

**BALLADS · NEW APPROACHES**  
**KVÆÐI · NÝGGJ SJÓNARMÍÐ**



# BALLADS · NEW APPROACHES KVÆÐI · NÝGGJ SJÓNARMÍÐ

Annales Societatis Scientiarum Færoensis  
Supplementum 69



  
fróðskapur

Faroe University Press  
Tórshavn 2018

*Ballads – New Approaches. Kvæði – nýggj sjónarmið*  
Ritstjórn: Malan Marnersdóttir, Eyðun Andreassen, Sanna A. Dahl,  
Tina K. Jakobsen og Erling Isholm.  
© H. N. Jacobsens bókahandil, Fróðskapur og høvundarnir.  
Umbróting, prent og innbinding: Føroyaprent.  
Permumynd: William Heinesen 1956.  
[www.hnj.fo](http://www.hnj.fo)  
[www.setur.fo/frodskapur/](http://www.setur.fo/frodskapur/)

ISBN 978-99918-65-84-3  
EAN 9789991865843



FORGJAFARLIGHEIT UM BOKHANDIL  
Svarsmáttar pættur 549 705

# Content

## INTRODUCTIONS

<i>Eyðun Andreassen og Malan Marnersdóttir:</i> Kvæði og kvæðagransking. . . . .	7
Ballads and Research . . . . .	15

## PERFORMANCE

<i>Andrea Susanne Opielka:</i> „At få dansen under foden“ . . . . .	27
<i>Carmen Vioreanu:</i> Texten i färöiska ballader med norröna mytologiska motiv – dess performativa karaktär . . . . .	49
<i>Hedvig Westerlund-Kapnas:</i> Svärdet, ringen och runbältet som samlande symboler i balladerna om Sjúrdur . . . . .	67
<i>Dragana Cvetanović, Satu Grünthal and Martina Huhtamäki:</i> Swangah’s „Frá bygd til bý“ – a Faroese Bricolage of Hip Hop, National Romantic Poetry and Ballads . . . . .	78

## ORIGIN AND VERSION

<i>Peter Hvilshøj Andersen-Vinlandicus:</i> Origin and Age of Sjúrdar kvæði According to Rational Philology . . . . .	101
Appendix: The Oldest Preserved Record of Faroese Ballads (1653/1695) . . . . .	128
<i>Eyðun Andreassen:</i> Sjúrdar kvæði – muntlige middelalder- ballader eller romantisk diktning fra 1800-tallet. . . . .	134
<i>Hanus Kamban:</i> Runsivalsstrið – kristin allegori og kvæði um blettaðar hetjur . . . . .	154

## BALLADS AS CULTURE BEARERS

<i>Louis-Georges Tin:</i> Tá hinskynd mentan kom undan kavi . .	181
---	-----

## COLLECTION, FUNCTION AND IDEOLOGY

<i>Velle Espeland:</i> Viser og nasjonsbyggeri. . . . .	213
---	-----

<i>Gudlaug Nedrelid</i> : Nedskalert færøy-dans som norsk nasjonsbygging . . . . .	225
<i>Olav Solberg</i> : Draumkvedet og Kloster-Lasse – religion og balladedikting etter reformasjonen . . . . .	245
THEME AND MOTIF RESEARCH	
<i>Tóta Árnadóttir</i> : Den flyvende bejler – historie og sammenheng. . . . .	261
<i>Marie Novotná</i> : Role of the Body – Scandinavian Ballads vs. Old Norse Literature . . . . .	293
<i>Rasa Baranauskienė</i> : The Provenance of the ‘Hurling of the Head’ Motif in the Norn Ballad <i>Hildinavisen</i> . . . . .	306
<i>Lucie Korecká</i> : Óðin stoyttist í jørðina niður – Magic and Myth in the Faroese Ballads . . . . .	327
LANGUAGE AND BALLADS	
<i>Hjalmar P. Petersen</i> : The possible Common Origin of the Phrasal Clitic <i>sa</i> and the Forms of Personal Pronoun <i>hansara</i> ‘his’, <i>hennara</i> ‘her’, <i>okkara</i> ‘our’, <i>tykkara</i> ‘your’ in Faroese . . . . .	357
<i>Seán D. Vrieland</i> : Sound Change and the Faroese <i>kvæði</i> . . .	372

## Kvæði og kvæðagransking

Kvæðini eru hövuðstátturin í føroyskum munnligum skaldskapi. Tey eru tætt skyld við og partur av munnliga skaldskapinum á bundnum máli í hinum Norðurlondunum, ið á miðskandinaviskum kallast fólkvísur, balladur ella miðaldarballadur og í altjóða høpi Scandinavian Medieval Ballads. Hesin skaldskapur er skipaður í seks bólkar í enskmæltu skránni *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (= TSB).

Stórir munir í forni, evnisvali, tema, stíli, frásøguhátti og útbreiðslu eru millum bólkar. Í Danmark og Svøríki er størsti parturin av vísuskaldskapinum riddaravísurnar (bólkur D í TSB), meðan kappakvæðini (bólkur E í TSB) rúgva nógv mest í Føroyum og Noregi. Eftir útbreiðslu verður tí skilt millum eitt eysturnorðurlandskt og eitt vesturnorðurlandskt kvæðaøki. Formlig eyðkenni eru ógvuliga lík sum ørindislag, rútmá og rímsiðir, meðan innihald og frásøguhættir víkja meira frá millum hesar bólkar. Somuleiðis eru munirnir millum hinar fyra bólkar – halgikvæði, náttúrukvæði, sannsøgulig kvæði og skemtikvæði – eyðkendir á ymsan hátt.

Í TSB skránni er nágreiniliga víst, í hvørjum av Norðurlondunum vísurnar og kvæðini hava verið kend, t.e. hvar tey eru uppskrivað. Av teimum væl yvir 200 fólkvísutýpunum, ið eru uppskrivaðar í Føroyum, eru meira enn helvtin original føroysk kappakvæði, t.e. tey eru yrkt í Føroyum og hava ikki verið kend í øðrum Norðurlondum. Onnur vísa tætt samband við norsk kappakvæði og eru ivaleyst komin úr Noregi til Føroya, helst um Bergen, har granskarar nú í tíðini tykjast samdir um, at norðurlandska kvæða- og vísuyrkingin helst tók seg upp nakað seint í 14andu øld.

Hóast ofta verður sipað til dans og kvøðing í fólkvísunum, og hóast heitið ballada, t.e. dansvísa, verður brúkt í øllum Norðurlondum, hevur

eingin sæð og hoyrt tær sum ljóðandi framførsla í dansi í eldri tíð uttan í Føroyum. Tær eru einans kendar á skrift í handritum. Í Føroyum ber tí til at granska í og lýsa tey ljóðandi kvæðini og dansin enn dagin í dag. Tær kunna hava verið ljóðandi dansiskaldskapur í hinum Norðurlondunum eisini, men ongar álitandi heimildir eru um tað. Hóast nógvilja halda, at so hevur verið, víta vit tó einki um, hvussu tær hava verið framfördar og hvussu tær hava ljóðað einaferð.

Tær elstu uppskriftirnar av fólkavísium í Norðurlondum eru handrit frá 1400- og 1500-talinum. Í Føroyum eru elstu heimildirnar um kvæðir og dans frá fyrru helvt av 1600-talinum, men tey bæði størstu og týðningarmestu føroysku kvæðahandritini eru frá 1770-unum og 1820-unum. Við teimum vaknaði áhugi fyri at skriva upp kvæðir bæði millum leik og lærd og helt á meginpartin av 1800-talinum. Í 1600-, 1700-, og 1800-talinum stóð kvæðayrkingin við og vaks helst eisini. Við bókum og øktum lesi- og skrivikunnleika sær eitt nýtt slag av kvæðum dagsins ljós móti endanum á 1700-talinum, skrivaðar yrkingar í kvæðastíli yrktar burtur úr bókum. Hesi nýggju kvæðini, ið ikki roknast sum munnlig og tí ikki eru við í TSB, tykjast kortini at hava kveikt nýtt lív í dansitraditionina. Formurin er sum á teimum eldru kappakvæðunum, men yrkingarlagið annars er nýskapandi. Tey eru metrisk fastari, rímuni stinnari, søguevnini nýggj, søgugongdin meira samansett og frásøguhátturin ríkari og ikki so skematiskur, sum ofta í teimum munnligu kvæðunum. Henda nýggja kvæðayrking stóð við langt inn í 20undu øld og tað hendir seg enn, at okkurt nýyrkt kvæði kann koma fram.

Í 1860-árunum vórðu allar til tákendar uppskriftir av munnligum føroyskum kvæðum (og nakrar av nýyrktum) samlaðar í verkinum *Corpus Carminum Færoensium*, skrivað við hond í Keypmannahavn. Raðskipanin í hesum verki er tann, ið enn verður nýtt og víst til við styttingini CCF+nr. Verkið varð givið út á prenti í árunum 1944-72 og endurútgivið seinni við summum tillagingum í raðskipanini. Verkið verður ikki mett heilt vísindaliga álitandi, serliga hvat tí málsliga viðvíkur, men vísindaligar diplomatariskar útgávur finnast av øllum teimum fyra elstu og týðningarmestu handritunum. Hesi eru *Svabos Færøske Visehåndskrifter*, ið Chr. Matras gav út í 1937-1939, *Sandoyarbók I* og *II*, ið Rikard Long gav út í 1968-1982, *J. H. Schrøters optegnelser af Sjørðar kvæði*, ið Chr. Matras gav út í 1951-1953 og *Hentzasavn*, ið Eivind Weyhe gav út í 2011.

Í fyrru helvt av 19andu øld komu triggjar prentaðar útgávur við føroyskum kvæðum og í 20undu øld kom ein rúgva av kvæðabókum.

Tekstirnir í hesum kvæðabókum eru ofta restitutióinir og málsliga bøttir. Tað eru hesir tekstir, sum nú í tíðini hoyrast á gólvi.

Kvæðini, serliga kappakvæðini, vóru grundvøllur í málsliga strevinum, tá ið føroyskt skriftmál varð til, og eitt skriftligt almenni vaks fram. Kvæðini blivu ein av grundvøllunum undir tjóðskaparromantisku yrkingini, afturvendandi kelda í prosaskaldskapinum og evni í myndlist og tónleiki, ið enn verður troytt. Tilsipingar til kvæði og dans eru javnan at hoyra í mentanarligum og tjóðskaparligum politiskum retorikki í skrift og talu.

Gransking í føroyskum kvæðum hevur snúð seg um somu spurningar sum gransking av kvæðum og fólkaívsum í Norðurlondum annars. Aldur og uppruni, keldur, útbreiðsla og skyldskapur hava verið høvuðsspurningar saman við málsligari gransking, og sum tað sæst í hesi bók, eru tað enn spurningar av hesum slagi, ið nógvir granskarar eru upptiknir av. Ein ofta settur spurningur um munnligt og skrivligt í kvæðunum verður tikin upp av nýggjum, og hin vælkenda motivgranskingin livir enn sítt fríska lív. Áhugi hevur eisini verið fyri bókmentaligum sjónarhornum, men tað, ið kanska minst hevur verið granskað í, er tey ljóðandi kvæðini. Nøkur heilt fá týðandi tónleikavísindalig granskingarverk hava verið gjørd tey seinastu gott hundrað árin. Tað er ikki nógv, og tí er tað gleðiligt, at hesin tátturin, at granska kvæðatraditióinina sum eina heild við orðum, kvøðing og dansi, er tikin upp úr nýggjum sjónarhornum.

## Greinirnar

Í bókini eru javnlíkamettar greinir eftir granskarar úr øllum Europa. Greinirnar eru á enskum, donskum, norskum, svenskum og føroyskum. Onnur føroyska greinin, „Tá hinskynd mentan kom undan kavi“, er týdd eftir fyrsta kapitli í bókini *L'Invention de la culture hétérosexuelle* eftir Louis-Georges Tin.

## Framførsla

Í føroyskum høpi ber illa til at kanna kvæði uttan eisini at viðgera dansin. Dansur er framførsla, sum verður viðgjørd í fyra greinum hvør við sínum støði.

Andrea Opielka hevur kannað skiparan í føroyskum dansi við eini spurnakanning, sum hon lýsir tey forvitnisligu úrslitini frá. Tey, ið skipa kvæði, hava høvuðsábyrgdina av, hvussu dansurin gongur, og endamál teirra er at „fáa dansin undir fót“, skapa gott lag millum dansararnar og fáa teir at vera hugtiknar av tí, sum fer fram í ringinum.

Carmen Vioreanu viðger við stöði í hugtakinum performativitetur, hvussu kvæðatekstir hava performativan dám gjøgnum dramatiskar hendingar og søgugongd, ið verður strikað undir av rimum, endurtøkum og persónslýsingum. Hon skjýtur við tekstunum í huga upp at fata dansin sum eitt ritual, har hvør framfærsla er bæði aktión, interaktión og relatió, tí øll kunnu vera við og eru tilvitað um tann arvalut, kvæðini eru.

Dramaturgi er stöðið undir greinini hjá Hedvig Westerlund-Kapnas. Hon viðger sambandið millum tekst og dans við serligum atlitum at tí leikluti sýmbolini svørð, ringur og rúnabelti/kelvi hava fyri dramaturgisku samansetingina í *Sjúrdarkvæðum*.

Heilt annað slag av framfærslu er rap-framfærslan, sum Martina Huhtamäki, Satu Grünthal og Dragana Cvetanović viðgera í greinini „Frá bygd til bý“ um rapbólkkin Swangah. Bólkurin ikki bara endurnýtir fosturlandsyrkingar, men eisini mansligar kvæðahugmyndir um heiður og dirvi við tilvísingum til víkingar og hamaran hjá Tórði í norðurlendsku gudalæruni. Sterka rýttman í framfærsluni fær áskoðarar at røra seg til hana, eins og stev er ein týðandi partur í dansinum. Í samansjóðingini av globalum hip-hop, føroyskari tjóðskaparyrking og føroyskum kvæðum er rap-teksturur „Frá bygd til bý“ eitt dømi um samskipti, ið virkar í almennari framfærslu gjøgnum reypandi tekst og retoriskar snildir úr kvæðunum.

### Uppruni og útgáva

Kvæðagranskning hevur áður viljað ásett, at kvæði eru yrkt so langt aftur í tíðini sum gjørligt, tí tað var umráðandi at koma so nær at upprunaliga tekstinum sum gjørligt. Í 20undu øld hevur áhugin flutt seg til úr hvørjum søgum og øðrum kvæðum, kvæðini eru sprottin og vaksin fram. Tvær tær fyrstu greinirnar hava *Sjúrdarkvæðini* í miðdepli og triðja greinin viðger kvæðið um Runsivalstriðið.

Peter Andersen er talsmaður fyri, at kvæði eru ikki til, fyrr enn tey eru uppskrivað. Hetta sjónarmið kallast rationel filologi, sum bara viðurkennir lutir og fyribrigdi sum kunnu sansast og eygleiðast. Rættiliga stór ósemja er um háttalagið. Peter Andersen útgreinar, hví hann heldur, at *Sjúrdar kvæðini* eru yrkt stutt framman undan, at tey komu út á prenti í bókini hjá Hans Chr. Lyngbye *Færøiske Qvæder om Sigurd Fofners Bane og hans Æt* í 1822. Peter Andersen hevur eisini uppskot til, hvør kann hava yrkt tey. Harumframt vísir Peter Andersen á áhugaverdan hátt á millumtekstir, sum ikki áður hava verið frammi í orðaskiftinum um *Sjúrdarkvæðini*, eitt nú Ven-krýnikan.

Greinin hjá Eyðuni Andreassen svarar greinini hjá Peter Andersen aftur og vísir á, at *Sjúrdar kvæðini* vóru til, áðrenn Lyngbye kom fram á tey og skrivaði tey fyrstu upp. Eyðun Andreassen tekur móttsett Peter Andersen støði í, at sansirnir eru fleiri enn ein, eitt nú hoyrnin, og tí kundu kvæði saktans vera til uttan at vera uppskrivað í eini tíð, tá eingi ljóðupptøkutól vóru til. Hinvegin vil Eyðun Andreassen vera við, at teir, ið savnaðu, skrivaðu og ritstjórnaðu føroysk kvæði skaptu hugtakið *Sjúrdar kvæði* – ikki tekstirnar sjálvar, men fatanina, at ávís kvæðir hoyrdu saman og vóru ein heild við rótum bæði í norrønu *Vølsunga saga* og týsku *Nibelungenlied*.

Hanus Kamban greinar millumtekstirnar hjá kvæðunum um runsivalstríðið, „Ámunds rímu“ og „Runsivalstríðið“, sum tilsamans umfata 13 handrit. Greinin staðfestir, at í roynd og veru er talan um tvey høvuðssnið, har munir eru á yvirflatanum, men ikki í kjarnanum. Hanus Kamban kemur fram til, at kvæðini um Runsivalstríðið eru allegoriir um stríðið millum Gud og Satan og deyða Kristusar á Golgata. Á henda hátt leggur rannsóknin hjá Hanusi Kamban seg afturat øðrum tulkungum av kvæðum sum umskrivningar av kristnum motivum eitt nú í greinini „Jesus av Glitraheiði“, har Eyðun Andreassen fann samsvar millum Sjúrd og Jesus.

### **Uppskriftin hjá Peder Syv**

„The Oldest Preserved Record of Faroese Ballads (1653/1695)“ er tey ørindini úr fimm kvæðum, sum Peder Syv skrivaði upp, og sum leingi hevur verið leitað eftir. Chr. Matras nevnið í *Føroysku bókmentasøguni* (1935: 23) at tær uppskriftir, sum Ole Worm fekk sendandi úr Føroyum í 1639, og sum bara eru til í avskrift, eru „til skjals millum pappírini hjá Peder Syv“. Íslenski málførðingurin Jón Helgason hevði longu í 1924 ritstjórnað og greinað úrtøkini, men uttan at endurgeva tey faksimile ella at upplýsa, hvar í handritinum hjá Peder Syv, tey stóðu. Meðan Peter Andersen arbeiðdi við greinini um upprunan hjá *Sjúrdar kvæðum* kom hann fram á ørindini, og tí er hetta fyrstu ferð, úrtøkini hjá Peder Syv verða endurgivin, avskrivað og týdd á prenti.

Úrtøkini eru úr handritinum, sum Frederik Rostgård (1671-1745) ognuði sær og seinni við arvaðum gav universitetsbókasavninum í Keypmannahavn. Handritið er uppkallað eftir honum, Rostgård 21, 4to – handrit nummar 21, 4to er pappírstøddin.

Peter Andersen hevur skrivað úrtøkini av, og Poul Vestergaard hevur týtt tey til enskt.

## **Kvæði sum mentanarberi**

Louis-George Tin er franskur bókmentafrøðingur, sum hevur granskað fronsk miðaldarkvæðir við atliti at viðurskiiftunum millum menn og millum menn og kvinnur. Hann grundgevur fyri, at fronsk miðaldarkvæði vísa, hvussu mentanin skifti frá at vera homososial í riddarasamfelagnum til at vera hinskynd, tá ið høviska mentanin vann fram. Í kvæðunum, sum fara fram í riddarasamfelagnum, er mansvinskapur hægri í metum og áhugaverdari enn hjúnalagið millum mann og kvinnu. Tin lýsir gjølliga skiftið frá riddaramentanini til ta høvisku mentanina, har kvinnan fekk størri rúmd og sansaliga tign í kvæðunum – hóast samfelagsliga støðan hjá kvinnum als ikki gjørdist sterkari ella sjálvstøðugari. Louis-George Tin kastar við grein síni nýtt ljós á fronsk miðaldarkvæðir og hugsanarhættir í teimum, sum kanska kunnu geva íblástur til gransking í føroyskum kvæðum.

## **Innsavning, funktiión og ideologi**

Tríggjar greinir vísa, hvussu kvæðainnsavning og kvæðaútgáva hava havt fleiri endamál og verið nýtt til at fremja áleikandi mál í tíðini. Eitt endamál hevur verið at varðveita kvæðini av málsligum og bókmentiligum grundum. Harafturat hevur útgávan av kvæðum og øðrum skaldskapi av manna munni havt politiskar leiklutir.

Hóast kvæðini í Noregi ikki eru givin út í heildarútgávu eins og í Føroyum og aðrastaðni, hava tey havt ein virknan leiklut í skapanini av norsku tjóðini – kvæðini hava verið við til at prógva longu norsku søguna. Velle Espeland greiðir við støði í broytingunum í norska ríkinum í 1814 frá mentanarlíga týðninginum hjá kvæðunum og leggur dent á, at tað eru „restaurerað“, umvæld ella endurskapað kvæðir, ið vórðu tikin fram at vera norskar miðaldarbókmentir. Men „miðaldarkvæðir“ er ein hypotesa, sum m.a. byggir á, at kvæðini skuldu vera tjóðskaparlig. Tað eru tey ikki. Kvæðini eru altjóðalig, tey eru at finna víða hvar í meira og minni líkum sniði og innihaldi. Kvæðini vóru – umframt spennandi søgur – ideologiskapandi.

Gudlaug Nedrelid heldur fram á somu kós, tá ið hon greiðir frá, hvussu føroyskur dansur varð „endurinnfluttur“ í Noregi, tá ið Hulda Garborg fór undir at skipa fyri frálæru í føroyskum dansi, ið gjørdi, at dansurin varð lærugrein í fólkkaskúlanum eitt langt skifti.

Eisini Olav Solberg vísir, hvussu kvæðir hava verið nýtt politiskt. Í hansara grein er talan um, hvussu norski jesuitturin Kloster-Lasse, ið

skrivaðist Laurenetius Nicolai, nýtti „Dreymkvæðið“ í stríðnum móti siðaskiftinum.

### **Tema og motivgransking**

Tað yvirmaturliga er motiv í mongum kvæðum, og Tóta Árnadóttir hefur granskað tann flúgvandi biðilin, søgu og samanhang hansara við onnur kvæðir og aðrar søgur í europeiskari mentan. At ungar kvinnur ynskja sær ein flúgvandi biðil kann verða tolkað á ymsan hátt, eitt nú tann vegin, at tær hava ilt við at sættast við hjúnalagið, ella at tær seta hetta ógjørliga ynski fram, fyri at sleppa undan at havna teimum vanligu biðlunum.

Til tað yvirmaturliga hoyrir gandur, sum er evnið í greinini eftir Marie Novotná. Hon vísir m.a. á, at gandur og mýtur koma sjáldnari fyri í øðrum norðurlenskum kvæðum enn í føroyskum. Talan er um gandað djór, menniskju og um gudar í norðurlensku gudalæruni. Motiv úr fornaldarsøgum eru komin inn í føroysk kvæði, men umskapað og broytt til óheftar og originalar søgur. Eitt nú hefur Óðin øðrvísi leiklut enn í føroyskum kvæðum aðrastaðni – eitt nú hefur hann mist gudadignina.

Rasa Baranauskiene viðger í greinini „Ursprunget til ‘huvudslungningsmotivet’“ Hildinakvæðið, sum er einasta varðveitta kvæðið á norn, norðurlenska málinum í Hetlandi. Umframt tað málsliga er eitt motiv í kvæðinum blakan við høvdum, høvurblaking, sum er eitt keltiskt motiv. Hildinakvæðið er tí dømi um samansjóðaða keltiska og norðurlenska siðvenju skapt í øki, har mál, mentan og sosialar umstøður í heilum broyttust, har gott samband var við keltiska mentan. Hildinakvæðið varð rættiliga seint uppskrivað, og tað varð prentað á fyrsta sinni í 1879. Motivið høvurblaking er eisini til í føroyskum kvæðum eitt nú í Frúnni Margretu, sum Rasa Baranauskiene heldur kann vera ávirkað av Hildinakvæði.

Óðin og onnur motiv úr norrønum bókmentum er evnið í greinini hjá Lucie Korecká, „Óðin stoyttist í jørðina niður“. Hon kannar motivini fyri at síggja, hvussu uppfatanin av tilfarinum er broytt. Ganda- og mýtumotiv í kvæðum vísa, at tey gjørdust meira enn bara lán og leivdir, í staðin losnaðu tey frá norrøna upprunanum og mentust til sjálvstøðugar tættir í føroyskum skaldskapi av manna munni.

### **Kvæðamál**

Tvær greinir geva nýggja vitan um føroyska málsøgu.

Føroysku kvæðini verða ofta søgd at vera varðveitararnir av føroyska

málinum, tí at málslig snið verða serliga væl varðveitt í ørindisformum – myndir, stev og rím halda orðum, formum og ljóðum føstum. Hetta býr undir greinini hjá Hjalmar Petersen, ið vísir, hvussu umráðandi tað er at kanna kvæði fyri at lýsa fyrbrigdi í nútíðarføroyskum. Í greinini kannar Hjalmar Petersen ‘frasuklitika’, sum er hvørsfalsformurin *-sa*, eitt nú í ‘*Jákupsa og mammusa bilur*’. Við teimum ‘frasuklitika’, sum hann hevur funnið í føroyskum kvæðunum, setur hann fram ta nýggju hugsan, at *-sa* hevur samband við fornøvnini *hansara, hennara, okkara* og *tykkara*.

Gjøgnum skipanina av rímpørum í kvæðunum finnur Seán D. Vrieland spor eftir eldri broytingum í føroysku ljóðskipanini. Av tí at orð sum *blað* og *knæ* ríma í Regin smiði, staðfestir hann í samljóði við Chr. Matras, at *a* og *æ* vórðu framborin á sama hátt, tá ið Regin smiður var uppskrivaður ellar yrktur. Hinvegin eru í sama kvæði eisini dømi um rímpør, ið ikki bera upp á rím longur, t.d. *svørð* og *ferð*. Hetta vísir, skrivar Seán D. Vrieland, at tá kvæðið var uppskrivað, æt *svørð* *sverð* sum rímar við *ferð*. Samanborið við líknandi rannsóknir hjá Chr. Matras, er tað nýskapandi í grein Vrieland, at hann við stóði í rímunum í kvæðunum setur eitt tíðarrað upp fyri ljóðbroytingarnar í føroyskum.

## Ballads and Research

The ballads are the main forte of Faroese oral literature. They are related to, and part of, the constrained language oral literature in the other Scandinavian countries, which in Middle Scandinavian is known as folk songs, ballads, or medieval ballads and in an international context as Scandinavian Medieval Ballads. This literature is organised in six groups in the English catalogue *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (= TSB).

There are big differences in form, topic choice, theme, style and narrative technique, and distribution between the groups. In Denmark and Sweden the largest part of the folk literature is ballads of chivalry (group D in TSB), whereas the heroic ballads (group E in TSB) predominate by a significant margin on the Faroe Islands and in Norway. After distribution a distinction is therefore made between an Eastern Scandinavian and a Western Scandinavian ballad area. Formal characteristics are very similar, as for instance stanza type, rhythm, and rhyme schemes, while content and narrative techniques deviate more between these groups. Likewise, the differences between the other four groups – legendary ballads, ballads of the supernatural, historical ballads, and jocular ballads – are distinct in various ways.

In the TSB catalogue it is shown in detail in which of the Scandinavian countries the folk songs and the ballads have been known, i.e. where they have been written down. Of the well over 200 types of folk songs documented on the Faroe Islands, more than half are original Faroese heroic ballads, i.e. they were composed on the Faroe Islands and have not been known in other Scandinavian countries. Others exhibit a close connection to Norwegian heroic ballads and have undoubtedly come from Norway to the Faroe Islands, probably via Bergen, whereat, researchers

presently seem to agree that, the Scandinavian composition of ballads and folk songs arose probably rather late in the 14<sup>th</sup> century.

Even though dancing and chanting are frequently referred to in the folk songs, and even though the term ballad, i.e. dancing song, is being used in all Scandinavian countries, nobody has seen or heard them as auditory performance in dance in old times other than on the Faroe Islands. They are only known in writing from manuscripts. On the Faroe Islands it is therefore possible to do research on and to describe the auditory ballads and the dance even now. They may have been auditory dance literature in the other Scandinavian countries as well, but there is no reliable evidence for this. Even though a lot of people want to believe that this is how it was, we nevertheless know nothing about how they were performed and how they once sounded.

The oldest written records of folk songs in the Scandinavian countries are manuscripts from the 15<sup>th</sup> and the 16<sup>th</sup> century. On the Faroe Islands the oldest evidence of ballads and dancing is from the earlier half of the 17<sup>th</sup> century, but the largest and most important Faroese ballad manuscripts are from the 1770s and the 1820s. With them awoke an interest for writing down ballads among laymen and scholars alike and persisted into most of the 19<sup>th</sup> century. In the 17<sup>th</sup>, the 18<sup>th</sup>, and the 19<sup>th</sup> century the rate of composing ballads continued and probably grew as well. Along with books and an increased literacy a new kind of ballad sees the light of day towards the end of the 18<sup>th</sup> century; written poems in the ballad style composed out of books. These new ballads, which are not considered as oral and therefore are not included in the TSB, appear nevertheless to have breathed new life into the dancing tradition. The form is like the older heroic ballads, but the poetic approach is otherwise innovative. They are metrically faster, the rhymes are firmer, the narrative subjects are new, the plot is more intricate, and the narrative technique is richer and not as schematic, as was often the case in the oral ballads. This new ballad composition continued long into the 20<sup>th</sup> century, and still to this day a newly composed ballad will occasionally emerge.

In the 1860s all of the until then known written records of oral Faroese ballads (and some newly composed) were collected in the work *Corpus Carminum Færoense*, written by hand in Copenhagen. The order found in this work is the one being used and referred to with the abbreviation CCF+no. The work was published in printed form in the years 1944-72 and republished later with some adjustments to the order. The work is not considered entirely scientifically accurate, especially in regards to

the linguistic aspects, but scientifically diplomatic versions exist of each of the four oldest and most important manuscripts. These are *Svabos Færøske Visehåndskrifter*, published by Christian Matras in 1937-1939, *Sandoyarbók I and II*, published by Rikard Long in 1968-1982, *J. H. Schrøters optegnelser af Sjørødar kvæði*, published by Christian Matras in 1951-1953, and *Hentzasavn*, published by Eivind Weyhe in 2011.

In the early half of the 19<sup>th</sup> century three printed publications came out containing Faroese ballads, and the 20<sup>th</sup> saw a slew of ballad anthologies. The texts in these anthologies are often restitutions and linguistically amended. It is these texts that can now be heard on the dance floor.

The ballads, especially the heroic ballads, were foundational for the linguistic struggle, when the written Faroese language came to be, and a written public emerged. The ballads became one of the foundations for the national romantic poem, a recurrent source in prose literature, and a subject in the visual arts and in music, which is still being used extensively. References to ballads and dancing can frequently be heard in cultural and national political rhetoric in writing as well as speech.

Research in Faroese ballads has been concerned with the same questions as research in ballads and folk songs in any other Scandinavian country. Age and origin, sources, distribution, and familial relationship have been the main questions along with linguistic research and, as evident from this book, it is still these types of questions that occupy many a researcher. A frequently asked question about oral and written content in the ballads is taken up anew, and the renowned research in motifs is still alive and kicking. There has also been interest in literary perspectives, but what has perhaps received the least research attention is the auditory ballads. A very scarce few important musicological research projects have been conducted in the last upwards of a hundred years. This is not a lot, which is why it is such a joy that this line of research into the ballad tradition as a whole, consisting of words, chanting, and dancing, has been taken up from new points of view.

### **The articles**

The book contains a collection of peer reviewed articles by researchers from all over Europe. The articles are in English, Danish, Norwegian, Swedish, and Faroese. The article „Tá hinskynd mentan kom undan kavi“ is a translation of the first chapter in the book *L’Invention de la culture hétérosexuelle* (2008) by Louis-Georges Tin – which also exists in English in *The invention of Heterosexual Culture* (2012).

## **Performance**

In a Faroese context it is hardly possible to examine ballads without also considering the dance. The dance is a performance, which is being discussed in four articles, each with their own perspective.

Andrea Opielka has examined the leader role in Faroese dancing with a questionnaire, of which she describes the curious results. Those who lead the ballads are chiefly responsible for how the dance goes, and their purpose is to „get the dance off on the right foot,“ to create a good mood among the dancers, and to awaken their interest in what goes on in the dancing ring.

Carmen Vioreanu examines, with a basis in the concept of performativity, how ballad texts carry a performative air via dramatic events and plot, which is underlined by rhymes, repetitions, and character depictions. With the texts in mind she suggests understanding the dance as a ritual, where each performance is both action, interaction, and relation, since everyone can participate and is cognisant of the inheritance of the ballads. Vioreanu incorporates the audience of dancing performances, which have become quite common, into the analysis when she says that the dance is a flexible ritual, which draws attention to identity and where the audience can join in.

Dramaturgy is the foundation of Hedvig Westerlund-Kapnas' article. She examines the connection between text and dance particularly regarding the role played by the symbols sword, ring, and rune belt / rune rod in the dramaturgic composition in the Ballad of Sjúrdur.

A completely different kind of performance is the rap performance, which Martina Hutamáki, Satu Grünthal, and Dragana Cvetanović examine in the article „Frá bygd til bý“ (From Village to City) about the rap group Swangah. The group not only recycles patriotic poetry but also masculine ballad notions of honour and bravery with references to vikings and Thor's hammer in Norse mythology. The strong rhythm of the performance makes the audience move to it in the same way that steps are an important part of the dance. By the amalgamation of global hip-hop, Faroese patriotic poetry, and Faroese ballads the rap text „From Village to City“ is an example of communication, which works in public performance via boasting lyrics and the rhetorical cunning of the ballads.

## **Origin and Version**

Research in ballads has previously tended to date the composition of the ballads as far back in time as possible, since it was important to

approximate the original text as much as possible. In the 20<sup>th</sup> century the research interest has moved to which tales and other ballads gave rise to and inspired the ballads. The two first articles are focused on the ballads of Sjúrdur, while the third article discusses the ballad about the Battle of Roncevaux.

Peter Andersen is an advocate of ballads not existing until they have been recorded. This view is called rational philology, which only acknowledges objects and phenomena that can be sensed and observed. This methodology is quite controversial. Peter Andersen explains why he thinks that the ballads of Sjúrdur were composed shortly prior to being published in Hans Christian Lyngbye's printed book *Færøiske Qvæder om Sigurd Fofners Bane og hans Æt* in 1822. Peter Andersen also provides suggestions as to who the composer might be. Additionally and in an interesting way Peter Andersen points out intertextual works, which previously have not featured at the forefront in the discourse about the ballads of Sjúrdur, as for instance the Chronicle of Ven.

The article by Eyðun Andreassen offers a rebuttal to Peter Andersen's article and argues, that the *Ballads of Sjúrdur* existed before Lyngbye discovered and wrote down the first of them. Eyðun Andreassen, in contrast to Peter Andersen, postulates that there is more than one sense, as for instance the sense of hearing, and that therefore ballads may easily exist without written records in a time, where no sound recording devices existed. On the other hand, Eyðun Andreassen maintains, that those who collected, wrote down, and edited the Faroese ballads created the concept *Ballad of Sjúrdur* – not the texts themselves but the understanding that certain ballads belonged together and were a whole with roots both in the Norse *Völsunga saga* and in the German *Nibelungenlied*.

Hanus Kamban analyses the intertexts of the ballads about the Battle of Roncevaux, „Ámunds ríma“ (Ámund's Song) and „Runsivalstríðið“ (the Battle of Roncevaux), which together comprise 13 manuscripts. The article affirms that, in actual fact, it's a matter of two main designs, where differences exist superficially but not essentially. Hanus concludes that the ballads about the Battle of Roncevaux are allegories for the battle between God and Satan and the death of Christ at Golgotha. In this way Hanus' research joins the ranks of other interpretations of ballads as rewritten versions of Christian motifs, as for instance in the article „Jesus av Glitraheiði“ (Jesus of Gnita-heath), where Eyðun Andreassen found concurrence between Sjúrdur and Jesus.

## **The Peder Syv Record**

„The Oldest Preserved Record of Faroese Ballads (1653/1695)“ are the stanzas from five ballads, which Peder Syv wrote down, and which have been sought after for a long time. Christian Matras mentions in *Føroyisk bókmentasøga* (1935: 23) (The History of Faroese Literature) that they are „archived among Peder Syv’s papers.“ The Icelandic linguist Jón Helgason had already in 1924 edited and analysed the excerpts, but without reproducing them in facsimile or disclosing where in Peder Syv’s manuscripts they were taken from. While Peter Andersen worked on his article on the origin of the *Ballads of Sjørður*, he happened upon the stanzas, and this is therefore the first time Peder Syv’s excerpts are reproduced, transcribed, and translated into print.

The excerpts are from the manuscript, which Frederik Rostgård (1671-1745) acquired and later bequeathed to the University of Copenhagen’s library. The manuscript is named after him, Rostgård 21, 4to – manuscript number 21, 4to is the paper size.

Peter Andersen has transcribed the excerpts and Poul Vestergaards has translated them into English.

## **Ballads as Culture Bearers**

Louis-George Tin is a French literary historian, who has done research in French medieval ballads regarding the interrelations between men and between men and women. He argues that French medieval ballads show, how the culture shifted from being homosocial in the feudal society to being heterosexual, when polite culture gained traction. In the ballads taking place in feudal society, friendship between men is accorded higher value than marriage between a man and a woman. Tin describes in detail the shift from feudal society to polite culture, where women gained more room and sensuous dignity in the ballads – despite the societal status of women in no way growing stronger or more independent. With his article Louis-George Tin shines new light on French medieval ballads and the mentality therein, which perhaps could inspire research on Faroese ballads.

## **Collection, Function, and Ideology**

Three articles show how collecting and publishing ballads has served several purposes and been used to promote, at the time, current issues. One purpose has been to preserve the ballads for linguistic and literary

reasons. Additionally, the publication of ballads and other oral literature has had political motivations.

Even though the ballads in Norway have not been published as a comprehensive edition like on the Faroe Islands and elsewhere, they have played an active part in the creation of the Norwegian nation – the ballads have contributed to proving the long Norwegian history. Velle Espeland gives an explanation, based on the changes to the Norwegian kingdom in 1814, of the cultural meaning of the ballads and emphasises that it was „restored“, repaired, or recreated ballads that were produced as examples of Norwegian medieval literature. But „medieval balladry“ is a hypothesis, which among other things is based on the requirement that the ballads be patriotic. They are not. The ballads are international; they can be found widely in numerous places in more or less identical form and content. The ballads were – in addition to being exciting stories – ideology makers.

Gudlaug Nedrelid continues down the same path, when she explains how the Faroese dance was „reimported“ in Norway, when Hulda Garborg set out to organise lessons in Faroese dancing, which resulted in the dance being a taught subject in the public school for a long while.

Olav Solberg also shows how ballads are used politically. His article is concerned with how the Norwegian Jesuit Kloster-Lasse (Cloister Larry), Latinised as Laurenetius Nicolai, used „Dreymkvæðið“ (The Dream Poem) in his fight against the Reformation.

### **Theme and Motif Research**

The supernatural is a motif in many ballads, and Tóta Árnadóttir has done research on the flying suitor, his history and connection with other ballads and stories in European culture. That young women desire a flying suitor may be interpreted in various ways, as for instance as them finding it difficult to reconcile with their marriage, or as them entertaining this impossible desire in order to avoid rejecting the ordinary suitors.

With the supernatural belongs magic, which is the topic of Marie Novotná's article. She points out, among other things, that magic and myths feature less frequently in Scandinavian ballads than in Faroese. The matter concerns enchanted animals, people, and also concerns the gods of Norse mythology. Motifs from ancient tales have found their way into Faroese ballads, but transformed and changed into independent

and original stories. As an example, Odin plays a different role than in Faroese ballads elsewhere – he as, for instance, lost his divine status.

In her article „Ursprunget til ‘huvudslungningsmotivet’“ (The Origin of the Head-Hurling Motif) Rasa Baranauskiene examines „Hildinakvæði“ (the Hildina Ballad), which is the only preserved ballad in Norn, the Norse language spoken in Shetland. In addition to the linguistic part, a motif of the ballad is the hurling of heads, head-hurling, which is a Celtic motif. The Hildina Ballad is therefore an example of the amalgamated Celtic and Norse tradition created in an area, where language, culture, and social conditions changed continuously, where a close connection existed with Celtic culture. The Hildina Ballad was documented relatively late, and it was printed for the first time in 1879. The head-hurling motif also features in Faroese ballads, as for instance in „Frúin Margreta“ (The Lady Margaret), which Rasa Baranauskiene thinks may have been influenced by the Hildina Ballad.

Odin and other motifs from Norse literature are the topic of Lucie Korecká’s article, „Óðin stoyttist í jørðina niður“ (Odin Vanished into the Ground). She examines the motifs to see how the conception of the content has changed. Motifs of magic and myths in ballads show that they became more than merely loans and left-overs, and instead they detached from their Norse origin and developed into independent strands of Faroese oral literature.

### **Language of the Ballads**

Two articles offer new knowledge on Faroese history of language.

The Faroese ballads are often said to be the preservers of the Faroese language, since linguistic formats are especially well preserved in the stanza mould – metaphors, measures, and rhymes anchor the words, forms, and sounds. This is the foundation of Hjalmar Petersen’s article, which shows how important it can be to examine the ballads in order to describe phenomena found in contemporary Faroese. In his article Hjalmar Petersen examines the ‘phrasal clitic,’ which is the genitive case form *-sa*, as for instance in ‘*Jákupsa* og *mammusa* bilur’ (Jacob and mother’s car). With the ‘phrasal clitics’ he has found in Faroese ballads, he presents a new idea; that *-sa* is connected to the pronouns *hansara*, *hennara*, *okkara* and *tykkara* (his, hers, ours, and yours, pl.).

Through the structure of rhyming pairs in the ballads Seán D. Vrieland finds traces of older changes in Faroese phonetics. Because of the fact that words like *blað* and *knæ* rhyme in „Regin smiður“ (Regin the

Smith), he concludes, in concordance with Christian Matras, that *a* and *æ* were pronounced in the same way, when Regin the Smith was written down or composed. On the other hand, the same ballad also contains rhyming pairs, which no longer support their rhymes, e.g. *svørð* and *ferð*. This shows, writes Seán D. Vrieland, that when the ballads were written down, a sword (*svørð*) was called *sverð*, which rhymes with *ferð*. In comparison with similar research conducted by Christian Matras, the innovative aspect of Vrieland's article is that based on the rhymes contained in the ballads, he draws up a timeline of phonetic changes in Faroese.



# PERFORMANCE



*Andrea Susanne Opielka*

## „At få dansen under foden“

– udfordringer og chancer ved balladens tolkning i dansen

### ABSTRACT

A special feature of the Faroese ballads („kvæði“) consists in their still being sung to the traditional chain dance. They are therefore not performed by a singer in the concert hall, but by a leading singer (Faroese: skipari) on the dance floor. He tells (and lives!) the ballad content for example by using his voice, dance steps, other body movements or eye contact with the other dancers. While there is always an active singer and a listening audience to a concert, the Faroese dance is a shared experience where both the skipari and the dancers contribute to the success. When the leading singer is not supported by the other participants in the dance, he has no chance of creating a „good dance“. Although a lot has already been written about the phenomenon of Faroese dance, the leading singer has rarely been focused on or even allowed to speak. To get a new approach to the Faroese dance, I focused my recent research project on leading singer's importance for the dance and made some personal, detailed interviews with a number of Faroese skipari. The ultimate goal was for me to find out what was really going on during the dance, what the leading singer was thinking and consciously doing to interpret the poem and to „at fáa dansin undir fót“ (getting the dance under the foot). That means to create a dance with good atmosphere where the dancers in the chain get fascinated from the performance of the ballad. The main findings of the research are presented in this article.

Et særpræg ved de færøske *kvæði* består i, at de stadig bliver sunget til den traditionelle kædedans. De bliver altså ikke fremført af en sanger i koncertsalen, men af en forsanger på dansegulvet. Forsangeren fortæller

(og lever!) balladens indhold f.eks. ved hjælp af sin røst, dansetrin, andre kropsbevægelser eller øjenkontakt med de andre dansere. Mens der altid findes en aktiv fremfører og et lyttende publikum til en koncert, er den færøske dans en fællesoplevelse, hvor både forsangeren og danserne bidrager til succes. Når forsangeren ikke bliver støttet af de andre deltagere i dansen, har han ingen mulighed for at skabe „god dans“. Der er ganske vist skrevet meget om fænomenet „færøsk dans“ (f.eks. Thuren 1908, Luihn 1980, Opielka 2003), men det er dog sjældent, at forsangerne har stået i centrum og selv fået ordet. For at få en ny indfaldsvinkel på den færøske dans fokuserer denne artikel på forsangerens betydning og bygger på nogle udførlige personlige interviews, som blev lavet i 2014 og 2015. Ti forsangere fortalte om deres personlige forhold til kvad og viser, om selve oplæringsprocessen, rollen som forsanger på dansegulvet, god dans, selvkritik og videreudvikling. Desuden forklarede de, hvad der virkelig foregår under dansen, dvs. hvad de tænker og bevidst gør for at tolke kvadet og for at „få teksten under foden“. De vigtigste resultater af feltarbejdet bliver præsenteret i denne artikel.

Den kendte færøske forfatter Jørgen-Frantz Jacobsen, som bl.a. skrev romanen *Barbara*, siger om den færøske dans:

Ja, det tør oven i købet siges, at kvadene er det egentlige, medens dansen kun er et akkompagnement til det, som foretages. Det er under dette synspunkt, at dansen rettelig bør betragtes. I sig selv ser den ikke ud af ret meget, det er de samme trin om og om igen, som først ved kvadets indhold får deres betydning. [...] Naturligvis er der den inderligste sammenhæng mellem kvadets indhold og dansen. Er fortællingen sørgelig, danses der sagte, er der kamp, træder man hårdt i gulvet, berettes noget morsomt, er rytmen kåd og springende. Dansen bliver et konstant udtryk for de lyttendes stemning – ja selve foredragets puls. Kvadet er det egentlige, dansen er tilhørernes mægtige rytmiske akkompagnement. Man fristes ligefrem til at betegne den færøske dans som en måde at foredrage kvad på. (Jacobsen 1970:24).

Jacobsen forklarer meget tydeligt, at kvadet og dets indhold spiller den vigtigste rolle i færøsk dans, og det blev bekræftet af alle de forsangere, som deltog i feltarbejdet. Alligevel sætter denne artikel fokus på selve dansen, for når en forsanger har lært sig en kvadtekst, betyder det ikke automatisk, at han også får dansen til at gå godt. Johannes Joensen kritiserer f.eks., at der findes en del færøske lærere, som har lært rigtig

meget om kvad i lærerskolen, men som ikke er vant til at danse og som derfor heller ikke er i stand til at undervise i færøsk dans i skolen (interviewet den 21.04.2015).

Ved første øjekast består den færøske dans af ord, sang og dansetrin eller af kvadets indhold, kvadets melodi og danseformen. Tilsvarende var det litteraturforskere, musikforskere og danseforskere, der blev opmærksomme på kædedansen og belyste den fra forskellige indfaldsvinkler. Men der findes flere andre parametre, som påvirker dansen. De to vigtigste af dem er forsangeren, der styrer hele danseprocessen og de ydre omstændigheder som f.eks. dansestuens beskaffenhed. Hvad der virkelig sker under dansen, og hvordan forsangeren får dansen til at gå, er et mangfoldigt fænomen, som er vanskeligt at beskrive og endnu vanskeligere at forudse.

### **Bevaring og tradition**

Hver forsanger er selv en del af den færøske dansetradition og en vigtig traditionsbærer. Samtidig er denne arv en betydningsfuld målestok for dansens kvalitet. Alle deltagere i danseringen sammenligner automatisk og ubevidst den aktuelle dansesituation med tidligere oplevelser, som de blev præget af, og med miljøets forestilling om dansekvalitet, som de er vokset op med.

På denne måde vurderer de dansens kvalitet. Når den aktuelle dansesituation svarer til deres traditionsbegreb, oplever de den som „god dans“.

Historisk set udvikler en tradition sig efterhånden. Først *lever* folk traditionen og danser deres danse uden at reflektere over dem. Men når de så opdager, at deres danse er noget enestående, begynder de at *bevare* traditionen.

Bevaringsprocessen af de færøske kvad begyndte allerede i 1639, da de første tekster blev nedskrevet og tilsendt oldtidsforskeren Ole Worm i København. Det var dog først mellem ca. 1820 og 1855, at der på Færøerne opstod en stor interesse for de gamle danseballader, og at forskellige færingere begyndte at samle og nedskrive dem (faktisk 1818: Schrøter, 1819: Clemensen). Nationalromantikken spillede en vigtig rolle for denne proces: færingerne begyndte at være stolte af deres gamle kvad og ønskede at bevare dem til de efterfølgende generationer.

Optagelsen af kvadmelodierne begyndte ca. 50 år senere med Hjalmar Thurens forskningsrejse til Færøerne i 1902, hvor han optog ca. 400 sungne melodier ved hjælp af en fonograf. Selve dansens

bevarelsesproces begyndte yderligere 50 år senere, da den første danseforening „Dansifelagið í Havn“ blev stiftet i 1952 (interview med Niels á Velbastað den 14.01.2014). På det tidspunkt var der ikke længere plads til den traditionelle kædedans i hverdagslivet, og den var ved at miste sin funktion, fordi samfundet havde forandret sig meget i løbet af 1900-tallet: Mobiliteten mellem bygderne og øerne blev øget ved hjælp af nye veje, tunler, biler, store færger og helikopterflyvning. Desuden førte opfindelsen af radio, fjernsyn, (mobil)telefon, internet, sociale medier osv. til mange nye kommunikationsmuligheder, og fritidstilbuddene omfatter i dag også engelsk dans, diskoteker, festivaler, teaterforestillinger, koncerter, kunststillinger og forskellige idrætsgrene (Opielka 2003:97/98).

Ved hjælp af danseforeningerne og deres store engagement fik den traditionsrige kædedans en ny plads i den moderne verden og i nutidens færøske kultur. Dette førte også til nye danseanledninger som f.eks. undervisning i skolen, børnedans og øvelsaftener for voksne i danseforeningerne, organiserede dansefester med invitation, offentlig dans med adgang mod betaling og danseopvisninger for turister. Samtidig gik nogle af de gamle danseanledninger tabt, bl.a. bygdens søndags- og helligdagsdans såvel som „grindadans“, dvs. dansen efter en hvalfangst. Men der findes også en del traditionelle danseanledninger, som stadig spiller en betydelig rolle: de to vigtigste er bryllupsdansen og kædedansen til den færøske nationaldag „ólavsøka“ (Opielka 2003:102-104).

Når et samfund forandrer sig, fører det automatisk også til forandringer i traditionerne, fordi det er ikke muligt at bevare en tradition uforandret, når dennes kontekst er i opløsning (Nilsson 1998:45 ff). Man kan bare vælge, om man vil sætte fokus på forandringerne eller på det uforandrede, dvs. man kan enten „leve“ eller „bevare“ traditionen. Folk, som lever traditionen, er åbne for nye udviklinger i den. Faren er dog, at de fjerner sig alt for meget fra den oprindelige tradition, og at dens karakteristika efterhånden forsvinder. Folk, som derimod bevarer traditionen, elsker den meget højt og prøver derfor at beskytte den mod nye indflydelser. Så kan der opstå fare for, at traditionen mister livet og bliver alt for stiv og museal.

Nogle gange prøver folk bevidst at skabe forandringer i danse-traditionen, f.eks. når de digter og indfører en ny færøsk brudevis. Men det kan også være omvendt: Nogle af forandringerne – såsom den øgende standardisering af dansen – sker automatisk, og folk føler sig magtesløse, selv om de slet ikke synes om denne udvikling.

Som resumé kan det siges, at nogle dansere og dermed også nogle forsangere er traditionsbærere, mens andre er mere progressive. Det præger selvfølgelig deres syn på dansen. Men uanset hvilken holdning de indtager, kan det uden glæde, begejstring og hygge aldrig blive god dans.

### **At være „skipari“**

Forsangeren i kædedansen hedder på færøsk „skipari“. Ordet er afledt af verbet „at skipa“, som betyder ordne, bestemme og stille / sætte på plads. Skiparen er dermed den, som ordner dansen. Det danske ord „forsanger“ er faktisk utilstrækkeligt i to henseender. For det første „synger“ man ikke i dansen, man „kvæder“ (færøsk: kvøða), dvs. man bruger røsten på en anden måde.

For det andet kvæder skiparen ikke bare, men styrer hele dansen. Han er bl.a. ansvarlig for tekst, melodi / refrain, tonehøjde, tempo, rytme, dansetrin, dramatik, stemning, spænding, humor, emotion, tolkning og interaktion med danseringen.

### **Feltarbejdet i januar 2014 og april 2015**

I feltarbejdet om at være skipare deltog i alt ti færinger:

- Jónleif Johannesen, f. i Dalur i 1978 (interview med Andrea Susanne Opielka den 19. april 2015)
- Johannes Joensen, f. i Miðvágur i 1970 (interview med Andrea Susanne Opielka den 21. april 2015)
- Katrina Hansen, f. i Runavík i 1961 (interview med Andrea Susanne Opielka den 20. januar 2014)
- Erlendur Simonsen, f. i Tórshavn i 1961 (interview med Andrea Susanne Opielka den 20. april 2015)
- Rasmus Joensen, f. i Eiði i 1950 (interview med Andrea Susanne Opielka den 18. januar 2014)
- Helga Hermansen, f. i Tvøroyri i 1945 (interview med Andrea Susanne Opielka den 23. april 2015)
- Niels á Velbastað, f. i Velbastaður i 1941 (interview med Andrea Susanne Opielka den 14. januar 2014)
- Eli Poulsen, f. i Sumba i 1939 (interview med Andrea Susanne Opielka den 22. april 2015)
- Vilhelmina Larsen, f. i Skálavík i 1935 (interview med Andrea Susanne Opielka den 19. april 2015)

- Høgni Mohr, f. i Tórshavn i 1927 (interview med Andrea Susanne Opielka den 15. januar 2014).

De ti samtalepartnere stammede fra øerne Streymoy, Eysturoy, Vágar, Sandoy og Suðuroy såvel som fra stederne Tórshavn, Velbastaður, Runavík, Eiði, Miðvágur, Skálavík, Dalur, Tvøroyri og Sumba. Jeg snakkede ialt med syv mænd og kun tre kvinder: denne fordeling skyldes den kendsgerning, at der iblandt skipare findes betydeligt flere mænd end kvinder. Desuden tilhørte forsangerne forskellige generationer: den ældste var Høgni Mohr med 86 år og den yngste Jónleif Johannesen med 37 år. Nogle skipare som f.eks. Vilhelmina Larsen og Jónleif Johannesen stammer fra meget traditionsrige familier med forfædre, som var kendte forsangere. Rasmus Joensen, Katrina Hansen og Nils á Velbastað har ikke denne familiære baggrund, men er dog opvokset med færøsk dans fra barndommen, mens f.eks. Erlendur Simonsen og Johannes Joensen først fik interesse for færøsk dans som voksne.

Spørgsmålene, som jeg stillede til informanterne, kan indordnes i fem rubrikker:

- *Personlig interesse i færøsk dans*: Hvordan fik du interesse i færøsk dans? Hvornår begyndte du at skipe?
- *Indlæringsprocessen*: Hvordan tager du beslutningen om, hvilke kvad du skal lære dig? Hvordan lærer du teksten og melodien? Danser du derhjemme, når du øver dig?
- *At skipe i dansen*: Hvad tænker du på, mens du skiper? Understreger du vigtige vers?
- *Ros og kritik efter dansen*: Er du selvkritisk? Får du en tilbagemelding fra andre? Blev du selv rost som barn?
- *God dans*: Hvornår går dansen godt? Hvad hører der til? Findes der også dårlig dans? Kan opvisninger blive god dans?

De vigtigste resultater og udsagn bliver systematisk præsenteret i de følgende kapitler.

### **Før dansen: indlæringsprocessen (tekst, melodi og dansetrin)**

Der findes to helt forskellige metoder til at lære noget: man kan enten blive undervist, eller man kan selv lære sig tingene. Når man bliver undervist som f.eks. i skolen, styrer en lærer indlæringsprocessen og forklarer, hvad der skal gøres, og hvad der er rigtigt eller forkert. Når

man derimod lærer noget selv, er det en selvstyret, aktiv proces, som foregår ved hjælp af efterlignelse. Før i tiden lærte folk den færøske dans i bygdesamfundet: de lærte at danse, imens de dansede. I dag spiller skolerne og danseforeningerne den største rolle ved indlæringen, og den selvstyrede proces bliver mere og mere afløst af undervisning.

### **Valg af kvadet**

Når man vil lære et nyt kvad, skal man allerførst bestemme, hvilket det skal være. En forsanger kan have forskellige motivationer for at lære et bestemt kvad. Oftest hører folk noget i dansen og synes så godt om det, at de selv får lyst til at lære sig det. De kan også blive inspireret af en bog, dvs. de bliver fanget af et bestemt kvad, mens de sidder og bladrer i en bog. Desuden kan der bestå en personlig forbindelse til kvadet, dvs. det tilhører enten familie- eller bygdetraditionen og skal gives videre til den næste generation. I dag er det oven i købet ganske almindeligt, at en danseforening spørger en forsanger, om han ikke har lyst til at lære sig et bestemt kvad.

### **At lære sig teksten**

Når man selv synes om en tekst, er det ganske nemt at lære den, men når man ikke bliver grebet af teksten, er det vanskeligt at huske den – det er et vigtigt grundprincip ved indlæringen. Selv om man kan lære sig en del kvad efter gehør, dvs. når de enten bliver sunget i dansen eller derhjemme af forældre eller bedsteforældre, skal man dog have teksten i hånden, når man vil lære sig *at skipe* et kvad. Oftest lærer forsangeren teksten efter en trykt kvadsamling, og nogle gange bruger han også sin egen håndskrevne version. Når kvadet har en klar, gennemgående handling, kan man orientere sig i handlingen og se figurerne for sig som i en film. Så kan det ske, at man mister et eller to vers ind imellem, men man finder hurtigt tilbage til det rigtige sted i teksten. Når et kvad eller en vise derimod består af lyriske elementer og „løse vers med en rækkefølge, som næsten er ligegyldig“ (interview med Katrina Hansen den 20.01.2014), hjælper det bare at affotografere teksten og se den for sig, således at man altid ved, om man er nederst på den ene side eller øverst på den næste. Hvis man så mister et vers, mister man hurtigt det hele, og det kan være vanskeligt at få visen på plads igen (interview med Katrina Hansen den 20.01.2014).

Nogle forsangere synes, at det hjælper at inddele kvadet i afsnit, dvs.

sammenfatte otte eller ti vers og give dem en overskrift. Desuden kan man finde huskeregler, idet man skaber en forbindelse fra et vers til det næste, eller man kan lede efter de centrale ord i versene og bruge dem til at huske.

Når man har lært sig et kvad, betyder det desuden ikke, at man resten af livet kan det udenad, og at man altid er klar til at skipe det. Tværtimod: Man skal repetere teksten og „pudse kvadet i kanten“, inden man som skipare går på dansegulvet. Der findes mange muligheder i dagliglivet for at repetere kvadtekster. Nogle forsangere har f.eks. en bog liggende på toilettet, andre repeterer tekster om natten, når de ikke kan sove for igen at falde i søvn (interview med Eli Poulsen den 22.04.2015 og med Høgni Mohr den 15.01.2014).

### **At lære sig melodien**

De fleste skipare kender kvadmelodien, inden de begynder at lære den tilhørende tekst udenad. Det er mest almindeligt at lære melodien i dansen, Rasmus Joensen siger endda: „For at lære melodien ordentligt og for at få rytmen i kroppen *skal* man lære den i dansen“ (interview den 18.01.2014). Hvis man er usikker angående melodien, spørger man gerne en anden skipare, slægtninge eller ældre mennesker fra samme bygd til råds. Et andet alternativ er at finde en optagelse på CD eller et YouTube-klip. Nodebøger med nedskrevne melodier eller musikinstrumenter bruges derimod ikke.

### **At lære sig rytmen**

I det gamle bondesamfund sang folk kvad om aftenen, mens de om høsten og om vinteren sad inde og arbejdede. På den måde sørgede de for underholdning og repeterede samtidigt kvadet og forberedte sig på dansesæsonen, som startede efter jul. Dette kaldtes „kvøldseta“. Folk dansede ikke derhjemme, men de kunne markere rytmen med fødderne og flytte dem lidt, mens de sad eller stod og arbejdede. Eli Poulsen fortalte også, at færinges før i tiden sang kvad, mens de forarbejdede fisk om bord på skibet: de brugte fødderne lidt og skar rigtig energisk med kniven, når der var kamp og strid i kvadet (interview den 22.04.015).

I dag findes der stadig en kombination af arbejde og kvadsang; forsangerne fortalte f.eks. i interviewene, at de synger og bevæger sig rytmisk, mens de laver mad, vasker op, arbejder i haven eller støvsuger. Mange hører og synger også kvad, mens de kører bil. Nogle skipare træner ikke bare teksten og melodien derhjemme, men også selve dansen.

Høgni Mohr fortalte f.eks., at han danser i stuen „for at få dansen under foden“, og Rasmus Joensen plejer at danse i køkkenet eller i gangen „for at få rytmen og dansetrinene på plads“ (interview den 15./18.01.2014)

### **I dansen: „at få dansin undir fót“**

Målet i færøsk dans er „at få dansin undir fót“ (at få dansen under foden), dvs. at få dansens rytme til at passe godt sammen med balladens versrytme, indhold og tekstfunktioner.

En skipare forbereder ofte flere kvad til en danseaften, han repeterer teksterne og „pudser dem i kanten“, fordi han kunne godt tænke sig at skipe dem. Det sker dog ganske ofte, at han ikke tager de kvad, som han egentlig har tænkt sig. Om man vælger et bestemt kvad eller ej, er nemlig afhængigt af forskellige faktorer: Hvordan er stemningen? Hvilke kvad er allerede blevet danset? Var de alvorlige eller morsomme, lange eller korte, danske eller færøske? Hvem går måske ind i dansen, når et bestemt kvad bliver sunget? Hvem går ud? Og hvor mange af de nærværende kender kvadteksten? Findes der nogen, som er så tekstfast, at han kan danse ved siden af skiparen og hjælpe til?

Kvadet, som forsangeren vælger, skal helst passe til både publikummet og anledningen. Hvad valget af det rigtige kvad angår, er der en stor forskel på en almindelig øvelsesaften i en danseforening, offentlig dans og særlige festaftener. Færøsk dans skal altid være en glædesstund, og skiparen bør undgå at ødelægge stemningen ved at vælge en upassende ballade. Selvfølgelig kan forsangeren også synge et kvad, som han har lyst til uden at tage hensyn til noget som helst, men når han tænker „nu skal jeg vise, hvad jeg kan“, går det ofte ikke særlig godt.

### **At skipe**

Der er stor forskel på, om man skiper et kvad første eller tiende gang. Når man skiper kvadet allerførste gang, er det meget spændende, og koncentrationen er særlig stor. Når man derimod ofte skiper det samme kvad, kan det ske, at tankerne pludselig fjerner sig fra indholdet og går en helt anden vej. Så mister man hurtigt nogle vers.

Alle forsangere er dog enige i, at man skal have skipet et kvad flere gange for at kunne leve indholdet og skabe en virkelig god fremførelse. „Den første gang er kvadet bare i hovedet, og der kræves flere gentagelser, inden det går ned i kroppen“, siger Erlendur Simonsen (interview den 20.04.2015). I begyndelsen fokuserer forsangeren så meget på teksten og strofernes rigtige rækkefølge, at han ikke har overskud til

at koncentrere sig om andre ting. Men efterhånden sidder teksten så fast, at man begynder at udsmykke historien og skabe et rigtigt drama. Katrina Hansen fortæller, at hun godt kan opdage nye sider og detaljer i et kvad hver gang. Fremførelsen bliver derfor altid lidt anderledes og ny (interview den 20.01.2014).

### **At eje kvadet i dansen**

Kvadteksten og den bagvedliggende historie anses for de to vigtigste bestanddele af en ballade. I dag er det ofte sådan, at en version af et kvad er almindelig kendt og gælder som „rigtig“. Når skiparen ikke synger alle vers i den fastlagte rækkefølge, synes de andre dansere i ringen, at han begår en fejl. Før i tiden var teksten meget friere og mere fleksibel; skiparen kunne sagtens tage nogle vers ud, hvis dansen ikke gik så godt, eller digte nye vers til, hvis stemningen var på toppen. Det var også almindeligt at låne vers fra andre kvad for at forlænge oplevelsen. Disse kneb blev forventet og kendetegnede en god skipare.

Det er vigtigt, at skiparen altid får sunget den første linje af verset alene, således at han kan styre tekstrækkefølgen og sætte sit præg på dansen. Hvis han ikke er fri til at gøre det, mister han hurtigt kontrollen over dansen og danseringen, kvadet „bliver taget fra ham“. Vilhelmina Larsen fremhæver meget tydeligt, at danserne i ringen igen må lære sig at lytte. Hun synes, at de fleste ikke længere har lyst til at lytte, men at de helst vil synge med så meget som muligt. Og det kan ødelægge dansen (interview den 19.04.2015).

### **Skiparen som kaptajn**

Ofte koncentrerer skiparen sig ikke bare om balladen, men har hovedet fuldt af mange forskellige tanker: Hvem er i dansen? Hvem er ved siden af mig? Kommer der flere dansere ind i ringen? Eller går nogen ud? Skal jeg trampe eller ej? Har jeg fundet en god rytme? Synger jeg for højt? Eller for lavt? Går dansen for hurtigt eller for tungt? Hvordan begynder det næste vers? ... (Jónleif Johannsen i interviewet den 19.04.2015).

Ved siden af teksten og balladens indhold må skiparen styre melodien. Når kvadet kan synges med forskellige melodier, skal han bestemme sig for en variant. Desuden skal han hverken synge for højt eller for lavt. Hvis han har valgt forkert stemmeleje, kan han sagtens korrigere det i løbet af dansen.

Skiparen må også have dansetrinene (færøsk: *stev*) på plads. Den danske forsker Hakon Grüner-Nielsen skrev i bogen *De færøske Kvadmelodiers*

*Tonalitet i Middelalderen*, at verset altid skal begyndes med „et Trin med venstre Fod“ (Grüner-Nielsen 1945:49). De fleste skipare deler dog ikke hans mening, og det er et faktum, at forsangerne begynder versene med venstre og højre fod uden at der er nogen regelmæssighed i det. Uanset hvilken fod man vil begynde verset på, kan man justere stevet i forhold til betoningen i kvadet. Det er f.eks. muligt at bruge bindeord som „og“ eller „men“ for at få en stavelse og dermed et trin mere ind i verset. Desuden kan man bruge „overgangstoner“, dvs. synge to toner med to dansetrin på en enkelt stavelse. På denne måde kommer man til at skifte fod (Luihn 1980:93 ff).

At vælge det rigtige tempo anses også som centralt. Skiparen skal hverken danse for hurtigt eller for langsomt, for så bliver dansen enten for hektisk eller for tung. Vilhelmina Larsen hentyder til, at det ikke hjælper at øge tempoet, når man vil opnå en livlig dans. Hun siger, at man skal intensivere kontakten til de andre for at få liv i dansen (interview den 19.04.2015).

Skiparen skal også styre de andre dansere ved at fortælle historien til danseringen og holde øjenkontakt med dem, som er ved siden af eller overfor ham. Selvfølgelig kan han en gang imellem være indadvendt og se ud i luften for at huske versene, men han må aldrig miste kontakten til ringen.

Desuden er skiparen ansvarlig for teksten og strofernes rækkefølge, og dette anses for hans centrale opgave. Når omkvædet bliver sunget, hviler han sin stemme, forbereder sig på det næste vers og spørger gerne naboen, hvis han er usikker angående tekstrækkefølgen. Hvis skiparen ved en fejltagelse har glemt et eller flere vers, skal han bestemme sig for, om han henter dem ind og ændrer rækkefølgen, eller om han accepterer, at versene mangler og simpelthen fortsætter uden dem. Det er helt i orden, fordi det vigtigste er ikke at få alle vers med, men at fortælle historien så godt og gribende som muligt.

## **Markeringer**

Hvert kvad udvikler sig i bølger med hvileperioder på den ene side og dramatiske højdepunkter på den anden. For at opbygge spænding og fængsle de andre dansere markerer skiparen højdepunkterne. Hvad han gør, er afhængigt af indholdet: „Er fortællingen sørgelig, danses der sagte, er der kamp, træder man hårdt i gulvet, berettes noget morsomt, er rytmen kåd og springende (Jacobsen 1970:24). De fleste skipare er enige i, at det også kan være „for meget af det gode“, dvs. at der i

nutidens dans somme tider bliver hoppet og trampet alt for ofte, og at denne opførsel ingen steder hører hjemme. På denne måde er det nemlig ikke muligt at nuancere højdepunkterne tydeligt. Nogle skipare synes dog, at det bare er sjovt, når folk tit hopper og tramper for at vise deres livs- og danseglæde.

Jónleif Johannesen fremfører, at skipare med en god røst kan understrege versene ved hjælp af denne, mens skipare uden særlig god røst bruger kroppen for at markere vers (interview den 19.04.2015). Følgende tricks anvendes ofte for at understrege vigtige tekstpassager:

- „stå og leve“, dvs. danse på stedet og bevæge kroppen i rytmen
- svinge armene kraftigt mod højre og mod venstre
- holde armene mere fast
- hoppe af glæde
- trampe kraftfuldt i gulvet
- intensivere øjenkontakten til de andre
- vise følelser i ansigtsudtrykket
- synge højere
- bruge talesprog i stedet for sang
- hviske for at opbygge spænding.

Nogle skipare som f.eks. Niels á Velbastað fremhæver, at de „bare er med i skuespillet“, dvs. at de markerer versene spontant, automatisk og helt ubevidst (interview den 14.01.2014). Andre bestemmer derimod nøjagtigt i forvejen, hvordan og hvorledes de vil tolke indholdet ved hjælp af visse kneb.

Det er ganske almindeligt at have sine specielle yndlingsvers, som man altid markerer på samme måde. Men det sker også, at man pludselig midt i fremførelsen opdager noget nyt i teksten, som man har lyst til at understrege. Og det gør skiparens opgave særlig spændende. Nogle forsangere får også ny inspiration af danseringen. Når de bemærker en dansers forkærlighed for et bestemt vers, tilpasser de sig og markerer også verset.

Katrina Hansen konkluderer, at markeringer fører til individualitet. Da hver skipare har sine egne yndlingsvers som han understreger, fremfører hver skipare kvadet på en individuel måde, og danseringen får altid en anden oplevelse (interview den 20.01.2014).

### **Efter dansen: ros og kritik, personlig videreudvikling**

Alle skipare er enige i, at de selv meget tydeligt føler, hvordan dansen går, og at de nøjagtigt ved, hvilke vers de eventuelt har glemt. Faktisk er det endda sådan, at en udlænding sagtens kan føle, om stemningen i danseringen er god, selvom han ikke forstår, hvad det fremførte kvad handler om.

Det kan ske, at skiparen taler med sine to sidemænd om, hvordan dansen gik, men det er ellers ikke almindeligt at diskutere dansen udførligt eller at kritisere forsangeren. Mange færingers synes, at der egentlig kun findes to ting, som man har lov til at kritisere, og det er tempoet og tonehøjden. Særligt børn og unge bør roses, så de bliver stolte af deres succes og får lyst til at fortsætte. Overfor børn fremhæver man ofte de positive ting og fortier de ting, som ikke gik så godt. På denne måde håber man at vise dem den rigtige vej. Desuden kan man også støtte børnene ved at øve sammen med dem derhjemme, eller ved at danse ved siden af dem og tage over, når de bliver usikre og glemmer teksten. Mange skipare husker, at der dansede en hjælpsom slægtning ved siden af dem, da de som unge begyndte at skipe. Og de fleste af dem synes, at det er ganske nemt at hjælpe lidt til, men at det faktisk er umuligt at undervise i at skipe. Jónleif Johannesen udtrykker det sådan: „Hvordan skal man forklare en anden, hvordan han skal fortælle historien? Der findes jo mange forskellige muligheder at fortælle den på“ (interview den 19.04.2015). Det fungerer altså ikke som i musik- eller danseskolen, hvor en lærer rådgiver og forklarer, hvordan man kan blive bedre. Tværtimod – man skal selv finde ud af, hvordan man vil skipe. Ved første øjekast virker det temmelig tungt, at man står alene, når man vil lære sig at skipe, og at man selv skal finde ud af tingene. Fordelen er dog, at man prøver at finde sin egen stil uden at løbe risiko for bare at efterligne sin lærer.

### **Den personlige stil**

Det er meget vigtigt, at skiparen finder sin egen stil, fordi de andre dansere med det samme føler, om han er sig selv i dansen, eller om han kun spiller skuespil. De personlige karakteregenskaber træder nemlig også frem, hvis man skiper på en autentisk måde. En rolig og eftertænksom person skiper også på en rolig og ganske sagte måde, mens et livligt menneske skiper livligere, dvs. hopper og tramper kraftigere og råber højere. Jónleif Johannesen mener også, at et menneske, som har det nemt ved at vise følelser, berører og interesserer de andre dansere

umiddelbart, mens et menneske, som skjuler sine følelser, må arbejde mere med kroppen for at fortælle historien (interview den 19.04.2015).

Et spændende spørgsmål er desuden, om mænd bruger et andet repertoire end kvinder, og om de også skiper på en anden måde. I dag udgør kvinder ca. 30% af forsangerne, og de fremfører ofte kærlighedsviser og korte sange. Mænd foretrækker derimod kæmpe- og helteballader. Om denne forskel ligger i kønnets natur, eller om det bare skyldes traditionen, samfundets forventning og opdragelsen, kan ikke siges uden nærmere undersøgelse. Det virker også, som om mænd danser kraftigere og tungere, mens kvinderne bevæger sig mere elegant. Dog også her er det ikke muligt at give et videnskabeligt svar uden videregående forskning.

Helga Hermansen iagttager en helt anden forskel på mandlige og kvindelige forsangere: Hun synes, at mænd ikke tager deres opgave som skipare så frygtelig alvorligt, at de også går på gulvet uden at være perfekt forberedte, fordi de ikke tænker så meget over deres fejl. Kvinder er derimod meget perfektionistiske og tør kun skipe, når de er 100% sikre på, at de klarer sig godt. Desuden opfører de sig mere selvkritisk efter dansen og ærgrer sig ofte meget over deres fejl (interview den 23.04.2015).

### **Øvelse eller evne?**

Når man taler om, hvem der kan, og hvem der skal skipe, afviger meningene betydeligt fra hinanden. Nogle synes, at alle kan skipe, og at der er mange – især blandt kvinderne – som burde prøve. Andre synes, at ikke alle kan skipe, og at de, som ikke er gode til det, skal holde sig langt væk. Tróndur við Á forklarer det på følgende måde: „Og så er det naturligvis noen som har fått bedre evner til å få dans å gå enn andre – som med alt annet – alle er ikke like flinke“ (Luihn 1980: 41).

Uanset om man er født med en evne eller ej, bliver man dog bestemt ikke født som god skipare. Man skal øve meget for at kalde evnen frem, dvs. man skal begynde med at danse som „almindelig“ danser i ringen for at inderliggøre stemningen og for at få rytmen i kroppen og stevet på plads. Derefter skal man øve at skipe og prøve sig frem for at se, hvordan man kan interessere og begejstre folk. Niels á Velbastað siger, at „talent, interesse og kolossal øvelse“ er de tre vigtigste forudsætninger for at blive en god forsanger (interview den 14.01.2014).

En god skipare behøver ikke nødvendigvis at have en kraftig stemme, men han skal dog have en god hukommelse for at kunne huske op til flere

hundrede vers. Desuden skal han være empatisk, vågen og følsom over for de andre dansere for at kunne føle, hvad de forventer, og hvordan de har det i ringen. Flexibilitet angående tempo og tonehøjde er også vigtig for at kunne tilpasse sig danseringens behov.

Det er meget afgørende at skiparen optræder selvbevidst og ikke virker usikker, uanset om han er godt forberedt eller ej. Usikkerhed fører automatisk til en negativ udstråling, og det er umuligt at lede andre, når man selv er usikker. Så kan det hurtigt ske, at en anden danser tager kvadet fra skiparen, fordi han føler, at skiparen trænger til hjælp.

Forsangeren bør også have evne til at rive de andre dansere med, dvs. han skal kunne skaffe sig opmærksomhed og begejstre danseringen både med sin udstråling og med balladens tolkning.

Til sidst spiller ydmyghed over for kvadet en vigtig rolle ved succesen. Balladen og dens indhold må stå i centrum, mens skiparen kun fungerer som mellemmand. Han skal ikke positionere sig selv højere end balladen og tænke „her kommer jeg“.

### **Forbilleder**

Når man spørger om forbilleder, får man af og til enkelte navne som svar. Men de fleste skipare havde ikke særlige forbilleder eller idoler, som de beundrende så op til i deres ungdom. Faktisk er det mere almindeligt, at folk husker en særlig danseaften, hvor et bestemt kvad gik ualmindelig godt, end at de husker en skipare. Eller med andre ord: Når folk husker en skipare, står det ofte i direkte forbindelse med en helt konkret oplevelse. Det er ganske usædvanligt. I musikverdenen kender folk ellers ofte navnene på berømte sangere eller musikere, men de husker ikke, hvad disse kunstnere fremførte i deres koncerter. I den professionelle musikverden er kunstnerens navn altså vigtigere end hans repertoire.

I færøsk dans er det akkurat omvendt, fordi skiparen ikke skal iscenesætte sig selv, men kvadet. Dets indhold skal stå i fokus og er dermed vigtigere end skiparen, hans personlighed og hans interpretation.

### **„God dans“**

„At fáa dansin undir fót“, dvs. at få dansen til at gå er hver forsangers hovedmål. Man taler om „god dans“, når stemningen er god, skiparen får fred til at skipe, og danseringen bliver revet med af hans foredrag. Så opstår der en følelse af samhørighed. Alle er pludselig lige, uanset hvem de ellers er i dagliglivet. Erlendur Simonsen beskriver denne

fællesoplevelse med den metafor, at „danseringen bliver til en krop“ (interview den 20.04.2015). Man kan aldrig forudse med hundrede procents sikkerhed, om dansen kommer til at gå godt, men der findes forskellige faktorer, som fremmer god dans:

- Skiparen danser sammen med folk, som han kender, dvs. han ved, hvordan de fungerer, hvilke kvad de kan og er glade for.
- De fleste deltagere er vant til at danse.
- Skiparen er i godt humør.
- Dansestuen har en god akustik.
- Dansegulvet er af træ og elastisk, det giver sig i dansens rytme.
- Lyset er varmt og dæmpet, stuen er nedsunken i skumring.
- Antallet af dansere passer til lokalets størrelse, så folk kommer tæt på hinanden og har god kontakt til hinanden.
- Antallet af dansere passer til kvadets indhold og struktur / type (Helga Hermansen forklarer i interviewet den 23.04.2015, at der behøves en større dansering til et kæmpekvad end til en lille vise).
- Skiparen får fred til at styre valget af kvadet, foredraget, tempoet, rytmen, tonehøjden osv.

En rigtig god danseaften består dog ikke bare af god dans, men også af et hyggeligt socialt samvær i pauserne. At få en god snak med de andre dansere er lige så vigtigt for stemningen som dansen selv (Høgni Mohr i interviewet den 15.01.2014 og Jónleif Johannesen i interviewet den 19.04.2015). Til en dejlig dansefest hører udover dansen også god mad, medrivende sange, fornøjelige taler, samtaler i pauserne, hygge og socialt samvær.

### **„Dårlig dans“**

Selvfølgelig går dansen ikke altid godt, og der findes også det modsatte af god dans. Om „dårlig dans“ taler man, når:

- alkohol og fulde mennesker ødelægger dansen,
- for mange dansere ikke er vant til at danse og ikke aner, hvad det hele går ud på
- skiparen ikke får styret dansen, og alle gør hvad de vil, dvs. de lytter ikke og vælger deres eget tempo og egen stil

- dansen foregår på et betongulv, i dårlig akustik og /eller i skarpt lys
- der er for mange eller for få mennesker i danseringen
- kvadet ikke passer til stemningen og / eller til deltagerne
- de samme kvad bliver brugt alt for ofte
- fremførelsen består af for meget dramatik, for store bevægelser, for meget hop og stampen
- kvadet bliver sunget for højt eller for lavt
- kvadet bliver fremført for tungt eller for hurtigt
- folk står ved siden af, snakker og ødelægger dansen.

Når dansen går dårligt, har man to muligheder at vælge imellem: Man kan enten blive ved eller holde op. Eli Poulsen siger, at det ikke er noget problem at give op efter 10-20 vers, når det drejer sig om en øvelsesaften i danseforeningen (interview den 22.04.2015). I offentlig dans fortsætter man ofte og danser hele kvadet, selvom det egentlig var klogere at holde op. Dårlig dans ødelægger nemlig stemningen, og i det værste tilfælde forlader folk dansestuen og tager hjem. Dermed kan dårlig dans ødelægge resten af danseaftenen.

### **Den gode danser**

Alle skipare er enige i, at der findes mennesker, der nok udfører dansetrinnene korrekt og tager to skridt til venstre og et til højre, men som alligevel ikke er gode dansere. Man skelner mellem „at flytte benene“ (= den uerfarne danser) og „at have stev“ (= den gode danser).

Det kan være både udlændinge og færingar, som bare flytter benene. Det betyder, at de har en mekanisk dansemåde uden at leve historien. Ofte kommer dansetrinnene ikke automatisk, og folk tæller, mens de danser. Eller de tager store, mærkelige trin langt ind i ringen. For en god danser kan det være tungt at danse ved siden af en uerfarene person. Eli Poulsen siger, at „det er som at have en pose mel i hver hånd“ (interviewet den 22.04.2015).

Det er vanskeligt at forklare, hvad det betyder, at folk „har stev“, fordi der ikke kun findes en „rigtig“ måde at danse og bruge benene på. Hver dansers måde må være at finde sin personlige stil. Så virker bevægelserne naturlige, og danserytmen er i kroppen. Dansetrinnene er automatiserede og så fleksible, at de tilpasser sig kvadversenes respektive

indhold. Når mange gode dansere danser sammen, bliver ringen til „en krop“ (Erlendur Simonsen, interviewet den 20.04.2015).

### **Færøsk dans „på scene“**

Oprindeligt var færøsk dans en vigtig del af det sociokulturelle liv i bygdesamfundet, og der dansedes kun til egen fornøjelse. Da den videnskabelige interesse i færøsk dans udviklede sig sidst i 1800- og først i 1900-tallet, opstod der også de første forespørgsler efter danseopvisninger. I dag er det meget almindeligt, at danseforeninger arrangerer opvisninger for turister, fagfolk, interesserede grupper osv., og at de repræsenterer færøsk dans som en vigtig kulturel arv i både ind- og udlandet.

De fleste skipare er dog enige om, at opvisninger aldrig består af rigtig god dans. Eli Poulsen synes at *stemningen* selvsagt kan være rigtig god, men at det ikke gælder på samme måde for *dansen* (interviewet den 20.04.2015). Hele dansesituationen er for kunstigt, fordi alt er planlagt og iscenesat i forvejen. Dansen kommer ikke fra hjertet, men foregår tamt og mekanisk, dvs. uden liv og spontanitet. Jónleif Johannsen siger at „man spiller historien, men man lever den ikke“ (interview den 19.04.2015).

Høgni betoner, at færøsk dans er uegnet til opvisninger, fordi danse-ringen vender ryggen mod publikummet. Tilskuerne har ingen chance for at iagttage, hvad der sker i ringen med hensyn til interaktion, øjenkontakt, mimik osv. For at få en god oplevelse skal man være med i ringen og ikke sidde udenfor (interview den 15.01.2014).

Rasmus Joensen er enig med Høgni og tilføjer, at det virker meget kunstigt, når man pludselig skal danse for folk, som befinder sig udenfor danseringen, og ikke for dem, som er inden i den (interview den 18.01.2014).

Et andet problem består i, at man vælger uddrag af forskellige ballader til en opvisning for at få mere afveksling og for at vise forskellige slags kvad. Men det betyder samtidig, at historien bliver afbrudt i midten, og at skiparen ikke har chance for at fortælle og leve historien.

Desuden er det ganske almindeligt at invitere publikum med ind i ringen, så folk får en mere umiddelbar oplevelse af dansen. Men det fører jo samtidigt til et stort antal af uøvede dansere i ringen, hvilket gør det vanskeligt eller næsten umuligt at skabe god dans.

## **Færøsk dans og folkedragt**

Et meget spændende spørgsmål er, om tøjet, som man har på, kan påvirke dansen og dansens kvalitet. Når færinger præsenterer deres gamle kædedans ved opvisninger, tager de ofte „færøsk klæði“ (= færøsk dragt, nationaldragt) på for at fremhæve, at de viser nationaldansen, som er den vigtigste kulturelle arv på øerne. På den måde får dansen samtidig mere stil. Alle skipare, som deltog i feltarbejdet, var enige i, at tøjet påvirker dansen, og at man danser anderledes med færøsk dragt på end med hverdagstøj. Høgni Mohr synes f.eks., at nationaldragten skaber en meget højtidelig stemning, som fører til, at man føler sig mindre fri og afslappet. Derfor siger han, at man får den bedste danseoplevelse i almindeligt tøj (interview den 15.01.2014). Johannes Joensen har den modsatte opfattelse af sagens sammenhæng. Han mener, at den færøske dragt forbedrer danseoplevelsen, fordi det er nemmere at leve sig ind i kvadets historie og i andre tidsaldre, når man har nationaldragten på. Han tror, at dragten betyder det samme for en danser som kostumet for en skuespiller på teatret (interview den 21.04.2015). Om den meget specielle stemning, som opstår, når man danser i færøsk dragt, støtter eller forstyrrer dansens forløb, er skipare altså ikke enige.

## **Nutidens repertoire**

Før i tiden kunne mange skipare flere tusind vers, og nogle kvad blev kun sunget en gang om året. På denne måde blev der ikke bare sørget for afveksling i dansen, men det blev også forhindret, at hvem som helst kunne lære sig et kvad, som en bestemt skipare eller hans familie „ejede“. I dag er repertoireet meget mindre, og det bliver mere og mere ensformigt. De samme kvad bliver brugt om og om igen. Gode skipare kalder dem nedsættende for „fótatraðk“ (= fodtræder, dvs. de bliver sunget evig og altid til dans). Hovedgrunden til denne udvikling er nok, at de fleste dansere nu til dags synes, at det er særlig sjovt, når de kan hele kvadet, dvs. både versene og omkvædet. Og mange af dem går faktisk ud af dansen, når der bliver taget et langt, ukendt kvad. „Folk gider ikke længere at lytte“, siger Vilhelmina Larsen om denne problematiske udvikling (interview den 19.04.2015). Skiparen er ofte presset: Han skal vælge kendte ballader for at holde folk i danseringen. Desværre er fællesrepertoiret ikke særlig stort, og derfor er der heller ikke meget at vælge imellem, når man skal tage et kvad, som alle kan.

I danseforeningerne er situationen lidt anderledes: der kan man sagtens sætte lange, ukendte kvad på programmet. Så er folk indstillet

på det i god tid og har mulighed for at forberede sig og læse „lidt på det“. Når de så er med i dansen, nyder de oplevelsen.

I foreningerne er det også almindeligt, at alle medlemmerne lærer sig et eller flere nye kvad hvert år. På den måde får folk efterhånden et større repertoire, og det fremmer dansens bevaring og fremtid. Et mindre problem er dog, at alle danserne lærer sig *det samme*, dvs. at foreningen skridt for skridt opbygger et fællesrepertoire i stedet for at opmuntre alle forsangerne til at lære sig *forskellige* kvad for at udvide repertoiret.

Ved repertoire-problematikken drejer det sig faktisk om en ond cirkel: Et populært kvad danses ofte, og så føler folk, at de skal lære sig kvadet for at kunne synge med, og på den måde øges antallet af dansere, som kan kvadet, kontinuerligt, og til sidst bliver det endnu oftere brugt i dansen... Det lader til at være næsten umuligt at stoppe denne udvikling. Thi en danser, som ikke skiper, men alligevel gerne vil kunne nogle kvad, skal jo lære dem, som oftest bliver brugt. Det hjælper jo ikke at lære sig et næsten uddødt kvad, som man aldrig kommer til at opleve i dansen, og som man derfor hurtigt vil glemme igen.

Hvordan folk forholder sig til den netop beskrevne problematik, hænger tæt sammen med deres grundindstilling til færøsk dans. I afsnittet om „bevaring og tradition“ blev der allerede præsenteret to helt forskellige syn på dansen: Man kan enten „leve“ eller „bevare“ den. Ved siden af disse to ekstreme positioner kan man selvfølgelig indtage et standpunkt, der ligger et sted midt imellem, og det er akkurat det, de fleste dansere gør. Alligevel skal de to mest ekstreme anskuelser ved hjælp at markante udsagn her sammenlignes:

*At leve dansen („hyggedansere“):*

- Det er hyggeligt, når alle kan synge med.
- Det gør ikke noget, når kvadene bliver „fótatraðk“.
- Det vigtigste er, at færøsk dans er en god og sjov social oplevelse.
- Motivationen for at danse er at møde folk.
- Alle kan lære sig at skipe.
- Det er sjovt, når folk ofte hopper og tramper.
- Alle får rytmen i kroppen og god stev, når de danser regelmæssigt.

*At bevare dansen („traditionsdansere“):*

- Skiparen skal eje kvadet.
- Folk skal igen lære sig at lytte.

- Lange og ukendte kvad skal også bruges en gang imellem.
- Det vigtigste er, at færøsk dans som enestående kulturel arv bevares.
- Motivationen for at danse er at opleve et kvad.
- Kun få er født med evne til at skipe.
- I nutidens dans hopper og tramper folk for meget.
- Når man ikke har danset fra barndommen af, kan det være meget vanskeligt at få rytmen og stevet på plads.

Desværre viser traditionsdansere og hyggedansere ofte ikke nok respekt for hinanden, fordi begge lejre synes, at de selv har den „rigtige“ indstilling, mens de andre slet ikke har forstået, hvad det egentlig drejer sig om i færøsk dans.

Dansen har nok altid været en god og fornøjelig oplevelse, ellers havde man næppe danset i århundreder og bevaret traditionen. Også i dag må det derfor være det vigtigste, at folk får en rigtig hyggelig oplevelse og godt kan lide at danse. Nogle mennesker får en god oplevelse, når de prøver at danse som i gamle dage og bevarer traditionen, som de er stolte af. Andre får derimod en god oplevelse, når de synger korte, populære viser og kan glæde sig over, at de klarer det. Efter min personlige mening er hverken den ene eller den anden fremgangsmåde rigtig eller forkert, begge er simpelthen helt ok.

For at gå et skridt videre kan det faktisk påpeges, at begge adfærdsmønstre er ikke bare ok, men nødvendige for at bevare den færøske dans på en sund og afbalanceret måde. Thi de to former supplerer hinanden på ideel vis. Hyggedanserne forhindrer, at dansen bliver alt for museal og stiv, mens traditionsdanserne sørger for et vist niveau, så dansen ikke bliver for banal.

## **Konklusion**

Færøsk dans er et mangfoldigt fænomen, som det kun er muligt at belyse nogle få aspekter af i en artikel som denne. Det er meget vanskeligt og næsten umuligt at forklare, hvad der virkeligt foregår under dansen, fordi mange forskellige parametre påvirker situationen og spiller en afgørende rolle. De vigtigste er sikkert skiparen, kvadet, danseringen og dansestuens beskaffenhed. Derfor kan det konkluderes, at når skiparen klarer at forholde sig godt til kvadet, danseringen og dansestuens egenskaber, bliver det med stor sandsynlighed til „god dans“.

## **Bibliografi**

- Grüner-Nielsen, Hakon 1945. *De færøske Kvadmelodiers Tonalitet i Middelalderen*. København.
- Jacobsen, Jørgen-Frantz 1970. *Færøerne – natur og folk*. 3. udgave. Tórshavn.
- Luihn, Astri 1980. *Føroyskur dansur. Studier i sangdanstradisjonen på Færøylene*. Trondheim.
- Nilsson, Mats 1998. *Dans – kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930-1990*. Göteborg.
- Opielka, Andrea Susanne 2003. *Tanz auf den Färöer-Inseln. Studien zu einer alten Tanztradition*. Magisterarbeit, Bochum.
- Opielka, Andrea Susanne 2009. *Färöische Tanzspiele: Herkunft – Verbreitung – heutige Tradition*. Saarbrücken.
- Opielka, Andrea Susanne 2011. *Danse- og sanglege på Færøerne*. Tórshavn.
- Thuren, Hjalmar 1908. *Folkesangen paa Færøerne*. København.

**Dr. Andrea Susanne Opielka** studied musicology, art history and German literature at the universities of Heidelberg and Bochum. She wrote a master's thesis about Faroese dance with Eyðun Andreassen as a supervisor, and her Ph.D. thesis on Faroese dancing games *Färöische Tanzspiele: Herkunft – Verbreitung – Tradition* (Saarbrücken 2009), also published in Danish *Danse og Sanglege på Færøerne* (Tórshavn 2011). Opielka has been a member of the Nordic Association for folk dance research (NFF) since 2004 and a member of the Nordic Researchers Network for vocal folk music since 2008. She also published in the book *Norden i Dans. Folk – Fag – Forskning* (Oslo 2007). AndreaSusanne@web.de

*Carmen Vioreanu*

## Texten i färöiska ballader med norröna mytologiska motiv – dess performativa karaktär

### ABSTRACT

The aim of the present paper is to provide an exploratory overview of the Faroese ballad's performative character, focusing on the text in three Faroese ballads which preserve mythological motifs from the Old Norse saga tradition: „Nornagests ríma,“ „Regin Smiður“ and „Lokka Táttur.“ After a brief background of the concept „performative“ and its valences into the field of theater and performance arts, I am discussing the performative character of the text in the selected Faroese ballads following the dramatic action and the story flow, taking into consideration terms such as time and space dynamics, story-telling techniques and orality, dramatic personae – main and secondary characters –, the dialog form, poetic formulas and stage directions. The article can constitute a fundament for further research on this topic.

De medeltida danserna framförda på olika spelplatser var mycket vanliga i alla kulturer, inte bara i de skandinaviska eller nordiska. Föreställningarna hade olika syften och funktioner: att umgås, att bygga upp små samhällen, att underhålla och inte minst att bevara och omkonstruera traditioner och seder.

De färöiska kvaddanserna har funnits som spelkultur i nästan ett tusen år för att, sedan slutet av 1700-talet, leva kvar som både spelkultur och skriftkultur. Om man också inbegriper i sammanhanget faktumet att de har regelbundet framförts under drygt ett millennium, ledsagade av dans, då kan detta leda till antagandet att färöiska ballader i sin helhet

är mycket mer avancerade än någon annan form av nordisk ballad, eftersom de har slipats fram under ett antal århundraden. Färöiska ballader både som text och performance eller dans representerar ett generöst forskningsområde. För denna uppsats, som har som syfte att undersöka den färöiska balladernas performativa karaktär, har jag valt ut tre ballader som bevarar mytologiska motiv ur den norröna sagotraditionen: „Nornagests ríma,“ „Regin Smiður“ och „Lokka Táttur.“ Studien kan med fördel utvigas till andra färöiska ballader.

Jag ska först förklara kort i vilken betydelse jag använder begreppet *performativ*.

Att finna en enhetlig definition till begreppet är svårt, eftersom det har anpassats inom olika områden och använts i samband med olika situationer, allt från vardagsliv till näringsliv, politik och konstens varierande uttrycksformer.<sup>1</sup> Inom språkteorin introducerades *performativ* av språkfilosofen John Langshaw Austin på sina föredrag som han höll år 1955 på Harvard universitet.<sup>2</sup> Austin begränsade dock sitt resonemang kring begreppet till yttranden i vardagslivet. Inom teatervetenskap härstammar *performativ* och *performativitet* från ordet „performance“<sup>3</sup> som har blivit ett grundbegrepp för ett relativt nytt forskningsområde, „performance studies“. Dessa två ord – *performativ* respektive *performativitet* – finns ännu inte i Svenska Akademiens Ordbok, men de används ganska mycket i media och vetenskapliga studier.

Det som performance studies har gemensamt på alla områden är att studieföremålet utgörs huvudsakligen av *behavior*,<sup>4</sup> ett intressant och brett begrepp som på svenska språket låter sig förklaras genom beteende, uppträdande, uppförande, handlingsätt, förhållande, skick. Tittar man på undervisningsprogram som olika universitet framför allt i USA bjuder på i performance studies, så ser man att det faktiskt handlar om en kombination av olika forsknings- och studieområden: kulturstudier, antropologi, teater, film, konst, genderstudier och så vidare. Som Richard Schechner också påpekar i sin bok (Schechner 2013:14) är det nästan omöjligt att avgränsa performance studies som ett unitärt forskningsfält.

*Performance* använder man ofta idag som synonym till föreställning inom teater eller visuell konst. En intressant och tydlig definition av *performance* tillhör Grahame F. Thompson. I studien „Approaches to ‚Performance‘: An analysis of terms“ placerar han en performance i skärningspunkten mellan text, skådespelare/roll och åskådare/publik

(Thompson 2003:138). Ett svenskt begrepp som motsvarar det anglosachsiska *performance* är *teatral händelse*. Det introducerades av William Sauter (Sauter 2004:13) i studien „Teaterhändelser – från hållristningar till studentspel“. En teatral händelse har som främsta egenskap „sin förankring i tid och rum“ och kännetecknas av kommunikation mellan aktör och åskådare och av karaktären av här-och-nu (ibid.).

Uppförandet av färöiska ballader kan gärna ses som „restored behavior“<sup>5</sup> med tanke på att deltagarna i dansen övar inför performance, åtminstone vad gäller texten. Det kan väl hända att de inte gör det medvetet, det vill säga öva texten i förväg, men ett omedvetet inslag finns nog: de har nämligen hört texten eller tittat på någon färöisk kvaddans förut. Begreppet „restored behavior“ myntades av Richard Schechner, en av de forskare som har sysslat med begreppen *performativ* och *performativitet*. Schechner ser performances av konst, ritualer och vardagsliv som „restored behaviors“, eftersom en performance i alla dess former innebär övning och praktik (Schechner 2013:28, 34f.). Färöisk kvaddans som „återställt beteende“ har som utgångspunkt en bred känsla av samhörighet.<sup>6</sup>

I den norröna sagotraditionen tycks performativitet alltid ha varit ett inherent egenskap. De första resonemangen i denna riktning gjordes redan under 1800-talet. Således påpekade Johan Erik Rydqvist i sin studie „Nordens äldsta skådespel“ (1836) att Eddasångerna borde betraktas som dramatiska verk tack vare dialogerna (Gunnell 1995:3). Några år senare skriver Gustaf Ljunggren i sin svenska teaterhistoria att Eddasångerna, Nordens tidigaste poetiska minnesmärken, har en dialogisk form även i de episka dikterna (Ljunggren 1864:4f.). Det är inte bara den dialogiska formen i sånger som *Alvismál*, *Fáfnismál* eller *Skírnismál* som bekräftar Ljunggrens teori om Eddasångernas dramatiska karaktär, utan också monologerna och vissa partier där skalden eller berättaren träder tillbaka för att de olika rollerna ska få plats.

De färöiska balladerna spelas, men uppförandet innebär inte något avancerat kroppsligt eller fysiskt. De har inte mimesis (imitation) som syfte, de implicerar inte några symboliska aktioner på scenen. Däremot är det texten som är mycket avancerad: det är berättelsens flöde och performance i sig det som intar spelplatsen och åskådarna. Sångarna/dansarna identifierar sig inte med karaktärerna, utan bara kväder, som en slags kör, de deltar i en ritual kan man säga, där alla är invigda, med tanke på att texterna, som berättar om mycket kända myter, gick i arv bland öarnas invånare. Åskådarna kan själva performera om de vill och

när de vill, vare sig de kan hela texten eller inte. Denna flexibla ritual markerar identitet, varje uppförande äger rum som aktion, interaktion och relation.<sup>7</sup>

Schechner ser ritualer som „strips of behavior“ (Schechner 2013:65): de repeteras oavsett sina rötter eller ursprungliga funktioner. Kvaddansernas uppförande som ritual är simplifierade och upprepade aktioner. Kroppens ställning är inte det viktiga när man uppför färöiska ballader. Kroppens prydnad med folkdräkter kan vara ett viktigt inslag, eftersom folkdräkter förknippas med identitet. Att performera en färöisk kvaddans kräver inte en viss *space*: en vanlig plats inom- eller utomhus omvandlas till en performanceplats var som helst, den kläs av deltagarna och deras ringdans och framsjungande. Ritualen i sig är viktig, men fokus ligger på texten.

Man kan då kanske påstå att i fråga om färöiska ballader har man alltid satsat mera på den mentala komponenten i den teatrala kommunikationen med publiken<sup>8</sup>: det vill säga texten. Man kommunicerar alltså med publiken på en mental nivå – genom texten – och målet är framför allt underhållning, nöje, för både aktörerna (deltagarna i dansen) och åskådarna och inte minst att bevara något för framtiden, med tanke på den regionala och nationella karaktären som den färöiska balladen har.

I ljust av ovanstående resonemang använder jag i denna uppsats „performativ karaktär“ i betydelsen textens dramatiska förmåga och egenskap att uppföras inför en publik. Kan de färöiska balladerna tillskrivas en performativ karaktär? Vilken är deras dramatiska potential eller finns det framför allt en sådan potential? Vilka är de beståndsdelar som gör texten i färöiska ballader lämplig för teatral händelse, för performance, de drag som bevisar textens inherenta performativa egenskap? Som utgångspunkt för kartläggningen fokuserade jag på följande referenspunkter:

- den dramatiska handlingen och berättelsens flöde: dynamik – tid – rum
- berättarteknik och muntlighet
- huvudperson/er och bipersoner
- dialog
- poetiska formler
- scenanvisningar.

Tittar man närmare på den dramatiska handlingens struktur, utifrån det temporala, kan man urskilja två typer av händelseförlopp: inbakat händelseförlopp<sup>9</sup> och rakt händelseförlopp.

Inbakat händelseförlopp är en berättelse i berättelse, med olika *återvändingar* i tid och rum. En sådan struktur förekommer i „Nornagest ríma.“ Efter omkvädet börjar försångaren berättelsen om *Óláfr* Tryggvason och de tolv oxarna, först i jag-form, för att sedan spela olika roller: kungen *Óláfr* Tryggvason, Nornagest och Sjúrdur (NR 1-7, 40-44). Stroferna 8-39 representerar en dialog mellan kungen och Nornagest. Inom denna dialog rymmer Nornagests berättelse i jag-form om Sjúrdur (NR13-39). Inom den sist nämnda berättelsen i jag-form får plats en annan jag-form-berättelse, nämligen Sjúrdurs (NR30-31).

Tidsglidningarna i „Nornagest ríma“ kan också med fördel sammanfattas på följande sätt, där intilliggande siffror representerar strofernas nummer:

NU 2-7, 8-12

DÅ 13-39

NU 40-41

FRAMTID 42-44.

I balladerna med rakt händelseförlopp, nämligen „Regin smiður“ och „Lokka táttur,“ börjar handlingen i en punkt A och utvecklar sig till en slutpunkt B någon gång i framtiden.

Händelseförloppet i de utvalda färöiska balladerna kännetecknas av dynamik, både rums- och tidsmässigt.

Således behandlas avgörande händelser i få verser eller bara inom en enda vers. Faktumet att Nornagest blir tagen som Sjúrdurs hästsven framgår av en enda vers: „síðan hevði meg Sjúrdur til svein“ (NR 34:2). Likaså, när Sjúrdur dödar Hundings söner, hämnas faderns död och rider till Glitraheiði för att finna ormen (RS 91-93):

RS		
91. Tað var Sjúrdur Sigmundarson, ei skortar honum eyð, reið hann tá í randargný, hann hevndi sín faðirs deyða.	92. Allar vá hann Hundings synir, væl kom hann aftur frá teim, skamri stund í ríkinum var, hann reið á Glitraheiði.	93. Tað var Sjúrdur Sigmundarson, ríður yvir skóg, møtti honum gamalur maður, hann settist niður á lón.

En avgörande vändingspunkt i berättelsen, nämligen den att Sjúrdur dödar Regin (RS124:3,4), återger man inom två mycket koncisa verser:

RS
124. Tað var hin ungi Sjúrdur, sínum svørði brá, <i>síðan kleyv hann Regin smið</i> <i>sundir í luti tvá.</i>

Slutet av Nornagests saga är också kortfattat: att Nornagest får en båt av kungen och blir vägledad av denne till Frankernas rike, där Nornagests ljus fanns, berättar man koncist. Likaså faktumet att Kørnar prestur döpte honom återger man inom en enda vers (NR43:1).

Istället för att presentera vissa handlingar som auxiliärhandlingar (implexhandlingar) berättade som bakgrund och i dåtid-form, återger man dem direkt, i presensform, med hela rollgallerin, ett inslag som kännetecknar en teaterpjäs. Denna teknik gäller kvaddanserna med rakt händelseförlopp. På så sätt bekräftas en gång till karaktären av här-och-nu. Ett exempel är ur „Regin Smiður,“ där faderns (Sigmundur) död blir återgiven direkt, som en naturlig del inom händelseförloppet.

Tiden är avgränsad bara för att lyfta fram ett övernaturligt eller övermänskligt egenskap hos någon gestalt eller för att lyfta fram längden av någon fysisk aktivitet som borde ha ett bra resultat: tio nätter smed Regin svärdet (RS 78:3, 79:1), trettio nätter gjorde han det (RS 64:3, 65:1), Odin låter växa en åker över en natt (LT10).

Annars är tiden omnämnd bara i oprecisa sammanhang: *lengi* vandrade Nornagest (NR 42:1).

Man använder inte alltid tidsuttryck som *morgun ein so snimma* (RS 56:2, RS 66:2, RS 80:2), *árla um morgunin* (RS 126:1), *somu nátt* (RS24:4) eller *brátt* (LT10:1). Man kan också påträffa situationer då en temporal episod i händelseförloppet är inramad med samma deskriptiva icke-tidsuttryck, exempelvis när Hjördís lämnar slagfältet gråtande och förbereder sin mans begravning (RS 22-29). I samma tillstånd återvänder hon till sina salar när hon har begravt Sigmundur och ett nytt skede i hennes liv börjar:

RS	
22. Grátandi snúvíst Hjördís Sigmundi frá, allar hennar hirðkonur tær stóðu henni hjá.	29. Grátandi fór nú Hjördís, í sínum sali at sita, Hjálprek kongur fyrstur var ið frúnna mundi vitja.

En omskrivning av ett tidsuttryck kan verka ännu kraftfullare och utgöra ett mycket dynamiskt drag i berättelsen, som exempelvis första versen i stroferna 7, 24 och 41 i „Lokka Táttur“:

LT		
7. Áður enn teir hövdu hálvtað orð, tá var Óðin inn fyri borð.	24. Áður enn teir hövdu hálvtað orð, tá var Høinir inn fyri borð.	41. Áður enn teir hövdu hálvtað orð, tá var Lokki inn fyri borð.

Till den dynamiska handlingen i de utvalda färöiska kvaddanserna bidrar också rumsförändringar som sker mycket snabbt. I „Nornagests ríma“ utspelar sig stroferna 32, 33 och 34 vid en å, medan strof 35 innehåller resan till Frænur och Glitraheiði. „Regin Smiður“ bjuder på många sådana exempel, då handlingen utspelar sig på olika platser: slagfältet, i Hjálpreks salar, hos Regin, vid Glitraheiði. I „Lokka Táttur“ sker också snabba rumsförändringar mellan bondens hus och de tre gömställena som Óðin, Høinir och Lokki förbereder för bondens son.

Korta platsbeskrivningar finns, men det är inga narrativa skildringar, snarare tekniska: *tríati favnar var fossurin* (RS 108:1) där Frænur låg, Sigmundur blir begravd *eystantil undir heygnum* (RS27:1), Regin bor *fyrir handan á* (RS19), Óðin ber bondens son att gömma sig *mitt í akri* (LT11:2), Høinir går á grønari grund (LT 27:1), Lokki rår *til ytsta klakk* (LT 50:1, 67:1).

Dessa mycket koncisa och elliptiska skildringar av rum och tid kan vara både en produkt av balladernas framslipande genom åren och anpassning till den klassiska två raders- och fyra raders formen.

Till berättelsens flöde hör också rytm och rim. Eftersom de färöiska balladerna framförs muntligt, så är rytmen mycket viktig. Förutom de klassiska kenningarna och heiti, assonans och rim, kan man spåra upp olika berättartekniker med vilkas hjälp man bygger upp rytmen.

Poetiska formler är ett naturligt begrepp vad gäller medeltida ballader i allmänhet. I de färöiska kvaddanserna finns åtskilliga sådana poetiska formler, av olika slag. Ett exempel utgörs av versen *Tá skalv bæði leyv og lund* som förekommer två gånger i „Nornagests ríma“ och två gånger i „Regin Smiður“:

NR	
11. <i>Tá skalv bæði leyv og lund, Sjúrdur hogg ormin í miðju sundir.</i> “	14. <i>Tá skalv bæði leyv og lund, Sjúrdur hogg ormin í miðju sundir.</i>
RS	
110. Sjúrdur gav so vænt eitt hogg, tað øllum tókti undur, <i>tá skalv bæði leyv og lund</i> og allar vørildar grundir.	111. <i>Tá skalv bæði leyv og lund,</i> og allar vørildar grundir, Sjúrdur brá sínum bitra brandi, hjó hann um miðju sundir.

Som poetisk formel kan man också betrakta frågorna *hvørt stendur ferðin tín, hvørt ríður tú fram?* Dessa stálls av både Regin – nær Regin och Sjúrdur træffas för första gången – i „Regin Smiður“ – och av gamlingen som Sjúrdur træffar i skogen på väg till Glitraheiði:

58. „Hoyr ta frægi Sjúrdur, tú ert so menskur ein mann, <i>hvørt stendur ferðin tín, hvørt ríður tú fram?</i> “	95. „Hoyr tað Sjúrdur Sigmundarson, tú ert so reystur ein mann, <i>hvørt stendur ferðin tín, hvørt ríður tú fram?</i> “
--	--

En omtyckt poetisk formel lær också vara *Sjúrdur svein, hann var so frægur* (NR):

10. Hoyrt hevur tú gitið Sjúrd svein, hann var so frægur í heimi ein.	12. „Kant tú siga frá Sjúrdi svein, hann var frægur af fornum ein.“
---	---

Omkvædet kan också vara en poetisk formel i sammanhanget.<sup>10</sup> Det omfattar oftast huvudidén och upprepas efter varje strof när man dansar och kväder balladen. Omkvædet i „Regin smiður“ om Sjúrdur som besegrade Frænur och Grani som bar gulden ur underjorden är en äkta poetisk formel:

Viðgangur: Grani bar gullið av heiði, brá hann sínum brandi av reiði, Sjúrdur vann av orminum, Grani bar gullið av heiði.
---

Eftersom vissa strofer upprepas i identisk form flera gånger, blir dessa på så sätt som omkväden i sig. Verserna i stroforna 19 och 20 i „Regin Smiður,“ där Sigmundur berättar för Hjördís om smeden Regin och Frænur, återtas i identisk form i stroforna 51 och 52, där Hjördís samtalar med sonen Sjúrdur och lämnar faderns sista ord och bud på dödsbädden:

RS (Sigmundur till Hjördís)	
19. Regin smiður býr fyri handan á, honum skalt tú fáa hesa svørðsluti tvá.	20. Frænur eitur ormurin, á Glitraheiði liggur, Regin hann er góður smiður, fáum er hann dyggur.

