

Identitet og balladedikting

«Ho silken etter seg drog»

Mellomalderballaden handlar som all anna dikting om identitet, om korleis balladeaktørar blir skildra, korleis dei oppfattar seg sjølve, korleis vi oppfattar dei. Men er ikkje rammene for personskildring i balladen så avgrensa at ei drøfting av identitet i balladen blir uinteressant? Då tenkjer eg på at framstillinga av balladeaktørane i stor grad skjer med hjelp av formlar, ståande vendingar – episke formlar som driv handlinga fram, eller formlar med andre funksjonar. Vil ikkje denne framstillingsteknikken føre til kli-sjépreg og føreseielegheit?

Ikkje nødvendigvis. Jamvel om dei tekniske sjangerkrava i balladen kan synast å vera stramme, er ikkje skildringa av balladeaktørane låst i faste rammer. I visse situasjonar kan dikteren la dei velja retning ut frå krav dei stiller til eigen identitet. Balladeaktørane kan også føre omgjevnadene bak lyset ved å gå inn i andre roller for ei stund, eller dei kan – under press – aksle bører som synest heilt umoglege. Balladediktaren kan dessutan ta i bruk andre handlingsstader enn den jordisk-realistiske for å skildre identiteten til ein balladeaktør, både himmel, helvete og naturmytiske rom står til rådvelde. Eit anna poeng er tradisjonens rolle i balladediktinga, dette at songarar i løpet av tradisjonsprosessen kan ha gripe inn i teksten ved omdikting og nytolking, med konsekvens for identiteten til balladeaktørane. Slike omdiktingar kjem vi bl.a. på sporet av når innhaldet i variantar av same balladetype spriker i ulike retningar.

Kva for ytre teikn og symbol gjer balladediktarane bruk av for å seia noko om identiteten til ein eller fleire aktørar? Sitatet som innleier dette avsnittet, kan tene som eksempel på at ein balladeaktør får tildelt ei form for identitet gjennom dyre og vakre klede. Silken, dvs. silkeslepet på kjolen eller kappa, viser at det dreiar seg om ei høgætta kvinne, kongsdottera i «Bendik og Årolilja» (TSB D 432). Silkeslepet blir både identitetsmarkør og sosial markør. I balladediktinga og mellomalderlitteraturen generelt er det avgjerande kva for sosialt nivå ein aktør høyrer heime på. Eddadiktet «Rigstula» (*Rigsramse*) kan illustrere kva for stand (sosialgrupper) det gamle norrøne sam-

funnet var delt i. Guden Heimdall (= Rig) blir her skildra som stamfar til alle – trælane, bøndene og stormennene, kvar med sine arbeidsområde og funksjonar. Sonen til jarlen, den øvste stormannen, får namnet *Kon unge*, dvs. *Konungr*, den mektigaste av alle. Seinare i mellomalderen kom preste-standet i tillegg (prestar og munkar spelar ei viss rolle i balladediktinga).

Balladediktarane gjer bruk av fleire grep eller teknikkar i framstillinga av identitet. Eitt av desse grepa er *forkledning*, dette at ein balladeaktør av ein eller annan grunn skifter klede, maskerer seg, oppfører seg annleis enn vanleg for å få omgjevnaden til å tru at han eller ho er ein annan. Forkledninga opnar for andre og nye sider ved personlegdomen eller identiteten. At forkledning kan løyse vanskelege problem, men også føre til komplikasjonar, skal vi sjå nedanfor i dei to riddarballadane «Bendik og Årolilja» og «Sigrid og Astrid» (TSB D 354). Deretter skal vi ta for oss spørsmålet om identitet slik det blir framstilt i to viser utan forkledningsmotiv, den historiske balladen «Margjit Runarborgji» (TSB C 22) og riddarballaden «Olav og Kari» (TSB D 367).

Forkledning

Riddarballaden «Bendik og Årolilja» inneheld eit interessant eksempel på forkledning brukt for å skjule identitet og stå fram under falsk flagg, under ein annan identitet. Forkledninga inneber skifte av kjønn. Bakgrunnen er kongens forbod mot at nokon mann «i løyndom» lurar seg inn i Årolilja sitt jomfrubur. Dette godtek ikkje den store helten Bendik, og derfor kler han seg ut som kvinne. Balladediktaren og tradisjonen har lagt stor vekt på å skildre denne hendinga, som då også er avgjerande for handling og tema i balladen. Eg tek utgangspunkt i Jørgen Moes oppskrift etter Anne Ånundsdotter Lillegård (1847):

Det var raskan Bendik,
han gjeng seg inn i by.
Kjøper saks og skjære,
let'e skjere den skarlak ny.

Det var raskan Bendik,
han kjem seg ridande i gård.
Det var unge Årolilja,

ho slår sine dører i lås.

Det var raskan Bendik,
bankar på døri med hendene små:
«Statt opp unge Årolilja,
og skrei dine loker ifrå!

Statt opp unge Årolilja,
og skrei dine loker ifrå.
Det er ei skjøn'e jomfruve,
som her utanfor står!»

«Er det ei skjøn'e jomfruve
som står for døri mi,
så hev eg på meg silkeserken,
og slepper henne inn.»

Føre gjekk unge Årolilja,
ho silken etter seg drog.
Etter gjekk raskan Bendik,
så hjarteleg han lo
(Solberg, 2003 b, s. 91–92).

Sigersformelen, om det kan uttrykkast slik – så *hjarteleg han lo* – skal ikkje utan vidare lesast positivt, jamvel om den ikkje er like negativt ladd som den liknande formelen *smilte under skinn*. Begge formlane antydar likevel at aktørane er opptekne med gjeremål som ikkje tåler dagens lys. Slik sett får Bendik som fortent når han blir avslørt, ikkje av det skarpe blikket til nokon annan, men av det den falske terna høyrer:

Tvi vøre den falske terna,
ho låg ikkje langt derifrå.
Ho stal bort sverdet ved hovudet hans,
og ved føtene brynja blå.

Jomfruburet med senga der Bendik og Årolilja ligg, er ein av mange symbolske stader i mellomalderdiktinga. Her kunne mangt gå føre seg som ikkje

tålte dagens lys (Régnier-Bohler, 1988, s. 323–330). Som den mest private staden av alle fungerer senga som fristad for ekte kjensler og openhartig samtale, men også for alle slags knep og falske grep – som når Isonds trufaste terne Bringvet i *Tristrams saga ok Ísondar* tek Isonds plass i senga bryllaup-snatta.

Å sladre skal ingen balladehelt gjera, men av ei falsk terne kan ein sjølv-sagt ikkje vente betre. Sladdereren kastar likevel ein viss skugge over Bendik som balladehelt, fordi han har sett Årolilja og seg sjølv i ein pinleg situasjon. Men kor stor rolle sviket til den falske terna spelar, kan diskuteras, for kongen har drøymt vonde – og sanne – draumar om Bendik og dotter si. Draumane stadfester det terna kan fortelja. Forutan *blikket* og *øyret* kan såleis også *draumen* fungere som kjelde til sann erkjenning om ein balladeaktørs identitet. Det ville vore endå verre om Bendik hadde blitt avslørt i kvinneklede i porten, på veg til Årolilja sitt jomfrubur! Men det er heller ikkje som det skal vera etter tradisjonell æresoppfatning å kle seg ut for å oppnå ein fordel, jamvel om forteljarstemma i balladen kan orsaka balladehelten ved å vise til lagnaden. Det er ikkje Bendiks lagnad å koma levande frå kongsgarden.

Ein helt på same nivå som Bendik er Tristram i *Tristrams saga ok Ísondar*. «Bendik og Årolilja» knyter seg til scener og motiv frå denne riddarsagaen. I ein scene forkler Tristram seg, ikkje for å koma inn i noko jomfrubur, men som ledd i eit spel for å berge Isonds ære. Ved hoffet til kong Markis og dronning Isond kviskrar folk i krokane om at dronninga så snart som råd må fri seg for sladdereren som er i omlaup om henne og Tristram. Kanskje må ho jamvel bera eller gå på glødande jern for å fri seg frå skuldingane. Derfor avtalar ho med Tristram at han skal møte henne ved ei elv som ho og det kongelege følgjet må krysse. Tristram møter opp ved vade-staden, forkledd som pilegrim:

Tristram heldt omhyggeleg det han hadde lova, at han skulle møte henne den fastsette dagen, så godt forkledd at ingen kunne kjenne han att: Heile andletet hans var farga gult, han bar ein ussel vadmålskjortel, og utanpå ei gammal pilegrimskappe.

