivet det Meddelte» (2002, s.3).

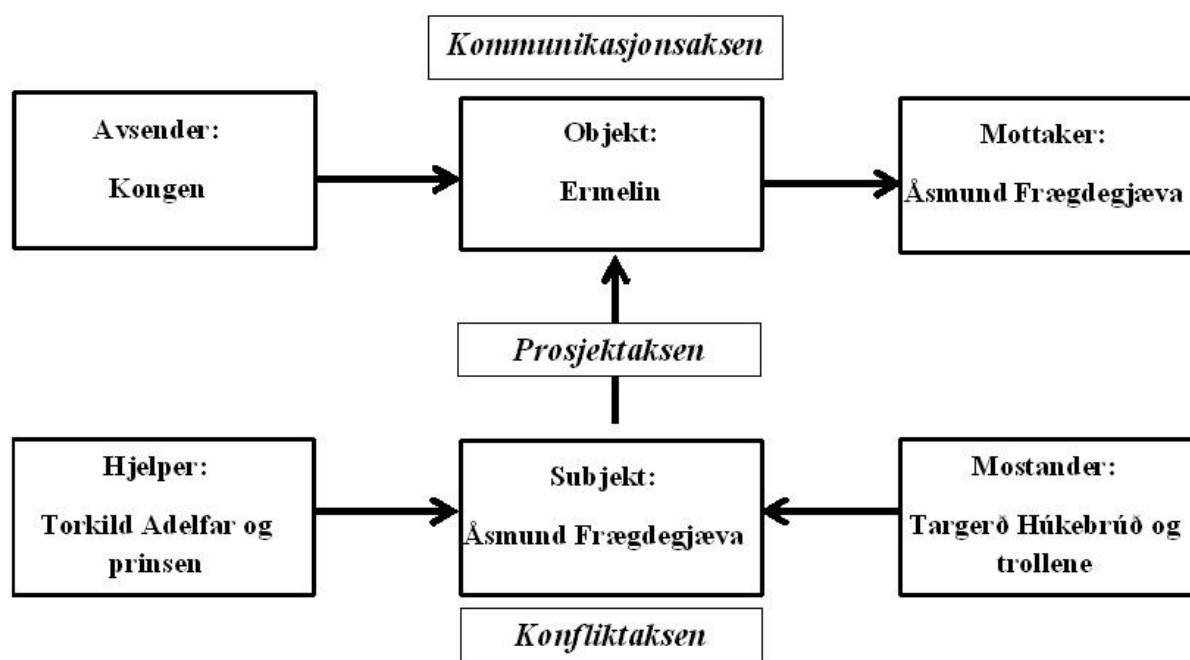
Foruten rangeringen som «Eventyrlige Viser» hos Landstad, har denne balladen fått nummer 145 i TSB-katalogens E-gruppe, også kjent som «Kjempe- og trollballader», eller «Heroic ballads» (jf., TSB, 1978, s.260). Selve navnet «Åsmund Frægdegjæva» varierer i enkelte sammenhenger, men jeg har konsekvent valgt å følge TSB-katalogens navnevalg i dette tilfellet (1978, s.260).

#### 3.5.2 Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene

Ser en alle balladetekstene jeg har valgt ut under ett, er det helt klart «Åsmund Frægdegjæva» som best lar seg strukturere etter aktantmodellens intensjoner. Dette er fordi teksten, både dens heltepregede motiver og tematikk, slekter mye på eventyrene om Askeladden som sendes avgårde for å redde prinsessen fra tusser og troll. Selve plasseringen av de enkelte aktantrollene blir enklere med denne teksten enn med de foregående, men siden Åsmund er mer den standhaftige helten på et nokså ensomt oppdrag, blir måten å nærme seg han på som *subjekt* litt annerledes enn i de andre tilfellene. Ser vi for eksempel på «Knut i Borg», kunne hans maskulinitet isoleres og ses i kontrast til en annen maskulin aktør, samt hvordan han ble

fremstilt fra liti Kjerstis perspektiv. Åsmund har på en annen side en maskulinitet som opptrer er mer eller mindre isolert. De få tilfellene av dialog bidrar minimalt i forhold til å danne seg et bilde av hans maskulinitet, og dermed må fokuset være mer på hans *handlinger* og utsagn. Dette vil jeg demonstrere underveis i tolkningsarbeidet.

*Avsenderrollen* besettes her av kongen. Han sender bud etter en som kan klare å gjennomføre det ærefulle oppdraget. *Hjelperrollen* utføres av den forheksede prinsen og Torkild Adelfar. *Prosjektet* til Åsmund er dermed å redde *objektet* – kongens datter, Ermelin, fra trollkjerringa og *motstander* – «Targerð Húkebrúð». De andre trolla som holder til i det mørke «trolleboten», blir også aktører innenfor motstanderrollen. Selv om det er en mangel på en slags oppsummerende strofe hvor helten mottar det han er lovet, tar leseren det for gitt at ved Åsmunds tilbakekomst, får han også sin fortjente pris. Åsmund står igjen som balladens helt og *mottaker*. Modellen blir dermed slik:



Selv om teksten nevner så mange som syv mannlige skikkelser, er det Åsmund som utpeker seg som den maskuline representanten det er verdt å se nærmere på. Dette begrunner jeg med det aktantmodellen ovenfor har klart å illustrere så langt at Åsmund er den eneste mannlige aktøren av betydning i rollen som *subjekt*, og dermed vil hans store posisjon i

teksten også gjøre det mulig å lese noe ut av hans maskuline fremstilling. Nå skal det sies at jeg ikke påstår at de respektive rollene som kongen, brødrene, prinsen m.fl. utgjør, ikke er av betydning, ellers ville det ikke vært en tekststruktur å diskutere, men deres minimale rolle og innspill i selve handlingen er ikke nok til å utforske dem på et detaljert plan slik som Åsmund. Allikevel vil enkelte av disse mannlige aktørene bli nevnt i form av en kontrast til subjektet, og da hvordan Åsmund fremstilles i forhold til for eksempel sine to brødre, men som et resultat av den strukturelle inndelingen ovenfor skal jeg nå nærme meg Åsmund Frægdegjæva som helt, maskulin representant og subjekt.

### 3.5.3 Eventyr på vers

Med tanke på likhetstrekkene denne balladen har med eventyret, er det kanskje ikke overraskende at antall strofer er relativt høyt i forhold til andre balladetekster. Det skal strengt talt litt til for å komprimere så mye handling i strofeform. Landstads oppskrift har 63 strofer, og balladestrukturen består av strofer på fire vers med omkved i form av ettersleng: «Der er ingin dag'e» (str.1). Omkvedet blir et gjenhør med stedet der selve konflikten utspiller seg i trollenes rike – «trollebotten», et sted der: «ingja sóli skín» (str.8). Før jeg går løs på balladens korpus, vil jeg forsøke å plassere teksten inn en historisk kontekst, og på den måten gjøre det enklere å nærme meg de forskjellige tematiske aspektene og motivene.

Per Thomas Andersen summerer opp de eventuelle kildene vi har til balladen om Åsmund Frægdegjæva på dette viset:

Stoffet kan være hentet fra eller inspirert av islandske fornaldarsagaer. En av de mest kjente trollvisene, «Åsmund Frægdegjæva», er for eksempel en overføring til vers av en såkalt islandsk tått og en bit fra Saxos danmarkshistorie. Men stoffet kan også komme fra andre kilder, som for eksempel i den kjente balladen om «Roland og Magnus kongjen» (2001, s.78).

Fornaldarsagaer kan også omtales som *helsesagaer* (jf. Andersen, 2001, s.60), en tittel som passer godt til vår aktuelle ballade. Solberg supplerer med disse opplysningene:

Så er da også balladen om Åsmund ei *kjempevise* om ein norrøn helt, og det var nettopp viser med slike emne som stod høgast i kurs kring 1850. [...] Som Knut Liestøl har vist, byggjer «Åsmund Frægdegjæva» på sagaforteljinga (sagatåtten) om

Ásmund Flagðagæfa – og i siste instans på tradisjonen om Olav Tryggvason som norsk misjonskonge (Solberg, 2003, s.236).

Videre forklarer Solberg hvordan denne balladen tilsynelatende vender sine referanser til Olav den Hellige eller «sankt Olav» fremfor den virkelige kristningskongen Olav Tryggvason:

[...] må det vere fordi Olav den heilage som helgenkonge fekk så stor plass i tradisjonen at han skygde for den første Olav'en. Det er ganske vanleg at sentrale figurar i folkeleg tradisjon trekker til seg segnstoff som historisk sett høyrer heime i andre samanhengar (2003, s.237).

Denne informasjonen kunne vi også lese i boken til Hanne Weisser (2005) ved gjennomgangen av «St. Olavs kappsegling», og det blir med dette klarere hvorfor balladen kun forekommer i Norge. Med sin «Askeladd» i norrøn rustning i norske omgivelser, blir dette en slags norsk-patriotisk ballade som åpenbart passet de nasjonalromantiske innsamlerne utmerket. Hva som er interessant med denne teksten i mitt tilfelle, er ikke om det ligner et eventyr, eller om den rent historisk skildrer kristendommens inntog i Norge, men heller hvordan Ásmund fremstilles på denne eventyrlige ferden.

Selve definisjonen på en helt kunne vi se eksempler på både i balladen om «Falkvor Lommannsson», men også i «St. Olavs kappsegling» - da i lys av Anne Eriksens artikkel «Noe om helter – en innledning» (1994). Hvis Ásmund er en helt, noe som virker å være en unektelig påstand, *hva slags helt møter vi?* og *hvorfor* er han en helt? Mye av svaret tror jeg må komme via en jungiansk innfallsvinkel der begreper som *individuasjonsprosess* og *arketyper* forekommer. Samtidig gjør mangelen på indre refleksjoner hos de ulike aktørene det nødvendig med en grundig analyse av aktørenes ytre skildringer og utsagn. På den måten kan vi komme nærmere hva det er som utgjør Ásmunds maskulinitet. Årsaken til mitt valg av et supplement til lesningen som er av en psykologisk art, har å gjøre med denne balladens slektskap til eventyret. Underveis i lesningen må allikevel undersøkelsen av *maskuliniteter* være utgangspunktet for tolkningen. Dette er avgjørende i forhold til å finne noe nytt ved Ásmund som mann, spesielt siden bruk av psykologiske teorier på slike typer tekster er et velbrukt fenomen. Det jeg mener, er at psykologi som grunnlag for lesning av eventyr er et velbrukt verktøy, og dermed er sjansen for å finne noe nytt, ved Ásmund som mann med dette perspektivet, liten. Derfor er det nødvendig å bruke det aktantmodellen har vist oss så langt, nettopp at Ásmund er *subjektet*, protagonisten i historien som på mange måter er alene som ung mann på en utfordrende reise. Ved å være bevisst på min oppgaves kjønnteoretiske

refleksjonsbakgrunn, kan dens kombinasjon med en psykologisk lesning bære frukter. Så lenge jeg sirkler inn Åsmund gjennom hele tekstens forløp, vil det ikke være problematisk å se hans maskuline fremtoning i lys av andre teoretiske innfallsvinkler, som f.eks. psykologien.

### 3.5.4 Analyse og tekstkommentar

Balladen starter med Irlandskongen som søker noen som kan redde datteren Ermelin. Kongens rådgiver foreslår Åsmund Frægdegjæva som rette mann for jobben: «[...] Åsmund er både stór og sterk / han er sá fregð ein mann» (str.3). Allerede her får vi vite om noen kriterier en *helt* bør bestå av, og siden vedkommende som uttaler seg, er en av kongens menn, bør dermed hans utsagn presenteres som meninger fra de øverste i hegemoniet. Selve navnet hans har også en symbolsk betydning som er nevneverdig. Solberg kan gi oss disse opplysningene:

Tilnavnet «frægdegjæva» er såleis ei omlaging av «flagðagæfa» - der *flagð* (n) betyr «troll», og *gæfa* (f) betyr *lykke, eigenskap som det følger lykke med* (i kampen mot troll). Men «frægdegjæva» gir også god meining – *frægd* (f) vil seie, *ry, gjetord, ære* – og Åsmund frægdegjæva blir derfor «den Åsmund som har lykke til å vinne seg ære og eit stort namn» (2003, s.236-237).<sup>29</sup>

Den første delen av teksten er på samme vis som eventyret bygget opp rundt utdelingen av *prosjektet*. Kongen peker ut Åsmund som rett mann for oppdraget, og Åsmund viser ingen tegn på frykt eller vegring. I strofe syv understrekes alvorret som Åsmund har i vente:

Du skal fá fruga Ermelin,  
hon er sá vént eit viv,  
vil du norð i den myrke heimen  
og váge fer henna dit liv.  
Der er ingin dag'e (str.7).

Det å legge ut på en reise som kan risikere å ha døden til følge, blir dermed ett av momentene som er med på å stadfeste Åsmund som helt. Ikke bare har han de fysiske attributtene intakt,

---

<sup>29</sup> Se for øvrig Knut Liestøls *Norske trollvisor og norrøne sogor* (1915) for hans gjennomgang av denne balladen. Angående tilnavnet til Åsmund, som Olav Solberg diskuterer, kan vi lese dette hos Liestøl: «Tilnamni svarar ðg: Frægdegjæva(r) er utan tvil forvending av Flagðagæfa. At flagd hev vorte til frægd ser ein av eit anna ord i visa: «frægdegjeni» trollgapet[...]» (Liestøl, 1915, s.31).

men han har også motet. Som i eventyr flest krever dog helten en pris for sitt farefulle oppdrag, og prisen er som alltid kongsdatteren – nærmere et arrangert ekteskap kommer man vel knapt.

I niende strofe forlanger Åsmund intet mindre enn det sagnomsuste skipet «Ormin lange». Foruten de norrøne konnotasjonene, fremmer også denne farkosten assosiasjoner til skipet Askeladden brukte i «Askeladden og de gode hjelpere»: «[...] et skip som gikk like fort til lands som til vanns[...]» (Asbjørnsen & Moe, 1983, s.167). Ferden det legges opp, til er av en så umulig art at Åsmund krever det ypperste av hjelpemidler. Før han legger ut fra kai, møter vi på en annen mannlig skikkelse som har rollen som *hjelper*. Hans navn er Torkild Adelfar, og Landstad sier dette i sin fotnote om vedkommende: «Dette Navns Nævnelse her er saare mærkeligt. Saxo Gramatikus omtaler nemlig ogsaa Sagamanden Torkild Adelfar, der maatte være med paa et Tog til Jötunheim for at vise Veien» (Landstad, 2002, s.7). Helten vår får altså med seg en velkjent veiviser, eller som Solberg omtaler han i sin anmerkning: «[...] mytisk islandsk sjømann og rådgjevar i Saxo Grammaticus' *Danmarks Krønike*. Tilnamnet *Adelfar* betyr «den vidfarne»» (2003, s.237-238). Selv om denne veiviseren kun nevnes denne ene gangen, mener jeg det kan leses mer inn i hans rolle, men dette hører hjemme i den påfølgende psykologiske lesningen.

Tekstens andre del er også tekstens hoveddel, hvorpå konflikten utspiller seg. Denne delen starter med strofe tretten idet Åsmund setter sine ben på land i «trollebotens» rike. Det ville ikke vært nødvendig å kommentere hvem som tok de første stegene inn i den fryktede «verdenen» med mindre det var ment å vektlegges, tror jeg. Åsmund er den første til å forlate det «trygge» skipet, og med den handlingen åpenbarer det seg nok en gang et heltetrekk ved hans identitet – han vet hva han har i møte, og ser ingen grunn til å dvele ved sin uvisse skjebne. I lys av dette intensiveres hans helteskikkelse desto mer ved at hans to brødre ikke tør å bli en del av brorens farefulle oppdrag:

Heller vil me, fregðan bró'r,  
vakte dit skip under öy,  
me tor' inki in i bergið gange  
og taka út vene möy.

Der er ingin dag'e (str.17.)

Nok en gang er kontrastene mellom de ulike mannlige aktørene med på å mane frem de ideelle formene for maskulinitet. Eventyrtrekkene har så langt i teksten vært mange, og de stopper ikke der. Åsmund beveger seg gjennom *tre* haller før han faller i søvn etter sin

utmattende reise. Tretallsloven (Olriks episke lover) er ett av de mest kjente magiske elementene i eventyrtekster, men i tillegg sovner helten før selve konflikten begynner og dette kan også peke på et annet fenomen som gjerne oppstår i eventyret. I Solbergs *Inn i eventyret* fra 2007 omtaler han den sveitsiske eventyrforskeren Max Lüthi og boken *The European Folktale: Form and Nature*. Solberg oppsummerer hovedinnholdet i boken slik: «Eit gjennomgåande grep i *The European Folktale* er at eventyret, i praksis undereventyret, som gir seg ut for å vere *fiktivt*, blir stilt opp mot den langt meir *historisk forankra* segngenren» (2007, s.42). Og i den forbindelse presenterer Solberg de fem kapitlene, eller fem punkter som Lüthi tar for seg i denne boken, deriblant kan vårt ovennevnte fenomen angående Åsmund sees opp i mot Lüthis tredje punkt vedrørende den abstrakte stilen i eventyret: «Alle ting skjer til rett tid; den falske helten fell i svevn akkurat når han skulle halde seg vaken – helten vaknar derimot akkurat når han skal» (2007, s.43). Og som den ekte helten han er, våkner også Åsmund i det Ermelin trer inn i handlingen:

Hon ha' hár som spunnið gull  
og vippað i silkiband,  
Ásmund upatt or sengi sprang  
og tók hennar i sit fang.  
Der er ingin dag'e! (str.27.)

Det blir nærmest komisk når prinsessen som tilsynelatende aldri har møtt Åsmund før, likevel roper ut hans navn ved deres første møte. Men rent psykologisk sett skal vi senere se denne gjenkjennelsen som et symbol på noe større. Spenningskurven stiger betraktelig i disse strofene med Åsmund og Ermelin. Både fordi helten har klart å finne sitt *objekt*, men også med prinsessens mange advarsler om sin antatte mor: «[...] kem hon in sæle móðir mi / hon er up kvor kristen mann» (str.28), så står plutselig heltens triumf i fare. Denne sekvensen med Åsmund som ikke gir slipp på den desperate Ermelin, forklarer Landstad slik i fotnote 47: «Det er sædvanligt i disse Viser, at der dvæles længe ved visse interessante Situationer, og Beskrivelsen gjentages flere Gange blot med forandrede Riimord; saaledes her og i V.30 – 32» (2002, s.13). Resultatet av å dvele ved ankomsten til den beryktede «Targerð Húkebrúð» blir et mer intenst spenningsnivå.

I øyeblikket «den skome gyvri» entrer historien så utløses også konflikten. Olav Bø gir en detaljert redegjørelse for de ulike typer troll vi møter i de forskjellige genrene av norsk folkediktning, hvor han også sveiper innom den aktuelle balladen:

No må ein vel likevel kunne seie at det er typisk for den tradisjonen som fornaldersagaen og trollvisene legg fram, at trolla freistar røve vakre kvinner (prinsesser) frå menneskeverda og at dette er illgjerning. [...] På mange vis står derfor denne sagagrupper og visegruppa i ei mellomstilling mellom eventyr og folketru. *Åsmund Frægdegjæva* får stå som eit døme på slik samvokster» (Bø, 1987, s.20).

Dette hjelper oss i å understreke det vi tidligere så i den historiske plasseringen av balladen, det vil si, hvordan den står i et skjæringspunkt mellom de islandske fornaldarsagaene og troll- og kjempevisene. TSB-katalogen har for så vidt plassert balladen under delkapittelet «Woman abducted by giant is saved» (1978, s.258), hvorpå selve tittelen til balladen kan opplyse følgende: «Åsmund Frægdegjæva – Man kills female ogre, releases princess and disenchant's horse» (1978, s.260). Fienden til Åsmund er således av store dimensjoner, og ikke desto mindre har dette kvinnelige trollet tidligere fiender på listen som sier mye om hennes styrke, men det forteller oss også mye om Åsmund.

Á inki er du den fregðaste,  
som búr uti detta land,  
men kem han en Thor með tungum hamrum  
han er fulla fregðari han.

Der er ingin dag'e (str.35).

Dette kan virke litt forvirrende på leseren, i og med at sankt Olaf nevnes to strofer senere. Likevel virker det som om Targerð kun nevner Tor med hammeren fordi han var en verdig motstander fra gamle dager av, i motsetning til Åsmund. Landstad oppklarer disse momentene i en av fotnotene: «Man seer for Resten heraf, at Gyvren endnu havde megen Respect for sin gamle Fiende Thor, endskjönt han i Kampen mot Troidene nu var bleven aflöst af Olaf den Hellige» (2002, s.15). Disse opplysningene henger sammen med kristningsmotivet som ligger til grunn for balladen, noe jeg vil kommentere nærmere sammenfatningen av tolkningsarbeidet. De påfølgende strofene kan fortelle om trollets tidligere kamper mot kristne menn. Hun er ikke snauere enn at hun har forsøkt å drepe sankt Olaf, men det ble med forsøket da presten kom i grevens tid med Bibel<sup>30</sup> og vigslevann:

---

<sup>30</sup> I fotnote nr.57 forklarer han betydningen av ordet «skrá» som er å finne i strofe 40, et ord som visstnok kan bety Bibelen i denne sammenhengen: «Var. hausi. skrá betyr 1) Jernplade (nyklaskrá), 2) Laas, 3) Lov. De sloge hende med Lovbogen, formodentlig menes Bibelen eller Missalet» (Landstad, 2002, s.16).



Dei slóg meg með skrá i skallen,  
deð tottist eg inki liðe,  
dei skvette etter meg vigsalvatten  
eg kenne enno deð sviðer.

Der er ingin dag'e (str.40).

