

«No talar 'en mannemál!»

Forandring og identitet i omskapingballader

Bente Velle Hellang

I skrekk-komedien *Werewolves Within*¹ (2021) går et blodtørstig monster løs i ei øde fjellbygd. På vertshuset sitter livredde innbyggere og vertshusgjester sammen under fullmånen, med vinduer og dører barrikadert. «En lykantrop», er det siste forskeren i forsamlingen hvisker til de andre gjennom nøkkelhullet fra rommet sitt, før hun tar livet sitt. Hun har fått tak i et hår fra monstret som hun forsøker å artsbestemme i et pc-program. Pc-en blinker rødt mot henne – og oss – «INCONCLUSIVE». Forskeren vil heller dø for egen hånd enn å bli istykkerrevet av en varulv.

Filmen er en av de nyeste i populærkulturens lange tradisjon med å framstille *varulven*, denne blandingen av ulv og menneske som aldri helt lar seg fange inn og definere, verken som fenomen, symbol eller metafor, men som likevel – og kanskje nettopp derfor – fortsetter å fascinere. «The monster always escapes because it refuses easy categorization», sier Jeffrey Jerome Cohen i sitt forsøk på å beskrive monstret.² Daniel Ogden setter som premiss

at «[a] werewolf must inevitably comprise at once both human and lupine elements»³, og understreker kategoriblandingen som Cohen definerer som et kjennetegn ved monstret.

Det er ikke bare i moderne tid at varulven har vært en del av vestlig populærkultur. I litteraturen har varulven en historie som strekker seg langt tilbake til antikke myter. Mest kjent er trolig Ovids fortelling i *Metamorfoser* (ca. år 8), der kongen av Arkadia, Lykaon, blir skapt om til en ulv etter å ha forsøkt å lure Zevs til å spise menneskekjøtt fra Lykaons egen sønn: «Armenes bliver til ben og hans klær til lodden og grå pels. Ulv er han nu, og dog er der spor af hvordan han så ud før.»⁴ En litterært sett viktigere varulvfortelling finner vi fra rundt år 66 i Petronius' *Satyricon*, der jeg-fortelleren forteller om sitt bekjentskap med en soldat som ved dagens ende, under fullmånen på en kirkegård, viser seg som en varulv. «I realized that he was a werewolf [...] Others can decide for themselves what they think about this.»⁵ Han har møtt en hamløper – en person som opptrer i andre skikkelser.

Vi skal gjøre et stopp et sted imellom disse både like og ulike fortellingene om varulver, hamløpere og kroppslige omskapinger, framstilt med 2000 års avstand, og gå til de nordiske middelalderballadene. For også her, i det store tekstmaterialet som samlet utgjør de nesten 900 nordiske middelalderballadene, finnes en rekke ballader der menn og kvinner skapes om til andre arter og former – også til varulver og varbjørner. Ved hjelp av magiske eller overnaturlige krefter blir de *noe annet* enn menneskene de har vært tidligere. Forekomsten av slike ballader viser at det må ha vært interesse for nettopp slike fortellinger på balladenes *performancearenaer*.⁶ Omskaping har vært et tema man stadig har vendt tilbake til.

Den nordiske balladen oppstår som en muntlig sjanger på slutten av 1200-tallet ved hoffet i Norge, og derfra spres den raskt til de andre nordiske landene.⁷ Vi vet ikke hvilke motiver

og temaer fra eksisterende fortellinger som finner veien til balladene på slutten av 1200-tallet, men vi vet blant annet at den da nylig oversatte hofflitteraturen har influert balladediktningen, sammen med eddadikt, religiøse legender og folklore.⁸ Dessuten viste Knut Liestøl allerede for et drøyt hundreår siden at trollballadene har både motiver og hele handlingssekvenser til felles med norrøne sagaer.⁹

I den oversatte hofflitteraturen blir det importert fortellinger om hamskifter fra andre land. Ved Håkon Håkonsens hoff på 1200-tallet blir *Strengleikar* oversatt fra fransk, muligens av den samme som oversatte *Tristrams saga* (1226) i siste halvdel av 1200-tallet. Og her, i oversettelsen av Marie de Frances *lais*, finner vi middelalderens kanskje mest kjente varulv, Bisklaret. Ingrid Skjerdal, som studerer oversettelsen av Bisklaret fra franske vers til norrøn prosa, trekker fram et forhold som også sier noe om troen på hamskifter i norrønt område.¹⁰ Mot slutten av «Bisklaret-sangen» står den norrøne oversetteren fram og forteller om en personlig opplevelse: «Han som sette om denne boka til norrønt mål, han såg i barndomen sin ein mektig bonde som hamskifest. Stundom var han mann, stundom i vargeham, og han fortalde alt det vargane dreiv med.»¹¹ Oversetteren bekrefter sannhetsgehalten i Bisklarets hamskifte, selv om han snakker fra et helt annet ståsted, der norrøne før-kristne forestillinger om hamskifte er utbredt. Skjerdal mener at oversetteren av *Strengleikar* «kan tenkes å måtte forholde seg til en mye større og mer variert forestillingsverden knyttet til hamskifter når han nærmer seg dette stoffet enn det som er tilfellet for Marie de France, som står i en tradisjon der kristen filosofi med antikk inspirasjon er mer rotfestet».¹² Også i *Kongespeilet*, som ble oversatt til norrønt rundt midten av 1200-tallet, blir det fortalt om et merkelig vesen som lever i skogen i Irland, og som er halvt menneske, halvt dyr, og dessuten om en hel slekt som må leve en periode hvert sjuende

år som ulver i skogen. Dette er en straff fra Gud for alle menn i slekta etter at de hånte St. Patrick, som forkynte kristendommen i landet. «De er desto verre [enn vanlige ulver] fordi de har mannevelt til alle sine svikeverk, og samme begjærighet og grådighet etter folk som etter andre dyr.»¹³ I sine analyser av eldre og yngre islandske tekster viser Aðalheiður Guðmundsdóttir hvordan varulven i norrøn islandsk litteratur har sin opprinnelse i to ulike tradisjoner:¹⁴ I den eldste tradisjonen, som er nordisk/germansk, har varulvmotivet kommet til (ulvfrie) Island med bosetterne. Her oppfattes hamskiftet som en iboende egenskap hos enkelte menn (og noen få kvinner). Egenskapen er særlig knyttet til germansk kamptradisjon. De yngre varulvene stammer derimot fra keltisk område og har kommet til Island, ofte via Norge, fra den oversatte ridderlitteraturen på 1200-tallet. I den norrøn litteraturen på Island er disse to varulvtradisjonene blandet: «[T]he native and imported traditions came to mingle, each influencing the other, thus leading to a combination of two variants of one motif.»¹⁵ Med utgangspunkt i både Skjerdals og Guðmundsdóttirs forskning er det god grunn til å tro at også norske balladediktere, med tilknytning til hoffet og med god kjennskap til oversatt litteratur – bevisst eller ubevisst – hadde et slikt dobbelt litterært varulvrepertoar tilgjengelig. Balladedikterne manglet i hvert fall ikke (litterære) eksempler på hamskifter og omskaping når de skulle finne innhold til sine første ballader.

Omskappingsballadene tilhører de naturmytiske balladene, A-gruppa i den konvensjonelle inndelingen av balladene, som kjennetegnes ved møter med overnaturlige makter.¹⁶ Slike møter tilfører balladene et symbolsk nivå, og psykoanalytisk tekstkritikk har avdekket at det hos aktørene i mange av disse balladene utspiller seg et drama på det indre plan. «Trylleviserne fremstiller sjælelige forløb i anskuelig form ligesom folkeeventyrene», sier Jens Anker Jørgensen,¹⁷ og poengterer indirekte at psykologien

har levert viktige analyseverktøy til litterære lesninger av disse balladene. Men omskappingsballadene åpner også for andre spørsmål, som kan formuleres i forlengelse av problemstillingene den amerikanske middelalderforskeren Caroline Walker Bynum berører i *Metamorphosis and Identity* (2001). «The question of change is [...] the other side of the question of identity», sier Bynum.¹⁸ Forandring bryter med konseptet om *kontinuitet* og *enhet*, slik Bynum definerer begrepet *personlig identitet*. Ved siden av *individualitet* på den ene siden, det som definerer en person og skiller denne personen fra en annen, og *rolle* eller posisjon på den andre siden, altså det som gjelder individets tilhørighet i og forhold til ulike grupper mennesker, regner Bynum *enhet og kontinuitet i tid og rom*¹⁹ som en tredje forutsetning for personlig identitet. En oppsplitting av enheten og brudd i kontinuiteten utgjør dermed «the deepest and rawest threat to our grounding as a self», sier Bynum.²⁰

Hva skjer i omskappingsballadene idet menneskekroppen forandres til en annen form – en ulv eller en hest eller et tre? Mister mennesket sin menneskelighet, eller kan det ta med seg menneskeligheten inn i sin nye form? Hvor begynner og slutter mennesket når kroppen plutselig er noe annet enn en menneskekropp? Hvordan forholder omskappingsballadene seg til Bynums forklaring av identitet som enhet og kontinuitet? Dette er spørsmål jeg skal stille til balladetekstene i dette kapitlet.

