

# **Italiablikk**

**Eva Maagerø, Elise Seip Tønnessen og  
Randi Langen Moen (red.)**

**Italiablikk**

**Norsk og nordisk kultur og litteratur sett fra  
Bologna**

**Høgskolen i Agder 2003**

## Sammendrag:

Italiablikk inneholder en serie artikler skrevet i norskmiljøet ved Universitetet i Bologna. Artiklene er i hovedsak basert på forfatternes hovedoppgaver i norsk, og avspeiler dermed en flik av hva som er interessant ved norsk litteratur og kultur sett med italienske øyne. Historisk spenner samlingen over tekster fra norrøn tid til det 20. århundret. Den dekker temaer som er komparative mellom kunstformer (musikk og poesi) og forfatterskap (Henrik Ibsen og finske Minna Canth), og et sjangerspekter fra mytologi og folkediktning via drama til lyrikk.

Skriftserien nr 102

Sidetall: 110

:

ISSN: 1503-5174

ISBN: 82-7117-513-0

© Høgskolen i Agder, 2002  
Serviceboks 422, N-4604 Kristiansand

Design: Høgskolen i Agder

Emneord:

Komparativ litteratur  
Nordisk litteratur  
Lyrikk  
Drama  
Norrøn filologi

## **Innhold**

<b>Forord.....</b>	<b>7</b>
<b>Forord.....</b>	<b>10</b>
<b>Randi Langen Moen: Italia i Rolf Jacobsens diktning .....</b>	<b>11</b>
<b>Roberto Bacci: “Flegmatikeren hører ikke hjemme i litteraturen”. Arnulf Øverlands poetikk fra hans debut som kunst- og litteraturkritiker (1915) til hans tilslutning til Mot Dag (1922). .....</b>	<b>21</b>
<b>Stefania Seghedoni: Kvinnen i dramaene til Henrik Ibsen og Minna Canth: Nora (Et dukkehjem) og Johanna (Työmiehen vaimo), med et sammendrag av Ibsen-kritikken i Finland fra 1870 til 1890. ....</b>	<b>42</b>
<b>Federica Chiarion: De norske folkeeventyrene .....</b>	<b>55</b>
<b>Silvia Alfreide: Edvard Griegs (1843-1907) romanser og norsk poesi i samme epoke.....</b>	<b>66</b>
<b>Diletta Gavioli: Mennesket og universet i Gunvor Hofmos poesi.....</b>	<b>74</b>
<b>Andrea Maini: Nordisk diktning om Ermanaric i germansk perspektiv .....</b>	<b>81</b>
<b>Andrea Maini: Piðreks saga af Bern og balladen Van Dirick van dem Bërne. Fins det spesifikke likheter? .....</b>	<b>103</b>

# Forord

## *Litt historikk*

Samarbeidet mellom Høgskolen i Agder og Universitetet i Bologna, Alma Mater Studiorum, startet gjennom den bilaterale Erasmus-Sokrates-avtalen som ble inngått i det akademiske år 2001/02. Under et gjesteforeleser-besøk om høsten ett år tidligere, i år 2000, av professor Svein Lie (som på det tidspunktet arbeidet ved høgskolen) ble min plan om et Erasmus-samarbeid drøftet og sterkt anbefalt fra Lies side. Dermed ble det raskt kontakt med ledelsen for Internasjonalt kontor, og i 2001 var avtalen et faktum. I mellomtiden hadde Svein Arild Pedersen ringt flere ganger, og ganske raskt kom dekanus Ole Letnes på besøk, en "turné" som for øvrig gjaldt flere av de største universitetene i Italia. Bolognas universitet er som kjent det eldste i vesten. Per i dag har det ca. 110.000 studenter. I mitt Erasmus-Sokrates-utvekslingsnett, som omfatter 12 nord-europeiske universiteter, ligger nå Kristiansand ved siden av Aarhus på toppen som ønsket studiested for språk og litteratur og ikke minst for medievitenskap. Avtalen omfatter også utveksling av lærerkrefter. I mai 2002 ble det derfor arrangert en forelesningsuke i Bologna med Eva Maagerø og Elise Seip Tønnessen, som beriket oss med sine kunnskaper innen lingvistikk og litteratur. Dette ble svært godt mottatt av studentene, slik at vi i år, i mai 2003, gjentok eksperimentet. Denne gangen var også Andreas G. Lombnæs med, som spesialist i norsk lyrikk.

Under besøket i fjor fikk kollegene fra Kristiansand se noen av de ca. 60 hovedoppgavene i norsk og nordisk litteratur som er blitt skrevet og "forsvart" under en høytidelig, muntlig diskusjon mellom kandidat, veileder og "opponent" foran en eksamenskomite på ca. 10 professorer fra ulike språkfag i løpet av de siste tretti årene. Noen uker etter besøket fikk vi tilbud om å lage artikler med bakgrunn i hovedoppgavene og sende dem til høgskolen med tanke på utgivelse i skriftserien. Resultatet foreligger her og nå! Takket være alle medarbeidere i nord og sør!

## *Presentasjon av bidragsyterne*

Det er først og fremst viktig for oss i Bologna å få takke dem som har vært involvert på ulike plan i denne utgivelsen! Det ligger mye arbeid i tilretteleggingen, ikke minst i det språklige ettersynet som er blitt utført i Kristiansand.

Selv kunne jeg ikke stå for fristelsen til å "være med" mine tidligere elever i denne norske publikasjonen og benyttet derfor første uken av 2003 til å skrive om Rolf Jacobsens dikt fra Italia. Sprengkulde utendørs (minus 25 grader i Nord-Odal) gav en god inspirasjon til å følge Jacobsens poetiske fotspor i det landet hvor jeg bor og arbeider. For noen år siden hadde jeg holdt litteraturkurs over samme emne, så stoffet var "inne" som man sier.

Jeg vil nå presentere skribentene kronologisk etter det tidspunkt de tok sin cand. philol.-grad, som på italiensk lyder slik: "Dottore in Lingue e Letterature Straniere Moderne", til daglig forkortet til "Dottore" eller "Dottoressa":

**Roberto Bacci**, fra Bologna, tok hovedfag i 1996. Han har arbeidet som oversetter for forlaget Longanesi i Milano. Han har oversatt *Vita Brevis* og *I et speil, i en gåte* av Jostein Gaarder, samt *Anna, Hanna och Johanna* av Marianne Fredriksson. Roberto Bacci har senere undervist i tre år ved University of Atlanta (Georgia, USA) i italiensk. Han er nylig blitt tatt opp som doktorand ved Brown University, New York, USA, der han vil starte i august-03. Språkkunnskaper foruten norsk har han også i svensk (kurs i Uppsala etc.), tysk

og engelsk. Hovedoppgavens tittel er ”Arnulf Øverlands estetikk fra *Den ensomme fest* (1911) til medlemskapet i Mot Dag (1922)”.

**Stefania Seghedoni**, fra Modena, tok hovedfag i 1999. Samme år besto hun prøvene til å bli tatt inn som doktorand ved Universitetet i Siena, i faggruppen Germansk filologi. Hun har nå fullført disse spesialstudiene, som gir anledning til å søke forskerstilling ved italienske universiteter. Språkkunnskaper foruten norsk er svensk (kurs i Stockholm), nederlandsk, engelsk, tysk og finsk (der hun har avlagt prøver som til et hovedfag). Hovedoppgaven hennes er derfor av sammenlignende art. Tittelen er ”Kvinnen i Henrik Ibsens og i Minna Canths teater. Nora (*Et Dukkehjem*) og Johanna (*Työmiehen Vaimo*) (Ital. Tittel *La moglie dell'operaio* = Arbeidernes hustru). En oversikt over Ibsen-kritikken i Finland fra 1870-1890 avslutter oppgaven.

**Federica Chiarion**, fra Ferrara, tok hovedfag i 1999. Hun har senere hatt et ett års stipend til Oslo, der hun forsket videre på folkeeventyrene, noe hun fremdeles er opptatt av. Ved siden av studier arbeider hun nå i et firma i Ferrara. Språkkunnskaper er foruten norsk engelsk og tysk. Hovedoppgavens tittel er ”Folkeeventyret. De mest brukte motiver og emner i de norske folkeeventyrene, samlet og fortalt av P.Chr. Asbjørnsen og J. Moe”. Hun har senere forsket videre på Askeladdens rolle.

**Silvia Alfreider**, fra Pedraces (Bolzano), tok hovedfag i norsk i 2001. Hun arbeider nå innen kultursektoren på sitt hjemsted. Hennes hovedoppgave var både i litteratur og i musikk. Hun fikk veiledning både fra professorer ved musikkhøgskolen i Oslo og av en professor i musikologi her ved Universitetet i Bologna. Hennes språkkunnskaper omfatter foruten norsk ladino (retoromansk som førstespråk), italiensk og tysk som om de var morsmål, samt engelsk. Tittelen på hovedoppgaven er ”Edvard Griegs ”LIEDER” og norsk poesi fra hans samtid”. Silvia Alfreider opptrer i mange sammenhenger som sanger og spiller dessuten klaver.

**Diletta Gavioli**, fra Modena, tok hovedfag i 2002. Hun er aktiv som tolk og vil gjerne arbeide i Brüssel eller Luxembourg. Selvsagt ville det vært interessant for henne å fortsette studier i poesi, noe hun har utmerkede anlegg for. Forut for arbeidet med hovedoppgaven gikk en lang periode med oversetting av Hofmos dikt, foruten å få innsikt i kritikken og spesielt i Jan-Erik Volds store engasjement i denne lyrikeren. Språkkunnskaper er foruten norsk engelsk, tysk og nederlandsk. Tittelen på hovedoppgaven er ”Mennesket og universet i Gunvor Hofmos lyrikk”.

**Andrea Maini**, fra Bologna, tok hovedfag i germansk filologi i april 2003. I studietiden tok han også de eksamenene som kreves innenfor hovedfag i norsk. Hovedoppgaven ble valgt innenfor filologi, med professor Giulio Simone som veileder. Språkkunnskaper i tillegg til norsk er dansk, svensk, islandsk, frisisk, noe finsk, foruten tysk, engelsk, fransk og nederlandsk. Hovedoppgavens tittel er ”Le ballata di Re Ermannarico”. Den behandler utviklingen av det gotiske legendestoffet om goterkongen Ermannaric. Andrea Maini bor nå i Kristiansand, der han arbeider dels som organist, dels som språklærer. Han ønsker å starte med et doktorgradsstudium innenfor nordisk ved Høgskolen i Agder.

Til sist noen opplysninger om meg selv, i korte trekk:

**Randi Langen Moen**, fra Nord-Odal/Oslo. Mag.Art. ved Universitetet i Oslo, 1968, i litteraturvitenskap, med norsk og italiensk litteratur som hovedområder. Språkkunnskaper i

engelsk, tysk, fransk og italiensk. (Mellomfag i engelsk, fransk og italiensk). Grunnfag og magistergrad i allmenn litteraturvitenskap. Avhandling om Alberto Moravias forfatterskap. Ansatt som sendelektor i norsk ved universitetene i Bologna og Milano (kombinert stilling) fra 1969. Ble professor i skandinavisk språk og litteratur i Bologna i 1971. Fortsatte som lektor i norsk i henholdsvis Bologna, Milano og Roma. Fra 1981 er arbeidsplassen kun Bologna, der det nå er mellom 50 og 60 studenter i norsk per år på fire forskjellige årsnivåer. Disse studerer samtidig andre språk og fag forøvrig. Utga i 1979 læreboken *Vi begynner med norsk*, Pàtron Editore, Bologna, og i 1992 bidragene fra 900-års jubileets konferanse i *I Rapporti tra Italia e Europa del Nord nella Letteratura e nella Arte*, Clueb Editore, Bologna. Har ellers publisert artikler på norsk, italiensk og engelsk om norsk teater og om nordisk poesi. Bosted er Bologna, med feriebesøk i Norge.

Randi Langen Moen  
Bologna, 4. mai 2003

## Forord

Våren 2002 fikk vi hvert vårt Sokrates-stipend for å undervise en uke i norsk litteratur og språk ved Universitetet i Bologna. Dette ble en svært positiv opplevelse for oss begge to. Vi var helt uforberedt på at det fantes et så tallrikt og aktivt norskmiljø i Bologna. Vi møtte en stor gruppe meget interesserte studenter som studerte norsk på ulike nivåer. Forelesningene våre foregikk i et bittelite rom i den delen av universitetet som befinner seg i Via Cartoleria, og det kom så mange studenter som vi klarte å trykke inn i rommet, og det var bare stoler nok til halvparten. Interessen for temaene våre var uventet stor, og vi fikk mange spørsmål og kommentarer og ble svært imponert over nivået til studentene både når det gjaldt norskkunnskaper og kunnskaper om norsk litteratur og språk. Det viste seg også at mange av studentene valgte norsk som sitt hovedfag, og vi fikk anledning til å se en del av de hovedfagsavhandlingene som var blitt skrevet i de seinere årene. Temaene var svært mangfoldige, og det var vårt klare inntrykk at avhandlingene holdt høy kvalitet. Vi møtte også studentene i mer sosiale sammenhenger, og her fortalte de om de faglige interessene sine som spente fra moderne norsk språkvitenskap til moderne litteratur, oversettelsesproblematikk og middelalderdiktning. Mange av studentene hadde opphold i Norge bak seg og snakket svært godt norsk. Vi ble med andre ord både overrasket og imponert.

Randi Langen Moen har vært norsklektor i Bologna i mange år, og hun har skapt et levende og nysgjerrig norskmiljø, også med høy faglig kvalitet. Hun er alene med norsktilbudet ved universitetet, og det er beundringsverdig hvordan hun klarer å synliggjøre et lite språk som norsk i det store universitetsmiljøet i Bologna med hundrevis av tilbud. Det er på ingen måter selvsagt at norsk tiltrekker seg så mange studenter i konkurranse med andre fag. Selvsagt kan motivasjonen skyldes helt personlige forhold hos den enkelte student, men Randi klarer med glød og engasjement å videreutvikle motivasjonen.

I juni 2002 ble Senter for norskstudier i utlandet (SNU) åpnet ved Høgskolen i Agder. Senteret skal blant annet gjennom sommerkurs og stipendopphold være med og styrke norsk språk, litteratur og kultur i utlandet, hjelpe enkeltstudenter i deres arbeid med norskfaget og forsøke å gjøre noe av det arbeidet som utføres i norsk av studenter og norsklærere i utlandet, kjent i vårt norske fagmiljø. Ut fra dette ba vi en del av de studentene som hadde avlagt hovedfagseksamen i norsk i Bologna, om å skrive en artikkel med utgangspunkt i hovedfagsavhandlingen deres. Artikkelsamlingen ønsket vi å utgi i skriftserien til Høgskolen i Agder. Sju studenter tok utfordringen, og en av dem skrev to artikler. I tillegg skrev Randi Langen Moen en artikkel om Italia i Rolf Jacobsens lyrikk. Dette utgjør de ni bidragene i denne boka. Vi er svært glad for at de italienske studentene hadde lyst og tid til å bidra til denne artikkelsamlingen. Vi mener at det er viktig at vi i Norge er klar over det omfattende arbeidet som gjøres i norsk språk, litteratur og kultur i utlandet. Blikk utenfra gir ny innsikt for oss som har norsk som morsmål. Vi håper derfor at det vil være mulig å lage flere artikkelsamlinger som dette.

En varm takk til norskmiljøet ved Universitetet i Bologna.

Kristiansand, august 2003  
Eva Maagerø og Elise Seip Tønnessen



## Randi Langen Moen: Italia i Rolf Jacobsens diktning

Innenfor norsk litteraturhistorie har Rolf Jacobsen (1907 – 1994) en kanonisert posisjon som en av de to-tre fremste lyrikerne i det 20. århundre. Siden gjennombruddet med *Jord og jern* (1933) blir han betraktet som en modernismens talsmann i Norden. To av de nyeste litteraturhistoriene utgitt i Norge, *Etterkrigstiden 1945 – 1965* av Øystein Rottem og *Norsk litteraturhistorie* av Per Thomas Andersen<sup>1</sup>, bekrefter hans spesielle betydning for det norske åndslivet.

Rolf Jacobsen var en reisende poet. En rekke dikt skriver seg fra hans mange besøk i europeiske land og i USA. Tannlegesønnen fra Flisa i Solør ble avisnarkoman fra barnsben av da han daglig sammen med broren måtte løpe til Narvesen-kiosken på stasjonen for å skaffe faren 4-5 dagsaviser som kveldstoget brakte fra hovedstaden. Slik fikk han tidlig interesse for ”nyhetene” og ble også tidlig tent på tog, et kommunikasjonsmiddel som kunne bringe verden nærmere et lite stasjonsmiljø på det indre Østland. Vinterstid kunne miljøet være ganske lukket i et par meter høy snø og temperaturer ned i ca. 30 kuldegrader. Derfor kan en tenke seg at en gløgg, liten gutt i tillegg til skolegang ble ”hekta” på hva som skjedde lenger borte, ute i verden. Studietida i Oslo, der han bodde hos en onkel som var ingeniør med brokonstruksjoner som spesialitet, ble en annen impulsgivende tid for Rolf Jacobsen. Et gjennomgangssymbol i hans dikt ble nettopp broene, de som binder menneskene sammen. Kommunikasjonsmidlene tog, buss, trikk og fly er uunnværlige elementer i Jacobsens diktning. I 1972 kaller han en diktsamling *Pass for dørene, Dørene lukkes*. Referansen til T-banen er markant. Kanskje er han den eneste som har skrevet et dikt som tydelig er inspirert av en flyreise: ”Fasten your seatbelts” i samlingen *Tenk på noe annet* (1979). Selv om Rolf Jacobsen reiste mye med fly, skulle det vise seg at det var *toget* som bandt ham. Bevegelsen, rytmen, presisjonen, alt dette fascinerte ham og ble uunnværlig for ham. Når han var hjemme i Norge, foretrakk han å bo i en gammel bygning ved jernbanestasjonen på Hamar, for slik å kunne leve med togets lyder til alle døgnets tider. Han likte at sengen ristet litt om natten. En diktsamling kalte han også *Fjerntog* (1951). Dikteren fortalte selv om dette i et intervju som forfatteren Knut Faldbakken (også han

---

<sup>1</sup> Rottem, Øystein (1996): *Etterkrigstiden 1945 – 1965*, Cappelen, Oslo.  
Andersen, Per Thomas (2001): *Norsk Litteraturhistorie*, Universitetsforlaget, Oslo.

bosatt på Hamar og god venn av Jacobsen) publiserte i Dagbladet i anledning Jacobsens 85-årsdag den 8. mars 1992.

Som journalist og redaktør først på Kongsvinger, senere på Hamar, skrev han til daglig overskrifter, ”headlines”. Dette ordet står som tittel på en av hans samlinger, *Headlines* fra 1969. Han hadde tidlig lært seg å være slående og fengende i overskriftene, og dette kom til å karakterisere også hans forfatterskap.

Rolf Jacobsen ble aldri det man kaller en vanskelig forfatter. Han fikk god kontakt med et stort leserpublikum. Ikke minst ble dette tydelig etter hans siste diktsamling, *Nattåpent* (1985), for øvrig den største salgssuksessen innenfor norsk poesi etter Arnulf Øverlands etterkrigsdikt. Her griper Jacobsen tilbake til de enkle ordenes makt, til sterke følelser bak helt hverdagslige ord. Et dikt kalles for eksempel ”Sydamen”, og gjelder hans nettopp avdøde hustru Petra. Hele diktsamlingen er blitt til som en reaksjon på en for Jacobsen uutholdelig sorg. I diktene ”Plutselig i desember” og ”Rom 301” sier han med enkle gripende ord det meste om ensomhet etter et lykkelig samliv.

Rolf Jacobsen er heller ikke en fargesprakende dikter. Om man vil gi en kort oversikt over de fargene han benytter, vil man merke seg at det mest dreier seg om hvitt, om sølvfargen, om noe blått (romantikkens farge)<sup>2</sup>, noe brunt, og først og fremst om lys- og skygge-effekt. Gråfargen kan man si han bruker i alle sjatteringer, fra det lyseste til det mørkeste. Som total kontrast til det hvite og til lyset benytter han heller mørk og mørket enn ordet sort.

Diktene som ble inspirert av steder Jacobsen hadde besøkt i Italia, utkom over en tyve-års periode, og de fins i følgende diktsamlinger: *Brev til lyset* (1960), *Headlines* (1969), *Pass for dørene. Dørene lukkes* (1972) og *Tenk på noe annet* (1979). En kort referanse til Italia finner man også i det korte diktet ”Ildfluene”, der stedet Velletri er nevnt (i samlingen *Nattåpent*, 1985).

I diktsamlingen *Brev til lyset* (1960) finner vi tre Italia-dikt. Det er ”Tårnene i Bologna”, ”Fontana Trevi” og ”Gatefotografier i Fiesole”. Den geografiske plasseringen ligger i fylkene Emilia-Romagna, Lazio (Roma) og Toscana.

---

<sup>2</sup> Sølvfargen er typisk for både romantikerne og nyromantikerne. Blåfargen, i romantikernes ”Die blaue Blume”.

Diktet ”Tårnene i Bologna” er et av de lengste i Jacobsens forfatterskap. Av andre lange dikt kan man finne for eksempel ”Annerledeslandet” i samlingen *Nattåpent* (1985). Slik viser det seg kanskje at betydningen av Italia og Norge er jamstilt i hans tankeliv. Det er noe vesentlig han vil ha sagt om begge land, og han ofrer derfor mange ord på å få det fram: Italia som kulturens vugge i det moderne Europa, og Norge som hjemlandet der følelsene ligger forankret.

Før man ser nærmere på diktet ”Tårnene i Bologna”, bør det nevnes at Jacobsen i hele sitt liv var inspirert av H.C. Andersens eventyr<sup>3</sup>. Besjeling av natur og av gjenstander, eventuelt byggverk er derfor vanlig i hans metaforer, som av Rottem<sup>4</sup> også betegnes om antropomorfer. Slik blir de to høye tårnene fra middelalderens Bologna, Asinalli og Garisenda gjort levende. De tenker, føler og uttaler seg om sitt ”liv” i en gitt, men ganske uendelig situasjon. De fremstilles som symboler på tiden, men uttrykker seg som om de selv var underkastet den, og som om de synes den aldri vil ta noen ende. Dette diktet kan betegnes om ”fortellende”, ”episk”, da Jacobsen skildrer hverdagslivet slik det arter seg i og rundt tårnene og dessuten antyder historiske hendelser i Nord-Italia. Tårnene ”står i en luft av sølv” (i første linje). Dermed angis tidsaspektet og patinaen de bærer, noe uendelig, noe rikt og skinnende. Tårnene gis et opphøyet skjær, nesten trolsk og dermed eventyrlig<sup>5</sup>, mens de i virkeligheten er laget av grå stein og mur. Allerede i første strofe (4.linje) angis det at de er trette, dvs. at de har stått der veldig lenge. Stjernene har de sett som ustanselige tog (en av de mange togmetaforene i Jacobsens diktning), og de luter seg mot hverandre. Man får inntrykk av en viss hjelpeløshet, av en viss dualisme<sup>6</sup>, der den ene ikke kan unnvære den andre.

Etter denne forholdsvis korte innledningsstrofen (fire linjer) kommer beskrivelsen av deres ”dagligliv”. I første linje av strofe nr. 2 hører man om skygge-effekten fra tårnene. Dette er deres vesentlige effekt. De fungerer som store visere i et slags solur, og dermed forsøker de å finne ut hvor langt tiden er kommet, underforstått hvor langt verden er kommet i sin utvikling. Eventyrdraget er hele tiden nærværende. Som var de eventyrkjemper eller troll kunne de tenkes å se langt og lenger enn langt. Med ordene ”prøve forsiktig” knyttes realistisk nok tårnenes virksomhet i Jacobsens øyne til en utforskning av det de kan ”kjenne på”, for eksempel pikenes bryst og torvenes blå druer. Her

---

<sup>3</sup> H.C. Andersen (1805-1875).

<sup>4</sup> Øystein Rottem: i kapittelet ”Metaforer og antropomorfer” (*Etterkrigstiden 1945 – 65*).

<sup>5</sup> Et eksempel på besjeling i eventyr-stil.

<sup>6</sup> Dualismen. Referanse til filosofen René Descartes (1596-1650).

dukker Jacobsens mest positive farge opp, nemlig blått. Litt etter får blåfargen et enda sterkere assosiasjonsspekter i ”blått regn” (kanskje vilkårlig regn, eller regn sett mot noe gryende blått i himmelranden). Uansett er dette et vakkert bilde med referanse til historiske hendelser. Piacenza<sup>7</sup> og Modena er som kjent byer i Nord-Italia. Piacenza ligger i Lombardia, mens Modena er i samme fylke som Bologna, det vil si Emilia-Romagna.

For å understreke tårnenes alderdom, skriver Jacobsen at ”de er nesten blinde”. I kontrast til dette ser han på solen i Italia som en knurrende tiger, et faremoment for menneskene. Her bruker han plutselig pronomenet ”våre” i ”våre unger” og har skiftet fra ”de” (tårnene). Mellom ”de” og ”våre” har han benyttet et ”alle” for å få til en mer akseptabel overgang. Nå er poeten selv til stede i diktet, under Soltigeren, på linje med borgerne i Bologna. Det er bare i denne ene verselinjen at Jacobsen personifiserer sitt nærvær i fellesskapet, for straks etter er han tilbake i det mer upersonlige, konstaterende ”og piker med brune kinn kommer ned i portene/nesten opphovnet i munnen av for meget natt”.

I den påfølgende kortstrofen (som er en linje lenger enn introduksjonsstrofen) står navnene Asinalli og Garisenda i fokus igjen. Her understrekes skyggeeffekten deres og den oppgaven de har som visere i et ”langsomt ur”, ”for timene av elskov og forferdelse, hva sier tiden/hvor langt er det kommet med alle”. Spørsmålstegnet mangler etter spørresetningen, som tyder på at det ikke forventes noe svar. Det er et stumt spørsmål man nesten kan tenke seg som et refreng tårnene stadig har gjentatt gjennom mange århundrer. I begrepene elskov og forferdelse uttrykkes for øvrig i en syntese det de fleste mennesker opplever.

I den siste lange strofen, som symmetrisk nok er tre linjer lengre enn den første (man ser følgelig en økning både i de to korte og i de to lange strofene), blir skildringen mer detaljrik i det de ulike aktiviteter rundt tårnene beskrives. Miljøet blir levende. Yrkesskalaen utnyttes fra den enkle slakter til den høyverdige prest. Avstanden er minimal mellom ”koteletter” og ”officium”. Fargemessig vil en kunne merke seg for eksempel ”mørket” i tårnene, den røde blodfargen man knytter til nyhogde koteletter, officium, ord av ånd, antakelig i hvitt og prestene sikkert kledd i sort. Man finner en ekspresjonistisk fargekontrastering som neppe i noe annet dikt av Jacobsen. Slik sett har han alltid stått langt fra sine øst-nordiske dikterkolleger og modernister, som Edith Södergran og Pär Lagerkvist. De siste linjene av diktet munner ut i den dualismen som antydes i åpningen som avhengighet mellom de to tårnene. Diktet får et mer filosofisk og kanskje også religiøst preg

---

<sup>7</sup> Piacenza (skrives med c)

der ”altets dobbelte natur”, ”lengter etter forsoning”. Jacobsen ser en parallell mellom de to tårnene og de høye trærne som ”lengter etter aftnen i skogen, og den store endeløse stjerne”. Perspektivet blir mye videre i dette bildet som kan bringe leserens tanker til ”den store taigaen”<sup>8</sup>, det store skogbeltet som dikteren skriver om i *Nattåpent* (1985). Interessant er det å se at ”skogen” og dermed antakelig Norge, på et vis kommer disse tårnene til unnsetning. Det kan nesten synes som om dikteren tar tårnene med seg hjem. Skogens mystikk (det er aften/natt) og ”den store, endeløse stjerne” kan ses som et religiøst aspekt. En bør også huske at samme år som *Brev til lyset* utkom, konverterte Rolf Jacobsen til katolisismen.

I diktet ”Fontana Trevi” befinner Rolf Jacobsen seg i Roma sammen med sin kone. De står ved fontenen, og dikteren betrakter hustruen gjennom vannet som sprøytes ut av fonteneskulpturene. Dette korte diktet kan inndeles i tre momenter, der det første omfatter linjene 1-4, det andre linjene 5-8 og det tredje linjene 9-12. I første del blir en bestemt og ganske ”romersk” situasjon beskrevet, der vann fosser ut av fontenen. Jacobsen fører bildet av ”glassblærene” over til å bli ”vann i øynene”, noe som forståelig nok skaper divergens i hans eget synsfelt. Han blir stående å glippe med øynene og oppfatter sprudlingen av vannet som musikk fra instrumenter; ”vannfløyter, vanntrompeter”. Dette kan en kalle idylliske instrumenter, ellers brukt i forbindelse med englebilder og i sammenheng med bukolisk diktning, ikke minst i romantikken<sup>9</sup>. I en annen del griper Jacobsen mer konkret inn i diktets gang med ”Får se deg gjennom vann/-”. Dette ”får se” bryter den idylliske stemningen og bringer diktet over på et mer realistisk plan. Denne vekslingen mellom stemning og handling er for øvrig ganske utbredt hos Jacobsen og muligens noe av hemmeligheten ved hans popularitet som dikter. Han ”mister” aldri leseren. I dette diktet beskriver han sin kone som forandret, sett gjennom det sprudlende vannet. Det kan nok sammenlignes med å se på noen gjennom splintret glass, i flere fragmenter. Det dikteren ser best, er hennes ”pande”. Dette er jo naturlig i og med at den utgjør en vesentlig del av et ansikt, men bildet fører muligens videre til intellektet bak pannen, til personligheten. I tredje moment av diktet kommer Jacobsens konklusjon på opplevelsen: Det sprudlende, susende vannet fra fontenen gjør at hun virker mer levende enn han. Selv føler han seg som en del av mørket, i kontrast til henne, som er badet i lys. Diktets tittel er ”Fontana Trevi”, men innholdet angår like mye

---

<sup>8</sup> taigaen, *Nattåpent* (1985), det store skogbeltet fra Løten til Vladivostok, som dikteren annet steds har kalt ”jordklodens grønne skjerf om halsen”.

<sup>9</sup> *Näcken*. Spesielt E.J. Stagnelius (1793 – 1823), diktet ”Näcken”. Se også Randi Langen Moen (1991): ”Fellestrekk i nordisk og italiensk romantikk” (s. 227 – 233) i *Nordische Romantik*, Basel og Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhahn Verlag.

Jacobsens store kjærlighet til hustruen. Hun var lyset og selve livet for ham. Slik vurdert blir diktet in primis en original, romersk kjærlighetserklæring til hustruen Petra<sup>10</sup>.

Rolf Jacobsen gjør stor bruk av allitterasjon. Dette er helt tydelig i tittelen på diktet ”Gatefotografer i Fiesole” samt i diktets første linje ”fotografene i Fiesole”. Gjentatt bruk av konsonanten f er pregnant. Det er også av interesse at trykket i ordet Fiesole ligger på e’en i andre stavelse: fī-e-so-le. De to siste stavelsene utgjør til sammen ordet sole = sol. Navnet har derfor en annen virkning på leseren enn for eksempel Firenze ville hatt. Fiesole ligger i et vakkert område i åshellingen mot Firenze. I diktets første fire linjer får man presentert en arbeidssituasjon: fotografene drar hjem når mørket faller på. Referansen til Donatello<sup>11</sup> lager et historisk og kunsthistorisk buespenn som hever diktet. Fra femte linje føler en en hyllest til natten, til månen og til stjernene som selv sørger for en fremkalling i sort/hvitt av dette naturens egne fotografi. Menneskene er til stede gjennom betegnelsene ”ansiktets blekhet” og ”pandenes skygger”, men de kan virke som statister på et stort lerret der bare det essensielle vil bestå, det som ”er av evighet”. Sannsynligvis er dette et forsøk på å definere kunst. Bare det ekte forblir evig.

I samlingen *Headlines* (1969) finner man tre Italia-dikt, nemlig ”Belvedere” (vakker utsikt), ”Marmormuseet” (Napoli) og ”Sommer og en svak lukt av svovel” (Posillipo). Det er vakre stemningsdikt, som i utgangspunktet forteller om stedet de er unnfanget i, men ganske snart, på Jacobsens vis, går over i betraktninger av personlig og fellesmenneskelig art. Diktet ”Belvedere” inspireres tydelig av dikterens opphold der. Etter at han har lengtet dit over tid: ”så dette er altså bukten ved Positano/ennå dypere blå. La oss hvile her”. Hvis en her også tenker på at Jacobsen gjerne hadde villet bli kunstmaler, forstår en bedre det fullendte bildet av Positano, ved Middelhavet, på Italias nordvestlige kyst. Man må imidlertid merke seg at han skriver ”ennå dypere blå”. Poetisk frihet eller en liten feil? Det dreier seg antakelig om en forveksling av ennå og enda, noe man av og til hører på Østlandet. Det han mener, er sannsynligvis at Positano-bukten er enda dypere blå enn han hadde forestilt seg, noe som gir et intenst bilde av stedet. Den idylliske stemningen fortsetter gjennom ”Et skip trekker langsomt en silketråd ut i havet/mon ikke tiden er ute?”. Nå er det maksimale av skjønnhet opplevd, nå kunne alt ta slutt, litt i tråd med det gamle ordtaket ”Se Napoli og dø!” Som et antiklimaks til idyllen følger de tre siste linjene: ”Jetflyenes hvite piskesnerter/smeller alt mellom skyene: hypp hypp. Videre”.

---

<sup>10</sup> se *Nattåpent* (1985), sorgdiktene til minne om hustruen Petra.

<sup>11</sup> Donatello: Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386-1446), skulptør i Firenze.

Dette kan tolkes som en resignert oppfordring. Tiden og utviklingen raser videre, det gjelder å henge med!

Diktet "Marmormuseet" (Napoli) virker som en liten hymne til hvitheten, til lyset. Jacobsen tar oss med direkte gjennom oppfordringen i første og andre linje: "Se her ved havet/måneskinnsmenneskene. Stilt opp i nisjer/..." Diktet er uten farger, men de antydes i noen av ordene, for eksempel havet (blågrønt) (1.linje), blod (uten blod) som vi forbinder med rødt (3.linje), støvete som antyder en lysegrå fargetone (6.linje), smilemunnene (6. og 7. linje) og munnvikene (10. linje) som henspiller på en rosarød fargetone. Slik er "måneskinnsmenneskene" indirekte blitt levende, før diktet ender i det gåtefulle "vilde gråte". Dikterens forkjærlighet for det hvite og for det gjennomsiktige (her: glass) blir i dette diktet, som i "Gatefotografer i Fiesole", uttrykk for noe evig, for kunstens evige liv.

Diktet "Sommer og en svak lukt av svovel" (Posillipo) er uttrykk for en sommeridyll i utkanten av Napoli, på en høyde med vid utsikt, der det later til at Jacobsen og hans kone hadde vært flere ganger. Han beskriver fuglenes flukt og sommerfuglene og vepsene som svirrer forbi. Bevegelse, farge, liv er nøkkelord for dette diktet, som kanskje også antyder faren for forurensing. Dikteren nevner nemlig et brunt tre nær vulkanen (Vesuv). Han skriver at "Paradiset er brent". Han er derfor klar over at mye av den skjønnhet naturen kan vise menneskene ennå i dag (eller rettere, i 1969, da diktet ble utgitt), står i fare for å bli ødelagt.

I diktsamlingen *Pass for dørene. Dørene lukkes* (1972) fins to dikt fra Italia. Det er "Forum Romanum" og "Tåken ved Anzio". Begge er i sin kjerne dikt om misbruk av makt. I diktet "Forum Romanum" ser dikteren for seg kun det negative som keiserens styre medførte: "Over vinden/har vi ingen makt./Store sten/er knoklene etter gammel urett/eller rett/i alle fall systemer/renpillet av de svarte ravnene/vi kaller tiden./En halvguds ansikt smiler/fordi han er av sten/og blind. /Murer er makt/men hva annet – sier guden -/kan holde menneskene sammen/når vi er sulten alle/ og det snart er natt". Vinden og naturfenomenene er sterkere enn menneskenes makt. Det er dette Jacobsen vil poengtere i sin innledning. Bruken av ordet vind og av begrepsinnholdet det suggererer leseren til, lager en poetisk (lyrisk) åpning til diktet. Menneskets makt er liten i forhold til vindens. Den er også liten i forhold til maktsystemene. Den eneste statuen Jacobsen nevner på "Forum Romanum", er det han kaller "en halvgud", som vel står for en keiser som av folket ble sett på som en halvgud. Med "murers makt" henvises det nok til de romerske murer i hele det romerske imperium. Også i dette diktet fins et tilfelle av besjeling, idet statuen begynner å snakke. Her gjør Jacobsen et pronomensifte maken til det man har sett i "Tårnene i Bologna". Han

skriver ”vi” der en ville ventet seg ”de”. Slik trekker han diktet ut fra fortidsperspektivet og nærmere nåtiden til den enkelte leser, som nødvendigvis identifiserer seg med den sultende og den undertrykte både i fjernere tider og i dag. Sluttlinjen ”og det snart er natt” kan henspille på døden, for øvrig semantisk i tråd med tidens ”svarte ravner” tidligere. Diktet framstår som var det en kullskisse i sort og hvitt.

