

«Så tok ho den vegen til fjelli låg».

Menneske og makter i naturmytiske balladar

Kringom ein dvergestein

I 1857 skreiv Sophus Bugge opp den naturmytiske balladen «Margjit og Targjei Risvollo» (TSB [A 57](#)) etter to kvinner frå Mo i Telemark, Anne Targjeisdatter Skålen og Ingebjørg Targjeisdatter Sandvik. Året etter trykte Bugge visa i *Gamle norske Folkeviser*, med merknader om avvik mellom variantane etter dei to songarane. Bugge kallar visa «Margjit aa Jón í Vaddelió». Han spurde dei to songarane kven denne Jon i Vaddelio kunne vera, for dette går ikkje klart fram av handlinga. Bugge skriv:

De to Kvinder, som kvad Visen for mig, mente begge med Bestemthed, at Jón í Vaddelió var en *Tusse* eller Bjergmand, hvilket dog ikke klart udtales i Visen selv; mulig indeholder V. 9. 10 en Antydning deraf.

Dei to strofene Bugge siktar til, gjeld Margjits møte med Jon i Vaddelio. I strid med vanleg skikk og god tone har Margjit vore saman med Jon i heiane, og om natta. Overfor terna si orsakar Margjit seg med at ho har trødd på villstrå. Men Kristi terna svarar:

«Fór du vilt paa vidde heió
íkringum ein dvergerunni,
raar no Gud fyr dínne færen [di ferd]
du hev vist herre Jón funni.

Fór du vilt paa vidde heió
íkringum ein dvergestein,
raar no Gud fyr dínne færen,

trú herre Jón va 'kji ein»

(Bugge, [1858] 1971, s. 29–30).

Det er dei parallelle nemningane *dvergerunne* og *dvergstein* som tyder på at Jon i Vaddelio er eit underjordisk vette. Aasen fører opp fleire samansetningar der *dverg* er hovudordet. Blant desse er *dvergbelte*, eit magisk belte som gjev stor styrke. Vidare gjer *dverghatt* beraren usynleg, *dvergmål* tyder gjenlyd, ekko frå eit berg (der dvergane bur), *dvergskot* tyder sjukdom på dyr, *dvergslegen* tyder å vera lam, kjenslelaus. Når det gjeld substantivet *dvergstein/dvergstein*, tyder det ifølgje Aasen *bergkrystall*. Her må tankegangen vera at dvergane, tradisjonelt kjende som framifrå smedar, var opphavsmenn til det vakre bergkrystallet i naturen. I sagaene kan dessutan *dvergstein* rett og slett bety ein stein der dvergane held til. Ein *dvergerunne* kan i tråd med dette vera ein runne ved inngangen til dvergebustaden. Alt i alt viser samansetningane med *dverg* noko av det karakteristiske ved dvergen som naturmytisk vesen. Dels rikdomen, styrken, makta – dels evna til å skade andre med sjukdom og død. Andre naturvette hadde liknande evner og kunne vera like farlege for menneske.

Fleire detaljar i viseteksten tyder på at Anne Skålen og Ingebjørg Sandvik hadde rett når dei meinte at Jon i Vaddelio er eit underjordisk vette. Margjit oppfører seg som så mange andre ungjenter i balladane, ho tek vegen mot fjella og skogen, trør på villstrå og hamnar hos eit underjordisk vette. Kristi terna skjønar dette, ho nemner med ein gong Gud og kristendomen som motvekt mot den underjordiske Jon. Måtte Gud rå for, styre vegen din, seier ho. Kyrkja var den viktigaste hjelparen når nokon var i naturmaktene sitt vald, klangen av kyrkjeklokker, bibelord, ein prest med svarteboka, alt dette kunne hjelpe.

Anne Skålen og Ingebjørg Sandvik var jamgamle, fødte høvesvis i 1808 og 1810. Det er ingen grunn til å tvile på at dei trudde det fanst underjordiske vesen i skog og fjell, slik det gjorde det i viser, eventyr og segner. I trua på overnaturlige makter ligg mykje av grunnlaget for balladediktinga, særleg dei naturmytiske balladane. Trusgrunnlaget er avgjerande for visehandlinga. Sviktar det, døyr visa. Kan vi i dag heilt forstå kva det ville seia å tru på underjordiske naturmakter? Kor mykje hadde denne trua å gjera med naturen sjølv, med villmark, skog og sjø? Kva innebar det å leva så tett på

natur og naturmakter som Anne Skålen og Ingebjørg Sandvik gjorde, og mange med dei? Ein moderne lesar vil kanskje oversjå det konkrete og gå direkte til psykologien. Det er naturleg nok, songarane visste dessutan godt sjølve at visene dreiar seg om psykologi, om tankar og kjensler. Dei naturmytiske balladane handlar derfor ikkje først og fremst, verken for songarane eller for oss, om overnaturlige vesen, men om kva som skjer når menneske og naturmakter møtest.

Kva tyder det at Margjit går seg vill? Er det kanskje slik at Jon i Vaddelio representerer den ekte kjærleiken for henne, i motsetning til det festarmannen Targjei Risvollo står for? Dette er kanskje ikkje noka heilt urimeleg tolking. Vel ikkje heller at Margjits handling langt på veg blir avvist i teksten. Den strir mot Guds og kyrkja si lære, den strir mot folkeskikken, den fører til død for henne sjølv og barna hennar, og til ulykke for Targjei Risvollo, festarmannen.

Naturmytiske balladar

I det følgjande skal vi sjå nærmare på nokre av dei naturmytiske balladane, med vekt på trusgrunnlaget dei kviler på, og elles på tematikk og språk. Desse balladane er, i alle fall mange av dei, like gamle som balladesjangeren sjølv, frå byrjinga av 1300-talet. Men nemninga *naturmytisk* er sjølvstapt nyare. I Leiv Heggstad og H. Grüner Nielsens *Utsyn yver gamall norsk folkevisedikting* (1912) er dei naturmytiske visene plasserte saman med trollvisene i ei og same gruppe. Dette er inga ulogisk gruppering, for både troll, dvergar, huldre og vassvette som nøkk og havfrue er naturmytiske vesen. Men trollvisene byggjer meir direkte på norrøn dikting, dei har altså eit tettare samband med skriftleg litteratur (som også vart framført munnleg). Trollvisene blir tradisjonelt rekna som ein norsk og færøysk spesialitet, mens dei naturmytiske visene har hatt eit vidare nedslagsfelt i tradisjonen.

Den nye vitskapelege balladeutgåva (2016) følgjer den praksisen som vart etablert med *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (1978) og deler balladestoffet i seks grupper, deriblant gruppe A, dei naturmytiske balladane. Desse balladane handlar om forskjellige former for trolldom og magi, bruk av runer, spådomar og varsel, omskaping, møte mellom menneske og overnaturlige makter, møte med gjengangarar. Desse og liknande motiv kan også meir sporadisk gjera seg gjeldande i andre balladar enn dei natur-

mytiske visene. Fleire naturmytiske viser, som «Horpa» / «Dei to systrene» (TSB A 38) og «Olav Liljekrans» (TSB A 63) er vidt spreidde. Desse to balladane vart ikkje berre sungne over heile Norden, men langt vidare, i England, Skottland og på kontinentet. Andre naturmytiske viser er berre funne i Noreg og har kanskje aldri hatt vidare bruksfelt. Det gjeld slike viser som «Margjit og Targjei Risvollo» (TSB A 57) og «Liten Lavrans» (TSB A 24).

«Liten Lavrans» handlar om ein kongsson som blir omskapt til ein ungfole av stemor si, ho er ei heks. Kongen forstår etter kvart kva som har skjedd, men då skaper ho både kongen og kongssonen om til *bjørnar*. Frå nå av er dei dømde til å leva i skog og mark, med lita von om frelse. Både Landstad og Bugge skreiv opp denne gamle balladen, etter fleire Telemarks-songarar. Hæge Olsdotter Årmote frå Mo song den mest fullstendige varianten (1857). Hæge og dei andre songarane Bugge møtte, var alle overtydde om at dei omskapte mennene, faren og sonen, verkeleg måtte gå omkring som mannbjørnar, til evig tid. Bugge skriv:

Ingensteds har jeg fundet noget Spor, som kunde bestyrke Svend Grundtvigs meget rimelige Formodning [...] at nærværende Vise har været videre fortsat og da har fortalt om de i Bjørneham tryllede Menneskers Forløsning. – Alle, som har kvædet Visen for mig, benægtede dette: disse forskabte Mennesker, sagde de, gaa den Dag i Dag om som Mandbjørne og søge at tage Barnet af Modersliv for at forløses (Bugge, [1858] 1971, s. 37).

Som vi ser, trengst det eit menneskeoffer for at dei to mannbjørnane skal bli menneske att. Trua på at det fanst mannbjørnar i skogane som var ute etter svangre kvinner for å ta fosteret deira, var djupt rotfest i tradisjonen. Bugges oppskrift etter Hæge Årmote endar i tråd med folketrua, med at stemorsheksa slår til kongen og kongssonen med *ufsegreipi* og slik skaper dei om til bjørnar. At stemora slår med hanske av ulveskinn, er eit uttrykk for at ho er ei trollkvinne. Ulven er i eldre folketru eit spesielt farleg dyr med tilknytning til vonde makter.