Et intellektuelt paradigmeskifte

I overgangen til 1200-tallet mener Bynum å se en fornyet interesse for *forandring* som ontologisk problem. Hos både intellektuelle, teologer og vanlige mennesker oppstår det en ny entusiasme for *radikal forandring*. Bynum kaller det et intellektuelt

paradigmeskifte: «In a quite stunning shift of intellectual paradigms, people were increasingly fascinated by [...] radical change, where an entity is replaced by something completely new.»²¹ Den fornyede interessen for forandringer skyldes i hovedsak at nye filosofiske og kulturelle impulser finner veien til Europa. Nyplatonismen får konkurranse fra aristotelisk filosofi og arabisk kultur. Antikkens fortellinger om radikale forandringer, framfor alt Ovids *Metamorfoser*, får fornyet popularitet og blir gjenstand for nye lesninger og fortolkninger. Teologer og naturfilosofier debatterer og reflekterer over forandringens natur. Og i underholdningslitteraturen oppstår nye fortellinger om forandring. Her finner Bynum det hun kaller «the werewolf renaissance of the twelfth century».²² I kontrast til varulver i både tidligere og senere epoker er varulvene som dukker opp i litteraturen på slutten av 1100-tallet, «sympatiske» varulver, «victims who are changed into wolves, usually by evil women, but who retain the ‘intelligence and memory’ of rational human beings».²³ Men selv om varulvfortellingene i underholdningslitteraturen kan ses på som et uttrykk for en fornyet interesse for radikale forandringer, vegrer disse fortellingene seg samtidig for å la mennesket utsettes og bestialiteten overta når mennesket blir en ulv. Og derfor følger noe menneskelig med inn i den nye formen : «the shape-shifting of these stories is metempsychosis», sier Bynum.²⁴ I metempsykosen skiller sjel og kropp lag. I disse fortellingene er kroppen ulv, mens sjelen er menneske. Et slikt skille mellom kropp og sjel blir, ifølge Bynum, både imøtegått og møtt med stor interesse fra både filosofisk og teologisk hold. I sin lesning av Gerald av Wales’ varulvfortelling i *Topographia Hibernica* (ca. år 1188) peker Andrea Whitacre på det hun kaller et «theological imperative against true animal/human metamorphosis»²⁵, som kan ha nedtonet fortellinger om både radikale forandringer, som metamorfosen, men også metempsykose-fortellinger. Samtidig

med framveksten av litteratur som tilslører og gjør kategoriene mellom mennesker og dyr uklare, finnes det sterke krefter som insisterer på å holde fast ved kroppens stabile og uforanderlige karakter.

Den økte oppfattheten av forandring som noe som kan destabilisere identitet og menneskets posisjon i verden, viser seg i ulike kunst- og uttrykksformer, men helt sentralt står litteraturens mange eksempler. I lesningene av balladetekstene skal vi se hvordan balladesjangeren, på ulike nivåer, tematiserer omskapingen og den forandringen som skjer med den som utsettes for omskapingen, og hvordan de som omgir ham/henne forholder seg til omskapingen. Fortellerens holdninger, nærhet og avstand til det fortalte vil være et sentralt analytisk grep i lesningene, og i tillegg vil balladesjangerens fortellemåter og andre sjangertrekk trekkes inn der det er sentralt. Jeg skal se nærmere på de fire balladene «Varulven», «Møya i ulveham», «Liten Lavrans» og «Møya i linda».

«Varulven»

Balladen som har fått tittelen «Varulven»²⁶, finnes i norske, danske og svenske varianter. Den ene og svært korte norske varianten som finnes i *Norske mellomalderballadar*²⁷ og er fra 1857, forteller om et rovmord. Det er en skrekkfortelling om en ung kvinne som blir spist av en ulv. Hun prøver å redde seg ved å klatre opp i et tre, men «ulven slo den lind omkring» (str. 2) og dreper henne. Når kjæresten hennes hører ropene og når fram til åstedet, ser han «berre bló á bleike kinn» (str. 7). Resultatet av ulvens herjinger synliggjøres tydelig for leseren. Varianten er kort og mangler vesentlige deler av fortellingen, men likevel har den en funksjon som selvstendig tekst i denne sammenhengen – som

bakgrunn for de andre variantene. Den norske balladevarianten understreker avstanden mellom mennesket og dyret – det destruktive, ikke-menneskelige – egenskaper og betydninger som her samles i *ulven*.

At dette virkelig dreier seg om en varulv, kommer først for en dag i de danske og svenske variantene. Forordet til de danske variantene forklarer det slik : «At det ikke er noget naturligt Rovdyr, men en Varulv, som her fremtreder, er klart nok, skjøndt Visen ingensteds siger det: thi det er Barnet i Moders liv, som den søger.»²⁸ Den lengste danske varianten, A-varianten fra før 1583, har en innledningsdel der et ungt par innleder et forhold; de spiller terningspill og vinner hverandre. Men jenta innrømmer etter hvert hvorfor hun ikke kan glede seg over samværet med kjæresten. Hun har en forbannelse hengende over seg – hun skal bli drept av en ulv. Det er forløsningens *offer* som er hovedperson i denne balladeteksten, hun som må ofre livet for å gi varulven forløsning : «Tíhett wor meg spaaid saa liden en møø: / den vilde vld skulde bliffu(e) myn død.»²⁹

Som mange andre spådommer i balladene går også denne i oppfyllelse, til tross for kjærestens løfte om alltid å passe på jenta. Varulven oppsøker henne når hun er ute alene, og i denne varianten, som i de fleste danske og svenske, kan varulven *snakke*. Vi aner at vi har med et menneske i ulveham å gjøre, og som, i likhet med de middelalderske varulvene, er i besittelse av menneskelig intelligens og hukommelse. Bisklaret, varulven fra *Strengleikar*, uttrykker seg med gester og atferd, mens balladeulven har fått tilgang til menneskespråket. Inne i udyret finnes altså et menneske. Det gir forhåpninger om interaksjon og forståelse mellom ulven og jenta – og det gir balladesangeren to stemmer, i tillegg til fortellerstemmen som står utenfor handlinga: en som tilhører et menneske, og en som tilhører en ulv med menneskelige trekk.

Dialogen, der karakterene vekselvis framsier sine replikker, er en av balladesjangerens mest brukte fortellemåter, ved siden av dramatiske scener og opptrekk. I en sanger der fortelleren ellers som regel forholder seg objektiv og på avstand til det fortalte, kommer vi i dialogene nærmere inn på aktørenes personlighet og motiver for handling. Dialogene, kombinert med handlingene de utfører, er grunnlaget for å forstå og fortolke karakterene i balladediktningen.

Ulvens menneskespråk i «Varulven» er i første omgang et bevis på at det finnes et omskapt menneske inni ulven, og kan i neste omgang forklare for oss slags offer som må til for at han skal vende tilbake til menneskekroppen igjen. Ulvens planer lar seg ikke rikke – han er ute etter å ta livet av jenta. I ett tilfelle, også det i den danske A-varianten, kan det se ut til at ulven lar seg forhandle med. Etter jentas protester mot å bli spist bestemmer ulven seg for å drøye mordet til jenta er gravid med sitt niende barn. Det er bare en utsettelse, ikke en avlysning av drapet – det har ulven ingen mulighet til. Han snakker til ulveflokken han har kalt sammen:

Thett suaridtt thend gamble vlegg saa graa:

«Wy hinder icke byde maa.