Komikken som trollet fremprovoserer minner om en karnevalesk humor som i denne situasjonen oppstår, fordi trollet hoverer over sine tidligere triumfer i møte med kristne representanter. Til nå har vi sirklet inn ett av motivene i balladen: «Det gamle og opphavlege kristningsmotivet kjem fram i skildringa av trollkjerringa (skumegyri)» (Solberg, 2003, s.237), men hva denne onde fienden har å si for Åsmunds fremstilling, må heller sees i sammenheng med hans *psykologiske* reise. Drapet på Targerd står igjen som det første av to klimaks i teksten. Det siste klimaket kommer med at Åsmund bryter prinsens trolldom.

Det er så langt ingen tvil om at denne teksten har en betydelig dybde i seg, og utfordringen med tolkningsarbeidet blir å finne dybden i Åsmund som den maskuline helten. Samtidig som vi skal være varsomme, nok en gang, i møte med disse gamle tekstene der spørsmålet om hvor mye en kan legge i selve lesningen, forblir en vurderingssak. Det er derfor viktig i mitt tilfelle å stadfeste at den påfølgende psykologiske lesningen ikke nødvendigvis er den rette tilnæringsmåten med tanke på tekstenes alder og tilblivelse. Allikevel mener jeg at ved å lete etter fellesmenneskelige mentaliteter, vil det være funn som på mange måter passer inn i tekster uavhengig av hvor og når i historien man befinner seg, eller som Solberg sier vedrørende kritikken rundt Jungs eventyranalyser:

Poenget er ikkje primært *eventyret*, men den psykoanalytiske teorien; eventyret er illustrasjonsmiddel. [...] Det ligg kanskje ei nedvurdering av eventyrforteljarar og eventyrtradisjon i denne påstanden; eventyrforteljarane fortalde ikkje historiene sine utan å vite kva dei gjorde (Solberg, 2007, s.40).

Min hensikt ved å dra inn en slik psykologisk innfallsvinkel til lesningen, er for å gi nok en dimensjon til min undersøkelse av maskuliniteter.

### 3.5.5 Den psykologiske balladen

Det som gjør denne balladen egnet for en psykologisk tilnærming i kombinasjonen med den kjønnteoretiske bakgrunnen, har å gjøre med tekstens likhet med eventyret. Eventyrene har

vist å kunne skjule dype psykologiske innblikk i menneskesinnet, til tross for de enkle karakterene og historiene som ligger og slurer på overflaten. Selv om historien om Åsmund Frægdegjæva fremstilles i strofeform, og mangler introduksjonen «Det var en gang» og avslutningen «Snipp, snapp, snute», er heltens reise den samme. Reisen vi overværer, er en reise av store dimensjoner. Det vi egentlig er med på gjennom denne lesningen, er en ungs psykologiske utvikling – en utvikling som innebærer å bli kjent med sitt indre.

Takket være de strukturalistiske metodene som er med på å synliggjøre forholdet mellom aktørene og handlingen i slike typer tekster, blir det desto enklere å oppdage naturlige inndelinger av teksten handlingsforløp. Gjennomgangen av teksten ovenfor kunne fortelle at balladen har en tredelt struktur. Prosjektet og innledningen av konflikten starter med kongens utpeking av Åsmund som rette mann for å redde sin datter, Ermelin. Tekstens andre og største del blir arenaen der konflikten finner sted mellom helten og hovedfienden. Den avsluttende delen inneholder heltens seier over fienden, tilbakekomsten og stadfestningen av fullført oppdrag. Med denne strukturelle inndeling til grunn, kan vi overføre den psykologiske lesningen og dens faser.

Årsaken til at det passer bedre med en jungiansk lesning i møte med denne teksten fremfor f.eks. en freudiansk tilnærming, har å gjøre med Carl Gustaf Jungs ideer om *arketyper* og *individuasjonsprosess* som kan komme til syne i myter og eventyr, tanker vi kan studere i boken *Mennesket og dets symboler* (1964). Astri Hognestads *Livskriser og kreativitet – et jungiansk perspektiv* fra 1997 bidrar med en oversiktlig innramming av Jungs tanker, samt hvordan vi kan overføre disse teoriene over på mytiske tekster, og slik sett få en fruktbar lesning rent psykologisk sett. Begreper som *arketyper*, *animus og anima* og *individuasjon* er de jeg har trukket ut fra Hognestads verk, og som vil bli brukt i undersøkelsen av hva slags maskuliniteter Åsmund representerer. For at mine tolkninger skal bli så forståelige som mulig, velger jeg allerede her å utdype de ovennevnte begrepene.

Hognestad gir et særdeles oppsummerende og godt forklart bilde på to essensielle begreper innenfor Jungs analytiske psykologi:

Jung kaller det dypere skikt av vår psyke *det kollektivt ubevisste*, og mener det utgjør selve opphavet til bevisstheten. Innholdet av det kollektivt ubevisste er *arketypene*, som han betegner som a priori bestemte måter å forholde seg til livet på, [...] (1997, s.13).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Hognestad bygger på Jungs samlede verker, se bibliografi hos Hognestad (1997, s.223).

Videre forklarer Hognestad (1997, s.110) hvordan menns feminine karaktertrekk kan omtales som anima, mens de maskuline trekkene hos kvinner kalles animus. Dette innebærer dermed noe som er *ukjent* i en person, og for å i det hele tatt nærme seg dette ukjente, kan man i f.eks. mytene se animus/anima symbolisert i et vesen av det annet kjønn. I vårt tilfelle innebærer dette Åsmund og prinsessen. Det kan kanskje argumenteres for at trollkjerringa, Targerd, også kan leses som en del av Åsmunds anima, men jeg velger allikevel å påstå at Ermelin passer best som symbolet på anima i dette tilfellet. Til sist kan vi nevne nok et jungiansk begrep som vil være nyttig i denne lesningen:

Individuasjon – det å bli det individet man har potensiale i seg til å bli – har mange aspekter. [...] Evne til grensesetting, styrke, sinne, kreativitet, handlekraft på ulike områder, evne til å forholde seg til andre mennesker, evne til introversjon og fordypning – alt dette kan være sider som har vært fortrent og som psyken – Selvet – søker en virkeliggjøring av (Hognestad, 1997, s.178).

Spørsmålene som i lys av dette dukker opp vedrørende balladen, blir mange, men at disse begrepene kan anvendes, skal jeg nå demonstrere.

### 3.5.6 En heltereise

Deð var Irlands kongi bold  
han talað til sine menn:  
kven skal norð i trollebotten  
og hente mi dotter heim?

Der er ingin dag'e (str.1.)

Denne innledningsstrofen er så innholdsrik at den nærmest er en oppsummering av balladens psykologiske tematikk. Først og fremst har vi her utgangspunktet for den indre reisen som Åsmund etter hvert legger ut på. Jeg kaller hans reise til «trollebotten» for en *indre* reise av den enkle årsak at ferden mot dette avsidesliggende, kalde og faretruende stedet, egentlig er Åsmunds reise inn i sin egen ubevissthet. Sett med jungianske øyne er kongens tap av sin datter et symbol på at noe mangler – en dobbeltmangel i den forstand at kongen har mistet sin datter, men også den feminine mangelen hos Åsmund som forårsaker en indre ubalanse, og dermed en oppløsning av harmonien. Det feminine som letes etter i denne balladen, kan anses for å være Åsmunds *anima*. I løpet av denne reisen kommer Åsmund nærmere Selvet, for

deretter å sitte igjen med en gjenfødt maskulinitet som ligger nærmere hans indre. Sagt på en annen måte: Det er reisen i sitt ubevisste indre som gjør Åsmund til den virkelige helten.

Selv om vi i syvende strofe fikk vite at oppdraget fra kongen innebar for Åsmund å gå døden i møte, kan dette også overføres til en psykologisk lesning. For det første er det en vanskelig oppgave for et individ å søke innover i seg selv – såkalt introversjon<sup>32</sup>. I tillegg spiller døden en viktig rolle rent symbolsk sett. Åsmunds reise er en reise i livsfaser, og døden er dermed nødvendig for at en ny fase skal fødes. Hognestad sier følgende om dødssymbolikken, eller det hun omtaler som «det gamle» i eventyrene:

En bevisstgjøring av «det gamle» som trussel mot det nye virker frigjørende og innebærer en annen form for 'død' – den døden som fører til forvandling. Hvis man lykkes i å ta avskjed med en livsfase, med frihet, med bitterhet, med gamle bånd, og i stedet kan begi seg inn i sorgen, kan det føre til at noe nytt åpner seg i livet (1997, s.191).

I denne sammenhengen snakker Hognestad (1997, s.191) også om hvordan dette gamle kan symboliseres ved f.eks. troll. Dette passer godt inn i vår ballade der trollet altså representerer en hindring som helten må overvinne for å selv frigjøre sin livsenergi. I denne balladen er det symbolisert ved den fangede prinsessen.

Det er en gjennomgående vurderingssak vedrørende hvor mye symbolikk en kan tørre å lese ut av balladetekster, men personlig tror jeg at skipet som skal hjelpe Åsmund å krysse det farefulle havet innebærer symbolikk som beror på dødsmotivet. I gresk mytologi var det Kharon<sup>33</sup>, fergemannen, som fraktet de døde over til den andre siden mot betaling. Nå er riktig nok Åsmund ikke en dødning som søker sjelefred i en annen verden, men han trenger dog en *veiviser* på sin utfordrende sjelereise. Balladens veiviser, Torkild Adelfar, nevnes bare denne ene gangen, men likevel er hans rolle og tilstedeværelse nødvendig for at vår helt skal lykkes. Jeg mener dette er Åsmunds første virkelige innsyn i sitt eget indre. Torkild Adelfar blir et bilde på Åsmunds tro på at denne reisen inn i det ubevisste kun kan skje dersom han oppgir noen av sine «gamle» tilstander, og slik lar sin egen *indre* veiviser ta han med på ferden. Derav blir Åsmunds tro på seg selv forsterket i det øyeblikket skipet når frem til sitt mål, og han kan ta sine første steg ut av båten - den gamle fasen - og inn i en ny og uviss livsfase. I tillegg til at skipsreisen representerer hans første triumf, øker samtidig graden av

---

<sup>32</sup> «Introversjon, innadvendthet, adj. introvert. Hos C.G. Jung betegnelse på holdningen hos mennesker som tillegger sine egne, indre opplevelser en dominerende betydning» (Introversjon, 2014).

<sup>33</sup> (Biedermann, 1992)

hans individuelle styrke når brødrene ikke tør å bli en del av oppdraget. Hognestad sier i den forbindelse dette om tilfeller der brødrene feiger ut:

Han er ofte hjelpeløs – og innser sin hjelpeløshet – i motsetning til Per og Pål som handler etter tradisjonelle oppfatninger. Per og Pål, representantene for det konvensjonelle, er overmodige og tror de skal vinne både prinsesser og kongeriker, men ender som regel i et vertshus eller med remmer avskåret i ryggen (1997, s.111).

Åsmund er nærmest en helt før reisen har begynt, sett i lys av de andre maskuline aktørene som omgir ham.

Helten må gjennom tre haller i «trolleboten» før han finner prinsessen. Tredelingen er som tidligere hintet om, ikke tilfeldig, men hva disse tre hallene direkte skal symbolisere, kan etter mitt skjønn diskuteres. En mulighet er at disse tre hallene viser til de obligatoriske livsfasene et menneske må igjennom – fødsel, liv og død. Men hvis det er slik at den siste hallen er det stedet der helten finner prinsessen, hvordan kan dette ha noe med død å gjøre? Jeg foreslår at vi snur om på rekkefølgen og sier at denne tredelingen egentlig handler om død, liv og gjenfødelse. Åsmunds aksept av kongens befaling, innebærer at han erklærer sitt gamle «jeg» for dødt. Reisen frem mot prinsessen og hennes frigjøring er bildet på Åsmunds nye liv. Han er avhengig av å trosse farer og kjenne på det undertrykte følelseslivet i sin underbevissthet slik at han kan redde prinsessen, og selv fødes på ny, men som vi vet ut ifra balladens handlingsforløp, så er ikke denne redningsaksjonen en problemfri reise.

«Trollebotten» kan tolkes som et bilde på heltens underbevissthet, og i underbevisstheten eksisterer det flere ukjente *skyggesider* som helten må bekjempe før han kan komme ut igjen som individ, - og som mann. Trollkjerringa er, slik jeg ser det, symbolet på det *gamle* (jf. Hognestad, 1997, s.191) som må tilbakelegges for at det nye ukjente livsstadiet skal kunne realiseres. Hun er en personifisering av den dypeste frykt i Åsmunds indre. Det er det som er avgjørende å ta et oppgjør med om han skal klare å komme nærmere sitt anima, eller for å bruke et annet jungiansk begrep som Hognestad omtaler – trollkjerringa er en av *skyggesidene* i heltens indre:

Det Jung kaller 'skyggen' er imidlertid en arketyp som vi alle bærer med oss. Den personlige skygge vokser i takt med jeg-utviklingen, men kimen til det mørke og det onde tar vi med oss inn i livet. [...] Vi kan ikke unngå de mørke sider i vår egen psyke, men vi kan bli oss dem bevisst – i alle fall til en viss grad – og dermed omgås dem på en måte som gjør at de får mindre makt i livet vårt (Hognestad, 1997, s.104).

Strofene der Åsmund og trollet «konverserer» før helten setter nådestøtet, forsterker intensiteten av hvor vanskelig det kan være å imøtegå sine innerste krefter før man tør å ta en avgjørelse. Men som den helten han er, klarer Åsmund å ta livet av trollet og dermed frigjøre prinsessen og det feminine. Reisen inn i sitt ubevisste, her presentert i form av «trolleboten», resulterer i at Åsmund mestrer kampen mot sine indre krefter (trollkjerringa), men han har ikke tilintetgjort skyggen, for både de positive og negative skyggesidene i ens indre må man for alltid leve med. Åsmund har i stedet gjort skyggen *mulig* å leve med. Han aksepterer at skyggen er der. Tidligere ble det også et poeng ut av at prinsessen umiddelbart kjente igjen Åsmund som sin redningsmann, og dette kan muligens være et punkt hvor Åsmunds deltakelse i sitt indre utvides betraktelig: «I sin åpenhet overfor det ubevisste har han begynt å integrere sin anima. Han går over broen til det ubevisste» (Hognestad, 1997, s.112).

Det neste interessante aspektet ved teksten er heltens møte med hesten. Hesten har i litteraturen ofte vært bilde på det maskuline og seksuelle, noe som også kan være tilfellet med denne teksten. Når Åsmund vender tilbake til kongen med prinsessen, gjenstår løftet han holdt til hesten om å gi han sin høyre hånd - noe Åsmund gjør på merkverdig vis ved å kappe av hodet på hesten. Med henrettelsen brytes samtidig trolldommen, og en prins kommer til syne. Dette symboliserer det psykologiske klimakset for Åsmund sin del – han har mestret en personlighetsutvikling og blitt sin *egen* helt. Eller som Hognestad (1997, s.27) omtaler slike scener, så er det snakk om at vedkommende avslutter den indre reisen ved å kappe hodet av det som i dette tilfellet var en hest. At man har nådd en viss integrering av det ubevisste i bevisstheten. Dette bekreftes også ved måten de seirende kommer seg hjem igjen på. Siden brødrene til Åsmund ikke mestret å overvære det fryktinngytende landskapet, tok de tilsynelatende skipet og dro fra både broen og den hjelpeløse prinsessen. Ved at Åsmund ikke drar tilbake samme vei som han kom, men heller på hesten som representerer hans egen maskulinitet, symboliserer dette hvordan Åsmund en gang for alle har lagt «det gamle» bak seg, og støtter seg heller til sitt eget utviklede «jag». Hognestad påpeker derimot et viktig moment vedrørende arketyperne: «Vi kan med vår rasjonelle forstand aldri forstå fullt ut hva arketyper er» (1997, s.62). Balladen blir derfor et middel for å illustrere hva disse arketyperne kan være.

Balladen om «Åsmund Frægdegjæva» fremstiller ikke bare en norrøn helt med kraft til å overvinne de farene som lurte i folketroen, men han konfronterer også seg selv – en bragd som kanskje alle mennesker en eller annen gang i løpet av våre mange livsfaser ønsker å oppnå. Leseren blir vitne til det Hognestad henter fra Jung, og som omtales som *individuasjonen*: «I denne prosessen er holdningene til en selv og livet i stadig endring, og

bevisstheten utvides gjennom den levende forbindelsen med det ubevisste» (1997, s.15). I tillegg er det, med tanke på alle de kristne referansene i teksten, fristende å i tillegg tolke Åsmunds reise som en religiøs reise. Hognestad sier i denne sammenhengen at: «Kanskje vi kan se på arbeidet med de indre konflikter og religiøse erfaringer som to aspekter av noe fundamentalt i livet. [...] Dreier det seg ikke også i religiøs sammenheng om å bli befridd fra det som binder og handle ut ifra en ny identitet?» (1997, s.13). I lys av dette kan Åsmunds seier over trollet være et bilde på både hans egen religiøse stadfestelse, men også rent historisk være bildet på de religiøse mentalitetene i landet som beveget seg fra det hedenske til det kristne. Tor med hammeren erstattes derav med Olav den hellige. Både disse tolkningene, samt de psykologiske, må nok en gang kun stadfestes som mulige fremstillinger av den tidens mentaliteter. Jeg mener allikevel at disse folketradisjonstekstene ikke kan ha sprunget ut av ingenting, og at disse store spennene i tekstene ikke kan være rene tilfeldigheter. Selv om historien utvikler seg, så har menneskeheten alltid hatt fellesmenneskelige spørsmål vedrørende vår eksistens, og disse spørsmålene trenger ikke å ha blitt slitt av tidens tann. Balladen vi nå har fått et dypdykk i, har vist oss en maskulin identitet i en av dens mange produksjonsfaser, men først og fremst har den illustrert hvordan kjønn og kjønnsidentitet konstant er en del av ulike konstruksjoner og prosesser.

Åsmund som protagonist har presentert for leseren hva som kreves i forhold til å få status som *helt*. Han har ofret sin trygge havn, forlatt det gamle til fordel for noe nytt og farefullt, i håp om å komme nærmere målet og en mer balansert tilværelse. Det mest oppsiktsvekkende for mitt vedkommende der jeg undersøker de tilsynelatende troverdige og sannferdige maskulinitetene, er at Åsmund ikke kan karakteriseres som det teksten regner for å være en sannferdig maskulin representant *før* han har kommet i kontakt med sine feminine sider. Det er først når Åsmund dreper og dermed integrerer sin underbevisste personifiserte skygge i sin bevissthet, det som holder på hans livsenergi at han makter å redde prinsessen. Denne redningsaksjonen er et bilde på en kontakt mellom det maskuline og det feminine i Åsmunds indre, og som et resultat av erkjennelsen av sitt anima, kan Åsmund på nytt innføre harmoni og en bevisst utvikling av sitt eget «jeg». Individuasjonsprosessen kulminerer med prinsen og trolldommen som opphører – Åsmund har med dette innviet en ny livsfase med en påfallende dynamisk, maskulin identitet. På en måte kan en kanskje si at parallelt med hans utvikling av jeg-et, har det også skjedd en overgang der Åsmund går fra å være gutt til å bli mann. Det er ikke de aggressive, uaktsomme og stereotypiske maskuline kvaliteter som gjør det mulig for Åsmund å bli en helt, men heller hans mot til å se inn i seg selv, nærme seg de ukjente arketyperne og komme ut av reisen med en større kunnskap om seg selv, og slik sett

bli et bedre menneske. Åsmund fremstilles med en ønskelig maskulinitet utad, et forbilde for andre maskuline aktører - den unge helten som på mesterlig vis drar inn i og kommer seg styrket ut av stedet der «ingja soli skin».



## 3.6 «Fanteguten» (TSB F26)

### 3.6.1 Valg av balladeoppskrift

Med hele 58 oppskrifter i dokumentasjonsprosjektets arkiv, kan en tolke det dit hen at «Fanteguten» har vært en populær vise. TSB-katalogen har kategorisert den som F26 (TSB, 1978, s.278) med den overordnede tittelen «Jocular ballads» som på norsk oversettes med *skjemteviser*. Her møter vi gjerne representanter fra det mer «folkelige» og lave sosiale samfunnssjiktet, men det forekommer også tekster der aktører fra ulike samfunnsklasser møter hverandre i komisk forening - en humor som til tider er av det grove slaget.

Oppskriften jeg har lagt til grunn for den videre lesningen er å finne i dokumentasjonsprosjektets database (BIN:3103), og det er en variant av Sophus Bugge fra 1857, etter Gunhild Dårølaune fra Vrådal, Kvitesid i Telemark (vedlegg 6, s.168-169). Varianten består av 23 strofer, men dersom min valgte oppskrift kommer til kort ved enkelte strofer, benytter jeg meg av muligheten til å supplere med opplysninger fra andre oppskrifter. Dette vil naturligvis bli kommentert der det måtte forekomme i løpet av lesningen. Under arbeidet med denne balladen har jeg funnet mye inspirasjon og ikke minst forklaringer i Olav Solbergs *Den omsnudde verda: Ein studie i dei norske skjemteballadane* fra 1993.

