



Tradisjon og fornyelse i Draumkvedets teksthistorie

Tradition and renewal in the textual history of *Draumkvedet* (the Dream Ballad)

Even Igländ Diesen

Førsteamanuensis, Institutt for lærerutdanning, NTNU

Even Igländ Diesen er førsteamanuensis i norsk ved NTNU. Han forsker på litterære emner, særlig ulike former for sanglyrikk, og disputerte i 2018 over avhandlinga *Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på ordentlig! – En studie i norsk raplyrikk*.

even.i.diesen@ntnu.no

Sammendrag

Artikkelen handler om Draumkvedet-tradisjonen og hvordan den endres i og gjennom utvalgte tekst- og medieuttrykk lest med vekt på Draumkvedet som pågående aktivitet. Til grunn for granskinga ligger en inkluderende oppfatning av balladens teksthistorie og Derridas forståelse av iterabilitet, som åpner blikket for teksters iboende brytnings- eller løsrivelseskraft. Den analytiske tilnærminga framhever dermed Draumkvedet som en tekst som omplantes i stadig nye kontekster og podes inn i nye tekstkjeder.

Utgangspunktet for artikkelen er Georg Johannessens teksthistoriske stadier: O for den orale grunnteksten, S for skrifttradisjonens oppskrifter og F for forskningstradisjonens tekster, samt Bøs tillegg M for musikk/moderne. Disse tradisjonene utvides til å inkludere også multimediale versjoner (Draumkvedet MM). Forskningstradisjonen gjennomgås og skrifttradisjonen belyses med en lesning av oppskrifta etter Ramskeid, før omtaler og lesninger av noen utvalgte eksempler følger Draumkvedet inn i vår tids visuelle og multimediale uttrykksformer. Arne Nordheims innspilte versjon (fra 2006) vies størst oppmerksomhet og løftes fram som et tradisjonsfornyende verk, hvor vers og strofer fra skrifttradisjonens oppskrifter og restaureringer gjenbrukes, endres og suppleres, settes inn i nye lydlandskaper og veves sammen med Draumkvedet så vel som andre tekster, annen folkemusikk og nykomponert musikk.

Nøkkelord

Draumkvedet, tradisjon og fornyelse, multimedialitet, tekst og lyd

Abstract

The article deals with the Draumkvedet tradition and how it is transformed in and through selected examples, emphasizing Draumkvedet as an ongoing activity. The study is based upon an inclusive understanding of the ballad's textual history and Derrida's understanding of iterability, which lends a keen eye for the immanent breaking force of texts. The analytical approach thus accentuates Draumkvedet as a text transplanted to ever new contexts and grafted into new chains of text.

The article embarks from Georg Johannessen's understanding of Draumkvedet's separate but interconnected text traditions: O for oral, S for «skriftlig» (written down), and F for «forskning» (scholarly), including Bø's addition of M for music and modern. Here these traditions are also expanded to include multimedial versions (Draumkvedet MM). The scholarly tradition is examined and the written (down) tradition is studied through a reading of the Ramskeid version, before we follow Draumkvedet into contemporary art expressions through reports and readings of selected examples. Arne Nordheim's recorded version (from 2006) is the focal example and is emphasized as a renewal wherein verses and stanzas from written recordings and reconstructions are re-used, altered and supplemented, written into new soundscapes and woven together with Draumkvedet, other texts, other folk music, and Nordheim's new compositions.

Keywords

Draumkvedet, tradition and renewal, multimediality, text and sound

Innledning

I boka *Draumkvede 1993: Tre essay om norsk folkedikting* introduserer Georg Johannesen tre stadier i Draumkvedets teksthistorie. Disse kaller han Draumkvedet O for oral eller null, altså for det som ikke finnes mer, Draumkvedet S for Skriftradisjonen og Draumkvedet F for Forskningstradisjonen. Et tiår senere foreslår Gudleiv Bø en utvidelse av denne tredeling. I boka *Draumkvedet: diktverket og teksthistoria* (Bø og Myhren 2002) tilføyer han en M for Musikk og Moderne. En slik utvida forståelse av Draumkvedets teksthistorie harmonerer med et syn på Draumkvedets tradisjon og fornyelse som Jonas Wellendorf tar til orde for når han mener at nye restitusjoner bør forholde seg friere til tradisjonen enn det som har vært vanlig gjennom de siste 150 årene:

I will [...] suggest that future reconstructors fire on all cylinders and pick and choose stanzas as they see fit from the entire published *Draumkvæde* corpus, and even compose new stanzas [...]. In this way reconstructors will become creators and partake actively in the tradition. (Wellendorf 2008, 146).

Det Wellendorf påkaller her, er tradisjonsfornyelser. Johannesen gjør for så vidt det samme når han på sitt spissformulerte, kritiske vis hevder at

[b]riten Michael Barnes skreiv gravtalen over ein 130 år gamal tankefeil hos tjue Draumkvedeforskarar. Tankefeil: at Draumkvede var ein antikvit, og ikkje ein aktivitet. Men Draumkvede lyt endre seg så lenge nye auge eller øyre les eller høyrer det sunge. (Johannesen 1993, 41).

Draumkvedet-tradisjonens aktivitet og fornyelse er denne artikkelens gjennomgangsmelodi. Målet er å studere hvordan Draumkvedet endres i og gjennom noen utvalgte tekst- og medieuttrykk. Til grunn for denne granskinga ligger en inkluderende oppfatning av Draumkvedets teksthistorie og et åpent blikk for tekstens iterabilitet. Den vide teksthistoria omfatter både den antatte grunnteksten (tradisjon O), skriftradisjonens oppskrifter (S), forskningstradisjonens tekster (F) og et utvida tekstbegrep der ikke bare kveding, men annen sang og musikk, billedkunst og multimediale kulturuttrykk inngår. Bøs tilføyelse utvides dermed ytterligere, det vil si til også å betegne media eller multimedia, altså Draumkvedet MM. At Draumkvedet-teksten karakteriseres som iterabel, signaliserer et teoretisk perspektiv på tradisjon og fornyelse som framhever tekstens iboende brytnings- eller løsrivelseskraft. Utgangspunktet er Jacques Derridas karakteristikk av tekstens karakter, hvor *iterabilitet* er en egenskap som gjør at en tekst alltid kan leses og settes i sammenheng med stadig nye kommunikative kjeder (Derrida 1988; Derrida 1992; Diesen 2018). Ei slik tilnærming vektlegger ikke Draumkvedets opprinnelse eller urtekst, i stedet framhever den at Draumkvedet er en tekst som omplantes i stadig nye kontekster og podes inn i andre tekstkjeder.

Innenfor denne artikkelens rammer er det sjølsagt ikke mulig å yte hele spekteret av tradisjonsbevarende og fornyende Draumkvedet-aktivitet rettferdighet. Aktiviteten belyses derfor med få eksempler, og først og fremst med et nedslag i en av Draumkvedets nyere itersjoner, nemlig Arne Nordheims versjon fra 1993. Men før vi kommer dit, skal vi innom en gjennomgang av Draumkvedet S, altså skriftradisjonen, som Draumkvedet-forskninga (F) også konsentrerer seg om, og denne tradisjonens forhold til den muntlige Draumkvedet-tradisjonen (O). Dernest presenteres diktet etter Maren Ramskeids oppskrift, som helt siden innsamleren Magnus Brostrup Landstad har blitt oppfatta som den viktigste og mest sammenhengende: «Landstad så på den som den 'fuldstændigste og meest ordnede', og våre

dagens folkeviseforskere mener det er den beste av oppskriftene.» (Nes 1997, 10). Gjennom artikkelen skal vi i tillegg pense innom to av de sentrale diskusjonene som opptar Draumkvedet-forskerne, nemlig diskusjonene om datering og sjanger. Her skal vi imidlertid ikke leite etter verkets opprinnelse, men heller konsentrere oss om hva et granskende blikk på den aktive Draumkvedet-tradisjonen kan tilby.¹