På den andre sida av elva gjekk dronninga [Isond] opp i båten. Ho gjorde eit teikn til Tristram rett før ho sette båten på land. Så ropa ho til Tristram med

høg røyst: «Ven, kom hit og ber meg frå båten, du ser ut til å vere ein god sjømann.»

Tristram gjekk straks bort til båten, og tok henne i armene sine. Då han bar henne, sa ho lågt til han at han skulle falle over henne når ho var komen opp på sanden. Då han hadde bore henne eit lite stykke opp på land, lyfte ho opp kledda sine, og han fall straks over henne (Rindal [utg.], 2003, s. 148–149).

Seinare kan Isond sverja ein høgtideleg eidsformular og seia at ingen mann utan kong Markis sjølv og den stakkars pilegrimen som bar henne frå båten, har kome i nærleiken av den nakne kroppen hennar. Ingen tvilar på dette, hevdar sagaforteljaren, og Isond kjem til og med godt frå jarnburden. Det er rett nok fordi Gud gjev henne nåde, trass i juksemakeriet. Når Tristrams forkledning fungerer, må det vera fordi det er uråd for tilskodarane å tenkje seg den fremste helten i heile riket i rolla som ein skitten og stakkarsleg pilegrim. Ville ein ekte helt verkeleg fornedre seg slik og opptre på eit så lågt sosialt nivå? Verknaden av forkledningsknepet er likevel den same som i «Bendik og Årolilja». Handlinga til dei to kjærastane kan ikkje forsvarast moralsk, jamvel om den kan forståast på bakgrunn av Tristrams og Isonds lagnad – samanbundne som dei er livet til endes, på grunn av den fatale kjærleiks- og trylledrikken dei uforvarande har fått i seg.

Ein forkledningsscene i syngjefabelen *Aucassin og Nicolette* kan eit stykke på veg jamførast med Tristrams forkledning. Dei to hovudpersonane og kjærastane i syngjefabelen høyrer heime på same sosiale nivå som Tristram og Isond. I løpet av forteljinga blir dei skilde frå kvarandre. Som leitande helt utset Nicolette seg for farar av mange slag. Desse unngår ho ved å gå inn i rolla som ein fattig spelemann og omstreifar, ho svertar seg i andletet og kler seg i sjømannklede. Forkledninga er ein taktisk manøver, men den har ingen negative konsekvensar for nokon. Den tener berre til å føre to saman som hadde kome bort frå kvarandre, og viser Nicolette på sitt beste, intelligent og djerv:



Handlinga i syngjefabelen *Aucassin og Nicolette* går føre seg i Sør-Frankrike. Aucassin er son til greven av Beaucaire, og det er bl.a. desse to vi ser på illustrasjonen. Aucassin sørgjer fordi faren nektar han å gifte seg med Nicolette, som ikkje er fin nok for han. Men etter mange forviklingar endar syngjefabelen med at dei to kjærastane får kvarandre.

Hun plukket en urt og smurte inn hodet og ansiktet med den slik at hun ble helt sort og farget. Og hun lot lage tunika, frakk, skjorte og knebukser og kledde seg ut som spillemann. Så tok hun fiolen, oppsøkte en sjømann og overtalte ham til

å la henne være med på skipet sitt. De satte seil og seilte på det åpne hav til de kom frem til kysten av Provence. Nicolette gikk i land, tok sin fiol og vandret spillende gjennom landet helt til hun nådde slottet Beaucaire, hvor Aucassin bodde (Bessesen [utg.], 1999, s. 61).

I motsetning til *Tristrams saga* endar altså syngjefabelen om Aucassin og Nicolette på beste vis. Nicolette greier å oppspore sin kjære Aucassin, og då er det viktig å fjerne alle spor av forkledninga. Ho blir vaska og bada etter alle kunstens reglar, og ho «tok en urt som hadde navnet svaleurt [medisinplante], smurte seg inn med den og ble vakrere enn noen gang». Dei to forkledningsscenene har det til felles at eit sosialt lågt nivå blir markert med mørke fargar og fattigslege klede. Motsetninga mellom lyst og mørkt fungerer på liknande måte i balladediktinga, både på eit ytre og eit indre plan, noko vi kan sjå i den naturmytiske balladen «Horpa» (TSB A 38), som handlar om to motsetningsfylte systrer.

At kvinnelege balladeaktørar også forkler seg, er riddarballaden «Sigrid og Astrid» (TSB D 354) eit døme på. Systrene Sigrid og Astrid står i sentrum i balladen. Når dei tyr til forkledning, er det fordi ein fiende, den vonde Hermod, har drepe far deira og valdteke mora – utan å betala drapsbøter slik lovene kravde (Solberg, 2003 a, s. 28–34). Når Hermod ikkje vil gjera opp for seg, er hovudgrunnen at dei han har drepe og vanæra, ikkje etterlèt seg søner som kan hemne ugjerninga, berre to døtrer. Han kjenner seg altså trygg og reknar med at dei to systrene må leva med skam og sorg som best dei kan.

I det følgjande tek eg utgangspunkt i ein Landstad-tekst, ei oppskrift etter Kari Talleivsdotter Beiteli frå Kviteseid (supplert med eit par strofer), og her språkleg normalisert. Denne gamle balladen finst i fleire norske variantar, både tekstar og melodiar. Dei to systrene representerer ulike haldningar til det sjølvpålagde hemnoppdraget. Mens Sigrid sturer og fortvilar, viser Astrid seg som lystig og glad. Det heiter at Astrid etter vegen *rann*, dvs. sprang, skunda seg (for å koma i gang med hemnprosjektet): Om Sigrid heiter det derimot at ho *slong*, dvs. dreiv viljelaust etter systera:

Sigrid syrgjer nott og dag,
Astrid er både kât og glad.

«Syrge ikkje Sigrid, syster mi,
Hermod skal få hemndi si!»

«Hosse kan Hermod hemndi få,
me hava' kje brødrann' å lite på?»

«Me skal rida oss ut i by,
kjøpe oss karmannsklede ny.

Kjøpe oss saks og sylvarkam,
skjera vårt hår som karemann!»

Astrid ut etter vegen rann,
Sigrid ho deretter slong.
(Solberg, 2003 b, s. 119–121).

I Hermodsgarden blir dei to forkledde systrene mottekne av mor til Hermod. Truleg har det vore vanskeleg for balladediktaren – om han eller ho hadde hatt noko slikt i tankane – å framstille denne vondsinna drapsmannen som gift, med familie. Mor til Hermod anar kanskje uråd, for ho seier at Hermod ikkje er heime, han er på veiding – eit formeluttrykk som blir brukt for å unngå konfrontasjon. Men Astrid oppdagar jakthundane på tunet, og saman med systera går ho inn. Det viser seg at forkledninga fungerer, Hermod skjønar ikkje kven han har fått besøk av:

«Er no de to nygifte menn,
eller vil de bort og gilja [fri] i løynd?»

«Ikkje er me nygifte menn,
men me vil bort og gilja i løynd!»

«Der bur to jomfruer opp under øy [i nærleiken],
som er både fader- og moderlause møyar.»

«Bur der to jomfruer opp under øy,
kvi hev då du ikkje bela til dei?»

«Eg ha' bela til Astrid, den vene mår [ungjente],
ha' eg ikkje slege hennes fader ifrå.

Astrid hev'e eg akta meg,
Sigrid skal eg gjeva deg!»

Samtalen avslører at Hermod på ingen måte angrar ugjeringane sine. Tvert imot har han tenkt å halde fram med overgrepa mot den sårbare familien. Dei to systrene er tiltenkt rolla som friller, og dette inviterer han dei to gjestene med på. Men slik går det ikkje:

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.