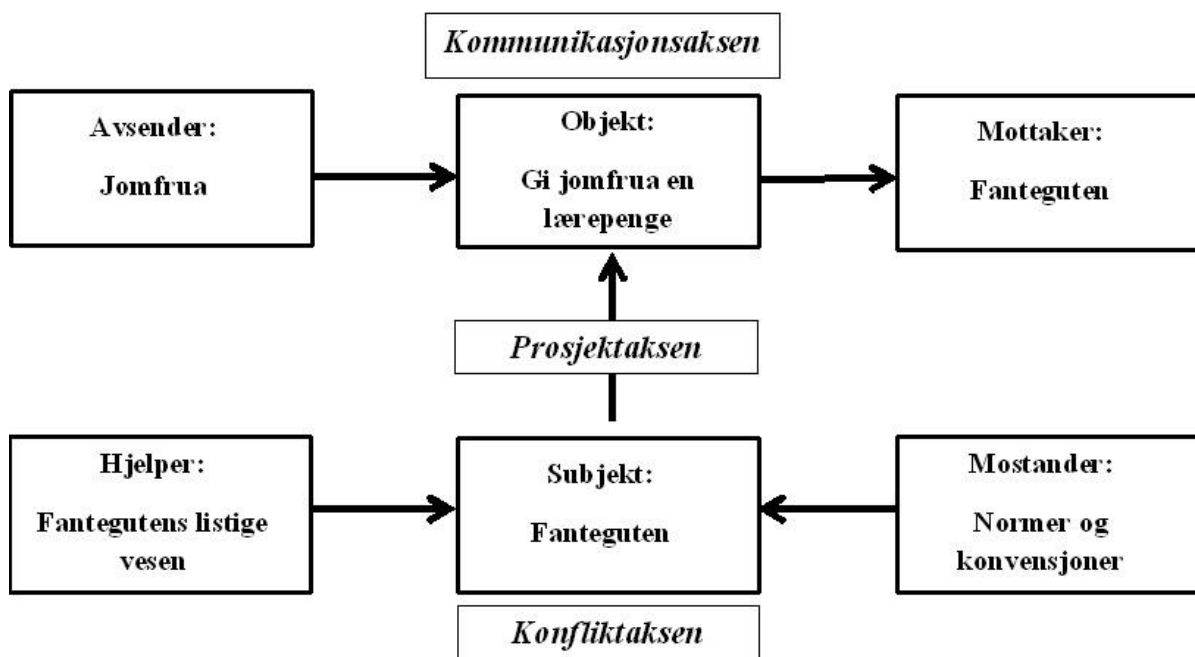
### 3.6.2 Aktantmodellens isolering av de mannlige aktørene

Det virker kanskje litt overflødig å trekke en aktantmodell inn som hjelpemiddel i en tekst bestående av en dialog mellom to personer. Fordelen ved å likevel bruke modellen i dette litt spesielle tilfellet, er å konstatere forholdet mellom de to hovedaktørene og deretter isolere fanteguten som en maskulin aktør. Jeg velger derfor å plassere de to aktørene på sine respektive plasser i modellen for å understreke strukturen mellom dem i teksten, samt bringe klarhet i den kontrasten som er mellom fanteguten og jomfrua.

Fanteguten er den av de to som utmerker seg ved å ha et *prosjekt* – han skal gjøre sitt for å forføre den tverre jomfrua. Han blir dermed *subjekt* og også *mottaker* i og med at han gjennomfører prosjektet. Jomfruas rolle er ikke mindre betydningsfull enn den fanteguten innehar, men slik jeg ser det, passer hun ikke inn som *objekt* selv om dette ved første øyekast kanskje ser ut som det mest passende. Ser en nærmere på det som faktisk er fantegutens tanker bak prosjektet om å forføre jomfrua, fremstilles det som om objektet heller er av en

mer abstrakt art. Han har ingen intensjoner om å gifte seg med henne. I stedet fremstår hans handlinger som et forsøk på å gi den selvhøytidelige jenta en lærepenge, og det er dette jeg anser som objektet i aktantmodellen, noe han mottar til slutt i sin tilfredsstillelse av å ha satt henne på plass. Jomfruas konstante avslag på utallige beilere kan på sin side være årsaken til hvorfor hele prosjektet oppstår, og slik sett får hun rollen som *avsender*.

I mangelen på andre deltagende aktører, får vi heller ingen fysiske personer til å utfylle verken hjelper- eller motstanderrollen. På den annen side kan det muligens argumenteres for at motstander- og hjelperrollen også er av en abstrakt art. Det er fantens evner og listighet som *hjelper* til i hans utspekulerte påfunn, samtidig kan en kanskje se konvensjonene og normene rundt hva som anses som riktig oppførsel som en abstrakt formulering av den motstanden fanteguten måtte møte. Det er tross alt ikke korrekt oppførsel å lure en tilsynelatende uskyldig jomfru, i alle fall ikke på en så drastisk måte som fanteguten velger å gjøre det. Modellen som ligger til grunn for den videre lesningen, ser slik ut:



Komikken som råder i denne balladegruppen, skaper en slags forutinntatt leseposisjon – vi forventer ikke nødvendigvis noe mer dyptliggende enn at teksten skal more oss. Ser vi

derimot nærmere på *hvorfor* komikken oppstår, kan det også i denne balladegruppen tre frem noen dyptliggende motiver og temaer. Dette vil jeg nærme meg fortløpende i selve tekstanalysen. Dessuten vil jeg studere fremstillingen av fantegutens maskulinitet, både i lys av hans egne handlinger og utsagn, men også ut ifra jomfruas oppfatning av ham.

### 3.6.3 Analyse og tekstkommentar

Sammenligner en denne balladen med de andre tekstene jeg har gjennomgått, er det en vesentlig forskjell rundt selve tekstens oppbygning og struktur. Som vi har sett flere eksempler på, oppstår det ofte et brudd i balladetekstene i form av en dialog mellom enkelte aktører. Dialogen kan være til stor hjelp i forhold til å fange opp betraktninger som aktørene gjør av hverandre. Dette er noe som kjennetegner skjemtevisene: «Det vanlege i skjemtevisene er at episke strofer vekslar med dialogstrofer» (Solberg, 1993, s.59). Med noen få unntak av rent episke strofer, så er teksten en lang dialog mellom fanteguten og jomfrua. For mitt vedkommende er dialogen gull verdt i undersøkelsen av maskuliniteter. Dette har å gjøre med hvordan dialogen fungerer. Den bringer oss nærmere den som faktisk uttaler seg i teksten, samtidig forhindrer den at handlingen stagnerer.

De innledende episke strofene (1-7) forteller oss om en hovmodig jomfru som verken anser konge eller kongens menn som verdige beilere:

Der bela kungen å kungens menn  
ingjen vil skjøn jomfru hava af dem (str.2).

Fanteguten introduseres i fjerde strofe som en: «[...] slarve på vårt land / den argaste ljugar som finnast kann», der slarv er et annet ord for fant. Solberg kommenterer konnotasjonene til denne karakteriseringen:

Dei fleste oppskriftene har fant eller fantegut som namn på den mannlege hovudaktøren, men også fillefant, byfant, slant(e)r og slarv førekjem. [...] Det karakteriserer ein person som gjer uærleg arbeid, ein merreflåar, ein som hjelper bøddelen, fjernar ureinskap og avfall (Solberg, 1993, s.218).

Med andre ord er fanteguten en representant fra et lavt samfunnssjikt, og en som absolutt ikke er en passende beiler for ei overklasse-jomfru. For å i det hele tatt kunne nærme seg jomfrua

uten at hun ser fantens virkelige identitet, må han endre utseende og sin karaktermessige fremtoning:

Slarven han gjenge seg uppi by  
han låner seg klæ'i å brynje ny (str.5).

Med sine utspekulerte hensikter drar han i vei for å møte jomfrua, men nå som en fant i ridderklær. Bortsett fra det rent løgnaktige ved fantens forkledning, skal vi senere se hvor stor betydning denne handlingen egentlig har i forhold til maskulinitetsperspektivet.

I det øyeblikket dialogen mellom de to begynner (str.8), får vi vite mye om jomfruas naive og selvcentrerte personlighet. Samtidig som den med dårligst sosialt utgangspunkt trer frem som den mest intelligente av de to. Jomfrua slår ut håret og gjør seg attraktiv for nok en beiler, men fanten er kjapt ute med å sette hennes innbilske holdning på plass:

Du tar 'kje skjøn jomfru slå håre for meg  
eg lyster no inkje at beile te deg (str.8).

Ved å bruke en motsatt metode enn hva hans foregående konkurrenter har anvendt, får han også jentas oppmerksomhet – han spiller på hennes stolthet, og viser seg dermed som kostbar overfor henne. Hun svarer først ved å late som hun ikke har interesse av om han beiler til henne eller ei, men i tiende strofe lar hun fascinasjonen ta overhånd når fanten forteller om sine mange rikdommer. Ikke overraskende er jomfrua mest opptatt av rikdom og luksus. Fanten gjør heller ingen tegn på å holde tilbake sine løgnhistorier. Han har både «firåkjuge gullborgjinne ny» (str.10), og «firåkjuge abelgrå hestar» (str.11), som skal svare til jomfruas høye forventninger. Det skal ikke mange løfter om gull og grønne skoger til før jomfrua blir med fanten ut i «grønan lund» (str.15), et velkjent sted i balladediktningen, hvor jomfrua i den aktuelle balladen sannsynligvis mister møydommen.

For å bygge opp under denne teorien om at det er her hun gir etter for fantens forføreriske evner, kan vi se på andre balladeoppskrifter som har en litt mer direkte skildring av hva som skjer etter at hun rir avgårde med fanten. Dokumentasjonsprosjektet kan bl.a. vise til en oppskrift fra 1917 av Knut Liestøl, etter Olav Eivindssons Austad fra Bygland, Setesdal i Aust-Agder<sup>34</sup>, der vi kan hente disse ekstra opplysningene i forhold til Bugges oppskrift:

So rei han med hendi uppundi a lind  
der miste skjøn jomfruva møydomen sin (str.19).

---

<sup>34</sup> BIN: 3102: Hentet 29.04.14 fra, [http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster\\_html/f/f026\\_002.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/f/f026_002.html).

Tilbake til vår oppskrift så fortsetter handlingsforløpet med jomfruas utspørring av fanten, ettersom hun ikke ser tegn til alle de eiendelene og eiendommene han skrøt så stort av.

Tekstens siste del handler om hvordan fantens virkelige identitet blir avdekket, og hvordan jomfrua blir latterliggjort: ««Fanteguten» rettar satiren og skjemten mot den alt for griske og alt for fine jomfrua av høg ætt som går mot si eiga naturgjevne bestemming: å gifte seg og få barn med nokon frå sitt eige stand» (Solberg, 1993, s.219). Bortsett fra sin lave sosiale status viser fanteguten seg overlegen i møtet med den høytstående jenta. Disse interessante trekkene hos fanten vil være nyttige å ha med seg videre når vi nå skal isolere fantens maskulinitet ytterligere.

### 3.6.4 Fanten som helt?

I flere av de tidligere balladeeksemplene har vi sett hvordan strukturen i denne genren inneholder betydelige kontraster mellom aktørene, og det er i dette *rommet* som oppstår mellom kontrastene at det er noe å hente ut av lesningen. Enten det er to menn opp mot hverandre i form av rivalisering, eller det er håpløs kjærlighet mellom ridder og jomfru, ser vi hvordan kontrastene kan identifisere aktørene med sine ulike sosiale identiteter. I den aktuelle teksten mener jeg vi har et særdeles godt utgangspunkt i form av lesning basert på kontraster. Kontrastene oppstår i møtet med to sterke personligheter fra to ulike sosiale verdener. De møtes i forening av at de begge ikke bryr seg noe særlig om regler og normer innenfor den aktuelle, sosiale etikette (jf. Solberg, 1993, s.219). Sammenlignet med de foregående tekstene, har denne balladen to fremtredende aspekter som gjør det enklere å nærme seg aktørene – det er kun to aktører av interesse for lesningen, og vi oppnår høyere innsikt i begge ved hjelp av den hyppige dialogbruken.

For å på best mulig måte skissere fantens maskulinitet, velger jeg å starte med de rent åpenbare kontrastene rundt de to aktørenes sosiale status. Det er et typisk kjennetegn for skjemtevisene at vi befinner oss i den nedre delen av samfunnets sosiale rom. Olav Solberg sveiper også innom de sosiale forskjellene i *Norsk Folkediktning: Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv* fra 1999, hvor han deriblant diskuterer hva som karakteriserer de ulike personene avhengig av hvilket klassesjikt de tilhører:

Dei høge aktørane nyt status og ære. Dei har kontroll, ikkje bare over situasjonen reint allment, men også over sin eigen kropp, som skal vere i reell og symbolsk balanse.[...]  
Dei låge aktørane er først og fremst fattige, og livet deira ber preg av det. [...] Dersom

desse aktørane skal vinne status og ære, må dei kjempe seg fram (Solberg, 1999, s.188-189).

Nettopp her er det komikken som spiller en vesentlig rolle i «Fanteguten» – jomfrua har faktisk ikke kontroll over verken situasjonen eller sin egen kropp. Det komiske forsterkes derved ved at hennes mangel på kontroll, avsløres av en person som befinner seg utenfor det som samfunnet anser som akseptabel oppførsel og sosial stand. Hovmod fremstilles ikke som en positiv kvalitet hos de aktørene vi har møtt så langt i de ulike balladene, og det forandrer seg heller ikke i dette eksemplet. Innledningsstrofen holder ikke tilbake på de negative beskrivelsene av jomfruas personlighet. Hun er både stolt og «belevand», noe som kan oversettes med at hun er kresen i valg av mann (jf. Solberg, 2003, s.257), samtidig som hun bor «[...] uppå vårt land» (str.1), og har dermed alle forutsetninger for å se *ned* på dem hun møter. Med tanke på at hun takker nei til tilbud fra både kongen og kongens sønn, skulle en tro det ville gå likeens med fanten ettersom han kler seg ut som ridder, og slik sett gjør seg til en beiler av samme slag som sine konkurrenter. Som vi vet, velger jomfrua likevel denne forkledde fanten, noe som etter min mening er ett av de mest komiske innslagene i teksten – uansett hvor stolt og maktsyk jenta er, kan fremstillingen få det til å se ut som om hun lar sitt seksuelle begjær ta overhånd og dermed mister kontroll over kroppen. Hun velger en mann på feil grunnlag, sett i ut ifra hennes posisjon i et normpreget samfunn. Valget hun gjør, avspeiler på den måten hvordan status og ære nødvendigvis ikke er et krav i forhold til hva som egentlig er en kvinnes tanke om den ideelle mannen. Dette blir naturligvis bare antakelser og spekulasjoner ut ifra måten jomfrua fremstilles på.

Jomfruas sosiale identitet kommer best frem i balladens første halvdel, men hva med fanten? Det er ingen tvil om hans samfunnsmessige status som «outsider». Fantebegrepets negative konnotasjoner hersker det ingen tvil rundt, men hans samfunnsposisjon tilsier samtidig at han ikke har noe å tape, og dermed blir hans grep om å narre jomfrua ganske interessant i vårt tilfelle – for hva er det egentlig han *gjør*? Fra femte til syvende strofe gjør han noe så spektakulært som å bevisst *konstruere* seg en ny identitet – som, intet mindre, kombineres av to sosiale identiteter fra den tidens mest ideelle sosiale- og kulturelle posisjoner, prest og ridder:

Slarven han låner seg sadel å hest  
så rie han som han va ein prest (str.6).

Riddaren kom seg riands i går  
skjøn jomfru hun står hun slår sit hår (str.7).

Hans ridderlige ankomst inn i jomfruas gårdsrom blir som en storslått teateråpning. Setter en det litt på spissen, ser fantens forvandling ut som en parodi på de høytsevendende fortellingene der uoppnåelige aktører, uoppnåelig sett ut i fra et allmennfolkelig perspektiv, viser følelser for hverandre i dannet, høvisk stil. Den listige fanten bruker overklassens kjennemerker *mot* dem, i håp om å lære dem et og annet om deres arrogante oppførsel, og dessuten synliggjøre det hele for dem. Ekstra komisk blir det når fanten går så langt som å ligge med jomfrua. Strengt talt hadde han ikke trengt å gjøre dette for å nå målet om å krenke hennes jomfruelige ære, men som den fanten og mannen han er, benytter han seg av den sjansen hun så naivt gir ham – han har tross alt ingenting å tape

Ser vi igjen på jomfrua i lys av fantens dekkoperasjon, kan en spørre seg om hun blir tiltrukket av *illusjonen* som fanten skaper, eller om det er fantens egentlige person hun faller for? Dersom det er fantens *egentlige* vesen hun finner tiltrekkende, blir hennes valg av beiler et spark bak til mennene fra hennes sosiale sjikt. Dette er selvsagt umulig å svare på, men det er heller viktig å fokusere på den uvitenheten hun viser seg å stå inne for. Enten det er illusjonen hun finner attraktiv, eller fantens vesen bak masken, så fremstilles hun uansett som en selvopptatt person med et snevert blikk på det livet som omgir henne. Hennes negative fremtoning styrkes videre i den delen av teksten hvor fanten, med en folkelig sarkasme, velger å svare ærlig på sine tidligere utsagn (str.18-21). Når jeg bruker beskrivelsen «folkelig sarkasme», peker jeg spesielt på måten fanten formulerer seg på, samt språkbruken som vender seg bort fra det lyriske balladespråket som ofte forekommer i for eksempel riddervisene:

Firåkjuge abelgrå hev eg alli vor vand te hava  
men eg vore vand te slite firåkjuge kvite stavar (str.18).

«Stavar» betyr i denne sammenhengen staven som tiggerposen henger på (Solberg, 2003, s.258). Fanteguten trenger med andre ord ikke fine formler og formuleringer for å forklare jomfrua hvor lett hun har latt seg lure. Dessuten blir siste vers i strofe 18 en slags språklig parodi, der han får sitt virkelige tiggerliv til å ligne på den tilgjorte løggen han serverte jomfrua innledningsvis.

Skuespillertalentet hans avsluttes med et brak i nest siste strofe der han løfter på lua si for å vise jenta «skurva» si – «[...] dvs at han er full av skabb og skitt» (Solberg, 2003, s.257).

Ydmykelsen for jenta er et faktum, og hun reiser hjem til sin far og opplever dermed en regresjon i livet. Straffen for hennes dårlige bedømmelsesevne resulterer i at det «[...] kom ikkje belar på femten år» (str.23). At dette mildt sagt er en grov måte å gi noen en lærepenge på, kan en ikke komme utenom, men hvorfor blir det så oppsiktsvekkende, og ikke minst morsomt å se en fant i en slik rolle som moralsk vokter? Mye av forklaringen her ligger i en tematikk basert på de enorme sosiale forskjellene mellom de øverste og de laveste borgerne, og i sin diskusjon av skjemteventyret «Herremannsbruden», sier Solberg i den forbindelse: «Den sosiale kritikken vender seg mot upopulære representantar for lokal makt, men blir sjeldan systematisk eller prinsipiell. Folk godtok høgt og lågt som sosiale realitetar, og erfaringa viste dessutan at også dei høgt plasserte kunne ha det vanskeleg» (Solberg, 1999, s.192). «Fanteguten» har helt klart en sosial kritikk vendt oppover mot det høye classesjikt som sin tematikk, men som Solberg sier her, trenger det nødvendigvis ikke å være tilfelle at de høyt plasserte hadde det helt problemfritt. Det samme ser vi også i denne balladen. Jomfruas situasjon før fantens introduksjon forteller om et problemfritt liv, men den sosiale kritikken av jomfrua som kommer til syne parallelt med fantens tilstedeværelse, er også med på å endre hele hennes livssituasjon fra positiv til negativ.

Det som er med på å sverte jomfruas ære og ikke minst rykte, har å gjøre med den *degraderingen* som skjer i det hun oppretter nærkontakt med fanten. Dette degraderingsbegrepet har i denne sammenhengen sitt opphav i det Mikhail Bakhtin omtaler som *grotesk realisme*<sup>35</sup>: «Den groteske realismen har degradering som eit typisk verkemiddel; både prest og amtmann blir da også bokstavleg tale *førte ned* og sette på (ein lågare) plass. Ikkje minst er det verdt å notere at nedføringa er av kroppslig art» (Solberg, 2007, s.142). Selv om den aktuelle balladeoppskriften ikke inneholder så mange direkte kroppslige skildringer som kan forekomme i enkelte andre oppskrifter, er det dog ingen tvil om at degraderingen av jomfrua baserer seg mye på hennes kroppslige kontakt med den lovløse fanten.

Funksjonen til denne degraderingen er dens evne til å skape humor, og i den forbindelse kan det være verdt å nevne et annet begrep som også er tilknyttet Bakhtin – *karnevalistisk litteratur*:

[...], betegnelse for litteratur som utgjør en motkultur til den dominerende (offisielle) kulturen i samfunnet. [...] Den kombinerer en utpreget spillkarakter med frodig humor

---

<sup>35</sup> Dette begrepet forekommer i boken *Rabelais och skrattets historia* (1986) av Bakhtin (dette er den norske stavemåten av navnet hans, men boken jeg referer til skriver «Bachtin»), som Solberg for øvrig bygger det ovennevnte sitatet sitt på.



som kan slå over i det groteske. Spillkarakteren kan bl.a. medføre radikal (om enn midlertidig) omvurdering av verdier og nivåer, en blanding av høyt og lavt [...] (Karnevalistisk litteratur, 2007).

Holder vi fast på denne karnevalistiske litteraturen og dens kjennetegn, kan det være interessant å se omkvedet i første strofe i lys av dette:

Dæ bur ei jomfru uppå vårt land  
ho æ' no så stolt å belevand.  
-Rike leikar en leik  
rike leikaren er ikke kommen-

«Ordet *leikar* var like nedsetjande som *fant* og vart faktisk brukt synonymt med det. Meininga med omkvedet er altså at «(den rette) fanten/fanteguten ikkje har kome ennå» (Solberg, 1993, s.218). Han forklarer også hvordan ordet «leikar» kunne brukes om profesjonelle underholdere i middelalderen – da i en negativ betydning. Selve omkvedet virker omtrent like komisk som teksten den introduserer, i og med at det tilsynelatende ikke inneholder mye fornuftig informasjon. Men både verbet å *leike*, sammen med substantivet *leikaren* drar oss inn i nettopp den karnevalistiske atmosfæren som ble opptegnet ovenfor. Selv om den fanten vi møter er den riktige eller ei, uansett hva det måtte bety, så er det desto mer interessant å se han som den *spillkarakteren* han fremstilles som – da i en karnevalistisk forstand. Han representerer den motkulturen i samfunnet som står på utsiden av den offisielle og dominerende kulturen – hans prosjekt i dette karnevalske spillet er å gjøre en «[...] radikal (om enn midlertidig) omvurdering av verdier og nivåer[...]» (Karnevalistisk litteratur, 2007) på jomfruas vegne. Hun representerer den dominerende kulturen som i løpet av tekstforløpet blir latterliggjort, samtidig som det settes spørsmålstegn ved både henne og hennes kulturs samfunnsmessige verdier.