Tradisjoner – teksthistorier – oppskrifter

Det store stridsspørsmålet i Draumkvedets teksthistorie, som det er umulig å komme utenom, handler om datering av «urdigtet» og dets eventuelle «urforfatter». Jakta på opprinnelsen er med andre ord en øvelse som dominerer mye av forskningen på visjonsdigtet. Religionshistoriker Gro Steinsland (2004) begynner for eksempel sitt bidrag til Draumkvedet-forskninga ved å tegne opp forskningstradisjonen og dens innretning på oversiktlig vis, før hun skriver at hun skal foreta en (radikal) vending mot teksten. Det hun så tilbyr, er et nokså detaljert handlingsreferat av Moltke Moes restituerte versjon (Steinsland 2004, XLVII–L). Andre, fra Sophus Bugge fram til i dag, har fokusert på sjangerproblematikken, det vil si på spørsmålet om Draumkvedet som stev, ballade eller visjonsdigtning. Dette er et fruktbart perspektiv fordi det åpner for diskusjoner av det åpenbart hybride Draumkvedet. Men også her kommer dateringsdiskusjonen med på kjøpet.

I forbindelse med sin oversikt over Draumkvedet-forskninga anno 1993, peker Georg Johannesen (1993) på to hovedtendenser i forskningstradisjonens utvikling. For det første understreker han at tidlig forskning på Draumkvedet er opptatt av ei tidlig opphavsdatering. Moltke Moe knytter for eksempel an til Sophus Bugges oppfatning av slektskapet mellom Draumkvedet og visjonstradisjonen fra middelalderen, med spesiell vekt på *Tundals visjon*. Dette visjonsdigtet ble nedskrevet på latin av en irsk munk i Tyskland på 1100-tallet, det sirkulerte på 11–1200-tallet og er gjengitt på flere språk, også på norrønt med tittelen «Duggals Leizla» fra 1250. (Se Hambro, 2009). Moes datering av Draumkvedets urtekst plasseres dermed til 1200-tallet. Johannesen nevner også åndelig orienterte tilnærminger, med Rudolf Steiners forelesninger og Ivar Mortensson-Egnunds bøker fra 1920-tallet i spissen. De følger på og vil gjøre kvadet enda eldre. Steiner vil føre det helt tilbake til 400-tallet, mens Mortensson-Egmund daterer det til 1100-tallet, men ingen av disse teoriene støttes i senere forskning. Tendensen deretter er at forskere sår tvil om de tidlige dateringene og trekker oppmerksomheten mot sein-middelalder, samtidig som den norske forskningen stadig er opptatt av urdigtet. For det andre viser Johannesen til en unorsk forskningstendens med utspring i tre svensker på 1940–1960-tallet, som knytter kvadet tettere til en europeisk visjonslitteratur og balladekunst. Denne forskningen vektlegger altså ikke kvadet som mest mulig særnorsk og daterer det heller ikke så langt tilbake som mulig. Når Johannesen leser diktet som motreformatorisk, med vekt på en kirkeopposisjonell Olaf Åkneson og en tilgivende teologi, plasserer han også seg sjøl i en slik tradisjon. Brynjulf Alver (1971) går enda lenger fram i tid når han i stor grad oppløser den muntlige tradisjonen og antyder at Draumkvedets utspring kan plasseres så sent som på 1700-tallet.

1. Før vi går videre, vil jeg også gjøre oppmerksom på at når jeg sjøl refererer til diktet og tradisjonen bruker jeg konsekvent dagens normerte skriftform *Draumkvedet*. I omtalen av diktets protagonist veksler jeg derimot mellom Olaf/Olav, som er brukt i alle oppskriftene i Draumkvedet-tradisjonen, og Åkneson/Åsteson, som ikke er de eneste, men de mest utbredte etternavnene (jf. Ramskeid-oppskrifta og Moes restitusjon). Her følger jeg de ulike iterasjonenes navngivninger. Når jeg i min tekstgjennomgang baserer meg på Ramskeid-oppskrifta, bruker jeg dermed «Olaf», «Åkneson/Åknesonen» og andre navn som samsvarer med denne oppskrifta.

Denne korte oversikten kan oppdateres med tilføyelser som viser at tendensen etter 1990 ikke er like entydig foryngende. Olav Solberg (2011) og Jonas Wellendorf (2008) vender tilbake til balladetradisjonens introduksjon ved det norske hoffet på slutten av 1200-tallet. Mange andre har også påstått at Draumkvedet må ha oppstått mens balladeformen var særlig aktuell. Det vi da ender opp med er 1300-tallet som sannsynlig opprinnelsestidspunkt. Tendensen i dateringsspørsmålet er uansett at det gamle Draumkvedet blir yngre og yngre for så å eldes noe på nytt.

Draumkvedet-forskningas primærmateriale består av i overkant 100 oppskrifter av varierende lengde og innhold,² nedtegna av en rekke folkeminnesamlere, med Olea Crøger, M. B. Landstad og Jørgen Moe som de viktigste. Disse oppskriftene er nedtegnelser etter navngitte og ukjente sangere fra et lite område i den nordvestlige delen av Telemark, som har framført både denne balladen og andre folkeviser for folkeminnesamlerne. Materialet er hovedsakelig samla inn i de to bygdene Kviteseid og Lårdal.

I *Draumkvedet: folkeviser eller lærd kopidiktning* er folkloristen Brynjulv Alver (1971) opptatt av hvorfor det er vanskelig å skille variasjonene fra den øvrige stevtradisjonen i Telemark. Han påpeker at oppskriftene har mange innslag fra gammalstev og andre ballader, og diskuterer om Draumkvedet ikke er en helhetlig ballade, men snarere finnes som enkeltstrofer og i stevrekker. Det siste av disse poengene understrekes av mange, det første finner jeg liten eller ingen støtte for i seinere Draumkvedet-forskning. Det som likevel kan fastslås er at tekst-tradisjonens grenser er særdeles flytende, ikke minst fordi det er uklart hva informantene har sett på som tradisjon, og hva de har sett på som kvad. Mange av oppskriftene er altså fragmenter, som inneholder bruddstykker av handlinga i det vi nå ser på som balladen Draumkvedet.

Blant vel hundre oppskrifter av Draumkvedet har tre en særlig status i tekst- og forskningstradisjonen. Den ene er ei oppskrift etter Maren Ramskeid på 30 strofer, de to andre er oppskrifter etter Anne Lillegård på henholdsvis 22 og 24 strofer (variantene 5, 7 og 9 i Dokumentasjonsprosjektets digitale arkiv, se lenke i fotnote 2). Oppskriftene etter Lillegård har noen avvik, men forskerne synes enige om det de tyder på, nemlig at innholdet har vært forholdsvis fast hos den enkelte sangeren. Disse oppskriftenes status handler i stor grad om at de tilhører tidlige og, ikke minst, sammenhengende oppskrifter fra anerkjente folkeminnesamlere. De har altså en tydelig episk struktur, som er ett av hovedkennetegnene ved balladen som form.

Maren Ramskeids versjon står i en særstilling, først og fremst fordi den er mest innholdsrik, og fordi balladeformen opprettholdes med rammefortelling og omkved, men også på grunn av versjonens traderingshistorie. Innsamlere forteller at Ramskeid lærte Draumkvedet av sin far, som hadde lært det av sin far igjen; folkediktingas særmerke er jo at den er muntlig tradert gjennom generasjoner. Ifølge folkeminnesamlerne er Ramskeid dessuten den eneste sangeren med en klar forestilling om balladens fortelling. Kanskje er hennes versjon det beste budet på hva det orale Draumkvedet en gang kan ha vært.