Wy well nu lade hinder løffue:

hindis otte søner at føde.

Første hun er med thend niende,

tha well wi hinde well finde.»³⁰

Så lenge jenta ikke er gravid, kan ikke varulven få tak i fosterblodet som skal til for å skape ham om til menneske. At det må være et bestemt kjønn på barnet, eller et bestemt barn i rekken, hører med til både folketro og sangerforventninger. I balladen

«Valravnen»³¹ avhenger forløsningen på tilsvarende måte av at den omskapte får den *førstefødte datteren*.

I de danske og svenske variantene forsøker jenta i «Varulven» å forhandle med ulven og tilbyr ham verdifulle gjenstander i bytte mot livet. Men ulven innvender umiddelbart, som her i den svenske A-varianten fra ca. 1810: «Ditt unga lif och blod det måste nu gå.»³² I dialogen, som i mange varianter har opptil seks parallellstrofer, er det en *ulv* som snakker, fjernt fra det omskapte *mennesket* inni ulven, men ulven snakker altså samtidig med menneskestemme. Et par strofer fra den danske B-varianten, fra 1637, viser *dyrets* svar på jentas tilbud:

«Min kiere ulff, du biid icke mig:
min gangar graa saa giffuer ieg dig»

«Ieg er mig en ulff saa graa:
ieg haffuer fødder at løbe paa»³³

Ulven har menneskespråk, og den er kanskje et menneske innvendig, men bortsett fra at han er ufrivillig omskapt og kjemper for sin menneskelige eksistens, er det ingen sympatiske trekk ved varulven som jenta møter i skogen. I stor grad er det sammenfall mellom rovdyret slik vi møter det i den norske teksten, og ulven som snakker i de danske og svenske. Mangelen på sympati gjør det vanskelig å opprettholde skillet mellom mennesket inni og rovdyret utenpå. Her smelter de sammen, og ulven blir ikke mer sympatisk til tross for at han er utstyrt med et av de mest menneskelige trekkene av alle – evnen til å snakke.

Vi får ikke høre mer om varulvens situasjon i denne balladen, og vi får heller ikke vite hvem som har omskapt ham, eller hva som er årsaken til omskapingen. Det som blir synliggjort av fortelleren, er samtalene med jenta og handlingene mot henne.

Forløsningsmetoden hindrer oss i å se varulvens menneskelige og sympatiske framtoning. Det er en uhyrlig handling han må utføre – ut fra en menneskelig målestokk. Mennesket i ulveham må vise sin absolutte umenneskelighet for å bli menneske igjen – å drikke blod fra avkommet av sin egen(tlige) art. Dermed blir mennesket inni varulven ikke bare et offer for selve omskapingen, men også i handlingen som må til for å bli menneske igjen. Som leser kan man kanskje opparbeide seg en slags medlidenhet med mennesket som befinner seg bak ulvehammen, men i selve fortellingen har ikke denne doble karakteren noen sympatiske trekk. Ulven har overtatt mennesket, og de to utgjør en enhet, der den menneskelige sjelen og ulvekroppen har smeltet sammen.

Forløsningsmotivet der ulven får tak i jentas foster, er ikke like tydelig til stede i de svenske variantene. Fem av de tretten variantene i *Sveriges Medeltida Ballader* (SMB) har med motivet med fosteret. I de andre åtte er det rovmordet som vektlegges, og som regel er det utført av en snakkende ulv som ikke er villig til å inngå kompromisser. Det kan se ut til at omskapingens motivet og forløsningen gradvis har forsvunnet i den svenske tradisjonen av denne balladen. Forskjellen på et rent rovmord og et drap begått for å få tak i et foster, for slik å få forløsning, har tydeligvis ikke vært oppfattet som særlig stor eller viktig. Den svenske D-varianten fra 1835 er en fortelling om et svik. Jomfrua kommer på besøk til kjæresten Peder, men han nekter å slippe henne inn, til tross for at det er natt og hun er gjennomvåt. På tilbakeveien angriper ulven henne og dreper henne. Peder finner henne dagen etter, ille tilredt. Her bygger fortelleren opp spenningen gjennom visuelle artefakter som kommer til syne i tur og orden. Først finner han en blodig sko, så et strømpebånd, kjortelen og til slutt en del av kroppen hennes, tungebåndet – som fremdeles kan snakke: «I helfvete har jag beredt din dom / I helfvete har jag beredt ditt namn.»³⁴ Jenta fordømmer Peders oppførsel og gjør ham like

umenneskelig som varulven. Peder har forårsaket jomfruas død ved ikke å slippe henne inn. Og det er fristende å spekulere på om det også er Peder selv som har vært ulv om natten.

I den svært korte svenske L-varianten, skrevet ned så sent som i 1931, antydes en annen forklaring på hvem som befinner seg på innsiden av ulvehammen. Her er jenta på vei for å treffe kjæresten sin i skogen, og så møter hun varulven på veien. Hun klatrer opp i et tre, men ulven får tak i henne. Plutselig skjer det noe som endrer fortellinga: «Och ulven han sitter och ser på sitt rov / En flintpil i hjärtet tillbaka honom slog» (str. 4). Det er kjæresten som skyter ulven. Deretter foreslår han for jenta at de to trekker seg tilbake for «att vila på bolstrarna de blå» (str. 5). Nå kan de endelig være i fred for faren hennes: «Din fader han har varit så hårder uti sitt sinn. / Men aldrig skall han rycka dig utor min famn» (str. 6). Er det jentas far, i ulveham, som har forsøkt å ødelegge for de to ved å drepe sin egen datter? Er det kanskje slik at en handling som er så uhyrlig, ikke kan utføres av et menneske, men må tilskrives en ulv?

I denne balladen har varulven flere framtoninger, og et variantmateriale med store ulikheter legger til rette for flere ulike fortolkninger. I hoveddelen av variantene ser vi en varulv på desperat jakt etter blod fra et foster som kan gjøre ham til menneske igjen. Det er et menneske som ufrivillig har blitt til ulv, selv om vi aldri får høre om selve omskapingen. Vi hører heller ingenting om den forventede forløsningen – for kjæresteparet er fortellinga slutt (i de aller fleste variantene) når jenta er drept og gutten finner henne. Sympatien i balladen er forbeholdt kjæresteparet, og i flere varianter fører fortelleren de to atskilte sammen igjen i døden. I den danske C-varianten velger Peder døden etter funnet av sin døde kjæreste og barnet hun bar: «Hand satte sit suerd imod den iord: / aaden rörde hans hierte-roed» (str. 14). Også i den svenske E-varianten, fra ca. 1835, velger kjæresten døden. I siste strofe finner vi en variasjon

over det litterære bildet som avslutter den norrøne riddersagaen *Tristrams saga ok Ísöndar* (oversatt i 1226): «Det vexte opp en lind uppå deres graf / det ena bladet tar det andra i sin famn» (str. 14). Kjæresteparet bekrefter sitt forhold inn i døden.

«Møya i ulveham»

Balladen «Møya i ulveham»³⁵ har noen likhetstrekk med «Varulven», men er bl.a. utbygd med en innledning og en avslutning der vi får høre om omskapingen og forløsningen. Her får vi vite at omskapingen er en straff fra stemoren, og at ulvehammen er den siste omskapingen i en lang rekke. Balladen finnes i varianter fra Norge, Sverige og Danmark. Både i denne balladen og i «Møya i linda», som jeg omtaler nedenfor, finner vi noe så sjeldent som en jeg-forteller som fører ordet. I disse balladene er det den som har blitt omskapt, som selv forteller historien i retrospekt. Mens fortelleren i «Varulven» er en stort sett gjennomført objektiv forteller, som kun følger objektet for varulvens forløsning, får vi nå høre stemmen til den omskapte selv – stemmen innenfra. Kan det være at omskapingsmotivet, der spørsmål om forandring og personlig identitet blir så prekære, kanskje har opplevdes særlig viktig å behandle fra posisjonen til en personal forteller? I hvert fall gir denne fortellerposisjonen oss som lesere tilgang til en synsvinkel der nyanser og subjektive refleksjoner kan komme fram. Forholdet mellom fortelleren (sangeren) og leseren blir tettere, og en gjennomført bruk av fortid gir leseren garantier om forløsning – jenta er nå i god behold og kan selv framføre sin historie. Denne varulven skiller seg mye fra den forrige.