Med diktet ”Tåken ved Anzio (Krigskirkegård)” har Jacobsen beriket norsk litteratur med et sublimt uttrykk for ettertanke etter krigens grusomhet.<sup>12</sup> Diktets åpning skaper et skjær av uvirkelighet: ”Tåkedag. Spindeljev-/ fine slør som lysblaff fra havet/over et landskap underlig høsthvitt/ og sykt. Busstopp. Ladies and Gentlemen/ /dette er krigens plogland, stubb-/ markene etter døden...” Historiske data minner leserne om at Anzio var stedet der allierte tropper gikk i land for å kjempe mot tyskerne for senere å befri Roma. Med sterk metaforbruk beretter Jacobsen om krigens grusomhet, der utallige unge liv gikk tapt i ”meiemaskinenes høst”. Meiemaskinene er hans variant av slåmaskinene, de som vanligvis står for innhøsting. Med en semantisk allusjon til det norske uttrykket ”å meie noe(n) ned” = å slå ned et større kvantum og dessuten ved å benytte allitterasjon ved konsonanten –m- både i meie- og i maskin, lykkes dikteren å gi et sterkt, virkningsfullt for ikke å si unikt bilde av det som skjedde. Ordet ”himmelimellom” henspiller direkte på det faktum at soldatene kom fra begge sider av kloden – fra to himler. Dette ser man i navnene Essex (England) og Oregon (USA). Dikteren nevner hveten og kornet på disse stedene som symboler på de unge soldatene som falt i sin beste alder. På dette punktet i diktet kan en tenke seg en farge, dvs. gult (hvete og korn) i kontrast til halvskyggen og tåken (symboler for glemsel) som stort sett dominerer i diktet. Man kan videre tolke fargemotsetningen til kontrasten liv - død. I siste del av diktet gjenskapes atmosfæren fra åpningen, av ”tåkespinn”, også kalt ”havsilkeflor”. Ordet flor brukes på norsk også i sørgeflor. Sorgende kvinner satte i sin tid et sørgeflor på hatten, dvs. et chiffonlignende materiale. Tåkespinnet kan dermed sees som havets (silke) sørgeflor. Etter hvert vil det hele bli som en skyggeled. Det ikke helt lett å følge Jacobsens tankegang i de to siste linjene av diktet. Mest sannsynlig er det at ”sol” står for liv, slik at et dikt som handler om død, forløses i livgivende sol, men også minnet om hva som skjedde, utilslørt.

---

<sup>12</sup> Anzio: havneby 50 km sør for Roma. 22.01.1944 landsatte de allierte tropper mellom Anzio og Nettieno. Disse holdt stand til mai 1944 og befrielsen av Roma. Anzio ble helt ødelgt av bombingene.



I diktsamlingen fra 1979 *Tenk på noe annet* står diktet ”Klokkene fra Assisi” der man finner nok et eksempel på besjeling, denne gang av klokkene, eller rettere klokkeklangen. Det er den han lar flyve ut i verden som ”fugleklokker” for å finne ut, litt som ”Tårnene i Bologna”, hvor langt det var kommet med alle<sup>13</sup>. Fugleflokkene ønsker i stor optimisme ”å finne dem”. Ved ”aftentid” vender de hjem igjen, med negativt resultat: ”Vi fant dem ikke – fant dem ikke – fant dem ikke”---. Ikke en som ville skjenke oss sin kappe. --- Ikke en som ville legge ned sitt sverd”. Diktet kan være inspirert så vel av et besøk i Assisi som av de gode gjerningene til Frans av Assisi, i seg selv et eksempel på oppofrelse og godhet. Utfra dette diktet kan man lese at menneskene ikke er generøse (de gir ingen kappe), og de lar uvennskap og tvister florere. ”Sverd” kan tolkes som ”ord”, med referanse til Arnulf Øverlands diktsamling *Sverdet bak døren* (1956). Det er ikke det ”typiske” turist-Italia Rolf Jacobsen bringer oss til. Man blir spart for panegyriske beskrivelser av vakre steder. Med utgangspunkt (spesielt i titlene) tar han leserne med på en reise i sitt eget indre. Det er interessant å legge merke til hvilke refleksjoner han gjør seg og på hvilke steder. Undertegnede har på et vis vært guide på denne Jacobsen ferden i Italia og vil til slutt bare gjøre en kort oppsummering. Vi har funnet dikt om:

- 1) Kjærlighet (”Fontana Trevi”).
- 2) Vakker natur (”Sommer med en svak lukt av svovel”. Posillipo. ” Belvedere”).
- 3) Kunst (”Gatefotografer i Fiesole”, ”Marmormuseet”, ”Forum Romanum”).
- 4) Krig/ (fred) (”Tåken ved Anzio”).
- 5) Historie og samfunnsliv med overlys av filosofi og religion (”Tårnene i Bologna”, ”Forum Romanum”, ”Tåken ved Anzio.(Krigskirkegård)” og ”Klokkene fra Assisi”).

---

<sup>13</sup> ”Tårnene i Bologna”, se versstrofe nr. 2, siste linje.

## *Litteratur*

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

Grønset, Rise: "Hamarkameratene". Intervju med Rolf Jacobsen og Knut Faldbakken.

*Østlendingen*, 30.10.1993.

Jacobsen, Rolf: *Alle mine dikt*. Oslo: Gyldendal, 1990.

Moen, Randi Langen: "Fellestrekk i nordisk og italiensk romantikk: Stagnelius, Wergeland

og Leopardi" i *Nordische Romantik*. Basel og Frankfurt am Main: Hellbing &

Lichtenhahn Verlag, 1991.

Rottem, Øystein: *Etterkrigstiden 1945-1965*. Oslo: Cappelen, 1996.

Røsbak, Ove: "So One's Position Easily Becomes the Observer's. A sketch of Rolf

Jacobsen" i *Norwegian Literature*, 1991.

**Roberto Bacci:**  
**“Flegmatikeren hører ikke hjemme i litteraturen”. Arnulf  
Øverlands poetikk fra hans debut som kunst- og  
litteraturkritiker (1915) til hans tilslutning til Mot Dag  
(1922).**

*Forandringens år*

Perioden 1915-1922 danner et avgjørende krysningsspunkt i Arnulf Øverlands karriere og vitner om forfatterens overgang fra en slags intimistisk og dekadent diktning, sterkt påvirket av 1890-årenes nyromantiske lyrikk, til en politisk og sosialt engasjert diktning, inspirert av Mot Dag-kretsens kommunistiske og revolusjonære ideologi. I årene omkring verdenskrigen gjennomgår Øverland et indre og litterært oppbrudd som fører til at han forandrer sin måte å forholde seg til livet og til medmennesker på, og følgelig til at han reviderer sitt syn på forfatterens oppgave og diktningens funksjon i samfunnet. Omfanget av disse forandringene er så store at i begynnelsen av 1920-årene nøler Øverland med å kjennes ved sine verker fra begynnelsen av forfatterskapet og anstrenger seg for å fornekte sin egen fortid ved å forkle de særdragene som nå irriterer han mest: de livstrette positurer, den apatiske desillusjonen, de fatalistiske og tårevåte tonene. Dette oppleves så sterkt at han i 1924 blir nødt til å omarbeide, enda til avskaffe, en god del dikt i det andre opplaget av sine to første samlinger.

Virkelig forbausende er forskjellen mellom de to bildene som Øverland gir av seg selv i løpet av et tiår. Den unge melankoliker fra de første to samlingene – *Den ensomme fest* (1911) og *De hundrede violiner* (1912) –, som ser bittert på verden utenfra og føler seg utelukket fra dens gnistrende gleder, finner vi igjen i begynnelsen av 1920-årene i ledelsen av viktige politiske og kulturelle organisasjoner som Den norske Forfatterforening og Det norske Studentersamfund, samtidig som han er aktivt medlem av Mot Dag. Den ensomme nyromantiker er blitt en innflytelsesrik skikkelse i den norske folkeopinionen, en etterspurt foredragsholder og en fryktet polemiker. Han har vakt oppsikt ved sitt angrep mot kommersialiseringen av åndslivet og en fransk-engelsk merket materialisme som synes å oversvømme den norske kulturen. Øverland slutter resolutt opp om Tyskland, og uttrykker sin indignasjon over vestmaktens uthungringsblokkade mot det tyske folk og deres ydmykende behandling av den slagne fiende ved Versailles-freden (en uvanlig holdning i datidens Norge, som han delte med kommunister og revolusjonære sosialistiske

intellektuelle). Også i hans dikt, for eksempel i samlingen *Brød og vin* (1919, ny forøket utgave 1924), har en energisk handlingsvilje trådt inn i stedet for den tidligere følelse av apati og fortvilt isolasjon. Dikteren har ikke lenger fornemmelsen av å være en fremmed i verden, men kjemper solidarisk med de svake og de undertrykte i et univers av utbredt lidelse.

Under første verdenskrig utvikler Øverland noen trekk som fører ham nærmere motdagistenes standpunkter. Etter å ha gått inn i *Mot Dag* i 1922, fortsetter forfatteren langs en vei som han i grunnen har valgt selv. Han reduserer de private og intimistiske temaer til fordel for alminnelig innhold, og streber etter en form, enkel og forståelig (men ikke overfladisk og triviell), som kan forvandle diktningen til et mektig redskap for å nå alle samfunnslag. Nytt hos Øverland er impulsen som motdagistene gir til å oppfatte poesien som politisk våpen i kampen for et friere og mer rettferdig samfunn.

Dette essayet har til hensikt å vise noen særdrag i Arnulf Øverlands poetikk under denne fundamentale fasen av hans litterære utvikling. "Poetikk" er i dag et tvetydig ord, ladet med mange forskjellige betydninger. Her anvender vi "poetikk" (*poetica*) i den spesifikke mening som ordet har fått i den nye fenomenologien (*nuova fenomenologia critica*), som ble grunnlagt av den italienske estetikk-filosofen Luciano Anceschi (1911-1995). Med begrepet poetikk vil vi peke på den type refleksjon som kunstnere og forfattere utøver under den kunstneriske og litterære virksomheten, og som utgår fra den konkrete erfaring. Hvilke idealer utvikler Øverland om kunst og litteratur i de viktige årene omkring den første verdenskrigen?<sup>1</sup> Hvilke oppgaver og hvilke egenskaper anser han at kunst skal ha? Hva får en person til å bli kunstner eller dikter, og med hvilken hensikt skulle kunstneren og dikteren drive sitt arbeid?

Vi skal prøve å få svar på disse og lignende spørsmål ved å sortere utsagn i Øverlands poetikk, spredt i hans virksomhet som kritiker. Vi skal her analysere artiklene han ga ut i flere aviser og tidsskrift i perioden 1915 -1922, det vil si fra hans første kritiske bidrag, publisert i *Ukens Revy*, til han gikk inn i *Mot Dag*. Innenfor disse kronologiske grensene faller også det monografiske essayet om Edvard Munch, som Øverland ga ut i 1920.<sup>2</sup> I alt vesentlig skal vi studere skriftene hvor Øverland vurderer andre forfattere og kunstnere ved å se grunnsetningene av sin poetikk i forhold til den kritiske virksomheten.

---

<sup>1</sup> Om poetikkens mening og funksjon i den nye fenomenologien, kan man lese i følgende bøker av Luciano Anceschi: *Le istituzioni della poesia*, 3<sup>a</sup> ed., Milano, Bompiani, 1968; *Progetto di una sistematica dell'arte*, nuova ed., Modena, Mucchi, 1983; *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi, 1989.

<sup>2</sup> Arnulf Øverland: *Edvard Munch*, Kristiania, Berg & Høgs forlag, 1920, ss. 67.

Under denne synsvinkelen interesserer slike skrifter oss ikke i kraft av det som de ytrer om den ”vurderte forfatter” (Ellefsen, Karlfeldt, Wedekind osv.), men på grunn av ideene om kunst og litteratur som kommer fram hos den ”vurderende forfatter” (Øverland selv). Ettersom kildene som står til vår rådighet, for det meste er anmeldelser av malerier, og bare få av dem gjelder litteraturen, dreier vår forskning seg mer om problemer av *ideell* art enn om særegne *tekniske* spørsmål om diktning.

Tatt i betraktning at Øverland i disse årene vender sine skritt i retning av en besluttsom åpning mot det sosiale, blir mangelen på politisk engasjement det første overraskende tegnet ved hans artikler (med unntak av stykkene som gjelder etterkrigstidens sårede Tyskland eller den trange økonomiske situasjonen for norske forfattere). Riktignok hentyder noen av skriftene til Øverlands nye interesse for psykoanalysen som sammen med marxismen danner det kulturelle grunnlaget hos Mot Dag-kretsens intellektuelle<sup>3</sup>. Men portrettet man får et glimt av i disse artiklene, er ennå ikke av en forfatter som holder med revolusjonære sosialistiske ideologier. Dog møter man flere signaler på et videre oppbrudd og diverse symptomer på dikterens økende utilfredshet med sitt ungdomsverk. Slik kan man tolke Øverlands gjentagne formaninger til unge kunstnere og diktere om at de skal befri seg fra deres mønstre, finne en egen kunstnerisk fysiognomi, og ikke insistere på i å debutere for tidlig. Et kjennetegn på Øverlands nye vilje til å bryte sin isolasjon, har vi funnet i hans oppfatning av kunst som *meddelelse*. Dette begrepet er et grunnleggende punkt i hele hans poetikk. Ikke desto mindre synes denne kunstneriske meddelelsen å angå det personlige og det individuelle mer enn det politiske og det sosiale.

### *Kunst og dikt som ”meddelelse”*

Ett av de vesentligste spørsmål av *ideell* art en kunstner stiller seg i løpet av sin virksomhet, er spørsmålet om kunstens (eller diktningens) *funksjon*. Øverland kommer med sitt mest bestemte og bevisste svar i et polemisk foredrag mot ”klassikere” holdt i Det norske Studentersamfund i 1921. Foredraget ble siden utgitt som artikkel i *Verdens Gang*.<sup>4</sup> I denne anledningen uttrykker Øverland seg særlig klart:

Det forbistrede franske snikksnakk om, at kunsten er til for sin egen skyld, maa engang holde op. All kunst er en meddelelse fra én, som har noget aa si, og til alle, som kan

---

<sup>3</sup> Longum, Leif, *Drømmen om det frie menneske. Norsk kulturradikalisme og mellomkrigstidens radikale trekløver: Hoel - Krog - Øverland*, Oslo, Universitetsforlaget, 1986, ss. 67-88.

<sup>4</sup> ”Medea og Hamlet – To kapitler av Litteraturteologien”, *Verdens Gang*, 24.12.1921, ss. 6-7 og 13-14.

høre. For begge parter er den en livsnødvendighet, forsaavidt som liv ogsaa vil si aandelig liv.

I Øverlands syn er ”fransk” nesten et fornærmende begrep, siden Frankrike fungerer som et synonym for den moderne kunsten, for kubismen, dadaismen og for alle ”ismene” som er i ferd med å knekke kunsten ved å fornædre den til sensasjonssyk humbug og affektet sjarlantaneri. For Øverland er tvertimot kunsten en svært alvorlig sak. Langt fra å behage seg selv med gjøglerske forsøk på å skandalisere publikum, skal den sanne kunsten (og den sanne litteraturen) alltid *meddele* noe dypt og sannferdig. Det som er av betydning i en bok – hevder Øverland –, er ikke beretningen om et ytre begivenhetsforløp, men ”fabelens idé”, den ”indre menneskelige sannhet” som fortellingen inneholder. Kunsten (og særlig litteraturen) er først og fremst en ”bekjennelse” og en ”forkynnelse”. Om det som gjelder oppfatningen av litteratur som *forkynnelse*, forklarer Øverland bare at ”den skal simpelthen tilfredsstille det behov, for hvis skyld man i middelalderen søkte til kirken”. Synet på dikteren som en ikke-geistlig predikant er svært viktig i hans forfatterskap, og skal komme til å gjennomstrømme samlinger som *Hustavler* (1929) og *Ord i alvor til det norske folk* (1940). I *Om litteratur som bekjennelse* gir derimot Øverland en bred begrunnelse:

I bokens bekjennelser skal leseren med forundring gjenkjenne sine egne feil – med forundring, fordi en bok bør gaa saavidt dypt i sin analyse, at den blir leseren en veiledning innover til dybder i hans eget vesen, som han ikke selv til daglig befarer.

Forresten behøver man ikke aa føle sig beskjemmet, om man lærer noget av en digter. Man behøver ikke derfor selv aa være nogen dumpapp. Saken er den, at den skarpeste selvanalyse vil være fruktesløs, hvis man ikke har anledning til aa sammenligne sine egne indre opplevelser med dem, som et annet menneske har skrevet ned.

Her kommer det altså til syne et privilegert forhold mellom forfatteren og den mottakelige leseren: et fast bånd, en fortrolig delaktighet som utfolder seg i bekjennelsen der to mennesker oppdager – når de våger å gå i seg selv med ærlighet – at de er inderlig beslektete og deltakere i den samme menneskelige tilstand. I foredraget erklærer Øverland at det er nødvendig for diktningen å virke effektivt, at et ”sjelelig samsvar”, et fellesskap av ”måte aa føle på”, blir opprettet mellom forfatteren og leseren. Leseren skal oppfatte diktningen som en personlig henvendelse til ham. Et litterært verk behøver ikke bare å være forstått. Det må også vekke ”umiddelbar resonans” hos leseren.

I dette sjelelige fellesskapet, hvordan det enn er, synes ikke forholdet mellom de to sider likevektig. Hos Øverland er forfatteren den myndige figuren, mer sakkyndig og selvbevisst, som ansporer den uerfarne kompanjongen til å undersøke dypt inne i seg selv og bli klar over sitt egentlige vesen. Ved rekognoseringen i den indre verden, tillegger

forfatteren seg en posisjon som ”lærer” og ”veileder”, mens diktningen viser seg som en slags ”selvanalytisk” teknikk, som når sin virkning ved at leseren sammenlikner sitt sjelelige liv med forfatterens intense og modige bekjennelser. Dessuten, fra den som skal lede ham og lære ham noe, vil leseren vente seg en *usedvanlig personlighet*, et individ i besittelse av en høyere kunnskap om mennesker og verden: ”Det er... det betydelige menneske vi vil stifte bekjentskap med.” Følgelig besitter verken trivallitteratur – som ikke har indre sannheter å åpenbare og bemerkelsesverdige personligheter å forevise – eller de såkalte ”klassikere” – altfor fjerne i tiden for å kunne opprette en sjelelig samsvarighet mellom forfatteren og leseren – den troverdighet som Øverland forlanger av den sanne kunsten og litteraturen.

### *Kunstens etiske verdi*

Når Øverland utlegger sin oppfatning av kunst som *meddelelse* (i de to betydningene *bekjennelse* og *forkynnelse*), synes han å underforstå at kunstverkets mening allerede fra begynnelsen av er innføyet i selve verket av opphavsmannen. Kunstneren og forfatteren ferdigsyr i sine verk et budskap som leseren ikke skal tolke, men bare motta, slik som det er, og siden forsøke å oppnå lærdom av den verdifulle undervisningen som det ”betydelige mennesket” tilbyr ham. Av den grunn er det viktig at kunstneren, vel vitende om den *etiske verdien* av sitt arbeid, aldri lyver. Ifølge Øverland er *ærligheten* en grunnforutsetning for den sanne kunsten. Den ærlige kunstneren vekker alltid kritikeren Øverlands sympati, selv når hans verk ikke fremkaller beundring.<sup>5</sup> Dog med falskheter mener ikke Øverland den oppfinnsomhet og fantasi som hver kunstner naturlig nok må besitte. Tilskikkelsene som en romanforfatter framstiller for eksempel inneholder alltid en del innbilning, og da blir løgnen ikke bare lov, men beint fram nødvendig. Forfatteren må til og med anstrenge seg for å gjøre den nye realiteten han framstiller, troverdig. På linje med romantikeren S. T. Coleridges ”willing suspension of disbelief”, hevder Øverland at ”en digter maa gjerne lyve; men han skal værsgod lyve slik, at man tror paa ham”.<sup>6</sup> Skjønt løgnen blir akseptert innenfor disse grensene, må ærligheten være total når det gjelder idéene som kunstverket meddeler. Om menneskelige sannheter skal kunsten aldri ”bløffe”, og aldri fare med ”fusk”.<sup>7</sup> Det

---

<sup>5</sup> Se for eksempel det som Øverland skriver om maleren Marcellus Førland i ”Kunstforeningen”, *Verdens Gang*, 13.3.1920, s. 4

<sup>6</sup> ”Den store Frase”, *Verdens Gang*, 5.1.1918, s. 4.

<sup>7</sup> Om Einar Bothner i ”Sæsonens første kunstutstilling”, *Verdens Gang*, 10.9.19, ss. 7-8; om Laura Hovland i ”De sidste kunstutstillinger”, *Verdens Gang*, 14.4.1918, s. 9.

finnes flere typer løgn. Øverland anser falskheten for å være mer utholdelig når den kommer fra et ”ureflektert”, ”usammensatt”, ”naivt” kunstnerisk sinn. Da dreier det seg om ”en ærlig og redelig humbug”, en ”opriktig” løgn.<sup>8</sup> Absolutt uakseptabelt er derimot bedraget som avantgardistene forøver. Dette anser Øverland for å være en villet og veloverveid svindel som kommer til å føre til ødeleggende konsekvenser for kunsten.

Kunstneres og dikteres virksomhet fordrer kort sagt *alvor* og *bevissthet* om den høye etiske verdien av det de sysler med. Kunsten er en alvorlig sak og må ikke møtes overfladisk og lettsindig. Derimot må en kunstner dyrke sin kunst ”med en fanatisk lidenskap, som en prest dyrker, eller bør dyrke sin gud”. Mot den må han være ”hellig og streng, den krever alt, alle hans krefter, hver tanke, hvert aandedrett.”<sup>9</sup> Den ”alvorlige streben” en kunstner nærmer seg sitt arbeid med, synes for Øverland som den riktige forutsetningen for en *ærlig* kunst.<sup>10</sup>

Som en lovtale over ærligheten og det etiske Alvoret i kunsten, kan man betrakte artikkelen som Øverland skrev i 1921 om Johan Ellefsen, jevnaldrende forfatter og venn, som nylig var død, trettito år gammel.<sup>11</sup> Ellefsen – husker Øverland – tok både livet og litteraturen alvorlig. Oppstod det et etisk problem for ham, kunne han ikke la det bli liggende, ”stryke over og gaa videre”. Han ble på stedet:

Med sin sykelige ømfindtlighet kunde han ikke fordra at medvirke til nogen uret, og med sin ubønhørlige logik erkjendte han menneskenes solidariske medskyld i alt som sker. Derfor maatte han ”negte livet sin underskrift”.

Han hadde mysosofobens skræk for berøring med det urene. Og i hans bøker er dette den uløselige konflikt: at ta del i livet uten at ta del i det onde. (...) Men han kunne ikke som andre digtere skrive et problem fra sig. Tingene blev ikke anderledes, fordi om der blev skrevet en roman om dem.

Ellefsen – fortsetter Øverland – skrev ikke noe triviallitteratur, han ”var ikke kommet i sving med den aarlige leveranse av en ’julebok’ til det aarlige marked”. Han arbeidet langsomt, samvittighetsfullt, og det ”var ikke uten en viss overvindelse han satte sig til arbeidsbordet, og det tok ham fem, seks ikke helt smertefrie aar at skrive de to smaa romaner, han har efterlatt sig.” Denne nøyaktige og sirlige innstillingen fører til en ”fuldkommen krystalklar struktur”, der hver setning er ”logisk og fri for snak, usmykket, næsten naken”.

---

<sup>8</sup> Om Dørnberger i ”Dørnberger – Diriks – Ødegård”, *Verdens Gang*, 26.11.1921, s. 7.

<sup>9</sup> Om Henrik Sørensen i ”Ukens utstillinger”, *Verdens Gang*, 22.10.1921, s. 2.

<sup>10</sup> Om Henry Thue i ”Høstutstillingen”, *Verdens Gang*, 8.10.1921, s. 8.

<sup>11</sup> ”Johan Ellefsen”, *Samtiden*, årg. 32, 1921, ss. 330-335.



Fra denne erklæringen dukker det også opp to andre grunnprinsipper i Øverlands poetikk: klarheten og vesentligheten, som vi nå går over til å undersøke.

### *Klarhet, enkelhet, vesentlighet og polemikken mot naturalismen*

Lovprisningen av klarheten er et tilbakevendende motiv i Øverlands anmeldelser. Om den kunstneriske meddelelsen skal fullbyrdes uten tvetydigheter og forviklinger, må kunstneren forsøke å gi sin tanke en klar og forståelig form, selv om det koster ham mye arbeid og besvær.<sup>12</sup> Øverland har et vanskelig forhold til den moderne kunsten. Derfor synes kravet om klarhet særlig viktig for ham i en tid da dette grunnprinsippet er nedadgående hos de mange kubistene, dadaistene, ekspresjonistene.

Klarhetens verdi er tett knyttet til at Øverland setter så stor pris på *enkelheten*. For at alle kan forstå og bli inderlig slått av det kunstneren meddeler, må verket være ikke bare klart, men også ”enkelt” og ”uaffektert”, fjernt fra hver pralende og maniererete virtuoseri.<sup>13</sup> Av den grunn blir Øverland irritert over Nils Magnus Folckes lyrikk. Den svenske poeten anvender ”versets teknik med det formaal for øie, at lægge læseren de størst mulige hindringer i veien”. I samme artikkel finner vi også ett av de sjeldne stykker hvor Øverland går i detalj om spesifikke tekniske spørsmål om diktning. Han ergrer seg nemlig over Folckes overdrevne bruk av enjambement. Resultatet er at ”skal man saa læse verset som vers, gaar meningen tapt, og læser man det som prosa, blir det intet tilbake av verset, undtagen den sproglige unatur. Saaledes forener han versets ulemper med prosaens mathet”.<sup>14</sup>

Fjernt fra de sterile virtuoseriene er den sanne kunsten *vesentlig, essensiell*. Den er en ”klar”, ”sterk” og ”mektig syntese”,<sup>15</sup> og bør ikke belastes med tilgjorte søktheter, og ikke garneres med ”utvendige effektmidler”, med ”ekstra” ornamentar som nettopp ligger ”utenfor” kunsten og er fremmede for det man virkelig vil uttrykke.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Se for eksempel artiklene om de følgende malere: om Ludvig Karsten i ”Carsten”, *Ukens Revy*, 4. årg., 1917, s. 435; om dansken David Jacobsen i ”En brun uke”, *Verdens Gang*, 19.1.1919, s. 4; om Henrik Sørensen i ”Høstutstillingen”, *Verdens Gang*, 8.10.1921, s. 8 og i ”Ukens utstillinger”, *Verdens Gang*, 22.10.1921, s. 2.

<sup>13</sup> ”Henrik Rom”, *Ukens Revy*, 2. årg., 1915, ss. 689-690; ”Carsten”, *Ukens Revy*, 4. årg., 1917, s. 435.

<sup>14</sup> ”Ny svensk lyrik”, *Verdens Gang*, 8.6.1918, ss. 4 og 7.

<sup>15</sup> Om Gustav Vigeland's relieff *Helvede* i ”Høstutstillingen”, *Verdens Gang*, 8.10.1921, s. 8.

<sup>16</sup> Om Carl Johan Forsberg i ”Kunstforeningen”, *Verdens Gang*, 13.3.1920, s. 4; om Salicath i ”Edvard Diriks”, *Verdens Gang*, 9.4.1921, s. 3.

Tvert imot må kunstneren utføre et ”forenklingsarbeid” og fjerne fra verket alt som er overflødig og uvesentlig. Dog skal man heller ikke i denne prosessen overdrive. Forenklingen skulle ikke føres ”til den yderste grænse”, og ikke få kunstneren til å gi sitt verk en bismak av kjølig beregning, ”av mangel paa umiddelbar friskhet” som – ifølge Øverland – øyensynlig er en lyte ved all abstrakt kunst.<sup>17</sup> Men klarer man å handle med måte og mål, tjener verket ”klarheten”. Når ”det materieælle medium indskrænkes til det mindst mulige”, faller ”alt overflødig” bort.<sup>18</sup> Om maleren Johan Fredrik Thaulow skriver Øverland: ”Hvad han har sløifet er for saa vidt like vigtig som det han har tat med. Han fremhæver det væsentlige derved at han negligerer det uvæsentlige”.<sup>19</sup> Dette behov for ”kunstnerisk økonomi”<sup>20</sup> gjelder alle typer kunst, også litteratur. Når en forfatter skildrer sine personer i en roman, må han ”holde sig til det særpregede og undgaa det almindelige”.<sup>21</sup>

Tilbøyligheten til å dvele ved overflødig skildringer av ubetydelige detaljer er – etter Øverlands syn – et av de elendigste særdrag hos den naturalistiske kunsten og litteraturen. Øverland betrakter forfatterne i Zolas skole mer som ”historikere” enn som ”digtere”. Man kan også kalle historieskriverne diktere – ”slikt er smagssak” – men ”der er ingen trøst og heller ikke nogen forkyndelse i at vi faar vite, hvorledes en kjøkkenbænk med sild og poteter egentlig ser ut”.<sup>22</sup> Den dokumentariske interessen, samt det forbitrende behag i lokalkoloritt, er de trekkene som Øverland bebreider mest også i ”folkelivsskildringen” og ”folkelivsnovellistikken”. Bjørnsons etterkommere – hevder Øverland – skriver nesten bare om ”de forskjellige maater at tygge skraa paa, og om hvordan det lugter av skindbukser”. Deres litteratur er det ”drævende” og ”forvrøvlete” snakk av mennesker som ikke har noe å fortelle.<sup>23</sup> Øverland setter Ronald Fangen opp mot slike forfattere, som dessverre er veldig populære, og roser hans roman *Krise* (1919).

---

<sup>17</sup> ”Arne Kavli”, *Verdens Gang*, 2.6.1918, s. 7.

<sup>18</sup> *Edvard Munch*, Kristiania, Berg & Høgs forlag, 1920, s. 23.

<sup>19</sup> ”Kunstutstillingerne”, *Verdens Gang*, 14.11.1919, s. 7.

<sup>20</sup> ”Henrik Lund”, *Verdens Gang*, 5.11.1921, s. 7.

<sup>21</sup> ”Johan Ellefsen”, *Samtiden*, årg. 32, 1921, s. 333.

<sup>22</sup> ”Kunst og naturalisme”, *Verdens Gang*, 12.3.1921, s. 4.

<sup>23</sup> Om Øverlands polemikk mot folkelivsskildringen, se artiklene: ”Sæt fuld skjæg paa, Mr. Gladstone!”, *Verdens Gang*, 15.11.1917, s. 7; ”Gustav Frenssen: Die Bänder”, *Verdens Gang*, 29.6.1918, s. 4; ”Kampen for tilværelsen”, *Verdens Gang*, 1.2.1922, s. 5.

Fangen, ubekymret for ”unødvendige” ytre detaljer, gransker til bunns de mørke områder i mennesket: ”I norsk fortællende litteratur er Ronald Fangen noget av en raritet, fordi han ikke bryr sig spor om, hvordan det norske folk tørker sig om truten, naar det har spist æftasvæl, men derimot har interesse av at undersøke, hvad der kan foregaa i et menneskesind”.<sup>24</sup>

Når det gjelder naturalismen i malerkunsten, blir den oppfattet av Øverland som en ”pedantisk gjengivelse” av et avskåret tøyestykke i verden: ”Og hvad skal vi saa gjøre med disse grønne firkanter i gulddrammer? I bedste fald slaar de et hul i væggen uten at gi lys, som meningen er med et virkelig vindu”.<sup>25</sup> Den slags malerier er blitt ”strengt tat overflødig” etter at man har oppfunnet fotografiapparatet. Men framfor alt setter dette rene ”sandhetsmaleri” altfor ”snevre grænser for den kunstneriske frihet”, slik at den ”kan ikke paa nogen maate bli skapende kunst”.<sup>26</sup> Naturalismens resultater er svake. Ved å legge for mye vekt på ”uväsentlig akkuratess”, risikerer man å svekke den ”kunstneriske ide” i verket. Da ”vil den kunstneriske forenkling, en behersket overdrivelse fremhæve ideen”.<sup>27</sup> Øverland setter Edvard Munch høyt nettopp for å ha overgått naturalismen ved å forenkle og befri sin kunst fra alle ”uväsentligheter”, fra alle ”tilfeldige” og ”utvortes” trekk. Som motvekt trekker Munch ”det rent sjælelige element” fram, virkelighetens ”symbolske værdier” og ”indre egenskaper”. Slik blir det lettere for en kunstner å nå sitt mål, nemlig å uttrykke en ”idé”:

Munch har alltid søkt bakom det tilfældige og utvortes ved tingene efter indre egenskaber, efter symbolske værdier. Hvis nu et menneskeansigt skal gi uttryk for jalousi, er det som regel av underordnet betydning, hvorledes mandens slips ser ut. Jeg vet overhodet ikke om manden i ”jalousi” har noget slips paa sig. Jeg skal heller ikke vite det. Ansigtet vil jeg aldri glemme. Det var grønt.<sup>28</sup>

Hvor mye enkelhetens og vesentlighetens krav har ligget Øverland på hjertet, kan man forøvrig utlede fra artikkelen han skrev i 1918 til minne om den nylig avdøde dikteren Einar Solstad.<sup>29</sup> Den yngre dikterens uheldige skjebne hadde gått dypt inn på Øverland. Solstad hadde pådratt seg spanskesyke og dødd av lungebetennelse, tjuvfem år gammel,

---

<sup>24</sup> ”Ronald Fangens nye roman”, *Verdens Gang*, 15.12.1919, ss. 6-7.

<sup>25</sup> ”Kinesisk maleri”, *Verdens Gang*, 24.9.1919, ss. 7-8. Se også ”Charles Strøm”, *Verdens Gang*, 1.4.1921, s. 4.

<sup>26</sup> *Edvard Munch*, Kristiania, Berg & Høgs forlag, 1920, s. 9.

<sup>27</sup> Om Carl Eldh i ”Kunstnerforbundet og Blomqvist”, *Verdens Gang*, 27.10.1919, s. 7.

<sup>28</sup> *Edvard Munch*, Kristiania, Berg & Høgs forlag, 1920, s. 12. Se også ss. 11 og 19, og artikkelen ”Edvard Munchs grafiske arbeider”, *Ukens Revy*, 4. årg, 1917, s. 938.

<sup>29</sup> ”Einar Solstad”, *Verdens Gang*, 10.8.1918, s. 4.

mens han var på bryllupsreise i København, fulgt etter noen timer av hans friske hustru, som ikke klarte å holde ut smerten. Øverlands artikkel ble skrevet i disse tragiske begivenheters spenningsbølge. Den er full av den ettertenksomme medlidenheten som dukker opp i Øverland hver gang han skriver om unge og lovende forfattere hvis utvikling ble knekket av en for tidlig død.

Allikevel kan ikke Øverland avholde seg fra å uttrykke en bebreidelse til Solstad: det å henfalle, i sine siste dikt, til ”en ordrik og utydelig refleksion uten at komme til noget kunstnerisk point”. Det er betegnende at den feilen Øverland peker på hos Solstad, under slike triste og dramatiske omstendigheter, nettopp blir det ørkesløse vrøvlet, den selvglade snakksaligheten.

### *De dype indre kilder til kunstfrembringelse*

Vi har sett at – ifølge Øverland – skulle ikke utrenskningen av alt det overflødig i verket ha som følge et inntrykk av kaldsindig og blodfattig beregning. Men også når kunstneren retter seg uten måte etter manifeste og gruppe-teoretiseringer, blir varmen unndratt fra verket. De kollektive programmene hemmer kunstfrembringelsens ”umiddelbarhet”, ”friskhet” og ”naturlighet”.<sup>30</sup> Dette synspunktet bryter fram særlig klart når Øverland skriver om unge avantgardister, men også generelt sett forkaster han den kjølige spekulative type kunst. Den sanne ”drivkraften” til all kunstnerisk virksomhet er ”den menneskelige varme”, muligens ledsaget av å beherske uttrykksmidlene.<sup>31</sup> Men også når verket viser tekniske knappheter, kan en kunstners ”letbævegelige og varme hjerte” gi liv til det.<sup>32</sup> Diktningen skulle faktisk være ”dramatisk høispent” og ”psykologisk inntrengende”,<sup>33</sup> og kunstneren skulle ”rive med” publikummet ved ”et umiddelbart følelsesutbrudd”.<sup>34</sup> Om publikum nærmer seg verket med likegyldighet, uten å være slått av og dratt mot det, betyr det at den kunstneriske meddelelsen har forfeilet, siden det ikke ble satt i gang den ”sjelelige intimitet” mellom kunstneren (som skuer inn i seg selv og

---

<sup>30</sup> Om Jean Heiberg i ”Statens kunstutstilling – Bør den sløifes?”, *Verdens Gang*, 13.10.1918 s. 6; om Henrik Sørensens maleri *Vaat sne* i ”Ukens utstillinger”, *Verdens Gang*, 22.10.1921, s. 2.