Det finnes flere måter å dele inn Draumkvedet på. Moltke Moe baserer sin egen rekonstruksjon fra 1890-årene på flere oppskrifter, og plasserer sine 52 strofer i åtte hovedbolker med hver sine mellomtitler: «Visjonens ramme» (1–6), «Visionærens indledning» (7–15), «Færden til dødsriket» (16–23), «Færden i dødsriket I» (24–28), «Den foreløbige dom»

2. En samling oppskrifter er tilgjengelig via Eining for digital dokumentasjon (EDD) ved Universitet i Oslo. Den relevante databasen er Dokumentasjonsprosjektets balladearkiv fra 1997 med liste over 50 Draumkvedet-varianter og lenke til hver av dem. Se https://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/alfa_titler/tittel_61.html

(29–37), «Færden i dødsriket II (Onde gjerningers løn)» (38–45), «Gode gjerningers løn» (46–51), «Slutning» (52)». ³ Magne Myhren har til sammenligning brukt Ramskeids oppskrift som utgangspunkt for en ny redigert versjon hvor han utelater kvederens utgangstrofer (se nedenfor), men har med de følgende seks hovedmomentene: visjonæren, inn i dødsriket, sæl er den [...], møte med det gode, de omskaptede sjelene og dommen. (Bø og Myhren 2002.)

Brynjulf Alver vil vise at tradisjonsstoffet er mye mindre enhetlig enn det inntrykket som ikke minst Moes innflytelsesrike restitusjon gir. For dette formålet har han laga en systematisk, narratologisk basert oversikt med elleve hovedmomenter som baserer seg på hele Draumkvedet-tradisjonen (Alver 1971.) Denne oversikten er nyttig for den som vil sammenligne elementenes utstrekning og rekkefølge i ulike oppskrifter og restitusjoner, spesielt fordi ulike måter å presentere diktets struktur og handlingsgang på reflekterer ulike agendaer. I eksemplene ovenfor skiller Myhrens Ramskeid-baserte strofeplassering seg sterkt fra Moes. Hos Myhren kommer sælstrofene (saligprisingene) like etter ferden over Gjallarbrua og inn i dødsriket, hos Moe kommer de like før slutten. I tillegg ser vi at mens Myhren plasserer visjonens domsscene til slutt, plasserer Moe den før botsstrofene. Dette skillet i Draumkvedets skrifttradisjon dreier seg om hvorvidt man fortolker diktets domsscene som den foreløpige dommen vi kan gjenfinne i annen tidlig visjonslitteratur, eller som den endelige dommen over sjelene. Moes fortolkning har møtt motbør, og i nyere forskning er det nok størst enighet om den siste. Ett av kronargumentene for diktets apokalyptiske stemning er da at det er ingen ringere enn «the big guns» som møter opp til domsavsigelsen, altså djevelen og erkeengelen og Jesus. I visjonslitteraturens omgang med den foreløpige, personlige dommen, som er knytta til det nåtidige livet, er det ikke vanlig at disse tre dukker opp.

Draumkvedet-teksten i oppskrifta etter Maren Ramskeid⁴

I Maren Ramskeids versjon åpner ikke Draumkvedet med en minstrelstrofe, altså en strofe hvor kvederen presenterer seg sjøl. Oppskrifta etter henne innledes i stedet med seks strofer der rammefortellinga om Olaf Åknesonen presenteres. I de to første strofene beskrives han som en frisk og sprek ung mann med foreldre som er glade i ham. De neste strofene (3–5) har følgende omkved: «Dæ va Olaf Åknesonen som sovi hæve så længje», og så kommer resten av rammefortellinga: Den store søvnen faller over Olaf på julaften, han sover til trettendedagen, rir til kirka på rask hest og stiller seg på kirketrappa for å fortelle om drømmen sin.

I strofe 6 aner vi en opposisjon mot pretestanden:

No stænde du før altaren
å leg ut texten din
så stænde æg i kyrkjedygni
fortælje vil æg draumen min.

3. Se digital gjengivelse av Moes restitusjon: <http://www-bib.hive.no/galleri/draumkvedet/moe.html>

4. Oppskrifta etter Ramskeid er gjengitt flere steder, i trykte og digitale versjoner. Strofene er de samme, men skrivemåte, tegnsetting og navn kan variere fra strofe til strofe og versjon til versjon. Et eksempel er erkeengelen Mikael, som heter både «sancte såle-Michael» (24), «st. såle Michael» (25, 26) og «st. såle Mikkjel» (29) i den digitale versjonen jeg har rettet meg etter her. Se <http://www-bib.hive.no/galleri/draumkvedet/ramskeid.html>

Kirketrappa var en arena hvor legfolk kunne gjennomføre formelle handlinger og ritualer av ulikt slag. Kirkespill kunne spilles på kirketrappa, løfteinngåelsen i bryllup kunne foregå der. I *Ordo Nidrosiensis* finner vi også prov for at kirkedøra og -trappa var en liturgisk arena hvor sjelers skjebner ble forhandlet (Andås 2008, 121–122). I Draumkvedets visjon er det nettopp sjelen det handler om, og kirketrappa framstår som en arena der legfolk kunne spille en aktiv rolle.

Etter visjonærstrofene kommer det fem reisesstrofer (6–11). Den fine skarlagenskåpa, som signaliserer Olafs stand, revner, og neglene spretter. Olaf må forsere brua over til dødsriket (Gjeddarbroi), og oppskrifta markerer et stemningsbeskrivende omkved i forbindelse med strofene 7 og 9: «For månen skjine å vægjene fadde så vie». Disse strofenes dyremotiver – bikkjer og ormer og stuter – er ofte lest mytologisk, men de kan også, og kanskje vel så gjerne, fortolkes eskatologisk.

Strofe 10 i reisesekvensen innleder et skille. Her er det ikke lenger den strabasiøse ferden som er fokusert, i stedet serveres tekstens første syndermotiv:

Der såg æg dei ormane tvei
dei hoggje kvorare i kjæfte
å dæ va syskjenboni i denni heimen
dei mone kvorare ægte

I strofer som denne tydeliggjøres diktets folkelige opplysningsfunksjon; det blir didaktisk, og vi kan, med Gudleiv Bø (2002) som støtte, si at det er en streng, katolsk moral som formidles. Han hevder at nettopp søskenbarn-strofen bærer oppe et sterkt moralsk budskap om at den som har omgang med sitt søskenbarn blir umenneskelig fordi han sørger for degenerasjon i generasjoner framover.

I oppskrifta etter Ramskeid sementeres den didaktiske linja i sæl-strofene (12–16), som følger etter reisesekvensen. Mens strofe 10 og senere synderstrofer dreier det seg om hva dårlige gjerninger gjør, handler disse strofene om det motsatte, altså om gode gjerninger og deres belønning i det hinsidige. Sekvensen har et tydelig mønster hvor alle strofene følger samme mal som den første. Den som er snill mot de fattige, slipper å lide i skjærsilden:

Sæl æ dei i føesheimen
den fattike gjæve skor
han tor no inkje bærføtte gange
på kvasse heklemoe.

Strofene 17–20 utgjør en ny reisesekvens. Olaf går mot helvete, men får en fornemmelse for å snu, som han tilskriver Gud. Deretter ser han til Paradis og gjenkjenner gudmoren sin, som viser vei til Broksvalin, altså til himmelsalen der dommen skal stå. I forskningstradisjonen forstås hun som jomfru Maria. Bø viser i sin fortolkning til Olav Solberg som mener at hun er sentral for diktets tematiske sammenhenger fordi «Maria representerer [...] nettopp *miskunn* i middelalderkristendommen» (Bø 2002, 37). I siste strofen i denne andre reisesekvensens siste strofe gjentas det stemningsbeskrivende omkvedet fra strofene 7 og 9, mens omkvedet som gjentas fra og med strofe 21, med unntak av strofene 26 og 28–30, lyder slik: «I Broksvalin dær sko domen stande.»