Saa sló hó ti mæ ufsegreipi
i dæ sama bragdi:
«De sko' blíve tvaa vidde bjönnir
aa skríe framti mæ haddir.

Saa lengji sko' de bjönnir vera
 paa vidde skógji gange,
 ti de taka baani ó mó'ismagji
 aa för dæ upp ti manni
 (Bugge, [1858] 1971, s. 41).

Den norske vitskaplege balladeutgåva inneheld 43 forskjellige naturmytiske visetypar, og dei representerer alle hovudkategoriar når det gjeld emne og tematikk (<https://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tittel-side> 9. september, 2020).

Skogen, fjellet, villmarka

Det finst mange norske skogar. Men knapt nokon skog har ein så framskotten plass i litteratur- og kulturhistoria som Nordmarka og Krokskogen. Denne posisjonen vart skapt ved inngangen til 1800-talet og under nasjonalromantikken, av kunstmålarar som Johan Christian Clausen (I.C.) Dahl, Johan Fredrik Eckersberg, Thomas Fearnley og Johannes Flintoe. Dei let seg ikkje minst inspirere av den bratte Krokkeiva, med si storslegne utsikt over Ringeriksbygdene. Diktarar som Henrik Anker Bjerregaard, Henrik Wergeland, Bernhard Herre og Jørgen Moe følgde opp. Og ikkje minst Peter Chr. Asbjørnsen, med huldreeventyrsamlingane sine frå 1840-åra. Her står Nordmarka og Krokskogen i sentrum. I skogen held tømmerhoggarar, kolbrennarar, signekjerringar, budeier, fiskarar og tatarar til. Dei har ifølgje Asbjørnsen ofte noko å fortelja, og hit kjem han sjølv, som interessert tradisjonssamlar frå byen.

Skogen kan vera levande hos Asbjørnsen, ikkje berre ved at planter og tre har liv, men ved å vera sjelfylt og stemningsfull. Skogen og naturen talar direkte til sinnet, til fantasien og innbilningsevna hos den enkelte, og formidlar alle dei forteljingane, eventyra, segnene, visene som skogens folk har fortalt gjennom tidene. I klassikaren «En sommernatt på Krokskogen», der Asbjørnsen vandrar frå Kristiania til Lommedalen, og vidare over skogen til Stubdal i Åsa, ser vi fleire døme på korleis skogen nærmast grip inn i handlinga. Som når forteljaren har gått seg vill:



Balladen om kjærasteparet Villemann og Magnhild byggjer på den greske segna om Orfeus og Evrydike. Den franske 1800-talsmålaren Jean-Baptiste-Camille Corot framstiller Orfeus med harpa i venstre hand, mens han leier Evrydike med høgre. Som kjent snudde Orfeus seg på vegen frå dødsriket, noko han ikkje hadde lov til etter kontrakten, og Evrydike måtte attende.

Jeg ble grepet av en unevnelig angst; det isnet gjennom meg for hver lyd, og skogmørket øket redselen. Alt jeg så og skimtet, viste seg fortrukket, bevegelig, levende, og det var som tusener av hender og armer strakte seg ut etter den villsomme vandrer. Min oppskremte fantasi mante frem alle mine barndoms eventyr, de levde i tusmørket omkring meg; hele skogen var full av troll og hulder og gjekkende dverger. Jeg satte avsted, jeg løp for livet, men etter som jeg løp, dukket nye skikkelser frem, enda fæsligere og mere fortrukne, og jeg kjente grepet av hendene deres. Med ett hørte jeg skritt: noen gikk tungt over knakende kvist. Jeg så, eller trodde å se, noe stort svart noe; det nærmet seg med et par øyne som glødende stjerner i mørket. Håret reiste seg på mitt hode, jeg trodde ikke faren var til å unngå, og i en ubevisst trang til å manne meg opp, skrek jeg: «Er det folk, så si meg veien til Stubdal!» (Asbjørnsen & Moe, 1978, s. 252–253).

I den norske balladediktinga og særleg i dei naturmytiske visene er skogen, fjellet og villmarka stader der overnaturlege makter held til. Natta er deira tid på døgnnet, og dette måtte folk ta omsyn til når dei hadde ærend til skogs eller til fjells. Det var uklokt å trø dei underjordiske for nær. I ein av dei velkjende balladane, «Olav Liljekrans» (TSB A 63), går ein sentral del av handlinga føre seg i skogen, utan at hovudpersonen er klar over at han gjev seg på veg dit i otta, før det er dag:

Herr Olav reid seg i otte,
ljosan dagen han totte,

heiter det i ein visevariant som Landstad skreiv opp frå Telemark. Her er poenget at Olav av ein eller annan grunn trur det er lys dag, og derfor gjer noko uklokt. Dei fleste av dei om lag femti norske variantane inneheld dette motivet, noko som kan tyde på at Olav er forvilla eller forheksta på førehand. Det må i så fall vera alvane som har synkvervd han, for det er til dei dansande alvane han kjem, ridande over graskledde sletter i skogen:

Herr Olav over rjoe reid,
så reid han inn i den elveleik.

«Høyrer du Olav Liljekrans,
stig av hesten og trø i dans.

Høyrer du Olav, kom danse med meg,
to bukkeskinns støvlar så gjev'e eg deg»
(Solberg, 2003 b. s. 35–38).

Alvemøya freistar Olav med all den venleik, rikdom og sjarm ho eig. Ringen og ringdansen symboliserer erotikk, bryllaup, samliv med henne til evig tid. Det same gjer bryllaupsgåvene ho vil gje han, bukkeskinnsstøvlar og ei silkesauma brudgomsskjorte. Men Olav let seg ikkje freiste, han har ein kjærast som han har lova å gifte seg med, og svarar:

«Danse med deg eg ikkje må,
i morgon skal mitt bryllaup stå.»

Olavs svar viser at han er klar over kva dansen med alvemøya inneber. Alvemøya trugar han då med sott og sjukdom, og når han sprengir gjen-
nom den magiske ringen av alvar – *elvelist*, *elveloge*, *elvedans* er uttrykk som
blir brukte – gjer ho alvor av trugsmålet og kastar forbanning over han.
Dødsmerkt, med bleike kinn, rir han heim:

Så fekk han snu sin gangar omkring,
og heimatt reid han med bleike kinn.

Som han kom seg til borgeled,
der stod hans moder og kvilte seg ved.

Borgeleet, borgporten markerer grensa mellom det trygge menneskesam-
funnet og villmarka, fylt av farar. Olav når heim tidsnok til at han får skrifta
syndene sine for presten. Dermed kan han rekne med evig liv i himmelen,
den andre heimen. Men det jordiske livet endar i full tragedie, for han sjølv,
brura og mor hans:

Innan dagen den var ljøs,
så kom der tre lik av brurehus.

Den eine var Olav, den andre hans møy,
med kvitare hond.

Den tredje hans moder, av sorgi laut døy.
Så mod rid Olav frå elvo.

Omkvedet i Landstads viseform heng nøye saman med balladehandlinga,
både mellomstevet *med kvitare hond*, med kvit hand, eit uttrykk for høg
status – og etterstevet *så mod rid Olav frå elvo*. Andre variantar av «Olav
Liljekrans» inneheld likevel omkvede av heilt annan karakter. Her er vi brått
i ein annan og romantisk skog, med røter tilbake til riddardiktinga:

Dansen går så lett gjennom lunden
Min gangaren grå
Mens min gangar i grøne lunden biar meg

Dagen dagast med doggi driv i lunde
Med doggi ho driv i lunde

Dans og leik blir ikkje sjeldan nemnde som tillokkande aktivitetar både i balladeomkvede og balladestrofer, og mange meiner derfor at balladedans (ringdans) har vore vanleg tidlegare i alle nordiske land. Men det er likevel berre på Færøyane dans i eldre tider kan dokumenterast. Elles kan det kanskje synast som ein veikskap at det ikkje alltid er nokon direkte samanheng i innhald mellom balladehandling og omkvede. Men når balladen blir sunge og dansa til og ikkje lesen, stiller det seg annleis. Då skaper omkvedet ein pause i framdrifta som dei syngjande kan kvile i, omkvedet opnar balladeforteljinga mot andre skogar, andre dansesituasjonar, andre kjærleiksforhold – samstundes som det framleis finst ein viss samanheng med hovudteksten, strofene.