Hva slags maskuliniteter sitter vi således igjen med etter en slik lesning? Hvordan fremstiller balladen fanteguten? Jeg mener vi her har å gjøre med ett av de mest oppsiktsvekkende funnene, i forhold til tankene rundt performativitet og den sosiale, maskuline identiteten som konstruksjon. Årsaken til at vi som lesere kan være vitne til denne kjønnskonstruksjonen, har å gjøre med fantens forvandling – en forvandling som minner mye om et skuespill. Komikken oppstår fordi vi som lesere tidlig i handlingsforløpet innser at jomfrua blir offer for dette skuespillet, nettopp fordi hun ikke ser igjennom den performative identiteten til fanten – vi ler fordi den opprinnelige samfunnskontrasten lever i beste

velgående, siden fanten fremfører sin nye identitet med stor overbevisning. Ved å få en indikasjon på at jomfrua går så langt som å ha samleie med den falske drømmeprinsen, får også selve leseropplevelsen et klimaks. Den groteske realismen og komikken har nådd ett av to toppunkt. Den komplette ydmykelsen kommer derimot i nest siste strofe, der gjøgleren nærmest kaster sine klær og får hele handlingsforløpet til å kulminere i en eneste stor latterbølge - og sceneteppet faller med det påfølgende moralske budskapet: «[...] dæ kom ikkje belar på femten år» (str.23).

«Fanteguten» er altså ikke bare en skjemteviser som skaper komikk av enkle ord og trivielle temaer. Det er en ballade som iscenesetter en samfunnskritikk rettet mot det hovmodet, her illustrert ved jomfrua, som det øvre klassesjikt kunne vise seg å ha. Det er komisk, og kanskje på samme tid litt tragisk at det er en aktør som ikke en gang eier «[...] skjurta på sin kropp» (str.20) som må tre frem som den moralske vokter i en urettferdig verden. Om han er en *helt*, er vanskelig å definere, men han får i alle fall sin seier og sitt objekt i havn ved å gi jomfrua en lærepenge hun sent vil glemme, og selv om han kanskje fremstilles som en moralsk budbringer, er det en særdeles komisk måte han velger å bringe dette moralske budskapet til dens rette eier på. Om det er fantens løgner og konstruerte identitet som gjør jomfrua betatt, eller om det faktisk er hans «opprinnelige» sosiale identitet som skinner gjennom og gjør henne interessert, får vi aldri et konkret svar på, men det er fristende å tolke det dit hen at det er en kombinasjon av fantens sosiale identiteter som vekker hennes fascinasjon. Hun har tross alt takket nei til utallige beilere som var både rike og velstående, så hvorfor skulle plutselig fanten være den som trakk det lengste strået? Min mening er at hans evne til å tre inn i ulike maskuline identitetsroller, gjør at han også kan spille, eller *gjøre* seg til formen for maskulinitet som han ser vekker et begjær hos jomfrua. En kommer ikke utenom det kroppslige aspektet som oppstår i deres intime møte i «grønne lund», noe som kanskje sier oss at denne skuespillerprestasjonen til fanten mildt sagt har vært overbevisende, så overbevisende at jomfrua ser ut til å ikke kunne kontrollere sitt seksuelle begjær.

På den annen side må vi også ta stilling til at hun faktisk blir betatt utelukkende på grunn av de enorme løftene fantene gir henne om både eiendom og andre rikdommer. Men uansett hvilken årsak jomfrua måtte ha ved å velge fanten fremfor både konge og kongssønn, så er det ikke en enhetlig maskulinitet hun faller for – fanteguten viser at det ikke går an å definere menn under ett, dvs. det eksisterer ikke én form for maskulinitet under hver historisk «tidsfase», men flere *maskuliniteter* som konstrueres i de diskursene de til en hver tid måtte befinne seg i. Fanten produserer en sosial identitet som baserer seg på den tidens ideelle

former for maskulinitet. Ikke bare beviser han hvor enkelt det lar seg gjøre å bli en del av den ideelle delen av samfunnet, men han degraderer også en av dets mest arrogante borgere, ved å både fysisk og psykisk plukke fra hverandre den ideelle sosiale identiteten, rett foran øynene på den som ikke lenger verdsatte sin posisjon i den øverste delen av samfunnet. Strofene der fanten gradvis bryter ned den sosiale identitetsillusjonen til jomfrua, er en skuespillerprestasjon som både vekker latter, men også ettertanke – fanten fremstilles som mest lykkelig og tilfreds i det han går seirende ut av visen, men da tilbake til sin «opprinnelige» sosiale identitet som en lovløs. At han returnerer tilbake til en slags stabil identitetsposisjon virker til å være et typisk, men dog et paradoksalt balladetrekk. Balladetekstene tillater seg å leke med aktørens konstruksjoner og rekonstruksjoner av kjønn, seksualitet og identitet, men allikevel fremstilles de sosiale posisjonene og identitetene som essenspregede størrelser som trygt «venter» på de forskjellige performative aktørene. Til tross for dette, kan fantegutens spill med roller representere en original heltetype? Mannen som er så trygg på sin egen maskulinitet at han tør å tre inn i andre ukjente identitetsterreng, for deretter trygt og selvsikkert vende tilbake til sin «opprinnelige» sosiale identitet uten å ta skade av det – å leve tilfreds med vissheten om at man er sin egen lykkes smed? Det er åpenbart en selvmotsigelse at han tilsynelatende kan vende tilbake til en identitet som «venter» på sin rettmessige eier, men det er uansett ikke denne delen av fantens handlinger som er av størst viktighet i dette kjønnsteoretiske aspektet. Tidligere nevnte jeg at hans teatraliske oppvisning kunne leses som en *parodi* på de tilsynelatende uoppnåelige aktørene som opptrer i høvisk litteratur. Dette er et poeng jeg ønsker å ta med videre inn i et mer nyansert kjønnsteoretisk perspektiv. Slik jeg ser det, kan dette parodiske påfunnet kobles til det Judith Butler (1999, s.174-175) omtaler som parodi på den «opprinnelige» identiteten. Hun diskuterer dette i lys av såkalte dragartister og hvordan en gjerne skjematiserer seksuelle identiteter til å enten være mannlige eller kvinnelige. Hun mener derimot at det ikke kan eksistere en opprinnelig identitet forut for en parodi: «The parodic repetition of «the original», [...], reveals the original to be nothing other than a parody of the *idea* of the natural and the original» (Butler, 1999, s.41). Alle parodier ender sånn sett opp som kopier av kopier, og er det ikke nettopp det den aktuelle balladen illustrerer med fanten som iverksetter det hele? Både hans vellykkede overbevisning som ridder og senere tilbakevendelse til en antatt naturlig identitet, viser hvordan hele ideen om en essensiell og naturgitt identitet kun forblir en parodi i de stadige konstruktivistiske og performative diskursene.

Uansett hva en konkluderer med, står «Fanteguten» igjen som en illustrasjon på

hvordan kjønn, kropp og seksualitet til en hver tid er del av konstruksjonsprosesser som finner sted i ulike diskursive praksiser – det er hva fanteguten *gjør* som er vesentlig, ikke hva han *er*.

## 4 Det maskuline mangfoldet - konklusjon og sluttcommentar

Lesningen av de seks balladetekstene fra gruppene A-F har vist oss hvordan de rette tilnæringsmetodene kan resultere i interessante funn – til tross for tekstenes opprinnelsesalder. Spennet mellom ny og gammel tid har bydd på store utfordringer underveis, deriblant har de rent kontekstuelle spørsmålene vedrørende samfunn og kultur vært vanskelige å besvare. Dessuten er selve utvelgelsen av primærttekster krevende med tanke på alle restitusjonene og variantene som foreligger, samtidig som innsamlerne nødvendigvis ikke hadde de samme forutsetningene til grunn for restaureringsarbeidet.

Ved å utnytte den synlige strukturen som ligger til grunn for denne genren, er det deretter enklere å innta en mer avansert leseposisjon. Aktantmodellen er et velbrukt verktøy innen folkediktningen og dens utallige analyser, men her har den åpnet opp for mye mer enn tekstens iboende motiver og temaer eller de enkelte aktørens relasjoner til hverandre – den har vært med på å synliggjøre balladetekstenes potensiale til å illustrere moderne kjønnsteoretiske tanker. Kjønnsteoriens grunntanker vedrørende konstruksjoner av kjønn, seksualitet og identitet utbroderes på den scenen som aktantmodellen synliggjør. Strukturene gjør det mulig å se aktørens handlinger og utsagn i de ulike diskursene som en del av større skapende prosesser. Det er i disse prosessene min problemstilling har sin kjerne, og det her vi ser hvordan mannen fremstilles i balladene, for videre å vise til hva slags maskuliniteter han representerer.

I disse strukturene og prosessene har det vært mitt mål å lokalisere mennene som måtte være en del av handlingen samt se dem isolert fra de respektive aktørene, men også i lys av de andre aktørens perspektiver. Deretter har de ulike fremstillingene av de mannlige aktørene blitt undersøkt opp mot en kjønnsteoretisk bakgrunn. Lesningene har konstatert at det eksisterer et mangfold av *maskuliniteter*. For å kunne gi et oppsummerende blick på hva slags fremstillinger tekstene har gitt av de ulike mennene, mener jeg det er passende med et gjensyn med boken til Lorentzen og Mühleisen som jeg introduserte i teorikapittelet. Der kunne vi bl.a. lese om utviklingen av selve begrepet *maskulinitet*, og hvordan det med tiden ble evident at begrepet måtte refereres til i flertall. I den forbindelse presenterer Jørgen Lorentzen videre en liste av variabler i forhold til hvordan man skal nærme seg dette relativt moderne begrepet:

Det er at maskuliniteten (på samme måte som kjønn generelt):

- varierer mellom kulturer
- varierer over tid i samme kultur
- varierer gjennom et menneskes livstid
- varierer innad i en kultur på samme tid.

Menn jorden rundt representerer ikke én form for maskulinitet (Lorentzen, 2006, s.126).

Alle disse variablene kan for så vidt alle lesningene vise eksempler på der enkelte tekster kan gjelde innenfor flere av disse variablene. I tillegg kan disse variasjonene som Lorentzen påpeker, være nyttige når jeg nå skal gi en sammenfatning av de forskjellige lesningene. Den øvrige kjønnteoretiske refleksjonsbakgrunnen vil fortsette å gjelde også her i den avsluttende konklusjonen.

Starter vi kronologisk med A-gruppen og balladen om Olaf Liljukrans, mener jeg den bl.a. beskriver en form for maskulinitet som varierer gjennom et menneskes liv. Her møtte vi ridderen, som på en dramatisk måte opplever å gjennomgå en overgang i livsfaser. I møtet med krefter høyere enn seg selv innser han sin tragiske skjebne, og han forbereder seg således på en overgang fra liv til død. Olafs maskulinitet endrer seg parallelt med de dramatiske omveltningene i livet hans. Før han rir inn i det skjebnesvangre landskapet der alvener regjerer, blir Olaf fremstilt med en maskulinitet preget av en usikkerhet som kommer av den forheksede tilstanden de naturmytiske vesener har påført ham. Utgangspunktet for handlingsforløpet var Olafs rolle som brudgom der han skulle be gjester til sitt kommende bryllup, men etter kun få strofer er det andre livsviktige situasjoner protagonisten blir stilt ovenfor – skal han trosse alvekvinnens lokkelser og forsøke å unnsnippe det onde eller lar han seg lokke av fristelsene og det ukjente? Som vi vet, forsøker han forgjeves å flykte fra de onde kreftene og ender opp i det som fremstilles som den kristne evigheten – da symbolisert ved prestens siste salve over dødssyke Olaf.

I forbindelse med «Knut i Borg» argumenterte jeg for en innfallsvinkel til lesningen basert på det Per Thomas Andersen omtalte som et *projeksjonsrom*, men dette var ifølge ham mest brukt i forhold til de naturmytiske visene siden de åpenbart best illustrerer fenomener som ligger utenfor de hverdagslige rammene. Det er imidlertid ikke de fantastiske elementene som utgjør min hovedinteresse i «Olaf Liljukrans». I stedet er det fascinerende å se hvordan Olaf som mann fremstilles med en handlekraftig maskulinitet som oppstår i møtet med de overnaturlige kreftene. Holder en fast ved ideen om et projeksjonsrom, så er det også i dette rommet at Olafs maskulinitet forankres. Det er der han tar valgene som *konstruerer*

maskuliniteten han blir bærer av og som fremstilles som gudfryktig, reflektert og kjærlig – kjærlig i en høvisk betydning. I dette rommet blir alvene et bilde på de angstbelagte spørsmålene menneskene til en hver tid har stilt rundt livet og døden, og der vår protagonist stilles opp i mot disse spørsmålene som en representant fra den virkelige verden. Tekstens fremstilling av Olaf preges av hans modige handlinger der han tør å legge sin skjebne i troen på noe større, og ikke minst i håp om å vende tilbake til sin elskede. Den høviske diktningen vektlegger tematikk der ridderen ikke svikter jomfruen han elsker, noe som kanskje aller best kommer frem i denne balladen.

Beveger vi oss over på maskuliniteten, som Jørgen Lorentzen sier at kan variere over tid i samme kultur, tror jeg det passer å dra inn «St. Olavs kappsegling» og den dualistiske tematikken den balladen bærer med seg. Her overværer vi et verdensbilde i endring der de mytologiske omgivelsene fra en norrøn fortid glir over i et gryende kristent tankesett. Det som derimot gjør denne balladen interessant i lys av de kjønnteoretiske aspektene, er dens klare skildring av to vidt forskjellige former for maskulinitet. Harald Hardråde blir symbolet på det jordbundne livet som ikke holder i «livets kappseiling» hvor han fremstilles med en egosentrisk, utålmodig og utspekulert maskulinitet. Han blir derfor en viktig kontrast å skulle se den videre fremstillingen av Olavs maskulinitet ut i fra. Helgenkongen står igjen med den mest ideelle maskuliniteten i denne balladen, der maskuliniteten manifesteres i hans reflekterende og gudfryktige handlinger. Allikevel er det en todelt verden vi som lesere er vitne til i denne teksten, en verden som fortsatt har en fot godt plantet i den mytologiske verdenen der Tor og de andre gudene regjerte, men nå er det i stedet en kristen konge med rødt viking-skjegg som trer inn i Tors rolle som helt og beskytter. Slik sett fremstiller denne teksten Olav den hellige som en ny helt der hans maskulinitet dreier mot en identitet farget av de mer feminine, kristne tankene om nestekjærighet og affeksjon.

Som en slags konklusjon på denne todelte verdenen denne balladen har introdusert, og som på sin side kan skape litt forvirring hos en moderne leser, ønsker jeg å dra inn nok en kommentar fra Per Thomas Andersen der han omtaler norrøn prosa og derunder religiøs prosa: «De gamle kristningskongene våre hadde ingen tro på at forkynnelsen av Guds ord alene ville vekke hjertene og føre til omvendelse, [...] Tvert imot; de hjalp til så godt de kunne med sverd og slag – og hogg i ryggen» (2001, s.49). Nå påstår jeg verken at den aktuelle balladen er et eksempel på religiøs prosa, eller at den inneholder så dramatiske skildringer av forkynnelse, men dette innblikket fra Andersen kan være til hjelp i forhold til å se hvor mye av de gamle norrøne mentalitetene som ble værende ved kristendommens inntog her til lands. Slike religiøse omveltninger er aldri gjort på en dag, og kanskje er Olavs

fremtoning som hellig og samtidig krigersk med på å «dempe» den kraftige ideologiske overgangen. Hans ydmyke og modige helteskikkelse fremstilles som en ideell maskulinitet i kontrast til hans brors jordbundne sosiale identitet. Fra begynnelse til slutt, er «St. Olavs kappsegling» et godt eksempel på hvordan tekstnormen i de ulike balladene fremmer den typen maskulinitet som skiller seg ut fra de stereotypiske og forventede ideelle maskulinitetene.

Balladene jeg har valgt fra C- og D-gruppen er gode eksempler på høvisk kultur hvor ridderlivets dramatiske kjærlighetsforhold ofte skildres. Begynner vi først med Falkvor Lommannssons maskulinitet og hans uortodokse måte å skaffe seg festemøy på, mener jeg dette passer inn under det Lorentzen omtaler som en variabel innad i en kultur på samme tid. For som vi kan se ut i fra lesningen, illustrerer denne teksten to maskuline representanter fra samme kultur og samme sosiale klassesjikt der kampen mellom dem blir en arena for det kjønnteoretiske begrepet *konstruksjon*. Falkvor er en handlingens mann som *gjør* det som står i sin makt for å bli forenet med den kvinnen han elsker – selv om dette betyr at han må røve henne fra den mannen hun allerede er lovet bort til. Til tross for at rivalen Torstein Davidsson stiller sterkere rent sosialt sett og dermed fremstilles med den mest ideelle maskuliniteten sett ut i fra den tidens samfunnskonvensjoner, viser det seg underveis i lesningen at han ikke forvalter sin status på fornuftig vis, og dermed ender han opp som taperen i det store og det hele. Akkurat dette momentet kan kanskje anses for å være *moralen* i teksten – at en må verne om de verdiene en har dersom en ønsker å beholde de. Når jeg sier at han fremstilles innledningsvis med den mest ideelle maskuliniteten, tenker jeg på de hegemoniske maktstrukturene som lå til grunn i den tidens samfunn hvor sosiale rangeringer var en del av måten å klassifisere menneskenes sosiale identitet på.

Det som har åpenbart seg «Falkvor Lommannsson», er hvordan de sosiale samfunnskonvensjonene ikke nødvendigvis produserer den mest ideelle maskuliniteten – og ikke minst viser det seg at en ikke kan omtale disse statusene som en overordnet enhetlig maskulinitet, men at også disse samfunnsrommene huset flere relativt forskjellige maskuliniteter. Torstein feirer sin posisjon som gift mann litt for tidlig, og dermed må se seg forbigått av en annen maskulin aktør som anser kvinnen i ens liv som noe større enn en slags eiendel. Nå er det naturligvis ingen mulighet for å lese mye inn i Torsteins følelsesliv; det er relativt få tilfeller av indre refleksjoner å hente i balladegenren generelt, men den avsluttende strofen viser oss hvordan Torstein innser sitt nederlag, og med det blir hans «opprinnelige» maskulinitet redusert betraktelig. Redusert i den forstand at han nå ikke lenger er bærer av den ideelle maskuliniteten balladen introduserte ham med. «Falkvor Lommannsson» står igjen



som et godt eksempel på hvordan maskulinitet varierer innenfor samme kultur og samfunnssjikt, og hvordan de ulike maskuline representantene kan gå inn og ut av sosiale identitetsposisjoner og maskuline fremstillinger innen relativt korte tidsrom. Torstein Davidsson innleder det hele som den tidlige utpekte helten, som i takt med sin uaktsomhet reduserer sin maskulinitet, og bytter til slutt rollen med Falkvor som den trøstesløse ridderen.

En ballade med en forholdsvis lik rivalisering, men med et litt mer dramatisk utfall, finner vi i «Knut i Borg». Også her handler det om varianter av maskuliniteter som finner sted innad i en kultur på samme tid. Rivaliseringen skulle vise seg å bli en av de bedre illustrasjonene på hvordan identiteter skapes i sosiale og kulturelle diskurser. På den ene siden har vi konstruksjonen av de to motstridende formene for maskulinitet, som forankres i angsten for hva den andre maskuline aktøren kan true med - enten det er Sveins trussel om å skape uro i den harmoniske tilværelsen mellom Knut og liti Kjersti, eller det er Sveins angst for at liti Kjersti vil velge Knut fremfor ham selv. På den annen side har vi et konstruksjonsbasert fenomen i denne balladen som ikke forekommer i de andre tekstene, hvilket er liti Kjerstis sosiale identitet som må tilpasse seg en mannsverden. Hennes vanskelige posisjon der æren står på spill og der hun må takle dette uten mannlige beskyttere rundt seg, er med på å konstituere hennes sosiale identitet – hun dreper Svein og manifesterer dermed sin sosiale identitet som en maskulin kvinne. For å i det hele tatt ha et håp om å opprettholde en form for ære i et samfunn der ære var alfa og omega, trer hun inn i rollen som sin egen maskuline beskytter og gjør seg til sin egen redningsmann og gjenoppretter dermed Knuts drap.

Eksempler og beviser på at både kjønn og seksualitet formes og konstrueres i middelalderballadens ulike diskurser er så langt mange, og det er heller ingen mangel på konstruksjoner i de to resterende balladene, snarere tvert i mot. Fremstillingen av Åsmund Frægdegjæva som mann er kanskje mest oppsiktsvekkende i forhold til hvordan teksten inneholder psykologiske innfallsvinkler, som igjen er med på å vise til en individuasjonsprosess – en prosess der vi kan overvære en konstruksjon som beveger seg mer mot den personlige identiteten. Jeg har tidligere kommentert hvor vanskelig det er å få til en lesning av balladetekster basert på indre refleksjoner og tanker, det er mer eller mindre bare ytre handlinger og utsagn som ligger til grunn for analyser og tolkninger i denne genren.