RS (Hjördís till Sjúrdur)	
51. Regin smiður býr fyri handan á, honum skalt tú bera hesa svørðsluti tvá.	52. Frænur eitur ormurin, á Glitraheiði liggur, Regin hann er góður smiður, men fáum er hann dyggur.

Ett liknande exempel kan man finna i „Lokka Táttur,“ när de tre gudarna återlämnar sonen i trygghet hos hans far:

LT		
21. „Her er ungi alvi tín, nú er uppi goymslan mín.	38. „Her er ungi alvi tín, nú er uppi goymslan mín.	94. „Her er ungi alvi tín, nú er uppi goymslan mín.

En del verser har också ett omkvädes resonans och kan betraktas som poetiska formler, som exempelvis de två raderna som beskriver Regin som den värsta svikaren:

RS	
115. „Regin er tín bróðir, hann vísti mær veg, <i>hann er hin verstí svíkjari, deyða vildi hann teg.</i> “	117. Veg tú nú Regin smið, sum tú hevur vegið meg, <i>hann er verstí svíkjari, deyða vil hann teg.</i> “

Vissa fraser och satser skapar en spänning på handlingsnivå och därför skulle jag gärna vilja införa dem inom kategorin poetiska formler. Till

exempel, när Sjúrdur träffar den äldre mannen i skogen, på väg mot Glitraheiði – *gamalur maður* (RS 93:3), *hann settist niður á lón* (RS 93:4), *eingin ið hann kendi* (RS 94:2) – eller satsen *ormsins bróður hann er*, när Sjúrdur avslöjar för den äldre mannen och publiken faktumet att Regin är Frænurs broder.

Till dessa poetiska formler kan man också införa hälsningsfraserna när två personer träffas för första gång, ett arv ur den norröna sagotraditionen<sup>11</sup>. Det är som om de intervjuar varandra, där varje strof börjar med „Hör du“. Till exempel när Sjúrdur och Regin träffas för första gången eller när bonden i „Lokka Táttur“ har kallat in de tre gudarna och vänder sig till dem:

RS	
58. „ <i>Hoyr ta frægi Sjúrdur,</i> tú ert so menskur ein mann, hvört stendur ferðin tín, hvört riður tú fram?“	59. „ <i>Hoyr tú tað nú Regin,</i> higar stendur mín ferð, ger mær tað tú Regin smiður, smíða mær nú eitt svørð!“

LT		
8. „ <i>Hoyr tú Óðin, eg tali til tín,</i> tú skalt goyma sonin mín.“	25. „ <i>Hoyr tú Høvir, eg talið til tín,</i> tú skalt goyma sonin mín!“	43. „ <i>Hoyr tú Lokki, eg talið til tín,</i> tú skalt goyma sonin mín!“

Omkvädena och de andra poetiska formlerna kan också eventuellt utgöra en möjlighet för alla att delta i dansen och framsjunga just dessa partier.

Ur ett performativt perspektiv kan dessa poetiska formler sägas ha funktionen av *soundscape*<sup>12</sup> (ljudlandskap) som inom teater- och performansstudier betyder summan av ljudelement i en föreställning – musik och olika ljud – vilkas uppgift är att skapa atmosfär och att „klä“ spelplatsen när man saknar dekorelement eller tillsammans med dekorelement.

När man framsjunger och dansar en färöisk ballad använder deltagarna i regel endast sina röster i en mycket rå föreställning. Poetiska formler och dess sonoritet fungerar, kan man säga, som ett element i kvaddansens soundscape. De bidrar till det att man fäster vissa ljud med hjälp av ord och uttryck i deltagarnas och publikens minne.

En annan företeelse förknippad med rytm och muntlighet är uppreppningen av olika verser. Ett mönster är att upprepa de sista två raderna,

respektive verserna 3 och 4 i en strof, i nästkommande strof, i verserna 1 och 2. Nedanför kommer några exempel:

RS		
	79. <i>Triati næturnar</i> <i>hevði hann tað í gerð,</i> tá var hin ungi Sjúrdur riðin aftur á ferð.	
RS		
110. Sjúrdur gav so vænt eitt hogg, tað øllum tókti undur, <i>tá skalv bæði leyv og lund</i> <i>og allar vørildar grundir.</i>	111. <i>Tá skalv bæði leyv og lund,</i> <i>og allar vørildar grundir,</i> Sjúrdur brá sínum bitra brandi, hjó hann um miðju sundir.	
RS		
122. Sjúrdur steikti hjartað, og tað av teini dró, <i>Regin legðist at drekka</i> <i>ormsins eiturblood.</i>	123. <i>Regin legðist at drekka</i> <i>ormsins eiturblood,</i> Sjúrdur gav honum banasár, í spori sum hann stóð.	
RS		
44. „Eg kann ikki sannari siga tær í frá, <i>tað vóru Hundings synir,</i> <i>ið tín faðir vá’.</i>	45. <i>Tað vóru Hundings synir,</i> <i>ið tín faðir vá’,</i> tað verður ei, meðan tú livir, tú sømdir av teim manst fá.“	
RS		
4. Ófriður gekk á <i>ta heilu høll,</i> so menniliga vardu teir hin ríka kongsins fjøll.	5. Tá var har so mikil ríka manna gongd, ófriður gekk á <i>hin ríka kongsins lond.</i>	6. Ófriður gekk á <i>hin ríka kongsins lond,</i> leggja teir sínar bardagar suður við sjóvarstrond.

När det gäller tvåradiga strofer som i vissa *rimur* och *táttur*, då kan den andra versen i en strof återtas som första vers i den nästkommande strofen, i mer eller mindre identisk form:

NR	
16. Gunnar var so reystur og ríkur, <i>fróður og blíður og Gunnhild líkur.</i>	17. <i>Fróður og blíður og Gunhild líkur,</i> seint mann fœðast annar slíkur.

NR	
37. Eitt var hár í hala á hesti, <i>tað var favn og feti mest.</i>	38. <i>Tað var favn og feti sítt,</i> glógvaði rætt sum silvur hvítt.

LT	
73. Hann setti fisk millum kníja á sær, <i>taldi hvørt korn, í rogni var.</i>	74. <i>Taldi hvørt korn, í rogni var,</i> hann ætlaði fanga sveinin har.

Man kan också upprepa samma vers på platserna 1 respektive 3 i två strofer. Man märker att när man fortsätter med samma episod börjar man gärna med samma första vers:

RS	
7. <i>Ríða teir í bardagar,</i> ongin kemur heim, <i>eftir livir Hjördís</i> bæði við sorg og mein.	8. <i>Ríða teir í bardagar,</i> lata har sítt lív, <i>eftir livir Hjördís,</i> Sigmundar vív.

RS	
106. <i>Ormur er skriðin av gullinum,</i> frá man frættast víða, Sjúrdur setist á Grana bak, hann býr seg til at ríða.	107. <i>Ormur er skriðin av gullinum,</i> tykist hava grið, Sjúrdur trívur um benjarkolv, hann býr sítt svørð nú til.

När samma handling upprepas, då upprepas också stroferna. Till exempel i „*Regin Smíður*“ i strof 56 berättar man om Sjúrdurs *första resa till Regin. Strof 66 som handlar om Sjúrdurs andra resa till Regin* för att hämta svärdet är identisk med strof 56. Strof 80 berättar om Sjúrdurs tredje resa till Regin efter dennes trettio natters arbete med svärdet och är identisk med stroferna 56 och 66:

RS		
56. Sjúrdur loypur á Grana bak morgun ein so snimma, síðan reið hann yvir um á, Regin smið at finna.	66. Sjúrdur loypur á Grana bak morgun ein so snimma, síðan reið hann yvir um á Regin smið at finna.	80. Sjúrdur loypur á Grana bak morgun ein so snimma, síðan reið hann yvir um á Regin smið at finna.

En liknande företeelse påträffas i samma ballad, när Hjördís berättar för sonen om hur han ska välja ut den bästa hästen.

RS	
53. Gakk tú fram at fossinum, kasta stein í á, kjós tær hest til handar tann, sum ikki vikur í frá!“	54. Gekkk hann sær at fossinum, kastaði stein í á, hann tók tann av hestunum, sum ikki veik í frá.

Likaså, i „Lokka Táttur,“ när Lokki rår till den yttersta fiskbanken och fixar pojkens gömställe i en flundra: man beskriver jättens jakt efter pojken med samma ord inom nästan identiska strofer – det är endast tempus som skiljer i strof 69:

LT	
50. Lokki ror á igsta (ytsta) klakk, so er í fornum frøði sagt.	51. Lokki hevur ei fleiri orð, ongul og stein hann varpar fyri borð.
67. Risin ror nú á ytsta klakk, so er í fornum frøði sagt.	68. Risin hevur ei fleiri orð, ongul og stein hann varpar fyri borð.
52. Ongur og steinur við grunni vóð, snarlíga hyggin hann flundru dró.	53. Dregur hann eina, dregur hann tvá, hin triðja, hon var svørt at sjá.
69. Ongul og steinur við grunni veður, snarlíga hyggin hann flundru dregur	70. Dregur hann eina, dregur hann tvá, hin triðja hon var svørt at sjá.

Upprepningarna förekommer också när man går igenom en längre tidsepisod, till exempel när man berättar om Sjúrdurs uppväxt, så börjar man strofen med samma vers:

RS		
35. Hann vaks upp í ríkinum til gævuligan mann, Hjálprek kongurinn fostraði hann.	36. Hann vaks upp í ríkinum, skjótt og ikki leingi, gjørðist hann í høggunum tungur, hann bardi kongsins dreingir.	37. Hann var sær á leikvøllum undir reyðum skildri, lærði allar listir tær, ið kappin kjósa vildi.
38. Hann var sær á leikvøllum burtur við aðrar sveinar, hvørja ta tíð teir reiðir vóru, stóð eitt stríð av meini	39. Hann var sær á leikvøllum, hann millum manna herjar, rívur upp eikikelvi stór, hann lemjir summar til heljar.	

Dessa uppreparingar kan vara rent tekniska, det vill säga ämnade för att hjälpa försångaren och deltagarna i kvaddansen att komma ihåg verserna och bygga upp en viss struktur för att memorera hela strofer i rätt ordning eller så kan man anta att de är ämnade att skapa stilistiska effekter.

Till muntligheten hör också försångarens/berättarens personliga kommentarer.<sup>13</sup> Denne vänder sig direkt till publiken/åhörarna – *lat tær ráða ráðgerð í vanda* (NR 1:2), *Viljið tær nú lýða á, meðan eg man kvøða* (RS 1:1,2), *eg kvøði ei longur á sinni* (RS 131:2) – kan ha en liten personlig kommentar mitt i balladen – *so er í fornum frøði sagt* (LT 50,67) – eller kan ha en elliptisk hjálteðiskurs – till exempel genom att kalla Sjúrdur för Sjúrdur Sigmundarson (RS 91, 93) när han har hämnats fadern genom att besegra och döda Hundings söner.

Inom den färöiska balladens struktur – en flätning av det narrativa (deskriptiva) och det dialogiska – kan man spåra upp äkta scenanvisningar jämförbara med dem som finns i teaterpjäser.

Scenanvisningarna kan förekomma *när en viss sekvens i händelseförloppet – en sekvens som i regel innehåller dialog – har börjat. Man ska inte blanda ihop scenanvisningarna med de narrativa sekvenserna.*

Jag har indelat scenanvisningarna i färöiska ballader efter den tyska forskaren Petra Meurers klassificering av „Körperkonzepte“, begreppet hon föreslår (Meurer 2007:55). Således finns det scenanvisningar som beskriver en handling, uttryckta här genom någon verbfras eller enkel sats – *kvøður blítt* (NR 8:1), *iður setast sveinarnir* (RS 40:1), *kastar svørð* (RS 42:1, 48:4, 67:3, 72:1, 81:3), *gongur* (RS 42:3, 47:1 70:1, 83:1), *læsir upp* (RS 48:1), *tekur upp* (RS 48:3), *tekur* (RS 49:1, 72:2), *tók sær* (RS 67:4, 81:4), *royndi* (RS 70:2), *skalv* (RS 72:3, 73:3), *høggur* (RS 83:2), *(Risín) mælti* (LT 58:1), *(Bóndin) heitir á (sveinir tvá)* (LT

4:1, 22:1, 39:1), *svarar* (RS 46:1), *svør* (LT 71:1), *svaraði* (LT 72:1, RS 116:1), *segði nei*, *spurdi* (RS 112:1), *talat / talaði so fyri sær* (LT 61:1, RS 118:2), *tað søgdu* (RS 121:1) – och scenanvisningar som beskriver ett sinnestillstånd: *grátandi (snúvist Hjördís)* (RS 22:1), *(hann) sortnaði (rætt sum mold)* (RS 41:4).

I fråga om rollgestalter, så uppträder också bipersoner i de färöiska balladerna. De kan uppträda både som kollektivgestalt eller som enskilda individer. Deras uppträdande som kollektivgestalt har en dubbel funktion: de kan utföra en handling – som exempelvis Hjördís „*hirðkonur*“, de är hennes följeslagare, de finns hos henne: „*allar hennar hirðkonur tær stóðu henni hjá*“ (RS 22:3-4) – eller förmedla någonting, som exempelvis fåglarna vid Glitraheiði som avslöjar för Sjúrdur att han själv ska äta av ormens stekta hjärta: „*Sjálvur skalt tú Sjúrdur/ eta av tíni steik*“ (RS 121:3-4) eller Sjúrdurs kamrater som säger till honom att han bättre ska hämnas sin faders död: „*Likari var tær faðir at hevna, enn berja os so stórum.*“ (RS 40:3-4). Bipersonerna uppträder också som enskilda individer, med namn och eventuellt kort beskrivning men utan att delta i någon dialog (däremot agerar de). Ett sådant exempel utgör Høgni och Gunnar i „Nornagests ríma.“ Høgni beskrivs som person i strof 15, Gunnar i 16 och 17. De uppträder under namnet „*allir*“ eller „*teir*“ i stroferna 20, 21, 22, 27 och 28 (tillsammans med Sjúrdur), respektive 23 och 24. Andra exempel är bondens fru i „Lokka táttur“ eller Hjálprek i „Regin smiður.“

### Slutsats

Färöiska ballader överlever än idag som ett kännetecken på en genuin regional kultur i en alltmer globaliserad kommunikationskultur. Genom kvaddanserna med alla dess komponenter – text, dans, röst, kväde – konstruerar och omkonstruerar dagens färöingar en ritual.

Som det framgår av den ovanstående textbaserade analysen, förevisar den färöiska balladen tillräckligt många dramatiska drag för att tillskrivas en performativ karaktär. Färöiska ballader är starkt visuella, men de visuella partierna är långt ifrån lyriska eller narrativa. Deras funktion är att bygga upp miljö när man läser balladen eller när man lyssnar eller tittar på kvaddansen. Det rumsliga och temporala vävs in i varandra och genomsyras av dynamik. Implexhandlingar tillhör inte dåtidensplanen, de införlivas i händelseförloppet genom det dialogiska och monologiska, de inträffar här och nu och leder till faktumet att deltagarna i dansen och den eventuella publiken vittnar direkt om det som man kväder om.

Den linjära temporaliteten i exempelvis „Regin Smiður“ eller „Lokka Tåttur“ bidrar också till balladernas performativitet. Rumsliga skildringar utelämnas men går inte förlorade, de återerövrats genom koncisa verser, poetiska formler och versupprepningar som skapar soundscape och rytm.

## **Bibliografi**

### *Böcker:*

- Baugh, Christopher 2005. *Theater, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*, Palgrave-Macmillan.
- Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method* (översättning av Jane E. Lewin), Cornell University Press, New York.
- Gunnell, Terry 1995. *The origins of Drama in Scandinavia*, D.S. Brewer, Cambridge.
- Ljunggren, Gustaf 1864. *Svenska dramata intill slutet af sjuttonde århundradet*, Lund, Köpenhamn.
- Meurer, Petra 2007. *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*, Literatur-Theater-Medien, Band 3, Lit. Verlag, Berlin.
- Pavis, Patrice 2010. *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris.
- Schechner, Richard 2002. *Performance Studies. An introduction*, 3rd edition (2013), Routledge, London and New York.
- Übersfeld, Anne 1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Editions du Seuil, Paris.

### *Kapitel i böcker:*

- Lönnroth, Lars 1987. „Det höviska tilltalet ca 1300-1530“. *Den svenska litteraturen. Från forntid till frihetstid*, Band 1. (Red.) Lönnroth, Lars och Delblanc, Sven. Bonnier. Alba, s. 93-123.
- Sauter, William 2004. „Teaterhändelser – från hållristningar till studentspel“. *Teater i Sverige*. Hammergren, Lena, Helander, Karin et.al, Gidlunds Förlag, Hedemora, s. 11-28.
- Thompson F., Grahame 2003. „Approaches to ‘Performance’: An analysis of terms“. *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Band 1. Auslander, Philip. Routledge, New York, s.138-152.

### Internetkällor:

- „Lokka táttur“ i: V. U. Hammershaimb, *Færøsk antologi*, København 1891. (Källa: heimskringla.no, vistats 01.07.2015)
- „Nornagests ríma“ i: V. U. Hammershaimb, *Færøiske Kvæder*, Det nordiske Litteratur-Samfund København 1851-55. (Källa: heimskringla.no, vistats 01.07.2015)
- „Regin smiður“ i: V. U. Hammershaimb, *Færøiske Kvæder*, Det nordiske Litteratur-Samfund København 1851-55. (Källa: heimskringla.no, vistats 01.07.2015)

### Förkortningar:

- NR „Nornagests ríma“  
RS „Regin smiður“  
LT „Lokka táttur“

**Carmen Vioreanu** är docent vid Bukarest Universitet där hon undervisar i svensk deskriptiv grammatik, svensk morfosyntax, svensk språkhistoria, svenskt samhälle, översättning samt norska och isländska för nybörjare. Hon arbetar dessutom som översättare av dramatik och skönlitteratur från svenska, danska, norska och isländska till rumänska. carmen.vioreanu@lls.unibuc.ro

### Noter

- 1 Richard Schechner sammanfattar i sin bok *Performance Studies. An introduction* betydelsen av verbet „to perform“: „In business, sports, and sex, „to perform“ is to do something up to standard – to succeed, to excel. In the arts, „to perform“ is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, „to perform“ is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching“ (Schechner 2013:28).
- 2 Dessa publicerades senare, efter hans död, i boken *How to Do Things with Words*.
- 3 Begreppet „performance art“ började man använda omkring år 1970 i samband med happenings – ett begrepp som myntades av Allan Kaprow (1927-2006) –, *events* arrangerade av nätverket Fluxus och intermediala „engångsföreställningar“ eller installationer som hade varit populära under 1960-talet. Begreppet var avsett framför allt för de „engångsföreställningar“ som soloartister framförde på okonventionella scener.
- 4 Se också Schechner (2013:14)
- 5 „physical, verbal, or virtual actions that are not-for-the-first-time; that are prepared or rehearsed. A person might not be aware that she is performing a strip of restored behavior. Also referred to a twice-behaved behavior“ (ibid. s.29)
- 6 se Gunnell 1995:23. Här citerar Gunnell David Mills som postulerar att en storskalig

- känsla av samhörighet är grundläggande för förekomsten av ett dramatiskt verk som är den allra mest beroende av det sociala bland alla konstformer.
- 7 Schechner (2013:28, 34f.) påstår att performances markerar identitet och att varje performance äger rum som aktion, interaktion och relation (ibid. s. 30).
  - 8 jfr. Sauter 2004:14ff. Där påstår han att vid varje mänskligt möte etableras en sensorisk kontakt som omfattar både fysiska företräden och mentala tillstånd.
  - 9 Inom narratologin utgör en berättelse (eller fler berättelser) i berättelse en metadiegetisk nivå (se också Genette 1980)
  - 10 Lars Lönnroth menar också att omkvädet hör till formlerna: „Med hjälp av sådana formler skapas poetisk rymd kring händelserna – ett stämningsfullt ekorum där publiken kan känna sig hemma just därför allt är så välbekant. (s. 117)
  - 11 Liknande formuleringar finns i *Hárbarðsljóð* eller *Alvísmál*.
  - 12 Jag har lånat begreppet ur teatervetenskap (Patrice Pavis 2010:140,141; Christopher Baugh „Theater, Performance and Technology“, Palgrave-Macmillan 2005).
  - 13 Berättaren är dock heterodiegetisk, det vill säga extern, han deltar inte i handlingen (se också Genette 1980:50ff.)

*Hedvig Westerlund-Kapnas*

# Svärdet, ringen och runbältet som samlade symboler i balladerna om Sjúrður

## ABSTRACT

The paper discusses the dramatic and theatrical composition of the ballad trilogy *Sjúrðarkvæðini*. With reference to research by Elizabeth Vestergaard, Levi Strauss and Max Lüthi, the fictionalized character of the content is pointed out, despite the fact that historical and mythical material underlies the ballads. The Norse concept of honour, as described by Preben Meulengracht-Sørensen, is nevertheless communicable as a set of values in the fictional setting. The paper suggests a dramatic organization in the ballads, where a single central symbolic image dominates each of the three parts. These are the sword, the ring and the belt of runes. It is suggested that the dramatic organization contributes to the successful survival of the ballads in a setting distant from their source.

Uppsatsen föreslår en dramaturgisk läsning av balladerna om Sjúrður. När diktning har överlevat i muntlig tradition måste den ha haft en relevans, konstnärlig och/eller historisk, som gjort att den varit värd att minnas. I det följande sätts fokus på hur historiskt och mytiskt material transformerats till fiktion, men också på hur en samlade symbol i varje del av balladen gjort att den fungerar dramatiskt.

Balladverserna som nämns, är tagna ur Schröters uppskrift från *Føroya kvæði Corpus Carminum Færoensium* (CCF 1A) och i ett tillfälle ur samma verk, men en annan variant efter Johannes Lukassen från Skálavík på Sandoy (CCF 1E).

Att händelsekedjan och persongalleriet i *Sjúrðar kvæði* återfinns i annan diktning är välkänt. Eyðun Andreassen har, i undervisning i Färöarnas Universitet, visat på likheter mellan *Sjúrðarkvæði*, *Völsunga saga* och Þiðreks saga af Bern. Jag har använt Paul Vestergaards färöiska översättning av *Völsunga saga* (Vestergaard 2006) och Eyðun Andreassens opublicerade översättning av Þiðreks saga af Bern (Andreassen 2011).

Vi vet att det historiska bakgrundsmaterialet kan spåras tillbaka till folkvandringstiden i Mellaneuropa, där hunner, burgunder och goter kämpade om makten över Europa. Denna strid sträckte sig över stora landområden och ett par hundra år (Vestergaard 2006:19ff.).

I *Völsunga saga* figurerar även mytologiska personer, framför allt Odin och hans ätt, som *Sjúrður* härstammar från i direkt nedstigande led.

Andra renderingar av källmaterialet kunde nämnas, men det jag vill ta som utgångspunkt nu är den „transformation“ – ett begrepp jag har från Elisabeth Vestergaard – som ägt rum mellan ursprungligt innehåll i historia och saga å ena sidan, och balladen, som är poetisk och muntligt framförd som underhållning å andra sidan. Elisabeth Vestergaard citerar Lévi-Strauss:

We know that myths transform themselves. These transformations – from one variant to another of the same myth, from one myth to another, from one society to another for the same myth or for different myths – bear sometimes on the framework, sometimes on the code, sometimes on the message of the myth, but without its ceasing to exist as such. Thus these transformations respect a sort of principle of conservation of mythical material, by which any myth could always come from another myth.

However, the integrity of the original formula may itself deteriorate in the course of this process. The formula regenerates or evolves, as you will, beyond the stage where the distinctive characteristics of the myth is still recognizable and where the myth retains what a musician might call its „lilt“. In such cases, what does the myth become? (Vestergaard 1986:21/Lévi-Strauss 1977:215)

Elisabeth Vestergaard skriver, att Lévi-Strauss själv svarar:

Thus, a myth which is transformed in passing from tribe to tribe finally exhausts itself – without disappearing, for all of that. Two paths still remain open: that of fictional elaboration, and that of a reactivation

with a view to legitimizing history. (Vestergaard 1986:21/Lévi-Strauss 1977:268)

Den färöiska balladen om Sjúrdur innehåller nämligen element både ur mytologin och från de historiska källorna, men typiskt för muntlig tradition har de förenklats. Personerna har indelats i hjältar och skurkar, mytologiska varelser som Odin – dock aldrig nämnd vid det namnet, men som Nornagestur – talande fåglar, dvärgar som kan smida en ring av eld kring Brynhild, o.s.v. (Se t.ex. Regin Smiður, verser 88, 107, 132, Høgna táttur verser 21-24, 26-28, 38). Och principen för deras roll i berättelsen sammanfaller med sagofigurers, som Max Lüthi beskriver såhär:

Creatures that may first appear perfectly ordinary – ants, birds, fish, bears, or foxes – suddenly begin to speak and reveal supernatural capabilities. The stars and the wind speak and act. Old men and women the hero has never before met give him magical gifts or for no reason offer him exactly the advice he needs. And yet an actor in the folktale, whether hero or an ordinary person, a man or a woman, deals with these underworld beings as though he perceived no difference between them and him. With complete equanimity he accepts their gifts or casts their gifts aside, he lets himself be helped by them or offers them a fight, and then he goes on his way. He seems unaware of any gulf separating him from these other beings. They are important to him as helpers or adversaries, but in themselves they have no interest (Lüthi 1982:6).

Här ligger kärnan till den dramatiska organisation som jag vill visa på. Trots att materialet är både historiskt och mytologiskt har det i balladen, i muntlig tradition, blivit underhållning. Underhållning överlever, tror jag, om den fungerar poetiskt och dramatiskt. I de tre balladerna, som tillsammans utgör Sjúrdarkvæðini, finns kvarlevor av historier som balladen inte berättar. Det måste finnas en orsak till att de, t.o.m. med dessa lösa ändor, uppenbart har ansetts spännande och generation efter generation har memorerat dem och dansat dem.

Den amerikanske regissören Marc Epstein har sagt, att teaterregi fungerar när man finner en samlande symbol eller bild som definierar hela stycket. (Personlig konversation, Antwerpen 1989). Vi kan tänka på skallen som symboliserar faderns vålnad i *Hamlet* – det löfte den döde fadern utkräver av sin son driver hela pjäsen. Eller balkongen i

*Romeo och Julia*, där två världar som samhällsligt var absolut åtskilda möttes genom kärlek.

I modernare dramatik har vi vägen i Becketts *Medan vi väntar på Godot*, en väg där ingen kommer och ingen ger sig av, eller fönstret i Jon Fosses „Ein sommars dag“, där kvinnan i pjäsen genom fönstret ser ut mot ett förlorat liv. Exempelen är otaliga.

De samlande symboler jag vill föreslå är svärdet i den första balladen, Regin Smiður, ringen i Brynhildartáttur och runbältet i Høgna táttur.

### **Regin smiður – svärdet**

*Völsunga saga* berättar att Sjúrdurs far, Sigmundur, fick sitt svärd av självaste Odin (Vestergaard 2006:37). Med det i handen övervann han alla fiender fram till den dag Odin tog kraften ifrån det och det gick itu (Ibid:59).

I Regin smiður återfinner vi resultatet av att Sigmundur förlorar Odins skydd, men bakgrundshistorien nämns inte.

Áðrenn teir góvu mær  
tað fyrsta sár,  
sundur gekk mítt svørðið  
í lutirnar tvá.

Sundur gekk mítt svørðið,  
og sundur gekk mítt spjót,  
Hundsins synir  
riðu mær allir ímót.

Sundur gekk mítt svørðið  
í lutir tvá,  
tí mundi eg ongan  
sigur á teim fáa.  
(Regin smiður. CCF 1A: 14-16.)

Balladen Regin smiður bygger vidare på detta; svärdet göms, Sjúrdur skall få det när han växer upp så han kan hämnas sin fars död och försvara släktens ära. När han skall få det reparerat av dvärgen Regin försöker denne lura honom, smider dåligt, men gör till slut under hot svärdet starkt igen. Sjúrdur utför fadershämnden – det klarar han på två balladverser.

Snarliga vann hann Hundsins synir,  
snart kom hann aftur úr teirri,  
stokkut stund hann dvöldist við,  
hann reið á Glitrarheiði.

Allar vá hann Hundsins synir,  
væl kom hann aftur frá teim,  
skammri stund av ríkinum  
hann reið á Glitrarheiði.  
(Regin smiður. CCF 1A: 102-103.)

Så snart det är avklarat ger han sig ut efter guldets draken Frænir bevakar på Glitrarheiði. Fåglar berättar att Regin tänkt dränka honom i drakblod, så han hugger ner dvärgen, får skatten och har bestått sitt mandomsprov.

Balladen berättar inte bakgrundshistorien om svärdet Gram, som vi kan läsa i *Völsunga saga*, kapitel 3 (Vestergaard 2006: 37-39). Det är osäkert om dansfolket på Färöarna har känt till myten. Men svärdet fungerar som hjältesymbol, som fallossymbol och som bilden för ett mandomsprov. Uppväxt, manlighet, makt och hjältedåd ryms alla in i svärdsymbolen.

Och det är i stort sett hela handlingen i Regin smiður.

### **Brynhildartáttur – ringen**

Brynhildartáttur är ett triangeldrama där huvudpersonerna är två kvinnor. Brynhild Buðladóttir sitter ute i ödemarken innanför en cirkel av eld, en mur smidd av dvärgar, som bara Sjúrdur kan rida igenom. När de två förenas får Brynhild en ring och de två lovar varandra tro.

Tólv gullringar  
legði hann frúnna á fang,  
síðan legði hann omaná  
tann dýra drottningaring.

Tólv gullringar  
dró hann frúnni á hond  
„Hetta skal vera tað fyrsta  
elskógins band.“  
(Brynhildartáttur. CCF 1A: 96-97.)

Men Sjúrdur ger sig av på ett litet ärende, säger han – och vid Júka gården blir han bortkollrad av magi, får en ominnesdryck och glömmar Brynhild. Han gifter sig med Guðrun Júkadóttir. Men en tid senare möts de två kvinnorna vid en å och Guðrun frågar Brynhild om ringen.

Mælti tað Guðrun Júkadóttir  
fyrsta orðið tá:  
„Hvør gav tær tað fingurgull,  
eg síggi tínum fingri á?  
(Brynhildartáttur. CCF 1A: 147.)

Detta utlöser ett gräl mellan de två, Brynhild som har guldringen men är sviken och därigenom vanärad och Guðrun som triumferar och hånar henne.

Sjúrdur hevur tín moydóm spilt  
og brotið Buðlins frama,  
ríkum kongi givið í völd,  
og nú havi eg tann sama.  
(Brynhildartáttur. CCF 1A: 152.)

Brynhild svär hämnd:

„Tú tørvt ikki, falssnóta,  
brigða mær tað svá,  
fyri títt orð skal Sjúrdur doyggja,  
um eg liva má.“  
(Brynhildartáttur. CCF 1A: 153.)

Hon övertalar Guðruns bröder att mörda Sjúrdur

„Tú fært einki yndi av mær,  
ei tørvt tú tað at vænta,  
so leingi eg Sjúrða við eygum síggi,  
seint man angur lætta.“  
(Brynhildartáttur. CCF 1A: 176.)

och

„Tú fært einki yndi av mær,  
ei tann menjartrá,  
fyr enn tú hefur Sjúrd svein  
tykkara londum frá.“  
(Brynhildartáttur. CCF 1A: vers 178.)

och hon upprepar sitt krav i flera verser: 181, 184, 186, 187.

Så snart mordet är utfört „spricker Brynhild av harm“. Guðrun, som nu ärver ring och skatt, utlovar i sin tur hämnd på sina bröder. I Høgna táttur låter hon mördra alla sina bröder.

I *Völsunga saga* berättas historien om guldets som Sjúrdur fick när han övervann draken Fafnir (Frænir i Regin smiður). Det var Odin och hans bröder som råkade slå ihjäl en otter – en gud i djurhamn – och betalade lösenguld för denne. Senare stal Loke guldets, däribland den så kallade Andvera ringen, och den rättmätige ägaren – dvärgen Andvera – förbannade ringen och guldets och lovade att alla som ägde ringen skulle drabbas av olycka.

Loki sér gull þat, er Andvari átti. En er hann hafði fram reitt gullit, þá hafði hann eptir einn hring, ok tók Loki hann af honum. Dvergrinn gekk í steininn ok mælti, at hverjum skyldi at bana verða, er þann gullhring ætti ok svá allt gullit.

(*Völsunga saga*. Kapitel XIV)

Ser vi Brynhilds ring som Andvera-ringen, så förstår vi att hennes och Sjúrdurs kärlek var dömd att sluta i olycka och död redan vid deras första möte när han gav henne ringen. När Guðrun och Brynhild bråkar om ringen utlöser detta mordet på Sjúrdur, och när Guðrun ärver ringen fortsätter hämnd och död som kan spåras tillbaka till samma triangeldrama.

Brynhild sprakk av harmi  
eftir Sjúrdar deyða,  
góvu Guðrunu gull og fæ  
og mangar ringar reyðar.  
(Brynhildartáttur. CCF 1A: 267.)

Så vi har ringen som symbol på kvinnlighet, kärlek, makt och som utlösare av hämnd.

## Høgna táttur – runbältet

I Høgna táttur handlar allt om hämnd. Och magi är verktyget, som används.

Här vill jag flika in en referens till en tredje källa för bakgrundskunskap som reflekteras i balladen, utan att man nödvändigtvis har känt till innehållet närmare.

Preben Meulengracht-Sørensen har beskrivit begreppet ära i det fornnordiska samhället. Varje släkt hade skyldighet att hämna oförrätter. Om det var en liten oförrätt kunde man slippa undan med en lösensumma, men om själva släktens ära hotats var blodhämnd ett krav. Kvinnor och gamla män hade lov att be yngre vapenföra män att hämnas för sin räkning (Meulengracht-Sørensen 1993:191).

Ser vi på fadershämnaden i Regin smiður, på mordet av smeden, eller på Brynhilds krav på hämnd mot Sjúrdur, så hänger de alla ihop med en vanära och oförrätt mot ätten. De är med andra ord lagliga. När Guðrun däremot vill ta ut hämnd på sina egna bröder för dråpet på sin man, är det personligt och enligt dåtida hedersbegrepp varken hennes skyldighet eller rätt.

Hennes yngre bror Høgni är liksom Sjúrdur en född hjälte. Vanliga bakhåll eller försök att övermanna honom misslyckas varje gång, trots att både hans storebror, hans småbröder och hans män dukar under.

I en intressant scen i den variant av Høgna táttur i Hammershaimbs samling, med Johannes Lukassen i Skálavík på Sandoy som källa, möter Høgni en häst där Sjúrdurs avhuggna huvud hänger i sadelbanden. Huvudet talar till Høgni och ger honom ett runbälte som kan låsa alla lås. Høgna táttur. CCF 1E: 157-167. I Schrøters uppteckning finns en liknande scen där den döde Sjurður ger Høgni, eller Høgna som han heter här, ett runbälte som kan låsa alla lås.

„Tak nú hetta rúnarbelti  
bint um tínar lendar  
tað kann øllum lásum læsa  
allar sútir rinda.

Tak tú hetta rúnarbelti,  
sett við gulli reyða,  
eg fekk tað á Hildarheyg  
eftir ta dvørgamoy deyða.  
(Høgna táttur. CCF 1A: 126-127.)

Här går jag inte in på alla Guðruns mordförsök på Høgni och hur hon slutligen genom magi lyckades förgifta honom.

Men sista natten Høgni Júkason lever avlar han en son med Helvig Jallsdóttir. Sonen skall ta fadershämnd och när han växer upp skall hans mor ge honom ett runbälte (ibland omnämnt som runstav, ibland som runbälte), som kan låsa alla lås.

Hon tekur upp tað rúnarkelv,  
sínnum soni fær:  
„Hetta gav tín hin sæli faðir,  
ið mikið gott unti mær.“

Sveinur tók við rúnarkelvi,  
niður fyri seg sá,  
brast hans belti,  
litin ið hann brá.

Brast hans belti,  
litin ið hann brá,  
hann sá sín faðirs deyða  
standa har uppá.

„Tak tú hetta rúnarbelti,  
bint um tinar lendar,  
tað kann øllum lásum læsa,  
allar sútir rinda.“

(Annar Høgna táttur. CCF 1A: 24-27.)

Høgni Høgnason uppfostras av Guðrun och kung Artala, hennes nya man, i tron att han är deras son. Men när den unge Høgni får runbältet låter han bygga en sal av guld och lockar in sin fosterfar Artala under förevändning att visa honom drakguldets, Nívlingaskatten, enligt den norska sagan Þiðreks saga af Bern (Andreassen 2011: 46). Høgni låter Artala gå först in, låser porten med hjälp av runbältet och låter sin fosterfar svälta och törsta ihjäl.

Høgnar gekk av gullbjørginum  
eina morgun snimma,  
svørji tann eið á mína trú,

har læsti hann kongin inni.  
(Annar Høgna táttur. CCF 1A: 50.)

Notera, att kung Artala, Guðruns man, skall sona för hennes brott, medan hon går fri.

Runbältet sluter cirkeln. Striden mellan ätterna är slut, men bara Guðrun och Hogni Høgnason överlever. De försvinner åt varsitt håll, från landet och ur balladen.

För att sammanfatta, menar jag att Sjúrdarkvæðini har överlevt i muntlig tradition för att deras dramatiska organisation gör dem tillgängliga. Även när bakgrundshistorierna och referenserna för länge sedan har glömts, och balladen har blivit en saga om hjältemod, kärlek, svek och hämnd, talar symbolerna till oss – kvädet följer grundläggande principer för fungerande scenkonst.

## Bibliografi

- Andreassen, Eyðun 2011. *Partar úr Tíðriks søgu av Bern (Sjúrdar kvæðum viðvíkjandi)*. Opubliserad översättning till undervisning. CCF: *Føroya kvæði. Corpus Carminum Færoensium* 1951-63. A Sv. Grundtvig et J. Bloch comparatum. Red. N. Djurhuus et al. Universitets-jubilæets danske samfund. I. Einar Munksgaard, København.
- Guðni Jónsson (red.) 1962. Þiðreks saga af Bern. *Íslendingaútgáfan* I-II. Prentverk Odds Björnssonar. Reykjavík.
- Lüthi, Max 1986. *The European Folktale: form and nature*. Översättning John D. Niles. Indiana University Press. Indiana.
- Meulengracht-Sørensen, Preben 1993. *Fortælling og ære : studier i islændingesagaerne*. Odense University Press. Odense.
- Vestergaard, Elisabeth 1986. „Continuity and change in medieval epic and society.“ *Continuity and Change. Political Institutions and Literary Monuments in the Middle Ages*. Red. E. Vestergaard. Odense University Press, Odense
- Vestergaard, Poul 2006. „Inngangur“. *Vølsungasøga*. Sprotin. 13-31. *Vølsungasøga*. 2006. Sprotin, Tórshavn.
- Vølsunga saga*. [http://www.heimskringla.no/wiki/V%C3%B6lsunga\\_saga](http://www.heimskringla.no/wiki/V%C3%B6lsunga_saga). Red.: Guðni Jónsson &, Bjarni Vilhjálmsson. 18.7.2017

**Hedvig Westerlund-Kapnas.** Seniorrådgivare i Nordisk kulturkontakt. Teaterpedagog, Instituut voor Scheppende Ontwikkeling, Antwerpen, 1982. BA i färöiska och nordiska språk och litteratur, Fróðskaparsetur Føroya, 2006. MA-studerande i färöiska och nordiska språk, Fróðskaparsetur Føroya. [hedvigwk@gmail.co](mailto:hedvigwk@gmail.co)

*Dragana Cvetanović, Satu Grünthal  
and Martina Huhtamäki*

## Swangah's „Frá bygd til bý“ – a Faroese bricolage of hip hop, national romantic poetry and ballads

### ABSTRAKT

I artikeln beskrivs en undersökning av en färöisk hip hop-sång, „Frá bygd til bý“ (Från by till stad) av duon Swangah. Undersökningen har skett som ett samarbete mellan tre personer och har sina rötter i tre olika discipliner: hip hop-forskning, forskning i fosterländska drag i färöisk populärmusik och balladforskning. Vi ser inte genrer som slutna kategorier, utan som generiska repertoarer. I denna undersökning är vi intresserade av relationerna mellan Swangahs hip hop-sång, genren fosterlandssånger och balladgenren. Metoderna utgörs av lingvistisk och semantisk textanalys. Analysen visar att Swangah använder drag från balladerna och fosterlandssångerna i „Frá bygd til bý“, vilket bidrar till dialogen med färöisk kultur. Samtidigt som Swangahs sång anknyter till den färöiska traditionen bryter den mot traditionen på flera sätt. Alla tre genrer, hip hop, fosterlandssånger och ballader, är relevanta när man vill förstå „Frá bygd til bý“. Swangah använder den lokala traditionen och kontexten för att skapa hip hop på färöiska. Sången fortsätter den färöiska muntliga traditionen samtidigt som den introducerar nya element från den globala genren hip hop.

Two years ago, on the initiative of Martina Huhtamäki, a Faroese hip-hop song, „Frá bygd til bý“ (From village to town, see the Appendix) performed by the group Swangah, brought the three authors of this article together. Although coming from different academic fields and

backgrounds, we shared an interest in this specific song, which connects a contemporary mundane, but originally African-American genre – rap – with multi-layered allusions to Faroese life, culture and traditions.

Accordingly, our aim in the present study is to scrutinize the connections between Swangah's modern hip-hop text and its Faroese context, in other words national poetry and old heroic ballads. We wish to enhance understanding of how the contemporary rap text makes use of these two other genres. We found the theories of Alistair Fowler (1982) useful in our analyses in terms of seeing genres as generic repertoires rather than monolithic and closed entities. Within this theoretical framework, belonging to a certain genre is not an either–or issue but could rather be considered a continuum along which individual texts are *participating* in different genres to varying degrees: this is clearly the case with our research topic, „Frá bygd til bý“. For the purposes of this article we studied a live recording of the song from 2012.<sup>1</sup>

According to Fowler's theory, genres could be described as repertoires: each one comprises various generic features that are represented in individual texts. This could also be visualized as a generic core with circles surrounding it: the most typical representatives of a certain genre have all, or almost all, of the features of the generic repertoire and are therefore situated in the „generic core“, the heart of the circle. In the outer circles are texts that have certain features of the genre in question but combine them with features from other genres. Fowler's concept of generic features, as opposed to closed genres, facilitates analysis and discussion of the processes of generic mixture and cross-over, which are extremely popular in current written, oral and visual cultures.

We also rely in our analysis on the methodological apparatus of Mikhail Bakhtin (1984), Malan Marnersdóttir (2011) and Tony Mitchell (2015), who have all discussed the different ways in which oral forms and presentations make use of various textual genres. In line with these starting points, we discuss „Frá bygd til bý“ as a hip-hop song that makes use of certain generic features of Faroese national poetry and old heroic ballads. We take into account the Faroese cultural context, both historically and in the present day, and we use linguistic and semantic analysis to pinpoint the relationships and strategic alliances between the different genres and the cultural dimensions of the text. In combining cultural analysis, text analysis, historic ballad studies and genre studies we adopt a mixed-methods approach in acknowledgement of the multi-dimensional data of our research.

Swangah is one of the first and most commercially successful Faroese rap groups,<sup>2</sup> their first album having been released in 2011. The group's rappers Ragnar Davidsen and Steen Rói Lorenzen made their debut with their underground hits „Gentan er farlig“ and „Almenn Hypnosa“, which soon attracted around 30,000 views on YouTube. Their „hard-core old school roots rhymes“ emerged, according to an interview they gave,<sup>3</sup> when they became „tired of religious propaganda, watered down pop sounds, hipster mentalities and annoying auto-tunes.“ Their non-censored, raw and direct rhymes are said to be „dark words of fire that they spit into the mic and into your brain.“<sup>4</sup>

We continue our article with a short introduction of the hip-hop genre. Then, within this framework we analyse the lyrics of „Frá bygd til bý“ through the elements that connect it with Faroese Romantic poetry on the one hand and the old ballads on the other.

### **A Faroese hip-hop song**

Hip-hop culture and rap music are products of the American inner city, where African-American, Puerto Rican and Jamaican youth produced spoken or chanted rhyming lyrics to be performed by a MC (Master of Ceremonies) in time to a beat and accompanied with a selection of songs. Since it emerged in the mid-to-late 1970s rap has become both a globalized and localized form of music that has spread to all parts of the earth in which Westernized popular music is present (Krimms 2000: 152). Not surprisingly, an essential question in academic research on globalized hip hop and rap concerns the authenticity of new local cultures. Progress has been made in this field, so in terms of status various „national raps“ are no longer automatically considered unauthentic<sup>5</sup>.

With the discussion on authenticity in mind, we turn our focus to the question of how *locality* is presented in this song. Authenticity in white American hip hop is negotiated and discussed in terms of three stages: immersion, imitation and inversion (Mickey Hess 2005:375). Although European hip hop comprises all three stages, the inversion phase presupposes different actions depending on the socio-political location. Swangah's rap faithfully follows the process of negotiating the global and the local in rap music.

As stated above, Swangah's rap song „Frá bygd til bý“ exploits numerous local resources, including the Faroese language, references to national poetry and the ballad tradition, which seem to have the task of proving authenticity in Faroese hip-hop culture. Why are these

elements used in the song and how do these choices correlate with the symbols of locality?

It was impossible to express the sense of locality and identity that is endemic to hip hop (Mitchell 2015, 258) until use could be made of local linguistic, cultural and musical resources. Correlations between the culture of oppressed black youth in the ghettoized Bronx and the voices of white youngsters in welfare-state countries have become increasingly weak, whereas there is a growing awareness that the reinvention of local resources in an exciting form of hip hop can only be a positive development.

The discussion on the appropriation and indigenization of hip-hop culture may result in an emphasis on the elements in local forms of rap that could be linked to the elements in the original donor forms. One could then assume that African-American hip hop and its musical form, lyrical rap music, were introduced in the context of local oral traditions. Such argumentation derives from the understanding that hip-hop culture has its origins in the oral culture of Western Africa, especially in Toast poetry and the Griots poets (Chang 2005 among others). Often in the form of long narrative texts with specific rhyming codes, rapping has been an understandably reasonable object of comparison with various products of oral traditions. As in many other traditional verbal art forms, rap lyrics are indicative of the proficiency of their creators, in other words the MCs. However, although the belief that indigenized rap rhyming is simply a continuation of the oral tradition may be naïve, it may lead towards a better understanding of local hip hop: naturalized rap stems from a certain cultural context, and the more it uses native influences from the local linguistic, cultural and historical palette, the more it becomes a local product. This is one reason why we are bringing our analysis of Swangah's lyrics into a discursive collision with national Romantic poetry and the traditional heroic ballads of the Faroe Islands. Our approach to Swangah's rap song is in line with Marnersdóttir's argument (2011, 55ff.) that Faroese rap could be regarded as a return to the Faroese oral tradition.

### **Faroese national symbols and locality in „Frá bygd til bý“**

*Risin og Kellingin*, the Giant and the Hag, is one of the most well-known Faroese legends and provides an explanation for the huge stone formations on the northern coasts of the islands. In ancient times, according to this legend, Icelandic giants wanted to steal the Faroe Islands and drag them

through the sea to their own country. One night a giant and an old hag set off to do the deed. As they were pulling the islands away the sun rose and they were petrified into two cliffs called Risin (the giant) and Kellingin (the hag) (Hammershaimb 1891, 344).

In referring to this legend and ballad Swangah evokes images of courage and resistance from Faroese history. This is also a common feature in Faroese national Romantic poetry (Sigurðardóttir 1987), as well as in traditional ballads (Colbert 1989). The group also alludes to national Romantic poetry and imagery in referring to Faroese nature as „some cold cliffs“ (*nakrir kaldir klettur*), which is also an image known from national Romantic songs. It thus introduces Faroese contemporary reality by drawing on the islands' history in all its beauty and rawness.

The ballad „Fuglakvæðið“ (1806–07) features Nólsoyar Páll or Poul Poulsen Nolsøe, a Faroese hero from the 18<sup>th</sup> century (see Marnersdóttir & Sigurðardóttir 2011:179–183), who is protesting against Danish rule over the Faroe Islands. He creates an allegory with birds, and is depicted as an oystercatcher, *tjaldur*, warning small birds (the Faroese people) about birds of prey (their Danish rulers):

*Standi við rættum ryggi, sum Nólsoyar Páll, brenna torv og blæsa  
Risan og Kellingina um koll!*

Stand with a straight back, like Nólsoyar Páll, burn turf and blow down  
the Giant and the Hag

There are numerous other ways in which „Frá bygd til bý“ is linked to Faroese national Romantic poetry.<sup>6</sup> The performance we studied begins with the Faroese national anthem, which is gradually distorted and fades out. As in national Romantic songs, the Islands are described as one unit. The words „*Hetta fer út til alt Føroyar, 18 oyggjar, vit liva og doyggja har*“ (This goes out to all the Faroe Islands, the 18 islands, we live and die there) are frequently repeated in the refrain. Zakarias Vang, a candidate of the pro-autonomy Nýtt sjálvstýri party, cited these words in a television discussion during the elections to the Faroese parliament in 2015, and the slogan soon became a Youtube favourite. It was obvious that the text appealed to the Faroese audience, which continued to find new contexts in which to use it.

Swangah also refers to many different parts of the Faroe Islands: Klaksvík and Skopun, and the islands of Suðuroy and Norðoy, for example. By naming specific places and mentioning the total number

of islands in the refrain he engages the whole Faroese audience in the same manner as the national Romantic songs did.

„Frá bygd til bý“ is a self-representational, „spoken“ song that, as mentioned above, starts with the national anthem. The rappers trace a link between the Faroe Islands and Britain when they jump verbally from Faroese Suðuroy and Norðoy to Brixton in South London. Swanga’s lyrics suddenly take the listener to Britain and to the 1980s recession, when African-Caribbean protesters (among others) confronted the police in riots over their poor socio-economic conditions. Swangah chose to build a rhyme here by combining the riots named Brixton Bully with the name of the owner of one of the few multi-ethnic restaurants on the island and pork meat. This decision could be seen as either purely stylistic or purely provocative. Throughout the text it becomes repeatedly obvious how rappers like to give a conscious impression of their Faroese culture, past and traditions – even when their respect assumes an ironic twist and a humorous, exaggerated style. In fact, one of hip-hop’s defining characteristics and a constituent part of its discourse is that rhymer strongly rely on personal subjective experience as both a lyrical source and a source of authenticity (Perry 2004, 38). Swangah’s choice of their mother tongue instead of English only strengthens the sense of locality, and facilitates connection with the local audience.

Although we have shown how Swangah perceives elements of national value, we should point out that the group also gives a new interpretation of some national symbols:

*Vælkomin til Føroyar har tjaldríð er eitt beist, seyðarhøvd, skerpikjøt,*  
Welcome to the Faroe Islands where the oystercatcher is a beast, boiled  
sheep’s head, wind-dried lamb

*føroyska húgván situr skeivt.*  
the Faroese cap is cocked on one side.

The oystercatcher is acknowledged as a symbol of the Faroe Islands, and is described here as a beast. This portrayal differs substantially from that of the benevolent and courageous bird in the ballad „Fuglakvæðið,“ mentioned above. Boiled sheep’s head and wind-dried lamb are examples of traditional Faroese food, and the cap is part of the male national costume. According to the rap text the cap is cocked, which signals a not-so-solemn use of the costume. Thus, traditional national symbols

are given a different value in „Frá bygd til bý“ than in the traditional poetry. Swangah’s artistic choice is a break from the usual way of using these symbols – as if in an anti-romantic way. Old symbols are used simultaneously to express Faroese identity and to question it in terms of mocking and playing with its central elements.

Another good example of the binary usage of national imagery concerns the semantics of the word *mergjaður*; meaning ‘marrow-like, powerful’. Swangah say:

*Hetta er føroyskt, hetta er mergjað, hetta er rátt*  
This is Faroese, this is *powerful*, this is brutal

The adjective *mergjaður* evokes something extremely Faroese, and at the same time, something cool in the context of youth culture. It is used in Faroese national Romantic songs in connection with Faroese people (men), and the Faroese language, to mean strength. Jóannes Patursson’s 1904 song „Vælkominir føroyingar her í vási“ (Songbók Føroya Fólks, 1997), for example, begins as follows:

*Vælkominir føroyingar, her í vási*  
Welcome, Faroese people, to the party

*eg meini, vit eru mergjaðir enn*  
I think we are *mergjað* (masculine plural form)

Patursson assures his audience that the Faroese people are strong. The word *mergjaður* still has national, solemn and masculine connotations. Swangah evoke both types of connotation when they describe their rap music as *mergjaður*: it is as Faroese as it can be, it is powerful, cool and good. To give some examples of its usage: a webpage about family issues mentions how proud families are when they give their offspring an old, Faroese *mergjaður* name (*eitt gamalt føroyskt mergjað navn*<sup>7</sup>); another website describing a local event in Vágoy states: *Nógvar og mergjaðar røður blivu hildnar av virkandi løgmanni* (many and powerful talks were given by the prime minister<sup>8</sup>). *Mergjaður* is further used among young people to mean something cool, strong or very positive. One participant in a web conversation about television and projectors, for example, used it as a synonym for cool: „[a projector] is also much cooler, or more *mergjaður*“ (*er eisini nógv coolari, ella meiri mergjað [sic!]*<sup>9</sup>).

Swangah connects to the Faroese cultural context in writing and performing texts in Faroese, which was a conscious choice, as the duo explained in a radio interview (Kringvarp 2014). Given that Faroese is spoken and understood by a little over 50,000 persons, it is a deliberate choice to be and stay local. According to Östman (2011, 365), who has studied Finland's Swedish groups that sing in dialect, using one's own dialect can give credibility to an artist. In hip-hop context local and regional speech varieties may also function as „resistance vernacular[s]“ against „perceived U.S. cultural imperialism in rap and hip hop“—in the same way, presumably, as African-American English earlier functioned within American hip-hop culture as a resistance vernacular and hence an empowering language variety (Mitchell 2000, 41-42, Potter 1995).

The name of the duo, Swangah, refers to the area of Svanga in the Faroese capital, Tórshavn. The band's spelling of the name could be interpreted as ridiculing the Faroese spelling system and purist language attitudes, but also as styling rap identities. The band's name written as Swangah instead of Svanga appear to form a cultural link with the hip-hop scene and the African-American Vernacular<sup>10</sup>. The letter „w“ is used, even if it is not in the Faroese alphabet, there is no difference between how „v“ and „w“ are pronounced in Faroese, and the letter „h“ at the end of the name is not pronounced.

Even though the Faroese aspect is highlighted in „Frá bygd til bý“, the text also includes references to the original hip-hop vernacular in sporadic usages of the word *fókk* (fuck), which is a commonly used offensive word in youth cultures in general. References to the Brixton Bully and British events mentioned above constitute another example that connects the rap lyrics with non-Faroese, global discussion on socio-political issues and immigration.

### **What has „Frá bygd til bý“ to do with ballads?**

Faroese rap should also be seen in its broader Nordic context. Relations with Iceland are of particular interest given the country's geographic location and linguistic traditions.<sup>11</sup> Musicologist Tony Mitchell (2015, 253), who agrees that rap lyrics could be considered a continuation of the folk oral tradition, argues that most cultures have an antecedent to rap in the form of rhymed spoken poetry. The ballad tradition, together with chain dancing, is still a living cultural form on the Faroe Islands, of which traces are observable in the structure and semantics of „Frá bygd til bý“. Faroese heroic ballads have been treated as versifications

of prose sagas, which were being written down in Iceland as early as in the 12th and 13th centuries (Colbert 1989, 61): *Prose Edda*, also known as *Snorri's Edda*, dates back to the early 13th century.

Ballads have traditionally played a central role in Faroese culture and life. A substantial proportion of these are heroic ballads, which according to research are of medieval origin (Chessnutt 1993, Colbert 1989). Recent scholarly opinion has been sceptical about the old explanations, rather claiming that the heroic ballads go directly back to Viking traditions of the age of settlement (Chessnutt 1993, 254). These ballads rapidly declined in popularity in the 19th century, partly because other Scandinavian ballad types were being introduced from Denmark but they also lost out to street ballads and related forms in the popular press (Chessnutt 1993, 257). However, they were sung and performed into the 20th century and beyond to the present day, which according to Chessnutt (1993, 257–258) is due to the campaign of conscious revivalism regarding the Faroese ballad heritage.

The meaningful oral tradition behind contemporary rap in Iceland is the *rímur*, which is the alliterative, chanted poetry in which Icelandic prose sagas are performed from memory. Rhyming in Icelandic rap is even referred to as *rímur*, and according to Jacobsdóttir (2003) it is through this connection that the music is reconnecting with its Icelandic roots. Although rap texts are freer in form than complex, traditional *rímur*, which are heavily context-bound, Mitchell (2015) argues that the rhymes show its rhythmic influence on the sentence structure, in which end-rhymes and alliteration are dominant. This contributes a great deal to its indigenization in Iceland.

Another typical generic feature of long Faroese heroic ballads is their accompanying refrain or burden, which is normally a whole stanza (refrain stanza). It plays a more important role than in other Nordic ballads, and is normally repeated in its entirety in each refrain. According to Colbert, these long Faroese burdens derive ultimately from lyrical dance songs. In other words, Faroese stanzaic burdens are fusions of refrains and verses, and combinations of lyrical and epic phrases (Colbert 1989, 62–66). What is distinctive of these heroic ballads, then, is the combination of lyrical and epic elements, typically in the stanzas (burdens).

This combination is also evident in the text of „Frá bygd til bý“, although not in the refrain „*Hetta fer út til alt Føroyar*“ (“This goes out

to all the Faroe Islands“), which is repeated over and over. The declarative refrain underlines the wish of the singers to address the whole Faroese population and to give their song a national context.<sup>12</sup> It also strengthens the self-confident, even proud ethos of the song: *What we say is important to all inhabitants and the whole area of the Faroe Islands*. This kind of strong, confident ethos is also typical of the old ballads.

It is worth pointing out with regard to the balladic features of „Frá bygd til bý“ that structural aspects such as refrains and ellipses as well as thematic threads such as courage and honour are common in many genres, not only heroic ballads. Their presence in this song thus ties it to many other genres and cultural discourses. It is also typical in contemporary culture to make use of hybrid art forms and to combine elements from a variety of sources. We consequently argue that Faroese national romantic poetry and heroic ballads give the song a specific cultural context, and facilitate understanding of it on all its textual, semantic and cultural dimensions.

The main themes of old Faroese heroic ballads are true love, courage, honour and justice (Colbert 1989). The hero typically proves himself repeatedly in the face of his opponents, whether human, superhuman, or supernatural (Colbert 1989, 61). In line with this balladic tradition, courage and honour are particularly strongly thematized in „Frá bygd til bý“:

*... tí alt vit gera, er gjørt av mót og respekt.*

All we do we do with courage and respect.

Courage and honour are also intertwined, and as noted above, often with an ironic twist. The hip-hop duo mock their masculine courage, for example, by depicting heroism that is focused on getting as drunk as possible:

*Vit koma stormandi við fullari ferð og um barrin er opin, so drukna vit her.*

We come at full speed and if the bar is open we drown ourselves there.

There are sexist elements in Swangah's text, which in line with the genre of reality rap (Krimms 2000) the duo seem to ascribe to themselves. The only female mentioned in the lyrics is the well-known Faroese journalist, teacher and sexologist Elin í Stórustovu: in the following line she is associated with sexual intercourse, presumably on account of her profession.

*Vit liggja nr. 1, greitt krevjandi. Vit tóku tað, sum Elin í Stórustovu  
kenni eg positionina.*

We are number one, highly demanding. We took it, like Elin í Stórustovu  
I know the position.

This patronizing attitude strongly disassociates „Frá bygd til bý“ from the female imagery in national Romantic poetry, in which the native country is often described in feminine terms, mainly as a mother figure (Sigurðardóttir 1987). Such figures are completely absent from Swangah’s text.

The Swangah also gives its own interpretation of the Faroese Nordic heritage and re-establishes its relevance for Nordic mythology. A strong bond with Nordic tradition and its Viking heritage are clear in lines such as:

*Kaldar føtur mæta sjálvsálit og intelligens, víkinga blóð, tríggir kleyvarir  
og eitt sindur Írskt held.*

Cold feet meet self-confidence and intelligence, Viking blood, three-leaf  
clover and a bit of Irish luck.

There are also references to Thor’s hammer and the actions of this Norse god:

*Við Tórshamarinum í hond, vit smekka beint á høvd, so tað verður fest  
fast, orðini vera ei gloymd!*

With Thor’s hammer in our hand we strike straight into the skull, so  
that the words are not forgotten!

The rappers take the traditional motif, Thor’s hammer, into symbolic usage: the hammer could be – and was – struck into a man’s skull in the old ballads, but here the metaphor is used to emphasize the power of rap.

### **Rhetorical aspects of the text „Frá bygd til bý“**

It is also worth noting that the lyrics of „Frá bygd til bý“, unlike those of ballads, do not have a narrative structure. Faroese heroic ballads are elliptic in comparison with the stories told in the original prose versions, or sagas. Nevertheless, a certain storyline and plot – even if multi-episodic and prolonged – is distinguishable in them, and the singers and dancers can follow them. „Frá bygd til bý“, on the other hand,

does not constitute one specific story, but is rather a mosaic of elliptic statements, exclamations and allusions. It is indeed a polyphonic text (Bakhtin 1984), conveyed in a variety of voices. The song's different elliptic statements do not constitute a narrative unity, but they are set in the same semantic framework, Faroese culture.

This lack of narrative structure does not obscure the comprehensive message within the song, however. The main subject constitutes a gritty image of the Faroe Islands projected through the subjectivism of the lyricists. Many rappers declare that they are storytellers, given that they consider storytelling (Rose 2004) a method they „inherited with the culture“ from its African-American origins. It is also described as the most predominant lyrical mode among African-Americans (Alim 2004). The importance of this narrative aspect of hip hop is encompassed in descriptions of rap and hip hop as a progressive force in young people's lives, of the communal knowledge rap can produce that may make people think and act differently. The rhetorical aspects of storytelling are used as a means of both explanation and persuasion, as Smitherman (1973, 1977) points out.

Strong rhetorical elements such as exclamations and repetition are also used in „Frá bygd til bý“. As an anti-narrative song, however, it does not follow the above-mentioned rules of hip hop. Its elliptic narrative structure, repetition, refrains and prosodic simplicity rather tie it to the core elements of the heroic ballad (see e.g., Chesnutt 1992, Colbert 1989).

Swangah's way of greeting the audience is quite common in rap. On the local level it has assumed connecting original rap technique to the local practices. Self-positioning could be regarded as a legacy of „face-to-face dynamics“, which according to Dimitriadis (2001, 2) is a living practice that survived through modes of rap activism inside the various communities [from which hip hop originates]. Self-presentation is of the essence for rap artists if they are to attract the audience's attention and ensure their own visibility through their performative style. Hip-hop mantras such as „keeping it real“ and „be true to yourself“ continue to be a part of the performativity and the relationship between MCs and their audiences. The Swangah duo make references to the 1980s when they were born, to the places in which they eat and to all 18 Faroese islands, but at the same time they paint an ironic and self-mocking picture of the exoticism and the uniqueness, welcoming everybody to the place in which the oystercatcher is a beast, where they eat boiled sheep's head and wind-dried lamb.

Many elements, such as greetings in rap tend to be hyperbolic in nature (Nærland 2014, 48), the rhetoric of hyperbole being understood as provocation, profanity and exaggeration used for the purpose of emphasis. Steens's lyrics in *Alt mitt er svakt rím*, until many verses down, constitute a typical example of self-aggrandizement and exaggerated language that is associated with highly rhetorical black vernacular speech. Clever world-play, mimicry, proverbial statement and aphoristic phrasing, punning and plays on words, spontaneity and improvisation, image-making and metaphor, braggadocio are all characteristics of black urban language known under the term *signifying* (Smitherman 1977, 94), that is still largely in use the vernacular and thus typical for contemporary rap music as well. Many of these rhetorical elements have found their way into the local languages via verbal artistry of local rappers, in this case Swangah's.

*Hetta er føroyskt, hetta er mergjað, hetta er rátt, tit snerkja, tí hetta er „in your face“ sum tit merkja.*

This is Faroese, this is marrowy/powerful, this is brutal, you turn up your nose, because this is „in your face“ as you recognize.

## **Discussion**

In maintaining their identity as both entertainers and community spokespersons, the Swangah rappers retain strong ties with their community. In the song discussed here they navigate certain latitudes; they represent all the villages and every one of the Faroe Islands; they are brave and they want brave followers; they have Viking blood and Irish luck, and they do what their ancestors did; they walk proud and tall. The last part of the piece may also contain a hidden reference to the Faroese-Danish political discourse, with its distinctive Faroese rather than Nordic features, for example. This is where the lyrics could easily be (mis)interpreted if not considered in the appropriate context. Hip-hop realism is – and should be – filled with metaphors and metonymies of existence that concern listeners or commentators representing a wide range of political, social and intellectual perspectives (Perry 2004, 40).

One aspect of interest in studying Faroese rap lyrics is the fact that they are produced in a society that actively values its own traditions. Heritage is an essential part of normal daily life, and the way Swangah use it is an enthralling combination of Faroese rap, Faroese gangsta and features known from Faroese poetry and ballads. The duo construct their

performative identity through fostering progressive social consciousness alongside the ideological reunion of the clean and the dirty, and of the sacred and the profane (Perry 2004, 42).

The lyrics of „Frá bygd til bý“ could be considered from a performative perspective as a specific communicative practice of directing and managing public attention by means of disruptive spectacle, boasting and overstatement (Pough 2004). Swangah’s rap make use of both social and stylistic sensibility as well as socio-demographic affiliation. What the lyrics have „inherited“ from the African-American original include the double consciousness that infects hip-hop discourse, and even more strongly the „straight to the matter“ approach and „radical honesty“ (Perry 2004, 43).

Viewing a live presentation of the song emphasizes the importance of the shared experience of the rappers and the audience: the audience moves with the rhythm and joins in the refrain, which creates a very intense atmosphere. This, of course, resembles the Faroese chain-dancing tradition, which is still a living practice and a significant aspect of Faroese self-understanding.

Faroese rap by duo Swangah brings „glocal hip-hop knowledge“ into the Faroese cultural context in leaps and bounds by comparison with many other European hip-hop forms. It seems that the accumulated experience of neighbouring Nordic hip hop has given the Faroese rappers a Nordic model. Even if their use of historic, linguistic and cultural resources from national poetry and heroic ballads could be seen as merely referential, the point is that the appropriation of the hip-hop culture in their case has started from just the right point.

As we have shown, the modern song „Frá bygd til bý“ performed by Swangah adopts distinctive features from at least three generic sources: contemporary global hip hop, Faroese national Romantic poetry and heroic ballads. All three generic repertoires are meaningful in the interpretation and understanding of the song, which could be seen as a continuation of the Faroese tradition, as well as colliding with it. In their use of Faroese tradition and culture, the Swangah rappers not only glorify their native country but also introduce sharp self-irony and humour. The reason for the great success of the song may lie in this Faroese bricolage of contemporary and traditional poetic forms, as well as in global and local aspects, and of pathos and irony.

## Appendix

### Lyrics of „Frá bygd til bý“ – From village to town

From *Sangtekstir*, <http://sangtekstir.com/fra-bygd-to-by/>

Words: Swangah

Translation: Martina Huhtamäki in consultation with Turið Johannesen

*Niðurlag. Refrain.*

Hetta fer út til alt Føroyar, 18 oyggjar, vit liva og doyggja har, so minst til! Hetta fer út til alt Føroyar!

*This goes out to all the Faroe Islands, 18 islands, we live and die there, so remember! This goes out to all the Faroe Islands!*

Gev mær meira grind (kom!), fokk um tað er synd (kom kom við!).

*Give me more whale-meat (come on!), fuck it if it's a shame (come come on!).*

Hetta fer út til alt Føroyar, 18 oyggjar, vit liva og doyggja har, so minst til! Hetta fer út til alt Føroyar! x3

*This goes out to all the Faroe Islands, 18 islands, we live and die there, so remember! This goes out to all the Faroe Islands! X3*

1. Cren:

Eg var føddur í 80' unum, við tí skeiva roykinum í lungunum, ein 9mm í munnum.

*I was born in the 80s, with the intoxicating smoke in my lungs, a 9 mm in my mouth.*

Aldrin runnið, fari aldrin at renna! Skrivi til min pennur fer at brenna,

*I have never run, will never run! I write 'til my pen starts burning,*

hoppi í mítt track-suit og aftur at selja, lat meg fortelja: Eti svín uttanfyri hjá Muldi, Suðuroy, Norðoy, Brixton Bully,

*jump in my track suit to sell again, let me tell you: I eat pork outside of hjá Muldi, Suðuroy, Norðoy, Brixton Bully,*

eitt sinnisjúkt hospital, eg renni runt við! Nakrir kaldir klettur (Steen: Cren er fokkin svangur)

*a hospital for the insane, I run around with! Some cold cliffs (Steen: Cren is fucking hungry)*

og flettir alla kappingina upp, sum veðrar. Og hetta prentar SD á New-Era keppar.

*and slaughters the competition, like rams. And this SD prints on New Era caps.*

Hjartað bankar, tá vit eyguni senda. Tí sjálvt um flogfarið ikki lendir, fer mín høgra hond altíð at gera tað betur.

*My heart is beating when we exchange glances. Even if the aeroplane doesn't land, my right hand will always do it better.*

Fokk eitt fróðskaparsetur, fá karakterir ígjøgnum øll míni problemir.

*Fuck the (the Faroese) university, I get grades because of all my problems.*

2. Steen:

Vælkomin til Føroyar har tjaldrið er eitt beist, seyðarhøvd, skerpi kjøt, føroyska húgván situr skeivt.

*Welcome to the Faroe Islands where the oystercatcher is a beast, boiled sheep's head, wind-dried lamb, the Faroese cap is cocked on one side.*

Vit liggja nr. 1, greitt krevjandi. Vit tóku tað, sum Elin í Stórustovu kenni eg positióinina.

*We are number one, clearly demanding. We took it, like Elin í Stórustovu I know the position.*

Eingin betri her, ja, tað hevur tú rætt í. Frá Vestmanna til Skopun, og skund til Klaksvík.

*Nobody better here, yes, right you are. From Vestmanna to Skopun, and hurry to Klaksvík.*

Alt mítt er svakt rím, sum hjartað er lagt í. 24/7 mín vakt tíð er altíð.

*Everything I have is crazy rhymes, that I've put my heart into. 24/7 my duty is always.*

Vit hanga í, so kom og fokkin fylg okkum. Øll Føroya fólk siga: (Fokk Paul Watson!)

*We hang on, so come and fucking follow us. All the Faroese people say: (Fuck Paul Watson!)*

Sjúkur, djúpur føroyingur við grindaknivi, trúgv mær, eingin vil síggja eina mynd av tí.

*A cool, serious Faroese with a whale-knife, believe me, nobody will see a picture of that.*

Vit koma stormandi við fullari ferð og um barrin er opin, so drukna vit her.

*We come rushing at full speed and if the bar is open we drown ourselves there.*

Swangah Dangah – triggir leysir búrhundar, og pulsarin í rappi er tað, ið nú dundrar.

*Swangah Dangah – Three released caged dogs, and the pulse in rap is what now thunders.*

### 3. Ragnar:

Við Tórshamarinum í hond, vit smekka beint á hövd, so tað verður fest fast, orðini verða ei gloymd!

*With Tor's hammer in our hand, we strike straight into the skull so that the words are never? forgotten!*

Føroyskt rap, ja, vit gera eina roynd og sláa alt niður sum hoyggj. Representera hvørja bygd, og hvørja oyggj!

*Faroese rap, yes, we give it a try and cut everything down like hay. We represent every village and every island!*

(Hvar eru vit staddir?) 62 norð, 6,45 vest. Hoppa umborð, tær tørvar ein bjargingarvest.

*(Where are we?) 62 [degrees] North, 6,45 West. Jump on board, you need a life jacket.*

At royna at flowa við okkum, er sum ein vitleys test, tí alt vit gera, er gjørt av mót og respekt.

*Trying to flow with us is like an insane test, because all we do we do with courage and respect.*

Kaldar føtur møta sjálvsálit og intelligens, víkingablóð, triggir kleyvarir og eitt sindur írskt held.

*Cold feet meet self-confidence and intelligence, Viking blood, three-leaf clover and a bit of Irish luck.*

(Øll eru blást her,) vit skylda bara uppá veðrið. Fokk Black Sheep, eg drekki blóð úr einum veðri!

*(Everybody is stupid here,) we just blame the weather. Fuck Black Sheep, I drink the blood of a ram.*

Standi við rættum ryggi, sum Nólsoyar Páll, brenna torv og blása Risan og Kellingina um koll!

*(I) stand with a straight back, like Nólsoyar Páll, burn turf and blow down the Giant and the Hag*

Hetta er føroyskt, hetta er mergjað, hetta er rátt, tit snerkja, tí hetta er „in your face“ sum tit merkja.

*This is Faroese, this is marrowy/powerful, this is brutal, you turn up your nose, because this is „in your face“ as you recognize.*

So koom núúú!

*So come on!*

## Bibliography

- Alim, Samy H. 2004. *You know my steez: An ethnographic and sociolinguistic study of styleshifting in a black American speech community*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bakhtin, Mihhail 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chessnutt, Michael 1993. Aspects of the Faroese Traditional Ballad in the Nineteenth Century. *ARV – Scandinavian Yearbook of Folklore 1992*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Chang, Jeff 2003. *Can't stop, won't stop. A history of the Hip hop Generation*. London: Ebury Press.
- Colbert, David 1989. *The birth of the ballad. The Scandinavian medieval genre*. Stockholm: Svenskt Visarkiv.
- Dimitriadis, Greg 2001. *Performing Identity, Performing Culture. Hip hop as text, pedagogy and Lived Practice*. New York: Peter Lang.
- Familjan.fo 2011. Hvussu skal barnið eita? www.familjan.fo. 9.11.2011; accessed 15.5.2015, site no longer active.
- Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gaini, Firouz 2011. „Cultural rhapsody in shift. Faroese culture and identity in the age of globalization.“ *Among the islanders of the north. An anthropology of the Faroe Islands*. (Ed.) Gaini. Fróðskapur. Tórshavn: Faroe University Press.
- Gaming.fo 2009. Inlägg om *mergjaður*. www.gaming.fo 2.10.2009. accessed 15.5.2015.
- Hammershaimb, V.U. 1891. *Færøsk anthologi. Tekst samt historisk og grammatisk indledning*. København: Møller & Thomsen.
- Hess, Mickey 2005. „Hip-hop Realness and the White Performer“. *Critical Studies in Media Communication* Vol. 22, Issue 5: 372-389. Available 08.11.2017: nca.tandfonline.com
- Huhtamäki, Martina, 2005. *Baksa við frælsu veingjum: sanger med fosterländska teman av den färöiska rockgruppen Frændur*. Master's Thesis. Helsingfors: Helsingfors universitet.
- Jakobsdóttir, Katrin. 2003. „Fokk þú og þitt krú: Endursköpun íslenskrar sjálfsmyndar í rappi“. *TMM Magazine* 64/3–4: 14–17.
- Krims, Adam 2000. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kringvarp 2014. Swangah: *Vit halda okkum til føroyskt*. Radio-interview

- with Swangah, 16.7.2014. <http://kvf.fo/netvarp/uv/2014/07/16/swangah-vit-halda-okkum-til-froyskt>
- Marnersdóttir, Malan 2011. „From oral poetry to rap in the Faroes.“ *From oral tradition to rap. Literatures of the Polar North.* (Eds.) K. Langgård & K. Thisted. Nuuk: Ilisimatusarfik/Forlaget Atuagkat.
- Marnersdóttir, Malan & Sigurðardóttir, Turið 2011. *Føroysk bókmentasøga I.* Tórshavn: Nám.
- Mitchell, Tony 2015. „Icelandic hip hop: From ‘Selling American Fish to Icelanders’ to Reykjavíkurdætur“ (Reykjavík Daughters). *Journal of World Popular Music*, 240–260.
- Mitchell, Tony 2001 (Ed.). *Global Noise. Rap and Hip Hop outside the USA.* Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut.
- Mitchell, Tony 2000. „Doin’ damage in my native language: The use of „resistance vernaculars“ in hip hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand.“ *Popular Music and Society* 24(1). 41-54.
- Nærland, Torgeir Uberg, 2014. Hip Hop and the Public Sphere: Political Commitment and Communicative Practices on the Norwegian Hip Hop Scene. *Javnost – The Public*, 21:1, 37-52.
- Perry, Imami 2004. *Prophets of the Hood – Politics and Poetics in Hip Hop.* Durham: Duke University Press.
- Potter, Russell A. 1995. *Spectacular vernaculars. Hip-hop and the politics of postmodernism.* Albany: State University of New York Press.
- Pough, Gwendolyn D. 2004. *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere.* Boston: Northeastern University Press.
- Rose, Tricia 2004. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America.* Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press, 1994
- Sangtekstir, <http://sangtekstir.com/fra-bygd-to-by/>
- Sigurðardóttir, Turið 1987. „At rejse ud for at komme hjem. Den færøske sangdigtning 1876-1892 som del af og udtryk for færøsk nationalidentitet i støbeskeen.“ Master’s Thesis. København: Institut for litteraturvidenskab.
- Simonsen, Kim 2003. „Eftersøgningen af det færøske.“ *Nordisk litteratur 2003.*
- Smitherman, Geneva 1973. „The Power of Rap: The Black Idiom and the New Black Poetry.“ *Twentieth Century Literature* 19, 259–74.
- Smitherman, Geneva 1977. *Talking and Testifyin: The language of Black America.* Houghton Mifflin. Boston.

- Songbók Føroya fólks* 1997. T. Johannesen (Ed.). 9. Edition. Tórshavn: H.N. Jacobsens Bókahandil.
- Swangah Dangah 2011. „Frá bygd til bý“. Recording *Belials synir*. Tórshavn: Tutl.
- Östman, Jan-Ola 2011. „Standardspråk, dialekter och populärmusik i ett senmodernt Svenskfinland.“ *Studier i dialektologi och sociolingvistik. Föredrag vid Nionde nordiska dialektologkonferensen i Uppsala 18–20 augusti 2010*. (Eds.) L.-E. Edlund, L. Elmevik & M. Reinhammar. Uppsala: Acta academiae regiae Gustavi Adolphi CXVI. S. 357–366.
- Wermuth, Mir 1996. „Rap from the Lowlands (1982-1994): Global Dichotomies on a National Scale.“ Paper presented at *Crossroads in Cultural Studies Conference*. Tampere. Finland.

**Dragana Cvetanović**, Ph.D. Candidate, Alexander Institute and Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki. dragana.cvetanovic@helsinki.fi

**Satu Grunthal**, Ph.D., Adjunct professor, university lecturer, Teacher Education, University of Helsinki. satu.grunthal@helsinki.fi

**Martina Huhtamäki**, Ph.D., Post-doctoral researcher, Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki. martina.huhtamaki@helsinki.fi

## Notes

- 1 The performance can be watched at: <https://youtu.be/5iF8LfxMddE> (accessed 15.1.2016).
- 2 According to tutlrecords.com; see also Marnersdóttir (2011).
- 3 Tutlrecords.com (2011)
- 4 Tutlrecords.com (2011)
- 5 Wermuth (1996:3): „If we consider authentic cultural expressions as being real, natural and original, Dutch hip hop cannot be authentic by definition.“
- 6 In „Frá bygd til bý“, Swangah make use of features from not only the Faroese ballad genre but also Faroese national Romantic poetry. In this section we discuss how Swangah thereby also relates to the local sung literary tradition. However, these features are not just to be taken at face value, since they also include irony and self-mockery. Faroese national Romantic poetry appeared in Copenhagen in the late 19th century (Sigurðardóttir 1987). Faroese students started writing songs in which they glorified their native country, the Faroe Islands, which for the first time were seen as an entity rather than separate local communities. Features known from national Romantic poetry were also evident

in later Faroese popular music. Artists such as Frændur in the 1980s sang about the beauty of their native country and their love for it (Huhtamäki 2005). In recent years, artists such as Týr and Eivør have brought out their Faroese origin in various ways. As Gaini (2011) points out, tradition is visible in many ways in contemporary Faroese culture. According to Simonsen (2003), „the Faroese“ is still sought in different forms of contemporary music and other culture, as a way to strengthen the idea of a regional and national community.

- 7 www.familjan.fo 2011, could not be accessed in August 2016
- 8 www.vbf.fo 2013
- 9 www.gaming.fo 2009
- 10 The term 'swanga' also has several meanings in slang, often connected with masculinity and cars. See, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Swangas>
- 11 Tony Mitchell (2001, 2015) studied various forms of glocal hip hop, of which the last one was Icelandic.
- 12 When we use the term 'national', we are aware of the on-going discussion about the political situation of the Faroe Islands in connection with Denmark, under the rule of which they hold an autonomous position. In the framework of the present article, it is not possible to go more deeply into these themes.

# ORIGIN AND VERSION



*Peter Hvilshøj Andersen-Vinlandicus*

# Origin and Age of *Sjúrðar kvæði* According to Rational Philology

## ABSTRAKT

Siden 1822 har den færøske kvadtradition skabt debat. Dengang mente P. E. Müller, at kvadene i 1000 år havde forplantet sig mundtligt. Han havde selv beskrevet *Sjúrðar kvæði* i 1818 i sit *Sagabibliothek*. Forlægget for førsteudgaven blev optegnet samme år af J. H. Schrøter, en afvigende version i 1821 af J. Clemensen. I 1851 kombinerede V. U. Hammershaimb de forskellige varianter til en kanonisk version i tre afsnit. *Sjúrðar kvæði* er beslægtet med *Vølsunga saga* (1270/1400), *Þiðreks saga* (1250/1300) og *Den Hvenske Krønike* (1603). Ifølge almindelig opfattelse smeltede mundtlige sagnvarianter sammen på Færøerne i 1300-tallet. Den Rationelle Filologi er baseret på empirisme og postulerer, at fortællinger gennem længere tid kun kan formidles visuelt, dvs. skriftligt. Ifølge dette postulat blev sagnet til i Østrig omkring 1200, kom via håndskrifter til Norden og genopstod i 1818 som *Sjúrðar kvæði* via trykforlæg. Schrøter lod sig inspirere af Müllers *Sagabibliothek* og kan anses som tekstens ophavsmand.

## **Previous Scholarship on *Sigurd's Song* and a New Analytic Method**

This paper deals with the Sigurd legend known through numerous texts recorded since the early 13<sup>th</sup> century, the oldest testimony to be dated with accuracy being the Middle High German *Song of the Nibelungs* (1200/1204, ed. 1757/1782), the latest *Sigurd's Song*, at least according to the year written on the first preserved manuscript (1818, ed. 1822). First of all, the theoretical basis of these lines must be briefly defined. The 'Rational Philology' mentioned in the title is a new, still largely unknown analytic method based on empiricism. It has been developed in Strasbourg

and was first applied to the myth of the Lombards' Scandinavian origin (Andersen 2008). Adherents of 'Rational Philology' state that human knowledge only comes from sensory experience. Our method is to test hypotheses by observation. We are skeptical of speculation and postulate that from a scientific point of view, non-observable entities have no existence, whether they be God, medieval orality, or anything else belonging to metaphysics or private human belief. As to medieval texts, we draw two consequences from this axiomatic postulate, firstly that legends are transmitted through time by manuscripts or pictures, secondly that there exists a direct genetic relationship between two documents belonging to the same family if the influence of the earlier document on the later one cannot be refuted. In other words, two such documents are related to each other as a mother to her daughter, not as two sisters unless somebody can prove that another generation is actually lost (Andersen 2012: 175-176).

At first glance, this method may seem strange because we are used to thinking of memory as transmitted orally from generation to generation in societies without scripture. It may have been so. We just do not know anything for certain about this time. Subsequently, we are free to believe in orality or not. However, we must remember that impressions are often delusive. Until the Copernican revolution, everybody thought that the sun was turning around a stable Earth, because we cannot feel any movement. Today, everybody knows that the Earth revolves around the sun, but it took a long time to accept our current scientific understanding.

In Denmark, literature was linked with astronomy when the Sigurd legend came to Ven (7.5 km<sup>2</sup>) between Zealand and Scania at the end of the 16<sup>th</sup> century. As we shall see, the transmission of the medieval material to Denmark was not due to orality, but to the astronomer Tycho Brahe (1546-1601). He built the castle Uraniborg on a minuscule island, spent 21 years there, and believed in traditional geocentric astronomy while his enemy, the poet Jon Jakobsen Venusinus (c. 1558-1608), was the first Scandinavian to defend the heliocentric model and new science. Venusinus's motto was *Αυτοϛ ὄρα non Αυτοϛ ἔφα* ('Have a look yourself' not 'He [Pythagoras] said it himself'). When he became a professor of physics, Venusinus did not want his students to use the same dogmatic argument as the Pythagorians, but to make their own observations.

Let us follow his advice and apply Rational Philology to the Sigurd legend. You may be surprised by the result, since this method not

only leads you straight to the conclusion that there was only written historiography between late Antiquity and the *Song of the Nibelungs*, the earliest evidence of the legend, but also to there being no orality until the legend arrived on the Faroese islands in 1817 or 1818.

As mentioned above, the last record of the Sigurd legend is *Sigurd's Song* (here defined as CCF 1) – in Faroese *Sjúrðar kvæði* (singular or plural). The text is the core of a collection of ballads first published in 1822 by a Danish clergyman and botanist, Hans Christian Lyngbye (1782-1837). Since then, the origin of the song has been ardently discussed throughout the world. For more than a century, it was commonly accepted that the text was composed in the Middle Ages, after the *Saga of Thidrek* (1250/1300, ed. 1715) and the *Saga of the Volsungs* (1270/1400, ed. 1737) on which it depends, but long before Reformation. Agreements with *Grimild's Song* (1575/1586, ed. 1591) and the *Chronicle of Ven* (1603, ed. 1818/1853) were generally supposed to be due to lost common sources. As to the dating, the Faroese linguist Jakob Jakobsen (1864-1918) was more cautious than most other scholars. He thought the story originated in Norway, but not before the end of the 14<sup>th</sup> century (1904: 40). Until recently, no later dating was taken into consideration (cf. Andersen 2007: 150-151). A large consensus still exists around Jakobsen's proposal, not only for this song in particular, but for the Faroese ballad tradition in general (cf. Opielka 2009: 30)

I do not agree with this dating and have so far argued alone. In my opinion, the poem did not exist before it was recorded. I would like to arouse a constructive debate and by no means wish my ideas to be misunderstood as provocation. *Sigurd's Song* is a glorious monument, and the Faroese nation is right to be proud of it, not least because it is linked with the dance tradition, „the most important cultural heritage of the insulars“ (*Das wichtigste kulturelle Erbe der Inselbewohner*) (Opielka 2009: 7). However, is there any objective reason why national pride should depend on the age of local culture instead of its intrinsic value?

Ten years ago, I studied *Sigurd's Song* in connection with the Danish ballad tradition and the *Chronicle of Ven*, an anonymous fairy tale actually written by Venusinus. This short story is the only other testimony of the Sigurd legend describing a child exchange. In *Sigurd's Song*, the two new-born children are called Högni and Svein ('young man') (CCF 1H<sup>3</sup>: 202, 216), in the Danish text Ranche and Sigfrid. Högni, Högni's son, corresponds to Hogen's son Ranche, Svein to Chremild's son Sigfrid, a boy named after his mother's first husband Sigfrid Horn.

Högni junior's mother is Helvik, Ranche's mother Huenild. They are servants of Guðrun and Chremild. In order to prevent their mistresses from killing Högni and Ranche, Helvik and Huenild conduct a child exchange in the cradles. Trapped, Guðrun and Chremild thus kill their own sons and raise their servants' sons instead, calling them falsely Svein und Sigfrid. This odd exchange is recorded in no other version of the legend. I was convinced that this motive had a secret meaning related to Ven and Tycho, the most illustrious inhabitant of the island ever. At the end of the fairy tale, Huenild's son is suddenly called *Sigfredt Ranche* by Venusinus. This particular spelling only occurs once and phonetically recalls Tycho's birth-name *Tyge Brahe*. The two names have the same series of vowels *i/y, e, a, e* and also partly the same consonants *g, r, ch* (cf. Andersen 2007: 357).

I was unable to decode this secret meaning until I discovered evil rumors about Tycho and the royal family. According to one of them, the astronomer had a love affair with Queen Sophia of Mecklenburg (1557-1631) and they poisoned her husband, King Frederick II (1534-1588). King Christian IV (1577-1648) could have been the two lovers' son, but another rumor suggested that he was rather a changeling put into the royal cradle by Tycho's stepmother while she was working at the court. According to this rumor, the king was Tycho's son Nicolaus supposed to have died on the 8<sup>th</sup> of January 1577 in Scania, three months before the royal birth at Frederiksborg in Zealand. In a funeral poem engraved on a copper plate, the astronomer strangely predicted that his dead son would come back to life (Andersen 2009a: 414). Thanks to the media, this sensational gossip spread throughout the world when Tycho's grave was reopened in 2010.

Venusinus already promoted these evil rumors about Tycho, Sophia, and Christian and thought himself to be an illegitimate son of Frederick II's mistress Anne Hardenberg (Andersen 2009a: 420-424; 2015a: 133). This complicated royal affair probably inspired Shakespeare's *Hamlet*, in which the main characters Claudius, Gertrude, and Hamlet seem to embody Tycho, Sophia, and Christian; Frederick being represented by the ghost. In the English play, Venusinus is present through his name-sake Horatio. This character quotes the Roman poet Horace, who was born in Venusia and therefore called Venusinus by Suetone. The Danish poet chose this Latin cognomen in homage to his Roman predecessor, but also to his putative birth-place Ven, poetically renamed Venusia in Latin. International scholarship is slowly beginning to join in the

opinion that *Hamlet* echoes contemporary rumors about Tycho (cf. Andersen 2015a: 137).

Just as Shakespeare's play can be read as a description of Danish reality, the *Chronicle of Ven* can be understood as a story about its author and his relationship to the astronomer and the royal family. According to a new reading of the text, Sigfrid Horn, Hagen/Hogen, Chremild, Ranche/Karl and Gluna/Huenild embody Frederick, Tycho, Sophia, Christian, and Tycho's wife Christine. In the clever servant Huenild who is related to the island through her name, Venusinus also portrayed himself (cf. Andersen 2015a: 140-146).

These preliminary explanations about the *Chronicle of Ven* may seem to divert us from *Sigurd's Song*, but this is a misreading. The two stories represent a unique variant of the same legend, and that most probably means intertextuality. If the cradle motive was originally added by Venusinus in order to discredit his younger half-brother Christian, no common source of the *Chronicle of Ven* and *Sigurd's Song* ever existed. On the contrary, the Faroese text must then depend on the Danish prose because of this motive, not only the end of it, but all parts. Is there any internal reason to cut this beautiful poem into pieces? As we shall see, the *Chronicle of Ven* is only transmitted in two manuscripts which remained unnoticed until the beginning of the 19<sup>th</sup> century, and the cradle motive was not revealed in print before 1818. The dating of *Sigurd's Song* must depend on this edition of the *Chronicle of Ven*.

For several years, I thought the first version had been written in 1817 by the clergyman of Hvalba on Suðuroy, Johann Henrik Schrøter (1771-1851) (Andersen 2007: 214-239; 2015a: 146-149). As far as I know, this ascription never raised any public reaction until the Ballad Congress in July 2015. I still believe Schrøter to have written most of *Sigurd's Song*, but I am not sure any longer that he did it already in 1817, because this year does not harmonize with the first printed mention of the child exchange. In consequence, this paper argues for an even later dating. During the Ballad Congress, Professor Eyðun Andreassen brought new arguments in favor of my ascription of the song to Schrøter, and his lecture may become a milestone in Faroese scholarship. For the first time, a local authority publicly expressed doubts about the medieval origin of *Sigurd's Song*. Faroese Television covered the event by interviewing the professor and myself (Andreassen *et al.* 2015). Some months later, my theory was also referred to in a book (Simonsen 2015: 25-27). Faroese Radio then broadcast a long interview,

in which I developed my arguments in Danish (Sólstein 2016). They have now been largely countered in Faroese by Professor Andreassen, who returned to his original judgment on the „history about Sigmund’s son Sigurd,“ which he previously thought to be only „500 years younger than the biblical stories“ about Jesus, i.e. the New Testament written in the second century of our era (*søgan um Sjúrd Sigmundarson er eini 500 ár yngri [...] enn tær bíbilsku søgurnar*) (2005: 37). I ignore the opinion he defends in this book. As of yet he has never published any dating of the Sigurd legend and *Sigurd’s Song* other than the one just quoted.

The issue of dating mythical literature does not only concern the Faroe Islands, but all other nations. The *Iliad* and the *Odyssey* are generally believed to have been composed by a blind man in the 8<sup>th</sup> century B.C., but the first written records appeared several centuries later. King Arthur ruled Britany in the fifth century according to medieval English historiography, but the first novels about the Knights of the Round Table were written by Chrétien of Troyes in France at the end of the 12<sup>th</sup> century. Charlemagne crossed the Pyrenees in 778 and fought the Muslims in Spain, but this campaign is not recorded in fiction until the First Crusade at the end of the 11<sup>th</sup> century. A Burgundian kingdom on the Rhine was destroyed by the Romans and the Huns in 436, but the first mention of this event in fictional literature is found after the Third Crusade in the *Song of the Nibelungs*. In all these countries, we do not know how the memory of the historical events travelled through time to the poets: through lost oral poetry or the well-known chronicles.

France, Germany, and Britain have owned continuous written traditions since the Roman Empire, Scandinavia has not. That is why the issue of orality is of higher importance in this part of Europe. Danish scholarship eagerly believes the aristocratic ballads recorded after 1550 in the entourage of Tycho originate in a plebeian medieval tradition, as does Norwegian scholarship with ballads recorded in the 19<sup>th</sup> century or even later. When Professor Andreassen questioned a prejudice inherited from the Romantic era, his nation became a pioneer in Europe.

### **The Origin and Evolution of the Sigurd Legend until 1807**

The Faroese variant of the Sigurd legend is a vivid branch of an old deep-rooted tree planted in Germany or more probably in Austria. In either case, the legend originated in the continent. On this point all scholars agree. This tree is the illustrious *Nibelungensage*, as the Sigurd legend is called in Germany. Today it owes most of its fame to Richard

Wagner and his *Ring of the Nibelung* (1848/1852, ed. 1853). This cyclical opera consists of four parts like the first Faroese version published by Lyngbye. Wagner's and Lyngbye's tetralogies differ mainly in their origin. Although the German composer did not explain where he drew his knowledge from, we know he used only written sources, mainly modern translations of the *Song of the Nibelungs* and the *Saga of the Volsungs*, a prose rendition of Icelandic poems partly preserved in one single manuscript, the famous Codex Regius (c. 1270, ed. 1665/1812). Further information about these texts and their editions can be found on the website Gottfried-Portal. The interpretations presented in the following lines are developed more thoroughly in my publications listed in the bibliography. In consequence, this paper does not repeat detailed references to stanzas, verses, chapters, and scholarship, except for *Sigurd's Song*. This part of the paper is meant to be a general survey with focus on the evolution of the legend from Austria to the Faroe Islands. In the 19<sup>th</sup> century, Lyngbye tells us roughly the same story as Wagner, but refers to orality. The German claimed to have composed a new poem, the Dane to be a neutral registrar of ancient poetry. Nobody blames Wagner for having been unfaithful to medieval tradition, for having renewed a legendary material, for being a poet. Why should we have less forbearance towards Lyngbye's Faroese informer? He was a talented bard like Wagner, he only transformed the material into another kind of *Gesamtkunstwerk*.

The *Song of the Nibelungs* and the Icelandic texts are the best-known medieval versions of the legend. They are quite different from each other, but all tell a story about an extraordinary dragon slayer. He is called Siegfried in the south, Sigurd in the north, Sjúrdur on the Faroe Islands. This hero owns a treasure, and his behavior causes a dispute between two women. He first conquers one of them, Brunhild or Brynhild, for another man, Gunther or Gunnar. Then he marries the other, Kriemhild or Gudrun. For simplicity, the German variants will be used as generic terms in the following lines. After marrying the wrong man, Brunhild is humiliated by her sister-in-law Kriemhild. In order to avenge this humiliation she organizes the murder of Siegfried with the complicity of her husband. This is the first part of the story. The second part deals with the widow. Brunhild has now totally withdrawn from stage. In the *Song of the Nibelungs*, she lives discretely at court until the very end of the poem, in the Eddic variants she is dead.

Although none of the texts is set in any explicit chronological

background, the events are supposed to take place in late Antiquity. After Siegfried's death, Kriemhild marries Etzel, the king of the Huns. He is called Atli in Iceland. This ruler is a portrait of King Attila who died in March 453 in modern Hungary. This is exactly where he lives in the German poem. In 436 when Attila started ruling, fifteen years before his invasion of Western Europe, a Burgundian kingdom, settled somewhere on the left side of the Rhine, was destroyed by the Romans with the support of Hunnic troops, and the last Burgundian king was killed. According to contemporary sources, he was called Gundicharius. He is the model for Gunther, king of the Burgundians in Worms on the left side of the Rhine according to the *Song of the Nibelungs*. The Icelandic texts never explain where Gunnar's country is located. They do not even inform us of its name. They just say that this hero and his brother Högni hide Sigurd's treasure in the Rhine.

The German poem sticks much more closely to historical facts but its author makes serious mistakes. First of all, he puts together persons from different centuries. One of the heroes living at the Hunnic court is the exile king of the Amelungs, Dietrich of Bern. This character embodies the Gothic king Theodoric the Great born in 454, one year after Attila's death. He ruled Northern Italy, thus also Verona. This city was called Bern in German and existed before the Swiss capital was founded. The name of the Amelungs is due to Amal, the ancestor of the eastern branch of the Gothic nation according to Jordanes. In three Eddic poems the character is just called Thjodrek and is neither related to Italy nor to the Goths.

About twenty years after Theodoric's death in 526 in Ravenna, a Wisigothic king got a daughter in Toledo. The chronicles call her Brunehild (c. 546-613), and one of them ascribes her name to her brown hair, an evil color denoting a cruel heart. This woman married the king of Austrasia, but he was soon killed. Afterwards, the widow ruled the kingdoms of Austrasia and Burgundy in the names of her sons and grandsons for almost fifty years. It was a turbulent period of permanent wars and treachery, and she was held responsible for all this misfortune by Chlothar II (584-629), her husband's nephew. According to a chronicle, this relative accused her of having „caused the death of ten Frankish kings“ (*dece [sic] reges Francorum per ipsam interfecti*) (Krusch 1888: 141). Most other historians agreed. She had a poor reputation.

In fiction, she is depicted differently. The *Song of the Nibelungs*

portrays her as an amazon-like evil-minded queen of Iceland, but the poet does not explain how she avenges her humiliation, and there is no love story between her and the dragon slayer, at least not explicitly. However, Siegfried seems to know the queen quite well, and there are reasons to believe that she falls in love with him before her marriage with Gunther. At her wedding, she is sad and gives the guests an unconvincing explanation for her tears. In fact, she must be jealous on her sister-in-law Kriemhild. Full of psychological insight, the poem was also written for a female public. Today, the lengthy epic often bores the students who have to read it. The *Song of the Nibelungs* has never had any noteworthy success in countries other than Germany and Austria. It is too closely related to local geography and history to interest a foreign public.

The Icelandic version is totally different. Instead of sophisticated psychology, it is packed with delightful special effects. We hear of spontaneous revenge and permanent bloodshed and of an exciting dragon fight. There is even a brand-new introduction to the story with pagan gods as ‘guest-stars’. In the Eddic version, the humiliated woman is no mean Icelandic queen, but a disobedient, sympathetic goddess, a Valkyrie. When Sigurd crosses the fire-wall to wake her up, we are relieved, and our hearts are filled with empathy. When Gunnar’s evil mother gives Sigurd a poison that makes him forget his first mistress and his promises, we get angry and take pity on the betrayed goddess. Even when she persuades her husband Gunnar and her brothers-in-law to kill Sigurd, we never blame her. When she finally regrets her fault and jumps into her lover’s funeral pyre, we admire her sacrifice. In the Eddic version, Brynhild is the main character and she still is in *Sigurd’s Song* even without divinity.

Where did the Sigurd legend originally come from? The traditional model, which is still dominant, was elaborated on by Romantic scholarship at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, especially by August Wilhelm Schlegel (1767-1845) and Wilhelm Grimm (1766-1859). The German scholars believed it was possible to preserve memory during several centuries by oral transmission. In consequence, they postulated an invisible transfer of information from late Antiquity to the first known texts written at the beginning of the 13<sup>th</sup> century. Because the Icelandic versions refer to Paganism and the German poem to Christianity, Romantic scholarship concluded that the original legend was best preserved in the North. Grimm stated most of the Eddic poems originated from the 8<sup>th</sup> century (1829: 4). Such an assertion supposes 500 years of

oral transmission until the first written collection, which seems to have existed during Snorri's lifetime, some decades before the Codex Regius.

One fact is certain: the legend appeared between the depicted Heroic Age, i.e. late Antiquity, and the first testimonies of its existence, i.e. the first decade of the 13<sup>th</sup> century. We thus deal with a gap of 700 years. Speculating on oral transmission, Grimm and his followers rejected the legend as far back in time as possible.

A second fact is also undeniable: all medieval orality is lost and cannot be studied anymore. Even its existence cannot be proved. Argumentation based on oral transmission in the medieval period is thus pure speculation. Today, scientists can only operate with visual documents, mostly manuscripts and in some exceptional cases iconography. As to the Sigurd legend, the earliest pictures date from the 15<sup>th</sup> century. In earlier times, none of the female characters were ever painted, sculpted, or otherwise depicted. We most certainly possess continental iconography in Norway and Sweden showing some dragon fight, but this Scandinavian art has nothing in common with the *Song of the Nibelungs*. The first connection between this iconography and the Sigurd legend is found in Snorri's *Prose Edda* (1220/1230, ed. 1665). This poet may have transformed a Christian text into a myth about Paganism (Andersen 2015b).

If no female dispute about a dragon slayer was ever imagined before the 13<sup>th</sup> century, the *Song of the Nibelungs* must be an original composition based to some extent on historiography, but mostly on the poet's own free imagination. His main source was the *Waltharius*, a Latin poem from the 10<sup>th</sup> century. It tells us about a fight in the Vosges Mountains. Waltharius and his fiancé Hiltgunt steal Attila's treasure in Hungary and run away with it in order to marry in the hero's homeland Aquitania. After having crossed the Rhine in Worms, they are stopped somewhere in Alsatia by Guntharius, the king of the Franks. One of his warriors is Hagano. During the fight, Guntharius loses a leg. At the end, everyone returns to their own country. The poet tells us nothing about Guntharius's sister or his wife. Ironically, the treasure is forgotten in the mountains.

The *Song of the Nibelungs* can be read as an extension of this plot. By chance, Siegfried finds the treasures and helps Guntharius, now Gunther, conquer the strong Icelandic queen Brunhild. The king of Worms is too weak to vanquish her himself, because he is a cripple. In the end, he is killed far away from home with his entire army, although his cook had advised him to stay at home.

Why did some Austrian poet invent such a continuation, and why did

he add a bridal quest to Northern Atlantic? To understand the *Song of the Nibelungs*, we must remember that Iceland was mainly known for its volcanic activity. This country was thus situated near Hell, and its ruler was a devil. That is exactly how the poet describes the queen. In the *Song of the Nibelungs*, Iceland is a dangerous place with a diabolic woman. In 1197, the Holy Empire lost its emperor and was plunged into a civil war, just like the people of Worms in the poem. The dead emperor was Henry VI (1165-1197). Besides his title as emperor of Rome, he had worn the crown of Burgundy, just like Gunther. Moreover, Henry VI was physically weak and unable to fight, almost a cripple. In other words, the *Song of the Nibelungs* does not deal with late Antiquity, but with the present. If Gunther embodies the emperor, his wife must embody the empress Constance (1154-1198). She did not come from Iceland, but from Sicily, a geologically similar place. Both islands are volcanic and located at approximately the same distance from Worms, a twelve-day sea travel in the poem. At the mouth of the Rhine, you just have to turn left to get to Sicily instead of crossing the North Sea. Even the treasure is real. After the conquest of Sicily, the Germans brought Italian gold to the Castle Trifels near Worms in 150 wagons. In the poem, it takes the Burgundians four days to bring Siegfried's treasure to the boats. They use twelve wagons three times a day, i.e. 144 wagons.

If the poet wanted to tell a story about contemporary Germany, why did he choose false names? He must have had his reasons. By calling the emperor Gunther, he reminded the German nation of the destiny of previous Burgundy. In his eyes the emperor's death and the civil war were a repetition of history, and the Sicilian queen was responsible of all disasters, like Brunehild who had caused the death of ten Frankish kings. That is why the queen was called Brunhild in the German poem (Andersen 2009b). The Faroese heroine may thus have Italian roots.

Let us now have a look on the evolution of the legend up until *Sigurd's Song*, which preserves the gold and the bridal quest as traditional motives, but without any secret reference to Sicily. What happened to the *Song of the Nibelungs*? In Germany it was copied assiduously for three centuries and deeply influenced medieval German literature. However, one of the first mentions of the poem to be found comes from Denmark. In his Latin chronicle Saxo claims a famous song about Grimilda was performed near Roskilde by a Saxon singer in order to warn the duke Canute (1096-1131) against his own treacherous cousin. According to Rational Philology the Sigurd legend did not exist yet when this duke

was killed. Moralists may therefore accuse Saxo of duplicity. I prefer to call him a poet. In either case, he referred to the *Song of the Nibelungs*, and used it as a story of betrayal (cf. Andersen 2015a: 125-128).

In 1218 Snorri went to Norway and stayed for two years on the continent. During this time, he must have become acquainted with the same German poem as Saxo thanks to the increasing manuscript collection in Bergen, as well as to the iconographic dragon fight in some Norwegian church, perhaps in Hylestad. After his return to Iceland he inserted a combination of both stories into his *Prose Edda* and added an introduction about Pagan gods. Moreover, he fell in love with his fellow-citizen Brunhild, and transformed her into a nice lover without saying a word about her Icelandic origin.

According to Rational Philology Snorri's prose was used either by some other Icelander or by himself for a series of confusing poems, which were compiled in a manuscript, the lost ancestor of the Codex Regius. Later a Norwegian poet used the same German manuscript in Bergen as Snorri, but this time to focus on Thidrek of Bern. His work, the *Saga of Thidrek*, travelled to Stockholm, where it was translated into Swedish. A copy of this prose, known among scholars as *Didrikskrönikan* (1450/1470, ed. 1850/1854), was brought to Denmark, perhaps by Claus Bilde (c. 1490-1558), Tycho's grandfather. He was appointed a bailiff of Stockholm after the gloomy bloodbath in 1520. About 1555, his sons Sten (1527-1586) and Jens Bilde (1531-1575) composed the first Danish ballads about Didrik based on this Swedish manuscript.

These brothers must have offered the copy to Tycho's best friend, Anders Sørensen Vedel (1542-1616). This historian became interested in the Sigurd legend, when he translated Saxo's chronicle into Danish in 1575. Some years later he transformed the Swedish prose into a Danish song about Grimild. First, he wrote two drafts and inserted them into his private song-book, today preserved in the Royal Library of Copenhagen (NKS 815b,a 4to). Then, he met Sophia on Tycho's island and promised her a copy of his private songs. In 1591 he published a hundred ballads and dedicated them to the queen. Only *Grimild's Song* was published in three versions. In contradiction with the two manuscript drafts, the printed texts set the action in Ven. In his overview of the ballad, Vedel claimed it was the one performed to warn Duke Canute. It was therefore „very old“ (*meget gammel*) (1591: E 1<sup>r</sup>). Even without Rational Philology we can prove that Vedel was a liar. The traditional treasure is always immersed in the Rhine, also in the *Prose Edda*. In Vedel's ballad it

is hidden in Ven. This transfer was meant as a homage to Tycho. In consequence, *Grimild's Song* was brand-new when it was published.

It is nevertheless a remarkable text and has genetic importance for *Sigurd's Song*. Vedel only describes the second part of the story and thus never mentions Brunhild. Therefore, all evil characteristics are passed on to Grimild. In Vedel's song this female character is not only mean, but also hideous because of the first part of her name: *grim* means 'ugly' in Danish. Vedel prefers another woman to Brunhild. In the *Saga of Thidrek* the dying Högni begets a son with an anonymous servant, and this boy avenges his father, locking up the greedy Attila in a mountain together with the treasure. Vedel calls this servant Huenild. She is Grimild's counterpart because *væn* is an antonym for *grim*. In *Grimild's Song* Huenild offers her nice name to Tycho's island *Huen* ('the love' with unnatural stress on the vowel *u*, but normally pronounced like *væn*, 'beautiful'). Her son is called Rancke ('erect', 'proud'). Vedel cannot use Attila in his revision of the material because all events are supposed to take place in Denmark, and the Hunnic king never got so far. In *Grimild's Song* the heroine still marries, but Vedel does not tell us to whom. Logically, Grimild's mysterious husband cannot be locked up by Huenild's son. In consequence, Vedel casts Grimild as the evil character, and lets her starve to death with the treasure in a hill in Ven. She does not seem to have any children with her husband.

In 1603 Venusinus, then professor of physics, transformed Vedel's ballad into a fairy tale about Denmark, the *Chronicle of Ven*. He claimed to be born on this small island, but we know nothing for certain about his origin. As to *Sigurd's Song*, the most important new detail is the cradle motive, added to *Grimild's Song* by Venusinus for personal reasons already mentioned.

Another motive in *Sigurd's Song* most certainly originates in the Danish branch of the legend: the sea storm. In the *Song of the Nibelungs*, Hagen passes all Burgundians on the other side of the Danube in a boat and pulls so heavily on the oars, that they break. The Eddic branch describes the same accident during Gunnar's and Högni's travel to Atli. One of the poems locates the problem in the Limfjord in Northern Jutland. The motive of the river-crossing is preserved in the *Saga of Thidrek* and its Swedish variant, but Vedel adapted it to local geography and transformed it into a crossing of the strait of Øresund. After all, Denmark has no large river. Normally the waters of Øresund are quiet but in *Grimild's Song* a violent storm breaks out. This phenomenon

was added by Vedel to prove, that Queen Sophia really was compelled to spend two nights with Tycho in his castle because of bad weather, not for any dishonest reason as suggested by local slander. According to Vedel and Tycho's meteorological diary, a violent storm actually broke out on the 27<sup>th</sup> of June, 1586, when the queen visited Ven without her husband. To prevent unpleasant rumors Vedel underlined that she only wanted to see Tycho's instruments. This alleged storm influenced the ballad, when it was printed five years later. In the *Chronicle of Ven* Venusinus returned to the broken oars, while the poet of *Sigurd's Song* kept and amplified the storm motive. The Faroese episode can be admired on a spectacular five-meter large painting made in 1956 by William Heinesen (1900-1991). Adorning a wall in the assembly hall of the municipal school of Tórshavn, it shows how Guðrun uses magic to prompt a storm against her brother Högni.