Av teksten går det fram at dei to systrene gjer bruk av det same forkledningsgrep som Bendik, men det er sjølv sagt mannsklede dei må skaffe seg, *karmannsklede*, jf. norrønt *karlmaðr* = dugande mann. Dessutan kjøper dei saks og sølvkam, for noko av det som signaliserer kva for kjønn dei tilhøyrer, er hårfrisuren. Visehandlinga reint allment, og jomfrunemninga som blir brukt om dei to systrene – saman med ytre teikn som klede, hårfrisyre, kam og saks – viser at vi er i stormannsmiljø. Det står ikkje noko i teksten om kvar systrene har lært å svinge sverd, hogge og slåst, men handlingslogikken tilseier at det er faren som har lært dei opp.

For å streke under at systrene veit kva det er å opptre som djerpe menn, blir dei same norrøne drapsformlane brukte i denne balladen som i tilsvarende balladar med mannleg helt: *bregða sverð* [svinge sverd], jf. verbalbøyinga *bregða – brá*, og *hoggva einhvern* [nokon], jf. verbalbøyinga *hoggva – hjó*. I drapsballadar flest plar balladediktaren nøye seg med å la skurken bli kløyvd i to, frå topp til tå. Men Hermod fortener ei meir fornedrande straff enn som så, den skal vera i samsvar med det ærestapet han hadde tiltenkt Sigrid og Astrid og deira familie. Derfor blir han hand- og fothoggen,

og partert. Partering hørde med til den brutale avrettingsmetoden *stegl og hjul*, som må ha inspirert diktaren og tradisjonen.

I «Sigrid og Astrid» gjer forkledninga det mogleg for dei to systrene å utvide handlingsfeltet som tradisjonelt stod ope for kvinner i mellomalder-samfunnet. Dei greier å få tilfredsstilt ynsket om hemn, og får slik retta opp æres- og omdømetapet dei har lide. Dette vil omgjevnadene merke seg, og systrene vil ha glede og nytte av det på lengre sikt. Kanskje kan ein seia at «kvinneidentiteten» deira er supplert med riddarens mannsnot. Men dei vil også måtte leva med at dei har drepe eit anna menneske og brote norsk lov.

«Eg ha' tenkt, at mi dotter ha' gulare hår»

Ofte treffer replikkvekslingane i balladen noko av det sentrale i teksten, det balladeforteljinga først og fremst handlar om. Slik er det i den historiske balladen «Margjit Runarborgji» (TSB C 22), der kongen tvilar på om liket av den døde dottera dei legg fram for han, verkeleg kan vera henne. Var ikkje ho ung og vakker, med lysegult hår i fletter nedover ryggen? Men dei svarar:

Ho hev så lenge i sjøen drive,
og mørkna hev hennar hår.

Dermed må kongen la seg nøye, jamvel om han er i tvil. «Margjit Runarborgji» handlar om identitet, og ikkje om identiteten til kven som helst, men om ei norsk prinsesse: Margrete Eiriksdotter. Før vi ser nærmare på sjølve viseteksten, er det nødvendig å gå noko inn på dei historiske hendingane som ligg til grunn for visa, og som vi kjenner frå samtidige dokument.

Historisk bakgrunn

Far til Margrete heitte Eirik Magnusson og var son til Magnus Lagabøte. Som mindreårig arva Eirik den norske trona i 1280, og det var derfor stormennene i kongsrådet som styrte riket. Blant desse var baronen Audun Huggleiksson frå Jølster ein av dei mektigaste.



I slutten av september 1290 siglde den norske prinsessa Margrete Eiriksdotter med stort følge frå Bergen til Skottland, der ho skulle giftast bort til den engelske tronfølgjaren Edvard. Men småjenta tolte ikkje den stormfulle reisa og døydde på Orknøyane, norsk land på denne tida. Truleg låg liket av den døde Margrete i St. Magnus-katedralen i Kirkwall ei natt eller to, før skipet siglde attende til Bergen.

Vi skal møte han i balladen om Margrete. I 1281 vart det inngått avtale om ekteskap mellom kong Eirik som då var tretten år gammal, og den sju år eldre skotske prinsessa Margrete, dotter til Alexander III. Som alle slike avtalar i samtida handla denne om politikk, strategi og økonomi. Dei norske forhandlarane oppnådde bl.a. at Margrete skulle få ei medgift på 14 000 mark sterling, og skottane forplikta seg til å betale det dei framleis skulda av kjøpesummen for Suderøyane (Hebridane) og Man. Desse øygruppene hadde skottane kjøpt i 1266.

Bryllaupet mellom kong Eirik og Margrete vart feira med stor stas i Bergen i Håkonshallen i 1281. Men Margrete Alexandersdotter døydde i barselseng i 1283, etter at ho hadde sett ei dotter til verda. Dottera vart oppkalla etter mora, og kom til å bli eit politisk trumfkort for det norske riksstyret. Den skotske kongen Alexander III. døydde i 1286, og då vart med eitt den norske småjenta arving til Skottland. Etter politisk tautrekking mellom England, Skottland og Noreg var det semje om at Margrete skulle giftast

bort til den mindreårige engelske tronfølgjaren prins Edvard, med tanke på at England og Skottland kunne gå saman i ein personalunion.

I slutten av september 1290 siglde Margrete med stort og gildt følgje frå Bergen over Nordsjøen. Bergensbiskopen Narve var leiar for sendeferda, og elles deltok stormannen Tore Håkonsson og kona hans, Ingebjørg Erlingsdotter (syster til den myteomspunne baronen og sjørøvaren Alv Erlingsson). Men det var eit uheldig tidspunkt av året å leggje ut på ei sjøreise. Skipet kom ut for harde hauststormar. Småjenta tolte ikkje påkjenningane, og «the Maid of Norway», som Margrete kom til å bli kalla i Skottland, døydde på Orknøyane, før skipet nådde Edinburghs hamneby, Leith. Det norske skipet siglde attende til Bergen med Margretes lik. Her let kong Eirik kista opne, og granska den døde dotter si, før ho vart gravlagd i murveggen i Apostelkyrkja, der også mor hennar låg skrinlagd.

Når kong Eirik (og truleg fleire) let granske den døde kongsdottera, vart det for å vera absolutt sikker på at det verkeleg var ho som vart ført attende frå Orknøyane. Dette måtte det ikkje rå den minste tvil om, og det var dess større grunn til å vera på den sikre sida fordi dødsfallet hadde skjedd langt frå den norske hovudstaden. Likevel skulle det snart reise seg tvil om den dødes identitet. Det heile ser ut til å ha byrja ti år seinare, i år 1300. Det var året etter at kong Eirik var død (1299). I dei islandske Flatøy-annalane står det under året 1300:

Þá kom or þydersku kona su er vera kuez dottir Eireks kongs ok Margretar dottur Alexandri Skotakongs ok kuez selld hafa verit af Ingibiorgu Erlings dottur.

Då kom frá Tyskland den kvinna som seier at ho er dotter til kong Eirik og Margrete, dotter til kong Alexander av Skottland. Ho seier at ho har vore seld av Ingebjørg Erlingsdotter.

Året etter (1301) står følgjande notis:

Þá var brennd þessi sama kona er vera quaz dottir Eireks kongs ok halshoggin bondi hennar.

Då vart den same kvinna brend, ho som sa at ho var dotter til kong Eirik, og mannen hennar vart halshoggen.

I 1302 er det innført følgjande korte notis om ein av dei som ifølgje tradisjonen spela ei viktig rolle i saka kring den døde kongsdottera:

Heingdr Audunn hesta korn.

Audun [Hugleiksson] Hestakorn hengd

(Storm [utg.], 1888, s. 387–388).