Ei undergruppe av dei naturmytiske balladane blir gjerne kalla *bergtakingsviser*. I slike viser blir hovudpersonen teken i berg av eit overnaturlig vesen, og slepp ikkje fri nokon gong. Tilsvarande finst det *bergtakingssegner* med liknande innhald. Desse to sjangrane har truleg gjensidig stødd opp om kvarandre i tradisjonen. Av dei norske bergtakingsvisene høyrer tre viser så tett saman når det gjeld handling og tema at dei i den norske vitenskaplege balladeutgåva blir rekna som ein og same visetype: «Liti Kjersti og bergkongen», «Veneliti og bergkongen» og «Margjit Hjukse» (TSB [A 54](#))

(https://www.bokselskap.no/boker/tekster/naturmytiskeballadar/tsb_a_54_litikjersti 14. september, 2020). Det finst meir enn hundre variantar av desse tre balladane, og dei langt fleste av songarane på 1800-talet var kvinner. Det tyder på at kvinner i større grad enn menn har sett pris på og levd seg inn i stoffet.

Når det gjeld «Margjit Hjukse», skil denne visa seg ut ved å vera heimfest til ein bestemt gard i Sauherad i Telemark. Det er uvanleg, og kan få ein til å tru at balladen har lange røter i bygda. Men etter alt å døme er Margjit Hjukse-viseforma svensk opphavleg og relativt ung til ballade å vera, det tyder språktrekk i teksten på. Det var Landstad som tidlegast skreiv opp «Margjit Hjukse» – etter ei gammal kvinne frå Hjartdal, dessverre utan å fortelja kva ho heitte. Landstad skreiv likevel opp kva songaren meinte om truverdet av visa. Som vi ser, var ho ikkje i tvil om at handlinga var sann:

Den gamle Hjartdölskvinde, som kvad Visen, fortalte fuldt og fast, at det var gaaet til på Hjuke saaledes som Visen formelder, at Margit Hjuke, en riig Gaardmandsdatter var bleven taget ind i Berget (inkvervd) og Ingen vidste, hvor hun var bleven af. Men saa kom hun en Gang efter mange Aars Forløb hjem for at besøge sine Forældre, og fortalte hvorledes det var gaaet til; hun blev hentet tilbage af Bergkongen, og tog nu en rörende Afsked med sine Forældre, som hun aldrig skulde gjensee mere.

Bergtakingssegna inneheld meir om Margjits lagnad enn visa:

Sagnet tilföier, at hun nu blev al sin Tid i Berget. Da hun döde af Sorg og Længsel, gik Bergkongen til Bö-Præsten og fortalte at det var Margits sidste Bön og Begjæring, at hun maatte begraves i kristen Jord ved Bö Kirke, og at Bö Kirkeklokker, hvis Lyd saa ofte havde trængt ind til hende i Berget og tröstet hende, maatte ringe ved hendes Begravelse. Han bad da Præsten at give sit Minde hertil, men Præsten svarede, at siden hun havde givet sig ind i Berget, saa maatte hun blive der. Der var ingen Raad med det, hun kunde hverken faa Klokker eller kristen Jord (Landstad, [1853] 1968, s. 451–455).

Dei tre ovannemnde bergtakingsvisene har berget og bergtakinga felles, men handlinga kan variere noko. Landstads form av «Margjit Hjukse» byrjar med ein kort presentasjon av Margjit. Ho er dotter på *den stoltaste gard* i Sauherad og blir sjølv kalla *stolt Margjit*, ein heidrande karakteristikk. Deretter begynner handlinga:

Stolt Margjit ho reidde seg til kyrkja å gå,
så tok ho den vegen til fjelli låg.

Og som ho kom fram med bergevegg,
kom bergkongen, med det lange, kvite skjegg.

Og bergkongen tukka ein sylvforfylt'e stol:
«Set deg her, stolt Margjit, og kvil din fot!»
(Solberg, 2003 b, s. 32–34).

«Den bergtagna» i Geijer & Afzelius' *Svenska Folkvisor från Forntiden* byrjar som «Margjit Hjukse»:

Och jungfrun hon skulle sig åt ottesången gå.

Tiden görs mig lång –

Så gick hon den vägen, åt höga berget låg.

Men jag vet, att sorgen är tung.

Hon klappade på bergadörrn med fingrarna små:

«Statt upp, du höga bergakung, drag låsen ifrå!»

(Geijer & Afzelius, 1880, s. 1–3).

Tilsynelatande er Margjit ute i eit ikkje berre lovleg, men i eit prisverdig ærend, ho skal i kyrkja, til ottemesse, slik det står i den svenske viseforma. Ottemessa eller ottesongen gjekk føre seg om natta, på morgonsida, og det kan forklara at Margjit tek feil veg – om det nå er det ho gjer. At Margjit går aleine på kyrkjeveg, gjer henne utsett, det representerer ein fare. Det står ikkje med klare ord, men særleg den svenske teksten antydgar at hovudpersonen frivillig tek kontakt med bergekongen. Kanskje er det derfor ho går aleine, kanskje er ottesongen berre eit påskot? Etter at bergporten slår igjen bak Margjit, er det slutt på kontakten med menneskeverda. Ho lever i berget i fleire år og får mange barn med bergekongen. Men så skjer det noko:

Og Margjit ho sat med sin handtein og spann,
då hørde ho Bøherads kyrkjeklokker klang.

«Å no hev eg vore i berget i fjorten år,
no lengjest eg heim til min faders gård!»

Stolt Margjit ho tala til bergekongen så:

«Å må eg få lov til min fader å gå?»

«Ja, du må få lov til din fader å gå,
men du må 'kje vera borte hot ein time ell' to.»

Det blir eit kortvarig besøk på heimegarden. Bergekongen kjem «snøgt som ein eld» og hentar henne heim, etter at faren har gjeve Margjit sete «i si moders stol». Denne plasseringa har symbolsk innhald, stolen er eit høgsete, ho blir ynskt velkomen heim som den som nå skal styre kvinnearbeidet på

garden. Balladen endar likevel med at Margjit må følgje bergekongen attende til berget:

Stolt Margjit ho sette seg på gangaren grå,
ho gret fleire tårer enn hesten ha' hår.

Ho pikka på berget med fingrane små,
tidi fell meg long'e.

«Statt opp, mi eldste dotter, skrei loka ifrå!»

Det er eg som ber sorgi så trong'e.

Av dei tre bergtakingsvisene «Liti Kjersti og bergekongen», «Veneliti og bergekongen» og «Margjit Hjukse» inneheld den sistnemnde færrest episke motiv. Det gjer ikkje «Margjit Hjukse» til noka dårlegare vise, men her ligg det meir mellom linjene enn i dei andre to. I det følgjande skal eg trekke fram nokre poeng som kjem meir direkte til uttrykk i dei to andre visene. I Bendik Ånundsson Sveigdalens form av «Liti Kjersti», oppskrivnen av Sophus Bugge (1857), får vi vita at liti Kjersti skal ha barn med bergekongen. Dette finn mor hennar ut av:

Liti Kjersti ho slår på gullharpa så hardt,
at kvite mjølki or brysti spratt.

[...]

«Du treng 'kje, liti Kjersti, dylje for meg,
det er bergekongen, hev'e lokka deg.

Bergekongen hev'e lokka deg,
du seie meg gåvene han gav deg.»

At bergekongen også har forført Margjit Hjukse, er ikkje usannsynleg ut frå konteksten visa står i, men det blir ikkje sagt direkte. Eit anna viktig motiv er bergekongens makt og brutalitet. I Bendik Sveigdalens viseform heiter det om bergekongen når han skal hente liti Kjersti, etter at ho har vore heime ei kort stund:

Bergekongen kjem seg ridand' i gård,
liti Kjersti ute fyr honom står.

Han slo til henne på kvite kinn,
så blodet det skvatt på skarlakskinn.

Heller ikkje i «Margjit Hjukse» er det nokon tvil om bergkekongens brutalitet. Vi ser det ved at han brukar barna som pressmiddel:

Men då kom bergkekongen snøgt som ein eld:
«Kjem du 'kje heimatt til borni i kveld!»

I ei anna visestrofe heiter det om bergkekongen når Margjit går den lange vegen heim, at han kom etter *med hov og med tong*. Vi kan oppfatte uttrykket som ein djevelallusjon, i folketradisjonen er djvelen ofte utstyrt med hestehov.



Gerhard Munthes målarstykkje «Den bergtagne» til balladen «Liti Kjersti» viser den bergtekne ungenta i høgsetestolen, i ferd med å tømje vinstaupe med villarkonn i. Av ansiktsfargen og klørne på labbane kan vi sjå at bergkekongen og dei andre i romet er underjordiske vesen. Snart vil Liti Kjersti bli som dei andre i berget.

Så er det motivet med trylledrikken. Liti Kjersti tømmer tre stau av den. Etter at ho har drukke den tredje drikken med villarkonn i, kan ho ikkje lenger hugse kvar ho kjem frå, ho er med andre ord hjernevaska. Dette kontrollerer bergekongen med spørsmål om *kven ho eigentleg er*. Slik heiter det i viseforma etter Seljords-songaren Olav Olsson Glosimot, som Landstad skreiv opp viser etter i 1840-åra:

Den tredje drikken liti Kjersti ho drakk,
dei kristne landi ho aldri meir gat.