<sup>31</sup> Om Helga Ring Reusch i ”Den nye sæson”, *Verdens Gang*, 7.10.1919, ss. 7-8.

<sup>32</sup> ”Henrik Roms mindeutstilling”, *Verdens Gang*, 24.3.1919, s. 9.

<sup>33</sup> Om Gustav Vigeland i ”Høstutstillingen”, *Verdens Gang*, 8.10.1921, s. 8.

<sup>34</sup> Om Edvard Munch i ”Livsfrisen”, *Verdens Gang*, 20.10.1918, s. 4; om romanen *En German* i ”Bengt Berg”, *Verdens Gang*, 21.12.1918, s. 4; for det som gjelder følelsens verdi i kunsten se også hva som Øverland skriver om Hans Ødegaard i ”Høstutstillingen”, *Verdens Gang*, 9.10.1920, ss. 9-10; og essayet *Edvard Munch*, Kristiania, Berg & Høgs forlag, 1920, ss. 10-11.

forsøker å uttrykke det han finner der) og kunstnyteren (som skulle gjenspeiles i kunstnerens bekjennelser).<sup>35</sup>

Kunsten må altså være *medrivende*, den må overføre *følelser*. Likevel, også under denne synsvinkel holder Øverland seg til det *ærlighetens* krav som gjennomtrenger hele hans poetikk. Kunstneren skal ikke lyve, ikke fuske. Han skal ikke utgi for autentiske følelser, bevegelser og stemninger noe han aldri har erfart. Tvertimot: ”Den som vil, at andre skal føle, maa nemlig helst ha følt noget selv, han maa ha noget at øse av”.<sup>36</sup> Theodor Kittelsen, for eksempel, til tross for at ”han var jo ingen betydelig maler” og ”kanskje han ikke engang tegnet godt”, eide ”den betydelig fordel, at han hadde oplevet de eventyrene, som vi andre er henvist til aa lese. Blandt annet kjente han personlig de tre trollene paa Hedalsskogen...”.<sup>37</sup> Likeledes nådde Henrik Rom sine beste resultater i bildene av de syke. Syk som han var selv, så han dem ikke bare ”med malerens øie – som farveflekker – men forstod deres tilstand indenfra”.<sup>38</sup>

For å kunne meddele seg gjennom kunsten, må man altså ha erfart den indre tilstanden som vil uttrykkes. Derfor er det så viktig – etter Øverlands syn – at for en kunstner blir ”livet og kunsten ét”, slik at han i sine verk nedlegger de problemene som opptar ham i livet. Kunstneren, idet han frambringer verket, er hevet fra en indre verden hvor uro, sorg og angst finnes rikelig. Slik synes faktisk Øverland å *forbinde kunst og lidelse*. Den sanne kunstneren, som har steget dypt ned i seg selv, kjenner smerten godt. I noen tilfeller er han blitt immun mot pinselen, i andre blir den ved, ikke løskjøpt av skapelsesprosessen. Hvordan det enn er, synes Øverland å være absolutt sikker på at uten lidelsen synker kunsten til flau underholdning.

Så støter man noen ganger på visse kunstnere som, selv i besittelse av god teknisk ferdighet, dyrker sin kunst lettsindig og overfladisk, og følgelig blir den innholdsløs, ensformig og banal. Deres kunst mangler ”filosofisk begavelse” og ”smaker mere av flinkhet end av indgivelse”. Når han er kommet til dette dødpunktet, skulle kunstneren ”gaa tilbunds i sig selv” og la ”bedskheten” dukke opp fra dybden av sitt vesen, fra sinnets mulm og mørke.<sup>39</sup> Bare slik vil verket vinne spenning og originalitet.

---

<sup>35</sup> Om begrepet ”sjelelig intimitet” (også ”sjelfulle intimitet”) se artiklene ”Frühlingserwachen”, *Tidens Tegn*, 20.4.1922, ss. 7-8; ”Medea og Hamlet – To kapitler av Litteraturteologien”, *Verdens Gang*, 24.12.1921, ss. 6-7 og 13-14; og essayet *Edvard Munch*, Kristiania, Berg & Høgs forlag, 1920, s. 24.

<sup>36</sup> Om Per Krohg i ”Per Krohg - Thorvald Erichsen”, *Verdens Gang*, 17.3.1918, ss. 4 og 11.

<sup>37</sup> ”Ti aar”, *Dagbladet*, 9.3.1920, ss. 4-5.

<sup>38</sup> ”Henrik Roms mindeutstilling”, *Verdens Gang*, 24.3.1919, s. 9.

<sup>39</sup> ”Thorolf Holmboe hos Blomqvist”, *Verdens Gang*, 18.3.1919, s. 7.

Om beruselsen som blir ved etter lesningen av Ellefsens romaner, skriver Øverland: ”De efterlater et indtryk som om man har været paa Tivoli og under en kjøretur med bjerg- og dalbanen for et øieblik var kommet ned i helvede”.<sup>40</sup>

Øverland anser svensken Erik Axel Karlfeldt for et tydelig eksempel på en dikter som, uvitende om smerten og uroen, ikke kan nå den sanne kunsten.<sup>41</sup> Mangelen på en alvorlig og modig selvransakelse irriterer Øverland overmåte. Nesten aldri vender Karlfeldt ”blikket indad og ordene til sig selv”. Han er en ”glad sanger” om bygden sin, svulmende av kjærlighet til Dalarnes natur og folk, og derfor er ”sorg og smerte... ikke til for ham, uten som en svakhet hos andre mennesker, hvem han da omfatter med nogen medlidenhet”. Med sin festlige optimisme og ”friske humør” blir de fleste av hans dikt ”litt for lette til at sætte varige merker i læserens sind”. Hans ”blide” lyrikk mangler ”bedskhetens” styrke, ”et av poesiens aller væsentligste elementer”, slik at ”den sjelden kan naa den intensitet, den glød, den dybde, som man maa kræve av en digtning, der er ment som mere end underholdning for folk, som kjeder sig”.

I motsetning til Karlfeldt er Frank Wedekind en forfatter som kjenner den mørke siden av tilværelsen godt. Når vi lytter til Wedekinds personer, kan vi fatte at ”bak de raa og frække ord har engang været smerte – for ti eller kanskje for tyve aar siden – vi kan høre, at en sjæl er gaat til grunde”.<sup>42</sup> Stort sett kan man trekke ut av Øverlands artikler at den avkrefteende introspeksjonen, den bevisste granskningen av sorgen og den bitre erfaringen med den, alle er frukter av et eiendommelig og nesten sykkelig *indre* anlegg hos kunstneren. Etter å ha bemerket at i Ellefsens skildring av menneskene finnes ”visse patologiske træk”, og at i hans romaner føres problemer frem ”ikke gjennom typiske ’A-mennesker’, men gjennom... uttalte neurastenikere”, kommenterer Øverland:

Flegmatikeren hører overhodet ikke hjemme i litteraturen, fordi han reagerer for flygtig og overfladisk paa alle indtryk. For at den digteriske fremstilling skal faa den nødvendige styrke, maa dens indhold speiles i et kolerisk sind.

Dette utsagnet kan generelt passe på forfatterne, hvis personer er særlige reflekser av deres indre egenskaper. Faktisk kan en forfatter gjennomskue sine skikkelser fordi han merker ”visse tilskyndelser og tilbøieligheter hos sig selv”, uten derfor nødvendigvis å kjenne ”deres hemmelige oprindelse”.<sup>43</sup> Da begynner kunstnerne som Øverland påskjønner mest, å

---

<sup>40</sup> ”Johan Ellefsen”, *Samtiden*, årg. 32, 1921, s. 335.

<sup>41</sup> ”Erik Axel Karlfeldt”, *Verdens Gang*, 15.3.1919, s. 4.

<sup>42</sup> ”Frühlingserwachen”, *Tidens Tegn*, 20.4.1922, ss. 7-8.

<sup>43</sup> ”Johan Ellefsen”, *Samtiden*, årg. 32, 1921, ss. 332-3.

vise ganske like lynner, antakelig mer orienterte mot det ”koleriske” enn det ”flegmatiske”. Munch river en med ved et ”følsomt og sterkt bevæget menneskesind”,<sup>44</sup> Wedekind blir forbundet med Strindberg – forfatteren som Øverland absolutt holder mest av – for ”det nervøst forrevne sind, som gir sig saa voldsomme uttryk, den feberglød, som faar deres ord til at blusse op i høi lue”,<sup>45</sup> mens maleren Henrik Lund eier ”den overflod av gemytt, den innvortes bevegelse og varme, som en kunstner maa ha for overhodet aa faa bruk for sitt tekniske mesterskap”.<sup>46</sup>

### *Verkets originalitet og kunstnerens individualitet*

Ettersom den sanne kunsten øser fra en indre verden som er enestående og forskjellig fra alle andre, skulle kunstverket alltid kjennetegnes ved en tydelig *originalitet*. Det skulle alltid være rent ”personlig” og ”eiendommelig”,<sup>47</sup> karakterisert av en umiskjennelig ”individualitet”, av en ”særpreget” og ”bestemt kunstnerisk fysiognomi”.<sup>48</sup> Dette skal være så tydelig at om en kunstner ikke er ”gjennomsnittlig” og ”almindelig”, behøver han ikke ”at signere sine bilder”, siden han eier ”det dypt oprindeliges uutslettelige særpræg”.<sup>49</sup> Øverland forklarer: ”En kunstner maa navnlig ha en egenskap fremfor andre egenskaper og fremfor andre kunstnere, en egenskap, som er hans, og som stiller ham i første række, forsaavidt som han overhodet kan staa paa linje med nogen”.<sup>50</sup>

Men Øverland er seg også bevisst at ”den absolute originalitet eksisterer ikke”, den er et ”relativt” begrep. Alltid har en kunstner mestere og mønstre å referere til; og det er lovlig, til og med nyttig, å oppta i seg hva man har bruk for og assimilere det. En bemerkelsesverdig kunstner bør ikke nødvendigvis være en ”foregangsmann”. Han kan anvende med hell det som andre kunstnere har uteksperimentert.<sup>51</sup> Men dette bare på den

---

<sup>44</sup> ”Livsfrisen”, *Verdens Gang*, 20.10.1918, s. 4.

<sup>45</sup> ”Frühlingserwachen”, *Tidens Tegn*, 20.4.1922, ss. 7-8.

<sup>46</sup> ”Henrik Lund”, *Verdens Gang*, 5.11.1921, s. 7.

<sup>47</sup> Om Eilif Peterssen i ”Statens kunstutstilling – Bør den sløifes?”, *Verdens Gang*, 13.10.1918, s. 6; om den belgiske maleren Eugène Laermans i ”Sæsonens første kunstutstilling”, *Verdens Gang*, 10.9.1919, ss. 6-7; om Kristian Oppegaard i ”Jul i Blomqvist”, *Verdens Gang*, 8.12.1919, s. 9; om Hans Ødegaard i ”Dørnberger - Diriks – Ødegaard”, *Verdens Gang*, 26.11.1921, s. 7.

<sup>48</sup> Om Friesz og Vlaminck i ”Franske malere”, *Verdens Gang*, 7.7.1918, s. 4; om Otto Johansen i ”Kunstnerforbundet og Blomqvist aapner utstillingssæsonen idag”, *Verdens Gang*, 1.9.1918, s. 4; om Severin Grande i ”Severin Grande”, *Verdens Gang*, 17.11.1918, s. 4.

<sup>49</sup> ”Arne Kavli”, *Verdens Gang*, 2.6.1918, s. 7; ”Henrik Lund”, *Verdens Gang*, 6.10.1918, s. 9.

<sup>50</sup> ”Severin Grande”, *Verdens Gang*, 17.11.1918, s. 4.

<sup>51</sup> ”Henrik Lund”, *Verdens Gang*, 5.11.1921, s. 7; om Hans Ødegaard i ”Dørnberger – Diriks – Ødegaard”, *Verdens Gang*, 26.11.1921, s. 7.

betingelse at en ved å motta en annens innflytelse ikke innskrenker seg til en slavisk etterligning. Faktisk foreligger det ingen nødvendighet å ta opp igjen det som andre kunstnere har gjort bedre før.<sup>52</sup> Tvert imot er det behørig, i forhold til sin skole, å beholde en viss ”kunstnerisk selvstændighed”, å forsøke en ”personlig indsats”,<sup>53</sup> og muligvis skape seg ”et nyt uttrykk, vidt forskjellig fra alt hittil tænkelig”.<sup>54</sup>

Gjentagne ganger erklærer Øverland at enhver kunstner gjennomgår en utviklingsprosess, som til slutt skal lede ham til å befri seg fra mesterne (som unektelig har hjulpet ham å gro), og finne sin egen kunstneriske identitet.<sup>55</sup> Liksom Munch i forhold til naturalismen,<sup>56</sup> og liksom Øverland selv i forhold til 1890-årenes nyromantiske lyrikk, må en kunstner ”finne ut av skolen igjen og hjem til sig selv”.<sup>57</sup> Øverland skisserer etappene i denne prosessen: etter en ”første utviklingsfase” – en læretid som sikter til ervervelsen av de nødvendige tekniske kunnskapene, ved flittige øvelser og mesternes etterligning – kommer kunstneren til å ”gjennemgaa en ond liten krise” som skal føre ham, hvis han har nok av ”intelligens” og ”kræfter”, til å bre sitt eget merkelige og sjeldne ”talent” ut.<sup>58</sup> Dessverre – beklager Øverland – debuterer mange kunstnere for tidlig, når de ikke ennå har befridd seg fra skolene og mønstrene, og da klarer de ikke å ytre fullstendig sin individualitet. De kan bare dokumentere sin ”umodenhet”. Tvert imot skulle man vente til den riktige tid og ikke haste, men det hender sjelden, for ”dertil kræves en selvbeherskelse og taalmodighet, som ikke alltid er ungdommens og talentets hoveddyd”.<sup>59</sup> Det er ganske betegnende at Øverland behandler temaet om *den umodne debuten* med så stor iver nettopp like før utgivelsen av sine to første diktsamlingers omarbeidete opplag (1924).

---

<sup>52</sup> Om to kunstnere fra Lillehammer i ”Den nye sæson”, *Verdens Gang*, 7.10.1919, ss. 7-8; om Lars Larsen i ”Kunstforbundet og Kunstforeningen”, *Verdens Gang*, 16.4.1921, s. 7.

<sup>53</sup> Om Alf Lundeby in ”Sæsonens første kunstutstilling”, *Verdens Gang*, 10.9.1919, ss. 7-8.

<sup>54</sup> *Edvard Munch*, Kristiania, Berg & Høgs forlag, 1920, ss. 23-24.

<sup>55</sup> Om Thorvald Erichsen i ”Per Krohg – Thorvald Erichsen”, *Verdens Gang*, 17.3.1918, ss. 4 og 11; om Sussi Steigen i ”Kunstforeningen”, *Verdens Gang*, 15.5.1920, s. 4; om Renoir i ”Auguste Renoir”, *Verdens Gang*, 22.2.1921, s. 5.

<sup>56</sup> *Edvard Munch*, Kristiania, Berg & Høgs forlag, 1920, ss. 9-12. Se også ”Edvard Munchs utstilling”, *Verdens Gang*, 22.1.1921, s. 7.

<sup>57</sup> Om Finn Krafft i ”Finn Krafft i Kunstnerforbundet”, *Verdens Gang*, 30.4.1921, s. 4.

<sup>58</sup> Om Ola Abrahamsson i ”De nye hos Blomqvist”, *Verdens Gang*, 3.2.1918, s. 4.

<sup>59</sup> Om unge kunstneres umodne debuter, se hva Øverland skriver om Ole Christian Neuberth i ”De sidste utstilliger”, *Verdens Gang*, 22.9.1918, s. 9; om Odd Nyquist i ”Odd Nyquist hos Blomqvist”, *Verdens Gang*, 3.11.1918, s. 4; om Krantz i ”Kunstnerforbundet”, *Verdens Gang*, 13.4.1919, s. 4; og ”Tre nye malere”, *Verdens Gang*, 16.9.1920, s. 7.



Hypotesen er altså at bak kritiske uttalelser mot de mange unge kunstnere som trer fram for offentligheten som ennå ”ufærdige”, skjules Øverlands utilfredshet med *sin egen* for tidlige debut. Fra i det minste 1918 av synes Øverland å være klar over forandringen i sitt syn på livet og diktningen, og sannsynligvis er han allerede i ferd med å tenke ut en slags avvisning av sin litterære fortid.

Likevel er det ikke nok for Øverland å vinne en viss selvstendighet overfor den hemmende innflytelsen fra fortidens mestere. Det er også nødvendig å beskytte seg mot innflytelsen som øves av de kunstneriske og litterære moteretningene i nåtiden. Den betydelige kunstneren ”slæper ikke paa nogen ufrugtbar arv fra svundne dage og lar sig ikke distrahere av den mest øresønderrivende fremtidsmusik”.<sup>60</sup> I dette skulle Munchs karakterstyrke være et godt eksempel for alle,<sup>61</sup> men dessverre er det bare få kunstnere som har mot til å utøve en slik autonomi i sine valg og beskytte identiteten sin overfor ulike retninger, ettersom kunstnere sjelden er i besittelse av en merkverdig *personlighet og individualitet*. Av den moderne kunstens anonyme og slappe preg, ser man hvordan disse retningene (og særlig de avantgardistiske poetikkene) ikke bare er årsaken, men også konsekvensen, siden de nettopp oppstår fra visse kunstneres mangel på personlighet: ”Den som ikke har talent og altsaa heller ikke har nogen personlig form, maa laane hos en annen”.<sup>62</sup> Øverland innrømmer at det å være del av en gruppe kunstnere som arbeider sammen, også kan medføre noen fordeler. De andres kritikk vil til dels erstatte en ”manglende selvkritikk”, og en ”kameratslig kappestrid” vil virke som tilskyndelse til å ”legge av uvaner”. Men – fortsetter Øverland – ”ved aa holde sig unda alle moteretninger”, frelser kunstneren ”det vesentlige”: sin ”personlighet”.<sup>63</sup> Av den grunn betrakter Øverland med bedrøvelse de tette falangene av unge og lovende norske kunstnere som reiser til Frankrike for å lære. Der ”glemmer de sig selv” og ”det nasjonale element” i sin kunst, de får seg ”utlaant en ny sjæl”, forvandles til en slags ”provinsfranskmenn” eller ”parisernorske”, og kommer tilbake igjen ”som byttinger”.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> ”Henrik Lund”, *Verdens Gang*, 6.10.1918, s. 9.

<sup>61</sup> *Edvard Munch*, Kristiania, Berg & Høgs forlag, 1920, s. 7.

<sup>62</sup> ”Henry Arntzen”, *Verdens Gang*, 8.11.1921, s. 2.

<sup>63</sup> Om Dørnberger i ”Dørnberger – Diriks – Ødegaard”, *Verdens Gang*, 26.11.1921, s. 7.

<sup>64</sup> ”Lars Jorde”, *Verdens Gang*, 18.1.1922, s. 2. Se også om Laura Hovland i ”Fra gammel til ny kunst”, *Verdens Gang*, 12.2.1921, s. 4; om Ridley Borchgrevink i ”’Unge’ utstillinger”, *Verdens Gang*, 14.5.1921, s. 7.

## *Talent og teknikk: mellom romantisk geni og klassisk fullkommenhet*

Begrepet *originalitet* er også knyttet til det innviklede spørsmålet om forholdet mellom *medfødte gaver* og *den tekniske sakkunnskapen* som en kunstner tilegner seg ved hardt strev. Tilsynelatende oppfatter Øverland det å ha ”ikke helt almindelige evner” som forutsetningen for en særegen og umiskjennelig kunst.<sup>65</sup> Sånne evner synes å avhenge av den gaven som Øverland generelt angir med ordet ”talent”,<sup>66</sup> og noen ganger – særlig i de eldste artiklene – med ordet ”geni”.<sup>67</sup> Det er talentet som tillater en kunstner å gi sitt verk en ”personlig form”, åpenbart forskjellig fra de andre: ”Hver [kunstner] har sin kunst. Forutsatt at han har talent”.<sup>68</sup>

Grunnlaget for *originaliteten* er altså *talentet*, en egenskap som Øverland synes å anse for *medfødt og vrien å definere*. Det viser seg som et slags ”hokus-pokus”, slik at verket ”paa trods av mangler eller vanskeligheter ved motivet virker som en avveiet komposition”.<sup>69</sup> Medfødt og uransakelig er talentet også en ”sjelden” gave. De sanne kunstnere er få, og ”den fuldkomne teknik” er ikke nok til å nå ”mesterskapet”.<sup>70</sup> Likevel kan også en ikke ”begavel” kunstner lære mye fra en teknisk synsvinkel, og greie seg med ”middels gode” verker som tillater ham å leve av sitt arbeid. I motsetning til de få genier, er disse *talentløse, men dyktige* kunstnerne mange, endog for mange, og siden det intet er ved dem som ”peker i retning av udødeligheten”, ville det ikke ”betegne et tap, om nogen av dem gikk over til anden virksomhet”.<sup>71</sup> Tross innholdsløsheten oppviser deres kunst andre kvaliteter. ”Talentløsheten” ledsages nemlig ofte av overdreven teknisk ”flid” og ”dygtighet”. Øverland betrakter sånne egenskaper som resultatet av en slags kompensasjon, som om kunstneren har villet erstatte med iherdigheten ”hvad ugunstige musen hadde negtet ham”. I slike tilfeller, når ”fliden” blir større enn ”inspirationen”, briljerer verket forgjeves med sin ”utvortes” eleganse, og den ”tekniske soliditeten” sikter ikke til annet enn å stille til skue en ”tom flothet”. Det munner ofte ut i ”fornemme”, ”smukke”, ”pene”, ”vel avveiete”

---

<sup>65</sup> Om Laura Hovland i ”De sidste kunstutstillinger”, *Verdens Gang*, 14.4.1918, s. 9.

<sup>66</sup> Se for eksempel ”Kunstforeningen”, *Verdens Gang*, 15.5.1920, s. 4; ”Henry Arntzen”, *Verdens Gang*, 8.11.1921, s. 2.

<sup>67</sup> For eksempel i artikkelen ”Henry Arntzen. I kunstforeningen”, *Verdens Gang*, 17.2.1918, s. 4.

<sup>68</sup> ”Henry Arntzen”, *Verdens Gang*, 8.11.1921, s. 2.

<sup>69</sup> Om Lars Printz i ”Tre nye malere”, *Verdens Gang*, 16.9.1920, s. 7.

<sup>70</sup> Se for eksempel ”De nye hos Blomqvist”, *Verdens Gang*, 3.2.1918, s. 4; om Astri Welhaven Heiberg i ”Astri Welhaven Heiberg og Xan Krohn”, *Verdens Gang*, 23.3.1919, ss. 4 og 14; om H.K. Stabell i ”Sæsonens første kunstutstilling”, *Verdens Gang*, 10.9.1919, ss. 7-8.

<sup>71</sup> ”Henry Arntzen. I kunstforeningen”, *Verdens Gang*, 17.2.1918, s. 4; ”Henry Arntzen”, *Verdens Gang*, 8.11.1921, s. 2.

arbeider, som etterlater en ”kjølig” og ”kjedelig” ettersmak. Noen verk ”behøvet bare at være endnu litt dygtigere, saa vilde det ha været daarlig”.<sup>72</sup>

Flere av disse egenskapene egner seg også til å beskrive den bearbejdede orientalske (særlig kinesiske) kunsten, en ”bambusmaleriets æstetik”, altfor spesialisert og adlydende tradisjonens omhyggelige og strenge regler, i motsetning til den ”rikere” og ”mangfoldigere” europeiske kunsten, som ”spænder over videre felter” og gir ”følelserne et mere umiddelbart, et intimere og mere personlig uttryk”.<sup>73</sup> Lignende overveielser retter Øverland til de såkalte ”specialister”, det vil si de kunstnerne som, under ”paavirkning av publikums slette smak”, ”utelukkende beskæftiger sig med en sterkt begrænset genre”, eller uendelig gjentar det samme temaet og ubetenksomt holder seg til et enkelt motiv uten å ”utdype” og ”mangfoldiggjøre” det. Slike kunstnere er så vant til å jobbe ”i hastverk”, ”uten musernes bistand”, at de gjennomgår en ”avslipnings- og banaliseringsproces” som utvisker deres ”kunstneriske individualitet”. De holder seg ”til det, man kan, det som ikke volder unødige anstrengelser”, og legger bort ”enhver skarpt og tydelig uttalt personlig egenart, som muligens kunde virke støtende paa det kjøpedygtige publikum”. Deres kunst veller ikke fram fra uimotsigelige indre drifter. Snarere er den tilbøyelig til en ”mekanisk rutine” som beundres ”slavisk”: et ”flittig haandlag”, men uten antydning til ”menneskelig temperament” og ”kunstnerisk beaandelse”.<sup>74</sup> For dem er ”kunstnerisk frihet” og ”følelse” bare ”tomme ord”, og deres grasiøse, men innholdsløse verk blir følgelig honningdryppende flau: ”En dame av Kervily paa lokket av en konfekteske vil bedre enn nogen tekst kunne forklare, at marsipan er søt aa spise, og at der følger kvalme efterpaa”.<sup>75</sup>

Gjentagne ganger angriper Øverland mengden av disse ”dyktige”, men ”ubegavete” kunstnere. Men mer enn mot dem, er Øverlands forargelse rettet mot det store publikummets tarvelige smak, som garanterer deres suksess.

---

<sup>72</sup> Om forholdet mellom talentløsheten og den tekniske dyktigheten, se hva Øverland skriver om Kristian Oppegaard i ”De nye hos Blomqvist”, *Verdens Gang*, 3.2.1918, s. 4; om Severin Grande i ”Utstillingen aapnes”, *Verdens Gang*, 4.9.1920, s. 9; om Sigurd Erichsen i ”Kunst og naturalisme”, *Verdens Gang*, 12.3.1921, s. 4; om Bernhard Folkestad i ”Høstutstillingen”, *Verdens Gang*, 8.10.1921, s. 8; om Lars Jorde i ”Lars Jorde”, *Verdens Gang*, 18.1.1922, s. 2.

<sup>73</sup> ”Kinesisk maleri”, *Verdens Gang*, 24.9.1919, ss. 7-8.

<sup>74</sup> Om Sverre Hennem i ”Kunstforeningen”, *Verdens Gang*, 15.12.1918, s. 4; om Astri Welhaven Heiberg i ”Astri Welhaven Heiberg og Xan Krohn”, *Verdens Gang*, 23.3.1919, ss. 4 og 14; om Herbert Andersson i ”Kunst og ukunst”, *Verdens Gang*, 17.1.1920, s. 4; om Gustav Wentzels i ”Slut paa sæsongen”, *Verdens Gang*, 25.5.1920, s. 10; om Th. Lerdal i ”Kunst og sjøfart”, *Verdens Gang*, 10.9.1921, s. 8; om Strændenes i ”Møbler og malerier”, *Verdens Gang*, 15.5.1922, s. 6.

<sup>75</sup> Om maleren Kervily i ”Møbler og malerier”, *Verdens Gang*, 15.5.1922, s. 6.

Antagelig er en slik forakt arvet fra hans tidligere dekadente oppfatning av kunsten, og knytter seg til forestillingen om forfatteren som et individ med ualminnelige evner. Den elitistiske og bohemaktige motviljen mot de ”føljetonglesende” og ”filminteresserte” massene, innebærer et skarpt avslag i forhold til kulturforbruket, og kommer paradoksalt nok til å flettes sammen med motdagistenes bekymringer for utbredelsen av en overfladisk kapitalistisk materialisme i Norge.

Den fornemme, men temperamentløse kunsten er altså forkastelig. På den andre siden må en kunstner ikke gi sitt verk en altfor heftig uttrykksfullhet, ellers kommer han til å nærme seg ekspresjonismens farlige terskler. Kunstnerens ånds- og følelsesspenning, som er uunnværlig for å skape et betydelig verk, skal ikke gi krampaktige og tøylesløse ytringer fra seg. Om en maler som ved sin eksperimentering synes å ha overskredet ”de ytterste grenser av kunstens rike” og trådt inn i avantgardens irriterende områder, der ”humbugen” bor, skriver Øverland:

Et besøk paa hans utstilling virker ikke stort hyggeligere enn et besøk i en sykesal, belagt med tetanuspatienter. Gud trøste de mennesker, som eier slike malerier! De som har dem hengende paa sine vegger, maa jo selv bo paa hotell.<sup>76</sup>

Dette innbefatter ikke at intet spor av de menneskelige dype og smertefulle drivkrefter skulle bli igjen i verket. Kunstnerens ”innvortes bevegelse og varme”, hans ”overflod av gemytt” og ”temperamentmæssig overskudd” blåser ”liv i kunstens former”, og de skal ikke bli ofret for den formelle fullkommenheten.<sup>77</sup> Tvert imot må en kunstner ”indrømme sig nogen frihet”. En altfor ”streng og lovbunden” tilnærmelse til kunsten kan i seg selv være et feiltrekk, slik at verket til slutt ”tangerer det kjedelige”: ”Det er en viss art av teknisk dygtighet, som kan innebære fare, den dygtighet nemlig... som utsletter ethvert tilfældig spor efter den sindsbevægelse, som er kilden til al kunstnerisk produktion” og kjennetegnet til kunstnerens individualitet.<sup>78</sup> Derimot skulle kunsten – hevder Øverland – ”fremkalde nogen bevægelse i et menneskelig sind” og ”volde nogen uro” hos publikum.<sup>79</sup> Det tekniske mesterkapet bør ikke bli til hinder, men derimot tillate kunstneren å ”råde fritt”

---

<sup>76</sup> Om Henrik Sørensen i ”Ukens utstillinger”, *Verdens Gang*, 22.10.1921, s. 2. Se også *Edvard Munch*, Kristiania, Berg & Høgs forlag, 1920, s. 24.

<sup>77</sup> Om Pola Gauguin i ”Fra gammel til ny kunst”, *Verdens Gang*, 12.2.1921, s. 4; ”Henrik Lund”, *Verdens Gang*, 5.11.1921, s. 7.

<sup>78</sup> Om Kristian Oppegaard i ”De nye hos Blomqvist”, *Verdens Gang*, 3.2.1918, s. 4; ”Werenskiold”, *Verdens Gang*, 17.10.1918, s. 7.

<sup>79</sup> Om Sverre Hennum i ”Kunstforeningen”, *Verdens Gang*, 15.12.1918, s. 4; ”Sæsonens første kunstutstilling”, *Verdens Gang*, 10.9.1919, ss. 7-8.

over virkemidlene, å ”føle sig fri” til å tore, uten frykt for å øve vold mot de formelle båndene.<sup>80</sup> Faktisk kan et verk være teknisk perfekt uten å kunne ”meddele” noe, mens å ”begaa en tegnefeil eller klemme til med en umotivert og sindssvak farveflek” kan av og til gjøre verket ”levende” og minne om at ”kunsten er lovløs”<sup>81</sup>. Vanligvis – påstår Øverland – blir de store mesterverk ikke frembrakt av ”flinke” kunstnere, men av kunstnere som klarer å gi ”dramatisk spænding” til sine verk, forkynne fra ”kræfternes hvirvelcentrum”, og forelegge publikum et arbeid som kanskje er disharmonisk og ufullkomment, men også preget av en sterk ”individualitet”. Det er en kunst som setter dype spor i tilskuerens sinn og ikke glemmes.<sup>82</sup>

Flere av disse idéene kan på mange måter tilbakeføres til den tradisjonelle oppfatningen av den romantiske kunstneren som betydelig menneske og sjelelig veileder, preget av et lidenskapelig sinn og nesten patologiske anlegg, og i besittelse av hemmelighetsfulle gaver (følsomheten, inspirasjonen, talentet osv.). Dessuten betrakter Øverland, i polemikk mot de avantgardistiske retningene, kunsten som en rent *nasjonal* sak;<sup>83</sup> og i de følgende årene vil han forsterke denne holdningen ved å motta impulser i sine dikt fra folkeviser og norske folkeeventyr. Men samtidig erklærer Øverland gjentatte ganger at *det ekstraordinære medfødte talentet og den tekniske ferdigheten* må komplettere hverandre for å nå kunstnerisk fullkommenhet. I denne sammenhengen stemmer vår rekonstruksjon av Øverlands poetikk overens med Beyers bemerkning om at Øverland både i teori og praksis forener to motsatte tradisjoner: den *romantiske* og den *klassiske*.<sup>84</sup> I virkeligheten kan vi konstatere at Øverlands poetikk allerede under den første verdenskrig også er beslutsomt orientert mot et klassisk ideal av formell perfeksjon, som man bare kan nå ved hardt strev og slit både i tilegnelsen av den tekniske kompetansen og ved finsliping av hvert eneste verk. Ofte håner Øverland den utbredte overbevisningen av romantisk avstamning om at ”geniet arbeidet ikke, det ’fødte’ sine tanker”. Kultur og sakkunnskap – hevder Øverland – ”pryder talentet, men diskrediterer et geni” i folkets øyne:

---

<sup>80</sup> Om Johannes Kølbel i ”National impressionisme og andet”, *Verdens Gang*, 21.2.1920, s. 4; ”Karsten”, *Verdens Gang*, 26.4.1921, s. 4.

<sup>81</sup> Om Kristian Oppegaard i ”De nye hos Blomqvist”, *Verdens Gang*, 3.2.1918, s. 4; om Henrik Lunds litografier i ”Henrik Lund”, *Verdens Gang*, 7.7.1918, s. 4.

<sup>82</sup> Om Otto Johansen i ”Kunstnerforbundet og Blomqvist aapner utstillingssæsonen idag”, *Verdens Gang*, 1.9.1918, s. 4; om Eugène Laermans i ”Sæsonens første kunstutstilling”, *Verdens Gang*, 10.9.1919, ss. 7-8; ”Auguste Renoir”, *Verdens Gang*, 22.2.1921, s. 5.

<sup>83</sup> Se for eksempel ”Lars Jorde”, *Verdens Gang*, 18.1.1922, s. 2.

<sup>84</sup> Edvard Beyer, ”Øverland, Ole Peter Arnulf” i *Norsk Biografisk leksikon*, b. 19, Oslo, Aschehoug, 1983, ss. 474-75.

Et geni maa ikke kunne sit fag. Gjør han allikevel et dygtig arbeide, maa han ialfald la folk faa lov til at tro, at han har gjort det i søvne. De hævner sig paa den som berøver dem troen paa det absurde.<sup>85</sup>

Altså er det å ha en velegnet teknisk kyndighet uunnværlig for kunstneren, og det er urimelig å tenke at ”indfaldet” i seg selv kan være tilstrekkelig til å skape et verdifullt verk. Om en kunstner ikke har ”herredømme over formen”, vil impulsenes heftighet kunne ut i en ”konfus” kunst: det motsatte av *klarheten*, et grunnleggende prinsipp i Øverlands poetikk.<sup>86</sup>

Visst krever det å erverve seg de nødvendige tekniske kunnskaper, iver og strev. Derfor er ”arbeidet” en ufravikelig forutsetning for å nå betydelige mål i kunsten. Av en kunstner krever man ikke bare talent, men også ”vilje”, ”vedholdenhet”, ”anstrengelse”, ”ihærdighet” og ”utholdenhet”.<sup>87</sup> Dette kunne den europeiske kunsten lære fra den kinesiske, at ”arbeidet er helligt”, at det ”ikke behøver at virke dræpende paa inspirationen”, og at ”det kunstneriske temperament utfolder sig med samme glans under en streng stil som i stilløs frihet”.<sup>88</sup> Men av alt dette strevet skulle intet spor bli igjen i det ferdige verket. Publikum vil ikke vite ”hvad kunsten koster”. Da må kunstneren bibringe oss det ”falske inntrykk” at alt er gjort i ”lek”, og aldri gi anelse om de anstrengelser og vanskeligheter som sammensetningsproblemer har voldet.<sup>89</sup> Likevel finnes et langt, alvorlig og tålmodig arbeid bak hvert betydelig kunstverk.