The *Chronicle of Ven* was the last Scandinavian branch before *Sigurd's Song*. Meanwhile, the *Song of the Nibelungs* was completely forgotten in Germany until the mid-18<sup>th</sup> century. Only secondary versions were known to the local public in the South, like the *Rose-garden* (1230/1300, ed. 1478/1479) and the *Horned Seyfrid* (1500/1530, ed. 1530, prose version c. 1659). In Scandinavia all variants were published before 1800 except for the Swedish and the Danish prose and the Eddic poems with the Sigurd cycle.

In 1807 the first modern translation of the *Song of the Nibelungs* came out at last and immediately set a national hysteria in motion. Humiliated by Napoleon in the battles of Austerlitz (1805) and Jena (1806) and ashamed of their armies, the Germans discovered a cultural past they could be proud of. Romantic scholarship called the old poem the German *Iliad* and claimed all Germanic nations from Vienna to Reykjavik to be their allies as heirs of the same heroic material. Because Icelanders, Faroese, Norwegians, Swedes, Danes, Englishmen, Dutch, Germans, Swiss, and Austrians speak similar languages belonging to the same specific Indo-European branch, Romantic scholars considered these people to have one single culture, to be one single nation (Ehrismann 2009). In 1829 Wilhelm Grimm described all versions of the Sigurd legend in a book called *Die Deutsche Heldensage*. He never made any significant distinction between Germans and nations speaking other Germanic languages. In his mind, *Sigurd's Song* was just as *Deutsch* as the German *Iliad*.

### **The Faroese Branch of the Sigurd Legend and its Flowering**

In 1824 Wilhelm Grimm described the Faroe Islands and *Sigurd's Song* to the world in a long review of Lyngbye's edition. We must approve when he expresses his boundless enthusiasm: „What richness of poetry is living here on a narrow space among a small people!“ (*Welch ein Reichthum von Poesie lebt hier auf engem Raum unter einem kleinen Volk!*) (1824: 1421). However, we must disapprove when he claims *Sigurd's Song* to have been probably transmitted orally for a thousand years (1824: 1428). As we shall see, the German scholar borrowed this statement from the book, he was reviewing, but without quoting on this point his supplier, the Copenhagen professor of theology Peter Erasmus Müller (1776-1834).

Seven years before this review Müller had published Part One of an ambitious book entitled *Sagabibliothek*. This Dane, a member of the Arnamagnæan Commission, was interested in Norse literature. The three volumes of his *Sagabibliothek* supplied the first thorough presentation of ancient Scandinavian literature ever. Part One deals with historical sagas about the Northern Atlantic and the first settlers. It includes a chapter about the *Saga of Faroemen*. In his preface Müller announces a second volume with the mythical sagas about the Volsungs and Gjukungs as the *Nibelungen* are called in the Norse texts (1817: xvi).

At that time the Royal Library of Copenhagen owned a collection of 52 Faroese ballads recorded in three quartos between 1781 and 1782 by the Faroese Jens Christian Svabo (1746-1824) during a stay in his home country. In Copenhagen he offered his collection to Prince Frederick (1768-1839). This boy gave it to the Royal Library (GKS 2894, 4to). Although unpublished until 1939, the poems were known to Müller. In his preface Svabo explains: „These songs [...] are recorded after the best singers I knew“ (*disse Sange [...] er optegnede efter de bedste Sangere, jeg kjendte*) (Matras 1939: 6). During his two-year stay he must have heard many fellow-citizens sing. It is striking that none of them made the slightest reference to *Sigurd's Song*. However, we must recall that the heroic part of the Eddic poems had not been edited yet and the *Song of the Nibelungs* was only known to a handful of German scholars. The Sigurd legend was still almost forgotten. Apparently nobody knew anything yet about the dragon slayer on the Faroe Islands either.

Before Svabo's visit Faroese ballads had only been recorded twice. In 1639 some local informer, perhaps the clergyman of Tórshavn Hans Rasmussen (1603-1651), sent some ballads to Professor Ole Worm

(1588-1654) in Copenhagen. They probably perished during the great fire in 1728. Before this disaster Peder Syv (1631-1702), clergyman in Hellested on Southern Zealand from 1664 till his death, copied fourteen lines from five different stanzas, and this copy is preserved in a huge quarto in the Royal Library of Copenhagen (Rostgård 21, 4to). These few lines were discovered and edited by Jón Helgason (1924: 30-31), but without any reference to pagination. When I accidentally came across this quarto, I tried in vain to find the Faroese lines (Andersen 2012: 606-608). During my research for the Ballad Congress, I finally found them. This national treasure is now published for the first time in facsimile (cf. appendix). The five ballads can all be identified with texts recorded later by Svabo and other collectors (CCF 42, 66, 99, 111, 113). Once again not a single word is related to the Sigurd legend, neither in Syv's extract nor in the complete versions.

The last record before Svabo is just a mention of a single poem. In 1651 Lucas Debes (1623-1675) from Stubbekøbing in Southern Denmark migrated to the Faroe Islands and died there as a rural dean. In 1673 he published the first book about the archipelago and described the local chain dance and a psalm called *Liomer* (Debes 1673: 307), this „is as much [...] as Light or Splendour“ (1676: 337). The psalm was a translation of an Icelandic song composed by the last Catholic bishop of Hólar Jón Arason (1484-1550), executed by the Danish authorities. Undoubtedly a song tradition had existed on the Faroe Islands at least since the beginning of the 17<sup>th</sup> century, but there is no evidence of *Sigurd's Song* before Lyngbye's arrival. The psalm mentioned by Debes was the first of the 52 ballads recorded by Svabo (*Ljómurnar*, CCF 220). Some ballads thus originate in Iceland, but their form is always the same as in Vedel's Danish collection: four-line stanzas with the rhyme scheme xaxa. Syv noticed this formal identity in a remark on his Faroese poems and repeated this observation in his reedition of Vedel's ballads (1695: 447).

Let us suppose for a moment that all the Faroese ballads brought together until 1889 in 16 volumes already existed 250 years earlier, and that they were equally popular. This collection contains 234 ballads of which seven are subdivided into 34 sections (CCF 1, 51, 77, 83, 91, 106, 108) (Olrik 1890: 250-260). Four of these 261 songs constitute the core of the Sigurd legend. Between 1639 und 1782, 58 songs were fortuitously testified by Worm's informers, Debes and Svabo. The probability of avoiding the four sections of *Sigurd's Song* is  $(257/261)^{58}$ , i.e. only 40,8 %. The 234 ballads contain about 70,000 stanzas including

variants. 3,713 of these stanzas belong to manuscript copies of *Sigurd's Song*, i.e. more than 5 %. How could this ballad escape from Svabo's net, if it was already as popular then as 40 years later?

Let us now see who finally caught this song. Lyngbye was born a clergyman's son in Blenstrup in Northern Jutland and became a graduate at the Latin school in Aalborg in 1802. For many years he had to work hard as a private teacher, first for a clergyman in Jutland, then for a landowner in Funen, Niels de Hofman (1776-1855). This aristocrat had started his studies at the Latin school in Nyborg together with Müller and was a friend of Jens Wilken Hornemann (1770-1841), a professor of botany at the University of Copenhagen, a man admired by the autodidact botanist Lyngbye. Niels de Hofman was also interested in plants and let his teacher follow him to Norway to collect seaweed. Lyngbye was still an indigent candidate of theology and had not got any parish yet, but in 1816 fortune smiled upon him at last, when the University of Copenhagen created an award for research in seaweed. It was created especially for him, and he won it. In the following spring he left Denmark for the Faroe Islands at his own expense. Around the same time Müller issued *Sagabibliothek I*. We do not know if the two men met before Lyngbye's trip, but it is most likely. Müller knew the laureate's employer de Hofman and was Hornemann's academic colleague. Moreover, he was preparing a volume about an old legend, present almost everywhere in Scandinavia. If Müller met Lyngbye, he may have incited him to track down what Svabo had not recorded in his quartos.

On the 9<sup>th</sup> of June, 1817, Lyngbye set foot on the remote archipelago and departed again on the 1<sup>st</sup> of October according to his diary recently rediscovered in the National Historical Museum in Copenhagen (Simonsen 2015: 7-10). During this summer he apparently found *Sigurd's Song*, brought a copy back to Copenhagen, and showed it to Müller. They both recount this discovery in the first edition, Lyngbye in his superficial preface (FQ x-xi), Müller in his scientific introduction (FQ 11-12). According to Lyngbye himself he met different old men who dictated him fortuitous songs. He also met Svabo, who taught him the local language: „That way I came accidentally across *Sigurd's Song*“ (*paa denne Maade traf jeg haendelsesviis paa Sigurds Qvad*) (FQ x). Lyngbye stresses that he did not yet know the value of the poem at the time. This seems to be true, for at his return he published in December 1817 another Faroese ballad, the satirical *Pants Song* (*Bróka tåttur*,

CCF 193) and did not mention the valuable Sigurd material at all. He even explained that the other poems he had recorded „after oral dictate“ were „less remarkable“ (*Jeg har derfor efter mundtlig Dictering opskrevet, tilligemed flere mindre mærkelige, efterfølgende færøiske Vise*) (Lyngbye 1817: 235). To cut a long story short, Müller seems to have discovered *Sigurd's Song* during the winter 1817/1818. He strongly pointed out to Lyngbye „the antiquarian significance of the topic“ (*Emnets antiqvariske Betydning*) (FQ x).

The first record of *Sigurd's Song* cannot be uncovered, but we know about its content from three agreeing reports. The first report is an anonymous footnote. It was written before the 13<sup>th</sup> of December, 1817, and published the following year in the introduction to the second part of the *Edda* edition, issued by the Arnamagnæan Commission. According to one of the members of this commission, Lyngbye had just brought him five unknown Faroese songs recorded after some old man's dictate, who had learned them from his 90-year-old mother. The two first songs were written in 162 stanzas, the next two in prose, the last one in prose and 43 stanzas. Their general title was *Sigurd's Song*, and they partly agreed with the *Saga of the Volsungs*, partly with the Nibelung section of the *Saga of Thidrek*. At the end of the footnote, Müller's impending book was advertised: „P. E. Müller will examine all this more thoroughly in the second volume of his *Sagabibliothek*“ (*Ista P. E. Müllerus in 2<sup>do</sup> bibliothecæ Sagarum Volumine diligentius examinabit*) (*Edda* II: xxxiii). How could the author of these lines have known all this, if he had not been Müller himself? At that time the editor of the *Sagabibliotek* had been a member of the commission for two years, and he signed the introduction with five other scholars. In consequence, this record is Müller's own description. Three months later, on the 21<sup>st</sup> of February, he recounted the same discovery in a letter to Rasmus Rask (1787-1832), but this time without describing the different sections (Matras 1951-1953: xiii).

The third report was published in *Sagabibliothek II* in 1818. This volume must have been issued in autumn after the return of the annual boat from the Faroe Islands, usually in October. According to Müller, the record from the previous year contained 164 stanzas telling only the beginning of the story, and Lyngbye's oral informer was an old man who had learned the poem from his grandmother. Lyngbye sent this record back to Schrøter on Suðuroy (Müller 1818: 423). This clergyman was Svabo's relative. His uncle Wenceslaus Hammershaimb (1744-1828)

had married Svabo's elder sister Armgard Maria (1737-1798). Lyngbye had met the clergyman in Hvalba on the 2<sup>nd</sup> of July, 1817 (Simonsen 2015: 10). Still, according to Müller, Schrøter wrote back twice. At „the first occasion“ – this must have been in autumn 1818 before publication of *Sagabibliothek II* – the clergyman returned „notifying variants and a corrected abstract of the missing text“ and promised „a complete collection“ to be sent as soon as possible (*Pastor Schrøder, som havde den Godhed med første Leilighed at tilbagesende oplysende Varianter og et berigtiget Udtog af det Manglende, samt Løfte om snart at ville nedsende den hele Samling, saa fuldstændig den kunde erholdes*) (Müller 1818: 423). Schrøter used the following winter to complete this record. It is preserved in the Royal Library of Copenhagen (NKS 345, 8°) and dated. According to the front page Lyngbye received it in 1819 and handed it over to the Royal Library in 1822 after the publication of the song (Matras 1951-1953: [1]).

Oddly enough, two records are lost. Apparently Schrøter threw Lyngbye's incomplete record away, and Lyngbye did not keep Schrøter's corrected abstract either. He did not even take a copy of his own record before returning it to the Faroe Islands, although he knew its high value at that moment. The 1822 edition is entirely based on Schrøter's complete copy. These disappearances are suspect. A scholar does not throw away such a treasure, even if he discovers something more valuable. Lyngbye should at least have kept a copy of his own text.

Christian Matras (1900-1988) who edited Schrøter's copy was puzzled and wondered if the record from 1817 ever existed, because Lyngbye did not make the slightest use of it in his edition: „A comparison between the song texts in the present edition and the texts printed by Lyngbye in FQ could easily lead one to believe that Lyngbye never owned any records of songs like for instance *Regin Smith* and *Brynhild's Song*“ (*En sammenligning mellem viseteksterne i nærværende udgave med de af Lyngbye trykte tekster i FQ kan let faa en til at tro, at Lyngbye aldrig selv har haft nogen optegnelser af viser som f.eks. Regin Smiður og Brynhildar Táttur*) (Matras 1951-1953: xiii).

If somebody is lying, it must be Müller. All descriptions of the hypothetical copy originate from his pen. Since two of them were printed, Lyngbye and Schrøter knew them. However, these two modest theologians never contradicted the Copenhagen professor, future bishop of Zealand. If they were aware of any forgery, they were accomplices through their silence. Schrøter never said a word about the origin of the

complete copy he sent to Copenhagen, and Lyngbye edited Schrøter's version without any information about the first record from 1817.

It is difficult not to suspect these three men of complicity. Only one testimony seems to exculpate them. In a comment on *Mr. Peter's Song* (CCF 159: *Harra Pæters visa*), a text without any relationship to the Sigurd material, Lyngbye explained that this song, as well as several others, had been dictated to him by a fisher from Tórshavn, John Jacobsen (1755-1838). This man was then 62 years old and had learnt the song at the age of ten from his grandmother, who died in 1765, at the age of 92 (FQ 564). The song lesson must have caused her death, because the fisher was exactly ten years old when he lost her. He is recorded in the church files alongside his parents, but his anonymous grandmother has only been rescued from oblivion by Lyngbye. If she learnt *Sigurd's Song* at the age of ten like her grandson, it existed in the archipelago in 1683. This is scarcely possible for intertextual reasons. Either Lyngbye is referring to other ballads than *Sigurd's Song* or he is lying. The story about the poor fisher and his old grandmother sounds like a fiction. Lyngbye repeated it in a manuscript appendix to his edition (cf. Matras 1951-1953: xvii).

As Müller explains in *Sagabibliothek II*, *Sigurd's Song* is closely related to the *Saga of the Volsungs* and sporadically agrees with the *Saga of Thidrek*. In 1818 he was able to present a thorough prose abstract of the entire story, even for the last three, partly incomplete sections. According to the footnote in the *Edda* edition, 43 stanzas from the last part were preserved. This number is close to the 44 stanzas in *Aldrian's Song* as Lyngbye printed it. This text is the fifth of eleven sections entitled globally *Sigurd Songs*, although only four of them actually belong to the Sigurd legend, i.e. numbers 1, 3, 4, and 5 in the 1822 edition.

Schrøter only recorded 10 sections, but Lyngbye made several changes (Matras 1951-1953: xvii). He shortened most sections, changed the order of the stanzas here and there, and added several others from a manuscript requested by Müller in a letter to the rural dean Peter Hentze (1753-1843). The latter therefore asked the Sandoy farmer Johannes Clemensen (1794-1869) to copy local songs. In 1819 a collection of 18 ballads was returned to Copenhagen (NKS 1954, 4to) (cf. FQ 12). None of them was related to the Sigurd legend. Müller must have told this to Hentze, because Clemensen soon started a new and more ambitious collection. Between 1821 and 1831 he collected 90 ballads in the Book of Sandoy (DFS 68), this time also *Sigurd's Song* from the

small neighboring island Skúvoy. This version was recorded already in 1821, one year before Lyngbye's edition, and differs from it in many details. However, it sticks closely to the abstract published by Müller three years earlier. Clemensen probably did not know that an edition was forthcoming when he recorded *Sigurd's Song*.

Let us return to the printed version. From another manuscript, Lyngbye inserted a new section, *Ismal's Song* (CCF 5), between *Regin Smith* and *Brynhild's Song* and shortened Schrøter's last section from 53 to 44 stanzas. As a result of these changes, the printed version was to some extent brought into unison with the first manuscript Müller claimed to have seen, that Lyngbye did not copy and that Schrøter apparently threw in his wastepaper basket. This agreement may not be a coincidence. Lyngbye and Müller seemingly wanted to issue what had been announced. They did not edit the hypothetical copy but rather Schrøter's record with finely calculated additions and cuts. If the two Danes were cheating, they forgot that they left their stylistic fingerprints in their book, and that it could later be compared to its manuscript model. Their fellow-citizen Vedel made the same mistake 231 years earlier. He changed his initial version of *Grimild's Song* into a story about Ven and left his own manuscript to posterity. Today it can be proved that Vedel deliberately deceived his readers by asserting that a song about Ven was already performed in the 12<sup>th</sup> century. He wanted to make us believe that his own poem was very old, but this was positively not true. *Grimild's Song* is definitely a smart forgery and absolutely no medieval 'folk ballad' (*folkevis*). It is nevertheless a national treasure, maybe the most fascinating of the hundred ballads printed in 1591. In a Latin homage to Ven, Vedel compares Tycho's books to gold and thus suggests the hidden treasure to be an allegory of literature (Andersen 2007: 107-108). The same allegory can be found in the only version of the Sigurd legend with a refrain: *Grani bar gullið av heiði* (Greyfell carried the gold away from the heath). If the author of *Sigurd's Song* identified himself with the dragon slayer, the horse must be Pegasus, the heath his land, and the treasure his poetry.

After this symbolic flight, let us get our feet back on the ground and focus on *Sigurd's Song*. What was said about its dating in the first edition? For his part, Lyngbye did not deal with this issue. Somehow he was just the lucky discoverer. The song seems to have fallen into his hands like the orange into Aladdin's turban in the first act of Adam Oehlenschläger's famous play (1805). Lyngbye had no authority on

literature and was still in search of a parish and a comfortable social situation. For these reasons he let Müller explain the origin and age of the poems which were published. Thanks to his three-volume *Sagabibliothek*, the Danish professor had gained international celebrity and was even quoted in Germany.

In his long introduction to *Sigurd's Song* Müller explains how faithfully the Sigurd legend was recorded in the Eddic texts from the 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> centuries and how much confusion was brought up by the *Song of the Nibelungs* through addition of historical figures from the 11<sup>th</sup> century. After 42 pages of scholarly explanations, the professor draws this fallacious conclusion: „It is thus very likely that in the poems about Sigurd we preserve songs transmitted orally through a millennium“ (*Det bliver saaledes meget sandsynligt, at vi i de færøiske Qvæder om Sigurd have Sange tilbage, der gjennem et Aartusinde mundtligen have forplantet sig*). They may have changed a little „but the core of form and content has been saved“ (*det Væsentielle, saavel i Form, som Indhold er bleven bevaret*) (FQ 42). In other words the Faroese ballads were already sung along with the Eddic poems during Charlemagne's reign.

According to Rational Philology this is impossible, but it cannot be proven that Müller was wrong. It's a question of belief. However, one detail cannot originate from the Carolingian period: the child exchange. Most sequences in *Sigurd's Song* can be rooted out from printed sources. The *Saga of the Volsungs* and the *Saga of Thidrek* had been edited during the 18<sup>th</sup> century, but were also thoroughly summarized and analyzed by Müller in *Sagabibliothek II*. If Schrøter was lacking inspiration, he could borrow motives and ideas from these two Norse texts through Müller without even consulting the Stockholm editions from 1715 and 1737.

Formally, *Sigurd's Song*, as well as the entire Faroese ballad tradition, agrees with the printed Danish songs. Since 1591 they had been composed in four-line stanzas with a single rhyme. Vedel borrowed this stanza from the German *Knittelvers*. The influence of *Grimild's Song* on *Sigurd's Song* becomes more visible in the two last sections, and Lyngbye's footnotes point out similarities (FQ 219, 229-230, 258, 285, 303, 306). Twice he noticed similarities between *Sigurd's Song* and the *Chronicle of Ven* (FQ 282, 285). They both occur in the cradle sequence. As explained above, this motive was added to reinforce the rumor about Christian IV being a changeling and an illegitimate king. The motive, that cannot be older than 1603, occurs in all versions of *Sigurd's Song*

and constitutes a necessary part of the story. How could the text have existed originally as a fragment?

When and how did the cradle motive travel from Copenhagen to the Faroe Islands? Venusinus's original is preserved in Stockholm where nobody paid any attention to it until 1843 (K 23). Before it left Denmark in the middle of the 17<sup>th</sup> century, a copy was taken by some scholar, maybe Venusinus's successor as historiographer Stephen Hansen Stephanius (1599-1650) (Andersen 2012: 674). Nobody took any notice of this copy either, until it was offered by some unknown professor to the library of the University of Copenhagen after 1770 (Addimenta 107, 2o). It was first mentioned in 1812 in a short comment on *Grimild's Song* but the content of the fairy tale was not revealed publicly before 1818. In *Sagabibliothek II* Müller first presents the Norse and German texts, then *Grimild's Song* and a long extract from the Copenhagen copy of the *Chronicle of Ven*, finally a summary of the Faroese version. He claimed this summary to be based on Lyngbye's incomplete record and Schrøter's additions. It covers eight full pages and ends with a dubious conclusion. Müller kindly draws our attention to similarities with the Norse texts but also to agreements with the *Chronicle of Ven*. He considers these agreements to be „a new evidence of how strangely these legends have crossed and incessantly cross each other in people's mouths“ (*et nyt Beviis paa, hvor underligen disse Sagn have krydset sig, og uophørligen krydse sig i Folkets Mund*) (Müller 1818: 430).

For more than two hundred years the child exchange had been unknown to scholarship in Denmark and Sweden, where the two only copies of the fairy tale gathered dust. It is beyond human understanding how this particular motive could have been added on the Faroe Islands without direct intertextuality. I claim it wasn't. Moreover, I strongly suspect Müller of having distorted the legend deliberately, but I do not blame him for it. If he really was a trickster, we should rather be grateful, because our magnificent Faroese song would probably never have been composed without Müller's Danish summary being used as a guide. He probably sent it to Schrøter in spring 1818 along with his request for a complete Faroese ballad.

The further evolution of *Sigurd's Song* is well-known. Within three decades, the poem was copied entirely eight times, the first section once alone (F). In length the complete manuscript versions vary between 670 and 395 stanzas. With its 643 stanzas Schrøter's text is one of the longest

(Aa), and with its 456 stanzas Clemensen's is one of the shortest (Ba). One can identify two separate families. Two copies stem from Schrøter (Bb, D), three from Clemensen (Ca, Cb, G). Most recorders knew each other and borrowed stanzas and motives from earlier copies, exactly as the Danes around Tycho did it some centuries earlier (cf. Andersen 2007: 216-221).

In 1847 the Faroese Venceslaus Ulricus Hammershaimb (1819-1909) went back to his native islands and collected the last manuscript versions (E, F). He knew both Clemensen and Schrøter personally and was even closely related to the latter. His father Jørgen Frantz Hammershaimb (1767-1820) was Schrøter's brother-in-law, his grandfather Venceslaus Hammershaimb Schrøter's uncle. V. U. Hammershaimb's versions are a compromise between the two manuscript branches. In 1851 he used new spelling norms and edited a text in 623 stanzas divided into three sections. Thanks to this book, he reconciled the Faroese and gave them a written language. Lyngbye's edition fell in oblivion, and his phonetic system was abandoned.

Hammershaimb never claimed to have recorded oral traditions. In his short introduction he refers to five written records: four manuscripts (Aa, E, F, G) and Lyngbye's text (Ab) (1851: ii). He printed his book in Copenhagen and consulted Schrøter's copy in the Royal Library. The four manuscripts came from four different islands (Suðuroy, Sandoy, Fugloy, Mykines) and represented the entire archipelago, even its most remote limits. From the point of view of Romantic thinking Hammershaimb's text is no authentic record but disgusting scholarly mingling. You can also see it as an honest and intelligent synthesis.

Dr. Andrea Opielka, a renowned expert on Faroese dance and ballad traditions, has no knowledge of a complete performance of *Sigurd's Song* ever. According to her, only the first two sections of Hammershaimb's text are sung and never all the 369 stanzas in the same evening, because the dance is a moment of joy. If the same song were performed for hours, most dancers would leave the floor (email of the 27<sup>th</sup> of July 2015). She is certainly right. In their new version of *Regin Smith* the popular rock band Týr (speak 'too-er') only sings eight stanzas, but repeats the refrain after each stanza. Their average speed for a stanza, approximately 20 seconds, may be slightly higher than in a traditional dance. If Týr performed all Hammershaimb's stanzas at the same speed, the show would last six or seven hours. How could you believe anyone

ever stayed so long on a dance floor? If nobody did it before 1818, how could Schrøter record 643 oral stanzas?

No medieval music score has been preserved for the Eddic poems or the *Song of the Nibelungs*. A normal reading of the entire German poem takes about 12 hours, the Austrian concert singer Eberhard Kummer's recorded performance even takes 30 hours, with an average speed per stanza of approximately 40 seconds. Medieval knights and ladies would have fallen asleep long before Kriemhild's first kiss if the poem had only been transmitted and performed orally. As to Denmark, *Grimild's Song* has never been sung, neither in 1131 near Roskilde nor anywhere else since the 1591 edition, reissued at least twelve times before Syv's enlarged collection. While the Danish branch of the Sigurd legend is dead, the Icelandic and German branches are still alive, just mostly silent. Only the Faroese branch combines written text, oral performance and dance. May it still be sung when the pyramids have crumbled to dust!

### **Bibliography**

- Andersen, Peter Hvilshøj 2007. *Die Nibelungen zogen nach Dänemark*. Francfort/M. *et al.* (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte 48).
- Andersen, Peter Hvilshøj 2008. „Fra viniler til Vedels *Gullandske Krønike*, en tusindårig vandring“. *Renæssanceforum* 4: 1-30.
- Andersen, Peter Hvilshøj 2009a. *Kunstværket*. Norderstedt.
- Andersen, Peter Hvilshøj 2009b. „Der lautlose Weg zur Walküre: von *Nibelungenlied* zu *Prosaedda*“. *Brathair* 9/1: 129-158.
- Andersen, Peter Hvilshøj 2012. *Nordens gotiske storhedstid*. Odense (Studies in History and Social Sciences 433).
- Andersen, Peter Hvilshøj 2015a. „Die Wiedergeburt der Nibelungen in Dänemark (1580-1603) und auf den Färöern (1817-1851)“. *Das Mittelalter des Historismus*. (Eds.) Mathias Herweg and Stefan Keppler-Tasaki. Würzburg (Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte 3): 125-149.
- Andersen, Peter Hvilshøj 2015b. „The Christian Signification of the Ramsund Carving“. *Samfundet Sverige-Island*. Accessed from the internet on the 20th of June 2016, at <http://samfundet-sverige-island.se/artiklar/247>.
- Andreassen, Eyðun 2005. „Jesus á Glitrarheiði“. *Fólkaleikur. Heiðursrit til Jóan Paula Joensen*. (Ed.) Andras Mortensen. Tórshavn: 28-37.

- Andreassen, Eyðun and Andersen, Peter 2015. „Kvæðastevna í Norðurlandahúsinum“. *Kringvarp Føroya*, 27th of July [no podcast].
- CCF = *Føroya Kvæði. Corpus Carminum Færoensium. A Sv[end] Grundtvig et J[ørgen] Bloch comparatum*. (Eds.) Chr[istian] Matras et al. 7 vol. 1944-1996. Copenhagen.
- Debes, Lucas Jacobsøn 1673. *Færoæ & Færoa reserata*. Copenhagen. Translated by Jean Sterpin. [London] 1676.
- Edda II = *Edda Sæmundar hinns fróða*. Pars II. 1818. Copenhagen.
- Ehrisman, Otfrið: Die „Deutsche Heldensage“ von Wilhelm Grimm. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Forschungsausgabe. Bd. 36. Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann, 1999, S. 1\*-28\*.
- FQ = *Færøiske Qvæder om Sigurd Fofnersbane og hans Æt*. Samlede og oversatte af Hans Christian Lyngbye. Med en Indledning af P. E. Müller. Randers 1822.
- Gottfried-Portal 2014. *Université de Strasbourg*. Accessed from the internet on the 20th of June 2016, at <http://gottfried.unistra.fr>.
- Grimm, Wilhelm 1824. „Randers“. *Göttingische gelehrte Anzeigen*: 1417-1428.
- Grimm, Wilhelm 1829. *Die Deutsche Heldensage*. Göttingen.
- Krusch, Bruno 1888 (ed.). *Fredegarii et aliorum chronica*. Hannover (MGH. *Scriptores rerum Merovingicarum* 2).
- Hammershaimb, V[encelaus] U[lricus] 1851 (ed.). *Færøiske Kvæder*. Copenhagen.
- Helgason, Jón 1924. „Færøiske Studier“. *Maal og Minne*: 29-48.
- Jakobsen, Jakob 1904. *Færøsk Sagnhistorie*. Tórshavn.
- Lyngbye, H[ans] C[hristian] 1817. „Brouka Taat“. *Det Skandinaviske Literaturselskabs Skrifter* 15: 234-268.
- Matras, Chr[istian] 1939 (ed.). *Svabos Færøske Visehaandskrifter*. Copenhagen.
- Matras, Chr[istian] 1951-1953. *J. H. Schrøters optegnelser af Sjørðar kvæði (Ny Kgl. Samling 345, 8°)*. Copenhagen (Færoensia 3).
- Müller, Peter Erasmus 1817-1820. *Sagabibliothek med Anmærkninger og indledende Afhandlinger*. 3 vol. Copenhagen.
- Olrik, Axel 1890. „Om Svend Grundtvigs og Jörgen Blochs Færoyakvæði og færøske ordbog“. *Arkiv för Nordisk Filologi* 6: 246-261.
- Opielka, Andrea 2009. *Färöische Tanzspiele*. Saarbrücken.
- Simonsen, Kim 2015. *Before the Library. A Wave in European Cultural History. Lyngbye, Davidsen and Rafn 1817-1828*. Network for

- European Travel Writing to the Romantic Far North 1800-1900.  
The University of Amsterdam. Tórshavn.
- Sólstein, Kári 2016: „Vóru Sjúrdakvæðini yrkt fyrst í 1800talinum“. *Kringvarp Føroya* 12<sup>th</sup> of April. Podcast accessed on the 20th of June 2016, at [http://kvf.fo/netvarp/uv/2016/04/12/vitan-vordu-sjurdarkvaedini-yrkt-i-1818\\_](http://kvf.fo/netvarp/uv/2016/04/12/vitan-vordu-sjurdarkvaedini-yrkt-i-1818_).
- Syv, Peder 1695. *Et Hundrede Udvalde Danske Viser [...] Forøgede med det Andet Hundrede Viser*. Copenhagen.
- Vedel, Anders Søffrinssøn 1591. *It Hundrede vdvaalde Danske Viser*. Ribe

**Peter Andersen** is Professor of Medieval German Literature and History at the University of Strasbourg. [andersen@unistra.fr](mailto:andersen@unistra.fr)

## *Appendix*

# The Oldest Preserved Record of Faroese Ballads (1653/1695)

Rostgård 21, 4to is a thick paper quarto belonging to the Royal Library of Copenhagen. It has 306 leaves paginated from 1 to 603 and consists of 22 sections with excerpts from prints and manuscripts provided by the clergyman and ballad editor Peder Syv (1631-1702). The sections are not all written by the same hand. The 8<sup>th</sup> section contains excerpts from Icelandic and Faroese ballads sent to Professor Ole Worm (1588-1654) in 1634 and 1639 (p. 305-329). The originals are now lost. Syv probably became interested in old languages during his studies after his arrival in Copenhagen in 1653. He might have copied the Icelandic and Faroese excerpts already then. In his 1695 edition of Danish ballads, he briefly refers to the Faroese excerpts. After his death, the quarto seems to have been acquired directly by the bibliophile Frederik Rostgård (1671-1745). He bequeathed more than 500 manuscripts to the University Library. Syv's quarto was first described in 1780 by the historian Peter Frederik Suhm (1728-1798). He mentioned five Faroese ballads. In 1924, the Icelandic philologist Jón Helgason (1899-1986) edited and analyzed the Faroese excerpts, but without any reference to pagination and without facsimile. The University Library integrated the Royal Library in 1938. Since then, little attention has been paid to Syv's quarto. The Faroese lines are now presented for the first time in facsimile, transcribed by Peter Andersen and translated by Poul Vestergaard.

## **Bibliography**

- Andersen-Vinilandicus, Peter 2012. *Nordens gotiske storhedstid*. Odense: 606-608 [description with focus on the 20<sup>th</sup> section].
- Helgason, Jón 1924. „Færøiske Studier“. *Maal og Minne*: 29-48 [edition of the Faroese excerpts: 30-31].
- Krarup, Alfred 1935. *Katalog over Universitetsbibliotekets Haandskrifter*. Vol. 2. Copenhagen: 238 [short catalogue description].
- Suhm, Peter Frederik 1780. „Udtag af Hr. Peder Syvs store haandskreve Samlinger“. In P. F. S. (ed.): *Samlinger til den Danske Historie*. Vol. 1:2. Copenhagen: 105-141 [8<sup>th</sup> section: 112].
- Syv, Peder 1695. *Et Hundrede Udvalde Danske Viser [...] Forøgede med det Andet Hundrede Viser*. Copenhagen: 447 [reference to two Faroese ballads]. Reedited 1739 [p. 417], 1764, 1787.

Upp hið drott og megle Miðri norð forklarung, með  
 sennu S. O. Worms og þriðri stríði.

I. V. Ey Farnesibý ínsulis hær að meðelata, á 1639.

Við þessu drott og megle þessu meadr, þessu þessu þessu.  
 Miðri, og þriðri þessu þessu drott og megle.

X. 15. Þýlverni (þessu þessu drott) blanda með og þessu, þessu  
 þessu þessu þessu.

Þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu þessu.  
 þessu þessu þessu þessu.

Þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.

Þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.

Þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.

2. Þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.  
 þessu þessu þessu þessu.

Þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.

Þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.  
 þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.  
 þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.

Þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.  
 þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.  
 þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.

Þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.  
 þessu þessu þessu þessu, þessu þessu þessu þessu.

## Transcription

Der findes og nogle 5 Viser uden forklaring, med denne D[omini] O[le] Worms egen overskrift.

1. V[ise, *should have been before* V. 15]. Ex Faroensibus insulis hæc ad me delata, A° 1639.

Disse er digtede paa den maade, som vore kempeviser, og ej som de gamle skaldre [*or* skalder] digtede.

V[ers] 15. Sylveria (Kejserens dotter) blanda miød og [*above* vid] Viin, Rodbert kallar hun til siin.

Koradur (forté Konrad, thi her staar i Saxlandi) og Rodbert seglede til Myklagard.

Koradur var Rikardur son, bad om Mattild kejserens dotter.

Koradur girdi seg vid brandi. ɔ: omgjordede sit sverd.

Prov[erbiu]m Fleyri er frogd end fruer at gillia. Der er mere fryd end gille fruer.

2. Vise. 7. V[ers]. Thorsten (Noregs konning son) vil ur Riki fly Bort i okun land. ɔ: fremmede land.

Attli kongens sön i Engelland Girttland ɔ: Attilas.

55. V[ers]. Danmarka kongur dottur aygar (ɔ: eger) eg waydt hona möy saa matta hun hefur ayngan annan eyd end guld og land at gatta. siger Torsten til k[ong] Magnus. Ayrikur kongens sön af Dan[mark].

Thiu lade hona y hallina ind, tolf boru pelli wana ɔ: de lidde hende (ingigerd konningens dotter af Dan[mark]) [ind i hallen] 12 bare hendes skönne klæder, sc[ilicet] slebet.

Hun siger k[ong] Magnus Nej, hvoraf kommer krig og adskillige underlige hændelser.

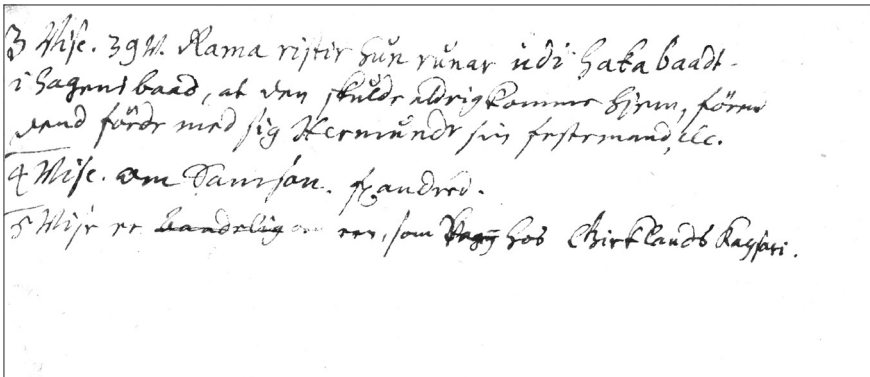
## Translation

There are also some five ballads without explanation, with Mr. Ole Worm's personal title: They were brought to me from the Faroe Islands in 1639. They are written like our heroic ballads, not like the old bards composed.

1<sup>st</sup> ballad [CCF 111: *Koralds kvæði*], 15<sup>th</sup> stanza: Sylveria (the emperor's daughter) mixed mead and (with) wine. She calls Rodbert to her. Korad (perhaps Konrad because here is written in Saxony) and Rodbert sailed to Myklagaard [*Constantinople*]. Korad was Rikard's son, asked for Mattild, the emperor's daughter. Korad girded himself with his sword

(i.e. [Danish translation]). Proverb: There is greater joy than wooing women.

2<sup>d</sup> ballad [CCF 99: *Torsteins kvæði*], 7<sup>th</sup> stanza: Thorsten (son of the king of Norway) wants to go abroad (i.e. [Danish translation]). Atli, son of the king of England [corrected to] Girttland [Götaland in Sweden]. 55<sup>th</sup> stanza: The daughter of the king of Denmark is rich (i.e. [Danish translation]), I know her, so precious a maiden, she has no other pleasure than watching gold and land, Torsten tells King Magnus. Ayrik, the son of the king of Denmark. They let her enter the hall, twelve carried her beautiful cloths (ie. [Danish translation and comment: her = Ingigerd, the daughter of the king of Denmark, cloths = her train]). She says no to King Magnus, provoking thus war and several remarkable events.



© Copenhagen, Royal Library, Rostgård 21, 4to: 323

### Transcription

3. Vise. 39. V[ers]. Rama ristir hun runar udi haka baadt i hagens baad, at den skulde aldrig komme hjem, förend dend förde med sig Hermundr sin festemand, etc.

4. Vise. Om Samson. forandred.

5. Vise er aandelig om een, som kom [or var] hos Girklands kaysari.

### Translation

3<sup>d</sup> ballad [CCF 66: *Hermundur illi*], 39<sup>th</sup> stanza: Strongly she cuts runes in Haki's boat [Danish translation, with addition: so that it should never return before having her fiancé Hermund onboard, etc.]

4<sup>th</sup> ballad [CCF 113: *Samsons kvæði*]: About Samson, changed [*in comparison with the Bible*].

5<sup>th</sup> ballad [CCF 42: *Berrings vísa*]: Is spiritual about somebody who went to the emperor of Greece.

Saa ere og Ferrøeske Viser om Silveria Kejsers Datter og Robert. Item hvorledis Korard bad om Mættil Kejsers Datter. Saa og om Thorstein Noregs Konges søn/ som vil ur Riki fly bort i okun land (Ϸ: fremmede laad) at fri til Danmarks Konge Datter.

© Copenhagen, Royal Library, Peder Syv's Reference to His own Record (1695)

### Transcription

Saa ere og Ferrøeske Viser om Silveria Kejsers Datter og Robert. Item hvorledis Korard [1739: Korard] bad om Mættil [1739: Mættild] Kejsers Datter. Saa og om Thorsteins Noregs Konges søn, som vil ur Riki fly i okun land (Ϸ: fremmede land) at fri til Danmarka Konge-Datter.

### Translation

The Faroese ballads about Silveria, the emperor's daughter, and Robert are also that way. So also how Korard wooed Mættil, the emperor's daughter [CCF 111]. So also about Thorstein, the son of the king of Norway who wants to go abroad to woo the daughter of the king of Denmark [CCF 99].

*Eyðun Andreassen*

## Sjúrðar kvæði – muntlige middelalderballader eller romantisk diktning fra 1800-tallet

### ABSTRACT

Recently a view – called „rational philology“ – has been presented regarding the ballads of Sigurd, which would have that they were probably composed by the individual or individuals, who we have hitherto thought of as having made written records from hearing them being sung. In other words, the ballads according to this theory are in no way oral Faroese ballad literature but rather national romantic poems. The article is a critical discussion of this idea, and it arrives at the conclusion that neither J. Schrøter nor Jóannes í Króki, who made the first ballad recordings that we now know of, could have composed these ballads. Subject treatment, poetical treatment, style, motif forms, characterisations, and plot together with various peripheral circumstances indicates that this „rational philological“ view cannot be right.

### Situationsbeskrivelse

Det vakte oppmerksomhet da den danske presten og botanikeren H. C. Lyngbye etter et kort opphold på Færøyene sommeren 1817 returnerte til København med noen inntil da ukjente oppskrifter av muntlige færøyske ballader med stoff fra den kjente tyske *Nibelungenlied*, den norrøne Edda diktningen og de norrøne prosaverkene Volsungasaga og Tidriks saga av Bern. Pastor Lyngbye viste sine oppskrifter til professor P. E. Müller ved Københavns Universitet som inkluderte referat av visene med kommentarer i bind 2 av sitt Sagabibliothek, som utkom året etter.

Lyngbyses oppskrifter fra 1817 er de første som noen gang er blitt

gjort av disse balladene, men vi kjenner dem nå bare av omtale hos Lyngbye selv (1822) og hos Müller (1818). Begge omtaler dem som ufullstendige, og Lyngbye sendte dem derfor året etter, i 1818, tilbake til Færøyene, til sin kollega pastor Johan Hendrik Schrøter i Hvalba, „som havde den Godhed med første Lejlighed at tilbagesende oplysende varianter og et berigtiget Udtog af det Manglende, samt Løfte om snart at ville nedsende den hele Samling, saa fuldstændig den kunde erholdes.“ (Müller 1818:422f). Vi vet at Schrøter allerede samme år (1818) sendte disse „oplysende varianter og et berigtiget Udtog af det Manglende“, men ifølge Chr. Matras (Matras 1951-53) eksisterer heller ikke disse lengre.

Det følgende år, 1819, holdt Schrøter sitt løfte om å sende „den hele Samling, saa fuldstændig den kunde erholdes“ til København. Disse oppskriftene er grunnlaget for H. C. Lyngbys trykte utgave fra 1822 med tittelen *Færøiske Qvæder om Sigurd Fofnersbane og hans Æt*. De er senere utgitt diplomatarisk og med kommentarer av Chr. Matras (Matras 1951-53). Lyngbys utgave inneholder en rekke færøyske ballader med Sigurd Fåvnesbane som hovedperson. På Færøyene kalles hele dette balladekomplekset *Sjúrðar kvæði*, men bare de fire balladene med emne fra den tyske og nordiske nibelungentradisjonen er emne i denne artikkelen.

*Sjúrðar kvæði* er unike og man kan spørre, hvorfor disse visene ikke tidligere har blitt omtalt av de ganske visst få, men blant dem dog noen betydelige forfattere som før 1817 har beskjeftiget seg med Færøyene. Det kan undre at ikke forfattere som Lucas Debes i 1673, Thomas Tarnovius i 1669 (se Dahl 1908, Hamre 1950) og Jens Christian Svabo i Indberetninger i 1781-83 (1959) og spesielt i sine to balladehåndskrifter fra hhv. 1773 og 1781-83 (se Matras 1939) ikke med ett eneste ord nevner noen *Sjúrðar kvæði*.

En forklaring kan være den åpenbare at opplysningstidens forfattere ingen grunn hadde til å interessere for disse balladene. Først da danske romantikere vendte øynene mot nordisk oldtid som en reaksjon på katastrofene etter landets feilslåtte politikk i Napoleonstiden, oppstod en klangbunn for slik interesse. Opplysningsmannen Jens Chr. Svabo interesserte seg for færøyske ballader av språklige grunner, mens derimot romantikerne Müllers (især) og Lyngbys interesse for emnet bunnet i deres begeistring for den norrøne litteraturen og mytologien.

Det er ikke sikkert, at man bør dra bastante konklusjoner av dette, det kan være flere forklaringer og den teoretiske mulighet eksisterer da

også at disse balladene først er blitt til i løpet av de ca. 35 årene mellom Svabos avslutning av sitt innsamlingsarbeide og Lyngbys oppskrivning i 1817. Dette synes å være konklusjonen til Peter Hvilshøj Andersen, som nylig har trukket spørsmålet om alder og opprinnelse til disse balladene frem igjen til fornyet debatt (Andersen 2007, 2015). Han avviser alle teorier om muntlighet med et metodisk standpunkt han kaller rasjonell filologi:

We (...) state that human knowledge comes only from sensory experience. Our method is to test hypothesis by observation. We are sceptic against speculation and postulate from a scientific point of view that non-observable entities have no existence, may it be God, medieval orality or anything else belonging to metaphysics or private human belief. As to medieval texts, we draw two consequences from this axiomatic postulate, firstly that legends are transmitted through time by manuscripts or pictures, secondly that there exists a direct genetic relationship between two documents belonging to the same family if the influence of the older document on the younger cannot be refuted. In other words, two such documents are related to each other as a mother to her daughter, not as two sisters unless somebody can prove that another generation is actually lost (Andersen 2015).

Andersen er ikke i tvil når han ut fra dette rasjonelle filologiske standpunkt konkluderer med at *Sjúrðar kvæði* ikke er muntlig traderte ballader men diktet på oppskrivningstidspunktet (2007, 2015) og peker (2015) på oppskriveren pastor J. H. Schrøter som dikter av verket eller verkene.

For mange vil tanken om at balladene om *Sjúrður* kan være diktet så sent som ett eller to år etter Lyngbys opphold på Færøyene forekomme kettisk i lyset av hvor stor rolle høy alder har hatt i oppfattelsen av de nordiske folkevisene. De kalles jo gjerne middelalderballader, og selv om Svend Grundtvig valgte den mere ydmyke tittelen Danmarks gamle Folkeviser til sin danske balladeutgave, fikk de endegyldig sitt middelalderlige epitetet stadfestet gjennom tittelen på den nordiske typekatalogen *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (Jonsson et al. 1972).

Kan det virkelig tenkes at dikteren av *Sjúrðar kvæði* er identisk med oppskriveren av de eldste kjente tekstene, dvs. ingen ringere enn pastor Johan Hendrik Schrøter selv? Ut fra mitt kjennskap til Schrøter svarte jeg i mitt foredrag på balladekonferansen i Tórshavn i 1915, at han

teoretisk kunne tenkes å ha gjort noe slikt. I en (kanskje litt) patetisk tone skriver Andersen så (2015) at jeg nærmest ubetinget aksepterte Schrøter som dikter av *Sjúrdar kvæði* som derfor ikke kunne være eldre enn oppskriftene. Det var ikke konklusjonen i mitt innlegg på konferensen i 2015.

Når Andersen skriver at „... human knowledge comes only from sensory experience“ (op.cit.) og at „...non-observable entities have no existence“ (ibidem), vil jeg tillate meg å minne om at synet (og derav leseevnen) ikke er menneskets eneste sans. De aller fleste av oss har faktisk også hørselen og talens bruk intakt. At menneskelig frembragte lyder ikke skal være „sensory experience“ og som følge derav „non-observable entities“ forekommer meg å være en oppsiktsvekkende påstand!

### **Oppskrifter og tekster**

Lyngby opplyser, at han har skrevet balladene opp etter en eldre forsanger i Tórshavn sommeren og høsten 1817. Lyngby var dansk prest og var på Færøyene for å granske tang og tare. I løpet av noen korte sommermåneders arbeid har han ikke bare med botanikken, men overkom også å lære seg færøysk, utvikle en skrivemåte – færøysk skriftsprog fantes ikke – og skrive opp *Sjúrdar kvæði* etter forsang. Det er i seg selv imponerende, men vi får la det stå. Av større interesse er det, at hans hjemmelsmann Joen Jacobsen (1755-1838) har opplyst at han 10 år gammel lærte balladene av sin bestemor. Lyngbye opplyser også (1822:564) at bestemoren døde i 1765, 92 år gammel. Etter dette kan Schrøter ikke være dikteren. Etter min mening utelukker det også Schrøter som dikter, at den kanskje mest betydningsfulle balladesamler på Færøyene, Johannes Klemensen, har skrevet *Sjúrdar kvæði* opp etter en hjemmelsmann fra Skúvoy i 1821, dvs bare to eller tre år etter at Schrøter sendte de oppskriftene til København, som danner grunnlaget for Lyngbyes trykte utgave fra 1822. Fra en annen kilde, også den fra 1821, vet vi at en kjent forsanger, Jógvan Danielsen i Skálavík på Sandoy, bl. a. hadde i alle fall den første visen, „Regin smiður,“ i sitt iøvrig meget store repertoar (Nolsøe 1984:255). Endelig minner jeg om at Schrøter også omtaler Peder Lukassen i Skálavík i forbindelse med manuskriptet til den tredje visen „Høgna táttur“ (Matras 1951-53:44). Peder Lukassen var kjent forsanger med stort muntlig repertoar. Alene ut fra dette burde det ikke herske noen tvil om, at *Sjúrdar kvæði* var utbredt i muntlig tradisjon flere steder på Færøyene, da Schrøter skrev de variantene ned, som han sendte til Lyngbye og Müller i 1818 og 1819.

Til spørsmålet om, hvorfor disse unike balladene ikke som nevnt ovenfor omtales i tidligere kilder, kan vi svare, at den særlige interessen for nettopp *Sjúrdar kvæði* av alle de mange kjempeviser, vi kjenner på Færøyene, først oppstod med Lyngbye og Müller. I typekatalogen over skandinavisk balladediktning (TSB) er 126 kjempeviser registrert på Færøyene. Av disse er 104 typer registrert bare på Færøyene. Langt de fleste av disse (og av færøyske ballader i de øvrige kategoriene i TSB) finnes i ballademanuskriptene til Svabo, Schrøter og Klemmensen, dvs at de er oppskrevet mellom tidlig i 1770-årene og 1831, da Klemmensen avslutter sitt store ballademanuskript *Sandoyarbók*. Som nevnt begynte Schrøter sitt oppskrivningsarbeid etter oppfordring fra Lyngbye og Müller om å skaffe oppskrifter av nettopp *Sjúrdar kvæði*. Det samme gjelder Klemmensen. Müller oppfordret prosten Peder Hentze på Sandur til å skaffe balladeoppskrifter og la særlig vekt på å få oppskrifter av nettopp også *Sjúrdar kvæði*. Derfor tyder mye på at begrepet *Sjúrdar kvæði*, dvs. en sammenhengende balladesyklus, først oppstår med interessen fra Lyngbye og Müller, og at disse balladene ikke har hatt noen spesiell status blant alle de andre mange balladene og ikke minst kjempevisene i de færøyske miljøene, men har vært oppfattet som enkeltstående ballader bare med samme navn på hovedpersonen. Er dette riktig, vil det ha avgjørende betydning for spørsmålet om ikke bare hvem dikteren kan være og når balladene kan være blitt til, men også om det faktisk er en og samme dikter i alle fire tilfeller.

I katalogen over skandinavisk/nordisk balladediktning TSB er alle de fire egentlige *Sjúrdar kvæði* katalogisert som selvstendige kjempeviser (gruppe E) med eget TSB-nummer. De er:

1. „Regin smiður“ (Regin smed) (CCF 1 Aa I – TSB E 51).  
Ormedrapet. Manndomsprøve. Fortellingen om Sjúrdur Sigmundarsons fødsel og oppvekst som helt, hans hevn over farens død, men mest om hans kamp med og seier over ormen Frænir (norr. Fáfnir) på Glitrarheiði, hvor han også får den store gullskatten. (Variantlengde mellom 85 og 154 strofer).
2. „Brynhildar táttur“ (Balladen om Brynhild) (CCF 1A II – TSB E 100).  
Trekantdrama med Sjúrdur Sigmundarson mellom Brynhild Buðladóttir og Guðrun Júkadóttir. Sjúrdur blir Brynhilds elsker, men svikter henne og gifter seg med Guðrun. Brynhild hevner sviket ved å narre Guðruns brødre Gunnar og Høgni til å drepe Sjúrdur. Brynhild dør av sorg, og

Guðrun gifter seg igjen med hunnerkongen Artala. (Variantlengde mellom 127 og 258 strofer).

3. „Høgna táttur“ (Balladen om Høgni) (CCF 1Aa III – TSB E 55).  
Hevn og undergang. Guðrun får Artala til å drepe brødrene for å hevne drapet på Sjúrdur. (Variantlengde mellom 91 og 211 strofer).

4. „Annar Høgna táttur“ (Balladen om den unge Høgni) (CCF 1Aa IV – TSB E 38).

Kalles også „Aldrias táttur.“

Kadense. Aldrias, sønnen til Høgni Júkason og den siste av Júkungene, stenger Artala inne i en fjellgrotte, hvor han omkommer av sult og tørst. (Variantlengde mellom 35 og 56 strofer).

I resten av denne artikkelen diskuterer jeg utelukkende de to eldste og samtidige oppskriftene. De er J. H. Schrøters oppskrift fra 1818/19 og J. Klemmensens oppskrift datert 24. april 1821 i manuskriptet Sandoyarbók.

Foruten disse færøyske balladene med stoff fra Nibelungen-tradisjonen skal også nevnes den ene norske og de tre danske balladene:

Sigurd svein (CCF 50 – NMB 177).

Sivard Snarensvend (CCF E 49 – DgF 2). 3 varianter.

Sivard og Brynild (CCF E 101 – Dgf 3). 5 varianter.

Grimhilds Hævn (CCF E 56 – DgF 5). 3 varianter.

Fortellingene er ikke de samme som i de færøyske balladene, men sammenligninger med dem og da især den norske Sigurd svein gir viktige bidrag til bedømmelsen av de færøyske balladenes alder.

De tyske og norrøne tekstene til disse fortellingene kjenner vel de fleste av omtale. De mest betydningsfulle er *Nibelungenlied* samt tyske overleveringer om Didrik av Bern. På norrønt språk har vi *Vølsunga saga* og *Eddadiktene* men også *Tiðriks saga av Bern*, en saga på norrønt, som delvis er oversatt tysk stoff og delvis nyskrevet ved hoffet til kong Håkon V. Magnusson og hans i balladesammenheng betydningsfulle dronning Eufemia av Rügen. Det er ikke veldig stor forskjell i alder på alle disse verkene – 100 eller 200 år kanskje, men stoffet selv er adskillige århundrer eldre. Når det gjelder „Høgna táttur“ er også *Den Hvenske Krønike* fra 1603 aktuell.

## Regin smiður

Det har vært påvist hvordan man i *Vølsunga saga*, som vel kan sies å være det nærmeste forelegget direkte eller indirekte til deler av *Sjúrðar kvæði*, kan se en todeling i fortellerstilen: Sagaens mytiske første del om slekten til Sjúrður og ormedrapet og en mere chevaleresk andre del om jalousien mellom de to sterke kvinnene Brynhild og Guðrun etter at Sjúrður har sveket den første og giftet seg med den andre.

Sagaens Sigurðr er en mytologisk karakter med slektsopphav hos selveste Odin i sjettede led, sønn av kong Sigmund, sønnesønn av kong Vølsung, som igjen er sønnesønn av Odins sønn Sigi. Her finner vi også den mytologiske fortellingen om gullskatten, som Odin må betale i mannebot for å ha drept Otr, broren til ormen Fáfnir og dvergen Regin. Etter deres far Hreiðmarrs død stjeler Fáfnir gullskatten og berøver dermed broren Regin dennes rettmessige del av farsarven. Det forklarer Regins senere rolle i Sigurðs kamp mot Fáfnir. I sagaen fortelles også at Odin er direkte årsak til at kong Sigmunds gode sverd går i stykker og at han derfor dør i kampen mot Helgi Hundingsbani. Det er også Odin som gir Sjúrður den berømte hesten Grani og advarer ham mot Regins svikefulle planer.

I balladene er Sjúrður ikke lengre en mytologisk karakter, han er en kongesønn som så mange andre i balladene, sønn av dronning Hjördis og kong Sigmund. Sigmunds sverd går i stykker i kampen med Hundsins synir (som de kalles i manuskriptene, men som i normaliserte utgaver er endret til Hundings sønner), og han dør ikke etter innblanding fra Odin, men av forgiftning fra de svikefulle fiendene. Den mytologiske fortellingen om gullskattens opphav mangler også i balladen, selv om vi får å vite at Regin og ormen er brødre, dog uten nærmere forklaring om farsarven. Selv om vi finner enkelte mytologiske motiv i balladen som at Odin advarer Sjúrður mot Regins skjulte agenda i forbindelse med ormekampen, og at Sjúrður lærer fuglenes tale ved å drikke av den døde ormens blod, er den mytologiske fortellingen i *Vølsunga saga* transformert til en profan fortelling i kjempevisen *Regin smiður* om heltens manndomsprøve som er vanlig i denne balladegenren.

En del uklare motiv er interessante i diskusjonen om visenes alder. Regin krever ormens hjerte som betaling for sverdet Gram. Sjúrður vet ikke at smeden og ormen er brødre, og har ingen mistanker om, at smeden har sin egen agenda, som er å få gullskatten. Trass i flere advarsler – fra faren, kong Sigmund, på dødsleiet, gjentatt av moren Hjördis, fra selveste Odin og endelig fra den døende ormen – vil Sjúrður etterkomme

smedens ønske og legger ormens hjerte på bålet å steke. Uforvarende svir han fingrene, stikker dem i munnen, får noe av ormens hjerteblod i seg, og skjønner da fuglenes og alle dyrs tale. Fra fuglene får han nå den aller siste advarslen mot smedens svik. Denne gangen retter Sjúrdur seg etter rådene og hogger smeden ned. Fra fuglene får han også det råd selv å spise hjertesteken. Det er her balladen er litt uklar. Vi forstår at dette med å drikke ormens blod er viktig, men hvorfor er steken også så viktig? Ingen konsekvenser av dette mytiske måltid nevnes hverken nå eller senere i noen av Sjúrdur-balladene.

Det bør nevnes at motivet med ormens hjerte som løn for sverdet ikke omtales i Vølsunga saga. Her krever Regin bare at Sjúrdur skal gå mot ormen. Det er ellers samstemmighet mellom saga og ballade at ormens blod gir den som drikker av det den vidunderlige evnen å forstå fuglenes tale. I motsetning til balladen er sagaen klar når det gjelder hjertet: den som spiser ormens hjerte vil få større visdom enn alle andre. I sagaen spiser Sjúrdur bare en del av hjertet. Resten gjemmer han og gir til Brynhild på et senere tidspunkt. Det ser ikke ut til at den færøyske balladedikteren har fått med seg dette, og motivet med å spise hjertet forblir blindt eller uforklart.

I balladen omtales skatten som tolv kister med gull, som Sjúrdur legger på sin mektige hest *Grani* og rir hjem. De ulike variantene er ikke samstemte om hendelsesforløpet på hjemreisen. De ulike slutningsmotivene er interessante, men forekommer alle uforklarte og i beste fall som gåtefulle eller ufullstendige referanser som vi må tro har vært forståelige i dikterens miljø. De kan være indikasjoner på at balladedikteren har kjent andre deler av stoffet enn bare fortellingene i Volsungasaga.

I J. H. Schrøters oppskrift fra Suðuroy i 1819 springer mann og hest over elven Lindará. I spranget går en sølvspenne i stykker og ender uten videre forklaring hos *Nornagestr*. I Johannes Klemensens oppskrift fra 1821 har ikke noe sølvspennemotiv. Her springer hesten over „Lindaná“, og Sjúrdur sover om natten under et kaldt (sic!) tre og overnatter i „Holgærum“. Vi får også et fingerpek om hva han kan ha gjort der om natten i strofen som uventet slutter slik: „hon fylgdi honum so langt á leið/mangir grátir renna“ (hun fulgte ham så langt på lei/mange tårer renner) (min oversettelse). Hvem er denne hun? I de siste par strofer fortelles at ingen visste hvor han hadde vært, og at han rir derfra til kong Buðli. Disse motivene forekommer på ulik vis bare enda mere uforståelige i de senere oppskriftene, og i en enkelt

mangler de helt. Blinde, rudimentære og uforklarte motiv som disse kan neppe forklares annerledes enn at transformasjonsprosessen fortsatt er i utvikling på nedskrivningstidspunktet og styrker tanken om at balladen er eldre enn begynnelsen av 1800-tallet, og derfor ikke er diktet av J. H. Schrøter eller en annen tenkt samtidig dikter.

Fortellingen i „Regin smiður“ følger et mønster (matrise) vi kan gjenkjenne i de bibelske fortellingene om Jesus. Gutten fødes med oppgaven å vinne over ormen (Frænir/Satan). Faren forkynner dette for moren sammen med guttens navn (Guds engel til Maria/den døende Sigmund til Hjördis/) før hun vet om sin graviditet. Gutten viser seg allerede i oppveksten å være sterkere/visere enn alle andre (episoden i tempelet/episoden på leikvollen). Gutten skildres i en treenighet (Jesus, Gud og den helligånd/Sjúrdur, Grani og sverdet Gram). Gutten fristes av satan (satan/ormens bror Regin). Våpenet er ordet (ordet/sverdet i Johannes' åpenbaring). (For en grundigere analyse se Andreassen 2005:28-37). En fortellertilgang med en slik matrise finner vi ikke ellers i kjempevisediktningen og definitivt ikke i de andre visene i *Sjúrdar kvæði*.

Rytmiske og metriske former i strofeoppbygningen i „Regin smiður“ antyder også en annen dikter enn til de andre visene. Spesielt i begynnelsen og ellers i hele visen finnes en rekke hele og halve strofer med lignende kort tekstmetrum som i viser med tolinjet strofeskjema dvs. et rimet linjepar med fire aksenter i hver linje. Samme tekstmetrum finnes f. eks. i skjemtevisen *Ániasartáttur* fra Suðuroy (Se Weyhe 2015). Det klingende materialet i balladedansen er det eneste autoritative grunnlaget for analyse av rytmiske/metriske former i balladediktningen og i dansen fremføres de vanlige firlinjete færøyske balladestrofene med 8 aksenter, to i hver linje, mens danske viser brukt i færøysk dans fremføres med 16 aksenter, fire i hver linje. Strofene i „Regin smiður“ med kort tekstmetrum fremføres i dansen på samme måte som vanlige færøyske firlinjete balladestrofer selv om de altså kun har to aksenter i selve teksten. Variasjon av denne art finnes bare i „Regin smiður.“ (For ytterligere analyse se Luihn 1980, Andreassen 1991 og Jonsson 1991).

Fortellingen i „Regin smiður“ om Sjúrdurs oppvekst og utvikling i ungdommen sammen med lekekammeratene på leikvollen er ikke belagt i de norrøne og de tyske tekstene. Dikteren legger stor vekt på å fortelle dette i en rekke hyperbelaktige og redundante gjentakelsesstrofer først om hvordan guttebarnet under morens kjærlige og omsorgsfulle hånd vokser mere i en måned enn andre barn i tre (hhv. tre og ni) og hvordan

gutten river opp store eiketrær som han slår sine kammerater sønder og sammen med under lek og kamptrening. De stakkels lekekammerater blir provosert av hans voldelige fremferd og oppfordrer ham heller til å finne ut, hvem hans rette far er enn å behandle dem slik. Dette får Sjúrdur til i harde ordelag å konfrontere moren og avkreve sannheten om sitt opphav. Disse stroferekkene forekommer også i enkelte andre færøyske ballader, men mere interessant er det, at de samme strofene også og delvis med direkte tekstsammenfall finnes i den norske balladen Sigurd svein:

„Sigurd svein“:

Sigurð genge på leikarvollen,  
drengrinne sopp ’en til hóve,  
han slog til ein under öyra`i  
sá sárt dei at honom lóge.

Sigurð slog með leikesoppen,  
han var af voxtro store;  
sárað vart kongins drengr  
og blóðið dreiv út pá jorði.

Um sá talað dei smádrengrinn,  
sá vreiðe som dei vore:  
deð er likar du spyr etter faðir din  
hell du gjere kon sorg i sáro.

Sigurð kastar leikesoppen,  
honom lyster ki lenger leike,  
sá genge han til si sæle móðir,  
han sette sine kinn i bleike.

Og deð var no han Sigurd svein,  
dá axlar han sit skinn,  
sá genge han seg i högan loft  
til sæle móðir si.

Höyre du sæle móðir mi  
du löyse meg af den vande,  
du seje meg af faðirsnamne  
deð er sá vont i blygslo gange.

„Regin smiður“:

42 Hann vaks upp í ríkinum  
skjótt og ikki leingi,  
til hann gjordist í hoggum tungur,  
hann bardi kongins dreingir.

43 Hann var sær á leikvøllum,  
ímillum manna herjar,  
rívur upp stórar eikikelvar,  
lemjar summar til heljar.

44 Niður settust sveinarnir,  
vreiðir ið teir vóru:  
„Líkari var tær faðir at hevnt  
enn berja os so stórum..”

45 Sveinur kastar skildri niður,  
lystir ei longur at leika,  
gongur fyri sína sælu móður  
við reyðar kinnar og bleikar.

46 Sveinur gekk til móður sína,  
talar rætt og slætt:  
„Sig mær sannan faðir at mær,  
ein hvør vil vita sín ætt.

47 Hoyr nú tað, mín sæla móðir,  
sig mær satt ífrá:  
varð mín faðir av lívi tikin,  
ella doyði hann á strá?

48 Hoyr tú nú, mín sæla móðir,  
spytja má eg nú teg:  
varð mín faðir við váknum vigin?  
Dult er tað fyri meg.

Sigurd svein er opptegnet i Telemark og publisert første gang av P. A. Munch i 1846 og igjen av M. B. Landstad i 1853. J. H. Schrøter har derfor ikke hatt tilgang til noen trykte tekster av visen i 1818/1819.

### **Brynhildar táttur**

I „Brynhildar táttur“ befinner Sjúrdur seg i spenningsfeltet mellom Brynhild Buðladóttir og Guðrun Júkadóttir. Det er forbausende å se hvordan den uovervinnelige helten, farshevneren og ormedreperen fra *Regin smiður* i møtet mellom disse to sterke kvinnene mister handlekraft og viljestyrke, forvandles til en skygge av en helt og lar seg narre i en latterlig, lett gjennomskuelig felle, hvor han med tomme trusler møter en ynkelig, patetisk og uheroisk død.

I balladen har Brynhild til en viss grad bevart et mytologisk valkyriepreg fra *Vølsunga sagaen*. Hun beslutter, før hun noen gang har truffet ham, at Sjúrdur er den eneste tenkelige og høvelige mannen for henne. De har ikke truffet hverandre, men hun har hørt ryktet om den største helten av alle, ormedreperen som vant gullskatten, og drar ham til seg i den gullsalen hun har bygget til dem, og hvor hun sitter og venter på ham. Han rir på Grani gjennom den magiske ilden (vafrlögi/vágalogi) hun har reist om borgen sin, og de finner sammen i en ekte balladeallianse med posisjon og ære som bærebjelker.

Med Guðrun er det annerledes. Sjúrdur blir også dradd til henne, men nå er det hennes mor Grimhild som tvinger ham dit med magi mot hans vilje. Som i sagaen får han også i balladen en magisk glemseldrikk og glemmer alt om Brynhild. Forskjellen mellom saga og ballade er først at i sagaen er det moren Grimhild som gir ham drikken, mens hun i balladen tvinger sin datter Guðrun til å gjøre det. Da Guðrun nekter å etterkomme morens forlangende, er hennes svar idiomatisk: „Girnast tað, ið annar eigur/tað man lukkast valla.“ (Å begjære det som andre eier/vil neppe ha noe godt med seg.). Grimhilds svar på dette er også bemerkelsesverdig: „Betri man vera sjálv at biðja/enn góðan mann at missa.“ (Det er bedre å be selv, enn å miste en god ektemann.). Etter en voldelig scene, hvor Grimhild slår sin datter til blods, etterkommer Guðrun morens ønske. Guðruns forhold til Sjúrdur er preget av noe som kan ligne uselvvisk kjærlighet, som er fremmed ikke bare for sagaskriveren, men temmelig ukjent også i den nordiske kjempevisestilen og trolig må betraktes som et relativt sent trekk.

Balladedikteren er tydelig om forskjellen mellom de to kvinnenes relasjon til deres utkårete. Den aristokratisk ærekjære og selvbevisste

Brynhild Buðladóttirs reaksjon på Sjúrdurs ydmykende svik er voldsom, men tydelig hennes eneste mulighet. Med falske løfter om ekteskap får hun Guðruns brødre Gunnar og Høgni til å snikmyrde Sjúrdur. Etterpå dør hun selv: „Nú hon hefur hans deyða volt/springur hon kyk av harmi“. (Nå som hun har forvoldt hans død/sprekker hun av sorg/sinne). Guðruns reaksjon er annerledes. Hun lover ganske visst å hevne Sjúrdurs død (noe annet ville være utenkelig i kjempevisestilen), men frem for alt reagerer hun med en dypfølt sorg i en avsluttende strofe, som kanskje er den vakreste kjærlighetsstrofen i hele balladediktningen: „Tað er enn, sum oftum var tá/mong er konan eym/Guðrun gongur um allan heim/hon heldur í Grana teym“. (Det er slik som ofte da/mange kvinner er kjærlighetsfulle/Gudrun vandrer i verden rundt/hun leier Grane ved tømnen).

Sjúrdur er på det nærmeste passiv i disse dramatiske konfliktene. Uten å nøle svikter han Brynhild (den magiske glemseldrikken kan vi vel betrakte som en ynkelig unnskyldning for hans oppførsel), men går også så langt som å dra tilbake for å trøste henne, og hos Schrøter tilbyr han til og med å gifte seg med henne (!). Begivenhetene fyller største delen av balladen (inkludert den berømte scenen med Brynhilds og Guðruns møte i elven), hos Schrøter 192 av 269 strofer og hos Klemmensen 186 av 241 strofer.

I „Brynhildar táttur“ transformeres fortellingen i *Vølsunga saga* i en annen retning enn i „Regin smiður.“ Fortellingen preges tydeligere av ridderdiktningens høviske stil, og det er egentlig et spørsmål om ikke visen rettere hadde vært katalogisert som riddervise i gruppe D i TSB.

Det er vanskelig å forstå at dikteren av „Regin smiður,“ balladen om den største kjempevisehelten av dem alle, også skal ha diktet „Brynhildar táttur“ og gitt sin helt en så patetisk ende, særlig hvis disse to skal være kontinuum av hverandre, slik de må oppfattes om vi aksepterer begrepet *Sjúrdar kvæði*.

Den dødsfellen som Guðruns brødre Gunnar og Høgni setter opp for Sjúrdur, kan muligvis kaste noe lys over et av de ellers uforklarte motivene fra „Regin smiður.“ Etter råd fra den forsmådde Brynhild tar brødrene Sjúrdur med seg ut på jakt. De ser til at Sjúrdur blir servert særlig salt mat før de drar, og at hjelmen hans blir igjen. Etter en stund stiger brødrene av hestene for å drikke og henter vann fra en elv i hjelmene sine. Sjúrdur er særlig tørst etter sitt salte måltid, og fordi han ingen hjelm har, legger han seg på maven for å drikke med hendene, og da kan brødrene uhindret myrde ham bakfra. Bak denne handlingen

aner vi fortellingen om at Sjúrdur var blitt usårlig da han i sin tid badet i ormens blod etter drapet, men bak på skulderen, hvor bladet fra et tre hadde satt seg, var han fortsatt ubeskyttet. Episoden fortelles i *Nibelungenlied* og *Tiðriks saga af Bern*, men ikke i *Vølsunga saga* og ikke i „Regin smiður.“ Begge disse stedene omtales noen graver til ormeblodet, som Sjúrdur graver før han dreper ormen uten at motivet med usårlighet nevnes.

Mordet på Sjúrdur fortelles på samme måte i *Tiðriks saga*. Også her finner vi motivet med det salte måltidet, men det er Høgni alene som er morderen. I „Høgna táttur“ blir Sjúrdur overfalt og myrdet av begge brødrene. I *Vølsunga saga* er morderen deres yngre bror Guttorm, som i en berserklignende rus overfaller og myrder Sjúrdur sovende hjemme i sin seng.

### **Høgna táttur og Annar Høgna táttur /Aldrias táttur**

I „Høgna táttur“ møter vi en annen Guðrun Júkadóttir enn i både „Brynhildar táttur“ og *Vølsunga saga*. Nå er hun den handlekraftige, hensynsløse og manipulerende hevneren som villig offerer sin sønns liv for å gjengjelde brødrenes snikmord på Sjúrdur. Koste hva det koste vil. Det er vanskelig å tenke seg samme dikter av „Brynhildar táttur“ og „Høgna táttur.“ I den første møter vi den ganske visst selvbevisste, men dog føyelige og empatiske Guðrun i en melodramatisk, følelsesfull kjærlighetsvise drevet frem av indre spenninger. I den andre møter vi en ond og hevgjerrig Guðrun med intrigant iscenesettelse av den grusomme tragedien, hvor hennes brødre går til grunne, for å oppnå den ettertraktede hevnen over sin elskedes forsmedelige død og sin egen tapte lykke.

Handlingsgangen i „Høgna táttur“ er en annen enn i *Vølsunga saga*, hvor det er Kong Artala, Guðruns mann, som inviterer Júkabrødrene til gjestebud og angriper dem for å få den store skatten som de nå er i besittelse av. Guðrun velger brødrenes parti og kjemper med dem til de dør. Etterpå dreper hun Artala. Interessant er det også at Guðruns hovedmotstander i „Høgna táttur“ ikke er Gunnar, som ifølge både *Vølsunga saga* og „Brynhildar táttur“ er hovedskurken fra hennes synspunkt. I stedet er hovedmotstanderen Høgni, som begge steder spiller en sekundær rolle i intrigen med Brynhild og snikmordet på Sjúrdur. I stedet for *Vølsunga saga* bygger „Høgna táttur“ i langt høyere grad på elementer vi gjenfinner i *Tiðriks saga* og *Den Hvenske Krønike*.

I „Høgna táttur“ provoserer Guðrun sin mann til angrep på Høgni

på en utsøkt grusom måte. Hun narrer sin sønn med Artala til å gi onkelen Hogni et slag i ansiktet, og Hogni dreper gutten. Så går hun til sin mann og krever at han må hevne drapet. Denne fortellingen finnes også i *Tíðriks saga*, men ikke i *Den Hvenske Krønike*.

Motivet med de nyslaktede oksehudene Guðrun lar bre ut på gårds-plassen med innsiden opp, slik at Júkungene ikke kan stå støtt på beina i kampen, gjenfinnes både i *Tíðriks saga* og *Den Hvenske Krønike*. Det utspiller seg groteske scener med kjempende menn som sklir omkring på de slimete hudene. I *Høgna táttur* brer Guðrun ut noen (Schrøter sier to, Klemensen tre) blodige „aldanshúðir“ foran brødrene. Gunnar og de to yngre brødre faller på hudene og dør eller blir drept, det er ikke helt klart. Hogni kommer seg over.

Havmannen som advarer Júkungene mot å dra til Guðrun og Artala i Húnaland, fortelles også i både *Tíðriks saga* og *Den Hvenske Krønike*, men ikke i *Vølsunga saga*.

Særlig interessant er den avsluttende delen av „Høgna táttur,“ en slags kadanse, som utspiller seg etter Júkungenes død. Da Hogni innser at han skal dø, ber han sin søster finne en passende pike å sove hos seg den siste natten. Guðrun oppfylder hans ønske og lar ham få en jarledatter ved navn Helvík. I Schrøters manuskript slutter den egentlige „Høgna táttur“ her. Overgangen til neste ballade markeres i manuskriptet med en vannrett strek og ny strofenummerering. Her har Lyngbye tilføyet tittelen „Aldrias táttur.“ I den normaliserte trykte utgaven *Føroya kvæði* har denne siste delen uvisst av hvilken grunn fått tittelen „Annar Høgna táttur.“ I Klemmensens manuskript *Sandoyarbók* er denne avslutningen ikke markert med egen tittel eller ny nummerering.

I „Aldrias táttur“ føder Helvík en sønn som i Schrøters oppskrift også heter Hogni, men som Lyngbye retter til Aldrias. Samtidig får Guðrun en sønn med Artala. Før sin død advarte Hogni Helvík mot Guðrun at hun ville forsøke å ta livet av sønnen deres. Etter Hognis råd legger Helvík derfor den lille Aldrias i voggen til Guðruns og Artalas sønn. Uten å vite det dreper Guðrun derfor sin egen sønn. Helvík lar Guðrun og Aldrias bli i troen. Da Aldrias er voksen avslører hun hvem han i virkeligheten er, og at Guðrun var den som iscenesatte drapet på hans far og hans onkler. Gutten tar revansje og stenger Artala inne i den hulen i fjellet hvor denne gjemmer sine rikdommer og lar ham dø av sult der.

Motivet med å bytte barna i voggene kjenner vi bare fra *Den Hvenske Krønike* og „Høgna táttur.“ *Den Hvenske Krønike* utkom først i 1818.

Det er tenkelig, at Schrøter kan ha fått et eksemplar samme år, altså mens han arbeidet med oppskriftene, muligens fra Müller sammen med oppfordringen om å komplettere Lyngbyes oppskrifter, og at han har diktet strofene med dette motivet og tatt dem med i sine oppskrifter. Andersen konkluderer (2006, 2007, 2015) entydig at dette må være tilfellet. Av Schrøters egne kommentarer i oppskriften (se Matras 1951-53 s. 43-44) fremgår det imidlertid, at fortellingen om Helviks sønn med Høgni har vært kjent på oppskriftstidspunktet. Han opplyser at sønnen til Helvík heter Aldrias i Sumba og Andreas i Porkeri (begge bygder i Suðuroy), men at han selv foretrekker navnet Høgni, som Peder Lukasen i Skálavík på Sandoy bruker for „...det synes ej heller urimeligt at han (Høgni m.a.) har bedt Helviig opkalde sønnen etter sig“. (Matras 1951-53 s. 44). Vår konklusjon må være den at fortellingen om sønnen til Høgni og Helvík som hevner seg ved å drepe Artala har vært kjent på Færøyene før 1818, men at Schrøter har diktet og innsatt episoden hvor Helvík bytter barna i voggene.

Det er mye som tyder på at den som har diktet „Brynhildar táttur“ er en annen enn den som har diktet „Høgna táttur.“ Den første har et visst samsvar med *Vølsunga saga*, og den andre i langt høyere grad samsvar med fortellinger i *Tíðriks saga* og altså *Den Hvenske Krønike*.

Ulikheter i stil, stoffbehandling, motivutformning, personskildringer og handlingsgang tilsier at „Regin smiður,“ „Brynhildar táttur“ og „Høgna táttur“ (og muligvis også „Aldrias táttur,“) kan være selvstendige ballader av forskjellige diktere og ikke er skapt som deler i en sammenhengende diktsyklus. En viss usikkerhet i motivbehandlingen visse steder og balladenes selvstendige stoffbehandling i forhold til de skriftlige foreleggene er vanskelig å forklare ut fra den rasjonelle filologiens påstand om at balladene er diktet etter disse foreleggene på nedskrivningstidspunktet i begynnelsen av 1800-tallet. I balladekatalogen TSB er alle balladene i *Sjúrdar kvæði* oppført som selvstendige ballader uten referanser seg imellom.

P. E. Müller og H. C. Lyngby formulerte idéen om *Sjúrdar kvæði* som sammenhengende diktsyklus, og J. H. Schrøter skapte den etter oppfordring fra Müller og Lyngby på grunnlag av selvstendige færøyske ballader. J. Klemmensen gjorde det samme et par år senere da også han fikk oppfordringen fra Müller gjennom Peder Hentze.

### **Løgner og konspirasjon**

De oppskriftene av *Sjúrdar kvæði* H. C. Lyngbye hadde med seg til

København etter sitt korte opphold på Færøyene sommeren 1817 og de „opplysende varianter og et berigtiget Udtog af det Manglende“ som J. H. Schrøter sendte til København i 1818 kjenner vi som nevnt bare av omtale hos Lyngbye og Müller (op. cit). Etter sin rasjonelle filologiske teori, som vi kort kan sammenfatte i denne – innrømmet – provokerende formulering: „Jeg ser deg ikke, altså eksisterer du ikke“, trekker Andersen freidig den slutningen, at de aldri har eksistert. Lyngbye har aldri gjort noen oppskrifter av *Sjúrðar kvæði* under sitt opphold på Færøyene og Schrøter har ikke sendt noen opplysende varianter til København i 1818. I stedet konstruerer Andersen et begivenhetsforløp som etter min beste bedømmelse mest av alt ligner en vaskeekte konspirasjonsteori med P. E. Müller som den store skurken. Denne har aldri mottatt noen oppskrifter, men tvertimot sendt et sammendrag av fortellingene fra Eddaen til Schrøter og rett og slett bestilt en ballade. Både Lyngbye og Schrøter er medskyldige i bedraget i det minste fordi de har tiet om sin viten. Müller har også sendt sitt sammendrag til prost Peder Hentze på Sandoy, som i sin tur skal ha fått Johannes Clemmensen til også å dikte de samme balladene. I sin bok fra 2007 (s. 233-236) beskriver Andersen forholdet mellom Schrøters og Clemmensens „diktning“ som en regelrett konkurranse, hvor Schrøter vinner, fordi han kan sende sitt verk til Müller i København før Clemmensen (gjennom sin oppdragsgiver prost Peder Hentze). Clemmensen daterer sin versjon 24. april 1821. I motsetning til Schrøter, som ikke oppgir noen hjemmelsmenn, opplyser Clemmensen at hans hjemmelsmann til *Sjúrðar kvæði* er Daniel Joensen i Skúvoy (1780-1850). Han var kjent i sin samtid som fremstående forteller og forsanger i balladedans (Hjalt 1953, Peter Andreassen 1988:159f). Jeg synes det er vanskelig å akseptere, at den dypt religiøse Johannes Clemmensen skulle ha involvert seg i denne svindelaffære og mot bedre vitende ha tilskrevet Daniel Joensen æren av en balladetekst, som denne etter Andersens påstand ikke kan ha kjent til. Like usannsynlig er det, at Joensen kunne synge *Sjúrðar kvæði* i sin helhet dog med ikke ubetydelige avvik bare to år etter at Schrøter angivelig var ferdig med sit dikterarbeid, slik Andersen postulerer.

Forklaringen på at hverken Lyngbyes første opptegnelser fra 1817 og Schrøters „opplysende varianter og et berigtiget Udtog af det Manglende“ fra 1818 eksisterer i dag er altså ifølge Andersen den, at de aldrig har eksistert. Hvis Lyngbye faktisk hadde gjort noen egne opptegnelser, er det utenkelig at han ikke har kopiert dem, før han sendte dem til Schrøter, argumenterer Andersen. Mindst like utenkelig er det ifølge Andersen at

Lyngbye skal kastet dem etter at han fikk dem tilbake sammen med svaret fra Schrøter og i alle fall sammen med Schrøters endelige manuskript, det som fortsatt eksisterer og altså ble grunnlaget for Lyngbyes trykte utgave i 1822: „A Scholar does not throw away such a treasure even if he discovers something more valorous. Lyngbye should at least have kept a copy of his own text,“ skriver Andersen (2015:16).

Slik tenker en moderne forsker, men hvordan kan vi vite hva Lyngbye tenkte? Syntes han virkelig at det var en „skatt“ han hadde fått med seg tilbake fra Færøyene. Tenk på dette: Han kom til Færøyene 9. juni 1817 og reiste derfra igjen 1. oktober (Simonsen 2015:5ff). I løpet av disse få ukene har han først av alt skullet utføre sine botaniske studier, han skulle lære seg ikke bare å forstå men også å skrive færøysk språk, som da ikke engang hadde et skriftspråk, så det måtte han også få laget. Den aldrende J. Chr. Svabo bodde da i Tórshavn og kunne hjelpe ham med akkurat det. Men allikevel, det er ganske mye å skulle få til på bare et rimelig nivå på så kort tid, også for en arbeidsom teolog med språklige forkunnskaper. Jeg kan tenke meg at han, etter å ha sett og jobbet inngående med det fullstendige materialet fra Schrøter og etter at boken hans var utkommet i 1822, like så gjerne kan ha villet kvitte seg med både Schrøters første „oplysende varianter og et berigtiget Udtog af det Manglende“ og ikke minst de egne opptegnelser fra Tórshavn, som på dette tidspunktet må ha forekommet ham temmelig verdiløse snarere enn som noen skatt. Den fantes jo i hele sin stråleglans i boken han publiserte. Lyngbyes bedrag, hvis vi kan bruke det uttrykket, består i å ta det meste av æren for Schrøters opptegnelser uten å avsløre sine egne formentlig ganske ukyndige og dilletantiske notater. Å kvitte seg med dem har vært den sikreste utveien for denne ærekjære mannen. Han har neppe forestilt seg at en færøysk professor vel 130 år senere skulle granske hans verk og påvise en åpenbar diskrepans mellom det, han skriver om opprinnelsen til tekstene han utga og selve tekstene.

Schrøter var lærd, kunnskapsrik og språkkyndig. Han hadde et grenseløst gemytt og vi treffer ham også i rollen som smugler og forretningsmann ved siden av prestegjerningen. Han hadde øye for kvinner og ryktet vil ha det til at han satte barn på i alle fall ett av sine soknebarn. Han var kunnskapstørst og førte korrespondanse med kolleger og lærde i øst og vest og bestilte bl.a. bøker. Forfatteren og språkforskeren Christian Matras har skrevet om ham at han skrev mange, lange og til dels vidløftige brev om alt mulig, ja rent ut sagt snakkesalige brev (Matras 1951-53:IX). Jeg synes også det er av betydning å nevne at han har vært

musikalsk. Vi aner det av den tvil han uttrykker ved noteeksemplene på melodiene til *Sjúrdar kvæði* i Lyngbys trykte utgave. Han var også en ivrig deltaker i kvaddansen og fortrolig med tradisjonen. Foruten oppskriftene av *Sjúrdar kvæði* har han lagt en ikke ubetydelig om enn ikke stor litterær produksjon etter seg.

Hos denne lærde, men også folkelige pastor i prestegården i bygden Hvalba på Suðuroy kan det tenkes å ha eksistert et miljø, hvor man kan forestille seg muligheten av at et så stort, så omfattende og så langt mere komplisert og kunstferdig diktverk, enn vi ellers ser i færøysk balladediktning, har kunnet bli til.

Jeg tror det bare ikke, men Schrøter er en interessant person, og jeg er på ingen måte overbevist om den romantisk farvede oppfattelsen, hvor hans eneste rolle i prosessen utelukkende har vært å skrive ned et ferdig eksisterende diktverk fra middelalderen en gang. Jeg tror at han kan ha hatt en større finger med i spillet, men rasjonell filologi kan ikke på noen overbevisende måte argumentere for at han alene er dikteren. Balladenes oppskrivningshistorikk, sammenlignende analyser av flere oppskrifter/varianter også i lys av nordisk kjempevisediktning som genre og studier av fortellerstoffets transformasjoner i tyske og norrøne/nordiske tekster viser oss et ganske annet bilde.

Som klassisk nordisk folklorist synes jeg det er vanskelig å akseptere den rasjonelle filologiske teorien om at *Sjúrdar kvæði* ikke er eldre enn oppskrivningstidspunktet, og at pastor J. H. Schrøter kan være dikteren. Helt uskyldig er pastoren dog ikke. Han er den som først har redigert disse selvstendige balladene til en sammenhengende syklus, han har også redigert rekkefølgen av de mange strofene og flyttet om på dem i forsøk på å skape en indre logikk og han kan meget vel ha diktet noen strofer selv.

Intet av dette er imidlertid i strid med de vanlige teoriene om muntlig tradering. Mengden av varianter med store innbyrdes forskjeller av de mange kjempevisene viser med all ønskelig tydelighet, at Schrøter her ikke har gjort annet enn det som har vært vanlig praksis i balladedanstradisjonen på Færøyene. Dermed har jeg ikke sagt noe om balladenes alder. Den romantiske oppfattelsen, at *Sjúrdar kvæði* (og andre færøyske kjempeviser) er muntlig diktning fra høymiddelalderen overlevert mere eller mindre intakt til begynnelsen av 1800-tallet kan imidlertid godt tåle denne kritiske og for min del inspirerende diskusjonen, som den rasjonelle filologien legger opp til.

## Bibliografi

- Andersen, Peter Hvilshøj 2006. *Den Hvenske Krønike*: Et af de vigtigste fund i Danmark siden 1734. Kun som internettutgave: [http://vinilandicus.dk/HvenskeKroenike\(dansk\).pdf](http://vinilandicus.dk/HvenskeKroenike(dansk).pdf)
- Andersen, Peter Hvilshøj 2007. *Die Nibelungen zogen nach Dänemark*. Frankfurt am Main.
- Andersen, Peter Hvilshøj 2015. Origin and Age of *Sjúrðar kvæði* according to Rational Philology. Forelæsning. Ballad Conference July 2015. Tórshavn.
- Andreassen, Eyðun 1991. „Strofeformer, rytme og metrum i balladediktningen“. *Nordatlantiske foredrag. Seminar om nordatlantisk kulturforskning i Nordens Hus på Færøerne 27.-30. august 1990*. (Red.) Jóan Pauli Joensen et al. Tórshavn: 125-133.
- Andreassen, Eyðun 2005. „Jesus á Glitrarheiði“. *Fólkaleikur. Heiðursrit til Jóan Paula Joensen*. (Red.) Andras Mortensen. Tórshavn.
- Andreassen, Peter 1988. *Skívoyar søga* bd. 1. Tórshavn.
- CCF = *Corpus Carminum Færoensium*. A Sv. Grundtvig et J. Bloch Comparatum. Utg. av Chr. Matras og N. Djurhuus bd. 1-6. København 1944-63.
- Debes, Lucas 1673. *Færoæ & Færoa reserata*. København.
- Hjalt, Edward 1953. *Sands søga*. Tórshavn.
- Jonsson, Bengt R. „Kommentar“. *Nordatlantiske foredrag. Seminar om nordatlantisk kulturforskning i Nordens Hus på Færøerne 27.-30. august 1990*. (Red.) Jóan Pauli Joensen et al.. Tórshavn: 134-136.
- Luihn, Astri 1980. *Føroyskur dansur. Studier av sangdanstradisjonen på Færøylene*. Trondheim.
- Matras, Christian 1939. *Svabos færøske visehåndskrifter*. Utg. Chr. Matras. København.
- Matras, Christian 1951-53. *J. H. Schrøters optegnelser af Sjúrðar kvæði*. København.
- Munch, P. A. 1846. „Sagnet om Aasgaardsreien“. *Annaler for Nordisk Oldkyndighed og Historie. Udgivne af Det Kongelige Oldskrift-Selskab*. København. S. 312-321.
- Króki, Jóannes í 1968. *Sandoyarbók I*. Tórshavn.
- Landstad, M. B. 1853. *Norske Folkeviser*. Christiania.
- Lyngby, Hans Christian 1822: *Færøiske Qvæder om Sigurd Fofnersbane og hans Æt*. Randers. Müller, P. E. 1817-1820. Sagabibliothek. København.

- Nolsøe, Mortan 1984. „Um dansiskaldskap okkara“. *Kvæðabók V*. Jóannes Patursson. Tórshavn.
- Simonsen, Kim 2015. *Before the Library. A Wave in European Cultural History. Lyngbye, Davidsen and Rafn 1817-1828*. Network for European Travel Writing to the Romantic Far North 1800-1900. The University of Amsterdam. Tórshavn.
- Svabo, Jens Chr. 1959. N. Djurhuus (utg). *Indberetninger fra en Rejse i Færøe 1781 og 1782*. København.
- Tarnovius, Thomas 1669 (1908, 1950). *Ferøers Beskrivelser*. Utg. 1. 1908. J. Dahl, Tórshavn. 2. 1950 Håkon Hamre. København.
- TSB = Bengt R. Jonsson et al. (red.) 1978: *The Types of the Scandinavian Medieval Ballads*. Stockholm.
- Þiðreks saga af Bern. Guðni Jónsson bjó til prentunnar. Íslendinga-sagnaútgávan. Reykjavík 1961
- Vølsunga søga*. Týðing og viðmerkingar: Poul Vestergaard. Tórshavn 1961.

**Eyðun Andreassen**, dr.phil, professari emeritus. Fróðskaparsetur Føroya.

## Runsivalsstrið – kristin allegori og kvæði um blettaðar hetjur

### ABSTRACT

In the paper two Faroese ballads, *Ámunds ríma* (ÁR) and *Runsivalsstrið* (RS), forming a narrative whole, are being discussed. As is the fact with e.g. *La Chanson de Roland*, the historical germ of the story, being the Basque ambush attack on Charlemagne's rearguard in Roncevaux in the year 778, is to be found in Einhard's *Vita Caroli Magni*, written about the year 826.

There exist five manuscript recordings of ÁR and eight of RS (A,B,C,D,E,F,H and I). A comparison of the eight RS recordings shows, however, that C,E and H constitute one variant and A,B,D,F og I another variant, the inference being that for practical purposes there exist only two variants of RS. But since the difference between the two is, on the whole, of a superficial kind, one is led to the conclusion, that RS is characterised by a striking unity of structure. Examples of this unity are to be found in a number of almost identical crucial stanzas, in the part played by three iconic symbols (the ring of Roland and Ámund's sword and horn, later to come into Roland's possession) and in the pervasive importance of the number three (and numbers divisible by three) in the poem's composition. Similarly, Charlemagne's prayer to God to command the sun to stand still for nine hours is related in two or three almost identical stanzas in all eight manuscript recordings of the poem.

As advanced first by Povl Skårup, the sources for ÁR and RS are the 14th century Old Norse saga of Charlemagne (the  $\beta$ -variant) and the Danish *Karl Magnus' Krønike* from 1534. However, a knowledge of *La Chanson de Roland*, independent of the saga, cannot be ruled out.

Stylistic characteristics of ÁR and RS, like litotes, hyperbole, contraction (abbreviatio) and expansion (amplificatio), are reasons for linking the ballads to medieval literature.

Under the surface *ÁR* and *RS* are, like *La Chanson de Roland* (as advanced by G.E. Brault), essentially a Christian allegory depicting the struggle between Good and Evil and the passion of Christ, with Roncevaux being the Valley of Thorns, and Rólant (Roland), Karlamagnus (Charlemagne) and Angulund (Marsile) representing respectively Christ, God and Satan. The Paladins are to be conceived as the twelve disciples and Gýðin (Ganelon) as Judas. On a less elevated level the ballads are a story about heroes tainted by grave sins, Roland having committed adultery and Charlemagne the vice of incest. These allegations seem, nevertheless, to have no basis in history. Rather they most likely mirror the conflict in the 10th, 11th, 12th and 13th centuries between the Pope and the Holy Roman Empire (e.g. about the right of investiture).

Conclusions: (1) The eight manuscript recordings of *RS* constitute 2 variants. The difference between these is of a superficial kind. (2) As concerns story line, motifs, symbols and important stanzas, the eight recordings correspond to a striking degree. (3) *ÁR* and *RS* are based on the saga of Charlemagne, but an independent knowledge of *La Chanson de Roland* cannot be excluded. (4) The ballads' structure and style show them to be specimens of superbly rich medieval poetry. (5) The ballads constitute an allegory illustrating Christ's passion and the battle between God and Satan. (6) On a more profane level, *ÁR* and *RS* can be seen as relating a tragedy springing from grave human transgressions. (7) Through the use of litotes and hyperbole, contraction and expansion, and through the role played by the sacred number three, the poet creates a fusion of form and content which corresponds with the poem's allegorical meaning. When the ballad is being performed solemnly and danced in a dignified manner, the effect is a captivating mood of *gravitas*.

Í hesi grein verða nakrir tættir í og nøkur eyðkenni við tí føroyska kvæðinum *Runsivalsstríði viðgjörd*. Við tað at *Runsivalsstríð* og *Ámunds ríma* eru ein narrativ heild, verður í greinini stundum eisini sipað til rímuna. Fyrst verður við fáum orðum greitt frá tí søguliga upprunum til europeisk kvædir um bardagan í *Runsivali*. Í tí víst verður til ritgerð eftir Povl Skárup, verður spurningurin um keldurnar til tað føroyska kvæðið umrøddur. Kannað verður eftir, hvørt tær 8 uppskriftirnar til *Runsivalsstríð* kunnu sigast at umboða færri frábrigdi og kanska bara ein grundform. Kvæðisins talsymbolikkur verður umrøddur, somuleiðis hendingin, tá ið Karlamagnus biður Gud um at lata „sólina“ standa í stað í „tríggjar øktir“, og spurt verður, hvønn týðning hesi eyðkenni hava fyri kvæðið sum skaldskap við meira enn einari flógv. Í tí nøkur av kvæðisins stíleyðkennum verða tikin fram, verður víst á, at verkið skaldskaparliga er tengt at miðöld. Víst verður á, at kvæðið hevur eina

allegoriska flógv, men at tað samstundis er verðsligur skaldskapur um „blettaðar hetjur“. Í niðurstøðuni verður ført fram, at verkið er ein samruni av útsøgn og formi, sum samsvarar við tess allegorisku merking.

### **Tann søguligi upprunin**

Í árinum 826 ella harum festi klerkurin Einhard eina stutta ævisøgu, nevnd Vita Caroli Magni, á blað um franska keisaran Karolus Magnus (Karlomagnum), sum var deyður um 12 ár frammanundan (Dutton 2009: 26). Í hesum verki finst tann kendasta frásøgnin um hendingina í Pýreneafjølum í árinum 778, tá ið viðførslidid av keisarans heri var fyri slysalopi frá baskarum. Í 9. kapitli í síni ævisøgu (Ganz 2008: 24-25) skrivur Einhard:

Meðan hann við ágrýtni og at kalla í heilum helt á við sínum kríggi móti sakslendingum, og hevði sett hermannalegur upp á hókandi støðum fram við markinum, tók hann seg inn í Spania við einum so stórum heri sum hann megnaði. Teir fóru upp um Pýreneafjöllini, og allir býir og tey hervirki, hann kom til, góvu seg yvir. Hann fór heim aftur við herinum tryggum og óskaddum, men á heimferðini fekk hann, í fjallarøðini Pýreneunum, ein stuttan smakk av baskiskum sviki. Tí herurin tók seg fram við einum longum viðførslidid, soleiðis sum staðið og tað tronga landslagið kravdu, og baskararnir høvdu lagt seg í slysovast á fjallinum, tí av tí orsök, at skógirnir eru mangir og tættvaksnir, er tað staðið høgligast til at gera sniðálop. Teir herjaðu á bakliðið av viðførisherinum og róku menninar í bakherinum og teir, sum marsjeraðu aftast, niður í dalin niðriundir. Teir søktu at teimum og drópu teir líka til síðsta mann, rændu viðførið, og vardir av náttini fóru teir avstað í allar ættir so skjótt teir vóru mentir. Staðið har hetta hendi og tað at teir høvdu løtt vápn var baskarum ein fyrimunur, hinvegin vóru tey tungu vápnini og tað heggjuta landslagið frankum ein vansi. Í hesum bardaga fullu Eggihard, umsjónarmaður fyri kongsins borði, Anselm, borgargreivi og Rólant, fylkishøvdingi við tað bretonska markið saman við mongum øðrum.<sup>1</sup>

Hetta hendi, sambært gravskriftini yvir Eggihard, tann 15. august 778 (Ganz 2008: 119). Staðið, har álopið varð framt, hevur spanska heitið Roncesvalles, og er í Vesturspania stutt frá franska markinum. Á fronskum rópast tað Roncevaux og á føroyskum Runsival. Í 11. øld varð staðið í latínskum skjølum rópt Roscida vallis (døggdalin; Brault

1978: 62), men hann sum yrkti La Chanson de Roland, og sum kanska æt Tuoldus, rópti það Rencesvals, sum merkir „Tornanna Dalur“. Um hetta skrifar Gerard J. Brault (Brault 1978: 62-63):

Það slepst ekki undan, at eitt slíkt heiti, sum so týðiliga er skylt við Táranna dal (The Valley of Tears) í Sálmunum 84:6: (...) og við Tornakrúnuna, fær ein at hugsa um þínslusögu Kristusar.

Úr hesi hending spruttu tríggar øldir seinni og í tíðini aftaná nøkur skaldaverk, sonevndar chansons de geste (kappakvæði), m.a. á anglonormanniskum (Dufournet 2004: 9-56) og miðalhátýskum (Kartschoke 2007: 779-799) og frá um 1250 ein saga (eitt savn av frásögnum) á norrønum (Vilhjálmsson 1954: VII-XLVII). Kendast av kvæðunum eru það franska La Chanson de Roland og það týska Das Rolandslied.

Frá seinna helmingi av 11. øld var tíðarandin í Europa nógv broyttur, m.a. eftir at krossferðirnar tóku seg upp. Í tí nýggja samfelagnum, sum ein søgufrøðingur hevur kallað eitt „jagstranarsamfelag“ („persecuting society“), vóru m.a. jødar, samkynd og aðrir minnilutar forfylgd (Moore 2007). Í samsvari við tíðarlitin vóru það ikki longur baskarar, sum lupu á keisarans viðførisher í 778, men muslimar, eitt hatað fólk og ein hataður átrúni. Karlamagnus varð nú umbroyttur til krossfarara (Gabriele et al 2008: 137-152). Høvuðspersónur í kvæðum og frásögnum um bardagan var Rólant. At sjálvt staðið har hann fall í La Chanson de Roland hevði eitt navn, sum kundi útleggjast sum „Tornanna Dalur“, bendir á, at kvæðið kom at vera skaldskapur við fleiri týdningsfláum.

## **Keldur**

Um somu hending hava vit á føroyskum tvey kvæðir, Ámunds rímu og Runsivalsstríð (bæði CCF 106). Granskarin Povl Skárup hevur í eini slóðbrótandi ritgerð (Skárup 1966: 31-67) víst á, at trý verk kunnu koma upp á tal sum møguligar keldur til hesi kvæðir: (a) La Chanson de Roland, á anglonormanniskum, fest á blað (Oxford-handritið) um 1170-80 (Dufournet 2004: 24), (b) Karlamagnús saga og kapp hans, β-frábrigdið frá 14. øld (Vilhjálmsson 1954: XIII) og (c) Karl Magnus' Krønike, í útgávuni eftir Christiern Pedersen frá 1534 (Hjorth 1960).

Í síni grein um keldurnar kemur Skárup til ta niðurstøðu, at tann mest sannlíki av trimum móguleikum er, at: „visernes digter(e) kun har benyttet Kms (t.e. Karlamagnús saga), og samtlige elementer fra KMK (t.e. Karl Magnus' Krønike) er kommet ind senere“ (Skárup 1966: 65).

Skárup sipar til grein eftir Jóannes Patursson (Patursson 1983: 127-

128), har víst verður á fyra dómir um samsvar millum Runsivalsstríð og La Chanson de Roland „mod Kms og KMK“ (Skårup 1966: 61). Orðað øðrvísi vísir Jóannes Patursson á, at „viðburðir“ eru nevndir í Runsivalsstríði, sum hvørki eru at finna í Karlamagnús saga ella Karl Magnus Krønike, men í tí franska kvæðinum. Um hetta skrivar Skårup:

Jóannes Paturssons 4 eksempler på overensstemmelse mellem den færøske vise og den oldfranske Chanson de Roland mod Kms og KMK er altså ikke tilstrækkelige til at vise at digteren af Runsivalsstríð har haft kendskab til (indholdet i) de oldfranske digte, der ligger til grund for Kms og KMK, uden om disse (Skårup 1966: 63).

Sjónarmiðið er tað, at ein ikki kann vísa á eitt serligt samsvar millum Runsivalsstríð og La Chanson de Roland við dómum, sum ikki eru at finna í teimum norrønu søgunum um Karlamagnus. Men ein av Skårups grundgevingum fyri hesi meting samsvarar ikki við tær prentaðu útgávur, eg havi sæð. Hann skrivar (Skårup 1966: 62), at reglurnar „tríggjar ferðir royndi hann Dýrindal at bróta“ „findes ikke i noget af de gamle håndskrifter der er optaget i Føroya Kvæði“. Men júst hesar reglur, við talinum „tríggjar ferðir“, standa í uppskrift F:

Tað var Rólant, kempa sterk,  
megi man honum tróta,  
tríggjar ferðir royndi hann  
Dýrindal at bróta (CCF 106: Runsivalsstríð F 99)

Í øðrum lagi er tað, at sólin verður nevnd bæði í tí franska kvæðinum (ørindi 2450 og 2459) og Runsivalsstríði (í øllum átta uppskriftum!), men ikki í tí norrønu søguni, eftir mínum tykki ikki ein líkleiki, sum er „både ubetydelig og sekundær“, sum Skårup skrivar. Sostatt er tað ikki óhugsandi, at yrkjarin kann hava kent La Chanson de Roland utan um onnur verk.

Tað serliga áhugaverda við Runsivalsstríði (og Ámunds rímu) er, at yrkjarin hevur bygt eitt motiv inn í sína yrking, sum hvørki finst í tí franska kvæðinum ella teimum norrønu søgunum. Við at tvinna saman tættir úr fjórða parti (Af Agulandi konungi) og áttanda parti (Af Rúnzivals bardaga) í Karlamagnús saga gevur hann bardaganum í Runsivali eina nýggja orsök. Stríðið er nú ikki longur hegemoniskt ella trúarlígt, men persónligt og elvist av Angulunds vreiði um, at

Rólant hevur dripið Ámund og um, at Gýðin flýggjar honum Ámunds høvur. Hetta er sjálvsagt orsøkin til, at tann heidni kongurin í nøkrum uppskriftum eitur Angulund og í øðrum Marsilius. Um hetta skrivar Skárup púra rætt, at: „Uanset om den (henda samanknýtan) skyldes den oprindelige digter eller en remanieur, er den et godt påfund, der giver slaget i Runsival en god motivering“ (Skárup 1966: 55).

### **Uppskriftir**

Av tí at Ámunds ríma og Runsivalsstríð greidliga eru ein narrativ heild, fari eg í hesi ritgerð stundum at brúka navnið Runsivalsstríð sum samheiti fyri bæði kvæðini. Ámunds ríma verður í vísindaligum útgávum og verkum (N. Djurhuus 1968, Jonsson et al. 1978 og Thomsen et al. 2002) nevnd Emunds ríma. Her verður hildið fast við heitið Ámunds ríma, sum kvøðarar í Føroyum vanliga brúka.

Uppskriftirnar av Runsivalsstríði og Ámunds rímu eru til skjals í verkinum *Føroya Kvæði*, bind XXIV-XXV (N. Djurhuus 1968 og Thomsen et al. 2002) og í *Traðarbókini*, við uppskriftum eftir Trónd á Trøð, sum Eyðun Andreassen greiddi til prentingar (Andreassen 1999). Sambært hesum útgávum eru tilsamans fimm fullfíggaðar uppskriftir (A,B,C,D og tann eftir Trónd á Trøð) til skjals av Ámunds rímu og átta (A,B,C,D,E,F,H og tann eftir Trónd á Trøð, her rópt I) av Runsivalsstríði.<sup>2</sup>

Eitt yvirilit yvir søgugongd, motiv, hendingaraðfylgju og orðingar í øllum hesum uppskriftum reisir ein hóp av spurningum. Nær og hvar varð hetta kvæðið yrkt? Varð tað t.d. yrkt í Føroyum ella í Norra? Hvør var yrkjarin? Í hvørjum slag av samfelagsligum umhvørvi er verkið sprottið? Er nakað, sum bendir á, at tað endurspeglar eina riddaramentan ella eitt samfelag við lensskipan? Varð kvæðið upprunaliga fest á blað, og hevur tað einaferð verið til í handritum, sum seinni eru burturmist? Umboða tær uppskriftir, sum í dag eru til, *verulig* frábrigdir, ella ber til – við at eygleiða tær betur – at avmarka teir átta tekstirnar til færri høvuðssnið?

Hesir og aðrir spurningar eru evni fyri víðari gransking, sum m.a. eigur at byggja á neyvar tekstkanningar, málfrøðiligt og søguligt innlit, samanberandi kvæða- og vísukanningar og samanburð við miðaldar *chansons de geste* í øðrum londum og við miðaldarsøgur sum heild.

### **Tvey høvuðsfrábrigdir**

Her skal verða hugt at tí seinasta av hesum spurningum. Lat tað verða nevnt beinan vegin, at í hesum parti og tí næsta verða tvey ymisk

skilmarkandi heitir brúkt. Annað er frábrigdi („variant“), sum sipar til munir í yvirflatanum í einum verki (t.d. növn og orðingar), hitt er grundformur („type“), sum sipar til mun í dýpdini (t.d. í bygnaði).

Um ein nú kannar tær átta uppskriftirnar av Runsivalsstríði, so tykjast tær triggjar, nevnliga C,E og H, at líkjast burturúr við nøkrum sermerkjum, sum bara tær hava.

Eitt nú umrøða hesar triggjar ein persón, Adilrót, sum Rólant drepur í tí fyrsta bardaganum. Ørindið (C 21, E 23, H 22), at kalla meinlíkt í teimum trimum uppskriftunum, hevur hetta snið:

Fyrstur reið hann Rólant jall,  
av teimum frankismonnum,  
so skeyt hann til Adilrót,  
at svørðið stóð í tonnum. (CCF 106, Runsivalsstríð E: 23)

Tær triggjar uppskriftirnar umrøða somuleiðis (C 40, E 48, H 45) ein annan heidning, Folsar ella Falsar jall (í H „Falsarrót“), sum Rólant fellir í øðrum umfari í bardaganum. Ørindið líkist tí fyrra og hevur hetta snið:

Fyrstur reið hann Rólant jall  
av teim frankismonnum,  
so skeyt hann til Falsar jall,  
at svørðið stóð í tonnum. (CCF 106, Runsivalsstríð E 48)<sup>3</sup>

Í hesum somu uppskriftum (C, E og H) er tann heidni kongurin nevndur Marsilius. Skeftið á øksini hjá tí heidna konginum, vanliga umrøtt áðrenn triði bardagi byrjar, verður í hesum trimum uppskriftum ikki umrøtt ella nevnt fyrr enn til seinast í bardaganum (C 120, E 135 og H 126).