«Kvar er du fødd, og kvar er du boren,
og kvar er dine jomfruklede skorne?»

«I berget er eg fødd, og der er eg boren,
og der er mine jomfruklede skorne.

I berget vil eg leva, og der vil eg døy,
og der er eg kongens festarmøy»

(Solberg, 2003 b, s. 25–34).

Trylledrikkmotivet – i form av eit stau av *den klåraste vin* – er til stades i «Margjit Hjukse» også, men det er plassert tidlegare i visehandlinga. Når Margjit såleis etter lang tid i berget likevel kan høyre kyrkjeklokkene og ynskjer seg heim, tyder det på at trylledrikken ikkje lenger verkar. Kanskje gjer det visa om Margjit Hjukse endå meir tragisk?

Det er unge menneske som er hovudpersonar i bergtakingsvisene, som i dei fleste balladar. Derfor er truleg overgangen til vaksenlivet eit så vanleg tema, ofte konkretisert ved bru-, utferds- og reisesymbolikk. Overgangen til det vaksne livet er ofte vanskeleg og utfordrande, særleg i høve til erotikk, kjærleik, ekteskap, familie. I dei naturmytiske balladane representerer det underjordiske og overnaturlige parallellsamfunnet til menneskeverda både det tillokkande og det skremmande. At så mange kvinner song dei naturmytiske visene, ikkje minst bergtakingsvisene, tyder på at dei har jamført visehandlinga med sine egne ekteskap. Kanskje har Sven-Bertil Jansson rett når han skriv om svenske bergtakingsviser:

En rimlig förmodan är att många kvinnor [...] har sett en parallell till det egna äktenskapet, om man av olika skäl mer eller mindre har tvingats in i det och sedan har upplevt det som otillfredsställande eller påfrestande. Den egna familjen har då stått för en förlorad harmoni. Det er fullt i samklang med en sådan tolkning att glömsledrycken i några varianter inte får total effekt; den förmår inte utplåna minnet av modern (Jansson, 1999, s. 165).

Sjøen, vatnet, elva

I folketradisjonen finst det ei lang rekke overnaturlege vesen som lever i sjø, vatn eller elvar. Dei har alle sine særmerke og er ulike av utsjånad. Tradisjonen om desse naturmaktene kjem til uttrykk i forskjellige sjangrar. I dei naturmytiske balladane møter vi særleg *havfrua* og *nøkken*. Den førstnemnde blir gjerne framstilt som ei krysning av menneske og fisk, og røtene går langt attende. Den norrøne margygra, hav-trollkjerringa, var lite for auga, ifølgje det norske 1200-talsverket *Kongsspegele*:

[Margygra] såg ut på skapnad liksom eit kvinnfolk frå beltestaden og oppetter, for det [vesenet] hadde store brystvorter liksom ei kvinne, lange armar og sidt hår, og hals og hovud var i alle måtar laga som på eit menneske. Hendene på dette trollet såg ut til å vere store, og fingrane var ikkje åtskilde, men samandne med ei slik symjehud som det er mellom tær på symjefuglane [...]. Dette trollet har synt seg stort og skremmeleg i andletet med kvass skalle og breie augo, stormynt og med rukkute kinn (Bø, 1987, s. 120–121).

I gresk mytologi og i tradisjonen som byggjer på denne, har dei havfrueaktige skapningane – havnymfer som nereider, najader, undiner, sirener – ein langt meir tiltrekkande utsjånad. Det er nettopp den freistande framtoninga som gjer at dei fører menneske i døden. Odyssevs overlever som kjent sirenenes lokkande song ved å la seg binde til masta, men det gjer ikkje skipperen i Heinrich Heines Loreley-dikt (1822). Derimot representerer Bellmans rokokkoaktige najader i Brunnsviken utanfor Stockholm (1791) ingen direkte fare. I dag er havfrua ein del både av litteraturen og popkulturen, konkretisert på nordisk grunn i Edvard Eriksens bronseskulptur «Den lille havfrue» i København, bygd på H.C. Andersens eventyr (1837). På H.C. Andersens eventyr byggjer igjen Disneys fantasimusikal med same namn (1989).

Andreas Faye har atskillig meir å seia om naturmakter i skog og fjell enn om vassvette. Eit avsnitt om «Havmænd og Havfruer» har han likevel teke med i *Norske Folke-Sagn*, og innleier med eit par linjer frå Storms «Zinklar Vise»: «En Havfru op af Vandet steg, / Hun spaa'de Her Zinklar ilde». Både Storm og Faye understrekar at havfrua er eit varslande vesen, spådomane hennar er vel verdt å lytte til. Om havfruer og havmenn har Faye bl.a. følgjande å seia:

Stundom see Sømanden og Fiskeren, naar Veiret er stille, Havmænd og Havfruer at stige op af Havets Skjød. Hine ere mørkladne, have langt Skjeg, sort Haar og ligne oventil et Menneske, men nedentil en Fisk; disse derimod ere skjønne og ere oventil som den fagreste Qunde; men nedentil have de ogsaa Fiskeskikkelse [...]. Sjeldent er det imidlertid nu at høre Havfruer tale eller synge. Sømanden see disse Væsener ugjerne, thi de bebude Storm og Uveir. At ville tilføie dem Skade er farligt (Faye, 1844, s. 55–56).

Den doble naturen til havfruer og havmenn kjem som vi ser til uttrykk ved at kroppen deira har menneskeform øvst og fiskeskapnad nedst. Slik kan havfrua jamførast med huldra, som tradisjonelt er utstyrt med kuhale og innhol rygg. Havmannen har gjort lite av seg i den norske balladetradisjonen, han opptrer berre i «Agnete og havmannen» (TSB [A 47](#)), som vi her skal sjå nærmare på. Det er ei ung vise, knapt eldre enn frå 1700-talet, men byggjer på eldre førestillingar. Alle norske variantar går tilbake på danske skillingstrykk, og dei to eldste kjende tekstane er då også danske skillingstrykk frå 1780- eller 1790-åra.

Det var ikkje først og fremst havmannen, men lagnaden til den unge jenta Agnete, som i si tid gjorde visa populær, Agnete som frivillig følgjer med havmannen til heimen hans på havbotnen, men som etter lang tid lengtar attende når ho høyrer klangen frå kyrkjeklokkene. I dei fleste variantar blir ho verande på landjorda, etter at havmannen fåfengt har freista å hente henne attende. Den eldste norske varianten er ikkje mykje yngre enn dei danske skillingstrykka, og ser ut til å vera skriven direkte av etter eitt av dei, det såkalla «københavnske» trykket. Den norske teksten, datert til 1797, står i ei handskriven visebok som har tilhøyrt Lars Thon (Ton), frå Modum i Buskerud. Folketeljinga frå 1801 opplyser at «Lars Hansen Toon» er fødd i 1765. Han er skriven som «Huusfader», har kone og to barn og driv med

«Agerbrug og Kjørsel» (Folketeljing, 1801, Modum). Dei følgjande strofene er frå byrjinga og slutten av visa:

Ageneta hun ganger paa den Engelske Broe,
Saa kommer der en Havmand fra Bunden op,

Haa, haa, ja,
Saa kommer der en Havmand fra Bunden op.

Hør du Ageneta alt hvad ieg siger dig,
Og vil du nu være Aller Kiæresten min.

Og ja saa men det vil ieg end
Naar du fører mig til Havsens Bund.

[...]

Havmanden ind ad Kirke Døren trin,
Og alle de smaa Billeder de snode sig omkring.

Haar havde han som pureste Guld,
Og Øynene vare saa dydefuld.

Hør du Ageneta alt hvad ieg siger dig,
Og dine smaa Børn de længes efter dig.

Lad dem længes med dem vil,
Ret aldrig saa kommer ieg mere til dem.

Tænk paa de Store og tænk paa de Smaa,
Og tænk paa den Lille som i Vuggen laae.

Intet tænker ieg paa Store, intet tænker ieg paa Smaa,
Langt mindre paa den Lille som i Vuggen laae.

(https://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb_a_47_agneteog-havmannen 14. september, 2020).

Det er ikkje slik vi ventar at ein naturmytisk ballade skal slutte, der den bortførte kvinna seier frå seg barna ho har fått med det naturmytiske vese-

net. Dessutan er det noko underleg med havmannen, som har hår som det puraste gull – noko som høver dårleg med Fayers omtale av tradisjons-havmenn – og som har «dy[g]defulle» augo. I skillingstrykket står det «frydefuld», men verken dygdefulle eller frygdefulle augo er typiske kjenneteikn ved havmenn, det kan trygt seiast. At bilete i kyrkja snur seg mot veggen når havmannen dukkar opp, kan verke logisk, men i ein tradisjonsballade ville det vera utenkjeleg at eit overnaturleg vesen vågar seg inn i ei kyrkje. Bileta det er tale om, må vera heilage bilete som framstiller scener frå Bibelen. Endeleg er det verdt å merke seg nonsensomkvedet, som snarare assosierer til skjemt og ironi enn til alvor.