Strofene 21 og 22 er synderstrofer som handler om dårlige gjerninger og hva de fører til. Alle sjelene er på vei til Broksvalin, men noen har en tyngre bør å bære på veien. Olaf møter først en mann som bærer et barn under armen, så en synder som bærer blykåpe (stofe 22)

fordi han, ifølge Bø, har vært en gjerrig type (Bø 2002, 38). Den første synderen er mer interessant. Strofen (21) utdyper hvor alvorlig synden hans er. Barnebøra er så tung at han faller i kne. I forskninga settes dette motivet i sammenheng med barnedrap, eller med utbæring av barn. I likhet med søskenbarnstrofen finner vi altså her ei kristen rettesnor som utfordrer moralske spørsmål i norsk middelalder, men fortolkninga må også her relateres til daterings-spørsmålet. Om en forstår dette motivet som utbæring av barn, impliserer det en praksis som fantes i tidlig-kristne norske samfunn, men ble fordømt og opphørte. Veien fra å fortolke dette som strofens motiv til å anse en Draumkvedets arkedikter som kirkelærd og lete etter ham i sør- og vestnorske klostresamfunn, kan fort bli for kort.

Etter synderstrofene nærmer vi oss tekstens klimaks med opptakten til dommen i ankomststrofene 23–25. Olaf har nådd Broksvalin, og Grutte Gråskjeggje, det vil si djevelen eller Odin, ankommer først og raskest (i strofe 23), i spissen for et følge fra nord, hvor det onde holder til i norrøn mytologi. Deretter kommer de himmelske kreftene sørfra, med sancte såle-Michael i front og Jesum Christ i neste posisjon. Her trer Olaf ut av observatørrolla og tilbyr tilhørerne sin egen reaksjon: Djevelen og hans følge synes han er verst, erkeengelen og hans følge er best.

I strofene 23 og 24 ankommer altså de lavere og de høyere maktene, og Olaf markerer sin forståelse av dem. Ellers følger han nokså passivt den angitte sti. Følgesvennen, som gjerne har en viktig rolle i visjonslitteraturen, mangler, men apokalypteforestillinga er veiledende i seg sjøl. Gudmora opptrer dessuten som en veiviser. Når Olaf har et veivalg, dukker hun opp som en guide som viser vei til Broksvalin. Brua til dødsriket må forseres, veivalget må tas (og rettes), og derfra er det undergangsmotivet som driver handlinga.

Bø forstår metaforikken i synderstrofene som en annen form for veiledning. Abstrakte tanker er legemliggjort, ikke som allegoriske bilder, men som en reisereportasje der reporteren iakttar

faktiske sjeler – med synlige spor etter skader de har pådratt seg gjennom syndene sine. Mens lærde teologer var vant til å tolke konkrete motiver i diktning som billedlige representasjoner av noe abstrakt, så forutsetter allmuen at sjelen er konkret og synlig – det vil si synlig for spesielt utvalgte visjonære eller synske personer. (Bø 2002, 40).

Spørsmålet er om disse antagelsene om det folkelige holder stand. Ifølge Bø skal syndene og syndenes straff forstås bokstavelig: Dersom du setter barnet ditt ut i skogen, må du slepe det med deg i skjærsilden, og dersom du får barn med søskenbarnet ditt, er du ikke lenger menneskelig. «En kan spørre seg hvorledes disse redslene appellerte til publikum», skriver han, og fortsetter:

Har visjonene nødvendigvis forutsatt at Helvete er et geografisk og fysisk «sted» et eller annet sted i universet, der mennesker tortureres i evighet? I så fall må visjonene ha hatt som hensikt å skremme folk til lydighet under kirkens bud, – eventuelt tilfredsstillende folks primitive hevnrang: – til pass for kjeltringer ... nå kan de få igjen! (Bø 2002, 30).

Vi kan også spørre oss om dette handler om dannelse eller underholdning, eller kanskje om begge deler. Den primitive hevnrangen Bø viser til, kan vel også sies å drives av en spottende humor. Synderne er kanskje konkrete, men beskrivelsene av dem er talende også fordi de er overdrevet. Blykåpa er uendelig tung. Samtidig er den himmelske kontrasten tilstede. I dette spennet mellom himmel og helvete kan vi i Arne Nordheims Draumkvedet-versjon høre en galgenhumoristisk undertone som kan sies å bli kaotisk eller bortimot hys-

terisk. Den skal vi stifte nærmere bekjentskap med etter hvert. Her skal vi nøye oss med å understøtte at det groteske er et integrert element i mange av middelalderens sjangere, også i den mer høyverdige hagiografien (Constantinou 2010, 44–45). Her kan vi sjølsagt også se til Dantes *Guddommelige komedie*. Poenget er uansett at det groteske er brukt som en kontrast til det hellige, det guddommelige og frelsen, og denne kontrasteringa har en underholdende funksjon, samtidig som den fungerer opplysende eller didaktisk, slik vi allerede har vært inne på.

Strofene 26–28 kunngjør sjølve dommen hvor den tilgivende erkeengelen tilgir synderne, mens strofe 29 og 30 er kontroversielle. Bø velger å se bort fra dem som et seinere, lutheransk dansk tillegg. Jeg meiner derimot at de har noen gode poenger. For det første fullfører de rammefortellinga: Vi er tilbake i fødesheimen, Olaf har våkna og forkynt. For det andre binder de balladen sammen ved å gjenta og dermed føre oss tilbake til det første omkvedet. Balladen avrundes altså med «Dæ va Olaf Åkneson som sove hæve så længje». Grunnen til at jeg er skeptisk til å se bort ifra disse strofene, er innstillinga til sjølve tekst-tradisjonen. Vi snakker om en ballade som har oppstått og er overlevert i en aktiv muntlig tradisjon. Den er sosialhistorisk og religionshistorisk interessant på grunn av sitt innhold, og jeg kan ikke se hvordan den slutter å være det med det danske tillegget. Hvor gammel, hvor «opprinnelig» og hvor «norsk» må strofen være for at vi skal akseptere den som del av det «ekte» kvadet og den «ekte» tradisjonen? Jeg meiner at ei slik innstilling vil føre til at vi må skrelle vekk mange lag av levende tradisjon og fornying.

Draumkvedet som bildekunst, musikk og drama

Johannesen starter sin Draumkvedet-utforskning med en påstand om at utdanning er den forfatterløse balladens uvenn, orallitteraturen blir skriftlyrikk. Dette er jeg enig i, men Draumkvedet lever også videre i mange andre og mer komplekse uttrykk enn skriftlyrikken, og noen av dem er utprega muntlige. Johannesen undersøker ikke hvordan Draumkvedet utvikler seg, men han utvider skrifttradisjonen fram til Nordheim med et kulturpolitisk stikk: «Maren Ramskeid dreg i helikopter med kultur- og forskingsstatsrådene Åse Kleveland og Gudmund Hernes (DNA) for å sjå og høyre Draumkvede (S) som ballettopera i Det Norske Teateret på Litlehamar i 1994.» (Johannesen 1993, 41). Til tross for den krasse tonen, stiller Johannesen seg her på siden av dateringsdiskusjonen og poengterer at Draumkvedet-tradisjonen er levende.

De sungne versjonene vi finner i dag, er oftest framføringer av Moltke Moes rekonstruerte versjon. Nå er det ikke slik at disse iterasjonene kun er videreførende bevaringer, også de har elementer av fornying, men de må først og fremst forstås i lys av folkemusikktradisjonen. I en videre teksttradisjon må vi spørre oss om det fornyende Draumkvedet også finnes andre steder. Nedenfor kommenteres kort «det visuelle Draumkvedet», før vi stopper opp ved Arne Nordheims Draumkvedet-iterasjon.