Somuleiðis verður í hesum trimum og bara teimum Karlamagnusar dreymur umrøddur. Í øllum trimum kemur dreymurin fyri á sama stað í frásøgnini, eftir at keisarin hevur verið hjá tí deyða Rólanti og staðfest, at „leysur lá brandur í hond“ (C 108, E 124 og H 116). Greitt verður frá (C 110-113), at keisarin fellur í søtan svøvn og droymir, at Guds eingil kemur til hansara. Eingilin biður keisaran ikki óttast, tí, sigur hann, tú skalt fáa „eld og ljós“ at „hevna lívið títt“. Dreymurin er longri, men tað er hesin fyrri parturin, sum er áhugaverdur. Frásøgnin um dreymin er at kalla tann sama í C og E. Hinvegin stendur í H:

Hoyr tað, keisarin Karlamagnus,  
mæl tær ongan kvíða,  
tú skalt fáa tær Olius  
at hevna skaða tín! (CCF 106, Runsivalsstríð H: 118)

Orðið „Olius“ stavar greidliga frá misminni ella skeivari endurgávu, og eg skjóti upp, at sniðið upprunaliga hevur verið eitt nú „eld og ljós“:

Hoyr tað, keisarin Karlamagnus,  
mæl tær ongan kvíða,  
tú skalt fáa eld og ljós  
at hevna skaða tín!

Ein heftir seg í hesum dreymi við orðini „eld og ljós“ (í E „dag og ljós“) og við at dreymurin (C 110, E 125 og H 117) er „søtur“ og eingilin „blíður“. Serliga áhugavert er, at beint eftir dreymin biður keisarin um, at sólin skal standa í stað, so hann fær hevnt „skaða“ sín. Sostatt er dreymurin ikki tilvildarligur, men umboðar eina hjálpanði fyriboðan, har orðini „eldur og ljós“ peika á sólina. Keisarin fær frá einglinum, sum er Guds sendiboð, at vita, at biður hann um hjálp, fer hann at fáa hana. Og hana fær hann.

Somuleiðis finnur ein í øllum teimum umrøddu uppskriftunum, C,E og H, reglur ella ørindir við sermerktum, einsljóðandi orðalag. Dømir um hesi eru (fyrsta dømið endurgivið úr H, annað úr E og H, sum her eru meinlíkar, triðja úr E):

Tóku teir vanda Gýðin jall,  
gjørdu við hann tað versta,  
so tóku teir hans arma kropp,  
slitu hann millum hestar.  
(CCF 106, Runsivalsstríð C 132, E 147, H 137)

Marsilius kongurin,  
grimt var honum í huga,  
heilan frætti hann Rólant jall,  
ei hava ráðini dugað. (CCF 106, Runsivalsstríð: C 49, E 33 og H 32)

Hálvt skal liðið heima vera,  
meðan vær haldum tal,  
allir skulu tólvjavningar  
ríða í Runsival. (CCF 106, Runsivalsstríð: C 5, E 6 og H 5)

Ongi av teimum sermerkjum, ið her eru tikin fram, koma fyrri í uppskriftunum A, B, D, F og I. Eisini tykjast hesar fimm sum heild at vera rættiliga líkar. Um dømini úr C, E og H er at siga, at tey vísa einum samsvar viðvíkjandi tí sera týðningarmikla navninum Marsilius og sjáldsomum nøvnum sum Adilrót og Falsar jall. Og í øllum trimum finna vit tað forvitnisliga eykamotivið, har Karlamagnusar dreymur hevur leiklutin sum hjálpanði fyriboðan um, at sólin fer at steðga, so at hann fær hevnt tað, at Rólant og tólvjavningarnir eru deyðir. Tað tykist tí vera ósvitaligt grundarlag fyrri at halda, at C, E og H umboða somu hevd.

Niðurstøðan verður fyrribils, at tvey høvuðsfrábrigdir av Runsivalsstríði eru varðveitt, og at uppskriftir A, B, D, F og I umboða annað og C, E og H hitt. Hesar seinnu eru varðveittar í Koltursbók, Fugloyarbók og handritinum hjá Reventlov.

### Grundformur

Sum nevnt er umráðandi at gera vart við, at orðið *frábrigdi*, sum er brúkt í erva, sipar til orðingar, snið og nøvn (og í einum føri motiv), men ikki til bygnaðin í søguni. Munurin millum tey tvey høvuðsfrábrigdini er at finna í yvirflatanum, men ikki í stórviðinum. Og sum heild tykjast allar uppskriftir at peika á ein grundform, sum – hóast hann einaferð kann hava greint seg sundur í tvey høvuðsmynstur – hevur yvir sær fastleika og eind. Motivini, lutvís eisini motivanna raðfylgja, rím, einsljóðandi reglur ella ørindir, tað sjónska trítalið (ofta fleirfaldað), líkleiki í máta at lýsa hendingatindar, alt hetta talar fyrri tí hugsan, at Runsivalsstríð hevur havt eitt grundsníð, so fast, at kvæðið hevur kunnað verið varðveitt í øldir í ymiskum og fjarløgðum pørtum av einum sera spjaddum oyggjalandi.

Nøkur dømir vitna um kvæðisins fasta form. Ørindið um, tá ið keisarans herur kemur í Runsival og ongin er so „harðhjartaður“, at hann ikki „feldi tár“, sæst í fimm uppskriftum (C 100, E 116, F 106, H 109 og I 88). Hetta at keisarin at enda varpar Rólants horn og svørð út á vatnið, sæst somuleiðis í fimm uppskriftum (A 73, B 106, D 100, F 118 og I 95). Keisarans hvíta skegg, sum ger heidningarnar bangnar, verður umrøtt, við at kalla einsljóðandi orðum, í øllum átta uppskriftum (A 76, B 99, C 129, D 93, E 143, F 121, H 134 og I 100). Og hesi bæði

ørindini koma (við heilt smáum munum) somuleiðis fyrri í öllum átta uppskriftum (A 74-75, B 96-98, C 116-117, D 90-92, E 130-132, F 119-120, H 121-123 og I 96-99):

Sólina bað hann standa í stað  
og dagin ikki líða,  
meðan hevndi Karlamagnus  
tólvjavningar sínar.

Mikil var tann miskunnin,  
Karlamagnus beið,  
sólin stóð í tríggjar øktir,  
dagurin ikki leið. (CCF 106, Runsivalsstríð B 96-97)

Á hesum grundarlag ber nú til at meta um ta skaldskaparligu dygdina í hesum episka verki. Allir kvøðarar vita, at tað er lættari at minnst eitt vælyrkt kvæði enn at minnst eitt kvæði, sum er illa yrkt, dreivut ella mósnot. Í tí grundformi, sum Runsivalsstríð tykist hava havt, er søgan krústallklár, hendingar og motiv koma í logiskari raðfylgju, orðað við fynd og kraft. Niðurstøðan verður tí tann, at kvæðið í sínum grundsníði er skaldskapur á høgum støði.

Sum enn eitt dømi um kvæðisins fasta form fari eg at taka eitt ørindi um, tá ið Angulund (Marsilius) ger av at ríða í Runsival við sínum triðja heri. Ørindið er ógvuliga samanrikið og innihaldsríkt, við tað at kongurin í bara fyra reglum nevnir tríggjar persónar og við trimum ymiskum sagnorðum í navnhátti skilar til, hvat skal gerast við teir, um ella tá ið hann hevur sigrað. Keisarin skal takast til fanga, Nemus bindast og Rólant verða hongdur. Kvøðarin skal sostatt minnst seks ymiskar upplýsingar. Ørindið hevur í teimum fimm uppskriftunum, har tað stendur (B 46, C 53, D 39, E 62 og H 59) í høvuðsheitum sama sníð:

Nú skal ríða í Runsival  
at fanga keisar Karl,  
binda Nemus hertugan  
og heingja Rólant jall. (CCF 106, Runsivalsstríð B 46)

Men avgerandi týðning fyrri Ámunds rímu og Runsivalsstríð sum listaverk er, at vit í hesum kvæðum finna tríggjar serligar ímyndir og tveir tindar ella tvey klimaks. Av ímyndunum, sum vit eisini kunnu rópa ikon, er

ein ringurin hjá Rólanti, sum á gindakendan hátt ger tað møguligt hjá honum við einum slag av fjar sjón at vita, um keisarin er í neyð. Hinar eru svørðið Dýrindal og hornið Ólivant, sum Ámund upprunaliga átti, og sum – eins og Andvaranaut í Snorra Eddu, Völsungasøgu og Regin smiði – hava óeyndu við sær (Kamban 2011: 57-58). Vert er annars í hesum sambandi at hava í huga, at bæði hornið Oliphant og svørðið Durendal í La Chanson de Roland frá byrjan eru halgar, kristnar ímyndir (Brault 1978: 251-253 og 426-427).

Teir dramatisku tindarnir í Runsivalsstríði umboða ávikavist tað ytra og tað innara, bardagan og kenslurnar. Tann fyrri verður lýstur við hesum ørindi:

Roðin settist á himmalin upp  
av so tungari kvíðu,  
Karlagnus og Angulund kongur  
møttust teir í stríði. (CCF 106, Runsivalsstríð D 94)

Tann seinni tindurin verður lýstur við hesum ørindi:

Tað var keisarin Karlagnus  
steig úr saðilvond,  
tað er mær á sannheit sagt,  
leysur lá brandur í hond. (CCF 106, Runsivalsstríð H 116)

Runsivalsstríð verður av serfrøðingum rópt eitt kappakvæði (Jonsson et al 1978: 214), men nakað vanligt kappakvæði er tað ikki. Tí hóast bardagar, mannfall og dramatikkur eyðkenna kvæðið, finna vit í kvæðisins hjarta kenslur, keisarans kærleika til sín „systurson“ og Angulunds (Marsiliusar) kærleika til Ámund. Kærleikin í søgunnar hjarta er so stórus, at hann reisir fyra herar, teir triggjar hjá Angulund kongi (Marsiliusi) og so keisarans her. Angulunds fólksir komu til sjóndar, tá ið hann kysti Ámunds „blóðigu varrar“. Keisarans og Rólants sýmbiotiska samband er stundum av telepatiskeum slag og røkkur eisini – sum sæst av tilburðinum, tá ið keisarin fór eftir Rólants svørði og „leysur lá brandur í hond“ – út um deyðan. Vit kunnu siga, at kvæðið uttaná er eitt kappakvæði, men innan eitt kensluborið drama um faðirkærleika.

### **Tað sakrala trítalið**

Tann tal- og lutfallssymbolikkur, sum hevði so stóran týdning í klassiskari

tíð og miðöld (Biedermann 2004: 497-500; Stefánsson 2009: 492-494; Eco 2004: 62-97; Cooper 2003: 257-267), m.a. bæði í fólksligum frásögnum og trúarligum tekstum, er óvanliga sjónskur í Ámunds rímu og Runsivalsstríði. Mong töl, sum kanska ikki øll hava líka stórt ímyndarligt virði, koma fyri í hesum kvæðum. Eitt nú sendir keisarin „sveinar fimm“ (B 104) at taka Rólants lúður. Tá ið Angulund kongur skuldi takast av døgum, vóru „fjøruti mannabúkar“ (A 81) ruddir á hansara kropp, so at hann at enda mátti „lúta“.

Men talið trý (ella tøl, sum kunnu bítast við trý) er tað, sum nógv oftast kemur fyri í Ámunds rímu og Runsivalsstríði.<sup>4</sup> Angulund (Marsilius) sendir út triggjar herar, javningarnir eru tólv, Rólant blæsur triggjar ferðir, ofta verður hansara blástur lýstur við trimum ørindum, hann roynir triggjar ferðir at bróta sítt svørð, marmarasteinarnir vóru triggir, keisarin lá sjúkur í 12 mánaðir, Langalívs bulur var átjan alin, tvinni átjan hundrað stigu „til saðildýra“, tá farið var í Runsival, jallurin av Upplondum fekk átjan ólívssár, sólin stóð í triggjar øktir, tá ið keisarin hevði biðið til Gud (her er trítalið trífaldað, av tí at ein økt er triggir tímar), fimtan sveinar ansaðu eftir Rólanti, og tá ið Ámund drakk, fjaraði av níggju áum. Og í frásøgnini um Karlamagnusar dreym (C,E og H) finna vit hetta ørindi:

Tú loyp fram um tann eina,  
tú loyp fram um teir tvá,  
tá ið tú sært tann triðja,  
høgga skalt tú tá! (CCF 106, Runsivalsstríð H 120)

Sum ímynd stendur trítalið fyri tí fullfíggaða. Ein heimild fyri hesum er Aristoteles, sum sigur, at triadan er talið fyri heild, tí hon hevur „eina byrjan, eina miðju og ein enda“ (Stefánsson 2009: 492-493). Í ævintýrum fatar søgugongdin ofta um triggjar høvuðshendingar, har tann triðja er avgerandi (Stefánsson 2009: 492-493). Tann leiklutur, trítalið hevur í Karlamagnusar dreymi, samsvarar hesum brúki, tí „tá ið tú sært tann triðja, høgga skalt tú tá!“ (C 113). Sama er at siga um Rólants hornblástur, tí ikki fyrr enn triðju ferð hann blæsur, fata keisarin og hansara menn, at vandi er á ferð. Somuleiðis er tað ikki, fyrr enn Angulund (Marsilius) ríður í Runsival við sínum triðja heri, at Rólant og tólvjavningarnir falla og bardagin fær ein enda.

Men trítalið hevur í Runsivalsstríði eitt virði, ið røkkur út um hetta. Tí hetta tal er ikki bara frammarlaga í verðsligum diskursi, men hevur

eisini ein serligan týðning í trúarligum brúki. Vit finna tað í Paulusar fyrra Korintbrævi, 13. kapitli (trúgv, vón og kærleiki). Vit finna tað í hinduismuni (Brahma, Vishnu og Shiva), í grikskari gudalæru (tær triggjar moirurnar Atropos, Lachesis og Klotho), í norrønar gudalæru (tær triggjar nornurnar) og í kristindóminum (Faðirin, Sonurin og Heilagi Andin). Miðaldar bókmentaliga høvuðsverk, Divina Commedia eftir Dante, skrivað árinum 1307-20, er í sínum bygnaði í høvuðsheitum tengt at trítalinum (Ferber 1999: 142).

Niðurstøðan verður, at trítalið í Runsivalsstríði hevur sakralan týðning. Hetta samsvarar við ta allegorisku útlekking, sum verður lögð fram seinni í hesi viðgerð.

### **Jósvabók**

Sum nevnt kemur bøn Karlamagnusar til Gud um at steðga sólini fyri í øllum átta uppskriftunum av Runsivalsstríði. Í nøkrum uppskriftum (B,D) hendir hetta beint eftir, at teir koma í Runsival, í øðrum (A,F,I) beint eftir at keisarin hevur varpað Rólants horn og svørð út á vatnið ella eftir at „leyst lá svørð í hendi“, og í nøkrum (C,E,H) aftan á keisarans dreym. Hann biður nú um, at sólin skal standa í stað í „triggjar øktir“, t.e. níggju tímar. Hansara bøn verður eftirlíkað, og sólin stendur í triggjar øktir „rætt í nóns stað“ (B 98). Nón er klokkan try seinnapartin.

Henda hending, sum vísir, at keisarin hevur beinleiðis samband við alheimsins harra, er í bókstaviligi merking kosmologisk og í skaldskaparligari merking sublim. Runsivalsstríð er, sum vit seinni skulu síggja, á mangan hátt eitt kvæði við bíbilskum afturljóði. Í Jósvabók lesa vit, at Jósva í bardaganum við Ámorittar talaði við Harran og segði: „Steðga nú, sól, í Gibeon og máni í Ajjalons dali!“ Síðani verður (Jósvabók 10,13) sagt soleiðis frá:

Tá steðgaði sólin, og mánin fór ikki úr stað, til fólkid hevði fingið hevnd yvir fíggindar sínar. Soleiðis verður sagt í bók hina rættlátu. Tá steðgaði sólin á miðjum himni og drálaði nærum allan dagin við at fara afturundir.

Viðari verður greitt frá (Jósvabók 10, 14-28), at Jósva elti teir fimm kongarnar, sum at enda vórðu dripnir, og at hann sama dag vá borgina Makkeda við svørði og at „kongin og hvørt livandi kykt, sum í henni var, avoyddi hann; eingin komst undan“. Um Karlamagnusar framferð móti heidningunum verður sagt, at

Summir lupu á sjógv og sand  
og summir á stórar áir,  
so var sagt, at kristnir menn  
teir brúkaðu ongar náðir. (CCF 106, Runsivalsstríð C 130)

„Nærum allan dagin“ samsvarar væl við „níggju tímar“. Tað ber tí til at staðfesta, at samsvar er millum kvæðið og Jósvabók, bæði viðvíkjandi tíð og framferð sigurharrans. Tann fyrsti til „at flyta miðdepilin í alheiminum burtur frá jørðini“ var grikski heimspekingurin Philolaus (um 470-385 f.o.t.; Jespersen 2012: 17). Tann fyrsti, sum hugsaði sær eina skipan av gongustjörnum, við sólini í miðjuni, var Aristarkos úr Samos (310-220 f.o.t.), „tann grikski Copernicus“ (Koestler 1959: 48-50, Singh 2004:22-27). Sambært hesi fatan, sum vit í dag vita var tann rætta, var tað sjálvsagt í roynd og veru bæði í Jósvabók og í Runsivalsstríði, um vit annars góðtaka teirra frásagnir, jørðin sum stóð still.

### Stíleyðkennir

Um vit nú sleppa spurninginum um keldur og hyggja at forminum, so síggja vit í Runsivalsstríði nøkur bókmentilig sermerkir, sum greidliga knýta kvæðið at miðöldini. Teirra millum eru *stytting* (abbreviatio), sum m.a. fatar um bæði ótilskilaðan og avmarkaðan frásigara, og *tamban* (amplificatio),<sup>5</sup> sum serliga fatar um endurtøkur (Dahlerup 1998: 116-126), Um hesi stíleyðkenni er at siga, at eins og stytting krevur eisini tamban mótspæl. Bæði hesi stílmerkir verða brúkt, í eini sínámillum fruktagóðari javnvág, í tí føroyska kvæðinum.

Í føroyskum miðaldarkvæðum finna vit stundum, sum eitt endurskin, ein farveg av tí frásøguhátti, sum eyðkennir norrønar fornsøgur og Eddakvæðini. Eitt nú finna vit í Runsivalsstríði nøkur dømir um litote ella undirmæli. Í tí endaliga bardaganum við Angulunds triðja her, tá ið blóðið rann „sum vatn í sævarflóð“ (I 67), viltust tólvjavningarnir. Óliver høgdi tá, so svørðið stóð í Rólants hári. Svárið var:

tungur ert tú í høggunum,  
landsbróðir mín! (CCF 106: Runsivalsstríð: F 85)

Sum flestu kvøðarar vita, var bulurin á Langalívi átjan alin „upp frá saðil og hesti“ (F 75). Hevur ein hesa hædd í huga, er eisini eitt annað ørindi um somu hending eitt frálíkt dømi um undirmæli:

Har liggur tað ljóta trøll,  
tað gav mær banasár,  
hojr tað, Rólant, frændi mín,  
tú flyt tað nakað frá! (CCF 106: Runsivalsstríð: F 89)

Undirmæli hevur sjálvsagt til endamáls, við at orða seg hóvliga um nakað ógvisligt, at tátta útsøgnina og hækka dramatikkin. Men eisini litote krevur mótspæl, eitt nú ta opinskáraðu útsøgnina, sum ein heldur ikki eigur at oyðsla við:

Tá ið teir komu í Runsival  
við so miklum fára,  
tá var eingin so harðhjartaður,  
hann ikki feldi tár. (CCF 106: Runsivalsstríð: F 106)

Men ein so kensluborin útsøgn sleppur ikki at standa leingi óátalað í Runsivalstríði í *Kvæðabókini* hjá Jóannes Patursson, tí í næsta ørindi sigur Olgar danski:

*Eg haldi tað miklar bloytir vera  
at gráta um deyðar menn!*  
(Patursson 1983: ør. 118)<sup>6</sup>

Stílmerkir sum hesi gera, at Runsivalsstríð eins og eitt nú Regin smiður ella Brynhildar tátur í støðum – fyri teimum, sum hava ognuð sær henda skaldskap sum andaliga kjølfestu – hevur somu tign sum evangeliini í Nýggja Testamenti. Eg hoyrði einaferð Axel Tórgarð prest, sum var kunnugur við kvæðini og sjálvur onkuntið skipaði í føroyskum dansi, halda eina gravtalu í Havnar kirkju. Sum dømi um, hvat tann deyði hevði sagt, um hann hevði verið hjástaddur, endurtók prestur hesi somu orðini hjá Olgar danska:

Eg haldi tað miklar bloytir vera  
at gráta um deyðar menn.

Tað fór einum tá kalt niður eftir bakinum. Upplivingin var *sakral*.

Eins og *litote* er eisini *hyperbel*, t.e. yvirmæli ella yvirvarp<sup>7</sup> ógvuliga sjónskt í kvæðinum. Hetta stílmerki verður ofta brúkt til at skapa ein groteskan stemning, men verður í endanum í Runsivalstríði brúkt sum

mál á teirri dýru sálarligu neyð, hetjurnar eru staddar í. Vit eiga í hesum sambandi at hava í huga, at meðan Rólant og tólvjavningarnir stríða sítt seinasta stríð í Runsivali í Norðurspania, er keisarin við sínum monnum staddur á síni borg í Fraklandi. Men so ógvusligur er Rólants seinasti blástur, at við keisarans hov eru fólki stódd sum í harðasta stormi og jarðskjálvta:

Hornið setti hann á sín munn,  
tá bæð hann so snjalla,  
einar porturdyrnar upp,  
aðrar aftur falla. (CCF 106: Runsivalsstríð: D 77)

Hornið setti hann á sín munn  
av so miklum móði,  
niður skulvu drykkjuskálir,  
á keisarans borði stóðu. (CCF 106, Runsivalsstríð: C 88)

Borgin tók at mala í klingur,  
kongur mundi valda,  
upp stóðu allir franskir menn,  
hvør um annan at halda. (CCF 106, Runsivalsstríð: D 78)

Ørindir sum hesi fáa kvøðara eins og dansara at *nøtra*, sum var hetta sublimur sjónleikur.

Um tikið verður saman um, kann tann ávirkan, sum øll hesi stíleyðkennir saman við tí afturvendandi sakrala trítalinum hava á tey sum dansa og tey sum lurta kanska best lýsast við hugtakinum *gravitas*, eini kenslu av hugtakandi tign. Við til at hækka hesa tign er tann dialektiska togan millum ógvísigan dramatik og strangleika í forminum, sum eyðkennir føroyskan dans, tá ið hann er bestur. At uppliva hetta kann vera sum at eygleiða eina standmynd, sum er so væl gjørd, at hon hvørja løtu tykist slíta formsins leinkjur og fara at liva.

### **Tann allegoriska flógvin**

Tann djúpara meiningin í eini yrking sum Runsivalsstríði er í okkara tíð kámað ella krógvað, tí at mong ikki longur hava tann lykil ella ta baksýnisvitan um eitt slíkt verk, tess søgugongd og persónar, sum var ein natúrligur partur av miðaldar innliti. Eg fari til seinast at gera vart við tvær púra ymiskar fláir, onnur háleitt, hin sera verðslig, sum liggja

goymdar í hesum listaverki. Sipandi til ta fyrru av hesum fláum, ta allegorisku, verður víst til hesa stuttu allýsing av allegoriini:

ein myndalig lýsing („billedlig fremstilling“) í list og bókmentum, sum talar á tveimum (ella fleiri) fláum. Allegoriin er nær skyld við fápulin ella líknilsíð. Í teirri allegorisku frásøgnini umboða figurarnir antin søguligar persónar ella eru holdgerðir av abstraktum hugtøkum ... Tað eyðkennir allegoriina, at hon vísir til okkurt ávíst („specifikt“), og hon er í hesum ólík ímyndini. (Rasmussen et al 1999: 14-15)

Um vit fata Runsivalsstríð bókstavliga, er hetta eitt kappakvæði, har ein keisari, kongar, riddarar og hermenn taka lut. Um vit fata kvæðið trúarlíga, er hetta ein samanbrestur millum kristindóm og heiðinskap. Um vit fata kvæðið moralskt, stríðast á hesum vígvølli tað góða og tað illa.

Men vit kunnu eisini fata kvæðið sum ein kosmologiskan leik. Og nú verður Runsivalsstríð áhugavert, líkasum eisini tess eldra fyrimynd, La Chanson de Roland, er áhugaverd. Tí kvæðið avspeglar, á hesi háleittu flógv, ein samanbrest millum Gud og Illamann, og í tí síggja vit eisini harmaleikin í Nýggja Testamenti flættaðan uppí, í kanska nakað fjaldari skikkju.<sup>8</sup> Ongin ivi er nú um, hvørjar almáttir Karlamagnus og Angulund umboða, hví tann fyrri hevur vald til at steðga sólini, og hví tann seinni (at kalla) ikki er feigur. Og eins og javningarnir eru tólv, kenna vit eisini úr evangeliunum í Nýggja Testamenti tólv javningar. Somuleiðis er sum longu nevnt eyðsýnt, hví navnið Runsival kann útleggjast sum „tornanna dalur“. Og ongin ivi er um, hví Karlamagnus, sum elskar (systur)son sín, kortini letur hann falla í Tornanna Dali: „Tí at so elskaði Gud heimin, at hann gav son sín, hin einborna, til tess at ein og hvør, sum trýr á hann, ikki skal glatast, men hava ævigt lív“ (Jóh 3,16).

Í tí franska kvæðinum verður (øringi 178) sagt um Guenes (Gýðin), at „Guenes i vint, ki la traïsun fist“ (Ganelon kom, sum framdi svikið). Í tí miðalhátýska kvæðinum Das Rolandslied, sum lutvíst er ein umseting av La Chanson de Roland, verður hetta sagt týðiligari:

Genelûn geriet michel nôt.  
den armen Judas er gebildôt.  
(Kartschoke 2007: 140, r. 1924-1925)  
(Av Geneluns ráði stóðst mikil vanlukka./  
Hann er ein avmynd av neyðar Judasi).

Og í tí norrønu söguni letur Karlamagnus Gvinelún handtaka sum „illan drottinssvikara“ (Vilhjálmsson 1954 III bind: 831). Hetta samsvarar við Matteusar „tann, ið sveik hann“ (Matt 26,48) og „Judas, ið sveik hann“ (Matt 27,3). Í Runsivalsstríði (B 110) verður Gýðin róptur „gudssvikarin versti“ og í eini aðrari uppskrift (I 108) „gullsvikarin versti“. Hetta seinasta bæði áhugaverda og merkisverda heitið fær ein bæði at hugsa um Judasar tríati silvurdálar og um, at Ganelon á síni sendiferð fekk ríkar gávur frá Marsile. Hugsar ein um, at eftir fundin í Nicea í árinum 325 varð endaliga staðfest, at Faðirin og Sonurin vóru (at kalla) javnlíkir í almátti (Vermes 2013: 228-234), kann orðið „gudssvikari“ hugsast at sipa, ikki til hann ið sveik Gud, men hann ið sveik son hansara (Kristus/Rólant).

Nú er lættari at skilja, hví onkur gátufør, eruptiv kraft tykist streyma úr hesum kvæði, og hví enntá elementini leika við, tá ið teir kosmisku mótpólarnir mótast:

Roðin settist á himmalin upp  
av so tungari kvíðu,  
Karlamagnus og Anguland kongur  
móttust teir í stríði. (CCF 106: Runsivalsstríð: D 94)

Um vit taka samanum, er kvæðisins dramatiska gongd frá byrjan til enda bygd upp í samsvari við trítalið sum stýrandi mátt. Samstundis spegla hendingar og persónar pínslusøgu Kristusar aftur. Niðurstøðan verður, at í hesum verki eru formur og innihald ein samanrunnin heild.

### **Rólant og Sjúrdur**

Í grein síni „Jesus á Glitrarheiði“ (Andreassen 2005: 28-37) vísir kvæðagranskarin Eyðun Andreassen á líkleikar í söguni um Sjúrd Sigmundarson og Jesus í ávikavist Sjúrdarkvæðunum og (serstakliga) Lukasar evangelium. Sum dómir um hesi samfall tekur Eyðun fram frásagnir um m.a. føðing, fyriboðan, lívsuppgávu, vápn og svik. Sum frágreiðing til hesi samfall vísir Eyðun – við støði í doktoraritgerðini *Hvør av øðrum* eftir Maluna Marnersdóttur (Marnersdóttir 2000) – á, at „stoyppiformurin er hin sami“ og á, at orsök er til at meta tær bíbilsku søgurnar sum „matrisan hjá teimum, sum hava sett Sjúrdarsøgurnar saman“ (Andreassen 2005: 37). Men hinvegin, leggur Eyðun aftrat, eru hesi verk í síni „meining“ púra ólík. Evangeliini eru „religiøsar frásagnir um m.a. „náði og fyrigeving“. Tað eru Sjúrdarkvæðini ikki.

Tað er neyvan ivi um, at matrisuástøðið eisini er viðkomandi í sambandi við Runsivalsstríð, soleiðis sum tað er lýst í partinum frammanundan um kvæðisins „allegorisku flógv“. Her tykist vera gróðrarrík jørð at granska víðari í. Fyri fyrst haldi eg, ein kann siga, at samsvarið millum Halgubók og Runsivalsstríð fatar um eitt størri tal av persónum, og at tað fevnir eisini um abstrakt hugtøk (tað góða og tað illa) og kosmologiskar maktir (Gud og Satan), og at tað soleiðis hevur rúmari vav og størri dýpd enn samsvarið millum evangeliini og Sjúrdarkvæðini. Hesi eru ikki religiøs. Runsivalsstríð er hinvegin „ein kristin allegori“.

### **Tann verðsliga flógv**

Millum mong onnur motiv í Runsivalsstríði finnur ein eitt annað brigdi, sum er alt annað enn háleitt, men viðkvæmt og sera nútíðarbært. Tí kvæðið kann fatast sum eitt verk úr fjarum øldum við duldu og hættisligum tilsipingum, sum varpa eitt ivasamt ljós á tess fremstu hetjur, Karlamagnus og systurson hansara. Vit taka Rólant fyrst. Tá ið Rólant í Ámunds rímu velur Gýðin jall at fara til Angulund kong við Ámunds høvdi, verður Gýðin jallur illur og sigur m.a.

tú manst allar illar vegir  
javnan vísa mær. (D 53)

og (Jóannes Patursson eftir „kvæðbók Óla Jákups á Steinum“)

„Tú hevur so mangar vegirnar  
ójavnað fyri mær!“  
(Patursson 1983 ør. 62)

Yrkjarin letur her Gýðin hálvbrokkast um onkra neis, sum Rólant fyrr kann hava vunnið honum, men avdúkar ikki meira um hetta. Men sambært *Karlamagnús saga* var Gvenelún (Gýðin) fyrst giftur við Gilem, sum var mamma Rólant og systir keisarans. Men orsakað av „frændsemi“ teirra millum skildust tey, og Gýðin giftist nú við Geluviz. Seinni bað Gýðin, sum var burturstaddur, Rólant fara heim til Geluviz og bera eina heilsan frá sær. Rólant varð væl móttikin, fór seinni til songar, og, sigur søgan: „Tá ið allir menn vóru sovnaðir, fór Geluviz upp og ... legðist í songina (hjá Rólanti) og fór at klappa honum og kyssa hann. Hann vendi sær móti henni og hevði samlegu við hana tvær ferðir“ (Vilhjálmsson 1954, I: 92).

Rólant spurdi, hvør frúgvín var og fekk at vita, at hetta var Geluviz, kona stjúkfaðir hansara. Hann angraði gerðina og fortaldi seinni Gvenelún alt. Gvenelún (Gýðin) segði í fyrstuni, at hetta bilti ikki, men: „seinni gjørdist hann í huga illur við Rólant og helt, at hann ongantíð mundi vera glaður, so leingi hann livdi, fyri ta vanvirðing, hin hevði elvt honum“ (Vilhjálmsson 1954, I: 93).

Sum vit sóu, var Rólant, hóast hann hevði framt eina misgerð bæði móti stjúkfaðir sínum og móti Adein, unnustu síni og systur Óliver, sambært søguni „lokkaður“ og tí á ein hátt ósekur. Sama skotsmál góvu søguskrivarar ikki Karlamagnusi. Í tí provensalska kvæðinum Ronsavals sigur keisarin við Rólant, eftir at hesin seinni er deyður: „Eg eri samstundis faðir og morbróðir tín, kæri harri, og tú ert mín systursonur og mítt barn“ (Walter 2010). Tær norrønu søgurnar eru uppافتur bersøgnari. Í *Karlamagnús saga* verður soleiðis sagt frá:

Karlamagnús konungur fór til Eiss og fann þar Gilem systur sína og leiddi hana í svefnhöll sína, og svaf hann hjá henni, svo að hann lagði ást við hana, til þess er lag þeirra varð (Vilhjálmsson 1954, I Bind: 61).

Í *Karl Magnus' Krønike* verður lagt aftrat, at keisarin gjørdi hetta „aff dieffuelsens indskydelse“, at gentan varð við barn, og at barnið var Rólant (Hjorth 1960: 17).

Søguliga er onki hald í hesum leysasögum. Gramlið um blóðskemd Karlamagnusar og Rólants uppruna er ikki søga, men dømi um tað, sum sosiologar rópa eitt *rumeur*, t.e. leysasøgur, sum tíðliga gjørdust partur av munnliga og skrivliga traderaðum søgnum um tann franska keisaran. Tá ið tvídráttur í 11., 12. og 13. øld tók seg upp millum pávakirkjuna í Rómaborg og tann týsk-rómverska keisaran, kann kirkjan hava sæð ein fyrimun í at halda lív í eini søgn, sum varpaði eitt ivadæmt ljós á miðaldar mest virða rómverska keisara (Walter 2010).

Sum Povl Skårup hevur víst á, er tað mest sannlíkt, at yrkjarin „bara brúkti *Karlamagnús saga*, og at øll brigdi úr *Karl Magnus Krønike* vórðu lögð aftrat seinni“ (Skårup 1966: 65-66). Yrkjarin kendi tí eisini hetta gramlið um ótrúskap og forbodnan kærleika, men handfer sína vitan við meiri varsemi og størri skaldskaparligum kynstri enn teir norrønu søguskrivararnir.

Men heilt avgerandi er tað, at Karlamagnus og Rólant bæði í søguni og, um ein lesur ella lurtar væl, í Runsivalsstríði koma til sjóndar sum samansettir persónar og tí so mikið áhugaverdari. Bardagin í Runsivali,

sum endar við, at Rólant og tólvjavningarnir láta lív á syndarligan hátt, og at keisarin legst í songina eitt ár av sorg, verður tá vanlukkan, sum sprettur úr eini byrjanarmisgerð („faute initiale“), sum Daniel W. Lacroix tekur til (Lacroix 2000: 14). Á henda hátt fær søgan øll sum hon er dóm av tragediu (Lacroix 2000: 9-25), kanska sorgarleiki í klassiskari merking.

### Niðurstøða

- I. Tær átta uppskriftirnar av Runsivalsstríði umboða tvey høvuðssnið. Munurin er tó at finna í yvirflatanum, men ikki í kjarnanum ella „stórviðinum“.
- II. Samstundis er, hvat søgugongd og høvuðsrindum viðvíkir, eitt merkisvert samsvar millum allar uppskriftirnar. Á hesum grundarlag ber til at siga, at kvæðið hevur ein grundform, sum er eyðkendur av fastleika og eind.
- III. Kvæðið er yrkt eftir *Karlamagnús saga* og *Karl Magnus' Krønike*, men yrkjarin kann uttan um hesar krýnikur eisini hava kent *La Chanson de Roland*.
- IV: Kvæðið er skaldskapur á høgum støði. Tess bókmentaligu eyðkennir knýta tað at miðöldini.
- V: Kvæðið kann tulkast sum kristin allegori, ið avmyndar stríðið millum Gud og Satan og lýsir deyða Kristusar á Golgata.
- VI: Kvæðið kann fatast sum verðslig yrking um ein sorgarleik, ið elvist av álvarsomum menniskjansligum byrjanarmisgerðum.
- VII: Við at nýta stytting og tamban, undir- og yvirmæli í sínámillum javnvág, við fyndugum ørindum og við tí ímyndarríka trítalinum megnar yrkjarin at stoypa sítt verk saman til ein samruna av útsøgn og formi, sum er í samsvari við kvæðisins allegorisku merking. Úrslitið er, tá ið kvæðið verður skipað tignarliga, og dansað verður stásiliga, ein varhugi av *gravitas* sum ber av.

### Bókmentir

Andreassen, Eyðun 1999. *Taðarbókin. Kvæðabókin hjá Tróndi á Trøð í Skálavík*. Í avskrift við inngangi og viðmerkingum eftir Eyðun Andreassen. Forlagið Tungulist. Tórshavn.

Andreassen, Eyðun 2005. „Jesus á Glitrarheiði.“ *Fólkaleikur: Heiðursrit til Jóan Paula Joensen*. (ed.) Mortensen, Andras. Føroya Fróðskaparfelag. Tórshavn, s. 28-37.

ÁR: Ámunds ríma.

- Biedermann, Hans 2004. *Knaurs Lexicon der Symbole*. Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf. München.
- Biblia. Gamla Testamenti og nýggja* 1965. Týdd úr frummálinum. Det danske Bibelselskab. Keypmannahavn.
- Brault, Gerard J. (ed.) 1978. *The Song of Roland* I-II. An Analytical Edition. Volume I. Introduction and Commentary. Volume II. Oxford Text and English Translation. The Pennsylvania State University Press.
- CCF: *Corpus Carminum færøensium*. N. Djurhuus.
- Cooper, J.C. 2003. *Politikens Symbolleksikon*. Politikens Forlag A/S. København.
- Dahlerup, Pil 1998. *Dansk litteratur*. Middelalder. 2. Verdslig litteratur. Gyldendal.
- Djurhuus, N. (útg.) 1968. *Føroya Kvæði. Corpus Carminum Færoensium*. Herausgegeben von N. Djurhuus für Universitets-Jubilæets Danske Samfund. Band V. Akademisk Forlag Kopenhagen.
- Dufournet, Jean (ed.) 2004. *La Chanson de Roland*. Édition bilingue. Présentation et traduction par Jean Dufournet. Flammarion.
- Dutton, Paul Edward (ed.) 2009. *Carolingian Civilisation. A Reader*. University of Toronto Press.
- Eco, Umberto (ed.) 2004. *On Beauty*. Translated from the Italian by Alastair McEwen. Secker & Warburg. London.
- Ferber, Michael 1999. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Gabriele, Matthew and Jace Stuckey (ed.) 2008. *The Legend of Charlemagne in the Middle Ages. Power, Fate and Crusade*. Palgrave Macmillan.
- Ganz, David (ed.) 2008. „Einhard and Notker the Stammerer.“ *Two Lives of Charlemagne*. Translated with an Introduction and Notes by David Ganz. Penguin Books.
- Hjorth, Poul Lindegård (ed.) 1960. *Karl Magnus' Krønike*. J.H. Schultz Forlag. København.
- HK: Hanus Kamban. *The Holy Bible*, Containing the Old and New Testaments in the authorized version, Oxford, printed at the University Press Oxford for International Learning systems Corporation Limited.
- Jespersen, Pól 2012. *Rúmdin – almenn stjörnufrøði*. Náms. Tórshavn.
- Jonsson, Bengt R., Svale Solheim og Eva Danielson (ed) 1978. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. A descriptive catalogue. Universitetsforlaget. Oslo –Bergen – Tromsø.

- Kamban, Hanus 2011. „Tá gudarnir rýma.“ *Varðin* bd.78: 48-63. Tórshavn.
- Kartschoke, Dieter 2007. *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Dieter Kartschoke. Philipp Reclam. Stuttgart.
- Koestler, Arthur 1959. *The Sleepwalkers. A history of man's changing vision of the Universe*. Hutchinson of London.
- Lacroix, Daniel W. (ed) 2000. *La Saga de Charlemagne*. Traduction, notices, notes et index par Daniel W. Lacroix. Librairie Générale Française.
- Marnersdóttir, Malan 2000. *Hvør av øðrum. Samanseting, frásøgn og millumtekstleiki í føroyskari skaldsøgu eftir 1970*. Annales societatis scientiarum Færoensis. Supplementum XXVII. Føroya Fróðskaparfelag.
- Moore, R.I. 2007. *The Formation of a Persecuting Society. Authority and Deviance in Western Europe 950-1250*. Blackwell Publishing.
- Patursson, Jóannes (ed.) 1983. *Kvæðabók I*. Blaðstarv. Tórshavn.
- Rasmussen, Henrik, Kamilla Hygum Jakobsen og Jeanne Berman Camara 1999. *Gads Litteratur Leksikon*. Samlerens Bogklub. København.
- RS: Runsivalsstríð.
- Singh, Simon 2004. *Big Bang. The Most Important Scientific Discovery of All Time and Why You Need to Know About it. Fourth Estate*. London and New York.
- Skárup, Povl 1966. „Kilderne til de færøske viser om Karl den Store.“ *Fróðskaparrit* 15. bók. Mentunargrunnur Føroya Løgtings. Tórshavn, s. 31-69.
- Stefánsson, Finn 2009. *Symbolleksikon*. Gyldendal. København.
- Thomsen, Emil og Ásla Niclasen (útg.) 2002. *Føroya Kvæði* 24. og 25. bind. Inngangur og úrtøk eftir Dánjal Niclasen. Bókagarður.
- Vermes, Geza 2013. *Christian Beginnings. From Nazareth to Nicaea*. Yale University Press.
- Vilhjálmsson, Bjarni (ed.) 1954. *Karlamagnús saga og kappa hans I-III*. Bjarni Vilhjálmsson bjó til prentunnar. Íslendingasagaútgávan.
- Walter, Philippe 2010. „L'inceste de Charlemagne et de sa soeur. Essai d'herméneutique d'une rumeur historique au Moyen Age.“ *HERSETEC: Journal of Hermeneutic Study and Education of Textual Configuration*, 4-1, p. 131-140.

**Hanus Kamban.** Ph.D. h.c. Faroese writer, poet, essayist, literary historian and translator. His latest short story collection was *Gullgentan*, 2010 (Engl. translation *The Angry Writing*, Night Sun Press 2013). His two-volume literary biography of J. H. O. Djurhuus, published in Faroese 1994-97, appeared in Danish 2001. Numerous literary prizes. The Faroese Cultural Price 2004. Appointed an honorary doctor May 2015 by The Faroese University. h.kamban@kallnet.fo

## Notur

- 1 HK týddi úr enskum eftir Ganz. Sí eisini Dutton 2009: 33 og Brault 1978: 2-3, við tí latínska upprunatekstinum
- 2 E og F av Ámunds rímu og G av Runsivalstriði eru ikki fullfíggaðar og tí ikki taldar uppí her.
- 3 Men Falsar jall er eisini umrøddur í F (65,69), har hann hevur sama leiklut sum Grandorus ella Grandanus í øðrum uppskriftum.
- 4 Gjørt verður vart við, at í nøkrum av teimum dømum, her verður sipað til, síggjast í summum uppskriftum onnur tøl enn trý (ella tøl, sum kunnu býtast við trý).
- 5 Dahlerup, sum vísir til granskaran David Buchan, brúkar um stytting og tamban tey donsku heitini forkortelse (reduktion) og udvidelse (ekspansion).
- 6 Endurgivið úr útgávuni eftir Jóannes Patursson, sum hevur ørindið frá Óla Jákupi á Velbastað.
- 7 Orð sum „skrøgg“ ella „reyp“ tykjast óneyv, av tí at yvirmæli (ella ovmæli) í einum kvæði sum hesum mangan ikki skal kveikja látur, men álvarsemi.
- 8 Gerald J. Brault, sum hevur týtt La Chanson de Roland til enskt, hevur í sínum inngangi drúgva frágreiðing um henda fjalda týdning. Tað lítla plássið hevur við sær, at henda stutta lýsing bara er ein sera ófullfíggað aftursøgn av hansara hugtakandi eksegesu. Brault 1978.



BALLADS  
AS CULTURE  
BEARERS



*Louis-Georges Tin*

## Tá hinskynd mentan kom undan kavi

### ABSTRACT

This article is the first chapter of the book *L'invention de la culture hétérosexuelle*, which the publishing house Autrement published in 2008. The book also exists in English: *The Invention of Heterosexual Culture*. MIT Press 2012. The article examines how heterosexual culture emerged and developed in medieval literature, when heroic tales and ballads of knights clashed with chivalric culture. The cultural descriptions, considered herein, do not always agree with everyday life, but it is worth remembering that in culture and in art, what is shown is what is intended to be shown and what is interesting enough to be shown.

### **Mótstöða móti samkyndu mentanini**

Tá hævíski etikkurinn vaks fram í Vestureuropa mentist ein mentan, ið dyrkaði parið maður-kona. Harafturímóti vórðu mannfólkavinalög, sum hævdu verið stóra evnið í hetjusögnum, lögð undir illgruna, kritiserað og niðrandi umrødd. Tað er henda gongdin frá gomlu homosocialu mentanini til modernaðu hinskyndu mentanina, sum verður kannað í hesi grein. Tað er ikki óvæntað, at henda gongdin ella rættari hetta skiftið var langrøkjut, samansett og torført, og andstöðan móti nýggja rákinum var umfangandi og ymislig. Framburðurin hjá hinskyndu mentanini er ongastaðni greiðari enn í mótstöðuni, hon vakti, mótstöða sum serliga krystalliseraðist í riddaraumrøðum.

### **Riddarasiðir hálova mansligum kærleika**

Eyðsýndast er kanska mótstöðan hjá hermonnum og aðalimum sum heild í gamla samfelagnum. Til tá hevði feudala mentanin verið fullkomiliga og einans manslig. Menninir, serliga hermenninir, livdu

ofta langt frá tí heimi, kvinnurnar livdu í. Hesir riddararnir vóru bornir til ein etikk um djarva einstaklingin, heiðursemi og treytaleysan trúskap móti feudalharranum og feudalskipanini. Lívið í bólki við felags avbjóðingum og vandum elvdi til sterkar kenslur og skapti sera sterk bond millum menninar, og tey rukku ofta longri enn einfaldur vinskapur. Hetta vórðu ofta brennandi mansvinskapir, sum kundu vara alt lívið.<sup>1</sup> Vinskapurin kom til sjóndar í sera sterkum orðalagi, sum segði frá eyrum kenslum blandaðar við hernaðartreysti, kenslur, ið óivað eru óskilligar í dagsins sosioseksuelli umstøðum. Riddaralívið menti henda gløðandi mansvinskapin, kenslurnar kundu breiða seg út til ævintýr, stríð og kríggj. Slík hetjuvinaløg vórðu ofta lýst sum týðandi partar av fyrimyndarlíga riddaralívnum. Sosiala og sýmbolska fyrimyndarlíga riddaralívið hevur Georges Duby greinað á henda hátt:

Millum riddarar í 12. øld var – sum í kirkjuni – vanligur kærleiki samkyndur, t.e. tann sjálvgloymandi kærleiki, ið fær ein at fara út um seg sjálvan fyri ein vin. Eg meini ikki, at hann altíð umfataði holdsligan kærleika. Men tað er greitt, at kærleiki millum menn saman við feudalum virðum sum trúskapur og beinasemi var støðið undir friði og landaskili. Tað er henda kærleika moralistarnir førdu yvir á nýggja innileikan, sum gudfrøðilig hugsan legði í orðið *amor*. Tá ið menn kirkjunnar hinvegin høvdu áhuga fyri viðurskiftunum millum mann og konu, fóru teir sera varisliga fram. Eitt av fremstu áhugamálum teirra í hesum tíðarskeiðinum var at skapa eina siðalæru um hjúnalagið og at styrkja karmarnar um tað, ið eftir teirra tykki var einasta stað, har tað skuldi vera loyvt at hava hinskynt samband. Í hesum høpi kom kynslív sjálvandi upp á tal, og kynslív – seks – var synd, snávingarsteinurin.<sup>2</sup>

Duby vísir á tann týðning mansligur *amor*, kærleiki, hevði í feudalsamfelagnum. Í hesi mentanini, sigur hann, var „vanligur kærleiki“ kærleiki millum menn og tískil „samkyndur kærleiki“, hóast hann ikki altíð endiliga varð kropsliga fullfördur. Fyri at forða fyri misskiljingum nýtir henda greinin orðið „homososialitet“. Hetta feudala samfelagið samsvarar við tað, sum John Boswell hevur ført fram, at maður-konaparið og hinskynda kærleiksdyrkanin als ikki eru algild í antropologiskari merking, tí „nógvar sivilisatiónir eins og premodernað vesturlendsk samfeløg hava verið grundað á onnur mentanarfyrbrigdi, eitt nú at lovprísa hetjum ella hátíðarhalda hendingar“.<sup>3</sup> Tað er eyðsýnt, at í feudala samfelagnum vóru viðurskiftini millum mann og konu ikki hildin at

vera mentanarlíga týðandi evni, fyrr enn hævíski kærleikin kom fram. Hinskyndleiki var hildin at vera neyðugur, men kom tó í aðru røð. Hinvegin var tað, sum elvdi til brennandi trá og eldhuga, sum Boswell sigur, „persónliga hálovanin av hetjuni“, og sum DUBY sigur „kærleikin millum menn, styrktur av feudalum virðum sum trúskap og beinasemi.“

Mong søgulig dømi eru um hetta. Eitt dømi er eldhugaða sambandið millum franska kongin Filip I August og Geoffroy, erkabiskup í York, og seinni eisini við beiggja hansara, Rikard Leyvuhjarta.<sup>4</sup> Samtíðarmaðurin Roger of Howden, krýnikuhøvundur í 12. øld, sigur, at teir vóru ósundur-skiljandi, at teir ótu saman og av sama borðiski, at teir svóvu í somu song.<sup>5</sup>

Mannfólkavinaløg sum hesi skaptu ríkar bókmentir og nógvir 12. aldar tekstir lýsa, hvussu bond millum menn gingu fram um hinskyndan seksualitet. Sannførandi dømi eru at finna í kendastu tekstunum sum *La chanson de Roland* – Rólants-kvæði – har vinirnir Rólant og Olivier eru hævudsleikarar.

Hetta kvæðið sigur frá, hvussu ovurhonds sterki sarasenarherurin leyp á bakliðið hjá Karlamagnusi undir leiðslu av Rólanti í Runsival-skarðinum. Olivier vildi sleppa at blása í horn fyri at fáa hjálp, men ungi stolti og treiski Rólant sýtti fyri tí, og teir bardust mannliga og leingi. Tá ið Rólant at enda loyvdi Olivier at blása í hornið eftir hjálp, var ov seint. Tólvjavnungarnir vóru fyribeindir, Olivier deyðiliga særður, og Rólant sjálvur var deyður í stríðnum. Tá ið Karlamagnus kom, fann hann líkini spjadd um vígvøllin. Hann hevdi bróðursonin, drap emirin Baligant og svíkjaran Ganelon, sum var stjúkfaðir Rólants.

Franska kvæðið um Rólant hevur hetjukvæðasnið. Frásøgnin er bersøgin, hævðini verða kloyvd við svørði, bringurnar skráddar upp við vákni. Í bardaganum við sarasenarnar kappast Rólant og Olivier um at vera djarvir, og í endabardaganum nærkast teir: „Eg viðurkenni teg sum bróður mín!“, sigur Rólant og leggur afturat: „Tað er fyri høg sum hesi, keisarin elskar okkum“.<sup>6</sup> Yrkjarin fær ikki hildið sær og fagnar roysni teirra: „Høvdu tit sæð, hvussu Rólant og Olivier høgdu og slógu við svørðum sínum“.<sup>7</sup> Olivier verður særður í stríðnum. Tá ið Rólant sær vinmannin líkbleikan og bløðandi, svímar fyrimyndarlígi djarvi og sterki Rólant á hesti sínum. Olivier doyri í ørmunum á Rólanti, og kvæðið sigur: „Eftir hesi fáu orð, fevnast teir; / sí hvussu teir skiljast í kærleika“.<sup>8</sup> Rólant var aftur troystarleysur, tá ið hann sá teir lívleysu javningarnar, „Og Olivier sum hann elskaði so“.<sup>9</sup>

Í harðliga og beiska umhvørvinum í Rólantskvæði er hesin eymleikin

og bróðurligi kærleikin so mikið meira rørandi. Eingin ivi er um, at talan er um kærleika, tað er orðið sum er nýtt í tekstinum. Tað er sagnorðið at elska, sum kemur fyri hvørja ferð samband teirra verður lýst. Hetta hevur á ongan hátt við sær holdsligt samband millum teir báðar menninar, sum Duby sigur, men vísir í staðin til kenslur, sum fara langt út um einfaldan venskap, sum vit fata venskap í dag. Tann víðagitni venskapurin millum Rólant og Olivier er endurtikin av tveimum øðrum hetjupørum, sum ganga gjøgnum alt kvæðið. Tað eru teir ósundurskiljandi Yvon og Yvoire, Gérin og Gérier, ið doyggja saman á vígvøllinum. Vinir í lívinum, vinir í deyðanum. Á henda hátt vísir Rólantskvæðið, hvussu atburðurin hjá riddarum var, áðrenn mentanin í Vestureuropa gjørdist hinskynd.

Hinvegin hava summir granskarar lagt dent á Aude, trúlovaðu Rólants. Hon kemur ikki fyri fyrr enn móti endanum á kvæðinum, og hon er bara hjástødd í minni enn einum prosentí av kvæðinum, í 29 ørindum av teimum 4.002 ørindunum.<sup>10</sup> Eitt nú tekur studentaskúlalærubókin í bókmentum eftir Lagarde og Michard, sum hevur sett dóm á ættarlið eftir ættarlið av fronskum skúlanæmingum, kortini hesi ørindini fram sum kjarnin í kvæðinum. Í klassikara-útgávuni av Rólantskvæðinum, sum Guillaume Picot legði til rættis fyri forlagið Larousse í 1972, gjørdi hann vart við, at hesin parturin av kvæðinum hevur ikki tann stóra týðningin. Hinvegin aftur vildi hann kortini fegin hava kærleikan fram og skjýtur í arbeiðsuppgávunum upp, at tey lesandi viðgera trý høvuðstemu í Rólantskvæðinum : „1) lýsingina av kenslum: kærleika; 2) bardagarnar og 3) tað yvirnatúrliga“. Tann kærleikin, sum G. Picot meinir við, er sjálvandi sambandið millum Rólant og Aude. Hann tykist tó eitt sindur lotur, tí hóast kærleiki í hansara eygum er høvuðstemað, er so ikki einasta tekstpettið, sum lýsir hann, nakað stutt? Men Picot bjargar sær:

Hóast kvinnur og kærleiki í bókmentunum í 12. og eina mest í 13. øld verða høvuðsevnið í skaldsøgunum, eru tey tað sjáldan í kappakvæðunum. Hinvegin doyr Aude, systir Olivier og trúlovað við Rólanti, av kærleika, tá ið hon frættir at hann, sum hon elskar, er deyður. Hetta staðið í kvæðinum, sum *júst við stutta formi sínum gevur hendingini megi*,<sup>11</sup> er eitt gott høvi til at samanbera Rólantskvæðið við aðrar tekstir um súlundandi kærleika, ið førir í deyðan.<sup>12</sup>

Millum tær søgur, ið eisini eru um henda „súlundandi kærleikan, ið førir í deyðan“, eru sjálvsagt *Tístram og Ísin* og *Romeo og Julia*. Picot innlimar

á henda hátt Rólant og Aude í røðina av stórfingnum elskandi pørum. Kærleiki er vissuliga sjáldan „eitt mál í fronsku kappakvæðunum“, og tekstpettið, har Aude kemur fyrri, er vissuliga sera stutt, men tað „fær alla megí sína frá stutta forminum“! Tess styttri, tess meira hevur tað uppiborið at geva sær far um, er hugsanin. Kærleikin, ið sameinir Aude og Rólant, er tískil tikin fram sum høvuðstemað, sum um hann kann berast saman við tað, ið sameinir Tístram og Ísin og Romeo og Juliu. Tað er tí raðið at biðja tey lesandi hugsa um stórfingna, fullkomna og ævinliga kærleikan.

Vit kunnu kanska smílast at Guillaume Picot, ið helt, at kærleikin millum Aude og Rólant er týðningarmikil í kvæðinum. Hinvegin avdúkar fatanin, hvussu sterk hinskynd mentan er, at hon skapar ógrundaðar etnosentristiskar kenslur, har tær ikki hoyra heima. Trupulleikin hjá Picot er ikki, at sambandið millum Rólant og Olivier fyllir nógv meira enn tað millum Rólant og Aude. Trupulleikin hjá Picot er heldur, at hetta ‘óvanliga’ kemur fyrri í einum skaldsligum høvuðsverki í franska mentanararvinum. Tí hevur tað verið neyðugt at fara afturum aftur og rætta veikleikan við skúlatilfarinum. Tey fáu ørindini um Rólant og Aude fingi týðning í øvutan mun samanbórið við tey mongu, mongu ørindini um Rólant og Olivier. Tað ber ikki til at lata ungar menn og kvinnur fáa ta fatan, at Rólant ikki legði í kvinnukærleika, tá ið tey læra um skaldslig og sýmbolsk arvastykki. Óteljandi bókmentaverk, sum høvdu ta vanlagu ikki at sampakka við hinskyndu mentanina, vórðu á henda hátt tvingað inn í skyldubundnu karmarnar í øldunum, ið fylgdu.

Rólantskvæðið fekk so stóra undirtøku, at aðrir eldhugaðir høvundar fingi íblástur av vinalagnum millum Rólant og Olivier. Umleið 1180 gav Bertrand de Bar-sur-Auge út eitt kvæði, Girart de Vienne – Gerard úr Vin – sum hevði til endamáls at pallseta hetjurnar báðar og lýsa upprunan til óslítandi vinalag teirra.<sup>13</sup> Tað var heilt vanligt tá í tíðini at ‘ríða á alduni’ og ímynda sær upprunan til søguna í eini vælumtøktari bók. Alt talaði fyrri, at Rólant og Olivier skuldu vera figgindar. Rólant var systursonur<sup>14</sup> Karlamagnus, Olivier var systursonur Girart; men Karlamagnus og Girard kríggjaðust, og teir báðir skyldmenninir vóru hetjur hvør í sínum parti. Miðdepil í kvæðinum er ein tilburður millum Rólant og Olivier, sum er lýstur í 700 ørindum. So hvørt sum tann langi bardagin líður, økist virðingin hjá Rólanti spakuliga fyrri móttstøðumanninum. Teir verða alt meira fólkaligir og siðiligir, til teir vísa seg tokkafullar fyrri hvør øðrum. Gangurin á vígvøllinum økir lovprísanina, úrslitið verður lagt fram við eini metonými: Bardagin broytist til eina duett. Løtan verður

gandað fyri at røra andarnar, og Gud sjálvur kemur uppí: Hann fjalir menninar í einum tjúkkum skýggi, ein eingil biður teir binda frið og sameina megi sína móti sarasenunum í Spania. Rólant letur sær ikki siga og tekur beinanvegin orðið:

Harra Olivier, eg dylji tað ikki longur, men játti tygum trúskap mín, elski tygum meira enn nakran mann ella nakra kvinnu, Karlmagnus undantikín, máttmiklasti kongur mín. Av tí at Gud vil hava okkum at vera sum ein, er einki virki, eingin býur, eingin borg, eingin staður, einki fangatippi ella skansi, har eg ikki vil vera saman við tygum, um tygum vilja tað.<sup>15</sup>

Olivier svarar alt fyri eitt:

Lovaður veri Gudi í dýrdini, at hann hevur ásett hetta samband okkara millum! Heldur ikki eg dylji fyri tygum, harra Rólant, at eg elski tygum meira enn nakran mann føddur av kvinnu. Tað er ynski mítt at geva tygum systur mína og henda avtala verður váttað við innsigli Karl kongs. Og loysið nú henda grøna og gimsteinssetta hjálmin, so vit kunnu kyssast og hálsfevnast. Rólant svarar: „Tað geri eg fegin“, og báðir fóru úr stríðsbúnunum, fevndust kátir og ærliga. Teir settust síðani lið um lið á grøna svørðin. Teir svóru at vera hollir og trúfastir og at verða verandi vinir restina av lívinum.<sup>16</sup>

Tær báðar hetjurnar halda semjuna, tala saman og kyssast. Teir seta seg á grøna vøllin: teir síggja ongan annan. Meðan báðar hermannaegurnar spentar bíða eftir úrslitinum av bardaganum, vátta Rólant og Olivier sameiningina og lagnur sínar og biðja um signing Guds. Øll tiga. Tíðin er steðgað – ein friðarlig løta í krígsróminum. Tað tykist, sum um teir eru ballaðir inn í eitt skýggj frá Várharra. Fyri at vísa virðing sína gevur Olivier Rólanti systur sína, og á henda hátt verður Rólant veruliga bróðir hansara. Er Aude eftirspurd? Fer hon at elska Rólant? Tað hevur ongan týðning. Unga kvinnan skal bara vátta tað svorna vinalagið og styrkja sambandið millum bróðurin og Rólant. Hon kemur satt at siga næstan ikki fyri aftur í Gerard frá Vin-kvæðinum heldur enn í Rólantskvæðinum. Tað eru ikki Rólant og Aude, sum eru evnið, men Rólant og Olivier, systirin er bara handilslutur millum menninar. Mansligi kærleikin er tað, sum vekur kenslur og almenna virðing í hesum tíðarskeiði.

Tað kemur tó fyri, at hjartavinskapurin ikki gongur væl. Dømi um tað

er sögan um *Daurel og Beton*,<sup>17</sup> ið er skrivað seinast í 12. öld. Vinskapurin millum Gui og Beuve d'Antone hertoga er svorin á Bibliuni, og hertogin hefur harafturat fyri vitnum lagt afturat, at um hann doyr barnleysur, skal vinurin fáa einkjuna og allar ognir hansara. Hetta fær aðra vend, tá ið Gui fer at kurtisera Ermenjart, konu hertogan, sum sigur tað fyri manninum. Hann vil ikki vita av tí, trýr ikki vininum hetta til. Hann lurtar heldur ikki eftir henni, tá ið hon sigur fyri honum, at Gui leggur ráð upp móti honum og vil beina fyri honum. Gui drepur Beuve á eini veiðiferð, og tá Beuve liggur fyri deyðanum, sigur hann vini sínum, at hann hevði fegin latið honum konu sína, um hann hevði vitað, at Gui var so altráur eftir at fáa hana. Beuve harmast um, at Gui ikki hefur biðið um hana, og seinastu orð hansara eru: „Tak hjarta mítt og et tað“.<sup>18</sup>

Endin á søguni toyggir venskapin at markinum. Beuve vil hava vinmann og drápsmann sín at eta hjarta sítt – kristiliga tilsipingin er eyðsýnd – fyri framvegis og altíð at vera hjá honum, við og í honum. At eta hjarta kemur fyri í mongum kvæðum, men hvør er so læran í søguni? Er hon at finnast at tí góðvarna Beuve d'Antone, sum sýtir fyri at lurta eftir konu síni og letur seg lumpa av einum svíkjara? Á ongan hátt. Tað snýr seg um at prísar treytaleysa venskapinum. Beuve d'Antone hefur svorið Gui venskap og heldur tí orð heilt til endan hóast deyðiliga svikið. Hann umhugsar enn ikki at brigsla vininum, at hann drepur seg. Tvørturímóti. Hann harmast um, at hann ikki hefur verið nóg gløggskygður og skilt ta trá, sum súlundaði Gui.

Hvussu við Ermanjat? Beuve d'Antone hevði gleðiliga givið Gui hana. Peningin og alt annað hann átti somuleiðis. Hvussu skulu vit skilja henda óvæntaða atburð? Er Beuve d'Antone blindur? Hevur hann ikki skilt, hvussu lúnskur Gui er? Ella hevur hann bara fyrigivið honum? Tað er í roynd og veru ikki spurningurin. Beuve virðir vinalagið meira enn vinin Gui, og tað er tað, sum veitir honum hávirðing fólksins. Hann svór við Bibliuni at elska Gui til sín seinasta tíma, og hetta lyftið er treytaleyst. Við øðrum orðum røkkur hugtakið venskapur út um vinirnar sjálvar.

Samanbórið við ta stöðu, kvinnur høvdu í miðaldarsamfelagnum og ta øgiliga virðing mannfolkavinaløg høvdu, kann tað ikki undra, at menn kundu geva einum vini konu sína. Aðrar søgur lýsa tað sama, ikki minst kærleikssøgan *Le Roman d'Athis et Procelias* (Skaldsøgan um Athis og Procelias).<sup>19</sup> Athis elskar Prophlias gløðandi, og Prophlias elskar Athis meira enn nakran annan, meira enn foreldur og konu. Prophlias er hugtikin av Cardiönis, konu Athis, men hann óttast fyri, at hesin hugur fer at órógva vakra venskapin. Av tí at Athis er ein veruligur vinur, letur

hann Prophílias fáa Cardiönis og missir ekki bara hana, men eisini heim sítt, ognir og sosialu stöðu sína. Prophílias fær síðani sjálvandi høvi til at bjarga vini sínum og prógva, at inniligi kærleikin gongur báðar vegir. Frásøgnin leggur dent á, at henda sameining av hjarta og sál eisini sæst í kropsligu útsjóndini. Athis og Prophílias líkjast: „Teir vóru líka stórir og breiðir og høvdu somu útsjónd.“<sup>20</sup> Prophílias fer enn longri, tí líkleikin prógvar eisini andaligt samsvar. „Eg eri tín, tú ert mín, vit eru báðir bert ein einasta vera“<sup>21</sup> sigur Prophílias. Ber tað til at siga tað greiðari, at her er talan um gløðandi kærleika?

Tað verkið, har vinskaparmentanin røkkur hæddini, er uttan iva kappakvæðið *Ami og Amile*, sum eftir teimum mongu týðingunum, ørindis- eins og prosa-týðingum, at døma, hevur verið ómetaliga væl dámt í samtíðini. Umframt á latíni, galliskum og hálendskum er kvæðið eisini til í norrønari týðing *Amícus saga ok Amílius*.<sup>22</sup> Hetjurnar hava fingið at vita, at teir eru føddir samstundis, „bornir í heim við heilagari fyriboðan/ og føddir sama dag“<sup>23</sup> Pávin hevur doypt teir sama dag, men teir vaksa upp hvør sær og vísa seg at vera fullkomiliga líkir. Skaldið greiðir frá, at teir hava sama gongulag, sama munn, somu nøs, ríða og bera vápnini á sama hátt, og teir eru vakrari enn aðrir. Tað var stutt sagt undursamt, so líkir teir eru. Teir báðir ungu menninir hoyra ofta talan hvør um annan, men hava ikki sæð hvønn annan síðani dópin. Tá ið teir eru nóg tilkomnir, fara teir út í víðu verð við vónini um at hittast. Í sjev ár leita teir, og tað er yndisliga lýst, hvussu teir loksins møtast, Ami á hestbaki:

Beint framman fyri sær sær hann eina ong fulla av fagrastu summerblómum. Mitt á ongini sær hann Amile greiva standa. Hann hevði ongantið sæð hann áður, men kendi hann beinanvegin aftur á stórfingnu skjaldramerkjunum og eftir lýsingunum, sum hann hevði hoyrt. Hann noyðir hestin við gyltu sporunum, og við fullari ferð ríður hann móti Amile, sum í sínum lagi beinanvegin kennir hann aftur og fer fram móti honum. Teir kyssast inniliga, fevnast og kroystast so eymt og harðliga, at teir mundu kvalst og dripið hvønn annan.<sup>24</sup>

Møtið er lýst á eygnarívandi hátt. ‘Ongin blómar sum var tað summer’ er eitt „locus amoenus“, t.e. eitt vakurt pláss, ið er neyðugur útbúnaður fyri at vekja henda einsýna kærleika. At náttúran verður nýtt sum stemmigaffil til at stilla hjørtuni er eyðkent fyri franskar miðaldarbókmentir. Eftir øll hesi leitandi árin hittast teir aftur. Ami og Amile kenna hvønn annan

aftur uttan at kennast: Teir eru skaptir til at mótast og elskast. Amile stendur einsamallur mitt á ongini, Ami kemur á rossi sínum við gyltum sporum, andlitið á tí fyrra, tann seinni snarar í somu løtu hövðinum, teir kveita at hvør øðrum, og tað er eins og annar seinliga ríður fram við leysum teymum, samstundis sum hin skundar sær móti honum, og teir fevnast harðliga, sum vildu teir doyð av kærleika. Fyri nútíðarlesaran líkist hetta eina mest Hollywood-kitsji, hetta eina undantikið: leikararnir eru báðir menn.

Tá ið Ami og Amile hava mótst, svørja teir hvør øðrum ævigan kærleika og giftast síðani (hvør við síni kvinnu, og í hesum er eingin andsøgn). Óvikandi vinalagið skal stutt eftir hetta standa sína roynd. Belissant, sum er dóttir Karlamagnus, fær hug á Amile og leggur seg í song hansara, men tey verða avdúkað fyri keisaranum. Ami letst vera Amile og kann vátta, at hann hevur ongantíð sovið saman við Belissant, men stutt eftir verður hann raktur av spítalsku sjúku og má fara til Rom. Har mótast vinirnir aftur, og ein eingil sigur teimum, at Amile noyðist at ofra børn síni og vaska Ami í blóði teirra. Trúgvur sum altíð játtar Amile. Ami er grøddur alt fyri eitt, og Várharra lønar honum tað aftur við at lata børnini livna upp aftur. Vinmenninir fara síðani pílagrímsferð til Jerusalem og doyggja saman á ferðini heimaftur.

Ami og Amile mynda eitt sýmbolskt vinapar. Teir ímynda hugtakið treytaleysa venskapin, harafturat siga nøvn teirra tað sjálv – tey umfata bæði franska orðið „ami“, vinur. Menniskjansliga lýtaloysi teirra er eyðsýnt. Teir eru vakrir, og yrkjarin heldur tað vera eitt „undur“, sum teir líkjast, og tað er í sjálvum sær guddómligt. Harafturat var føðing teirra boðað frammanundan eins og føðing Jesusar. Spítalska sjúkan er als eingin revsing, men ein roynd, sum hetjurnar vinna á við tign. Amile er sum ein annar Ábraham til reiðar at ofra børn síni, sum Gud síðani reisir upp aftur frá deyðum. Stutt sagt søgan byrjar sum eitt kappakvæði og endar sum ein hagiografi, halgimannasøga. Vinskapur er á henda hátt í senn hátíðarhildin sum eitt hetjuavrik og sum ein andaligur tilburður. „At dagar tykkara skulu vera minstir til heimsins enda“ eru seinastu og fyrstu orðini í anglo-normannisku uppskriftini av hesum „kærleikskvæði“.

Hugtøkini vinskapur og elskhugur vórðu dyrkað, orðini vóru samheiti í tíðarskeiðinum, og í heilum rósti til skýggja. Eitt nú vóru nøvnini aloftast einsnevni, ið benda á ta sýmbolsku megi, sum nøvn í miðöld vóru hildin at hava, og tey vóru tekin um sanna virði í fólki: Ami og Amil, Claris og Laris, Yvon og Yvoire, Gérin og Gérier, Lancelot og Galehot, sum eru hetjur við frammanundan ásettum andligum skyldskapi. Tá ið menninir

eru navngivnir á henda hátt er það fyri at sameina sálir teirra, so teir eru eitt. Eisini onnur parað növn eiga at verða nevnd: Floovant og Richier í *La Chanson de Guillaume*, Fuillaume og Vivien í *Aliscans*, Fromont og Garin í *Garin le Loherain*, Naimés og Balan í *Aspremont*, Olivier og Fierabras í *Fierabras*, Ogier og Karæus í *La Chevalerie d'Ogier de Danemarche* [Riddarin Holger Danski] o.fl.

Dømini eru óteljandi og avdúka útbreiðsluna av homosíalari mentan í feudala samfelagnum. Tað kann kanska undra fólk í dag, sum eru von við orðafloymín í hinskyndari mentan, og tí er neyðugt at greiða nærri frá vinmannamentanini. Søgufrøðingar hava ilt við at lýsa hesar kenstur, men tað ber í minsta lagi til at greiða frá sosialu eginleikum, sum eyðkenna henda venskapin, og søguligu umstøðunum, sum lívgaðu menning teirra. Mannfólkavinaløg eru óloysiliga knýtt at feudalu skipanin í miðöld. Fýra eginleikar eyðkenna – fyri ikki at siga grundgeva – vinmannamentanina.

Í fyrsta lagi er talan um eitt homosíaligt samfelag, har kvinnurnar eru fyri seg og ikki verða roknaðar uppí og ikki hildnar at vekja kenstur av nøkrum slag. Tað øvuta hevði verið undranarvert. Hvør hevði viljað fjeppast uppí í einum sosialt vanvirdum fólk? Áðrenn høviski skaldskapurin var uppkomin, komu alskur og góðska bara fyri í mannfólkahøpi. *Virtus* – mannfólkadygdir – var høgt í metum í feudala samfelagnum, og dygdirnar umfataðu meira enn einföld „roysni og brøgd“. Tað skuldu eisini andligar og kropsligar dygdir til fyri at røkka hesum høga stigi, og homosíalala samfelagið framdi støðuga kapping, sum í senn eggjaði til størstu rivalisering og inniligasta skyldskap. Riddarar máttu hávirða hvønn annan, í kríggi eins og á borgini livdu teir saman, ótu saman, svóvu saman, stundum í somu song, og hetta samanstúgvaða lívið stimbraði gessin.

Í øðrum lagi var mannfólkakærleiki óloysiliga knýttur at tí *globala*, ið eyðkendi miðaldarsamfelagið. Munurin millum vinaløg nú á døgum og í miðöld er, at í individualistiska samfelagnum í dag er venskapur í høvuðsheitum privatur. Miðaldarsamfelagið hinvegin var globalt, livandi og holístiskt, og venskapur var aloftast í senn privatur og almennur og hevði ágóða av at vera sosialt, mentanarliga og alment viðurkendur. Við øðrum orðum um miðaldarvinaløg vóru nóg hjartalig, vóru tey óskrivadar avtalur og eiðsvorin framman fyri vitnum, har eisini viðurskifti vórðu orðað, sum bundu tveir menn saman sosialt – á sama hátt sum tá ið kvinnur vórðu lovaðar burtur. Henda mannagongdin lýsir samstundis, at

tað bar til at áleggja monnum vinskáp eins og tað verður í skaldsöguni *Clarís og Larís*.

Tá ið kongurin hevði givið Larís boðini, fekk hann teir báðar ungu menninar at svørja hvør øðrum fyrimyndarligan trúskap og altíð at hjálpast. Teir lovaðu hetta heilhugaðir og vóru so orðhaldnir, at eingin nakrantíð hevði hvørki sæð slíkan alsk ella so undranarverdan trúskap.<sup>25</sup>

Kongur sendir við øðrum orðum boð eftir Larís og Clarís og áleggur teimum at gerast vinmenn, at teir svørja hvør øðrum trúskap, og teir verða sanniliga so góðir vinir sum eingir aðrir menn á jørðini. Skaldsøgan lýsir henda vinskápin í meira enn 30.000 ørindum – samanbórið við eitt nú *Ami og Amile*, sum bara hevur 3.500 ørindi.

Í triðja lagi vísa kærleikssøgurnar, at miðaldar manskærleiki var feudalur, tí kærleikin valdaðist um vald og hierarki. Hesir riddararnir, ungir ógiftir menn, sum alla tíðina vóru á borgini, vóru neyðugir hjá fúrstanum ella konginum. Hann hevði brúk fyri teimum til at verja landaøkið og krúnu sína, men trupulleikar, ósemjur og stríð komu eisini millum menninar. Undir hesum treytum var vinskápardyrkanin við til at skapa tryggleika og javna, hann fekk í lag felagsanda og sosialt bindievni millum teir. Hetta vóru tiltøk, ið sum heild væl kunnu berast saman við tey í tí kenda Elskararherliðinum í forna Theben.<sup>26</sup> Á sama hátt sum tá ið kongurin fekk Clarís og Larís at svørja hvør øðrum vinskáp fyri at styrkja støðu sína og kongsvald sítt. Tá ið Rólant kunnger fyri Olivier „Eg viðurkenni teg sum bróður mín. Tað er fyri hesi høgg keisarin elskar okkum“, meðan bardagin millum teir er í hæddini, vísir hann sera greitt á sambandið millum riddaravinskáp og tilknýtið til ein feudaltharra. Karlamagnus verður styrktur av vinskápinum millum teir báðar loytnantarnar, hann fær teir at verja seg til tað seinasta og tvingar teir at gera sítt ítasta fyri at hava uppiborið kærleikan hjá hinum og hjá feudaltharranum.

At slíkur mansvinskápur samsvarar við skipanina í einum globalum og homosocialum feudalum samfelag má ikki skugga fyri kenslunum, sum eru lýstar í kvæðunum og søgunum. Kenslurnar eru sterkar og ikki minni sannar og inniligar, um tað er kongur, ið hevur skipað fyri vinalagnum. Tað umboðaði sjáldsamar eymar løtur í einum umhvørvi, ið aloftast mest var merkt av harðskapi. Hetjan fellir tár, tá ið felagin er hóttur; stóri knassin svímar, tá ið vinurin er særður ella doyrt. Riddararnir kysstast, og tað ofta á munnin, teir sova viðhvørt saman. Eingin spurdi

eftir kynshugi teirra. Javnlíkar teirra og fólk annars hildu, at alt teir gjördu var þúra vanligt og natúrligt.

### **Høvískar bókmentir, hinskynd mentan veksur fram**

Frá 12. öld gjördist høviskur kærleiki regluligt skaldsligt motiv í miðaldarsamfelagnum takkað veri ferðasköldum og trubadurum, sum vóru bergtikin av tí. Motivið skapti eina ójavnvág millum mann og kvinnu, soleiðis at kvinnan varð høvuðspersónur og so at siga harri hjá elskara sínum, men sosialt trýst frá manni hennara, einum skálki ella smikrara (*losengier*) gjördi, at einki veruligt kærleikssamband varð burturúr. Í staðin sublimeraðist vónbrotið tilvitað til eydnuríkar og listinlærdar dreymar. Tað høviska rakk í hábærsligasta formi sínum „fin’amor“, tí fullkomna kærleikanum, sum í sínum lagi mátti fylgja neyvum og strongum reglum. Tað var eitt frítt samband, men kortini ótrúskapur, tí at elska hjúnafelagan var skyldubundið, men at elska ein fríggjara var at elska av kærleika. Fríggjarin mátti tí geva seg undir ymiskar royndir (*assaig*), til kvinnan kanska játtaði (*sorplus*) at mæta honum ella gjördi av at verða verandi sakleys og rein.

Høviskur kærleiki varð lýstur í blómandi yrkingum, sum kendir trubadurar sum Guillaume frá Poitiers og Thibaut frá Champagne sungu til undirspæl. Vevkonur sungu vevaravísur (*chanson de toile*) um kærleika sín, meðan tær arbeiddu, og provençalskar yrkingar breiddu seg skjótt norðureftir. Eitt nú tóku Aliénor frá Aquitania og dóttir hennara Maria teir nýggju sangirnar við sær og innførdur teir við hovini í ávikavist Onglandi og Champagne. Fólksligi tokkin hjá hesum sangunum ávirkaði síðani romantisku bókmentirnar – serliga tilfarið í Bretagne.<sup>27</sup> Stutt sagt, høviska kærleiksmentanin, sum kom fram í suðurfronsku landspørtunum, breiddi seg í 12. öld um alt Frakland og um restina av Europa.

Hetta er ikki rætta høvið at útgreina grundirnar til fyrbrigdið, ið heilt til okkara tíð hevur verið rættiliga gátuført, og sum serfrøðingarnir framvegis eru ósamdir um. Lat tað vera nóg mikið at staðfesta, at høviska kærleiksmentanin kemur fram aftan á og á mangan hátt brestur saman við vinmannamentanini. Jacques le Goff sigur so hissini í bók síni um *La Civilisation de l'Occident médiéval* (Sivilisatiónin í miðaldarlíga Vesturheiminum): „í hesum tíðarskeiði var ein kensla, sum umskapaðist á fullkomiliga modernaðan hátt. Tað var kærleiki. Feudaltíðin var eitt mansligt hernaðarsamfelag, og kenslur millum tvey menniskju tóktust avmarkaðar til vinaløg millum menn.“<sup>28</sup> Í bókini *L'Érotique des troubadours* (Erotikkurin hjá trubadurum) skoytir René Nelli uppí, at í:

„12. og 13. öld varð kærleikin enduruppfunnin og endurorðaður og fekk sær frá vinskápinum stovnandi ritual, dulspeki og entá skilmarkandi filosofísk hugtök.“<sup>29</sup>

Það er ein sannroynd, at viðmerkjarar eru so vanir við logikkin í hinskyndu mentanini, at teir halda hana vera natúrliga og hava tí ofta ilt við at meta ta kollvelting, sum hæviski kærleikin setti ferð á í miðaldarsamfelagnum. Nýggja rákið birti broytingar, sum ikki hævdu verið at sæð áður, nevnliga at hinskyndur kærleiki so líðandi kom í staðin fyri vinmannasambandið. Søgufrøðingar sum Duby, Le Goff og Nelli hava á skilagóðan hátt víst, hvussu hæviska samfelagið mentist, men teir hava aloftast ikki gáað um eitt, sum í mínum eygum er grundleggjandi: Teir hava næstan ikki kannað øgiliga mótsetningsfylta skiftið frá mansvinaløgunum í feudalu mentanini til hinskynda kærleikan í hævisku mentanini. Søgufrøðingar hava við øðrum orðum vanliga ikki sett spurnartekin við hinskynda seksualitetin, hann var óivað eingin trupulleiki í eygum teirra.

Framkoman og útbreiðslan av hinskyndari mentan í Vestureuropa setti hermenn í eina torføra stöðu. Fangaðir millum stríðshugaðu riddarasíðalæruna – sum ráddi í mannfólkaheimi teirra – og so kærleiksfullu hævisku síðalæruna – ið var kvinnuheimur burturav, noyddust teir í senn at svara tveimum mótsettum boðum og sameina tað homososiala við hinskyndu mentanina. Skaldsøgurnar hjá Chrétien de Troyes (uml. 1135-uml. 1183) viðgera hesa tvístöðu og royna at loysa andsøgnina millum riddarasiðvenjurnar og hæviska samfelagið á dialektiskan hátt. Fyrsta skaldsøga hansara Éric et Énide (Erik og Enide) var so væl umtókt, at hon varð endurtikin bæði av týska hævundinum Hartmann von Aue og í norrønu *Erexsaga* (*Eiriks søga*). Éric er sonur Lac, kong, giftist við Énide, sum hann elskar, og tað so inniliga, at hann forsømir kappingarnar fyri í staðin at njóta hjúnalagið: „Hann var so forelskaður í henni, at hann legði einki í vápn, heldur ikki tók hann lut í kappingunum.“<sup>30</sup> Funnist verður at honum alment fyri at vanrøkja skyldur sínar, fyri kreym, kærleika og stöðugu góðvild fyri konuni, við øðrum orðum spurnartekin verður sett við mansleika hansara. Énide ásannar sjálv, at Érec fyri at vera saman við henni hevur svikið skyldur sínar sum riddari, og á tann hátt ger hann tey bæði fyri skommum: „Gævi jørðin svølgdi meg, av tí at tann besti riddarin ... fullkomiliga hevur havnað tí riddaraliga fyri meg“.<sup>31</sup> Í stillu náttini gremur hon seg, og Érec hoyrir hana. Særdur ger hann av at fara avstað at gera roysni og endurvinna virðing hjá konu síni og vísa øllum, at hævisk tign tekur einki frá riddaradygdum hansara.

Her er vert at gáa um fleiri viðurskipti. Í fyrsta lagi heitið á söguni, Érec et Énide. Chrétien de Troyes hugsaði um væntanarsjónarringin hjá lesarunum, sum vóru vanir við paronym (einsljóðandi) növn í sögum. Higartil hövdu slík paronym kortini verið mansnövn, Ami og Amile, Claris og Laris, Yvon og Yvoire ella Gérin og Gérier. Tað nýggja er í hesum føri, at talan er um mann og kvinnu, og tað vísir beinanvegin, at hinskynda mentanin við analogi endurtók eitt homososialt skaldsligt ella mentanarligt háttalag. Harafturat kemur, at tá ið Érec hevur gjørt av at fara avstað, broytir hann fullkomiliga atburð móti konu síni. Higartil hevur hann verið tænanði riddari hennara, men nú rokna hann hana fyri skósvein sín. Hann, sum dámdi so væl at práta um kærleika við hana, noktar henni at taka orðið. Stutt sagt, hann tekur á riddarahátt ræðið á síni *domina*. Fyri at prógva dirvi sítt sum riddari verður hann ikki-høviskur. Hetta strikar undir, hvussu torført tað var at sameina gomlu riddarasíðvenjuna og nýggju høvisku mentanina.

Ein onnur søga eftir Chrétien le Troyes, *Yvain ou le Chevalier au lion* (Yvain ella leyvuriddarin), er ógvuliga týðiligt dømi um tað sama, men øvut. Sjálvan brúdleypsdagin sigur Yvain konu síni, at hann fer burtur á ævintýraferð. Hon góðtekur umbønina treytað av, at hann ikki er burtur longur enn eitt ár:

Um tú vilt hava mín kærleika, og um tú leggur tað minsta í meg, minst so til at koma aftur stundisliga og ikki seinni enn um í mesta lagi eitt ár.<sup>32</sup>

Hann tekur við treytini, men virðir ikki orð hennara og kemur aftur eitt sindur eftir freistina. Unga konan sýtir, sum hon hevur sagt, fyri at taka móti honum. Hann verður frá sær sjálvum, reikar um í skógunum „sum eitt ótt og ein villmaður“.<sup>33</sup> Hetta er byrjanin til eina nýggja ferð út í heimin, men at enda vinnur hann sína elskaðu Laudine aftur. Tað er púra greitt, at Yvain og Érec eru mótsetningar. Érec er sera høviski hjúnafelagin, men ikki nóg reystur segðist. Yvain er sera reyst hetja, men ikki nóg høviskur, hildu fólk. Men at fara frá konu síni beinanvegin brúdleypsdagin, vera burtur í meira enn eitt ár og at gloyma ásettu freistina avdúkar, at fyri Yvain eru riddaravirðini og upplivingarnar týðningarmiklari enn tað høviska.<sup>34</sup>

Chrétien de Troyes skrivaði eisini sögurnar *Cligès* og *Le Chevalier à la charette* (Riddarin við vogninum), sum báðar tykjast lovprisa høvisku hugsjónini, men *Le conte du Graal* (Søgan um heilaga bollan, sum Jesus drakk úr seinastu kvøldmáltíðina) viðger sama spurning. Perceval er

vissuliga sera djarvur riddari, men hann ber seg ekki hóskiliga at móti kvennum, er ekki so hæviskur, sum hann átti at verið. Hinvegin er ein annar riddari í søguni, Gauvain, sum er sera hæviskur, men hann er kanska ekki líka djarvur sum Perceval. Teir eru riddarar hjá Arthur kongi og skulu gera sitt ítasta fyri at finna bollan – ella kalikin, men søgan svarar hvørki stóra og ósvaraða spurninginum um bollan, ella um teir eru førir fyri at røkka út um evni og styrki sína.

Skaldsøgunar eftir Chrétien de Troyes eru gjøgnumsráðar av samanbrestinum millum tørvin á at ognar sær hævisku hugmyndina og samstundis varðveita riddaraetos. Mótsetningarnir millum kríggj og kurteisi hava ymisk fyrilit við sær, og tað er valla lætt samstundis at nøkta riddarakrøvunum og tað, sum kurteisi krevur. Frá teirri løtu noyddist fullkomni riddarin bæði at laga seg eftir samtíðar nýggju virðum og ansa eftir ikki at missa ella ofra dirvið og manslætið. Stutt sagt var tað neyðugt at finna eina neyðsemju millum homososialu mentanina og hinskynda kurteisið, og leitanin eftir tí avdúkaði, hvussu ógvusliga summir kendu innrásina hjá hinskyndu kurteisimentanini í globala homososiala riddaraheimin. Stakkals Yvain sjúklast og reikar ørur um í skóginum.

Hetta trýstið kennist allastaðni, og meginparturin av skaldsøgunum í tíðarskeiðinum lýsa tað. Eisini nógvir aðrir hævundar enn Chrétien de Troyes settu spurnartekin við hesa tvístøðu, hetta *double bind*. Tað er nóg mikið at hyggja at einum av kendastu verkunum, *Tristan et Isolde* (Tístram og Ísin), sum við nøkrum rætti kann standa sum fullkomna dømi um hinskynda mentan, hóast henda kærleikssøgan í roynd og veru er minni áhugað í at játta hævisku hugmyndina enn í andsøgnini millum hesa hugmynd og tað riddaraliga.

Upprunin til søgnina um Tístram og Ísin er at finna í sporunum eftir eini mýtologi í Cornwall, sum hævundar í óteljandi søgum síðani 12. øld hava roynt at sameina. Tískil er ikki *ein*, men nógvar Tístram og Ísin-søgur. Ymisku avbrigdini eru ikki altíð um teir somu tilburðirnar, og munirnir eru ofta heilt stórir – tá er frásagnarstíllurin als ikki tikin við í metingina. Í fyrsta lagi er talan um tær gomlu fronsku søgurnar eftir Bérout, ivaleyst yrktar fyri 1170, og um tær eftir Thomas av Bretlandi skrivaðar umleið 1175, eins og ein *lai*, ið kallast *Chèvrefeuille* eftir Marie úr Fraklandi, ið eisini er frá hesi tíðini. Frá aldarskiftinum 12.-13. øld eru týsk avbrigdi av søguni til eftir Eilhart von Oberg og Gottfried von Strassbourg. Eisini á norrønum er søgan til, *Trístrams saga ok Ísöndar*.<sup>35</sup> Umleið 1230 kom ein prosaútgáva av søguni í Fraklandi, og sum tíðin

leið fleirfaldaðust Tístram-søgurnar í Onglandi, Italia, Portugal, og tær blandaðust við sögurnar um Arthur og riddararnar um runda borðið.<sup>36</sup> Heldur enn skaldsligt einstaklingaverk er Tístrams söga felags europeiskt sagnatílfar, sum hefur ríkað og nært bókmentirnar gjøgnum öldirnar.<sup>37</sup>

Riddaraævintýr, hæviskur kærleiki og ótrúligir tilburðir er tílfar í sagnum, sum kanna alt millum tað ótrúliga og deyðan. Gandadrykkir, eitur, gandaðar snekkjur, dularbúnar, navnar, líkskapir, vinskapir, øvund, tilvildir, tekin, sýmbol, lagnutilburðir, sorgarleikir, alt hetta er kent tílfar, sum hefur givið íblástur til kærleikssögur í Vestureuropa öld eftir öld. Kortini skal ikki meira til enn at bera saman tey ymisku brigdi fyri at síggja spenningin millum riddarasiðvenjuna og tað modernaða hæviska. Teksturin eftir Bérout tykist vera episkari og samsvara betur við gomlu riddarasögurnar enn søgan eftir Thomas. Frásøgnin er turrsligari hjá Bérout, gongdin er episodisk og sett saman av leysum leiktilburðum eins og í kappakvæðum. Høvundurin leggur dent á mótsetningarnar millum riddaraetos og hæviskan etos, tí Tístram er bæði feudalharri og sambíðil kongs. Søgan eftir Thomas er hinvegin lýriskari, við nógvum einrøðum, ið útgreina kenslurnar og heita kærleikan hjá hetjunum báðum, og viðhvørt verður enntá kasuistikkur – siðalagsreglur – kærleikans viðgjørður í trubadur-stíli. Thomas leggur dent á tann hæviska etikkin, har kærleiki er treytaleysi sannleikin, og minnir stundum á brotsgerð og ástarleik, *délits* og *déduits*, hjá Tístrami og unnustuni.

Verða tey bæði brigdini borin saman, koma tíðarinnar sereyðkenni til sjóndar á fyrimyndarligan hátt. Tann serligi áhugi fyri kærleika og orðingum um kærleika, sum eru í tekstinum hjá Thomas, samsvarar væl við tað, sum kallast hinskynd mentan. Frá Bérout til Thomas sæst gongdin í tíðarskeiðinum: Broytingin frá riddaraetikki til hæviska mentan. Kærleikin millum mann og konu er í sjálvum sær evni til heila skaldsøgu. Tað, sum skapar ævintýr, er ikki longur átrúnaðarlig leitan, krígsídni ella bæði saman sum í krossferðarsögum, tað er kærleiksgessur. Einki natúrligt er við hævisku mentanini. Hjá Bérout er sama tílfar lagt minni lýriskt fram, minni hálovandi og minni útgreinað. Hjá honum er kærleikin hjáputur fyri ævintýr og óvæntaðari vend, hjá Thomas *er* kærleikin teksturin sjálvur.

Serliga ein tilburður vísir allan munin millum hævundarnar báðar. Hjá Bérout er kærleikin úrslit av einum vanlukkuligum gandadrykki, sum fær Tístram til at elska eina kvinnu, sum mammubeiggi hansara skal hava. Gandadrykkurin er so mikið meira forargiligur, tí at upprunaliga parið í søguni er ikki Tístram og Ísin, men Tístram og Mark. Í útgávuni

hjá Eilhart von Oberg vísir Mark kongur systursoninum so stóra góðsku, at hann vildi liva saman við honum og sýtti fyrri at fáa sær konu, hóast hann á tann hátt setti seg upp móti umhvørvinum:

Kongurinn var so góður við hann, at hann av kærleika til hansara ikki vildi fáa sær konu. Hann gjørði av at siggja hann sum son sín og leggja ríkið sítt undir hann. Hetta dámdi ikki ætt og skyldfólkum hansara, sum funnust at honum. Tey bóðu hann ofta giftast við eini kvinnu við tign. Hann svaraði hvørja ferð, at hann hugsaði á ongan hátt um at giftast.<sup>38</sup>

Tað var vissuliga neyðugt at fáa sær konu fyrri at ættin kundi halda fram, men tað var ikki ósømiligt, at kongur hevði sterkar kenslur fyrri systursoninum. Hetta vísir bæði sosialu og kensluligu megina í lensmannaskapinum, og at sambandið við systursynir, sum søgufrøðingar hava víst á, hevði stóran týðning.<sup>39</sup>

Av tí at kongur hevur hug á systursoninum, vil hann ikki fáa sær konu, men hann er undir stórum trústi frá barónum sínum og finnur tí ein snildan máta at sleppa undan. Tvær svalur koma inn gjøgnum vindeygað og missa eitt langt og vakurt gullhár. Kongur sigur, at hann vil giftast við henni, sum eigur hetta hárið og roknar við, at eingin er førur fyrri at finna hana. Barónarnir illteinkja Tístram fyrri at royndu at fáa hendur á arvinum eftir Mark kong, og tí bjóðar hann seg fram at finna kvinnuna, sum eigur hárið, og tað eydnast honum. Hon eitur Ísin, og Tístram skal fylgja henni til Mark, men umborð á skipinum hendir ein vanlukka: Tey drekka ein gandadrykk. Tilburðurin avdúkar ein tvídrátt millum øðrumegin homososiala sambandið, sum sameinir kongin og systursonin, og hinumegin hinskynda kærleikan, sum nú sameinir systursonin og komandi drotningina hjá Mark. Gandadrykkurin drekka tey av óvart, og hann er orsøkin til ólukkuna – hesin kærleiki kundi ikki verið annað enn úrslitið av einum óhappi. Harafturat heldur drykkurin uppat at virka trý ár seinni, og Tístram fellur púrasta í fátt, tí hann er ikki longur á borgini saman við riddarunum og mammubeiggjanum, sum elskaði hann so.

Gandadrykkurin er bara í søguni hjá Bérout. Hjá Thomas er eingin drykkur, og tað er sum um kærleikin heilt einfalt fòðist, tá ið tey hittast. Tað er kærleiki við fyrsta eygnabragd, sum eitt skot. Óneyðugt er at finna upp á pret, kærleikin er spontanur, kemur frá hjartanum – er stutt sagt natúrligur. Hesin munur á kærleiksfatan – um kærleiki kemur innan úr menniskanum ella kemur av gandi, drykkjum o.t. – er týðningarmikil.

Munurin vísir eina tilgongd, har kærleikskenslan verður minni skipað og afturfyri meira persónlig, hon verður internaliserað og naturaliserað á sama hátt sum hinskynda mentanin var uppfunnin og smátt um smátt skúgvaði homososialu mentanina burtur. Í hesum ljósinum er *Tístram og Ísin* ikki mýtan um vestureuropeiskan kærleika, eins og Denis de Rougemont<sup>40</sup> vil vera við, men mýtan um, hvussu hinskyndi kærleikin sigrar á homososiala kærleikanum.

Tað sama – ella næstan tað sama – er at siga um eina aðra kenda miðaldarmýtologiska søgn um hinskyndan kærleika, nevniliga søguna um kærleikan millum Lancelot og Gueniève drotning.<sup>41</sup> *Lancelot* er í mangar mátar eisini um samanbrestin millum homososialan vinskapi í forðum og nýggju hinskyndu mentanina. Í innganginum til *Livre de Poche*-útgávuna, spyr François Mosès:

Styrkin í hermannafelagsskapum er so stór í hesum tíðarskeiði, og høvundurin leggur so stóran dent á hann, at spurt kundi verið, um hesin vinskapi ikki er staddur hægri uppi á kenslustiganum enn kærleikin sjálvur?<sup>42</sup>

Eftir nógv umskifti endar søgan um Lancelot við at javnseta sambandið millum hann og drotningina við sambandið millum hann og Galehot. Galehot er forliptur í Lancelot og bjóðar honum at vitja seg í tjaldinum, har hann reiðir Lancelot song og sigur, at sjálvur svevur hann í grannakamarinum. Men tá Lancelot er sovnaður, sníkir Galehot seg inn til hansara og svevur í loyndum alla náttina hjá honum. „Tá ið Galehot var vísur í at hann svav, legði hann seg so stillisliga sum gjørligt í songina við síðuna av hansara“. Morgunin eftir fer hann tíðliga upp, fyri at Lancelot ikki skal varnast nakað.

Dagin eftir má Lancelot fara, men Galehot roynir at halda honum aftur. Góði vinur, sigur hann, verða tygum verandi hjá mær, gevi eg tygum alt, sum tygum ynskja:

Tygum kunnu fáa ríkari vinir enn meg, men tygum finna ongan, sum elskar tygum so nógv. Og av tí at eg geri meira enn nakar annar fyri at tygum skulu verða verandi her hjá mær, er tað rættvíst, at eg verði tikin fram um allar aðrar.

Lancelot eftirlíkar Galehot og verður verandi, tó við teirri treyt, at Galehot beinanvegin treytaleyst skal geva seg yvir til Arthur kong, tá

ið hann hefur sigrað á honum, og tí ivast eingin í, at hann fer at gera, Galehot er sterkur og djarvur. Galehot játtar, men biður um at vera einkavinur Lancelots. Hesum játtar Lancelot. Galehot vinnur ikki færri enn tretivu ríki og er mettur at vera væl førur fyri at ognar sær krúnu Arthur kongs, sum er størsti kongurinn í kenda heiminum. Hetta eydnast honum, hóast tann framúrskarandi riddarin hjá Arthur kongi, Gauvain, ger sítt ítasta at forða tí. Men so sterkur er kærleiki Galehot til Lancelot, at hann eyðmjúkur fellur á knæ fyri føturnar á Arthur kongi, og játtar at geva seg yvir til hansara, hóast hann júst hefur vunnið á honum. Tað er stórfingna úrlitið av kærleika, ið ikki hefur sín líka. Sum Galehot sigur við Lanclot „Eg elski tygum meira enn alla virðing í heiminum.“

Men Lancelot grætur alla náttina, tí honum leingist eftir drotning síni. Galehot roynir at ugga hann, „mussar hann á munnin, eyguni og er ágrýtin at troysta hann“. Drotningin vil eisini fegin síggja Lancelot, og Galehot gongur við til at skipa fyri einum fundi, men „eg óttist fyri, at umbøn tygara fer at taka ta menniskjuna, sum eg elski mest, frá mær.“ Fyri at sissa hann, lovar hon at lóna honum tvífalt aftur tað, sum hann ger fyri hana. Galehot gongur henni á mæti, og fundurinn verður fyrireikaður. Lancelot stendur þúra stívir framman fyri henni, og Galehot má tala fyri hann. Hann biður drotningina taka móti Lancelot og góðkenna hann sum riddara sín. Hon játtar fegin, og fyri at gera, sum hon hefur lovað, gevur hon Galehot Lancelot. „Eg havi givið tær Lancelot frá Vatninum, sonur Ben kong av Benwick.“

Beinanvegin Galehot hefur fingið loyvi frá drotningini at vera saman við Lancelot, fer hann til vin sín í tjaldinum, og teir báðir liggja alla náttina í somu song og tosa „Tá fór Galehot til vinmannin, og teir lógu báðir í eini song og tosaðu alla náttina um tað í hjartanum lá“.<sup>43</sup> Eftir hesa kenslusomu løtu gevur drotning Galehot aðalskvinnuna Malehaut og skipar fyri, at Lancelot, Galehot, Malehaut og hon sjálf hittast hvørt kvöld. Síðani sigur Galehot knappliga frá, at hann má fara avstað, og tað er endin á skaldsøguni.

Hesin seinasti tilburðurinn í ævintýrunum um Lancelot samsvarar neyvan við tað, sum menn og kvinnur vænta sær í dag. At Galehot er forliptur í Lancelot er skilligt. Somuleiðis kanska at hesin ómettiligi sigursharrin letur vera at taka Arthur til fanga fyri at gleða Lancelot. Men tað ørkymlar, at hann samráðist við drotningina um, at hon skal sleppa at vera saman við Lancelot eina nátt. Neyvan trúligt er tað kortini, at tá ið Galehot eisini sleppur at vera saman við Lancelot eina nátt, so liggja teir bara og tosa. Men heilt óvæntað er tað, at hann harafturat so

skjótt gongur við til at giftast við Malehaut. At hann síðani beinanvegin rýmir, og skaldsøgan endar soleiðis, letur lesaran sita ørkymlaðan eftir.

Kærleikin, ið Galehot kennir fyri Lancelot, hevur hvørki nakað við mannfólkavinalag ella við samkynt parlag at gera, sum vit kenna tey í dag. Talan er ikki um mynd av samkyndleika. Kanska rør høvundurin framundir, at okkurt kynsligt er millum teir, men holdsligur kærleiki er als ikki evnið í skaldsøguni. Tað, sum er umráðandi, er siðbundna framsetingin av ovurhugaðum vinskapi millum tveir menn við høgari tign. Siðbundin? Ikki rættiliga. Ólíkt Ami og Amila, ella Rólant og Olivier, sum geva seg fult og heilt hvør til annan, má Galehot býta Lancelot við drotningina. Hetta lýsir hví kapping og samstarv knýta Guenièvre og Galehot saman, tí talan er um ein veruligan býtishandil: Galehot leiðir Lancelot til drotningina, sum afturfyri gevur hann aftur til Galehot. Henda mannagongdin var vanlig í feudalum samfeløgum, har persónlig viðurskifti ofta vóru ásett við sáttmála, og har onkur átti ein: Feudalharrin átti lensmannin, eins og domina, t.e. elskarinnan, átti elskaran. Annars vísir henda støðan eisini á eitt sosialt-mentanarligt fyrbrigdi: Skaldsøgan um Lancelot, sum er skrivað í 13. øld, prísar bæði mangan torføru viðurskiftini í mannfólkavinaløgum, sum vóru høgt í metum líka til í minsta lagi 12. øld, og hinskyndan kærleika, sum gjørdist ráðandi fyrmyndin frá somu øld og frameftir.

Harafturat er vert at merkja sær tað sniðfundiga skiftið millum tey bæði paradigmuni. Eins og nøvnini Ami og Amile, Claris og Laris líkjast, eru nøvnini á hetjunum í søguni um Lancelot sera lík, Lancelot og Malehaut.<sup>44</sup> Ljóðlíkleikin bendir á ávísan skyldskap millum teir. Men tað er samstundis Galehot lagað at giftast við Malehaut, og hetta navnið er enn líkari hansara. Hóast nøvnini eru lík, hevur høvundurin ikki áhuga fyri Galehot og Malehaut. Hinskynda sambandið, sum kemur millum tey, tykist litleyst samanbórið við mansvinskapin, sum søgan er skipað um. Men kanska er tað øvut. Kanska er tað homososiala og riddarasambandið, ið lænir frá hinskyndu høvisku kærleiksmantanini. Tí so hvørt sum kærleikin til Lancelot veksur, vil Galhot einastaðni í søguni vera vápnasveinur Lancelots á nakað sama hátt, sum tá ein høviskur elskari kundi boðið sær til at verið tænarari hjá *domina* síni.

So hvørt sum skaldsøgan líður móti endanum, tykist sambandið millum Lancelot og Guenièvre at víkja fyri kærleika Galehots fyri Lancelot. Einaferð tá ið Galehot heldur, at vinurin er deyður, er hann um at doyggja av sorg, hann letur grøv gera til sín og fær gravskrift orðaða: „Her hvílir Galehot, sum doyði av kærleika til Lancelot“. Men Lancelot er ikki

deyður, og sögan heldur fram. Megin í hesum ovurhugaða kærleika hefur gjört hann til hövuðsevni í söguni. Guenièvre verður so hvørt skúgvað til vikis til ein lægri leiklut. Men í teirri lötlu lokabragdið kundi verið loyst við eini veruligari loysn, endar skaldsögan aporetískt, t.e. við ongari loysn. Hvørki parið Guenièvre og Lancelot ella parið Galehot og Lancelot er loysnin. Tað tykist sum hövundurin ikki hefur kunnað gjørt av, um hann skuldi velja tann homososiala endan ella tann hinskynda.

### **Kvinnur og sodomittar í nýggju seksuelli skipanini<sup>45</sup>**

*Tístram, Lancelot*, verkini hjá Chrétien de Troyes og mong onnur eru prógv um ta mótstöðu, sum homososiala siðvenjan gav hinskyndu mentanini. Men tað er greitt, at høviska mentanin sigraði sum heild í skaldsögunum og enn meira í lýrisku yrkingini í 13. øld. Henda gongdin hevði ávísar avleiðingar fyri, hvussu kvinnur vórðu lýstar, og hvat varð hildið um vinaløg millum menn.

Í 12. øld øktist virðingin fyri kvinnunum, sýmbolska støða teirra hækkaði, tær vórðu fagnaðar, lovprísaðar og kurtiseraðar, og tað kundi tí hugsast, at samkynda mentanin eisini framdi støðu teirra í aðrar mátar. Henda sýmbolska virðisøkingin merkti kortini á ongan hátt, at tær vórðu javnsettari ella betur fyri materielt. Tvørturímóti, tí hóast tað kvinnuliga varð idealiserað og hálovað í 12. og 13. øld, so mentust eisini reglurnar, ið vórðu settar fyri kvinnur, og eftirlitið við teimum øktist. Gandakellingajagstranin og báluni, har tær vórðu brendar, eru bara víðgongd dømi, sum prógva nýggju harðrendu umstøðurnar. Alt hetta fór fram, sum um talan um Kvinnuna, hvussu hon er, og serliga hvussu hon átti at vera, hevði til endamáls øðrumegin at hálova dreymamyndini av tí kvinnuliga og hinumegin at revsa tær, sum ikki samsvaraðu nóg væl við tyrannisku fyrmyndina. Rangan á idealiseringini var almenna demoniseringin, sum hótti kvinnurnar og fekk tær at laga seg eftir myndini, sum menninir vildu hava av teimum. Sæð í hesum ljósinum var tað avgjørt ikki nakar fyrimunur hjá veruligu livandi kvinnunum at vera lyftar upp og fram mentanarlaga.

Rannsóknin í hesi greinini snýr seg um hinskyndu mentanina og ikki um sosiala gerandislívið, men tað eigur kortini ikki at verða skúgvað til vikis. Mint skal vera á, ikki at lata seg lumpa og halda mentanarlugu lýsingarnar samsvara við tað livaða lívið – í mentan og list verður tað víst fram, sum er ætlað at verða víst fram.

Eitt bókmentligt dømi kann vísa markið fyri, hvat kvinnur kundu í høvisku mentanini. Millum tey ónevndu *lais*, t.e. stutt romansuøringdi úr

skaldskapi av manna munni, er „Lai de Graelent“ (Graelent-romansu-  
ørindi), sum sigur frá eini hending, ið ger nútíðarlesarar rættiliga bilsnar.  
Søgan er um Arthur kong, ið hvørt ár á hvítusunnu savnaði riddarar sínar  
til veitslu. Undir veitsluhaldinum skuldi drotningin fara upp á borðið,  
lata seg úr og vísa vakurleikar sínar fram fyri hugtiknu barónunum. Sagt  
verður frá tilburðinum, sum um hann var púra vanligur, og tað samsvarar  
illa við tað høviska, sum tað vanliga verður skilt. Tilburðurin kemur  
óvart á, tí Arthur er annars kendur fyri at vera fyrimyndarliga høviskur.  
Heldur ikki høvundurin tykist taka sær hesa óvanligu framsýning nær,  
ið ikki samsvarar við tað, sum sømir seg, kundi verið lagt afturat. Hóast  
drotningin verður lovprísað og elskað, so er hon satt at siga kortini ein  
lutur. Verður hon biðin um at lata seg úr, ger hon tað. Kongur vísir hana  
fram, eins og hann við onnur høvi vísir onkran dýrgrip fram. Tað hann  
vísir er vald sítt. Menninir hávirða vakurleika hennara. Teir meta um  
stórleika kongs í mun til, hvussu vøkur hon er: Tað unnist ikki hvørjum  
manni at hava slíka konu.

Tað vísir seg tískil, at føgru myndirnar av tí kvinnuliga í roynd og  
veru eru sýmbol og krógva veruleikan. Framsýningin av kvinnuni hevði  
til endamáls at bergtaka riddararnar og trubadurarnar og var partur av  
vanligum feudalum atburði. Feudalharrin hevði alla tíðina fyri neyðini  
at hava nógvar hermenn hjá sær fyri at varðveita vald og støðu sína.  
Hermenninir arbeiddu fyri feudalharran, og hann knýtti teir at sær  
persónliga. Men teir elvdu eisini til trupulleikar og óskil. Seksuell og  
sosial vónbrot eggjaðu ótolnu ungu ógiftu menninar, sum vildu hava  
okkurt burturúr at vera í valdi feudalharrans. Í hesum høpi helt tann  
vakra og mæta kvinnan villskapinum niðri. Hon var við til at temja og  
sissa teir við at sýna teimum úrvalda og svinna vælvild: eitt eygnabrá,  
smíl, klapp kanska – ikki meira. Soleiðis vórðu teir verandi bundnir at  
kvinnuni og tískil at feudalharranum, sum styrkti sítt vald.

Tað er ikki óvæntað, at kærleikin, sum riddararnir føldu fyri kvinnuni  
í høviska samfelagnum hevði somu funktión sum mansvinaløgin á  
borgunum í tíðarskeiðinum frammanundan. Í báðum førum var endamálið  
við hesi kropsligu og andaligu skipanini at styrkja myndugleikan hjá  
feudalharranum. Fyrst homososiala mentanin, síðani hinskynda mentanin  
tænti tískil valdinum. Hetta virkna samsvarið grundgevur harafturat  
fyri, hvussu tað ber til, at tvær so at síggja til ymiskar skipanir so  
kvikliga kundu fylgja hvør eftir aðrari. Opna stríðið millum undanfarnu  
homososialu siðvenjurnar og nýggju hinskyndu mentanina má ikki verða  
undirmett, eins og sosiala støðan hjá kvinnunum má ikki verða yvirmett.