Ikke desto mindre ser man for ofte at kunstnere arbeider med umåtelig fart, i begjær etter å stadig framføre nye verk. Øverland mener at *hastverket* er et særpreg i all moderne kunst, mens kunstnerne før i tiden ”samlet sig mere om den enkelte opgave”.<sup>90</sup> Hos de moderne dominerer ”det omtrentlige”, at kunstnerne ”ikke bemøier sig med at finde det præcise uttrykk”, og det som råder for det endelige resultatet synes å være ”tilfældighetens lov”.<sup>91</sup> I visse dikt av Einar Solstad, for eksempel, klandrer Øverland ”den svakhet” de fleste

---

<sup>85</sup> Om Johan Fredrik Thaulow i ”Kunstutstillingene”, *Verdens Gang*, 14.11.1919, s. 7. Se også om Halfdan Larsen i ”Blomqvist”, *Verdens Gang*, 10.1.1922, s. 2.

<sup>86</sup> Om Sigurd Erichsen i ”Vaarutstillingen”, *Verdens Gang*, 13.4.1919, s. 4; om Storm-Petersen i ”Kunstutstillingene”, *Verdens Gang*, 29.11.1919, s. 9.

<sup>87</sup> Om Sverre Hennem i ”Kunstforeningen”, *Verdens Gang*, 15.12.1918, s. 4; om Olaf Lange i ”Utstillingen aapnes”, *Verdens Gang*, 4.9.1920, s. 9; om Halfdan Larsen i ”Blomqvist”, *Verdens Gang*, 10.1.1922, s. 2.

<sup>88</sup> ”Kinesisk maleri”, *Verdens Gang*, 24.9.1919, ss. 7-8.

<sup>89</sup> ”Henrik Lund”, *Verdens Gang*, 5.11.1921, s. 7.

<sup>90</sup> ”Statens kunstutstilling – Bør den sløifes?”, *Verdens Gang*, 13.10.1918, s. 6.

<sup>91</sup> ”Erik Axel Karlfeldt”, *Verdens Gang*, 15.3.1919, s. 4; om Bjarne Erichsen i ”Den nye sæson”, *Verdens Gang*, 7.10.1919, ss. 7-8.

forfattere bukker under for, nemlig undertiden å gi diktet ”ufærdig” fra seg, slik at de unngår det nødvendige strev for å nå fullkommenheten i sine verk:

Det er ganske overordentlig fristende at glæde sig over et foreløbig resultat istedenfor at bøie sig for de overmenneskelige krav til anspændelse og selvtugt, som den næsten færdige digtning stiller. Arbeide er jo desuten ifølge inspirationsteorien strengt forbudt.<sup>92</sup>

Ifølge Øverland må altså de *medfødte gavene* ledsages av *teknisk ferdighet og utholdenhet i arbeidet*. Det å gi krampaktige, forvirrete, omtrentlige ytringer om indre uro er ikke å skape kunst. En talentfull kunstner må, kort sagt, også være i besittelse av de egenskaper som Øverland kaller ”intelligens”, ettersom det å være kunstner ikke bare forutsetter å føle intense sinnsstemninger, men også å være i stand til å uttrykke dem: ”Intelligens utelukker nemlig ikke følsomhet. Tvertimot: Intelligens betyr hos en kunstner evnen til at sigte og prøve, indtil han finder det bedste, klareste, gyldigste uttrykk for det han føler. – Følelse har ogsaa dilettanter nok av”.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> ”Einar Solstad”, *Verdens Gang*, 10.8.1918, s. 4. Se også, om Munchs ”slurvete” og ”uferdige” dekorasjoner i Universitetets aula, *Edvard Munch*, Kristiania, Berg & Høgs forlag, 1920, ss. 19-22.

<sup>93</sup> ”Carsten”, *Ukens Revy*, 4. årg., 1917, s. 435.

# **Stefania Seghedoni:**

## **Kvinnen i dramaene til Henrik Ibsen og Minna Canth: Nora (*Et dukkehjem*) og Johanna (*Työmiehen vaimo*), med et sammendrag av Ibsen-kritikken i Finland fra 1870 til 1890.**

I teaterhistorien har kvinnene ofte fått hovedroller, for lenge siden. Vi finner kvinner som hovedpersoner i renessansens tragedier, og også i det 19. århundres dramaer. Det var særlig i noen verk av polemisk karakter som handlet om kvinneemansipasjon.

En av de mest kjente skuespillforfatterne i det 19. århundret, som gav oss vidunderlige kvinnelige portretter, er Henrik Ibsen<sup>1</sup>. En annen nordisk dramatiker, hvis verk også handler om kvinner, er Minna Canth<sup>2</sup>, en finsk forfatter som hadde noe talent, men

---

<sup>1</sup> Henrik Ibsen ble født i Skien 20. mars 1828, som sønn av en velstående kjøpmann. Det første skuespillet hans, *Catilina*, var ferdig i 1850. Samme år dro han til hovedstaden for å ta artium. I 1851 fikk han et tilbud fra Ole Bull om å komme til Bergen for å jobbe som dramaforfatter ved det nye Bergens norske Theater, og årene han jobbet der, ble svært viktige for ham. Han lærte mye om teateret, og fikk hvert år satt opp et nytt stykke. Men i 1857 dro han tilbake til Christiania for å jobbe som kunstnerisk direktør ved Christiania norske Theater. Årene fra 1857 til 1864 ble noen av hans verste. Økonomien til teateret var dårlig, og i 1862 gikk det konkurs. Han møtte også motstand i forbindelse med skuespillene sine, og disse nederlagene gjorde ham bitter overfor det norske samfunnet, som han så på som transsynt. Høsten 1863 fikk han et reisestipend av regjeringen, og året etter dro han sydover. Bortsett fra et par kortere besøk, kom han ikke tilbake til Norge før det var gått 27 år. Mesteparten av denne tiden bodde han i Italia og Tyskland, og det var her han skrev de fleste av skuespillene som har gjort ham til Norges største forfatter. Først kom *Brand* (1866) og *Peer Gynt* (1867), og disse to verkene gjorde ham til Skandinavias mest kjente forfatter. Han var likevel fortsatt omstridt. I 1873 kom hans siste historiske drama, *Keiser og Galileer*. På denne tiden var Ibsen opptatt av filosofi og nye ideer i samfunnet, særlig virksomheten til Georg Brandes. Dette ble av betydning for resten av skuespillene han skrev, og det første samfunnsdramaet hans var *Samfundets støtter* i 1877. Samfunnsdramaene foregår i nåtiden, og det er blant disse vi finner skuespillene som gjør Ibsen til et verdensnavn innen litteratur. I rekkefølge kom nå stykker som *Et dukkehjem*, *Gjengangere*, *En folkefiende*, *Vildanden* og *Hedda Gabler*. Vi kan si at et felles tema for stykkene hans i denne perioden er enkeltmenneskets rett til å være seg selv, uavhengig av samfunnets forventninger og fordommer. I 1891 flyttet Ibsen tilbake til Christiania, og ble et fast innslag i bybildet gjennom sine daglige spaserturer til Grand Café. Han fortsatte å skrive fram til 1899, da *Når vi døde vaagner* ble oppført. Litt etter ble han syk, og han døde i 1906. Over 90 år senere regnes han fortsatt som en av verdens største dramatikere.

<sup>2</sup> Finsk forfatter av skuespill og noveller, som har beskrevet kvinners posisjon i samfunnet og samtidig hevdet radikale og sosiale ideer i magasinartikler. Minna Canth var født i Tampere som datter av Gustaf Wilhelm Johnson og Ulrika Andersintyt Johnson. Hennes far var arbeider på Finlayson bomullfabrikk. Han steg i posisjon til formann, og i 1853 flyttet familien til Kuopio, der Johnson arbeidet som butikksjef. Canth studerte i Jyväskylä. I 1865 giftet hun seg med Johan Ferdinand Canth. Fra 1874 til 1876 skrev hun for den regionale avisen *Suomi* og for *Päijänne* (1878-79). Etter mannens død flyttet Canth til Kuopio. Hennes første bok, en samling av korte historier, kom ut i 1879. Murtoavarkaus startet et ti år langt samarbeid med Kaarlo Bergbom



som ennå ikke er kjent utenfor sitt hjemland. Minna Canth ble delvis påvirket av Henrik Ibsen, og hun skrev i mange brev at hun stadig leste Ibsens verk. Det er store forskjeller mellom de to forfatterne, om vi sammenlikner deres skuespill. Det bemerkelsesverdige er Ibsens og Canths forskjellige måte å unnfange kunsten på og å karaktisere personer.

Vi skal nå se nærmere på Henrik Ibsens *Et Dukkehjem* (1879) og Minna Canths *Työmiehen vaimo* (1885).

### *Et Dukkehjem*

*Et Dukkehjem* er Henrik Ibsens første viktige samtidsskuespill og ble skrevet i løpet av kvinneemansipasjonens kamptid. Vi sammenfatter dramaet kort: Uten sin manns vitende, opptar Nora et lån av herr Krogstad, og gjør det gjennom å forfalske en veksel, fordi hennes mann er syk og behøver et kuropphold i Syden, men de har ikke penger. Hun håper å kunne betale lånet tilbake. Etter åtte år prøver Nora ennå å betale ned lånet. Nå arbeider Torvald i en bank og bestemmer å avskjedige Krogstad, som mistenkes for ulovlige forretninger. Torvald vet ingenting om Noras lån, og Krogstad presser Nora: Enten overbeviser hun Torvald om at han ikke avskjediger ham, eller så avslører han alt for Torvald. Til slutt kommer sannheten hennes mann for øre, og Torvald reagerer og skjeller voldsomt på sin kone. For ham er det ikke viktig at Nora reddet livet hans. Torvald fordømmer Nora for bruddet på samfunnets lover, som hun har gjort seg skyldig i, og han vil skilles og frata henne retten til å oppdra deres barn. Bare når Krogstad gir vekselen tilbake til Torvald, vil han tilgi sin kone og glemme alt. For Nora, som bare har handlet av kjærlighet til sin mann, blir konfrontasjonen med den borgerlige og mannlige tenkemåten brutal. Derfor bestemmer Nora seg for å gå sin vei, og forlate sin mann.

Gjennom å lese stykket, kan vi straks merke oss at Nora er en karakter i utvikling. Hun forandrer seg dypt i løpet av dramaet. I det borgerlige samfunnet i det 19. århundre, da *Et Dukkehjem* finner sted, kunne kvinner bare være koner og mødre; kvinner måtte ikke beskjeftige seg med økonomisk forretninger.

---

(1843-1906), som hadde grunnlagt Det finske Theater, og han oppmuntret Canth til å skrive folkelige, rustikke komedier for det brede publikum. På begynnelsen av 1880-tallet leste Canth skrifter av forfattere som Taine, Ibsen, Strindberg og Zola. Hun leste samfunnsfag, etikk, psykologi, naturvitenskap, religionsfilosofi, og ble interessert i kvinners og arbeideres stilling i samfunnet, og konflikten mellom religion og Darwins utviklingsideer. Hennes mer sosialt orienterte skuespill var *Kovan Onnen Lapsia* (1888, *En vanskelig skjebnes barn*), *Papin Perhe* (1891, *Prestens familie*) *Työmiehen VAIMO* (1885, *Arbeiderens hustru*). Hun døde 12. mai, 1897 i Kuopio.

Nora vokste opp som en dukke i en verden, som bare tillot mennene å ha meninger, å bestemme, å ha ansvar. Derfor er Nora sikker på at disse mennene, som er i stand til å tåle hvilken som helst vanskelighet alene, er vidunderlige og sterke skapninger, som kan gjøre en hvilken som helst heroisk handling.

Hun vil begå selvmord, fordi hun er sikker på at Torvald vil gjøre alt for å forsvare henne. Men Torvald viser sin egoisme, og sier at ingen ofrer sin ære. På denne måten forstår Nora at Torvald ikke vil ta ansvaret for hennes handling, og hennes verden faller sammen. Nå har hun ikke noen visshet mer. Det "vidunderlige", den åndelige handlingen av kjærlighet, som Torvald måtte gjøre etter Noras mening, faller også sammen. Nå er det å begå selvmord helt unyttig. I det øyeblikket blir hennes moralske liv sterkere. Som kvinne var det ikke tillatt for Nora å bli selvbevisst på grunn av sosiale konvensjoner og kulturen i tiden. Nora vil befri seg selv for å leve som et menneske, ikke som en dukke mer.

### *Työmiehen vaimo*

I sine verk framstilte Minna Canth kvinnenens dårlige situasjon ut fra den finske loven i nittenhundretallets Finland. I dramaet *Työmiehen vaimo* ville Minna Canth fordømme den urettferdigheten mot kvinner, som loven hadde anerkjent. Kvinnene som hadde penger, mistet råderetten over disse pengene når de giftet seg.

Dramaets hovedperson, Johanna, mister sine penger når hun blir gift. I det øyeblikket blir Johannas penger mannens eiendom. *Työmiehen vaimo* begynner med bryllupsfesten til Johanna og Risto. Risto er en doven og og grusom mann, som giftet seg med Johanna bare fordi hun hadde en god medgift. Tidligere var han forlovet med en sigøynerpike: Homsantuu. Men Risto forlot henne, fordi hun var svært fattig. Da Johanna får vite at Risto bare ville ha pengene hennes, vil hun skilles. Men noen venninner overbeviser henne om å gi opp hennes foretagende ved å vekke Johannas religiøse følelser.

På mindre enn ett år ødsler Risto bort hele Johannas medgift, og familien lever i elendighet. Johanna finner seg arbeid og prøver å tjene noen penger for å kjøpe mat til barnet, men Risto ødsler alt på kroa.

Risto ser Homsantuu danse på torget, og han forstår at Homsantuu lett kan tjene penger. Så bestemmer han seg for å forlate Johanna og flykte med Homsantuu, som godtar det, selv om hun godt vet at Risto er en slyngel.

Risto går hjem mens Johanna er ute. Han finner et kostbart stoff, som en rik dame har gitt til Johanna for at Johanna skulle sy ferdig et teppe for henne. Risto tar stoffet og

selger det; han drar på kroa og ødsler bort alle pengene. Johanna kommer hjem og finner ikke stoffet på bordet. I samme øyeblikk kommer Fru Vörsky, som eier stoffet, og hun tror at Johanna har solgt stoffet for å få penger. Johanna blir også anklaget for tyveri og hor, fordi Fru Vörsky så en nabo som gav Johanna noen penger. Når Johanna får vite at Risto vil flykte med Homsantuu, dør hun, grepet av delirium.

Uten hensyn til at hans kone døde, bestemmer Risto seg for å be om en rik dames hånd, og forlater Homsantuu igjen. Men sigøynerpiken vil ha hevn, og hun forsøker å skyte Risto, men hun bommer og blir stanset av politiet. Nå tenker Risto at han er fri og kan gifte seg med den rike damen. Men damen var en god venn av Johanna og kjenner Risto godt. Derfor avslår hun.

De konservative finske kritikerne mente Canths *Työmiehen vaimo* var et ytterst slett drama. Selv mener jeg at dramaet ikke er så realistisk som Minna Canth ønsket. Hovedpersonene er uten psykologisk dybde, og først og fremst gjør den naive og antikunstneriske delingen i gode personer og dårlige personer Canths verk lite sannsynlig og ikke realistisk i det hele tatt.

Johanna er en nesten statisk person. Det skjer ingen utvikling med henne. Når hun får vite at Risto har forlatt sin tidligere forlovede fordi hun ikke hadde noen penger, vil hun ikke lenger være gift med en slik mann. Hun vil skilles. Bare Johannas venninne Vappu er enig med Johanna, og godtar Johannas avgjørelse. Men andre venninner overbeviser Johanna lett om ikke å skilles. Johannas "opprør" varer bare fem minutter.

Også i *Et dukkehjem* vil samfunnet at kvinnene skal være helt underordnet menn. Det faktum kan delvis forklare Johannas oppførsel. Men hennes naivitet er for overdreven, og det synes som Minna Canth gir oss et martyrportrett, ikke et bilde om en virkelig kvinne. Homsantuu er ikke karaktisert godt. Hun ble fornærmet og forlatt av Risto, men hun nøler ikke med å kaste armene om Risto igjen, når han hvisker søte ord i øret hennes. I motsetning til Canths intensjon er Johanna og Homsantuu ikke realistiske og dramatiske personer, men bare karikaturer.

Vi ser Johannas svakhet igjen. Hun forteller Vappu at hun er lykkelig fordi Risto ikke slår henne. Når Risto selger stoffet og drar på kroa, vil Johanna gå dit og spørre Risto om å få stoffet eller pengene tilbake, og hun er sikker på at Risto vil hjelpe henne. Men en venninne av henne fraråder Johanna å gjøre det, fordi alle tror at det er Johannas skyld at Risto alltid sitter på kroa og drikker. Johanna tilstår for Fru Vörsky at stoffet hennes ble stjålet, men hun sier ikke alt, hun sier ikke at Risto er tyven. Derfor blir Fru Vörsky mistenksom fordi Johanna ikke innrømmer alt. Men i virkeligheten oppfører Fru Vörsky seg

ikke nedrig. Hun drar bare slutninger av Johannas oppførsel. Risto er en grusom mann og forårsaker mange problemer for sin kone, men Johanna fortsetter å stole på ham. Johannas rolle er alltid den samme gjennom hele dramaet. Det skjer ikke noen forandring i henne. Fra begynnelsen underordner hun seg Risto og de sosiale og religiøse plikter. Publikum synes synd på Johanna fordi Risto er så grusom. Likevel holder publikum seg på avstand fra Johannas oppførsel. Hun blir underdanig i forhold til sin mann, til samfunnet, men først og fremst i forhold til seg selv.

### *Sammenligning mellom Nora og Johanna.*

Nå kommer vi til en direkte sammenligning mellom de to hovedpersonene. Både Nora og Johanna er hustruer og mødre, og begge to lever i den samme perioden. Men deres historie, deres oppførsel, deres reaksjonsmåte i vanskelige situasjoner er helt forskjellige. Det skjer selvfølgelig på grunn av forskjeller mellom de to forfatterne: forskjeller i synet på kunst, i evnen til å behandle sosiale problemer, som vi ofte finner som bakgrunn for deres verk, i evnen til å karaktisere sine personer og i deres kunsteriske evner.

Et viktig punkt i sammenligningen mellom Nora og Johanna er Noras utvikling. Hun utvikler seg og forstår at hun er et menneske med de samme evnene som menn. I motsetning til dette står Johannas statiske rolle, som leder henne i fordervelse. Nora gjennomgår en dyp forandring i løpet av dramaet. Hun viser klart at hun er et menneske. Den tankeløse Nora, som vi møter i første akt, er dypt forandret i slutten av dramaet. Hun opplever et plutselig og brutalt sammenstøt med virkeligheten, og forstår at virkeligheten er svært forskjellig fra den lille "dukkeverden" reservert for kvinner, som hun alltid hadde levd i. Hun forstår til slutt at Torvald, hvis liv hun reddet, er en elendig og hyklerisk mann. Nå må Nora bestemme seg. Enten fortsetter hun å være Torvalds dukke, eller så befri hun seg fra de sosiale pliktene og lever et fritt liv som et fritt menneske. Det er hovedpunktet. Nora blir ikke en forkjemper for kvinnesaken. Hennes forandring finner sted fordi hun forstår at hun er et menneske, som ikke ble tillatt å vokse opp, eller å utvikle sin personlighet og sine evner. Nora blir selvbevisst og velger å leve som et menneske, ikke lenger som en dukke. Derfor går hun mot samfunnets regler, som hadde forhindret henne i å være et menneske.

For å berge Torvalds liv hadde Nora satt seg i gjeld, og forfalsket en vekselsatt. Det var noe som samfunnet mislikte, og det var alvorligere om en kvinne gjorde det, fordi samfunnet ikke tillot at kvinner tok hånd om gjelden hun satte seg i. Hun sier ingenting til Torvald om lånet, og hun prøver å betale pengene tilbake til Krogstad. Hun er beredt til

hvilket som helst offer, men hun mangler modenhet og praktisk livserfaring. En handling vil være nok til at hennes selvbevissthet våkner igjen.

Helt motsatt er Johannas tilfelle. Hun er en passiv hovedperson. I Johanna skjer det ingen utvikling. Vi finner en svak kvinne som ikke tar noen lærdom av uhell som skjer og som Johanna ofte forårsaker selv. Selv om hun har venner (Vappu, Yrjö) som prøver å hjelpe henne, er Johanna til skade for seg selv. Når Risto ødsler bort alle pengene og familien ikke har noe å kjøpe mat for, fortsetter Johanna å være underdanig og å idealisere Risto. Det er på en måte ikke viktig at Risto lar familien dø av sult. Til og med når fru Vrösky anklager Johanna for tyveri og hor, idealiserer Johanna Risto. Hun er sikker på at hennes mann kommer hjem fra kroa straks og hjelper henne.

Når Johanna får vite at Risto har brukt alle pengene som han fikk for det stjalne stoffet, og at han vil flykte med Homsantuu, tror hun det ikke. Og når en venninne bekrefter alt, forviler Johanna. Hun fortsetter å trygle om Ristos hjelp, og deretter dør hun grepet av delirium.

Altså har vi sett to forskjellige tilstander: en kvinne som beslutter å kjempe for seg selv, og en kvinne som forblir underdanig. Risto er en kriminell. Han lar sin kone og sønn lide. Torvald er en ”vanlig” borger, som tror kvinnene ikke har de samme evnene som mennene, men han tar omsorg for Nora og deres barn. Slik kan vi forstå at Nora ventet ”det vidunderlige” fra Torvald på begynnelsen. Vi kan ikke forstå Johanna. Publikum lider sikkert med Nora, begriper henne og forsvare hennes valg. Johanna kan få publikums medfølelse, men det skjer bare fordi hun faller som offer for en ond ektemann. Men det er veldig vanskelig å begripe og forsvare Johannas oppførsel som leder henne i fordervelse. Om Risto ikke hadde vært en så ond mann, ville ikke Johanna og Homsantuu fått publikums medfølelse.

Om det er svært vanskelig å begripe Johannas oppførsel, er det umulig å begripe Homsantuu som gjør seg til latter. Hun ble ydmyket og fornærmet av Risto, men hun nekter å unngå mannen, som ledet henne i fordervelse, like etter at han hvasket søte ord til henne. Derfor drar vi følgende slutning: med sitt drama ville Minna Canth gjøre klart og vise kvinnens underordning i samfunnet på 1800-tallet. Men hun kunne bare skape kvinnelige roller uten personlighet og uten dyp psykologi.

Det synes som Minna Canths kvinner er helt motsatt av de kvinnene som kvinnebevegelsen ville ha. Og Canths kvinnelige roller var ikke forenelige med Ibsens idéer om menneskenes frihet. I *Työmiehen vaimo* forblir alle roller innenfor en fastsatt orden; personene prøver aldri å reagere. Homsantuus ord (”Jeg måtte rette mine våpen imot de

mannlige lovene") gjorde sikkert inntrykk, men det viste verken opprør mot de gjeldende lovene eller kvinnelig selvbevissthet.

I virkeligheten var de finske konservatives kritikk ikke mot rollene, men den rettet seg mot at forfatterinnen valgte å behandle alkoholisme, et stort problem i 1800-tallets Finland. Men de bebreidet også Canth for at hun hadde vist borgerne (fru Vörsky) som hjerteløse skapninger. Slik jeg ser det, skapte Minna Canth svake, passive roller uten psykologisk dybde, for å understreke borgernes og mennenes grusomhet. Men på denne måten var hun ikke i stand til å skape virkelige og troverdige roller. Det var kanskje et bevis for at Minna Canth aldri ble en forfatter på høyt nivå. Uten tvil er hun en av de mest berømte finske forfatterne, men vi må huske at litteraturen i Finland var ved sin begynnelse da Minna Canth begynte å skrive. Først og fremst var teater nesten en nyhet i Finland. Minna Canth hadde bestemt seg for å ta hånd om litteratur (skuespill og noveller) for å forsvare kvinnesaken og de fattiges rettigheter. De fleste av de finske kritikerne hevder at Minna Canth ikke hadde sin største fortjeneste i kunsten, men i sitt sosiale engasjement. Ofte sa Minna Canth selv at hennes kunst hadde en praktisk hensikt. Den skulle være oppdragende og nyttig.

Annerledes var Ibsens situasjon. Og også hans kvinnelige personer. Ibsen blir universelt anerkjent som en av de største skuespillforfatterne. En av hans største fortjenester er at han har skapt det moderne teatret. Hovedpersonene som han skapte, først og fremst de kvinnelige rollene, er enestående. Ikke bare Nora, men også Hedda Gabler, Helena Alving og mange andre kvinnelige personer, har forblitt i publikums erindring og hjerte. Det finnes noe som gjør disse rollene like. Selv om det skjer på forskjellig måte, prøver de ulike kvinnene å gjøre seg gjeldende.

Ibsens verk har en høy kunstnerisk verdi. De er mesterverk, også når de behandler sosiale problemer som kvinnefrigjøring. Spesielt i dramaer som han skrev mellom 1877 og 1890, har Ibsen skapt kvinner som hovedkarakterer i sine dramaer. Her kommer problemet om kvinners underkastelse tydelig frem, men dramaet er ikke et middel for å spre politiske idéer. Han betraktet seg aldri som feminist. Han skrev ikke sine verk for å få de samme sosiale resultatene Minna Canth ville få. Han var ikke interessert i kvinnefrigjøring, men han var interessert i menneskefrigjøring. Minna Canths kvinner, brukt som middel til å spre sosiale og politiske idéer, er ufullstendige, anonyme. Ibsens kvinner er alltid levende personer. De er ikke bare midler for politiske budskap. Ibsen ville fordømme kvinnenes dårlige stilling i samfunnet også, men han var først og fremst en kunstner. På grunn av det

vil etter min mening Nora og de andre kvinneskikkelsene til Ibsen alltid leve på scenen i hele verden.

### *Mottakelsen av Ibsen i Finland mellom 1870 og 1890*

Ibsen ble kjent i Finland takket være noen svenske oversettelser i 1870-årene. I 1871 skrev M.G. Schybergson det første finske essayet om Ibsens verk. Det handlet om *Brand* og sto i avisen *Åbo Underrättelser*. Etter tre år kom det noen artikler av Eliel Aspelin Haapkylä<sup>3</sup> om *Brand*, *Keiser og Galileer* og *Kongsemnerne*. I disse årene ble de første av Ibsens skuespill oppført i Finland: *Hærmænderne på Helgeland* og *Samfundets støtter*.

Fra 1878 ble Ibsens skuespill oversatt til finsk. En stor suksess fikk Ibsen i 1879, da Valfrid Vasenius<sup>4</sup> utgav sitt essay *Henrik Ibsens dramatiska dikting i dess första skede*. Vasenius arbeidet også som kritiker ved avisen *Uusi Suomi* (Ny Finland), og hans kritikker var svært viktige da *Et Dukkehjem* ble oppført for første gang. Vasenius' kritikk var alltid positiv og kritikerne i andre aviser og tidsskrifter fulgte ham.

Først og fremst var *Et Dukkehjem* (*Noora* på finsk) det dramaet av Ibsen som fikk den største suksessen. Det var også på grunn av at noen nye finske forfattere (Minna Canth, Juhani Aho) ble påvirket av dette verket. Men de finske kritikerne mente også at *Et Dukkehjem* var svært interessant fordi det handlet om samfunnsspørsmål som kvinneemansipasjon. Det var et svært aktuelt tema. I avisen *Morgonbladet* gikk det en debatt om *Et Dukkehjem* mellom en anonym kritiker (han brukte pseudonymet "Ignotus") og Valfrid Vasenius. Den første var konservativ og skrev at *Et Dukkehjem* ikke var et kunstverk, og hovedpersonen, Nora, var bare en egoistisk kvinne. Vasenius svarte gjennom begeistrede artikler, som roste Noras rolle og Ibsens kunstneriske evner. Mange andre debatter fant sted i *Finsk tidsskrift*. I 1880 utgav Vasenius et annet essay om Ibsen: *Henrik Ibsens tragedie Et Dukkehjem*.

Etter *Et Dukkehjem* ble alle Ibsens verk oppført i Finland mellom 1880 og 1890, og de ble også oversatt til finsk. På den måten ble Ibsen svært populær i Finland. Vanligvis var kritikken positiv. Til og med *Gengangere* likte de finske kritikerne svært godt. I *Finsk Tidsskrift* skrev kritiker W. Bolin (1883) at *Gengangere* var et teknisk perfekt drama.

---

<sup>3</sup> Eliel Aspelin-Haapkylä (1847-1917). Professor i estetikk ved Universitet i Helsinki. Han var også kritiker i noen aviser (*Morgonbladet*, *Uusi Suomi*, *Valvoja*).

<sup>4</sup> Valfrid Vasenius (1848-1928). En av de viktigste litteraturkritikerne i Finland i det 19. århundre.

Fra 1890 ble det skrevet mindre i tidsskrifter og aviser i Finland om Ibsens skuespill. Det var ikke fordi det finske publikummet ikke likte dem mer. Det var på grunn av at finske skuespillforfattere begynte å få suksess i disse årene, og de finske kritikerne ville vende seg til den nye litteraturen på finsk.



## *Henrik Ibsen og litteraturhistorie i Norge*

### *Primærlitteratur av Henrik Ibsen*

- (med forord av H. Koht og J. Elias), *Breve*. Kristiania, 1904.
- Casa di bambola*, Einaudi, Torino, 1978.
- (innledning av R. Alonge), *Casa di bambola*. Mondadori, Milano, 1986.
- (med forord av L. Chiaravelli), *Casa di bambola*. Newton, Roma, 1992.
- Drammi*. Garzanti, Milano, 1991
- Drammi*. G. Casini Editore, Roma, 1966.
- Et dukkehjem*. Gyldendal, Oslo, 1969.
- Hedda Gabler*. Einaudi, Torino, 1980.
- (med forord av C. Giannini og N. Zoja). *I Drammi di Ibsen*. Milano, 1946-47
- L'anitra selvatica*. Einaudi, Torino, 1978.
- (med forord av Motzfeld di A.) *Opere teatrali*, II-IV. Mursia, Milano, 1984.
- Samlede verker*. Mindeudgave, Kristiania, 1906-1907.
- (med forord av F. Bull, H. Koht og D.A. Seip) 1928-1958 *Samlede verker. Hundårsutgave*, I-XXI, Oslo.
- Samlede verker, I-VII*. Utgitt ved 150 års jubileet, Oslo, 1978.
- Gli spettri*. Einaudi, Torino, 1979.
- Tutto il teatro voll. 2,3,4*. Newton, Roma 1993.
- (med forord av L. Capuana og C. Gambardini), *Una casa di bambola, Un nemico del popolo*. Milano, 1895.
- (med forord av P. Monaci) *Una casa di bambola*. Milano, 1954.
- (med forord av D. Guardamagna) *Una casa di bambola*. Milano, 1968.
- (med forord av Franco Perrelli) *Vita dalle lettere*. Iperborea, Milano, 1995

### *Sekundærlitteratur*

- Alhstrom, G.: *Brandes' Hovedstromninger*. Lund, 1937.
- Alhstrom, G.: *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*. Stockholm, 1947.
- Alonge, Roberto: *Alle origini della drammaturgia ibseniana*. Genova, 1987.
- Antonicelli Franco.: *Introduzione ai drammi di Ibsen*. Torino, 1959.
- Apollonio, M.: *Ibsen*. Brescia, 1944.
- Cannalin, Hell.: *Minna Canth ja Ibsen*. Otava, Helsinki, 1917.
- Capuana, L.: *Introduzione a Casa di bambola*. Milano, 1894.

- Castrén, Gunnar: *Henrik Ibsen. Studier och kritiker*. Helsingfors, 1918.
- Dahl, Willy: *Norges litteratur I, Tid og tekst 1814-1844*. Oslo, 1981.
- D'amico, Silvio: *Ibsen*. Milano, 1928.
- De Bom, E.: *Ibsen en zijn werk*. Gent, 1993.
- Finney, Gail: *Ibsen and feminism*. Cambridge, 1994.
- Gabrieli, M.: *Le letterature dei Paesi nordici*. Sansoni-Accademia, Firenze, Milano, 1969.
- Godenhjelm, B.F.: *Kotimaan kirjallisuutta. Teatteri-kirjallisuutta. Noora (Et dukkehjem)*. Kirjallinen kuukauslehti, 1880.
- Gosse, Edmund: *Henrik Ibsen*. Porvoo, 1909.
- Gramsci, Antonio: *Letteratura e vita nazionale*. Einaudi, Torini, 1953.
- Groddeck, G: *Il teatro di Ibsen. Tragedia o commedia?* (trad. it. di C. Vigliero). Guida, Napoli, 1985.
- Haakonsen, Daniel: *Henrik Ibsen. Mennesket og kunstneren*. Oslo, 1981.
- Hagman, Lucina: *Henrik Ibsen. Naisen ääni*. Helsinki, 1906.
- Jacoppi, Ruggero: *Ibsen*. Accademia, Milano, 1972.
- Jeager, H.: *Henrik Ibsen og hans verker*. Kristiania, 1892.
- Koht, H.: *Henrik Ibsen. Et diktarliv, I-II*. Oslo, 1954.
- Laurila, K.S.: *Henrik Ibsenin suhde naisasialikkeeseen*. Otava, Helsinki, 1924.
- Liukko, Pirkko: *Ibsen ja Suomi*. Turun yliopisto, Turku, 1980.
- Lukacs, G.: *Saggi sul realismo*. Torino, 1974.
- Mc Carty, M.: "Il testamento di Ibsen" i *L'anitra selvatica*. Ediz. Di teatro, Genova, 1978.
- Midgaard, John: *Breve storia della Norvegia*. Ed. Remo, Sandron, Firenze, 1969.
- Perrelli, Franco: *Introduzione a Ibsen*. Laterza, Bari, 1988.
- Pettersen, H.: *Bibliographia ibseniana, I-II*. Kristiania, 1917-22.
- Puppa, P.: *La figlia di Ibsen*. Bologna, 1987.
- Reznicek, L.V.: *Ibsen i Italia*. Oslo, 1980.
- Ruggieri, C, E.: *Ibsen e gli spettri*. Palermo, 1987.
- Scovazzi, M.: *Le letterature della Scandinavia*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1969.
- Sighele, S.: *La donna nel teatro di Ibsen*. Torino, 1913.
- Slataper, Scipio: *Ibsen*. Vallecchi, Firenze, 1977.
- Viljainen, Lauri: *Henrik Ibsen. Elämä ja draamat*. Porvoo, 1962.
- Vitaliano, I.: *Ibsen, la vita e le opere*. Milano, 1928

## *Minna Canth og litteraturhistorie i Finland*

### *Primærlitteratur av Minna Canth*

*Kirjeita vuosilta 1860-1897.* Otava, Helsinki, 1944.

*Koottu tuotanto.* W.G., Espoo, 1987.

*Kootut teokset.* Helsinki, 1862.

*Koyhää kansa. Kauppa Lopo. Lehtori Hellmanin vaimo.* Salakari. AAK, Hämeenlinna, 1983.

*Lehtori Hellmanin vaimo. Työmiehen vaimo.* AAK, Hämeenlinna, 1981.

*Minna Canth 1844-1897.* Espoo, 1987.

(med forord av Hella Kannilla). *Minna Canthin kirjeet*, SKS, Helsinki, 1973.

*Työmiehen vaimo: näytelmä viidessä näytöksessä.* W.S, Porvoo, 1885.

*Valitut teokset.* W.S.O, Porvoo-Helsinki, 1965.

*Valitut teokset.* SKS, 1971.

*Valitut teokset.* AAK, Hämeenlinna, 1973.

### *Sekundærlitteratur*

Aho, Juhani: *Muutamia mustelmia Minna Canthista*, Otava, Helsinki, 1912.

Aro, Matti: *Suomalainen teatteri vaiheito*, Hämeenlinna, 1977.

Asp, Hanna: *Minna Canth läheltä nähtynä*. Otava, Helsinki, 1948.

Aspelin-Haapkylä, Eliel: *Minna Canthin Kireet Kaarlo ja Emilie Bergbomille Työmiehen vaimo syntyaikana*. Aika, Helsinki, 1909.

Aspelin-Haapkylä, Eliel: *Suomalaisen teatterin historia I-IV*. SKS, Helsinki, 1906-1910.

Devoto, Giacomo: *Le letterature dei Paesi baltici*. Sansoni-Accademia, Firenze-Milano, 1969.

Hagman, Lucina: *Minna Canth- Bidrag till kvinnororelsens historia i Finland*. Helsingfors, 1924.

Heikkilä, Ritva: *Sanoi Minna Canth: Otteita Minna Canth teoksista ja kirjallisuudesta*. W.S.O, Porvoo-Helsinki, 1990.

Hermansson, Maarit: *Vapautumisen teema Minna Canthin kaunokirjallisuudessa*. Tampereen yliopisto, Tampere, 1995.

Kalima, Eino: *Kansallisteatterin ohjissa*. Porvoo, 1968.

Laitinen, Kai: *La letteratura finlandese. Un breve profilo*. Otava, Helsinki, 1995.

Laitinen, Kai: *Suomen Kirjallisuuden historia*, SKS, Helsinki, 1991.