Det visuelle Draumkvedet

Det visuelle Draumkvedet har en like ustabil tradisjon som det skriftlige og det muntlige. En kontroversiell tidlig del av tradisjonen finnes i Floda kirke i Flodafors, Sverige. I denne gotiske kirkens nordlige sideskip ligger en bevart middelalderkirke med kalkmalerier av den svensk-tyske kunstneren Albertus Pictor (ca. 1440–ca. 1507). Maleriene forestiller en blanding av bibelske og balladiske motiver, og ballademotivene er stort sett gjenkjennelige i malerier som befinner seg i fire takhvelvinger. Der finner vi også det som enkelte mener er en

tidlig gjengivelse av den mest tradisjonelle Draumkvedet-illustrasjonen, nemlig St. Mikael som veier sjelene.⁵

Sentralt plassert i Pictors bilde ser vi en person i grønn kjortel. Han er lyshåret med en glorie rundt hodet, og i hendene holder han ei vekt med skåler formet som båter eller liggende månesigder. Midt i skåla til venstre, som veier tyngst, står eller sitter et hvitkledd barn. Under skåla til høyre henger en djevelliknende, grå figur med hender og føtter festet rundt skålas overside. Nesa stikker fram som et spisst horn, munnen ser ut til å være åpnet i et glis, buken, som presses mot vektskålas underside, er tjuk, og den lange halen, som henger ned i en bue, ender i ei tredelt klo. Over den samme vektskåla stikker profilen av en overkropp fram fra bildets ytterste høyre side. Den har hender med kloliknende fingre og hode med spiss nese og to horn.

Olav Solberg støtter seg på Jon Gunnar Jørgensen og meiner at ut fra konteksten er det nærliggende å tro at Draumkvedet er kilden til dette bildet (Solberg 2011, 69). Resten av maleriene i denne takhvelvinga er henta fra kjente middelalderballader. Solberg nevner et av disse:

frå den såkalla «Kappsiglingvisa» eller med dansk tittel: «Hellig-Olavs væddefart» (TSb b12). Denne visa handlar om sankt Olav som sigler om kapp med broren Harald til Trondheim. Den som når først fram, skal bli konge. Trass i at Harald dreg i veg med det same og Olav gir seg tid til å lyde messa, vinn helgenkongen kappsiglinga. I den norske tradisjonen er det bare bevart eit par strofer, men heile visa finst både på svensk og dansk. (Solberg 2011, 69).

Her er oppfatninga at tilknytninga til Draumkvedet er vag og at Solberg (2011) går langt i sin søken etter Draumkvedet-manuskriptet når han finner tematisk støtte i dette maleriet fra 1400-tallet. Hvis vi vil koble Pictors maleri til Draumkvedet, er det vel også nærliggende å spørre seg hvorfor forbindelsene ikke er tydeligere. Kunne vi ikke forvente en mer Draumkvedet-nær representasjon av Grutte Gråskjegg? Hvem er figuren med den store magen som sørger for at djevel-skåla får oppdrift? Og hvem er mennesket i den andre skåla? Er det Olav Åsteson?

La oss sammenligne Pictors maleri med en illustrasjon av sjeleveingsmotivet i et manuskript fra middelalderen:

5. Fotografiet jeg har forholdt meg til, kan dessverre ikke gjengis her. Det finnes mot slutten av bildene fra Floda kirke på et nettsted hvor Christer Malmberg har samlet og publisert fotografier av Albertus Pictors kirkemalerier. Se <http://christermalmberg.se/pictor/kyrkor/floda.php>. Et fritt tilgjengelig, men uskarpt fotografi av samme bilde finnes på nettstedet til Europeana: https://www.europeana.eu/portal/en/record/91631/shm_art_930603M1.html?q=floda#dcId=1581871807316&p=4



Figur 1: Sjelevelingsmotivet i manuskript fra 1300-tallet. Illustrasjonen er en miniatyr fra manuskriptet til en fransk versjon av Augustins *De Civitate Dei*, oversatt av Raoul de Presles ca. 1370, vol. 2, f 370r. Hentet fra <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60008043/f743.item.r=Fran%C3%A7ais%2022913>

Også denne illustrasjonen av St. Mikael har klare likheter med kalkmaleriet i Floda kirke. Djevelen ligner, og barna i skålvektene er til å kjenne igjen. I Pictors maleri ser vi også et barn, men det er ikke i seg sjøl et tegn på at Draumkvedet er brukt som forelegg. I kirkekunsten er sjelen forbundet med uskyld og derfor ofte representert som et barn. Poenget er at Pictor like gjerne kunne være inspirert av andre forelegg enn Draumkvedet.

Nyere visuelle framstillinger er i all hovedsak knyttet til Moltke Moes rekonstruerte skriftversjon. Disse er særlig bokutgivelser illustrert av ulike kunstnere, men Draumkvedet er også gjendiktet visuelt i andre medier og materialer. Torvald Moseids håndbroderte Draumkvedet-frise må kunne sies å være et høydepunkt i så måte. Ifølge Sørlandet Kunstmuseums omtale av verket, henter det «inspirasjon fra norsk folkekunst, bysantinsk kunst, og det verdenskjente Bayeux-teppet» (SKMU, 2018, 6). Moseids gjendiktning kobler sammen sekvenser, skikkelser og forestillinger fra visjonsdiktet, Bibelen og norsk folketro i et visuelt narrativ ispedd korte, broderte utsagn som henspiller på Draumkvedets beskrivelser, for eksempel «kåpa var av bly» (jf. Moes restitusjon, strofe 39) og «der isane brunne blå» (strofe 24). Kunstkritikeren Mona Gjessing beskriver denne fortellingas fornyende bruk av sting, former og farger på følgende vis:

Tonen i fortellingen settes an av spinkle, sirlige «streker», og et mylder av bittesmå mønstre og broderte friske blomster i de vakreste fargekombinasjoner som klinger mot en beige bakgrunn. Et glimt av Maria som oppsøkes av erkeengelen Gabriel glir over i en sekvens med Maria med det nyfødte Jesusbarnet i armene. Deretter introduseres visjonsdiktets hovedkarakter Olav Åsteson, som allerede har sovnet. Øynene er lukket, og de forfinede hendene hviler i fanget. Nederst på leggen utspiller det seg en kostelig kampscene mellom en engel og en detaljrikt utformet hårete djevel. Onde gestalter med meget underholdende oppsyn, dukker opp i bildesekvensene med

jevne mellomrom: med og uten røde øyne, med splittede ormetunger og truende håndbevegelser. Sammen med nitide skildringer av svarte kjerr og kratt, skaper de betydelig uro i en visuell fortelling som bobler over av skjønne markblomster, all verdens fugler i fart, vindliknende kast, og figurer som åpenbart har hengitt seg til troen. Til å begynne med er Olav Åsteson iført en tynn, hvit skjorte med røde broderier, men etter den store prøvelsen i det hinsidige, er skjorten revet i filler, blodet strømmer fra både knær, ansikt og hals. (Gjessing 2018).

Moseids monumentale broderifrise har vært utstilt flere steder, både her til lands og utenlands. Gjessings beskrivelse er fra en anmeldelse av utstillingen *Torvald Moseid: Draumkvedet* ved Sørlandet Kunstmuseum (SKMU) 18.11. 2017–21.01.2018.