Spírandi hinskynda mentanin hevði við sær, at rein manssambond gjørdust meira og meira illgrunaverd og stigmatiseraðust. Frá 12. øld breiddist hugsanin út um, at sodomi var eins nógv móti natúrini, sum hinskyndur innileiki var natúrligur – ein sannføring, ið hevði við sær ta søguligu naturaliseringartilgongd, ið er við til at skapa treytirnar fyri síni egnu avnoktan. Harafturat fóru tey bæði rákini fram í senn, hinskynd mentan vann fram og tann homososiala viknaði. Og mótsett tí ein kundi vænta, helt kirkjan ikki altíð, at sodomi var stór synd. Líka til 12. øld segði revsiritualið einki serligt um sodomi ella ásetti rættiliga lina revsing fyri tað. Men frá hesum tíðarskeiði broyttist hugburðurin avgerandi, og sodomi var hildið at vera álvarsligt brot fyri ikki at siga syndanna synd, sum rættvísgjørði, at tey seku vórðu brend á báli.<sup>46</sup>

Riddaravinskapirnir, sum áður tóktust púra ‘natúrligir’, gjørdust meira og meira illgrunasamir, so hvørt sum hæviska mentanin vann fram, og allir riddarar máttu hava sína kvinnu og lýða øllum boðum hennara. Tað nýggja var, at riddarar, ið sýttu fyri at ganga undir hæviska moralin, vórðu ákærdir fyri at vera sodomittar og gera móti náttúruni. Hetta sæst í nógvum bókmentaverkum eitt nú í *lais*, sum eru ognað Marie de France (og yrkt seinast í 12. øld), har ein kvinna ákærir Lanval fyri at vera sodomittur, tí hann ikki vil vita av henni. Hon leggur hann undir ikki at dáma hinskynda gleði, men vil heldur vera saman við ungum vøkrum monnum. „Eg haldi, at tær dámar ikki henda stuttleika. Mær er nóg ofta sagt, at tú hevur ikki hug á kvinnum. Tú hevur vælvandar ungar menn og stuttleikar tær saman við teimum“.<sup>47</sup>

Í skaldsøguni Énéas, ið er ein romansa frá nakað sama tíðarskeiði, og sum er endurskriving av *Aeneiduni* eftir Virgil, háðar drotningin hetjuna á nakað sama hátt. Hon greiðir dóttur síni frá, at „Énée vil ikki eta dúgvubøgu, hann vil heldur hava steggjakjöt; honum dámar betur at kyssa ein ungan mann enn teg ella aðrar gentur“<sup>48</sup> og heldur fram at ávara hana: „Góða dóttir, tú ert fullkomiliga frá tær sjálvari at velja henda mannin til elskara. Hann fer ongantíð at leggja í teg. Hann er móti natúrini, hann tekur menn og letur kvinnurnar vera og brýtur natúrliga parið. Eg vil ikki hoyra meira um hann, eg vil, at tú sleppur hesum sambandi við sodomittin“.<sup>49</sup>

„Natúrliga parið“ og „vanligur kærleiki“ vóru ikki longur riddaravinnmenninir, sum Georges Duby lýsti. „Natúrliga parið“ var nú maður og kvinna. Í útgávuni av Tístram og Ísin eftir Thomas er tann vantandi ástardrykkurin prógv um „naturaliseringina“ av maður-kvinna-parinum, men glepsið hjá drotningini í Énéas avdúkar eina „denaturalisering“-

tilgongd av sambandinum millum mann og mann. Tí bæði í *Lanval* og í Énéas eru ákærurnar ógrundaðar, og talan er bara um sviknar kvinnur. Ákæran stendst av, at tær báðar kvinnurnar eru vónbrotnar og seksuelt ónøktaðar. Men ákæran vísir, at tað nú bar til at klaga um ein riddara vegna vantandi høviskt uppmerksemi og at spjaða illgruna um, at hann og vinir hansara útintu sodomi. Slíkt hevði verið óhugsandi og láturligt hundrað ár frammanundan. Riddararnir vóru nú staddir í eini *double-bind*-støðu: Góvu teir seg yvir til hinskyndan kærleika, kundu teir vera illtonktir fyri at vera kventlar eins og Erec; havnaðu teir hinvegin kvinnum, sum fjeppaðust í teimum, kundu teir verða ákærdir fyri at vera sodomittar sum Énéas. Stutt sagt, hvørt var verri enn annað.

Hinskynda mentanin, sum nú mentist, var avgjørt ímóti maðurmann-sambondum, og tað so greitt, at fornu Eros-hugmyndirnar, sum í høvuðsheitum plagdu at ímynda kærleika millum menn, fóru einans at umfata hinskynd sambond. Fyrstu fronsku kærleikateoretikararnir útgreina nærlagdir tingini. Við *Le Roman de la rose* (Rósuskaldsøguni) frá endanum á 13. øld, greiddi Jean de Meung frá, at kærleiki er ovurhugur „millum tvey fólk av hvør sínum kyni“ útihýsandi móguleikanum fyri kærleika millum fólk av sama kyni. Eisini Andreas Capelanus skilmarkaði í víðagítu ritgerðini um kærleika, *De amore*, skrivað uml. 1185, kærleika sum ovurhugur, ið stendst av sjónini og ógvisligum hugsanum um eitt fólk av øðrum kyni (*alterius sexus*). Capelanus vildi gera tað púra greitt og sló í øðrum kapitli í ritgerðini fast fyri teimum, sum kanska ikki høvdu fatað tað, at „í lötuni er neyðugt at leggja dent á, at kærleiki kann bara vera millum fólk av mótsettum kyni. Kærleiki kann í roynd og veru ikki kykna upp millum tveir menn ella tvær kvinnur: Tvey fólk av sama kyni eru als ikki útgjörd til at geva hvør øðrum kærleikans gleði ella at útinna tær natúrligu gerðir, sum hoyra til tað. Og kærleikin skammast við at gera tað, sum natúran bannar.“ Tað var umráðandi at leggja dent á hetta – endamálið var at beina fyri tí homosociala og í staðin stimbra modernaðari hinskyndari mentan.

*Double-bind* tvístøðan millum mansligan venskap, sum kundi vera fataður sum sodomi, og samveru við kvinnur, sum kundi vera fatað sum kventlut, loystist upp so hvørt sum trýstið frá hinskyndu mentanini vaks. Støðan var greið: Tað loysti seg betur at góðtaka spælið við kvinnurnar. Mælt var riddarunum til at laga seg eftir tí, sum høviska mentanin kravdi. Higartil hevði tað høviska víst seg sum ein nýggjan móta og eitt frísinnað alternativ til gomlu grovu og bonsku skikkirnar, sum valdaðu

millum hermenn og heryvirmenn. Hiðanífrá var tað hævíska vorðið ein normur, við øðrum orðum tvingsil.

Henda søguliga sinnalagsbroytingin var ikki uttan avleiðingar. Besta dømi um tað er vanæruliga málið um tempulharrarnar. Fríggjadagin tann 13. oktober 1307 setti franski kongurin Philippe le Bel (Filip hin vakri) 138 tempulharralimir fastar. Tempulharrarnir vóru hermanna-munkar, eitt munkalag stovnað stutt eftir fyrstu krossferðirnar eini tvey hundrað ár frammanundan. Harafturat vóru tempulharrar eisini bankamenn, sum Filip kongur stóð í stórari skuld til. Guillaume de Paris, sum var pávaligur ákærugranskari, skuldi kanna málið, savna upplýsingar um tað og reisa ákæru móti teimum um falska trúgv og sodomi. Teir ákærdu játtaðu at enda (aloftast eftir at hava verið píndir) allar møguligar andstyggiligar gerðir eins og at hava havt samkynd kynslig sambond. 76 játtaðu, at teir høvdu framt sodomi, sum teir søgdu var siður sambært viðtøkunum: „Um ein av brøðrunum vil liggja við einum øðrum, skuldi tann seinni játta og tola tað uttan at vísa andstygð, av tí at hetta er loyvt sambært viðtøkum og reglum hjá tempulriddaralagnum“. <sup>50</sup> Aðrir váttaðu, at „um onkur hitnar og verður gessigur, hevur hann loyvi til at nøkta seg saman við øðrum brøðrum“ í staðin fyri at fara til kvinnur. Hundrað og tveir tempulriddarar váttaðu vígslusiðin at kyssa reyvaringin og nógvar aðrar samkyndar gerðir. Uttan fyri Frakland vóru boð givin um at taka menn í Castile, Aragon, á Sisilia, í Italia og Onglandi, og hald var lagt á ríkið hjá tempulharrunum. Til samans 54 tempulriddarar vórðu brendir á báli í Paris í 1310, og nógvir aðrir vóru dripnir í Provence.

Hetta málið er víðagitið og er ofta greinað,<sup>51</sup> og tað vóru ivaleyst politiskar og búskaparligar orsakar til, at Philippe le Bel tók stig til at gera hetta. Men framgongdin hjá hinskyndu mentanini var uttan iva við til at seta ljós á viðurskiptini. Um sodomi var vanlig millum tempulriddarar er ilt at gera av, tí játtilsí givin undir píning prógva einki. Hinvegin er myndin á innsiglinum hjá tempulharrunum ein mynd av tveimum monnum á einum hesti. Harafturat ansaðu teir sera væl eftir ikki at hava samband við kvinnur – ið er eitt undarligt fyrivarni, tí teir vóru munkar. Millum ritualini hjá teimum var eisini at kyssast á munnin.

Hesi ritual og dømi um samkynda samveru vóru hildin at vera undarlig í 1307, men í 1118, tá ið tempulriddaralagið var stovnað, var tað einki merkiligt. Eitt innsigli við tveimum monnum á einum hesti var dømi um riddaravinskap og høgt mettt fyrst í 12. øld. At vanvirða sambond millum menn og kvinnur? Einki var meira vanligt fyri hesar munkarnar,

men eisini fyri riddararnar, sum fylgdu 200 ára gomlu reglunum. At hermenn livdu saman í felagsskapi burtur frá restina av samfelagnum var púra vanligt í homososiala heiminum tá. Eftir var kortini kossurin á munnin, var tað ikki prógvið, sum ikki svitaðist?

Als ikki. Í bókini *Le Baiser sur la bouche au Moyen Âge* (Kossur á munnin í miðöld)<sup>52</sup> vísir Yannick Carré, at tað kundi hava fleiri týðningar, at menn kystust. Vissuliga kundi tað vera tekin um, at teir høvdu hug hvør á øðrum – lagt kann vera afturat, at ‘moraliserandi (mynda-) bíbliur’ í tíðarskeiðinum avmyndaðu ofta sodomi á henda hátt. Men aloftast var kossurin tekin um vinskapi, sínámillumgagn og javnstøðu. Slíkir kossar koma rættiliga ofta fyri alment í riddarasøgum í tilburðum, har eingin ivi er um merkingina. Besta dømi hjá Yannick Carré er ein yrking skrivað umleið 828 um Louis le Pieux (Louis hin frómi), har ein almennur fundur millum kong og pávan er lýstur: „Báðir, kongurin og tann tignarligi pávin, kyssast síðani á eyguni, á varrnarar, á pannuna, á bringuna, á hálsin. Hond í hond við flættaðum fingrum ganga Cesar og Etienne móti hvítu húsunum í býnum“. Teir fara í kirkju fyri at biðja og síðani til hús fyri at hátíðarhalda hendingina. Hesir kossarnir á varrnarar, sum kongur og pávi geva hvør øðrum, meðan fult av fólki hyggur, eru sjálvandi ikki tekin um nakað kynsligt, men eru bara eitt ritual, ið ger vart við semju og virðing millum tveir fúrstar.

Tá ið miðöld tók at halla gjørdist tað alt meira sjáldsamt at menn kystust á munnin alment. Frá byrjanini á 14. øld var hesin tvey hundrað ára gamli siður avoldaður: myndin av tveimum monnum á hestbaki saman, kvinnubannið og riddarar, sum livdu fyri seg sjálvar og kystust á munnin, var ikki góðtikið longur. Menn kendust ikki longur við tempulriddaraetikkin, sum einuferð hevði verið so høgt í metum. Riddaravinskapur og ritualini, sum hoyrdu hartil, vóru ikki viðurkend, hvørki í almannaeygum (tað er ein aksiologiskur spurningur) ella innihaldsliga, tí eingin dugdi at lesa koturnar fyri tað, sum tær stóðu fyri (tað er ein semiologiskur spurningur). Nú merkti tað, at menn kystust á munnin, at teir vóru sodomittar, og tað var ein brotsgerð móti natúruni. Kraddaralyndi og grimd gjørdur restina.

Samanbresturin millum homososiala heimin hjá riddarunum og ta skjótt vaksandi hinskyndu mentanina varð gjørdur upp á dramatiskan hátt í byrjanini av 14. øld. Tað bar ikki longur til hjá riddarum at havna hævisku siðalæruni, teir noyddust at taka undir við henni og vísa hóskaði virðing fyri kvinnu síni. Gongdin sæst sera væl í tí, at meðan riddaraidealið og hæviska idealið illa kundu berast saman í 12. øld, so

vórðu tey alt meira knýtt hvørt at øðrum, soleiðis at í 13. og 14. øld runnu hugtøkini „chevaleresque“, riddaraligur, ið varð uppfunnið í 16. øld, og „chevalereux“, ið merkti ‘djarvur’, saman við orðinum „courtois“, sum merkir fólkaligur. Í dag er ein „chevalereskur“ maður og ein fólkaligur maður so nær merkingarlíga, at í stóru fronsku orðabókini *Le grand Robert* verður fyrra orðið skilmarkað við tí seinna. Semantiska gongdin hevur við øðrum orðum broytt mótsetningarnar, riddaraligur og fólkaligur, til næstan at vera samheiti. Hetta er týðiligt tekin um ta mentanarligu umskapan, sum tvingaði riddarar at vinna á objektivu mótstøðuni móti tí homososiala heimi, sum teir plagdu at liva í, til frama fyri hinskynda mentanina, ið teir vórðu trýstir inni.

Tá ið miðøld endaði, var hinskynda mentanin vorðin normurin. Men tað er vert at minna á, at tað fór ikki fram uttan veruliga mótstøðu. Nógv meira kann verða tikið fram og greinað í hesum sambandi, men her eru trý viðurskifti umrødd. Í fyrsta lagi vaks hinskynda mentanin fram í Vesturheiminum í 12. øld eins og Duby, Le Goff og onnur hava víst á tó uttan at seta spurnartekin við hinskyndleika, tí hann var eingin trupulleiki hjá teimum. Í øðrum lagi kom hinskynda mentanin í staðin fyri eina homososiala mentan. Hetta førði til, at nógvir riddarar gjørdu mótstøðu uttan mun til seksuelli praksis sína, og henda mótstøða var sjónlig í fleiri øldir. Í triðja lagi vísti nýggja hinskynda mentanin fram, hvussu ímyndaða størri tignin hjá kvinnuni fylgdist við støðugt vaksandi átrúnaðarlígar og samfelagslígar fordømingin av sodomi – samkyndleika.

**Louis-Georges Tin** er doktari í bókmentum og undirvísir í 16. aldarbókmentum og seksualitetssøgu á universitetinum í Orléans í Fraklandi. Hann er formaður í CRAN, Conseil représentatif des associations noires de France – Umboðsráð fyri feløg teirra svørtu í Fraklandi, og hann stovnaði Alheimsdagin móti homofobi og transfobi 17. maí. Bókin *L’Invention de la culture hétérosexuelle* (Éditions Autrement – Collection Mutations/Sexe en tous genres – no 249. Paris 2008), sum greinin er úr, er eisini givin út á enskum *The Invention of Heterosexual Culture* (Cambridge, MA. MIT Press 2012). tinluigi@aol.com

Malan Marnersdóttir týddi.

## Notur

- 1 Hetta eyðkenni er vanligt í öllum samfélögum, sum eru meira ella minni grundað á sundurbýti millum kynini. Líkamikið um talan er um landbúnaðar- ella krigssamfelög. Rættiliga ofta kemur manslig vinskaparþyrkan fram.
- 2 Georges Duby *Dames du XII siècle*. Paris. Gallilmard. 1995 bd. I: 167.
- 3 Boswell *Same-Sex Unions in Premodern Europe* xix
- 4 Týðaraviðmerking: Sögan um Rikard I í Onglandi, Rikard Leyvuhjarta (1157-1199).
- 5 John W. Baldwin *The Government of Philip Augustus: Foundations of French Royal Power in the Middle Ages*. Berkeley, University of California Press. 1986: 21.
- 6 *La chanson de Roland*, partur 107, regla 1376-77. Her er nýtt: Édition critique et traduction de Ian Short. Lettres gothiques. Collection dirigée par Michel Zink. Livre de Poche. 1990.
- 7 *La chanson de Roland*, partur 127, r. 1680-1681.
- 8 *La chanson de Roland*, partur 149, r. 2007-2009: „A icel mot l’un a l’autre ad clinet./ Par tel amour as les vus deservred.“
- 9 *La chanson de Roland*, partur 164 r. 2216.: „E oliver, qu’il tant poeit amer“.
- 10 Ærindi eru ærindisreglur.
- 11 Tað er L-G Tin, ið leggur dent á hetta.
- 12 *La Chanson de Roland*. Paris, bókaráðið *Classique Larousse*, Larousse. 1972.
- 13 *Girart de Vienne* eftir Bertrand de Bar-sur-Aube. Wolfgang Van Emden, Paris gav út Société des anciens textes français. 1977.
- 14 Týðaraviðmerking: sí viðmerking 40.
- 15 *Girart de Vienne*, ør. 5934-5941. Prosatýðing týðarans.
- 16 *Girart de Vienne*, ør. 5952-5967. Prosatýðing týðarans.
- 17 Navnleyst kvæði, Daurel et Beton. Paul Meter, Paris. 1880.
- 18 Ærindi 434: Prendes del cor, senhe, ni ne majatz.
- 19 Navnleyst maskinskrivað handrit Li Romans d’Athis et Procelias, Paris III. 1995. Úr handriti frá 1940
- 20 Li Romans d’Athis et Procelias ør. 306-307: Andui erent d’une estature/ D’un samblant et d’une figure.
- 21 Li Romans d’Athis et Procelias ør. 3002-2003, 3006-3007: Molt devons estre d’un pareil/ Et d’un samblant et d’un conseil (...) / Ne sui je tiens et tu ies miens?/ Andui sommes toute une riens.
- 22 *Ami et Amile*. Peter F. Dembowski. Paris. Champion. 1987. *Ami et Amile, une chanson de geste de l’amitié Études recueillies par Jean Dufournet*. Paris. Champion. 1987.
- 23 *Ami et Amile* ør. 13-14: Engendré furent par sainte annunciation/ Et en un jour furent né li baron.
- 24 *Ami et Amile* ør. 11: Il regarde devant lui, et voit un pré/ Entièrement fleuri, comme à la belle saison./ Il voit debout au milieu du pré le comte Amile./ Il ne l’avait jamais vu, mai le reconnut sans hésitation/ À l’armement superbe dont il étati revêtu/ Et aux description qui lui avaient été faites./ Il presse son cheval de ses éperons dorés/ Et à toute vitesse se dirige vers Amile qui/ L’ayant à son tour reconnu/ Au premier regard s’avança vers lui./ Tous deux se donnent des baisers fougueux./ S’embrassent et s’étreignent avec une tendresse si violente/ Que pour un peu ils s’étoufferaient et se tueraient l’un l’autre.

- 25 Ørindi 397-403. Her týtt eftir *Clarís et Larís* í nútímans franskarí umseting eftir Corinne  
 Pierreville. *Clarís et Larís*. Honoré Champion Éditeur. 2007: 55.
- 26 150 þær, samkyndir ella tvíkyndir menn, ið vórðu útvaldir til eina hernaðardeild í grikska  
 býarstánum Theben í 300-talinum. [https://no.wikipedia.org/wiki/Thebens\\_hellige\\_bande](https://no.wikipedia.org/wiki/Thebens_hellige_bande)
- 27 Mótsett „antikka tilfarinum“ og „franska tilfarinum“ merkti „matière de Bretagne“ í  
 miðöld tilburðir sum fóru fram í Stóra- og Litla-Bretagne – Britain og Brittany.
- 28 Jacques le Goff *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris. Flammarion. Coll. champs.  
 1982: 322.
- 29 René Nelli *L'Érotique des troubadours*. Toulouse. Privat. 1963: 286.
- 30 *Yvain ou le Chevalier au lion* ør. 2446-2447.
- 31 *Yvain ou le Chevalier au lion* ør. 2515-2517.
- 32 *Yvain ou le Chevalier au lion* ør. 2572-2575.
- 33 *Yvain ou le Chevalier au lion* ør. 2380.
- 34 Érec et Énide, Yvain ella le Chevalier au lion og nógv onnur verk frá hesum tíðarskeiði  
 og seinni vísa at spurningurin um høviskan etik eisini viðvíkur giftum þörum, eitt  
 sum ofta verður gloymt. Høviskur kærleiki viðvíkur í høvuðsheitum sambond uttan  
 fyri hjúnalagið, men kann eisini koma upp á tal millum gift.
- 35 Týðaraviðmerking: Tístrams táttur, CCF 110, er úr somu søgu.
- 36 Enska týðingin skoytir uppí, at Tístramsøgurnar eru bakstøði í søguni um Deyða  
 Arthurs, sum Sir Thomas Malory skrivaði meira enn tvær øldir seinni.
- 37 Søgnin er henda: Ungi Tístram hevur mist foreldur síni. Hann kemur í hovið hjá pápa/  
 mammu?beiggjanum, Mark kongi. Hann drepur øgiliga rísan Moholt. Hóast særður,  
 fer hann til Írlands, har hann mótir teirri vøkru Ísundu, ið er trúlovað við Mark og sum  
 Tístram skal føra við sær aftur. Av misgáum drekka tey bæði ungu ein gandadrykk,  
 sum í teimum vekur revsiverdan og brennandi kærleika, sum nærir alla søguna.
- 38 Eilhart von Oberg *Tristan et Iseut* (frá seinasta fjórðingi av 12. øld). Danielle Buschinger  
 og Wolfgang Spiewok týddu til týskt. Paris. Actes Sud coll. Babel. 1997.
- 39 Sambandið millum mammubeiggja og systurson er fastur táttur í riddarasögum. Í  
 La chanson de Roland er sagnorðið ‘elska’ ofta brúkt til at lýsa viðurskiftini millum  
 Karlamagnus og systursonin. Hetta sera sterka sambandið er eisini at finna í *Waltharius*  
 (Walter frá Aquitaine), sum er eitt týskt epos, har sambandið millum Hagano og  
 Patravid og millum Kono mammubeiggja hansara, biskupin í Reims, prógva hetta.  
 Hvussu skulu vit lýsa hesi avankuleru sambond, og hví taka tey so stórt pláss í feudala  
 samfelagnum? Georges Duby svarar spurninginum: „Býtið av skyldskaparbondum í  
 riddarsamfelagnum góvu mammubeiggjanum rætt og skyldur mótvegis systursoninum  
 (...). Mammubeiggin væntaði, at systursynirnir elskaðu hann meira enn pápa sín, og  
 hann helt sjálvur, at hann elskaði teir meira enn pápin. Mammubeiggin skuldi hjálpa  
 teimum á starvsleiðini, tí tað var aloftast soleiðis, at hesin maðurin var betur førur fyri  
 at hjálpa systursyninum, tí at kvinnan vanligi var av hægri uppruna enn hjúnafelagin.  
 Fyri at koma fram í heiminum vendu dreingirnir sær tí ofta sjálvir til móðurættina.  
 Høvdu teir givið seg í tænastu hjá Gudi, hækkaðu teir í kirkjuligari tign takkað veri  
 mammubeiggjanum, um hann var kannikur, abbatí ella biskupur. Vóru teir riddarar,  
 vóru teir í liði hjá mammubeiggja, ið var stavnamaður, og funnu har heitan vinskáp,  
 fastan stuðul og góðar móguleikar at gerast ríkir“ Georges Duby *Guillaume le Maréchal*  
 Fayard. Paris 1984: 95.
- 40 Í *L'Amour et l'Occident*. Plon. Paris. 1999.

- 41 *Lancelot du lac*. Le livre de poche. Paris. 1991.
- 42 *Lancelot du lac*. 1991: 26.
- 43 Her átti tilvísing at verið, men L-G T hefur onga. Enska týðingin hefur til enska týðing.
- 44 Týðaraviðmerking: Öll trý növnini Lancelot, Galehot og Malehaut enda á sama hátt í framburði við /o/.
- 45 „Sodomite“ á frönskum er samkyndur maður. Hugtakið var nýtt um samkynd til seinast í 19. öld, tá ið orðið homoseksualitetur var gjört.
- 46 Sí John Boswell *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Forteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press. 1980. Hypotesan hjá Boswell er, at samkynd mentan var til í miðöld. Hóast hetta er opið fyri umrøðu, er tað ivaleyst rætt, tá hann sigur, at tað var ikki vanligt at fordøma sodomi í Vesturheiminum fyrr enn í 13. öld.
- 47 Lanval í týðing Glyn Burgess *The Lais of Marie de France*. London. Penguin 1999: 76. Her eftir ensku týðingini av bók Tins.
- 48 *Aeneida* ør. 5670-5673.
- 49 Prosatýðing av ørindi 8603-8611. Úr Thierry Revol „Représentations de l’homosexualité dans le roman médiéval“. *Inverses no 2*. 2002.
- 50 Bræv frá Odard de Molinier til Philipp IV. Her eftir César Nostredame *Histoire et chronique de Provence* Cambridge Univerisity Press. 1994: 324.
- 51 Sí t.d. Alain Demurger *Vie et Mort de l’ordre du Temple*. Paris. Le Seuil. 1985. Malcom Barber *The New Knighthood: A History of the Order of the Temple*. Cambridge University Press. 1994. Alain Demurger *Jacques de Molay. Le crépuscule des Templiers*. Payot et Rivages. Paris 2002. Régine Pernoud *Les Templier*. PUF. Paris 1974.
- 52 Yannick Carré *Lé Baiser sur la bouche au Moyen Âge*. Le Leopard d’or. Paris 1992.

COLLECTION,  
FUNCTION AND  
IDEOLOGY



*Velle Espeland*

## Viser og nasjonsbyggeri

### ABSTRACT

After the Napoleonic wars, the maps of Europe were redrawn and several young nations were attempting to establish their national identities. Norway was one of them. The tools used by nation-builders included a new emphasis on history, heroes and folk poetry. Telemark, in Norway was a small outskirt area where a lot of old songs were preserved.

During the period between around 1840 until 1920 more than 3000 song texts and fragments were documented. This would have been an ideal laboratory for a folklorist, but those involved in nation-building were not interested in the folk themselves; they were only interested in origin and age. But when songs are transmitted in oral tradition over the course of hundreds of years, they would change and were continuously updated by creative singers. The researchers building national identities were not interested in the role of the creative singer; rather, they were interested in documenting archaic fragments. Out of this they could build their own songs that could be presented as medieval poetry.

But the „Medieval ballad“ is a hypothesis, and folk poetry is local in dialect but international in content.

Now, for the first time in Norway, these ballads are being published, the melodies as well as the texts.

Etter Napoleonskrigene ble europakartet tegnet på nytt, og mange nasjonale grupper arbeidet for å skape seg en nasjonal identitet. Etter Herders idé var folkevisene sanger som gav uttrykk for folkesjelens særpreg eller lynne. Dermed kunne de anonyme folkevisene brukes til å lage en lenke til en tenkt, nasjonal gullalder i en fjern, mytisk fortid. Dette gjorde seg også gjeldende i Norge.

I 1886 fikk Moltke Moe et „Professorat i norsk Folkesprog med Forpliktelse til ogsaa at foredrage norsk Folketradition“. Dermed var han Nordens første professor i folkloristikk. Han var bare 27 år gammel, men det var store forventninger til den unge professoren, ikke minst fra et politisk miljø som forventet seg et materiale som kunne bidra til å gi den unge nasjonen en norsk, nasjonal selvforståelse. Nasjonsbyggingen i Norge hadde startet alt tidlig på 1800-tallet, men kulminerte rundt 1900, da Norge gjekk ut av unionen med Sverige, og folkevisene var tiltenkt som en faktor i nasjonsbyggingen. Det første Moltke Moe gjorde i sitt nye professorat var å forelese om norske folkeviser. Forelesningsrekken kom til å strekke seg over flere tiår og samtidig som han foreleste, bearbeidet han også visetekstene.

I 1891 var Moe moden for å gå i gang med Draumkvedet. Forelesningene om dette kvadet kom til å strekke seg over to år, fire semestre og 40 forelesninger. Samtidig med forelesningen hadde han „restituert“ Draumkvedet i fire forskjellige varianter. Restaureringen av visetekstene kan knapt nok regnes som forskning. Knut Liestøl, som overtok arbeidet da Moltke Moe døde, skrev han at „siden formålet er å gjenskape et kunstverk, må en ha sans for kunstfaglige verdier og for stil, om restitusjonen skal lykkes. En må i grunnen være både dikter og vitenskapsmann“ (Liestøl 1949:94). For Moltke Moe var nok diktningen det viktigste. Hensikten med restaureringen var å få folkevisene til å stå fram som middelalderlitteratur slik at de kunne brukes i nasjonsbyggingen. Moltke Moes bearbeidelse av Draumkvedet (TSB B 31) kan sammenlignes med restaureringen av Nidarosdomen i Trondheim. Av den teksten som M. B. Landstad hadde fått høre av Maren Ramskeid, mange fragmenter og en mengde gamlestev bygde Moltke Moe opp et nasjonalt kunstverk som også omfattet en måte å forstå Draumkvedet på. I det fyldige kommentarapparatet dro Moe også inn element fra europeisk middelalderlitteratur og gamle religiøse forestillinger. Ved restaureringen av Nidarosdomen i Trondheim lånte man også elementer fra katedraler ute i Europa, laget nye tårn og skapte nye statuer i fondveggen. En forskjell er det likevel på disse to restaureringsprosjektene. Av Nidarosdomen har vi rester fra middelalderen, men vi har ikke konkrete spor av Draumkvedet før 1800.

Det ideologiske grunnlaget for restitusjonene var at folkevisene opprinnelig skulle ha vært store kunstverk som ikke kunne ha vært diktet av allmuen. Det må ha vært en evnerik dikterkomponist som sto bak. Den danske viseforskeren Anton Aagaard sa det slik: „Viserne

er nemlig digtede og komponerede af mennesker der sad inde med middelalderens høyeste litterære og musikalske dannelse“ (Aagaard 1964:10). Ved å samle sammen en mengde varianter og fragmenter mente man at man kunne rekonstruere det opprinnelige diktverket. Dette arbeidet fikk også støtte av de finske eventyrforskerne. Professor Kaarle Krohn kom til Kristiania for å forelese om den historisk-geografiske metoden som finnene hadde brukt på eventyr. Ved analyse av en stor mengde varianter mente de også at de kunne rekonstruere urformen og fastslå hvor eventyret hadde oppstått.

Etter at Moltke Moe døde i 1913, holdt Knut Liestøl fram med restituering av visene. Han var ikke så kreativ som Moltke Moe hadde vært, men rekonstruksjonen av visene må ha tatt en stor del av Liestøls arbeidstid. Først i 1920 og 1924 kom *Norske folkevisor* ut i tre bind (Liestøl, Knut & Moltke Moe 1920-1924). Moe og Liestøl ville bruke visa som en bru mellom den norrøne sagalitteraturen og samtiden, og på en måte lykkes de i dette. De rekonstruerte tekstene kom inn i Nordahl Rolfsens lesebøker for skolen og i lyrikkantologier og i litteraturhistoriene ble disse rekonstruerte tekstene plassert som middelalderlitteratur. Det uheldige er at disse rekonstruksjonene ble oppfattet som ekte vare. Et eksempel på det er Hans Midbøes bok, *Draumkvedet: en studie i norsk middelalder* (Midbøe 1949). Hans Midbøe satte ingen spørsmål ved Moltke Moes tekst, han analyserte den som om det var en middelaldertekst.

Men det var også noen som var skeptiske til disse gamle folkevisene. Wilhelm Keilhau, professor i samfunnsøkonomi skrev:

Nu må det forresten indrømmes at selv om de viser Olea Crøger og Landstad samlet ind var kommet i en naturlig sprogdragt, vilde de neppe ha formådd å bli folkekjære som samlingerne i det øvrige Norden og Tyskland. De fleste av dem er nemlig stivnede gjengivelser av fortellinger som i tidligere århundre var blitt hjemført fra utlandet og har ikke fått noen overbearbeiding som stempler dem med norske ord og lynde. De er i hele tatt alt annet enn folkelige, de er lite umiddelbare og de fleste av dem besynderlig fattige på stemning. Mange av dem er utflytende i sitt foredrag, langtrukne og kjedelige. Det skal noe til å døye de 58 strofer om Hermod Ille.<sup>1</sup>

### **Middelalderballaden er en hypotese**

Balladene er ikke middelalderske på samme måten som de islandske sagaene. Sagaene ble skrevet ned i middelalderen, og selv om vi bare

har yngre avskrifter, kan vi være sikre på at avskriftene er nær sin originale form. Slik er det ikke med balladene. Den eldste komplette balladeteksten vi har i Skandinavia, er fra ca 1550, de andre er langt yngre. Balladene er blitt overlevert i muntlig tradisjon, og det betyr at de sannsynligvis kan ha forandret seg betydelig. Over tid er noe blitt glemt og annet er blitt diktet til og slik får vi balladene i varianter som kan være svært forskjellige. Urformen kan vi ikke vite noe om. Når vi likevel snakker om middelalderballader er det fordi vi regner med at sjangeren har en rot i middelalderen. Denne antakelsen baserer seg på flere argumenter. For det første har vi noen få fragmenter som kan tyde på at det fantes ballader i middelalderen. For det andre kan balladene fortelle om hendelser som skjedde i middelalderen, og flere ballader er diktet over litteratur og hendelser fra middelalderen. Men folk som levde etter 1500 hadde også god kunnskap om „gamle dager“ og kan godt ha diktet historiske viser. Dessuten sluttet ikke middelalderen brått ved reformasjonen. Mentaliteten fortsatte lenge og kanskje særlig i de områdene balladene var populære. Et vanskelig moment er også språket. Det norske språket gjennomgikk en forandring i senmiddelalderen. Bøyningsmønstrene ble forenklet, og forholdet mellom lange og korte stavelser forandret seg. Det er vanskelig å tenke seg at strofer i fast form kunne overleve uten store forandringer.

I Norge strakk nasjonsbyggingens periode seg langt opp i 1960 åra. Da jeg var ung student, var det fremdeles de „restituerte“ tekstene som det ble forelest over. Men på slutten av 1960 tallet skjedde det noe. På denne tiden foreleste Svale Solheim over den ungarske folkloristen Gyula Ortutay. Han fokuserte på det kreative element som knyttet til den enkelte tradisjonsbæreren. Dette var noe nytt. Ortutay så på den muntlige traderingen som en skapende prosess. Mens tidligere forskere så den muntlige traderingen som bare en oppløsning og nedbryting av mønsteret, mente Ortutay at den muntlige traderingen var skapende. Synet på balladene ble satt på hodet. Skal en vise overleve i muntlig tradisjon må den appellere til stadig nye generasjoner av tradisjonsbærere. Dersom noe blir glemt må det nydiktning til, ellers blir visa borte. Ingen synger fragmenter for å ta vare på gammelt materiale. En folkeviser kan godt ha hatt en arkepoet, men hans tekst kan vi aldri få, den er endret av en rekke meddiktere. Folkediktingen var kollektivt skapt av allmuen i muntlig tradisjon.

Denne skapende prosessen kan vi også se i det dokumenterte

balladematerialet. Den store mengden av varianter er et resultat av denne prosessen.

I enkelte viser kan vi direkte også se nyskapingen. I TSB-katalogen er det registrert en type A 58 som heter *Jomfru narrar Dvergen*. Visa fins i varianter både i Danmark, Sverige og Norge. Den ligger tett opp til TSB A 54 *Jomfruen og dvergekongen*. Forskjellen mellom de to visene består i at i *Jomfruen og dvergekongen* blir jomfruen tatt inn i berget og må bli der, mens i *Jomfru narrar Dvergen* rømmer hun tilbake til foreldrene sine. Den danske folkloristen Axel Olrik regnet ikke den danske varianten som en skikkelig „Folkeviser“. I *Danmarks gamle Folkeviser* (523) plasserte han den bakerst blant „Efterslæt fra Flyveblade og Bondeoverlevering. Han skrev: „Visa gør i høj Grad Indtryk af at være et Efterklangsprødt idet de fleste Strofer genfindes i andre Viser“. Det kan gjelde også for den norske versjonen. Bortsett fra to fragmenter er visa bare dokumentert fire ganger etter et søskenpar fra Lårdal i Telemark. Omkvedet og mange av strofene er lånt fra den populære *Jomfruen og bergkongen*. Det er ikke urimelig å tenke seg at den norske varianten er laget i Eidsborg i nyere tid av noen som ville ha en hyggeligere slutt på visa. Den norske versjonen er i alle fall ikke inspirert hverken av den danske eller svenske versjonen.

Et annet eksempel er den norske visa „Sigurd Svein“ (TSB E 50). Den er laget over fortellingen om Sigurd Fåvnesbane. Vi kjenner igjen drapet på stefaren og navnet på personene og hesten, men i løpet av hundreårene har det meste blitt glemt. Det sentrale drapet på draken er blitt borte, mens andre ting er blitt diktet til. Et troll er kommet til for å sitte på hesten, og gullskatten som draken Fåvne lå på, er blitt redusert til en kiste med gull, og den blir borte i fossen.

### **Folkedikting er ikke nasjonal**

Et eventyr eller en vise må naturligvis ha en dikter, men når produktet ikke blir bevart på papir, men overlatt til den muntlige tradisjonen, kommer altså en mengde meddiktere til. Hvor omfattende denne prosessen er, kan vi se av mengden med varianter av de populære visene. Visene har heller ikke problemer med å vandre over til andre land. De aller fleste nordiske balladene har varianter i nabolandene, og når og hvor visa er diktet kan vi bare gjette på. Folkediktningen er lokal i form og språk, men internasjonal i innholdet. I 1969 begynte en gruppe balladeforskere å arbeide med en typeindeks over europeiske ballader. Man prøvde å

indeksere etter hovedmotiv i visene, men når man skal favne om hele Europa ble forskjellene større enn likheten. Etter elleve år ble den europeiske indeksen skrinlagt, og i stedet ble det laget kataloger for mindre områder. Den nordiske TSB-katalogen kom ut i 1978.

Trass i dette har TSB-katalogen dradd med seg både middelalderhypotesen og nasjonalismen. TSB-katalogen er et nyttig redskap når man vil få en oversikt over gamle nordiske folkeviser, men den har sine svake sider. Typebegrepet er hentet fra biologien og passer ikke særlig godt. Balladene er blitt sammenlignet med blomster på en eng, men de forskjellige blomstertypene kommer opp helt like neste vår. Visene derimot har ikke gener og kan mutere uhindret. Balladetypen kan ikke defineres, og grensene mellom gruppene og typene hviler på en konsensus.

Jeg har tatt for meg noen av de visene som ligger i grenseland. Det er viser som tidligere har vært regnet som folkeviser, men som av ulike grunner likevel ikke har fått typenummer i TSB-katalogen. Dette er uekte barn som fagets fedre ikke ville kjennes ved.

### Utro ridder

I Sophus Bugges oppskriftsbøker finnes det en vise som heter Utro ridder. Det er en vise som tidligere har vært plassert trygt mellom middelalderballadene. Den har Bugge nr. 237, Utsyn 149 og nummer 306 i *Danmarks gamle Folkeviser*. Axel Olrik skriver i DgF at „Denne vise hører til de mest yndede i Danmark og Sverig“. I Danmark har man seks gamle oppskrifter, ett skillingstrykk og 44 oppskrifter etter muntlig tradisjon. I Sverige er det også to gamle oppskrifter, skillingstrykk og flere oppskrifter fra muntlig tradisjon. I tillegg til Sophus Bugges oppskrift har vi i Norge også en oppteignelse fra 1810 med 21 strofer etter presten Rasmus Parelius Drejer. Dessuten har Landstad også tre stev som er trykt i DgF 306 F og G strofe 6-7.

Innholdet kan refereres slik: En ridder er utro mot en jomfru og lar henne sitte igjen med to sønner. Siden blir han fattig og arm og må tigge om brød ved hennes dør. Hun ber sønnene om å gi sin far mat og penger. Men jomfruens far har hørt på dette, og han tar sitt sverd og hogger hodet av ridderen og kaster det bort i jomfruens fang. Hun kysser hodet og dør. Teksten er ganske stabil i alle de tre landene, men i noen danske adelsoppskrifter ender likevel visa godt, jomfruen tar ridderen til seg.

Visa har tydeligvis vært svært populær både i Danmark, Sverige og Norge, men i TSB-katalogen er den forkastet: „Of later, continental

origin“. Grunnen er tydeligvis at visa også finnes i Nederland og Tyskland. Den kan også ha vært diktet i Nederland, og da hjelper det ikke at visa har vært populær i de nordiske landene. Dessuten mente Knut Liestøl at den innledende strofen var unordisk:

„Om alle disse Bjærge vare av Guld,  
Om alle disse Vande var Vin:  
Langt heller saa jeg, at stolten Jomfru  
Hun var Allerkjæresten min“.

Det er ikke lett å forstå at denne kjærlighetsstrofen skulle være unordisk. Det er ikke mangel på kjærlighet i nordiske ballader. Knut Liestøl har faktisk selv oversatt en tilsvarende romantisk dansk strofe til telemarksk nynorsk i sin restaurering av visa „Krist giv at jeg var der som sol rinder op“ (TSB D 69).

Knut Liestøl og Axel Olrog kan ha rett i at visa opprinnelig er lavtysk og kommet til Norden via Nederland, men denne mengden av oppskrifter, som vitner om en stor popularitet, burde likevel gjøre en folklorist interessert. Den overveldende mengden av oppskrifter burde bety mer enn usikre spekulasjoner om opphav. Det er bare dersom visa skal brukes som nasjonsbyggingen, at opphavlandet er interessant. Viser og sanger har alltid vandret fra land til land.

### **Skjønn Anna**

Visa om Skjønn Anna har en lignende skjebne. Den er sunget i Norge, Danmark, Sverige, Nederland og Tyskland. Dessuten har den en parallell til den skotske Child 62 *Fair Anne* og til viser i Frankrike, Spania og Portugal. I 1856 skrev Sophus Bugge opp en variant med 43 strofer etter Liv Halvorsdatter Årmote i Mo, Telemark. På samme måte som i andre ballader kan historien ha vært hentet fra norrøn litteratur. I dette tilfelle fra en av fortellingene i *Strengleikar eller Ljóðabók*, som ble oversatt fra fransk på Håkon Håkonssons tid.

Innholdet kan refereres slik: Anna var prinsesse, men ble røvet og solgt til et fremmed land. Det var prinsen av Mecklenburgland som kjøpte henne, og hun fødte ham syv sønner. Men da han ble konge, trolovet han seg med en annen. Anna bad hans mor om å overtale ham til å gifte seg med henne. Men hun kunne likevel ikke bli dronning siden ingen viste hvem foreldrene hennes var, og fordi hun var kjøpt med penger. Etter hvert ble det kjent at den unge bruden var Annas søster.

Den unge bruden dro hjem med Annas yngste sønn, og kongen giftet seg med Anna. Svend Grundvig skriver at visa bær tydelige tegn av nederlandsk opphav. Den er neppe diktet før 1400, men hadde sirkulert i danske skillingstrykk lenge før den kom inn i *Kjempeviseboka*. Trass i at visa har vært populær i flere nordiske land, har redaktørene av TSB-katalogen sortert den bort med kommentaren: „Later ballad of German origin“.

### **Olav Storegut vert innkvervd**

Når man skal identifisere en ballade, er strofeformen det første man ser på. Alderen på visa er ikke så lett å bestemme. Det er rimelig å tenke seg at viser som har hentet sitt stoff fra norrøn litteratur, må ha fått en form i middelalderen. På den andre siden må vi også regne med at det ble diktet nye viser i balladeform så lenge balladene ble sunget. Visa om Olav Storegut har vanlig balladeform, og innholdet er som i en vanlig bergtakingsvise: Olav Storegut er en gjeter som passer en slaktedrift nord i fjellet. Ei jente inviterer ham inn i haugen til seg. Han avslår, men får underlige tanker i sinn. Han drister seg til å se ned i haugen. Der danser det store og små. Jenta danser med ham og byr ham drikke. Dermed glemmer han både kirke og prest og kommer aldri mer opp på jorda igjen. Landstad forklarer at denne visa skulle vært diktet etter en hending som skal ha skjedd for lenge siden. Det var en mann fra Mo som skulle ha blitt borte, og dermed skulle folk ha tenkt seg at han var tatt inn i haugen. Sannsynligvis er denne visa laget i Mo, Telemark for noen generasjoner siden. Visediktning har vært vanlig i alle tider. Idéen om den intellektuelle arkepoeten høyt over det kulturløse folket er en fiksjon.

Visa om Olav Storegut fikk ikke komme inn i TSB-katalogen fordi den kanskje ikke er eldre enn på 1600-tallet. *Den dåra møya* ble sortert bort av en annen grunn. Handlingen er som i en vanlig ballade: En gutt ligger med ei jente, men seiler fra henne om morgenen. Hun står gråtende igjen og roper at hun vil reise til ham om hun får vite hvor han bor. Han svarer at til ham kan ingen seile og ingen ro. Visa er også kjent i Sverige, Danmark og Tyskland, men er ikke stø i strofeformen, og dermed slapp den ikke inn i TSB-katalogen.

„Der genger en skjønn jomfru“ er en av de mest utbredte balladene i Europa. I den tyske balladeutgaven „*Deutsche Volkslieder*“ står den som DV 155 *Grafund Nonne* med registrerte varianter sprett over store områder i Nord-Europa. Den har også vært svært populær i Norge,

men har antagelig ikke kommet til oss før på 1700-tallet og ble aldri foreslått til TSB status. Den eldste oppskriften er fra Nederland i 1550. Etter at Goethe skrev opp visa i Elsass år 1771 er det kommet til over 2000 varianter, tysk, skandinavisk og østeuropeisk, nederland, fransk etc. Popularitet har den fordi den handler om noe som alltid har vært aktuelt: „kjærlighet over standsforskjellen“.

Visa har to hovedvarianter: Jenta klatrer opp på et høyt fjell og der fra ser hun et skip som kommer. På skipet er det en greve som forelsker seg i henne. Han lover å komme tilbake og gifte seg med henne om noen år. Men tiden går og hun får bud om at greven er død. I den eldste varianten går jenta i kloster – i den andre versjonen kommer han tilbake på hennes bryllupsdag. I begge tilfeller slutter visa tragisk.

Denne visa har vandret spesielt lett over språkgrensene. På tysk begynner den slik „Ich stand auf Hohen Bergen“. I Norge har den varierende førstelinjer: „Der vandret sig en pige alt på det høyande fjeld“ eller „Der ginger en skjønn jomfru på det høiande fjell“ (Larsen 1930: 61). I Sverige er den til og med blitt til en arbeidssang: „Skön jungfrun hon gångar sig til högsta berg“ i Sigurd Sternvalls bok *Sång under segel* er den blitt til en pumpesjanti (Sternvall 1935:110ff.). Senere oversatte den engelske sjantisamleren Stan Hugill visa fra svensk til engelsk i *Shanties from the Seven Seas* (Hugill 1961:545ff.) „The pretty maid climbs up the highest mountain.“ I 1978 gav Stan Hugill ut en samling sjantier på tysk, *Windjammer Lieder* (Hugill 1978:100f.) og der er den engelske versjonen faktisk oversatt tilbake til tysk: „Das hübsche Mädchen war auf den höchsten Berg geklettert.“ Dermed har denne visa tatt en runde og komme tilbake til Tyskland.

### **Telemark som laboratorium**

Tilsynelatende kunne Øvre Telemark i Norge vært et ideelt laboratorium for en folklorist som vil forske på ballader i Norge. Storparten av de norske balladene er dokumentert i den øvre delen av Telemark fylke. I dette vesle området ble det i perioden 1840 til 1920 dokumentert opp mot 3000 tekster, fragmenter og melodier. Dette burde være en gave til folkloristene når vi i tillegg har fått Bengt R. Jonsson og Olav Solbergs bok *Vil du meg lyde* om bakgrunnen til sangerne (Bengtsson 2011).

Helt opp til 1960-tallet var den norske balladeforskning preget av litterær tekstanalyse. Dette har etter vert gjort at de norske folkloristene har blitt mindre interessert i balladeforskningen. Det betyr ikke at interessen for viser og sang er borte, men interessen er mere rettet mot

kontekst, funksjon, repertoar og sangaktivitet. Men av det slags er det ikke så lett for en folklorist å få noe ut fra telemarksmaterialet. Samlerne har på en måte stilt seg mellom folkloristene og sangerne. Repertoaranalyse er fristende, men det innsamlete balladematerialet er ikke egnet til slikt. Det var samlerne og ikke sangerne som bestemte hva som skulle dokumenteres. Mengden av fragmenter betyr også at dette ikke er et aktuelt sangmateriale. Det er all mulig grunn til å tro at sangerne også har sunget helt andre slags viser. Innsamlingsperioden fra 1840 til 1920 faller sammen med perioden da skillingsvisene hadde sin blomstring. Skillingsstrykkene var billige og skillingsviseskremmerne kom også opp i øvre Telemark. De hadde et stort utvalg. Skillingsstrykkene var vårt eldste massemedium og trykkene dekket et bredt behov. Det fantes lykkelige kjærlighetsviser, men kanskje flere tragiske. Det fantes skrekviser, og tiggervisur og nyhetsviser som var ren sensasjonsjournalisme. Vi har ikke opplysninger om hva folk likte å synge. Samlerne ville ta vare på det verdifulle, det nasjonale og høyverdige og oppdra sangerne til å velge det de så som bedre kvalitet.

Innsamlingssituasjonen har nok også vært så ulik en vanlig sang-situasjon som mulig. Moltke Moe ville at sangerne skulle resitere visetekstene, fordi melodien gjorde det vanskeligere å skrive ned teksten fort nok, men for sangerne må det ha vært vanskelig, hukommelsen trenger melodi og rytme for at teksten skal komme fram.

Vi vet at Sophus Bugge betalte i alle fall Anne Skålen rikelig for visene han fikk. Men betaling vil også skape problemer. Det må ha vært fristende å dikte til. Et sted har Bugge notert at sangeren er upålitelig, „han synger forskjellig hver gang“. Det må bety at Bugge har fått tak i en kreativ sanger, av den typen som folk gjerne vil høre på, men som Bugge ikke kunne bruke.

Men med et så stort materiale burde det gå an å bruke statistikk. I et forsøk på å finne fram til de visene som var populære, plukket jeg ut de visene som var dokumentert med over 25 oppskrifter. En kunne tenke seg at dette var de visene som var mest brukt, men samlerne preferanser må også ha vært utslagsgivende, dessuten vil ikke mange fragmenter tyde på stor popularitet. Likevel tror jeg at „Liti Kjersti og bergekongen“ (TSB A 54) må ha vært en svært populær ballade med 105 oppskrifter. I første omgang tenkte jeg også at dette må være en kvinnevis med 46 kvinnelege sangere mot 20 menn, 25 av oppskriftene er anonyme, men denne fordelingen av sangere er ikke langt unna fordelingen i det

totale materialet hvor det er 65 % kvinnelige balladesangere mot 35 % syngende menn.

Derimot kan vi trykt utrope *Heming og Harald kongen* (TSB E 3) som en typisk mannsviser. Av 29 sangere var det bare tre kvinner, og to av kvinnene husket svært lite av teksten. Det var helt klart at denne visa tilhørte mennenes aktive repertoar. Men når man leser teksten er det heller ingen overraskelse.

## **Bibliografi**

Child – Child, Francis James. *The English and Scottish Popular Ballads I – V*. 1965. New York.

DgF – *Danmarks gamle Folkeviser I- XII*

Grundtvig, Svend, Olrik, Axel, Grüner-Nielsen, H., Hildeman, Karl-Ivar, Dal, Erik, Piø, Iørn,

Knudsen, Thorkild, Nielsen, Svend, Schiørring, Nils, Rossel, Svend H., Hornby, Rikard, Sønderholm, Erik [1853-1863] 1966. *Danmarks gamle Folkeviser I- XII*. København. Universitets-Jubilæets Danske Samfund.

Holtzapfel, Otto 1988. *Deutsche Volkslieder Achter Teil*. Freiburg

Hugill, Stan 1961. *Shanties from the Seven Seas*. London

Hugill, Stan 1978. *Windjammer Lieder: Das rauhe leben und der alten fahrensleute*. Düsseldorf.

Jonsson, Bengt R. & Solberg, Olav 2011. „Vil du meg lyde“. *Balladsångare i Telemark på 1800-talet*. Oslo. Novus.

Jonsson, Bengt R., Solheim, Svale & Danielson, Eva 1978. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo-Bergen-Tromsø. Universitetsforlaget.

Kjempeviseboka – Syv, Peder 1695. *Et Hundrede udvalde Danske Viser om allehaande...*

Landstad, Magnus B. 1853. *Norske Folkeviser*. Christiania.

Larsen, Nils 1930. *Bøljan blå: sjømannsviser og bygdesanger med musikk*. Oslo

Liestøl, Knut & Moltke Moe 1920—1924. *Norske folkevisor*. Kristiania. As

Midbøe, Hans 1949. *Draumkvedet: en studie i norsk middelalder*. Oslo

Ressem, Astrid Nora 2011- 2015. *Norske middelalderballader. Melodier I – 3*. Oslo. Norsk

Sternvall, Sigurd 1935. *Sång under segel*. Stockholm

Syv, Peder 1695. *Et Hundrede udvalde Danske Viser om allehaande merkelige Krigs Bedrivt oc anden seldsom Eventyr, som sig her udi Riget ved gamle Kæmper, navnkundige Konger og ellers fornemme Personer begivet haver af Arilds Tid til denne nærværende Dag. Forøgede med det Andet Hundrede Viser om Danske Konger, Kæmper og Andre samt hosføyede Antegnelser til Lyst og Lærdom*. Kiøbenhavn. P.M. Høvffner.

TSB-katalogen – *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*.

Aagaard, Anton 1964. *Syv berømte Folkeviser: en approksimation til urformen*. København

**Velle Espeland**, mag.art. tidligere leder av Norsk visearkiv, men nå forsknings bibliotekar i Nasjonalbiblioteket i Oslo. velle.espeland@nb.no

## Note

- 1 Et enkelt uregistrert ark jeg fant blant Knut Liestøls papirer i Norsk folkeminnesamling.

*Gudlaug Nedrelid*

## Nedskalert færøy-dans som norsk nasjonsbygging

### ABSTRACT

Downsizing Faroe-dance and Norwegian Nation-building

This article concerns Hulda Garborg's efforts to 'revive' song-dance in Norway and considers the degree to which they were accommodated in Norwegian schools. The paper draws upon material by and about Hulda Garborg as well as primary school syllabuses.

Song-dance had long ago died out in Norway, but inspired by Thuren's pamphlet on song-dance in the Faroe Islands, Garborg began dancing to simple ballads. During a study tour to the Faroes in 1902, she realised that the dance form there was something very different from what she had begun in Christiania (Dale 1961: 86 f.).

The compound *folkeviseleik* (lit. folk -ballad -play), where *leik* is a new usage describing the song-dance Hulda Garborg had introduced in the capital. *Folkeviseleik* was perceived as less sinful than dancing and was therefore also accepted in Christian circles (Landsverk 2011). Its use in schools was therefore relatively unproblematic. It first spread through youth clubs and the *Folkehøgskule*, the folk high school founded after Grundtvig's model. Later, it also entered the public primary school curriculum, and was adopted in the capital in 1910 (Dale 1961:91f.).

*Folkeviseleik* remained part of the primary school curriculum for several decades. It was a common leisure activity in teacher training colleges, in many of which the pioneering dancer and teacher Klara Semb held courses (Aakvik 1964:134). In today's curriculum it is not mentioned, the main emphasis now being on internationalisation, whereas *folkeviseleik* is regarded as too exclusively Norwegian.

Denne teksten handlar om Hulda Garborgs innsats for å innføra eller 'gjenoppliva'<sup>1</sup> songdansen i Noreg, og om kva plass emnet har hatt og

eventuelt har i norsk skule. Mange norske born har dansa folkeviseleik i skulen, ogso artikkelforfattaren. Me stabla pultane attåt veggene og dansa på sokkelesten, og det var moro. Her er det gjort ein freistnad på å kartleggja kva formell plass folkeviseleiken har hatt. Har han vore obligatorisk emne? Er han nemnd i læreplanane? Vart det undervist i emnet på lærarskulane? Det er ogso naudsynt å forklara kva folkeviseleik er for ein storleik, og noko om Hulda Garborg og norskdomsrørsla.

Den fyrste arbeidstittelen på innlegget var „forloren Færøydans som norsk nasjonsbygging“, men den tittelen var for slem mot Hulda Garborg. Rett nok er adjektivet *forloren* forklart i handordbøkene som „uekte, ettergjord; særleg i namn på matretter: *forloren hare*“ (*Nynorskordboka*, nett), og norsk folkeviseleik er nettopp det, *ettergjord*, gjord etter færøysk dans. Men ’forloren’ har ein negativ klang, derfor er det her brukt ’nedskalert’. For det er ein lettversjon Hulda Garborg har planta om i norsk jord, og det skreiv ho sjølv i andreutgåva av *Songdansen i Nordlandi*: „Paa grunnlage fraa Færøyaner hev me daa sidan arbeidt med aa faa upp ein ny norsk Folkevisedans, ein som kunde høve etter vaare Visur og vaar Tid“ (Garborg 1913:10).

## **Kjelder**

Arbeidet byggjer på skriftleg material av og om Hulda Garborg, skiftande læreplanar for folkeskulen/grunnskulen og spreidde opplysningar om lærarutdanninga.

### *Biografar om Garborg og Semb*

Mange opplysningar om folkeviseleik finst i biografar om pionerane Hulda Garborg og Klara Semb (NBL nett, Sælid 1964). At Hulda Garborg innførde kjededansen frå Færøyaner og nedskalerte han til ein meir handterleg storleik, er kjent frå mange kjelder, det er nemnt i alle større og mindre biografar om henne (sjå oversyn i NBL, nettversjonen).

### *Læreplanar og skildringar frå skuleverket og lærarutdanninga*

I dag blir denne dansen eller leiken rekna som ein norsk identitetsmarkør, til dei grader at han blir framsynt for utanlandske turistar, og dei kan sjølve få delta.<sup>2</sup> Det heng utan tvil saman med at folkeviseleiken tidleg kom inn i skuleverket, og etter kvart vart rekna som ein naturleg del av den kulturarven norske borgarar skulle kjenna til. Men dette er kanskje mindre kjent og dokumentert. Mange av Hulda Garborgs biografar skriv at folkeviseleik kom inn som eige fag i Oslo-skulen i 1910 (Dale

1961:91 f., Obrestad 1992:113, Anderson 2001:40, Fidjestøl 2014:135), men opplysninga er utan kjeldetilvising, bortsett frå at Fidjestøl viser til Anderson 2001. Truleg byggjer dei alle indirekte på Johs A. Dale: „I 1910 vart folkedans innført som fast fag ved folkeskolane i Kristiania“ (Dale 1961:91f.), og han har neppe gripe det utor lause lufta. Men det ser ikkje ut til å vera nemnt i Storaas' historie om Oslo-skulen (Storaas 2011), og då er det vanskeleg å tru at det har vore eit eige fag, i den betydninga me legg i termen i dag. Det har vel snarare vore det me kallar eit emne. Det norske skuleverket har gjennomgått skiftande planregime, og dei skifter stendig fortare. Det same gjeld for lærarutdanninga. Her er det undersøkt skiftande læreplanar og historiske framstillingar (sjå litteraturlista).

### *Skildringar av ungdomslag, folkehøgskular og anna*

Det er velkjent at folkeviseleiken vart ein vanleg og populær aktivitet i den frilynde ungdomslagsrørsla, Noregs Ungdomslag (sjå Kløvstad 1995), og vart spreidd gjennom leikarringane<sup>3</sup> i denne rørsla. I 1937 hadde Noregs Ungdomslag 185 leikarringar (Hodne 1995:59). Folkeviseleiken har vore brukt i barnearbeidet til desse laga i dei større byane (BUL, nett). I vår tid er det ogso fleire museum som har eigne barneleikarringar, td. Norsk Folkemuseum i Oslo (Leikarring, Norsk folkemuseum, nett) og Romsdalsmuseet i Molde (Leikarring, Romsdalsmuseet, nett). Folkeviseleik har ogso vore brukt i norske emigrantmiljø i USA (Texas, nett).

Det finst opplysningar spreidde rundt i skildringar av lagsaktiviteten i ungdomslaga (sjå oversyn over lag i Kløvstad 1995:479 ff.), og likeeins i skildringar av livet på folkehøgskulane. Mor til artikkelforfattaren dansa folkeviseleik på då ho gjekk på folkehøgskule vinteren 1938/39. Av tidsomsyn har det ikkje vorte gjort undersøkingar av slikt material. Ein mogeleg kjeldetype kan ogso vera skulesongbøker, kor mange og kva slags folkeviser og danseviser er med i dei? Det kan ogso vera ein indikasjon på 'etterspørselen'. Ei kjend og mykje brukt dansevise har vore Ormen Lange (sjå Bugge 2016).

### **Kva er folkeviseleik?**

Substantivet folkeviseleik står i begge handordbøkene (*Bokmålsordboka* og *Nynorskordboka*). Det står som synonym for folkevisedans i *Bokmålsordboka* (nettversjonen), medan det står uforklart i *Nynorskordboka* (nettversjonen). I den store *Norsk Ordbok*, band 3, er det derimot etterleddet i samansetninga forklart som *-dans*. Folkedans er forklart i handordbøkene som „samnemning for eldre, tradisjonsbundne dansar

(i Noreg særleg om bygdedans og turdans, men stundom òg medrekna songdans og gammaldans)“ (*Nynorskordboka*, nettversjonen). Og slår me opp desse termene, er „songdans“ forklart i *Nynorskordboka* som „folkevisedans“. (Ordet manglar i *Bokmålsordboka*.) I *Store norske leksikon* (nettversjonen) står det om folkevisedans at „Hulda Garborg innførte færøydansen i Norge og skapte nye sangdanser på grunnlag av norsk sangtradisjon. Hennes arbeid ble fortsatt av Klara Semb“ (Folkevisedans, nett). I den større artikkelen om folkedans i same kjelda står det om dei andre ulike undertypene, som alle er dans til instrumentalmusikk (Folkedans, nett). Folkeviseleik er dermed eit anna ord for folkevisedans, som er det same som songdans, det vil seia dans utan instrumentalmusikk. Dei som dansar, er sjølve musikarar til sin eigen dans (jf. Vårdal, nett), Ingar Ranheim har den utførlegaste forklaringa i si definisjonsordliste:

Dansemåte til norske balladar og viser, grunnlagt av Hulda Garborg, vidareført av Klara Semb og mange andre. Den norske folkeviseleiken vart skapt på grunnlag av Færøydansen, men skil seg frå denne m.a. gjennom koreograferte „brigde“ som bryt med det faste grunnsteget (Ranheim 1993:99).

Ranheim skildrar ogso „den språklege vendinga“ tidleg på 1900-talet, då termen *leik* blei lansert og teken i bruk som ein avløyser for dans. „Folkeviseleik er ’sømmelig’, er *ikkje* det same som dans“ (ibid:30).<sup>4</sup> Forslaget vart lansert av innsendaren O.R. i avisa *Valdres* i 1904: „Namnet dans tykkjer eg ikkje høver; det hev so lite med fjuking rundt på golvet aa gjera. Eg trur, me stryk namnet dans og kallar det leik i stella, iminsto vil eg gjera det“ (Sitert etter Skre 2011:372). „Dei kalla det folkeviseleik, so slapp dei skræma folk med ordet *dans*“ (Midttun 1964:18). Hulda Garborg brukar sjølv termen leik i 1922, i tredjeutgåva av *Songdansen i Nordland*: „Paa grunnlage fraa Færøydansen hev me daa sidan arbeidt med aa faa upp att ein norsk folkeviseleik, ein som kunde høve til vaare visur og vaar tid“ (Garborg 1922:15). I andreutgåva i står det „paa Grunnlage fraa Færøyane hev me daa sidan arbeidt med aa faa upp ein ny norsk Folkevisedans, ein som kunde høve etter vaare Visur og vaar Tid“ (Garborg 1913:10). I fyrsteutgåva står det ikkje noko om dette, der byrjar ho rett på den historiske innleiinga, „Dans hev vore kjend so lengi me i det heile veit noko om mannaliv“ (1903:1, 1913:19, 1922:25). Av det ser me at ogso andreutgåva er ei auka utgåve, sjølv

om det ikkje er nemnt i tittelen. Fyrste sida i fyrsteutgåva finn me på side 19 i andreutgåva. Sameleis har ho endra undertittelen, frå *Norske folkevisor. Med ei utgreiing om vise-dansen* i 1905 til *Norske folkevisor. Med ei utgreiing om viseleiken* i 1917.

### **Kven var Hulda Garborg?**

Hulda Garborg (1862–1934) var ein norsk forfattar, kulturarbeidar og nasjonal strateg. Ho var gift med den kjende forfattaren Arne Garborg. Men ho skreiv sjølv meir enn 40 bøker, romanar, skodespel, dikt, essayistikk, ei populær kokebok (1899, 1902, 1907, 1922b), og bøker om folkedrakter (1903b, 1917c), folkedans (1903, 1913, 1922), og visesamlingar (1905, 1913b, 1917, 1917b, 1920, 1920b, 1923). Ho grunnla Det Norske Spellaget i 1895. Det skifte namn til Det Norske Teatret i 1912, og er i dag ein av seks nasjonale institusjonar på teater- & orkesterområdet (NTO, nett).<sup>5</sup> Ho starta bunadsrørsla,<sup>6</sup> og ho førde inn, eller som ho sjølv såg det, førde innatt songdansen i Noreg (NBL, nettversjonen og allkunne, nett. Sjå nedanfor om denne 'gjenopplivinga'. ). I nyare tid har ho vorte framheva både som nasjonsbyggjar (sjå særleg Skre 2011) og tidleg feminist (Grønstøl 2012).



*(Foto: Eivind Enger, eigar: Nasjonalbiblioteket, Oslo.)*

## Kort om norsk kulturnasjonalisme og norskdomsrørsla

Etter at Noreg hadde fått si eiga grunnlov i 1814, og var vorte eit sjølvstendig kongerike, godt nok i personalunion med Sverige, gjekk det for seg ei storstilt oppbygging på alle omkverve i samfunns- og kulturlivet. Det kom nasjonale institusjonar (som Norges Bank, Nationaltheatret) og monumentalbygg i hovudstaden (Universitetsbygningane, Stortinget, Slottet). Mellomalderlege monumentalbygg vart restaurerte og atterreiste (Nidarosdomen i Trondheim, Håkonshallen i Bergen), og Foreningen til norske Fortidsmindesmærkers Bevaring vart stifta (no Fortidsminneforeningen). Samstundes vart det innsamla og publisert folkeleg tradisjonsstoff, segner, eventyr, folkeviser og folketonar.

I Noreg var til dømes den politiske nasjonalismen andsynes Sverige frå midten av førre hundreåret heile vegen følgd av ein kulturell nasjonalisme. Det er velkjent at denne siste i hovudsaka vende seg mot *Danmark* og unionen med Danmark, som rett nok var oppløyst i 1814 – men som kulturnasjonalistane meinte levde vidare gjennom den politiske og ikkje minst kulturelle overhøgda til embetsmennene og borgarskapet (Nerbøvik 2000:19).

Det fremste symbolet på denne forlengde 'unionstida' var det danske skriftspråket, som utover på 1800-talet vart omtalt som „Modersmaalet“, eller „Det almindelige Bogsprog“, kanskje fordi det var pinleg å seia det var dansk. Ivar Aasen skapte eit nasjonalt skriftspråk bygt på norske dialektar. Men eliten i hovudstaden og dei større byane var ikkje interesserte i å gje avkall på „det almindelige Bogsprog“. Som Knud Knudsen formulerte det, „Den dannede Klasse (...) er i Besiddelse af den største Dannelse og aandelige Magt, saa det ikke er rimeligt, at den skulde vilde bøje sig for Almuen og lære sig eller sine Børn at tale som de, hvilke den ellers leder og aandeligen behersker“ (Knudsen 1850, sitert etter Almenningen m. fl. 2002: 76). Knudsen var arkitekten bak den fornorskinga av dansken som vart til norsk riksmål (no bokmål). Dermed hadde landet to skriftspråk, som rundt førre århundreskiftet var heller ulike, og der eitt var udanna og hitt unasjonalt. „Et selvstændigt norsk Kulturmaal er ikke opnaaet. Derimod har vi faaet to Sprog. Deraf er det ene norsk, men endnu intet udformet Kulturmaal, medens det andet vistnok er Kulturmaal, men endnu ikke 'selvstændigt norsk'“ (Garborg 1897:10f.).

Tilhengjarane låg tidvis i sterk strid med kvarandre, det var mykje

avispolemikk og også demonstrasjonar, pipekonsertar og jamvel slagsmål. Men landsmålet var i framgang, og det voks fram ei nynorsk offentlegheit (jf. Stegane 1984). Målrørsla utgjorde kjernen i norskdomsrørsla, „ein samleterm for målrørsla, den frilynde ungdomsrørsla og tilhøyrande grupper og institusjonar“ (Gripsrud 2007, nett). Norskdomsrørsla og dei ulike organisasjonane som utgjer henne, har representert, og representerer enno i noko mon ein motkultur. „NU og ungdomslaga er framleis ein viktig del av norsk bygde- og motkultur“ (Losnegård, nett).

Som norskdomsrørsla elles, har Studentmållaget bygt på eit kulturideologisk grunnlag som i stor grad har rekna vidareføringa av den koloniale dansk-norske embetsmannskulturen som illegitim og uheldig. (...) Studentmållaget har ikkje representert ein antielitistisk motkultur, men hatt som siktemål å skapa ein alternativ elite med eit anna kulturgrunnlag (Almenningen m.fl. 2003:9).

I denne alternative eliten var Arne og Hulda Garborg svært viktige aktørar.

### **Folkeviseleik i grunnskulen**

Folkeviseleik kunne ein tenkja seg som eit emne i alle fall i tre fag, nemleg norsk, song (seinare musikk) og kroppsøving, og i dei eldre læreplanane blir denne samanhengen framheva (*Normalplan* 1954: 179 f., *Normalplan* 1965: 178).<sup>7</sup> I planen for kroppsøving står det at „Leiken skal øva opp rytmesans, lettleik og presisjon og oppseda til naturleg måte å te seg på. Det gjeld å ta i bruk dei gode folkesongane og folkeleikane“ (*Normalplan* 1954: 199). Formuleringa er den same for byfolkeskulen, her under punkt 12 b (*Normalplan* 1965: 179),<sup>8</sup> og i planen for jenter i storskulen finn me Klara Sembs *Folkevisedans* I-II <sup>9</sup>oppført i kolonna for „Sang. Leiker“ med tilvising til songar for kvart årstrinn. Somme titlar er oppførde med utheva skrift, utan meir forklaring. Dei har kanskje vore obligatoriske?

4. klasse	Han Mass og han Lasse <i>Per Spelmann</i> Hu hei, kor er det vel friskt og lett
5. klasse	Og vesle lerka Og eg ser på deg Inga Litimor <i>På Vossevangen</i>
6. klasse	Pål sine høner <i>Kjøre vatn</i> Ola Glomstulen <i>Vesle guten uppi bakken</i> Dei stod på Stiklestad Eg rodde meg utpå seiegrunnen
7. klasse	<i>Eg veit ei liti gjente</i> <i>Småsporven</i> <i>Ung Åslaug</i> Det var i kveld medan tankane sveiv
	( <i>Normalplan</i> 1965:206 ff.)

Same utvalet var inne allereie i *Normalplan* 1957 og i 1948.<sup>10</sup> Utfrå dette kan ein slutta at folkeviseleik har vore obligatorisk emne i norsk skule, i alle fall i byfolkeskulen, i alle fall for jenter. Repertoaret stemmer godt med det artikkelforfattaren lærde i landsfolkeskulen på 60-talet, og i ein todelt skule utan gymnastikksal fekk både jenter og gutar opplæring i emnet.

I M87 er ikkje termen folkeviseleik nemnd, men i planen for faget som no heiter musikk, står det om „Norsk og internasjonal folkedans“ for 4.-6. klassetrinn, og „norsk folkedans, internasjonal folkedans“ for 7.-9. klasse (*Mønsterplan* 1987:260). Sameleis står det om „Norske og utenlandske folkedanser. Ringdanser, gruppedans“ under faget kroppsøving (ibid: 242). I L97 står Idrett og dans som eit emne i kroppsøvingfaget på mellomtrinnet og oppover (*Læreplanverket* 1997:269 ff.). I faget musikk står det om småskulesteget (1.-4. klasse) at „elevane skal lære seg songar og dansar frå ulike sjangrar og tradisjonar og øve opp evna si til å syngje og spele“ (ibid:240). På kvart klassetrinn er det eit underpunkt som heiter „muisere og danse“. Sjølv om denne planen er detaljert ned på verknivå, er ikkje folkeviseleik nemnd. Men på fleire klassetrinn er det nemnt „dansar og songleikar“, og „songar og dansar frå det nasjonale og

lokale felles repertoaret“ (ibid: 241). So om ikkje termen folkeviseleik er uttrykkeleg nemnd i L97, er det ingen tvil om at planverket gav rom for det. I den noverande planen, *Kunnskapsløftet*, har dansen nesten evakuert frå kroppsøvingsfaget. Der er rett nok med nokre ord om dans under kompetansemåla på ulike trinn, men det er langt betre dekning for aktiviteten i musikkfaget. I *Kunnskapsløftet* er det lagt stor vekt på andre kulturar, i alle kompetansemål. Den nasjonale kulturen er derimot ikkje eksplisitt nemnd på same måten som i L97.<sup>11</sup>

### **Folkeviseleik i lærarutdanninga?**

Når folkeviseleik trass alt vart brukt i skulen, og jamvel var inne på læreplanen (for jenter i byfolkeskulen) i fleire tiår, må lærarane ha fått opplæring i det. Den andreutgåva av Huldas bok, *Songdansen i Norderlandi*, som er i artikkelforfattarens eige, er merkt med eigarnamn og „Lærerskolen 1927“. Aagot Aakvik fortel at Klara Semb heldt kurs på lærarskulen i Levanger tidleg på 30-talet (Aakvik 1964:154), og i Johan Krogsæters intervju med henne står det at ho heldt kurs for gymnastikk lærarinner i Oslo kvar haust og ogso kurs rundt i andre byar i landet (Krogsæter 1964:134). Det kan ha vore inne som eit emne i eitt eller fleire fag, eller det kan ha vore gjeve som frittstående kurs. I den gamle lærarskulen var det kurs i jordbruk og skogbruk og på 1800-talet jamvel i våpenbruk (Bjørnøy m.fl. 1989:25), utan at det var definert som egne fag.

Dessutan var folkeviseleik ein svært vanleg fritidsaktivitet i det bu- og arbeidskollektivet som dei gamle lærarskulane utgjorde. I 1941 la nazimyndighetene ned danseforbod i Noreg. Lærarskulen på Stord skreiv då til Kyrkje- og undervisnings-departementet og spurde om forbodet ogso omfatta folkeviseleik og norsk folkedans (Bjørnøy m. fl. 1989:119). Som svar fekk dei kopi av eit brev til lærarskulen på Elverum, som hadde spurt om det same.

Forordninga om forbod mot offentleg dans frå 4. oktober 1941 er truleg ikkje til hinder for at nasjonal kulturdans (folkeviseleik og norsk folkedans) vert nytta av elevane ved Elverum off. Lærarskule på elevmøta deira. Med norsk folkedans meiner ein turdans, springar, pols, gangar og annan norsk bygdedans, derimot ikkje vanleg runddans som reinlender, vals, polka og masurka. Slik runddans går inn under danseforbodet“ (Siert etter Bjørnøy m.fl. 1989:119).

Av det kan me slutta at dei dansa folkeviseleik på elevkveldane på lærarskulen både på Elverum og på Stord. Det gjorde dei ogso etter krigen, Sigmund Sunnanå fortel frå si tid som elev på Stord tidleg i etterkrigstida: „Vi elevar var sjølve ansvarlege for eit sosialt og kulturelt program med folkeviseleik og gamaldans i gymnastikksalen på laurdagskveldane“ (Østerud, Sunnanå og Frøysnes 2014:18, nett).

Det „indre livet“ på lærarskulane, med folkeviseleik, amatørteater, korsong og diskusjonskveldar, endra karakter oppover i etterkrigstida:

Lagsarbeidet ser ut til å stampa i motvind i dag. Det kan ha fleire grunnar, men ein av grunnane er overgang til 5 dagars skoleveke. Ein annan er betringa av kommunikasjonane til og frå Stord. Desse to til saman har ført til at både fredag, laurdag og sundag er ubrukelege for tilstellingar ved skolen, noko som har ført til at det kan vera vanskeleg å finna tid til både møte og øvingar (Bjørnøy m fl. 1989:178).

I alle fall på somme lærarskular vart folkeviseleik teke inn som ein del av undervisninga. På 1970-talet var det kurs i folkeviseleik på lærarskulen i Kristiansand. Kurset var obligatorisk, og studentar som av religiøse grunnar bad seg fritekne, laut skriva ei særøppgåve i staden (opplysning frå Oddbjørn Johannessen, 16/5-2015). 20 år seinare var det derimot ikkje eit slikt krav ved allmenlærarutdanninga i Kristiansand på det som då var vorte til Høgskolen i Agder (opplysning frå Bente Hellang, 11/6-2015).

### **Kva innførde Hulda Garborg?**

Det er allereie sagt at det Hulda Garborg og seinare Klara Semb lærde norske ungdomar og born, ikkje var ekte færøydans. Det vart ho kritisert for, ma. av Thorleiv Hannaas (Dale 1961: 94). Hulda Garborg sette i gang med dansen på grunnlag av skriftlege opplysningar i Thuren 1901, før ho hadde vore på Færøyane og sjølv sett den levande dansen i 1902 (Garborg 1913:9 ff.). Ho prøver då heller ikkje å løyna at det ho lanserer er ein „lettversjon“. „Men der skal lang Tid til for aa skapa ein god Stordans som den færøyske Ringdansen. (...) Likevel vert det enno ei Tid dei lettare Songdans-Maatane som vert dei mest aalmenne, dei som me berre hev laant stegi til av Færøy-dansen, og som me elles fær kalla *norsk Folkevisedans*“ (ibid:16).

Den anonyme forfattaren på lokalhistoriewiki formulerer seg slik: Arbeidet på dette feltet har tradisjonelt vore framstilt som, med

Olav Midttuns ord, „baade aa føra heim Færøy-dansen og nyskapa ein norsk folkeviseleik“ (Midttun 1929:393). Kor vidt dette dreiar seg om å hente heim att noko opphavleg norsk, er eit empirisk spørsmål innan folkloristikken som kan diskuteras, men det har i alle høve hatt stor ideologisk betydning for norskdomsrørsla. Også nyare forfattarar uttrykkjer seg i tilsvarande vendingar om Hulda Garborgs arbeid med folkeviseleiken. Ottar Grepstad uttrykkjer seg om lag som Midttun: „Ho henta heim att songdansen frå Færøyane“ (Grepstad 2002:364, jf. også side 348) og Alfred Fidjestøl framheld at i Askerkretsen „blei den norske bunads- og folkedanstradisjonen gjenoppliva“ (Fidjestøl 2014:7). (Hulda, lokalhistorie, nett).

Ogso Rolf Thesen formulerer seg sameleis, „ein kan seia at ho henta heim folkevisedansen“ (1962:7).

Når alle dei som her er siterte, frå 1920-talet opp til i dag, kan hevda at ho førde dansen *heim*, heng det saman med det utbreidde synet i norskdomsrørsla på Færøyane (og Island) som opphavleg norske samfunn. „Islandingar og færøyingar vart sett på som særleg „ekte“ i den forstand at dei hadde teke vare på den felles norrøne arven av språk og kultur“ (Losnegård, nett).

Om lag på same måte og til same tid som Sverre tenkte Hulda Garborg og fleire med henne seg at dansevisene og songdansen var skapte i Noreg, hadde utvandra til ei trygg hamn på øyane ute i havet og overlevd der. Nå var Hulda Garborg kommen for å føra dei heim igjen og bidra til å byggja opp att det Noreg som Sverre berga og bygde, men som var blitt så øydelagt under det lange framandstyret. (...) Når norsk kultur nå skulle gjenreisast, kunne derfor Noreg før Kalmar-unionen leggjast inntil det øydelagde Noreg med Færøyane som ei bru imellom, og over den brua skulle Hulda Garborg varsamt bera arvegodsset heim (Skre 2011: 335).

Marius Hægstad, den fyrste professoren i landsmål, skreiv om „heimenorske og islandske diplom“ (1906:7). I termen ’heimenorsk’ ligg det underforstått at det ogso fanst eit ’utenorsk’. Det var målet på Island, Færøyane og dei utdøydde norn-måla på Shetland og Orknøyane. I dette verdsbiletet vart mellomalderen sedd på som stordomstida, og i språkhistoria vart den gammalnorske perioden sedd på som det beste og mest ’fullkomne’ språktrinnet. Islandsk og færøysk var betre bevarte systemspråk, som kunne stå som føredøme for landsmålet. Sameleis var det med dansen, dei ’heimenorske’ hadde slutta å dansa til visene, men

dei 'utenorske' på Færøyane hadde teke vare på arven. I dette perspektivet „blei det sidan til at ho hadde reist til Færøyane for å gjera Noreg meir norsk“ (Skre 2011:336).

Klara Semb, som vart den verkeleg store dansemeisteren, heldt tallause kurs, i ungdomslag og på skular. Ho koreograferte mange dansar, og har truleg hatt større innverknad på folkeviseleiken enn nokon annan (*Norsk songdans*, nett). Men ho seier sjølv at då ho kom til Færøyane i 1911, „Då fyrst skjøna eg kva songdans var for noko“ (Krogsæter 1964:130). Med sine mange koreograferte *brigde*<sup>12</sup> har Klara Semb truleg ført den norske folkeviseleiken endå lengre bort frå færøydansen enn han var i utgangspunktet. Hulda Garborg brukte ogso brigde, men det var mest til kortare og nyare viser. Klara Semb laga brigde til dei episke visene (Bakka 1991: 26). Bakka peikar på at den norske songdansen har meir likskap med norsk folkedans (runddans) enn med færøydans, som venteleg var. „Songdansen voks fram i ei tid då runddansen var det dei fleste kunne“ (Bakka 1991:27). (Sjå ogso Bugge 2010 om forholdet mellom færøysk dans og norsk folkeviseleik.)

Hulda Garborg lånte, som me har sett, stega frå færøydansen, og bygde ein ny, norsk songdans på det grunnlaget. „Det var kunstdansar på færøysgrunn ho var i ferd med å skapa“ (Skre 2001: 352). Ho var ei etablert dame i den motkulturelle eliten i hovudstaden, Egil Bakka seier ho var „Noregs nasjonale førstedame“ (Bakka 2007:381). Kunnskapen hadde ho lese seg til, og øvingane gjekk føre seg heime hos statsministerfrua (Dale 1961: 86). På fyrste utanlandsturen med danseringen, til Stockholm i 1903, møtte tiltaket velvillig interesse frå den på den tid svensk-norske kongefamilien (Skre 2011:358). Særleg folkeleg var altso ikkje starten på folkeviseleiken, og prosjektet kan rimelegvis karakteriserast som det Richard Dorson kallar *fakelore*: „a synthetic product claiming to be authentic oral tradition but actually tailored for mass edification“ (Dorson 1976: 5). Dansen var inautentisk, kunstgjord, „forloren“. Men på eit halvt hundreår vart han spreidd over heile landet, i alle sosiale lag. „Songdansen er eit merkeleg innslag i norsk tradisjon. Han er på mange vis ei nyskaping, men han vann seg likevel rom ved sida av den rike og sterke folkedansarven vår“ (Bakka 1991:20). Initiativet kom frå aktørar i norskdomsrørsla, men han kom tidleg inn i skulen, og vart dermed 'konfirmert' som ein god og gagnleg ting. Plassen i skulen gav utbreiing i både sentrum og periferi, i skular med både nynorsk og bokmål som hovudmål. Det er ingen automatisk samanheng mellom målsak og folkeviseleik. Det var folkeviseleik i det kommunistiske

barnelaget (Unge Pionerer) i Bergen i etterkrigstida.<sup>13</sup> Prinsesse Märtha og kronprins Haakon gjekk i leikarring i oppveksten (FolkOrg, nett).

### **Kvifor vart songdansen innført?**

Det er ingen tvil om at Hulda Garborg og etterfylgjarane hennar såg dansen som ein del av nasjonsbyggingsprosjektet. „I 1890-åri tok eg til aa tenkje paa, um ikkje den beste Maaten aa faa upp Visune paa skulde vera aa faa den gamle Visedansen i Gang att“ (Garborg 1913:9). Folk skulle læra visene, av nasjonale årsaker, for dei var ein viktig del av den nasjonale kulturarven. Dansen skulle hjelpa til med å auka interessa for visene, og slik tena nasjonsbygginga. „Frå først av var altså dansen meir eit middel enn eit mål“ (Dale 1961: 86). Men etterkvart fekk dansen ogso ein eigenverdi, visedansen, eller folkeviseleiken som ho seinare skriv, er ein oppbyggjeleg aktivitet, som verkar dannande på dei unge dansarane:

Me hev set no, at Songdansen er ein god Skule baade for Baan og vaksne, dei fine Songane og dei morosame og i alle Maatar friske og sømelege rytmiske Rørslur utviklar Kropp og Sjel samstundes. Eg er aldri i finare og huglegare Lag enn Songdanslagi. Og møter eg ein ung Gut eller ei ung Gjente som hev lært seg Folkevisur og dansar etter deim, hugheile og glade, so veit eg at det er frisk, framhuga ungdom som eg aldri vil finna i Lag med Geiparar og Garpar eller paa nattlege Sluskeferdir frametter Vegane (Garborg 1913:18).

Med andre ord, leiken adlar leikfolket, og denne ideologien ligg tvillaust til grunn for den plassen folkeviseleiken fekk i skulen. Song- og danseleikane skulle oppseda til ein naturleg måte å te seg på (*Normalplan* 1954:199).

Innleiingsvis var det spurt om folkeviseleik har vore obligatorisk emne i skulen, og om dette er nedfelt i læreplanane. Svaret er ja, han var med i den nasjonale læreplanen av 1939, men berre for jenter i byfolkeskulen. I planen for landsfolkeskulen var det formuleringar som gav opning for å driva slik aktivitet, so der var det opp til den einskilde lærars interesse og skjøn. Plass på læreplanen i folkeskulen og kurs på lærarskulane har ogso, saman med aktiviteten på folkehøgskulane og i ungdomslagsrørsla, medverka til at folkeviseleiken slo gjennom i breie lag, og vart, som Bakka formulerer det, „nyskapt tradisjon“ (2007:381). Etterkvart vart den nedskalerte færøydansen rekna som ein naturleg del av norsk kulturarv (jf. Bugge 2010:97). I den nyaste læreplanen

er nasjonal kulturarv nedtona, medan global kulturarv blir tillagt langt større vekt.<sup>14</sup> Derfor er kanskje folkeviseleiken på veg ut or skulen. Han er vorten for 'norsk'.

## Bibliografi

- Almenningen, Olav, m. fl. (red.) 2002. *Språk og samfunn gjennom tusen år. Ei norsk språkhistorie*. Oslo.
- Almenningen, Olav, m. fl. 2003. *Studentar i målstrid. Studentmållaget i Oslo 1900–2000*. Oslo.
- Anderson, Berit 2001. *Hulda og heimen: heimstell og nasjonsbygging hos Hulda og Arne Garborg*. Oslo.
- Bakka, Egil 1991. „Songdansen.“ Semb 1991: 20–27.
- Bakka, Egil 2007. „Den nyskapte tradisjonen – Noreg. „Bakka og Biskop 2007: 381–394.
- Bakka, Egil og Biskop, Gunnel (red.) 2007. *Norden i Dans. Folk – Fag – Forskning*. Oslo.
- Bjørnøy, Olav, Gullberg, Vivian Hernar og Lohndal, Anstein 1989. *Lærarutdanning på Stord gjennom 150 år: jubileumsskrift: Storøens seminar 1839 – Stord lærarhøgskule 1989*. [Rommetveit].
- Bugge, Edit 2010. „Den norske folkevisedansen: Den edleste gave, eller „ein akademisk avglans av eit naturfenomen“?“ *Fróðskaparrit* 58: 88–99.
- Bugge, Edit 2016. „So dansa me daa i Ring! „Ormen Lange“ i Norge.“ *Maal og minne*: 35–55.
- Dale, Johs. A. 1961. *Hulda Garborg*. Oslo.
- Dorson, Richard M. 1978. *Folklore and Fakelore. Essays toward a Discipline of Folk Studies*. Cambridge, Massachusetts & London.
- Fidjestøl, Alfred 2014. *Frå Asker til Eden, Historia om Askerkretsen 1897–1924*. Oslo.
- Garborg, Arne 1897. *Vor Sprogudvikling. En Redegjørelse*. Oslo.
- Garborg, Hulda 1899. *Heimestell*. Kristiania.
- Garborg, Hulda 1902. *Heimestell. 2. Utg.* Kristiania.
- Garborg, Hulda 1903. *Songdansen i Nordlandi*. Kristiania.
- Garborg, Hulda 1903b. *Norsk klædebunad (fraa ymse bygdir) = Norske folkeskrifter* 13. Oslo.
- Garborg, Hulda 1905. *Norske folkevisor. Med ei utgreiing om visedansen. = Norske folkeskrifter* 8. Oslo.

- Garborg, Hulda 1907. *Matstell paa landsbygdi*. = *Norske folkeskrifter* 35. Oslo.
- Garborg, Hulda 1913. *Songdansen i Nordlandi. Andre utgaava*. Kristiania.
- Garborg, Hulda 1913b. *Norske Dansevisur*. Kristiania.
- Garborg, Hulda 1917. *Norske folkevisor. Med ei utgreiing om viseleiken*. = *Norske folkeskrifter* 8. Oslo.
- Garborg, Hulda 1917b. *Norske Dansevisur. Andre Utgaava*. Kristiania.
- Garborg, Hulda 1917c. *Norsk klædebunad: med 100 bilæte og 8 fargelagde mynsterteikningar*. Kristiania.
- Garborg, Hulda 1920. *Norske folkevisor III. Med ei utgreiding um visedansen* = *Norske Folkeskrifter* 68. Oslo.
- Garborg, Hulda 1920b. *Norske Dansevisur. Tridje Utgaava*. Kristiania.
- Garborg, Hulda 1922. *Songdansen i Nordlandi. Tridje auka utgaava*. Kristiania.
- Garborg, Hulda 1922b. *Heimestell. Tridje auka utgaava*. Kristiania.
- Garborg, Hulda 1923. *Norske dansevisur. Fjorde auka utgaava*. Kristiania.
- Garborg, Hulda 1962. *Dagbok 1903–1914. Ved Karen Gude Koht og Rolv Thesen*. Oslo.
- Grepstad, Ottar 2002. *Det nynorske blikket*. Oslo.
- Grønstøl, Sigrid Bø 2012. *Hulda Garborg. Forfattere og feministen*. Oslo.
- Hodne, Ørnulf 1995. *Fedreland og fritid. En mellomkrigsstudie i Noregs Ungdomslag*. Oslo.
- Hægstad, Marius 1906. *Vestnorske maalføre fyre 1350. Innleiding: Latinsk skrift i gamalnorsk maal*. Videnskabselskabets Skrifter. II. Historisk-filosofiske Klasse. 1907. No. 1. Kristiania.
- Kløvstad, Jan (red.) 1995. *Ungdomslaget. Noregs ungdomslag 1896–1996*. Oslo.
- Knudsen, Knud 1850. „Om Norskhed i vor Tale og Skrift.“ *Norsk Tidsskrift for Videnskab og Litteratur*. Christiania: 205–273.
- Krogsæter, Johan 1964. „Livsminne. Klara Semb i samtale med Johan Krogsæter“. (Red.) Kristoffer Sælid 1964: 123–152.
- L97: *Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen*. 1996. Oslo.
- Midttun, Olav 1929. „Garborg, Karen Hulda“. *Norsk biografisk leksikon* 4. Oslo: 392–396.
- Midttun, Olav 1964. „Noregs Ungdomslag og folkeviseleiken“. (Red.) Kristoffer Sælid 1964: 9–45.
- M87: *Mønsterplan for grunnskolen*. 1987. Oslo.
- Nerbøvik, Jostein 2000. *Nasjonsbygging og modernisering*. Volda.

- Normalplan (mønsterplan) for landsfolkeskolen.* Utarbeidd ved Normalplannemnda oppnemnd av Kyrkje- og Undervisningsdepartementet. 1954. Oslo.
- Normalplan for byfolkeskolen.* Utarbeidet av skoledirektørene og representanter for lærerstanden. Utgitt av Kirke- og undervisningsdepartementet. 1925. Oslo.
- Normalplan for byfolkeskolen.* Utarbeidd ved Normalplankomiteen oppnevnt av Kirke- og undervisningsdepartementet. 1948. Oslo.
- Normalplan for byfolkeskolen.* Utarbeidd ved Normalplankomiteen oppnevnt av Kirke- og undervisningsdepartementet. 1957. Oslo.
- Normalplan for byfolkeskolen.* Utarbeidd ved Normalplankomiteen oppnevnt av Kirke- og undervisningsdepartementet. 1965. Oslo.
- Norsk Ordbok*, band 3. 1994. Oslo.
- Obrestad, Tor 1992. *Hulda*. Oslo.
- Ranheim, Ingar 1993. „Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging. Diskursen om dans i Valdres omkring 1905“. *Norsk folkemusikklag. Skrift* nr 8: 17-113.
- Semb, Klara 1922. *Norske folkedansar II. Rettleiding um dansen*. Oslo.
- Semb, Klara 1991. *Norske folkedansar. Songdansar*. Oslo.
- Semb, Klara og Lisestøl, Knut 1922. *Norske folkedansar I. Dansevisor*. Oslo.
- Skre, Arnhild 2011. *Hulda Garborg: Nasjonal strateg*. Oslo.
- Stegane, Idar 1984. *Mot ei nynorsk litterær offentlegheit 1850 – 1915*. = *Eigenproduksjon* 22. Bergen.
- Storaas, Thorleif 2011. *Oslo-skolens historie på 1900-tallet. Nasjonale føringer og kommunale initiativ*. Oslo.
- Sælid, Kristoffer (red.) 1964. *Ho tok oss med. Festskrift til Klara Semb på 80-årsdagen 17. oktober 1964*. Oslo.
- Saabye, Malin (red.) 2011. *Kunnskapsløftet. Fag og læreplaner i grunnskolen*. Oslo.
- Thesen, Rolv. „Innleiing. „Garborg 1962: 7–10.
- Thuren, Hjalmar 1901. *Dans og Kvaddigtning paa Færøerne. Med et Musikbilag*. København.
- Aakvik, Aagot 1964. „Ho Klara“. (Red.) Kristoffer Sælid 1964: 152–155.

### Nettstader:

- allkunne, nett: <http://www.allkunne.no/default.aspx?menu=90&id=665>  
(lasta 27/4-2015)
- Bokmålsordboka*, nettversjonen, <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/>

- ordbok.cgi?OPP=+folkeviseleik&bokmaal=+&ordbok= begge, januar–juni, 2015.
- BUL: Bondeungdomslaget (finst i dei fleste større norske byar, sjå <https://nn.wikipedia.org/wiki/Bondeungdomslag>, lasta 29/1-2016).
- Folkedans, nett: <https://snl.no/folkedans> (lasta 27/4-2015).
- Folkevisedans, nett: <https://snl.no/folkevisedans> (lasta 27/4-2015).
- FolkOrg, nett: <https://folkemusikk.custompublish.com/index.php?id=4881787&showtipform=1&cat=137303> (lasta 11/8-2016).
- Gripsrud, 2007, nett: Elitespråket nynorsk. <http://www.bt.no/meninger/leder/Elitespraket-nynorsk-1863510.html> (lasta 9/8-2016).
- Hulda, lokalhistorie, nett: [https://lokalhistoriewiki.no/index.php/Hulda\\_Garborg](https://lokalhistoriewiki.no/index.php/Hulda_Garborg) (lasta 7/8-2016. Litteraturtilvisingane i sitatet er endra frå fotnotar til parentes i teksten.)
- Kunnskapsløftet L06*: [http://www.udir.no/Lareplaner/Finn-lareplan/\(16/1-2015\)](http://www.udir.no/Lareplaner/Finn-lareplan/(16/1-2015)) [http://www.udir.no/Lareplaner/Kunnskapsloftet/\(6/1-2016\)](http://www.udir.no/Lareplaner/Kunnskapsloftet/(6/1-2016))
- Landsverk, Johanne 2011. Ein trendsetjar. *Folkemusikk* 4. januar (nettversjon nedlasta 9/1-2015).
- Leikarring, Norsk folkemuseum, nett: <http://folkedansen.no/> (lasta 19/6-2015).
- Leikarring, Romsdalsmuseet, nett: <http://www.romsdalsmuseet.no/no/tjenester/romsdalsmuseets-leikarring> (lasta 19/6-2015).
- Losnegård, nett: <http://www.allkunne.no/framside/tema-nynorsk/institusjonar-organisasjonar-med-meir/noregs-ungdomslag/29/751/> (lasta 9/8-2016).
- NBL: *Norsk biografisk leksikon*.
- NBL, nett, Garborg: *Norsk biografisk leksikon*, nettversjonen, [https://nbl.snl.no/Hulda\\_Garborg](https://nbl.snl.no/Hulda_Garborg) (lasta 27/4-2015).
- NBL, nett, Semb: *Norsk biografisk leksikon*, nettversjonen, [https://nbl.snl.no/Klara\\_Semb](https://nbl.snl.no/Klara_Semb) (lasta 15/5-2015).
- Norsk songdans, nett: [http://nn.wikipedia.org/wiki/Norsk\\_songdans](http://nn.wikipedia.org/wiki/Norsk_songdans) (lasta 5/6-2015)
- NTO: Norsk Teater- og orkesterforening.
- NTO, nett: <http://www.nto.no/Om-NTO/Medlemmer-i-NTO/Forvaltningskategorier> (lasta 27/4-2015).
- Nynorskordboka*, nettversjonen, <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+&nynorsk=+&ordbok=bokmaal> (januar–juni, 2015).

Texas, nett: <https://www.norwegiansocietyoftexas.org/2013/08/leikaring-performance/> (lasta 11/5-2015).  
udir, nett: <http://www.udir.no/Regelverk/Finn-regelverk-for-opplaring/Finn-regelverk-etter-tema/Innhold-i-opplaringen/Udir82012-Informasjon-om-endringer-i-faget-kroppsoving-i-grunnskolen-og-videregaende-opplaring/>, lasta 19/6-2015.  
Vårdal, Vegar. Historia om norsk norsk folkedans, [http://www.ungdomslag.no/?a\\_id=1005&ac\\_parent=1](http://www.ungdomslag.no/?a_id=1005&ac_parent=1) (lasta 13/5-2015).  
Østerud, Per, Sunnanå, Sigmund og Frøysnes, Åsulv 2014. *Norsk lærerutdanning i etterkrigstida. Ei utvikling i spenning mellom tradisjon og fornyelse*. Pdf på nett: Tekst til seminar om lærerutdanningens historie – februar 2014. <http://www.google.no/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=2&ved=0CCUQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.hioa.no%2Fcontent%2Fdownload%2F51295%2F732444%2Ffile%2FTekst%2520til%2520seminar%2520om%2520%25C3%25A6rerutdanningens%2520historie-februar2014.pdf&ei=MSRWVd-vG8ScsAGrmYPgCA&usq=AFQjCNGaL6aAPU6pc6CDPp3AMHF32SHZZA&sig2=E8tyM2TJBQFopdhMG2N3iQ> (lasta 15/5-2015).

### Munnlege opplysningar:

Bente Velle Hellang, Universitetet i Agder, [bente.v.hellang@uia.no](mailto:bente.v.hellang@uia.no)  
Oddbjørn Johannessen, Universitetet i Agder, [oddbjorn.johannessen@uia.no](mailto:oddbjorn.johannessen@uia.no)

**Gudlaug Nedreliid** er professor, dr.philos. ved Institutt for nordisk og mediefag, Universitetet i Agder, Kristiansand. [gudlaug.nedreliid@uia.no](mailto:gudlaug.nedreliid@uia.no)

### Noter

- 1 Hulda Garborg fekk høyra av Moltke Moe at folkevisene truleg hadde vore danseviser i mellomalderen (Bakka 1991: 20f.)
- 2 Det finst eit kjent bilete av Nikita Krustsjov og statsminister Einar Gerhardsen som trør dansen under besøket på Norsk Folkemuseum i 1964, sjå Krogsæter 1964:140 eller [http://scanpix.no/spWebApp/preview.action?search.offset=0&search.rid=658946&search.rbase=SF\\_03&search.searchString=sp19304c&search.searchId=436422445&search.previewNumResults=1&search.tabId=historical](http://scanpix.no/spWebApp/preview.action?search.offset=0&search.rid=658946&search.rbase=SF_03&search.searchString=sp19304c&search.searchId=436422445&search.previewNumResults=1&search.tabId=historical) (lasta 9/11-2015).
- 3 „leikar|ring“ m1 (nyno.) „ring av dansere som danser folkeviseleik; gruppe, lag som driver med folkeviseleik“ (*Bokmålsordboka*, nettversjonen).
- 4 Ein viktig skilnad var at folkeviseleiken var ringdans, medan den ’usømelege’ dansen var pardans.
- 5 Dei fem andre er Nationaltheatret (Oslo), Den Nationale Scene (Bergen), Den Norske

- Opera & Ballett (Oslo) og orkestra Oslo-Filharmonien (Oslo) og Stiftelsen Harmonien (Bergen Filharmoniske Orkester).
- 6 Substantivet *bunad*, som på Hulda Garborgs tid vart brukt både om husbunad, bladbunad og kledebunad, blir i dag nesten berre brukt og forstått som folkedrakt, som er den einaste betydningen oppført i *Bokmålsordboka* (nettversjonen): „nasjonaldrakt, fest- og høytidsdrakt som har bakgrunn i en folkedrakt“. I *Nynorskordboka* står „1 nasjonaldrakt; (norsk) folkedrakt; klede (I), kledning *hardangerbunad /hovudbunad / gå i bunad* ha på seg nasjonaldrakt, i litterært mål: (ytre, synleg) form *skrivemåten er berre bunaden til eit ord* 2 ting som trengst til hushaldet; utstyr *husbunad* 3 reiskap, verktøy“ (*Nynorskordboka*, nettversjonen).
  - 7 I det todelte regimets tid, med ulike læreplanar for folkeskulen i byane og på landet, vart ikkje planane for by og land reviderte og utgjevne på same tidspunkt. Dei to som her er jamførde, er dei to nyaste.
  - 8 Det var skilnad på planane for kroppsøving i byen og på landet. I byskulen rekna ein gymnastikksal som det normale, men i landsfolkeskulen står det „Der ein har gymnastikksal“, og „Når det er vêt til det, driv ein alle øvingane ute“ (*Normalplan* 1954: 196 f.). Ein annan skilnad er at i normalplanen for byfolkeskulen var det kjønnsdeling frå og med 4. klasse.
  - 9 Tittelen er eit mysterium. Det er ikkje litteraturliste i læreplanen, og det finst ingen publikasjon med denne tittelen i den nasjonale biblioteksdatabasen bibsys. Derimot gav Klara Semb ut *Norske folkedansar I* og *II*, *Norske folkedansar II. Rettleiding um dansen* (Semb 1922) og *Norske folkedansar I. Dansevisor*, saman med Knut Liestøl (Semb og Liestøl 1922), og desse har kome ut i stendig nye utgåver, „Berre NF I og NF II kom i 8 og 5 utgåver mellom 1922 og 1961“ (Semb 1991:5), og endå fleire utgåver etter det. „Første utgåva av *Norske folkedansar* kom i 1922. Dette er ei omarbeidd utgåve av dei tidlegare songdans- og rettleiingsbøkene i serien *Norske folkedansar*“ (Semb 1991: kolofonside). Semb står som forfattar i 1991, 21 år etter sin død, fordi dette er andre opplaget av ei utgåve frå 1985, som var „Omarbeidd og utvida av ei nemnd i Noregs Ungdomslag. Desse har vore med i arbeidet: Egil Bakka, Ole Ekornes, Kåre Herdlevær, Liv Midttun, Tor Stallvik og Turid Mørk Øfstås“ (Semb 1991: tittelblad). Det ligg nær å tru at det er klassikaren *Norske folkedansar* som det er vist til i læreplanane. I anna fall må det ha eksistert ein uregistrert publikasjon med den tittelen som er oppgjeven.
  - 10 *Normalplan for byfolkeskolen* av 1925 var derimot langt mindre detaljert, der står det berre nemnt „sangleker og danseleker“ for jentene frå 4. klasse og oppover (*Normalplan* 1925: 66 ff.).
  - 11 Saabye 2011 refererer eit kompetansemål i kroppsøving på ungdomstrinnet om dansar frå norsk kulturtradisjon (Saabye 2011:74), men det viser seg at planen vart endra i 2012 (udir, nett).
  - 12 „Det som skil den norske songdansen klårast frå den færøyske er brigdet, eit komponert innslag som er ei endring eller skifting i dansen frå det faste grunnsteget som går i ring. Ordet brigade tyder også endring“ (Bakka 1991:25).
  - 13 Takk for opplysningar til Trygve Horgen, Bergen (deltakar i leikarring, e-post 19/8-2016), til Runa Evensen, Kristiansand (leiar i NKP, e-post 18/8-2016) og til Cecilie Evensen, Bergen (leiar i pionerlag, telefon 25/8-2016). Folkeviseleik vart brukt i pionerlaga i heile landet, og var vanleg på sommarleirar (opplyst av Cecilie Evensen i telefon 25/8-2016).

- 14 Søk i nettversjonen av *Kunnskapsløftet* gjev 63 treff for *nasjonale kulturarv*, av dei er 49 i fag- og læreplanar og 123 treff for *globale kulturarv*, alle i fag- og læreplanar (<http://www.udir.no/Lareplaner/Kunnskapsloftet/>, lasta 6/1-2016).

*Olav Solberg*

## Draumkvedet og Kloster-Lasse – religion og balladedikting etter reformasjonen

### ABSTRACT

„Draumkvedet“, or „The Dream Vision of Olav Åsteson“, is probably the most famous of all Norwegian medieval ballads. Since the ballad collectors first came to the Norwegian countryside in the 1840s, it has been held in very high esteem. The ballad singers, however, did not remember the whole ballad story, only parts of what once must have been a text with a very clearly formulated Catholic message. In his collection *Norske Folkeviser* (1853) the Rev Magnus B. Landstad writes disapprovingly about one Lutheran pastor who, according to what people said, had been preaching ardently against „Draumkvedet“ because of its Catholic content. In my paper I will discuss a very probable connection between „Draumkvedet“ and the Norwegian Jesuit Laurentius Nicolai or Kloster-Lasse (1538-1622), as he was usually called. Born in Tønsberg, Kloster-Lasse became Scandinavia’s most famous defender of the old faith, especially in the 1570s when he was engaged – unofficially – by the Swedish king, John III, to reintroduce Catholicism in Sweden. As supervisor at the King’s seminary in Stockholm, he worked hard to persuade the students to convert to the Roman Church. Documents from the time seem to prove that Kloster-Lasse made use of „Draumkvedet“ in his teaching, having probably learnt the ballad in his youth in Tønsberg.

Noko av det mest fascinerande ved nordisk balladedikting er formidlinga av eldre tiders mentalitet. Balladesjangren oppstod etter alt å dømme i dei siste tiåra før 1300 og tok sjølvstøtt opp i seg emne og problemstillingar som då var aktuelle. Dessutan vart eldre litterære sjangrar som eddadikt,

fornaldersoger og riddarsoger, gjenbrukt og vidareført. Det er mange hundre år sidan, men som munnleg tradisjonsdiktning har balladen likevel teke vare på mykje av det gamle tankegodset, ikkje minst katolsk kristendom. Truleg er det vanskeleg for oss i dag å forstå i kor sterk grad katolsk mentalitet sette preg på tankegang og kjensleviv hos lek og lærd.

Katolske trusførestellingar er til stades i nær sagt alle slags mellomalderballadar, bl.a. i dei naturmytiske visene, som Helge Skjødt har vist (Skjødt 1935: 8–11, passim). Men det er rimeleg å gå ut frå at det er dei såkalla legendevisene, viser med religiøse og etiske emne, som særleg tek for seg katolske trusførestellingar. I desse visene møter vi bl.a. helgenar av ulike kategoriar, og stoff frå mellomalderens prosalegendar blir omdikta og vidareført i balladeform. Men etter reformasjonen kom alle former for katolisisme i Norden under press. Lutherske reformatorar motarbeidde systematisk katolsk kultur og tru. I det følgjande kjem eg til å løfte fram og drøfte nokre problemstillingar knytt til religion og balladediktning etter reformasjonen, med utgangspunkt i den norske legendeballaden „Draumkvedet“ og motreformatoren Kloster-Lasse.

### **Draumkvedet**

Mange vil vere kjende med den norske legendeballaden „Draumkvedet“ (TSB B 31). Kort fortalt handlar „Draumkvedet“ om ein mann som legg seg til å sove julekvelden. Han vaknar ikkje før 13. dag jul, dvs. den 7. januar. Då salar han hesten og rir til kyrkje, for han vil fortelje draumen sin til alle – ein visjonær, ekstatisk draum, der sjela hans har vandra gjennom dødsriket. Olav Åsteson har sett konsekvensen av gode gjerningar, og han har ikkje minst sett syndarar bli straffa for misgjerningane sine. Han har sett kva som vil skje på domedag, når dei gode maktene, med erkeengelen Mikael og Kristus i spissen, møter dei vonde maktene med Grutte Gråskjegge – djevelen – i brodden for sin hær.