Allikevel har lesningen av «Åsmund Frægdegjæva» vært en slags indre reise der Jungs tanker om en *individuasjonsprosess* har synliggjort en form for konstruksjon av protagonistens identitet – både på et personlig og sosialt plan. I forhold til Lorentzen mener jeg denne balladen passer inn under varianter av maskulinitet som forekommer gjennom et menneskes levetid siden vi åpenbart har med en overgang i livsfaser å gjøre. Sammenligner vi

denne balladen med «St. Olavs kappsegling», har vi også i dette tilfellet med Åsmund en fremstilling av en maskulinitet som dreier mer mot en tradisjonell *feminin* side. Olav den hellige står igjen som den religiøse helten der en del av den sterke stereotypiske maskuliniteten som rommer det krigerske og fremadstormende, blir byttet ut med tradisjonelle feminine karaktertrekk basert på det billedlige forholdet mellom Gud og menneskene, eller som Bynum omtaler det: Jesus som *mor*. Åsmund er derimot helten som er nødt til å bryte opp med sin identitet som ikke lenger innehar en følelse av orden – harmonien og balansen i hans indre blir forstyrret av mangelen på de feminine verdiene. På veien inn i sitt mørke indre trosser han uvisse farer og konstituerer sin nye maskulinitet og identitet ved befrielsen av prinsessen – sitt anima. Resultatet blir først og fremst en fremstilling av en *indre* personlig maskulin identitet, som i bevisstgjøringen av sine feminine sider utvikler seg som mann. På den annen side fremstilles han som en modig gutt som drar ut på et farefullt oppdrag, men vender tilbake til livet med en ny sosial identitet preget av modning, selvrefleksjon og mot. For hvert steg han tar i retningen av «trolleboten», og for hver handling han gjør i møte med det ukjente, så konstrueres hans identitet og seksualitet konstant, hvor frigjøringen av prinsessen og prinsen hver på sin måte representerer de stadige prosessene som er med på å forme Åsmunds maskulinitet – enten det er som sin personlige helt, han som tør å gå sitt eget uvisse land i møte, eller han som redder og dermed oppretter den feminine mangelen som kongen innledningsvis introduserer.

Sist, men ikke minst, har vi skjemtevisen «Fanteguten», en ballade som skulle vise seg å romme mer enn grovkornet komikk. Denne blir for så vidt et eksempel på varianter av maskulinitet som forekommer mellom samfunnslag. Jeg tenker da på de frierne av høy rang som nevnes i forbindelse med jomfrua, og som dermed blir kontrasten og sammenligningsgrunnlaget vi har for å finne en fremstilling av fantens maskulinitet. Innimellom all den karnevaleske humoren trer det frem en maskulinitet som spiller på hele den kjønnteoretiske grunntanken om konstruksjoner og performativitet. For å lykkes med sitt prosjekt snur han opp ned på hele det sosiale og kulturelle rommet som huser de betydningsfulle personene. Ikke nok med at han er smartere og lurere enn jomfrua, hun som er bildet på det høye klassesjiktet som er med på å opprettholde de hegemoniske diskursene, men han bruker disse stereotypene mot henne, og *gjør* seg til en likemann for å fremme sine synspunkter. Fantens forvandling til en velstående ridder løfter teksten opp og fram til å ligne mer på en teaterscene der alle skuespillerne nødvendigvis ikke vet hva de er med på – noe som resulterer i en komisk opplevelse for leseren.

«Fanteguten» fremstiller sin mannlige protagonist som en person med stor innsikt i de

omgivelsene han befinner seg i. Han er avviket fra normalen, han står utenfor samfunnets normer og konvensjoner, men uansett hvor etablerte disse samfunnsdiskursene er, så mestrer han å finne veien gjennom disse maktpregede diskursene ved å tre inn i en av dets ideelle roller – han konstruerer seg en ny identitet for deretter å parodierte de som måtte tenke at deres ideelle identiteter er overordnet og uforanderlige. I et kjønnteoretisk perspektiv, er det som om fanten presenterer et «play within the play» - han setter i gang et skuespill på den allerede teatraliske scenen som er virkelighetens uendelige konstruksjoner og forestillinger.

Balladegenren er åpenbart mer enn bare fine formler og strukturer. Med klare teoretiske forutsetninger og de riktige tilnæringsmetodene kan disse tekstene eksemplifisere og synliggjøre tanker som ikke fikk sin utforming før den moderne tidsalder. Fremstillingene av de forskjellige mannlige aktørene har resultert i et mangfold av maskuliniteter. Hver og en av de mannlige aktørene har vist hvordan menns maskulinitet ikke er et entydig identitetstrekk som er synonymt med det biologiske mannlige kjønn. I forhold til å kunne understreke at menn er forskjellige der forskjellene kan avhenge av hvilke historiske, kulturelle og samfunnsmessige diskurser de befinner seg i, må vi omtale maskulinitetsbegrepet i flertall. Stereotypene, som blir introdusert innledningsvis via bl.a. boken *Masculinity in Medieval Europe* av D.M. Hadley, har vist seg å komme til kort også i de aktuelle balladetekstene – dvs. det finnes helt klart mange menn, ulike menn, inne i blant disse antatte universelle kongene, ridderne og biskopene. På bakgrunn av de maktmekanismene som blir et slags usynlig maskineri i de prosessene der kjønn, seksualitet, kropp og identitet skapes, er det heller ikke lett å skulle få øye på de ulike konstruksjonsprosessene som finner sted til enhver tid. Det har derfor vært en viktig forutsetning for min lesning av de ulike balladene å fokusere på *mannen*, og hvordan mannen blir ytret om eller handler i de ulike litterære diskursene. Hvilke andre interessante fremstillinger har balladene således presentert?

I flere av tekstene har kanskje det mest overraskende vært hvordan tekstnormen tilsynelatende opphøyer de maskuline bærerene som beveger seg bort fra de stereotypiske formene for maskulinitet. De mannlige aktørene som bygger sin identitet på konvensjonelle, ideelle og forventede former for maskulinitet ender ikke opp som helter til slutt. I stedet er det de mennene som våger å bevege seg mot sine feminine sider som normen fører frem som den mest ideelle formen for maskulinitet. Igjen skal man trå varsomt med å stadfeste kvaliteter som enten maskuline eller feminine; vi har allerede bevist hvordan disse merkelappene ikke er statiske eller universelle.

Alle analysene har synliggjort hvordan spennet mellom gammel og ny tid ikke trenger å være en hindring i forhold til å eksemplifisere moderne kjønnteorier. I den diskursive

tilnærmingen til kjønn, har vi sett de mannlige aktørene få sine maskuliniteter konstruert og rekonstruert i ulike sammenhenger. Med dette dypdykket inn i balladegenren har den innledende problemstillingen fått opptil flere svar. Etter strukturalistiske organiseringer og nærlesningsanalyser, har hver eneste ballade gitt oppsiktsvekkende fremstillinger av de mennene som forekommer. Til og med maskuline kvinner har dukket opp i disse tekstene. Jeg tenker spesielt på «Knut i Borg» der liti Kjersti trer inn i en maskulin rolle for å rettferdiggjøre sine handlinger i en håpløs livssituasjon. Hun gjør seg til sin egen *redningsmann*.

Folkediktning er diktning gjort av *folket*, og gjennom denne lesningen har de ulike fremstillingene aktualisert kjønnsteoretiske tanker og ideer i en genre der kjønnsteori aldri var en etablert tanke. Viser ikke dette dermed at konstruksjoner av kjønn, seksualitet, kropp og identitet alltid har vært og vil fortsette å være en uendelig prosess så lenge vi har et språk?

## 4.1 Bibliografi

I denne bibliografien har jeg ført opp verk jeg har sitert fra og/eller referert til i oppgaven.

## 4.2 Primærtekster:

«Olaf Liljukrans» (TSB A63), oppskrift fra M.B. Landstads *Norske Folkeviser*. (2002/1853). S.355-361.

«St. Olavs kappsegling» (TSB B12), oppskrift fra dokumentasjonsprosjektets balladearkiv, hentet 01.05.14 fra, [http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster\\_html/b/b012\\_002.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/b/b012_002.html) [BIN: 1032].

«Falkvor Lommannsson» (TSB C15), oppskrift fra Blom og Bø, *Norske balladar i oppskrifter frå 1800-talet*. (1973), s.120-123.

«Knut i Borg» (TSB D172), oppskrift fra dokumentasjonsprosjektets balladearkiv, hentet 01.05.14 fra, [http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster\\_html/d/d172\\_004.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/d/d172_004.html) [BIN: 1631]

«Åsmund Frægdegjæva» (TSB E145), oppskrift fra M.B. Landstads *Norske Folkeviser*. (2002/1853), s.3-21.

«Fanteguten» (TSB F26), oppskrift fra dokumentasjonsprosjektets balladearkiv, hentet 01.05.14 fra, [http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster\\_html/f/f026\\_003.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/f/f026_003.html) [BIN: 3103]

## 4.3 Sekundærlitteratur:

Andersen, P.T. (2001). *Norsk Litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

Ariès, P. (1981). *The Hour of Our Death*. New York.

Asbjørnsen, P. C. & Moe, J. (1983). *Samlede eventyr. Annet bind*. Den norske Bokklubben.

Austin, J.L. (1975/1962). *How to Do Things With Words*. J.O Urmson & M.Sbisa (Eds.), (2<sup>nd</sup> edition), Oxford: Clarendon Press.

Bachtin, M. (1986/1965). *Rabelais och skrattets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*. Oversettelse av Lars Fyhr: Anthropos.

Balladearkivets database. (2014). *Olav Liljekrans*. Hentet 29.04.14 fra, [http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster\\_html/a/a063\\_027\\_fnote.html#sluttnote](http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/a/a063_027_fnote.html#sluttnote)

Balladearkivets database. (2014). *Fanteguten*. Hentet 29.04.14 fra, [http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster\\_html/f/f026\\_002.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/f/f026_002.html) [BIN:3102].

Bederman, G. (1995) *Manliness & Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*. Chicago: University of Chicago Press.

- Biedermann, H. (1992/1989). Hinsides. I *Symbolleksikon*. (s. 162-164), Oversatt av F.B. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Biedermann, H. (1992/1989). Krans. I *Symbolleksikon*. (s.222-223), Oversatt av F.B. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag
- Biedermann, H. (1992/1989). Sirkel. I *Symbolleksikon*. (s.338-340), Oversatt av F.B. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag
- Blom, Å. G. & Bø, O. (1973). *Norske balladar i oppskrifter frå 1800-talet*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Blom, Å.G. (1971). *Ballader og legender: Fra norsk middelalderdiktning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bondevik, H. & Rustad, L. (2006) Humanvitenskapelig kjønnsforskning. I J. Lorentzen, W. Mühleisen (Red), *Kjønnsforskning: En grunnbok* (s.42-62). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bugge, S. (1971/1858). *Gamle norske Folkeviser*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.
- Butler, J. (1999/1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Bynum, C.W. (1982). *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press
- Bø, O. (1987). *Trollmaker og godvette: Overnaturlige vesen i norsk folketru*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Caprona, Y.D. (2013). Grå. I *Norsk etymologisk ordbok: Tematisk ordnet*. (s.326-327) Oslo: Kagge Forlag.
- Caprona, Y.D. (2013). Hvit. I *Norsk etymologisk ordbok: Tematisk ordnet*. (s.327-328) Oslo: Kagge Forlag.
- Caprona, Y.D. (2013). Legende. I *Norsk etymologisk ordbok: Tematisk ordnet*. (s.628) Oslo: Kagge Forlag.
- Caprona, Y.D. (2013). Lilje. I *Norsk etymologisk ordbok: Tematisk ordnet*. (s.291) Oslo: Kagge Forlag.
- Caprona, Y.D. (2013). Otte. I *Norsk etymologisk ordbok: Tematisk ordnet*. (s.851) Oslo: Kagge Forlag.
- Caprona, Y.D. (2013). Skilpadde. I *Norsk etymologisk ordbok: Tematisk ordnet*. (s.357) Oslo: Kagge Forlag.

- Caprona, Y.D. (2013). Skjebne. I *Norsk etymologisk ordbok: Tematisk ordnet*. (s.873) Oslo: Kagge Forlag.
- Clover, C.J. (1986). Maiden Warriors and Other Sons. I *The Journal of English and Germanic Philology*, (Vol. 85, No.1. 1986), (s.35-49).
- Cohen, J.J. & Wheeler, B. (2000/1997) *Becoming Male in the Middle Ages*. New York and London: Garland Publishing.
- Cohen, J.J. & Wheeler, B. (2000/1997). Becoming and unbecoming. I J.J. Cohen & B. Wheeler, (Red.), *Becoming Male in the Middle Ages* (s.vii-xx). New York and London: Garland Publishing.
- Connell, R.W. (2005/1995). *Masculinities*. (2nd edition), Cambridge: Polity Press.
- Dahlerup, P. (1998). *Dansk litteratur: Middelalder. 2. Verdslig litteratur*. København: Gyldendal.
- Dokumentasjonsprosjektet. (2014). Om innholdet i Balladearkivet fra 1997. Hentet 30.04.14 fra, [http://www.dokpro.uio.no/ballader/om\\_ballpro/balpro.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/om_ballpro/balpro.html)
- Dokumentasjonsprosjektet. (2014). Universitetet i Oslo. Hentet 29.04.14, fra <http://www.dokpro.uio.no/>
- Doyle, J.A. (1989). *The Male Experience*, 2nd ed. Dubuque, Ia.: Brown.
- Egeland, C. & Jegerstedt, K. (2008). Diskursiv tilnærming. I E. Mortensen, C. Egeland, R. Gressgård, C. Holst, K. Jegerstedt, S. Rosland & K. Sampson (Red.), *Kjønnssteori* (70-73). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Eriksen, A. (1994). Noe om helter – en innledning. *Tradisjon, tidsskrift for folkeminnevitenskap*, nr.24, s.3-10.
- Fenster, T. (1994). Preface: Why Men? I Clare A. Lees (Ed.), *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*.(s.ix-xiii) Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Filologi. (2007). I *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utgave, s.66-67). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Foucault, M. (1999/1976). *Seksualitetens historie I: Viljen til Viten* (bind 1). Oversettelse, forord og etterord av Espen Schaanning. Oslo: Pax Forlag.
- Foucault, M. (2002/1969). *Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.
- Greimas, A.J. (1974/1966). *Strukturel semantik*. København: Borgen.
- Hadley, D.M. (1999). *Masculinity in Medieval Europe*. London and New York: Longman.
- Halsaa, B. (2006). Kvinneforskning. I J. Lorentzen & W. Mühleisen (Red), *Kjønnsforskning: En grunnbok* (s.95-107). Oslo: Universitetsforlaget.

- Heggstad, L. & Nielsen, H.G. (1912). *Utsyn yver gamall norsk folkevisedikting*. Kristiania: Norli.
- Hellang, B.V. (2001). «...sin faders død at hæbna» – kring blodhemnmotivet i norske balladetekstar. (Mastergradsavhandling, Høgskolen i Agder), B.V. Hellang, Kristiansand.
- Hodne, B. (2002/1994). *Norsk nasjonalkultur: En kulturpolitisk oversikt*. (2.utg.) Oslo: Universitetsforlaget
- Hodne, Ø. (2011). *Mystikk og magi i norsk folketro*. Oslo: Cappelen Damm Faktum.
- Hognestad, A. (1997). *Livskriser og kreativitet – et jungiansk perspektiv*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Holzappel, O. (1980). *Det balladeske: Fortællemåden i den ældre episke folkevise*. Odense Universitetsforlag.
- Introversjon. (2014). *Store norske leksikon*. Hentet 29.04.14 fra, <http://snl.no/introversjon>
- Jegerstedt, K. & Mortensen, E. (2008). Hva er kjønn? Ulike tilnæringsmåter. I E. Mortensen, C. Egeland, R. Gressgård, C. Holst, K. Jegerstedt, S. Rosland & K. Sampson (Red.), *Kjønnsteori* (s.15-21). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Jegerstedt, K. (2008). Judith Butler. I E. Mortensen, C. Egeland, R. Gressgård, C. Holst, K. Jegerstedt, S. Rosland & K. Sampson (Red.), *Kjønnsteori* (s.74-86). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Jonsson, B. R. (1989). Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56. (I) *Sumlen: Årsbok för vis- och folkmusikforskning 1989*, s.49-166.
- Jonsson, B.R., Solheim, S., Danielson, E. (Red.). (1978). *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jung, C.G. (1991/1964). *Mennesket og dets symboler*. København: Lindhardt og Ringhof
- Karnevalistisk litteratur. (2007). I *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utgave, s.104-105). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Karras, R.M. (2003). *From Boys to Men: Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kværne, P. (2009). Kristne symboler. *Store Norske Leksikon*. Hentet 02.05.14 fra, [http://snl.no/kristne\\_symboler](http://snl.no/kristne_symboler)
- Landstad, M.B. (2002/1853). *Norske Folkeviser*. (Bind I-II), Porsgrunn: Norgesforlaget [Faksimileutgave]



- Langeland, F. (2008). Raewyn Connell. I E. Mortensen, C. Egeland, R. Gressgård, C. Holst, K. Jegerstedt, S. Rosland & K. Sampson (Red.), *Kjønnteori* (s.292-296). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Langås, U. (2008). Kjønnetts materialitet eller materialitetens kjønn? En diskusjon av Judith Butlers *Bodies That Matter*. *Tidsskrift for kjønnsforskning*, nr.4, s. 5-22. Hentet 01.05.14 fra, <http://kilden.forskningsradet.no/binfil/download.php?did=5722> / <http://kilden.forskningsradet.no/publikasjon/vis.html?tid=57424>
- Lees, C.A. (1994). *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Liestøl, K. (1915). *Norske trollvisor og norrøne sogor*. Kristiania: Norli.
- Lorentzen, J. & Mühleisen W. (Red.). (2006). *Kjønnsforskning: En grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lorentzen, J. & Mühleisen, W. (2006). Hva er kjønnsforskning? I J. Lorentzen & W. Mühleisen (Red.), *Kjønnsforskning: En grunnbok* (s.15-20). Oslo: Universitetsforlaget.
- Lorentzen, J. (2006). Forskning på menn og maskuliniteter. I J. Lorentzen & W. Mühleisen (Red.), *Kjønnsforskning: En grunnbok* (s.121-135). Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, J. (2007). Diskurs. I: *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utgave, s.42). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lothe, J. (2007). Romantikk. I: *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utgave, s.198-199). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lothe, J. (2007). Strukturalisme. I: *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utgave, s.217-218). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Loxley, J. (2007). *Performativity*. London and New York: Routledge.
- Lull, R. (2013). *The Book of the Order of Chivalry*. Oversatt av N. Fallows, Boydell & Brewer
- Lüthi, M. (1986). *The European Folktale: Form and Nature*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Mortensen, E., Egeland, C., Gressgård, R., Holst, C., Jegerstedt, K., Rosland, S. & Sampson, K. (Red.). (2008). *Kjønnteori*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Mæhlum, L. (2013). Aktantmodell. *Store Norske Leksikon*. Hentet 30.04.14 fra, <http://snl.no/aktantmodell>

- Nipperdey, T. (1983). In search of identity; Romantic nationalism, its intellectual, political and social background. I J.C. Eade (Red.), *Romantic Nationalism in Europe*. 1-16. Canberra.
- Nærlesning. (2007). I *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utgave, s.157). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Olrik, A. (1908). Episke love i folkedigtningen. I *Danske studier*, s.69-89, København.
- Ousten, K. (2009). "... kvi søve du så længje?": dødens opptreden i norske folkeviser: møtet mellom død og kjærlighet. (Mastergradsavhandling, Universitet i Oslo), K. Ousten, Oslo.
- Propp, V. (1968/1928). *Morphology of the Folktale*. (2nd ed.), Austin: University of Texas Press.
- Refsum, C. & Solberg, U. (2007). Poststrukturalisme. I: *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utgave, s.176-177). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Rubow, P.V. (Red.). (1926). *Anders Sørensen Vedels folkevisebog*. København.
- Sawyer, B. & Sawyer, P. (1993). *Medieval Scandinavia: From Conversion to Reformation circa 800-1500*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Shakespeare, W. (2005). As You Like It. I A.H. Bullen (Red.), *The Complete Works of William Shakespeare*. (s.357-374). London: CRW Publishing Limited.
- Slettan, S. (2009). *Mannlege mønster: Maskulinitet i ungdomsromanar, pop og film*. (Doktorgradsavhandling), Fakultet for humaniora og pedagogikk, Universitetet i Agder, Kristiansand.
- Solberg, O. (1993). *Den omsnudde verda: Ein studie i dei norske skjemteballadane*. Oslo: Solum Forlag.
- Solberg, O. (1999). *Norsk folkedikting. Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen Akademiske Forlag.
- Solberg, O. (2003). *Norske folkeviser: Våre beste balladar i utval og med kommentarar*. Oslo: Aschehoug.
- Solberg, O. (2007). *Inn i eventyret: Norsk og europeisk forteljekunst*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Solberg, U. (2007). Høvisk litteratur. I: *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utgave, s.92-93). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Solberg, U. (2007). Kor. I: *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utgave, s.114-115). Oslo: Kunnskapsforlaget.

Sørensen, V. (1962). Folkeviser og forlovelser. I *Digtere og dæmoner: Fortolkninger og vurderinger*, København.

Uebel, M. (2000/1997). On becoming-male. I J.J. Cohen & B.Wheeler (Red.), *Becoming Male in the Middle Ages* (s.367-384). New York and London: Garland Publishing.

Weisser, H. (2005). *Folkevisenes fortellinger: Helter, helgener, hverdagens hendelser*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

**I tillegg har jeg brukt notater fra kurset «Folkedikting og folkekultur», emnekode 2107, våren 2011 fra Høgskolen i Telemark, avd. Bø. Kursleder: Olav Solberg.**

#### 4.4 Vedlegg 1: «Olaf Liljukrans» (TSB A63)

Kilde: Magnus Brostrup Landstad: *Norske Folkeviser* (2002/1853): s.355-361.

355

XL.

### Olaf Liljukrans.

1. Olaf han reið ivir rjóðe,<sup>1</sup>  
með kvítari hand,<sup>2</sup>  
han vil til sit bryllaup bjóðe.  
Sá móð kem Olaf af elvo.<sup>3</sup>
2. Olaf han reið seg i ótte,  
með kvítari hand,  
ljóse dagin han tolte.  
Sá móð o. s. v.
3. Olaf han reið seg norð ivir röy,<sup>4</sup>  
með kvítari hand,  
sá reið han in i den elveleik.  
Sá móð o. s. v.
4. Höyre du Olaf Liljukrans,  
með kvítari hand,  
stig af hesten og troð i dans!  
Sá móð o. s. v.