- Nieminen, Reett: *Minna Canth: kirjailija ja kauppias*, Otava, Helsinki, 1990.
- Niirainen, Timo: *Miten Minna Canth asui kuopiossa*, Snellman-Instituutti, Kuopio, 1986.
- Saarenheimo, Mikko: *1800-luvun suomalainen realismi: kirjallinen tutkimus*, W.S, Porvoo, 1924.
- Soderhjelm, Werner: *Minna Canth. Några ord om norskt inflytande i finsk litteratur. Till Gerhard Gron*, Kristiania, 1916.
- Setälä, Helmi: *Minna Canthin aariviijoja*. Otava, Helsinki, 1910.
- Tarkiainen, Viljo: *Minna Canth*. Otava, Helsinki, 1921.
- Tarkiainen, Viljo: *Minna Canthin Työmiehen vaimo*. Sks, Helsinki, 1924.
- Tiitinen, Ilpo: *Minna Canth 19.3.1844-12.5.1897*. W.G, Espoo, 1987.
- Tuovionen, Elia: *Taisteleva Minna: Minna Canthin lehtikirjoituksia ja puheita 1874-1896*. SKS, Helsinki, 1994.
- Vaittinen, Pirjo: *Pohjoismainen ja suomalainen realismi*. Oulu, 1988.
- Vahamäki, K. Borje: *Minna Canthin kielet*. Snellman-Instituutti, Kuopio, 1991.
- Vilkamaa, Hilja: *Minna Canth. Elämäkerrallisia piirteitä*. Helsinki, 1931.
- Von Frenckell-Thesleff, Greta: *Minna Canth*. Helsinki, 1944.

## **Federica Chiarion: De norske folkeeventyrene**

Det er allerede 160 år siden den første utgaven av *De norske folkeeventyr* ble utgitt, men ennå i dag er denne eventyrsamlingen fortsatt levende, i stand til å oppmuntre dagens barn og forsterke den nasjonale selvfølelsen hos de voksne.

Min interesse for de norske folkeeventyrene, samlet og nedskrevet av Asbjørnsen og Moe, ble tilfeldig født ved at jeg leste Sigurd Hoels berømte essay, "Eventyrene våre", som viser og forklarer betydningen og verdien av disse symbolske fortellingene for den norske selvforståelsen.

Jeg ble spesielt interessert i trekkene som ble fremstilt som særnorske, siden fortellertradisjonen er en virksomhet felles for alle folkeslag i ulike verdensdeler, og selve eventyrmotivene viser klare likhetstrekk til alle tider såvel som over landegrensene.

Jeg gikk så med et folkloristisk blikk på jakt etter stoff om de norske folkeeventyrenes form og natur og tradisjonen de springer ut ifra.

Min studie av de norske folkeeventyrene bygger på verkene til den russiske folkloristen Vladimir J. Propp og forskningsverket til Irene Engelstad og Egil Sundland. Bidraget til den tyske forskeren Max Luthi og til den danske folkloristen Bengt Holbek har også vært av stor betydning. De har lært meg å gjenkjenne de norske folkeeventyrene ut fra et struktur- og innholdssynspunkt og å erkjenne dem som et "ekte" uttrykk for den norske tradisjonen. Fortellertradisjonen er umåtelig gammel og spredd over hele verdens befolkning. Helt siden tidenes morgen har mennesket diktet opp historier til egen og andres nytte og glede. De aller fleste overlevde ikke, men noen var så spennende, fengslende og enkle i oppbygningen at de lett lot seg huske og således overlevde. Historiene begynte å gå fra munn til munn og fra land til land.

Om folkeeventyrenes opprinnelse er det satt fram mange teorier. Det eneste man vet sikkert er at mange av dem er svært gamle, at alle folk har eventyr og grunnmotivene i dem er merkelig like, selv hos folk som ikke kan ha hatt en historisk eller kulturell forbindelse med hverandre.

Eventyrene innenfor en og samme kulturkrets står hverandre naturlig nok særskilt nær. Norske eventyr, slik som de tyske, franske, italienske og russiske, tilhører en gruppe som blir kalt det europeiske eventyr. Disse eventyrene må for en stor del være kommet til oss østfra.

At eventyrene hos folk som ikke kan ha hatt noen forbindelse med hverandre, allikevel likner hverandre, kan vanskelig forklares på annen måte enn at naturfolkens tenkemåte og forestillingsverden i sine grunntrekk er den samme overalt. Til tross for forskjellig klima og levevilkår, har menneskene mer eller mindre slåss mot de samme tingene, og derav har en felles tankegang utviklet seg hos naturfolkene. Dette gjaldt temaer som overnaturlige fenomener på jorden, i himmelen og i underverdenen. Deres fantasiutfoldelse ble noenlunde lik og de historiene de fortalte hverandre, i store trekk de samme. Etter hvert har det kommet ut eventyrsamlinger fra nær sagt alle verdens folk.

Innsamlingen av norske folkeeventyr har også vært et uttrykk for romantikk. Etter at unionsbåndene med Danmark ble brutt i 1814 og Norge fikk sin egen grunnlov, spredte det seg et nasjonalt begjær etter å gjenskape en selvstendig norsk kultur blant norske forfattere, diktere og litterater.

Typisk for den tyskinspirerte nasjonalromantikken (Johann Gottfried Herders teori) var overbevisningen om at ethvert folk hadde et individuelt åndelig særpreg (en folkesjel) som kom til uttrykk i “folkepoesien”.

Peter Christen Asbjørnsen (1812-85) fra Christiania og Jørgen Moe (1813-82) fra Ringerike leverte viktige kunstneriske bidrag til denne nye, nasjonale selvforståelsen.

I 1873 ble de enige om å samle de hjemlige fortellingene, slik de levde på folkemunne uten omdikting eller dikterisk behandling. Som brødrene Grimm hadde Asbjørnsen og Moe et vitenskapelig syn på eventyrene og vurderte dem som selvstendige, åndshistoriske dokumenter med krav på respekt og forsvarlig kildekritisk behandling. Asbjørnsen og Moes hovedprinsipp var “troskap mot tradisjonen”.

Asbjørnsen spesialiserte seg på sagn og folketro, Moe på folkeviser, mens de stod sammen om eventyrprosjektet. De mente selv at de måtte skape et eventyrverk som skulle representere hele landet og styrke folkets individualitet og selvrespekt, i sannhet et stort nasjonalt prosjekt.

De reiste rundt og samlet inn eventyr i flere år. Det hendte de dro sammen, men som regel samlet de hver for seg, og således klarte de å dekke store deler av Sør-Norge, de isolerte fjorddalene og de vestnorske fjordbygdene og høyfjellsstrøkene.

Asbjørnsen og Moe så seg som “gjenfortellere“. De var ikke ute etter å gjengi eventyrene nøyaktig ord for ord slik de hadde hørt dem, på dialekt og med alle språklige særegenheter, hvilket ville være den vitenskapelige metoden for en folkeminnegransker av i dag. Nøyaktig nedskrevne tekster er en forutsetning for å kunne sammenlikne ulike varianter av de samme eventyrene.

Asbjørnsen og Moes hensikt var å presentere eventyrene slik at de kunne bli en nasjonal kulturskatt for alle i landet, uavhengig av sted og dialekt.

Fra et rent vitenskapelig synspunkt er ikke dette en tilfredsstillende metode (jf. Holbek), men for Asbjørnsen og Moes formål var den god, og rimeligvis den eneste mulige og riktige. De noterte også ned ulike varianter av de samme eventyrene slik de ble fortalt av ulike fortellere i ulike bygder. Vanligvis valgte de seg så ut en variant som de la til grunn, den de syntes var best, og supplerte så med ting de likte fra andre varianter. Det hendte også at de smeltet sammen to eller flere slike versjoner av samme eventyr.

De samlet, nedskrev og ”gjenfortalte” skriftlig en stor mengde eventyr som i løpet av kort tid ble en nasjonal kulturskatt for alle nordmenn, og kanskje den norske kulturelle overlevering som mest av alt binder nordmennene sammen. Den store læremesteren Jacob Grimm kalte de norske folkeeventyrene „die besten Märchen, die es gibt“. De norske eventyrene er blitt felleseie for alle nordmenn og har derved økt følelsen av det ekte felles norske og „...har gjort det rikere og morsommere å være norsk“ (Sigurd Hoel).

### *Hva er et folkeeventyr?*

Dette er et spørsmål mange forskere gjennom tidene har forsøkt å svare på og flere forslag til definisjoner har vært framsatt.

Et folkeeventyr er først og fremst en internasjonal prosafortelling av ukjent opprinnelse som har levd i den muntlige tradisjonen, og har et „fiktivt“ innhold som ikke blir trodd på. Det er en fortelling som har sitt utgangspunkt blant de fattige og i gamle dagers middelalderske dagligliv, men den går raskt ut over disse grensene og inn i det overnaturlige og fantastiske.

Som muntlig diktning har folkeeventyret en enkel struktur, enkel personschildring og enkel handling, og det er bygd opp på en slik måte at det er lett å huske. Mønsteret er klart.

Det er tradisjonelle elementer i alle eventyr. Likevel har de alle sitt særpreg, siden rammen er så bred at den gir rom for variasjoner. Samspillet mellom det tradisjonelle mønsteret og den individuelle fortelleren er vesentlig for eventyrets kvalitet. I den muntlige tradisjonen har hver ny generasjon av eventyrfortellere vært en dikter, ikke bare en gjenforteller.

I løpet av 1900-tallet ble folkeeventyrene analysert av stadig flere forskere fra ulike vitenskapelige disipliner, som for eksempel folklorister, etnologer, psykologer og litteraturvitere. Særlig etter andre verdenskrig begynte folklorister og sosialantropologer å

analysere de egentlige folkeeventyrene (undereventyrene) etter strukturalistiske prinsipper. Målet var å finne en grunnleggende strukturell enhet i folkeeventyr som de kunne analyseres ut ifra.

Et av de viktige bidragene fra strukturalismen er boka til den russiske folkloristen Vladimir Propp *Morfologija Skazki* fra 1928, som inneholder en strukturell analyse av de russiske folkeeventyrene fra A.N. Afasanevs samling. Det er særlig undereventyrene, den mest omfattende gruppen av egentlige eventyr, Propp har beskjeftiget seg med, og han konkluderer med at flere undereventyr har en bestemt og identisk strukturell enhet, til tross for at de har et ulikt innhold.

I de russiske folkeeventyrene fant han et utall av personer og vesener med ulike navn og egenskaper, og som opptrådte på ulike måter. Antallet motiver var tilsvarende. Ved å sammenlikne en del ulike motiver fant han ut at mange elementer i dem kunne skiftes ut uten at den grunnleggende strukturen i det enkelte eventyret forandret seg.

Vladimir Propp anser handlingen som det *konstante* og nødvendige elementet i motivene, mens *variablene* er knyttet til hvem som gjør det og hvordan de gjør det. Det er handlingen som Propp kaller *funksjoner*, det vil si den minste handlingsenhet som beveger handlingsforløpet framover. Propp kommer fram til at antallet funksjoner begrenser seg til 31, og at ingen enkelteventyr samtidig inneholder alle disse, men de forekommer i en bestemt rekkefølge i alle undereventyr.

Eventyrets konstante elementer er altså de narrative funksjonene (personers handlinger). Det som varierer, er personenes navn og deres attributter. I eventyret knyttes ofte de samme handlingene til forskjellige personer, og de kan være tallrike, mens en persons handling er knyttet til nokså bestemte narrative funksjoner. De narrative funksjonene som er knyttet til en persons handlinger, utgjør et felt av slike handlinger og kalles *en handlingssfære*. Eventyret har sju slike handlingssfærer, og det er sju personer eller roller som knytter seg til disse. Propp betegner de sju rollene eller personene som invariable i personregisteret på samme måten som de 31 funksjonene i handlingsforløpet utgjør den øvre grense for antall handlingenheter.

Den norske forskeren Irene Engelstad har undersøkt den narrative strukturen i noen (23) norske undereventyr etter Propps narrative funksjoner. Hun har satt fram en forenklet modell som passer for de fleste norske folkeeventyr. Istedenfor Propps 31 forekommer bare 15 narrative funksjoner (handling) så ofte at man kan regne dem for typiske, konstante og nødvendige i handlingsutviklingen i norske folkeeventyr.



Irene Engelstads undersøkelse av strukturen i norske undereventyr viser at de hører hjemme i en europeisk tradisjon og har en *fast narrativ struktur* og de *samme motiver* som andre eventyr. Således bekrefter hun at Propps teori også har gyldighet for de norske folkeeventyrene.

### *Hva kjennetegner norske folkeeventyr?*

Da reiser umiddelbart spørsmålet seg: *Hva er det som gjør de norske eventyrene typiske og spesielt egnet for den norske folketradisjonen?* Hvilke trekk er ulike og særnorske, tett knyttet til det miljøet hvor disse fortellingene ble overlevert gjennom utallige generasjoner? Å finne disse trekkene har vært målet med min undersøkelse.

Selv om mangt og meget av det man finner i folkeeventyrene, er internasjonalt felleseie, har ethvert folkeeventyr en fremstillingsform som er karakteristisk for det folket som har overlevert det gjennom sine gjenfortellinger. Eventyret er et internasjonalt kulturelement i en nasjonal utforming.

Den kulturelle og tradisjonelle betydningen av de norske folkeeventyrene er derfor ikke bare deres bestemte funksjonsrekkefølge, men like meget de forskjellige motivene som betjener de enkelte funksjonene og egenskapene til hovedpersonene i handlingen. Av den grunn bestemte jeg meg for å lete etter de motivene og personene i Asbjørnsen og Moes undereventyr som forekommer hyppigst, og for å få det til brukte jeg Irene Engelstads funksjonsrekkefølge (fra Propps morfologi) og Egil Sundlands analyse av motivene innenfor de enkelte funksjonene.

Min undersøkelse bekreftet det begrensede funksjonstall som forekommer i de norske undereventyrene. Samtidig så jeg at handlingen i alle disse undereventyrene utviklet seg gjennom disse få funksjonene. Dessuten gjorde analysen av de konstante funksjonene meg i stand til å finne og å spesifisere de variablene (navn, personens egenskaper, miljø og natur) som preger Asbjørnsen og Moes undereventyr og slik nå mitt mål.

Det som forandrer seg i de norske folkeeventyrene, er først og fremst de realistiske detaljene som knytter eventyrene fast til det hverdagslige og gjenkjennelige. I det norske folkeeventyret kommer det nasjonale særpreget til uttrykk i *den norske naturen* og *folkets enkle levevis*. Det nasjonale avspeiles i *karaktertypene* og attributtene deres: Askeladden, Trollet, Per og Pål, Rødreven, osv. Særnorsk er også tendensen til å aksentuere det humoristiske i personskildringen, eller la det utfolde seg i grusomme og groteske former.

Det nasjonale og originale viser seg i folkeeventyret ved måten det blir fortalt på, og dette er særegent for den norske fortellertradisjonen. Den norske *fortellermåten* er en slags fortsettelse og utvikling av sagaen, og således har den bevart sin kraft og særart.

Det er nettopp den nasjonale fortidsfortellingen, karaktertypene, den bygdenorske miljøkoloritten, de norske naturinnslagene og sagastilen, som viser at norske eventyr har utviklet seg til en selvstendig norsk „økotype“, forskjellig fra de andre europeiske folkeeventyrene.

### *Eventyrets universelle og symbolske natur*

For å gjøre reisen i den norske fiktive og tradisjonelle verden fullstendig, ble det interessant å se på betydningen av Asbjørnsen og Moes folkeeventyr, siden de var så tett knyttet til det miljøet de befant seg i, og dessuten en del av den levende fortellertradisjonen som ble overført gjennom utallige generasjoner.

Å søke etter hva et eventyr virkelig handler om, hvordan det ble opplevd av dem som fortalte og hørte dem og hvordan det er farget av den virkeligheten vi lever i i dag, førte oss til eventyrets universielle og symbolske natur.

Som vi tidligere har sett, består eventyrfortellingen av stabile og variable elementer. De baseres på en felles struktur og har samtidig ulik betydning for forskjellige fortellere og lyttere. Men selv om eventyret kan ha ulik betydning for den enkelte, er det en „channel of meaning“ mellom fortellere og publikum. Etter Holbeks mening fins det en „kjernebetydning“ i eventyret: en mening eventyrfortelleren ønsker å formidle til sine lyttere. Da eventyrene holdt på å forsvinne som muntlig tradisjon med sine siste fortellere og tilhørere, forsket Holbek på fortellerne og tilhørere av den siste generasjonen for å forsøke å finne eventyrets mening. På den samme måten tok jeg for meg Asbjørnsen og Moes undereventyr, siden de danner den siste „ring“ i den norske muntlige fortellertradisjon, selv om de ble nedskrevet.

Eventyrene beskriver rett og slett tre konfliktlinjer, tre tematiske opposisjoner: generasjonskonflikter, opposisjon mellom kjønnene og sosiale motsetninger. Alle disse konfliktene var reelle, erfarte og vanskelige i det eventyrfortellende samfunnet – den gang enda mer enn i dag, fordi generasjonene levde tettere innpå hverandre og de sosiale ulikhetene var større.

Folkeeventyrene behandler derfor disse temaene på en forsiktig og indirekte måte, ved å la handlingen foregå i en totalt fiktiv verden, der deltakerne er kamuflerte, men konfliktene gjenkjennelige nok.

Selv om Holbek holder fast på sammenhengen mellom samfunnet og eventyret i sin kulturhistoriske lese måte, får hans tolkninger ofte en psykologisk vinkel. Hans lese måte blir da mer interessant og fullstendig, siden folkeeventyrets form og mangeartede symbolikk i det hele synes å invitere til mange ulike tolkninger av dets universelle tematikk og et lengre tidsperspektiv enn Holbeks planlagte synkrone lese måte. Mellommenneskelige forhold som beskrives i eventyrene, ser ut til å være av mer allmenngyldig karakter og løsrevet fra tiden og samfunnsforholdene.

Eventyrene gav fattigfolk og småfolk grunn til optimisme, de gav perspektiv, og de opprettholdt en ide om rettferdighet og riktige og gode handlinger som var gjengse også i det virkelige livet. Eventyrene gav moralsk støtte, følelse av menneskeverd og selvspekt og kunne hjelpe en med å ta bort angsten for det metafysiske. I eventyrene kunne man leve ut fantasier det var umulig å realisere i det virkelige livet. Det var sikkert flere grunner til at den muntlige fortellertradisjonen ble borte, men det som er klart nå, er at eventyrene hadde en helt annen funksjon og betydning for hundre år siden enn de har i dag. Eventyrene har imidlertid fortsatt å eksistere som leseeventyr for barn, og dette tyder på at de også inneholder tidløse temaer og en form for universalitet.

Min undersøkelse av de "eksistensielle" betydningene av undereventyrene i den norske fortellertradisjonen, viser at Asbjørnsen og Moes undereventyr gjenspeiler både det sosiale systemet i det gamle fortellersamfunnet, og fortellernes og lytternes syn på verdier, deres redsler, behov og ønsker. Men fremfor alt blir eventyrenes universalitet og aktualitet bekreftet.

Asbjørnsen og Moes eventyrsamling fremstår derfor som en verdifull arv for de framtidige generasjoner og en kilde for enhver nordmann til å kunne more seg og oppdage og forsterke sin nasjonale selvfølelse.

## Litteratur

- Alver, Bente G.: "Concepts of the Soul in Norwegian Tradition", pg. 110-127. I Kvideland, Reimud: *Nordic Folklore: Recent Studies*, Bloomington, Indiana UP, 1989.
- Aarne, A & Thompson, S.: *The Types of the Folktale*, FFC, Nr. 184, Helsinki, 1973.
- Aarne, Antti: *Ursprung der Märchen. Leitfaden der Vergleichenden Märchenforschung*, Hamina, 1913.
- Asbjørnsen, P.Ch. & Moe, J.: *Samlede eventyr*, Gyldendal, Oslo, 1978, Vol. I-II-III..
- Asbjørnsen, P.Ch. & Moe, J.: *Det var en gang – 5*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1995.
- Asbjørnsen, P.Ch. & Moe, J.: *Det var en gang – 6*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1995.
- Asbjørnsen, P.Ch. & Moe, J.: *A time for trolls: fairy tales from Norway*, selected and translated with an introduction by Joan Roll-Hansen, Aschehoug, Oslo, 1988.
- Asbjørnsen, P.Ch. & Moe, J.: *Folke- og huldreeventyr i utvalg*, innledning av Johan Borgen, Oslo, 1968.
- Asbjørnsen, P.C. & Moe, J.: *Fiabe Norvegesi*, a cura di Alda Castagnoli Manghi. Prefazione di Vittorio Santoli, Giulio Einaudi editore, Torino, 1962.
- Beit von, Hedwig: *Das Märchen. Sein Ort in der geistigen Entwicklung*, Bern, 1956.
- Bolte, J. & Polívka: *Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm*, Band IV, Leipzig, 1930.
- Bø, Olav: *Die Brüder Grimm, ihre folkloristische Arbeit und ihre Verbindung mit nordischen Sammlern und Gelehrten*, Deutsche Bibliothek (Goethe Institut), Oslo, 1965, pg. 33-54.
- Bø, Olav: *Trollmakter og godvette: overnaturlige vesen i norsk folketro*, Samlaget, Oslo, 1987.
- Bø, Olav; Hodne, Bjarne; Grambo, Ronald; Hodne, Ørnulf: *Norske Eventyr*, Det Norske Samlaget, Oslo, 1982.
- Christiansen Reidar, Th.: *Norske Eventyr. En systematisk fortegnelse efter trykte og utrykte kilder*, Utgitt av den Norske Kildeskriftkommission, Kristiania, 1921.
- Cirese, A.M.: *Da spazi e tempi lontani: la fiaba nelle tradizioni etniche* Guida, Napoli, 1991.
- Cocchiara Giuseppe: *Storia del folklore in Europa* Vol. 3, Universale Scientifica Boringhieri, 1952, ristampa 1977.
- Convegno internazionale di studio sulla fiaba <Parma, 1979>: *Tutto e fiaba: atti del convegno internazionale di studio sulla fiaba* Emme edizioni, Milano, 1980.

- Courtes, Joseph: *La fiaba: poetica e mitologia* A cura di Alessandro Perissinotto, Centro scientifico, Torino, 1992.
- DesRoches, Kay U.: "Asbjørnsen and Moe's Norwegian Folktales: Voice and Vision" pg. 24-40 in Usrey Malcolm: *Reflections on the Best in Children's Literature: Fairy Tales, Fables, Myths, Legends, and Poetry*, West Lafayette: Children's Lit. Assn., 1987.
- Eide, Tom: "Jomfruen på glassberget: Refleksjoner over et av Asbjørnsen og Moes eventyr" *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, Groningen, Netherland, 1988, 9:1 – 2, pg. 41-56.
- Engelstad, Irene: *Fortellingens mønstre. En strukturell analyse av norske folkeeventyr*, Oslo, 1976.
- Franz von, M. Luise: *La fiaba del lieto fine: Psicologia delle storie di redenzione*, Como, 1987.
- Gabrieli, Mario: *Storia delle letterature della Scandinavia*, Nuova Accademia, Milano, 1958.
- Gini, Enza: *La fiaba d'area germanica: studi tipologici e tematici*, La nuova Italia, Firenze, 1990.
- Grambo, Ronald: "Cosmogonic Concepts in Norwegian Folktales", *Fabula* 14, pg. 91-101.
- Grambo, Ronald: "Magic and Semiotic: Some preliminary Reflexions on a Great Theme". I *Livstegn: Journal of the Norwegian Association for Semiotic Studies*, Bergen, 1988, 5:1, pg. 59-70.
- Grambo, Ronald: *Sjelsforestillingen i norske eventyr*, Uppsala, 1970.
- Grimm, J. & W.: *Fiabe* a cura di Laura Mancinelli, traduzione di Anna Cocito, vol. I-II, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1990.
- Greimas, A.J.: *Sémantique structurale*, Paris, 1966.
- Hodne, Bjarne: *Eventyr og tradisjonsbærerne. Eventyrfortellere i en Telemarksbygd*, Oslo-Bergen-Tromsø, 1979.
- Hodne, Ørnulf: "Naturoppfatning i norske folkeeventyr", i *Norveg. Tidsskrift for etnologi og folkloristikk*, Universitetsforlaget, Oslo, 1993, 36:1. Tema: Landskap, pg. 5-17.
- Hodne, Ørnulf: *Jørgen Moe og folkeeventyrene: en studie i nasjonalromantisk folkloristikk*, Universitetsforlaget, Oslo, 1979.
- Hodne, Ørnulf: *Jørgen Moe: folkeminnesamler – dikter – prest*", Universitetsforlaget, Oslo, 1982.
- Hodne, Ørnulf: *The Types of the Norwegian folktale*, Universitets forlaget, Oslo, 1984.
- Hodne, Ørnulf: *Vetter og Skrømt i norsk folketro*, Cappelen, Oslo, 1995.

- Hoel, Sigurd: “Eventyrene våre” (1940). I Nils Lie (utg.): *Essays i utvalg*, Oslo, 1962, pg. 100-110.
- Kittelsen, Th.: *Troll i Norge*, Stenersen, Oslo, 1989.
- Liestøl, Knut: *P.Ch. Asbjørnsen. Mannen og livsverket*, Oslo, 1947.
- Lüthi, Max: *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Premessa di Giorgio Dolfini, traduzione di Marina Cometta, Mursia, Milano, 1979.
- Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*, J.B. Metzlersche Verlag, Stuttgart, 1962, 7° ediz., 1979.
- Lüthi, Max: *Das Volksmärchen als Dichtung und als Aussage. Wege der Märchenforschung*, Darmstadt, 1973.
- Mittner, Ladislao: *Storia della letteratura tedesca*, PBE, Torino, 1978, vol. II, tomo 2°.
- Moe, Jørgen: Innledning til “Norske Folkeeventyr” 2.utg. I *Samlede skrifter* II, Kra. 1877, pg. 19-83.
- Pensa, Mario: *L'uomo del nord*, Zanichelli, Bologna, 1962.
- Perrault, Ch.: *I racconti di mamma oca*, introduzione di Bruno Bettelheim, traduzione di Carlo Collodi, Universale Economica Feltrinelli. I CLASSICI, Milano, 1993.
- Pisany, Valentina: *Leggere la fiaba*, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, Milano, 1993.
- Propp, V.J.: *Morfologia della fiaba, Le radici storiche dei racconti di magia*, traduzione di Salvatore Arcella, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1976-77.
- Propp, V.J.: *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966.
- Propp, V.J.: *Edipo alla luce del folklore* Einaudi, Torino, 1975.
- Ricotti Sorrentino, M. Antonietta: *Il regno lontano. Origini e significato delle fiabe*, Panozzo & Pantanelli Editori, Pesaro, 1980.
- Scovazzi, Marco: *Storia delle letterature nordiche*, F. Fabbri Editori, Milano, 1969.
- Sydow, C.W. von: *Geography and Folk-tale oicotypes*, Copenhagen, 1948.
- Stokker, Kathleen: “Oral Tradition, Humanism, and the Baroque” pg. 39-52. I Næss, Harald S.: *A History of Norwegian Literature*, Nebraska P, 1993.
- Sundland, Egil: *Det var en gang – et menneske: tolkninger av Asbjørnsen & Moe undereventyr som allegorier på menneskelig innsikt og erkjennelse*, Cappelen akademisk forlag, Oslo, 1995.
- Thompson, Stith: *Motif – Index of Folk – literature*, Vol. 6, Bloomington, Indiana University Press, 1966-67.
- Thompson, Stith: *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano, 1967.

Vesaas, Hilde: *Stil og tematikk i norske undereventyr: to undersøkelser av Rasmus Lølands*  
*Norsk eventyrbok*, Oslo, 1996.

Wallert, Evert: *Norske folkeeventyr*, Bokvännen, Stockholm, 1984, 39:2, pg. 36-38.

## **Silvia Alfreide: Edvard Griegs (1843-1907) romanser og norsk poesi i samme epoke**

Fram til det 19. århundre hadde Norge bare spilt en liten rolle i den europeiske kulturen, men fra midten av 1800-tallet fikk Norge en betydelig plass i den, takket være berømte personligheter som dramatikeren Henrik Ibsen (1828 – 1906), maleren Edvard Munch (1865 – 1944) og musikerens Edvard Grieg.

Griegs musikk er bestemmende for oppfatningen av hva som er norsk musikk. Helt fra begynnelsen av karrieren prøvde han å finne en personlig uttrykksmåte i komposisjonene sine. Han imiterte språkforskere, som forsøkte å finne et norsk språk, landsmålet, basert på dialektene som blir snakket i Norge. På den samme måten ville Grieg tenke seg ut et nasjonalt musikkpråk, basert på den harmoniske og melodiske teknikken inspirert av norske folkesanger. Han og vennen Rikard Nordraak hadde bestemt seg for å arbeide sammen for norsk kunst. Men Nordraak døde for tidlig, og Grieg skrev i et brev fra 7. mai 1866:

“Vi haabede begge at kunne virke sammen til fremme for vår nationale kunst; da dette ikke blev oss forundt, har jeg blot trofast at holde det løfte jeg gav ham, at hans sag skulle være min sag, hans maal mit.” (Benestad 1980:537)

I hovedoppgaven min forsket jeg på romansene til Grieg, og så på hvordan musikken hans ble mer og mer norsk i løpet av hans kunstneriske karriere. Jeg kunne slå fast at stilen hans forandret seg gjennom årene. I Leipzig ble komposisjonene hans preget av tysk romantikk, og på slutten av livet hans er de virkelig norske. I arbeidet mitt delte jeg livet til Grieg i fire tidsavsnitter og kunne erfare at i hver periode valgte han dikt på det bestemte språket som samsvarte med stedet han levde på. Dette påvirket også den musikalske stilen:

1. Leipzig-perioden (1858 – 1862): Sangene er påvirket av tysk romantikk, spesielt av Schubert og Schumann; han anvender dikt av tyske diktere i denne perioden.
2. København-perioden (1862 – 1869): Han bruker dikt av tyske og danske diktere, og man kan høre innflytelse av danske komponister.
3. Christiania-perioden (1870 – 1879): Han bruker dikt av norske diktere som skriver på bokmål; musikken blir mer norsk.
4. Modenheten (1880 – 1895): Han benytter dikt av norske diktere som skriver på landsmål, og musikken hans er norsk.



## *Grieg i Leipzig*

Grieg var bare 15 år gammel da han kom til Leipzig i 1858. Den norske fiolinisten Ole Bull var en god venn av Griegs foreldre, og sommeren samme året var han på besøk og fikk å høre noen av Griegs komposisjoner. Han ble interessert og rådet dem til å sende gutten til musikkonservatoriet i Leipzig, et av de mest berømte og beste på den tiden. Han ble i Leipzig i fire år. Selv om Grieg var lite fornøyd med komposisjonsutdannelsen han fikk ved konservatoriet, var dette utgangspunktet for karrieren hans.

Han komponerte sine første romanser, ”Vier Lieder für Altstimme“ op. 2, i Leipzig. Han valgte to dikt av Adalbert von Chamisso og to av Heinrich Heine til romansene. Jeg har beskjeftiget meg med flere kritikker av disse komposisjonene, og jeg fant ut at det tegnet seg to forskjellige tendenser i kritikken. Den første tendensen støtter idéen om at verket tar vare på det beste hos Schubert, mens man i den andre tendensen er uenig i dette. Spesielt kritikerne som skrev etter midten av det 20. århundre, er av denne siste oppfatningen. De er for eksempel Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe, John Horton, Beryl Foster og Astra Desmond, Robert Wallace Olson og Asbjørn Eriksen. Samtlige er de imidlertid enige om at op. 2 er påvirket av den tyske romantikken fra Schubert og Schumann. Slik jeg ser det, stemmer dette. Schumann var nemlig Griegs yndlingskomponist.

I op. 2 finner vi et av Griegs særdrag: den forstørrede kvarten. Han brukte dette elementet i mange av komposisjonene sine og spesielt i de siste. Dette intervallet forekommer også svært hyppig i norsk folkemusikk. Derfor er bruken av dette trekket sikkert påvirket av Griegs kjennskap til slåtter og norske melodier. Schjelderup-Ebbe mente derimot at anvendelsen av den forstørrede kvarten er ubevisst fordi Grieg på den tiden ikke hadde studert norsk folkemusikk enda.

## *Den danske perioden*

Etter oppholdet ved konservatoriet i Leipzig, dro Grieg tilbake til Bergen, men etter ett år hjemme reiste han bort igjen. Han ville til København for å studere siden han enda ikke følte seg ferdig med sin musikalske utdanning. Der møtte han blant annet Niels Wilhelm Gade (1817 – 1890) og Johan Peter Emilius Hartmann (1805 – 1900). Disse hadde allerede utviklet en ny stil som var forskjellig fra den tyske romantikken, og de stiftet også den ”danske skolen“. De brukte motiver fra dansk folkemusikk i komposisjonene sine.

Grieg lærte nå virkelig å dra nytte av norsk folkemusikk som inspirasjonskilde for sin egen musikk. Dette gjennombruddet blir gjerne satt i forbindelse med Griegs møte med de danske komponistene og med den norske vennen Rikard Nordraak. De møttes i København i 1865. Rikard Nordraak hadde ikke studert musikk på konservatoriet. Hans musikkstudier var amatørmessige, men han hadde allerede funnet sin egen stil. Han hadde skapt en nasjonal stil preget av konsentrert enkelhet i det harmoniske. Hans kunst var spontan og naturlig. Grieg beundret ham mye, og Nordraaks bevisste holdninger og sterke personlighet utløste ny inspirasjon hos ham.

Om sommeren dro Grieg vanligvis tilbake til Bergen. Da var han ofte sammen med Ole Bull og fikk å høre mange hardingfeleslåtter og melodier. Grieg lærte mange av disse stykkene og likte dem mer og mer. I et intervju med Abell sier han om Bull:

„Han åpnet mine øyne for skjønnheten og originaliteten i den norske musikk. Gjennom ham lærte jeg mange glemte folkesanger, og fremfor alt min egen natur, å kjenne. Hadde det ikke vært for Ole Bulls gagnlige innflytelse, ville jeg skrevet fargeløs musikk.“ (Andersen 1993:52)

I København komponerte Grieg op. 4 „Seks digte“. Tre dikt er av Heinrich Heine, to av Adalbert von Chamisso og ett av Ludwig Uhland. Her finner vi den forstørrede kvarten igjen. Men vi finner også to nye elementer i hans stil: det melodiske rimet og Griegs særskilte ledemotiv. Det melodiske rimet er gjentakelsen av en melodisk vending i høyere eller lavere leie. Denne imitasjonen fikk navnet sitt fra gregorianaforskeren Peter Wagner (Sandvik 1943:9).

Griegs ledemotiv består av tre fallende toner. Den andre tonen har et intervall av et forstørret eller forminsket sekund fulgt av en forminsket eller forstørret ters. Dette motivet fikk sitt navn av David Monrad Johansen i Griegs biografi (Monrad Johansen 1956:185). De fleste av musikkhistorikerne, som Schjelderup-Ebbe, Olson, Horton, Benestad, Foster og Eriksen, anerkjenner Griegs ledemotiv som et av de viktigste særdrag i Griegs musikkstil. Både det melodiske rimet og Griegs ledemotiv forekommer i norske folkemelodier. Schjelderup-Ebbe mener at Grieg ennå ikke var bevisst påvirket av folkemusikken.

### *Kristiania-perioden*

I Kristiania virket Grieg som musikk lærer og dirigent. Griegs komposisjoner under kristianiaoppholdet ble i betydelig grad preget av samarbeidet med Bjørnstjerne Bjørnson som i denne tiden var teatersjef for Christiania Theater. De møttes ofte for å diskutere kunst og kultur.

Grieg satte musikk til enkelte dikt av Bjørnson og også til noen større verk, for eksempel *Arnljot Gelline* i 1871, *Sigurd Jorsalfar* i 1872 og *Olav Trygvason* i 1873. Musikken til Olav Trygvason ble ikke ferdig, siden Bjørnson ikke hadde gitt hele verket til ham. Derfor begynte Grieg å komponere musikken til *Peer Gynt* av Henrik Ibsen.

Bjørnson var en viktig personlighet i kulturlivet i Kristiania. Sjelden har en norsk dikter hatt så mange og omfattende interesser som han, og sjelden har noen klart å kombinere diktning og politiske interesser og lykkes med begge deler. Han skrev dikt, drama og fortellinger. Bjørnson skrev dikt gjennom hele livet sitt. Diktene hans var sangbare, og det er satt melodi til mange av dem av forskjellige norske komponister: Halfdan Kjerulf, Ole Bull, Rikard Nordraak og Edvard Grieg. Ingen norsk lyriker har vært sunget så mye som Bjørnson. Mest kjent er han for nasjonalsangen: „Ja, vi elsker dette landet“ med musikk av fetteren Rikard Nordraak.