„Draumkvedet“ den mest kjende av alle norske mellomalderballadar, blant lek og lærd. Innhaldet er originalt, og det formidlar ei stemning av mystikk og fjern fortid. Den sterke interessa for „Draumkvedet“ går tilbake til 1840-åra, då Landstad, Olea Crøger og Jørgen Moe skreiv ned balladen frå munnleg tradisjon i Telemark, og Sophus Bugge kring ti år seinare publiserte den første vitskaplege utgreiinga: ‘Mythologiske Oplysninger til Draumekvædi’ (1854). Året før hadde Landstad og Olea Crøger gjeve ut *Norske Folkeviser*, der „Draumkvedet“ var trykt i to former (Landstad [1853] 1968: 63–96). Den eine forma var samansett av oppskrifter etter fleire songarar, den andre etter Telemarks-songaren

Maren Olsdotter Ramskeid, fødd i 1817, som emigrerte til Amerika i 1852. Særleg forma etter Maren Olsdotter Ramskeid er viktig, både på grunn av innhald og handling, og fordi vi veit at Maren song i tradisjon etter faren, og han etter sin far. Vi har altså sikre opplysningar om at „Draumkvedet“ vart sunge i same slekt på 1700-talet, ei slekt med såkalla „gode bønder“ der fleire var lese- og skrivekunnige (Jonsson og Solberg 2011: 334–337).

Tidleg i 1890-åra heldt Moltke Moe ei forelesingsrekke ved Universitetet i Christiania om „Draumkvedet“. Dette var forelesingar som vekte stor oppsikt. Nokolunde samstundes var det elles at Moe laga si restituerte form av „Draumkvedet“ på 52 strofer, den teksten dei fleste kjenner som „Draumkvedet“ i dag. Songaren Thorvald Lammers som hadde følgd Moes forelesingar, heldt ei rad konsertar der han song „Draumkvedet“ a capella. Blant dei mange som let seg rive med av Lammers' song, var Hulda Garborg, som gjenskapte den norske folkevisedansen etter færøysk mønster, og diktaren Hans E. Kinck. Kinck skreiv i 1892 ei avhandling om tilhøvet mellom edda- og balladedikting, og seinare gav han ut to framifrå noveller der balladen står i sentrum: „Vaarnætter i Norge“ og „Mot ballade“. Etter kvart fekk „Draumkvedet“ plass i lesebøker og antologiar og vart slik eit klassisk norsk song-dikt.

„Draumkvedet“ vart tidleg vurdert som dei siste restane av eit svært gammalt visjonsdikt/kvad/vise, frå høg mellomalderen, dvs. frå 1200-talet eller helst endå eldre. Den som gjekk lengst i konkret å tidfeste „Draumkvedet“, var tradisjonssamlaren, diktaren, redaktøren, anarkisten og presten Ivar Mortensson-Egnund. Han meinte at „Draumkvedet“ hadde blitt dikta ved juletider i 1147, og at opphavsmannen var abbeden Ranulv i Lysekloster, i nærleiken av Bergen. På den andre sida kan vi plassere folkloristen Brynjulf Alver, som gav ut ei bok om „Draumkvedet“ (1971). Alver hevdar her at „Draumkvedet“ eigentleg ikkje er nokon verkeleg ballade, men ein kompilasjon av gamlestev-strofer, som ein eller annan kreativ person sette saman på 1700-talet (Solberg 2011: 71–72).

Som det vil gå fram av artikkelen min, er eg usamd både med Mortensson-Egnund og Alver. Eg er overtydd om at „Draumkvedet“ er ein gammal norsk ballade, truleg frå den første fasen i nordisk balladedikting, dvs. frå tida kring 1300, eller i alle fall frå 1300-talet. Både det alderdommelege språket og den katolske tendensen i teksten tyder på det. Jamvel om balladen var på veg ut av tradisjonen i 1840-åra, har to-tre av dei beste oppskriftene framleis indre logikk og samanheng, jamvel om handlinga er annleis i „Draumkvedet“ enn i dei fleste balladar.

Det er ikkje slik som enkelte har hevda, at „Draumkvedet“ manglar episk tråd. Det finst ei ytre handling, men det er ei draumehandling. Den gjer visa særmerkt.

### **Kloster-Lasse**

Kloster-Lasse vil vel for mange vere ein ukjend person. Likevel spela han ei viktig rolle i heile Norden i si tid, sprenglærd teolog, prest og jesuitt som han var. Det er skrivne to digre biografiar om denne mannen, av den dansk-estiske historikaren Vello Helk (1966) og av den norske religionsforskarer Oskar Garstein (1998) – og mangt anna. Undertittelen på Garsteins biografi uttrykker ganske presist kva Kloster-Lasse arbeidde for: *Stormfuglen som ville gjenerobre Norden for katolisismen*. Kloster-Lasse var altså såkalla motreformator, ein av dei aller fremste i Norden. Han heitte eigentleg Laurits/Lars Nilsson og vart fødd i 1538 i Tønsberg i Noreg, der faren var ein velstående kjøpmann som hadde råd til å la sonen studere – først i Oslo og København og seinare i Louvain i Belgia. Det var her han møtte jesuittane, pavens frontkjemparar, som skulle stå i spissen i kampen for å vinne dei fråfalne protestantane tilbake til moderkyrkja. Med sine store evner og energi vart Kloster-Lasse ein mann Roma satsa på.

I 1576 vart han send til Stockholm, der Johan III var konge. Johan III hadde katolske sympatiar, han var gift med ei polsk prinsesse, Katarina Jagellonica. Kongen gav Kloster-Lasse vide fullmakter, deriblant hovudansvaret for utdanninga av teologar i Sverige. Baktanken var at skolerte studentar og prestar som hadde følgd Kloster-Lasses undervisning, skulle bidra i religionskampen, slik at Sverige kunne halde fram med å vere eit katolsk land. Sjølv underviste Kloster-Lasse i eit nedlagd fransiskanar-kloster på Gråmunke-holmen, nå Riddarholmen, i Stockholm, og på den måten fekk han tilnamnet sitt, Kloster-Lasse. Den første tida i Stockholm siglde Kloster-Lasse under falsk flagg og presenterte seg som luthersk teolog, men etter kvart spela han med opnare kort. Eit par uheldige episodar gjorde at kongen vart nøydd til å utvise han frå Sverige, noko som skjedde i 1580. Seinare prøvde Kloster-Lasse utan hell å overtude den danske kongen Christian IV om at han burde vende attende til romarkyrkja.

På sine gamle dagar møtte Kloster-Lasse den store protestantiske krigarkongen Gustav II Adolf i Riga, og i følgje tradisjonen skal kongen ha skjelt den gamle stormfuglen ut etter notar:

„Din helvetes gubbe,“ skal svenskekongen ha brølt [...] „lever du fremdeles“ Er du ikke blitt mer fornuftig med årene? Vil du aldri åpne øynene for sannheten, din muldvarp? Eller vet du virkelig ikke om den evige ild som venter deg såfremt du ikke slutter deg til den sanne religion?“ Uforferdet skal den norske jesuitt ha stirret kongen rett inn i øynene og svart: „Det er mitt håp, høyst ærede konge, at min tro vil lede meg bort fra det sted som Deres Majestet er på vei mot på grunn av Deres religion“! (Garstein 1998: 23).

Kloster-Lasse døydde i 1622 i Vilnius i Lithauen og er gravlagd der, under kyrkjegolvet i Johanneskyrkja ved jesuittkollegiet.

Er det nokon samanheng mellom „Draumkvedet“ og Kloster-Lasse? Ja, eg meiner det er god grunn til å tru at den norske stormfuglen hadde kjennskap til „Draumkvedet“, og at han medvite brukte den gamle mellomalderballaden i forkyninga si på Gråmunkeholmen i Stockholm. Kloster-Lasse kom som nemnt frå Tønsberg i Vestfold, eit fylke som grensar opp til Telemark. Telemark hadde både på 1800-talet og tidlegare ei uvanleg rik balladedikting. Kloster-Lasse hadde sannsynlegvis høyrte og lært „Draumkvedet“ i barndomen i Tønsberg. Som katolsk motreformator må Kloster-Lasse ha merkt seg den religiøse krafta i balladediktinga, eit dikt som „Draumkvedet“ måtte kunne nyttast for å vinne villfarne sjeler attende til Romar-kyrkja. Motsett kom lutheranarane etter reformasjonen til å freiste å luke ut katolsk dikting frå folkekulturen. Iherdige prestar gjekk til åtak på katolsk kultur blant allmugen, deriblant „Draumkvedet“. Dette kjem eg tilbake til.

### **Draumkvedet og katolisismen**

Kvifor skulle Kloster-Lasse bruke „Draumkvedet“ i undervisning og forkyning? Sjølv sagt fordi „Draumkvedet“ er eit kraftfullt katolsk dikt. Det er ein tekst som har ein lettfatteleg og tydeleg katolsk-kristen moral, med ei spennande, dramatisk handling som kan leggjast fram i song, eller som kan seiast fram. Ein god pedagogisk tekst, med andre ord. Dette høyrer kanskje sjølv sagt ut, men likevel har det katolske aspektet ved „Draumkvedet“ stort sett vore neglisjert i norsk balladeforskning, då den vart etablert ved midten av 1800-talet. Ein har sett på „Draumkvedet“ som eit nasjonal-ikon, ein klassisk tekst for store høgtider og store hendingar, men i liten grad som ein katolsk-kristen tekst.

Dette heng saman med norsk historie. Etter reformasjonen fekk nordmenn eit svært anstrengt forhold til katolisismen. Med omveltningane

i 1536 vart katolisismen forboden i Noreg som i Norden elles. Og den norske Grunnlova som vart vedteken på Eidsvoll i 1814, slo fast at den evangelisk-lutherske religionen framleis skulle vere statens offentlege religion. Jesuittar og munkeordenar vart ikkje godtekne på norsk jord. Rett nok vart det med dissenterlova (1845) høve til å organisere kristne trussamfunn utanfor statskyrkja, men synet på katolisisme og katolikkar endra seg lite og seint. Dette kjem tydeleg fram i samband med striden kring Lars Eskeland. Eskeland var ein norsk folkehøgskolemann som konverterte til katolisismen. Overgangen vekte sterke reaksjonar, og Stortinget vedtok med klart fleirtal (1927) at Voss Folkehøgskole der Eskeland var rektor, ikkje kunne få statsstønad så lenge han – som katolikk – sat i stillinga.

Då Landstad samla folkeviser i Telemark i 1840-åra, vart han kjend med at ein av forgjengarane hans hadde arbeidd ivrig for å fjerne restane av katolsk kultur, og særleg „Draumkvedet“, blant allmugen i Telemark. Landstad skriv om denne presten i *Norske Folkeviser*:

I Skafsaa-Bygd har man fortalt mig at [„Draumkvedet“] der var meget almindeligt, indtil Præsten Hans Mathias Abel (resid. Capellan til Fyrisdal og siden Sognepræst til Mo omkring 1770), der fandt at det indeholdt en forargelig Blanding af Hedenskab og katholsk Overtro, ivrede stærkt imod dets Brug, og derved bevirkede at det overantvordedes til Glemsel. Paa samme Maade er det vel gaaen til andre Steder (Landstad [1853] 1968: 65–66).

Hans Mathias Abel, fødd i 1738, er truleg mest kjend som farfar til den store matematikaren Niels Henrik Abel. Elles var han ein typisk norsk opplysningsprest og skal visstnok ha innført potetene i Fyresdal, der han var kapellan. Men fordømte han verkeleg „Draumkvedet“ frå preikestolen, slik Landstad skriv? Nokre linjer frå eit dikt Abel skreiv, tyder faktisk på at han var truande til det. Abel rosar her ein embetsbror – ein klokkar – fordi denne mannen i følge Abel har skaffa seg europeisk-musikalsk utdanning, og ikkje lenger syng barbariske gamle kjempeviser, som vel må vere balladar?

Molands deilige Chor-Sanger,  
Præsten næst i Rang og Gang,  
Se min muntre Geist gaar svanger  
Til dig med en Nytaarssang.

De Barbariske i Norden  
Vidste ei af saadan Orden;  
Deres Sang var Kjæmpeviser,  
Gryntende som franske Griser;  
Men din Stand har Folk poleret,  
Bønder som Cantores er,  
Sangen blir nu saa trakteret,  
Som Italier var her [...]  
(Solberg 2011: 74).

Om vi skal ta Landstad på alvor, noko eg ikkje ser nokon grunn til at vi *ikkje* skal gjere, vart det i opplysningshundreåret drive eit iherdig arbeid i Telemark (og i resten av dobbeltmonarkiet Danmark-Norge) for å utrydde restane av katolisismen, deriblant katolske viser/dikt som „Draumkvedet“. Telemarks-presten Abel levde opp til forventningane som låg nedfelte i den danske biskopen og forfattaren Erik Pontoppidans såkalla „feiekost-skrift“, som ber den omstendelege tittelen: *Fejekost til at udfejje den gamle Surdejg eller i de danske Lande tiloversblevne og her for Dagen bragte Levninger af saavel Hedenskab som Papisme* (1736).

### **Kloster-Lasse i Laurentius Raimundius' kyrkjehistorie**

Den norske stormfuglen Kloster-Lasse kan knytast til „Draumkvedet“ gjennom eit svensk kyrkjehistorisk verk, skrive i 1638 – altså ikkje så svært lenge etter reformasjonen. Tittelen er lang, tidstypisk og informativ: *Historia Liturgica, eller en kort Beskrifvning om den Förändring i Religion som uti Höglåflig i Åminnelse, Konung Johan den IIIs Tid här i Sverige, medelst den Påfwiska Messans eller så kallade Liturgiens antagande, förehades, och det myckna onda hon med sig förde*. Forfattarens namn er Laurentius Raimundius, fødd i 1608 og prest i Södermanland. Av tittelen kan vi sjå at han skriv på vegner av dei som vann kyrkjestriden i Norden på 1500-talet. Raimundius' bok har vore kjend av fleire balladeforskarar, frå Sverker Ek til Bengt R. Jonsson – ikkje minst den sistnemnde skriv interessant om boka i *Om Draumkvedet och dess datering* (1996). Eg skal trekke fram nokre tekstutdrag frå *Historica Liturgica* som kan belyse tilhøvet til „Draumkvedet“.

Laurentius Raimundius presenterer Kloster-Lasse for lesaren på denne måten:

Denne Kloster Lasse, efter han någorlunda kunde tala vårt Svenska språk (efter denna gemenskap, som är emellan Svenska och Norska) stälte sig i begynnelsen någorlunda höfwisk och skickeligen, at man begynte få til honom tämmeligit behag: Uprättade ock et Collegium, deruti tienandes och underwisandes ungdomen; alt detta så hemligen och illisteligen, at ingen förstod hans illistighet och practique [...]. Omsider, sedan Liturgia begynte komma så småningom mer och mer i dagsliuset och få öfwerhanden, förnam man först, hwad han war för en karl: ty då bet han (som man säja plågar) hufwudet af skammen (Stiernman [utg.] 1745: 11–12).

At Laurentius Raimundius har hatt sans for ironi og sarkasme, er tydeleg – det hadde forresten Kloster-Lasse også. For å ironisere over og latterleggjere Kloster-Lasse, som han eksplisitt nemner ved namn, trykker Raimundius i *Historica Liturgica* ei fingert rettleiing på knittelvers, der han gjev Kloster-Lasse – „Anti-Christi Prest“ som han blir kalla – nyttige råd. Rettleiinga følger like etter at han har sitert Kloster-Lasses såkalla *Satansbrev*, også eit fingert skrift, frå Satan til medhjelparane han i denne verda, dvs. lutheranarane. Poenget i ettertid – for oss – er at referansar til balladedikting og folkeleg kultur kan sannsynleggjere at Kloster-Lasse verkeleg gjorde bruk av balladeforteljingar og folkelege historier då han underviste i Stockholm, og at dette har vore kjent for Laurentius Raimundius. Han skriv:

Här lyster mig införa en liten undervisning full med de Papisters willfarelse, dem hwar och en Christen bör taga sig til wara före, stäld på Rim til Anti-Christi Prest [Kloster-Lasse], huru han skall sitt arbete och handel i wärcket ställa.

Så bruka nu ditt embete som en Man,  
Låt se du tager saken wäldigt an,  
Men aldräförst kläd dig i en fårakiortel wid,  
Och låt honom wara ned på fötterna sid [...].

War menlös, som en dufwa och stryk dig om munnen  
Som en Ulfwer den hos porten lurar på hunden.  
Om Christi får dig på rösten kenna få,  
Och willja icke til dig öfwer bron gå,

Ty de höra Ulfwetungan under fåraskinnet tiuta,  
Och förnimma försätet hwart det will luta [...].

Helgonens förböner äro ock mäktigt goda,  
All wälfärd skall du dig här igenom förmoda,  
Och att tilbedia helgonen med en stadig tro,  
Så hielpa de dig öfwer Gillebro [...].

Lär och din församling tro  
Om Helfwetis förborg och gillebro,  
Där de om ens skulle öfvergånga  
Barfötter uppå de jerntånger många:  
Med mindre de låta dig ett par skor få  
Och penningar i dem så många som där kunde gå,  
Då skall deras fötter alsintet skada,  
Ehuru taskan måste förbada [...]  
(Stiernman [utg.] 1745: 98–103).

Finst det Draumkvede-referansar i desse linjene? Ja, slik ser det ut for meg. Men først nokre ord om formell tilknytning til balladesjangren. Då tenkjer eg på knittelversemålet som er brukt her, og som var vanleg i svenske rimkrøniker i seinmellomalderen. Dessutan vart knittelverset brukt i dei såkalla Eufemiavisene, dei tre versforteljningane *Ivan Lejonriddaren*, *Flores och Blanzeflor* og *Hertig Fredrik av Normandie*. Eufemiavisene vart omsette til svensk knittel ved det norske hoffet like etter 1300 og inneheld ei mengd ballade-allusjonar. Vidare bør det nemnast at knittelverset er formelt identisk med linjene i tolinja balladestrofer. Sjølve verseemålet kan altså seiast å invitere balladen inn på teppet, som ein bak- eller intertekst.

Så er det den gjennomgåande metaforikken og tematikken. Kloster-Lasse som kamouflert *ulv*, kledd som *sau* – „i fårakiortel vid“ – harmlaus som ei himmelens *due*. Folkeleg kultur framstiller ofte menneske i dyreroller, berre tenk på nokre av dei mest populære skjemtevisene og eventyra. Reint konkret ligg Johannesevangeliets lesestykke om den gode hyrden som vaktar sauene sine, til grunn for framstillinga, men også forestillinga om bjøllesauen som går føre slik at dei andre sauene trygt kan følgje etter. At sauekjortelen må vere sid er absolutt nødvendig, for elles vil ulvens og Kloster-Lasses sanne natur kome for ein dag. Då vil

dei svarte ulvelabbane bli synlege. Dette ser ut til å vere ein referanse til eventyret om ulven og dei sju geitekillingane, som vi bl.a. kjenner frå brørne Grimms eventyr. I Grimm-brørnes eventyr er det nettopp labbane og ulvens grove stemme som avslører kven han eigentleg er.

Det er i dei neste linjene vi finn referansane til „Draumkvedet“. Stadnamnet *gillebro* er sannsynlegvis Draumkvede-brua *Gjallarbrui*, også kalla *Gjeddarbrui*. I norrøn mytologi går Gjallarbrua over elva *Gjoll* – til dødsriket – men i „Draumkvedet“ fører brua til den andre heimen og i siste instans til paradiset. Vandraren må på eit eller anna vis passere denne brua, noko som ikkje er enkelt. For det er ei bru full av livsfarlege hindringar i form av kvasse piggar og mothakar, og ville dyr. Det som bergar vandraren, er dei gode gjerningane. Dersom menneska gjev mat, skor, klede og pengar til dei fattige her på jorda, vil dei få si løn i den andre heimen og sleppe over. I Draumkvede-versjonen etter Maren Ramskeid heiter det såleis om løna, i form av skor:

Sæl æ dei i føesheimen  
den fattike gjæve skor  
han tar no inkje bærføtte gange  
på kvasse heklemoe  
(Blom [utg.] 1982: 116).

I versjonen etter ein annan framståande Draumkvede-songar, Anne Ånundsdotter Lillegård (1792–1863), heiter det om sjølve brua:

Kjæm eg meg åt Gjeddarbro'e  
ho hængje så høgt i vinde  
ho va fast me krokar slægje'  
å nagle me korjom [kvar] tinde  
(Blom [utg.] 1982: 120).

Etter mitt syn er det mykje som tyder på at Kloster-Lasse brukte „Draumkvedet“ og andre tekstar frå folkeleg kultur som pedagogiske grep i undervisninga si. Jesuittane var kjende som spesielt gode lærarar, som underviste med hjelp av nye metodar. Som jesuitt og undervisar har stormfuglen frå Tønsberg truleg brukt „Draumkvedet“ så effektivt at ettertida mintest det og kunne skrive om det, slik Laurentius Raimundius gjorde i sitt kyrkjehistoriske verk.

Det finst elles ein mogleg referanse til „Draumkvedet“ i Floda kyrka i Södermanland i Sverige, der 1400-talsmålaren Albertus Pictor har måla sjelevegaren Mikael med skålvekta, slik Mikael ofte blir framstilt. Albertus har også måla andre ballademotiv, som vi finn att i ‘Sankt Olavs kappsigling’ (TSB B 12), ei vise som skildrar korleis sankt Olav og Harald Hardråde kappsigler til Trondheim. Refrenget i kjempe- og trollballaden „Holger Dansk og Burmann“ (TSB E 133) er gjengitt i Floda kyrka i samband med Albertus’ bildeframstilling.

### **Exit jomfru Maria og andre heilagmenne**

I den djupe svevnen møter Olav ei kvinne med raude gullringar på hendene, og han kjenner henne att som gudmor si, altså eit dåpsvitne. Det er likevel svært sannsynleg at det bak gudmor-figuren løyner seg ein aktør med større posisjon, *Guds mor*, jomfru Maria. Bugge er inne på ei slik tolking i „Mythologiske Oplysninger til Draumekvædi“. Slik Draumkvede-materialet ligg føre, er det uråd å vite noko sikkert om kva rolle jomfru Maria opphavleg har spela i „Draumkvedet“, men det kan godt tenkjast at nettopp *ho* har vore Olavs vegvisar i den andre heimen. Det er ulogisk at han ikkje skal ha nokon til å syne han vegen og forklare kva han ser, alt det ukjende og merkelege som han ikkje av seg sjølv kan forstå. Det finst så vidt eg veit ingen mellomaldervisjon utan vegvisar, som visjonæren kan stø seg til på vegen.

At jomfru Marias posisjon i „Draumkvedet“ var uklar og utydeleg på 1800-talet, er som vi kunne vente. Sidan reformasjonen hadde lutherske prestar og predikantar vore ute etter henne – i kyrkjekunsten, i litteraturen, i folketradisjonen. Her er eit par døme på korleis Maria-figuren vart fjerna frå balladediktinga. I ei svensk oppskrift frå midten av 1500-talet av balladen „Sankt Jørgen og draken“ (TSB B 10) heiter det i første strofe:

Loffuat warde jomfrv maria  
och henne welsignade son,  
jack uill eder en viso queda  
hon är giordt om riddar sancte orrian  
(SMB 2: 66).

Men i ei oppskrift frå tida kring 1600 då den svenske reformasjonen var i ferd med å feste seg, heiter det politisk og religiøst korrekt:

Loffuat wari gud fader vdi himmelrijk  
Och hans welsignade son,  
Jag will eder en wijsa queda.  
Hon er giordt af Riddar Sancte Iören  
(SMB 2: 67).

Når sankt Jørgen eller sankt Georg – kjend bl.a. som drakedrepar – har fått behalde plassen, er det truleg fordi han på denne tida ikkje berre spela ei religiøs, men også ei politisk rolle i Sverige. I 1489 vart den monumentale skulpturen „Sankt Georg og draken“ reist i Storkyrkan i Stockholm. Skulpturen var bestilt av Sten Sture d.e. til minne om sigeren over danskekongen Christian I (1471), og den vart oppfatta som ei politisk-symbolisk framstilling av striden med danskane: Sten Sture er sankt Georg, draken er danskane, og den vakre kongsdottera som sankt Georg bergar frå drakekjeften, er Sverige.

Eit anna døme på at jomfru Maria vart *persona non grata* i balladediktinga har vi i „Dronning Dagmars død“ (TSB C 6). Dronninga ligg sjuk med svære fødselssmerter, og ei av ternene hennes blir beden om å lese frå „sancte Marie Bog“, truleg ei bok med Maria-legender eller Maria-vers. Dette kan kanskje hjelpe dronninga. Slik heiter det i Svanings handskrift II (1580):

Saa tog hun sancte Marie bog,  
hun leste op alt det hun kunde;  
det vil ieg for sandingen sige:  
saa saare hendis øyen de runde  
(DgF III: 213).

Jomfru Maria har altså framleis ei rolle å spele i denne handskriftsteksten, men i Vedels trykte tekst i *Hundrevisebogen* (1599) er dette endra i samsvar med politisk-religiøse signal. Anders Sørensen Vedel var luthersk prest og visste kva som skulle til, så strofa lyder nå:

Hun tog Bogen vdi sin Haand,  
saa sørgelige der vdi læste:  
„Hielp oss CHrist i Himmerig,  
at i eders Liff kunde friste!“  
(DgF III: 216).

Det er såleis gode grunnar til at mellomalderballadane i så liten grad handlar om jomfru Maria. Den danske viseforskaren Ernst Frandsen forklarar rett nok jomfru Marias fråver ved vanlege folks „manglende Fortrolighed, ikke med Emnet i sig selv, men med Mennesket Maria. Madonna var virkelig Gudinde, og hendes Plads var ikke i Folkevisen“ (Skjødt 1935: 11). At dette ikkje kan stemme, viser eksempla ovanfor, på systematisk fjerning av den truleg mest folkekjære av alle helgenar.

Heilt lykkast det ikkje å fjerne jomfru Maria frå den folkelege kulturen. Ho overlevde i eventyr, i småvers og viser, og ikkje minst i plantenamn som Maria gullsko, Marihand, Marinøkkel, Marimynte, Marisko, Marikåpe, Jomfrurose, Madonnalilje – og mange, mange andre. Dessutan gjekk namnet hennes aldri ut av bruk, tvert imot vart Maria eitt av dei aller vanlegaste kvinnenamna i norsk tradisjon, i ulike former, som Maria, Marie, Mari, Marit, Margot og Margit.

Elles gjekk lutheranarane også til felts mot andre helgenar. Det førte til at mange av heilagvisene/legendevisene vart trengde unna. Mange har utan tvil rett og slett forsvunne frå den nordiske tradisjonen, noko som forklarar at vi har relativt få slike balladar igjen. Legendevisa „Sankt Jakob“ (TSB B 7) som handlar om apostelen Jakob og fortel korleis han sigler på ein stein over havet til eit heidensk land og lykkast med å omvende kongen, var nesten borte frå den norske tradisjonen på 1800-talet. Visa fanst berre i Vest-Telemark, i ein einaste slektskrins.

Men Elen Jensdotter Rolleivstad (1793–1876) kunne „Sankt Jakob“, og ho sytte for å lære bort visa til dei to døtrene sine, Jorunn og Anne. Dessutan kunne Gunhild Kjetilsdotter Sundsli (1781–1869) ‘Sankt Jakob’ – Gunhild som var Elens svigerinne. Med Elens dotter Anne Bendiksdotter Howard kom elles „Sankt Jakob“ over havet endå ein gong, for ho emigrerte til Amerika (Jonsson og Solberg 2011: 544–547). Der, dvs. i Fergus Falls i Minnesota, skreiv avismannen Torkel Oftelie opp „Sankt Jakob“ etter henne (1917) – men det er ei anna historie.

### **Til slutt**

Vi veit dessverre alt for lite om kva som konkret skjedde med folkelegkatolske kulturytringar etter reformasjonen, reint bortsett frå at dei kom under sterkt press og i mange tilfelle vart trengde til sides. Å finne fram til og undersøke leivningane av det som måtte finnast i forskjellige slags kjelder, er eit stort prosjekt – eller helst fleire prosjekt. Men det er også eit utfordrande og viktig arbeid som ventar på å bli gjort.

## Bibliografi

- Alver, Brynjulf 1971. *Draumkvedet*. Oslo-Bergen-Tromsø.
- Blom, Ådel Gjøstein [utg.] 1982. *Norske mellomalderballadar* 1. Oslo-Bergen-Tromsø.
- DgF: Grundtvig, Svend, Olrik, Axel, Grüner-Nielsen, H., Hildeman, Karl-Ivar, Dal, Erik, Piø, Iørn, Knudsen, Thorkild, Nielsen, Svend, Schiørring, Nils, Rossel, Svend H., Hornby, Rikard, Sønderholm, Erik. [1853-1863] 1966. *Danmarks gamle Folkeviser* I- XII. København.
- Garstein, Oskar 1998. *Klosterlasse. Stormfuglen som ville gjenerobre Norden for katolisismen*. Oslo.
- Jonsson, Bengt R. 1996. *Om Draumkvædet och dess datering*. Stockholm.
- Jonsson, Bengt R., Solheim, Svale og Danielson, Eva [utg.] 1978. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo-Bergen-Tromsø.
- Jonsson, Bengt R. og Solberg, Olav 2011. 'Vil du meg lyde'. *Balladsångare i Telemark på 1800-talet*. Oslo.
- Landstad, Magnus B. [1853] 1968. *Norske Folkeviser*. Oslo.
- Nyman, Magnus 2002. *Förlorarnas historia*. Stockholm.
- Skjødt, Helge 1935. „De katolske elementer i trylleviserne“. *Danske Studier*. København.
- SMB: Jonsson, Bengt R., Jersild Margareta og Jansson, Sven-Bertil. 1983-2001. *Sveriges Medeltida Ballader* 1-5. Stockholm.
- Solberg, Olav 2011. „’Paa gammelt Maal og paa Pergament’. Har det funnest ein skriftleg norsk balladetradisjon?“ *Maal og Minne* 2: 67–95.
- Stiernman, Anders Anton von [utg.] 1745. *Historia Liturgica, eller en kort Beskrifvning om den Förändring i Religion som uti Höglåflig i Åminnelse, Konung Johan den IIIs Tid här i Sverige, medelst den Påfwiska Messans eller så kallade Liturgiens antagande, förehades, och det myckna onda hon med sig förde*. Opsatt År 1638 af Laurentio Raimundio, och nu i allment tryck utgifwen. Stockholm.

**Olav Solberg** er professor emeritus i nordisk litteratur ved Høgskolen i Telemark. olav.solberg@usn.no

THEME AND  
MOTIF RESEARCH



*Tóta Árnadóttir*

## Den flyvende bejler – historie og sammenhæng

### ABSTRACT

The Faroese ballad of the flying suitor, „Flúgvandi biðil“ (CCF 127) is about a young maid, who refuses to marry anyone but a man who can fly. This article explores possible connections between the Faroese version and other variations of this ballad and with similar stories – one of them being the medieval story of Yonec, known from the *lais* by Marie de France. There are some relevant differences in the various texts, which can be seen as reflecting different attitudes towards the suitable role of the woman in a romantic relationship. Apart from the comparison between various texts, ideas from Malan Marnersdóttir and Sigríð Aksnes Stykkets work on women in the Scandinavian ballads are included.

Denne artikel omhandler den færøske folkevise „Flúgvandi biðil“ (CCF 127) og dens forbindelser til andre nordiske tekster, herunder idéen om en mulig forbindelse til middelalderteksten „Strengleikar“ fra det 13. århundrede. Der er væsentlige forskelle i de forskellige fremstillinger af historien om den unge kvinde, som indleder et forhold til en fugl. Disse forskelle kan sættes i forbindelse med varierende opfattelser af kvindens rolle i kærlighedsforholdet. I tillæg til variantundersøgelsen inddrages Malan Marnersdóttirs (Marnersdóttir 1991 og 2010) og Sigríð Aksnes Stykkets (Stykket 2007) undersøgelser af kvinderoller i den skandinaviske ballade, samt Aðalheiðurs Guðmundsdóttirs (Guðmundsdóttir 2012) behandling af mulig forbindelse mellem Islandske middelaldertekster og „Strengleikar“. Hvor intet andet er bemærket, er oversættelser til dansk mine egne.

### **Længsel efter en flyvende mand...**

Visen „Flúgvandi biðil“ (Den flyvende bejler) beretter om en jomfru, som udelukkende vil have en mand som kan flyve. En ung mand formår på magisk vis at efterkomme hendes ønske; han forvandles til en fugl, flyver til hende, accepteres, og visen slutter med, at de to forenes, tilsyneladende lykkeligt. Det er en kort vise, og vi får ikke flere oplysninger end det ovenstående, ingen forhistorie, større sammenhæng eller hvad der videre skete. Historien i visen er fragmenteret, men beskriver en ambivalens i forhold til at træde ind i et kærlighedsforhold, som virker ganske moderne. At ønske sig en flyvende mand er vel næsten det samme som at ønske sig det umulige, eller at ønske ensomheden – det kan i hvert fald fortolkes som en afvisning af den almindelige bejler. Man kan få den tanke, at kvinden i virkeligheden slet ikke er interesseret i et forhold, men det kan også være, at hun kun vil have et forhold på sine egne helt specielle præmisser.

I dette tilfælde lykkes det manden at leve op til kvindens ønsker, og det er fristende at forstå visen som en bekræftelse af, at kvinder skal turde sætte krav, for kun sådan kan de gøre sig håb om at få „drømmemanden“. Men visen kan også fortolkes i modsat retning, som en fortælling om, at enhver kvinde kan overtales til at føje sig til slut, også selv om hun indledningsvis gør sig vanskelig. Er pigen manden overlegen, i og med at hun har fået sit vanvittige ønske opfyldt? Eller bliver hun tværtimod narret af den behændige mand?

### **Kvinder kvæder...**

Malan Marnersdóttir påpeger i en behandling af tre kvindelige informanternes repertoier, at der i disse repertoier synes at være en præference for kvad og viser, der behandler temaer, der er særligt relevante for kvinder, især historier hvor kvinders position og identitet bliver truet. Endvidere mener Marnersdóttir, at man i nogle tilfælde kan se de kvad, som kvinder kvæder som kommentarer til et patriarkalsk samfund og i en del tilfælde måske som en form for protest (Marnersdóttir 1991:14). „Den flyvende bejler“ er én af de viser, hvor alle varianter har kvindelige informanter (Marnersdóttir 1991:13), men den bliver ikke nærmere behandlet. I artiklen „Women and ballads“ (Marnersdóttir 2010) argumenter Marnersdóttir igen for, at balladedansen har været en af mange scener, hvor holdninger til kønsroller er blevet formet, bekræftet eller modsagt af dem, der kvæder:

In certain circumstances, the ballads spell out the meaning of specific events and actions of women in the setting (...) My argument is that the meaning of gender as stated by the great ballads [is] obtained not only in the context of the ballad dance at the time of the collection of the ballads in the early nineteenth century. The ballad dancing was also an institution forming schemes of habitus and, as such it explicitly proposes norms for women and men (Marnersdóttir 2010:29-30).

Marnersdóttir behandler begreberne „mesterstemme“ og „modstemme“ som henholdsvis den rådende holdning til kvinders rolle i samfundet og forsøg på at rokke ved denne holdning. Forskellige fremstillinger af og holdninger til den forlangende kvinde genspejler samfundets og/eller den enkelte traditionsbærers holdning til denne type kvinde og hendes adfærd. Disse fremstillinger er samtidig også med til at forme denne holdning.

Sigrid Aksnes Stykket er en anden forsker, som har behandlet spørgsmålet om, hvordan holdninger til kvindens rolle i kærlighed og ægteskab genspejles i balladerne. I sin afhandling „*Dei siglar med fløy – ballade gjennom tid og rom*“ (Stykket 2007), undersøger hun, hvordan konflikter mellem forskellige ideologier bliver synlige i de forskellige varianter af samme balladetype. En af hendes konklusioner er, at der er større forskel på holdningen til kvinder og ægteskab i viser fra henholdsvis bondemiljøer og adelsmiljøer, end der er på viser fra forskellige geografiske områder. Det ser ud til, at i miljøer, hvor adelen står stærkt, har man tendens til at bekræfte og tale for de gældende normer, imens fattigere bønder kan tillade sig at fortælle anderledes versioner af de samme historier (Stykket 2007:106).

I det følgende sammenlignes den færøske vise om pigen og den flyvende bejler med lignende nordiske varianter og med en enkelt skotsk vise. Endvidere inddrages ældre norrøne prosatekster fra „*Strengleikar*“. Der redegøres for mulige forbindelser mellem teksterne, og ved at sammenligne de forskellige historier, bliver det synligt, hvad de færøske formidlere af visen har lagt vægt på og hvad de muligvis har valgt at se bort fra. Derudover sammenlignes der med andre færøske viser for at få en klarere forståelse af hvad der egentlig foregår mellem jomfruen og den flyvende bejler. På dette grundlag præsenteres et bud på hvordan visen kan placeres i forhold til begreberne „mesterstemme“ og „modstemme“ i diskussionen om kvindens rolle i kærlighedsforholdet.

## Den færøske vise, „Flúgvandi biðil“ CCF 127

Visen om den flyvende bejler findes i to varianter på færøsk: A-varianten er fra Hammershaimbs samling.<sup>1</sup> Den er nedskrevet efter to forskellige kilder: Jens Davidsen<sup>2</sup> i 1853 og Malene Antoniusdatter<sup>3</sup> i 1861. B-varianten har Kristian Joensen skrevet ned i 1873 efter den 23 år gamle Kristiane Rasmusardóttir i Skálavík.

### *Visens afsnit om tøj*

I A-varianten slutter visen med et afsnit på 14 vers, som ikke har direkte forbindelse med resten af handlingen. Afsnittet begynder med en gentagelse af visens første linje „Tað býr ein jómfrú yvir land“ [Der bor en jomfru over land] og fortsætter med at „øllum sínum klæðum gevur hon navn“ – [alt sit tøj giver hun navn]. Derefter følger 13 vers med opremsning af de mærkelige benævnelser, som jomfruen bruger om sine beklædningsgenstande og om sit hår. Benævnelserne er nonsensprægede, til dels billedlige/gådeagtige, f.eks. „fallinidans“ for kjole og „fodkrus“ for sko. Det giver ikke mening at oversætte alle stroferne, men den første del af remsen ser således ud:

Tað býr ein jungfrú yvir land,  
øllum sínum klæðum gevur hon navn.

„Tú heinta mær mín krans-í-ring,  
tú heinta mær mítt hálv-um-kring!

Tú heinta mær mín síðu-svans,  
tú heinta mær mín fallini-dans!

Tú heinta mær mítt ovurkast,  
tú heinta mær mítt hald-fast!

Tú heinta mær mítt brystbragð,  
tú heinta mær mítt maljudrag!

Tú heinta mær mítt sprota-sprang,  
tú heinta mær mítt ringlu-rangl!

Tú heinta mær mítt blás-í-ring,  
tú heinta mær mítt rør-um-kring!

Tú heinta mær mítt varmahús,  
tú heinta mær mítt fótakrús!“  
(CCF 127, 25-32.)

De følgende 7 strofer (33-39) forklarer, hvad hun mener med disse benævnelser, nemlig sit hår, hue, særk, kjole, tørklæde, nipsenål (til tøj), brystdug, bindebånd, nål, bælte, strømper og sko, i nævnte rækkefølge.

Denne del af visen er også registeret som selvstændig vise, nemlig som „Klæða táttur“ (CCF 184A).

De 18 strofer i B-variant af „Flúgvandi biðil“ er næsten identiske med stroferne 1-24 i A-varianten. Det er muligt, at også B-varianten har indeholdt de sidste vers, det er nemlig samme kilde, Kristiane Rasmusardóttir, som står som meddeler til „Klæða táttur“ (CCF 184B), og omkvædet er det samme som til A-varianten af „Flúgvandi biðil“ (der er ikke noteret omkvæd til 127B). De to lydoptagelser, jeg har kunnet finde af viserne, har begge haft dette omkvæd med meget små variationer).<sup>4</sup> Enten Kristiane selv, eller Kristian Joensen, som har skrevet visen ned, har haft den opfattelse, at der er tale om to forskellige viser. Jeg har selv delt denne opfattelse og har i min MA-afhandling (Árnadóttir 2014) primært fokuseret på den første del af visen, men jeg har siden fået kendskab til ligheder mellem „Klæða tátt“ og den islandske vise om Logi Þórðarson, som kunne tyde på, at der måske er mere end en tilfældig forbindelse mellem de to dele af „Flúgvandi biðil“. Dette vender jeg tilbage til.

### *Balladen og historien om den flyvende bejler*

Balladen „Flúgvandi biðil“ begynder således:

Tað býr ein jómfrú yvir land – í ríman – Hon er so stolt so biðlavand –í talvborði gekk væl leikur, søtan mín.	[Der bor en jomfru over land –i rimen – Hun er så stolt og afviser bejlerne – På skakbordet gik spillet godt, min søde
Hon vil ikki hava tann mann Foruttan tann ið flúgva kann. (CCF 127 A, 1-2)	Hun vil ikke have en mand Foruden den som flyve kan]

Vi får som sagt intet nærmere at vide om jomfruen, hverken baggrund, navn eller begrundelsen for hendes særlige præference. Det næste vi hører er, hvordan det lykkes en ung mand at nå hende. Med sin stedmors hjælp og vejledning (i B-varianten er det mor, der hjælper) får han smedet et par vinger af sølv, så han kan flyve afsted „over det mørke hav“ og møde hende. Den unge mand forvandles under flyveturen til en fugl, som sætter sig på en lindekvist uden for jomfruens vindue og synger.

Hun bliver betaget, kalder fuglen til sig, og da fuglen sidder på hendes skød og „leger med hendes rødeguldbånd“ forvandles den igen til en ung mand. Det fortælles, at de siden lå sammen den lange nat, snakkede meget, men sov kun lidt: „Tey lógu saman ta longu nátt, tey snakkaðu mangt og svóvu fátt“. Dette er en ret almindelig balladeformulering, som i de fleste tilfælde betyder, at de har samleje. Der findes i hvert fald flere eksempler på, at den unge kvinde er blevet gravid af at „snakke meget og kun sove lidt“. I „Svarti sveinur“ (CCF 172) hører vi f.eks. om „Sorte Svein“, som også beder sin mor om hjælp til at få fat på den pige, han har udset sig, nemlig „frú Jutta“. Hans mor anbefaler ham at anskaffe en hvid hest, hvilket også gør lykke:

Har lógu tey ta longu nátt  
tey larmaðu lítið,  
men svóvu fátt  
(CCF 172, 16.)

[Der lå de den lange nat  
De larmede ikke meget,  
men sov kun lidt]

I denne vise bliver der ikke lagt skjul på konsekvenserne af at „de sov kun lidt“, og det lader ikke til at Jutta har været særlig heldig med sin bejler:

Nú mást tú frú Jutta, líða tann harm  
at svarti sveinur svevur í tín ljósa arm.

[Nu må du fru Jutta, lide den harm  
At sorte Svein sover i din lyse arm]

Nú skalt tú, frú Jutta tað barnið bera,  
sum svarti sveinur skal faðir at vera“  
(CCF 172, 17-18.)

Nu skal du, fru Jutta det barnet bære  
Som Sorte Svein skal være far til.]

Et andet eksempel er visen „Hústrúin og hovmaðurin“ CCF 180: En gift kone bliver lokket til at være sin mand utro, en Hovmand bilder hende ind, at han har set hendes mand ligge død i en å, og at hun derfor godt kan hengive sig til ham. I vers 9 hører vi så, at „Tey lógu saman ta longu nátt, tey snakkaðu mangt, tey svóvu fátt“, da ægtemanden kommer hjem, og hovmanden må flygte ud gennem vinduet. Der kan ikke herske nogen tvivl om, at formuleringen dækker over, at der foregår noget seksuelt mellem parterne. Men i visen om den flyvende bejler bliver der ikke taget afstand fra den seksuelle handling, der er i hvert fald ikke tale om skam eller ulykkelige konsekvenser som i de andre nævnte eksempler.

## Slægtskab med andre nordiske viser

Visen om den flyvende bejler kan umiddelbart sættes i forbindelse med flere andre nordiske viser. Den er registreret som TSB A 44 med overskriften „Ridderen i fugleham – Knight in bird’s disguise“ og findes i Danmark og Sverige udover Færøerne. Resuméet i TSB lyder:

A maid will marry only a man who can fly. A knight disguises himself as a bird with wings made out of silver or gold. He flies to the maid and is accepted by her. (TSB 1978:36)

Selv om viserne, der er registreret under TSB A 44, følger denne enkle formel, så er der ganske stor forskel på, hvordan de fortæller historien, og om de lader historien slutte lykkeligt eller ej. I det følgende gennemgås de danske og svenske varianter af TSB A 44.

### *Den danske vise: „Ridderen i fugleham“ DgF 68A*

Den danske variant af TSB A44 er repræsenteret ved visen „Ridderen i fugleham“ (DgF nr. 68). Det fremgår af *Danmarks gamle Folkeviser* (Grundtvig 1966: 226-236), at denne vise er bevaret i 7 varianter (A-G), som indbyrdes er meget forskellige. I nogle tilfælde har de ikke andet til fælles end at de alle delvis indgår i A-varianten, som Svend Grundtvig derfor mener må være den oprindelige vise. Grundtvig henviser også til en skotsk ballade, som han mener kaster lys over forbindelsen mellem de danske varianter. Ved at sammenligne varianterne, argumenterer Grundtvig for, at der ikke er tale om en sammensmeltning af forskellige viser, men snarere om det modsatte: Visen har oprindeligt været en helhed, som senere er knækket over på midten. Det er således kun A-, B- og C-varianterne, som indeholder motivet med den flyvende bejler, og som sådan hører under TSB A44. Den danske vises opdeling i to dele, forhistorie og efterspil, svarer hverken til „Flúgvandi biðil“ (CCF 127B) eller til det løsrevne efterspil „Klæða táttur“ (CCF 184 A) med de sære benævnelser for tøj. De danske varianter indeholder derimod en forhistorie. Denne forhistorie drejer sig om at „Kongenns sønn aff Engeland“ sender en række kostbare gaver til en jomfru, som han har kastet sin kærlighed på. Men det fører ikke til noget, fordi hendes mor ikke vil vide af ham. Her begynder så historien om hvordan han bestemmer sig til at anskaffe sig en fugleham – ikke i alle tilfælde for at efterkomme sin udkårnes krav, men i nogle tilfælde ligefrem for at narre hende og hendes mor. Nogle af de danske varianter har kun forhistorien om de

forgæves gaver til den kræsne ungmø, andre har kun slutningen med bejlerens forvandling til fugl. Den danske B-variant minder mest om den færøske version, (som bliver nævnt, men ikke gengivet i DgF). Denne vise begynder også med at berette om en jomfru, som kun begærer en flyvende mand, ordlyden ligger næsten ordret op ad den færøske vise:

Her er en iomfru paa vort land,  
–Nu løster mig at leege med den lillie.-  
och hun vill aldrig haffue en mand.  
– Och hun boer under skoffuen.

Och hun will iche haffue man:  
for-uden den, der flyffue kand.  
(DgF 68B, 1-2.)

I en af de danske varianter (C) får vi at vide, hvordan det videre går pigen, som her er navngivet „Inger-lille“. Da hun har truffet sin flyvende bejler, Hillebrand, besøger han hende hver nat og sover hos hende som mand, mens han om dagen igen er forvandlet til en fugl. Hun føder to børn, noget hun forsøger at bortforklare med, at hun har fundet dem ude i skoven. Da hendes far nægter at tro på denne forklaring, siger hun det til sin fuglemand, som så opsøger hendes far for at anmode om pigens hånd. Faderen har ikke høje tanker om sin datters levned og lægger ikke skjul på, at hun er mindre værd som potentiel ægtemage efter at hun har brudt sin fars normer og i stedet har fulgt sit begær. Faderen tilbyder endog at betale en høj medgift, hvis Hillebrand virkelig gifter sig med hende:

„Hvad vilde du med dend lokkede møe?  
Liden Inge-lild er en sleffre-viv.  
(DgF 68C, 37.)

Men bejleren vil kun have hende og viser sådan sin loyalitet mod pigen, som allerede har født ham to børn:

„Behold eders guld saa rød:  
ieg vil have Inger-lille, skjønt hun ikki er møe.“  
(DgF 68C, 40.)

Visen slutter således lykkeligt for pigen, som ville have en flyvende mand:

Nu haver Ingerlille forvundet sin harm:  
hun sover hver nat i Mester Hillebrands arm.

Nu haver Ingerlille forvunden hendes spot:  
dend mand, som kand flyve, haver hun nu faaet.  
(DgF 68C, 41-42.)

C-variantens lykkelige slutning kan forstås som et resultat af kvindens begær og mandens ærlige sindelag og loyalitet mod hende. A-varianten slutter ganske vist med, at de to forenes i ægteskab, men i dette tilfælde er det mandens begær, der belønnes og bekræftes på bekostning af pigens. Hun bliver narret ind i forholdet mod sin vilje. Dette kommer tydeligt frem i beskrivelsen af, hvordan hun reagerer, da den lille fugl, som hun har været fascineret af og har prøvet at tæmme og røre ved, pludselig forvandles til den bejler hun har forsmået:

Hand kaste aff sieg den fieder-haam:  
„Mynn iumfru, nu er fuollen thaam.“

Saa snarlig hun den herre kiende,  
thend iumfru blegner y huden kiend.  
„Ieg beder eder for wor haaris nauffuen:  
y gjør mig huerken last eller skam!“  
(DgF 68A, 36-38.)

Pigen er både chokeret og opskræmt ved gensynet og bønfaller ham om ikke at gøre sig fortræd. Det lover han, hvis hun vel at mærke siger ja til at gifte sig med ham. Endelig får han sit ja, hun følger med ham, mens hendes mor græder sine mødige tårer. Pigen får både guldkrone og dronningetitel, og nogle vil mene, at visen således slutter lykkeligt. Men sammenlignet med C-varianten er pigen magtesløs og overvundet med list og svig i stedet for at være en selvstændig og ligeværdig person med egne ønsker og begær, der opfyldes. A-varianten kan således fortolkes som en advarsel mod at lade sig forføre af noget, som umiddelbart ser tilforladeligt ud. En situation, som virker helt uskyldig, kan vise sig at være fatal; en lille kælen fugl kan vise sig at være noget helt andet end først antaget! I den henseende minder visens morale om holdningen i viser som „Nøkkens svig“ (TSB A 48). A-varianten er præget af en tid, hvor seksuelt samkvem før ægteskabet var bandlyst, og visen bekræfter

disse normer, imens C-varianten kan forstås som en udfordring af det absolutte i disse normer.

Selv om varianterne er så forskellige, at der kunne være tale om forskellige viser, så mener Svend Grundtvig som sagt, at det alligevel er mest sandsynligt, at de alle udspringer af den samme grundtekst, som han mener ligger tættest på A-varianten:

Da nu A hænger alt for godt sammen til, at man skulde kunne antage den for en Komposition af to forskellige viser (den er jo desuden den ældste af alle opskr.), saa må vi antage Enheden for den oprindelige, spaltningen for den senere (DgF II:227).

Jeg er ikke helt enig i dette. Det at en variant er den først optegnede er ikke nødvendigvis ensbetydende med at det er den oprindelige. Sammenhængskraften i en bestemt form kan lige så godt være udtryk for informanternes kunstneriske kunnen<sup>6</sup> som for variantens autenticitet, især når der som i dette tilfælde ikke er tydelig forbindelse mellem varianterne. Det er også værd at bemærke, at den indledende del med gaverne er opført som selvstændig vise i TSB (som D136, hvor den færøske variant er „Kongur og Jomfrú“, CCF 146). Der er ikke noget der tyder på, at „Kongur og jomfrú“ og „Flúgvandi biðil“ (CCF 127) oprindeligt har været knyttet sammen, selv om det er en teoretisk mulighed. Det kan tænkes, at viserne først er blevet kendt på Færøerne, efter at en oprindelig vise er gået i stykker, men der er intet direkte sammenfald mellem personer eller handling, bortset fra at det i begge viser drejer sig om en bejler, der forsøger at vinde en jomfrus gunst. I „Kongur og Jomfrú“ forekommer der en nattergal blandt de gaver, som jomfruen får af en håbefuld, men uærlig bejler. I stedet for at virke efter hensigten og gøre pigen venligt stemt, så afslører nattergalen bejlerens onde hensigter. Fuglen har altså en helt anden funktion end i „Flúgvandi biðil“ og kan ikke regnes som samme motiv eller bruges til at påvise en forbindelse mellem de to viser. Grundtvig påpeger i øvrigt, at unge mænd i fugleskikkelse, der flyver ind til ungmø og vinder deres gunst, er et udbredt motiv i folkeeventyr i mange lande. Historiens oprindelse kan derfor være svær at spore (Grundtvig 1966: 227).

*Den svenske vise: „Den bedelgranna“ (SMB 48)*

Det er interessant, at den svenske vise har fået navn efter pigen og hendes egenskaber: „Den bedelgranna“, dvs. hun som afviser bejlere.

Denne vise har ganske mange ligheder med den færøske variant og med B-varianten af „Ridderen i fugleham“ (DgF 68B).<sup>7</sup> Pigen forlanger en flyvende mand, en ungersvend smeder vinger (af fem guldringe) og flyver først over en skov og siden over havet, sætter sig på en liljekvist i fugleskikkelse og synger smukt „om Jesu Krist“ med det heldige resultat, at han får lov til at „sove i hendes favn“.

Her boor en jomfru på vårtth land,  
Trodh jordenn!  
Honn ähr sikh så bedell gran.  
Menn honn boor innan grönn skogenn!

Honn will alrigh äge mann,  
Trodh jordenn!  
För wthann thenn swennen som flyge kann.  
Menn honn boor m.m.

Thett sporde enn swenn på hanelandh,  
Thenn jomfwonn war sikh så bedel grann.

Swennen ätte gwlringen fem;  
Han later sikh göre winger aff them.

Swennen ätte gwlnystenn;  
Han låter sinne winger feste.

Swennen flög offuer rosenn skogh,  
Ther andre fogler the hwile vppå.

Swennen flög sig offuer haff,  
Ther ander fogler flyge vdi kwaff.

Swennen sattes på lilie qwist;  
Hann siunger så fagertt om Jesum Crist.

Swennen flög sig better fram;  
Han sjiunger så fagertt om thenn helge andh.

Swennen flög sig better fram,  
Trodh jordenn!  
Så lenge hann sompnade i jomfrunnes fampnn!  
(Arwidsson 1837: 188-89, 1-10<sup>8</sup>)

Det er ikke helt indlysende hvilken rolle det religiøse indhold i fuglesangen har i denne vise. „Jesu Krist“ forekommer også i den færøske variant, men her er Helligånden også med. Det går an at forstå det som en slags komisk indslag – at bejleren lader som om han er meget dydig, selvom hans hensigter er alt andet end fromme. Slutningen tyder i al fald på dette. Men det kan også forstås som en beskrivelse af, at kvindens længsler og begær i virkeligheden er af åndelig karakter. Strofen om fuglen, som sidder på en liljekvist og synger for en jomfru om Jesus Kristus forekommer også i en anden svensk vise, „Duvans sång“ (SMB 48; Jonsson 1981 nr. 17). Her er det en due, som fortæller en ung pige, at hun snart skal dø:

Det sitter en duva på liljekvist,  
– i midsommarstider  
hon sjunger så fagert om Jesu Krist.  
– I himmelen är en stor glädje.

Hon sjunge, hon sjunger og sjunger allt så:  
„Det väntas en jungfru till himmelen i år“.  
(Jonsson 1981 nr. 17: 1-2.)

Jomfruen tror ikke helt på hvad hun hører, men får så „sting i venstre side“ og fortæller sine forældre, hvad der er i vente. Deres samtale lyder som følger:

„Och kära min dotter, du tala inte så!  
I år är dig ärat en konung att få.“

„Och bättre är vara i himmelen brud  
än bära på jorden en kunungaskrud.  
(Jonsson 1981 nr. 17: 6-7.)

Pigen dør og bliver båret til graven, mens engle går forrest i processionen og synger. Visen slutter med disse vers:

„De lagde den jungfrun i svartan mull,  
och själva Gud Fader han var henne huld.  
(Jonsson 1981 nr. 17: 13.)

Jonsson vurderer i bemærkningerne til visen, at det første vers er lånt fra „Den bedelgranna“ (Jonsson 1981: 196). Han mener altså, at „Duvans sång“ (SMB 48) er yngre.<sup>9</sup> I „Duvans sång“ er fuglen budbringer om snarlig død i stedet for en håbefuldst eller snedig bejler. Pigen svarer selv sine forældre, at det er bedre at være „brud i himmelen“ end at giftes med en jordisk konge. Mens fuglen kan forstås som et erotisk symbol i de forrige eksempler, så virker den altså som religiøst symbol i „Duvans sång“. Selv om denne pige ikke har noget ønske om en flyvende bejler, så synes hun ikke at være ked af at slippe for det traditionelle ægteskab. Dette kan forstås som en tålmodig accept af skæbnen og Guds vilje, men at blive „Kristi brud“ er også en metafor for at gå i kloster.

Vinger og fjederhamme giver associationer til engle. Selvom metaforen med de bevingede mænd ikke altid er entydigt erotisk, så kan de religiøse og jordiske aspekter i nogle tilfælde gå op i en højere enhed som i balladen „Riddarin Klæmint“ (Ridderen Klæmint, CCF 145), hvor der fortælles om kongedatteren Medallín, som indleder et forhold til en død mand, der endog allerede har været begravet i 15 år. I TSB klassificeres visen som nr. A 72, og i referatet påstås der, at Medallín bliver voldtaget. Marnersdóttir (1991) mener dog ikke, at der

er belæg for at hævde dette og henviser til, at det understreges, at det er kvinden „der får lyst til“ den døde ridder Klæmint:

Hon fekk hug á deyðum manni,  
gekk hon á hans leik,  
hann hefur sær í moldum sovið  
fimtán vetra skeið.  
(CCF 145, 24.)

[Hun begærede en død mand  
hun gik hen for at møde ham,  
han har sovet i mulden  
gennem femten vintre]

Da forholdet bliver afsløret, forsøger pigens fader sammen med andre mænd at brænde Medallín som straf, men hun bliver reddet af Ridder Klæmint efter at en Mikkjal i fjederham venligst har vækket ham og gjort opmærksom på situationen. Mikkjal er den færøske form for Mikael, det er derfor sandsynligvis ærkeenglen, der blander sig til de elskendes fordel. Mikkjal understreger, at han er sendt af Gud, det er derfor Guds stemme, der taler og befaler ham at tage fjederhammen på:

„Mikkjal, tak tín fjøðurham,  
flúgv tær yvir hav,  
í tann sama kirkjugarð,  
sum Klæmint liggur í grøv!“

[„Mikkel, tag din fjederham  
og flyv over hav  
hen til den samme kirkegård  
hvor Klæmint ligger i sin grav.“

Mikkjal tók sín fjøðurham,  
fleyg sær yvir hav,  
í tann sama kirkjugarð,  
sum Klæmint lá í grøv.

Mikkel tog sin fjederham  
fløj sig over hav  
hen til den samme kirkegård  
hvor Klæmint lå i sin grav

„Statt upp, riddarin Klæmint,  
Gud meg higar sendi,  
Medallín liggur í bálínum,  
eg vænti, at hon er brend.“  
(CCF 145, 27-29.)

Stå op, Ridder Klæmint  
Gud har sendt mig hid  
Medallín ligger på bålet  
jeg frygter, at hun er brændt.“]

Marnersdóttir ser denne vise som et eksempel på en „modstemme“, som lader Gud og englene støtte den undertrykte kvinde i kampen mod en magtfuld patriarkalsk dominans. Det uacceptable begær efter den døde ridder repræsenterer pigens længsel efter et uopnåeligt kærlighedsforhold (Marnersdóttir 1991:10). Marnersdóttir nævner det ikke direkte, men visen slutter med at Ridder Klæmint beder Medallín gå hjem og „bøde for dem begge og føde deres søn“, hvilket peger fremad mod en form for lykkelig slutning, selv om ridderen må tilbage til sin grav

„Statt upp, frúgvín Medallín,“  
blóðgað vóru hennar klæði,  
„far tú tær til hallar heim,  
og bót so fyri os bæði!

[32. „Stå op fru Medallín“  
Blodige var hendes klæder  
„Gå du hjem  
og bød for begge vores synder“]

Eg fari mær í grøvina niður  
langt fyri annan heim,  
far tú tær til hallar heim,  
tú føðir ein ungan svein!“  
(CCF 145, 32-33.)

33. „Jeg går ned i graven  
Langt bort i en anden verden  
Gå du hjem  
Der vil du føde en søn.“]

Visen har flere katolske islæt, pigen beder til jomfru Maria i strofe 13 og 14, og elementet med at man kan bøde for sine synder med lidelse og sådan få tilgivelse er også et typisk katolsk træk. I et samfund hvor kirken og præsterne havde stor magt og indflydelse er det interessant at se, at det alligevel har ladet sig gøre at fortælle en historie om at Vorherre tager afstand fra en snæversynet seksualmoral og endog i visse tilfælde billiger nekrofilie og tillader, at et sådant forhold på mirakuløs vis bærer frugt. Visen er kun bevaret i den ene opskrift, som Hammershaimb i 1848 har skrevet ned fra Anna Sofia á Skála (1822-63). Marnersdóttir siger om Anna Sofias repertoire, at alle hendes kvad fremstiller mænd med voldelig og uforståelig adfærd, kvinderne bliver truet og mishandlede, men repræsenterer redelighed og fornuft og er dem, som skaber orden (Marnersdóttir 1991:10).

### **Indespærrede kvinder og længselfulde ynglinge**

Motivet med den unge mand, som henvender sig til sin mor for at få gode råd for at vinde en piges gunst, er ret almindeligt forekommende. Det findes f.eks. i den morsomme svenske vise „Herr Karl och klosterrovet“ (SMB 35), nedskrevet allerede i 1640 (Jonsson 1981:206). I dette tilfælde er den unge mands problem ikke, at den eftertragtede er kræsen med hensyn til bejlere, men at hun er gået i kloster. Visen begynder således:

Herr Karl han drömmer en dröm om natt  
– sängen där han låg,  
allt huru han skulle den stolts jungfru  
ut ur klosteret få.  
– Med’ jag sover allena

Arla var det om morgenen  
han går for sin moder at stå:  
„Min kära moder, lären mig råd  
huru jag skall den stolts jungfru få.“  
(SMB 35, 1-2.)

Hans moder anbefaler ham at spille død og at arrangere det sådan, at hans udkårne bliver sat til at våge over liget. Alt går efter planen, og da hun endelig er alene med liget bliver han pludselig levende igen og siger opstemt:

„Bären ut denna bänker,  
I bären ut denna bår,  
I skolen sova hos oss i natt  
allt som kärasta vår!“  
(SMB 35, 11)

De andre nonner er forvirrede over det skete:

Ute stodo de klosterunnor,  
läste de i bok:  
„Det var visst en Guds ängel,  
som denna vår syster tog“  
(SMB 35, 12)

I visens sidste strofe ønsker de sig den samme behandling! Det er en tvetydig konstatering, der både kan pege på, at de naive nonner ønsker sig en snarlig himmelfart eller at de ærgrer sig over det, som de går glip af inden for klosterets vægge. Igen kan englen ses som en tvetydig skikkelse – er den religiøs eller erotisk eller begge dele? Der er flere varianter af denne vise (TSB-D37) både i Danmark og i Sverige (Jonsson 1981:137). Jeg nævner dette motiv, fordi beskrivelsen af den uopnåelige og indespærrede kvinde er meget konkret – hun er gået i kloster, og hvad gør bejleren i dét tilfælde? Han forsøger at finde en løsning. Indespærrede og uopnåelige kvinder, hvad enten det skyldes at hun er gået i kloster eller at hendes familie ønsker et bestemt ægteskab for hende, beskrives kunstnerisk og metaforisk i viser og vandrehistorier om bejlere, der må forsøge sig med forskellige tricks. De kan f.eks. skaffe sig et par vinger eller spille død for en dag for at få adgang til hende. Det er endvidere interessant, at det i flere tilfælde er den unge mands mor eller stedmor, som er hjælper og rådgiver.

Klostermotivet optræder i mindst endnu en færøsk ballade, nemlig i „Harra Svein av Miklagarði“ (CCF 95). Den handler om, hvordan „Harra Svein“ får sin udkårne. Visen findes i fire hovedvarianter, og i A-varianten er problemet, at pigens fader insisterer på, at hun skal i kloster. Det er bestemt ikke med hendes gode vilje. Visen begynder med, at hun bebrejder sin far, at han er længe om at gifte hende bort. Han

svarer, at han har tænkt sig, at hun skal være nonne, og til det udbryder hun, at så vil hun hellere dø:

Svaraði frúgvín Margata,  
nógv hevði gull at skifta:  
„Lítið havið tær áræði,  
tær viljið meg ongum gifta.“

[Svarede frøken Margata  
som ejede meget guld  
du er ikke særlig dristig  
Du lader mig ikke gifte.

„Hoyr tað, mín hin sæla dóttir,  
hugsað havi eg leingi,  
eg skal teg til nunnu gera,  
giftast ongum dreingi!“

„Hør det min salige datter,  
Det har jeg tænkt længe  
jeg lader dig blive nonne  
og ikke giftes med nogen mand.

Tað var frúgvín Margata,  
hon svør á sína trúgv.  
„Tað verður ikki, meðan eg livi,  
eg verði kleystrafrúgv.“  
(CCF 95 A, 8-10.)

Det var frøken Margata  
hun sværger ved sin tro  
det bliver ikke imens jeg lever  
at jeg bliver en klostermø.]

I alle varianterne indretter faderen en særlig sal til hende, hvor hun bliver holdt indespærret. I B-varianten hedder det:

Hann hevur ein sal bygt,  
skipað við reystar dreingir,  
har kann eingin livandi koma  
*uttan ein fuglur við veingi.*  
(CCF 95 B, 3)

[Han har bygget hende en sal  
bevogtet af raske drenge  
dertil kan ingen levende komme  
*undtagen en fugl med vinger*]  
(Min kursivering)

Historien er ikke helt ens i de forskellige varianter, hvilket jeg ikke kommer nærmere ind på her (strofen findes i øvrigt også i andre viser). Eksemplet støtter en opfattelse af, at kvindens isolation og uopnåelighed skildres metaforisk med en „sal højt oppe“. Indespærringen „hvor kun en fugl med vinger“ kan nå hende, kan ses som et billede på hendes afmagt i forhold til faderen, når det gælder om at vælge en fremtidig mage. Forvandlingen til en „fugl med vinger“ kan derfor også opfattes som et billede på, at den unge mand er i stand til overvinde de forhindringer, der møder ham.

*Den skotske vise: „The earl of Mar’s daughter“ (ESPB 270)*

Svend Grundtvig forbinder visen „Ridderen i fagleham“ (DgF 68) med den skotske vise „The earl of Mar’s daughter“, som står i *The English*

*and Scottish Popular Ballads* (ESPB) redigeret af Francis James Child. Child er dog skeptisk overfor en forbindelse mellem disse to viser:

There is a Scandinavian ballad which Grundtvig has treated as identical with this, but the two have little in common beyond the assumption of the bird-shape by the lover. They are perhaps, on a par for barrenness and folly, but the former may claim some age and vogue, the Scottish ballad neither.

(Child 1965, bd. 5:39)

De to viser har elskereren i fugleskikkelse til fælles. I den skotske vise ser Jarlens datter en due sidde i et tårn og lover den et bur af guld, hvis den vil komme til hende. Duen sætter sig på hendes hoved, og hun tager den med ind på sit kammer. Om natten forvandles fuglen til en ung mand, som fortæller, at hans mor, som er troldkvinde har gjort det muligt, for at han kan få adgang til pigerne.:

‘From whence came ye, young man?’ ‘Likewise well skilld in magic spells,  
she said;

‘That does surprise me sair;  
My door was bolted right secure,  
What way hae ye come here?’

As ye may plainly see,  
And she transformd me to yon shape,  
To charm such maids as thee.

(ESPB 270, 8 og 12.)

Han er fugl om dagen og mand om natten. Han bliver hos pigen, og i løbet af syv år føder hun ham syv sønner, som han lader opfostre hos deres troldkyndige bedstemor. Efter 23 år beder en mere almindelig bejler om kvindens hånd, men hun afviser ham og siger, at hun er rigeligt tilfreds med at leve alene med sin lille fugl. Hendes far bliver rasende og lover at gøre det af med fuglen. „Cow-me-doo“, som den flyvende elsker også kaldes, flygter hjem til sin mor, som er henrykt over at gense sin søn og vil holde stor fest for ham. Han vil dog hellere have hjælp til at redde sin kæreste. De får mobiliseret en mindre hær af raske mænd forvandlet til storke, sønnerne bliver til svaner, og „Cow-me-doo“ selv bliver forvandlet til en høg. De ankommer til Jarlens hjem tidsnok til at forpurre brylluppet, der er arrangeret med den anden bejler, og fuglene bortfører bruden. Til slut accepterer jarlen den specielle svigersøn og de besøger hinanden på venskabelig vis:

For naething coud the companie do,	When the Earl Mar he came to know
Nor naething coud they say	Where his dochter did stay,
But they saw a flock o pretty birds	He signd a bond o unity,
That took their bride away.	And visits now they pay.
	(ESPB 270, 40-41)

Child mener som sagt hverken, at denne vise er specielt gammel,<sup>10</sup> eller at der er direkte forbindelse til de skandinaviske viser. Han afslutter sin behandling af visen med at sige: „The lover in bird-shape is a very familiar trait in fiction, particularly in popular tales“ (Child 1965:39, bind 5). Både Grundtvig og Child henviser således til folkeeventyr som mulig basis for historien om den flyvende bejler.

### **Eventyrmotivet „Prinsen som fugl“ (ATU 432)**

I Aarne-Thompsons internationale register over tilbagevendende eventyrmotiver finder vi motivet „the Prince as Bird“ eller „the Bird Lover“ som nummer ATU 432. Den typiske historie er kort fortalt, at kvindens adelige elsker kommer til hende i fugleskikkelse. Han kommer til skade i en fælde, som kvindens mand har sat for ham, det kan være skarpe knive foran det vindue, som fuglen plejer at flyve ind igennem. Kvinden følger blodsporet, finder sin sårede elsker, helbreder ham og gifter sig med ham. Varianter af denne historie findes vidt omkring, og de bliver fortolket på forskellig vis. Bengt Holbek (1989) nævner f.eks. det danske eventyr „Den grønne ridder“ (ATU 432) som et eksempel på et eventyr, der skildrer skikken nattefrieri i billedlig form:

... en skik som omtrent har været udryddet her i landet før 1800, men endnu har været kendt mange steder i Europa næsten til nutiden: den unge karl besøger pigen på hendes kammer ved nattetid og ligger hos hende „på tro og love“, uden seksuelt samkvem. I et eventyr som *Den grønne ridder* (ATU 432) fortælles hvordan ridderen kommer til pigens vindue i fjerham hver aften, det er et tydeligt spor af denne skik (Holbek 1989:20)

Holbek ser med andre ord det hemmelig møde mellem pigen og fuglen som et billede på en romantisk forening mellem to elskende, selv om der ikke nødvendigvis foregår noget direkte seksuelt, andet end høvisk og gensidig bekræftelse af kærlighed. I det ældste nedskrevne eksempel på ATU 432, nemlig teksten „Yonec“ af Marie de France, er der dog tale om mere end høvisk kærlighed, idet kvinden bliver gravid med

sin fugleelsker, ligesom det også sker i nogle af viserne, der omtales i denne artikel.

### **Marie de France og Strengleikar – Yonec eller „Jónet“**

Der hersker en del uvished om hvem Marie de France egentlig var. Man ved ikke ret meget andet om hende end, at hun selv kalder sig „Marie de France“, og at hun må have været sprog- og litteraturkyndig og velbevandret i keltisk folkløse. Hun menes at være ophavskvinde til det ældste nedskrevne eksempel på historien om fugleelaskeren og er i øvrigt den mest anerkendte kvindelige forfatter fra middelalderen (Lindahl et al. 2002: 255). I sin samtid vakte Marie de France opmærksomhed som forfatter, fordi hun var kvinde og i høj grad henvendte sig til kvinder. En Denys Pyramus skriver i England omkring 1180, at „her poetry please the ladies; they listen to them joyfully and willingly, for they are just what they desire.“ (Lindahl et al. 2002: 255). I opslagsværket *Medieval folklore* (Lindahl et al. 2002) bliver historierne forfattet af Marie de France og især den om Yonec beskrevet sådan:

Marie's lais are as distinctively woman-oriented as they are Celtic in atmosphere. A good example is Yonec, a work of particular interest to folklorists because it is the earliest version of a tale type (ATU 432), „The Prince as Bird“ still current in oral tradition in the twenty-first century. (Lindahl et al. 2002: 255)

Når der henvises til „Marie's lais“ menes der med 12 episke digte skrevet i ottestavelser, på anglo-normansk. Disse tolv „lais“ indgår som forlæg til tekster i samlingen „Strengleikar“ eller „Ljóðabók“, som den hedder på norrønt. Samlingen består af 21 prosatekster, som er baseret på oversættelser af oldfransk litteratur, som var i høj kurs ved Håkon Håkonsons hof i Bergen i det 13. århundrede. Netop det litterære miljø omkring dette hof bliver tit udnævnt til arnestedet for den skandinaviske middelalderballade og dermed også for den færøse balladeary (se f.eks. Solberg 2012: 122). Der var tætte bånd mellem det norske hof og den normanniske adel, og Håkon Håkonsson lod flere uddrag af fransk litteratur oversætte til norrønt: høvisk digtning og ridderromaner, bl.a. historien om Tristan og Isolde, som ofte bliver nævnt som prototypen på tekster, der dyrker det fordømte par og den umulige romantiske kærlighed. Mange af motiverne og historierne genfindes i balladedigtningen. I norrøne oversættelser af denne sydeuropæiske litteratur finder man ofte et

lyrisk sprog, som kan være mere blomstrende end i originalerne. Vi finder både hel- og halvrim, bogstavrim og ornamenteringer, kendetegn som genfindes i balladedigtningen. I oversættelserne findes også forbindelser til den norrøne skjaldedigtning. I de oversatte prosatekster og i nogle af middelalderballaderne findes ord og vendinger, som ellers kun ses i den ældre norrøne digtning (Stykket 2007: 6-7).

Det antydes af selve navnet „Strengleikar“, at teksterne har været beregnet til at opføre som sang til instrumenter (sandsynligvis strengeinstrumenter). De 21 tekster plus en indledning findes bevaret i et håndskrift „De la Gardie 4–7“ og opbevares på Uppsala Universitet. Manuskriptet er dateret til ca. 1270 og er således en af de ældste og vigtigste kilder til norrøne oversættelser af høvisk litteratur (Guðmundsdóttir 2012: 265). Og her finder vi historien om Yonec eller Jónet, som han hedder i den norrøne oversættelse.

I modsætning til det typiske eventyr slutter historien „Yonec“ tragisk. En gammel rig mand gifter sig med en yngre kvinde, og spærrer hende inde i et tårn. Der sidder hun i syv år, til hun desperat beder Vorherre om at sende en ung mand, som kan besøge hende i hemmelighed. Hun får med det samme øje på skyggen af en høg i tårnvinduet. Høgen forvandler sig til en smuk yngling og bliver hendes hemmelige elsker. Han besøger hende i fugleham, når han har lyst, indtil ægtemandens gamle søster opdager, hvad der foregår og sladrer til sin bror. Ægtemanden sætter skarpe knivblade op i vinduet, og næste gang høgen kommer flyvende bliver den dødeligt såret. Han når at sige til kvinden, at hun er gravid og vil føde en søn, Yonec, som skal hævne denne udåd. Den sårede ridder flygter, men kvinden følger blodsporet og finder ham døende. Det viser sig nu, at han faktisk er en prins. Før han dør, giver han hende et sværd, som hun skal give videre til deres søn, som senere skal hævne hans død. Flere år passerer, men en dag kommer kvinden, sammen med sin ægtemand og søn, frem til høgeprinsens grav. Hun når lige at fortælle sin søn sandheden og at give ham sværdet, før hun selv dør af sorg. Yonec slår straks sin stedfar ihjel og arver alle høgeprinsens ejendomme.

Denne ældste skriftlige variant af ATU 432 afviger på flere punkter fra andre varianter af typen. Den tragiske slutning er én ting, det mest almindelige er, at kvinden lykkes med at helbrede sin prins, og at de får hinanden. Muligvis lader Marie de France historien slutte ulykkeligt som en kommentar til hvordan mange kvinder – i hvert fald de adelige – sjældent havde stor indflydelse på hvem de blev gift med. I flere mundtlige varianter er det kvinder – hendes stedmor eller en jaloux

søster, som sårer eller slår prinsen ihjel (det kendteste eksempel er nok eventyret om Rapunzel). Men i Marie de Frances variant er det ægtemanden, som dræber elskeren. Den onde ægtemand, som spærret sin unge brud inde, er også kendt fra andre af Marie de Frances historier. Gennem at skildre denne type ægtemand som kold, kynisk og brutal, formår hun at kritisere at kvinden behandles som ejendom, der kan gemmes bort under lås og slå. Selv om Marie de France tit følger tidens moral og fordømmer utroskab, så kan flere af hendes historier opfattes både som kritik af det kærlighedsløse ægteskab og som en bekræftelse af „den sande kærlighed“. Dvs. at Marie de France i visse tilfælde ser ud til at mene at utroskab er det eneste rigtige. I „Yonec“ antydes det ligefrem, at elskeren er sendt til hende af Gud. Dette kan have været et opmuntrende budskab for nogle, men chokerende for andre. Det blev i hvert fald bemærket i samtiden, at hendes sympati generelt var med den undertrykte og mishandlede kvinde (Lindhal o.a. 2002: 256).

Findes der en direkte forbindelse mellem „Yonec“ og den færøske ballede „Flúgvandi biðil“? Det er der ikke noget bevis for, men der kan være en intertekstuel relation mellem de to. Flere af motiverne fra „Yonec“ kan genfindes i færøske ballader, ikke kun i CCF 127. Kvinden, som bliver indespærret af sin onde ægtemand, møder vi f.eks. i „Blankans Ríma“ CCF116, (hun får i øvrigt hjælp af en talende fugl). Den (af svig) dødeligt sårede mand, som siger til sin hustru, at hun vil føde en søn, som skal hævne hans død med et særligt sværd, træffer vi bl.a. i „Regin smiður“ (CCF1). Disse motiver er hver især vidt udbredt, og da Marie de France tog udgangspunkt i mundtlig tradition, er der ikke belæg for at hævde, at der er en direkte forbindelse mellem teksterne, eller at historien om Yonec har været kendt på Færøerne. Der kan selvfølgelig være tale om et „missing link“, men der kan meget vel være tale om uafhængig brug af et ældre forlæg. Mig bekendt findes den norrøne form af navnet „Jónet“ ikke i færøske kilder. Bevingede mænd, både i form af flyvende elskere og krigere er udbredte motiver i ældre kulturminde, både i mundtlig litteratur og i billedkunsten, også i gammel norrøn litteratur. Men fortællingen af Marie de France og visen „Flúgvandi biðil“ ligner hinanden ved den symbolske rolle, fuglen har i fortællingen. Fuglen er billede på sand og lykkelig kærlighed, og fortællingen og visen kan således begge ses som „modstemmer“ til en „patriarkalsk mesterstemme“.

## Islandske kilder

Ifølge TSB er der ikke noget islandsk eksempel på type TSB A44. Der er dog mange eksempler på, at høvisk litteratur med oprindelse i Frankrig genfindes på Island, mest udpræget i riddersagaerne, men også i fornaldarsagaer, „sagnakvæði“ og „rímur“. Marianne Kalinke (1989) forklarer i sin artikel „Birds of Another Feather“, hvordan fugle, selv om de forekommer i mange af de ældste eksempler på islandsk litteratur, kun sjældent har en overført eller symbolsk betydning:

Throughout Old Icelandic literature flutter birds, such as ravens, geese, ptarmigan, crows and sea-mews, but as with the quail, the falcon, and the sparrow of the exemplum, the appearance of birds has a utilitarian rather than an aesthetic value for most narratives (Kalinke 1989:1).

Men så påviser hun, hvordan det forholder sig lidt anderledes med de islandske riddersagaer, som er funderet på oversættelser af europæisk middelalderlitteratur med forbindelse til de franske romancer, heltekvad og „lais“. Kalinke gør særlig meget ud af at undersøge, hvilken rolle fugle har i historierne i „Strengleikar“. Hun nævner især historien „Laustik“, som handler om en gift kvinde, der har et hemmeligt forhold til en ridder, og hvor en nattergal agerer som budbringer mellem de to elskende. Da hendes ægtemand får nys om forholdet, bliver nattergalen dræbt, og forholdet ophører. Kalinke påviser, at allerede i den oprindelige franske tekst fungerer nattergalen som kærlighedssymbol, men at dens symbolske betydning øges i den norrøne oversættelse (Kalinke 1989:5). Kalinke nævner også „Jónet“ som eksempel på, at den norrøne oversætter går et skridt videre end den oprindelige tekst, når det gælder om at understrege forbindelsen mellem fuglesang og kærlighed:

In the Old Norse text, however, the motivation for the singing of birds is explicated. They incite each other to love and reproduction: „Nu bar sva at i upphafi aprilis manaðar. Er utifuglar taca at syngja siðveniolegum saungvm nattuoro sinnar hvetiannde hverr annar til astar ok auca.“ (Kalinke 1989:6; fremhævnng henviser til bogstavrim.)

Kalinke argumenterer for, at både i „Jónet“ og i „Laustik“ personificerer fuglene kærligheden og de elskende: „in both lais they also personify and symbolize, in varying degree, love and the lover.“ (Kalinke 1989:8). Kalinke karakteriserer „Jónet“ som en typisk historie om et „Mai-

December marriage“; en fortælling om et ægteskab med stor aldersforskel, hvor kvinden er i sit livs forår, mens manden er gammel og affældig. Historien begynder i april, når hele naturen er optaget af redebygning og reproduktion, men den gamle ægtemand vil hellere på jagt (hans maskulinitet består i at dræbe, i stedet for at skabe liv). Den unge kone græder og beklager sig højlydt over at være viet til „hans callda licam“, hans kolde legeme, og bønfalder Gud om at sende en yngre elsker. Resten kender vi. Kalinke nævner også strofe 13 i *Niebelungenlied*, hvor Kriemhild fortæller sin moder om en drøm, hun har haft om en falk, som bliver sønderrevet af to ørne. Moderen tyder drømmen som tegn på at hun vil få en adelig mand, men miste ham hurtigt. (Det samme motiv med rovfuglene i drømmen er i øvrigt også kendt fra Gunnlaug Ormstunges saga). I disse tilfælde *symboliserer* fuglen elskeren, men i Jónet *er* han elskeren. Alligevel, mener M. Kalinke, kan man forstå selve transformationen til rovfugl symbolsk – hans form som rovfugl afslører hans hensigter med kvinden (Kalinke 1989:9). Både i Jónet og i Laustik er det fuglesang som leder til forening af de elskende, sangen leder og støtter dem, og i begge tilfælde betyder fuglens død de elskendes undergang. Kalinke konkluder i sin artikel at:

There is evidence that at least some of the Old Norse *lais* became known in Iceland. Therefore it is not implausible that the inhabitants of this island, on which the call of the nightingale is heard even more rarely than in Norway, did come to learn of the powerful effect of this and other continental song birds on the human spirit (Kalinke 1989:11).

I artiklen „Old French *lais* and Icelandic *sagnakvæði*“, undersøger Aðalheiður Guðmundsdóttir (2012) mulige forbindelser mellem „Strengleikar“ og de islandske „Sagnakvæði“. Hun gør også opmærksom på, at det ikke er bevist, at „Strengleikar“ har været kendt i Island i sin komplette form, selv om det har været anset for sandsynligt (Guðmundsdóttir 2012:273). Hun hæfter sig især ved sammenfaldet af brugen af ordet „ljóð“ som betegnelse for de to typer af episke digte, men afviser dog ikke, at der kan være tale om tilfældigt sammenfald (Guðmundsdóttir 2012:273). Hun påviser flere sammenfald af motiver.

Interessant for mit emne er, at hun ser mange ligheder mellem digtet „Gullkársljóð“ og „Yonec“. Lighederne findes både i historiens indhold og struktur, men motivet med den flyvende elsker genfindes dog ikke i „Gullkársljóð“.

„Gullkársljóð“ handler om prinsessen Æsa (eller Ása), som udmærker sig i forhold til andre kongebørn, bortset fra at hun er dårlig til håndarbejde. Hendes moder gør meget ud af, at hun skal lære sig disse ting, og låser hende inde, for at hun kan samle sig om nål og tråd. Indespærret og alene ser hun fra sit vindue en mand i fine klæder. Dette er Gullkár, en elvermand som elsker hende. Gullkár tilbringer tid med Æsa og lærer hende endog at sy og strikke. Æsa lives op ved det gode selskab, og det bemærkes, at hun er mere munter og glad end sædvanligt. Seks dage går, på den syvende dag er Gullkár bekymret for, at deres forhold er truet. Han har en mistanke om, at en bedragerisk kvinde vil afsløre dem. Han beder Æsa være på vagt overfor denne kvinde. Det lykkes alligevel kvinden at placere et lille stykke træ i Æsas klæder, som på magisk vis forvandles til en kniv, der stikker Gullkár i hjertet, da de to elskende omfavner hinanden. Gullkár flygter, og Æsa følger hans blodspor hen til en fremmed, men rig by, og der finder hun ham hårdt såret i en seng. En grædende kvinde fortæller hende, at medmindre Æsa siger ja til at bo hos elverfolket, vil Gullkár og hele hans folk dø (Guðmundsdóttir 2012:275).

Guðmundsdóttir sammenligner „Gullkársljóð“ passage for passage med den norrøne oversættelsen af Yonec og finder en del sammenfald i handlingen. Hun understreger imidlertid, at det er ikke muligt at påvise direkte tekstlig forbindelse mellem de to historier (Guðmundsdóttir 2012:282). Guðmundsdóttir diskuterer i hvor høj grad, der er tale om vidt udbredte motiver og muligheden for tilfældig lighed. Hun har fundet, at første del af historien om Gullkár ligner eventyrtypen ATU 500 („The name of the supernatural helper,“ Guðmundsdóttir 2012:275). At man kan identificere træk fra både ATU 500 og ATU 432 („The prince as bird“) i historien, lukker op for mange forbindelser, da disse historier er kendt over store dele af verden. Der er ikke bevaret andre former af ATU 432 i Island, men motivet med den syende kvinde, som ridderens høg opdager gennem et tårnvindue, er kendt fra *Vølsunga saga* fra det 13. århundrede. Det vil altså sige, at grundelementer i motivet: Den syende mø, høgen i tårnvinduet, de efterfølgende møder med manden og det hemmelige kærlighedsforhold er alle kendt fra andre kilder. Guðmundsdóttir argumenter ikke for, at der er en forbindelse mellem på den ene side *Vølsunga saga* og på den anden ligheden mellem Gullkársljóð og Yonec, men hun mener, at *Vølsunga saga* har motivet fra fælles europæisk tradition, ligesom Kalinke er inde på.

I „Gullkársljóð“ og i den færøske vise „Flúgvandi biðil“ er sympatien med det elskende par. Derudover er der ingen indlysende ligheder mellem den færøske vise og Gullkársljóð. Vi har andre færøske ballader om fatale forhold mellem kvinder og overnaturlige væsener (f.eks. „Signhild og dvørgurin“, CCF 169), ligesom vi har eksempler på viser om piger, som er dårlige til håndarbejde („Vevpíkan“). Der er måske en teoretisk mulighed for, at den del af „Flúgvandi biðil“ (CCF 127) der remser mærkelige tøjbenævnelser op har noget med en sådan historie at gøre, men det er meget spekulativt.

Det er mere interessant, at „Flúgvandi biðil“ har en del ligheder med den islandske ballade „Logi þórðarson“, som ellers ikke sættes i forbindelse med TSB A44 eller DgF 68, men i stedet med DgF 367 „Hr. Lave af Lund og den spotske mø.“<sup>11</sup> Fælles for „Logi þórðarson“ og „Flúgvandi biðil“ er den kræsne unge pige, som i den islandske ballade er præstedatter, som afviser alle bejlere. Den islandske og den danske vise har fælles træk med eventyrtypen AT 900 König Drosselbart, hvor en ung pige ydmyger sin bejler, men senere forenes med ham. Præstedatteren i „Logi þórðarson“ har ikke noget udtalt ønske om en flyvende mand, men da hun er blevet forført (eller muligvis voldtaget) af sin forsmåede bejler og er blevet gravid med ham, forklarer hun i den islandske vise situationen således:

Fuglinn flaug hér yfir haf  
Beiskan drykkinn að mér gaf.

[Fuglen fløj herover  
Gav mig en bitter drik

Hann bar undir vængjum sín  
fulla krús með skira vín

Han bar under sine vinger  
Fyldt krus med rent vin ]

Præsten er ikke imponeret, men svarer:

Görla þekki ég þann fugl.  
Það er hann Logi þórðarson  
(Citeret efter DgF 367, 16-18)

[Den fugl kender jeg alt for godt.  
Det er ham Logi þórðarson]

Den danske variant indeholder også elementet ung pige bortforklarer sin graviditet med en fugl, som er kommet flyvende. Men den danske vise har ikke vendingen „over hav“- „yfir haf“, som findes i „Flúgvandi biðil“: „fleyg sær yvir tað myrka hav“ (CCF 127, 9-10). Ligheden mellem den islandske og færøske vise kan sagtens være tilfældig, der er flere eksempler på faste formularer, som findes både i islandske

og færøske viser. Men det er interessant, at i varianten „Loga kvæði“ (Helgason 1968:173-177) finder vi både et indledende toflettet vers, som ligner den færøske vises begyndelse (rimet „úti lond/biðla vönd), samt et omkvæd, som minder meget om det færøske:

Prestdóttirinn úti lond	[Præstedatteren ude i land
Sú kann gull ad spinna	– hun kan spinde guld
Hún er so stolt og biðla vönd	Hun er så stolt og vil ikke vide af bejlere
Taflbrögd mun enginn af henni vinna.	– Der er ingen som sejrer over hende i
(IFkv 88, 1.)	skakspil.]

Visen fortsætter med beskrivelsen af, hvordan pigen spotter sine bejlere, og her er der noget bekendt, nemlig opremsningen af de nonsensagtige udtryk i sidste del af „Flúgvandi biðil“:

Eirn kallar hún gjummgagl  
Annan kallar hún kartnagl.

Þriðja kallar hún herdalút  
Fjórdá kallar hún kránk fót.

Fimta kallar hún flakinmunn  
Það er hann Logi Hoffmann.<sup>12</sup>  
(IFkv 88, 2-4.)

„Gjummgagl, kartnagl, herdalút, kránk fót, flakinmunn“ er ligesom de færøske benævnelser for tøj gådefulde nonsensbenævnelser, som her hentyder til bejlernes fysiske skavanker – de er f.eks. pukkelryggede (herðalút), halte (kránk fót), har spaltet læbe (flakin munn). Jeg kender ikke til lignende eksempler i færøske viser, men det kan tænkes, at skaberne af disse to ballader har kendt til hinandens tekster eller har haft fælles forlæg som inspiration.

Jeg mener at omkvædet med skakelementet er et tegn på, at der kan være en forbindelse mellem „Klæða tátt“ og den islandske vise „Loga kvæði“, men det er umuligt at påvise ad hvilken vej en sådan forbindelse er gået, og det er stadigvæk ikke sikkert, at „Flúgvandi biðil“ oprindeligt har haft noget med „Klæðatátt“ at gøre. Det er almindeligt at genbruge omkvæd til flere forskellige viser, og da de begge er digtet i samme metrum, lader det sig nemt gøre. Men dette omkvæd bliver ikke brugt meget, og det er ret påfaldende, at vi i begge tilfælde har med en forlangende pige at gøre, som afviser bejlere og har en hang

til mærkelige benævnelser for henholdsvis bejlernes skavanker og sit eget tøj.

Moralen i den islandske vise er, at man ikke skal spotte sine bejlere, i hvert fald ikke på grund af deres fysiske skavanker. Præstedatteren ender selv med at føde „flakin munna þrjá“, tre børn med spaltet læbe, og det siges advarende:

Þess bid jeg allar þernur mín  
ad enginn spotti bidla sín

[Det beder jeg alle mine terner  
Ad ingen skal spotte deres bejlere]

Sú sem spottar úngann svein  
sjálfa sækir háðid heím.  
(IFkv 88, 22-23.)

Den der spotter en ungersvend  
Skal selv blive til grin]

Her var vi med andre ord endnu et eksempel på, at den kræsne kvinde får problemer og straffes til sidst. Holdningen til pigens begær og krav er en helt anden end i den færøske vise.

### **Ønsketænkning og handlekraft – eller listigt bedrag?**

Artiklen har bevæget sig vidt omkring og har fulgt forskellige tråde, der kan have forbindelse til historien om den flyvende bejler. Der er ingen tvivl om at selve historien har rødder meget langt tilbage i mundtlig tradition, men når det kommer til at påvise direkte forbindelser mellem den færøske vise og andre varianter, mener jeg, at det er overvejende sandsynligt, at „Flúgvandi biðil“ (CCF 127; første del af A- og B-varianten), „Ridderen i Fugleham“ (DgF68B) og „Den bedelgranna“ (SMB 17) er tættere forbundne end de andre tekster, som er blevet nævnt. Der er store ligheder både i indhold og form. Hvis det stemmer, at DgF 68 A repræsenterer en oprindelig form af visen, så er den begyndt at gå i stykker før 1600 (alderen på den ældste svenske opskrift af visen), og brudstykkerne er blevet til dele af andre viser (F.eks. CCF 184). Jeg mener dog, at det er mindst lige så sandsynligt, at A-varianten af „Ridderen i Fugleham“ (DgF 68) er sammensat af flere dele. Det begrundes jeg bl.a. med en sammenligning af „Flúgvandi biðil“ (CCF 127) og med „Klæða tåttur“ (CCF 184), hvor det er sandsynligt, at i den første er to forskellige viser smeltet sammen.

I indledningen til artiklen spurgte jeg, hvordan historien om „den flyvende bejler“ forholder sig til kvinders ret til selv at vælge partner. Skal visen forstås som en bekræftelse af, at det kan betale sig at være kræsne, eller er det snarere en beretning om, hvordan en vanskelig ung

pige forsøger at slippe for ægteskab ved at sætte umulige krav, men alligevel til sidst indordner sig? Der kan, som vi har set i de mange varianter af historien, være tale om begge dele, alt efter hvad den, som fortæller eller synger visen lægger vægt på. Der er eksempler på, at den flyvende bejler er en helt, som gør en stor og tapper indsats for at opfylde kvindens ønsker, for at de kan forenes. Der er også eksempler på, at fuglehammen er en snedig forklædning, og at den krævende ungmø bliver straffet for sit hovmod. Drømmen om en flyvende bejler kan tolkes som drømmen om den uopnåelige mand, som er parat til at føje kvinden – selv når det kommer til urimelige krav. I den henseende kan man se „Flúgvandi biðil“ som udtryk for kvindens banale og egoistiske ønsketænkning. Visen kan også tolkes bredere, som det berettigede kvindeligt begær, det være sig seksuelt, følelsesmæssigt eller eksistentielt, som bør bekræftes. Visen kan derfor læses som et eksempel på en „modstemme“, som vil hævde kvindens ret til at vælge i kærlighed.

Alt tyder på, at den færøske vise ender lykkeligt. Selvom der indledes et kærlighedsforhold på kvindens præmisser er der ingen straf eller fatale konsekvenser, som i andre varianter af historien. Det kan tyde på en mere tolerant opfattelse af kvinders seksualitet end i det adelige miljø på kontinentet. Det at den færøske version af TSB A44 er mere frisindet end flere andre versioner, svarer til det, som Stykket (2007) siger om traditionsbærere. De, der befinder sig er langt væk fra centralmagten, har ikke følt sig lige så presset til at følge de samme normer som dem, der har været tættere på magten og mulige repressalier. En anden mulig forklaring på forskellen er forbundet med den færøske vises sene nedskrivning i 1853, da holdningen i samfundet havde ændret sig til kvindernes fordel og romantisk kærlighed var kommet til at fylde mere i viserne. Men selv om den færøske vise først er skrevet ned i midten af det 19. århundrede, så ligner den i formen meget den svenske variant, som var kendt allerede i 1600 tallet. Derfor mener jeg ikke, at der er stærke belæg for at vurdere, at den er yngre end de danske og islandske varianter, som i flere tilfælde er mere fordømmende imod „den spotske mø“. Muligvis er der tale om, at en kvindeskildring af ældre dato gradvis er blevet drejet til kvinders fordel. Jeg mener, at „Flúgvandi biðil“ kan ses som en af flere færøske modstemmer mod en traditionel patriarkalsk opfattelse af ægteskabet. Den har sat spørgsmålstejn ved kvinders afventende rolle i kærlighedsrelationer, og den har opmuntret mænd til at prøve at flyve, hvis det er dét, der skal til for at nå den elskede.

## Bibliografi

- Arwidsson 1837. *Svenska Fornsånger*. En samling af Kämpvisor, Folk-Visor, Lekar och Dansar, samt Barn- och Vallsånger. Utgifne af Adolf Iwar Arwidsson, Andra Delen. Stockholm.
- ATU: Uther, Hans-Jörg 2004.
- Árnadóttir, Tóta 2014. „Tílikan fugl so kjósi eg mær“. Master of Arts-afhandling. Føroyamálsdeild. Fróðskaparsetur Føroya. (Ikke publiceret.)
- Buchan, Peter 1828. *Ancient ballads and songs of the north of Scotland, hitherto unpublished, with explanatory notes*. Edinburgh.
- CCF: *Corpus Carminum Færoensium. Føroya kvæði*. Sv. Grundtvig et J. Bloch comparatum, Band I-VI. Christian Matras og Napoleon Djurhuus lögdu til rættis 1941-72. Einar Munksgaard/Akademisk forlag København.
- Child, James (red.) 1965. *The English and Scottish Popular Ballads 1882-1898*. (ESPB) (1965-udgaven er en genudgivelse i 5 bind.) Dover Publications, Inc., 180 Varick Street, New York, N.Y. 10014.
- DgF: Grundtvig o.fl 1853-1958.
- ESPB: Child, James (red.) 1965.
- Grundtvig, Svend o.fl 1853-1958. *Danmarks gamle Folkeviser I-X*. Svend Grundtvig m.fl. Universitets-Jubilæets danske Samfund. Fotografisk optryk, København 1966-67.
- Guðmundsdóttir, Aðalheiður 2012. 265–288. „Old French lais and Icelandic sagnakvæði“.
- Francia et Germania: Studies in Strengleikar and Piðreks saga* af Bern. (Red.) Karl G. Johansson & Rune Flaten. Oslo. Novus.
- Fritzner, Johan 1867. *Norrøn ordbog Ordbog over Det gamle norske Sprog*. Elektronisk udgave: <https://www.hf.uio.no/iln/tjenester/kunnskap/ordboker/norron/>
- Helgason, Jón 1968. Íslendzk Fornkvæði, Islandske folkeviser VI. Editiones Arnamagnæanæ. series B, Vol.15. København.
- Holbek, Bengt 1989. *Tolkning af trylleeventyr*, Nyt Nordisk Forlag. København
- IFkv: Íslendzk fornkvæði. Helgason, Jón 1968.
- Jonsson, Bengt R, Solheim, Svale og Danielson, Eva 1978. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. A descriptive catalogue. In collaboration with Mortan Nolsøe and W. Edson Richmond. Universitetsforlaget Oslo-Bergen-Tromsø.

- Jonsson, Bengt R. 1981 (red.) *Svenska medeltidsballader*. Natur och Kultur. Stockholm
- Kalinke, Marianne 1989: 1-11: „Birds of Another Feather: French Song-Birds in Old Norse-Icelandic Literature.“ *Grenzerfahrung – Grenzüberschreitung: Studien zu den Literaturen Skandinaviens und Deutschlands*. (Red.) Leonie Marx and Herbert Knust. Heidelberg. Universitätsverlag.
- Lindahl, Carl, McNamara, John, Lindow, John (red.) 2002. *Medieval Folklore – a guide to Myths, Legends, Tales, Beliefs, and Customs*. Oxford University Press. New York
- Marnersdóttir 1991= Simonsen, Malan 1991.
- Marnersdóttir, Malan 2010. „Women and Ballads. The Representation of Women in Faroese Ballad Tradition“. *Scandinavica* Vol 49. No2. 2010:26-48.
- Marnersdóttir et al. 2011. *Føroysk Bókmentasøga* 1. Nám. Tórshavn.
- Ragnheiðardóttir, Védís 2015. „The Icelandic Ballad of Logi þorðarson, its sources and analogues“. Forelæsning ved balladekonferencen i Torshavn 2015 (ikke publiceret).
- Simonsen, Malan 1991. „Hon fekk hug á deyðum manni“. *Hon fekk hug á deyðum manni- fyra bókmentaligar greinir*. (Red.) Simonsen, Malan. Fróðskaparsetur Føroya.
- SMB: *Sveriges Medeltida Ballader*. Svensk Visarkiv 1983- 2001.
- Solberg, Olav 2008. „The Scandinavian Medieval Ballad: From Oral Tradition to Written Texts and Back Again“ 121-133. *Oral Art Forms and their Passage into Writing*. (Red.) Mundal, Else og Wellendorf, Jonas Museum Tusulanum Press. København.
- Stykket, Sigríd Aksnes 2007. *Dei sigler med fløy – Ballade gjennom tid og rom*, S.A. Stykket Oslo.
- TSB: *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Jonsson, Solheim og Danielsen 1978.
- Uther, Hans-Jörg 2004. *The types of international folktales : a classification and bibliography*. Helsinki. Academia Scientiarum Fennica.

**Tóta Árnadóttir** er MA i færøsk sprog og litteratur og er adjunkt i mundtlig tradition på afdeling for færøsk sprog og litteratur ved Fróðskaparsetur Føroya. totaa@setur.fo

## Noter

- 1 V.U. Hammershaimb 1819-1909 indsamlede en lang række færøske ballader i perioden 1846-54 og fik dem udgivet i *Annaler for nordisk Oldkyndighed og Antiquarisk Tidsskrift*, og samarbejdede bl.a. med Svend Grundtvig om de færøske kvad, som kom med i danske DgF (Marnersdóttir o.a. 2011:293).
- 2 Der er sandsynligvis tale om amtskriver Jens Davidsen 1803-1878, som også lærte Hammershaimb at læse og skrive. Davidsen kom oprindeligt fra Suderø, men det fremgår ikke, hvor han har lært denne vise.
- 3 Malene er født i Oyndarfjørð i 1794 eller 1795.
- 4 Jeg kender ikke eksempler på at dette omkvæd bruges til andre viser end disse to. Melodien til CCF 127 findes på en af Hjalmar Thuren's optagelse fra 1902, sunget af Malena Eliassen (et enkelt vers), og på en nyere optagelse, hvor dansere fra Eysturoy har lært sig melodien via den gamle optagelse. (Begge findes på cd-en „Flúgvandi Biðil“, udgivet af Tutl (SHD25) i 1997). Melodien til „Klæða táttur“ CCF 184 findes ligeledes på en optagelse fra 1902, der er det Henrietta Høgnesen der synger. Selv om omkvædet er det samme og melodierne ligner hinanden så er de ikke helt identiske (det er meget almindeligt med stor variation af samme melodi hos forskellige sangere).
- 5 Her oversættes „Svarti“ til „Sorte“ i henhold til en nutidig betydning af ordet – muligvis kan adjektivet forstås som henførende til hudfarven (og visen er dermed særdeles politisk ukorrekt) men „svart“ kan oprindeligt have betydet „ond“ jfr. Norrønt „Svartr“ i *Norrøn ordbok* (Fritzner 1867).
- 6 Det er velkendt at informanter i mange tilfælde har været kreative og måske i større grad bør ses som medskabere, hellere end trofaste overleverere af tekster. Dette er beskrevet af ældre balladeindsamlere, som har søgt at finde „den oprindelige tekst“ bl.a. Sophus Bugge, som i frustration har betegnet nogle informanter som „upålidelige“ (Solberg 2008:131).
- 7 Bemærk også ligheden i omkvædets sidste linje: DgF 68B „- Och hun boer under skoffuen“ og SMB 17: „-Menn honn boor innan grönn skogenn“.
- 8 Jeg har ikke haft adgang til SMB, men har fundet denne variant i en ældre udgave (Arwidsson, 1837), som har visen fra den endnu ældre udgave „Harald Oluffssons Wisbok 1572-1573“. Det skulle dog ikke have nogen praktisk betydning.
- 9 Den her citerede opskrift er fra 1810, men der findes to andre fra 1700 og det første vers ses i Th. Petris bibeldrama *Josephi Historia* allerede i 1601. Jonsson 1981:195.
- 10 Varianten findes i Buchans *Ballads of the North of Scotland* 1828 her citeret efter Child.
- 11 Ved en balladekonference i Torshavn 2015 gjorde Védís Ragnheiðardóttir (MA i islandsk litteratur og ph.d student ved Háskóli Íslands) mig opmærksom på dette.
- 12 Védís Ragnheiðardóttir har været så venlig at uddybe betydningen af øgenavnene for mig. I en email fra 22.7.15 skriver hun: „The meaning behind isn't always clear. The second one, kartnagl, you might recognize from the Saga of Burnt Njáll, its meaning has been somewhat debated but a rough and deformed nail seems to be commonly accepted. Herðalútur is most likely a man with a hunched back and krankfótur is presumably a man with a maimed foot, who then in all likelihood limps. Geirumgagl, or gýgjumgagl in other redactions, is more difficult to interpret. A gagl can be a goose but the word can also been used for trolls in poetic language. In the redactions that have gýgjumgagl the first part of the word could be gýgur, a trollwoman. All these nicknames aim to draw

out the grotesque, so even if we do not understand them perfectly we get the meaning. The nickname the priest's daughter gives Logi, flakinmunn, has been interpreted as cleft lip – again, a focus on physical deformity and imperfections.“

*Marie Novotná*

## Role of the Body – Scandinavian Ballads vs. Old Norse Literature

### ABSTRAKT

Denne artikkelen undersøker forskjeller mellom forståelsen av kroppen i norrøn litteratur og i skandinaviske ballader og analyserer hvordan dette begrepet har utviklet seg. To fenomener er valgt ut: kroppslighet til gjengangere og hamskifte. Kroppslighet er typisk for norrøne gjengangere, de er identiske med sitt lik. I skandinaviske ballader, kommer gjengangere oftest frem mens de besøker sin festemø og også her ses separasjon mellom kroppen og sjelen. Hamskifte i norrøn litteratur forener vanligvis metamorfose av ytre form og forandring av indre egenskaper. I ballader finnes to forskjellige grupper som beskriver hamskifte. Hvis ordet ham er brukt i selve teksten, er metamorfosen frivillig og egenskaper til dyret som man forandrer seg i er viktige. Hvis ordet ham er brukt bare i tittel og kommentar, er metamorfosen en forbannelse og har ikke lenger noe å gjøre med indre egenskaper. Det kan vise hvordan kropp og sjel ble separert i løpet av århundrene. Undersøkelsen av kroppens begrep i ballader bekrefter derfor at det finns spor av eldre forestillinger som har overlevd mye lenger enn i den offisielle kulturen, men samtidig kan veien til den moderne forståelsen følges.

Comparing the Old Norse literature and Scandinavian ballads, this paper wants to show how the concept of the body has developed since the Middle Ages in the North. Pre-Modern society had no strict division between body and soul<sup>1</sup>, the analysis also touches upon phenomena that from a contemporary point of view would be categorized as mental.

In Old Norse text, there was no dichotomy between inanimate matter and thinking ego as might be seen already on a lexicological level: the term for soul *sál* as an opposite to body *likamr* appeared in Old Norse

solely in the translations of Christian texts, and all Old Norse terms, which can in some context be translated as soul – *fjör*, *önd*, *oðr*, *hugr*; *hamr*, *fylgja*, *hamingja* – include meaning of both soul and body.

The interconnection between soul and body can be shown from different points of view, but this article concentrates on two of them, namely on the concept of *hamr* and of the posthumous body of revenants. These two themes can reveal the specificity of the Old Norse concept of body. The main research question in this paper is, how these two concepts are shaped in Scandinavian ballads, given the supposition that archaic concepts could survive longer in folkore than in the official Christian literature.

For this purpose, the situation in Old Norse literature will be reviewed in the beginning of each chapter, followed by detailed analysis of six ballads. In the first chapter – discussing physicality of revenants – the ballads „Riddarin Klæmint“ (A 72) and „Fæstemanden i Graven“ (A 67) are used. In the second chapter, on the concept of *hamr/ham*, the „Jomfruen i Fugleham“ (A 16), „Jomfruen i Ulveham“ (A 19), „Jomfruen i Ormeham“ (A 28) and „Jomfruen i Hindeham“ (A 27) are cited. Except for „Riddarin Klæmint“, which is a late Faroese ballad, I use the Danish text versions of the ballad types, although in many cases a Norwegian and/or a Swedish variant has also been preserved.

## **Posthumous Body**

### *Old Norse Revenants*

In Old Norse literature, all examples show that even after the death, when the separation of soul and body seems evident to us, people retain their body. Both the concept of afterlife in Valhøll and that of returning revenants – whether living in mounds (*haugbúi*) or wandering freely (*draugr*) – shows that dead people retain their own bodies. The corporality of Old Norse revenants is their distinctive feature, and it distinguishes them from revenants in many other cultures (Davidson 1978:130).

Nowadays, scholars analyze what stories about revenants might convey and arrive at various answers: revenants represent turbulences of the 13th century (Merkelbach 2012) or uncertainty of social status of those who encounter them (Kanerva 2013). Being aware of these views, I do not here take into account various possible functions of the revenants in the narratives, but rather I just concentrate on the phenomenon of their corporality.

From sagas about revenants, most of which are vengeful, we can

draw well-founded inferences about their corporality. They look like living people but some of them bear signs of decomposition, blackening etc., and because they are corporal, they can be fought and killed again – which is something they fear. The deceased is here identical with his corpse – if it is beheaded, the deceased is also headless, he has the same wounds as the corpse, and if he leaves his gravemound, it is empty (Klare 1933, Gunnell 2012).

As in ballads we find examples of revenants mostly in stories about a woman having a dead lover, I will here analyze a story of the most famous Old Norse dead lover: Helgi in „Helgakviða Hundingsbana II“ (Neckel 1962: 150-161). Helgi is killed by Sigrún’s youngest brother after having killed her other male relatives. Sigrún is filled with longing for her dead lover and goes to his mound, where her servant maiden saw him. Helgi says that Sigrún’s weeping covers him with blood (stanza 45). Then she asks for a kiss and wants to sleep on Helgi’s arm in a bed, she prepared in the mound, just as if he were alive (stanzas 43-7).

Helgi says he was allowed to return just for one day. Sigrún dies shortly afterwards of grief, as the prose explains.

According to McKinnel, an on-going sexual relationship is implied (McKinnel, 2005:225), but there is no explicit evidence for this statement in the text itself.

‘Her hefi ec þér, Helgi,  
angrlausá mið,  
vil ec þér faðmi,  
sem ec loðungi

hvílo gorva,  
Ylfinga niðr,  
fylkir, sofna,  
lifnom myndac.’

‘Nú queð ec encis  
síð né snimma,  
er þú á armi  
hvít, í haugi,  
oc ertu qvic,  
(Neckel 1962:160: 47-48)

ørvænt vera,  
at Sefafiqlom,  
ólifðom sefr,  
Høgna dóttir,  
in konungborna.