---

<sup>1</sup>) rjóð (Oldn. rjóðr), et aabent Sted i Skoven, en Grønning.

<sup>2</sup>) Alfepigens hvide Haand nævnes vel her som en Antydning om hendes forførende Skjønhed.

<sup>3</sup>) frá elvo, fra Alferne. Omkvædet har flere Var.  
No koma dei móð frá elvo.  
Móð kem (reið) Olaf af elsko.  
Sá móðe gerest din gangar.

<sup>4</sup>) Saaledes meddelt. Visekvæderen vidste ikke at give nogen Oplysning om Ordet; jeg heller ikke. Maaskee staar det for röys? Det heder nemlig i en Variant:

Olaf han reið imót bergi,  
han vekkir up elvir og dvergir.

5. Aa danse með deg eg inki má,  
með kvitari hand,  
imorgo skal mit bryllaup stá.  
Sá móð o. s. v.
6. Velkomen Olaf,<sup>5</sup> troð dans með meg!  
með kvitari hand,  
ei silkisaumað skjurte geve eg deg!  
Sá móð o. s. v.
7. Ei silkisaumað skjurte kan eg vel fá,  
með kvitari hand,  
men danse með deg eg inki má.  
Sá móð o. s. v.
8. Velkomen Olaf, troð dans með meg!  
með kvitari hand,  
tvo bukkeskinns styvlar geve eg deg.  
Sá móð o. s. v.
9. Tvo bukkeskinns styvlar kan eg vel fá,  
með kvitari hand,  
men danse með deg eg inki má.  
Sá móð o. s. v.
10. Velkomen Olaf, troð dans með meg!  
með kvitari hand,  
mi yngste dotter geve eg deg.  
Sá móð o. s. v.
11. Di yngste dotter eg agtar 'ki pá  
með kvitari hand,  
og danse með deg eg inki má.<sup>6</sup>  
Sá móð o. s. v.

---

<sup>5</sup>) Var. höyre du Olaf; saaledes ogsaa i Vers 8 og 10.

<sup>6</sup>) Hun anvender endnu flere Tilløkkelser, byder ham „ein sylvunden knív, eit hovud af gull“ o. s. v., men han modstaar og afslaar dem

12. Hokke vil du dá heller með elvo bú,  
með kvítari hand,  
hell' du vil fara frá elvo sjúk?  
Sá móð o. s. v.
13. Hokke vil du dá heller með elvo vera  
með kvítari hand,  
hell' du vil sjúk dit gesticboð gera?  
Sá móð o. s. v.
14. Og Olaf tók sin hest með kvist,  
með kvítari hand,  
sá reið han gjönom den elvelist.<sup>7</sup>  
Sá móð o. s. v.
15. Og Olaf tók sin hest með spore,  
með kvítari hand,  
sá reið kan gjönom den elvelogi.  
Sá móð o. s. v.
16. Og vil du inki danse með meg,  
með kvítari hand,  
sótt og sjúkdom skal fy'gje deg!  
Sá móð o. s. v.
17. Elvekona slóg en um si herð  
með kvítari hand,  
sá han var aldri slegin verr.  
Sá móð o. s. v.
18. Deí slóge honom með tynnore<sup>8</sup> tein  
með kvítari hand,

---

alle paa samme Maade. For ikke at trætte ved dette Eensformige, har jeg udeladt nogle Vers, men Enhver kan udvide Tillbudene efter Behag.

<sup>7</sup>) Var. Olaf spende sin hest pá skans (skants, eller skank?)  
sá reið han gjönnum den elvedans.

<sup>8</sup>) Meddelt tönore. Oldn. þyrnir, o: Tornebusk. Det heder ellers

serkin rivnað og holdið seig.

Sá móð o. s. v.

19. Sá fekk han vende sin gangar unkring,  
með kvítari hand,  
sá reið han heim með bleike kinn.  
Sá móð o. s. v.

20. Og som han kom seg til borgeleð,<sup>9</sup>  
með kvítari hand,  
der stóð hans móðer kvilte seg veð.  
Sá móð o. s. v.

21. Deð sér eg no pá Olafs ferð,  
með kvítari hand,  
anten er en sjúke<sup>10</sup> ellá rædd.  
Sá móð o. s. v.

22. Deð sér eg no pá Olafs reið,  
með kvítari hand,  
anten er en sjúk'e ellá vreið.  
Sá móð o. s. v.

23. Aa höyre du Olaf, kær sonen min,  
með kvítari hand:  
kvi blæner<sup>11</sup> du sá bleike kinn?  
Sá móð o. s. v.

24. Deð er 'ki undrast at eg er bleik,  
með kvítari hand,

---

her: njúpe-tonn eller klung. Versene 14 og 15 vilde maaskee rettere været anbragte imellem 18 og 19 Vers.

<sup>9)</sup> Var. borgelást leð.

<sup>10)</sup> Var. drukkin.

<sup>11)</sup> blæne, blaane, blive blaa. Her synes det brugt som Verb. act. Var. kvi kem du heim með sá bleike kinn.

fer eg heve vorið i elveleik.<sup>12</sup>

Sá móð o. s. v.

25. Aa kære mi syster, du hentar meg prest,  
með kvítari hand,  
og kære mi móðer, du vere meg næst!  
Sá móð o. s. v.

26. Du hentar meg prest og reiðer mi seng,  
með kvítari hand,  
fer rettno er mit hjarta sprengt.  
Sá móð o. s. v.

27. Guð beðre meg fer deg sonen min,  
með kvítari hand,  
hot skal eg dá seja festarmöy di?  
Sá móð o. s. v.

28. Du seg at eg reið uti lunde,  
með kvítari hand,  
vilde próve mine hestar og hunde.  
Sá móð o. s. v.

29. Og dá som presten kom fer land,  
með kvítari hand,  
dá gav han Olaf up si ánd.  
Sá móð o. s. v.

30. Og brúðri kom der riðand i gárð  
með kvítari hand,  
úte stóð hans móðer sveipt i márð.  
Sá móð o. s. v.

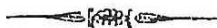
31. Og dei bar öl, og dei bar vín,  
með kvítari hand:  
hori er no Olaf, festarmann mín?  
Sá móð o. s. v.

---

<sup>12)</sup> Var. no hev eg staðit sá streng ein leik.



32. Aa Olaf han er inki heime  
með kvítari hand,  
han er i skógin at veiðe.  
Sá móð o. s. v.
33. Aa Olaf han reið seg i lunde  
með kvítari hand,  
vilde próve sine hestar og hunde.  
Sá móð o. s. v.
34. Tikje han 'ki meir um si unge brúðr,  
með kvítari hand,  
enn han geng i skógin at veiðe dýr?  
Sá móð o. s. v.
35. Men deð sér eg pá stóre og smá  
með kvítari hand,  
at Olaf er inki langt ifrá.  
Sá móð o. s. v.
36. Unge brúðr glóste seg burt i ró,  
með kvítari hand,  
der ság hon Olafs sverð deð stóð.  
Sá móð o. s. v.
37. Skefte sette hon golvtiljo mót,  
með kvítari hand,  
og odden den rann i hjarterót.  
Sá móð o. s. v.
38. Og innan dagin den vart ljós,  
með kvítari hand,  
dá kom der tri lik af brúðrehús.  
Sá móð o. s. v.
39. Den eine var Olaf, den andre hans möy,  
með kvítari hand,  
og sá hans móðer af sorgi laut döy.  
Sá móð kem Olaf af elvo.



## Anmærkning.

Dette Kvæde har været meget udbredt over alle de nordiske Lande. Der findes Varianter af det næsten i alle Samlinger, hos P. Syv 4, 87, hos Nyerup 1, 237; det findes oversat paa Tydsk af Grimm, og paa Engelsk i flere Samlinger. Blandt de magnæanske Manusk. paa Kjöbenhavns Univ. Bibl. haves det paa Islandsk, og begynder der saaledes:

Olaf reið með björgum fram,  
rauðr login brann,  
hitti fyrir sér álfa rann o. s. v.

I de danske Samlinger begynder det derimod saaledes:

Herr Oluf rider saa vide,  
alt til sit Bryllup at byde.

Men Dansen den gaar saa let gjennem Lunden.

For Resten er Indholdet i denne danske Variant temmelig overensstemmende med vor Vise, der sandsynligviis, saadan som vi her have den, er noget paavirket af den danske. Det maleriske Omkvæd, samt Begyndelsen af Visen og enkelte andre Vers (f. Ex. 18de) synes at tyde paa en ældre og oprindeligere Form. Navnet Liljukrans forekommer ikke, saavidt jeg veed, i nogen af de andre Varianter; Olaf heder han derimod allesteds.

I de svenske Saml. findes ligeledes flere Varianter, saaledes hos Arvidson 2de, nemlig i 2 Bd. 304 og 307, og hos Afzelius 3de Varianter, 3 Bd. 158—165. Af disse er vistnok den tredie hos Afzelius den ældste, og ligner meest vor, men er mindre fuldstændig. Den begynder saaledes:

Herr Olof rider om otte,  
drifver dagg, faller rihm —  
ljusa dagen honom tyckte.  
Herr Olof kommer hem  
när skogen gjöres löfvegrön.

#### 4.5 Vedlegg 2: «St. Olavs kappsegling» (TSB B12)

Kilde: Dokumentasjonsprosjektets balladearkiv [BIN: 1032]

Oppskrift 1913 av Rikard Berge etter Talleiv Borggrend Rudi, Fyresdal, Telemark .

1. Kong Olav aa hans broder kjær  
dei trætta om Norris skjær.  
-D'æ so fager i Traannhjem at hvili -
2. Hvo av oss som beste seile kann  
han skal være kongje i Norris lann.
3. Ja skal jeg seile i dag mæ dig  
saa skal du bytte skjip mæ mig.
4. For Ormen den æ so snar som skjy  
aa oxsen den driv'e so langsomt til by.
5. So tager du da ormen hin snare  
hvor skal jei mæ oxsen fare.
6. So bratt kaam bud for kong Olav inn  
nu seiler alt Harall broderen din.
7. Ja lat 'an seile den seile vil  
for Guds or aa messa den lyer eg til.
8. Sant Olav slo oxsen med sitt öie  
so fort maa du til sjöen dig föie.
9. Sant Olav slo oxsen ved stavn og horn  
gakk nu som om du gjikk i korn.
10. Da begjönte Olav at besse saa

de baadsmænn konn' ikke paa bonken staa.

11. So tok 'an bast aa sterkan line  
aa dermæ so bant han baassmænn sine.
12. So seilet han aaver de bjerge aa knolde  
til sten da bleve de sorte trolde.
13. Uti sto kjereng mæ rokk aa tein  
Sant Olav kvi sigler du okkon ti mein.
14. Sant Olav mæ ditt röde skjegg  
kvi seiler du gjennom min kjellarvegg.
15. Sant Olav han sig tilbake saa  
statt du og bliv til kamp hin graa.
16. Sant Olav han trudde so væl paa Vaarherre  
aa derfor kaam han tri dagar fyri.

## **Ekstra opplysninger**

Orig. ms. TFM Rikard Berge CCXLVIII, s. 53f (NFS, kopi) med overskrift Sant Olav aa trolli

Merknad: Str. 10.1 under besse står Jfr. Bissefalius. Om Talleiv (Torleiv) Rudi er opplyst at han er födt 21/5-1841. Strofe 1 frå same kvedar finst i orig.ms. Telemark fylkesmuseum R. Berge CCXLIX. 30 (NFS, kopi), med noter. Oppskrifta byggjer venteleg på nyare prent.

#### 4.6 Vedlegg 3: «Falkvor Lommansson» (TSB C15)

Kilde: Ådel Gjøstein Blom og Olav Bø: *Norske balladar i oppskrifter frå 1800-talet* (1973), s.120-123.

#### Oppskrift 1857 av Sophus Bugge etter Signe Napper, Skafså, Mo, Telemark.

1. Dæ va' no Tostein Davidson  
han va' no kungens frænder  
han fester æ' fruva Vendelill  
å ho bere gull på hendi.  
– Riddaren vågar han live sitt fyr ei jomfru –
2. Han fester fruva Vendelill  
å flyt hena heim i borgir  
ette site Falkur Lommanson  
mæ sutir å mykje sorgir.
3. Dæ va' Tostein Davidson  
han læte te bryddaups reie  
å dæ va' då Falkur Lommanson  
han læte sin' hestar skormeite.
4. Dæ va' Tostein Davidson  
han læte te bryddaups bjoe  
dæ va' då Falkur Lommanson  
han læte sin' hestar ringskoe.
5. Dæ va' tilegt um morgonen  
soli ho skin i lundi  
då legge Falkur Lommanson  
foryllte beisl i munni.
6. Dæ va' tilegt um morgonen  
soli ho skin i lie  
så legge Falkur Lommanson  
uppå foryllte grimur.

7. Dæ va' tilegt um morgonen  
soli ho skin i svala  
så legge Falkur Lommanson  
uppå forgyllte salar.
8. Inn så kjeme dæn liten smådreng  
segje dei tiend ifrå  
her holder en hoffær i vår går  
hass hestar ær abelgrå.
9. De teke av meg mitt hovugull  
å sveipe meg i line kvite  
han kjem inn han Falkur Lommanson  
kjenner meg 'ki i klæi slike.
10. De teke av meg mitt hovugull  
å sete meg me neri bordsende  
han kjem inn han Falkur Lommanson  
han må meg inki kjenne.
11. Inn kom Falkur Lommanson  
han trør på lofsens tilje  
då blikna bruri i benkjen sat  
innunder rosur å liljur.
12. De va' Falkur Lommanson  
han helsa blandt mykji kvendi  
fyst å sist fruva Vendelill  
so væl han hæna kjende.
13. Du tar inki fruva Vendelill  
du tar inki fyr meg løyne  
å uti stend' hestanne abelgrå  
idag sku' du dei røyne.
14. Du tar inki fruva Vendelill  
du tar inki fyr meg dylje  
å uti stend' hestanne abelgrå  
idag sku' du mæ meg fygje.
15. Å de va no dæn liten smådreng  
han kunne 'ki lenger bie  
å han tok salen av bjelkjen ne  
å la' dæn på hørsi kvite.

16. Å de va' no dæn liten smådreng  
han gjore bå' rei å rende  
å det vil jeg for sanden sige  
sin gode ganger han sprengde.
17. De va' den liten smådreng  
han inn igjenom dynni steig  
de va' Tøstein Davidson  
han upp imot han reis.
18. Her site du Tøstein Davidson  
drikke mjød og vin  
heime ær Falkur Lommanson  
ri av mæ unge brur.
19. Her site du Tøstein Davidson  
drikke mjø av skål  
heime ær Falkur Lommanson  
ri av mæ ditt vene mål.
20. De va' Tøstein Davidson  
han bleiv så ilde derved  
dæn brone mjøen i skåli va'  
dæn spillede han derved.
21. De va' Tøstein Davidson  
han ropar ivi all sin går  
de stander upp alle mine gode kjempur  
å trekker harnesk på.
22. Å sundagjen å måndagjen  
då kvesste no dei si' spjut  
å tilegt um tysdags morgonen  
då rei dei herekjempur ut.
23. Å de va' langt i heio nor  
dei here-kjempunne møttes  
de blikna mangt eitt fairsbån  
å mangt eitt moirsbån dei grøtte.
24. Å de va' langt i heio nor  
de here-krie sto  
de fekk inki soli på heii skine  
fyr røyk av manneblo.

25. Å de va' tilegt um morgonen  
 då soli ho skin i lundi  
 då spilar folen unde Vendelill  
 som kåte bukkebloi.
26. Å de va' tilegt um morgonen  
 då soli ho skein i lii  
 då spilar folen unde Vendelill  
 som kåte bukkekje'i.
27. Å heimte rei Tostein Davidson  
 mæ sjuke mennar å få  
 å Falkur spilar i heio nor  
 alt mæ sitt vene mår.
28. Å heimte rei Tostein Davidson  
 mæ sunde salar å tome  
 å Falkur spilar i heio nor  
 alt mæ si rosensplome.
29. Bryddaupi heve me drukkji  
 å bruri heve me mist  
 så sårt syter Tostein Davidson  
 som fuglen på lindekvist.

Reinskrift NFS S. Bugge I, 140 med overskrift *Falkur Lommanson* (meddelt af *Torbjør Haugjen* og *Signe Napper*).

Variasjonane etter Signe Napper er sette til i reinskrifta etter Torbjør Haugjen. Str. 10 og 18 er fylte ut etter Landstad 1853 nr. 29 etter tilvising av S. Bugge.

Variasjonane etter Signe Napper finst også i: Orig.ms NFS S. Bugge a, 46.

Str. 24, 25, 26 og 27 har S. Bugge sendt til Svend Grundtvig i Danmark DFS III (XIX) s. 237.



#### 4.7 Vedlegg 4: «Knut i Borg» (TSB D172)

Kilde: Dokumentasjonsprosjektets balladearkiv [BIN:1631]

Oppskrift Udatert av Sophus Bugge etter Anne Bruhær, Mo, Telemark .

1. (Dæ va') fruva (liti Kjersti  
låst ho (hava fengji vande)  
(ho visste 'kji hot ho sill) svora  
(tvo belar) fyr bori (stande).  
- ( Knut i Borg lovar så vene brurir) -
2. Ti svora no hennes eldste broder  
han sto dær næste isjá  
dæn eine må du kjose deg  
dæn are deg seia ifrå.
3. Helle vi' eg hava Knut i Borg  
i gylte salen rie  
helle eg vi' hava kungen Heresvein  
han rår ivi land å rikji.
4. Helle (vi' eg hava Knut i) Borg  
um han åtte ikkje hot ein sau  
hell eg vi' hava kungen here Svein  
han rår ivi lándi sjau.
5. (Helle vi' eg hava Knut i Borg)  
mæ gylte akslebånd  
(hell eg vi' hava kungen Herasvein)  
han rådde ivi femten lánd.
6. Dæ va' no han Knut i Borg  
han ville te bryddaups reie  
dæ æ' kungen Heresvein  
han læte sine klæir sneie.
7. (Dæ va' no han Knut i Borg)  
(han ville te bryddaups) bjoe

- (dæ æ' kungen Heresvein )  
(han læte) si snekkja snu.
8. (Dæ va') kungen ( Heresvein )  
(han) kom (seg) riand (i gård)  
(dæ va' unge Knut i Borg)  
(ute fyr honom stár).
9. (Vælkomen kungen Heresvein )  
(vælkomen) æ' du hit  
adde (denne virkevika)  
(så hev eg) venta deg.
10. (Snekkja hev lengi fyr) landi (legi)  
hev venta (på blidan byr)  
sakti h(a) d(u) m(eg) t(e) g(jestebods) kunn be'i  
ha' du vilt (be'i meg fyr).
11. (Inn kom kungen Heresvein )  
trødde (han så hart) i t(ilje)  
blikna (bru'ri i) høgseti (sat)  
alt unde dei (rosir og liljur).
12. Høyrer du fruva liti Kjersti  
du bere fyr meg ingjo sut  
han plaga alstøtt verri fara  
dæn fanntokje bye ut.
13. Dæ va' no han Knut i Borg  
han hoggji dær næste isjá  
han hævde 'iji kungen Heresvein  
fyr tykke mannetrá.
14. Dæ va' kungen Heresvein  
han hoggji ivi bor  
han kløyvde skjollen å ringebrynja  
hass hjarta'i i tvo.

15. Høyrrer du dæ du Knut i Borg  
hot eg seia deg må  
æ' hær noken batasvon  
lækjaren sko' du få.
16. Hær æ' ingjo batasvon  
kjæra mi så go  
hjarta'i dæ æ sunde sprukkji  
dæ flyter uti blo.
17. Dæ va' fruva liti Kjersti  
ho helle uti hass hånd  
Knut han snudde veggjen ti  
så gjeve han upp si ånd.
18. Høyrrer du fruva liti Kjersti  
hott æ' deg likar så iddi  
når me sko' okkon ti sengji gange  
sko drengjinne horpunne stidde.
19. Eg æ' inkji um dine horpur  
inkji um dine engelske pipur  
dæ tikje meg adderveste vera  
du monne min Knuten svike.
20. Dæ va' fruva liti Kjersti  
hun sette seg i sængji ne  
dæ va' kungen Heresvein  
han springe dær veggjen ti.
21. Kungen sovna på kvelli bratt  
skjøn jomfru ho vakjer så længji  
så tæke ho dæ sama svær  
som stænde dær framfyr sængji.
22. Ho sete odden fyr bringebein  
dæ svarar i svanadon  
du statt upp kungen Heresvein

du tak deg inkji fleir brurir.

23. (Ho sete odden fyr bringebein)  
(dæ svarar i svana) bleie  
(du statt upp kungen Heresvein )  
(du tak deg inkji fleir) møyar.

24. Tvy så vorre deg kjæra mi  
så sårt du monne meg svike  
eg agta deg te mitt ægteviv  
at rå ivi land å rikji.

25. Eg hev alli vori kjæra di  
alli di vene møy  
men detta monne eg agte deg  
når Knut i Borgji laut døy.

26. (Eg hev alli vori kjæra di)  
(alli) ditt viv  
(men detta monne eg agte deg)  
(når Knut i Borgji) let liv.