I vår sammenheng er denne utstillinga av spesiell interesse fordi Arne Nordheims versjon av Draumkvedet ble avspilt i utstillingssalen. Gjessing gjør et poeng ut av dette når hun skriver at for hennes del ser hun ikke bort fra at avspillingen «i vesentlig grad» bidro til hennes opplevelse av Moseids verk (Gjessing 2018). Kanskje var musikken en av grunnene til at hun i anmeldelsen fokuserer på den broderte fortellingas tone, klang og rytme? Det er også nærliggende å tro at musikken har bidratt til Gjessings sammenliknende karakteristikk når hun skriver at ved hjelp av «broderi rett på sammensydd linstoff av varierende format, med enkel leggsøm, og med en kastesøm som ikke bare hindrer frynser, men underveis skifter farge i takt med nye sekvenser, skapes følelsen av energisk, utålmodig musikalsk improvisasjon» (Gjessing 2018). Først og fremst vil jeg likevel tro at Nordheims musikk bidro til å understreke dramatikken i Moseids Draumkvedet.

Det multimediale Draumkvedet

Nordheims Draumkvedet-komposisjon ble skapt i forbindelse med kulturprogrammet til de 17. olympiske vinterlekene på Lillehammer. Den ble unnfanga som del av ei teateroppsetning, med dramatekst tilrettelagt av Ola E. Bøe og Halldis Moren Vesaas og med Bentein Baardsson som regissør. Stykket ble urframført på Lillehammer i 1994 og deretter satt opp med 40 forestillinger på Det norske teater.

I denne multimediale versjonen er det sannelig visjonens dramatikk som spilles opp. Verbaltekstlig blir den særlig tydelig på grunn av et utvida persongalleri med Lucifer og Urkvinna som de mest framtreddende, dramatiserende tilleggene. De kan forstås som stemme- og legemliggjøringer av noen av grunntemaene fra Draumkvedet O, S og F. Lucifer understreker den didaktiske linja og blir en advarsel for alle syndere, mens Urkvinna blir en drivkraft både for narrativet og for Olav (og menneskeheten). Det er også slik at Nordheims tydeligste musikalske fornyelser, det vil si de som i størst grad spiller på elektroniske elementer, høres når disse to karakterene opptre. Musikalsk gjør visjonens dramatikk seg dessuten sterkt gjeldende i spillet mellom ulike soliststemmer og framføringas kor. Fortellinga drives i flere sekvenser fram av solister som resiterer og synger de to første versene av en Draumkvedet-strofe, før koret, som i ulike sammenhenger består av djevler, engler og menighet, gjentar eller svarer med ett av omkvedene. Som i det greske dramaet blir koret dermed en veileder som perspektiverer og styrer protagonistens reise. Koret og andre karakterer overtar dermed deler av den visjonæres narrativ, og Olav sjøl framstår som mer av en dramatisert deltaker i sin egen visjon enn en observatør og forteller.

Nordheims Draumkvedet er inndelt i 14 scener eller lydspor, som foretrekkes her etter som artikkelen baserer seg på CD-versjonen (Nordheim 2006). De har følgende titler: «Påkalling», «Framfor Kyrkjeporten», «I kyrkja», «I Auroheimen», «Englemøte», «Gjallarbrui», «På Veg», «I Pilegrims-kyrkja», «Grutte Graaskjegg», «Straffene», «Ljos i Mørkret»,

«Sjelenes Samlingsstad», «Sælprisinga» og «Draumar Mange». I disse lydsporene gjenfinner vi innslag fra flere tidligere versjoner, for eksempel den første strofen fra Ramskeid-oppskrifta: «Olav han var i voksteren ven». I Nordheim-versjonen opptrer den etter minstrelstrofen som vi kjenner fra oppskriftene etter Anne Lillegård.

Men det er Moltke Moes restitusjon som framstår som det viktigste grunnlaget for inndeling så vel som innholdet i Nordheim-komposisjonens lydspor. Ordlyden i minstrelstrofen er bortimot identisk med restitusjonens: «Vi' du me lye, eg kvea kan / um einkvan nytan drengjen, / alt um'n Olav Åsteson, / som heve sovi so lengje». Avvikene som finnes, dreier seg om språklig normering og modernisering (f.eks. *vi'* – *vil*, *lye* – *lyde*, *kvea* – *kveda*, *um* – *om*, *lengji* – *lengje*). I den innspilte versjonen kan noen avvik kanskje også tilskrives sangerens dialekter og preferanser. Om lag halvparten av Moes strofer gjenfinnes (27 av 52). De avbrytes eller følges stadig vekk av dramatiserte dialogsekvenser, men rekkefølgen er stort sett den samme. I forbindelse med sælstrofene får vi imidlertid et viktig brudd i kronologien, som henger sammen med de omtalte dramatiserende grepene. I de tradisjonelle oppskriftene er vi vant med at de er Olavs syner som blir presentert. Det er han som gjenforteller og skildrer det han har sett i den andre heimen, altså i det hinsidige. Hos Nordheim er synene legemliggjort og formidlet av andre stemmer. I Moes restitusjon ser Olav syndernes skjebne i opptakten til domsavsigelsen. Hos Nordheim er det henholdsvis Djevelen og St. Mikael som advarer om hva som skjer med syndere og forteller hvordan det går med de som er gode i det virkelige liv. Disse strofene framstår dermed som en del av sjølve dommen, snarere enn observasjoner fra skjærsilden. Liturgien som følges, samsvarer likevel med Moes autoriserte restitusjon. Vi er i Olavs og vår egen sjøransakelse, og det er den personlige, foreløpige dommen vi forholder oss til.

Nordheim-versjonen spenner i tillegg over utvidelser og nyskrevne partier som først og fremst er knytta til karakterene Olav møter i det hinsidige. Verket åpner med et latinsk bibel-sitat, lett redigert etter Klagesangene i *Vulgata*: «Clamavit cor eorum ad Dominum/Deduc quasi torrentem lacrimas/per diem et per noctem, Domine.»⁶ Kirkesangen peker muligens mot Himmelen og lyset, men sitatets innhold viser snarere til Draumkvedets eskatologiske motiver. Klagesangene beskriver jo Jerusalems fall, og tematikken kan godt beskrives som apokalyptisk. Herrens ord til profeten Jeremia viser dessuten, som Draumkvedet, spenningen mellom anger og synd på den ene sida og en nådig, tilgivende Gud på den andre. Allerede her tydeliggjøres korets funksjon. Komposisjonen dveler ved de himmelske kreftene i og med gjentakelsene og den musikalske progresjonen, men Olavs tilstand er i fluks gjennom Nordheims versjon. De mange musikalske lagene gir Olav et større følelsesmessig spenn, som tilhøreren følger og føler. Vi blir vekselvis stadig mer angrende for våre synder, forført av djevelen, og vekselvis stadig mer oppløfta av nåde.

Den dramatiske og urovekkende åpninga understrekes av måten Urkvinna presenterer seg på: Hun er ikke mørket, men både det naturlige og det mystiske. Slik åpner hun det store spennet i Draumkvedet. Urkvinna opptrer to ganger, i kraftfulle, dramatiske passasjer. Som leverandør av det første Draumkvedet-verset påkaller hun oppmerksomhet, både fra Olavs tilhørere på kirketrappa og fra nåtidige lyttere: «Vil du meg lyde, eg kvea kan». I denne påkallinga framstår hun som en provoserende kontrast til lovprisinga. Nordheim sjøl beskriver åpninga slik i et intervju med Yisrael Daliot:

6. Her gjengis hele bibelverset i vår tids Bibel-oversettelse med parentes rundt det som er utelatt i Nordheim-komposisjonens latin-sitat: Hjertet roper til Herren. / La tårene renne som bekker, / (du mur rundt datter Sion,) / både dag og natt! (Unn deg ikke hvile, / la ikke øyet få ro!) (Bibelen 2011, Klagesangene 2.18).