Det er ikkje det minste merkeleg at desse hendingane vart refererte i årbøker på Island, eit land med svært gode kontaktar med Noreg – og del av det norske riket. Men det er grunn til å merke seg den fyldige omtalen i Flatøy-annalane eit par tiår seinare (1319). Nå er det ikkje lenger tale om ei kvinne frå Tyskland, men om kongsdottera sjølv, Margrete Eiriksdotter. Det var *ho* som vart brend på bålet i 1301. Den nyleg døde hirdpresten ved det norske hoffet, Havlide Steinsson, kunne stadfeste korleis det hadde bore til den haustdagen i Bergen då Margrete vart ført til Skottland:

[...] andadiz Hafliði prestr Steinsson af Breidabolstad. Han hafði verit hirdprestr Eireks kongs. [...] bar þa er hann var med honum at Margret dottir Eireks kongs at þui er hon vottadi sialf siþan adr hon var brend i Nordnesi. at þa er ek var sagdi hon þetta sama port ofan flutt ok mik skylldi flytia til Skotlandz var þa hia postula kirkiu einn islenskr prestr er Hafliði het hia faudur minum Eireki kongi ok þa er klerka þraut saunginn hof sira Hafliði vpp. veni creator. ok þann ymna sungu þeir vt sua sem ek var a skip borin. Þetta sama sannadi sira Hafliði þa er honum var sagt at su sama Margret var brend i Noregi (Storm [utg.], 1888, s. 394–395).

[...] Då døydde presten Havlide Steinsson frå Breidabolstad. Han hadde vore hirdprest hos kong Eirik [...]. Dette hende då han var hos kongen, slik Margrete, dotter til kong Eirik, sjølv vitna om før ho vart brend på Nordnes. «Då eg vart ført ut av den same porten og dei skulle føre meg til Skottland, slutta prestane å syngje. Hos far min, kong Eirik, ved Apostelkyrkja, var det då ein isländsk prest som heitte Havlide. Han sette i med hymnen «Veni Creator», og denne hymnen song dei medan eg vart boren på skipet.» Dette stadfeste sira Havlide, då han fekk vita at den same Margrete var brend i Noreg.

I løpet av dei tjue åra som hadde gått sidan kvinna frå Tyskland vart brend på Nordnes, hadde det skjedd ei dramatisk endring i folkeopinionen i Ber-

gen. Folk flest, medrekna delar av presteskapet, meinte at det eigentleg var den norske kongsdottera som hadde møtt døden på bålet. Ho hadde lide martyrdøden, og dyrkinga av henne som helgen var i ferd med å skyte fart. Korleis kunne ei slik tru vekse fram? Knut Liestøl tenkjer seg at det som har sett tankar og fantasi i sving, er «medkjensla med den ulukkelege kongsdotteri, som vart fornegta av sine eigne og laut lida slik ein skræmeleg daude. I denne medkjensla ligg ein av grunnane til at folk so lett kom til aa tru paa det urimelege paastandet som den tyske kvinna kom med. Folk hev jamt ein tilhug til aa halda med brotsmannen» (Liestøl, 1941, s. 179).

Truleg er folkeopinionen også uttrykk for mistru til dei norske styresmaktene som hadde drive ekteskapsplanane fram, og som sende ei sjuårsgammal og morlaus småjente på sjøen i hauststorm. Folk kjende nok ikkje til detaljane i den norske utanrikspolitikken, men dei visste at langt frå alt stormennene dreiv med, tålte dagens lys. Det fanst også nokre slike som mistanken lett kunne feste seg ved. Blant dei var baronen Audun Hugleiksson, som vart hengd i Bergen. Ingen visste kvifor, men eitt eller anna var det vel? Vidare peika Ingebjørg Erlingsdotter seg ut, som nemnt syster til stormannen og sjørøvaren Alv Erlingsson. I 1290 hadde danskane omsider greidd å fange han, og dei avretta han på grufull vis. Brotsverka hans kan lett ha farga av på omdømet hennar.

Likevel skulle det meir til for at Margrete skulle bli rekna som helgen. Viktigast var at folk rekna henne som martyr. I den tidlege mellomalderkyrkja førte martyrium automatisk til helgenstatus, og også seinare i mellomalderen kunne ein brå og grufull død oppfattast som vitnemål om at den døde fortente plass i helgenskaren. Dessutan var Margrete kongsdotter og hørde såleis heime i den absolutte eliten av samfunnet. Det var frå samfunnseliten dei aller fleste helgenar i Vest-Europa vart rekrutterte, meir enn 40 % (Weinstein & Bell, 1986, s. 154, 160, 196). Elles kan det kanskje ha hatt noko å seia at Margrete bar same namnet som den skotske og heilage dronninga Margrete (ca. 1045–1093), skotsk skytshelgen.

I februar 1320, eit års tid etter at sira Havlide Steinsson var død, greip biskopen i Bergen, Audfinn Sigurdsson, inn i striden om Margrete. Då hadde helgendyrkinga blitt så utbreidd at biskopen måtte gjera noko, folk drog på pilegrimsreiser til Nordnes. Jamvel presteskapet var delt i synet på Margrete. Biskopen skreiv eit offentleg brev som skulle lesast høgt i alle

kyrkjene i byen. Her går han grundig gjennom saka og argumenterer klart, rasjonelt og overtydande om problemet – kvifor den tyske kvinna som vart brend, fekk som fortent etter lovene. Det var «fals og svik» ho dreiv med. Brevet er bevart i ei avskrift frå 1500-talet. Eg siterer det meste, i omsetjing til moderne norsk:

[...] Særs kloke menn i landet har tidt og ofte klaga til oss over at vi let så mange fåkunnige menneske koma i stor sjelefare, og dei krev at vi i samsvar med vår embetsplikt skal rettleia til rett gudstru dykk som fer vill (i trua) og set dykkar von og tru på frelsa til djevelens verneheilagmenne. Vi tykkjer det er harmeleg at de påkallar den kvinna med store lovnader og dyrking, som om ho var eit Guds pinslevitne (martyr), ho som vart fanga og dømd i landerådssak fordi ho gav seg ut for ætting og lovleg arving etter den vyrde herren, Eirik, Noregs konge, sælt vere hans minne. Men sidan det berre var openberr fals og svik ho fór med, vart ho – etter lands lov og med dei beste menns råd som då var i Noreg – dømd til døden og brend på bål på den staden på Nordnes der slike misgjerningsfolk plar lida si straff og lata livet.

Alle gode menn som vil vita sanninga, må då også skjøna at det er imot Guds sanning at ho kunne vera dotter til kong Eirik og Margrete av Skottland, for det vart prova at ho var ei kvinne som var 20 år eldre enn det tidspunktet då kong Eirik heldt bryllaup med dronning Margrete. Han var då ikkje eldre enn 13 vintrar gamal, og derfor kunne han ikkje vera far til så gamal ei kvinne. Dessutan åtte han ikkje fleire born med dronning Margrete enn ei dotter, som etter påbod frå far hennar skulle ha fare til Skottland. Men ho døydde på Orknøyane mellom hendene på biskop Narve, og dei beste menn som skulle fylgja henne frå Noreg etter hennar eigen fars råd og bod, var til stades.

Men etter at Gud hadde kravt hennar ånd, førde herr biskopen og herr Tore og andre liket hennar til Bergen. Far hennar let då kista bryta opp og granska lekamen nøye, og gav då sjølv til kjenne at det var liket av førnemnde dotter hans. Sidan let han leggja det hos dronning Margrete i steinveggen på nordre sida i koret [truleg Apostelkyrkja].

Nokre av prestane våre tenkte seg (likevel) at ho (den avlidne Margrete Eiriksdotter) skulle vera den kvinna som kom frå Lübeck i Tyskland til Bergen og var gråhærd og kvit i hovudet. Og derfor vil vi ikkje på nokon måte utan naudsyn tola slik ugudeleg fåfengd som den før omskrivne dyrking av denne kvinna som vart brend på Nordnes, men berre (godtaka) den heilage Mikael

sjelehjelp som er både vår og dykkar [...] (Solheim, 1973, s. 111. Solberg, 2003 a, s. 178–180).