## Ekstra opplysninger

Orig.ms. NFS Sophus Bugge II, s. 156-158. Knut i Borgji. Merknader og rettinger: Strofe 1 er fylt ut etter Landstads tekst, bare med påførte endringer. I str. 2,1 er broder retta til broer. Over seia i str. 2,4 står (sic!). Str. 4 er føyd til i margen. I str. 6,4 er klæir retta til klæi. Str. 8 er fylt ut etter Landstad str. 7, str. 9 etter Landstad str. 8, str. 10 etter Landstad str. 9, str. 11 etter Landstad str. 12. Etter linje 4 i str. 12 står for Fangtokji? I str. 13,2 er næste retta til neste. I str. 15,2 står (ikke hott) i margen. I 3. linje er hær noken retta til de noko. I str. 16,4 er flyter retta til flyte. I str. 20,2 er hun retta til ho. I str. 21,3 er tæke retta til teke. I linje 4 er framfyr retta til fyri. Strofe 26 er føyd til i margen

#### 4.8 Vedlegg 5: «Åsmund Frægdegjæva» (TSB E145)

Kilde: Magnus Brostrup Landstad: *Norske Folkeviser* (2002/1853), s.3-21).

### I.

#### Åsmund Frægdegævar.<sup>1</sup>

1. **D**ed var Irlands kongi bold<sup>2</sup>  
han talað til sine menn:  
kven skal norð i trollebotten  
og hente mi dotter<sup>3</sup> heim?  
Der er ingin dag'e.<sup>4</sup>  
(Er ded inki dagin?)

---

<sup>1</sup>) Dette gamle, mærkelige Kvad er meget bekjendt i Silgjord og med mere end almindelig Overeensstemmelse mundtlig meddelt af forskjellige Personer. Jeg kan derfor ikke sige, at jeg har havt forskjellige Varianter af Kvadet i dets Heelhed, men desto flere i dets Enkeltheder. Disse har jeg enten anført i Anm. eller optaget dem som Endringer i Texten, hvorved jeg her som overalt har fulgt den Regel, at det i sproglig Henseende ældste og ægteste Udtryk burde gives Fortrinet, medens jeg forøvrigt saa tro som mulig har gjen-givet det Meddelte. Kvadet er mig fuldstændigst meddelt af Lafrants Groven, der senere ved Døden er afgaaen, og af Halvor Endrejord, samt rettet og udvidet ved Meddelelser af Enken Anne Golid, Lafrants Hogndalen, Bendik Aanundsen Fedland o. m. fl., den sidste fra Skafsaa, de Øvrige alle fra Silgjord. Jeg nævner dem for det Tilfælde, at Nogen skulde ønske at conferere med de endnu levende Referenter.

Hvad Kvadets Indhold angaar, saa viser det sig strax, at vi her have en af de gamle nordiske Myther for os, romantiseret efter en senere Tids Fordringer. Da de fire følgende Kvad ere af lignende Indhold og behandle samme Mythe, danne de en Ring for sig selv, hvorfor vi ville forbeholde os, efter at have meddelt dem alle, at gjøre nogle Bemærkninger angaaende det Forhold, hvori de maa antages at staa til Oldsagnene.

I de danske og svenske Samlinger af Kæmpe- eller Folkeviser findes ingen, der kan ansees for Variant af denne. Temmelig nær staa dog Viserne (hos Arvidson, 1 D. Side 87 og 103) om Asbjørn Prude (ogsaa: „Frue-Kjempe“) og Ormen Stark, samt dens Va-

2. Farne er no så mange  
 fregðe<sup>6</sup> drengir og friðe,  
 ingin af dei er komen all'e<sup>6</sup>  
 no kan eg 'ki lenger hiðe.  
 Der er ingin dag'e.

riant Ulf den stærke, hvori vistnok den samme Mythe behandles, men paa en anden Maade. I disse Viser, der af Udgiveren formenes at have hentet sit Emne fra Orm Stórolfsons Saga (Fornmanna sögur, B. III.) er der nemlig ligeledes Tale om Kamp med et Trolld, Bruse eller Faxe, som boede i Trollevalk eller Gigerholl, og hvis Moder, der omskabte sig til en stor Kat, var Kæmperne til størst Meen. Først efterat det havde lyktes Orm, formedelst Løfte om at sende den halve Deel af det erobrede Guld til Rom, at knække hendes Ryg, vandt han Bugt med Trolldet. De begynde saaledes:

Den 1ste.

Esbjörn Prude og Ormen Stark  
 drikkja viin uti Halle,  
 kom en goder gångekarl  
 seent om julekvälle  
 Wida slår man tjällen öfver  
 Issland.

Den 2den.

Dät var Ulfven starke  
 han ladde ut för vasse  
 säglar han för Gigerholl  
 emot then Brussen hvasse.  
 Nu ligger Guldnet under hjelten.

Hvad Orm Stórolfsöns Saga angaar, der antages at være fra det 14de Aarhundrede (Müllers Sagabibl. I. 353) saa synes den at være en romantisk Behandling i Prosa af samme gamle Emne, som disse Viser behandle; men da de upaatvivlelig tørkappes med hiin Saga i Alder, have de neppe fra den hentet sit Stof. Det Sandeste tør maaskee være, at medens de ere uafhængige af hverandre indbyrdes, have de en fælleds Oprindelse i de gamle Myther og Oldkvad, der lyde ned til os i mange Efterspil og klinge gjennem en stor Masse af vore Eventyr med Toner, der endnu mægtig tiltale Folkeaanden.

<sup>2)</sup> Ordet *bold* udelades af Nogle. Der har vel ogsaa oprindelig kun staaet: þat var Irlands konungr. Andre begynde Visen saaledes: *Deð var danske kongin, eller: Deð var Irlands konge Borg*, hvilket sidste Navn maaskee ved en forkvaklet Udtale eller Inversion er det samme som Saxos Gorm. (See Anmærkning til Rolf Gangar). Kongen kaldes ogsaa Olaf og Harald, f. Ex.

In kom Harald kongin,  
 han var ein mann så bliðe:  
 kven skal norð i trollebotten  
 og hente mi dotter friðe?

<sup>3)</sup> Formen *mi dottri* (for min dottrin) forekommer hyppigst. En saa-

3. Til sá svarað han ráðihæst,<sup>7</sup>  
han steig fer kongin fram:  
Ásmund er báðe stór og sterk  
han er sá fregð ein mann.  
Der er ingin dag'e.
4. Höyre du Ásmund Fregðegævar  
hot eg seje deg:  
du skal norð i trollebotten  
og hava heim dottri til meg!  
Der er ingin dag'e.
5. Höyre du Ásmund Fregðegævar,  
du er den fregðast i lándo,  
du skal norð i trollebotten  
og löyse mi dotter or vándo.<sup>8</sup>  
Der er ingin dag'e.
6. Hot hev eg mot deg brotið,  
o kongi der du stend,<sup>9</sup>

---

dan dobbelt Bestemthed baade med pers. Pron. og Artikel bruges ofte i Folkesproget. Istedetfor dotter forekommer ofte syster.

- 4) Ordet lyder nu i Folkets Mund dag'e, men da dette e, der er en Forsvagning af den oldnorske Nom. Endelse r, er vildledende, saa havde jeg ønsket at kunne bruge den gamle Form dagr, men jeg turde ikke. Omkvædet lyder forøvrigt ogsaa saaledes: Er her ingin dag'e? eller Er deb inki dagin? hvilket i den sidste Deel af Visen passer bedre.
- 5) fregð eller fræg, berømt, tapper.
- 6) For apter: tilbage.
- 7) Den överste Raadgiver, af ráð og Adj. hár, hói, hvis Superl. heder hæstr, höiest (þan ráði hæstr). Nu har almindelig dette Adjektiv Formen: hág, hægre, hægst, el. hög, högre, högst, el. högast, hvilket er en sildigere Form.
- 8) Dette Vers lyder ogsaa saaledes:  
Dotter mi er i trollebotten  
siter hon der i lándo,  
dít vil eg deg Ásmund sende  
du er den frægðast i lándo.

með<sup>10</sup> du vil endeleg víta<sup>11</sup> meg  
langt norð i trolleheim?  
Der er ingin dag'e.

7. Du skal fá fruga Ermelin,<sup>12</sup>  
hon er sá vént eit viv,  
vil du norð i den myrke heimen  
og váge fer henna dit liv.  
Der er ingin dag'e.

8. Og vil du geva meg dotter di<sup>13</sup>  
den vene fruga Ermelin,  
sá reiser eg norð i den skome heimen<sup>14</sup>

- 
- <sup>9</sup>) Var. Og høyre du Írlands kongi, — hot hev eg mot deg brotið,  
með du vil endeleg víta meg — langt norð i den stóre broti?  
<sup>10</sup>) með for með di (Oldn. með þvi), af den Aarsag, saasom. Den anden Linje i Verset har formodentlig i ældre Tider havt en anden Form, nemlig denne:

konungr, með þvi (þeim)  
at du vil o. s. v.

hvilket baade Metrum og Rím synes at antyde. Af dette saavel som flere Steder viser det sig, at disse Kvæder have været forfattede i det oldnorske Sprog, og følgelig paa en Tid da dette var Folkets Tale- og Skriftsprog; men ved mundtlig Overleverelse gennem Aarhundreder har Sproget i Viserne deeltaget i de Modificationer, Folkesproget efterhaanden undergik. At vi imidlertid i Fjeldstuen endnu have ret meget igjen af vort gamle Maal, vil disse Kvæder noksom vise.

- <sup>11</sup>) víta, straffe. Oldn.  
<sup>12</sup>) Var. Imerlin og Irmelin. Fruga var et kvindeligt Hædersnavn, der brugtes saavel om Gifte som Ugifte; oprindeligt intet andet end Gudinden Freyas Navn, Verset kvædes ogsaa saaledes:  
Vil du hente heim dotter mi  
og váge fer henna dit liv,  
sá skal hon verte di unge brúr  
hon er sá vent eit viv.  
<sup>13</sup>) Var. Og má eg fá fruga Ermelind  
hon er sá vent eit viv o. s. v.  
<sup>14</sup>) Var. skóme-heiði af skumr, Mörke. (Det lyder i Folkets Mund som skóm, derfor har jeg ogsaa skrevet det saa). Ved alle disse Be-



som ingja sóli skín.<sup>15</sup>  
Der er ingin dag'e.

9. Og skal eg dá af norð i trollebotten  
og löyse di dotter or vände,  
sá vil eg hava deð Olafs-skipið<sup>16</sup>  
som dei kallar Ormin lange.  
Der er ingin dag'e.

10. Árinu' og deð forgylte flöy  
bore dei út at strande,  
deð var Ásmund Fregðegævar<sup>17</sup>  
han sille<sup>18</sup> fara af lande.  
Der er ingin dag'e

11. Ásmund sprang på Olafs hát  
som dei kallað Ormin lange;  
dei rópað på Torkild Adelfar:<sup>19</sup>  
lat no skipið koma til gange!  
Der er ingin dag'e.

---

nævnelser: trollebotten, skume-heimen o. s. v. betegnes Jötuner-  
nes Hjem (Jötunheimr), hvilket man tænkte sig liggende ved Jor-  
dens yderste Grændser, og ved høie Fjelde adskilt fra den af Men-  
neskene beboede Deel, Manheim eller Midgard. Koldt, mørkt og fælt  
var der hos Jötunerne, deraf Navnet Rím-Thusser. I sildigere Ti-  
der tænkte man sig ved Jötunheim de nordlige Egnæ af Rusland,  
Bjarmeland, Egnene omkring det hvide Hav, gandvík, der lige-  
frem betyder Trolldvigen, Trollebotten. I disse Viser lægges  
Jötunheim ligesom i de gamle Myther hen til det yderste Norden,  
„langt norð der ingja sóli skín“.

<sup>15)</sup> Var. som inki skín anten sól hell máne.

<sup>16)</sup> Var. Orlogs-skipið. Man seer, at han ansaa det nødvendigt at have  
baade stort og stærkt Skib for at kunne bestaa en saa farlig Sei-  
lads som den til Trollebotten ansaaes for at være.

<sup>17)</sup> Han kaldes ogsaa Ásmund frægðan.

<sup>18)</sup> sille, Oldn. skyldi, Præt. af skal.

<sup>19)</sup> Dette Navns Nævnelser her er saare mærkeligt. Saxo Gramatikus  
omtaler nemlig ogsaa Sagamanden Torkild Adelfar, der maatte være  
med paa et Tog til Jötunheim for at vise Voien.

12. Sá vatt dei up deð silkiseglið  
 högast i seglerá,<sup>20</sup>  
 dei sille inki pá bunkin strjúke<sup>21</sup>  
 för dei trollebotten ság.  
 Der er ingin dag'e.

13. Dei kastað deires anker  
 pá den kvitan sand,  
 deð var Ásmund Fregðegævar  
 han trúð den fyste pá land.  
 Der er ingin dag'e.

14. Hokken<sup>22</sup> vil de<sup>23</sup> mine bröðar tvo  
 anten vakte skip under<sup>24</sup> öy  
 hellá de vil in i bergið gange  
 og taka út vene möy?  
 Der er ingin dag'e.

15. Hokken vil de mine bröðar tvo  
 anten vakte skip under liðe,  
 hellá de vil in i bergið gange  
 og taka út jomfrúga friðe?<sup>25</sup>  
 Der er ingin dag'e.

16. Til svarað Ásmunds bröðanne tvo  
 dei var báðe unge og blauge.<sup>26</sup>

<sup>20</sup>) Var. og nykkín leikab fer borði.

<sup>21</sup>) Var. dei strauk inki pá bunkin neð, en Talemaaðe, der betyder at lade Seglet falde; bunke betyder formodentlig her Dækket.

<sup>22</sup>) hokken, Oldn. hvártgin, hvilket af to. hva udtales hos os som ho, f. Ex. hott for hvat.

<sup>23</sup>) de for dér (Oldn. þér). I Var. Á. talab til sine bröðar tvo — vil de vakte o. s. v.

<sup>24</sup>) Dette Ord udtales nu onde, men kunde ikke skrives saa uden at misforstaaes.

<sup>25</sup>) frið, vakker.

<sup>26</sup>) blaug, saaledes lyder Ordet her, det hedder ellers i Oldn. blaubr, blöd, kvindagtig.

Deð höyrer me pá bróðir 'kons  
at han vil vita 'kon dauðe.<sup>27</sup>

Der er ingen dag'e.

17. Heller vil me, fregðan bró'r,  
vakte dit skip under öy,  
me tor' inki in i bergið gange  
og taka út vene möy.

Der er ingen dag'e.

18. Heller vil me, fregðan bró'r,  
vakte dit skip under liðe,  
me tor' inki in í bergið gange  
og taka út jomfruga friðe.

Der er ingen dag'e.

19. Ásmund kastað kufta blá,<sup>28</sup>  
tók pá ein fillutte flangi.  
han totte<sup>29</sup> kufta vár hosta góð<sup>30</sup>  
i trollehendar at gange.

Der er ingen dag'e.

20. Som han kom i den fyste hallen,<sup>31</sup>  
der var sá underleg vorið,<sup>32</sup>  
dúkanne<sup>33</sup> var utor blóði dregne<sup>34</sup>

<sup>27)</sup> Var. vita kons dauðe.

<sup>28)</sup> Var. tröya ny.

<sup>29)</sup> totte, Præt. af tykkja (þykkja) eller tikja, synes.

<sup>30)</sup> Var. nesta göð.

<sup>31)</sup> Var. Á. gekk i den fyste halli. Det sidste Ord udtales hadden.

<sup>32)</sup> voren, Adj. beskaffen, skikket. Egentlig Partic. af vera. Bruges hyppig i Sæmmensætning med Adject. og betegner en vis Tilstand eller Maade at være paa, f. Ex. hálvorit, kleinvorin, sjúkvorin, lítinvorin (temmelig liden).

<sup>33)</sup> For dúkarnir; denne besværlige oldn. Pl. Endelse sammendrages nu i Folkesproget til -anne eller -æn, hestanne el. hestæn.

<sup>34)</sup> Var. i blóði tvegne (el. dregne).

og ormanne spelað etter borði.<sup>35</sup>  
Der er ingin dag'e.

21. Som han kom i den aðre hallen,  
han var i så mykin váðe<sup>36</sup>  
ganne-kerið<sup>37</sup> på golvi stóð  
og trollið ivi deð ráðe.<sup>38</sup>  
Der er ingin dag'e.

22. Som han kom i den treða hallen,  
der mone han beðre like,  
der var vene sengir upreidde  
og breidde með silki kvite.<sup>39</sup>  
Der er ingin dag'e.

23. Som han kom i den treða hallen,  
der totte han ingja vande,  
han kastað seg i einom kvila,  
der sovnað gúten snadde.<sup>40</sup>  
Der er ingin dag'e.

<sup>35</sup>) Var. krintað på bórði.

<sup>36</sup>) Var. Á. gekk i den aðre hallen — der var no meire vác; eller:  
Han kom seg neð i den aðre h. o. s. v.

<sup>37</sup>) Var. gängekerið.

<sup>38</sup>) Var. smátrolli kringum deð trádde. De dansede omkring Hexekarret. Det heder ogsaa: ikringum sat trolli ráe. Deane Beskrivelse ligner den i de gamle Gudesagn om Hells Haller i Niflheim og Utgarde Lokes i Jötunheim. Til Sagnene om Sidstnævnte maa ogsaa denne saavel som de 4 følgende Viser henføres.

<sup>39</sup>) Var. — der var mykið beðre  
femten sengir på golvi stóð  
alle með skarlakin breidde.

<sup>40</sup>) Oldn. snjallr, flink, tapper, kjæk, skulde altsaa hede: snalle.  
Var. snegge, snar. Dette Vers gives ogsaa saaledes:  
Femten sengir på golvi stóð  
alle með silki breidde.  
Ásmund kastað seg i einom dei  
der somnað gúten snedde.

24. Han kastað seg i einom kvila  
han var báðe fáin og fnyste,<sup>41</sup>  
in sá kom deð vene viv,  
deð tottest af hennar lýse.  
Der er ingin dag'e.

25. In sá kom deð vene viv,  
som Ásmund vilde vinne,  
hon ha' hár som spunið gull  
og vippað i silkitvinne.  
Der er ingin dag'e.

26. In sá kom deð vene viv,  
som Ásmund vilde fá,  
hon ha' hár som spunið gull<sup>42</sup>  
og vippað i silkitráð.  
Der er ingin dag'e.

27. Hon ha' hár som spunið gull  
og vippað i silkiband,<sup>43</sup>  
Ásmund upatt or sengi sprang  
og tók hennar i sit fang.  
Der er ingin dag'e!

28. Slepp meg, slepp meg, Ásmund,  
du helt inki meg i fang,

---

<sup>41</sup>) Saaledes meddelt; dog skal det maaske være: fáin og fryst'e, bleg  
og forfrossen, da det i en Variant heder:

han var báde tröytt og frosen  
in kom jomfruga Ermelin,  
deð tottest af hennar drúpe.

<sup>42</sup>) Var. hárið ha' hon som heklað horr.

<sup>43</sup>) Dette Vers varieres saaledes;

In sá kom deð vene viv,  
som Ásmund dröymde han vant o. s. v.  
eller. Deð var Ásmund Fregðegævar  
han upat tor sengi sprang,  
og deð var fruga Ermelin  
han tók hennar i sit fang.

kem hon in sæle móðir mi  
 hon et up kvor kristen mann.<sup>44</sup>  
 Der er ingin dage!

29. Deð er inki di sæle móðir  
 um du 'ki annað veit,  
 du er dottir til Harald kongin,  
 som búr heran suð under öy.<sup>45</sup>  
 Der er ingin dag'e!

---

<sup>44</sup>) Var. hon et up St. Olafs mann; eller  
 möbir mi et up kven hon sér  
 um deð var St. Olafs mann. —

Det er mærkeligt at Ásmund Fr. her synes at blive kaldet St. Olafs Mand. Man kunde fristes til at opstille den Formodning, at her var tænkt paa Ásmund Grankelson, der levede paa Olaf den Helliges og Magnus den Godes Tid, og af dem fik Lehn og Syssel paa Hálogaland, hvorfra han vel ogsaa færdedes „nord i Trollebotten“, hvis dermed er meent Finmarken og Egnene om det hvide Hav. Rimeligviis havde han ogsaa „Finnefærden“ efterat han med Kong Magnus's Öxe og med dennes Samtykke havde hugget Harek af Thjöttöy ihjel, som ellers dermed var forlenet. Han berømmes som den tredje Idrætsmand i Norge næst efter Hakon den Gode og Olaf Trygvason. (See Olaf den Hell. Saga). Man kan have villet forherlige hans Minde ved at indsætte ham som Helten i det Oldsagn, hvortil Visens Indhold slutter sig, og hvori Guden Thor maa-skee har været den oprindelige Helt. Noget Lignende har man oftere Exempel paa, saaledes naar det ældganle Palnatokesagn af „Hemings Totten“ i Flatøbogen henføres til Harald Haardraade. At Handlingen i vort Kvæde henlægges til en Tid da Kristendommen endnu ikke var almindelig antagen i Norge, eller i det Land, hvor Ásmund Fr. havde hjemme, synes man at kunne slutte af 45de Vers. Naar han nemlig fortæller som noget Særegent, at han havde været i de kristne Lande, ligger deri en Erkjendelse om, at det Land, hvori han boede, ikke endnu var et saadant. Af 38 og flg. Vers erfares desuden at Skumegyvren nylig havde været i Kast med Kong Olaf („inki ifjór, men i förfjören“). For vort Kvæde ligger der imidlertid vistnok et ældre til Grund, i hvilket Begivenheden har været henlagt længere op i det dunkle Hedenold.

<sup>45</sup>) Dette Vers er kun fundet hos en enkelt Visekvæder og er ikke almindeligt.