Det begynner med at melodiene leter seg fram i stummende mørke, og der kommer Pernille (Anker, mitt tillegg) ut av dette mørket som en stor skapning, som folkemusikken selv. Og under der ligger det drypp, dryppende som om du er i en av de store våte katedraler eller huler, og at det drypper fra takene, store tunge dråper. Wop, wop, wop! Og etter hvert så blir det mer og mer Draumkvedet, det blir mer og mer folketone, nærmest en avskrift av folketonen, så løser det seg opp, og det blir mer og mer mitt stoff og mer konsertant. Plutselig er det moderne musikk med forskjellige moderne teknikker, med elektronisk musikk og med folkeinstrumenter. (Daliot 2001, 105–106).

Den andre gangen Urkvinna opptrer, kommer hun inn som et skikkelig uromoment etter det sakrale pilegrimskirkepartiet. Først har vi altså lovsang, så den nærmest groteske Urkvinna som spotter Olav Åsteson. Språket er uforståelig, og stilen er voldsom, rå og atonal når hun utforsker vokalens grenser. Etter hvert framstår hun klarere i tonen, og når hun maner Olav til å makte synene han står overfor, er språket klart og forståelig: «Reis du deg».

I den innspilte versjonen synges Urkvinna av folkesangeren Unni Løvlid, som har medvirket til fornyelser av Draumkvedet også i seinere tid. Det er et tydelig slektskap mellom Nordheims versjon og ei oppsetning som Løvlid har skapt sammen med cellisten Martin Thelin og videokunsteren Boya Bøckman. Denne oppsetninga, som ble urframført i Eidsborg stavkirke i Vest-Telemark i 2015, er en eksperimentell, multimedial Draumkvedet-versjon basert på oppskrifta etter Maren Ramskeid. Men Løvlid har tatt med seg Urkvinna, og vi finner også musikalske referanser til karakteristiske Nordheimske klokker og klanger.

Slik Daliot beskriver Nordheim-verket i cd-versjonens liner-notes, er imidlertid de fleste karakterene personer som vi kjenner igjen fra Draumkvedet-tradisjonen (Daliot 2006). Grutte Gråskjegg er en av dem. Han synges av barytonen Frank Havrøy og leverer strofene hvor de store maktene ankommer. I Draumkvedet F-tradisjonen er denne karakteren vanligvis forstått som djevelen, og navnet tilskrives den norrøne gudehøvdingen:

Navnet går tilbake til Odin. Ifølge norrøn mytologi viste han seg ofte som en gammel gråhåret mann med langt skjegg [...]. Det er nærliggende å tenke seg at kirka nå mens kristendommen ennå er ny i landet, har valgt seg ut den fremste av de gamle gudene, og gjort nettopp *han* til den største djevelen. Dermed har de på en snedig måte fått stempla hele den gamle gudedeflokken som djevlesk krapyl. (Bø 2002, 40–41).

Bøs forklaring virker rimelig. Grutte Gråskjegg leder gjengen fra nord, som ankommer i Ramskeids 23. strofe som deretter kontrasteres med de gode fra sør i strofe 24. Vi veit jo at kristninga av Norge innebar et blodig oppgjør med de hedenske gudene og deres tilhengere. Å gjøre hovedguden til sjølve djevelen passer slik sett godt inn i et større historisk bilde. Åsatru blir djevledyrking, og vantro – eller feil tro – kan forstås som den største synden i Draumkvedet.

Grutte Gråskjegg og Lucifer framstår uten tvil som ulike karakterer i Nordheims versjon, men det er grunn til å spørre om ikke også Lucifer framstilles som sjølve djevelen, det vil si som «Den onde når han viser seg forkledd i skjønnhet» (Seim 2019). Basert på forestillingen om Den onde som en fallen engel, er det jo kristen tradisjon for å bruke Lucifer som ett av flere navn på Satan. Hos Nordheim introduseres han allerede ved Olavs ankomst i det hinsidige, og både i teaterversjonen og den innspilte versjonen gestaltes han som en myndig og autoritær tenor av Sigve Bøe. Mange av versene hans framføres dessuten som replikker som på gjentagende, insisterende vis legger hevd på Olavs sjel.

Draumkvedets kjente iterasjoner beskriver en vandring gjennom det hinsidige hvor Olav

ser pinslene og gevinstene som følger av livets handlinger. I Nordheims versjon stemmelegges de himmelske og djevelske kreftene; i sceneversjonen legemliggjøres de også. De kommuniserer, lokker og leiker med Olav slik at vi forblir i skjærsilden på mer vedvarende vis. I tradisjonsbundne iterasjoner overlates mer til publikummet ved kirketrappa og til dagens lytter/leser. I Nordheims variant blir vi dratt med inn i verkets fortolkning av Olavs posisjon. Der Draumkvedet er didaktisk og stadig trekker tilhøreren eller leseren mot den retrospektive refleksjonen over menneskelig moral, forblir vi altså i større grad i Olavs sted, der han kjemper i sin bekjennelse, i spennet mellom himmel og helvete. De dramatiske og eksistensielle momentene dveles ved når Olav lokkes og dras av djevelen og smådjevle, og frelses og trøstes av englekoret.

Nordheims musikk har de tradisjonelle Draumkvedet-melodiene som utgangspunkt, men nye elementer er lagt til og mye er nykomponert:

In Draumkvedet [...], a digital synthesizer was added to the orchestra as a more or less conventional instrument. In addition, a MIDI-controlled sampler was used to play for instance bell sounds and other effects that were part of the dramatic narrative. (Nordal 2018, 262–63).

Synthen går, som vi hører, inn i orkesteret, mens de andre sampla effektene er mer markerte. De fungerer for å markere dramatiske høydepunkt, men overgangene er også glidende. Nordheim vever seg inn i og ut av både den musikalske og den tekstlige Draumkvedet-tradisjonen, slik vi kjenner den, i det han kaller «transformasjoner av de forskjellige folketonene» (Daliot 2001, 106). På den måten blir det fremdeles de ulike omkvedene som bærer oppe en gjenkjennelig musikalsk sammenheng og utvikling.

Som hos Moltke Moe ender Draumkvedets visjonsfortelling også her i den foreløpige dommen, men Nordheims versjon rommer på samme tid dommens og kvadets teologiske, sjangermessige og motiviske ambivalens. Når dommen skal falle, bæres det bud om djevelens ankomst, ledsaga av hans instrument, hardingfela. Vi kunne kanskje forvente en elektronisk Nordheimsk fest i en slik sammenheng, men ankomsten er klokkeklar før helvetet åpner seg etter hvert, tydeligst i det Grutte Gråskjegg ankommer. Den første elektroniske eksplosjonen kommer i det Olav trer inn i det hinsidige. Denne sekvensen bæres oppe av en psykedelisk kakofoni som er et tydelig brudd med det foregående. Vi hører det massive møtet med en kaotisk hinsidig virkelighet, vi hører himmel og helvete, vekselvis og samtidig. I de første scenene etter påkallinga, det vil si «Framfor kyrkjeporten» (scene 2) og «I kyrkja» (scene 3), som danner rammefortellinga i den kjente jordiske tilværelsen, følges de tradisjonelle melodiene i større grad, sjøl om de veves sammen med salmer, kirkesang og andre musikalske elementer. Også her finner vi altså musikalske fornyelser, men det er i de mer dramatiske sekvensene at Nordheims signatur kommer tydeligst fram, slik Ola Nordal beskriver den: «Nordheim's sound from this period is characterized by crisp and clear high-pitched bell-like sounds, often in combination with dark boomy sounds, most of the time drenched in digital reverb and echo»⁷ (Nordal 2018, 262).

7. Denne karakteristikken gjelder ikke bare Draumkvedet, men hele den perioden i Arne Nordheims utvikling som Nordal kaller hans fjerde fase. Draumkvedet trekker han inn i forbifarten, men han oppgir også dette som et sentralt Nordheim-verk, og karakteristikken er dekkende.