Omskapingen av jenta starter allerede da hun er åtte år og tref-fer sin stemor for første gang. Det er en sentimental jeg-forteller som husker tilbake, og som forteller om morens død og stemora

som hun omfavnet, men som ikke ville vite av henne. Her fra den eneste danske varianten, fra før 1583: «Hun støtte meg fraa seg med synn fuod: / «Mon dw skuld werre myn første moud!» (str. 8). I harme skaper stemoren henne om, først til redskaper: nål, saks, sverd og kniv – ulike redskaper nevnes i de ulike variantene. Alt er nytterredskaper, og alle som bruker dem, er umåtelig fornøyde med dem. Her fra den norske A-varianten fra 1857:

Mæ eg va' i eitt svær som best
alle dei gillaste bar på meg mest.

[...]

Mæ eg va' i ei nål som best
alle dei gillaste brúka meg mest.

[...]

Mæ eg va' i ein knív som best,
alle dei gillaste brúka meg mest.³⁶

Jenta gjengir ingen tanker fra innsiden av sverdet, nåla eller kniven, selv om hun sier at hun var «i» redskapene. Men *i* redskapene framviser hun karaktertrekk som gir henne privilegier. Det kan ikke stemora utstå og skaper henne til slutt om til en ulv. Og med ulvehammen følger ei tydelig oppskrift på hvordan forløsningen kan skje: Hun må få i seg sin egen ufødte brors blod.

Det er kun i én strofe i den danske varianten at vi får høre jenta kommentere tilværelsen som ulv: «Tther war ieg y skof-fuenn y otte aar / ieg gjorde der-inde saa møgitt muord» (str. 17). Strofen har *jeget* som handlende subjekt, ikke ulven. Og jeg-fortelleren konstaterer handlingene sine, men foretar ikke noen moralsk vurdering av dem. I erkjennelsen av å ha gitt seg over til ulvens væremåte stiller jeg-fortelleren leseren på prøve. Hvor mye kan vi tåle av et – i alle fall delvis – menneskelig subjekt før det ikke er menneske lenger? I denne balladen, som

i den forrige, beskrives ulvenaturen som så sterk at grensene for hva som er menneskelig, utviskes idet de to blandes. Men mens den forrige varulven, framstilt i tredjeperson, ble oppfattet som en grenseoverskridende drapsmaskin, har vi her med en langt mer sympatisk varulv å gjøre. Vi kjenner forhistorien, vi vet at omskapingen er en straff, og stilt overfor ei jente i ulveham kan vi til og med tåle at hun oppfører seg som en ulv.

I denne varulven kan vi også se en tydelig menneskelig bevissthet som søker forløsning. Også den kunnskapen gjør det lettere å akseptere at hun lever som ulv – enn så lenge. Alle gode krefter omslutter jenta i ulveham, og etter jentas, og selve balladens ønske, blir til og med stemora gravid – selv om hun egentlig er for gammel til det: «herre Krist give at hun med barn måtte bindes.»³⁷ Alt er lagt til rette for varulvens forløsning. Og så fort den gravide stemoren beveger seg utenfor huset, blir hun overfalt. Balladen forteller om overfallet i flere parallellstrofer, også i den svenske, svært knappe B-varianten fra 1812. Denne balladen har en mannlig jeg-forteller. Også i denne varianten synliggjøres drapet, i denne omgang på stemora, ved at fortelleren visualiserer overfallet og drapet for leseren. Stemora slipper ikke lett fra det:

Så geck jag mig på gröna liden,
jag såg hvar min styfmoder rider

Så tog jag i med det bästa,
och tog min styfmoder af häste

Så tog jag i med harme
jag ref min styfbroder ur barme

Sen jag feck i mig min styfbroders blod
sedan blef jag en dräng så god.³⁸

Det er en bestialsk handling vi blir fortalt – også drapshandlingen fortelles med *jeget* som subjekt. I denne varianten spiller omkvedet en viktig rolle for vår oppfatning av varulven. Mellomstevet «–det var mig en stor sorg –» blir en gjennomgående kommentar til alt det jeget i ulveham utfører. Han er sorgfull da moren dør, da stemoren kommer inn i bildet, da hun omskaper ham, da han løper på skogen som en ulv og dreper, og da han overfaller stemoren og drikker brorens blod. På samme måte forblir han i sluttstevet gledeløs i alt som hender: «– Huru skulle jag gläda mig –.» Det ulven måtte føle av tilfredsstillelse i drapshandlingene, deles ikke av jeget som er en del av ulven, og det opprettes en slags avstand mellom gutten og varulven, selv om de er ett.

I denne balladen møter vi en mer sympatisk varulv, som kan minne om ulven Bynum finner i underholdningslitteraturen fra 1200-tallet. Men ballade-varulvene i både «Varulven» og «Møya i ulveham» har vanskelig for å bli fullt ut sympatiske for leseren. Forløsningsmetoden, der de må drikke et fosters blod, er vanskelig å forene med en sympatisk framstilling. Men mens varulven i den første balladen knapt viser menneskelige sider i det hele tatt, er varulven i «Møya i ulveham» tydelig splittet i en ulvedel og en menneskedel, der menneskedelen selv er fortelleren. Felles for varulvene er likevel at de søker forløsning og gjenforening med sin menneskekropp. Men de tildeles ulike (narrative) vilkår. Varulven i den første balladen har ingen støtte i fortellerens framlegging. Leseren får ingen forhistorie for omskapingen, vet ingenting om hva mennesket i ulvekropp opplever, og vi ser liten forskjell på menneske og ulv. Dette er ikke varulvens fortelling, det er fortellingen til dem som blir ofre for dens grusomheter. I «Møya i ulveham» blir sympatien mye tydeligere. Jeg-fortelleren forteller om sin bakgrunn, om omskaping som straff for bare å være til, om kampen gjennom flere omskapinger og til slutt om tilværelsen i ulveham. Riktignok må hun utføre ulvens handlinger – som

skiller seg fra menneskets – men tidligere har hun vist at hun har en så sterk karakter at hun evner å stå i det og fortelle om det, selv om handlingene ellers bryter med personen hun framstår som.

Det er vidt forskjellige varulvframstillinger vi møter i de to balladene. Likevel har de et felles *prosjekt* – i begge søker varulven tilbake til sin menneskekropp, til helheten og enheten, identiteten som har blitt spaltet og brutt i omskapingen. Men her slutter også likhetene. Vi får aldri noen forståelse av «Varulven»s menneskelige identitet. Det hele mennesket, reetablert og samlet i én kropp, finner vi derimot i fortelleren i «Møya i ulvcham», hun som nå er forløst og har en kropp som rommer hele henne.

Det vil være begrensende for det store balladematerialet å si at de to varulvene er fullt ut representative for omskappingsballadene og det som skjer når den kroppslige kontinuiteten hos de omskapte brytes. Likevel er varulven en særlig interessant figur, både fordi den inngår i en historisk sammenheng, og fordi den så tydelig representerer et sted der menneskelige verdier brytes mot destruktivitet og ikke-menneskelighet. Men det finnes også andre ballader der mennesket fjernes fra sin egen kropp og innatar en annens, med de egenskapene og den atferden som følger med. Vi skal se på to andre ballader som på en svært tydelig måte tematiserer opplevelsen av brudd i kroppens kontinuitet, og som har hovedaktører som, uten ulvens problematiske overskridende atferd, er langt enklere å karakterisere som sympatiske.