Skillingstrykket er truleg nyskrive på slutten av 1700-talet på bakgrunn av den eldre naturmytiske visetradisjonen, men utan blick for det tragiske perspektivet som naturmytiske balladar inneheld. Balladeforskaren Peter Meisling, som har skrive ein heil monografi om Agnete-balladen, seier at visa er dikta «ud fra en latter-position, men *opfordrer* ikke til latter». Dette forstår eg slik at heile den gamle, tradisjonelle naturmytiske tenkjemåten sviktar, og teksten blir ironisk. Indirekte ser vi dette av overskrifta på eitt av dei eldste skillingstrykka (prenta i Haderslev), der Agnete-visa blir presentert saman med ei anna vise: «Tvende ganske Nye Arier. Den Første, om et Fruentimmer som blev bortført af en Havmand, og begynder saaledes: «Angenete hun ganger sig paa Høyelands Broe»» (Meisling, 1988, s. 7, 32–35, 69).

I Danmark inspirerte «Agnete og havmannen» til ny- og vidaredikting i kunstballadeform. Jens Baggesen var tidleg ute med «Agnete fra Holmegaard» (1808). Det er eit praktnummer av ein kunstballade i tilnærma ballade-metrum, der Baggesen dels utnyttar tradisjonsstoffet fullt ut, dels – med bakgrunn i eigne opplevingar – tilføyer intensitet og desperasjon, særleg i skildringa av Agnete. Aldri er ho glad, aldri kjenner ho ro. Derfor forvekslar ho den blå himmelen med det blå havet og let seg freiste av havmannen, som ho får to søner med. Siste del av balladen byr på fleire overraskingar nærmast i gotisk, skrekkromantisk stil. På besøk i Holmegaard kyrkje møter Agnete mor si, som kan fortelja at ektemannen frå det tidlegare jordelivet hennar er død, han har teke livet av seg. Det er kyrkjeklokkene frå gravferda Agnete har høyrte nede på havsens botn. Dei to små døtrene ho har fått med ektemannen, græt og lengtar etter mor si. I kyrkja vender

bilete og jamvel albertavla seg bort frå Agnete, ho har ikkje lenger nokon plass blant kristne og blir avvist. Endeleg oppdagar Agnete at mora eigentleg er død, det er eit gjenferd ho har tala med. Då brest hjarta hennar. Balladen er full av klangar og andre effektar som finst i tradisjonsballaden, men tem-poet er større, desperasjonen tydelegare.

Eg siterer dei fem siste strofene frå Baggesens Agnete-ballade:

[...]

Agnete, hun traadde
Ad Kirkedøren ind –
Og alle de smaa Billeder
De vendte sig omkring –
Rundt omkring
I Kirken de smaa Billeder
De vendte sig omkring.

Agnete, hun stirred
Mod Alvertavlen hen –
Og Alvertavlen vendte sig, og
Alteret med den –
Alt med den
Sig vendte, hvor hun Øiet
I Kirken vendte hen.

Agnete, hun stirred
Paa Stenen for sin Fod,
Og saae sin Moders Navn, som
Paa Ligstenen stod,
Hvor hun stod –
Da brast den Armes Hierte,
Da iisned hendes Blod.

Agnete, hun raved,
Hun segnede, hun faldt –
Nu alle hendes smaa Børn
De længes overalt –

Overalt.

Nu Sønner, som Døttre

De længes overalt.

Lad græde, lad længes,

Lad sørge her og der!

Lukt er nu hendes Øie,

Det aabnes aldrig meer –

Aldrig meer!

Og knust er hendes Hierte

Det slaaer nu ikke meer

(<https://www.kalliope.org/da/text/baggesen2002031406> 15. september, 2020).

I «Herr Byrting og elvekinna» (TSB [A 49](#)) er det naturmytiske vesenet både ein alv og ei havfrue, som rett nok ikkje lever i sjøen men i elva. At *alv* i eldre Telemarks-mål vart uttala *elv*, gjorde det relativt enkelt å kombinere dei to underjordiske aktørane. Elvekinna går til herr Byrting nattetider, set seg på sengekanten og får han til å lova å møte henne dagen etter. Når han rir over brua, snåvar hesten og han fell i elva:

Herr Byrting han reið ivir Elvar-bru,
hans gangar snávað i fargylte sko.

Hans gangar snávað i liten gullsaum,
herr Byrting dreiv at striðe straum.

Herr Byrting sokk, men hesten sám,
elvekinna fatað i Byrtings hand
(Landstad, [1853] 1968, s. 457).

Landstads tekst er den tidlegast trykte av denne visetypen, som er lite vanleg i Noreg. Bru- og elvemotivet minner om den meir kjende naturmytiske balladen, «Villemann og Magnhild» (TSB [A 50](#)). I motsetning til denne endar «Herr Byrting og elvekinna» med fortaping for hovudpersonen, som får ein trylledrikk i seg slik at han gløymer menneskeverda.

I to andre naturmytiske balladar, «Villfar og Sylvklar» (TSB [A 51](#)) og «Herr Magnus og havfrua» (TSB [A 59](#)) opptrer det også havfruer. Men det

må seiast at desse havfrueene minner sterkt om huldrer og underjordiske vette. Det kan sjå ut til at sjøvette ikkje har hatt særleg sjanse i den norske og Telemarks-dominerte balladetradisjonen. Dette ser vi tydeleg i samband med «Den vise kvinna» (TSB A 12), som byggjer på Vedel, Syv og danske skillingstrykk. Handlinga i dei danske tekstane går ut på at kongen fangar ei havfrue og pressar henne til å spå korleis framtida hans vil bli. Men i den norske tradisjonen er havfrua blitt til eit menneske, ei vis, framsynt kvinne. Dette går ikkje ut over spådomsevne hennar, ho veit både når kongen skal døy, og når dronninga skal gifte seg på nytt.

I motsetning til havmannen har nøkken vore velkjend i tradisjon og folkedikting. Ifølgje Andreas Faye held dette vassvettet særleg til i elvar og innsjøar, av og til i fjordar. Når nokon skal drukne, skriv Faye,

høres Nøkken ofte at raabe huult og fælt: «Sæt over!» Saadanne ondtvarslen-
de Skrig, som paa nogle Steder kaldes Varskrig, skal ogsaa bestaae i en jamrende
og klynkende Stemme lig et Menneskes, der er i Dødsvaande. Han kan omskabe
sig til allehaande Ting, snart til en halv Baad i Vandet eller en halv Hest paa
Stranden, snart til Guld og Kostbarheder. Rører man ved disse, faaer Nøkken
strax Magt over En. Efter smaa Børn er han især grisk. Dog er han kun farlig
efter Solens Nedgang (Faye, 1844, s. 48–49).

Vi ser at nøkken hos Faye oppfører seg som eit menneske som vil ha skyss over fjorden, og ropar på ferjemann. Men den som ror utpå, kjem snart til å gå under og drukne. Liknande segner nemner høge rop frå vatnet om at timen er komen, men ikkje mannen. Når det så kjem springande eit menneske som vil over fjorden, stansar folk vedkomande, dei veit at det er nøkken som skrik. Men det hjelper ikkje, for når mannen (som det gjerne er) får noko å drikke, døyr han straks. Mannens lagnad er å drukne, døy med vatn i munnen.

At nøkken kan skapa seg om, og særleg til ein hest, har vore vanleg folketru. Frå norsk målarkunst kjenner vi Theodor Kittelsens kvite nøkkehest som stuper seg i vatnet med ein unggut på ryggen. Kittelsen har også framstilt nøkkehesten i trolsk månelys med halen i tjørnkanten, der han speidar innover mot skogen – eller som ein roten trestubbe som stikk opp av vatnet. I svensk folketradisjon er nøkken i hesteskapnad så utbreidd at den vanlege nemninga er *bäckhäst*.



Mange kjenner Theodor Kittelsens framstillingar av nøkken som kvit hest. I denne hamen freister han å narre med seg menneske, særleg barn, ned i vatnet. Biletet hans av nøkkevesenet som eit stirande vesen med store, grøne augo (1892) er kanskje meir skremmande enn nøkkehesten, både det vi ser, og det vi anar løyner seg under vassoverflata.

«Heiemo og nøkken» (TSB A 48) handlar om den unge jenta Heiemo som møter nøkken i mannsskapnad. Varianten vi her skal sjå på, vart oppskriven av Sophus Bugge etter Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr frå Mo (1863). På 1800-talet var dette ei populær vise, det finst bortimot 30 variantar. Visehandlinga byrjar med at Heiemo syng så uvanleg vakkert og kjærleiksfullt, *med minne*, at nøkken høyrer henne langt til havs. Han styrer til lands og skaper seg om, og i dansesalen utfordrar han Heiemo til å syngje. Sjølv er han ein meister til å danse, seier han.

Heiemo kvad, det song i lid,
med minne.
Det høyrde nykken, i havet skrid.
To roser søv'e derinne.

Nykken tala til styringsmann:
«Du styrer mitt skip på eit framandt land.»