Levende tradisjon betinger (for)ny(ende) aktivitet

Draumkvedets versjoner er, som all sanglyrikk, komplekse uttrykk som drar veksler på flere semiotiske ressurser og modaliteter. I denne artikkelen har vi først og fremst oppholdt oss ved hvordan Olavs visjon blir en suspendert tilstand mellom lys og mørke, himmel og helvete i Arne Nordheims Draumkvedet-versjon. Det kan nok diskuteres om dette er et verk som baserer seg på Draumkvedet-balladen, men samtidig vever den sammen med så mange nye elementer at det ikke fornyer, men først og fremst bryter med tradisjonen. Det kan også diskuteres om Nordheim bidrar til å lage ei ny linje i tradisjonen når Unni Løvlid tar med seg Urkvinnas inn i nye opptredener og tradisjoner. Det jeg har løfta fram i denne artikkelen er imidlertid at Nordheim-versjonen uansett er et verk som ikke bare forholder seg til, men som også fornyer både skrifttradisjonen (Draumkvedet S), den muntlige tradisjonen (Draumkvedet O), den musikalske tradisjonen (Draumkvedet M) og det vi i nyere tid kan kalle en multimedial tradisjon (Draumkvedet MM).

Draumkvedet har en broket tradisjon med mange oppskrifter som varierer i lengde og språk. Men innholdet i Draumkvedet-visjonen står forholdsvis fast, og sjøl om Nordheims versjon er både dramatisk og dramatiserende, forholder også den seg til denne tradisjonen. Dette er umiskjennelig *Draumkvedet*, ikke et verk der balladen slik vi kjenner den, inngår som intertekst. Og det er nettopp på grunn av tradisjonens grunnleggende åpenhet at verket oppleves slik, også med sine nye strofer. Disse strofene, framført av stemmer som utfordres til randen av sin rekkevidde, forblir nok i randsona av Draumkvedet-tradisjonen, men Nordheims komposisjon bærer samtidig oppe det bestandig fornyende som stemmens singularitet tilfører både det nye verket og nye framføringer av det. For folkesangere har denne singulariteten alltid gitt rom for egen ornamentikk. Nordheims komposisjon var utvilsomt fornyende i det den ble skrevet og urframført, men også for nye oppføringer og innspillinger som er nokså tro mot Nordheims partitur, ligger det en mulighet til fornyende kraft i stemmene som bærer fram Draumkvedet.

Draumkvedet-tradisjonens fortsettelse er helt avhengig av at stoffet brukes, nytolkes og gjenskapes i stadig nye framføringer. La oss derfor, på optimistisk vis, avslutte med å minne hverandre om at tradisjonen, og fornyelsen av den, spiller seg ut mange andre steder enn de vi har vært innom her. Draumkvedet synges og spilles i kirker, på skoler og i kulturhus, av profesjonelle og amatører. Det leses, synges og dramatiseres, det lyttes til, diskuteres og tolkes – på de samme stedene, og på interdisiplinært, akademisk vis. Olavs reise i det hinsidige fortelles og formidles dermed på stadig nye steder og måter, og dessuten med hjelp av teknologi som åpner opp for nye muligheter og distribusjonskanaler. Det gir utfordringer og fordeler som bidrar til å holde Draumkvedet-aktiviteten levende i det nyskapende spennet mellom tradisjon og fornyelse.

Litteratur

- Alver, Brynjulf. 1971. *Draumkvedet: Folkeviser eller lærd kopidiktning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andås, Margrete Syrstad. 2008. «The octagon doorway: A question of purity and danger?» I *Ornament and order: Essays on Viking and Northern medieval art for Signe Horn Fuglesang*, redigert av Margrethe C. Stang og Kristin Bliksrud Aavitsland, 97–134. Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Bø, Gudleiv og Myhren, Magne. 2002. *Draumkvedet – diktverket og teksthistoria*. Oslo: Novus forlag.
- Dalot, Yisrael. 2006. «Draumkvedet: Gammel skatt i ny drakt». Liner-notes til CD-utgivelsen *Draumkvedet* av Arne Nordheim.
- Dalot, Yisrael. 2001. *Klingende ord: Samtaler med Arne Nordheim*. Oslo: Aschehoug.
- Derrida, Jacques. 1988. *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

- Derrida, Jacques. 1992. *Acts of Literature*. New York: Routledge.
- Diesen, Even Iglund. 2018. «Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på ordentlig!»: en studie i norsk raplyrikk. Ph.d.-avhandling, Høgskolen i Innlandet.
- Constantinou, Stavroula. 2010. «Grotesque bodies in hagiographical tales: The monstrous and the uncanny in Byzantine collections of miracle stories». *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 64: 43–54. Hentet fra: <http://www.jstor.org/stable/41480880>
- Gjessing, Mona. 2018. «Storslått og skremmende rapport fra den andre siden». *Billedkunst* 44 (1): 104–106. Hentet fra <https://www.norskebilledkunstnere.no/billedkunst/aktuelt/storslatt-og-skremmende-rapport-fra-den-andre-siden/>
- Hambro, Cathinka. 2009. «Himmel og helvete i irsk versjon». I *Tundals visjon*, oversatt og med etterord av Jan W. Dietrichson, innledende essay av Cathinka Hambro. Bok i serien *Verdens hellige skrifter*, red. av Jens Braarvik, Alf van der Hagen og Tor Åge Bringsværd. Oslo: Bokklubben.
- Johannesen, Georg. 1993. *Draumkvede 1993: Tre essay om norsk folkedikting*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Mortensson-Egnund, Ivar. 1926. *Gjallarbrui: ei diktbok um Draumkvede-skalden: (ein norsk mystikar i millomalderen)*. Oslo: Cammermeyer.
- Nes, Otto. 1997. «Forord». I *Fra salmer til skjemteviser* av M. B. Landstad, en antologi redigert av Otto Nes. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Nordal, Ola. 2018. «Between Poetry and Catastrophe»: A Study on the Electroacoustic Music of Arne Nordheim. Ph.d.-avhandling, NTNU.
- Nordheim, Arne. 2006. *Draumkvedet*. Njål Sparbo, baritone; Unni Løvlid, vocal; Torunn Østrem Ossum, mezzo; Carl Høgset, countertenor; Rasmus Høgset, countertenor; Frank Havrøy, baritone; Sigve Bøe, tenor; Kjell Viig, tenor; Benjamin Isaksen, boy soprano; Åshild Breie Nyhus, Hardanger fiddle; Mats Claesson, electronic sounddesign; Paul Ottar Haga, recitation; Sigmund Sæverud, recitation; Grex Vocalis; Norwegian Radio Orchestra; Ingar Bergby, conductor. CD.
- Seim, Turid Karlsen. 2019, 2. juli. «Lucifer». I *Store norske leksikon*. Hentet 19. september 2019 fra <https://snl.no/Lucifer>
- Solberg, Olav. 2011. «'Paa gammelt Maal og paa Pergament'. Har det funnest ein skriftleg norsk balladetradisjon?» *Maal og minne*, 2011 (2): 67–95.
- Steinsland, Gro. 2004. «Innledende essay». I *Draumkvedet og tekster fra norrøn middelalder*, utvalg og innledende essay av Gro Steinsland, bok i serien *Verdens hellige skrifter*, red. av Jens Braarvik, Alf van der Hagen og Tor Åge Bringsværd. Oslo: Bokklubben.
- Sørlandets kunstmuseum 2018. *Årsrapport 2018*. Hentet fra <https://www.skmu.no/content/uploads/%C3%85rsrapport-2018.pdf>
- Wellendorf, Jonas. 2008. «Apocalypse now? The *Draumkvæde* and visionary literature». I *Oral Art Forms and their Passage into Writing*, redigert av Else Mundal & Jonas Wellendorf, 135–149. København: Museum Tusulanum Press.