«Liten Lavrans»

Balladen «Liten Lavrans»³⁹ finnes kun i Norge. Også her er omskapingen en stemors urimelige straff av et barn, en stesønn som står imellom henne og kongen. Ønsket hennes om å bli kvitt stesønnen omtales her som «svikabló» og «svikará» og

fordømmes av fortelleren allerede tidlig i fortellingen. Det er forskjell på det ytre og det indre hos stemora:

Inn kom ríke Sigarós
 á gulli av hænar glór,
 vént så va' de sjúkmórsevne,
 va' de 'kji svikabló.⁴⁰

I det ytre glimrer gullet på henne. Men i det indre, i *blodet*, er hun full av svik. Det er ingen tvil om hvor fortelleren plasserer sin sympati. I balladen svikter stemora både kongen og stesønnen. Hun skaper stesønnen om til en hest og lar kongen tro at sønnen er død. Men hesten er ikke som andre villhester. Den oppsøker kongen da han skal til kirke, og kongen reagerer på atferden og at den er så lett å temme, «de va' vidde fljóte folen, / da stó en honom spak» (str. 10). Kongen får mennene sine til å ta med hesten hjem og sette den på stallen, og der begynner den å snakke til stallguttene om hva slags mat og drikke den er vant med å få «i fairsgaren» (str. 13), og at den ikke er vant med å stå på stallen. Det er mennesket inni hesten som krever å bli behandlet som menneske – ikke som hest. Stesønnen i hesteham insisterer på at han *er* et menneske.

Også i denne balladen er det den menneskelige stemmen og det menneskelige «indre» som viser seg i hesten. I det ytre viser den seg kun som hest. Men i stallen åpner den munnen, og stalldrengen løper til kongen med beskjed: «no talar 'en man-nemál!» (str. 18).

Fljóte folen på stadden stende,
 han talar bá' reint á skjært,
 så læte de i tunga hass,
 som de unge Lavrans æ⁴¹

Kongen skjønner sammenhengen, og hesten går inn i huset der han møter stemora. På menneskelig vis faller hesten på kne foran henne og appellerer til samvittigheten hennes, *fra et menneske til et annet*. Sorgen over ikke å være menneske driver hesten til et patosfylt framstøt:

Inn kom vidde fljóte folen
 á falt han på sine kné:
 «tregar du inkji Sigarós,
 at du forskapte meg?»

«Jau, sárt hev eg de trega,
 á sárt hev eg de angra;
 eg sku' struke av deg folahamen
 á sjóv ikring lánde ganga.⁴²

I første omgang ser det ut til å hjelpe. Men angeren stikker ikke dypt. Stemora viser seg å være mindre menneske(lig) enn hesten hun står foran, som ber om menneskeham. Hun slår til både kongen og stesønnen med «ufsegreipen» og skaper dem om til bjørner. Dette er en omskapingsmetode som hører hjemme i norrøn diktning. Sophus Bugge forklarer «ufsegreipen» som en forvanskning av ulv og greip – en hanske laget av ulveskinn.⁴³ Dette redskapet brukes også i en omskapingsscene i fornaldersagaen *Soga om Rolf Krake*, en scene som er verd en liten stopp. Her er det dronning Kvit som skaper sin egen stesønn om til en bjørn, da han ikke vil gå til sengs med henne: «Dermed slår ho til han med ulvehansken og seier at han skal bli til ein olm og arg hibjørn, [...] «og aldri skal du fare or denne omskapinga, og denne påminninga skal vere det verste for deg».⁴⁴ Stemora skaper et dyr med menneskesinn, hukommelse og følelsesregister – han skal alltid huske at han er menneske, men leve i fortvilelse

over aldri å få muligheten til å være det igjen. I balladen er det derimot større håp om forløsning:

Sá lengi skal de bjønnir vera
og heran på vidde skógjen
til de taka bánið or Moismagjen
og føðer deð up til manne.⁴⁵

Forløsningsmetoden med å hente ut et foster fra mors mage kjenner vi fra de to varulvhistoriene. Det er måten mennesket i rovdyrham kan få tilbake menneskekroppen sin på – å utføre en handling som ikke er menneskelig. I «Liten Lavrans» er kravet gjort mer menneskelig og sivilisert, men ikke desto mindre vanskeligere: Nå skal barnet *oppdras til mann* av de to bjørnene. Slik skal de to vise seg som gode *mennesker* – ikke rovdyr –, og slik kan de kvitte seg med bjørnehammen.

«Møya i linda»

«Møya i linda»⁴⁶ finnes i varianter fra Norge, Danmark og Sverige. De norske variantene er preget av at denne visa har vært på vei ut av tradisjonen. De er delvis ufullstendige og blandet sammen med «Møya i ulveham».⁴⁷ I danske og svenske varianter er dette en omskapsviser med kjærlighet som forløsning, der kjæresten til den omskapte jenta, med kropp som et *tre*, kommer henne til unnsetning. Han kysser rota hennes og får henne tilbake i menneskekroppen. De danske og svenske variantene er sånn sett mer litterært fullendte fortellinger enn de norske. Det interessante i denne sammenhengen er likevel perioden da jenta befinner seg inne i treet, omskapt av stemora, og den er intakt også i de norske variantene.

Alle de tre landene har varianter der vi får høre at treet blir oppsøkt av ei ung kvinne, og i norske varianter heter hun Signelill. Hun hyller treet for alltid å stå grønt (i danske og svenske varianter er bladene forgylte). Jenta som befinner seg inne i treet, tar selv ordet når hun hører at treet blir påkalt. Stemmen kommer fra et menneskes bevissthet, men med et tre som kropp. Med stor patos og selvmedlidenhet beskriver hun livet som tre. Først framstiller hun seg selv med en kropp som tilsvarende Signelills menneskekropp. I den norske B-varianten fryser trejenta i rota og står ute hele året «mæ frosen topp» (str. 23), mens Signelill får være innendørs, bruke sko og stelle håret sitt. Lindejenta lengter etter å være menneske, og fortvilelsen over å være i en annen form kommer deretter til uttrykk i en dyster framtidsvisjon. Mens Signelill har ei framtid der hun kan vente seg friere, venter jenta i linden på tømmermenn som skal gjøre henne til ulike bruksgjenstander. Omgjort til nye former ser hun for seg at hun skal være en del av menneskenes hverdag, uten mulighet til selv å ta del i livet som menneske:

Så høgge dí meg ti sængjestokk
eg høyrer så mangt eitt løyndesnakk.

Så høgge dí meg ti altartré,
der legge seg så mangan syndar ne.

Så høgge dí meg ti kyrkjeskúv
der sit så mang ei ærleg brúr.⁴⁸

Tregjenstandene representerer den framtida jenta drømmer om, men nå er avskåret fra: samlivet, det religiøse livet og bryllupet. Paradokset er at hun fremdeles skal få ta del i alt dette – men som en statisk gjenstand med en menneskelig bevissthet der

ingen vil gjenkjenne eller anerkjenne henne som menneske. Lindejenta bekrefter hvordan den personlige identiteten forvirrer idet et menneske antar nye former og må være menneske i en kropp der man ikke anerkjennes som menneske. Kontinuiteten i jentas menneskekropp og i måten hun oppfattes av andre på, er brutt. Mens de danske og svenske variantene ender med at kjæresten kysser rota hennes, slutter den norske A-varianten med at Signelill henter øksa og hogger ned treet. Og der står jenta framfor henne – som menneske. Det er en vei tilbake for jenta i lindetreet også.

Omskaping i balladetekstene

Omskappingsballadene kan ikke dateres og dermed heller ikke tas til inntekt for tendenser i en bestemt tidsepokes litterære uttrykk, slik som litteraturen Bynum finner fra rundt år 1200. Likevel kan vi også i balladene se en fasinasjon – og frykt – for radikal forandring, der en kropp forvandles til noe helt annet. Omskappingsballadene er fortellinger om *metempsykose*, om en menneskelig essens som antar en ny kropp/form. Det er imidlertid ingenting i balladene som vitner om en vegring mot å skape mennesket om til andre former og dyr, selv om omskapingen bryter den kroppslige kontinuiteten og forestillingen om hva et menneske er. Men på den andre siden får vi som lesere stadige forsikringer og påminnelser om at den menneskelige kjernen, essensen, er bevart inni ulvene, hesten og treet, og at denne kjernen kan finne tilbake igjen til sin menneskekropp og gjenopprette den opprinnelige identiteten. Kanskje er det omskapingene fra norrøn, førkristen kultur som blander seg med de nye fortellingene om omskaping som kommer til Norge gjennom oversatt litteratur på 1200-tallet?