Grieg satte musikk til noen av diktene vi finner i fortellingen *Fiskerjenten*, skrevet av Bjørnson i 1868. Griegs verk har fått navnet „Fiskerjenten“ op. 21, og han komponerte det mellom 1870 og 1872.

Den første av romansene i op. 21 er en av sin tids skjønneste kjærlighetssanger: „Det første møte“. For første gang i romansene hans kan man høre og føle norsk naturstemning. Den norske stilen er aksentuert med triller og mordenter som Grieg benytter for å imitere lokkene.

Grieg tilbrakte sommeren 1869 i Bergen og studerte der Lindemanns samlinger „Ældre og nyere norske fjeldmelodier“ og „Norske Fjeldmelodier“. Fra nå av kan man si med Schjelderup-Ebbe at Grieg helt tydelig er påvirket av den norske folkemusikken.

Op. 21 er et av Griegs betydeligste verk, blant annet fordi stilen har forandret seg. Vi finner de samme elementene vi fant i op. 2 og 4, men nå vet vi at de kommer fra norsk folkemusikk siden han hadde studert denne musikken til bunns i Lindemanns samlinger.

Grieg møtte Henrik Ibsen for første gang i Roma i 1866. Det ble klart fra første stund for Ibsen at Grieg var en musikalsk og intellektuell begavelse. Ibsen skrev et brev til Grieg 23. januar 1874 og foreslo for ham at han skulle komponere musikken til dramaet *Peer Gynt*:

„Jeg henvender disse linjer til Dem i anledning af en plan, som jeg agter at iværksætte, og i hvilken jeg vil forespørge om De skulde ville være deltager. Sagen er følgende: 'Peer Gynt', - hvoraf nu et tredje oplag snart skal udkomme, - agter jeg at indrette til opførelse på scenen for Dem, hvorledes jeg tænker at indrette stykket.“ (Benestad 1998:537)

Grieg aksepterte, og op. 23 ble oppført for første gang i Kristiania 24. februar 1876. Både Ibsen og Grieg var fraværende. Publikum og kritikere var imidlertid begeistret. Stykket ble fremført 36 ganger denne våren.

Peer Gynt er en av Griegs mest kjente komposisjoner, særlig „Morgenstemning“ og „Solvejgs sang“. Denne vidunderlige melodien har folketonens edleste egenskaper, gjennomstrømmet av den største enkelhet. Grieg var selv klar over sangens nære forhold til folkemelodiene i koloritt. I et brev datert 17. juli 1900 til Henry T. Finck skrev Grieg:

„Was meine Lieder betreffen, glaube ich selbst nicht, dass dieselben im Allgemeinen vom Volkslied wesentlich beeinflusst sind. Wo die Lokalfarbe eine Hauptrolle spielen musste, ist es allerdings der Fall, z. B. in Solvejgs Lied aus 'Peer Gynt'. Dieses Lied ist aber vielleicht das Einzige meiner Lieder, wo eine Nachbildung der Volksweise sich nachweisen lässt.“ (Grieg 1957:58)<sup>1</sup>

Grieg har aldri antydnet hvilken folkesang han hadde i tankene. Mange av kritikerne mener at det er „Jeg lagde meg så syldig“. Denne sangen er inkludert i „Ældre og nyere norske fjeldmelodier“. I „Solvejgs sang“ finner vi nye elementer i Griegs stil: springarrytmen og tomme tonikakvinter i bassen. Tonikakvinter i bassen er typisk i musikken som spilles med langeleik og hardingfele. Man kan høre springarrytmen i refrenget.

Samme året døde Griegs foreldre og datteren hans. I denne triste tiden leste han Ibsens dikt, og han valgte seks av dem for op. 25 „Seks digte“. Her finner vi for første gang impresjonistiske trekk. Dette skjer i „En svane“, når han beskriver svanen som glir over vannet. Den funksjonsharmoniske sammenhengen mellom akkordene begynner å løse seg opp i en fri dissonansbehandling.

## *Modenheten*

Mot slutten av 70-årene ville Grieg forlate byen, konsertene, undervisningen og finne mer tid til å skape ny musikk. I brev av 31. januar 1877 skrev han til Max Abraham:

“De taler om komposisjon. Men her sitter jeg og gir timer og holder øvelser, korprøver og den slags. Jeg skal være glad når sommeren kommer og jeg kan reise på landet og arbeide.“ (Benestad og Schjelderup 1980:183)

---

<sup>1</sup> Når det gjelder sangene mine, synes jeg ikke selv at de generelt sett er særlig påvirket av folkemusikken. Der lokalkoloritten måtte spille en hovedrolle, er det imidlertid en innflytelse, for eksempel i Solvejgs sang fra *Peer Gynt*. Denne sangen er kanskje den eneste av sangene mine hvor det er mulig å påvise et forbilde i folkesangen (redaktørens oversettelse).

I 1880 dro Grieg tilbake til hjembyen, og ble dirigent for orkesteret „Harmonien“. I hele to år hadde han ikke skapt noe nytt. Han var engstelig for at den kunstneriske åre i ham kunne være borte for alltid. Han leste Vinjes dikt, og plutselig gikk det et lys opp for ham. Krisen hans fant en løsning. Nynorsk poesi og beskrivelse av vidunderlig hjemlig natur vekket inspirasjonen i ham igjen til å skrive nye romanser. Han komponerte „Tolv melodier til digte av A. O. Vinje for en stemme med piano“ op. 33.

Op. 33 ble oppført for første gang i Kristiania. Etterpå ble verket sjelden spilt i sin helhet. Det er noen sanger som ble mer spilt enn andre, og de er: „Guten“, „Våren“, „Langs ei å“, „Eit Syn“, „Gamle mor“, og „Ved Rundane“. I dette verket finner vi alle de harmoniske og melodiske elementene som er så typiske for Grieg. I tillegg er det mange dissonerende akkorder, og de fleste av kritikerne mener at de kommer fra norsk folkemusikk. Grieg selv forklarer hvorfor han liker å benytte disse akkordene slik:

„Jeg har funnet at den dunkle dybde i våre folketoner har sin grunn i deres uanede harmoniske muligheter. [...] jeg har forsøkt å gi min anelse om våre folkevisers skjulte harmonier et uttrykk.“ (Greni 1954:245-246)

I 80-årene reiste Grieg mye i hele Europa for å gi konserter. På den tiden komponerte han mindre enn før. I 1884 bygde han et hus på Troidhaugen ved Bergen. Han kunne leve i naturen nær Nordåsvannet, og han var også nær byen. I et brev til Mattison-Hansen av 17. oktober 1880 sier han:

„Jeg trenger bare ro, men konsentrert ro ... men du må huske, det er ikke min mening alltid å isolere seg.“ (Benestad og Schjeldrup 1980:187)

90-årene var fulle av ny inspirasjon igjen, takket være den norske naturen, folkemusikken og landsmålet. Grieg likte å ta turer på fjellet. I 1891 var han underveis med vennen Röntgen, og han møtte Gjendine Slaalien i en hytte. De hørte henne synge bårsuller for den lille datteren sin. De ble veldig imponert, og Grieg komponerte en romanse med tittelen „Gjendines bådnåt“. Han brukte den samme melodien hun hadde sunget.

I 1894 leste Grieg Garborgs diktsamling *Haugtussa*. På kort tid skapte han musikken til et nytt verk: „Haugtussa Sang-cyclus“ op. 67. 12. juni skrev han til Röntgen:

„In den letzten Tagen stecke ich in einer ganz eigenthümlichen Lyrik: Es ist ein neu erschienenes Buch auf dem Landsmål (Neunorwegisch) von Arne Garborg, genannt

Haugtussa. Ein ganz geniales Buch, wo die Musik eigentlich schon komponiert ist. Man braucht sie nur niederzuschreiben.“<sup>2</sup> (Benestad og de Vries Stavland 1997:141)

Naturinstrykkene er en vesentlig del av stemningsbakgrunnen for sangene. Grieg valgte åtte dikt av 71 dikt i *Haugtussa*. De er et lite utsnitt av verkets handling. Dette verket er et av Griegs fineste arbeider. Han komponerte disse romansene på kort tid, men de hadde “ligget i hans pult i over tre år fordi han tvivlede på, at de vilde blive forstået” (Benestad 1998:441). De hadde ikke mye suksess i utlandet, fordi de ikke kunne bli forstått, og med oversettelse mistet de klangen av landsmål, som var så viktig for Grieg.

Dette er den eneste sangsyklusen av Grieg og er ifølge Beril Foster en av de fineste vi har, sammen med „Die schöne Müllerin“ av Schubert og „Dichterliebe“ av Schumann. Verket ble oppført for første gang i Kristiania i 1898. Garborg var til stede, og han ble svært imponert og han skrev til Grieg:

„Nu har jeg endelig fått høre Haugtussa-sangene ordentlig, og jeg er blitt så glad i dem, mer enn jeg kan si. Det er nettopp dette dype, bløte, dempede, den underjordiske musikk, som jeg på min vis søkte å synge inn i ord og vers, men som De har fanget. [...] Ja, jeg er nu glad og kry, [...] fordi De kunne bruke disse versene. Takk!“ (Benestad og Schjelderup 1980:290)

Dette verket lager et resyme av alle elementer i Griegs stil. Grieg selv sier at dette var det beste verket han hadde skrevet.

Griegs betydning for norsk musikk har vært svært stor, men ikke bare i Norge. Med han fikk norsk musikk også en viktig plass i europeisk kultur. Norge var isolert, men dette hjalp for å bære folkemusikken og norske tradisjoner ut til andre i lang tid. Grieg kunne bruke denne rikdommen i komposisjonene sine. Dette er grunnen til at de har fått en norsk koloritt. Griegs musikk har vært bestemmende for oppfatningen av hva som er norsk musikk.

---

<sup>2</sup> De siste dagene har jeg arbeidet med en ganske eiendommelig lyrikk: Det er en nylig utkommet bok på landsmål av Arne Garborg, kalt *Haugtussa*. En helt genial bok hvor musikken egentlig allerede er komponert. Man kan bare skrive den ned (redaktørenes oversettelse).

## *Litteraturliste*

- Andersen, Rune J.: *Edvard Grieg. Et kjempende menneske*. Oslo, J. W. Cappelens Forlag as, 1993, s. 52.
- Benestad, Finn og Schelderup-Ebbe, Dag: *Mennesket og kunstneren*. Oslo, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1980, s. 183.
- Benestad, Finn og Schelderup-Ebbe, Dag: *Mennesket og kunstneren*. Oslo H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1980, s. 187.
- Benestad, Finn og Schelderup-Ebbe, Dag: *Mennesket og kunstneren*. Oslo, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1980, s. 290.
- Benestad, Finn, de Vries Stavland, Hanna: *Edvard Grieg und Julius Röntgen. Briefwechsel 1883-1907*. Amsterdam, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997, s. 141.
- Benestad, Finn: *Edvard Grieg. Brev i utvalg 1862-1907*. Oslo, Ascheoug & Co. (W. Nygaard), bind I, 1998, s. 537.
- Greni, Liv: *Griegs musikk og folkemusikken, i Syn og segn*. Norsk Tidsskrift. Oslo, Olav Midtun, det Norske Samlaget, 1954, s.245-246.
- Grieg, Edvard: "Brev til Henry T. Finck". I *Edvard Grieg. Artikler og taler*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1957, s 58.
- Monrad Johansen David: *Edvard Grieg*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1956, s. 185.
- Sandvik, O.M.: *Griegs melodikk*. I *Norsk Musikkgranskning, Årbok 1942*. Oslo, Johan Grundt Tanum Forlag, 1943, s. 9.

## **Diletta Gavioli: Mennesket og universet i Gunvor Hofmos poesi**

### *Etterkrigslyrikerens debut*

Gunvor Hofmo er en av den modernistiske lyrikkens forgrunnfigurer. Forfatterskapet hennes kretser om et kvinnelig jeg, konfrontert med smerte, angst og død, og som samtidig bærer i seg en hel generasjons avmakt og fortvilelse. Diktene stadfester at krigen hadde flere ofre enn soldatene som falt i kamp på slagmarken, og de er et vitnesbyrd om hvordan hverdagen artet seg for en av dem som skulle leve videre.

Reaksjonen på en ødelagt, kaotisk tilværelse konkretiseres i diktene på en inntrengende og intens måte. Mange av dem virker, med sin heftige diksjon, som om de er svar på insisterende henvendelser, avvising av mas, oppgitte eller trassige utrop for å få noen til å lytte.

Skulle vi gjette om noen av de mange stemmene vi ellers kan identifisere, tilhører mottakerne av Hofmos protest eller hennes påkallelse, skulle vi tro det gjaldt de etablerte lyrikerne i første rekke, på grunn av deres utopiske visjoner om etterkrigssamfunnet og etterkrigsmennesket.

Vi kan faktisk gå ut fra at hun har kjent lyrikere som Nordahl Grieg, Gunnar Reiss-Andersen og Arnulf Øverland. Men navnet hennes er for det meste sammenlignet med store kvinnelige forfattere som svenske Karin Boye og finlandssvenske Edith Södergran, amerikanske Emily Dickinson og med Hans Børli i Norge.

I hennes levetid hadde hun også et nært forhold til kollegene Tarjei Vesaas og Astrid Tollefsen. Fram til på 1950-tallet skriver Hofmo og Vesaas brev til hverandre og bytter nyutkomne bøker med hverandre, mens de to damene reiste og bodde sammen.

### *Et fiendtlig univers*

Gunvor Hofmo ble født på østkanten av Oslo i 1921. Hun tok artium og leste språk, og livnærte seg ved å sitte i billettluke på kino da hun høsten 1946 stod fram med sin debutbok *Jeg vil hjem til menneskene* som straks vakte oppsikt.

Hun var nitten år gammel da krigen kom, og ble en typisk representant for den del av etterkrigsungdommen som reagerte på krigen og etterkrigstiden med fortvilelse og desperasjon.



Diktet ”Det er ingen hverdag mer” i debutsamlingen står i sterk kontrast til tidens alminnelige gjenreisningsoptimisme:

Gud, hvis du ennå ser:  
Det er ingen hverdag mer.  
Der er bare stumme skrik,  
det er bare sorte lik  
Som henger i røde trær.

I ”Møte” spør den myke stemmen til Ruth Maier, dikterens jødiske venninne som ble drept i Auschwitz.: ”Warum sollen wir nicht leiden wenn so viel Leid ist?”. I de andre diktene i samlingen er Gunvor Hofmo mer introspektiv. Natur og landskaper i overgangsøyeblikk kommer i forgrunnen. I skumringen mellom dagens lys og nattens mørke er det en forventning, verden kan bli bedre til slutt, men faktisk skjer det aldri:

De høye kuldeklare vinterkvelder  
de kryster hjertet som en farlig venn  
som suger siste trevlen av ens varme  
og selv gir kjølig uvisshet igjen  
(”Vinterkveld”)

I 1948 kommer samlingen *Fra en annen virkelighet* ut, og det fysiske og det metafysiske liv er her skilt ut. Sorgen og lidelsen er nå ikke alltid symbolisert av naturen, men representerer ofte en helt annen form for eksistens:

Se jeg svaler min hånd i kjølig gress:  
Det er vel virkelighet,  
det er virkelighet nok før dine øyne,  
men jeg er på den andre siden  
hvor gresstrå er kimende klokker av sorg og bitter forventning  
(”Fra en annen virkelighet”)

Etterkrigstidens virkelighet blir for smertelig å bære, og de sosiale utopiene kan ikke lenger hjelpe. Dette understreker for eksempel prosadiktet ”Kollektivmennesket”. Sprengt under ”fellesskapets byrde” blir ”kollektivmennesket” avmektig.

Det eneste håp dikteren ser, er det å fatte lidelsens *mørke Kristus*. Uendelig lidelse er nettopp det som gir livet et formål, som gjør det utholdelig:

Ja mørke er du, evig, evig mørke!  
Å kast det over oss så vi kan være i verden,  
medkjensels uavvendige offerplass,  
så vi kan bære et barn, et univers  
og oss selv.  
(”Mørk Kristus”)

Religiøse bilder og referanser til gammelt salmespråk er i flertall i samlingen *Blinde nattergaler* (1951). Gud har ”stukket vårt øye ut” som har gjort oss til nattergaler, blindet for å synge bedre, og nå er klagene våre den eneste vei til Ham. Diktene kretser om smerten og ensomheten, fremdeles i forbindelse med opprørt natur.

Formelt var de to første diktsamlingene tradisjonelle, med etterklanger av den unge Øverland, men nå utvikler Hofmo et mer modernistisk formspråk, mellom ekspresjonisme og symbolisme, somme tider suggestivt og visjonært. Mørket preger også *I en våkenatt* (1954). Sjøkkopplevelsen etter krigen og dikterens personlige smerte tar på nytt overhånd. Men nå er Gunvor Hofmo inne i et skyggeland som gjør henne taus i seksten år:

Fornuften sier: Schizofreni!  
Men ånden sier: Da bevises  
det ondes eksistens ved schizofreni.  
(...)Schizofreni er ikke noe annet  
enn identitetsskifte. (...)  
Broen mellom disse definisjoner og  
min siste diktsamling, får leseren selv bygge  
(Innledning av Gunvor Hofmo til *Testamente til en evighet*)

### *Tvillingsjeler*

Foruten annen verdenskrig er det også en annen erfaring i Gunvor Hofmos liv, som synes å være avgjørende for hennes forfatterskap og karriere: møtet med den jevnaldrende jødiske flyktningen Ruth Maier, som i 1939 var kommet fra Wien til Oslo.

Maier, belest og svært intelligent, kom fra den østerrikske øvre middelklasse og var en sterk personlighet. Hun gjorde et sterkt inntrykk på alle hun kom i nær kontakt med. For Hofmo, med proletær bakgrunn fra Oslo, kom møtet som en åpenbaring og en impuls i retning av litteratur, kunst og kultur.

Jan Erik Vold, Hofmos viktigste kritiker, går så langt som å si at Ruth Maier ble Gunvor Hofmos univers. Gunvor selv sier at møtet med Ruth var som å treffe en ”tvillingsjel”.

Hofmo kjente Maier fra hun var 19 til hun var 21. Det virker som om det er disse to årene hun har levd sitt liv. De bodde sammen, delte fritiden sammen, og Gunvor var til stede da venninnen ble arrestert i Oslo og sendt til Tyskland med båt. Det var det siste Hofmo så av Ruth Maier. Venninnen ble drept i Auschwitz litt senere. Resten er smerte og et forsøk på utholdelse:

Så stor skygge at den fyller hele verden  
kan bare et levende menneske kaste  
(”Guddommen”, 1945-50)

Hofmo problematiserer om denne pine er nok til å gjøre en dikter av henne:

Hvem er jeg  
som har gjort  
din angst til min,  
din ensomhet til min,  
som er deg.  
(”Hvem er jeg”, 1945-50)

Desperasjonen etter venninnens død, fortvilelsen over at det ikke er en grav å gå til,  
at det ikke fins mennesker å gå til med sorgen, det blir uutholdelig:

Men om jeg kysser deg  
blir ingen død levende  
hvor mange graver står ikke stille i tomhet  
hvor mange skrik er ikke blitt slukket  
av en dags forstenede lys

Poeten har ingen steder å flykte med sin enorme sorg. Hun gir den til naturen, som  
kan trøste og lytte i taushet. Hofmo føler seg som et tre, men liksom et tre på rot, kan hun  
ikke flyttes ut av eget fellesskap. Minnet om de intense øyeblikkene er skjult i natten:

Men natten elsker jeg  
da er det bare jeg  
som vokser omkring deg

Dystre akvareller skapt av Ruth Maier er en trøst for Hofmo, men også en evig  
lidelse som materialiseres på veggen i hennes rom. I disse bildene malte Ruth sin død, som  
et forvarsel.

De to var tvillingsjeler, og den ene tvillingen døde. Gunvor og Ruth hadde planer om  
å reise sammen etter krigen, men det ble bare to øyne som måtte se i stedet for fire. Stukket  
blinde av lidelsen, måtte den etterlevende lære å se med den dødes blick:

Derfor den lyttende lengsel,  
derfor den flyktende fred  
i denne forbrente hverdag  
jeg aldri forsones med.  
Tingene er dine øyne,  
tingene er din munn.  
Blind står jeg ofte iblant dem.  
Men du er min seende stund.  
(”Til en som var”, 1950)

## *Utover taushetens tårn*

Så gikk seksten år. Man visste at hun hadde erfaring fra sykehustilværelse allerede i 1954, da Gunvor Hofmo i sin nye bok lot trykke to dikt under tittelen ”Fra et asyl”, hvor man kunne ane sykehusets bilder. Grufulle krigsintrykk og tapet av en nær venninne hadde vært altfor mye for henne å bære. Ikke mange tenkte at hun skulle vende tilbake til litteraturen, siden så mange år hadde gått, uten at man hørte noe fra henne.

I 1971 ga hun ut samlingen *Gjest på jorden*, som med sitt dunkle språk og sine mystisk-religiøse bilder viser en tråd knyttet til den tidligere produksjonen. Men som i de første bøkene er det også ”utadvendte” dikt i den.

Den nye Hofmo virker mer avklart og menneskevennlig. I diktsamlingene fra og med 1971 er temperamentsutbruddene færre, følelsene mer nedtonet og mer platonsk uttrykt. Bildene står rene og nakne for seg selv. En slags imagisme er trådt istedenfor etterkrigslyrikkens ekspresjonisme.

De religiøse motivene får en ny vekt på evighetslengsel og søking etter en kosmisk sannhet. Motiver fra et langvarig hospitalopphold og fra hennes egen barndom kommer også fram.

I *Gjest på jorden*, særlig i en gruppe kalt ”6 dikt”, er fokus lagt ikke på et ”talende jeg”, slik det ofte var i den første fase av Hofmos forfatterskap, men på tingene. Men allikevel fortsetter personifiseringen og metaforen som poetiske figurer. Dikter-jeget kan imidlertid finne sin sjel i naturen i denne og i senere samlinger.

Jan Erik Vold har bemerket at Hofmo befinner seg i et fruktbart poetisk spenningsfelt mellom imagisme og ekspresjonisme i sine seks 70-tallssamlinger *Gjest på jorden* (1971), *November* (1972), *Veisperringer* (1973), *Mellomspill* (1974), *Hva fanger natten* (1976) og *Det er sent* (1978):

Gjesten som venter,  
Urørlig, dyp i Hans skjønnhets myldrende rum,  
Urørlig, som måker ved klipper,  
Dypt i Hans skjønnhets solhvite rum. (...)  
Nå smyger din sjel gjennom evigheten  
Se deg om blant rosene på veien  
Se deg om blant kors på forfalne graver  
Og se: I vinterhagen et tent bål  
Hvis røk av ferdig liv  
Står stille over deg, og *du*  
Urørlig, dypt i Hans skjønnhets  
Solhvite rum.  
(”Gjest på jorden”, 1971)

Spenning mellom is og ild, smerte og lidenskap, er alltid gjennomløpende i Hofmos forfatterskap. En klar sammenheng mellom den yngre og eldre perioden finnes også i hennes alltid problematiske forhold til Gud, som hun uttrykker på flere ulike måter også i de seneste bøkene. Hofmo tror på en gud som hun aldri slutter å anrope, men som forblir taus.

Mellom 1981 og 1994 kommer det ut ni nye samlinger. Her veksles det mellom bibelske og politiske og mer dagsaktuelle bilder, men også mellom dikt inspirert av kunst, og dikt som hyller berømte kolleger. Naturligvis veksles det også mellom et opphøyd og et mer konkret språk, mens tonen er mer forsonende.

Samlingen *Når hendene har rørt meg* (1981) kretser om spenningen mellom dag og natt, mørke og lys, som gjensidig forutsetter hverandre, men Hofmos perspektiv er ennå ofte mørke.

I *Gi meg til berget* (1984) er dikt fulle av hennes gamle ord, som ”natten”, ”mørket”, ”vinden”, ”ensomheten”, ”klagen”. Men formelt er det falt en slags klarhet over diktene, en ny, dypere erkjennelse. Dikteren er del av universet, et frø som vil gis til berget og vokse i den harde blåst.

Med *Stjernene og barndommen* (1986) er Hofmo mer pratsom og utflytende enn i de foregående samlingene. Hofmo er betegnet av kritiker Henning Hagerup som den ”største norske stjernedikter i nyere tid”.

*Nabot* (1987) er dikterens versjon av bibelske fortelling om vingårdseieren, mens *Ord i bilder* (1989) uttrykker hennes følelser knyttet til natur og billedkunst.

*Fuglen* (1991) og *Navnløst er alt i natten* (1991) representerer en søken etter sannheten hinsides ordene og viser Hofmos likheter med store modernister som Hans Børli og Rolf Jacobsen.

Med samlingene *Tiden* (1992) og *Epilog* (1994) blir sirkelen sluttet tilbake til barndommen, det evige minnet som synes å ha forsonet Hofmo med sin skjebne:

De vil ha ditt liv  
men får bare hammen  
Ditt liv strømmer som en elv  
gjennom ditt virkelige  
landskap  
der døden er overvunnet  
og gleden er en gjest  
hvis ord du kjenner  
fra barndommens  
hemmelige drømmer  
(”De vil ha”, 1992)

## *Litteratur*

- Beyer, Edvard: *Norges Litteraturhistorie*. Bind 6. Oslo, Cappelen, 1975.
- Bjørkly, Arnstein: "Nattemørke, nøttdrøm" i *Vagant* 1/1996 Aschehoug & Co, Oslo, 1996.
- Engelstad, Irene m. fl.: *Norsk kvinnelitteraturhistorie*. Bind 3. Oslo, Pax forlag, 1990.
- Hagerup, Henning og Borge, Torunn: "Amor Mundi" i *Vagant* 1/1996. Oslo, Aschehoug & Co, 1996
- Haugane, Karin: "Gunvor Hofmos brann" i *Morgenbladet*, 17.09.99, 1999.
- Havnevik, Ivar: "Etterkrigsdebutanten Gunvor Hofmo" i *Norsk litterær Årbok*. Oslo, Det norske samlaget, 1996.
- Rottem, Ø.: *Norges Litteraturhistorie*. Bind 6. Oslo, Cappelen 1995.
- Straume, Eilif: "Sangen over stenen" i *Aftenposten Morgen*, 25.10.1984.
- Vold, Jan Erik: "Gunvor Hofmo og det objektive korrelat" i *Her. Her i denne verden. Essays og samtaler*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1984.
- Vold, Jan Erik: "Gunvor Hofmo og det kors hun fikk bære". Etterord i *Gunvor Hofmo: Etterlatte dikt*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1997.
- Vold, Jan Erik: *Mørkets sangerske. En bok om Gunvor Hofmo*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 2000

## *Primærlitteratur*

- Gunvor Hofmo: "Fornuften sier: Schizofreni" i *Vagant* 1/1996. Oslo, Aschehoug & Co, 1996.
- Gunvor Hofmo: *Samlede dikt*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1996.
- Gunvor Hofmo: *Etterlatte dikt*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1997.
- Gunvor Hofmo: *Jeg glemmer ingen*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1999.

## Andrea Maini: Nordisk diktning om Ermanaric i germansk perspektiv

I *Rerum Gestarum libri qui supersunt*, som ble redigert i år 390 av historieskriveren Ammianus Marcellinus, fremstilles Ermanaric som en krigersk østgoterkonge, fryktet av nabobefolkningene. Ammianus Marcellinus skriver om selvmordet til kongen, som ble forårsaket av frykten for en nært forestående invasjon av hunerne. Innrykningen blir gjort lettere av forræderiet fra et allianseforbund mellom Ermanaric og nabobefolkningen alanerne. Hunerne greier å angripe det østgotiske riket og forårsaker dermed rikets sammenbrudd:

*Igitur Huni pervasis Halanorumregionibus quos Greuthungis confines Tanaitas consuetudo nominavit, interfectisque multis et spoliatis reliquos sibi concordandi fide pacta iunxerunt eisque adhibitis confidentius Ermenrichi late patentes et uberes pagos repentino impetu perruperunt, bellicosi sane regis et per multa variaque fortiter facta vicinis nationibus formidati. Qui vi subitae procellae percussus, quamvis manere fundatus et stabilis diu conatus est, impendentium tamen diritatem augente vulgatius fama magnorum discriminum metum voluntaria morte sedavit. [Viansino (2002)]*

Da trengte hunere inn i områdene som var bebodd av alanerne. De drepte og røvet mange. De knyttet seg til resten gjennom et allianseforbund. Hunerne brukte forbundet for å rykke trygt inn i de vidstrakte, frodige og rike landene til Ermanaric med et raskt angrep. Han var helt klart en krigersk konge som hadde ved sine mange heltebedrifter gjort sitt navn fryktet hos nabofolkene. Forferdet over dette voldsomme uværet som plutselig brøt inn, forsøkte han en lang tid å holde det ut med fasthet. Men redslene som foresto, ble ytterligere forøkt ved rykter. Derfor gjorde han slutt på frykten for disse store farene ved en frivillig død.

Omtrent 160 år etter at verket til Ammianus Marcellinus ble skrevet, blir Ermanaric presentert i *Getica*<sup>1</sup> av Jordanes som keiser i et stort rike. En sammenligning mellom Ermanaric og Alexander den Store ble gjort av forfatterne av kildene til *Getica*:

*Gothorum rege Geberich rebus excedente humanis, post temporis aliquod Ermanaricus nobilissimus Amalorum in regno successit, qui multas, et bellicosissimas Arctoas gentes perdomuit, suisque parere legibus fecit. Quem merito nonnulli Alexandro Magno comparavere maiores. [...] Aestrorum quoque*

Etter at goterkongen Geberich døde, fikk Ermanaric tronen. Han stammet fra den adelige familien av amalere og beseiret og erobret mange krigerske folk i nord. Noen av de gamle har med rette sammenlignet ham med Aleksander den Store. Han erobret også estrene ved å bruke styrke og forsiktighet.

<sup>1</sup>Jordanes var en bisp av vestgotisk-alanisk opprinnelse, som skrev *Getica* i 551-552, en epitome (etter det som skrives av Jordanes) til et tappt verk som heter *Historia Gothorum*, redigert av den romerske senatoren Cassiodorus, medarbeider til kong Didrek ved den politiske integrasjonen av goterne i Italia.

*similiter nationem, qui longissima ripa Oceani Germanici insident, idem ipse [Ermanarico] prudentiae virtute subegit, omnibusque Scythiae, et Germaniae nationibus ac si propriis laboribus imperavit. [Bartolini (1999)]*

Denne befolkningen bodde langs kystene mest kjent ved det germanske havet. Takket være Ermanarics strev, fikk han herske over alle folkeslagene i Schythia og Germania.

Den nært forestående faren fra hunerne bekymrer Ermanaric som blir forrådt av rosomonerne, en befolkning under det østgotiske styret. På forsvinningen til en vasall reagerer goterkongen ved å drepe hans kone, Sunilda (Svanhildr i *Hamðismál*), som tilhører den forræderske befolkningen. Hun blir bundet til to hester som tramper på henne til hun dør. Hennes to brødre, Ammius og Sarus, hevner det makabre mordet ved å såre Ermanaric alvorlig med sverd. Da goterkongen blir svekket av dette, kan han ikke lenger forsvare sitt eget store rike mot hunerne:

*Nam Ermanaricus rex Gothorum, licet, ut superius retulimus, multarum gentium exstiterit triumphator: de Hunnorum tamen adventu dum cogitat, Rosomonorum gens infida, quae tunc inter alias illi famulatum exhibebat, tali eum nanciscitur occasione decipere. Dum enim quamdam mulierem Sunilda nomine ex gente memorata, pro mariti fraudolento discessu, rex furore commotus, equis ferocibus illigatam, incitatisque cursibus, per diversa divelli praecipisset: fratre eius Sarus, et Ammius germanae obitum vindicantes, Ermanarici latus ferro petierunt: quo vulnere saucius, aegram vitam corporis imbecillitate contraxit. Quam adversam eius valetudinem captans Balamber rex Hunnorum in Ostrogothas movit procinctum: a quorum societate iam Vesegothae discessere, quam dudum inter se iuncti habebant. Inter haec Ermanaricus tam vulneris dolorem, quam etiam incursiones Hunnorum non ferens, grandaevus et plenus dierum, centesimo decimo anno vitae suae defunctus est. [Bartolini (1999)].*

Om goterkongen Ermanaric fortelles det at han beseiret mange folkeslag. Likevel fryktet han ankomsten til hunerne. Han ble forrådt av den utro befolkningen i Rosomoner, en av dem som godkjente styret hans. På grunn av det bedragerske forræderiet til mannen til en av kvinnene deres som het Sunilda, lot kongen, som var fryktelig sint, henne binde til ville hester som ble opphisset, og slaktet henne. Hennes brødre Saurus og Ammius hevnet døden ved å dolke Ermanaric. Etter dette såret kunne han bare føre et ynkerdig liv med sin svake kropp. Da utnyttet hunerkongen Balamber situasjonen for å angripe østgoterne. Visigoterne hadde skilt seg fra dem etter en lang union. Samtidig kunne Ermanaric ikke tåle lenger smerten fra såret og frykten for de hyppige innrykningene til hunerne. Han døde gammel, i sitt 110. år.

*Rerum Gestarum libri qui supersunt* og *Getica* har felles trekk: Ermanarics uro for hunerne og forræderiet til en befolkning alliert med østgoterne. Faneflukten til mannen til Sunilda begunstiger hunerne liksom et forræderi. Derfor er det mulig å identifisere desertørmotivet (i Ammianus Marcellinus) som analogisk trekk til motivet til den forræderske befolkningen (i Jordanes). I sammenligning med fortellingen i *Rerum Gestarum libri qui*



*supersunt* er stoffet i *Getica* større. Fortellingen til Jordanes betoner makten og utstrekningen av Ermanarics keiserrike og utelater selvmordsmotivet. Lukman (1949)<sup>2</sup> tilskriver disse forskjellene Jordanes hensikt om å anerkjenne de gotiske romersk-germanske rikene i den politiske ordningen på 500-tallet. Faller skrivningen av *Getica* sammen med slutten av Theoderics rike i Italia (552), er det jo sannsynligere at formålet til Jordanes er et forsvar for goterne i den epoken der de forsvinner fra den politiske scenen, og blir en beseiret befolkning. Brady (1943) formoder at Jordanes' synsvinkel er til goternes gunst, og at *Historia Gothorum* av Cassiodorus, et verk som Jordanes nevner i prologen til *Getica*, utgjør en forherligelse av den amalske kongelige familien (både Ermanaric og Theoderic den Store er amalere, en østgotisk slekt), men denne bemerkningen er ikke støttet av relevante bevis fordi *Historia Gothorum* gikk tapt. Påstanden om at *Getica* bare er et utdrag av Cassiodorus verk eller en bearbeidelse av flere kilder kan ikke aksepteres. Til tross for det er det mulig at elementene, som er forskjellige fra Ammianus' verk, og som gir en mer positiv fremstilling av Ermanaric, stammer fra Cassiodorus. Hans bidrag til integrasjonen av goterne i den romanske verden og til anerkjennelse av Theoderic som legitim konge av Italia, passer mye bedre til den omtalte bemerkningen av Lukman. Når Jordanes sammenligner Ermanaric med Aleksander den Store, begrenser han lovprisningen ved å skrive at eldre historiografer har skildret goterkongen slik.

Brady (1943) mener at Sunilda-stoffet kommer fra en gotisk muntlig kilde som ikke har tilknytning til virkelige historiske skikkelser. Etter Lukman (1949) derimot erstatter Jordanes en historisk hendelse (selvmordet) med en hendelse han har funnet opp selv. Jeg formoder at forfatteren av *Getica* har blandet inn i historieskrivningen en legende som virker funksjonell og fullt forståelig i forbindelse med den politiske hendelsen med Ermanaric ved å assosiere strider mellom folkegrupper med konflikter mellom individer. De første kildene til diktning om Ermanaric stammer fra det angelsaksiske området. Det eldste heltediktet blant disse, *Widsið*, er attestert i en kodeks fra slutten av 900-etallet<sup>3</sup>, men

---

<sup>2</sup> “Ammians Beretning om Ermanarics Selvmord er fjernet. Den er erstattet med den Paastand, at Ermanaric ligesom Bibelens Patriarker døde ‘gammel og mæt af Dage’ (Gen. 35, 29; Job 42, 16) ‘i sin Alders 110. Aar’ (Gen. 50, 22 (om Josef), Josva 24, 29). Dette er ikke Tradition, men bevidst Ændring af Fakta. [...] Den kan vække en styg Mistanke om, at Goterhoffets officielle Historiker her har givet et af sine heldigste Bidrag til at rense Theoderics Minde. Andre Steder havde han gjort det ved ad fortie de pinligste Faser i Theoderics Forhold til Kejseren i Kostantinopel [...]; men her kunde det se ud som om en af Theoderics Misgerninger i Italien af Cassiodorus, [...] er blevet overført paa en helt uskyldig fjern Forgænger i Skythien. Altsaa en behændig Afledningsmanøvre i Cassiodorus’ politiske Agitation for Goterkongen. Udførelsen følger en velkendt antik Model”, (Lukman 1949: 40-41).