Då han kom på det framande land,
skapte han seg til ein kristen mann.

Han skapte dei klede båd' gule og grøne,
sjølv skapte han seg til ein riddar skjøn'e
(Solberg, 2003 b, s. 43).

I strid med vanleg nøkкетradisjon blir nøkken her skildra som eit vesen som sigler på havet, med eige skip og styrmann. Dette gjer han ikkje mindre farleg som forfører, og det er nettopp som forfører han står fram, i vakre klede og med gull på hand og fot. Songen, dansen og musikken knyter Heiemo og nøkken saman, det er tydelegvis songen som freistar han. I ein dansk variant heiter det om hovudpersonen at jenta dansar og syng med stort hovmod og dermed utset seg for fare. I danske og svenske visevariantar går jenta til grunne, nøkken dreg henne ned på havsens botn. I den norske visa syng Heiemo av glede og livslyst. Men nøkken er ein farleg motspelar, kjend i tradisjonen som spelemann og musikalsk forfører, gjerne kalla *fossegrimen* i denne rolla. Fossegrimen kan dessutan lære bort dei musikalske ferdigheitene sine, mot betaling i ei eller anna form. Spelemannstradisjonen inneheld mange opplysningar om nøkken/fossegrimen i denne rolla (Kvideland & Sehmsdorf [utg.], 1991, s. 252–259).

Etter at Heiemo og nøkken har sunge og dansa ei stund, viser nøkken kor stor makt han har. Folk skal gå heim, kommanderer han, og Heiemo tek han med seg på skipet. Ingen vågar å protestere, men Heiemo fortvilar. Korleis skal det gå med henne, blir det slutt med songen som alltid har fylt livet hennar? Ho greier å kvitte seg med forføraren, stikk han i strupen og hjarta så han blør seg i hel:

Heiemo tenkte med sjølv seg:
«Tru mine småknivane bergar 'kje meg?»

Ho stakk nykken i side,
odden i hjarta vrid'e.

Ho stakk nykken i holamot [strupen],
odden vrid ho i hjarterot.

«Her ligg du nykken for hund og ravn,
ennå ber eg mitt jomfrunamn.

Her ligg du nykken og renn'e blod [blør til døde],
ennå rid eg ei møy så god!»

Knut Liestøl har hevda at den lykkelege utgangen i dei norske, islandske og færøyske Heiemo-visene er sekundær. Trekket med at Heiemo drep nøkken med kniv, kan vera lånt frå «Kvinnemordaren» (TSB D 411), hevdar han. Dessutan «maa ein syrgjeleg slutt paa ei vise ofte vike for ein lukkeleg (eller moralsk, rettvís), av di folkediktingi hev ein tendens til aa taka vekk det tragiske» (Liestøl, 1915 b, s. 6). På den andre sida er det lang tradisjon for at spesielt vestnordiske balladar gjerne framstiller handlekraftige kvinnelege aktørar, som gjerne grip både til kniven og sverdet. Det er vel eigentleg uråd å avgjera om den eine eller andre utgangen på visa er meir opphavleg enn den andre.

I 1846 skreiv Jørgen Moe opp ein variant av «Heiemo og nøkken» i Hardanger, etter ukjend songar. Som i Telemarks-variantane lykkast hovudpersonen med å koma seg unna nøkken, men Gullborg – som jenta heiter – brukar eit anna knep, såkalla *nemning*. Denne teknikken er kjend frå norrøn litteratur, tradisjon og folkemedisin. Tankegangen er at kunnskap om namnet til ein mogleg motstandar gav makt over vedkomande. Dessutan opptrer nøkken som halvvegs mann og halvvegs båt, jf. Fayes omtale av nøkkefiguren:

Der hó kom í rósenslund,
hó nemde nykkjen, han sokk í grunn.

Upp kom nykkjen vesul aa vaat.
helvten va' mann aa helvten va' baat
(Bugge, [1858] 1971, s. 70–71).

Vanlegvis er det *draugen* som sigler i halv båt, her har nøkkefiguren lånt dette trekket. Igjen må vi ty til Theodor Kittelsen for å få vita korleis draugen «eigentleg ser ut», når han dukkar opp i sjøbrott og brenning. I tradisjonen er draugen ein gjengangar etter nokon som har drukna på sjøen og ikkje får kvile i vigd jord, og det er sjølvsagt mogleg at draugetradisjonen har påverka

oppfatninga av nøkken. Nokre variantar av «Heiemo og nøkken» kan tyde på det, her ser vi at nøkken er eit beinrangel, ein gjengangar, som skaper seg om til eit menneske av kjøt og blod. Den følgjande strofa som Moltke Moe skreiv opp etter Liv Nirisdotter Bratterud frå Bø (1878), viser dette draget:

Nykken han sette no seg på ein stein,
so skafte han kjøtt på sine bare bein
(https://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/a/a048_021.html 15. september, 2020.

Den islandske forma av «Heiemo og nøkken» blir kalla «Elenar ljóð». I avhandlinga si om dei islandske balladane peikar Vésteinn Ólason bl.a. på likskapen mellom den islandske A-teksten, den færøyske «Nykurs vísa» og dei norske viseformene. Til den siterte Hardanger-strofa der nøkken blir framstilt som halvvegs mann og halvvegs båt, svarar følgjande færøyske strofe:

Nýkurin leyp á vatnið kátur [glad],
hálvur maður og hálvur bátur
(Vésteinn Ólason, 1982, s. 122–126. CCF VI, s. 150–151).

Det er interessant at nettopp ein vestnorsk variant – Jørgen Moes Hardanger-oppskrift – viser tydeleg likskap med islandske og færøyske viseformer. Det tyder bl.a. på at det norske balladeområdet og den norske balladetradisjonen, som vi i hovudsak kjenner frå 1800-talet, femnde vidare geografisk tidlegare, ikkje minst på Vestlandet.

«Det kan ingen frå si folloga fly»

Den mest kjende av dei norske nøkkevisene er nok «Villemann og Magnhild» (TSB A 50). Av denne balladen er det skrive opp kring 100 tekstvariantar og eit titals melodiar. Balladen er dessutan funnen i andre nordiske land. Ikkje minst er det interessant at det finst ein tekstvariant frå Shetland på *norn* – «King Orfeo» (Child 19). Talespråket *norn* vart brukt i dei norrøne bygdene på Shetland og Orknøyane, før skotsk gradvis tok over i seinmellomalderen. Som andre nordiske og engelsk-skotske visevariantar byggjer «King «Orfeo» på den gamle greske segna om Orfeus og Evrydike.

Orfeus var vide kjend som songar og spelemann, og då kjærasten Evrydike vart biten av ein orm og døydd, tok han vegen til dødsriket for å hente henne attende. Dette var ikkje dødsguden Hades heilt uvillig til, men vilkåret var at Orfeus på vegen opp i lyset ikkje måtte snu seg og sjå korleis det gjekk med kjærasten. Dette kravet greidde han ikkje, og då han snudde seg, kvarv Evrydike for alltid. I balladeform og med balladeaktørar endar forteljinga godt. Villemann lykkast med å spela kjærasten opp av elva, og nøkken må gje slepp på Magnhild.

Dei fleste kjenner denne visa som «Villemann og Magnhild». Men i fleire norske variantar heiter den mannlege hovudpersonen *Gaute*, slik han også heiter på islandsk, jf. tittelen «Gauta kvæði». Litteraturhistorisk er dette viktig, det illustrerer – saman med andre omstende – at den norske balladetradisjonen femnde mykje vidare geografisk når vi kjem bakanfor 1800-talet. Den gamle norske hovudstaden Bergen var sentrum i dette balladetradisjonsområdet. I nyare tid er det særleg Vésteinn Ólason som har undersøkt tilhøvet mellom dei norske og islandske formene av «Villemann og Magnhild». Han skriv bl.a. følgjande:

«Gauta kvæði» has undoubtedly come to Iceland straight from Norway, probably from Bergen or its surroundings. If the ballad was of Danish origin, it seems highly unlikely that the Icelandic version should preserve features more original than those found in the other Nordic versions [...]. Close verbal parallels with Norwegian variants would seem to speak against great age, but this cannot be used to state categorically whether the ballad was brought to Iceland before or soon after 1500» (Vésteinn Ólason, 1982, s. 130–131).

Om lag 350 år – kanskje meir – etter at ei norsk vestlandsform av «Villemann og Magnhild» vart overført til Island, skreiv Magnus B. Landstad (1846) og Jørgen Moe (1847) opp denne balladen i Telemark. Dei to Telemarks-opp-skriftene er svært like kvarandre. Vi veit at Jørgen Moe sommaren 1847 budde hos lensmann Peter Mandt på Dalen i ei dryg veke, og at han då skreiv opp viser etter to sentrale Telemarks-songarar, Anne Ånundsdotter Lillegård og Bendik Ånundsson Sveigdalen. Det er med andre ord grunn til å tru at både Landstads og Moes former av «Villemann og Magnhild» skriv seg frå ein av desse.