Biskopen legg stor vekt på å gjennomgå kjensgjerningane i saka. Kvinna som kom frå Tyskland, var ei eldre kvinne, fødd kring 1260, og kunne umogleg vera dotter til kongen. Håret var grått, ja til og med kvitt, heile mennesket merkt av alder. Dette var eit anna menneske enn den småjenta kongen sjølv og mange andre hadde granska då ho vart gravlagd i 1290. Å gje seg ut som rett arving til den norske trona kvalifiserte til den strengaste straffa i lovene, det var landssvik. Når ho var brend, kan det elles ha samanheng med at ho er blitt rekna som kjettar, avvikar frå offisiell kristen lære, og dermed eit djevelens reiskap. Elden og bålet løyste offerets pakt med djevelen.

Det lykkast ikkje for biskop Audfinn å stanse dyrkinga av den falske Margrete. Det vart såleis bråk då kanniken Botolv Håkonsson ville hindre at brevet vart lese i Apostelkyrkja i Bergen (Solberg, 2003 a, s. 180–182). Nokre år seinare vart det reist ei kyrkje for å ære den folkelege helgenen på Nordnes, like ved rettarstaden. Dette har truleg vore ei stavkyrkje, for det finst ikkje spor i grunnen etter den. Men mange gav pengegåver til kyrkja, som var i bruk fram til reformasjonen og kanskje noko lenger. Absalon Pedersøn Beyer nemner både den falske Margrete, kyrkja og balladen som vart dikta, i *Om Norgis Rige* (1567):

Samme tid [...] bleff Margrete brend paa Nordnes, som var kallit hellig, hun kom aff Skotland [sic] med sin mand, oc sagde sig at vere kong Erichs dotter, oc effterdi det fandz at vere lögn oc herienskiend [vondskap], bleff hun brend her j Nordnes, oc hendes mand bleff först halshuggen oc siden brend. Bygdis hende siden en kircke til ære, som var kallit effter hendis naffn, men der bleff en dom af sagd baade aff de geistlige oc verdslige, at ingen skulle dyrcke hende. Om hende er oc en vise giord (Storm [utg.], [1895] 1968, s. 95).

For å forstå hendingane kring kvinna som vart brend og seinare dyrka som helgen, er det ikkje nok å vise til medkjensle med ei småjente som hadde fortent betre enn å bli kynisk brukt i norsk utanrikspolitikk. Saka har først og fremst å gjera med menneskeleg identitet i ei verd der det var vanskeleg å sikre seg mot tvilsame påstandar og rykte av alle slag. Geografisk avstand kompliserte spørsmålet om kva som kunne ha skjedd. Det har sikkert spela

ei viktig rolle i saka om den falske Margrete at den verkelege kongsdottera hadde døydd langt frå heimstaden, og at folk flest måtte nøye seg med å godta det stormennene sa, og elles rykte og lause påstandar.

Når det gjeld spørsmålet om identitet, knyter saka om den falske Margrete seg til det som skjedde då den unge kongen Olav IV Håkonsson brått og uventa døydde 3. august 1387. Han var ein ungdom på berre 17 år og i ferd med å lære seg kunsten å styre ikkje berre eitt, men tre nordiske rike. Dødsfallet skjedde på Falsterbo slott, sørvest i Skåne. Den unge kongen var son av Håkon VI og Margrete Valdemarsdotter, han var den siste norskfødde kongen, den siste i mannslinje både i den norske og den svenske kongeslekta. Som det heiter i ei skånsk årbok, var Olav Håkonsson «sagt vera meir høgætta enn alle nolevande kongar for di han var av gamal kongesætt på bae sidene» (Koht, 1956, s. 56–57).

Trass i at kongen vart balsamert og låg på *lit de parade* for seinare å bli gravlagd i Sorø kloster, ville ikkje nordmennene tru at han var død. Avstanden mellom Noreg og Skåne var lang, kven kunne vita kva som eigentleg hadde skjedd? I dei islandske Gottskalks Annalar står det under 1387 berre ein kort notis om kong Olav IV Håkonssons forsvinning, om *kvervinga*, forsvinninga hans:

huarf Olafs kongs Hakonar sonar

(Storm [utg.], 1888, s. 365).

Femten år seinare (1402) dukka det så opp ein falsk (tysk) Olav Håkonsson. Den tyske skribenten Johan von Posilge fortel at det dreia seg om ein fattig og sjuk mann frå Preussen, som vart lurt og forført av nokre kjøpmenn. Dei sa til han at han var den sanne kong Olav, det var ein annan som var død på Falsterbo slott, og dette trudde den etter alt å dømme sinnsforvirra mannen på. Det vart skrive brev til dronning Margrete om at mannen var klar til å overta dei nordiske rika, som han hadde rett til. Dronninga sende bod etter den tyske tronpretendenten, og i ei rettssak i Kalmar vart han funnen å vera ein falsknar. Deretter vart han brend på bålet, i Falsterbo (Etting, 1997, s. 61–62, 165–168).

Mange har spekulert på korleis det kunne ha seg at den tyske kvinna som kom til Bergen, kunne driste seg til å påstå at ho var kongsdotter, at ho ikkje forstod korleis dette ville ende. Om ho – slik den falske Olav Håkonsson –

var sinnsforvirra og vart brukt av andre til eitt eller anna formål, gjev det eit svar. Når det gjeld den falske Olav Håkonsson, fortel samtidige kronikørar at nokre danske menn samla saman restane etter den brende og heldt dei for å vera store heilagdomar (Daae, 1879, s. 194).

Balladen om Margrete

Dessverre er mesteparten av den gamle visa om Margrete tapt. Berre i Setesdal fanst det litt igjen på 1800-talet, og denne resttradisjonen skreiv folke-minnesamlaren Johannes Skar opp etter Tarjei Olavsson Langeid (Lanjei) – («Lisle-Tarjei»). Skar skriv:

Her var ikkje vise dei lika so godt som visa um «Margjit Runarborgjinn’»; den kvad dei so mykje då Lisle-Targeir Lanjei var smådreng. Han var so liten då, at han aldri lærde visa; men han mintest noko lite av grunnen:

«Margjit sill reise,» sa Targeir, «å Augunn å Yngjebjør sill fy[l]gje. Men ‘u varte stolè å vegjè [drepen] – ell kansi ‘u druknast, av di dei fóre på sjoè [sjøen], va de likt ti. Dei synte fair [far] ’ennis likji å [liket av] terna – hæ [henne] ha dei drepi.

«Eg tenkte mi dotter ha gulare hår,»
sa ‘an.

«Hu hev so lengji i sjoè drivi,
å myrkna hev ’ennis hår,»

svøra dei. De e ‘kji ko eikvør vingle ori eg minnist.

«De va Margjit Runarborgjinn’,
hu trefte so vond a boye [vindbye],»

stod der i visa. Og eit vers var so:

«De va Augunn å Yngjebjør,
dei trudd’ eg addre best’e [aller best];
men de hev mi i draumò bori:
dei svike meg addre mest’e.»

«Dei kvoe den visa so mykji, dei gamle. De va so syndleg [sørgjeleg] a vise; dei grete, fyst dei kvoe den visa. Dei tala so mykji um Margjit Runarborgjinn' – de va ðnnó gøngjè Margjit Runarborgjinn' va à vangji [på tale]!»! (Skar, 1961, s. 191–192).

I tillegg til resttradisjonen frå Setesdal står det i Landstads *Norske Folkeviser* to gamlestev som truleg har høyrte til visa om Margjit Runarborgji. Både Moltke Moe, Rikard Berge og Knut Liestøl tenkjer seg det, og steva, synest då også å ha ei mogleg – men usikker – tilknytning til visehandlinga, sidan det blir nemnt ei kyrkje «i Norðnesi» (Liestøl, 1941, s. 173–174. Solberg, 2003 a, s. 186–187).