Selv om ingen av menneskene i de fire balladene selv er skyld i sin skjebne, gjør de ulikt inntrykk på leseren. Mennesket i «Varulven» er for tett sammenvevd med ulvens natur til at den kan ses på med noen form for forståelse eller medlidenhet. Med utgangspunkt i Bynums begreper *enhet og kontinuitet*, som er betingelser for identitet, kan man diskutere om varulven i «Varulven» blir en egen psykosomatisk enhet, en ulv som har tatt opp i seg et menneske. Er han et menneske som *har blitt ulv*? Kampen for forløsningen, kombinert med det menneskelige språket, gjør at vi likevel ser et menneske i denne varulven og ikke bare et rovdyr.

Mennesket i «Møya i ulveham» er på en helt annen måte bevisst sine ugjerninger som ulv. Når vi får høre menneskets ulykkelige stemme fortelle i jeg-person om livet som ulv, berøres vi som lesere, og i stedet for å fordømme forsøker vi å forstå. På et vis aksepterer vi at jenta begår mord i skogen – som ulv. Her tøyes og strekkes sympatien vår ved hjelp av et fortellerteknisk grep. For både «Varulven» og «Møya i linda» har en forløsningsmetode som framstår som en handling hinsides enhver menneskelighet, som vanskelig kan sies å være verd noen sympati. Stemmen til de ulykkelig omskapte er også det som appellerer til leseren i «Liten Lavrans» og «Møya i linda». Med hesten Lavrans som står som menneske på stallen og faller på kne framfor stemora, og jenta i treet som nærmest roper ut sin nød, blir desperasjonen etter menneskekroppen og -tilværelsen lett å identifisere seg med. Med omskapingen er enheten og kontinuiteten brutt, den som ifølge Bynum er avgjørende for å kunne ha en personlig identitet. «Prosjektet» i alle de fire balladene er forløsning og kampen for å komme tilbake til menneskekroppen og livet som en psykosomatisk enhet. Og bortsett fra Lavrans, som nå skapes om til varbjørn, oppnår alle de andre karakterene den forløsningen de lengter etter, ønsket om å leve i verden «as psychosomatic unity».⁴⁹

Å glemme sin skaper – når sjelen skapes om

Det er en grunnleggende dikotomisk forståelse av kroppen som ånd og materie som er utgangspunktet for *metempsykosefortellingene* som Bynum finner på 1200-tallet, der et menneske kan innta en annen form ved at materien endrer seg. Vi har sett at det i hovedsak er det samme som skjer i omskappingsballadene. Kroppen – materien – endres, men ånden/sjelen eller *kjernen som definerer mennesket*, forblir langt på vei den samme. Men kan det også tenkes en annen og enda mer skremmende form for forandring i balladematerialet, en som går i en motsatt bevegelse? Hva om den menneskelige essensen – *sjelen eller bevisstheten* – endres, uten at kroppen gjør det? Er det kanskje her den virkelige frykten for identitetstap i balladene ligger, at mennesket mister seg selv?

Jeg skal forfølge spørsmålet ovenfor ved kort å se på et eksempel fra en annen undergruppe av naturmytiske ballader, *bergtakingsballadene*. Selv om de ikke er omskappingsballader i samme betydning som de vi allerede har sett på, er det kanskje likevel en form for omskaping som kjennetegner også denne balladegruppen. «I slike viser blir hovudpersonen teken i berg av eit overnaturlig vesen, og slepp ikkje fri nokon gong.»⁵⁰ Vi skal se hvordan bergtakingsmotivet i de tre balladene *Liti Kjersti og bergekongen / Veneliti og bergekongen / Margjit Hjukse* problematiserer tanker rundt forandring og identitet. De tre titlene er kategorisert som én balladetype, TSB A 54, som har bergtakingsmotivet felles.

Liti Kjersti og bergekongen / Veneliti og bergekongen / Margjit Hjukse er svært utbredd i alle de nordiske landene, og variantmaterialet viser en del ulikheter. Her skal vi konsentrere oss om selve bergtakingsmotivet i de *norske* variantene,⁵¹ som har klare likhetstrekk med andre (ballade)fortellinger der unge mennesker lokkes inn i fjell og ned under havet. I alle de tre balladene møter vi ei ung jomfru som trekkes mellom livet med bergekongen i

berget og livet med menneskene i verden utenfor. Ambivalensen er tydelig til stede i begynnelsen av visene. Den unge jenta er hjemme hos foreldene, der bergeskongen henter henne, eller hun får lov av bergeskongen til å besøke dem etter å ha tilbrakt en tid hos ham i berget. Det er gjerne lyden av kirkeklokkene som har vekket hjemlengten i disse variantene: «Stolt Margjit hun sat mæ sin handtein o spann / sø hørde ho Bøhøraas kjørkjeklòkku' klang.»⁵² De minner henne om verden og menneskelivet utenfor og føyer sammen det menneskelige med det kristenreligiøse.

Oppholdet i menneskeverdenen varer aldri lenge før bergeskongen kommer for å hente henne. Tilbake i fjellet får hun glemselsdrikken, med *villarkorn* som tar fra henne alt minne og alle forestillinger om verden utenfor. Her er det jentas sjel, bevissthet og hukommelse som tas ifra henne – mens kroppen forblir intakt. Hun fratras identiteten hun har hatt som menneske i menneskeverdenen i et ugjenkallelig brudd: Hun blir skilt fra den kristne verden og skal glemme Gud, som har skapt henne. Sånn sett representerer også bergtakingen en form for omskaping, til en tilstand som aldri kan gjøres om. Slik framstilles drikkescenen og bruddet med det menneskelige (og kristne) i en dialog mellom bergeskongen og Kjersti i E-varianten i NMB:

Den tree drykkjen lite Kjersti drakk
då visste 'kje hó, kven hæna ha skapt.

Hori æ' dú fødd hell hori æ du bori
hell hori æ' adde di jomfrúklæne skorne.

I bergje æ' eg fødd, i bergje æ' eg bori
i bergje æ' adde mi jomfrúklæne skorne.

I bergje vi eg liva, i bergje vi' eg døy
å í bergje der búr min festarsvein.⁵³

Jenta har fremdeles menneskekroppen intakt, ulikt aktørene i omskappingsballadene. Men drikken med villarkornene bryter ned all kontinuitet i den menneskelige bevisstheten. Jenta er ikke lenger menneske, men «noe annet», en skapning fra berget, fratatt alle måter å vise sin menneskelighet på. Denne mangelen på bevissthet og hukommelse utsletter det menneskelige en gang for alle. Og sånn sett utgjør glemselsdrikken en enda større trussel enn den kroppslige omskapingen – som det tross alt ofte finnes en løsning på. Når fjellet lukkes og glemselsdrikken inntas, er jenta borte – bergtatt. Er det ikke kanskje i forandringer som denne at vi finner «the deepest and rawest threat to our grounding as a self»?⁵⁴

Varulvens evige elastisitet

Fortellingene om kroppslig omskaping som har frekventert europeisk litteratur og kultur i over 2000 år, kan fortelle oss mye om hvordan mennesker til ulike tider har oppfattet seg selv. Hva definerer mennesket, og hvor går grensen mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige? Hva skjer med mennesket når kroppen forandres til et dyr? Litterære tekster gir oss en unik mulighet til å studere og analysere spørsmål som dette.

Caroline Walker Bynum har gitt oss redskaper til å forstå fenomenet *forandring* fra rundt år 1200. I sentrum for analysene setter hun teologer og naturfilosofer, men også varulvfortellinger fra den nye underholdningslitteraturen som blir til i dette tidsrommet, særlig ved hoffet i England. De helt spesielle varulvene som kjennetegner perioden, kan si oss noe om hvordan forandring har blitt forstått, men også noe om hva slags forhold det er mellom forandring og personlig identitet – i betydningen enhet og kontinuitet. Også i det nordiske området finner vi tidlige

fortellinger om omskaping, der motivet stammer fra både eldre folketro og nyere oversatt hofflitteratur fra 1200-tallet.

I mine analyser av fire middelalderballader har de omskapte aktørene selv kommet til orde – i den grad det har vært mulig i en sanger preget av en ofte hyperobjektiv forteller, der enhver subjektiv betraktning er utelatt. I to av de fire balladene jeg har valgt ut, er det imidlertid et *jeg* som står fram og forteller om egne opplevelser med omskaping. Denne fortellerposisjonen er uvanlig i balladesammenheng, og kan hende er det nettopp omskapingsmotivets nære sammenheng med begrepet *identitet* som har «utløst» jeg-fortelleren i balladene. Man kan undre seg over hva en slik fortellerinstans har gjort med forholdet mellom balladesangeren, den framførte fortellingen og tilhørerne. Ble balladesangeren og jeg-fortelleren i balladene oppfattet som én størrelse i framføringen? Hvis ikke, hvilke virkemidler har sangeren – og tilhørerne – hatt til rådighet for å skille de ulike instansene fra hverandre? I alle fall er dette ballader som krever sin sanger.