Balladen byrjar med ein presentasjon av kjærasteparet. Dei to er festarfolk og skal snart gifte seg. Men underleg nok er Magnhild sorgtung, tårene renn. Gaute spør kva som er i vegen, angrar ho på heile festarmålsavtalen? Er han ikkje rik og mektig nok for henne? Magnhild svarar at det ikkje er dette som er grunnen:

«Eg græter meir for min kvite kropp,
at han ikkje skal rotne i vigde mold.

Eg græter meir for mitt gule hår,
at det skal ljota rotne i Vendings å.»

«Å kjære mi Magnhild, syt ikkje så,
du veit ikkje kva kjærast du kan få!

Me skal byggje den bru så håg,
og sterke jernstolpane under skal stå.»

«De må byggje den bru så ny,
det kan ingen frå si folloga fly»
(Solberg, 2003 b, s. 38–42).

På vegen til kyrkja blir brurefølgjet distraherert av ein hjort – «med blide munn» – som sjarmerer alle. Ingen hugsar å sjå etter Magnhild. Midt på brua snåvar så brurehesten, og Magnhild fell i elva. Då det fatale uhellet blir oppdaga, kommanderer Gaute smådrengen til å hente harpa hans, og snart kan han slå på harpa og setja i gang med det kraftfulle, magiske spelet som endrar Magnhilds vonde lagnad:

Gaute slår framtil med lie,
kvite bjørnen or hiet.

Gaute slår over berg og dalar,
barnet måtte or moders mage.

Gaute slår framtil med vadet,
Magnhild flaut på havet.

Magnhild opp på havet flaut,
nykken nappa i silkeskaut.

Gaute runa som han kunne best,
Magnhild flaut med sal og hest.

Gaute runa og horpa let,
nykken sat på havet og gret.

Korleis Magnhild kan kjenne lagnaden sin, står det ingen ting om i teksten. Det gjer det heller ikkje i balladar som «Bendik og Årolilja» (TSB [D 432](#)), «Margjit og Targjei Risvollo» (TSB [A 57](#)) eller «Den varslende fuglen» (TSB [A 13](#)), tre av fleire balladar med lagnadsmotiv. Det som er klart, er at lagnaden er avgjerande for korleis det vil gå Magnhild når ho gifter seg med kjærasten. Overgangen frå ungjente til gift kvinne er konkretisert ved brua over elva. Gaute, som veit at elva er det kritiske punktet, byggjer ny bru og plasserer Magnhild tilsynelatande trygt blant riddarar og jomfruer. Men så dukkar det opp ein hjort som distraherer brurefølget. I balladediktinga er det ofte parallellitet mellom hjortedyr og menneske, og sidan nøkken kan skapa seg om, er det liten tvil om at det er han som opptrer i hjorteskapnad. Dermed kan nøkkemagien verke med full kraft, og Magnhild fell i elva. I prinsippet er det same krefter som er i sving i balladen som i segntradisjonen, der nøkken ropar frå vatnet at timen er komen men ikkje mennesket, jf. ovanfor.

Korleis greier Gaute å endre lagnaden? Ved å slå, spela på harpe. Det er ikkje noko vanleg harpespel, det er eit magisk spel, som blir skildra i fleire strofer. Det heiter då også at Gaute *runa*, brukte musikk-magiske kunster i spelet sitt. – Det finst ein heil serie nordiske balladar der runekunst blir brukt i kjærleiksviser, deriblant «Stig litens runer» (TSB [A 4](#)) og «Vinne møy med runer» (TSB [A 5](#)). Handlinga i den førstnemnde går ut på at riddar Stig, som tener i kongsgarden, prøver å vinne liti Kjerstis kjærleik. For å få fortgang i saka kastar han ein runepinne mot henne, men pinnen råkar prinsessa i staden. Etter nokre forviklingar der både kongen og mor til Stig liten blir rådspurde, endar visa lykkeleg med at Stig liten og prinsessa får gifte seg. Handlinga i visa kan verke usannsynleg, men funn av runepinnar

med erotisk innhald på Bryggen i Bergen kan tyde på at trua på runer som erotisk tryllemiddel var levande, både i mellomalderen og seinare

(https://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb_a_4_stigitensruner 15. september, 2020).

Runekrafta i Gaute sitt spel viser seg ved at naturlovene blir oppheva. Fuglen lettar frå kvisten sin i skogen, bjørnen forlet hiet, barnet forlet morsmagen, og i analogi med desse naturstridige hendingane slepp Magnhild fri frå nøkken. Magnhild som var i ferd med å bli slukt og gå under i den ville naturen, vil ein gong få kvile i vigd jord. Denne sorga kan ho nå leggja av seg. Ho veit kvar ho høyrer heime, ikkje hos nøkken, men hos Gaute, blant menneske. Både i tradisjonen og i denne balladen er musikk-magi eitt av nøkkens kjennemerke, men Gautes spel er kraftigare og meir verknadsfullt. Musikken blir eit uttrykk for kjærleik, nærleik, alle dei gode kjenslene.

I ein annan ham

I Ivar Aasens ordbok får substantivet *ham* (m) og avleiingar av dette relativt stor plass. Ei av dei mest interessante avleiingane er adjektivet *hamstolen* – «yderst uheldig, som alt mislykkes for [...] forstyrret, gal» (Aasen). Meininga synest å vera at den som ikkje lenger eig sin eigen ham, si eiga ytre framtoning, ikkje er seg sjølv lenger. Sidan Aasen byggjer på talemål og tradisjon på 1800-talet, kan vi rekne med at trua på hamskifte var levande i det norske samfunnet. Det same går fram av dei relativt mange naturmytiske balladane som handlar om dette fenomenet.

I eventyr kan evna til å skapa seg om fungere som eit magisk knep, som helten brukar til sin eigen fordel. Dette finst det døme på i balladediktinga også, som når den mannlege helten i «Riddaren i hjorteham» (TSB A 43) kler seg i hjorteham for å innynde seg hos jomfrua han vil ha. I dette tilfellet blir likevel hamskiftet som motiv brukt nærmast ironisk, det dreiar seg ikkje om omskaping eller hamskifte, men om *forkledning*. Det hender at forkledingninga inneber eit kjønnskifte, som i «Sigrid og Astrid» (TSB D 354). Dei to systrene Sigrid og Astrid har ingen bror som kan hemne den døde faren og den valdtekte mora. Men forkledde som riddarar fører dei drapsmannen bak lyset og gjer kort prosess med han:

Astrid let sitt sverdet brå,
ho hogg Hermod i lutine två.

Sigrid ho sitt sverdet drog,
ho hogg av Hermod hond og fot.

Dei hogg Hermod alt så små,
som lauv innunder lindi låg
(Solberg, 2003 b, s. 119–121).

I dei lengre formene av «Bendik og Årolilja» (TSB D 432) kler helten seg ut i kvinneklede for å koma seg framom kontrollapparatet til kongen og inn i Årolilja sitt jomfrubur. Alle let seg føre bak lyset, bortsett frå den falske terna som ligg i nærleiken, og som sladrar til kongen. Ei form for forkledning kan vi vel også tala om i skjemteballaden «Møllardottera» (TSB F 17), der friaren – av to medsamansvorne – let seg bera inn til den smellvakre møllardottera i ein sekk:

Dei to dei stappa den tredje i sekk,
så reiste dei seg til myllarens bekk.

«Kva hev'e du i sekken din?»
«Eg hev'e rug og kveite fin!»

«Du set'e din sekk ved mi dotters seng,
der er det sjeldan at musi gjeng»
(Solberg, 2003 b, s. 179–180).

Når det gjeld omskaping, er det oftast eit vondlyndt vesen som forheksar og forskaper eit uskuldig menneske. Ikkje sjeldan er det ei stemor som representerer den vonde krafta bak for- eller omskapinga. Ein av dei norske balladane har då også tittelen «Den vonde stemora» (TSB A 68). Ovanfor såg vi at det i «Liten Lavrans» (TSB A 24) var ei stemor (og heks) som skapte stesonen sin om til ein fole. I «Møya i ulveham» (TSB A 19) er det likeeins ei stemor som utfører den vonde handlinga og forskaper ei ung jomfru som tidleg har mist si eiga mor – først til ei *lind*, deretter til eit *sverd*, så til ei *nål* og endeleg til ein *kniv*. Trass i omskapinga slår det gode sinnelaget hos

jomfrua gjennom alle dei ytre hamane ho er fanga i, ho blir godt likt, og folk set pris på henne. Dette får stemora til å gripe til ei meir dramatisk forhek-sing. Ho skaper jomfrua om til ein *ulv* og legg den tilleggsstraffa på henne at ho skal vera omskapt heilt til ho har drukke blodet av bror sin. Sidan stemora er ei eldre kvinne, synest det å vera uråd for den unge jomfrua nokon gong å bli fri. Men då grip ei høgre makt inn. For det første blir ho med barn trass i høg alder, for det andre greier den omskapte jomfru-ulven å rive stemora opp og drikke hjarteblodet hennar. At ho er omgjeven av ni møyar på kyrkjeveg, hjelper ikkje:

Min stivmoder var så gamel en kvinde,
men herre Krist give hun med barn måtte bindes.