In stanza 47 we do not read about physical intercourse but about a woman’s wish. In the next stanza Helgi states that Sigrún sleeps on his arm, which might be understood as a euphemism for their sexual relationship. In either case, the physicality of Helgi’s presence is undeniable.

### *Revenants in Ballads*

McKinnel suggests that the pattern of „*Helgakviða Hundingsbana II*“ has been transformed into several British ballads, an Icelandic folktale and – what is here of our interest – into two Scandinavian ballads (McKinnel 2005: 222): „*Riddarin Klæmint*“ (CCF 145, A 72) and „*Fæstemanden i Graven*“ (DgF 90, A 67).

If we compare these stories with the Old Norse story, what differences will we find in terms of corporality?

In „*Riddarin Klæmint*“, we find a revenant, knight Klæmint. Fulfilling her destiny, young girl Medallín seeks out a man 15 years dead, knight Klæmint, and becomes pregnant. When she is about to be burnt because of this, Klæmint rises up from his grave and saves her, subsequently returning to his grave. Medallín gives birth to his child.

„*Riddarin Klæmint*“ appears to be independent of all the other ballad versions about a dead lover, as it contains a lot of motifs not found in other ballads: it is the only ballad, where the heroine spends her night with the dead man in his grave. The man is not a former lover of hers (but as the name and experiences suggest, she is a reincarnation of her mother, who possibly had relationship with Klæmint 15 years ago, while he was alive), and she does cry over him. The bloodstained lover motif (in both previous cases caused by tears of the girl) is probably transformed into the bloody clothing of the girl:

„Statt upp, frúgvín Medallín,  
blóðgað vóru hennar klæði,  
„far tú tær til hallar heim,  
og bæt so fyrí os bæði!  
(CCF VI, nr. 145:136:32)

In contrast to all other versions where the dead lover never returns, Klæmint returns once more to save the girl and his unborn child. In this context, it might be of interest that according to Marnersdóttir, „*Riddarin Klæmint*“ was among the ballads that were chosen by female informants when they commented on situations where female identity was in danger. This ballad was in the repertoire of Anne Sofie Iversdatter, who has generally been interested in suffering women, mistress problematics and necrophilia (Marnersdóttir 2001:158).

The place of the pair’s first encounter is here close to the situation in „*Helgakviða Hundingsbana II*“, where we get confusing information about where Helgi is dwelling: he is coming from Valhøll to his gravemound

to encounter Sigrún? In a similarly confusing, but opposite direction, Klæmint is in his grave when God sends St. Michael to summon him, but before he took Frú Medallín 'far into another world' to have sex with her:

Tók hann hana í grøvina niður  
langt fyri annan heim,  
tað er mær av sannni sagt,  
hann gat við henni svein.  
(CCF VI, nr. 145:136:19)

Also in terms of corporality, „Riddarin Klæmint“ is unique because when the return of the deceased is described in other ballads, the relationship remains unconsummated. Here the consequences are almost fatal, but the knight saves the heroine at the very last moment. Klæmint is so corporal that he is able to impregnate a woman. No Old Norse revenant was able to do that.

The prominence given here to the Virgin and St. Michael suggests pre-Reformation (McKinnel 2005: 244), late medieval origin, since it shows signs of Catholic beliefs in what was a Protestant community in the time, when it was collected. Also in the aspect of the body image it is closer to „Helgakviða Hundingsbana II“ than the next ballad, „Fæstemanden i Graven“.

McKinnel argues that in „Helgakviða Hundingsbana II“ we can see an imaginative way of escaping a women's dilemma in the 13th century when suicide was forbidden, but they still might feel guilty about not dying with their husbands (McKinnel 2005: 229). Sigrún goes through a symbolic funeral in the mound, but she is said to die of grief. Ballads have already forgotten about this dilemma, and their moral is that for the girl it is necessary to separate from her dead lover and continue her life. In „Riddarin Klæmint,“ this separation is explicitly expressed in terms of two different worlds, one for the living, one for the dead.

Eg fari mær í grøvina niður,  
langt fyri annan heim,  
far tú tær til hallar heim,  
tú føðir ein ungan svein!  
(CCF VI, nr. 145:136: 33)

In the Danish ballad „Fæstemanden i graven,“ a man, Herr Åge – whose name may be derived from Helgi (McKinnel 2005: 224) – dies just before

his wedding. His beloved grieves so much that his coffin is filled with blood whenever she weeps and he is disturbed in his grave and goes to her bower. He remains there till cockcrow, then he must return to the grave. She dies shortly after (within a month – A and B versions – or eight days – D version).

His body is described in stanza 7:

Saa saare gred iomfru Else-lille,  
sine hender hun sloe:  
det hørde ridder her Aage  
under sorten iord.

Op staar ridder her Aage,  
tager kisten paa bag:  
saa laker hand til sin festemøes bur  
med saa megen umag.

Hand klapper paa dørren med kiste,  
for hand haffde iche skind:  
„Du stattop, stalten Else-lille!  
du luk din festemand ind.“  
(DgF II, nr. 90 A: 495: 5-7)

The revenant takes his coffin on his back to bang on the chamber door with it, because he has no skin. Here we see an important difference: as in the Old Norse literature the deceased was identical with his corpse. This macabre accent, physical horror of death and the dead body is neither present in „Riddarin Klæmint“ nor in „Helgakviða Hundingsbana II.“ In the latter, the first encounter with the deceased is also described: when Sigrún’s maiden saw dead Helgi coming back, she asked whether it was an illusion or a sign of Ragnarøk (stanza 40): she was afraid that the world-order was collapsing, not of the Helgi’s appearance.

In ballads, we have found one dead person corporal enough to have intercourse with a living woman and make her pregnant – which might, however, be understood symbolically in the Christian context. We can conclude this section by saying that the prevailing aspects of revenants are more incorporeal than in the Old Norse literature, and that the main psychological motif is separation between the world of the living and that of dead.

## Concept of *hamr/ham*

### *Old Norse Term hamr*

The primary meaning of the Old Norse word *hamr* was skin, feathers, and membranes covering a baby at birth. The last-mentioned was probably the origin of the meanings of shape, form or image. The word is found in the context of shape-shifting, done by gods and giants (to be faster or stronger), by two specialized groups of people berserks (taking just *hamr* of wolfs or bears) and *seiðmenn* (magicians who in sagas often take no concrete form), and also by people that have no other special ability than this shape-shifting (Dillmann 2006).

In some cases, we have difficulties deciding from context, if it is an outer form of the body that someone takes (becoming a real eagle, hawk, troll, or wolf) or if the person is changing his inner qualities, abilities (becoming then faster, stronger, fiercer). These difficulties are not accidental, they reveal the core of the *hamr* concept and scholars always face them when dealing with the shape-shifting in Old Norse literature, as shown in the following citation:

...with shape-shifting it is assumed that either the soul is transported to another body, that is, into an animal's body (and thus people are described as *eigi einhamir*, „not restricted to one form“), or that the body undergoes a transformation, whereas in the berserk frenzy men acquire the attributes of wild animals; one could thus say that the berserk is a wild animal in the shape of a man. The condition is therefore psychological in the case of the berserk, but physical in the case of werewolves and other shape-shifters.

As might be expected, the distinction between the psychological and physical condition is not always clear-cut and sometimes depends on interpretation.

(Aðalheiður Guðmundsdóttir 2007: 280-281)

The term *hamr* mirrors a way of thinking where the body and soul are not separate, dichotomic entities, and where this word has occasionally been translated as referring to the shape of the body, and at other times as referring to the shape and abilities of the soul, which shows that these two ways of understanding soul and body are not contradictory in Old Norse literature.

### *Ham in Ballads*

The word *ham* also occurs in ballads in the context of shape-shifting.<sup>2</sup> We can see two different cases of the changing of someone's *ham*: the first case always concerns a female protagonist and her human shape is changed into that of an animal against her will by someone else (usually a stepmother of the girl) presented as a witch. The second case is a voluntary change of a male protagonist into an animal.

Let us look at the first case, and from this group of stories, the following four ballads will be analyzed (TSB: 29-32):

„Jomfruen i Fugleham“ (DgF 56, A 16)

„Jomfruen i Ulveham“ (DgF 55, A 19)

„Jomfruen i Ormeham“ (DgF 59, A 28)

„Jomfruen i Hindeham“ (DgF 58, A 27)

In the ballad „Jomfruen i Fugleham,“ a woman turns her stepdaughter into a hind. A knight tries to catch the hind and hunts it. It then turns into a bird. The knight breaks the spell by giving the bird a piece of his own flesh. Note that in the stanza about metamorphosis itself, no *ham* is mentioned:

Hun skabte mig till en liden hind,  
bad mig i skouffuen leffue:  
och mine siuff maer i ulffue-lige,  
hun bad, di skulle migh riffue.  
(DgF, nr. 56 B: 461:5)

In the ballad „Jomfruen i Ulveham,“ a woman turns her stepdaughter into various objects (a sword, a needle, a pair of scissors) and finally into a wolf<sup>3</sup> that cannot retain its human shape until it has drunk the blood of its brother (or stepmother). After eight years, the wolf has an opportunity to attack the stepmother, kills her and drinks her blood or the blood of her unborn child. The enchantment is thereby broken.

A similar story is present in „Jomfruen i Orneham“ where a maiden, changed by her stepmother into a worm or snake, reacquires her form after being kissed by a knight.

In the ballad „Jomfruen i Hindeham,“ the core of the story is similar to that of the previous ballads: a maiden is cursed into a hind, occasionally she reassumes her female shape (when talking to her brother), although it is relativized in the beginning, where her discussion with her brother is said to occur only in dreams. Her brother does not obey her instructions

and shoots the small hind. By flaying it, he finds his sister inside. The maiden rids herself of the curse with the help of her brother's blood, which he willingly gives her to drink from his hand.

In this ballad, we are given interesting details concerning the concept of the body, while the maiden's brother is flaying the hind:

Han flaade ned i Hindens Nakk',  
og der fandt han sin Søsters Lok.

Han flaade ned i Hindens Sid',  
der fandt han sin Søsters Hænder saa hvid'.  
(DgF II, nr. 58: 475: 14-15)

We can see that he finds his human sister inside a hind, similar to how the Little Red Riding Hood is found in the well-known fairy tale (ATU 333). His sister was not dead, even if the hind had already been shot – so there is no identification with the hind itself, as we have seen in the Old Norse sources. The change of shape is just a change of the outer appearance, a change of the physical skin, which has nothing to do with the inner abilities.

Interestingly, in these cases the term *ham* occurs just in the titles and in the commentaries: „da finder han sin Søster in Hindens Ham“ (DgF II: 474). The word *ham* is never used in the texts of the ballads. So even if in all these ballads we find the word *ham* in the title, the phenomenon described there has nothing in common with the changes of *hamr* known from Old Norse literature, as the transfiguration is made by a curse.

Let us look to the second category of ballads, where the word *ham* is used and a metamorphosis described. There is a basic difference there: they do not describe any curse, but rather a voluntary change of appearance of a male hero in order to achieve his goal.

In this category, we will analyze two ballads (TSB: 36):

„Ridderen i Hjorteham“ (DgF 67, A 43)  
„Ridderen i Fugleham“ (DgF 68, A 44)

In „Ridderen i Hjorteham,“ a knight uses the animal hide to charm a maiden. It is a trick and as we can read, it is considered as cheating her.

Overdrog hand dend hiorte-ham,  
Og den var svigefuld.  
(DgF II, nr. 67 E: 225:11)

The deer is chosen because of its psychological connotations: it is tame, and that is why the maiden is not afraid of it in the way she is of real men, as it is shown when he takes back his own shape.

Det da var Herre Peder,  
Hand kaste sin hiorte ham:  
„Saamænd ved, jomfru Uselille,  
Og nu er hiorten tam.“  
(DgF II, nr. 67 E: 225:19)

A similar story is told in „Ridderen i Fugleham,“ but instead the maiden herself causes the trouble: she says she will not accept any man, if he does not fly. A bird's *ham* is chosen again for its abilities, and he flies.

Denn herre saatt seeg y fieder-haam,  
saa fluo hand offuer till iumfruens land.  
(DgF II, nr 68 A: 228:22)

The fact that it is tame is psychologically also important, as we see in stanza 36:

Hand kaste aff sieg fieder-haam:  
„Mynn iumfru, nu er fuollen thaam.“  
(DgF II, nr. 68 A: 229: 36)

The topic itself, namely that a young man wins the love of a girl by taking the form of a bird, is well known from many fairy tales. Without going too deep into psychological connotations of this situation, i.e. on the function of the change of the shape, I would like to focus on what kind of change it actually is. It is not just an outer change of the body shape, as we have seen in the first group of ballads. Here the hero – as all shape-shifters, who change shape voluntarily – is assuming the inner abilities of a bird or a deer. And, interestingly, in this second type of ballads dealing with shape-shifting, we also find the word *ham* in the corpus of the text.

This presumption is also confirmed in the Faroese ballad „Riddarin Klæmint“ (mentioned above in the section concerning revenants), where the word *ham* is also used, again as a composite *fjødurham*. This „feather coat“ is taken by St. Michel in order to fly in another realm to warn Klæmint that his beloved is endangered. God Himself says to him:

„Mikkjal, tak tín fjøðurham,  
flúgv tær yvir hav,  
í tann sama kirkjugarð,  
sum Klæmint lá í grøv.“

Mikkjal tók sín fjøðurham,  
fleyg sær yvir hav,  
í tann sama kirkjugarð,  
sum Klæmint lá í grøv.  
(CCF VI, nr. 145:135: 27-28)

As Ruggerini explains, this motif is probably connected to the fact that Michael was occasionally portrayed as a bird in the North-Sea area (Ruggerini 2002:227). Here again, the ability to fly is the only motivation for shape-shifting.

Therefore, we can conclude that there is a basic difference between shape-shifting stories in Scandinavian ballads, where the word *ham* is explicitly mentioned in the text itself and those where it is not. The former cases are more similar to Old Norse shape-shifting stories and to the use of term *hamr*. In the latter group describing a curse, the word *ham* is used just in title and commentary. As this word is not integrated in the text itself, it is possible that it was merely added later, or even when the texts were collected. In 19th century, the word *ham* meant just an outer shape, but in the time when the ballads were composed, this term still had connections to the mental sphere.

## Conclusion

In both of the themes researched in this paper we have seen that in the course of time from Old Norse literature to ballads, there might be observed a tendency toward separation of soul and body. Old Norse revenants do not differ from the living through their dearth of bodily characteristics – they are physical. In the case studied here, the return of a dead lover, a girl dies after having physically encountered her lover, i.e. she enters the world of the dead and the text does not express any moral against so doing. On the other hand, revenants in the Scandinavian ballads are generally more incorporeal than their Old Norse counterparts, and as shown, occasionally they do not even have skin. The main psychological motif seems to be separation between the world of the living and that of the dead (i.e. an incorporeal world) – female protagonists should manage to let him go and stay in the world of the living. In this way, in the section researching revenants, separation of soul and body could be seen as an ongoing process from the Middle Ages to Modern times.

In the chapter on *hamr*, this process was even more evident. In Old Norse literature, the word *hamr* always included both psychological qualities and outer appearance. We have traced two ways of using the

word *ham* in the ballads: first, the usage where the word in ballads refers to voluntary shape-shifting, where its meaning also includes inner qualities: *ham* is a part of someone's personality. In the second stage, namely in ballads where change of someone's *ham* is involuntary and forced upon them, it does not include any inner characteristics of the animal, and one might even be cursed into an object. *Ham* is then just an outer appearance, and the personality remains unchanged; the appearance and inner abilities are completely separated. In this case, the word *ham* appears only in the title – probably because this phenomenon could not be called a change of *ham/hamr* in the Middle Ages (and is never referred to in that way in Old Norse literature). We might conclude that this change in the meaning of the word *hamr/ham* illustrates the process of separating the physical appearance from the inner abilities, a separation of body and soul.

Ballads in this context represent a mixture of an early Modern concept with the more archaic one, surviving in the folklore for a long time. We can still trace some notions as for instance the concept of the corporality of revenants as a distinguishing feature of the Norse thinking, as well as a particular, in the time of collecting ballads already lost, meaning of the word *hamr*.

### **Bibliography**

- Aðalheiður, Guðmundsdóttir 2007. „The Werewolf in Medieval Icelandic Literature.“ *Journal of English and Germanic Philology* 106, 3: 277- 303.
- Alver, Bente Gullveig 1971. „Conception of Living Human Soul in the Norwegian Tradition.“ *Temenos* 7.
- CCF = Corpus Carminum Færoensium, Føroya Kvædi, vol. I-VI. København 1941-1972.
- Davidson, Ellis H. R. 1978. „Shape-changing in the Old Norse Sagas.“ *Animals in Folklore*. (Eds.) J.R. Porter and M. S. Russell. Cambridge 1978:126-142.
- DgF= Grundtvig, Svend 1966. *Danmarks gamle Folkeviser*. II. Naturmystiske viser. Legendeviser. København. Dillmann, Francois-Xavier 2006. *Les magiciens dans l'Island ancienne*. Uppsala.
- Gunnell, Terry 2012. „Waking the dead.“ *News from Other Worlds*. (Eds.) Merrill Kaplan and Timothy Tangherlini. Berkeley and Los Angeles: 235-266.

- Kalkar, Otto. *Ordbog over det ældre danske sprog (1300-1700)*. Bd. I-V. København 1881-1918.
- Kanerva, Kirsi 2013. „Messages from the Otherworld: The Roles of the Dead in Medieval Iceland.“ *Deconstructing Death: Changing Cultures of Death, Dying, Bereavement and Care in the Nordic Countries*. (Ed.) Michael Hviid Jacobsen. Odense: 111-130.
- Klare, Hans-Joachim 1933. „Die Toten in der altnordischen Literatur.“ *Acta Philologica Scandinavica VIII*: 1-56.
- Lecouteux, Claude 1987. *Geschichte der Gespenster und Wiedergänger*. Köln.
- Marnersdóttir, Malan 2001. „Kvindeaspekter i færøske ballader.“ *Analyser af færøsk litteratur*. Modtryk, Århus: 148-162.
- Merkelbach, Rebecca 2012. „Hann lá ekki kyrr,“ MPhil thesis, University of Cambridge.
- McKinnel, John 2005. *Meeting the Other in Norse Myth and Legend*. Cambridge.
- Mundal, Else 1997. „Sjelförestellingane i den heidne norrøne kulturen.“ *Kropp og sjel i middelalderen*. (Ed.) Anne Ågotnes. Bergen: 8-30.
- Neckel, Gustav 1962 (Ed.). *Edda: Die Lieder des Codex Regius*. I. Text, 3rd. ed. rev. Hans Kuhn, Heidelberg.
- Odstedt, Ella 1943. *Varulven i svensk folktradition*. Uppsala.
- Reier, Herbert 1976. *Seelenvorstellungen im Altnordischen* (= Heilkunde im mitteralterlichen Skandinavien, Bb. 2). Kiel.
- Ruggerini, Maria Elena 2006. „Tales of Flight in Old Norse and Medieval English Texts.“ *Viking and Medieval Scandinavia 2*: 201–238. .
- Strömback, Dag 1974. „The Concept of the Soul in Nordic Tradition.“ *Arv*. XXXXI: 5-22
- TSB = Jonsson, Bengt R. *et al.* 1978: *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo, Bergen, Tromsø.

**Marie Novotná** is Assistant Professor at the Faculty of Humanities, Charles University. [marie\\_nov@seznam.cz](mailto:marie_nov@seznam.cz)

## Notes

- 1 For detailed analysis of Old Norse concept of soul, see e.g. Strömback 1974, Mundal 1997, Reier 1976.
- 2 For an overview of the conception of soul in the Scandinavian folklore, see Alver 1971.
- 3 These ballads, together with the preceding one, seem to represent a late Scandinavian variant of the werewolf-motif, cf. Odstedt 1943.

## The Provenance of the ‘Hurling of the Head’ Motif in the Norn Ballad *Hildinavisen*

### ABSTRAKT

Ursprunget till „huvudslungningsmotivet“ i nornballaden *Hildinakvadet*. Shetlandsöarna var en bördig grogrund för litterära inflytanden som rotade sig och återkombinerades med inhemska element. Närvaron av ett keltiskt motiv i den enda fullständigt bevarade balladen på norn, *Hildinakvadet*, som tycks ha uppstått i den ständigt växlande språkliga, sociala och kulturella miljön, tyder på en viss kontaktnivå med keltisk befolkning. *Hildinakvadet* upptecknades relativt sent och publicerades för första gången av George Low år 1879 och granskades av Marius Hægstad år 1900. Marina nordiska samhällen på Shetlands- och Orkneyöarna gav upphov till olika berättelser där motiven och elementen kom från skilda håll. *Hildinakvadet* är onekligen av västnordiskt ursprung men innehåller, eller rättare sagt är prytt med, keltiska motiv. Sammansmältningen av två traditioner, keltisk och nordisk, har skapat en egenartad och produktiv tolkning av vissa narrativa strukturer. Åtskilda element trängde sig på utifrån och blev senare använda på nordiskt material. Men upplåningen är inte på något sätt direkt eftersom keltiska motiv och element är förvandlade och inlemmade i den nordiska balladens text. Det är omöjligt att påstå att *Hildinakvadet* lånade direkt från någon bevarad irländsk eller walesisk text, men den kan antingen ha influerats av någon muntlig berättelseversion som hade varit känd på Shetlandsöarna eller av någon Orkneyversion av en liknande berättelse, eftersom huvudpersonen i den shetländska balladen är en Jarl från Orkney. Den här artikeln handlar om närvaron av ett särskilt keltiskt motiv som heter „huvudslungningsmotivet“, som är bland de oftast förekommande elementen i de irländska sagorna och har många olika förgreningar inom keltisk litteratur. Analysen av „huvudslungningsmotivet“

i *Hildinakvadet* i några isländska och irländska sagor avses som en illustration av syntesen mellan två olika kulturer och av implikationerna av det här sammanlänkade systemet för balladgenren i stort.

In this article I will analyze the literary contacts that emerged in the society of the Shetland Islands and trace one Celtic literary motif that influenced the Shetlandic ballad, *Hildinavisen*, written in the Norn language.

### **Single Motifs**

Single Celtic motifs are abundant in Old Icelandic literature and can be found in almost all genres. However, Celtic tradition neither formed the Scandinavian mythological tradition nor changed its basic characteristics; it was simply enriched with Celtic elements.

While discussing the nature of Celtic and Scandinavian contacts, Gísli Sigurðsson highlighted the route by which Celtic motifs and stories reached Iceland. Alongside Michael Chesnutt (1968) and Bo Almqvist (1981) he emphasized the importance of Orkney as an intermediary between the Gaelic and Icelandic cultures.

### **Literary Contacts in the Orkney and Shetland**

The Orkney Islands seem to have been of particular importance in transmitting certain Celtic material. Gísli Sigurðsson argues, however, that it is likely the cultural contacts and exchanges between Icelandic and Gaelic-speaking people in the Orkney were limited to single motifs, tales or poems. This does not mean that single features are limited in number, only that they are found as isolated items in a tradition that had to be developed in Iceland from the cultural elements available in the country (Gísli Sigurðsson 1988: 42). Among the most important elements identified as transmitted through contacts via the Orkneys are stories including *Hjaðningavíg* ‘The Battle of Hjadnings’. In *Sörla þátr eða Heðins saga ok Högna* (Guðni Jónsson 1954: 365-382) the protagonists come to the island of Há where the eternal battle of *Hjaðningavíg* is in progress.

Considering the transmission of various motifs, it seems that Orkney was a channel through which motifs could travel from Scandinavian to Celtic areas and vice versa. The Celtic material, such as single motifs, tales or poems could also have reached the surrounding areas, especially the Shetland Islands.

The Shetland Islands were clearly on the route for the transmission of Celtic material. Ideas from the Orkneys could be easily transmitted to Shetland (the distance between Orkney and Shetland is about 80 kilometres). The Norn ballad, *Hildinavisen*, which seems to contain Celtic elements, was influenced by the Orkney tradition, because its main protagonist is *Jarlin d'Orkneyjar* 'Earl of Orkney'. However, we should not imagine that the Orkney Earldom was always an intermediary in the exchange of such tales. There was also direct Gaelic influence on western Scandinavian, especially Icelandic and Faroese folk tradition, since some of the Scandinavian settlers in these islands came via Ireland and Scotland and had sometimes lived there and absorbed Gaelic culture (Almqvist 1981: 89).

### **Language of the Settlers**

The variety of Scandinavian language in Orkney and Shetland came to be called „Norn“. „Norn“ is a contracted form of the feminine adjective *norræn* (from Old Norse *norðrænn*, 'coming from the north'), which in the 13th century came into use in order to differentiate between the western and eastern variety of Norse. Until then, all Scandinavian languages were called „Dönsk tunga“, a term which has survived in Orkney dialect to this day (Rendboe 1987: 1). The term „Norn“, meaning '(Western) Norse language', 'Norwegian language', '(Western) Norse' or 'Norwegian' was first recorded in an endorsement Scots appended to a Norwegian document from 1485 dealing with Shetland matters. Norn was not a dialect, since its speakers viewed their speech community in the same way as the speakers of Faroese (Barnes 1996: 13). These islands retained their Scandinavian character for a long time, even after they had been pledged to King James III of Scotland in 1468-9 (Barnes 2000: 173).

### **The Sources in Norn**

Probably the most interesting sources were registered by George Low. Low was from Edzell in Angus, but resided in Orkney, and was more an amateur student of natural history than a linguist. He recorded samples of Norn from the Shetland island of Foula during a visit there in 1774 from the 19th of June until the end of August and included them in his book *A Tour through the Islands of Orkney and Shetland*, first published 1879. Low also recorded a Shetlandic version of the Lord's Prayer (source unknown), and a list of thirty English words translated into Norn, presumably by various informants.

Another text is a 35-stanza ballad obtained from an old man „William Henry, a farmer in Guttorm, in Foula“. This old ballad, never recorded previously, is now popularly called *Foulavisen* or *Hildinavisen*, after the heroine. It has been assumed that the language of this song is much older and represents the language from 1660 (Flom 1937: 127). I would argue that its language could be even older, because of its poetic form, which usually conserves the grammatical forms and content.

### **The Norn Ballad**

Though the ballad *Hildinavisen* is recorded in Foula, it does not mean that it was composed there. There were plague epidemics in 1700, 1720 (when just six inhabitants out of ten survived), 1740, 1760 and 1769. So *Hildinavisen* may have been brought from the mainland of Shetland, because people were fleeing to the islands, especially to the islands further North. As noted, *Hildinavisen* was sung by William Henry, a farmer in Guttorm in Foula. In a letter from 1776, Low wrote of the old man that he „could neither read nor write, but had the most retentive memory I ever heard of“ (Low 1879: 107). In his book Low claims that „the following song is the most entire I could find, but the disorder of some of the stanzas will show that it is not wholly so... Here it is worthy to be observed that most of the fragments they have are old historical Ballads and Romances, this kind of poetry being more greedily swallowed and retentively preserved by memory than any others“. Low continues that „he [William Henry] spoke of three kinds of poetry used in Norn, and repeated or sung by the old men; the Ballad (or Romance, I suppose); the *Vysie* or *Vyse*, now commonly sung to dancers; and the simple Song. By the account he gave of the matter, the first seems to have been valued here chiefly for its subject, and was commonly repeated in winter by the fireside; the second seems to have been used in public meetings, now only sung to the dance; and the third at both“ (Low 1879: 107). He also notes that William Henry „repeated and sung the whole day“ (Hægstad 1900: 11). The peculiarity of the recording is that Low did not know any Scandinavian language, i.e. he did not understand a word of what he was writing down. He writes: „In this Ballad I cannot answer for the orthography. I wrote it as an old man pronounced it; nor could he assist me in this particular“ (Low 1879: 107). Having in mind the words of William Henry, one can call this ballad a diffuse continuum of the earlier epic tradition. Oral performance provides evidence of a persistence of cultural tradition and the adoption of a piece of art.

The analysis of this ballad is a complicated matter, because the recording is faulty. The late date of the recording is one factor. But at least we can be sure that when this ballad was recorded, Norn still was a living language.

The ballad was transmitted orally, and Low presented what he heard through the medium of English, and to a limited extent French, orthography. Thus we have several factors that complicate the analysis of the ballad: the lack of other similar texts in Norn, an incomplete information on which projections are made, and the paucity of other texts.

The fact that Low did not understand what he was writing may mean that the text, as we have it, reflects the pronunciation. However, it is to be expected that the language of this ballad was preserved by its bound form, and since the ballad was sung, the melody must have preserved the form and contents unchanged.<sup>1</sup> This allows us to consider the language of the ballad to be more or less archaic and its content to have been preserved without drastic changes.

### **The Sources of the Scandinavian Material**

There is a voluminous tradition related to the names of the two protagonists of the Shetlandic ballad (*Hiluge* and *Hildina*) and the story itself in Scandinavian sources. One of them is the Nordic Hildir saga containing the above-mentioned motif of *Hjaðningavíg* ‘The Battle of Hjadnings’. It is most famous in the version told in Snorri Sturluson’s Edda (Ed. Faulkes 1998: 72). In the story the king’s daughter Hildir is abducted by a King Heðinn while her father is away. Hildir is brought by Heðinn to the Orkney Islands, but her father finds them. There are attempts at reconciliation, but Hildir tricks the two men to continue their enmity. A battle is fought where a lot of men are killed, but by magic they are reawakened and made able to continue their fight. The story contains the name of the main protagonist and the basic abduction plot.

The Hildir story spread over the whole of Scandinavia, since it is also found in Saxo Grammaticus *Gesta Danorum* (Grundtvig 1941: 214-5). A similar story is also told in Bragi Bodasson’s *Ragnarsdrápa* from the 9th century, probably the oldest skaldic poem which has been passed down to us. It is thus clear that this story is one of the earliest attested and most wide-spread Scandinavian narratives. The story itself was analyzed by Nora Kershaw in *Stories and Ballads of the Far Past* from 1921.

However, the second part of *Hildinavisen* completely deviates from

the story of Hildir and *Hjaðningavíg*. The development of the second part of the narrative differs from the rest of Scandinavian sources containing the story of Hildir.

In order to facilitate the analysis of the motif I give the content of *Hildinavisen* after Low. About the content of the ballad Low wrote:

A literal translation of the above (the ballad) I could not procure, but the substance is this: An Earl of Orkney, in some of his rambles on the coast of Norway<sup>2</sup>, saw and fell in love with the King of the country's daughter. As their passion happened to be reciprocal, he carried her off in her father's absence, who was engaged in war with some of his distant neighbours (v. 1-3). On his return, he followed the fugitives to Orkney, accompanied by his army, to revenge on the Earl the rape of his daughter (v. 7). On his arrival there, Hildina (which was her name), first (!) spied him, and advised her now husband to go and attempt to pacify the King (v. 9). He did so, and by his appearance and promises brought the King so over as to be satisfied with the match (v. 12). This, however, was of no long standing, for as soon as the Earl's back was turned (!) a courtier, called Hiluge, took great pains to change the King's mind, for it seems Hiluge had formerly hoped to succeed with the daughter himself (v. 15-16). His project took, and the matter came to blows (v.16-18); the Earl is killed by Hiluge, who cut off his head and threw it at his lady, which, she says, vexed (!) her even more than his death, that he should add cruelty to revenge (v. 22). Upon the Earl's death, Hildina is forced to follow her father to Norway, and in a little time Hiluge makes his demand of her father to have her in marriage; he consents, and takes every method to persuade Hildina, who with great reluctance, agrees upon condition that she is allowed to pour the wine at her wedding (v. 26). This is easily permitted (v. 27), and Hildina infuses a drug (v. 25) which soon throws the company into a dead sleep, and after ordering her father to be removed, sets the house on fire (v. 29-30). The flame soon rouses Hiluge, who piteously cries for mercy, but the taunts he had bestowed at the death of the Earl of Orkney are now bitterly returned, and he is left to perish in the flames (v. 31-34). (Low 1879: 113.)

### **Hurling of the Head**

The first episode in *Hildinavisen* according to the summary of the ballad given by Low, „the Earl is killed by Hiluge, who cut off his head and

threw it at his lady, which, she says, vexed (!) her even more than his death, that he should add cruelty to revenge' (Low 1879: 113). The translation given by Low can be compared with the same lines from the ballad *Hildinavisen*:

Nu fac an Iarlin dahuge  
Dar min de an engin gro  
An cast ans huge ei  
Fong ednar u vaxhedne mere mo.  
(Hægstad 1900: 6: 22).

'Now the Earl got a deathblow – nobody could help / save him. He (Hiluge) cast his head into her (Hildina's) lap (embrace, chest) and she was angered' (Translation from Norn by the author).

The motif in Old Norse literature similar to the one in *Hildinavisen* appears just once in *Bjarnar saga Hítðlakappa* which contains the love triangle among Oddný, Þórðr and Björn. Þórðr succeeds in killing Björn in a battle and gives his wife Þórdís a necklace that Björn had. She throws it back to him telling him to give it to his own wife, Oddný. Then Þórðr goes to see Björn's mother, also named Þórdís whom he finds washing the head of another son outside and throws the head of Björn to his mother Þórdís:

Þórður leysti höfuð Bjarnar frá ólum sér og kastaði til Þórdísar móður Bjarnar það hana vita ef hún kenndi höfuðið og kvað því þá eigi minni þörf að vaska en hinu er hún þó áður. (*Bjarnar saga Hítðlakappa*, ch. 32).

Þórðr loosened Björn's head from his strap and threw it at Þórdís, Björn's mother, asked her if she recognized the head and said that there was no less need to wash this head than the one she washed before. (Translation from Old Norse by the author).

This particular motif in *Bjarnar saga Hítðlakappa* seems to be the development of the similar motif in *Njáls saga*, Chapter 45 (Einar Ólafur Sveinsson 1954: 117), where Skarpheðinn after killing Sigmundur gives his head to the shepherd in order to carry it to Hallgerðr so that she would recognize if it was the head that composed slandering verses about him. In this case the head is not thrown at Hallgerðr. In both sagas the motif of the head is used intentionally and the purpose of it in both

cases is to humiliate the women. The throwing itself in *Bjarnar saga Hítðælakappa* is simply the reflection of the throwing of the necklace, which triggers the throwing of the head.

Even if the hurling of the head in *Hildinavisen* is connected with *Bjarnar saga Hítðælakappa* it is impossible to rule out the possibility that the origin of this particular motif is Celtic.

### **Celtic Influence**

In the introduction I mentioned some elements identified as transmitted through contacts via the Orkneys, such as stories including the motif of *Hjaðningavíg*. The evidence that a motif is Gaelic is often secondary, i.e. legal tracts, annals, names, and so forth. It is equally hard to trace motif origins of Shetlandic material. If transmission of the motifs happened as early as the Viking Age, the process of identification is an arduous and often unrewarding undertaking. However, copious studies of motif origins reveal that Celtic motifs are abundant in Scandinavian medieval literature. Also, some Icelandic sagas reflect a certain degree of contact between Celtic and Scandinavian tradition. For example, similarity in the names *Arawn* and *Arán*, which seem to be unknown elsewhere in Welsh and Norse literature, is noticeable. Chadwick suggested that *Egils saga einhenda og Ásmundar berserkjarbana* may originally have been a Hebridean one. It may have passed from the Hebrides to Ireland and to Wales either directly or through an Irish intermediary (Chadwick 1953-1957: 33).

### **The transference of motifs**

Comparative literature studies enable us to discover various types of connection between the literatures of different countries. Motifs and tales often have a wide distribution and it is often unsafe to suggest an intimate connection between various tales merely because each is a complex of similar motifs.

A motif can be defined as the simplest form of a basic situation (Carney 1979: 48). Motifs or elements usually undergo a process of adaptation and reapplication. For Roland Barthes, narrative on the level of the story is translatable into different media and different cultural settings without fundamental damage. „It is the last layer, the discourse, which resists transference“ (Barthes 1977: 121). I do not claim that the element to be discussed later derives directly from certain Irish or Welsh stories, but I would like to emphasize that this element is unique to

Scandinavian balladry and it is not unlikely that they have other sources than Scandinavian. I discovered a number of parallels to the motifs in the Shetlandic ballad in Celtic medieval saga literature.

Regarding the transference of literary motifs, or elements, it is necessary to touch upon the change of literary medium, i.e. the difference of genre. Celtic sagas are prose with some poetic interpolations, whereas Scandinavian ballads are in verse. These two genres are different and have their own limitations. It is possible that stories were transmitted orally and the ballads were created from their motifs. Be that as it may, the sagas are not contemporaneous with the composition of the ballads. Prose texts usually provide space for countless details, while the poetic form of the ballad demands compression and details tend to be obliterated. „A process of reduction, of stripping the story down to its essentials, is usually taken to be a typical ballad feature“ (Pehnt 1994: 265). Besides, in prose there is much less repetition and density of the formulae. Compared with the verse, dialogue in prose is natural and free in its movement, and is often conducted with a swift-moving economy and concision.

### **Hurling of the Head**

There are two Irish sagas which have similar episodes connected with beheading. One of them is *Fled Bricrenn* ‘Bricriu’s Feast’, the other is *Scéla Muicce Meic Da Thó* ‘The Story of Mac Dá Thó’s Pig’. Both sagas have „the constellation of concepts that may be conveyed by headings such as ‘contention at the Celtic feast’, ‘the Celtic cult of the head’, and others of this type“ (Koch 2000: 23–25). This feature was earlier described by Jackson as the ‘head hunting and the beheading game’ (Jackson 1964: 19-20, 35-37). The beheading motif can be called a stock motif and it is counted among those belonging to the earliest Celtic tradition. It figured abundantly in various Irish sagas about the ideal warrior, whose honour and status were often amplified through acts of decapitation and collection of severed heads. Vernacular Irish literature exhibits numerous examples of head-taking which is a natural part of combat, demonstrating the military prowess of the hero.

The motif of beheading is not only found in the domain of literature. Early Irish laws and annals have scores of episodes reporting slaying and beheading (Mac Airt et al. 1983: 416-417). The motif of beheading is so productive in secular literature that Irish hagiographical literature designs the counter-motif of recapitulation. It is „the hagiographical reply to

vernacular literature's manipulation of the beheading topos to portray the warrior ideal' (Johnson 2007: §4). The motif of recapitulation is also found in Icelandic *Brennu-Njáls saga* which recounts the battle of Clontarf. *Síðan tóku þeir lík Brjáns konungs ok bjoggu um; höfuð konungsins var gróit við bolinn*. 'After that they took King Brian's body and laid it out. The king's head had grown fast to the trunk' (Einar Ólafur Sveinsson 1954: 453). The motif is used in the Irish context, which proves that it was borrowed from the Irish hagiographical narratives. However, the specific type of beheading episode found in the two above-mentioned sagas is pertinent to the analysis of *Hildinavisen*.

The earliest version of *Fledd Bricrenn* is found in the oldest Irish manuscript *Leabhar na h-Uidre* 'The Book of the Dun Cow', written at Clonmacnoise in about 1100 but containing interpolations from 1250–1300.

To judge by the language, the story was first committed to writing in the 8th century (O'Brien 1968: 68–69). *Fledd Bricrenn* contains the 'beheading game episode', where Cú Roi is beheaded three times, only to recover instantly. Concerning the sources of 'the beheading game episode' in the Icelandic *Sveins rímur Múkssonar*, Einar Ólafur Sveinsson rejected the idea that the motif in the Icelandic version could have been taken over from English or French sources (Einar Ólafur Sveinsson 1975: 134).

The Irish story is closest to the Icelandic one, but the influence of Arthurian works indicates that the rímur could not have derived directly from the Irish tradition. A now lost source, possibly written in England, might therefore have served as an intermediary (Einar Ólafur Sveinsson 1975: 134).

*Orgain Mic Da Thó* 'Mac Dá Thó's Slaughter' is included in the list of *prim-scéla* ('primary stories') even before the period of our earliest manuscript text in the Book of Leinster. The list probably dates from the 10th century, but the tale is also mentioned in a poem by Flannacán Mac Cellaich who is said to have been slain by the Norsemen in 896 (Chadwick 1968: 90). *Scéla Muicce Meic Da Thó* is also an early story, probably composed in its present form in about 800 AD. The setting of the story and its link to Kildare suggest that the author was from Leinster and inherited its fine heroic tradition.

*Scéla Muicce Meic Da Thó* is a highly sophisticated story, which belongs to the early period of the Viking regime, and this may have done something to substitute laconic humour and a spirit of ripe burlesque

for dignity and poetical beauty. The story is preserved in at least six manuscripts. *The Book of Leinster*, written in ca. 1160, is the earliest. The text of the story is also found in *Harley 5280*, a manuscript written in the first half of the 16th century and now kept at the British Library. These texts of the story are independent. They seem to be derived from a common source, which was a transcript of a previous version, believed from its language to date from about 800.

Chadwick identified certain parallels between *Scéla Muicce Meic Da Thó* and the Icelandic *Bandamanna saga* ‘The story of the Banded Men’ (Chadwick 1957: 172), but these parallels are considered dubious by other scholars (Gísli Sigurðsson 1988: 93). Another episode from the same Irish story is paralleled in *Brennu-Njáls saga* ‘The Story of Burnt Njal’. *Brennu-Njáls saga* has a description (Chapter 70) of an Irish dog Sámr, brought from Ireland by Ólafur Pá to Gunnar Hámundarson (Einar Ólafur Sveinsson 1954: 173). The implications of the Celtic motifs and their signification have been explored by William Sayers, who traced recurrent Celtic strands throughout *Brennu-Njáls saga* (Sayers 1997: 48). Descriptions of legendary dogs are common in Irish stories; cf. the description of a dog brought from Spain in the opening lines of *Scéla Muicce Meic Da Thó*.

*Scéla Muicce Meic Da Thó* also refers to the so called *curadmír*, ‘Heroe’s Portion’. Diodorus Siculus, who already wrote about the Celts c. 60–30 BC, describing the behavior of the Celts during feasts, mentions ‘the choicest portion’: „They honour the brave warriors with the choicest portion, just as Homer says that the chieftains honoured Ajax when he returned having defeated Hector in single combat. They also invite strangers to their feasts, inquiring of their identity and business only after the meal. During feasts it is their custom to be provoked by idle comments into heated disputes, followed by challenges and single combat to death“ (Koch 1997: 11). There is another Irish word *dantmír* ‘the heroes’ morsel’ identified with *curadmír*. But *dantmír* seems to signify a piece of food which, according to the old custom, was put between the teeth of the dead (DIL 1990: 184).

The story *Scéla Muicce Meic Da Thó* tells of the rivalry between two heroes, Cet Mac Mágach of Connacht and Conall Cernach of Ulster. Conall and Cet argue about the champion’s portion at the feast. At the end of the dialogue Cet reluctantly acknowledges Conall to be the greater hero, regretfully adding that if a certain Anlúan had been present, he would have challenged Conall.

‘He is present though,’ cries Conall, who at this point takes the head of Anlúan which is hanging at his belt, and flings it at the opponent.

‘It is true,’ Cet said, ‘you are even a better warrior than I. If Anlúan mac Mágach were in the house’, said Cet, ‘he would match you contest, and it is a shame that he is not in the house tonight.’ ‘But he is,’ said Conall, taking Anlúan’s head out of his belt and throwing it at Cet’s chest, so that a gush of blood broke over his lips. (Koch 1997: 62).

Chadwick claims that „terse and humorous, with laconic brevity, it [the story] reminds us of the Icelandic sagas at their best. The dialogue in particular is masterly in its understatement and crisp repartee“ (Chadwick 1968: 87).

The element with the head in the story was certainly captivating and probably used to make an indelible impression on the tale’s audience. The narrative aims at arousing and riveting attention and exciting interest, not at stimulating thought. The story-teller makes use of the element of surprise, of quick developments and dramatic moments. „He seeks to impress by rapid crescendo to a startling climax, and a shock, when Cet reluctantly gives precedence to Conall Cernach in the absence of Anlúan. There is more than a touch of humorous hyperbole in Conall’s throwing the head of Anlúan at Cet (Chadwick 1968: 87-88).

The story was evidently much liked in later times also, for it forms the subject of a number of independent poems. None of these seem to be based directly on the text of our sagas. Chadwick suspected that the poems were inspired by the different versions of the story (Chadwick 1968: 90). The motif is reused in *Hildinavisen*, but it is transformed and employed in a different context.

The head of the dead husband is thrown at his wife. The motif occurs in a dramatic moment of the story and serves its functions of surprise and the arousal of interest and horror. This element is so important that it is repeated twice, the second time at the end of the ballad when Hiluge asks Hildina for mercy but she reminds him of having thrown the earl’s head at her and how much it vexed her:

Du tuchtada lide undocht yach  
Swo et sa ans bugin bleo  
Dogh casta ans huge  
I mit fung u vexmir mire mo (Hægstad 1900: 9: 34).

‘You thought I had not yet suffered enough by seeing his body bleed, still you threw his head to my lap and I was vexed’ (Translation from Norn by the author).

There is no way of knowing, how this motif penetrated into *Hildinavisen*, but it might have come through Viking contacts with the indigenous population in Shetland and Orkney, because the story *Scéla Muicce Meic Da Thó* was coming into shape at the period of the Viking invasions. This motif in *Hildinavisen* is clearly of Celtic origin, because in Scandinavian balladry, apart from *Hildinavisen*, it is used only in one other instance, again transformed and used in yet another context.

The severed head at the feast has a strong emotional effect, and the position of the episode within the respective tales confirms that medieval authors felt the power of the device (much as we do now). Its currency may, therefore, be purely literary. Storytellers and writers knew an effective episode when they encountered one and would simply reuse the device (Koch 2000: 35).

As Hægstad was the first to notice, we find essentially the same incident in the Faroese ballad *Frúgvín Margareta* ‘Lady Margareta’ (Hægstad 1900: 11). However, in this ballad it is not a full-grown man’s head but a little child’s. The combination of decapitation *and* throwing of the head is present only in the Shetlandic *Hildinavisen* and the Faroese *Frúgvín Margareta* (Hammershaimb 1891: 93-120). During the Viking Age Shetland and the Faroe Islands were conduits for a substantial degree of cultural unity and the Celtic motif of hurling of the head might have reached the Faroe Islands (Gísli Sigurðsson 1988: 11). This Celtic element in the Faroese ballad, dominated by Christian elements, might have been influenced by the Shetlandic ballad and reused in *Frúgvín Margareta* since the Faroese ballad is likely to be from a later date. In *Frúgvín Margareta* the passage of killing a child is expanded and supplemented with macabre details. The body is first cut into two pieces and the head is then thrown in the lap of the bereaved mother:

Tað var Eyðun Hestakorn, sínnum svörði brá, hann kleyv hennara lítlu kind sundur í lutir tvá.	Eidun Hestkorn unsheathed his sword, he cut her little child into two parts.
--	---

<p>Hann kleyv hennara lítlu kind sundur í lutir tvá, síðan báðar partarnar hann kastar út á bál.</p>	<p>He cut her little child into two parts and then threw both parts on the pyre.</p>
--	--

<p>Svaraði frúgvín Margreta, henni komst hövur í fang: „Onkun tíð hevði móðir tín Haft betri kirkjugang!“ (Hammershaimb 1891: 93-120: 141, 142, 143).</p>	<p>Lady Margareta said, the head fell in her lap: „[I hope] that some time your mother will hold a better burial.“ (Translation from Faroese by the author)</p>
---	---

An intrinsic *affinity between* Faroese and Shetlandic ballads bears witness to rich cultural ties that were always strong. There is a tradition in Norse archaeology of dealing with the Faroes and Shetland as a more or less defined unity. Besides, Viking Age rural society in Shetland and the Faroe Islands had close trade and communication links (Hansen 1996: 117).

Concerning the preservation of the ballads, the situation in the Faroe Islands is opposite to the Shetlandic. The Faroese nation, which around the year 1800 amounted to no more than 5,000 people, has preserved about 200 ballads (Matras 1935: 15). The oldest ones are from the 13th century. Despite the scantiness of Shetlandic material, Faroese and Shetlandic balladry reflects cross-cultural kinship. A few instances of phrasing and a wide range of lexical items in various Faroese ballads can also be found in *Hildinavisen*, but are rare in other Scandinavian ballads (Norwegian or Danish). Many of these instances are formulaic, but even the choice of formulae indicates inter-relationships with the Faroese ballads. However, the content of Faroese ballads also matches the content of Icelandic and Norwegian ballads since sometimes they describe characters outside the Faroe Islands (Isaksen 1993: 28-29).

The motif of beheading and hurling of the head was certainly very impressive, but as we have seen it does not appear in other Scandinavian ballads apart from the Faroese *Frúgvín Margareta*. As a result, an interesting amalgam of two Scandinavian and Celtic cultures is achieved.

The motif of the Severed Heads is well known in Iceland. When Gísli Sigurðsson deals with the nature of contacts in the Orkneys between Iceland and the Gaelic world after the age of settlement, he claims that this motif comes into Icelandic from the Celtic world (Gísli Sigurðsson 1988: 12). There are numerous references in Icelandic sources to a head-cult of some sort and related folk beliefs. Many of these are believed

to be due to the Gaelic influence and some are so well-established that they are most likely to have developed within Iceland. The Old Norse *Ynglinga saga* written around 1225 by Snorri Sturluson (chapter 4), and *Snorra Edda* 'Prose Edda', include episodes where a giant called Mímir is decapitated, his head is smeared with herbs to protect it from rotting and it serves Óðinn as an instructor:

Þá tóku þeir Mími ok hálshjoggu ok sendu hofuðit Ásum. Óðinn tók hofuðit ok smurði urtum þeim, er eigi mátti fína, ok kvað þar yfir galdra, ok magnaði svá, at þat mælti við hann ok sagði honum marga leynda hluti (Bjarni Aðalbjarnarson 1979: 13).

They took Mime, therefore, and beheaded him, and sent his head to the Asaland people. Odin took the head, smeared it with herbs so that it should not rot, and sang incantations over it. Thereby he gave it the power that it spoke to him, and revealed to him many secrets (Translation is from <http://omac1.org/Heimskringla/yngrlinga.html>).

Later on, Mímir's head is kept in the well. Anne Ross, who looked at the nature of severed heads in Celtic tradition, highlighted the Celtic association of heads with wells. She pointed out that the treatment of Óðinn's head „in the manner of the Celts, who preserved the heads of their enemies with oil and herbs“ (Ross 1962: 41). As early as 60–30 B.C. Diodorus Siculus writes that „they [the Celts] preserve the heads of their most distinguished enemies in cedar oil and store them carefully in chests“ (Coch et al. 1997: 12). *Aided Chonchobuir* 'The Death of Conchobhar' (to be discussed later) contains a passage on the similar practice of preserving brains: „It was the custom among the Ulstermen in those days to take out the brains of any warrior whom they killed in single combat, out of his head, and to mix them with lime, so that they became hard balls. And when they used to be disputing or contending, these would be brought to them so that they had them in their hands“ (Jackson 1971: 54).

Thus, in the Norse context there is a group of motifs, atypical of the Norse tradition and familiar from the Celtic sources. Decapitation, the preservation of the severed head, its association with a well, its powers of prophecy, as well as otherworldly knowledge are all features which recur in Celtic tradition and belief. All the evidence suggests that this episode in Norse mythology, if not a direct borrowing from a Celtic

source, at least owes its presence in the Norse tradition to detailed knowledge of such beliefs amongst the Celts on the part of the story-teller (Ross 1962: 41). Severed, talking heads at feasts appear in many Irish stories, particularly in the Finn Cycle. *Bruiden Átha Í* ‘The Quarrel at the Ford of the Yew Tree’ (Meyer 1893: 24), *Aided Find* ‘The Death of Finn mac Cumhaill’ (Meyer 1897: 464-5) and *Sanas Cormaic* ‘Cormac’s glossary’ (the glossary of Bishop Cormac mac Cuillenáin, year 908) (Meyer 1912: xix-xx) contain episodes where a severed head demands its share of food. *Bruiden Átha Í* is the 8th or the 9th century text in which Finn mac Cumhaill decapitates a man named Currech and thus avenges the beheading of his wife Badimir.

Severed, talking heads in Old Icelandic material are to be found in *Eyrbyggja saga* ‘The Saga of the Ere-Dwellers’, ch. 43 and Þorsteins þátrr *bæjarmagns* ‘The Story of Thorsteinn House-Power’, ch. 9. Severed heads of enemies appear in *Grettis saga* ‘Grettis saga’, ch. 82., *Bjarnar saga Híttdælakappa* ‘The Saga of Bjorn, Champion of the Hitardal People’, ch. 32, *Fóstbræðra saga* ‘The Saga of the Sworn Brothers’, ch. 18, and *Ljósvetninga saga* ‘The Saga of the People of Ljosavatn’, (Þórarins þátrr). Supernatural qualities are also attached to heads in *Ólafs saga Tryggvasonar* ‘The Saga of King Olaf Tryggvason’, ch. 28/19, *Eyrbyggja saga*, ch. 27, and *Njáls saga*, ch. 157 (the head of King Brjann) (Gísli Sigurðsson 1988: 81).

A similar tradition of severed heads is also found in Orkney, but here it is slightly different, though there are certain parallels even with *Scéla Muicce Meic Da Thó*. In *Orkneyinga saga* ‘The History of the Earls of Orkney’ (chapter 5), Sigurðr, the first Earl of Orkney, defeats the Scottish Earl Melbrikta (nicknamed *tönn* ‘tooth’) in a battle, cuts his and his followers’ heads off, attaches them to his saddle and gallops triumphantly away. Unfortunately for Sigurðr, Melbrikta’s tooth, sticking out of the severed head’s mouth, wounds Sigurðr’s calf and causes a deadly infection. Both the Shetlandic ballad and *Orkneyinga saga* involve the Earl of Orkney. The Celtic origins of the episode in the saga is vindicated by the Irish name Merbrikta, meaning ‘devotee of St. Brigit’.

The custom of using heads as a token of triumph and even hanging them on horses was common among the Celts, examples of which can be found in numerous sources (Chadwick 1970: 49-50; Coch et al. 1997: 12; McCone 1990: 29). One of the most famous Irish sagas *Táin Bó Cúailnge* ‘The Cattle-Raid of Cooley’ contains numerous episodes about Cú Chulainn galloping away with a bunch of heads tied to his horse.

The distinctive element in *Orkneyinga saga*, however, is that the head-episode is connected with revenge. An Old Irish parallel to this combination of motifs can be found in *Aided Chonchobuir* (Jackson 1971: 53-56), dated to the 9th century. *Aided Chonchobuir* also describes a feast with disputes and contentions among the Ulstermen. In this story, a ball made out of the Leinster King Mesgegra's brain and used by the Ulstermen to boast about the victory, is stolen by a Connachtman, Cet: „He snatched the brain from the hand of one of them [buffoons] and carried it off with him, for Cet knew that it was foretold that Meis-Geghra would avenge himself after his death“ (Jackson 1971: 54). Eventually, this brain is thrown at the Ulster king, Conchobhar Mac Nessa: „Cet fitted Meis-Geghra's brain into the sling, and slung it so that it struck Conchobhar on the top of his skull, so that two-thirds of it were in his head, and he fell headlong on the ground“ (Jackson 1971: 54). The ball enters his head but does not cause his death until several years later, when Conchobhar receives the news of Christ's crucifixion. Then the ball falls out of his head, leaving a hole for the blood to gush forth, whereupon Conchobhar dies, is baptized in his own blood and becomes the first Irishman to go straight to Heaven.

In the Irish saga *Aided Chonchobuir* we also have a hurling episode, but it is not a whole head that is thrown, but a ball made out of the brain. However, the similarity of the motifs and the motivation for this action, i.e. revenge, are obvious. The very same Cet plays a crucial role in causing King Conchobhar's death: he is the thrower. In *Scéla Muicce Meic Da Thó* the head is thrown at him. Cet's rival, Conall, mentioned in *Scéla Muicce Meic Da Thó* acts as one of Cet's rivals also in *Aided Chonchobuir*. It might be that some Old Irish stories about the rivalry between Ulstermen and Connachtmen and Cet's destiny, where severed heads (alternatively, balls made of brain) appear and are hurled forth in order to cause the rival's death or in revenge, were well-known in Orkney and Shetland and thus were paralleled in various Scandinavian texts.

### **Summary and Conclusions**

The presence of the Celtic element in the only surviving ballad in Norn, *Hildinavisen*, which was created in continually changing linguistic, social and cultural conditions, indicates a certain degree of contact with the Celtic population. The seafaring societies of Shetland and the Orkney Islands generated various stories, where motifs and elements traveled in various directions. *Hildinavisen* is of West Scandinavian origin, but it

contains or rather is adorned with Celtic motif. The meeting of these two traditions – Celtic and Scandinavian – resulted in a productive treatment of certain narratives. Analysis of the text indicates that on the level of the story *Hildinavisen* borrows substantially from the Celtic narrative tradition. Various motifs were externally imposed and later adapted in Scandinavian material. But if it is a borrowing, it is by no means direct, because the Celtic motif is adapted, transformed and remoulded in the text of the Scandinavian ballad. The presence of the Celtic element, such as throwing of the head, which is one of the favourite motifs in the Irish sagas have wide ramifications in Celtic literature and were especially prominent in oral tradition.

There may have been some kind of Orkney version of the story later transmitted to Shetland, since the main hero is the Earl of Orkney. This story might have served as an intermediary between *Hildinavisen* and the Celtic tradition, since Orkney was an important channel for the transmission of Celtic elements and Shetland must have been on the route of these contacts.

Bearing in mind the historical modes of habitation, the favorite pastimes and working activities were connected with sailing and rowing, usually accompanied by ballads. Thus the ballad was preserved in the bound language for a long time. This singing catalyzed the appearance of new motifs, which were designated to address issues specific to the unique conditions of this region.

There is a possibility that the motif, though transformed, came from a Celtic source.

## **Bibliography**

- Almqvist, Bo 1981. „Scandinavian and Celtic Folklore Contacts in the Earldom of Orkney.“ *Saga-book XX* (1978-81): 80–105.
- Barnes, Michael P. 1996. „Jakob Jakobsen and the Norn Language of Shetland.“ *Shetland's Northern Links. Language & History*. (Ed.) Doreen J. Waugh. Scottish Society for Northern Studies.
- Barnes, Michael P. 2000. „Norse and Norn.“ *Languages in Britain & Ireland*. (Ed.) Glanville Price. Oxford: Blackwell Publishers.
- Barthes, Roland 1977. „Introduction to the Structural Analysis of Narrative.“ *Image, Music, Text*. Glasgow: Fontana/Collins.
- Bjarnar saga Hitdælakappa*. Icelandic Saga Database. Accessed from the internet on the 27th of January, 2012, at [http://www.sagadb.org/bjarnar\\_saga\\_hitdaelakappa#31](http://www.sagadb.org/bjarnar_saga_hitdaelakappa#31)

- Bjarni Aðalbjarnarson 1979. *Heimskringla*. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag.
- Carney, James 1979. *Studies in Irish Literature and History*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.
- Chadwick, Nora K. 1953-1957. „Literary Tradition in the Old Norse and Celtic World.“ *Saga Book*, vol. XIV, part II., Exeter: Viking Society for Northern Research. Pp. 164–99.
- Chadwick, Nora K. 1968. „*Scéla Muicce Meicc Da Thó*.“ *Irish Sagas*. (Ed.) Myles Dillon, Dublin and Cork, the Thomas Davis Lecture Series, published in collaboration with Radio Telefís Éireann by Mercier Press.
- Chadwick, Nora K. 1970. *The Celts*. Penguin Books.
- Chesnutt, Michael 1968. „An unsolved problem in Old Norse-Icelandic Literary History.“ *Mediaeval Scandinavia* I: 122–37.
- DIL = *Dictionary of the Irish Language* 1990. Compact Edition. Dublin: Royal Irish Academy.
- Einar Ólafur Sveinsson. 1954. *Brennu-Njáls saga*. Íslensk fornrit XII. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag.
- Einar Ólafur Sveinsson. 1975. „Löng er för.“ *Studia Islandica* 34. Reykjavík.
- Flom, George Tobias 1937. „Breaking in Old Norse and Old English: With Special Reference to the Relations between Them.“ *Language*, Vol.13, No 2, Washington: Linguistic Society of America.
- Gisli Sigurðsson 1988. *Gaelic Influence in Iceland. Historical and Literary Contacts. A Survey of Research*. Reykjavík: Bókaútgáfa menningarsjóðs.
- Grundtvig, Nicolaj F. S. 1941. *Saxo Grammaticus. Danmarks Krønike*. København.
- Guðni Jónsson 1954. „Sörla þátrr eða Heðins saga ok Högna“. *Fornaldar sögur Norðurlanda* 1 bindi. Reykjavík: Íslendingasagnaútgáfa. Pp 365–382.
- Hammershaimb, Venceslaus Ulricus 1891. *Færøisk anthologi; TEXT samt Historisk og gramatisk indledning med understøttelse af Carlsbergfondet*. København: S.L. Møllers.
- Hansen, Steffen Stummann 1996. „Aspects of Viking society in Shetland and the Faroe Islands.“ *Shetlands Northern Links: Language & History*. (Ed) Doreen J. Waugh. Scottish Society for Northern Studies.

- Hægstad, Marius 1900. „Hildinakvadet med utgreiding um det norske maal paa Shetland i elder tid.“ *Videnskabselskabets Skrifter. II Historisk-filosofiske Klasse*. No. 2, Christiania, I Kommission hos Jacob Dybwad: Grøndahl & Søns Bogtrykkeri.
- Isaksen, Jógvan 1993. *Færøsk litteratur. Introduktion og punktnedslag*. Forlaget Vindrose.
- Jackson, Kenneth Hurlstone 1964. *The Oldest Irish Tradition: A Window on the Iron Age*. Cambridge.
- Jackson, Kenneth Hurlstone 1971. *A Celtic Miscellany*. England: Penguin Books.
- Johnson, Máire 2007. „Preserving the body Christian: the motif of „recapitulation“ Ireland’s medieval hagiography.“ *The Heroic Age: A Journal of Early Medieval Northwestern Europe* 10. Accessed from the internet the 22nd of March, 2012, at <http://www.mun.ca/mst/heroicage/issues/10/johnson.html>
- Koch, John T. 1997. *The Gododdin of Aneirin: Text and Context from Dark Age North Britain*. Cardiff: University of Wales Press.
- Koch, John T. and Carey, John 1997. *The Celtic Heroic Age. Literary Sources for Ancient Celtic Europe and Early Ireland and Wales*. Andover, Massachusetts: Celtic Studies Publications.
- Koch, John T. 2000. „Fled Bricrenn’s Significance within the Broader Celtic Context.“ *Fled Bricrenn: Reassessments*. (Ed.) Pádraig Ó Riain. Dublin: The Irish Texts Society (Subsidiary Series No. 10).
- Low, George 1879. *A Tour through the Islands of Orkney and Shetland 1774*. Kirkwall: William peace & Son.
- Mac Airt, Seán and Mac Niocaill Gearóid 1983. *The Annals of Ulster (to A.D. 1131)*. Part I. Text and Translation. Dublin: The Dublin Institute for Advanced studies.
- Matras, Christian 1935. *Føroysk Bókmentasøga*. Føroya Málfelag. Keypmannahavn: S.L. Møllers bogtrykkeri.
- McCone, Kim 1990. *Pagan Past and Christian Present in Early Irish Literature*. Maynooth: An Sagart.
- Meyer, Kuno 1893. *Two tales about Finn (Bruiden Atha and Tucait fhagbála in fessa) from Stowe MS 992*.“ *Revue Celtique* 14. Pp. 241–249.
- Meyer, Kuno 1897. „The Death of Finn mac Cumail.“ *Zeitschrift für Celtische Philologie* 1. Pp. 462–465.

- Meyer, Kuno 1912. „*Sanas Cormaic* from the Yellow Book of Lecan.“ *Anecdota* 4. O’Brien, Maureen A. 1968. *Fled Bricrenn // Irish Sagas*. Edited by Myles Dillon, Dublin and Cork, The Thomas Davis Lecture Series, published in collaboration with Radio Telefís Éireann, by The Mercier Press.
- Pehnt, Annette 1994. „Skulls and gulls: Cuchullin in the Scottish Gaelic ballad.“ *Ulidia* 1. Pp. 263–268.
- Rendboe, Laurits 1987. „Det gamle shetlandske sprog; George Low’s ordliste fra 1774.“ *North-western European Language Evolution*, Supplement vol. 3. Odense: Odense universitetsforlag.
- Ross, Anne 1962. „Severed Heads in Wells: an Aspect of the Well Cult.“ *Scottish Studies* VI i. Pp. 31–48.
- Sayers, William 1997. „Gunnarr, his Irish Wolfhound Sámr, and the Passing of the Old Heroic Order in *Njáls saga*.“ *Arkiv för nordisk filologi* 112. Lund: Lund University Press. Pp. 43–66.
- Sturluson, Snorri 1998. *Skáldskaparmál*. (Ed.) Anthony Faulkes. 2 vols. London: Viking Society for Northern Research.

**Rasa Baranauskiene** holds a Ph.D. in Celtic and Scandinavian Language and Cultural Contacts During the Viking Age. She is the head of the Scandinavian Department at Vilnius University, Lithuania. She publishes translations from Swedish, Old Norse, Icelandic and Faroese and comparative articles in academic and cultural journals. In 2015 she was awarded the *Snorri Sturluson* Fellowship.

## Notes

- 1 The fact that it was sung at the time when it was recorded is known from Low’s letter mentioned above.
- 2 The mark for something that Low says, but which is not found in the ballad.

*Lucie Korecká*

# Óðin stoyttist í jørðina niður – Magic and Myth in the Faroese Ballads

## ABSTRAKT

Artikkelen er fokusert på motivene i de færøyske balladene og deres forhold til den norrøne litteraturtradisjonen. Hovedformålet er å studere motivene istedenfor fortellingslinjene, for hypotesen er at fortellingslinjene kan forbli relativt uforandrede gjennom flere århundre, men forandringene i bruk av motiver kan vise en utvikling i hvordan stoffet ble oppfattet. Studien av motivene som er forbundet med magi og myter illustrerer hvordan slike motiver ble mer enn bare lån eller rester, hvordan de ble uavhengige av sine opprinnelige norrøne kilder og fortsatte å utvikle seg som en levende bestanddel av den færøyske folketradisjonen. Studiens resultater bekrefter hypotesen ved å avsløre betydelige forskjeller i oppfatningen av motiver mellom balladetradisjonen og dens norrøne kilder, til og med i tilfellene der fortellingslinjene er relaterte. Studien understreker derimot sammenhengene innen balladetradisjonen, der motiver gjentar seg eller er parallelle, selv om fortellingslinjene ellers ikke er relaterte.

The supernatural has fascinated the poets, singers, and storytellers who created folklore traditions, and has been an important part of the cultural background and popular belief that formed these traditions. It also plays a significant role in Old Norse literature, especially in the genre of *fornaldarsögur*, which in turn influenced and contributed to the development of Nordic folklore.

In this paper I would like to analyze the magic and mythological

motifs as they appear throughout the Faroese ballad genre, but an attempt to treat the supernatural in Faroese ballads as a whole would be beyond the scope of one paper. Therefore, I do not include stories about giants, trolls, dwarfs, and elves; a study of these supernatural elements could bring results that would offer themselves to an interesting comparison with the conclusions of the current essay, but it remains to be undertaken elsewhere. Here I concentrate on magic performed by humans and on the magic and supernatural attributes connected to the Old Norse gods. The study does not aim to give a full account of these motifs either. It is rather an attempt to illustrate some ideas about the motifs with a few relevant examples. These ideas may then serve as a basis for a further investigation of the topic.

### **The Distribution of Motifs**

In the first part of the paper I would like to study magic and myth within the Faroese ballad genre to see, whether the individual motifs are unique and specific for particular ballads, or whether some of them can be seen as standard themes expressed by stereotyped formulas. My hypothesis is that the former would suggest that such motifs are likely to be direct borrowings from – or remnants of – an older, mostly forgotten tradition, while the latter would mean that they had become a living part of the ballad tradition. Examples of isolated remnants of Old Norse traditions will be discussed in the section about Scandinavian balladry, where we can find solitary mentions of Norse mythological elements, such as the god Þórr. In the Faroese ballad tradition, on the other hand, a larger number of supernatural motifs that can be related to Old Norse sources seem to have acquired an independent life of their own, because they not only appear in a wide array of various ballads with unrelated storylines, but at the same time they are expressed by stanzas with the same wording. Three distinctive motifs will be studied here to illustrate the matter.

The most frequent magical motif in the ballads is that of a magic storm sent by the villain against the hero (Thompson D2141. „storm produced by magic“). It can be found for example in „Artal kongur í Atlandi“ (TSB E 161), „Álvur kongur“ (TSB E 58), „Einars tættir“ (TSB E 120), „Grimmars kvæði“ (TSB E 98), „Grímur á Bretlandi“ (TSB E 106), „Guttormur í Hattarmóti“ (TSB E 39), „Jústinjalls kvæði“ (TSB E 107), „Tiki-Álvs kvæði“ (TSB E 22), „Sigmundar kvæði“ (TSB E 30), and „Jómsvíkinga visa“ (TSB E 15). The structure of the motif is very

similar in all the above-mentioned examples: the villain performs his magic, the sea becomes stormy, the storm is commented on by the sailors and described as being caused by magic, the steersman steers well and saves the ship through hard toil, the hero casts protective runes to calm the sea, the storm subsides. The wording of the stanzas is also almost identical in all the ballads in question. Let me give a few examples:

*a) the villain performs magic* (Thompson D2141.0.7. „storm raised by incantation“; D1545.0.1. „magic runes control sea“)

Jústinjall A216: „Kongurin gongur í grasagarð við tregan og tunga sút, ramar ristir hann illgerningar, sendir í havið út.“ (The king walks in the grassy yard with distress and heavy sorrow, he carves strong evil arts, sends them out to the sea.)

Grimmar A174 „Grimmar gongur í grasagarð, reyðargull bar á hendi, ristir ramar illgerningar, út í havið sendi.“ (Grimmar walks in the grassy yard, bore red gold on his hand, he carves strong evil arts, sent them out to the sea.)

*b) the storm is commented on by the sailors*

Artal 72: „Svaraði ein, á bunka stóð, av so miklum vanda: „Hvat er hetta fyri hestarið, sum eftir havi hanga?““ (There answered one who stood on board in great distress – „What kind of horse-herd is this that hangs across the sea?“)

Álvur D12: „Til svaraði Álvur kongur av so miklum vanda: „Hvat er hetta fyri hestarið, sum eftir havi ganga?““ (There answered King Álvur in a great distress – „What kind of horse-herd is this that walks across the sea?“)

Grímur D72: „Svaraði ein so lítli svein, bak við róðrið stár: „Hvat er hatta fyri hestar, eftir havinum gár?““ (There answered a little boy who stood by the rudder: „What kind of horses are these that walk across the sea?“)

Grimmar A175: „Svaraði tá tann lítli svein, tóktist komin í vanda:

„Hvaðani eru hesir avrekshestar, ið eftir sjónum ganga?“<sup>44</sup> (There answered the little boy, he seemed distressed – „Where are these scrawny horses from that walk across the sea?“)

Guttormur B12: „Tí svaraði skeinkisvein, reyðligt er hans hár: „Grimir eru teir hestarnir, eftir havinum gár.“<sup>45</sup> (There answered the servant boy, reddish is his hair – „Ghastly are those horses that walk across the sea.“)

*c) a reply to the comment, explaining the magic origin of the storm*

Artal 73: „Hatta eru eingir hestar, ei heldur nøkur ross, hetta eru illgerningar, reistar eftir oss.“

(Those are neither horses nor some steeds, these are evil arts conjured against us.)

Álvur D13: „Hatta eru eingir hestarið, ei heldur onnur ross, tað eru ramar illgerðir, sum reistar eru eftir oss.“ (Those are neither a herd of horses nor any other steeds, these are strong evil arts that have been conjured against us.)

Grímur D73: „Tað eru eingir hestar, ei heldur nøkur ross, tað eru Grimmar's illgerningar, hann setir móti oss.“ (They are neither horses nor any steeds, they are Grimmar's evil arts that he sets against us.)

Grimmar A176: „Hatta eru eingin hestar, tóat tað sýnist tær, hatta eru Grimmar's illgerningar, sendar móti mær.“ (Those are no horses, even though it seems so to you, those are Grimmar's evil arts sent against me.)

Guttormur B13: „Tað eru eingir hestar, tað eru eingi ross, tað eru grimar illgerningar, ristar móti oss.“ (They are no horses, they are no steeds, they are cruel evil arts carved against us.)

*d) the storm is described as caused by magic*

Artal 81: „So var veður á sjónum hart, aldan reistist úr sjó, tað voldi hann Artal kongur, við illgerningar stóð.“ (So hard was the weather

on the sea a wave rose from the sea, it was caused by King Artal, who performed evil arts.)

Álvur A8: „So var veður á sjónum hart, grótið reis frá grunni, voldi tað óndi Ásmundur kongur, sum illgerningar kundi.“ (So hard was the weather on the sea that stones rose from the bottom, it was caused by the evil King Ásmundur, who wielded evil arts.)

Grimmar A177: „Tá var veður á sjónum hart, bylgjan reisti frá grunni, voldi tað vándi Grimmar kongur, so vándi gerning kundi.“ (So hard was the weather on the sea that the wave rose from the bottom, it was caused by the evil King Grimmar, who wielded evil arts.)

*e) the steersman saves the ship through hard toil*

Artal 79: „Átjan dagar Hákun ungi í eysturmála stóð, tá ið hann stýrði tí breiða knør, úr skjúrta vant hann blóð.“ (For eighteen days the ships of Hákun the Young were flooded, when he steered the broad ship, he wrung sweat out of his shirt.)

Álvur D18: „Átta dagar Álvur kongur í eysturmáli stóð, so stýrði hann Justan jall, úr skjúrta vant hann blóð.“ (For eight days the ships of King Álvur were flooded, Justan jarl steered so that he wrung blood out of his shirt.)

Grímur D74: „Átta dagar Grímur í eysturmáli stóð, jallurin stóð við stýrið, úr skjúrta vant hann blóð.“ (For eight days the ships of Grímur were flooded, the jarl stood by the rudder, he wrung blood out of his shirt.)

Grimmar A180: „Tríggjar dagar Gormundur í eysturmála stóð, so stýrir hann buðlungsson, úr skjúrta vant hann blóð.“ (For three days the ships of Gormundur were flooded, then Buðlung's son steers, he wrung blood out of his shirt.)

f) *the hero calms the sea by casting protective runes* (Thompson D2141.1. „storm magically stilled“: D1388.1.3. „runes protect from storm and shipwreck“):

Grímur D76: „Grímur tók sítt rúnarkelvi, kastar út for borð, ekki mátti ódnin vaksa, mennilig vóru hans orð.“ (Grímur took his runestick, throws it overboard, the storm would not rise, manly were his words.)

Jústinjall A46/A220: „Hann tók upp tað rúnarkelvi, kastar út for borð, ekki mátti gerning vaksa, meгнаði vóru hans orð.“ (He took the runestick, threw it overboard, the arts could not rise, mighty were his words.)

Grimmar A182: „Gormundur tók sítt rúnukelvi, hann kastar út fyrri borð, ekki mátti illgerning vaksa, meгнаð vóru hans orð.“ (Gormundur took his runestick, throws it overboard, the evil arts could not rise, mighty were his words.)

Guttormur B17: „Guttormur tók sítt rúnukelvi, kastar út for borð, ekki mátti illgerning vaksa, magnaði vóru hans orð.“ (Guttormur took his runestick, throws it overboard, the evil arts could not rise, mighty were his words.)

The similarity of the wording – the use of stereotyped formulas – shows that the motif has received a standard form. Since the motif is found in so many ballads with otherwise unrelated storylines, it is obviously a case of an independent motif that could be implemented into various stories at will: it had become one of the optional components of the frequent and diverse sailing theme.

The wording suggests that the storm is both created and calmed by carving runes. The fact that runes as a means of performing magic are directly, or at least indirectly, mentioned in the ballads implies that the motif of rune magic was considered important and specific and was given considerable attention. The part about casting protective runes is missing in two cases, in *Álvur kongur* and *Einars tættir*, where the storm is overcome by only the physical strength and capability of the hero steering the ship, but that is only a minor difference. The only significant difference occurs in *Jómsvíkinga vísa* and *Sigmundar kvæði*, where the magicians are successful in hindering their opponents' journey with the storm. This is in keeping with the prosaic tradition, *Jómsvíkinga saga* and

*Færeyinga saga* respectively. The wording in these stanzas also differs considerably from the examples listed above, which means that in these cases we are not dealing with the stereotyped formulas normally used for the motif of magic storm, but rather with a re-telling of particular scenes from the prosaic tradition with the use of other poetic formulas:

Jómsvíkinga A38: „Eitt kom æl av Kingilsvág, haglið vá eitt oyra, voldi tað Guðrun illgerðsbrúður, at allur herurin doyði.“ (There came a storm from Kingilsvágur, the hailstones weighed an ounce, Guðrun the bride of evil caused the whole army to die. )

Sigmundur A19: „Sjógvurin gerst nú gulur, nú blá, sandurin uppi á tilju lá.“ (The sea turns now yellow, now blue, the sand lay on the deck.)

Sigmundur A20: „Tekur at rúka sandur og sjógvur, „Nú er Tróndur vorðin óður.““ (The sand and the sea begin to whirl, „Tróndur has now become angry.“)

Another distinctive motif, although rather less frequent, is transformation into wild beasts while fighting (Thompson D659.2. „transformation to animals to fight“). This motif plays an important role in the ballads „Finnur hin fríði“ (TSB E 83) and „Grimmars kvæði“ (TSB E 98). In version A of „Finnur hin fríði,“ the protagonist is simply killed by an opponent who turns into a dragon and spits poison onto him. In version C, however, Finnur also transforms himself, in this case into a wolf, in order to be able to better fight the dragon. This same structure is found in „Grimmars kvæði,“ where the evil magician Grimmar transforms himself into a flying dragon, and the hero turns into an eagle in order to face the dragon in the air. Their duel is described, then both opponents rest a while and transform again, in version A this time into a wolf and an eagle. There are also considerable similarities in the wording of the stanzas:

*a) the magician transforms himself into a dragon* (Thompson D199.2.1. „magician fights as dragon“)

Finnur C126: „Rólant hvarv á nesi burt, fáir finnast slíkir, hann kom aftur uttan borgar í flogdreka líki.“ (Rólant disappeared from the ness, there are few men like him, he came back outside the town in the form of a flying dragon.)

Grimmar A206: „Grimmar hvarv úr sessi burtur, fáir finnast slíkir, hann kom aftur utan borgar í flogdreka líki.“ (Grimmar disappeared from his seat, there are few men like him, he came back outside the town in the form of a flying dragon.)

*b) the magician shoots arrows out of his body* (Thompson D2091.14. „magician shoots an arrow of each finger against enemy“)

Finnur C127: „Skapti seg í flogdreka líki, hann fleyg í loft við veingjum, píkur fleyg af hans hvørji fjøður, hann feldi reystar dreingir.“ (He transformed himself into a flying dragon, flew into the air on his wings, arrows flew out of his every feather, he felled valiant men.)

Grimmar A219: „Hann brá seg í varglíki, hann fleyg í loft við veingjum, píkur fleyg av hans hvørji fjøður,<sup>2</sup> hann feldi reystar dreingir.“ (He turned into a wolf, flew into the air on his wings, arrows flew out of his every feather, he felled valiant men.)

*c) the hero transforms himself into a beast in order to oppose his enemy* (Thompson D659.2. „transformation to animals to fight“)

Finnur C128: „Hagar ið Finnur hetta sær, mannsPELL var at meini, skapti hann seg í varglíki, hann feldi allvæl fleiri.“ (When Finnur sees this, the loss of men was sorrowful, he transformed himself into a wolf and felled even more men.)

Grimmar A220: „Hagar ið Gormundur hetta sá, vænti spell var á meiri, skapti seg aftur í ørnalíki, hann feldi hálvæl fleiri.“ (When Gormundur saw this, he expected even more loss, he transformed himself again into an eagle and felled half more men.)

The storylines of the ballads are otherwise unrelated, so the motif seems again to be freely implemented into the stories. There is only an unclear mention of the means by which the magicians manage to perform the transformation: „Grimmars kvæði“ says that the hero put on a magic glove (cf. Thompson D530. „transformation by putting on skin, clothing, etc.“), but it is not explained further. Regardless, even the fact that the

means of the transformation are mentioned at all seems to indicate a special interest in the magic beyond its role in the story. This will be further discussed later.

In my opinion the most interesting, and also rather frequent, magic motif is that of the villain sinking into the ground while fighting, and reappearing behind his victim's back (cf. Thompson F942. „man sinks into earth“). This type of magic is described as being performed either by humans or by the god Óðinn.<sup>3</sup> In „Torsteins kvæði“ (TSB E 110), the king's daughter Ingigerð fights two brothers and in each fight she magically disappears underground, reappears behind her opponent and wounds him. In „Sniolvs kvæði“ (TSB E 8 etc.), the evil magician Ásmundur challenges one opponent after another to a duel. In every fight he sinks into the ground and those who do not have magic sight die by his sword, but the hero Hildibrand can see him even underground. In „Álvur kongur“ (TSB E 58), the evil Ásmundur calls on Óðinn for help. Then a one-eyed man appears and nobody recognizes him. Óðinn sinks into the ground, reappears behind Álvur and kills him. Rókur the Black wants to avenge him, Óðinn dares not face him, disappears underground and gives him victory. In „Hilmars tættir“ (TSB E 78), the evil king calls on Óðinn for help and the hero is then devastated by bad weather. The evil Gunnar calls Óðinn for the second time and he appears out of the ground. When Óðinn starts fighting, Hilmar prays to God and slashes Óðinn's armor. Óðinn sinks into the ground and gives Hilmar victory. In „Jústinjalls kvæði“ (TSB E 107), the evil King Gormund calls on Óðinn for help in battle. A one-eyed man appears and kills many warriors. Jústinjall hews the armor off Óðinn and hurts his jaw. Óðinn disappears underground and gives Jústinjall victory.

The magic is described in the same way, whether it is performed by Óðinn or by a human magician. The only substantial difference is that the human magicians only sink into the ground in order to reappear and attack, whereas Óðinn does so both to attack and to escape from the fight. There is no considerable difference in the wording of the stanzas:

Torstein A162: „Stoyttist hon í jørðina niður undan sínum faldi, snarlíga upp á baki hans, sjálfvan Torstein feldi.“ (She cast herself into the ground out of her linen hood, quickly up behind his back, she felled Torstein himself.)

Torstein B154: „Frúgvín stoyttist í jørðina niður undan brynju blá, hon kom upp á baki hans og gav honum banasár.“ (The lady cast herself into the ground out of her blue armor, she came up behind his back and dealt him a deadly wound.)

Sniolvur B321: „Ásmundur fór í jørðina niður undan brynju blá, Sniolvur stóð í tímarseks, hann kundi hann ikki síggja.“ (Ásmundur went underground under his blue armor, Sniolvur sat for six hours, he could not see him.)

Sniolvur B322: „Tað var hin ungi Ásmundur, gjørði verri veldi, hann kom upp á baki hans, tann sterka Sniolvur feldi.“ (There was the young Ásmundur, he made his power worse, he came up behind his back and felled the strong Sniolvur.)

Álvur D59: „Óðin stoyttist í jørðina niður undan brynju blá, hann kom upp á baki hans, gav honum banasár.“ (Óðinn cast himself underground out of his blue armor, he came up behind his back, dealt him a deadly wound.)

Álvur D60: „Óðin hvarv úr sessi burtur undir brynjubelti, hann kom upp á baki hans, Álvur kong hann feldi.“ (Óðinn disappeared from his seat under his armor belt, he came up behind his back, he felled King Álvur.)

The ballads are otherwise independent of each other, so the motif seems to have lived its own life in the Faroese poetic tradition. The comparison of the ballads, where the same kind of magic is performed by humans and by Óðinn, implies that they do not make much difference between Óðinn and other magicians. This idea will be discussed again in the second part of this paper. The conclusion of the first section is that neither of the motifs studied here appears to be a mere borrowing from or remnant of the prosaic tradition, rather they all seem to have become standard themes in the ballad tradition, frequently expressed by formulas. They developed independently of their original sources, reflecting the late medieval and early modern Faroese perception of the matters in question. It remains to be considered to what extent such development is specifically Faroese. Firstly, it is necessary to take the Scandinavian ballad tradition into account in order to fully evaluate the position of magic in the Faroese balladry. After that, the possible

original sources of the motifs will be discussed, and an attempt will be made at determining how the ballads relate to them.

### **Magic and Myth in the Scandinavian Ballad Tradition**

In the folk poetry of the other Nordic countries, there are fewer mentions of magic and myth than in the Faroese tradition, and they are for the most part inconsistent and lack formulaic expressions and standard themes that would appear in many unrelated poems. An illustrative example is the Norwegian ballad „*Åsmund Frægdegjæva*“ (TSB E 145, *Norske folkeviser*: 3-21), where a giantess says that „Þórr with the heavy hammer“ is the mightiest in the land. The idea of Þórr with his specific weapon is well known from Old Norse mythology, but the phrase with this wording does not, as far as I know, occur in other ballads. Similarly, the ballad „*Torsvisa/Torekall*“ (TSB E 126), known in various Scandinavian versions (e.g. *Danmarks gamle Folkeviser I*: 1-6), is a paraphrase of the Old Norse „*Þrymskviða*,“ and its motifs are not repeated in unrelated ballads. In these and similar cases, the isolated existence of the mythological references in single ballads implies that they should be explained as a remnant of an older, forgotten tradition, rather than as a living part of the Norwegian balladry.

There are examples of magic motifs that appear repeatedly in various Scandinavian ballads; among them are notably the same ones that occur extensively in the Faroese ballads: magic transformation of persons, sinking into the ground, and the use of runes.

Magic transformation of persons into animals occurs in Scandinavian ballads in different contexts than that of battle: most frequent is transformation against a person's will by an evil witch, typically a stepmother (TSB A 16, 19, 21, 23, 24, 27); the other option is transformation of a man with the purpose of winning a maiden's love (TSB A 43, 44). In all of these cases the magic transformation marks a story type and can hardly be regarded as an independent motif that could be implemented into various unrelated stories at will.

The motif of sinking into the ground is connected to evil supernatural beings at the moment of defeat: the giantess in „*Åsmund Frægdegjæva*“ when she is sprinkled with holy water, and the water-spirit in the ballad „*Nykkjen*“ (TSB A 48, *Gamle norske folkeviser*: 66-71) when the maiden pronounces his name:

Ásmund 42: „Deð fornam eg pá lánðo deires, eg átte der ingjo freð, sá sprette eg beltið af kongins rygg og sokk í jorði neð.“ (This was my experience in their land: I had no peace there, so I undid the belt from the king’s back and sank into the ground.)

Nykkjen B11: „Der hó kom í rósenlund, hó nemde nykkjen, hann sokk í grunn.“ (When she came into the grove, she called the spirit by name, it sank into the ground.)

Both the situation and the wording is so different that we cannot speak of a standard theme, but in light of the Faroese variants of this motif, it can be considered to have been shared by the Scandinavian traditions. However, it continued to develop further in the Faroe Islands.

Runes often appear in Scandinavian ballads only as a means of casting lots, such as in the Norwegian „Hermod Ille“ (TSB E 85, *Norske folkeviser*: 196-220), or as a means of gaining a woman’s love, as in the ballad of Stíg, which is known in Denmark, Norway, and Iceland (TSB A 4, *Danmarks gamle Folkeviser II*: 301-316; *Gamle norske folkeviser*: 76-79; *Íslensk fornkvæði*: 52-59). Love runes (Thompson D1355.19. „magic writings produce love“) are indeed by far the most usual kind of magic mentioned in Scandinavian ballads (TSB A 1-10). Comparison to DgF 74-80 shows that there are certain similarities in the wording of some stanzas in different ballads, though not as strong as in the Faroese motif of the magic storm. In any case, these ballads can not be regarded as unrelated, as the motif of love magic forms the basis of their storyline, which may or may not have ancient roots. It is of some interest that, as Stephen Mitchell has pointed out, a magic rod (*gambanteinn*, *tamsvöndr*) appears in the context of seducing women in sources as ancient as the Eddic lays *Hárbarðsljóð* and *Skírnismál*; in the latter the carving of magic signs is explicitly mentioned (Mitchell 2007: 209). In both cases the seducer is a god, Óðinn and Freyr respectively, either performing the magic himself, or sending a servant to undertake the task. The desired women also bear supernatural features; the seven sisters seduced by Óðinn are witches, the woman desired by Freyr is a giantess. The transformation of the motif in the ballads, where the magic is used by human lovers or their assistants to seduce ordinary human women, may coincide with the above-mentioned idea that the ballad singers – in this case Scandinavian – did not make much difference

between gods and humans as performers of magic. It is, however, not certain that the motif in the ballads actually reflects these Eddic poems (cf. Mitchell 2007: 210). Regardless of that, the main point here is that although love magic is frequent in Scandinavian ballads, it can hardly be seen as a standard theme: it is a story type, although variations occur in different ballads.

The use of runes for protective magic against an evil eagle is found in the ballad of „Rådengår“ (TSB A 32, *Gamle norske folkeviser*: 11-13), but here again we cannot speak of a standard theme, only of an individual occurrence in a particular story. It is obvious that runes were connected to magic in the whole Scandinavian cultural region, but only in the Faroese poetic tradition did rune magic develop into standard themes, as in the motif of magic storms.

The Swedish ballad „Stolt Herr Alf“ (TSB E 58, *Sveriges Medeltida Ballader* 206), with a storyline based on *Hálfs saga*, features Óðinn, although he does not appear in person and helps the evil king only with advice. Stephen Mitchell has presented a convincing argument for the Swedish ballad being a variant of the Faroese „*Álvur kongur*,“ derived directly or indirectly from it, which is to say that it did not develop from the saga independently (Mitchell 1985b). In the Norwegian ballad „Sigurd svein“ (TSB E 50, *Norske folkeviser*: 111-133), which is a loose parallel of *Sjúrdar kvæði*, Óðinn is not even mentioned at all and Sigurd receives advice only from his mother.

In general it can be concluded that the mentions of magic and of Pagan gods in the Scandinavian balladry can be either specific story types that do not amount to standard themes, or inconsistent remnants of forgotten traditions, or borrowings from the Faroese tradition. The Faroese emphasis on magic that pervades a wide array of different stories has no parallel in the Scandinavian ballad tradition. The question to be asked then is to what extent it is dependent on the Old Norse literary tradition.

### ***Fornaldarsögur* as Sources of the Motifs**

Earlier in this paper I concluded that the ballad motifs connected to magic had developed independently of their sources. Nevertheless, that is not to say that these motifs do not have any original roots in the saga genre. In the following I will focus on the origin and possible sources of the magic and mythological motifs, particularly the *fornaldarsögur*, and on their transformation in the Faroese ballads. The major question is

how these motifs in the ballads relate to their Old Norse models, to what extent they depend on them and to what extent they are transformed; the focus will be on rune lore and on the depiction of the god Óðinn. The same motifs as in the previous section will be used to illustrate the ideas.

The motif of transformation into wild beasts is certainly very ancient in the Germanic cultural tradition, as it is known from the Eddic lays of the Völsungs as well as their German counterparts (for other examples see Boberg 1966: 55). Transformations into dragons can also be found in other Old Norse texts, such as *Gull-Þóris saga* and *Jómsvíkinga saga*. In some of these cases the transformation is more lasting and does not occur in the middle of a battle, where the protagonist suddenly decides to change form. There are, however, also instances of magicians transforming into dragons momentarily for the purpose of fighting: in *Bósa saga*, *Göngu-Hrólf's saga*, *Hálfðanar saga Eysteinnssonar*, *Sturlaugs saga starfsama*, *Sörla saga sterka*, and others (Boberg 1966: 56). In *Sörla saga sterka*, chapter 18, there is even a combination of the magician transforming into a beast and sinking into the ground:

Högni (...) hjó til hans með sínu sverði, en Sverrir brást í jörð niðr. Ríðr nú Högni um þverar fylkingar ok fellir hvern um annan. En sem hann er ákafastr at höggva niðr liðit, kemr svá mikit león upp ór jörðunni, at öllum stóð felmtr af ógn þeiri. Snerist leónit þá brátt í móti Högna ok laust sínum hala á hest hans svá hart, at Högni hraut langt í burt ok í einn skógarrunna. (*Fornaldarsögur Norðurlanda*, electronic source.)

Högni (...) hewed at him with his sword, but Sverrir sank into the ground. Högni rode through the troops and felled one after the other. But while he was hewing at men most fiercely, a lion came out of the ground, so huge that everyone was scared of the horror. The lion turned quickly against Högni and slashed his horse with his tail so violently that Högni was cast far into some shrubbery in the forest. (The English translation is the author's.)

Although the combination of both kinds of magic is not found in the ballads, this is definitely a close parallel to both motifs. There is also an instance of Óðinn turning into a bird in a scene in *Hervarar saga* and its Faroese counterpart, „Gátu ríma“ (TSB E 34), but both the situation and the wording are very different, and the scene will be discussed later in another context. It cannot be determined whether the motif of

transformation came to the Faroese ballads from any of the sagas in particular, but we can tell that it existed in the prosaic tradition and was adopted by the poetic tradition, where it continued to develop.

The motif of magic storms at sea, which is extremely widespread in the ballads, is not very frequent in *fornaldarsögur*. There is a mention of a magic storm in *Örvar-Odds saga*, chapter 5, where the Finns punish Oddr for plundering them by sending a storm against him. Only when he throws the loot overboard is he able to reach land. This particular motif is not reflected in the ballads. In *Hálfs saga*, which seems to have been a direct model for the storyline of *Álvur kongur*, King Hálfr encounters a storm on a voyage in chapter 11 (*Hálfs saga*: 98-9), but not on his way to Ásmundr, and there is nothing in the saga to suggest that the storm was caused by magic. Thus it seems that the motif of magic storm was added into the story. The same is true of *Sigmundar kvæði* and its source, *Færeyinga saga*. In the saga, chapter 24 (*Færeyinga saga*: 105-116), Sigmundr encounters a storm while trying to sail to Eysturoy to capture Þrándr. However, there is no indication of the storm being caused by magic. On the second attempt in chapter 31 (*Færeyinga saga*: 144-150), Sigmundr also encounters a storm, but it is emphasized in the saga that the storm is natural and common for that time of the year. Sigmundr finally gets hold of Þrándr and in chapter 31 he attempts to take him to Norway, but every time he tries to sail with him, there is a terrible storm that destroys his ship. Þrándr says that it will always be so until he lets him go, and when Sigmundr does so, he sails off in fair weather. This scene implies use of magic more than the previous ones, but still the saga does not directly mention the magic. When the same story is retold in the ballad, it is said very clearly that the storm is a result of Tróndur's magic, and the use of the verb „rista“ implies that he caused it by carving runes:

Sigmundur A11: „Hvørt heldur er hann tann kappin reysti, ella er hann í gandi treystur?“ (Is he rather a valiant fighter, or is he strong in magic?)

Sigmundur A12: „Ikki er hann tann kappin reysti, heldur er hann í gívim treystur.“ (He is not a valiant fighter, but rather he is strong in magic.)

Sigmundur A24: „Vær náum ei á Gøtu sand, Tróndur ristir mót oss gand.“ (We cannot reach the shore of Gøta, Tróndur is carving magic against us.)

Again, it is clear that the storyline is taken from the saga, but the element of magic is added into the ballad, or at least strongly emphasized in the ballad. What does it say about the position of magic in Faroese balladry? Before reaching any conclusions it is necessary to look at the other motifs, but there seems to be a greater emphasis on magic in the ballads, as they add magic elements into stories where they are not present in the saga tradition. There is a special emphasis on the use of runes for magic purposes, and in some cases the ballads even offer a rather detailed insight into the development of the perception of rune lore. In the ballad „Artal kongur“ (TSB E 161) it is explained how the protagonist achieved his knowledge of runes: the evil king visited a witch in order to learn magic to better his chances against his opponents. The stanzas mention that the witch was „wise and clever“ and that she owned a rune book which she used to teach the king:

Artal 9: „Hoyr tú, kelling, vís og klók, vilt tú meg nakað læra av tí stóra rúnarlisti, eg skal tær gott betala.“ (Listen, old woman, wise and clever, if you want to teach me something of the great art of runes, I will pay you well.)

Artal 10: „Lær meg til at rúna, lær meg til at fljúga, mikið skalt tú fáa í verð, meir enn mannamúga!“ (Teach me rune magic, teach me to fly, you will get a lot in reward, more than a crowd.)

Artal 11: „Kellingin fer eftir rúnarbók til Artal kong at læra, lærði hann bæði illt og gott av sínum kunstri harða.“ (The old woman brings a rune book to teach King Artal, he learned both the bad and the good of the difficult art.)

This passage is suggestive of how the ideas on rune lore were perceived in society: although rune magic was hidden lore that was known to few people, it was not given „from above“ – it could be learned. The connection to books and literacy is interesting, as it further develops the idea of magic as an intellectual rather than mythological trait. That is a significant change in comparison to the Old Norse sources, where rune lore is most often connected to the high god Óðinn, such as in the Eddic poem *Hávamál*, and humans usually learn rune lore from mythological beings, such as the valkyrie Sigrdrífa in the poem *Sigrdrífumál* and the valkyrie Brynhildr in chapter 20 of *Völsunga saga* (*Fornaldar sögur*

*Nordrlanda I*: 165-171); both valkyries are said to have decided victory in battle together with Óðinn himself. Such emphasis on mythology is lost in the ballads and replaced with a perception of magic as a learned human ability. Furthermore, it must be noted that other mythological motifs from the sagas are transformed in the ballads in a similar way.

The most interesting example is the use of the motif of magic storm in *Jómsvíkinga saga* and its variation in „Jómsvíkinga vísa“ (TSB E 15). In the saga, chapter 32 and 33, Jarl Hákon is fighting the Jómsvikings and invokes his protector, Þorgerðr Hölgabrúðr. She rejects all of his offerings until he offers to sacrifice his little son. Then clouds cover the sky, soon followed by a storm with lightning, thunder, and hail. Þorgerðr shoots arrows out of all her fingers and the vikings have a hard time facing the storm, so they lose the battle. The saga implies that Þorgerðr is not a person of flesh and bone, as only men endowed with second sight can see her;<sup>44</sup> she seems to be some kind of a mythological creature. In „Jómsvíkinga vísa,“ on the other hand, the magician appears to be a human woman: in the text she is called an evil witch. Thus the ballad downplays the mythological element, but strengthens the theme of magic performed by human magicians.

Such a transformation, also interesting in itself, deserves attention in connection to the transformation of the character of the god Óðinn. If we compare the image of Óðinn in *fornaldarsögur* and in the ballads, we can trace a similar loss of mythological quality: he loses his divine character and turns into a demon, similar to Þorgerðr as she is portrayed in the saga. With a certain degree of simplification it can be said that in the ballads the god is transformed into a demon and the demon into a human witch, so that each of them loses one „level“ of mythological quality. This will be further discussed in the following.

*Fornaldarsögur* often give a picture of Óðinn that is rather close to how he is known from Eddic poetry: his divinity is clearly denoted, he is portrayed as all-knowing and invincible, the ruler of Valhöll and of human fate. The connection to fate is strongest in the story of Starkaðr the Old as it is known from *Gautreks saga*, where Óðinn directly determines Starkaðr's destiny. In the story of Víkarr, which is told in *Gautreks saga* and foretold in *Hálfs saga*, Óðinn requests a human sacrifice. According to *Hálfs saga*, Óðinn chose the sacrifice of Víkarr even before he was born, and in *Gautreks saga* he receives it when Víkarr is hung on a tree. The sacrifice is meant to be only symbolic, but Óðinn's magic makes it real. This kind of magic is clearly connected to the high principle of

predestined fate. Although the *fornaldarsögur* are among the youngest saga literature, they only very scarcely reflect the Christian ideas of transforming Óðinn into a demon (Mitchell 1985a: 777).

In a few of the Faroese ballads, the Pagan gods retain their ancient traits in a similar way as in *fornaldarsögur*, but such cases are rare within the ballad corpus. The four main examples of gods clearly keeping their divinity, although with certain moderations, are „Regin smiður“ (TSB E 51), „Jatvarðs ríma“ (TSB E 40), „Lokka táttur“ (TSB E 114), and „Gátu ríma“ (TSB E 34).

„Regin smiður,“ the first táttur of *Sjúrdar kvæði*, tells the story based on *Völsunga saga*, chapter 18, following it almost exactly. When Sigurðr is about to kill Fáfnir, he meets an old man, who tells him that Regin is a traitor and advises him to dig more trenches, so that the poison can flow into the other ones while Sigurðr kills the serpent from inside the last one. Sigurðr follows his advice. In both cases, Óðinn is portrayed as the all-knowing adviser of the hero, who knows the hero's fate and assists him in fulfilling it. His divine character can hardly be doubted in this case.

In „Jatvarðs ríma,“ a maiden tells Jatvarð that it would be an honorable deed to avenge his father. Jatvarð bemoans his lack of kinsmen. In stanza 13 a one-eyed man appears:

„Ein kom maður á víðan vøll fram, vegur við eggjateini, eygað hevði hann eitt í heysi, knepta brók á beini.“ (There came a man on the wide plain, he hewed with a blade-sprout, he had one eye in his head and buttoned trousers on his legs.)

He names Jatvarð's kinsmen for him, tells him who killed his father and advises him that his ring can recognize poisoned drinks. Although this particular story is not known from Old Norse sources, the motif of Norse gods enumerating someone's kinsmen for a particular purpose is ancient and is known from Eddic poetry. In „Hyndluljóð,“ the goddess Freyja wants to help Óttarr, who has sacrificed to her, and she forces the giantess Hyndla to name all of his ancestors for him. In „Jatvarðs ríma,“ Óðinn is also presented as all-knowing, as he knows every man's ancestry and can foretell the dangers that await Jatvarð on his journey.

„Lokka táttur“ is obviously based on an otherwise unknown old myth, as the gods have retained their mythological role: to protect humans from giants. A farmer loses a game with a giant who then wants to take his son as a prize, unless he can hide him three times. Óðinn, Hönnir, and

Loki help the farmer hide the boy by magic: by transforming him into a grain of corn, a feather on a bird, and a fish scale. In the end Loki kills the giant. As Axel Olrik has pointed out, the main non-mythological trait is that in „Lokka táttur“ a person calls on the gods for direct help, which is a fairytale trait. Moreover, the motif of threefold hiding is common in Scandinavian and Indo-European fairytales (Olrik 1908: 196). Therefore, Olrik doubts whether the ballad reflects the mythological perception of gods (Olrik 1908: 197), but in my opinion, the gods' power over evil forces joins the story strongly enough with Old Norse mythology.

Óðinn as a mortal man's helper appears also in the ballad „Gátu ríma,“ which follows its model story from *Hervarar saga*. In chapter 15 of the saga, Gestr the Blind is worried because he has been summoned to his enemy, King Heiðrekr. He makes a sacrifice to Óðinn. A stranger comes to him, calls himself Gestr and offers to go to the king instead of him. There he can choose either to be judged or to give the king a riddle he cannot solve. The king can solve all the riddles until the stranger asks him what Óðinn whispered in Baldr's ear. Then the king understands that Óðinn himself stands before him and wants to hew at him, but Óðinn transforms himself into a hawk, curses the king and flies away. „Gátu ríma“ follows the story closely, although the ballad is obviously incomplete. Gestur the Blind is unhappy because he will die if he fails in a riddle contest with the king. A grey-haired old man appears and Gestur promises him twelve marks of gold if he competes instead of him. The fragment of the ballad ends with an answer to a riddle, the answer being that Óðinn rides his horse on land and water by day and night, but the riddle itself is missing. This is followed by two stanzas in which Óðinn flies away in the form of a wild bird, while the king is burned in his hall:

Gátu ríma 26: „Óðin gjørdist villini fuglur, fleyg sær út úr høll, brendist inni Heiðrik kongur og harhá hirðin øll.“ (Óðinn turned into a wild bird, he flew out of the hall, King Heiðrik was burned inside and with him all his retainers.)

Gátu ríma 27: „Óðin gjørdist villini fuglur, fleyg sær út í hav, brendi inni Heiðrik kong og alt tað lið, har var.“ (Óðinn turned into a wild bird, flew away to the sea, King Heiðrik was burned inside with all the people who were there.)

The ballad does not make it clear whether Óðinn appeared of his own will or was called, but in any case he accepts a direct material reward, which weakens his mythological position a bit as compared to the saga where Óðinn accepts a sacrifice. Nevertheless, the ballad still presents Óðinn as an all-knowing, invincible divine helper who uses his supernatural wisdom to assist his favorites.

With the exception of „Lokka táttur,“ which does not have a parallel in extant Old Norse literature, all of these motifs are based directly on well-known episodes from *fornaldarsögur* or Eddic poetry. They depend on their sources and are re-tellings, rather than interpretations, of the ancient motifs. This is proven by the fact that each of them appears only once in the ballad corpus, which means that they have not become a living part of the ballad tradition.

Apart from these exceptional cases, the portrayal of Óðinn in the Faroese ballads lacks the air of divinity. He does not appear in the human world of his own will, but is summoned by magicians; specifically evil and dishonorable ones:

Hilmar A41: „Gunnar gongur í grasagarði, úr skjúrtu vindur hann sveita, visti sær eingi svinnari ráð, enn tá var á Óðin at heita.“ (Gunnar walks in the grassy yard, he wrings sweat out of his shirt, he knows of no wiser course of action than to call on Óðinn.)

Álvur A42: „Ásmundur gekk í grasagarð, hann vindur skjúrtu í sveita, hann sá sær ikki svinnri ráð, enn nú er á Óðan at heita.“ (Ásmundur walks in the grassy yard, he wrings sweat out of his shirt, he knows of no wiser advice than to call on Óðinn.)

Jústinjall A243: „Kongurin gongur í grasagarði, úr skjúrtu vant hann sveita, visti sær eingi svinnri ráð, enn tá var á Óðin at heita.“ (The king walks in the grassy yard, wrings sweat out of his shirt, he knew of no wiser advice than to call on Óðinn.)

Álvur A43: „Ásmundur gekk í grasagarð, tað gekk so víða av sagn, triggjar reisir í lúður blæs, hann heitir á Óðans navn.“ (Ásmundur walks in the grassy yard, that story is widely known, he blows the trumpets in three rounds and invokes Óðinn's name.)

Álvur A44: „Sjey merkur í reyðargulli vil eg geva tær, um enn tú, Óðin nasagraí, dugnað veitir mær.“ (Seven marks of red gold I will give to you, if you, Óðinn Greynose, grant me your assistance.)

Hilmar A49: „Gunnar stendur á grønum vølli í ein kyrtil blá: „Hjálp nú, Óðin, tað ið kann, tí nú er hann verri enn áður!““ (Gunnar stands on a green plain in a blue shirt – „Help me, Óðinn, what you can, for now he is worse than before!“)

Furthermore, Óðinn is not depicted as invincible, as he frequently loses courage in fights against excellent opponents and escapes by sinking into the ground. Thus he, although certainly having abundant magical abilities, can hardly be perceived as a mythological divine being, but rather as an evil demon. Demons are also present in *fornaldarsögur*, but they are clearly distinguished from divine forces, representing a lower level of mythological creatures. In the ballads these two categories seem to have merged into one, which definitely became closer to demons than to gods. In the depictions of Óðinn in the ballads there are indeed as many as three direct connections to the demon Þorgerðr from *Jómsvíkinga saga*: Óðinn harms the opponent by causing bad weather, he is summoned by the promise of human sacrifice, and he shoots arrows from his fingers:

Hilmar A42: „Eitt kom æl av útnorðri við hagl og harðar nøtur, niður fullu Hilmars menn sum leyv fellur mest um vetur.“ (There came a storm from the North with hail and hard hailstones, down fell Hilmar’s men like leaves in winter.)

Jústinjall A244: „Við kropp og sjel, við bók og bein, tað vil eg tær geva, drepur tú tann sterka her og skilur meg við tann trega.“ (Body and soul, trunk and leg I will give to you, if you kill the strong army and divide me from that trouble.)

Jústinjall A247: „Óðin reikar um grønan vøll snart og ikki leingi, píll fleyg av hans hvørji fjøður,<sup>55</sup> hann feldi reystar dreingir.“ (Óðinn wanders on the green plain, swiftly and not too long, an arrow flew out of his every feather, he felled brave men.)

Although the divine Óðinn in ancient tradition also requests human sacrifice, there is a significant difference: in *fornaldarsögur* the sacrifice is connected to fate and it is the victim's destiny to be given to Óðinn, whereas in the ballads it is rather a matter of a wizard's direct reward to the demon. The motif of shooting arrows from fingers is interesting because it also appears in the previously discussed stanzas about transformation into wild beasts in „Finnur hin fríði“ (TSB E 83) and „Grimmars kvæði“ (TSB E 98), where it is connected to magicians. Furthermore, it can also be found in other Old Norse sagas: *Hrólfs saga kraka*, *Ragnars saga loðbrókar*, *Sigurðar saga þögla*, *Sörla saga sterka*, *Örvar-Odds saga*, and others (Boberg 1966: 91). Two of the examples can be quoted here for illustration:

Sörla saga sterka, chapter 20: „Tveir bræðr váru með honum finnskir. Hét annarr þeira Falr, en annarr Fróðel. Þeir váru báðir vel menntir í kyngikröptum öllum ok forneskju, svá at nær þeim sýndist, váru þeir aðra stund í jörðu, en svá þótti mönnum sem ör flygi af hverjum þeira fingri ok fyrir hverri ör maðr til dauða kjörinn.“ (*Fornaldarsögur Norðurlanda*, electronic source.)

There were two Finnish brothers with him. One was called Falr and the other Fróðel. Both were learned in all magic powers and ancient sorcery, so that they could instantly disappear underground any time they liked, and it seemed that arrows flew out of all their fingers, so that each felled one man. (The English translation is the author's)

Sigurðar saga þögla, chapter 24: „Sigurður þykist þekkja, að hér er kominn Nýpur, vinur hans, og er eigi töfralaus. Hann sér, að ör flýgur af hverjum hans fingri og kemur á skip þeirra bræðra og verður maður fyrir hverri.“ (*Riddarasögur*: 173.)

Sigurður thinks he recognizes his friend Nýpur, who is not without magic. He sees that an arrow flies out of his every finger, arrives onto the brothers' ships and each hits a man. (The English translation is the authors's.)

That way the ballads relate their image of Óðinn to Finnish magicians as well as to lower mythological beings, such as the dwarf in *Sigurðar saga þögla* and the demon Þorgerður in *Jómsvíkinga saga*.

As for the last motif to be discussed here, the motif of sinking into the ground, it has already been pointed out that the ballads in this case hardly differentiate between wizards and Óðinn, thus turning Óðinn into little more than one of the magicians. The sagas of ancient times are in perfect accord with this, as they repeatedly depict this ability as a trait of magicians, not of deities. In *Sigurðar saga þögla*, chapter 23, there are two brothers who „for their wickedness and witchcraft can hardly be called humans“ and „walk underground just like on the ground“.<sup>6</sup> In *Sörla saga sterka*, chapter 18, there is a magician from Finnmörk who sinks into the ground to avoid his opponent’s sword, reappears in changed form and attacks the opponent. In chapter 20 of the same saga, two Finnish brothers are fighting a man; the first brother sinks into the ground to avoid his sword, while the other brother jumps out of the earth behind his back and stabs him to death (for other examples see Boberg 1966: 134). However, in *Hálfs saga*, from which the ballad „*Álvur kongur*“ is derived, there is nothing about Óðinn assisting Hálf’s opponent, nor about sinking into the ground. Just like in the case of other magic motifs, this one has been implemented into the ballad.