<sup>3</sup> Exeter, *Cathedral, Chapter Library*: MS. 3501.

dets tilblivelse kan gå tilbake til slutten av 600-tallet (jf. Pàroli 1988). Diktet, som inneholder tre konge- og folkestammer, handler om skikkelsen Ermanaric, om besøket ved hoffet hans av sangeren i diktet, og om den huner-gotiske kampen dikteren forteller at han var vitne til:

*Wulfhere sohte ic & Wyrmhære: ful oft þær  
wig ne alæg/ Ponne Hræda here heardum  
sweordum/ Ymb Wistla wudu wergan  
sceoldon/ Ealdne eþelstol Ætla leodum*  
[Widsið v. 119-122. Malone (1962)].

Wulfere og Wyrmhære besøkte jeg.  
Kampen hadde ofte ikke noen pauser da  
den gotiske hæren, med sterke sverd, måtte  
forsvare ved Vistola-skogen det gamle  
fedrelandet til folket til Attila.

Attila, som i den germanske legendetradisjonen symboliserer fortrinnsvis hunerkongen, erstatter her skikkelsen Balamber ifølge Jordanes' verk. I første delen av *Widsið*, skrives dette om Ermanaric:

*He mid Ealhhilde,/ fælre freoþuwebban,  
forman siþe/ Hreðcyninges ham gesohte/ [...],  
Eormanrices, wræþes wærlogan.* [Widsið v. 5-9. Malone (1962)].

Han besøkte under en reise sammen med  
Ealhhild, elskede fredsveverske,  
goterkongen Ermanaric som er tyrannisk og  
grusom.

Ermanaric presenteres som tyrannisk og grusom<sup>4</sup>, i kontrast til østgoterkongen som prises for edelmodighet av sangeren:

*Þær me Gotena cyning gode dohte:/ se me  
beag forgeaf, burgwarena fruma,/ on þam siex  
hund wæs smættes goldes/ gescyred sceatta,  
scillingrime.*  
[Widsið v. 89-92. Malone (1962)].

Der viste goterkongen seg god.  
Grunnleggeren av byer ga meg en pose med  
en skatt som består av gullsmykker som er  
verdt 600 skilling

Det viser seg at Ermanaric antakelig har en dobbel personlighet. Brady (1943) mener at den doble skildringen tar sitt utgangspunkt i to forskjellige tradisjoner: den ene gotiske er til Ermanarics gunst og den andre fra undertrykkte folk som betrakter Ermanaric som en grusom undertrykker.

I det angelsaksiske diktet *Deor*<sup>5</sup> klager en sanger over berømmelsen til en rival ved hoffet der han tidligere hadde fremgang. Teksten utgjør en katalog av *exempla* om klager med utgangspunkt i flere germanske legender. Dikteren sammenligner sin egen tilstand med bekymringer som blir omtalt i hver strofe. Ermanaric beskrives som en grusom konge med

---

<sup>4</sup> “wræþ = wroth, angry, incensed”; “wærloga(n) = One who is false to his covenant, a faithless, perfidious person”, Northcote (1991). Il significato è ancora oggetto di discussione. Malone (1962:33) propone “foe to traitors” con un’argomentazione interessante.

<sup>5</sup> Exeter, *Cathedral, Chapter Library*: MS. 3501.

troløst sinn. Regjeringsmakten hans er avskydd av mange som også ønsker at den skal ta slutt:

*We geascodan Eormanrices wylfenne  
geþoht; ahte wide folc Gotena rices. þæt wæs  
grim cyning. Sæt secg monig sorgum  
gebunden [...], wyscfe geneahhe þæt þæs  
cynerices ofercumen wære. [Deor 4. Malone  
(1966)].*

Vi hørte om det troløse sinnet til Ermanaric som hersket over mange folkeslag i goterriket. Han var en grusom konge og forårsaket bekymringer hos mange [...]. De ønsket ofte at hans rike ville gå til grunne.

Den 5. strofen, som følger denne om Ermanaric, fremstiller en Æodric bosatt i et slott i 30 år:

*”Æodric ahte þritig wintra/ Mæringa  
burg þæt wæs mongum cup”  
[Deor 5. Malone (1966)].*

Æodric hadde i 30 år styrt slottet til mæringene, som var kjent av mange.

Marold (1989)<sup>6</sup> utlegger, med overbevisende argumentasjon, hypotesen om at Æodric ikke er noen annen enn Theoderic den Store, dvs. østgoterkongen som er i slekt med Ermanaric. Det er sannsynlig at i det angelsaksiske området kan legenden om eksilet til Theoderic (på grunn av Ermanarics fordrivelse fra Theoderics rike) ha vært kjent, hvis man tenker på sammenhengen med diktet der det fortelles om sorgene til de legendariske skikkelsene.

Den norrøne diktningen om Ermanaric har felles trekk med fortellingen om Sunilda fra *Getica*. Grunnen til drapet på Svanhildr er ikke ektemannens forræderi, men den falske anklagen fra kongerådgiveren om at sønnen til Ermanaric skulle ha forført denne kvinnen. *Völsunga saga*, redigert i Norge mellom 1260 og 1270<sup>7</sup> og bevart bare i en kodeks fra 1400, utgjør en gjendiktning og harmonisering i prosa av flere narrasjoner som til dels kan

---

<sup>6</sup> “Von der Gedichtstruktur her kann der ‘Besitz von Mæringaburg’ nur eine Situation der Sorge und des Leidens bezeichnen, und die Erwähnung der dreißig Jahre macht es ganz deutlich: Es muß eine Beschreibung von Theoderics Exil sein. [...] Deors Mæringaburg wäre also ‘Goten-Burg’, warum sollte das ein Exilort sein? Klarer wird es erst, wenn man in Betracht zieht, daß die Landschaft Meran (nicht der kleine Ort in Südtirol) sowohl traditionell als Land der Goten gilt als auch sprachlich von den Goten, den \*Meriggos, hergeleitet werden kann. [...] Wie aber kam nun Meran, verstanden als Landschaft im nördlichen Jugoslawien, dazu, als Exilort Theoderics verstanden zu werden? Als Erklärung bietet sich an, daß Theoderich in der Tat aus diesem Landesteil seine Eroberung begann”. (Marold 1989: 165-167).

<sup>7</sup> “La Saga dei Volsunghi nasce e si colloca in un periodo di fervido rinnovamento culturale norreno. L’opera ebbe certamente origine nell’ambiente culturale sviluppatosi sotto il regno di Håkon, figlio di Håkon detto il Vecchio e quarto re di Norvegia [...]. E’ quindi possibile posticipare la compilazione della Saga dei Volsunghi a non prima del 1260 se essa ha mutuato, come parrebbe, il capitolo 291 dalla Saga di Teoderico di Verona”, (Meli 1997: 79-80).

identifiseres med Eddadikt knyttet til den nibelungske tradisjonen. Her fortelles det følgende hendelse om Svanhildr:

Bikki mælti: "Það samir, herra, að vita hvað títt er um, þótt vant sé upp að bera, en það er um vélar þær er sonur þinn hefir fengið fulla ást Svanhildar og er hún hans frilla, og lát slíkt eigi óhegnt."

Mörg ill ráð hafði hann honum áður kennt þó að þetta biti fyrir of hans ráð ill. Konungur hlýddi hans mörgum vondum ráðum. Hann mælti, og mátti eigi stilla sig af reiði, að Randvé skyldi taka og á gálga festa. Og er hann var til leiddur gálgans þá tók hann hauk einn og plökkaði af honum allar fjaðrirnar og mælti að sýna skyldi föður hans.

Og er konungurinn sá, mælti hann: "Þar má nú sjá að honum þykir eg þann veg hniginn sæmdinni sem haukurinn fjöðrunum," - og biður hann taka af gálganum. Bikki hafði þar um vélt á meðan og var hann dauður.

Enn mælti Bikki: "Engum manni áttu verri að vera en Svanhildi. Lát hana deyja með skömm."

Konungur svarar: "Það ráð munum vér taka."

[Koch (1994)]

I *Ragnarsdrápa*, skaldedikt<sup>8</sup> av den norske skalden Bragi Boddason den gamle som levde på 1000-tallet, blir det ikke forklart nøyaktig hva som er årsaken til hevnen på Svanhildr (Foglhildr), men i sammenheng med *Völsunga saga* kan hendelsen forstås på en tydelig måte:

Knátti eðr við illan  
Jörmunrekkur at vakna  
með dreyrfáar dróttir  
draum í sverða flaumi;  
rósta varð í ranni  
Randvés höfuðniðja,  
þás hrafnbláir hefndu  
harma Erps of barmar.  
[Ragnarsdrapa 3]  
Mjök lét stála stökkvir  
styðja Gjúka niðja  
flaums, þás fjörvi næma  
Fogl-hildar mun vildu,  
ok bláserkjar birkis  
(ball) fagr-götu allir  
(ennihögg ok eggjar)  
Jónakrs sonum launa.  
[Ragnarsdrápa 6]

---

<sup>8</sup> "Det er vanleg å dele den norrøne poesien i eddadikt og skaldedikt. Skiljet går primært på innhaldet av dikta: [...] skaldedikta stort sett har samtidige hendingar til sitt emne, ofte er dikta til ære for ein konge eller jarl. Eit anna trekk er at forfattarane av eddadikta alle er anonyme, medan forfattarane av skaldedikta nesten alltid er kjende [...]. Skaldediktninga er utan samanlikning den vanskelegast tilgjengelege delen av den norrøne litteraturen. Det har ikkje berre samband med at diktinga er strengt bunden i forma, men også bruken av dei poetiske verkemidla heiti og kenningar" (Haugen 1994: 79).

*Hamðismál in forno*, attestert i *Codex Regius* fra 1200-tallet, kan dateres omkring 1000-tallet etter Beyer (1974) og tilhører den eldre grupperingen av heltedikt i Edda<sup>9</sup>. Guðrún hisser opp sine egne sønner, Hamðir og Sörli, til å angripe Ermanaric (Jörmunrekkr) for hevns skyld. Hun forteller sønnene sine at deres halvsøster, Svanhildr, som er datteren til Sigurðr, ble trampet av hester til hun døde etter Ermanarics befaling:

Vara þat nú né í gær,  
þat hefir langt liðit síðan,  
Er fát fornara, fremr var þat hálfó,  
Er hvatti Guðrún, Giúca borin,  
Sono sína unga at hefna Svanhildar.  
"Systir var yccor Svanhildr um heitin,  
sú er Iormunreccr íóm um traddi,  
hvítom oc svortom, á hervegi,  
grám gangtómom Gotna hrossom.  
[*Hamðismál in forno* 2-3, Kuhn 1983]

Sörli aner at han selv skal dø. Selv om de er motvillige, begynner de to brødrene straffeekspedisjonen mot goterkongen. På reisen møter Hamðir og Sörli sin halvbror Erpr. De håner ham og forakter ham som unyttig ved å avslå hjelpen han tilbyr i felttoget og dreper ham:

Þá qvað þat Erpr einu sinni  
- mærr um léc á mrs baki -  
"Illt er blauðom hal brautir kenna"  
Kóðo harðan mioc hornung vera.  
Fundo á stræti stórbrögðóttan:  
"Hvé mun iarpscammr ocr fultingia?"  
Svaraði inn sundrmæðri, svá qvaz veita mundo  
Fulting frændom, sem fótr öðrom.  
"Hvat megi fótr fæti veita,  
né holdgróin hönd annarri?"  
Drógo þeir ór scíðiiárn,  
Mækis eggjar, at mun flagði; [...].  
[*Hamðismál in forno* 14, 12, 13 15 (1-2), Kuhn (1983)]

Ved siden av stien, i nærheten av Ermanarics borg, får de to sønnene til Guðrún øye på stesønnen til Svanhildr. Han henger i en galge:

---

<sup>9</sup> "Vi plar dele edda-dikta i to hovudgrupper, helte-dikt og gude-dikt. Til den første gruppa høyrer 18 dikt med emne hovudsakleg frå folkevandringstida, knytte til krigarheltar som hunarkongen Attila, burgundar-kongen Gundicarus, gotarkongen Theoderik og framfor alt Sigurd Fávnesbane, som kan ha vore ein rein segnfigur. Blant gudedikta, 12 i talet, står Völuspá i fremste rekkje; her blir den norrøne kosmologien presentert i korte og knappe bilete, frå skapinga av jord og himmel og dei første menneska, Ask og Embla, like fram til endetida med ragnarok. Elles møter vi dei enkelte gudane [...]", (Haugen 1994: 13).

Fram lágo brautir, fundo vástigo  
oc systor son sáran á meiði,  
vargtré vindköld vestan bæiar;  
trýtti æ tröno hvöt, títt varat biðia.  
[*Hamðismál in forno* 17, Kuhn (1983)]

De feststemte og fulle soldatene som er inne i kongsslottet, merker ikke ankomsten til Hamðir og Sörli så lenge vakten ikke blåser i hornet sitt. Kongen lar dem komme inn og forkynner at de skal bli hengt. En kvinne snakker fra et opphøyet sted i slottet. Hun lurar på hvordan brødrene kan gjøre hevn fullkommen alene. Faktisk klarer Hamðir og Sörli å amputere hendene og føttene til Ermanaric, men de klarer ikke å slå av hodet hans. Da kan Ermanaric spørre om hjelp, og brødrene blir angrepet av kongens menn. Erpr skulle ha vært med. Da ville brødrene ha fullendet drapet. I *Ragnarsdrápa* blir scenen etter amputasjonen beskrevet slik:

Flaut of set, við sveita,  
Sóknar alfs í golfi  
Hræva dög, þars höggjar  
Hendr sem fœtr of kendusk;  
fell í blóði blandinn  
brunn ölskála - runna  
þat's á Leifa landa  
laufi fátt - at höfði.  
[*Ragnarsdrápa* 4]

*Hamðismál* er i slekt med diktet *Guðrúnarhvöt* fra *Edda* som utgjør monologen til Guðrún etter at sønnene hennes er dratt av sted.. Dronke (1969) mener at den norrøne legenden om Ermanaric er bevart og fremstilt mer konsekvent i *Hamðismál* enn i de andre kildene. Bortsett fra *Völsunga saga*, som mest er utdrag fra Eddadikt, er det faktisk sannsynlig at *Hamðismál* er nærmest den opprinnelige nordiske narrasjonen. I *Ragnarsdrápa* bearbeides stoffet på en slik måte at scenen med kampen i slottet til Ermanaric dominerer hele fortellingen. Motivene som finnes i Bragis verk, berikes av mytologiske hensyn som ikke har å gjøre med legenden om goterkongen:

Hamri fórsk í hægri  
Hönd, þás allra landa,  
ægir öflugbörðu,  
endiseiðs of kendi.  
[*Ragnarsdrápa* 15]

*Annales Quedlinburgenses*, som kan dateres omkring 1010 (Pàroli 1988), bevitner at Ermanaric hersket over alle goterne. I *Widsið* betegnes kongen med den doble personligheten slik:

”*Eo tempore Ermanricus super omnes Gothos regnavit, astutior in dolo, largior in dono*”. (Pertz 1839)

I den tiden hersket Ermanaric over alle goterne, veldig slu og bedragerisk og veldig gavmild.

Han blir kalt morder av sine egne slektninger også:

”*Qui post mortem Friderici unici filii sui, sua perpetrata voluntate, patruales suos Embricam et Fritilam patibulo suspendit*”. (Pertz 1839).

Etter døden til Frideric, hans eneste sønn, lot han henge sine nevøer Embrica og Fritila.

Det blir ikke nevnt noe om grunnen til mordet på hans sønn Fridericus og heller ikke årsaken til drapet på nevøene Embrica og Fritila (navnene deres forekommer også i *Widsið* blant mennene til Ermanarics *innweorud*<sup>10</sup>, men uten å bli beskrevet). Motivet til Ermanarics drap på sin egen sønn finnes allerede i *Hamðismál* og i hele den norrøne diktningen som er tilknyttet til det episke stoffet om Ermanaric. Liksom i *Hamðismál* finner vi her galgemotivet (*patibulo*), men ikke tydelig i sammenheng med døden til sønnen. Derimot er dette i forbindelse med kongens nevøer. Selv om Svanhildr ikke fremstilles i *Annales Quedlinburgenses*, finnes motivet med døden til sønnen (i den norrøne diktningen i samband med Svanhildr), og motivet med hevnen mot Ermanaric for mordet på en slektning (faren i stedet for søsteren til brødrene). De to skikkelsene som begår hevnen, har navn som lett kan tilbakeføres til Ammius og Sarus i *Getica* og til Hamðir og Sörli i *Hamðismál*<sup>11</sup>:

*Ermanarici regis Gothorum, a fratribus Hemido et Serila et Adaccaro, quorum patrem interfecerat, amputatis manibus et*

Goterkongen Ermanaric ble drept ved at brødrene Hemido og Serila slo av hender og føtter på ham på en grusom måte. Han

<sup>10</sup> “A band of domestics or courtiers, a household”, (Northcote 1991).

<sup>11</sup> “Jordanes samdi Gotasögu sína á latínu og setti þá latneskar endingar á nöfn. Sarus og Ammius mundu á gotnesku hafa heitið Sarws og Hamjis (eða Hamja), ef réttar eru tilgátur lærðra manna. Nöfn beggja eru regin af klæðum eða hertygjum. [...] Sarus og Ammius heita, sem þegar hefur verið sagt, í Hamðismálum og öðrum norrænum heimildum Sörli og Hamdir. [...] Sörli nafn var til hjá öðrum germönskum þjóðum; menn hétu Sarulo, Sarilo o. fl. Gotnerska manna með þessu nafni mun ekki getið, en á gotnesku hefði það verið Sarula eða Sarwila, og þá dregið af Sarws (Sarus) með sömu gæluendingu sem í Wulfila og Attila. [...] Hamðir eða Hamdir er eflaust samsett nafn, af Ham- og -þér. [...] Þýzkir menn sem hétu Hamadeo eða Hamathio voru uppi á 8du öld og síðar, og jafnvel til Íslands virðist einhver Hamdir hafa borizt [...]” (Helgason 1967:43-45).

*pedibus turpiter, uti dignus erat, occisio*  
(Pertz 1839).

fortjente det. Han hadde drept deres far.

Leddamputasjonsmotivet utgjør forbindelsen mellom fortellingen om Hemido og Serila og narrasjonskjernen om Svanhildir:

Kváðust þeir nú illa hafa gert við Erp bróður sinn. Fóru nú uns þeir komu til Jörmunreks konungs og gengu fyrir hann og veittu honum þegar tilræði. Hjó Hamðir af honum hendur báðar en Sörli fætur báða. [*Völsunga saga* 42, Koch (1994)]

I *Annales* framstilles Theoderic den Store som nevø av Ermanaric. Odoaker, presentert som nevø av goterkongen, hisser opp Ermanaric til å fordrive Theoderic i eksil hos hunnerkongen Attila:

Theodericum similiter, patrulem suum, instimulante Odoacro patrule suo, de Verona pulsum apud Attilam exulare coegit [Pertz (1839)]

Likeens tvang han Theoderic, som var nevøen hans, til eksil hos Attila på grunn av at han egget opp Odoacer, som også var en av hans nevøer.

Det fortelles også at etter mer enn 18 år hersker Odoaker i Roma, og etter 17 år til begynner Theoderic å skaffe seg makt i goterriket ved hjelp av Attila etter at Ermanaric døde:

*Theodericus Attilae regis auxilio in regnum Gothorum reductus, suum patrulem Odoacrum in Ravenna civitate expugnatum, interveniente Attila, ne occidetur, exilio deputatum, paucis villis iuxta confluentiam Albiae et Salae fluminum donavit. Anastasius autem imperator, haereticis favens, fulmine inteerit. Iustinus annis 9. Theodericus Roma potitus, sanctum Iohannem Romanum ponteficem in Ravenna carcere tentum, ad mortem usque perducens, praeclaros quoque consules Symmachum et Boetium occidit* [Pertz (1839)].

Theoderic trengte inn i goterriket ved hjelp av kong Attila. Etter å ha inntatt Ravenna, sendte han fetteren sin i eksil til en liten bondegård der elvene Albia og Sala møtes [...]. Theoderic bemektiget seg Roma og sendte den hellige paven Johannes til fengselet i Ravenna. Han døde der. Theoderic drepte også de kjente konsulene Symmachus og Boetius.

*Annales* er, diakronisk sett, den første kilden der hevnmotivene til Hemido/Hamðir og Serila/Sörli og Theoderics stoff finnes sammen. Det blir tydelig at Theoderic betegnes som alliert med hunerkongen mens Ermanaric skildres i tradisjonen som fiende av hunerne. Fortellingen gjengitt i *Annales Quedlinburgenses* fastsetter så premissene for senere fortellinger hvor Theoderic og Ermanaric er fiender, som i *Piðreks saga af Bern*.

Sagaen om Theoderic fra Verona (av Bern), et verk redigert omkring 1250 i Bergen, er meget spesiell i norrøn litteratur fordi det utgjør en harmonisering av flere nedertyske fortellinger som stort sett angår Theoderic den Store.



Ermanaric fremstilles i *Piðreks saga af Bern* på ulike måter. Det fortelles at han er onkelen til Theoderic (Þiðrekr), hans vasall i Verona, og Ermanaric er keiser i Roma. Theoderic hjelper Ermanaric i en straffeekspedisjon mot en jarl som ikke vil betale skatten til keiseren. I en annen episode fortelles det om drapet på Ermanarics nevøer (attestert allerede i *Annales Quedlinburgenses*) på grunn av hevnen til rådgiveren hans, Sifka, som også lar sønnene til Ermanaric dø. Sifka oppegger keiseren mot nevøen hans, Theoderic. Ermanarics slektning bestemmer seg for å angripe keiseren (som har forsøkt å ta makten i riket styrt av Theoderic) ved å beleire Verona, men utfordreren må flykte fordi hæren til Ermanaric er for sterk. Etter å ha blitt mottatt av Attila som vasall i flere år, forbereder Theoderic seg på et felttog mot onkelen for å få riket sitt tilbake. Kampen finner sted i Gronspont (antageligvis Classe, Ravennas gamle havn) hvor Theoderic ikke greier å drepe Ermanaric som flykter.

Det er rimelig å tolke de historiske kildene slik at Theoderic beseirer Odoaker og får herske over Italia. I det legendariske stoffet forvandles erobringen av Italia til en legitim hendelse etter eksilet ved Attilas hoff. Det å være i slekt med Ermanaric (som blir beskrevet både historisk og legendarisk som den mektigste goterkongen) gir Theoderic rett til å eie Ömlungaland (Nordøst-Italia). Samtidig er Ermanaric kjent som en som forræder slektninger (jamfør både motivet for drapet på nevøene og hendelsene rundt Svanhildr) og dermed en som fortjener hevn. Blir Theoderic knyttet til Ermanaric, vil det være konflikt mellom de to skikkelsene på grunn av særpreg som assosieres med dem og forholdet til hunerne. Ermanaric ble berømt for sin fiendtlige innstilling til dem, mens Theoderic er kjent for vennskapet med Attila (i legenden oppfattes ikke den kronologiske avstanden mellom innrykningen til hunerne i det gotiske riket og tiden da Attila levde). Hvis man lurer på når motivet der Theoderic og Ermanaric blir fremstilt som fiender, ble skapt - dvs. motivet hvor Theoderic erstatter hevnerskikkelsen (Svanhildr-brødrene) - , kan man slå fast at det ikke kan gå foran *Annales Quedlinburgenses*, hvor Theoderic utnytter det at Ermanaric allerede er død. Heller ikke kan det ha oppstått seinere enn nedskrivningen av *Piðreks saga af Bern*, hvor motsetningen mellom de to amalerkongene er fremhevet. Narrasjonskjernen i ekspedisjonen som Theoderic gjorde mot Ermanaric må ha oppstått i det området hvor fortellingene som utgjør utgangspunktet for sagaen, kommer fra, og hvor legenden om Ermanaric som keiser og forræder i forhold til slektninger (det høytyske området) og legenden om Ermanaric som konge som ble utsatt for hevneekspedisjonen (det nordiske området) kunne komme i kontakt med hverandre, dvs. i Nedertyskland.

Det eksisterer jo ikke noen registrering av muntlig episk stoff om Ermanaric på middelnedertysk, men hvis man skulle undersøke om det eksisterer noen senere spor av denne typen diktning i det samme området, kunne den lavtyske balladen *Van Dirick van dem Bërne*, trykket først som flyveblad på 1500-tallet, antas som gjendiktning av en hypotetisk narrasjon kjent i Nedertyskland i tiden (1100-tallet) før samlingen av stoff som løp sammen og ble harmonisert i *Piðreks saga af Bern*.

I *Gesta Danorum*, et verk som ble redigert omkring 1200, bearbeider Saxo Grammaticus Ermanarics episke stoff slik at dette blir funksjonelt i forhold til en historiografisk fremstilling av Danmark. Østgoterkongen hersker over Danmark og presenteres som erobrer av andre land. Saxo beskriver festningen til Ermanaric (Jarmericus) på følgende måte:

*Jarmericus itaque, tot gentium manubiis locupletatus, ut tutum praedae domicilium compararet, in editissima rupe mirifico opere aedem molitur. [...] Quatuor portae magnitudine praestantes a totidem plagis irrestrictos aditus dabant* [Olrík (1931)].

Ermanaric, etter å ha blitt rik ved å stjele fra mange ulike folkeslag, lar bygge en vakker bygning på et veldig høyt fjell for å samle krigsbyttene sine på et sikkert sted [...]. Fire store porter ga fri tilgang fra hver side.

I *Hamðismál* beskrives også Ermanarics slott som imponant (*borg há*):

Hitt qvað þá Hróðrglöd, stóð uf hléðom,/ mæfingr mælti við mög þenna:/ [...] mega tveir menn einir tíó hundruð Gotna/ binda eða beria í borg inni há? [Hamðismál in forno, 22, Kuhn (1983)].

Etter skildringen av slottet har *Gesta Danorum* med en handling om brødrene til Svanhildr som betegnes som hellespontiske. Brady (1943) antar at i Saxos geografi antydes det en folkegruppe fra det baltiske området:

*Igitur navigatione coepta, quatuor fratres genere Hellesponticos obvios pelago factos piraticaeque admodum studiis assvetos maritima pugna attentare non distulit [Ermanarico]. Qua triduo gesta, sororem eorum cum medietate tributi, quo victos oneraverant, pactus praelium revocavit* [Olrík (1931)].

Derfor begynte Ermanaric å seile og møte ute på havet fire brødre fra Hellespontos som var flinke i sjørøveri. Han turde angripe dem, og etter tre dager med kamp lot han dem være i fred ved å kreve søsteren deres som pant sammen med en halv del av skatten av det de hadde fått fra folk de hadde besteiret.

Svanhildr blir gift med Ermanaric som pant for freden mellom goterkongen og hennes brødre. Forsoningsmotivet har sannsynligvis en forbindelse med *Widsið* hvor Ermanarics hustru, Ealhhild, skildres som *freoþuwebban* ('fredsveverske'):

*He mid Ealhhilde,/ fælre freoþuwebban, forman  
siþe/ Hreðcyninges ham gesohte/ [...],  
Eormanrices, wræþes wærlogan. [Widsið v. 5-9.  
Malone (1962)]*

Han besøkte under en reise, sammen med Ealhhild, elskede fredsveverske, goterkongen Ermanaric som er tyrannisk og grusom.

Den doble personligheten til Ermanaric blir rettferdiggjort med påvirkningen fra kongerådgiveren Biccó:

*Quo evenit, ut rex, virtutum loco vitiorum  
sordes amplexus, ob ea, quæ perfidi  
monitoris impulsu atrociter gesserat,  
communibus in se locum odiis daret [Olrik  
(1931)].*

Det skjedde at kongen kom til å miste dyden og fikk de verste uvanene og ble hatet av alle på grunn av sin grusomhet som ble forårsaket av at hans illojale rådgiver egget ham opp.

Parallelt med handlingen om Ermanarics nevøer som blir hengt, og som det fortelles om i *Annales Quedlinburgenses*, blir det i *Gesta* fremstilt at nevøene blir kvalt:

*Interea, qui ex sorore Iarmerici apud  
Germaniam orti educatique fuerant, avito  
nomine freti in avunculum arma suscipiunt,  
aeque sibi regnum atque ei deberi  
certantes. Quorum munitiones rex apud  
Germaniam machinis demolitus, oppidis  
compluribus aut obsessis aut captis,  
nonnullis etiam solo aequatis, incruentam  
ad cives victoriam reportavit. Occurrunt  
Hellespontici, pactis sororem nuptiis  
offerentes. Quibus celebratis, rursus  
Bicconis instinctu Germaniam petens,  
captis bello sororiis laqueo spiritum  
eripere non dubitavit. Optimates quoque  
convivii simulatione contractos eodem  
exemplo consumendos curavit.  
[Olrik (1931)].*

Imidlertid var de sønnene som søsteren til Ermanaric hadde fått og fostret i Tyskland, vokst til, og i troskap til deres mødres ætt grep de nå til våpen mot sin morbror og påsto at riket tilkom dem med samme rett som ham. Kongen dro da til Tyskland og skjøt deres borger ned, omsluttet eller inntok mange byer [...]. Da kommer hellespontanerne for å tilby sin søster som brud som avtalt [...]. Men så snart bryllupet var holdt, dro han etter Biccós råd igjen til Tyskland, tok sine søstersønner til fange og nølte ikke med å la dem henge [...].

Den tyske varianten av hvordan handlingen utspilles, kan tyde på en tysk opprinnelse for stoffet som Saxo bruker i *Gesta Danorum* for nevømotivet. Galgemotivet er ikke bare i samband med nevøene og kongens sønn, men dette blir et særlig viktig motiv som kjennetegner grusomheten til Ermanaric. Han lar henge 40 slaviske prinser og adelsmenn som er hos goterkongen på bryllupsmiddag for Svanhildr:

”*Quorum quadraginta captos applicatis totidem lupis laqueo adegit.*” [Olrik (1931)].

Etter å ha fanget 40 av dem, lot han dem henge, enhver bundet sammen med en ulv.

Hengning av sønnen tar mye plass i narrasjonen om Ermanaric sammenliknet med andre motiver. Saxo går inn på detaljer om eksekusjonen:

”*Optimates quoque convivii simulatione contractos eodem exemplo consumendos curavit.*” [Olrik (1931)].

På samme måte drepte han også adelsmenn som var der på grunn av bryllupsmiddagen.

Galgemotivet finnes i hele stoffet om Ermanaric, men etter *Gesta Danorum* blir dette et hovedsærpreg ved goterkongen i den lavtyske balladen *Van Dirick van dem Bërne* hvor det dessuten fortelles om en "ny" galge for Theoderic - "ny" i forhold til den gamle som enten knyttes til legenden om hengningen av Ermanarics sønn eller nevøer, eller det blir med hensikt kyttet til begge handlinger. I *Gesta Danorum* blir det grusomme drapet på Svanhildr ved at hestene tramper henne ihjel, også betont:

*Paruit Biccone rex, adactumque suspendio filium, ne strangulari, ne strangulari posset, a circumstantibus tabulati ope allevandum curavit. Igitur innoxium vinculum parum compressis faucibus solam poenae speciem prae se ferebat.* [Olrik (1931)].

Kongen samtykket i det Bicco sa og lot sin sønn, som ble sendt til en galge, heve fra stillaset av tjenerne, for å forhindre at han skulle bli kvalt med en gang. Da så det bare ut som en hengning fordi tauet klemte halsen hans bare litt.

Ved å beskrive straffeekspedisjonen som brødrene til Svanhildr foretar mot Ermanaric for å hevne sin søster, innfører *Gesta Danorum* elementer i motivene tilknyttet felttoget mot goterkongen, som er vesentlige når en erstatter brødremotivet med skikkelsen til Theoderic i diktningen om Ermanaric ifølge *Piðreks saga af Bern*.

I motsetning til de norrøne kildene kjemper de hellespontiske brødrene ikke alene, slik som Hamðir og Sörli, men forbereder seg på en krig og kommer derfor med væpnede tropper til Ermanaric:

*Quibus ulciscendae sororis gratia navigantibus, ad Jarmericum reversus, parari bellum ab Hellesponticis, indicat [...] Quo viso, Hellespontini, applicata testudine, primos portarum aditus occupant.* [Olrik (1931)].

Disse seiler for å hevne søsteren sin [...]. Etter å ha sett dette, opptok hellespontinerne plassen foran portene i skilpaddeoppstilling.

Saxo forteller at Ermanaric ikke vil bekjempe den hellespontiske hæren på slagmarken, men han bruker sitt eget slott som tilfluktssted og har væpnede menn der og sperrer festningen:

*Rex, moenibus quam acie tutius dimicandum  
existimans, in eam, quam exaedificaverat,  
munitionem confugit. Ubi ad ferendam  
obsidionem commeatibus penitiora,  
propugnacula armatis implebat.*  
[Olrik (1931)].

Fordi han føler seg tryggere i slottet han bygget, flykter kongen dit. Han lot fylle festningen med matvarer og væpnede menn for å kunne stå imot angrepet.

Hærmotivet knyttet til de hellespontiske brødrene kan ha medført en tilnærming mellom handlingen knyttet til brødrehevn mot Ermanaric som finnes i de norrøne kildene, og motivet med Theoderics felttog mot Ermanaric som er nevnt i *Piðreks saga af Bern*. Ermanarics valg å være i slottet i stedet for å kjempe på marka kan ha bestemt endringen av rammen rundt trefningen mellom Theoderic og Ermanaric (i den lavtyske narrasjonskjernen om felttoget som er nevnt i *Piðreks saga af Bern*, forandres stedet hvor Ermanaric skulle møte fiendene sine). I balladen *Van Dirick van dem Bërne* fortelles det at Theoderic og følgesmennene hans overvinner Ermanaric i hans slott. Overlappingen av de omtalte motivene som finnes i *Gesta Danorum* i narrasjonen om felttoget mot Ermanaric og i *Piðreks saga af Bern*, gir som fasit en narrativ struktur som er veldig nær den lavtyske balladen.

I *Van Dirick van dem Bërne* fortelles det at Theoderic (*Dirick van dem Bërne*), som ble forbitret av grusomhetene til Ermanaric (Koeninck van Armentriken<sup>12</sup>), vil fordrive kongen fra de romanske landene (yennen Franckriken) hvor han er bosatt. Theoderic spør Hillebrandt om råd og får vite av ham at Ermanaric er mektig og vil gjerne få hengt Theoderic og hans 12 følgesmenn. Dette forsterker hensikten til utfordreren, men han vet ikke hvor Ermanarics slott er. Kona til Hillebrandt forteller Theoderic at Ermanaric er i slottet i Freysack, beskyttet av 350 menn. Hun anbefaler Theoderic å ta med Bloedelinck, den 12-årige sønnen til en stolt enke, i felttoget. Theoderic og følgesmennene hans forbereder seg på ekspedisjonen. De tar på silke- og fløyelsklær over rustningen og en krans

---

<sup>12</sup> “Das erste Glied des Namens ist keineswegs entstellt, sondern bloß lautgerecht ins Nd. transponiert. Die Senkung von /e/ zu /a/ vor r + Konsonant dringt seit Beginn des 14. Jahrhunderts von Norden nach Süden vor und erfaßt neben dem Nordnd. auch das Ostfälische. Nicht ungewöhnlich ist auch das epithetische /t/ als Sproßkonsonant bei dentalen Sonorlauten im Mnd. Und im Mhd. vgl. z. B. *Alph. Ementrich* 3,1 u. Ermentrich ab 331, 3 bzw. Ermentrych 456, 2 [...] Das eigentliche Mißverständnis resultiert aus der Assoziation von mnd. *-rick* [...] an das mnd. Neutr *rike* [...]: Der Personenname Armentrick wird als Ländername für ein (sonst nirgends belegtes) Armentrike genommen.” (Weddige 1995: 50).

av violer som om de skulle danse. Når de kommer til landet Ermanaric bor i, merker de en galge ved siden av veien, den "nye" galgen Ermanaric lot reise for dem. Da sier Bloedelinck at han alene skal drepe kongen og alle hans 350 menn. Foran Ermanarics slott befaler Theoderic og hans følgesmenn Reinholt van Meilan, portneren på slottet, å åpne porten og forteller ham at de vil spørre kongen om galgen. Først avslår Reinholt det, men så blir han befalt av Ermanaric til å la dem komme inn for å ta dem til fange. Blant dem finnes Van den Stoere - broren til Theoderic -, den unge Hillebrandt, Hoerninck, Lummert uth dem Garten, Hardenacke, Wulfraem Dirick og Isaak. Da de står fremfor Ermanaric, spør de kongen om hvorfor han vil henge dem, men han forblir taus. Like etter trekker Theoderic ut sitt sverd og slår heftig hodet av Ermanaric, og så blir alle hans menn massakrert bortsett fra Reinholt. Theoderic, som ikke ser Bloedelinck lenger, tror at den unge krigeren er blitt drept og klager over hans død. Men Bloedelinck er levende fordi han hadde søkt tilflukt i en kjeller under slottet. Han forkynner at han alene har såret 350 menn (det er selvfølgelig ikke sant). Balladen ender med følgende ord: "Nå vær Gud prisert: de 12 herrerne lever og er fremdeles friske".