Min stivm[oder] sat he[i]me í átte ár
ho tor[d]e 'kje te kirken [for ulven den] grå.

[...]

Då [vil min stivmoder til] kyrkja gå,
níe møyar så hadde hó då.

Då dei kom på vegen fram,
då møter den ulv både vrei å gram.

Så tók han hæna i kåpa blå
å rykte hæna ó gangaren grå.

Så tók han hæna i silkjeskaut
og rykte [hæna at] vegabraut.

Så reiv en ut hendes hjerterod,
så fikk en drikke sin broders blod.

Då eg va' i ei jomfrú så gó
då gjekk eg for min fader og stód

(https://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb_a_19_moyaiul-veham 15. september, 2020).

Ved at Vårherre grip inn i handlinga, blir omskapings- og fortapingsvisa ei forløytingsvisse. Den siste strofa markerer at normaltstanden er gjenskapt, og jomfrua møter att far sin, som har vore fråverande.

«Møya i ulveham» høyrer ikkje til dei kjende naturmytiske balladane, jamvel om vi har ikkje så få oppskrifter. Desse var det Sophus Bugge og i nokon grad Rikard Berge som gjorde. Strofene ovanfor er henta frå Bugges oppskrift etter Signe Gjermundsdotter Napper frå Skafså (1857). Nokre variantar har teke opp i seg delmotiv frå «Møya i linda» (TSB A 30), også ei omskapingsvisse. Det er tydeleg at dansk skrift har sett preg på den norske balladetradisjonen i dette tilfellet, og det er ikkje lett å avgjera om «Møya i ulveham» er lånt frå dansk via skillingstrykk, eller om det også har funnest ein parallell og eldre norsk tradisjon, slik tilfellet er med mange balladar. At ein balladeaktør fører ordet og gjenfortel handlinga, som her, er uvanleg.

Ei omskapingsvisse med gamle norske røter er «Jomfrua Ingebjørg» (TSB A 16). Hovudpersonen blir først omskapt både til ei hind og deretter til ei ørn. Som så mange andre viser var denne på veg ut av tradisjonen då samlarane kom til Bygde-Noreg på 1800-talet, og ingen kunne «Jomfrua Ingebjørg» fullt ut. Landstad trykte likevel ei form av «Jomfrua Ingebjørg» i *Norske Folkeviser*, i hovudsak etter Anne Sveinsdotter Klomset frå Seljord, supplert med nokre strofer etter Bendik Ånundsson Sveigdalen, Skafså.

«Jomfrua Ingebjørg» byrjar med ei skildring av den underlege og underfulle skogen der handlinga går føre seg, ein *aldin-skógr*, skog med tre som det veks eple på.

Eg veit meg eino ædli skógi
sunna og vesta for fjór,
der vexe så mange dei ædli tré
dei venast på jorði som grór.

Men hori skal sveinen finne jomfruga?

Der vexe så mange dei ædli tré,
ja björki og så linde,
der spelar så mange dei ædli dýr,
hjorten og så hinde.

Der spelar sá mange dei ædeli dýr,
 ikonn og sá dúva,
 hon er ættað af aurom lándo [andre land]
 den ríke, stolte jomfruga
 (Landstad, [1853] 1968, s. 488–489).

Skildringa av skogen verkar slett ikkje skremmande, som ein kanskje kunne vente, sidan den omskapte jomfru Ingebjørg blir forvist hit. Tvert imot synest skogen å vera inspirert av eventyrleg riddardikting, jf. formuleringa «sunna og vestafer fjor[d]». Men skogen er uansett ein trollskog, der jomfru Ingebjørg skal opphalde seg så lenge ho lever, om stemor hennar får det som ho vil. Sjølve omskapinga skjer brått, utan forvarsel og tilsynelatande utan grunn. Ikkje rart at jomfru Ingebjørg græt jammerleg:

Og deð var striðe stjukmóðri,
 hon vaknað af svemnen brátt,
 hon vekte up den stolte jomfruga
 og deð var um midjenott.

Og deð var fruga Ingebjørg
 hon framan fer sengi stóð,
 sá grét hon no sá möjleg
 i hinde-hamen hon fór.

Men ein grunn til omskapinga finst det likevel. Jomfru Ingebjørg er trulova med Herre-Per (jf. eventyrassosiasjonen), og den trolldomskunnige stemor hans vil at han heller skal gifte seg med ei anna kvinne. Før jomfrua blir omskapt – det heiter at ho *fór* i hindehamen, som ein kler seg i ei drakt – legg ho gullringane sine ved hovudenden/hovudgjerdet av senga. Ringane symboliserer kjærleiken mellom dei to, og driv Herre-Per til å leite etter kjærasten. Det står ingen ting i teksten om korleis Herre-Per kan vita at den hinda som søkjer til garden, er jomfru Ingebjørg i hindeham, men han greier uansett ikkje å fange henne. Deretter følgjer neste steg i omskapingprosessen, stemora skaper jomfrua om til ei ørn. For å løyse opp for trolldomen trengst det gode råd, og slike råd får Herre-Per av mannen som eig den

underfulle skogen. Det hjelper ikkje å hogge ned skogen. Ørna må få menneskeblod, eit offer, seier han, først då vil ho nærme seg Herre-Per:

Höyre du dandis [dugande, gode] herre Pér,
kvi høgge du neð den skóg?
Dú fangar aller den vilden örn
för hon fær manneblóð.

Sá hoggi han stykki útaf sin arm
og kastað deð högt pá kviste –
den örn hon skreik, sá hágt hon gól
den herre Pér vilde hon giste.

Hon sette seg pá stolsbrugda neð
og plukkað seg som ei dúva,
sá skók hon af seg den fugleham –
sá véne var den stolte jomfruga!

«Jomfrua Ingebjørg» er også oppskreven på dansk, svensk og færøysk. Særleg mellom dei norske og dei færøyske viseformene finst det mange parallellar, slik vi ser av dei følgjande to strofene frå «Hindar ríma». Dei svarar til Landstads strofer, siterte ovanfor:

Skar hann kjøt av sjálvum sær
og kastar upp í kvist,
fuglurinn fleyg so lágliga,
hann setti seg á hans bróst.

Hon skeyt seg úr fuglalíki,
risti sítt vel [hale, stjert] sum dúgva,
hon settist niður í grønan vøll,
og var ein stoltsjomfrúgva
(CCF VI, s. 97).

Fleire av dei naturmytiske balladane handlar om hamskifte i ei eller anna form. Menneske blir omskapte til fuglar og dyr, nokre gonger til konkrete ting. Noko av det verste er å bli omskapt til ulv og bjørn, får vi eit klart

inntrykk av. Dei fleste hamskifteballadane endar likevel godt – anten ved bruk av eitt eller anna magisk hjelpemiddel, eller ved blodoffer. Personen – ofte stemora – som ofte står bak den ufrivillige omskapinga, får si straff. Dette gjenopprettar harmonien, livet kan gå vidare.

I dette essayet har eg lagt vekt på å vise kor viktig trua på overnaturlege makter var for dei gamle balladesongarane. Balladane og visene dei song, eventyra og segnene dei fortalde, hadde røtene sine i denne trua. For dei fleste norske 1800-talssongarane var dette sjølv sagt – jamvel om dei samtidig visste at verda endra seg kring dei. Uansett fanst maktene der, i skog, utmark, fjell, vatn, elvar og sjø, i det vi kan kalle den ville, utøymde og ofte farlege naturen. Naturen var det uråd å halde seg unna, for den gav menneska mykje av næringsgrunnlaget, i form av beitemark, fiske, jaktutbyte, tømmer og ved.

Segnene kan som nemnt jamførast med balladediktinga når det gjeld trusinnhald. Segner inneheld gjerne mange velmeinte råd – direkte og indirekte formulert – om korleis folk kan unngå dei farane som maktene representerer. Maktene må ikkje forstyrrast, i alle fall ikkje om natta, ein skal vera varsam med å vandre einsam i skog og mark (med mindre ein veit korleis ein skal opptre), ein skal ta varsel av teikn i naturen, gjera krossteikn, ha eld, stål og tjøre for handa (og andre hjelperåder). Men dersom balladeaktørane skulle ha følgd slike gode råd, ville det ikkje blitt noka balladedikting. I dei naturmytiske visene er poenget derfor å utfordre maktene på maktenes eigen heimebane. Dette skjer fordi balladediktarane og tradisjonen vil undersøkje korleis balladeaktørar av begge kjønn oppfører seg i farlege situasjonar, som t.d. eit møte med det bergekongen, huldra eller nøkken representerer. Dei naturmytiske visene kan altså kallast ei eksperimentell dikting. Balladeaktørane er unge, i alle fall hovudpersonane. Dei er i ferd med å ta fatt på livet, finne seg ein kjærast, finne sin plass i samfunnet. Det er stadig ei aktuell målsetjing.