It is notable that in sagas and ballads alike, magicians are rather stereotypical figures who are characterized by a standard set of features. It is well known that Finns are always denoted as magicians in the sagas, but in the ballads this role is given to evil kings or Óðinn. Thus Óðinn has received a new stereotypical role, which in the sagas, where Óðinn had more or less retained his mythological position, was occupied by someone else.

It then seems that the only ancient trait of Óðinn retained in the ballads is his appearance. His description in the stanzas is firmly formulaic and follows the image known from *fornaldarsögur* rather closely. The following stanzas can be compared with *Völsunga saga*, chapter 11: „(...) *þá kom maðr í bardagann með síðan hatt ok heklu blá; hann hafði eitt auga ok geir í hendi (...)*“ (*Fornaldar sögur Nordrlanda* I: 145).

Hilmar A53: „Ein kom maður á víðan vøll, spjót bar hann á nakka, tekur at fella Hilmars menn sum villini djór for rakka.“ (There came a man on the wide plain, he bore a spear on his shoulders, he started felling Hilmar’s men like wild animals before a hound.)

Álvur A45: „Tá kom ein maður á leikvøll fram, hann vá við eggjateini, eyga hevði hann eitt í heysi, knept var brók at beini.“ (Then came a

man onto the battlefield, he hewed with a blade rod, he bore one eye in his head and buttoned trousers on his legs.)

Álvur A46 : „Tá kom ein maður á leikvöll fram, sum eingin av teim kendi, eygað hevði hann eitt í heysi, knept var brók at lendi.“ (Then came a man onto the battlefield, nobody knew him, he bore one eye in his head and buttoned trousers on the loin.)

Jústinjall A245: „Ein kom maður á víðan vøll fram, eingin ið hann kendi, eittans eyga í heysi bar, ein finskan boga í hendi.“ (There came a man onto the wide plain, nobody knew him, he bore one eye in his head and a Finnish bow in his hand.)

Jústinjall A246: „Ein kom maður á víðan vøll fram, vá við eggjateini, eittans eyga í heysi bar, knept var brók at beini.“ (There came a man onto the wide plain, he hewed with a blade-sprout, he bore one eye in his head and buttoned trousers on his legs.)

Regin 94: „Har kom maður á vøllin fram, eingin ið hann kendi, eyga hevði hann eitt í heysi, finskan boga í hendi.“ (There came a man onto the plain, nobody knew him, he had one eye in his head and a Finnish bow in his hands.)

The allusion to a Finnish bow may emphasize the connection between Óðinn and the Finnish magicians from the sagas. Apart from the outward description, the ballad tradition indeed transformed the mythological figure of the god Óðinn into a much less divine being that bears features of an evil wizard and of a demon who serves magicians. Therefore, it can be concluded that it seems advisable not to study the magic and mythological motifs only as remnants of the saga tradition, but rather as its interpretation.

## **Conclusion**

The importance of motif studies was emphasized already by Stith Thompson, who pointed out that „a clear differentiation between type and motif is necessary, for the problems of arrangement are essentially different in the two fields“ (Thompson 1946: 415). He referred specifically to classification of folk narrative, but since then the significance of motif analysis for the interpretation of folklore has been widely recognized as

well. Concerning the Nordic region, however, the studies of relations between Old Norse traditions and ballad traditions have been dominated by the analysis of storylines. The present essay is based on the idea that focus on motifs can shed new light on the problem of transformation and development of traditions.

I first studied the distribution of motifs connected to magic and mythology in the Faroese balladry. I concluded that unlike in the Scandinavian ballad tradition, such motifs are not isolated remnants or borrowings, nor are they firmly connected to specific storylines, but they have become standard themes expressed by formulas and formulaic expressions, and they can be implemented into stories that are otherwise unrelated. Enough examples of formulaic expressions concerning magic have been mentioned, such as the stanzas about causing or calming storms by carving runes, comparison of the magic storm to a herd of horses, or sinking into the ground during a fight. As for formulas concerning Old Norse gods, the best example is the description of Óðinn's arrival and physical appearance.

Next I studied the relationship between the motifs as they appear in the Faroese ballads and their sources in Old Norse literature. Although there are some convincing cases of ballads taking over mythological motifs from *fornaldarsögur*, my conclusion is that the Faroese poetic tradition goes far beyond simple borrowings, and that it transformed the meanings of the motifs, which thus became independent of the original story – in case they can be traced to one – and continued to develop as a part of the ballad tradition. Thus the ballad tradition offers new interpretations of the ancient themes of magic and myth, shaped by the thoughts and beliefs of the people of late medieval and early modern times. The ballads allow us to trace the development of the perception of Old Norse mythology, especially of Óðinn gaining a new role in popular belief as his original mythological role was gradually forgotten. That means that although Óðinn is an important and frequently mentioned figure in the ballads, we cannot really speak of remnants of Old Norse religious elements, only of magic motifs – because Óðinn's role is completely changed, with the exception of the specific cases mentioned above. In this respect the Faroese ballad tradition also seems to be unique within the Nordic cultural region.

The study of motifs rather than storylines has allowed me to focus on differences from the *fornaldarsögur*: even ballads that take their storyline from a saga add motifs that are not present in the saga, or significantly

transform their meaning. Furthermore, the study of motifs has allowed me to fully appreciate the consistency of the Faroese balladry in spite of its use of various sources of inspiration. The distinctive features of the Faroese magic and mythological motifs, such as the strong emphasis on runes and the figure of the god Óðinn as a demon or magician, offer a rare opportunity of insight into two cultural aspects: the development of ancient motifs in folklore tradition, and the late medieval and early modern popular perception of the supernatural. I have attempted the former in the present paper, while the latter must be left to further research.

### **Bibliography**

- Andrews, A. Le Roy 1909. *Hálfs saga ok Hálfsrekka*. Halle.
- Bjarni Vilhjálmsson 1982. *Riddarasögur* III. Reykjavík.
- Boberg, Inger M. 1966. *Motif-Index of Early Icelandic Literature*. Copenhagen.
- Bugge, Sophus 1858. *Gamle norske folkeviser*. Kristiania.
- Cederschiold, Gustaf 1875. *Jómsvíkinga saga efter skinnboken N:o 7, 4:to Å Kungl. Biblioteket i Stockholm*. Lund.
- Grundtvig, Svend 1853-1856. *Danmarks gamle Folkeviser* I, II. Copenhagen.
- Grundtvig, Svend and Jón Sigurðsson 1854. *Íslenszk fornkvæði*. Copenhagen.
- Guðni Jónsson, Bjarni Vilhjálmsson 1943–44. *Fornaldarsögur Norðurlanda*. Accessed from the internet on the 16th of July, 2015, at [http://www.heimskringla.no/wiki/Fornaldars%C3%B6gur\\_Nor%C3%B0urlanda](http://www.heimskringla.no/wiki/Fornaldars%C3%B6gur_Nor%C3%B0urlanda)
- Hammershaimb, V.U. 1851. *Færöiske kvæðer*. Copenhagen.
- Jonsson, Bengt R., Svale Solheim et al. 1978. *Types of the Medieval Scandinavian Ballad: A Descriptive Catalogue*. Stockholm.
- Jonsson, Bengt R. 2001. *Sveriges medeltida ballader 5:1*. Stockholm.
- Landstad, M.B. 1853. *Norske folkeviser*. Christiania.
- Mitchell, Stephen 1985a. „Nú gef ek þik Óðni: Attitudes Toward Óðinn in the Mythical-Heroic Sagas.“ *Workshop Papers: The Sixth International Saga Conference 28. 7. – 2. 8. 1985*. Copenhagen: 777-91.
- Mitchell, Stephen 1985b. „Scandinavian Balladry and the Old Norse Legacy: Álvur kongur, Stolt Herr Alf and Hálfs saga“. *Arv. Nordic Yearbook of Folklore* 1985: 123-131.

- Mitchell, Stephen 2007. „DgF 526 ‘Lokket med runer’, Memory, and Magic“. *Emily Lyle: The Persistent Scholar*. (Eds.) Francis J. Fischer and Sigrid Rieuwerts: Trier: 206-11.
- Niclasen, Dánjal 1998-2005. *Føroya kvæði*. Tórshavn.
- Olrik, Axel 1908. „Loke i nyere folkeoverlevering: De vestlige nybygder“. *Danske studier*. (Eds.) Marius Kristensen and Axel Olrik. Copenhagen: 193-207.
- Rafn, C.C. 1829. *Fornaldar sögur Nordrlanda I – III*. Copenhagen.
- Rafn, C.C. and G. Mohnike 1833. *Færeyinga saga oder Geschichte der Bewohner der Färöer*. Copenhagen.
- Thompson, Stith 1946. *The Folktale*. New York.
- Thompson, Stith 1955-1958. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Bloomington.

**Lucie Korecká**. Doctoral Candidate. Charles University in Prague, Faculty of Arts. Department of Germanic Studies. lucy.korecka@seznam.cz

## Notes

- 1 All of the ballads are quoted according to the edition by Dánjal Niclasen, with the exception of *Sjúrðar kvæði*, which is quoted according to the edition by V. U. Hammershaimb. The English translations are my own. The codes refer to versions and stanza numbers in the edition, not to TSB; TSB references are specifically marked.
- 2 This is clearly a discrepancy, as it is hard to imagine a wolf flying and having feathers. My hypothesis is that such discrepancies are typical for standard themes; the one concerning the feathers will be discussed in the second section of the present study.
- 3 The names of the Old Norse deities Óðinn, Hönir, and Þórr have been normalized into standard Old Norse spelling in the text and the translations, but left in their Faroese forms in direct ballad quotes. Other personal names have been left in their Faroese forms in case they refer to Faroese ballads, but normalized into standard Old Norse in case they refer to Old Norse sources.
- 4 „Hauarðr haugguannði sa fyrstr Haulga brúði iliði Hákonar Iarls ok margir sa ofreskir menn.“ (*Jómsvíkinga saga*: 30)
- 5 All the stanzas, both those about magicians and those about Óðinn, have the word *feather* (*fjǫður*) where the sagas have *finger*. *Finger* would definitely make better sense in the case of Óðinn and probably also in the case of dragons, unless one imagines dragons as having feathered wings. It is possible that the wording in the ballads is corrupt and that they originally had the word *finger* – this would be in accordance with

the hypothesis that also this motif has become a formulaic expression, as the change would have occurred in all the ballads that are otherwise unrelated.

- 6 “(...) megu þeir varla menn heita fyrir illsku sakir og kynngi (...) Þeir fara í jörðu ok á (...)“ (*Riddarasögur*: 169)

LANGUAGE  
AND BALLADS



Hjalmar P. Petersen

# The possible Common Origin of the Phrasal Clitic *sa* and the Forms of Personal Pronoun *hansara* 'his', *hennara* 'her', *okkara* 'our', *tykkara* 'your' in Faroese

## ABSTRAKT<sup>1</sup>

Frasuklitika *sa* verður nýtt í possessivum mynstrum sum *Jákup=sa<sup>2</sup> skegg* og *mammu=sa bilur* í nútíðarføroyskum. Ymiskar meiningar eru um upprunan til *sa*. Ein er, at talan er um eitt sjálvljóð, sum verður nýtt fyri at leggja herðing á og fáa fram greiðari 'eigaran'; tað skal tá vera týðiligari at siga *Ólavur=sa bilur* heldur enn *Ólavs bilur*. Ein onnur meting er, at *r* er dottið burtur í serføllum, sum enda við *s* sum *Jóhannesar* til *Jóhannesa-*. Frasuklitika hevur eisini verið forklárað sum úrslit av sandhi. Her verður hugt at upprunanum til *hansara* og skyldum formum, og víst verður, at eitt samband er, ella kann vera, ímillum *sa* klitika og fornøvnini *hansara*, *hennara*, *okkara* og *tykkara*, har *a* í *hvørsfalli í fleirtali er felagsnevningarin*.

Lyklaorð: frasuklitika, ognarmynstur, søgulig málvísindi, málbroyting, hvørsfall eintal og fleirtal, hvørsfallsmissur, fallburturfall, kvæðamál, víðkan, útbreiðing.

Keywords: Phrasal clitic, possessive constructions, historical linguistics, language change, genitive singular and genitive plural, genitive loss, case loss, Faroese Ballad Language, extension.

## The topic

The topic of this article is to look for the origin of the phrasal clitic *sa* and the forms of the personal pronouns *hansara* 'his' (< Old Norse *hans*

‘his’), *hennar* ‘her’ (< Old Norse *hennar* ‘her’) in the third person, and the plural forms *okkara* ‘our’ (< Old Norse *okkar* ‘our’) and *tykkara* ‘your’ (< Old Norse *ykkar* ‘your’) in Faroese. I will present data from the ballads that Jens Christian Svabo (1746-1824) wrote down in 1781-1782 during his stay on the Faroe Islands. The ballads were published unaltered from Svabo’s manuscript by Chr. Matras in 1939. It will be argued that there is a possible connection between the form of the pronouns and the phrasal clitic *sa*, which has developed in Faroese as a strategy for expressing possession, presumably parallel to the decline of the genitive case.

The clitic could originally only be attached to ‘proper names of persons and other nouns with a similar function’ (Thráinsson et al. 2004: 64-65). Examples are *Ólavur=sa bilur* ‘Ólav’s car’ and *mammur=sa bilur* ‘mother’s car’, where *sa* is used with a proper name and a kinship noun.

Faroese *sa* is a phrasal clitic as becomes clear from the following examples:

1. a. [*Ólavur á Heyggi*]=*sa hús*  
Ólavur on Hedge’s house
- b. [*\*Ólavur=sa á Heyggi*] *hús*  
Ólavur’s on Hedge house
- c. [*Petur og Annu*]=*sa hús*  
Petur and Anna’s house
- d. [*\*Petur=sa og Annu=sa*] *hús*  
Peter’s and Anna’s house

An example like [*Ólavur á Heyggi*]=*sa hús* ‘Ólavur on the Hedge’s house’ opposite to the impossible [*\*Ólavur=sa á Heyggi*] *hús* ‘Ólavur’s on the Hedge house’ shows that *sa* is a phrasal clitic and not an ending, as it cannot be added to the head noun *Ólavur=sa* in *\*Ólavur=sa á Heyggi hús*. The example in (1d) illustrates the same point, that is, if *sa* were added to heads as an ending, a sentence like (1d) should be grammatical.

I will not dwell more on how *sa* behaves syntactically, neither will I say anything about how it spreads in Modern Faroese. For details on the spread of *sa* see Petersen (2016), and for an extensive description on the syntax of *sa* the reader is referred to Staksberg (1996), Thráinsson et al. (2004/2012: 64-65) and Sigurðsson (2013).

In Thráinsson et al. (2004/2012: 116) the genitive singular of the personal pronouns in the third person is given as *hansara* ‘his’, *hennara*



Ages. All the ballads are collected in *Corpus carminum Færoensium* (CCF)/*Føroya kvæði* and were published between the years 1941 and 2003. For the present article, I have looked through Svabo's collection of ballads from 1781 to 1782. All in all, there are 56 ballads that were edited in their original form by Matras in 1939. Svabo used, in his own words, the rule of Quintilian to write as one speaks (Matras 1970: X), and his phonemic alphabet is nuanced and quite an achievement, as this was the first time Faroese was written down since 1400. Additionally I have searched for all *sa* forms in Schrøter's translation of the Gospel according to St Matthew. Schrøter's translation is from 1823.

### **Assertion on the Age and Origin of –sa**

Before proceeding to the data from Svabo's ballads and Schrøter's translation of St. Matthew, I shall mention four different explanations for the origin of Faroese *sa* and the form of the personal pronouns *hennara* 'her' and *hansara* 'his' from Old Norse *hans* 'his' and *hennar* 'her'.

In Thráinsson et al. (2004/2012: 411) the source of *sa* and *hansara* 'his' and *hennara* 'her' is explained as the result of sandhi-rules. The assertion is that in older manuscripts the personal pronoun in the feminine *hennar* 'her' was used in front of words that began with a vowel and *henna* 'her' before words that began in a consonant. They further speculate that this pattern spread to the masculine forms of the personal pronoun, so that *hans* 'his' would be used before vowels and *hansa* 'his' before consonants, and this is in turn copied by a proper name like *Jógvans* + vowel and *Jógvansa* + consonant. A later development is *hennar* 'her' to *hennara* 'her' and *hansa* to *hansara* 'his' in Modern Faroese, where *hansara* 'his' is an analogical form based on *hennara* 'her'.

Thráinsson et al. (2004/2012) do not provide the reader with any examples of this distribution in the ballads. It is, however, a plausible explanation, which can be rejected if patterns like *henna* + vowel or *hansa* + vowel are found in the ballads, as the *a*-forms should only stand in front of consonants. The forms *hennar* 'her' and *hansar* 'his' should then stand in front of consonants if the mentioned explanation is rejected, and one should in fact expect to find many cases with *hennar* 'her' and *hansar* 'his' + words that begin in a vowel. This is not the case, as becomes clear from Fig. 2 in *Discussion*. Additionally, one should presumably not expect to have *hansa* 'his' and *henna* 'her' in final position in the ballad verses, although this position is not mentioned at all in Thráinsson et al. (2004/2012).

Braunmüller (2015) claims that the non-reflexive form *hansara* ‘his’ is derived from the pronoun *hann* ‘he’ with a double genitive marking: *han-s-ar-a*. The origin of the feminine pronoun *hennara* ‘her’ is, according to Braunmüller (ibid.), dative singular *henni* + *ar* + *a*. This means that the genitive ending *-ar* is added to the dative form *henni*. He points to a parallel in Swedish *henne+s* ‘her’ where *henne* is an oblique case of *hon* ‘she’. The final *a* in *hennara* is an adjectival suffix – whatever that means. He draws the conclusion that *hennara* from *\*henni-ar-a* could develop ‘due to the possessive function of the dative case’ (Braunmüller 2015: 5). With regard to the origin of *sa* he says that the genitive singular ending *s* ‘received an emphasising weak-tone vowel in order [to] highlight the possessor more than an ordinary *s*-suffix could have done’ (ibid.: 6). The idea is that speakers can add ‘more phonological weight and distinctiveness to the possessor in *Ólavur=sa bilur* versus *Ólav=s bilur* ‘Ólav’s car’. Further he claims that the *sa* clitic cannot occur in postponed positions: *\*bilur Ólavsa*.<sup>3</sup>

According to Dahl (2010) the origin of Faroese *sa*, and the same holds for this clitic in Swedish dialects, is a combination of genitive singular *s* and genitive *a*, and he mentions the following examples from Swedish dialects (Träslövsläge, Halland): *Mormor=sa katt* ‘Granny’s cat’ and *Alfred=sa karring* ‘Alfred’s wife’.

Torp (1973: 140) mentions that *sa* in Faroese goes back to genitive forms of nouns that end in *s* as in Old Norse *Magnús*, gen. sg. *Magnúsar* > Faroese *Magnusa*. Later he rejects this explanation, and I shall return to this in the *Discussion*.

To summarize: the forms of the personal pronoun in the genitive, that is, *hansara* ‘his’ and *hennara* ‘her’ are explained as the result of a sandhi-phenomena in Thráinsson et al. (2004/2012: 411). Braunmüller (2015) has a different account at least what regards *hennara* ‘her’ as it is supposed to have developed from dative *henni* + *ar* + *a*; the masculine form *hansara* ‘his’ is the result of double case marking and the *a* element of *sa* has its origin in emphasis. A third explanation is given in Dahl (2010), who says that *sa* is a combination of the genitive singular ending *s* and the genitive ending *-a*. Torp (1973) points to *r* deletion in *Magnúsar* to Old Faroese *Magnusa*, but then rejects this explanation based on the forms of the personal pronouns, a point I shall return to in the next section. Of these three accounts, I will show, that Dahl’s (2010) is the most reasonable one; see next section, *Discussion*.

## Discussion

Before proceeding to the data from Svabo's ballad manuscript, it is fruitful to show how the *a*-genitive is used in South Swedish dialects as described in Josefsson (2009). Her main conclusion is that it is necessary to differentiate between two dialects, dialect A and dialect B. Speakers of dialect A use the Old Swedish/Old Norse genitive ending *a* as a morphological marker on names in simplex words like *Erik-a* 'Erik's' and the Old Swedish/Old Norse genitive singular *s* they used as a phrasal clitic: *Erik i Nygård-s* 'Eric in Nygård's'. Speakers of dialect B have a slightly different system. Here the *a*-genitive with different variants is used as a phrasal clitic (Josefsson 2009: 215). She lists the following variants of the clitic: *a*, *as* and *sa* with examples like *Erik från Hånger-a* 'Erik from Hånger's' and *den gamle smen=sa* 'the old smith's', *min bror Erik=as* 'My brother Erik's' (Josefsson 2009: 216).<sup>4</sup>

One could speculate if something similar might have been the case in the history of Faroese, namely that the historical genitive plural ending *a* was added to pronouns, as a means to express possession, and later to proper names. I shall return to this in the next section. Note that Josefsson (2009) does not claim that *a* in Swedish dialects goes back to the genitive plural. Many of the noun classes had a genitive form on *-a(r)* in the singular (Wessén 1955/1992), and this ending is combined with the singular *s* genitive. Note, however, that the origin of Faroese *-sa* is not necessarily the same as in South Swedish dialects.

### *-sa in the Svabo Ballads*

In Svabo's manuscript the personal pronoun in the third person has the forms *hans* 'his' (cf. Old Norse *hans* 'his'), and *hansa* 'his', *hansara* 'his' and *hansar* 'his'. The form *hansar* 'his' only occurs once. It is used for the sake of not breaking the rhythm, (*Ananiasartáttur*, verse 64; in verse 63 he has *hansara* 'his'), hence I will leave it out of the discussion. Note that in Thráinsson et al. (2004/2012), *hansar* 'his' should be the form used if the subsequent word starts with a vowel. Evidence from the ballads shows that this form basically does not exist, see below and also Weyhe (2011: 74).

The following feminine forms are found: *henna* 'her', *hennara* 'her' and *hennas* 'her'. Note the absence of *hennar* (Old Norse *hennar* 'her'). The table below shows that all three forms can be found in front of words that begin in consonants (\_\_\_C), in front of words that begin in vowels (\_\_\_V), and when they stand final in the verse (verse \_\_\_#).

Figure 2. The distribution of the personal pronoun in the third person singular in Svabo's manuscript.

	__C	__V	verse __#	Translation
hans	64	12	36	'his'
hansa	17	2	8	'his'
hansara	11	0	0	'his'
hansar	1	0	0	'his'
hennar	0	0	0	'her'
henna	9	1	3	'her'
hennara	13	1	0	'her'
hennas	1	0	0	'her'

In *Skrímsla* (verse 25) Svabo writes (here with modern orthography; bold added by me): *Hansa er brúður klædd so bald* 'his is bride so well dressed'. In *Torsteins kvæði* (verse 211) he writes: *hann tók henna orð við reiði* 'he took her words with anger', and in *Gongrólvs kvæði* (verse 75, *De mindre Visehaandskrift*) he writes ...*so fór hansa yndi at*, 'such was his love, that ...'. In all three examples the vowel *a* is situated in front of a vowel of the following word, and this is not expected, if, as it is said in *Thráinsson et al. (2004/2012: 411)* *a* was inserted in front of a consonant originally. Furthermore there is one example with *a* in *hennara* 'her' in front of a vowel in *teir tóku hennar-a armar* 'they took her arms' in *Ríma* (verse 20), see Matras (1939: 116), and it is also noteworthy that there are 64 instances of *hans* + consonant. If the sandhi-rule were consistent, one can only speculate why we do not find *hansa* + consonant more often.<sup>5</sup>

Verse-finally Svabo writes *hans* 'his' (= ON. *hans* 'his') and *hansa* 'his', as in *Torbin bekil* verse 62 and 63, where both forms occur one right after the other:

- |                                   |                                 |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| (62) Torbjørn saðlar hestin tann, | T. saddles that horse           |
| ið dreingir kalla gráa            | that young men call Gray        |
| Brotnaðu bein í bógvi hansa,      | The bones in his shoulder broke |
| deyður á vølli lá                 | and he lay dead on the ground   |

- (63) Torbjörn saðlar sær annan hest, T. saddles himself another horse  
 ið dreingir kalla grá that the young men call Gray  
 Brotnaðu bein í síðu **hans**, The bones in his side broke  
 deyður lá hinum hjá [and] he lay dead by the other's  
 side

Matras (1939: 516)<sup>6</sup>

The rhyme does not force the form *hansa* as the rhyme is between *gráa* 'gray' and *hjá* 'with' – at least with regard to the vowels. Another possibility is that the rhythm forces a bisyllabic form *hansa* on the expense of *hans* 'his', but the verses above show that this is not the case. On the contrary, *brotnaðu bein í síðu hansa* has one additional syllable that should not be there. The rhythm should be as in verse 63: – ∪ ∪ – ∪ – ∪ – and not with an additional stressless syllable: – ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪.

*Torsteins kvæði* was mentioned above, where we had *henna orð* 'her words'; in the same ballad *hansa* 'his' is found verse-finally, and again it breaks the rhythm of the verse (as in the examples mentioned above). The text goes: *snarliga upp á baki hansa* 'quickly up upon his back' (verse 141) with *hansa* instead of the rhythmic better monosyllabic form: *snarliga upp á baki hans* 'quickly up upon his back'.

The form *henna* is also verse finally in *Bænadikts kvæði* (verse 71) in *kongur var faðir hans sum henna* 'the king was his and her father' and e.g. *Arngríms synir* in verse 25 in ...og so *Hjálmar bróðir henna* 'and also Hjálmar, her brother'.

In *Geipatáttur*, one of the more recent ballads, as indicated in *táttur* 'satirical ballads' we find *hansara* (verse 6) 'his', *hans* 'his' (verse 7), *hennara* 'her' (verse 14) and *hansa* 'his' (verse 76). In *Arngríms synir* we have *henna* 'her' (verse 23, 25, 29, 54, 55), *hennara* (verse 28, 62), *hansa* (verse 51, 69), *hans* (verse 59, 71).

These examples from *Geipatáttur* and *Arngríms synir* probably reflect the state of the spoken language at the time, that is, speakers had *hansara* 'his' and *hennara* 'her' (Mod. Faroese has the same forms), and *hansa* 'his' and *henna* 'her', while *hans* is an old form that was only preserved in the ballads. Note also the absence of the Old Norse feminine form *hennar* 'her'. Weyhe (2011: 74) mentions that *hans* 'his' and *hansara* 'his' are frequent in a manuscript from 1819, but he did not, as is the case with my findings in Svabo's manuscript, find *hennar* (< Old Norse *hennar* 'her'), only *hennara* 'her'.

In Fig. 2 there is one occurrence of *hennas* 'her' in *Grimar kongur*

*í Garðaríki* in verse 196: *í hennas hvørja hyrningum* 'hers in every corner'. It could be a replication of Danish *hendes* 'her', as (some) Faroese Islanders were proficient in Danish at this time (Petersen, 2010). Weyhe (2011: 74) mentions the half-Danish form *hennis*. These are copied from the Danish ballads that are used as source for the Faroese ballads. *Grimar kongur í Garðaríki* is not a copy of a Danish ballad. One could suspect that *hennas* in verse 196 in *Grimar kongur* is a copy of Danish *hendes*, but it is also possible that we are in fact dealing with a variant of the *sa* clitic namely *as* just as is the case in Swedish dialects (Josefsson, 2009).<sup>7</sup> Svabo's writing is nuanced as pointed out by the editor of his ballads, Matras (1937: LXXIX), and given this, one may ask, why he, if he used a Danish form, did not write *hendes* or *hennes*? One possible answer is that as FA did not have unstressed *e* at this point in time, Danish *hendes* is corrected to *hennas*, although I would like to keep open the possibility that *as* is a genuine form that was found in spoken Faroese in late 1700.

The clitic *as* we find it in Modern Faroese, that is *-sa*, first occurs in the satirical ballad *Jákup=sa skegg*. The ballad is from the mid-1700s according to Eivind Weyhe (p.c.) a specialist in Faroese Ballads. He bases his dating on the persons that are mentioned in the satirical ballad.

The priest J. H. Schrøter, a native speaker of Faroese, translated the gospel of Matthew, and it was published in 1823. In Matthew there are additional examples with *-sa*. I can mention Matt. 4,21 *Son Zebedæus=sa* 'Son of Zebedeus'. Note the word order with possessed + possessor. Sørensen, a Danish priest, did also translate the gospel of Matthew and writes *Zebedæus=sa Son* (Weyhe, 2012: 453). Schrøter does not only have *sa* with nouns that end in *s* as *Zebedæus*. In Matt. 8,14 he writes *...kom inn í hús Petur=sa* '...came into Peter's house'. Both of the examples contain the unexpected word order possessed + possessor=*sa*.

It is now possible to say that *a* insertion in front of a consonant is not the correct explanation of what came to be *hansara* 'his' and *hennara* 'her' in Faroese and ultimately resulted in the phrasal clitic *-sa*. Second: the forms *hansar* 'his' + vowel and *hennar* 'her' + vowel are non-existent in the ballads I have consulted, see also Weyhe (2011), and third: *henna* and *hansa* are found verse-finally where neither the rhyme nor the rhythm forces them to stay. A fourth point is that we even find *hennara* + vowel, a form that is suspect, if we are dealing with insertion of a vowel at the boundary between words (sandhi).

It is also possible to repudiate Braunmüller's (2015) claim that

*hennara* is to be sought in dative singular *henni + ar + a*. If it were the case, Older Faroese \**henniar* should be pronounced /hen:ijar/ in modern Faroese with a glide insertion, as glide insertions are regular in the history of Faroese, c.f. *niðan* ‘up’ that is pronounced as /ni:jan/. On glide insertion see e.g. Árnason (2011), Petersen (2011) and Thráinsson et al. (2004/2012). Torp (1973) mentioned *r* deletion in nouns with *s* like *Magnúsar* that should change to Older Faroese *Magnusa-*, but then he adds that as Faroese has had *sara* in *pápi mínsara bátur* lit.: ‘father mine=*sara* boat-NOM,’ it is not possible to explain *-sa* from *sar* (*Magnússar* > *Magnusa*). Instead both *sa* and *sara* are the result of analogical extension from the possessive forms *hansa* and *hansara* ‘his’. Note, furthermore, that deletion of *r* in the historical genitive is not what is found elsewhere. Instead *r* is inserted as in *til Føroya* > *til Føroyar* ‘to the Faroe Islands and e.g. *til jóla* > *til jólar* ‘to Christmas’. If we had *r* deletion in *Magnúsar* > *Magnusa* we may ask, why was there no such deletion elsewhere? Why not in the singular of feminine nouns like *jarðar* > *jarða-*, and why did we not get a change of forms like *okkar* ‘our’ > \**okka*? in Faroese? <sup>8</sup> Note furthermore addition of *a* in *tín-a vegna* ‘because of you’ and *mína vegna* ‘because of me’ for the expected *tín vegna* and *mín vegna*, and addition in the dialect of Suðuroy in *til Sumbiar* > *til Sumbiar-a* ‘to Sumba’. Other examples are *til Lopra* ‘to Lopra’ > *til Loprar-a*, *til Froðbiar* ‘to Froðba’ > *til Froðbiar-a*, *til Hvalbiar* ‘to Hvalba’ > *til Hvalbiar-a*, and the place name *við Á* ‘at the River’ (in Porkeri) *til Áar-a* for expected *til Áar*. (Weyhe, p.c). These forms show that *a* must have been somewhat productive at some point in the history of Faroese.

How can one then explain Faroese *hansara* ‘his’, *Jákup=sa* and *Zebedæus=sa* and the other forms that are under discussion here?

In Modern Faroese *sa* can be added to personal pronouns like *teirra* > *teirra=sa børn* ‘their children’ (Petersen & Adams 2009), and for example *okkara* ‘our’ to *okkara=sa* ‘our’ and *tykkara* ‘their’ to *tykkara=sa* ‘your’. This happens because *teirra* ‘their’, *okkara* ‘our’ and *tykkara* ‘your’ are not felt to be possessive genitives any more. Instead they are indeclinable possessive pronouns, as the examples in (2) show.

In a similar vein, I will suggest that in Older Faroese patterns like *okkar bátur* ‘our boat’ and, for example, *tykkar bátur* ‘your boat’ were not felt to be genitives any more, presumably during a time when the genitive was on its decline. Speakers would then add the genitive plural ending *a* to the pronouns in order to highlight possession. This *a* was

not a random choice. After all speakers could just as well have chosen *-i* or *-u*, two very common unstressed vowels in Faroese. The genitive plural ending was chosen as it must have had some possessive meaning.

I will suggest that the change was as follows:

Figure 3. Stage IV is Modern Faroese

I	II	III	IV
Old Norse	Addition of <i>a</i> to the pronouns	Addition of <i>-a</i> to proper names	<i>-sa</i> becomes a clitic
hans ‘his’	hans-a		
hansar ‘his’	hansar-a		
hennar ‘her’	hennar-a		
okkar ‘our’	okkar-a ‘our’		
tykkar ‘your’	tykkar-a	Jákups-a	[Jákup har Uppi]=sa bátur ‘J there Up’s boat’

Once speakers had *hansa orð* ‘his word’, or *okkar-a bátur* ‘our boat’ the pattern could spread to proper names like *Jákups-a skegg* ‘Jákup’s beard’. That we have *a* added to proper names at stage III becomes clear from the ballads. In Svabo there are no forms with a proper name +*-sa*.

This means that just as speakers of dialect A have *a* in South Swedish dialects as a morphological marker on names in simplex words like *Erik-a* ‘Erik’s’ (Josefsson 2009), Faroese had *Jákups-a skegg* ‘Jákup’s beard’ at Stage III. There was then a phonological reanalysis of the morphological structure *Jákups-a* ‘Jákup’s’ to the more appropriate CV syllable structure: *Já.kup.sa*, and from here the *sa* became the phrasal clitic we know, as in *Jákup har Uppi=sa hús* ‘Jákup there Up=sa house’. At the time of Schrøter’s writing in 1823, *-sa* had the status of a possessive marker in *hús Petur=sa* (for the expected word order *Petur=sa hús* ‘Peter’s house’). *Hús Petur=sa* must originally have been an accusative of possession construction *hús Petur* lit.: house Peter-ACC ‘Peter’s house’, and speakers have added *sa* in order to emphasise possession as *hús Petur* must have felt somewhat opaque. This is exactly the same pattern that is observed in place names in the modern language in *Seiðaberg Magnus* lit.: fishing-place-NOM Magnus-ACC ‘Magnus’ fishing place’ and *Trøð Hans Jákup=sa* lit.: piece-of-land-fenced in Hans Jákup=sa ‘Hans Jákup’s piece of land that is fenced in’, see endnote 3.

The form *hansa* ‘his’ influenced *hennar* to *henna* ‘her’, and as speakers had *hansa*, *henna* and *hennara*, a masculine form *hansara* could easily be created:

<i>henna</i>	:	<i>hennara</i>
<i>hansa</i>	:	X

X= *hansara*

### Conclusion

Given the lack of studies in Faroese historical texts, researchers sometimes reach speculative conclusions. This article shows how necessary it is to consider the ballads when trying to explain (some) forms of Modern Faroese, and it shows also the need for a good electronic Ballad-Corpus. That aside, I think I have succeeded in showing that the possible origin of *sa* and the forms of the personal pronouns under discussion can in fact be sought in the genitive plural ending *-a*. The *-a* was first added to the personal pronouns in order to highlight possession, and spread later to names like *Jákup*.

Bybee (2015: 109) mentions, in her discussion of extension, that the pattern that spreads to new paradigms is the one with the highest type frequency. It is certainly the case that the Old Norse genitive plural ending *a* (and Older Faroese) was used by different lexical items. Many nouns and noun classes had this ending, and the same holds for pronouns and adjectives, and as this morpheme was so high in type frequency, it could extend analogically in the way described in this article. The extension happened at a time in the history of Faroese when the genitive case was declining and speakers needed to highlight the possessor differently than they did before.

### Bibliography

- Árnason, Kristján 2011. *The Phonology of Icelandic and Faroese*. Oxford University Press, Oxford.
- Braunmüller, Kurt 2015. „On possession in Germanic: a typological approach“. *Germanic Genitives*. (Eds.) Horst Simon et al. J. Benjamins, Amsterdam, Philadelphia.
- Bybee, Joan 2015. *Language Change*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Dahl, Östen 2010. *Grammaticalization in the North: Noun Phrase Morpho-syntax in Scandinavian Vernaculars*. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:330145/FULLTEXT01>.
- Josefsson, Gunnlög 2009. Sydvästsvensk a-genitiv – en levende relik. *Arkiv för Nordisk Filologi* 124: 187-235.
- Katamba, Francis 1993. *Morphology*. Palgrave Macmillan, London.
- Matras, Christian 1939. *Svabos Færøske Visehaandskrifter*. Bianco Lunos Bogtrykkeri A/S, København.
- Matras, Christian 1970. *Dictionarium Færoense. Færøsk-dansk-latinsk ordbog af J. Chr. Svabo*. Munksgaard, København.
- Petersen, Hjalmar P. & Adams, Jonathan 2009. *Faroese. A Language Course for Beginners*. Stiðin, Tórshavn.
- Petersen, Hjalmar P. 2010. *The Dynamics of Faroese-Danish Language Contact*. Winter, Heidelberg.
- Petersen, Hjalmar P. 2011. „Mia Malua... mín knáa. Sekvensen mellemhøj/lav vokal + tryksvagt /a/ i færøsk“. *Íslenskt mál* 33: 73-83.
- Petesen, Hjalmar P. & Szczepaniak, Renata. 2014. „Frá hvørsfalli til klípi“. *Fróðskaparrit* 61: 163-179.
- Petersen, Hjalmar P. 2016. „The origin and spread of the phrasal clitic –sa“. *Arkiv för Nordisk Filologi* 131:105-128.
- Torp, Arne 1973. „Om genitivomskrivninger og s-genitiv i norsk.“ *Maal og Minne* 1973: 124-151.
- Sigurðsson, Einar F. 2013. „The syntactic phrasal ‘sa marker in Faroese“ (Manuscript).
- Staksberg, Marius 1996. „Sa-possessiv“. *Málting* 18: 28-34.
- Svabo, Jens Christian 1781-1782. See *Matras Christian 1939*.
- Thráinsson, Höskuldur, Petersen Hjalmar P, Jacobsen, Jógvan í Lon & Hansen & Zakaris S. 2004. *Faroese. An Overview and Reference Grammar*. Føroya Fróðskaparfelag, Tórshavn.
- Wessén, Elias 1955/1992. *Svensk språkhistoria 1. Ljudlära och ordböjningslära*.
- Akademitryck i nordiska språk och svenska 4. Institutionen för nordiska språk, Stockholm.
- Weyhe, Eivind 2011. *Hentzasavn. Kvæðasavnið hjá Jóannesi í Króki frá 1819*. Fróðskapur, Faroe University Press, Tórshavn.
- Weyhe, Eivind 2012. „Føroyskur málføramunur sambært Schrøter og Sørensen“. *Eivindaródn*. (Eds.) Anfinnur Johansen, Turið Sigurðardóttir & Tóta Árnadóttir. 434-463. Fróðskapur, Tórshavn.

Wimmer, Ludvig 1908. *Bornholmsk ordbog* (Ed. J.C.S Espersen). Rosenkilde og Bagger, København.

**Hjalmar P. Petersen** Dr. Phil., Associate Professor in linguistics at the Department for Faroese Language and Literature, Fróðskaparsetur Føroya. He wrote his dissertation on Gender Assignment in Faroese at Hamburg University (2008), and has studied linguistics at Yale, in addition to Nordic Philology at the University of Copenhagen. He has published work on Faroese-Danish bilingualism, Faroese syntax and on language variation and change in Faroese. [hjalmar@setur.fo](mailto:hjalmar@setur.fo)

## Notes

- 1 I would like to thank one anonymous reviewer for comments on the article and Heini Reinert for correcting my English. Also, I would like to thank Eivind Weyhe for many discussions on the topic.
- 2 In the examples clitic boundaries are marked by equals signs, as required in the *Leipzig Glossing Rules*. This is done both in the object language, Faroese, and in the gloss.
- 3 It does; I can mention examples like *Trøð Hans Jákup=sa* lit.: piece-of-land-fenced in Hans Jákup=sa ‘Hans Jákup’s piece of land that is fenced in’ and *Trøð Kristjan=sa* lit.: piece-of-land-fenced in Kristjan=sa ‘Kristian’s piece of land that is fenced in’. These place names are in Sandvík (Suðuroy) and they were collected by N. Djurhuus in 1953-1959. Other examples of this word order are in Petersen (2016). The word order possessed + possessor=sa is in Schrøter’s translation of Matthew where he has for example *Son Zebedæussa* lit.: son Zebedeus=sa ‘Son of Zebedeus’ (Matt. 4,21) (Weyhe, 2012: 453), and in for example Matt. 8,14 ...*kom inn í hús Petur=as* ‘...came into Peter’s house’. There are 16 cases of the word order possessed + possessor=sa, opposite to 5 cases with possessor=sa + possessed in Schrøter’s translation. A construction like *hús Petur=sa* is in fact originally an accusative of possession construction: *hús Petur* ‘house Peter-ACC ‘Peter’s house’. In Faroese place names we observe the same, namely *Seiðaberg Magnus* ‘fishing-place-NOM Magnus-ACC ‘the Fishing place of Magnus’ (in Sandavágur) and e.g. *Trøð Hans Jákup=sa* ‘Hans Jákup’s piece of land that is fenced in’. In *Trøð Hans Jákup* the clitic *-sa* is added to emphasise possession.
- 4 Wimmer (1908: 97) mentions *sa* in the dialect of Bornholm. He says that it is used especially in names of males like *Pærs* and *Pær=sa* and when the names end in *a* as in *Ola* and genitive *Olə=sa*. Names with word final *s* show up with *sa* as: *Hans, Jens, Anars, Mas* and gen. *Hansa, Jensa, Anarsa, Masa* where *a* is added to the genitive *s*. Compare Faroese names that end in *s* as *Jóannesa klettur* ‘Johanne’s cliff’ (Staðarnavnasavnið ‘The Collection of Place Names’). Corresponding to Faroese *hansa* ‘his’ and *henna* ‘her’ the Bornholm-dialect has *hansa* ‘his’ and *hæna* ‘her’ (Wimmer 1908).
- 5 One obvious explanation is that the archaic forms are preserved in poetic language.

- 6 This is in the *Mindre Visehaandskrift*. The same ballad is in *De større Visehaandskrift* in verse 145 and 146. Here the form of the pronouns is *hans* 'his'.
- 7 Josefsson (2009) mentions a speaker of dialect B, who has: *min bror Erik=as* 'My brother Eric's'. Another speaker of dialect B has *min bror Erik=a* 'My brother Eric's' and another again has *den gamle smen=sa* 'the old smith's'.
- 8 In compounds *r* can optionally be lost if the following word starts with an obstruent (Petersen & Szczepaniak, 2014) . It is not possible to say that the *a* in compounds (from *ar* as in *bygdar-* 'village-GEN') is combined with *s* (usually used in masculine and neuter compounds) to *sa*. Syntactic rules can manipulate the elements inside phrases but they cannot manipulate the elements inside words (Katamba 1993: 299-300). Compounds belong to morphology, clitics to syntax, and the *sa* clitic does not belong to the morphological component of grammar.

*Seán D. Vrieland*

## Sound Change and the Faroese *kvæði*

### ABSTRAKT

Rimpar i de færøske kvad (*kvæði*) bevarer spor af sprogets tidligere stadier. Når to ord som *blað* og *knæ* rimer i et kvad, som de fx gør i ‘Regin smiður’, beviser det, at færøsk *a* og *æ* allerede var faldet sammen, da kvadet opstod. Til gengæld bevarer ‘Regin smiður’ undertiden rimpar af to ord, der ikke længere rimer på færøsk, men som rimede i tidligere stadier af sproget, fx *svørð* og *ferð*. Disse to rimpar viser, at udviklingen fra oldnordisk *sverð* til færøsk *svørð* skete, efter at *a* og *æ* faldt sammen. I nogle tilfælde har en bestemt version af et kvad tilføjet et nyt rim, hvor andre versioner beholder det gamle. *Sandoyarbók* har fx erstattet *ferð* med *før* i ‘Regin smiður’, hvilket viser, at oldnordisk *sverð* var overgået til *svørð*, før den pågældende recension i håndskriftet opstod, selvom det oprindelige rim må have været *sverð* og *ferð*.

Den foreliggende undersøgelse af 25 færøske kvad gennemgår en del sådanne lydovergange, der afsløres af rimparrene, særligt med henblik på de forskellige versioner, der bevares i håndskrifter fra det 18. og 19. århundrede.

Faroese (Far.) developed from the Old Norse (ON) parent language during a time of little written documentation, making it difficult to trace the many changes that happened in the language between the settlement period and the eighteenth century. The historical linguist must instead turn to other methods and sources of evidence to determine in real or relative time when these changes occurred.

The present study investigates sound changes buried within the rhyming pairs of the Faroese ballads (Far. *kvæði*). Though the ballads

were first copied to paper in the eighteenth century, they continue an oral tradition – which traces back to the middle ages – and often preserve older forms not known in Faroese today. Phonological relics can likewise be found in the ballads, especially in rhyme. For this preliminary study I have examined twenty-five Faroese ballads, using their rhyming pairs as evidence for the relative chronology of more than a dozen Faroese sound changes.

Twenty of the twenty-five ballads are known from multiple versions found in various manuscripts from the eighteenth and nineteenth centuries. Often these versions differ in the rhyming pairs they employ; a younger version of a ballad may, for example, replace an older rhyming pair with a new one after a sound change has occurred causing the original pair to no longer rhyme. I have therefore also investigated the variation found within the written corpus, having examined a handful of the manuscripts and printed editions of the ballads.

Faroese linguist and ballad scholar Christian Matras (1969) has already demonstrated the use of rhyming pairs in determining the age of what he refers to as „ungt kvæði“ („young ballad[s]“). That a ballad such as ‘Regin smiður’ (from the *Sjúrdar kvæði* ballad cycle) is able to rhyme *blað* with *knæ* indicates Far. *a* and *æ* had already fallen together into a single phoneme. This and other ballads with similar rhymes of *a* and *æ*, claims Matras (1969), must have been composed around or after the beginning of the seventeenth century, when these two sounds merged in Faroese.

Elsewhere in ‘Regin smiður’ we find rhyming pairs that no longer rhyme in Faroese, such as *sól* and *tólv*, pronounced [sɔu:l] and [tœl(v)] today. Yet these forms rhymed at some point in the history of Faroese, and it is reasonable to assume they did so at the time the rhyme was first employed; that is, when ‘Regin smiður’ was first composed. We may therefore tentatively date the shortening of *ó* > [œ] in overlong syllables, the sound change that affected the pronunciation of *tólv*, to after the composition of ‘Regin smiður’.

Since ‘Regin smiður’ contains both *blað*–*knæ* and *sól*–*tólv* as rhyming pairs, we may conclude that the merger of Far. *a* and *æ* predated the shortening of *ó* > [œ] in overlong syllables, and that ‘Regin smiður’ was composed sometime between these two sound changes. By applying this same method to more ballads and more sound changes, the history of the Faroese language becomes clearer.

The following section outlines the ballads I have selected for the

present study, as well as the manuscripts and editions consulted for variants. Thereafter I treat a selection of Faroese phonological changes evident in the rhyming pairs of these ballads. Finally, I briefly discuss the dating of the ballad cycle *Sjúrdar kvæði* based on linguistic evidence found in the rhyming pairs. The findings serve as the starting point of a potentially fruitful investigation into the linguistic changes evident in the larger corpus of the Faroese ballads.

### **A Selection of *Kvæði* – Source Material**

The sheer size of the Faroese ballad corpus has made it impossible to include every ballad in the present paper. I have therefore limited the material to twenty-five ballads, aiming for a representative sample of the corpus. Some ballads were chosen specifically for their age, in order to ensure the inclusion of older ballads such as ‘Fuglakvæði’ as well as younger ballads such as ‘Ormurin langi’, while others were chosen more or less at random. All six volumes of *Corpus Carminum Færoensium* (CCF) are represented in the material. I have also consulted a number of other ballads, which I have left out of the present discussion, as they contain too few examples to draw any conclusions.

The ballads included in the present discussion are listed below. Alternate titles are given in parentheses ( ) with catalogue numbers from CCF given in square brackets [ ]. As noted above, twenty of the twenty-five ballads are known from multiple versions, designated by a capital letter (occasionally followed by a small *a* or *b*) in CCF. Throughout this article I will refer to individual versions of a ballad as printed in CCF by these sigla, e.g. *Sjúrdar kvæði* Bb for the version of the ballad cycle as found in *Sandoyarbók*.

Arngrims synir’ (including ‘Ørvaroddur’) [CCF 16]; ‘Artal kongur í Atlandi’ [CCF 35]; ‘Baraldur bóndason’ [CCF 40]; ‘Bragdar tættir’ (from *Karlamagnusar kvæði*) [CCF 106, XII]; ‘Brynhildar táttur’ (from *Sjúrdar kvæði*) [CCF 1, II]; ‘Dvørgamoy I’ (‘Sjúrdur og Dvørgamoy’) [CCF 6]; ‘Dvørgamoy II’ (‘Dvørgamoyggjin fagra’) [CCF 7]; ‘Dvørgamoy V’ (‘Kvørfins táttur’) [CCF 9]; ‘Dysjadólgur’ (‘Risín í Holmgørðum’) [CCF 10]; ‘Fuglakvæði’ [CCF 190]; ‘Gongurólvs kvæði’ [CCF 29]; ‘Heljars kvæði’ [CCF 63]; ‘Høgna táttur’ (from *Sjúrdar kvæði*) [CCF 1, III]; ‘Kongurin út í Spann’ (‘Skjálðmann kongur í Spann’) [CCF 93]; ‘Ormurin langi’ (‘Ólavur Tryggvason’) [CCF 215]; ‘Óðin í Ásgørðum’ (‘Frúgvín Málníða’) [CCF 79]; ‘Ragnars kvæði’ (in

two parts: I. ‘Ragnars tǫttur’, II. ‘Kráku tǫttur’) [CCF 2]; ‘Regin smiður’ (from *Sjúrdar kvæði*) [CCF 1, I]; ‘Seyða ríma’ [CCF 87]; ‘Sigmundar kvæði eldra’ [CCF 22]; ‘Sjúrdur konungsson’ [CCF 88]; ‘Snæúlv ríma’ [CCF 92]; ‘Tröllini í Hornalondum’ [CCF 28]; ‘Valuvants kvæði’ [CCF 103]; ‘Vilmunds kvæði’ [CF 104].

I have also consulted a handful of the eighteenth- and nineteenth-century manuscripts housed in Copenhagen, as well as printed editions of these and other manuscripts, in order to compare different versions of a single ballad. In doing so I have been able to collect data otherwise not available in the published editions in CCF, such as spelling and the occasional grammatical feature silently emended in the publication (on which see Barnes 1978:231ff.). The manuscripts and editions are described below (for more detail, see CCF volume 7). Names marked with an asterisk (\*) indicate manuscripts I examined physically, either at the Arnamagnæan Collection or the Royal Library in Copenhagen. For other sources, I have consulted the editions as listed.

1. \**Fugloyarbók*. Copenhagen, Arnamagnæan Collection, AM Accessoria 4a. A compilation of 96 ballads collected by Hanus Hanusson (1794-1854) from Hattarvík, Fugloy. Two of the ballads were copied by the shepherd and dean’s secretary Johannes Clemensen (Jóannes í Króki, 1794-1869), who compiled *Hentze Collection* and *Sandoyarbók*, listed below. To date, *Fugloyarbók* has yet to be published in a separate edition.
2. V.U. Hammershaimb’s *Færøiske Kvæder* (FK). A two-volume work published in Copenhagen 1851-55, containing 34 ballads in Hammershaimb’s etymology-based orthography.
3. *Hentze Collection*. Tórshavn, Føroya Landsbókasavn. Housed until 1994 in Copenhagen, Royal Library, shelfmarked NKS 1954 4to. A collection of eighteen ballads copied by Johannes Clemensen in 1819 at the behest of Peter Hentze (1753-1843), the parish minister on Sandoy who baptized Clemensen. An edition of the manuscript, together with a detailed introduction to the history, literature, and language, has recently been published in Weyhe (2011).
4. *Sandoyarbók*. Copenhagen, Dansk Folkemindesamling, DFS 68. Another collection by Johannes Clemensen, consisting of 90 ballads copied between 1821 and 1831, with another three ballads added later. An edition in two volumes is published in Long (1968-82).

5. \**Schrøter's Sjúrdar kvæði*. Copenhagen, Royal Library, NKS 345 8vo. A collection of seven ballads copied in 1818 by Johan Henrik Schrøter (1771-1851), parish minister on Suðuroy, at the request of the botanist Hans Christian Lyngbye (1782-1837). Lyngbye had visited the Faroe Islands in 1817, where he recorded an incomplete version of *Sjúrdar kvæði*. Intending to publish a version of the ballad cycle (Lyngbye 1822), the botanist came into contact with Rev. Schrøter on Suðuroy, who helped him by preparing a complete version. An edition of Schrøter's manuscript is published in Matras (1951-53).
6. \**Svabo's Octavo*. Copenhagen, Royal Library, NKS 344 8vo. A collection of three ballads copied by the Faroese lexicographer Jens Christian Svabo (1746-1824). An edition of both of Svabo's manuscripts (see also next item) is published in Matras (1939).
7. \**Svabo's Quarto*. Copenhagen, Royal Library, GKS 2894 4to. A three-volume collection of 52 ballads, copied by Svabo in 1781-82, and later purchased by the Danish crown prince (later King Frederik VI, r. 1808-39). An edition of this manuscript, together with *Svabo's Octavo* (see previous item), is published in Matras (1939).

Data collected from the ballads is supplemented with evidence found in the Faroese language today, as well as what little written evidence survives from before the nineteenth century. Especially important are the handful of letters and diplomas which survive from the fifteenth and sixteenth centuries, including the so-called *Húsavíkarbrøvini* from 1403-07. These diplomas are published in *Diplomatarium Norvegicum* (*Dipl. Nor.*) and are presented, together with a translation into Modern Faroese, in Jakobsen (1907). Finally, a dictionary compiled based on Jens Christian Svabo's collection of material (*Dict. Fær.*) provides invaluable evidence for eighteenth-century Faroese.

### **Sound Changes in the Faroese *Kvæði***

In her study of more than six thousand rhyming pairs, Gun Widmark (1970) finds that the Faroese ballads employ perfect rhyme 60% of the time. Her material derives from volume 2 of CCF as well as 'Regin smiður' and 'Brynhildar táttur' from volume 1; that is, all are heroic ballads (Far. *kappakvæði*). In the much younger composition 'Ormurin langi' we find perfect rhyme in all eighty-five verses and the refrain. Even

in the older ballads, we find perfect rhyme in a much higher percentage when taking into consideration rhyming pairs which rhymed at some point in the history of Faroese.

Of the 266 verses in ‘Artal kongur í Atlandi’, one of the ballads included in Widmark’s (1970) study, we find that historic perfect rhyme occurs in 90% of the rhyming pairs. Of the remaining rhymes, 21 (7,9%) are cases of assonance, giving nearly 98% vocalic rhyme historically. A further 4 are examples of consonance (*út~spjót*, *flota~ímóti*, *alv~tólv*, *tær~vár*) while only one rhyming pair (*son~meir*) never rhymed in Faroese.

The conclusion to be drawn from the above figures is that the Faroese ballad tradition shows a strong preference for vocalic rhyme. Over time sound changes occur which cause formerly rhyming pairs to no longer rhyme, such that 45 rhyming pairs (17%) in ‘Artal kongur í Atlandi’ do not rhyme, for example, in the dialect of Tórshavn today. For such rhyming pairs to exist in the ballad corpus, the sound changes that affected the rhyme must have occurred at some point after the earliest compositions employing these rhymes.

For the present paper I have limited the discussion to stressed vowels, with two exceptions: *skerping* and the simplification of *fi* to [ʰt:] in *Far. aftur*, *eftir*. Such a limitation is based on two reasons. First, many of the changes in Faroese consonants cannot be traced in rhyming pairs. Often these changes are word-initial — palatalization, the loss of *p*, or the development of *h* in the sequences *hj* and *hv*<sup>1</sup> — which do not affect rhyme. Second, as noted above, the preference in the Faroese ballad corpus is for vocalic rhyme in stressed syllables. Unstressed syllables, on the other hand, need not rhyme in Faroese, as noted by Widmark (1970:266). A disyllable can rhyme with a monosyllable (e.g. *lið~triði* in verse 19 of ‘Ormurin langi’) or with a disyllable with a different inflectional ending (e.g. *fylgja~bylgjur* in verse 7). The changes to stressed vowels are thus the most visible in the ballad corpus.

### *ON i, í and y, ý*

In Faroese the front rounded vowels *y* and *ý* merged with their unrounded counterparts *i* and *í*, although, as in Icelandic (Icel.), a distinction is still made in the modern orthography. Found in nearly every ballad, this sound change must have happened relatively early in the development of Faroese. Only two of the ballads investigated lack examples of this merger (‘Baraldur bóndason’ and ‘Sjúrdur konungsson’); however, this

lack of examples does not necessarily indicate a lack of this merger at the time of composition. Examples in the remaining ballads are numerous, so I will only mention a few here: *tiggja~byggja* (‘Arngríms synir’), *í~ský* (‘Dysjádólgur’), *list~gásadyst* (‘Fuglakvæði’), *liða~týða* (‘Vilmunds kvæði’).

The same merger of *i, í* with *y, ý* occurred in Icelandic between the late fifteenth and seventeenth centuries (see Stefán Karlsson 2004:11). Hægstad (1917:104, repeated in Hamre 1944:32-33) considers this development to be younger in Faroese, citing the use of *i* for *y* in *samtikum* (ON *samþykkjum*) in a letter from Kirkjubøur dated 1412 (*Dipl. Nor.* II, 626; preserved in a copy written 1443; Jakobsen 1907:49-50). Otherwise, claims Hægstad, the difference between *i* and *y* is maintained up to 1600.

However, *y* for *i* is found even earlier in *mydhuiku dagin* (Far. *miðvikudagin*) in a letter from Tórshavn dated 1403 (*Dipl. Nor.* I, 589; preserved in a copy written 1407; Jakobsen 1907:36-37). The evidence in the written corpus, though scant, together with the widespread use of rhyming pairs with *i~y* and *í~ý* in the ballads, suggests this merger to be from around or before the beginning of the fifteenth century.<sup>2</sup>

#### ON *a, e* before *ng, nk*

As in Icelandic, the nasal clusters *ng* and *nk* can affect the preceding vowel in Faroese. However, unlike in Icelandic, where all short vowels lengthen (or diphthongize) before *ng* and *nk* (see Karlsson 2004:14), in Faroese the vowels affected are largely restricted to *a* and *e*. These developments are further restricted by dialect: Far. *ang, ank* are pronounced with the front vowel [ɛ] in Norðanfjørðs dialects but maintain the original low vowel [a] in Sunnanfjørðs.<sup>3</sup> All dialects have ON *eng, enk* > *ong, onk* unless followed by *i* or *j*, in which case the development is *eng, enk* > *eing, eink* (e.g. ON *drengr*, pl. *drengir* > Far. *drongur*, pl. *dreingir*). In most dialects *eing, eink* is pronounced with the rounded diphthong [ɔi], though on Nólsoy the diphthong is unrounded [ai] (see Thráinsson et al. 2012:20 et passim).

Various scholars explain the development of ON *ang, eng*, etc. as a lengthening and/or diphthongization similar to Icelandic *ang* [auŋg̊], *eng* [eiŋg̊], etc. Thráinsson et al. (2012:396 fn. 17) consider the possibility of *ang* > *\*aung* > *\*eyng* > [ɛŋg̊], with ON *au* > Far. *ey* having shortened to [ɛ] in overlong syllables. ON *eng* would similarly have lengthened to *\*eing* — with the original pronunciation [ai] still preserved on Nólsoy

before *i* and *j*, as Weyhe (2011:49) suggests — and further *\*eing* > *\*oing* > [ɔŋg̊] (see Rischel 1967-68:109). The younger copy of the law text *Seyðabrævið* (Copenhagen, Arnamagnæan Collection, AM 316 fol., printed in Matras 1971:59-60) from around 1600 provides evidence for the lengthening of *e* in the spellings *eingin*, *eingu*, and *eingum*, found alongside *gengr*, *lengi*, and *lengr*.

Evidence from the ballad corpus shows the developments *ang* > [ɛŋg̊] and *eng* > [ɔŋg̊] were not simultaneous. The earlier of the two was *eng* > [ɔŋg̊], which merged with Far. *ong* from ON *ong* (e.g. *songur* < *songr*). Five of the ballads investigated show rhyming pairs with original ON *eng* and *ong*: *ong*~*song* ('Baraldur bóndason'), *drong*~*song* ('Kongurinn út í Spann' and 'Vilmunds kvæði'), *drong*~*trong* ('Sigmundar kvæði'), *longur*~*stongum* ('Tröllini í Hornalondum'). Further evidence of *eng* > [ɔŋg̊] is found in *leingi*~*kongi* ('Ormurinn langi') and *drongur*~*kongur* ('Óðin í Ásgørðum' C), considering Far. *kongur* < ON *konungr*. Finally, ON *váengr* is found in two rhyming pairs, indicating a merger with *ong* in *vong*~*song* ('Fuglakvæði' A) and a merger with *eng* in (*fugla*) *veingi*~*leingi* ('Bragdar tættir').

None of the ballads investigated indicate the fronting of *ang* > [ɛŋg̊]. On the contrary, nearly half — eleven in total — contain rhyming pairs which reflect a pronunciation with [a]. Especially common in rhyming position is Far. *ganga*, which rhymes with *anda* ('Gongurólvs kvæði'), *branda* ('Dvørgamoy V'), *brandi* ('Óðin í Ásgørðum'), *standa* ('Bragdar tættir', 'Sjúrdur konungsson'), and *vanda* ('Artal kongur', 'Dvørgamoy I', 'Høgna táttur'). Other rhyming pairs include *langa*~*standa* ('Arngríms synir', 'Tröllini í Hornalondum') and *fang*~*band* ('Brynhildar táttur'). Note that two of these ballads ('Óðin í Ásgørðum' and 'Tröllini í Hornalondum') show both *ang*~*and* as well as *eng*~*ong* rhyming pairs, further indicating *ang* > [ɛŋg̊] to be a later development than *eng* > [ɔŋg̊].

One must bear in mind, however, that by the time of *ang* > [ɛŋg̊], rhyming pairs of the type *ganga*~*standa* must have been common enough in the ballads to be possible in new compositions as well. The possibility of an artificial pronunciation [aŋg̊] for the purpose of rhyme, after the fronting to [ɛŋg̊] had occurred, cannot be ruled out either. The ballad manuscripts tend to use the spelling *ang* for this sequence, despite the pronunciation [ɛŋg̊] being known in the Faroe Islands as early as Svabo, whose dictionary (*Dict. Fær.*) distinguishes Sunnanfjørðs *Ganga* from Norðanfjørðs *Genga*. Svabo himself uses both spellings in his ballad manuscripts, writing e.g. *genga* in verse 30 of 'Gongurólvs kvæði' A

(*Svabo's Octavo*) when not in rhyming position, but *ganga* in verse 31 to rhyme with *vanda*.

With the above-mentioned evidence in mind, we cannot regard the developments *eng* > [ɔŋg̊] and *ang* > [ɛŋg̊] as a single process similar to the diphthongization in Icelandic. Even outside the ballad corpus we can place *eng* > [ɔŋg̊] as the earlier of the two developments, as it predates the palatalization of *g*, *k*, and *sk* before front vowels. Thus *g* does not palatalize in e.g. *gongur* < ON *gengr*. On the other hand, *ang* > [ɛŋg̊] must postdate palatalization, as *g* does not palatalize before the front vowel [ɛ] in e.g. *ganga* [g̊ɛŋg̊a]. Considering shortened *ey* [ɛ] < ON *au* does cause this palatalization (e.g. *geykn* [d̥ʒɛ<sup>h</sup>kŋ] < ON *gaupn*), the fronting *ang* > [ɛŋg̊] cannot have developed parallel to ON *au* > Far. *ey* > [ɛ], as Thráinsson et al. (2012) suggest.

#### *Far: á, ó, ey in overlong syllables*

Originally long vowels shortened in overlong syllables (i.e. before two consonants), often with a change of vowel quality. In the case of Far. *á*, *ó*, and *ey*, this resulted in a merger with other vowels (in most dialects). Thus shortened *á* merged with *o* [ɔ], shortened *ó* with *ø* [œ] (except on Nólsoy and in Sunnanfjørðs), and shortened *ey* with *e* [ɛ] (see Thráinsson et al. 2012:393ff. et passim). Evidence from the ballads suggests these mergers were not simultaneous.

Merger of shortened *ey* and *e*, found in more than half the ballads, was undoubtedly the earliest of these short vowel mergers. Especially common is the rhyming pair *treyst(i)~hest(i)* ('Bragdar tættir', 'Brynildar táttur', 'Dvørgamoy II', 'Kongurin út í Spann', 'Valuvants kvæði'), while other rhyming pairs include *reystir~besti* ('Arngríms synir'), *treysti~bresta* ('Dvørgamoy I', 'Heljars kvæði'), *heysti~Nornagest* ('Dysjadólgur'), *treyst~lestur* ('Fuglakvæði'), *heysta~resta* ('Óðin í Ásgørðum'), *treysti~bestu* ('Ragnars kvæði'), *reystar~bresta* ('Seyða ríma'), and *leyst~fest* ('Vilmunds kvæði'). Finally, the slant rhyme *reysta~vistu* in 'Høgna táttur' A (*Schrøter's Sjúrdar kvæði*) points to a shortening of *ey*.

The published version of 'Gongurólvs kvæði' C (*Sandoyarbók*) in CCF suggests the opposite phenomenon, i.e. the retention of a long *ey* in an overlong syllable, in the rhyming pair *neyð~deytt*. In the other versions of the same verse, the rhyming pair is *neyð~deyð*.

<i>Sandoyarbók (C)</i>	<i>Svabo's Quarto (B)</i>
32. Eg fái ei við orðum greint teirra tungu neyð, tað lá væl eitt tólv hundrað fram eftir bunka deytt.	20. Harra Gud í himmiríki verði við teirra neyð, tað var meiri enn tólv hundrað, ið lá eftir bunkum deyð.

Based on the spelling *deytt* in CCF, ‘Gongurólvs kvæði’ C appears to predate the shortening of *ey* in this position. However, this is not the case. The manuscript *Sandoyarbók* gives no indication of a neut.sg. *deytt* in this verse, but instead spells the form *dej* for neut.pl. *deyð*. Presumably CCF emended the form to a neut.sg. *deytt* to create concord with *eitt tólv hundrað*. In another version CCF writes „*tá lá væl eitt hundrað | fram eftir bunkanum deyð*“ (G verse 33) with the same lack of concord. In all three versions (B, C, G) the verb *lá* is found in the singular, thus lacking agreement with pl. *deyð*. Barnes (1978:221 ff.) notes that a lack of concord „occurs widely in the ballads and in modern colloquial and written Faroese“, and that a singular verb is commonly found preceding a plural subject in the ballads. Considering the relative age of ‘Gongurólvs kvæði’ — which counts among what Matras (1969) terms „ungt kvæði“ — the ballad likely postdates the shortening of *ey* > [ɛ] in overlong syllables. We may therefore assume the original composition of the verse in question used a neut.pl. *deyð* in agreement with *tólv hundrað* (cf. Icel. neut.pl. *hundrað*) despite the lack of concord with the sg. verb *lá*.

In order to explain the shortening of ON *au* to Far. [ɛ] in overlong syllables, we must assume the fronting of *au* > *ey* had already occurred. According to Hamre (1944:31), the earliest evidence of this fronting is found in a letter dated 1404 from Viðareiði (*Dipl. Nor. I, 592*; preserved in copy written in Tórshavn in 1407; Jakobsen 1907:43-44) which uses the spelling *deydh* for ON *dauð* (fem.). However, in the same letter we also find the spelling *ey* in *Heyra* and *Sandey* (Far. *hoyra, Sandoy*) for ON *ey* (øy), while *au* is found in *laugar dagin* (Far. *leygardagin*) for ON *au*. The single occurrence of *ey* in *deydh* may best be interpreted as a scribal or copy error. The clearest indications of the fronting and unrounding of *au* > [ɛi] first appear around 1600 in the younger copy of *Seyðabrævið* (AM 316 fol., printed in Matras 1971:59-60), which uses the spelling *sæidr* alongside the older spelling *sauðr* for Far. *seyður*. Meanwhile in sixteenth-century sources we find spellings with *eu*, *øy*, or *ø*, indicating an intermediate stage between ON *au* and Far. *ey* (see Hamre 1944:31-32).

Far. *á* was presumably the next of the long vowels to shorten in overlong syllables, rhyming with *o* in four ballads: *tátt~gott* (‘Artal kongur í Atlandi’), *átti~slotti* (‘Dvørgamoy II’), *tátti~Otto* (‘Kongurinn út í Spann’), *vágdi~hond* (‘Snæúlv’s ríma’). Note that *hond* (ON *hōnd*) further shows the development of *o* > *o* before nasals (see Thráinsson et al. 2012:398) had already occurred by the time ‘Snæúlv’s ríma’ was composed.

Three ballads place shortened *á* in rhyming position with *a*, which are best interpreted as slant rhymes: *táttur~aftur* (‘Høgna táttur’ and ‘Bragdar tættir’, which also has *tættir~aftur*) and *hátt~makt* (‘Sigmundar kvæði’ B). A further two rhyme *á* with *ó* — *brátt~skjótt* (‘Ragnars kvæði’) and *hjálpa~stólpar* (‘Tröllini í Hornalondum’) — likely reflecting the pronunciation of shortened *á* as [ɔ], found on Nólsoy and in Sunnanfjørðs.

Likely the youngest of the shortenings, Far. *ó* > [œ] had occurred by the end of the eighteenth century; Svabo (*Dict. Fær.*) writes *Tølv* for *tólv*, *Bøndi* for *bóndi*, etc. Roughly half of the ballads investigated show traces from before this fronting: *tólv* rhymes with *sól* in eight ballads (‘Arngríms synir’, ‘Dysjadólgur’, ‘Høgna táttur’, ‘Óðin í Ásgørðum’, ‘Ragnars kvæði’, ‘Regin smiður’, ‘Sjúrður konungsson’, ‘Snæúlv’s ríma’) and with *hól* in a further five (‘Bragdar tættir’, ‘Dvørgamoy II’, ‘Kongurinn út í Spann’, ‘Tröllini í Hornalondum’, ‘Valuvants kvæði’).

Only two of the ballads investigated show traces of a fronted (or even unrounded) vowel: in ‘Høgna táttur’ the rhyming pair *bróst(i)~list(i)* is found in three versions (A, Bb, E), while ‘Vilmunds kvæði’ contains *bróstið~treysti*. However, none of the ballads investigated contain examples of shortened *ó* in rhyming position with *ø*, indicating this fronting *ó* > [œ] to be relatively late in Faroese.

ON *a*, *ǣ*, *é*

ON *é* (*ǣ*, Icel. *æ*) and *é* merged into Far. *æ*, which further merged with *a* (ON *a*) except on Suðuroy, where *æ* merged with *e* (ON *e*). As noted above, Christian Matras (1969) considers this coalescence of *a* and *æ* as a feature of younger ballads composed around or after the turn of the seventeenth century.

Of the ballads investigated, seven show no traces of this merger: ‘Baraldur bóndason’, ‘Dysjadólgur’, ‘Fuglakvæði’, ‘Ormurin langi’, ‘Sigmundar kvæði’, ‘Sjúrður konungsson’, and ‘Snæúlv’s ríma’. In the case of ‘Fuglakvæði’ and ‘Sigmundar kvæði’, this lack of *a~æ* may be due to early composition. Yet a lack of examples cannot be conclusive;

‘Ormurin langi’ contains no examples of *a*~*æ* either, despite being composed in the nineteenth century.

Significantly, Far. *æ* derives from two distinct Old Norse vowels, namely *á* and *é*. Though intuitively one might expect these two long vowels to merge with each other before merging with the short vowel *a*, this need not be the case (except on Suðuroy, where no merger with *a* takes place). Indeed, the ballad corpus might show Far. *a* first merged with *á* < ON *é*, and only later with *æ* < ON *á*.

Two of the ballads investigated rhyme *a* with *æ* < ON *é* only: ‘Dvørgamoy II’ (*lag~knæ*, *var~tær*) and ‘Heljars kvæði’ (*bar~sær*). Another two ballads show the opposite — *a* rhyming with *æ* < ON *á* only — though these rhyming pairs are only found in one or two versions: ‘Dvørgamoy I’ A and ‘Seyða ríma’ C and D. In the case of ‘Seyða ríma’, the rhyming pairs *lagi~bræði* (C) and *flagði~bræði* (D) must be considered secondary to the rhyme found in the equivalent verse in the other versions (A, B, E, F), all of which have *flagdi~bragdi*. Thus there is no indication that *a* had merged with *æ* < ON *á* by the time the original ‘Seyða ríma’ was composed. In ‘Dvørgamoy I’ A we find the rhyming pair *skaða~læa*<sup>4</sup> in a verse with no equivalent in the other versions of the ballad. However, *læa* is found in rhyming position in B (*læa~bræði*) and C (*læa~reiði*); of these, B must be the oldest rhyming pair, having already rhymed in Old Norse (*hlája~bráði*). Thus the evidence for a merger of ON *a* and *á* in the ballad corpus is minimal; on the other hand, the evidence of *a* rhyming with *æ* < ON *é* tentatively indicates this merger to have been earlier.

Evidence from the modern language also supports this hypothesis that ON *a* and *é* merged prior to the merger with *á*. In Modern Faroese *æ* has become susceptible to *u*-umlaut by analogy with Far. *a*. Thus the nom.sg.fem. of adjectives such as *tættur* (ON *þétrr*) and *klæddur* (ON *kláddr*) can be either *tøtt*, *klødd* with *u*-umlaut or *tætt*, *klædd* without. However, in the nom.-acc.pl. of neuter nouns, where *u*-umlaut of *a* is also found, we find *u*-umlaut of Far. *æ* < ON *é* in e.g. *knø*, *trø* (ON *kné*, *tré*), though not of Far. *æ* < ON *á* in e.g. *fræ*, *hvæs* (ON *fré*, *hvés*). This distinction can only be explained if ON *é* merged with *a* earlier, being susceptible to an analogical spread of *u*-umlaut in the neut.pl., before merging with *á*.

#### Far. ø

Three distinct Old Norse umlaut vowels — *ø*, *ø*, and *ó* — all merge as

*ø* in Faroese. As with ON *a*, *é*, and *é*, this merger need not have been simultaneous. Evidence of these mergers is scant in the ballad corpus, which may in part be due to the relative infrequency of ON *ø* and *ó*.

Eight of the ballads investigated contain rhyming pairs showing one of these mergers. Of the eight, six show rhyming pairs of ON *ø* and *ó* only: ‘Bragdar tættir’ (*gøta~møta*), ‘Gongurólvs kvæði’ D and E (*knørrum* or *knørri~førur*), ‘Høgna táttur’ E (*gjørð~grøn*), ‘Ormurin langi’ (*gøta~møta*), ‘Óðin í Ásgørðum’ C (*gøta~møta*), and ‘Sjúrður konungsson’ (*tøl~føra*). Note that *gøta* also shows the *u*-umlauted vowel from the oblique cases (*gøtu* < ON *gøtu*) had already been leveled to the nom.sg. (ON *gata*).

The remaining two ballads point to a merger of ON *ø* with *ó*. ‘Valuvants kvæði’ rhymes *føra* (ON *fóra*) with *gera*, which is best interpreted as having been pronounced *gøra*, a common Old Norse variant of the verb (on which see below). Finally, ‘Sigmundar kvæði’ E rhymes *bøn* (ON *bón*) with the loanword *skjøn* (from Middle Low German via Danish *skøn*), whose vowel would have been nearer ON *ø* than *ó*.

The ballad corpus here suggests the merger of ON *ø* and *ó* to have been earlier than a merger with *ø*. Intuitively one would not expect this, as *ø* and *ó* share neither length (as *ø* and *ø*) nor place of articulation (as *ø* and *ó*) as distinctive features. Again, evidence from the modern language may also support this hypothesis, though admittedly through scant evidence. It is clear that Far. *ø* from ON *ø* and *ó* does not cause palatalization of preceding *g*, *k*, and *sk*, as can be seen in e.g. *gøta*, *gøtu* < ON *gata*, *gøtu* and *køla* < ON *kóla*. Palatalization before ON *ø*, on the other hand, is less clear, though may have occurred, e.g. *kjør* < ON *kør* or indeed *skjøn* < Dan. *skøn*.<sup>5</sup>

#### Far. *vø*

Far. *ø* derives from a fourth source, namely the rounding *ve* > *vø* after a consonant as in *svørð* (ON *sverð*). Though this rounding had been completed by the end of the eighteenth century (Svabo *Dict. Fær.* has *Svøør*), evidence from the rhyming pairs shows it had not yet occurred when the Faroese ballads were first being composed. Thus *svørð* rhymes with *skørð* in ‘Vilmunds kvæði’, but with *ferð* in ‘Høgna táttur’. Of course, *svørð* is a common word in the ballad corpus, and commonplace pairs such as *svørð~ferð* (found in six of the ballads investigated) would have been perceived as suitable rhymes even after *ve* > *vø* had occurred.

Nevertheless, such rhyming pairs indicate the sound change could not have occurred before the beginning of the ballad genre.

Nine of the ballads investigated show rhymes of the older form *ve* only: ‘Bragdar tættir’, ‘Baraldur bóndason’, ‘Dvørgamoy I’, ‘Dvørgamoy II’, ‘Dvørgamoy V’, ‘Dysjadólgur’, ‘Gongurólvs kvæði’, ‘Høgna táttur’, and ‘Sigmundar kvæði’. In ‘Artal kongur’ we find the older form *ve* in *kvøldi~eldi* and *svørð~ferð*, and the apparent newer form *vø* in *dvørgi~bjørgi*, though this may as easily reflect an older form *dvergi~bergi*.

Five ballads show rhymes with the newer form *vø* only: ‘Arngríms synir’ (*kvøða~grøða*), ‘Kongurin út í Spann’ (*svørð~jørð*), ‘Trøllini í Hornalondum’ (*hvøkka~støkka*), ‘Valuvants kvæði’ (*svørð~jørð*),<sup>6</sup> and ‘Vilmunds kvæði’ (*svørð~jørð, skørð; kvøða~røða*). Seven do not contain *vø* in rhyming position.

The remaining three ballads contain rhymes of both types, thus emphasizing the perception of *vø* rhyming with *e* even after the change *ve > vø* had occurred. In ‘Heljars kvæði’ A, *svørð* rhymes with both *ferð* and *jørð*. ‘Óðin í Ásgørðum’ C contains the common rhyming pair *svørð~fer*, though the sound development *ve > vø* is evident in the less commonplace *hvøkka~søkka*.

In ‘Regin smiður’ we find *svørð* rhyming with both *ferð* and *verð* (e.g. D), although some versions have reinstated the rhyme by replacing *ferð* with *før(ur)* (e.g. H):

<i>Fugloyarbók</i> (D)	<i>Hammershaimb</i> FK (H)
87. Hoyr tað, Sjúrdur ungi, smíði eg tær svørð, hjartað úr orminum vil eg hava í verð.	77. Hoyr tãð, ungi Sjúrdur smíði eg tår svørð, hjartað úr orminum, tãð vil eg hàva í verð.
94. Ver vælkomin, Sjúrdur, smíðað havi eg svørð, bilar tær ei hugurin, tú verður so víða á ferð.	68. Ver vælkomin Sjúrdur, smíðað hàvi eg svørð, bilar tår ei hugur og hjarta tú verður til víggja førur.

Three versions (Ba, Bb, C) contain the rhyme *svørð~før* in the verse corresponding to 68 in H. Of the three, only one (Bb) contains a verse with the rhyming pair *svørð~verð* as well. In *Sandoyarbók* (Ba) the rhyme *svørð~før* appears twice, though spelled *svør~fæær* (verse 64)

and *svør~feer* (verse 74). Sørliie (1968:XXIIff.) notes these spellings with *æ* and *e* for Far. *ø* to reflect an older dialect feature of Sandoy and Skúvoy; *Sandoyarbók* contains other examples of *ø* rhyming with *æ* or *e*, e.g. *dædur~bødur* (Far. *døtur~bøtur*).

‘Regin smiður’ opens with a verse containing the rhyming pair *kvøða~røða*, which would indicate the change *ve > vø* had occurred by the time the ballad was composed. However, this verse — a typical invocation telling the listener of the story to come — is found alongside another, more original opening verse. Both verses are found in the *Sandoyarbók* version of ‘Regin smiður’ (Ba):

1. Viljið tær nú lýða á so er mær greint ífrá Buðlung kong og Gunnar kong eg kvøði um báðar tá	2. Viljið tit nú lýða á meðan eg man kvøða um teir báðar kongarnar og nú er um teir at røða
---	--

Version Bb also contains both opening verses (though in reverse order), while the other seven versions of ‘Regin smiður’ have only one of the two: *ífrá~tá* in C, D, G, and *kvøða~røða* in A, D, E, H. Of the two verses, it is clear that *ífrá~tá* must be older, as it contains the archaic acc.pl. *tá* (ON *þá*), which in Modern Faroese has been replaced by the nominative *teir*, found in lines 3 and 4 in the verse with *kvøða~røða*.

### ON *gøra*, *gera*

Traces of ON *gøra*, a side-form of *gera*, can be found sporadically in the Insular Nordic languages, e.g. Icel. *gjöra*, now considered archaic, though preserved in the set phrase *gjörðu svo vel*. In Modern Faroese the rounded vowel is only preserved in the past tense (sg. *gjørdi*, pl. *gjørdu*, ptc. *gjørdur*); evidence from the ballads, however, suggests an inf. *gøra* was also known on the islands, albeit less commonly than *gera*.

Three of the ballads investigated (‘Dvørgamoy V’ A, B, ‘Gongurólvs kvæði’ D, ‘Valuvants kvæði’) rhyme *gera* with *føra*. ‘Gongurólvs kvæði’ D (*Fugloyarbók*) contains two nearly identical verses, the first of which (62) rhymes *gera* with *fara*, the second (63) with *føra*. A corresponding verse is found in other versions of the ballad (e.g. A, *Svabo’s Octavo*, verse 69) with the rhyme *gera~vera*:

<i>Fugloyarbók</i> (D)	<i>Svabo's Octavo</i> (A)
62. Kanst tú mær hann heilan greiða, kanst tú við at fara, eg skal svørja tær trygdareidð, einki skal eg honum gera.	69. Kanst tú mær hann heilan greiða, kvøðst so við at vera, eg skal svørja tær tryggan eið, eg skal honum einki gera.
63. Kanst tú mær hann heilan greiða, kanst tú við at føra, eg skal svørja tær trygdareidð, einki skal eg honum gera.	

A rhyming pair *fara~gera* would never have rhymed in Faroese. Presumably, verse 63 in *Fugloyarbók* represents a version closer to the original composition, with a rhyming pair *føra~gøra*. Once these two no longer formed a perfect rhyme, a new slant rhyme *fara~gera* became possible, while in other versions perfect rhyme was restored in *vera~gera*.

Both versions of ‘Dvørgamoy V’ as well as ‘Valuvants kvæði’ also contain the rhyme *gera~bera* alongside *gera~føra*. It is not unreasonable to imagine both *gera* and *gøra* were possible in a single text, especially when the rhyme called for both variants. Such is the case (though without the rhyme) in a Norwegian translation of a letter written in Westminster in 1436 (*Dipl. Nor.* I, 756; private archive), which contains a single token of unrounded *gera* alongside three tokens of rounded *gøra*.

It is significant to note furthermore that *gøra~føra* indicates the merger of ON *ø* and *ó* which, as seen above, likely postdates palatalization. A more accurate reconstruction of the rhyming pair would be *gjøra~føra*.

#### *Far. aftur, eftir*

The consonant cluster *ft* assimilated to /tt/ (pronounced [ʰt:]) in the adverb *aftur* and preposition *eftir*, similar to Norwegian *atter*, *etter*. This assimilation was completed by the end of the eighteenth century, visible in Svabo’s (*Dict. Fær.*) spellings *Attur* and *Ettir*, *Ettur*.

Clear evidence of a pronunciation with [ʰt:] is found in nine of the ballads investigated, though often not in all versions of a single ballad. Thus *aftur* rhymes with e.g. *lættur* (‘Artal kongur’), *satt* (‘Høgna táttur’ A, Bb, D, E, H), *táttur* (‘Dvørgamoy I’ B, C), and *tættir* (‘Bragdar tættir’), while *eftir* rhymes with e.g. *setti* or *settu* (‘Arngríms synir’ B, C; ‘Brynhildar táttur’ D; ‘Gongurólvs kvæði’ C, D, E, F; ‘Trøllini í Hornalondum’ A) and *spretti* (‘Sjúrdur konungsson’ A, C).

In ‘Dysjadólgur’ A we find *aftur~makt*, which indicates a pronunciation [ʰt:] assonating with [ʰkt]. Widmark (1970:263) finds 12 examples of *t~k* assonance in her survey of the ballad corpus; *ft~kt* assonance, on the other hand, does not appear to be possible in the Faroese ballad tradition.

Apparent assonance with *ft~rt* is found in *aftur~hjarta* (‘Ragnars kvæði’ E) and *aftur~tortur* (‘Høgna táttur’ A, D). However, corresponding verses in other versions reveal the original rhymes: *hjarta* rhymes with *bjarta* in ‘Ragnars kvæði’ A, while the other versions of ‘Høgna táttur’ rhyme *aftur* with *táttur* (Bb), (*bragdar*)*tátti* (C, G), and *tattur* (E, H), all indicating a pronunciation with [ʰt:].

Two versions of ‘Gongurólvs kvæði’ rhyme *eftir* with the older pronunciation *ft*. In *Svabo’s Octavo* (A) we find *eftir~hefti*, spelled *ettir~hefti* in the manuscript. No examples of rhymes with *tt* are found in A. In Hammershaimb’s FK (G), we find both the old rhyme *eftir~hefti* as well as a new rhyme *eftir~settu*; this new rhyme (either sg. *setti* or pl. *settu*) is found in a further four versions (C, D, E, F).

Considering the very limited evidence of *eftir* rhyming with *ft* in two versions of ‘Gongurólvs kvæði’ alone, as opposed to the widespread use of rhymes with *tt* in the other ballads, we may tentatively date this assimilation of *ft* > /tt/ to around or shortly after the turn of the seventeenth century (as ‘Gongurólvs kvæði’ counts among the ballads labeled „ungt kvæði“ by Matras 1969). Within the scant corpus of Faroese diplomas, we only find spellings with *ft*, e.g. *efter* in a letter written in Tórshavn in 1479 (*Dipl. Nor.* II, 909; see Jakobsen 1907:52), whereas *etter* is attested in Norway as early as 1371 in a letter from Bergen (*Dipl. Nor.* I, 410).

### *Skerping*

Undoubtedly the most widely discussed of Faroese sound changes, *skerping* (also called ‘Verschärfung’) is argued to have occurred between 1400 and 1600 (Matras 1952:177) or up to as late as the eighteenth century (Hamre 1944:54f.; Petersen 1993:15 et passim). By the end of the eighteenth century the sequences *ógv* and *úgv* were pronounced with a front vowel; Svabo (*Dict. Fær.*) spells these sequences *øgv* and *ygv*. Later the vowels were unrounded to [ɛ] (except on Suðuroy) and [ɪ].

As a regular sound development, *skerping* originally occurred in Faroese after the diphthongs *í/ý*, *ei*, *ey*, *oy*, *ó*, and *ú* before a vowel (i.e. in hiatus position). Only afterwards did *skerping* spread to monosyllabic forms such as acc.sg. *sjógv* due to paradigm leveling (nom.-acc.pl. *sjógvar*, etc.). Matras (1952:178) notes that *sjó* and other monosyllabic

forms are commonly found without *skerping* in the ballad manuscripts; in ‘Trøllini í Hornalondum’, for example, we find the rhyming pair *sjó~tólv*. Svabo’s *Quarto* (A) spells this rhyming pair with *Sjøgv~tólv* (i.e. with *skerping*), while *skerping* is missing in the other manuscripts, e.g. *siou~tolv* in *Hentze Collection* (B).

Old Norse *-f-* and *-g-* often block the effects of *skerping*, though not always (see e.g. Petersen 1993:17ff). In the ballad corpus such forms, especially monosyllables, are often found in rhyming position without *skerping*. Thus monosyllabic *skóg(v)* rhymes with e.g. *fló* (‘Bragdar tættir’), *móður* (‘Dvørgamoy I’), *fót* (‘Dvørgamoy II’), *ló* (‘Regin smiður’), *móði* (‘Valuvants kvæði’), *góð* (‘Vilmunds kvæði’), while disyllabic *skógar* rhymes with *móðar* in ‘Óðin í Ásgørðum’. Similarly, *heyg(gj)* rhymes with *reyð* (‘Brynhildar tåttur’), *vreiður* (‘Dysjadólgur’), and *neyð* (‘Sigmundar kvæði’). ON *hófr* is found in the rhyming pairs *hóv~flóð* (‘Bragdar tættir’), *hóv~gól*v (‘Gongurólvs kvæði’), and *hóvi~móði* (‘Seyða ríma’).

Rhyming pairs indicating *skerping* are found in seven of the ballads investigated, though not in all versions. For example, *síggja~lígga* is found in ‘Seyða ríma’ (D) and ‘Sigmundar kvæði’ (C, F, G). Other rhymes with *síggja* include *eggja* (‘Dvørgamoy V’ A) and *byggja* (‘Heljars kvæði’ A). Meanwhile, *tríggjar~tykir* (‘Brynhildar tåttur’ G) and *heggi~lígur* (‘Dysjadólgur’ B, C) also point to *skerping*.

In the first *tåttur* (pl. *tættir*) of ‘Artal kongur’ we find the rhyming pair *skegg~nógv*, indicating the fronting of *ógv* > [εǵv] had already occurred. The ballad is only found in a single manuscript, *Fugloyarbók*, which does not indicate a front vowel, but rather spells the word *nogv*. It is clear that the first stage of fronting *ógv* > [œǵv] had already been complete by the eighteenth century, as Svabo (*Dict. Fær.*) spells the word *Nøgv*. The discrepancy in *Fugloyarbók* between the apparent pronunciation [nεǵv] to create rhyme and the spelling *nogv* leads me to two conclusions. First, unlike the final three *tættir*, the first *tåttur* of ‘Artal kongur’ cannot originate from Fugloy. Of the four *tættir* in ‘Artal kongur’, only the first lacks rhyming pairs with Far. *ei* and *oy*, which are both pronounced [oi] in the dialect of the northern islands (including Fugloy). In the other three *tættir* we find *greina~royna* (II), *meira~hoyra* (III), and *sveina~royna* (IV). Second, the fronting of *ógv* > [œǵv] > [εǵv] occurred later on Fugloy than it did elsewhere on the Faroe Islands. Spellings such as *nogv* for *nógv* and *sioqv* for *sjógv* (acc.) in the early-nineteenth century *Fugloyarbók* are found in stark contrast

with Svabo's (*Dict. Fær.*) spellings *Nøgv* and *Sjøgvur* (nom.) from the late eighteenth century.

Only one rhyming pair found in the ballads investigated may indicate a lack of *skerping*, namely *síggja~hvíta* in 'Ragnars kvæði' (E). Here it seems reasonable to assert an original rhyme with a long *í*, i.e. [sʰi:(γ)ja]~[kfʰi:ta]. The long *í* does, however, point to the raising of *é > í* in hiatus position in ON *séa > sía*, a necessary precursor to *skerping*. A further three ballads point to this raising, found in the rhyming pairs *síggja~nýggja* ('Dvørgamoy I'), *síggja~tríggjar* ('Gongurólvs kvæði'; Far. *tríggjar*, Icel. *þrjár < ON þrjár*), and *síggja~flýggja* ('Ormurin langi'). This raising must postdate the early fifteenth century, however, as the so-called *Húsavíkarbrøvini* (printed in Jakobsen 1907:36-48) all contain a 3 pl. spelled *se*, *sea*, or *sæa*, pointing to an early form *sé(a)* without raising. Matras' (1952) dating is thus too early for *skerping*, which must have occurred between the sixteenth and eighteenth centuries (see also Hamre 1944:53-57).

### A summary of sound changes in the Faroese ballads

The following table presents an overview of the sound changes discussed in the above sections. Individual ballads are listed by their catalogue number in CCF, while the sound changes corresponding to numbers 1-14 are given below. A plus sign (+) indicates the ballad shows a sound change had already occurred, while a minus (-) indicates the ballad contains a rhyming pair which must predate the sound change. Ballads listed with a question mark (?) under a certain sound change are discussed in more detail in the preceding sections.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1, I	+					-	+	+			+/-			
1, II	+		-	+			+	+					+	+
1, III	+		-	+		?	+	+	+		-		+	
2	+			+	?	-	+	+						-
6	+		-	+				+			-		+	?
7	+			+	+	-	+				-			
9	+		-				+	+			-	+		+
10	+			+		-					-		+	+
16	+		-	+		-	+	+			+		+	
22	+	+								+	-			+

28	+	+	-		?	-	+	+			+		+	
29	+		-				+	+	+		-	+	+/-	?
35	+		-		+		+	+			?		+	+
40		+									-			
63	+			+			+				+/-			+
79	+	+	-	+		-	+	+	+		+/-			
87	+			+				+						+
88			-			-			+				+	
92	+				+	-								
93	+	+		+	+	-	+	+			+			
103	+			+		-	+	+		+	+	+		
104	+	+		+		?	+	+			+			
106, XII	+		-	+			+	+	+		-		+	
190	+	+		+										
215	+	+							+					?

1. Merger of *i, í* with *y, ý* 2. Rounding *eng* > *ong* 3. Fronting *ang* > [ɛŋg] 4. Shortened *ey* > [ɛ] 5. Shortened *á* > [ɔ] 6. Shortened *ó* > [œ] 7. Merger of *a* with *æ* < ON *é* 8. Merger of *a* with *æ* < ON *á* 9. Merger of *o* with *ó* 10. Merger of *o* with *ø* 11. Rounding *ve* > *vø* 12. Far. *gøra* 13. *ft* > [ʰt:] 14. *skerping*

### On the Age of *Sjúrðar kvæði*

The age of the *tættir* which make up the *Sjúrðar kvæði* ballad cycle has been a topic of discussion since the earliest days of Faroese ballad scholarship. To one extreme was the view held by Peter Erasmus Müller that the cycle of Sigurd the Dragonslayer had been passed down orally for millennia (see his introduction in Lyngbye 1822:42). Recently a new theory has been launched, discussed at the conference *Og Dansurin Gongur* held in Tórshavn in 2015, which disputes this claim. According to this theory, *Sjúrðar kvæði* is no older than the early nineteenth century, and was possibly composed by Johan Henrik Schrøter, whose manuscript from 1818 (*Schrøter's Sjúrðar kvæði*, NKS 345 8vo) is the oldest known copy of the ballad cycle.

Linguistic evidence from *Sjúrðar kvæði* shows that neither claim can be true. As Christian Matras (1969:333) has already pointed out, all three of the main *tættir* of the cycle — ‘Regin smiður’, ‘Brynhildar

táttur’, ‘Høgna táttur’ — contain rhymes of Far. *a* and *æ*, qualifying *Sjúrdar kvæði* as „ungt kvæði“, thus from around 1600 or later.

Other rhyming pairs found in the three *tættir* speak against a nineteenth-century composition of *Sjúrdar kvæði*. All three rhyme the sequence *ang* with *and* in some versions, indicating the development *ang* > [eŋg̊] had not yet occurred at the time of composition. Thus in ‘Regin smiður’ (C, G) we find *fang~land*, which in two versions (A, D) has been resolved to *fang~sprang*. Five versions of ‘Brynhildar táttur’ (Ba, Bb, C, E, H) contain *fang~band*, while in a sixth (A) a new slant-rhyme *fang~drottningring* [sic] is instated. Every version of ‘Høgna táttur’ contains at least one example *ang* rhyming with *ald* or *and*; thus *ganga* rhymes with *balda* (A, D), *branda* (A, D, H), *standa* (A, Bb, D, E, H), *valda* (Ba, C, G), and *vanda* (A, Bb, E, H).

Of course, rhymes with *ang~and* could point to Suðuroy as the place of composition, as the development *ang* > [eŋg̊] never happened there; on the other hand, Far. *a* does not merge with *æ* on Suðuroy, and all three *tættir* rhyme *a* with *æ*. Another explanation for these rhyming pairs could be artificial pronunciation for the purpose of rhyme. However, the resolution of rhyme in other versions of ‘Regin smiður’ (and to an extent ‘Brynhildar táttur’) speak against such an explanation. It is thus most reasonable to assume *Sjúrdar kvæði* was composed before *ang* > [eŋg̊] had taken place.

Both ‘Regin smiður’ and ‘Høgna táttur’ rhyme *svørð* with *fer*, *ferð*, and *verð*, indicating the rounding of *ve* > *vø* had not yet occurred at the time of composition. ‘Høgna táttur’ also rhymes *kvøldi* with *veldi*, providing further evidence. As shown above, the rhyming pair *kvøða~røða* in the opening verse of ‘Regin smiður’ is a younger addition to the ballad. The original composition must have opened with the verse containing the rhyme *ífrá~tá*, with an older acc. pronoun, which by the end of the nineteenth century was limited to Suðuroy, according to Hammershaimb (1891:XCI). Notably, Schrøter’s own manuscript (*Schrøter’s Sjúrdar kvæði*) only has the younger of these two verses.

‘Regin smiður’ and ‘Høgna táttur’ also both contain rhymes predating the fronting of shortened *ó* > [œ], such as *tólv~sól* (A, Ba, Bb, C D, G, H of both *tættir*). In ‘Regin smiður’ we also find (*hallar*)*gólv~blóð* (Ba, Bb); in ‘Høgna táttur’ *tólv* also rhymes with *góð* (C), *ímót(i)* (C, G) and *stór* (G). ‘Brynhildar táttur’ contains no examples of shortened *ó* in rhyming position.

All three of these sound changes — *ang* > [eŋg̊], *ve* > *vø*, and *ó* > [œ] — are known to have occurred in the Faroe Islands by the end of the eighteenth century, as all are attested in Svabo's *Dictionarium Færoense* (e.g. *Genga*, *Svøør*, *Tølv*). Thus on linguistic grounds we can rule out the nineteenth century as the date of composition of *Sjúrðar kvæði*, narrowing the window of time to between 1600 and ca. 1750.

### Conclusion

Ballad scholar Wayne A. O'Neil (1970) argues that the search for an „original composition“ is done in vain when it comes to oral-formulaic traditions such as folk-ballads. To an extent, he is right; we shall never be able to fully reconstruct the „original“ of *Sjúrðar kvæði*. We can, however, often reconstruct what an original rhyming pair must have been, which leads to a better understanding of both the ballad and the Faroese language at the time of composition.

This present study is, like that of Widmark (1970), limited in scope; the ballad corpus fills six volumes in CCF, and this paper barely scratches the surface. Yet even the twenty-five ballads investigated here reveal a wealth of information about Faroese diachrony. The earliest of the sound changes discussed appears to be the merger of *i* and *í* with their rounded counterparts *y* and *ý*; meanwhile, the rounding of *ve* > *vø* is among the youngest sound changes evident in the ballads.

Developments such as the quantity shift of shortened *ey*, *á*, and *ó* appear at the surface level to have been parallel or even simultaneous, yet the ballads tell a different story. Far. *ey* shortened to [ɛ] first, followed by the shortening of *á* > [ɔ] and finally *ó* > [œ], all of which occurred before the eighteenth century. Similarly, the rounding of ON *eng* > Far. *ong* occurred prior to the fronting of *ang* > [eŋg̊], with the palatalization of *g*, *k*, and *sk* occurring at some point between these two changes. Modern Faroese dialects support these conclusions as well, as the youngest developments *ó* > [œ] and *ang* > [eŋg̊] only occurred north of Skopunarfjørður.

Less intuitive, though nevertheless evident in the ballad corpus, are the developments which led to Far. *a~æ* and *ø*. In both cases the low short vowels (ON *a* and *ǫ*) merged with the long mid-high vowels (ON *é* and *ø*) first, before merging with the long mid-low (ON *æ*) or short mid-high (ON *ø*) vowels. A significant exception to this is the dialect of Suðuroy, where ON *æ* and *é* merged with *e*, not *a*. Such evidence,

however contradictory in appearance, can shed more light on the history of the language, addressing such questions as how early Suðuroyarmál began to diverge from the other Faroese dialects.

Likewise, the rhyming pairs can be used to narrow the dating of a certain ballad or group of ballads, though with extreme caution. The rhyming pairs found in *Sjúrdar kvæði* indicate that the heroic ballad cycle can neither have been composed millennia ago, nor contemporaneously with its earliest manuscript attestation, but can be narrowed to the seventeenth or early eighteenth century. Further examination of the ballad cycle may reveal whether the three *tættir* of *Sjúrdar kvæði* were written at the same time, or belong to different layers of Faroese language history.

Evidence for the developments of Faroese is slim from the settlement until the eighteenth century. Instead of gleaning evidence from a written corpus, as one can from e.g. Icelandic, the linguist must find evidence elsewhere. The ballads, still sung today, bear witness to the history of the language, containing time-capsules of information in the form of rhyming pairs.

### **Bibliography**

- Barnes, Michael 1978. „Grammatical instability in Faroese ballads and written Faroese“. *Tradisjon og samfunn: Festskrift til professor Olav Bø på 60-års dagen*. (Eds.) Knut Kolsrud, Bjarne Hodne, Ronald Grambo, and Anne Swang. Oslo, Bergen, and Tromsø: 209-35.
- Barnes, Michael 1985. „A note on Faroese /θ/ > /h/“. *Scripta Islandica* 36: 46-50.
- CCF = *Corpus Carminum Færoensium*. (Eds.) Kaj Larsen and Michael Chestnutt. Copenhagen 1941-96.
- Dict. Fær.* = *Dictionarium Færoense af J.C. Svabo*. (Ed.) Christian Matras. Copenhagen 1966-70.
- Dipl. Nor.* = *Diplomatarium Norvegicum*. Oslo 1849-2011.
- Fugloyarbók*. Arnamagnæan Collection, AM Access. 4a. Copenhagen.
- FK = *Færøiske Kvæder*. Venceslaus Ulricus Hammershaimb. Copenhagen 1851-55.
- Hammershaimb, Venceslaus Ulricus 1891. *Færøsk Anthologi*. Copenhagen.
- Hamre, Håkon 1944. *Færøymålet i Tiden 1584-1750*. Oslo.

- Hentze Collection*. Føroya Landsbókasavn. Tórshavn. (Previously Royal Library, NKS 1954 4to. Copenhagen.)
- Holtmark, Anne 1955. *Ordforrådet i de eldste norske Håndskrifter til ca. 1250*. Oslo.
- Hægstad, Marius 1917. *Vestnorske Maalføre fyre 1350 II: Sudvestlandsk 2: Indre Sudvestlansk. Færøymaal. Islandsk. Andre bolken*. Oslo (Christiania).
- Jakobsen, Jakob 1907. *Diplomatarium Færoense: Føroyskt Fodna-brævasavn*. Tórshavn and Copenhagen.
- Kroonen, Guus 2013. *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*. Leiden.
- Long, Rikard (ed.) 1968-82. *Jóannes í Króki: Sandoyarbók I-II*. Tórshavn.
- Lynghby, Hans Christian 1822. *Færøiske Qvæder om Sigurd Fofnersbane og hans Æt*. Randers.
- Matras, Christian 1939. *Svabos færøske Visehaandskrifter*. Copenhagen.
- Matras, Christian 1951-53. *J.H. Schrøters Optegnelser af Sjørðar Kvæði*. Copenhagen.
- Matras, Christian 1952. „Ljóðskifti í føroyskum av sama slag sum ‘skerpingin’ í frumnorrønum og gotiskum“. *Fróðskaparrit* 1: 177-80.
- Matras, Christian 1969. „Nøkur orð om rím og aldur“. *Afmælisrit Jóns Helgasonar*. (Eds.) Jakob Benediktsson, Jón Samsonarson, Jónas Kristjánsson, Ólafur Halldórsson, and Stefán Karlsson. Reykjavík: 418-20.
- Matras, Christian (ed.) 1971. *Seyðabrævið*. Tórshavn.
- O’Neil, Wayne A. 1970. „The oral-formulaic structure of the Faroese kvæði“. *Fróðskaparrit* 18: 59-68.
- ONP = *Ordbog over det norrøne prosasprog*. Copenhagen. Accessed from the internet on the 29<sup>th</sup> of August, 2016, at <http://onp.ku.dk>.
- Petersen, Hjalmar P. 1993. „Skerpingin í føroyskum“. *Frændafundur* 1: 11-19.
- Rischel, Jørgen 1967-68. „Diphthongization in Faroese“. *Acta Linguistica Hafniensia* XI: 89-118.
- Sandoyarbók*. Dansk Folkemindesamling, DFS 68. Copenhagen.
- Schrøter’s Sjørðar kvæði*. Royal Library, NKS 345 8vo.
- Stefán Karlsson 2004. *The Icelandic Language*. Transl. Rory McTurk. London.
- Svabo’s Octavo*. Royal Library, NKS 334 4to. Copenhagen.
- Svabo’s Quarto*. Royal Library, GKS 2894 8vo. Copenhagen.

- Sørлие, Mikjel (1968). „Om målet i Johannes Klemensens kvædeoppskrifter“. *Jóannes í Króki: Sandoyarbók I.* (Ed.) Long, Rikard. Tórshavn: VII-XXXIX.
- Thráinsson, Höskuldur, Hjalmar P. Petersen, Jógvan í Lon Jacobsen, and Zakaris Svabo Hansen 2012. *Faroese: An Overview and Reference Grammar.* Tórshavn and Reykjavík.
- Vrieland, Seán D. 2014. „The Pronunciation of *hj-* in Modern Faroese“. *Arkiv för nordisk filologi* 192: 233-44.
- de Vries, Jan 1961. *Altnordisches etymologisches Wörterbuch.* Leiden.
- Weyhe, Eivind 1996. „Bendingarmunur í føroyskum málførum“. *Íslenskt mál og almenn málfræði* 18: 71-118.
- Weyhe, Eivind 2011. *Hentzasavn — kvæðasavnið hjá Jóannesi í Króki frá 1819.* Tórshavn.
- Weyhe, Eivind 2012 [1987]. „Dialekt og standard í færøsk“. *Eivindaródn: Greinir 1979-2011.* (Eds.) Anfinnur Johansen, Turið Sigurðardóttir, and Tóta Árnadóttir. Tórshavn: 339-54.
- Widmark, Gun 1970. „Om rimvanor i västnordisk och dansk ballad-diktning“. *Fróðskaparrit* 18: 259-74.
- Zachariassen, Ulf 1996. „Skiftið millum framgóma- og afturgóma-framburð av *g* og *k* í forljóði í føroyskum“. *Fróðskaparrit* 15: 74-90.

**Seán D. Vrieland** is a post.doc. at the Arnamagnæan Institute, University of Copenhagen. sean.vrieland@hum.ku.dk

## Notes

- 1 For a discussion of these developments, see Thráinsson et al. (2012:400-406). See also Zachariassen (1996) regarding palatalization, Barnes (1985) on the development of *þ*, and Vrieland (2014) concerning the development of *hj*.
- 2 In the set of stipulations known as *Skipan um tingfaratoll nevndarmanna í Føroyum* (Jakobsen 1907:27-28), found in the same manuscript as the oldest extant copy of *Seyðabrævið* (Stockholm, Royal Library, Isl. perg. 33 4to), we also find *i* for *y* in the preposition *fyrir*. The word, which occurs five times in the twenty-three lines of text, is abbreviated three times as *fir(ir)*, with a clear *i*, and twice as *f(y)rir*. One should not place too much weight on these forms as evidence for unrounding of *y*, however, as the spelling *firir* is already common in some of the earliest Icelandic and Norwegian manuscripts (see e.g. Holtsmark 1955 s.v. ‘fyrir, fyri’).
- 3 ‘Norðanfjørðs’ and ‘Sunnanfjørðs’ refer to the dialect groups spoken to the north and south of Skopunarfjørður, respectively. Both dialect groups can be further sub-divided, though in the present article only the Sunnanfjørðs dialect of Suðuroy (‘Suðuroyarmál’)

is mentioned specifically. For more detail on Faroese dialects, see Rischel (1967-68:91-93), Thráinsson et al. (2012:339-368), and Weyhe (2012 [1987], 1996).

- 4 CCF gives the reading *læra*; however, the manuscript (*Sandoyarbók*) clearly spells the form *lea-a*, making a reading *læa* more plausible. I wish to thank Jógvan Isaksen and Eivind Weyhe for their help on this reading.
- 5 Zachariassen (1996:79ff.) is hesitant to claim ON *ø* caused palatalization in Faroese, noting the tendency of this vowel to unround to *e* as in Far. *svevur*; *kemur* (ON *søfr* or *sefr*, *kømr* or *kemr*). In the case of *kjør*, Zachariassen considers possible influence from the corresponding verb *kjósa*, pret.sg. *keys*, with palatalization. However, the lack of palatalization in the pret.pl. *kusu* and ptc. *kosin* speaks against this theory. Note also the palatalization (without affrication) in Icel. *kjör*, which appears in the manuscript corpus around the end of the fourteenth century (see ONP s.v. ‘*kør*’). Another example of palatalization caused by *ø* may be *ígjøgnum* < ON *í gøgnum*, *í gegnum*, though there may be better explanations. The anonymous reviewer of this article notes this palatalization could have occurred before the rounding of *e* > *ø* (ON *gegnum* > *gøgnum* via *u*-umlaut, see also de Vries 1961 s.v. ‘*gøgn*’); however, this rounding is already evident in Old Icelandic from the early thirteenth century (see ONP s.v. ‘*gegn*’), well before palatalization in Faroese. Another, perhaps more likely, explanation is that this palatalization was caused by the preceding preposition *í*; a similar explanation of the palatalization in Far. *ígjár* (ON *í gjár*) has been proposed by Kroonen (2013 s.v. ‘\**gestra-*’).
- 6 ‘Valuvants kvæði’ also contains the rhyme *vølli-elli*, which must go back to an older *velli-elli*. However, this is an example of paradigm leveling (ON nom. *vøllr*, dat. *velli*), and not the conditioned sound change *ve* > *vø* after a consonant. In ‘Brynhildar tåttur’ we find the rhyme *vølli-høll* with the leveled form, but no examples of conditioned *ve* > *vø* in rhyming position.