Heldigvis finst balladen om Margrete i færøysk tradisjon, i fire litt forskjellige, men i hovudsak like former. I det følgjande tek eg utgangspunkt i V.U. Hammershaimbs oppskrift (1847) etter Johannes Klementsens på Sandøy. Den færøyske visa er svært lang (172 strofer) og ber preg av at den har vore brukt som dansevisa, dvs. at den inneheld mange parallelstrofer og gjentakningar. Truleg ligg det også ein skriftleg tradisjon til grunn for visa. På Færøyane blir viseforteljinga om Margrete – «Margretu kvæði» – sunge «som trítáttað», skriv Hammershaimb (Hammershaimb [utg.] I, 1891, s. 119–120). Første tått (del) er «Drotningin av Rúnsborg», så følgjer «Frúgvín Margreta», som svarar til den norske Margrete-visa, den som Lisle-Tarjei Langeid kunne litt av. Siste tått i trilogien er «Eyðuns ríma». Hovudaktøren i denne visa er den verste skurken i «Frúgvín Margreta»: Audun Hugleiksson.

Jamvel om Lisle-Tarjei Langeid ikkje minst stort av «Margjit Runarborgji», ser vi av dei færøyske viseformene at han visste kva hovudhandlinga gjekk ut på. Den norske visa har sikkert ikkje vore så lang som den færøyske dansevisa, men må i hovudsak ha innehalde dei same handlingsmotiva. I den færøyske teksten høyrer vi til å byrje med, men også seinare, ei forteljarstemme, og vidare stemmene til Margrete, kong Eirik, Ingebjørg Erlingsdotter, Audun Hestakorn, den trufaste terna (som heiter Katrine) og fleire andre. Aktørgalleriet er altså uvanleg stort, og visa er uvanleg lang. Alt dette tyder på at dikteren har vore godt informert om hendingane. Noko tradisjonelt fortelje- og eventyrstoff er dikta til, som at Margrete blir seld til greven i fantasilandet Blåland og blir gift med han. Balladediktaren vil vise

at den kvinna som vart brend på Nordnes og som kalla seg Margrete Eiriksdotter, ikkje var nokon svindlar. Ho var den ho gav seg ut for å vera, og døden gjorde henne til martyr og helgen. Bålet på rettarstaden vart eit martyrbål.

I teksten kan vi sjå korleis balladediktaren byggjer opp ein ny identitet for Margrete, gjennom det ho gjer og det ho seier, og ikkje minst det andre gjer mot henne. Ho drøymmer sanne draumar, ho finn seg i at fiendane hennar gjer urett mot henne, ho er gjev mild og raus, ho tåler pinsler og jamvel døden på bålet. Ho spår korleis dei vil bli straffa som har forfølgd henne, og ber om at det skal reisast ei kyrkje på rettarstaden til hennar minne. Balladediktaren har nok sikkert vore einkvan som hadde lese og høyrte martyrforteljingar, og det er på bakgrunn av slikt stoff Margretes identitet som martyr og helgen blir konstruert.

I dei første strofene får vi ein kortversjon av visehandlinga. Songaren vil fortelja om Margrete som vart brend på Nordnes, etter at kong Eirik sende henne til ukjent land for å bli dronning der, måtte Gud tilgje kongen denne handlinga:

Vilja tit nú lýða á,
meðan eg flyti fram
um hana frúnna Margretu,
í Norðnesi brann.

Gud fyriláti Eiriki kongi,
hvat han mundi gera:
sendi sítt barn í ókunn lond,
moykongur [her = dronning] at vera
(Hammershaimb [utg.] I, 1891, s. 93–94).

Ein historisk ballade samsvarar ikkje i alle detaljar med dei historiske hendingane den byggjer på. Balladen er dikting, like lite som i ein historisk roman er poenget å gjenfortelja ei verkeleg hending så nøye som råd. Men på nokre punkt er det tydeleg samanfall mellom den verkelege historia slik vi kjenner ho, og viseteksten. Eit slikt punkt er *stormen*, skipet med kongsdottera blir drivande for vind og ver i mørk skodde i både to og tre månader:

Rókust úti í myrkrum havi
 mánaðirnar tvá,
 ongasteds tað kundu tey
 til nakað land at sjá.

Skipet kjem ikkje fram til Skottland før Margrete lovar store gáver til fattige, meir enn nokon av dei andre på skipet. Når Vårherre høyrer Margretes bønner og lovnad om almisser, er det eit uttrykk for at ho er utvald framfor andre. Det er eit første teikn på at ho vil oppná helgenstatus. Stormen kan tolkast som varsel om at det finst store syndarar om bord, vonde og svikefulle menneske. Det er eit motiv vi kjenner frå andre balladar, som «Jon Remarsson» / «Unge herr Peder på sjøen» (TSB D 360) og den skotske «Sir Patrick Spens» (Child 58). Truleg har skildringa av profeten Jonas påverka desse balladane, Jonas, som ifølgje det gamle testamentet vart kasta på sjøen etter loddtrekning fordi han var ein syndefull mann.

Syndarane om bord i Margretes skip er Audun Hugleiksson og Ingebjørg Erlingsdotter, og i staden for å leggja til lands i Skottland sigler dei vidare til fantasilandet Blåland, det norrøne namnet på Afrika, ev. også land i Midtausten, jf. norrønt *blámaðr* = farga person. Her sel dei Margrete til greven av Blåland for tretti tønner gull. Når Margretes terne – Katrine – ber om å få vera saman med Margrete i Blåland, nektar dei henne det. I staden drep dei terna og tek liket med til Bergen, der dei påstår at det er den døde Margrete dei fører med seg. Her skal kong Eirik identifisere den døde. Strofene som fortel om identifikasjonen, svarar til det Lisle-Tarjei Langeid kunne minnst av handlinga:

Tí svaraði Eiríkur kongur
 fyrsta orðið ták:
 «Lyftið frá tey silkitjöldur,
 latið meg líkið sjá!»

Svaraði reystur Eiríkur kongur,
 ták hann líkið sák:
 «Hetta er ikki Margreta,
 hvörki á brún ei brá.»

Det er ikkje kongsdottera som ligg under silketeppe. Når det blir lyft av, kan kongen sjå av fargen på augnehår og augnebryn at det ikkje er henne. Men så blir kong Eirik brått dødssjuk. Før han døyr, avlegg tolv menn eid på at den døde verkeleg er Margrete. Kongen veit at dei talar usant, og seier på dødsleiet at dersom Margrete skulle koma til Bergen, skal ho ha halve riket. Farbroren Håkon skal ha den andre riksdelen.

Den siste delen av balladen handlar om korleis Margrete blir martyr og helgen. I Blåland drøymer ho at faren er død. Ho ser i draume at det blir tent eit bål på Nordnes, ho drøymer om Audun Huggleiksson. At det er sanne draumar ho drøymer, tvilar verken ho sjølv eller greven i Blåland på. Margrete er ikkje i tvil om kva som er rett lei for henne, ho veit at ho går inn i helgenrolla. Evnene hennar som nå blir avdekt, er typiske for kraftfulle helgenar: «Prophecy and clairvoyance, the ability to foretell the future and the ability to know people's thoughts, were [...] compelling proofs of supernatural power» (Weinstein & Bell, 1986, s. 147).

I Bergen framstiller Margrete seg for farbroren, men han er ikkje overtydd om at ho er den ho seier. Han krev at ho må skaffe vitne på at ho talar sant – men berre fosterfaren, ikkje fostermora – vågar å seia at den framande kvinna er Margrete. Dermed er Margrete fortapt. Audun Huggleiksson spottar og fornedrar henne, ho blir kasta i fengsel, barnet ho føder, blir kasta på elden, og same lagnad får styrmannen hennar. Før ho sjølv let livet på bålet, spår Margrete at det vil gå Ingebjørg Erlingsdotter ille, og dersom farbroren ikkje vil bygge kyrkje på bålstaden, vil han miste vitet.

At dei gamle setesdølane syntest «Margjit Runarborgji» var ei sørgjeleg vise, er ikkje det minste rart, for verken balladediktar eller balladetradisjon har spart på effektane. Men det har kanskje vore ei trøyst at jomfru Maria stig fram i draume for Margrete, og med det stadfester at ho heretter får plass blant dei heilage:

Tað var í tann fyrsta svövn,
frú Margreta fekk,
tað var jomfrú Maria,
til hana í dreymar gekk.