Ut fra fortellerens posisjonering og dialogene mellom menneskene og de omskapte kan vi få en forståelse av hva slags forestillinger om forandring som ligger i omskappingsballadene. Der vi i antikkens og de helt moderne varulvfortellingene møter en varulv som bryter fram fra et menneskes indre, finner vi i balladene ulver, og hester og trær med et stort sett stabilt menneskelig indre, som til og med kan markere avstand fra kroppen/formen de har havnet i. Parallellene til Bynums varulvfortellinger og teorier om hvordan forståelsen av forandring var på 1100- og 1200-tallet, er tydelige. Også i balladetekstene har vi å gjøre med metempsykosefortellinger, der kropp og sjel skiller lag i omskapingen.

Et slikt skarpt skille mellom kropp og sjel, og mellom menneske og dyr finnes ikke hos varulven i *Werewolves Within* (2021). Her har vi å gjøre med en moderne varulv, der ulven representerer villskapen og det ikke-menneskelige som til enhver tid lurar under

overflaten hos mennesket, og som rett som det er bryter igjennom. I sluttscenen står kvinna, som viser seg å være varulven, ansikt til ansikt med den eneste mannen på vertshuset som hun ikke klarer å drepe. «Du er for forbanna snill!» brøler hun (1:24:04), mens kroppen hennes – og særlig ansiktet – gradvis endres. Tærne og fingrene får klør, hjørnetennene vokser, nesen blir en snute, øynene blir grønn-gule og hun får mørkt ansiktshår som vi aner at, under skjorta, henger sammen med pelsen som vokser nedover brystet og oppover armene. Fremdeles har hun klær på seg og går oppreist på to, men hun har spenst, styrke og bevegelse som hører dyret til. Det er i hybridkroppen, som er både menneske og ulv, at det dyriske indre bryter fram hos mennesket i *Werewolves Within* – ikke ulikt Ovids eller Petronius' tekster for 2000 år siden. Her i Bynums beskrivelse: «Ferocious, hairy, dripping with blood, a devourer of human beings, the werewolf of Pliny, Ovid and Petronius is, like the werewolf of modern TV and folk story, an emblem of the periodic eruption of the beast from within the human.»⁵⁵ Selv om balladene ofte er svært visuelle, blir ikke utseendet til de som er omskapt, beskrevet nærmere i de fire omskappingsballadene. Likevel tyder ingenting på at det er noe ved selve den omskapte kroppen som avslører menneskeligheten deres. Treet i «Møya i linda» har riktignok særlig vakre blad som alltid er grønne, og hesten i «Liten Lavrans» kan knele foran stemora som et menneske, men ellers brukes sjangerkonvensjonelle betegnelser for å beskrive de omskapte: «en ulv så grå», «ei lind så grøn», «en vidd'e foli». Balladetekstene lar oss aldri tro noe annet enn at vi har med fullt ut omskapte kropper å gjøre.

Filmen, på sin side, gir oss som nevnt en forståelse av varulven som en hybrid kropp, der trekk fra både menneske og ulv viser seg samtidig. Likevel klarer den, på ganske underfundig vis, å tematisere sin egen iscenesettelse av varulven i en historisk sammenheng – og peke på det udefinerbare og elastiske som gir

varulven status som et *evig monster* –, i alle fall om vi tillater oss å skrape litt på overflaten av det vi ser. På veggen i vertshuset henger en reproduksjon av Lucas Cranachs tresnitt «Varulven» fra første halvdel av 1500-tallet. Flere ganger i filmen zoomes det inn på bildet. Men i filmens gjengivelse av tresnittet er detaljer fra originalen endret. Beistetet i midten av bildet er i versjonen fra 1500-tallet halvt menneske og halvt dyr, en hybridkropp med menneskehode, løpende på alle fire med opprevne klær som viser at ryggen er dekket av pels. I utseende skiller den seg dermed både fra balladevarulvene og varulven i filmen. Den er på vei bort fra et lite hus, ut til høyre i bildet, og den har et lite barn i munnen, jf. forløsningsmetoden til balladevarulvene. I filmens reproduksjon har imidlertid varulvens menneskehode blitt erstattet med et *ulvehode*. Og det som i tresnittet befinner seg i bakgrunnen, en kolle med bygninger, har nå blitt erstattet av en himmel med en stor fullmåne.



Til venstre: Lucas Cranachs: «Varulven» (ca. 1512)

Til høyre: Lucas Cranachs: «Varulven» (omarbeidet og gjengitt i *Werewolves Within*, 2021)

Det omarbeidede bildet passer til filmens framstilling av varulven i 2021. Figuren på det opprinnelige 1500-tallsbildet er, til forskjell fra balladevarulvene, men i likhet med filmens varulv, en *hybrid*, en blanding av ulv og menneske, fastfrosset i et mellomstadium. Men filmen kan ikke bruke en varulv som opererer i dagslys og har menneskehode, den har behov for en egen versjon av varulven, en med ulvehode som angriper ved fullmåne. Med et slikt grep illustreres varulvens evige egenart som «INCONCLUSIVE» og elastisk på en svært tydelig måte. Det finnes ikke én varulv – det finnes varulver, alltid tilpasset sin egen tid og sitt eget sted, sitt publikum og estetiske uttrykk. De dukker fremdeles opp og minner oss på at menneskelighet og identitet er skjøre størrelser.

Noter

- 1 *Werewolves Within*. Regissert av Josh Ruben [spillefilm], produsenter Altman, J, Boykin M. og Lieberman A. (Los Angeles: Vanishing Angle, 2021).
- 2 Cohen, Jeffrey Jerome (red.). *Monster Theory: Reading Culture*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 6.
- 3 Ogden, Daniel. *The Werewolf in the Ancient World*. (Oxford: Oxford University Press, 2021), 82.
- 4 Ovid. *Metamorføser*. Oversatt av Otto Steen Due (København: Gyldendal, 2018), 13.
- 5 Petronius. *The Satyricon*. Oversatt av Peter G. Walch (New York: Oxford University Press, 1997), § 62.
- 6 Foley, John Miles. «Word-Power, Performance, and Tradition». *The Journal of American Folklore*, vol. 105, number 417, (Summer, 1992), 275–301, 283
- 7 Jonsson, Bengt R. «Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56». I *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning*. (Stockholm: Svenskt visarkiv / Samfundet för visforskning, 1989).
- 8 Solberg, Olav. «The Scandinavian Medieval Ballad: From Oral

- Tradition to Written Texts and Back Again». I: Mundal, E. og Wellendorf, J. (red.). *Oral Art Forms and their Passage into Writing*. (København: Museum Tusulanum, 2008), 122.
- 9 Liestøl, Knut. *Norske trollvisor og norrøne sogor*. (Kristiania: Olaf Norlis forlag, 1915).
 - 10 Skjerdal, Ingrid. «Bisclaret – den høviske varulven. En lesning av en strengleiksfortelling». *Edda*, vol. 84, nummer 3, (2007), 237–255.
 - 11 *Strengleikar eller songbok*. Oversatt av Henrik Rytter. I serien *Norrøne bokverk*, nr. 38. (Oslo: Det Norske Samlaget, 1962), 83.
 - 12 Skjerdal, «Bisclaret – den høviske varulven. En lesning av en strengleiksfortelling», 243.
 - 13 *Kongespeilet*. Oversatt av Anton W. Brøgger. De norske bokklubbenes kulturbibliotek. (Oslo: Aschehoug, 2000), 50.
 - 14 Guðmundsdóttir, Aðalheiður. «The Werewolf in Icelandic Medieval Literature». *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 106, number 3, (July, 2007), 277–303.
 - 15 Guðmundsdóttir, «The Werewolf in Icelandic Medieval Literature», 303.
 - 16 Jonsson, Bengt. R., Solheim, Svale og Danielson, Eva. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. (Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget, 1978).
 - 17 Jørgensen, Jens Anker et al. *Hovedsporet. Dansk litteraturs historie*. (København: Gyldendal, 2014), 191.
 - 18 Bynum, Caroline W. *Metamorphosis and Identity*. (New York: Zone Books, 2001), 19.
 - 19 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 163.
 - 20 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 165.
 - 21 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 25.
 - 22 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 94.
 - 23 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 94–95.
 - 24 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 96–97.
 - 25 Whitacre, Andrea. «The Body That Is Not One: Overclothing as Bodily Transformation in Topographia Hibernica». *Essays in Medieval Studies*, vol. 34, (2018), 110.
 - 26 Jeg følger den konvensjonelle referansemåten for ballader. For det første har alle de nordiske balladene et såkalt *typenummer*, eller *TSB-nummer*, som viser hvilken gruppe og nummer balladen har fått i katalogiseringen av det samlede nordiske