30. Du slepp meg, slepp meg, Asmund!  
 du helt inki meg i hand,  
 kem hon in Targerð Húkebrúð<sup>46</sup>  
 hon knýser deg under si tonn.  
 Der er ingin dag'e!
31. Slepp meg, slepp meg, Ásmur  
 deð vil eg deg ráðe,  
 kem hon in skomegyvri  
 hon slúkar kon i seg báðe.  
 Der er ingin dag'e!
32. Slepp meg, slepp meg, Ásmund!<sup>47</sup>  
 deð sa' deð vivið ljóse,  
 deð er sá vont dei nýte drenginn  
 dei má 'ki vivi njóte!  
 Der er ingin dag'e!
33. In sá kom den skome gyvri,  
 hon gjordæ báð' gruttað og grínte.<sup>48</sup>  
 Hot er deð fer eit tekjubánn,<sup>49</sup>

<sup>46)</sup> Meddelt: Tarjer Húkebrú. Dette Navn ligner dén Gudindes, som Hakon Jarl tilbød, til hvem han under Slaget med Jomsvikingerne skal have offret sin Søn Erling, og hvis Billede stod i hans Tempel paa Hlade, nemlig Thorgerð Hølgabrúðr eller Hørgabrúðr. Hun kaldes ogsaa Hørgetroll, og synes at have været anset for et ondt Væsen. At man i al Fald paa den Tid vor Vise kan antages at være forfattet ansaa hende for en Skumegyver, er naturligt. Andre have Navnet: Harald Húkebrúrin, medens atter Andre intet Navn give hende, men blot have „Skóme-gyvri“ eller Skáne-gyvri.

<sup>47)</sup> Det er sædvanligt i disse Viser, at der dvæles længe ved visse interessante Situationer, og Beskrivelsen gjentages flere Gange blot med forandrede Riimord; saaledes her og i V. 30—32.

<sup>48)</sup> Var. — sjækte og grínte, eller grutter gere hon og gríner, eller hon totte det'in tykkje (Oldn. þykk, Fornærmelse).

<sup>49)</sup> bánn for barn. rn assimileres stedse i Udtalen til nn, hvorhos den foregaaende Vokal bliver fra lukket til aaben, fra lang til kort, som konn for kórn, honn for hórn. Hvad dette tekjubánn betyder, er tvivlsomt. Maaskee kunde det udledes af Oldn. tekja, Fangst,

som held'e mi dotter friðe?  
Der er ingin dag'e.

34. Den, som kallar meg eit tekjubánn,  
han skal etter vándo leite,<sup>50</sup>  
men kalle meg Ásmund Fregðegævar!  
sá vil dennin gúten heite.  
Der er ingin dag'e.

35. Á inki er du den fregðaste,  
som býr uti detta land,  
men kem han en Thor með tungum hamrum  
han er fulla fregðari han.<sup>51</sup>  
Der er ingin dag'e.

---

altsaa et fanget Barn. Dog, ved at see hon til Varianterne i de følgende Viser, hvor Gyvren hilser den uvelkomne Gjæst med Benævnelsen hóreson og kogabánn, synes det rimeligst, at ved dette „taget Barn“ skal forstaaes et Barn, som er avlet ved Voldtægt. Det forekommer saaledes konstant hos Alle, som kvæde Visen, uden at de vide at give anden Forklaring derpaa, end at det er et Skjeldsord. Maaskee kunde det have en passivisk Betydning (tekr) et Barn, som kan lages, dræbes, et Dødsens Barn, da Verbet taka (aftaka) ogsaa betyder at dræbe. I al Fald bruges tekjufantr endnu i Thelemarken som et haanligt Skjeldsord, hvormed Slagsbrødre ægge hverandre til Strid. Som Variant forekommer ækjubánn, maaskee af ægja, Skræk, altsaa et Rædselsbarn.

<sup>50)</sup> Man seer at Helten betragtede Benævnelsen tekjubánn som en Fornærmelse. „Han skal efter Ulykken lede“, opsøge den, gjøre sig selv ulykkelig; en Talemaade som oftere forekommer i disse Viser. Forresten varieres dette Udtryk paa mange Maader: han skal ekki etter vándo leite, el. ekki etter lándo leiko, el. han skal etter hándo leite, hvilke — vi kunne ikke sige Læse- men Talemaaden give ligesaamange forskjellige Meninger, og ere formodentlig tildøels fremkomne som Følge af, at man havde glemt den rette Betydning af Ordet tekjubánn, hvilket nogle Referenter have meent at skulle betyde Hittebarn eller Reverbarn, hvorfor man ved hándo har tænkt paa Barnesvøb, og Meningen blev altsaa den, at Gyvren forgjæves skulde søge et Barns Attributer hos ham. Det heder ogsaa; Eg er inki nokot tekjubánn — som du má i lándo leite, men eg er o. s. v.

<sup>51)</sup> Dette Vers er ikke almindeligt. Jeg fik det tilligemed adskillige



36. Höyre du deð du skome-gyvri  
 hot eg vil spyrja deg:  
 hor heve du fengið deð breiðe beltí,<sup>52</sup>  
 som du ber ikringum deg?  
 Der er ingin dag'e!
37. Deð var 'ki i fjór, i fyrre fjóren,<sup>53</sup>  
 úti sönkt Olafs velde,<sup>54</sup>  
 dá eg sille livið af kongin taka  
 sá seint um ein jólefasts kvelde.  
 Der er ingin dag'e.
38. Eg tók kongin pá min bak,  
 eg tottest meg vera ung,  
 men som eg kom i durahallen<sup>55</sup>

---

andre gode Supplémenter af en gammel Kone, Anne Golib. Hun brugte ganske bestemt den gl. Dativform tungum hamrum. Man seer for Resten heraf, at Gyvren endnu havde megen Respect for sin gamle Fiende Thor, endskjönt han i Kampen mod Troldene nu var bleven afløst af Olaf den Hellige. Man har med Rette forundret sig over at Thor, der var de gamle Nordmænds kjæreste Guld, ikke oftere forekommer i vore sildigere Folkesagn, endskjönt saa mange Personer og Steder endnu bære hans Navn. Aarsagen hertil er ganske vist den, at man efter Kristendommens Indførelse, under Bestræbelsen for at udslutte Hedenskabets Minder, overførte de Bedrifter paa St. Olaf, der før havde været tillagte Thor. Jeg haaber senere at faa Anledning til at anføre Exempler, der godtgjøre Rigtigheden af denne Formodning.

- <sup>52</sup>) Var. brynju-belti. Gyvren havde altsaa sit Styrkebelte ligesaavel som Thor.
- <sup>53</sup>) Var. Deð var i fjór i jólo,  
 dá ha' eg sá stór ei velde o. s. v.  
 el. Deð fekk eg i fjór i jólo (el. i förjólo)  
 el. Deð var 'ki i fjór, i förre vet.
- <sup>54</sup>) En gammel Mand kvad: Uti sankt Olafs ti-velle uden at han vidste at gjøre Rede for dette Ord. Maaskee er det en Levning af det gamle Þjóðvelde (el. Þýðvelde), Herredømme over et heelt Folk, Regjering,
- <sup>55</sup>) Var. duragáttin, Døraabningen.

dá falt en meg fer tung.  
Der er ingin dag'e.

39. Fram sá kom den vigsle-kallen,<sup>56</sup>  
sá vel eg han mone kenne,  
han slóg meg með skrá i skallen<sup>57</sup>  
eg er 'ki heilbrigdað enno.  
Der er ingin dag'e.

40. Dei slóg meg með skrá i skallen,  
deð tottist eg inki liðe,  
dei skvette etter meg vigsalvatten<sup>58</sup>  
eg kenne enno deð sviðer.  
Der er ingin dag'e.

41. Dei skvette eld og eimyrja,<sup>59</sup>  
og vigsale-vatnið viðe,  
vigsale<sup>60</sup> kom dá der eg stóð,  
vigsale mone meg sviðe.  
Der er ingin dag'e.

42. Deð fornam eg pá lándo deires,  
eg átte der ingjo freð,  
sá sprette eg beltið af kongins rygg

---

<sup>56</sup>) Udtalt vigslekadden; saa kaldtes formodentlig Præsten, af vigsle, indvie, og kall for karl. At hun kjendte ham vel, vil formodentlig sige, at hun havde været udsat for ham før, og havde Erfaring om hans Magt.

<sup>57</sup>) Var. hausi. skrá betyder 1) Jernplade (nyklaskrá), 2) Laas, 3) Lov. De sloge hende med Lovbogen, formodentlig menes Bibelen eller Missalet.

<sup>58</sup>) vigsal- eller vigsle-vatten, Vievand. Var, vesolvatten, hvilket maa være en Forvanskning, hvis det ikke er spottende sagt (af vesal, liden, ussel).

<sup>59</sup>) eimyrja, glødende Aske.

<sup>60</sup>) Formodentlig for vigsle, Indvielsen —, Kristendommens eller Guds Ords hellige Kraft, hvorved Hedenskabet blev besejret.

og sokk i jorði neð.<sup>61</sup>  
Der er ingin dag'e.

43. Höyre du Ásmund Fregðegævar  
hot eg seje deg:  
du hitar detta jönnið glóheitt  
og send deð sá hit at meg!<sup>62</sup>  
Der er ingin dag'e.

44. Eg hev vorið i de kristne lándo  
der folkið kallar pá guð,  
eg hev tekið i dei glóands jönni  
eg er mykið sterkar hell du.  
Der er ingin dag'e.

45. Deð var Ásmund Fregðegævar  
hoggi han til með avle,  
hoggi han til den skome-gyvri  
at odden stóð i hennas navle.<sup>63</sup>  
Der er ingin dag'e.

<sup>61</sup>) Var. og smaug sá i jórði neð.

<sup>62</sup>) Hun vilde vise Prøve paa sin Styrke og Troldomsragt. Samtalen skal for Resten her være ufuldstændig. Der skal forekomme Noget, hvori hun försikrer, at hun nok skulde gribe Jernet om det var saa „heitt at deð sauð“. jönn for jarn; de vestligere Thellebönder sige jenn.

<sup>63</sup>) Dette Vers forekommer og saaledes:

Deð var Ásmund Fregðegævar  
rekar han til með avle,  
in igönom fregðegini  
og út alter neð með navle.

fregðegini (udtalt fregðe-jeni) maa formodentlig betyde Munden, af gina, gabe; altsaa en i sit Slags — om vi saa maa sige — poetisk Benævnelse.

Det synes at være Thors Strid med Jötunhövdingen Geirröd, som vi her finde overført paa andre Personer, saaledes som det maatte skee i et Digt fra den kristelige Tid. De gamle Gudesagn berette nemlig, at da Thor en Gang var kommen til Jötunen Geirröds Gaard, skulde de prøve Lege sammen. Der brændte store

46. Höyre du Ásmund Fregðegevar,  
du löyser meg af den vande,  
du hógge meg i lytinne' tvá  
og sja'v imilljom dei gange!  
Der er ingin dag'e.
47. Eg skal hogge deg i lytinne tvá  
og löyse deg af den vande,  
men deð má fandan i helviti  
imilljom dei lytinne gange.  
Der er ingin dag'e.
48. Um sá talað den skomegyvri  
dá hon datt dauð til jorð:  
du skal 'ki livands or bergi koma,  
inki livands ivir den fjorð.  
Der er ingin dag'e.
49. Deð var Ásmund Fregðegævar  
han gekk seg út með strande,  
burte sá vore hans bröðar tvo,

---

Ilde fra den ene Ende af Hallen til den anden. Geirrod tog med en Tang en gloende Jernbolt! og kastede den efter Thor, men han tog imod den med Jernhandskerne og løftede den i Veiret. Da løb Geirrod bag en Jernsøile for at være sikker, men Thor kastede Boltene saa hart, at den gik tvers igjennem Søilen, gjennem Geirrod og Væggen og langt ned i Jorden udenfore.

- <sup>64</sup>) Af lut (hlutr), Deel. Der laa en Ondskabsfuldhed i denne Anmodning; hun vilde knuse ham i sit Fald og saaledes hevne sig paa sin Banemand. Jfr. Sagnet om Starkad. Da han ked af Livet omsider fik en Mand, ved Navn Höd eller Had, til at hugge Hovedet af sig, søgte han at indbilde ham, at hvis han kunde løbe imellem Hovedet og Kroppen, förend denne faldt ned, skulde han siden aldrig kunne saares. Han vilde dog ikke indlade sig paa dette Forsög, men indsaa, at hvis han gjorde det, vilde han blive knust af Starkads store Krop, og at det var Starkads onskabsfulde Mening paa den Maade selv at hevne sin Död. (Jfr. Munchs Gudelære og Heltesagn Side 141). Versene 46 og 47 ere forresten ikke almindelige.

inki skip var der fer lande.  
Der er ingin dag'e.

50. Som han kom i den fjórðe hallen,  
der var ingjo vande,  
der stoð fagran fljótan folen,  
kipin og kát i bande.  
Der er ingin dag'e.

51. Höyre du fagran fljótan folen<sup>65</sup>  
eg spyr'e deg eit orð:  
hossi mykið vil du hava af deð rauðe gull  
fer bera meg ivir den fjorð.  
Der er ingin dag'e.

52. Til svarað fagran fljótan folen  
tots vera i hugin gram:  
eg vil hava di högre hand,  
men dá skal eg bera deg fram.<sup>66</sup>  
Der er ingin dag'e.

53. Til svarað Ásmund Fregðegævar  
som guð gav honom til ráðe:  
fulla skal du fá mi högre hand,  
men dá lýt du bera 'kon báðe.  
Der er ingin dag'e.

---

<sup>65</sup>) Den smukke, raske (glatte) Fole. Var. fagre fljótfolen fin.

<sup>66</sup>) Dette Vers lyder ogsaa saaledes:

Mykið af deð rauðe gull  
vil eg 'ki hava af deg,  
men má eg fá di högre hand  
sá lett löyp eg under deg.

Hesten var, som senere vil sees, en forhexet Prinds. At saadanne Fortryllede ikke kunne løses og scigjøres fra Fortryllelsen uden ved Menneskeblod, er en Tanke, som ofte forekommer i de gamle Fabler.

54. Tak deg no báðe sylv og gull,  
sá mykið som du kan tíne,<sup>67</sup>  
du set deg på mit breiðe bak,  
me skal ivir havi riðe.  
Der er ingin dag'e.
55. Höyre du frúga Ermelin  
du samlar dit gull i skrin,  
með' eg genge i drykkjestogu  
og leikar með branden<sup>68</sup> min.  
Der er ingin dag'e.
56. Som han kom i den fømte hallen,  
han var sá vreið i sinn,<sup>69</sup>  
hoggi han sunde dei kringleborði,  
deð skranglað i kvor den ring.  
Der er ingin dag'e.
57. Hoggi han ihel alle bergetrolli  
som han fyrí<sup>71</sup> augo ság,  
sá reiste han otor trollebotten  
der flaut með blóð og vág.  
Der er ingin dag'e.
58. Sá tok han báðe sylv og gull  
sá mykið han mone finne,  
sá drog han or bergi út  
með treðive hestetyngi.<sup>72</sup>  
Der er ingin dag'e.

---

<sup>67</sup>) tína, samle.

<sup>68</sup>) Sværd.

<sup>69</sup>) Var. han var i húgin sá vild.

<sup>70</sup>) De runde Bord. Var. tavleborði.

<sup>71</sup>) Denne fuldstændige oldn. Form forekommer stundom endnu især i Betydningen foran og naar det staaer som Adverb. Ellers lyder dette Ord nu fe', hvilket jeg har skrevet fer.

<sup>72</sup>) Saameget en Hest kunde bære.

59. Sá tok han bæðe sylv og gull  
 så mykið som der vore,  
 så reið han ivir deð breiðe hav  
 som deð var haraste jorði.<sup>73</sup>  
 Der er ingin dag'e.
60. Kongin han stend i högan lofts svoli,<sup>74</sup>  
 og sér han seg út så víðe:  
 no sér eg Ásmund Fregðegævar  
 og fljótfolen under honom skriðe!  
 Der er ingin dag'e.
61. Kongin han stend i högan lofts svolti  
 og leikar með dronningi sí;  
 no sér eg Ásmund Fregðegævar  
 með fagraste dottri mi!  
 Der er ingin dag'e.
62. Deð var Ásmund Fregðegævar  
 han steig seg út pá sand,  
 sá hoggi han folens hovuð af  
 — deð vart ein kristen mann!  
 Er deð inki dagin?
63. Sá hoggi han folens hovuð af,  
 deð vart ein kristen mann,  
 Adalbert hennar yngste bró'r,<sup>75</sup>  
 kongins son af Engeland!  
 Er deð inki dagin!

<sup>73</sup>) Var. Dei sankað up gull, dei sankað up sylv — sá mykið som der vore — sá reið dei ivir den valte síorb — som deð var pá grøne jorði.

<sup>74</sup>) Var. högan vörn.

<sup>75</sup>) Var. Og dá var deð herr' Englebret. Man maa altsaa tænke sig at Ásmund Fr. troede noksom at have opfyldt sit Løfte (V. 53) ved at lade Folen paa denne Maade erfare hans høire Haands Kraft. Hensigten opnaedes i al Fald. Inidlertid heder det hos Andre: han hoggi seg den högre händi frá — og gav fljótfolen den, hvilket bedre svarer til de almindelige Forestillinger (Anm. 66) ligesom og denne Opoffrelse giver Helten forøget Interesse.

#### 4.9 Vedlegg 6: «Fanteguten» (TSB F26)

Kilde: Dokumentasjonsprosjektets balladearkiv [BIN: 3103]

Oppskrift 1857 av Sophus Bugge etter Gunhild Dårelaupe, Vrådal, Kviteseid, Telemark .

1. Dæ bur ei jomfru uppå vårt land  
ho æ' no så stolt å belevand.  
-Rike leikar en leik  
rike leikaren er ikke kommen-
2. Der bela kungen å kungens menn  
ingjen vil skjøn jomfru hava af dem.
3. Der bela kungen å kungens son  
endå vi' skjøn jomfru ha' ein fremre mon.
4. Her bur ein slarve på vårt land  
den argaste ljugar som finnast kann.
5. Slarven han gjenge seg uppi by  
han låner seg klæ'i å brynje ny.
6. Slarven han låner seg sadel å hest  
så rie han som han va ein prest.
7. Riddaren kom seg riands i går  
skjøn jomfru hun står hun slår sit hår.
8. Du tar 'kje skjøn jomfru slå håre for meg  
eg lyster no inkje at beile te deg.
9. Antel du beilar hell du beilar ei  
eg æ fulla ført te seia deg nei.
10. Eg hev no firåkjuge gullborgjinne ny  
som liti skjøn jomfru sko' spasere uti.
11. Eg hev no firåkjuge abelgrå hestar  
som liti skjøn jomfru ska rie ein av di beste.
12. Eg hev no firåkjuge får å firåkjuge fe



13. Vist eg dæ va' sant som du sa' meg  
så gjønne eg ville fygje mæ deg.
14. Den riddar han hell sin gangaren spak  
så sette han skjøn jomfru på hass bak.
15. Som di kom seg i grønan lund  
der lystar skjøn jomfru at spyrje seg um.
16. Hor æ di firåkjuge gullborgjinne ny  
som liti skjøn jomfru sille spasere uti.
17. Hor æ di firåkjuge abelgrå hestar  
som liti skjøn jomfru ska rie ein av di beste.
18. Firåkjuge abelgrå hev eg alli vor vand te hava  
men eg vore vand te slite firåkjuge kvite stavar.
19. Eg hev alli havt firåkjuge gullborgjinne ny  
eg hev alli havt skjurta ny.
20. Slarven han sette seg på ein stokk  
han åtte 'kje skjurta på sin kropp.
21. Slarven han sette seg på på ein stein  
han åtte 'kje hosunne på sine bein.
22. Slarven han lyfte på luva si  
kom hit skjøn jomfru sjå skurva mi.
23. Skjøn jomfru vendte heimatt te sin faers går  
dæ kom ikkje belar på femten år.

## **Ekstra opplysninger**

Orig. ms. NFS Sophus Bugge g, s. 197f Fantegutten

## 4.9.1 Sammendrag

Hanne Elisabeth Lunde Evensen

*Norske middelalderballaders maskuline mangfold. En kjønnteoretisk studie.*

Mastergradsoppgave

Ved Institutt for nordisk og mediefag

Universitet i Agder, Vår 2014

I min masteroppgave bruker jeg moderne kjønsteori for å undersøke hvordan mannen i norske middelalderballader fremstilles, og deretter anvender jeg disse analysene for å illustrere hva slags maskuliniteter mannen representerer. Jeg tar utgangspunkt i seks norske balladetekster, en fra hver av balladegruppene (A-F): «Olaf Liljukrans» (TSB A63), «St. Olavs Kappsegling» (TSB B12), «Falkvor Lommannsson» (TSB C15), «Knut i Borg» (TSB D172), «Åsmund Frægdegjæva» (TSB E145) og «Fanteguten» (TSB F26).

Det metodiske grunnlaget for oppgaven består av strukturalisme, filologi og nærlesning – der alle tre er områder som lett lar seg anvende på slike typer tekster hvor en synlig struktur ligger til grunn. Disse metodene «klargjør» tekstene for den kjønnteoretiske analysen, bl.a. ved hjelp av aktantmodellen, samtidig som de også er en del av det kontinuerlige arbeidet. Teorien baserer seg på de tilnæringsområdene innenfor moderne kjønnsforskning som gjerne betegnes som *diskursiv* eller *konstruktivistisk* kjønsteori. Her bruker jeg teoriene til å se nærmere på hva slags *maskulinitet* de ulike mennene representerer. F.eks. ser vi i «Knut i Borg» en kvinne tre inn i en rolle basert på maskuline konvensjoner, som dermed stadfester at maskulinitet er et relasjonelt begrep som ikke nødvendigvis er forbeholdt mannen. «St. Olavs kappsegling» fremstiller den mannlige protagonisten som et nytt maskulint ideal farget av den ideologiske dreiningen fra hedensk mytologi til gryende kristendom, med en blanding av maskuline og feminine karaktertrekk. «Fanteguten» synliggjør et av kjønsteoriens viktigste poeng med konstruksjonen av kjønn og identitet, og hvordan det ikke eksisterer en essensiell størrelse av disse fenomenene forut for konstruksjonen i de ulike diskursene.

Jeg har dermed vist hvordan mannen i norske middelalderballader fremstilles med en dynamisk og mangfoldig maskulinitet. Dette poengterer hvordan tekstenes alder er uvesentlig i forhold til å aktualisere moderne teorier om kjønn, seksualitet og identitet.