«Hoyr tú, frúgvín Margreta,
tað sigi eg tær fyrst:

í morgin verður bálið kynt [kveikt, tent],
tol, sum tú kant best!»

I ein epilóg, truleg dikta til på eit seinare tidspunkt, sigler Margretes son i Blåland til Noreg for å hemne mor si, men skipa går under i ein storm, og det blir ikkje noko av hemnen – som sjølvsgagt heller ikkje Margrete ynskte seg.

«Når sonen må 'kje si moderi tru»

Den siste balladen eg drøfter med særleg vekt på identitet, er relativt godt kjend. Den hørde ein gong med blant dei 14 balladane Moltke Moe tok med i ei lita visesamling til bruk ved Universitetet, norske gymnas, lærarskolar, folkehøgskolar og andre vidaregåande skolar: *Norske Folkeviser fra Middelalderen* (1912). Sidan den tid har denne balladen – «Olav og Kari» (TSB D 367) – høyrte til norsk ballade-kanon, og har vore fast inventar på pensumlistene fram til i dag. Det er ikkje underleg, vil nok mange seia, for i tillegg til at balladen har lange røter og speglar av eit samfunn der katolsk tru har ein sjølvsgagd plass, gjer identitetsproblematikk og familiemotsetningar viseteksten klassisk, moderne. Spørsmålet om identitet gjeld alle dei tre aktørane, dei to ektemakane Olav og Kari (Signelill), og vidare den namnlause mor til Olav.

Det har vore vanleg å rekne «Olav og Kari» som ein legendeballade. Som Ådel Gjøstein Blom peikar på, har dette ein viss samanheng med Moes restituerte versjon, der han byggjer på to ulike sluttscener. Begge scener finst i den norske tradisjonen, men ikkje i same variant (Blom, 1971, s. 167–168). Den eine scenen endar med at Olav slår Kari i hel, og at ho ynskjer hemn på dødsleiet, den andre med at Kari kjem til himmelen og ber for Olav (og mor hans). Det er mogleg at himmelscenen er sekundær jamført med blodhemnscenen, og i så fall i tråd med ei vanleg forventning i folketradisjonen om harmonisering av motsetningar. Men på den andre sida tener himmelscenen til å gje oss eit utfyllande bilete av både Kari og dei to andre aktørane.

Ingen av dei svenske og danske variantane av «Olav og Kari» inneheld nokon himmelscene, og dette er bakgrunnen for at balladen i TSB-katalogen er plassert blant riddarvisene. Dei fleste norske variantar inneheld heller

ingen himmelscene. Likevel tek eg her utgangspunkt i ein av dei norske variantane som har med denne scenen. Dette er fordi den etter mi meining er den litterært sett beste teksten, oppskreven etter den kjende Mo-songaren Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr (Jonsson & Solberg, 2011, s. 494–497). Bugge skreiv opp denne varianten i 1863, og han trykte dessutan to andre variantar i *Gamle norske Folkeviser* (Bugge, [1858] 1971, s. 71–76).

Balladen byrjar med å fortelja at Olav – som så mange andre balladeheltar – rir ut for å finne seg ein kjærast. Det lykkast han med, og dei gifter seg og lever saman i lang tid. Men så skjer det noko som endrar situasjonen. Olav har tydelegvis ikkje hatt noko med mor si å gjera sidan han gifte seg, det kan tyde på at han har gift seg mot viljen til mora og kanskje heile slekta. Nå rir han i alle fall på besøk til henne, aleine. Her får han vita sanninga om kven Kari, her kalla Signelill, verkeleg er – slik mor hans ser henne:

«Du tarv ikkje Olav så like,
eg såg ho Signelill ride framtil ved elveside.

Ho hadde ikkje anna til høge hest,
enn kvite bjørnen likar ho best.

Ho hadde ikkje anna til beislering,
enn lindarormen låg i ring.

Ho hadde ikkje anna til beisleband,
enn lindarormen føre rann.»

«Signelill er så ven ei brur,
dette vil eg aldri tru.»

«Hosse kan graset på jordi gro,
når sonen må 'kje si moderi tru?»
(Solberg, 2003 b, s. 77).

Signelill er ei trollkvinne, fortel mora. Ho rir i følgje med alvane – *elv* er ei telemarksform av *alv* – og er av same art som trollkjerringa Hyrrokkin i Snorres *Edda*.



I Snorres *Edda* blir det fortalt at ved Balders bålferd greidde ingen å skuve skipet med den døde guden på sjøen. Gudane sende då bod til Jotunheimen etter ei trollkjerring som heitte Hyrrokkin. Ho kom ridande på ein ulv, med ein hoggorm til taumar. Med trollstyrken sin skuva ho lett skipet ut. Hyrrokkin-motivet har gått inn i «Olav og Kari». Denne teikninga er laga av den tyske 1800-talsmålarer Ludvig Pietsch, han gjorde ofte bruk av motiv frå norrøn mytologi.

Om Hyrrokkin heiter det at ho rir på ein ulv, med ormar til munnbit og taumar. Lindarormen i visa er ingen vanleg orm, men ein «Slange af fabelaktig Størrelse» (Aasen). Lindarormen eller lindormen – (namnet kjem av norrønt *linnr* (m) = orm) – dukkar opp i andre balladar. I kjempe- og trollballaden «Lindormen» (TSB E 156) har skildringa av ormen ikkje berre skremmande, men også – som ein kanskje kunne vente – erotisk-seksuelle trekk. Nemninga *frånarorm* blir forresten i ein av variantane av «Olav og Kari» brukt synonymt med *lindarorm*. Ordet kjem av adjektivet *fránn* = skinande, og er bl.a. nytta om ein drakeliknande orm i eddadiktet

«Voluspå». Den som har dikta «Olav og Kari», har såleis hatt eit bevisst forhold til den gamle norrøne litterære tradisjonen. I folketrua er alvane vonde og farlege naturvette (heilt annleis enn slik t.d. Tolkien framstiller dei). Saman med kvitbjørnen og ormen utgjer dei eit djevlsk selskap, og når Signelill opptre saman med desse, fortener ho døden.

I variantane etter Aslaug Targjeisdatter Askedalen og Kjersti Jensdotter Lillegård (Jonsson & Solberg, 2011, s. 363–364, 453–455) heiter det om Kari at ho ikkje har nokon annan sal enn *den døde far sin*. Dette kan jamførast med Asbjørnsens huldreeventyr «Graverens fortellinger», der det blir fortalt om ei trollkjerring som vekkjer mannen sin og dreg han opp av senga ein påskekveld. Så rir ho på ryggen hans frå Gudbrandsdalen til Bergen, for å halde påskeleik med andre trollkjerringar og Gamle-Erik. Det logiske er at den døde faren i variantane etter Aslaug Askedalen og Kjersti Jensdotter var vekt opp frå dei døde, og bar trollkjerring-Kari på ryggen – noko som ikkje står direkte i oppskriftene. I alle fall understrekar dette trekket kor stor makt ei trollkjerring kunne ha etter folketrua, og vidare at maktmisbruken alltid gjekk ut over dei nærmaste.

Olav hadde ikkje venta seg noko slikt. Han har fortalt mora at å leva saman med Signelill, er som å *drikke jol* kvar dag. Formelen uttrykker den høgste form for jordisk lykke. Eit liknande innhald har uttrykket *Signelill er så ven ei brur*. Forstår ikkje mora at Signelill gjer han lykkeleg kvar dag? Skulle ikkje ho også gle seg over det? Likevel lét Olav seg overtyde av mora, når ho minner han om at vel har han levd saman med Signelill ei stund – men det er *ho* som har sett han til verda. Han er sonen hennar. Skulle han ikkje tru det ho seier? Korleis kan verda bestå om sonen ikkje vil tru mor si? Som i «Margjit Runarborgji» spelar eit vitnemål ei avgjerande rolle, eit vitnemål frå eit menneske det er grunn til å tru på. Olav har ikkje sjølv sett noko, han har ikkje (over)høyrte noko heller. Men han trur på det eit vitne med høg integritet seier.