- balladematerialet i *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (herav TSB), (se Jonsson, Bengt R. mfl. i litteraturlista). For det andre har hver ballade en bokstavforkortelse og et nummer som viser til den konkrete *samlingen* den er hentet fra. Her bruker jeg tekster som er hentet fra hhv. *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF), *Sveriges Medeltida Ballader* (SMB) og *Norske mellomalderballadar* (NMB). Se egne oppføringer i litteraturlista. «Varulven»s referanse blir dermed TSB A 20, DgF 54, SMB 6, NMB A 20. For det tredje – og siste – finnes det ofte mange varianter av hver ballade. I både DgF, SMB og NMB følger disse alfabetets bokstaver. Jeg gjør til enhver tid greie for hvilke(n) variant(er) jeg refererer til.
- 27 *Norske mellomalderballadar. Tekstar* (NMB). Utg. Espeland, Velle mfl. Vitenskaplig, digital utgave. (www.bokselkap.no, 2016).
- 28 *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) I–XII. Utg. Grundtvig, Svend mfl. (København: Universitets-Jubilæets Danske Samfund, 1966), DgF 54, 452.
- 29 DgF 54, A-varianten str. 11.
- 30 DgF 54, A-varianten, str. 22–24.
- 31 TSB A 17.
- 32 *Sveriges Medeltida Ballader* 1–5 (SMB). Utg. Jonsson, Bengt R., Margareta Jersild og Sven-Bertil Jansson. (Stockholm: Svenskt visarkiv / Almqvist & Wiksell International, 1983–2001), SMB 6, A-varianten str. 4, 6 og 8.
- 33 DgF 54, B-varianten str. 11–12.
- 34 SMB, D-varianten str. 43.
- 35 TSB A 19, DgF 55, SMB 5, NMB A 19.
- 36 NMB, A-varianten str. 13, 16 og 19.
- 37 NMB, A 19, C-varianten, str. 8.
- 38 SMB 2, B-varianten, str. 3–6.
- 39 TSB A 24, NMB A 24.
- 40 NMB, A-varianten, str. 3.
- 41 NMB, A-27, A-varianten, str. 19.
- 42 NMB, A-27, A-varianten, str. 27–28.
- 43 Bugge, Sophus. *Gamle norske Folkeviser*. (Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget), 1971, 150.
- 44 *Soga om Rolf Krake*. Oversatt av Erik Eggen. I serien *Norrøne bokverk*, nr. 39. (Oslo: Det Norske Samlaget, 1962), 67.

- 45 NMB, A-27, A-varianten, str. 32.
 46 TSB A 30, DgF 66, SMB 12, NMB A 30.
 47 NMB, A 30, innledning.
 48 NMB, A 30, A-varianten, str. 11–13.
 49 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 110.
 50 Solberg, Olav. *Harpe og sverd. Litteraturhistoriske essay om den norske balladen*. (Cappelen Damm Akademisk/NOASP Nordic Open Access Scholarly Publishing, 2020), 210.
 51 NMB A 54.
 52 NMB, F-varianten, str. 8.
 53 NMB, A54, E-varianten, str. 29–32.
 54 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 165.
 55 Bynum, *Metamorphosis and Identity*, 94.

Litteratur

- Bugge, Sophus. *Gamle norske Folkeviser*. Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget, 1971.
- Bynum, Caroline W. *Metamorphosis and Identity*. New York: Zone Books, 2001.
- Cohen, Jeffrey J. *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) I–XII. Utg. Svend Grundtvig, Axel Olrik, Hakon Grüner-Nielsen, Karl-Ivar Hildeman, Erik Dal, Iørn Piø, Thorkild Knudsen, Svend Nielsen, Nils Schiørring, Svend H. Rossel, Rikard Hornby og Erik Sønderholm. København: Universitets-Jubilæets Danske Samfund, 1966.
- Foley, John M. Word-Power, Performance, and Tradition. *The Journal of American Folklore*, vol. 105, number 417, (Summer 1992), 275–301.
- Guðmundsdóttir, Aðalheiður. The Werewolf in Icelandic Medieval Literature. *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 106, number 3, (July 2007), 277–303.
- Jonsson, Bengt. R. Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56. I *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning*. Stockholm: Svenskt visarkiv / Samfundet för visforskning, 1989.
- Jonsson, Bengt R., Svale Solheim og Eva Danielson. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo, Bergen, Tromsø:

- Universitetsforlaget, 1978.
- Jørgensen, Jens A., Johnny Kondrup, Peter Olivarius, Bjarne Sandstrøm, Svend Skriver, Marianne Stidsen og Knud Wentzel. *Hovedsporet. Dansk litteraturs historie*. København: Gyldendal, 2014.
- Kongespeilet*. Oversatt av Anton W. Brøgger. *De norske bokklubbenes kulturbibliotek*. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Liestøl, Knut. *Norske trollvisor og norrøne sǫgor*. Kristiania: Olaf Norliss forlag, 1915.
- Norske mellomalderballadar. Tekstar* (NMB). Utg. Espeland, Velle, Liv Kreken, Maren D. Lauten, Børge Nordbø, Elin Prøysen, Astrid N. Ressem, Olav Solberg, og Ellen N. Wiger. Vitenskaplig, digital utgave. www.bokselskap.no, 2016.
- Ogden, Daniel. *The Werewolf in the Ancient World*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- Ovid. *Metamorfoser*. Oversatt av Otto Steen Due. København: Gyldendal, 2018.
- Petronius. *The Satyricon*. Oversatt av P.G. Walch. New York: Oxford University Press, 1997.
- Skjerdal, Ingrid. Bisclaret – den høviske varulven. En lesning av en strengleiksfortelling. *Edda*, vol. 84, nummer 3, (2007), 237–255.
- Soga om Rolf Krake*. Oversatt av Erik Eggen. I serien *Norrøne bokverk*, nr. 39. Oslo: Det Norske Samlaget, 1962.
- Solberg, Olav. The Scandinavian Medieval Ballad: From Oral Tradition to Written Texts and Back Again. I *Oral Art Forms and their Passage into Writing* redigert av Else Mundal og Jonas Wellendorf. København: Museum Tusulanum, 2008.
- Solberg, Olav. *Harpe og sverd. Litteraturhistoriske essay om den norske balladen*. Cappelen Damm Akademisk/NOASP Nordic Open Access Scholarly Publishing, 2020.
- Strengleikar eller songbok*. Oversatt av Henrik Rytter. I serien *Norrøne bokverk*, nr. 38. Oslo: Det Norske Samlaget, 1962.
- Sveriges Medeltida Ballader 1–5* (SMB). Utg. Jonsson, Bengt R., Margareta Jersild og Sven-Bertil Jansson. Stockholm: Svenskt visarkiv / Almqvist & Wiksell International, 1983–2001.
- Werewolves Within*. Regissert av Josh Ruben [spillefilm]. Los Angeles: Vanishing Angle, 2021.
- Whitacre, Andrea. The Body That Is Not One: Overclothing as Bodily Transformation in *Topographia Hibernica. Essays in Medieval Studies*, vol. 34, (2018), 99–112.

Bilder

Bilde 1: Cranach, Lucas. «Varulven». Tresnitt, ca. 1512. Foto frigitt til bruk av The Metropolitan Museum of Art, New York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383718>, hentet 8.8.2022.

Bilde 2: Eget stillbilde fra *Werewolves Within*. Ruben, Josh (regissør).