Noen elementer som finnes i den lavtyske balladen, har likheter med motiver i den norrøne diktningen om Ermanaric, særlig i *Hamðismál in forno*. Motivet med kona til Hillebrandt - hun snakker fra slottets tinder (*van der Tynnen*), og anbefaler Theoderic å ta med den unge Bloedelinck i felttoget - har likheter med kvinnen i *Hamðismál* som snakker fra et forhøyet sted (*ufhléðom*) i Ermanarics slott, til brødrene til Svanhildr og sier at de ikke alene kan greie å drepe goterkongen og hans hær. Hamðir innrømmer at hvis Erpr hadde vært med, så ville hevnen vært vellykket.

*Tohandt sprack sick van der Tynnen/ Meister  
Hillebrandes syn wiff.  
Tho dem Freysack schaltu een vinden/ den  
Koeninck van Armentrik.  
He hefft auer syner Tafeln/ wol veerdehalff  
Hundert Man.  
Jck rades dy Dirick van dem Beerne/ dat du eem  
nicht tho na en gaest.  
Suender so verne yn yennen Franckriken/ dar  
waent ein Weedewe stolt.  
Und de hefft eynen soene/ de is men twoelff yaer  
oldt.  
De ys twischen synen Winbranen/syner drier  
spenne widt.  
Jck rades di Dirick van dem Beerne/nim een mit  
dy yn dinen stridt.  
Du schalt synen fruenden lauen / sueluer und ock*

Med en gang snakket Mester Hildebrands kone fra slottets tinder. "Du skal finne kongen til Armentriken i Freysack. Han har omkring bordet sitt vel 350 menn. Jeg råder deg, Dirick van dem Berne, ikke å komme for nær ham. Veldig langt herfra, i ett av de romanske rikene, bor en stolt enke. Hun har en 12-årig sønn. Avstanden mellom hans øyenbryn er tre håndsbredder. Jeg råder deg, Dirick van dem Berne, ta ham med til kampen. Du skal love sølv og rødt gull til hans venner og enda større ære til den unge kjempen. Du skal love hans mor at du vil gjøre ham til ridder. Så får du den unge kjempen til ditt felttog".

*rodt Goldt.  
Und lauen dem yungen Deegen / ock also riken  
soldt.  
Du schaldt syner Moder lauen / du wult een tho  
Ridder slaen.  
So krichstu den yungen Deegen / mit dy up dine  
heerefard.  
[Dirick van dem Berne, 4-6. Weddige (1995)].*

Hitt qvað þá Hróðrglöd, stóð uf hléðom,/ mæfingr mælti við mög þenna:/ [...] mega tveir  
menn einir tíó hundruð Gotna/ binda eða beria í borg inni há? [*Hamðismál in forno*, 22.  
Kuhn (1983)]

Spor av at Hamðir og Sörli er overbevist om at de er uovervinnelige, finnes i *Völsunga saga* også når Guðrún sender sønnene sine for å hevne Svanhildr:

Þat er nú at segia frá sonum Guðrúnar, at hún hafði svá báið þeira herklæði, at þa bitu eigi  
járn, ok hún bað þá eigi skeðja grjóti né çðrum stórum hlutum ok kvað þeim þat at meini  
mundu verða, ef eigi gerði þeir svá.  
[*Völsunga saga*, 42, Koch (1994)]

Sijmons (1906) antar at det er likhet mellom Guðrún i *Hamðismál* og både kona til Hillenbrandt og den stolte enken i *Van Dirick van dem Bërne*. Derimot formoder jeg at likheten på den ene siden går på kvinnen som snakker til brødrene og kona til Hillebrandt, og på den andre siden, Guðrún, enke etter Sigurðr (hovedfiguren i både tysk og norrøn nibelungdiktning), og den stolte enken. De første strofene i *Hamðismál* utgjør en statisk scene hvor Guðrún oppegger sine egne barn til å hevne Svanhildr ved å minne dem om den skrekkelige døden til datteren som ble drept under Ermanarics hester. I den 7. strofen av *Hamðismál* fortelles det om smerten til Guðrún for drapet på Sigurðr:

Boekr vóro þinar, inar bláhvito,/ ofnar völonðom, fluto í vers dreyra./ Svalt þá Sigurðr, satzu  
yfir dauðom,/ glýo þú né gáðir, Gunnar þér svá vildi.  
[*Hamðismál in forno*, 7, Kuhn (1983)]

Både i *Völsunga saga* og i *Hamðismál* går det frem at Brynhildr hevner seg på Sigurðr i sammenheng med nibelungstoffet. Da kan kjennetegnet "stolt enke" i den lavtyske balladen antyde skikkelsen til Guðrún i den norrøne diktningen. Selv om stoffet i *Gesta Danorum* ikke fremstiller noen elementer fra nibelunglegenden, omtales Guthruna som trollkvinnen brødrene til Svanhildr ber om hjelp når de tviler på om de greier å ta Ermanarics festning:

*Contigit autem, ut Hellespontici, praedae  
partitionem acturi, magnam suorum manum  
peculatus insimulatam occiderent. Igitur  
quod tantam copiarum partem intestina clade*

Nå skjedde det at hellespontierne ble uenige da de skulle dele byttet og mistet en stor del av sitt eget folk som de beskyldte for svikaktig atferd [...] og da de således

*consumpserant, aulae expugnationem suis  
altiores viribus rati, veneficam, cui  
Guthrunae erat vocabulum, consulunt.* [Olrik  
(1931)]

ved indre svik hadde mistet en stor del av sine menn [...] søkte de råd hos en trollkvinne ved navn Guthruna.

Det er en åpenbar tilknytning mellom Bloedelinck ('bitte liten') i *Van Dirick van dem Bërne* og tilnavnet iarpscammr ('dverg', 'spirrevipp') brukt av Hamðir når han vil vise at han forakter Erpr<sup>13</sup>.

Det burleske motivet, som finnes til slutt i den lavtyske balladen, om at Bloedelinck skulle ha drept 350 av Ermanarics menn, viser at han tror at han er uovervinnelig og viktig i felttoget (selv om uovervinneligheten presenteres hyronisk i denne balladen<sup>14</sup>). Da det burleske motivet kan være en bearbeidelse av en opprinnelig tragisk slutt i en tidligere fase av narrasjonkjernen<sup>15</sup> i balladen, er det mulig å formode at motivet for Hamðirs klage over Erpr til slutt i *Hamðismál* er beslektet med Theoderics klage over Bloedelinck.

Hva Ermanaric i *Van Dirick van dem Bërne* sier, når han får vite at fiendene har kommet, ligner så mye på *Hamðismál* at det kunne forutsette en direkte kontakt mellom de to narrasjonene<sup>16</sup>:

*Wat hefft de berner to brannen / suelfff  
twoelfte syner man.  
Reinholt sluth up de porten / und lath se  
kamen an.*

Hva mumler han veronerseren med sine tolv menn? Reinholt, lås opp porten og la dem komme inn. Vi vil ta bort deres raseri. De skal bli våre

<sup>13</sup> "Hvé mun iarpkammr okr fultingia?", *Hamðismál*, 12, 3-4. (Kuhn:1983:271).

<sup>14</sup> "Wenn der junge Prahlhans, der eingangs 350 Mann allein 'erschlagen' will, sich, als alles vorbei ist, aus dem Keller mit der Behauptung zurückmeldet, er habe 350 'verwundet', so hat er sich allem Anschein nach während des Kampfes eher blöde [...] 'schwach, furchtsam, verzagt, feig', benommen. Auf diese komische Diskrepanz zwischen Reden und Tun hin ist die Figur angelegt", (Weddige 1995:76.)

<sup>15</sup> "Im Lied von >Dirick van dem Berne< ist der untragische Schluß mit der Figur des *Koeninck Bloedelinck* verknüpft, die sich als ebenso überflüssig erweist wie Dietrichs Klage um den Vermißten. Die Vermutung liegt nahe, daß also der komische Schluß auf der Folie eines ursprünglich tragischen Ausgangs zu sehen ist. Das hieße: Der König von A. wurde nicht getötet, wohl aber der für das Unternehmen unentbehrliche Helfer." (Weddige 1995:115). Kienast: "Das porträt Blödelins zeigt bereits züge spielmännischer übertreibung. Seine zwerghafte kleinheit, der 'kellerschraden' in dem er verschwindet, zielen auf komische nebenwirkungen, und ein massenblutbad, wie er es am schluss anrichtet, gehörte zu den beliebtesten gegenständen der neueren ars poetica. Nach dem eindruck, den wir bisher von dem undichter erhalten haben, werden wir ihn mit diesen sünden nicht belasten, sondern sie seinen nachfolgern ankreiden." (Kienast 1926:80). I "Ursprünglich muß Blödelinck wirklich gefallen sein, und Dietrich hatte am Schluß den Tod seines allerjüngsten Gefolgsmannes zu beklagen", (Mohr 1944:135-136).

<sup>16</sup> "Enfin et sourtout, dans la scène du portier, les paroles que prononce le roi sot presque textuellement les memes: 'Je m'estimerai heureux', s'écrit Jörmunrekr en apprenant la venue des frères de Svanhildr, 'si je pouvais voir Hamðir et Sörlí dans ma salle. Je lierais les jeunes gens avec des cordes d'arc: les valeureux fils de Guðrun, je les attacherais à la potence'. Ainsi dans les deux cas, le roi, par son orgueil insolent qui s'exprime en termes à peu près identiques, se fait l'artisan de sa propre perte", (Zink 1950:199).



*Er harnsck willen wy een aff binden / unse  
gefangen schoellen se syn.  
Und willen de Herrn all twoelue / yn den  
galgen hengen laen*  
[Dirick van dem Berne, 14. Weddige (1995)].

fanger og vi vil la alle de tolv  
heltene henge.

Sæll ek þá þoettomk,  
ef ek síá knætta  
Hamði ok Sçrla  
I hçllo minni.  
Buri mynda ek þá binda  
Með boga strengiom,  
goðbçrn Giúka  
festa á gálga  
[*Hamðismál in forno*, 21, Kuhn (1983)]

Kienast (1926) formoder at likhetene har sitt utgangspunkt i en felles opprinnelse for de to verkene. Han mener at det kan ha eksistert en gammelsaksisk narrasjon fra 700-tallet som *Hamðismál* og *Van Dirick van dem Berne* stammer fra. Denne hypotesen har blitt kritisert av Zink (1950), og Schneider mente allerede i 1913 at de omtalte elementene i tekstene er så like at det er umulig at de kan bevare så stor analogi i løpet av mange århundre. Jeg antar at kjernen i den lavtyske balladen har vært interpolert med *Hamðismál* på grunn av likhet i handlingen, dvs. straffeekspedisjonen mot Ermanaric. Jeg formoder at *Van Dirick van dem Berne* er genetisk avhengig av stoffet som tas opp i *Gesta Danorum*, og ut fra dette ville narrasjonen om Theoderics felttog ha blitt så nær den norrøne at det har vært mulig å interpolere. Det at handlingen om Hamðir og Sörli har vært mest kjent i det nordiske området (man kan tenke på bearbeidelsen av stoffet i 1200-tallets *Völsunga saga*), og at mange nedertyske diktere og sangere fantes ved de nordiske hoffene, kan være en premiss for slik kontakt mellom norrøn og nedertysk diktning.

I sammenheng med endringen av Ermanaric legenden er motivet med kongens død viktig. I *Hamðismál* amputerer brødrene til Svanhildr hendene og føttene til Ermanaric uten å greie å slå kongens hode av. *Gesta Danorum* sier at den lemlestedde kroppen til Ermanaric ruller bort til haugen av lik etter kampen mellom de hellespontiske brødrene og danskene i kongens festning:

*Hellesponticos vero, corpora adversum tela  
carminibus durare solitos, crebro silice  
converberandos esse perdocuit. Ita  
utrumque agmen mutua caede consumptum  
interiit. Iarmericus, utroque pede ac  
manibus spoliatus, trunco inter exanimes  
corpore rotabatur.*  
[Olrik (1931)].

[...] de skulle kaste med stener på  
hellespontierne da de visste å døyve våpen  
med trolldomskvad [...]. Således fant da  
begge herrene døden for hverandres hånd, og  
Ermanaric veltet med avhugne ben og hender  
sin lemlestedde kropp blant lik.

Saxo Grammaticus harmoniserer amputasjonsmotivet med Ermanarics død. Hevnen lykkes fullt ut i *Van Dirick van dem Berne* hvor Theoderic slår kongens hode av, dvs. han fullender hva brødrene til Svanhildr ikke greide å gjøre.

Weddige (1995) formoder at dødsmotivet i den lavtyske balladen stammer fra Theoderics høytyske eventyrdiktning som skildrer Theoderic som seierherre. Tolkningen er helt sannsynlig, men i det nedertyske området fortelles det om drapet på Ermanaric allerede i *Annales Quedlinburgenses*:

*Ermanarici regis Gothorum, a fratribus  
Hemido et Serila et Adaccaro, quorum  
patrem interfecerat, amputatis manibus et  
pedibus turpiter, uti dignus erat, occisio*  
[Pertz (1839)].

Goterkongen Ermanaric ble drept ved at brødrene Hermido og Serila slo av hender og føtter på ham på en grusom måte. Han fortjente det. Han hadde drept deres far.

Det at *Piðreks saga af Bern* ikke sier noe om at Theoderics ekspedisjon var vellykket, kan forklares med harmoniseringen av lavtysk stoff med den norrøne tradisjonen (Marold 1988).

## Litteraturliste

- Bartolini, Elio (red.): *Jordanes. Storia dei Goti*. Milano: TEA, 1999.
- Beck, Heinrich (red.): *Heldensagen und Heldendichtung im Germanischen*. Berlin: de Gruyter, 1988.
- Bertelsen, Henrik (red.): *Piðriks saga af Bern*. København: S.L. Møllers Bogtrykkeri, 1905-1911.
- Beyer, Edvard: *Norges Litteraturhistorie*. Oslo: Cappelen, 1974.
- Brady, Caroline: *The legends of Ermanaric*. Berkeley: University of California Press, 1943.
- Haugen, Odd Einar: *Norrøne tekster i utval*. Oslo: Gyldendal, 1994.
- Kienast, Walter: "Hamdismal und Koninc Ermenrikes Dot". In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*. 63, 1926, 49-80.
- Koch, Ludovica (red.): *La Saga dei Völsunghi*. Parma: Nuove Pratiche Editrice, 1994.
- Kuhn, Hans (red.): *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. 5. Verbesserte Auflage. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983.
- Lukman, Niels: *Ermanaric hos Jordanes og Saxo*. København: Poul Branners Forlag, 1949.
- Malone, Kemp (red.): *Deor*. New York: Appleton Century Crofts, 1966.
- Malone, Kemp (red.): *Widsith*. København: Rosenkilde & Bagger, 1962.
- Marold, Edith: *Wandel und Konstanz in der Darstellung der Figur des Dietrichs von Bern*. In Beck, 1988, 149-182.
- Mohr, Wolfgang: "Dietrich von Bern". In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*. 80, 1944, 117-155.
- Northcote Toller, T.: *An Anglosaxon Dictionary*. London: Oxford University Press, 1991.
- Olrik, Jørgen, Ræder, Hans (red.): *Saxonis Gesta Danorum*. Haunie: Apud librarios Levin & Munksgaard, 1931.
- Pàroli, Teresa. "Attila nelle letterature germaniche antiche". In: *Popoli delle steppe: Unni, Avari, Ungari*. Spoleto. Centro italiano studi sull'alto medioevo, 1988: 559-615.
- Pertz, Georg Heinrich (red.): *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, Hannoverae: impensis bibliopolii Hahniani, 1839.
- Schneider, Hermann: "Zur Ermanarichsage". In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 54, 1913, 343-354.
- Schneider, Hermann (red.): *Edda, Skalden, Saga*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1952.
- Viansino, Giovanni (red.): *Ammiano Marcellino. Storie*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2002.

Weddige, Hilbert: *Konink Ermenrikes Dot*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.

Zink, Georges: *Les légendes héroïques de Dietrich et d'Ermrich dans les littératures germaniques*. Lyon: IAC, 1950.

# **Andrea Maini:** ***Piðreks saga af Bern* og balladen *Van Dirick van dem Bërne*. Fins det spesifikke likheter?**

## *Innledning*

Handlingen i *Van Dirick van dem Bërne*<sup>1</sup> viser seg antageligvis å stamme fra overlappingen og interpolasjonen med stoffet opprinnelig tilknyttet Ermanarics- og Theoderickskretsene. Genetisk sett tar motivet med hevnen mot Ermanaric sitt utgangspunkt i legenden som er bevitnet allerede hos Jordanes i *Getica* og omdiktet i det nordiske området. Motivet med felttoget til Theoderic mot Ermanaric kommer fra den episke legenden om fordrivelsen av Theoderic, og hans eksil hos Attila slik som det gjengis i *Piðreks saga af Bern*, og fra den høytyske diktningen om Theoderic som betegnes som “historisk diktning” (i motsetning til “eventyrdiktning” om Theoderic). Motiver som fins i den nedertyske balladen har noen likheter med både *Piðreks saga af Bern* (som består mest av nedertysk stoff) og den høytyske “historiske” diktningen slik at avhengigheten til *Van Dirick van dem Bërne*, e det nedertyske eller høytyske området ikke kan bli fastsatt med sikkerhet. *Men Piðreks saga af Bern* ble redigert tidligere enn de høytyske kildene, og opprinnelsen av dette stoffet er fra det samme området som redigeringen av *Van Dirick van dem Bërne*. Det å undersøke om det fins noen spesifikke likheter mellom den norrøne sagaen og den nedertyske balladen kan føre til å forenkle den genetiske utstrekningen til narrasjonskjernen til *Van Dirick van dem Bërne*. Balladen ville ha blitt skapt, utviklet og interpolert i Nord-Tyskland uten forutsetningen av at denne balladen har vært rotfestet i senmiddelalderdiktningen om Theoderic, redigert i det høytyske området<sup>2</sup>.

## *Problemstilling*

Når man skal undersøke spesifikke likheter mellom balladen *Van Dirick van dem Bërne*, og *Piðreks saga af Bern* er det nødvendig å fastsette grensen for analysen. Først og fremst er *Piðreks saga af Bern* et prosaverk, mens balladen er strofisk. Denne formelle forskjellen forhindrer verifiseringen av alle slags likheter som kan fastslås når man sammenligner to tekster med lik struktur, som f.eks. to ballader. Den nyttigste analysen blir derfor analysen av motiver som fins både i den nedertyske balladen og i hendelsene i sagaen som handler om Theoderics felttog mot Ermanaric. Felles motiver er

---

<sup>1</sup> Se *Nordisk diktning om Ermanaric i germansk perspektiv*.

<sup>2</sup> Se Weddige (1995)

funksjonelle i forhold til strukturen i begge komposisjoner, mens i den høytyske diktningen er ikke motivene så like eller blir de ikke funksjonelle på samme måte. Til dels blir de fordoblet eller satt utenfor den opprinnelige sammenhengen<sup>3</sup>. Likhetene mellom sagaen og den nedertyske balladen kan forutsette en felles opprinnelse i en nedertysk narrasjon.

### *Forbindelser mellom Van Dirick van dem Bërne og den høytyske diktningen om Theoderic*

Den episke diktningen om Theoderik basert på historiografiske kilder, vitner om en litterær bearbeidelse av motivene med Theoderics fordrivelse fra Verona som Ermanaric sto bak, eksilet ved Attilas hoff, felttoget mot Ermanaric og Theoderics gjenerobring av riket. *Dietrichs Flucht* og *Rabenschlacht* har følgende likheter med *Van Dirick van dem Bërne*: Ermanaric truer Theoderic og hans følgesmenn med en “ny” galge (*Dietrichs Flucht* antyder Ermanaric en ny galge fordi han allerede hadde latt henge fanger som var Theoderics menn – Theoderic selv greide å flykte) liksom i den nedertyske balladen:

*Se toegen sick alle gär richte / to dem Freysack  
wol vor dat dor. Poertener sluth up de porten /  
und lath uns darin gaen.  
Wy willen den Koeninck van Armentriken fragen /  
wat wi eem hebbn to leide gedaen.  
Dat he uns den nyen galgen / by den wech  
gebuwet hath. (Dirick van dem Bërne, 10.  
Weddige 1995:10).*

Alle sammen dro til Freysack rett foran porten [til slottet]. “Vokter, lås opp porten og la oss komme inn. Vi vil gjerne spørre kongen av Armentriken hva galt vi har gjort mot ham siden han lot bygge den nye galgen ved siden av veien for oss”.

I *Van Dirick van dem Bërne* foretar Theoderic en straffeekspedisjon mot Ermanaric som i *Rabenschlacht*, men i balladen fortelles det at Theoderic greier å slå hodet av Ermanaric til forskjell fra i det høytyske diktet. I begge dikt deltar Diether, broren til Theoderic, i felttoget. Disse likhetene er jo ikke nok for å bevise en direkte kontakt mellom den høytyske tradisjonen om Ermanaric (attestert bare i sammenheng med Theoderic) og den nedertyske balladen. Stoffet i *Dietrichs Flucht*, *Rabenschlacht*<sup>4</sup> og *Alpharts Tod* (en fortelling som er fokusert på kampene i tilknytning til konflikten mellom

---

<sup>3</sup> Se Zink (1960)

<sup>4</sup> “Sagengeschichtlich steht >Dietrichsflucht< ganz in der Version der Dietrichepik mit Ermenrich als Widersacher Dietrichs und Etzel als freundschaftlichem Helfer im Exil.”, (Wisniewski 1986: 138), “Sagengeschichtlich rãpresentiert die > Rabenschlacht< die für die historische Dietrichepik typische Version mit Ermenrich als Widersacher und Etzel als Freund Dietrich”, (Wisniewski 1986: 142).

Theoderic og Ermanaric) har ganske ulike nedslag i *Piðreks saga af Bern*<sup>5</sup> og i den narrative strukturen til *Van Dirick van dem Bërne*.

### *Motivet med Theoderics hevn mot Ermanaric på grunn av urettmessig tilegnelse av riket*

I *Alpharts Tod* blir det fortalt at Ermanaric gjerne vil bemektige seg Theoderics rike, og dette betyr at usurpasjonen ennå ikke er gjort. I *Rabenschlacht* er årsaken til Theoderics hevn ikke erobringen av det tilrante landet, men drapet på Theoderics menn. I *Dietrichsflucht* samler Theoderic en hær for å kjempe mot hæren til Ermanaric som er i Ravenna for å beleire byen. Grunnlaget for krigen er at Theoderic ikke har svart på Ermanarics krav om å styre hoffet for ham mens han (Ermanaric) er i korstog for å sone drapet på nevøene. Selv om rivalitetsmotivet blir presentert to ganger til og derfor utgjør et relevant særpreg i hele narrasjonen, følger Theoderics ekspedisjoner den ene etter den andre uten å være funksjonelle i forhold til narrasjonen og uten å fokusere på raseriet til Theoderic mot Ermanaric på grunn av overtakelsen av styret i landet. Besettelsen av det legitime riket til Theoderic er derimot årsaken som er funksjonell for hevmotivet i begynnelsen av både den nedertyske balladen *Van Dirick van dem Bërne* og i handlingen om Ermanaric som fiende av Theoderic i *Piðreks saga af Bern*. Theoderic blir skildret på følgende måte i den hendelsen der han spør dronning Erka, konen til Attila, om hjelp mot Ermanaric:

Piðrekr konungr er nu fullr af harme oc nu flytr vatn af hans baðom augum (Bertelsen 1905: 220).

Få linjer etter uttrykker Theoderic dyp bekymring og beklagelse over eksilet som Ermanaric har tvunget ham til:

Ek miniz nu hversu ek let mitt riki oc mina goðo borg bærn oc hina riku Rauennam oc marga aðra dyrlega staðe oc sua kom ek a miskunn oc halld Attila konungs oc allz þessa hæfi ek mist XX vætr oc þætta hit sama harmar mik miok þætta mal vil ek firir yðr kera oc firir ollom hynom sua at spyriaz skal um allt huna land (Bertelsen 1905:220).

---

<sup>5</sup> “Interessant ist lediglich, daß gegenüber der Thidrekssaga [...] im mittelhochdeutschen Epos erheblich mehr an Handlung berichtet wird. Das betrifft vor allem auch die völlig von der Thidrekssaga abweichende Motivationskette des ersten Teils mit Ermenrichs Vorgeben, auf Rat Sibeches und Ribsteins, er wolle Dietrich mit der Verwaltung seines Reiches während einer Kreuzfahrt betrauen, dem in Wirklichkeit geplanten Mordanschlag und dem nächtlichen Überfall Dietrichs als Gegenschlag, der mit der Gefangenschaft des Ermenrichssohnes aber auch mehrerer Gefolgsmannen Dietrichs, darunter Hildebrands und Wolfharts, endet. Diese ganze Motivationskette hat am ehesten noch Parallelen im Wolfdietrich A und verweist damit wiederum auf Adaptationsbemühungen, um die aus dem Wolfdietrich bekannte Sagenversion mit der Sagenversion, wie sie vielleicht am klarsten im entsprechenden Komplex der Thidrekssaga erhalten ist, zu verschmelzen.” (Wisniewski 198:138).

Raseriet og ønsket om hevn fra Theoderics side viser seg i følgende avsnitt hvor noen budbringere refererer til Ermanaric (skildret som “troløs forræder” (otrur svikare) i forbindelse med Theoderics hensikt:

Hæyr þu konungr Erminrekr. Þu ert vist otrur svikare. Þiðrekr konungr oc hans broðir Þether hafa nu samnat her um allt huna land ok þar ero með þæim tvæir synir Attila konungs ok nu vilia þæir hæfna þæss er þu tokt af þæim þir riki með osæmð ok nu kann væra at nu verði þer golldin aull þin otru firir þui at allan þænna vætr hafa æir buit sitt lið oc nu ero þir a leið komnir.  
(Bertelsen 1905: 229).

I *Van Dirick van dem Bërne* blir naget til Ermanaric uttrykt i de første strofene av komposisjonen, og dette utgjør på denne måte den funksjonelle årsaken til Theoderics ekspedisjon:

*Den wil de Berner vordriuen umme syner  
froelicheit  
He voert yn Synem rike Steede Boerge und  
egen Land (Dirick van dem Bërne 1. Weddige  
1995:41).*

Veroneseren vil fordrive ham for å få sin egen glede. Han [Ermanaric] hersker over hans rike, over byer, slott og land.

Jeg mener at Weddiges (1996:45) oversettelseshypotese av “froelicheit” (glede) med “Grausamkeit” (grusomhet) ikke kan aksepteres. Han formoder at “froelicheit” er en fordervet form. Spørsmålet er jo om eiendomsadjektivene antyder Theoderic eller Ermanaric. Vektleggingen av Ermanaric ville gjøre narrasjonen ulogisk: “Theoderic (De Berner) vil fordrive Ermanaric (Den, med hensyn til forrige linje) på grunn av Ermanarics glede. Han (Ermanaric) styrer byer, slott og land i sitt rike”. Det å tilskrive adjektivene til Theoderic, gjør strofen logisk og tydelig: “Theoderic vil gjerne fordrive Ermanaric for sin egen glede (for å få gleden igjen; man kan tenke på smerten som Theoderic følte i eksil hos Attila, fortalt i *Þiðreks saga af Bern*). Ermanaric styrer byer, slott og land i hans rike. Med en slik tolkning består begynnelsen av balladen av utleggingen av Theoderics hensikt og bakgrunnen for denne. Weddige (1995:51-52) fremstiller fordrivelsen av Ermanaric fra Theoderics side som en anomali i forhold til tradisjonen som vitner om at Ermanaric fordriver Theoderic. Men dette er et falskt problem: Theoderic vil gjerne fordrive Ermanaric på grunn av usurpasjonen som er begått slik som i legenden om fordrivelsen fra Ermanarics side, legenden om Theoderics eksil ved det huniske hoffet og legenden om Theoderics tilbakekomst til eget land. Det sist omtalte motivet gjør konflikten med Ermanaric mer komplisert, og dette utgjør utgangspunktet for Theoderics felttog, som er attestert i den nedertyske balladen. I den tredje strofen, i overensstemmelse med hensikten uttrykt i den første, ønsker Theoderic så sterkt å finne Ermanaric for å straffe ham at han er forberedt på å pantsette slottet i Verona og sin fars land:



*By eem so wold ick setten eyn seeker wisse  
pant  
Dat hoge huß tho dem Beerne dar tho myns  
Vaders egen Landt.  
(Dirick van dem Bërne 3. Weddige 1995:41)*

Mot ham ville jeg gjerne sette et sikkert og visst pant. Det høye huset i Verona sammen med min fars eget land.

Dette løftet er ikke i motsetning til den første strofen (som jo Weddige (1995:52) synes) fordi det at Ermanaric har tilrant seg Verona, ikke forhindrer Theoderic å føle seg som den legitime eieren av slottet i Verona og landet rundt. Derfor er jeg ikke enig med Weddige (1995:52) når jeg betrakter den motsigelsesfulle sammenkjedningen av motiver som finnes i denne balladen. Jeg tror ikke at Van *Dirick van dem Bërne* er en syntese av flere komposisjoner som stammer fra Theoderics diktrets, som heller ikke tilskriver Ermanaric rollen som fordriver, og jeg betrakter hypotesen (Weddige 1995:60) om at Verona (Bërne), som er omtalt av Theoderic, kan være en by i det tyskspråklige området som han kalte slik på grunn av lengsel etter denne byen i Nordøst-Italia, som fantasifull.

### *Motivet med Reinholt-skikkelsen, vasallen til Ermanaric*

I *Alpharts Tod* nevnes Reinholt ikke i det hele tatt. I *Rabenschlacht* blir Reinholt, som ikke har en funksjonell rolle i handlingen, beseiret i duell av Theoderic. I *Dietrichsflucht* blir Reinholt beseiret av Wolfhart. I *Piðreks saga af Bern* presenteres Reinalld som en av Theoderics menn i en hendelse som ikke har noe å gjøre med Ermanaric: *þa mælti Reinaldr maðr Piðriks* (Bertelsen 1905:161) [Cosi parlò Reinaldr, uomo di Teoderico]. I episodene i sagaen hvor Ermanaric er i konflikt med Theoderic, presenteres også Reinalld-skikkelsen som vasallen til Ermanaric. I hendelsen om innkreving av skatt til Theoderic fra Ermanarics side, blir Reinalld, som er ansett som en ærlig ridder, sendt til Theoderics hoff som Ermanarics budbringer. I episoden om Theoderics felttog mot Ermanaric sendes Reinalld (her presentert som slektning av både Ermanaric og Theoderic) for å kjempe mot Theoderic og Þeðer, hans bror:

Minn goði frændi Reinalld þu skalt væra hærtogi yfir v þusundrad riddara. Þu skalt styra þesso liði til motz við hyni oc i þessi orrosto skulut þer drepa margan mann. Minn frændi Piðrekr konungr oc Þether huartvæggi þæira skyllði væra drepinn i þessi orrosto ef þer fait sigr (Bertelsen 1905:231).

Etter denne hendelsen fortelles det om en natts rekognosering før dagen for kampen mellom Theoderics og Ermanarics hær. Hildibrand møter Reinalld og definerer ham som “en god venn” selv om han tilhører den andre hæren. Sifka, rådgiveren og vasallen til Ermanaric, bestemmer seg for å

forsøke å drepe Hildibrand etter å ha fått vite om møtet med Reinalld. Ved å motsette seg Sifkas hensikt, reagerer Reinalld på følgende måte:

Ek vil eigi væra uvinr erminreks konungs hældr vil ek væita yör lið til orrosto þott ek bæriz við vara frændr ok vini en æigi ma ek þætta væita yör at þer drepit hilldibrandr er hann riðr einn undan (Bertelsen 1905:220).

Til slutt i striden overlever Reinalld.

I *Van Dirick van dem Bërne* fremstilles Reinholt som portneren på Ermanarics slott. Reinholt blir betegnet som “god” og “trofast” mot sin herre. Dessuten er Reinholt den eneste av Ermanarics menn som Theoderic, Hillebrant og de andre følgesmennene sparer livet til:

*Se sloegen sick doch allent dat dodt wat up der Borch was.  
Sünder up den guden Reinholt de synem Hern trüwe was  
Hed he eem nicht trüw geweest dat hedd eem kostet syn lyff.  
Hed he eem nicht truew geweest dat hedd eem kostet syn yunge lyff.  
(Dirick van dem Bërne 22. Weddige 1995:44).*

De [følgesmennene til Theoderic] drepte alle i slottet bortsett fra den gode Reinholt som hadde vært tro mot sin herre. Hadde han [Reinholt] ikke vært tro, da ville det kostet livet hans. Hadde han [Reinholt] ikke vært tro, da ville det kostet hans unge liv.

### *Motivet med uventet angrep*

I *Van Dirick van dem Bërne* forutsetter den sarkastiske og overlegne mottakelsen av Theoderic fra Ermanarics side at Theoderics fiende ikke aner noe om den dødsfaren som venter dem:

*Wat hefft de berner to brannen / suelff twoelfte syner man.  
Reinholt sluth up de porten / und lath se kamen an.  
Er harnsck willen wy een aff binden / unse gefangen schoellen se syn.  
Und willen de Herrn all twoelue / yn den galgen hengen laen.  
(Dirick van dem Bërne 14. Weddige 1995:47).*

Hva mumler han veroneseren med sine tolv menn?  
Reinholt, lås opp porten og la dem komme inn. Vi vil få bort deres raseri. De skal bli våre fanger, og vi vil la alle de tolv herrene henge.

Ermanaric er ikke forberedt på å forsvare seg mot Theoderics sverd på grunn av forkledningen de har som dansere, og som gjemmer rustningen til Theoderic og mennene hans. Dette lurer Ermanaric.

Dette motivet kan ha sitt eget utgangspunkt i et element som gjenspeiles i *Þiðreks saga af Bern*. I episoden med Theoderics felttog refererer hans budbringere til Ermanaric at Theoderic har til hensikt å begynne en krig mot ham på grunn av urettmessig tilegnelse av riket, men Ermanaric reagerer som om han ikke er bekymret for et overhengende angrep bortsett fra i det tilfellet der han og hæren hans ikke er forberedt:

Ek hræðomz allitt hær huna ef æigi koma þær at oss obunom (Bertelsen 1905:230).

### *Motivet med angrepet om våren*

I *Þiðreks saga af Bern* sier budbringerne som er sendt av Theoderic at hæren ble trent hele vinteren, og så marsjerer den mot Ermanaric:

Hæyr þu konungr Erminrekr. Þu ert vist otrur svikare. Þiðrekr konungr oc hans broðir Þether hafa nu samnat her um allt huna land ok þar ero með þæim tvæir synir Attila konungs ok nu vilia þær hæfna þæss er þu tokt af þæim þir riki með osæmð ok nu kann væra at nu verði þer golldin aull þin otru firir þui at allan þænna vætr hafa æir buit sitt lið oc nu ero þir a leið komnir.  
(Bertelsen 1905:229).

I *Van Dirick van dem Bërne* blir det fortalt at når Theoderics menn kler seg som dansere, tar de en krans fioler på hodet:

*De Berner leth sick wapen / suelff twoelffte  
syner Man.  
Sammith unde syden / toegen's auer eer  
harnsch an.  
Se setteden up er hoeuet / van Fyolen eynen  
krans.  
Do Stuenden de heren al twoelue / efft se  
makden einen dantz.  
(Dirikk van dem Bërne 7, Weddige 1995:42)*

Veroneseren lar seg og sine tolv menn  
bevæpne. Men de tok på en rustning også,  
under silken.  
De satte en krone av fioler på sine hoder. Da  
sto alle tolv herrer som om de ville danse.

Detaljen om fioler kan peke på at vinteren er forbi. Dette kan forutsette en omdiktning av et opprinnelig trekk, nemlig angrepet mot Ermanaric om våren, ved narrasjonskjernen, noe som bare fins i *Þiðreks saga af Bern*, ikke i den høytyske diktningen om Ermanaric.

## *Litteraturliste*

Bertelsen, Henrik (red.): *Piðriks saga af Bern*. København: S.L. Møllers Bogtrykkeri, 1905-1911.

Weddige, Hilbert: *König Ermenrikes Dot*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.

Wisniewski, Roswitha: *Mittelalterliche Dietrichdichtung*. Stuttgart: Metzler, 1986.

Zink, Georges: *Les légendes héroïques de Dietrich et d'Ernrich dans les littératures germaniques*.

Lyon: IAC, 1950.