Etter møtet med mora kastar Olav seg på hesten og rir rasande sin veg, heim. Der ho står ute på tunet og ventar, kan Signelill sjå at han er *i kinni så bleik*, opprørt i sitt inste. Nå gjentek heile scenen seg – den vi har sett ovanfor – med Olav og Signelill som aktørar. Det er sjølv sagt frå diktarens side meint som ei understreking av at Olav har late seg overtyde av skuldningane til mora. Det hjelper ingen ting kva Signelill seier:

Han slo til henne med tynnertein,
serken rivna og holdet seig.

Han slo til henne med tynnerkvast,
serken rivna og holdet brast.

«Kjære min Olav, du slå ikkje leng’,
no hev eg fenge min dødsspreng!»

Han tok ho Signelill i sitt fang,
han bar henne inn, på bordet fram.

Kvifor piskar Olav Signelill til døde? Som Ådel Gjøstein Blom skriv, kan det vera sinne og vonbrot som tek makt og dømekraft frå han, men også at han meir prinsipielt vil leggja trolldomen død, drepa den trollkjerringa han trur Signelill er (Blom, 1971, s. 164). Det er viktig å vera klar over at Olav handlar slik mora – og folkemeininga, om det kan uttrykkast slik – vil at han skal. Skuldningane om at Signelill er ei trollkvinne, fungerer som eit pålegg om å fjerne henne, gjera det av med henne. I fleire variantar heiter det at Olav slår Kari/Siguelill med *tynnertein* og *tynnerkvast*. Dette skaper assosiasjonar til «Draumkvedet» (TSB [B 31](#)), der Olav Åsteson pinest av kvasse tornar i den andre heimen. Draumkvede-assosiasjonane kan oppfattast som eit argument for at himmelscenen i «Olav og Kari» ikkje er sekundær, jf. også den nærliggjande parallellen til Kristi tornekrone.

Men den temmeleg knappe viseforma etter Targjei Targjeisson Kosi frå Vrådal – som Bugge trykte i *Gamle norske Folkeviser* – inneheld ingen himmelscene. Denne endar med eit sterkt ynske om blodhemn. Siguelill ber Olav sende den blodige serken til *si mor*, og be at ho ikkje må gifte fleire døtrer bort, i alle fall ikkje til slike som Olav:

«Kjære mín Ólav, slaa ikkje leng!
no hev du fengji mítt hjarta’i sprengd.

Du drege serkjen ótó blóe,
du sende den ti mí móer!

Du be, hó tvær han reine

aa gifte 'kje síne døttane fleire!

Du be, hó ví' tvaan han kvíte
aa gifte 'kje síne døttane ti slíke!
(Bugge, [1858] 1971, s. 75–76).

Sluttscenen i varianten etter Jorunn Bjønnemyr skildrar at Signelill kjem til himmelen, trøyyt og mod. Her blir ho ynskt velkomen av jomfru Maria, og blir beden om å setja seg på stolen som himmeldronninga set fram. Det er eit ytre teikn på at ho er martyr og følgeleg får tildelt helgenstatus. Men før ho kan setja seg der, går Signelill i forbøn for dei som har gjort slutt på det jordiske livet hennar:

Sigelill fall på sitt bare kne:
«Må han Olav kvile med meg?»

«I himmerike der er ein stol,
der må du og Olav drikke jol.»

Sigelill fall på sitt bare kne:
«Må Olavs moder kvile med meg?»

«Sigelill, Sigelill, still din munn,
du bed aldri for slik heidninghund.

I helvete der er ein stein.
Der må Olavs moder kvile sine bein!»
(Solberg, 2003 b, s. 79).

Det er ikkje mykje konkret balladen har å fortelja om bakgrunnen til dei tre aktørane. Likevel er det tilstrekkeleg til at vi kan seia at ein familie- og slektsproblematikk står sentralt – og denne er ikkje avgrensa til eit tradisjonelt og relativt statisk mellomaldersamfunn. Som det prosaisk heiter i Heggstad og Grüner Niensens *Utsyn*, handlar «Olav og Kari» om ei mor «som lyg paa sonekona», og følgjene av denne vonde handlinga (Heggstad & Grüner Nielsen, 1912, s. 32). Etter diktarens meining er dette ei så alvorleg synd at den kvalifiserer til evig straff i helvete. Men spørsmålet er vel om

det ikkje er mora sjølv som er trollkjerring. Jomfru Marias replikk om at Olavs mor er ein *heidninghund*, tyder på det. Lenge har ho greidd å løyne sitt sanne vesen bak slektssamfunnets normer, men balladehandlinga avslører henne.

Signelills identitet og heile personlegdom endrar seg etter kva for sluttscene visa inneheld. I varianten etter Targjei Kosi handlar ho i samsvar med det norrøne slektssamfunnets normer, og viser seg som ei tilsynelatande sterk kvinne. Jamvel om ho sjølv er døyande, vil slekta hennar kunne sjå fram til ein framtidig blodhemn (som rett nok ikkje vil gjera slutt på hemnproblematikken). Himmelscenen derimot gjer henne til helgen. Men helgenstatusen er førebudd i skildringa av den jordiske Signelill, som Olav ikkje kan lovprise nok. Signelill har hatt nokre av dei beste eigenskapane i seg som menneske. Uansett ser vi at himmelscenen med jomfru Maria som medspelar gjer det mogleg å framstille ein balladeaktør som meir samansett enn det tradisjonen ofte opnar for.

Balladetradisjonen inneheld mange døme på varierende handlingsgang og motivbruk i ein og same balladetype. Kreative songarar dikta gjerne til sekvensar og scener, og såg bort frå andre – slik eventyrforteljarar fortalde ulikt, og slik spelemenn spela slåttane sine i forskjellige former. «Olav og Kari» illustrerer dette fenomenet. I den svenske forma av same visetype – «Herren Båld» – blir hovudpersonen framstilt som drapsmann, og ynkeleg avretta. Som Olav har han følgd rådet frå mor si og drepe «liten Kerstin», for så å våge seg til svigermors gard. Det burde han ikkje gjort, han blir avslørt av det blodige sverdet sitt:

«Så mycket ser jag på ditt blodiga svärd,
Du slagit har liten Kerstin ihjel.»

Liten Kerstin de lad'på förgyldan en bår;
Herren Båld de lade bojor uppå.

Liten Kerstin de lade i svartan mull;
Herren Båld de satte på stegel och hjul
(SMB 4:1, s. 309).

Om dei ulike variantane av «Olav og Kari» har noko felles, er det særleg framstillinga av ein tåpeleg, lettlurt og brutal mann – i nokon grad repre-

sentativ for mannsrolla i mellomaldersamfunnet, kan vi tru – omgjeven av sterke kvinner. Korleis songarane har oppfatta denne balladen, er uråd å vita sikkert, men det var i alle fall på 1800-talet fleire kvinner enn menn som song denne visa, som kanskje har tala spesielt sterkt til dei. Likevel viser det norske balladematerialet at både kvinnelege og mannlege songarar song alle slags viser, og at tradisjonen særleg var knytt til slekter og til geografiske tilhøve.

Identitet i det gamle samfunnet der balladehandlingane går føre seg, har mykje med ytre former å gjera, og er nøye knytt til sosial lagdeling. I dette systemet spelar menneska fastlagde roller som er i samsvar med den sosiale strukturen. I det verkelege livet var det vanskeleg eller bortimot utenkjeleg at ein tenar kunne stige til stormannsstatus, og like urimeleg å førestille seg at ei prinsesse kunne ende opp på kjøkkenet. Men både balladar og anna dikting går ikkje sjeldan på tvers av sosiale normer, og eksperimenterer med dei etablerte rolleforventningane. Balladediktarane visste at menneske ikkje alltid var slik dei likte å framstille seg, og ikkje minst galdt det dei rike og mektige. Dei stilte seg spørsmålet kva eit menneske er, eller kan vera. Med hjelp av grep som forklodning, degradering, handlingssekvensar som går føre seg i fjerne og mystiske land, møte med natur- og himmelske makter lykkast balladediktarane – og tradisjonen – med å kaste lys over menneskeleg identitet på ein spennande måte.