Bacheloroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

Astrid Thue Voss

Forførelsesfremstillinger fra folkediktning til postmodernisme: En komparativ analyse av "Elverskud", "Erlkönig" og "The Erl-King"

Bacheloroppgave i Allmenn litteraturvitenskap
Veileder: Knut Ove Eliassen
Mai 2020

NTNU
Norwegian University of
Science and Technology

Astrid Thue Voss

Forførelsesfremstillinger fra folkediktning til postmodernisme: En komparativ analyse av "Elverskud", "Erlkönig" og "The Erl-King"

Bacheloroppgave i Allmenn litteraturvitenskap
Veileder: Knut Ove Eliassen
Mai 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

NTNU
Kunnskap for en bedre verden

Innholdsfortegnelse

1. Innledning **1**

2. Om forførelse i folkediktningen **1**

3. Om forførelsesbegrepet **3**

4. Analyse av "Elverskud" **4**

5. Om libertinske forførelsesstrategier **10**

6. Analyse av «Erlkönig» av Johan Wolfgang von Goethe **10**

7. Analyse av "The Erl-King" av Angela Carter **16**

8. Om postmodernistisk forførelsesteori **24**

9. Sammenligning av "Elverskud", "Erlkönig" og "The Erl-King" **26**

10. Konklusjon **28**

Vedlegg .....

1. Elverskud .....

2. Erlkönig .....

1. Innledning

I denne komparative analysen vil jeg gå nærmere inn på to verk tilknyttet Johan Wolfgang von Goethes dikt "Erlkönig" (1782). Fra folkediktningen vil jeg trekke fram den danske folkevisen "Elverskud" og fra postmodernismen novellen "The Erl-King" (1979) av Angela Carter. Formålet med denne analysen er å kaste nytt lys over forførelsesbegrepet slik det framstår i disse verkene, og særlig i tilknytning til folketroen og alvemotivet. For å gjøre dette vil jeg trekke inn forførelsesteori fra henholdsvis folkediktning, romantikken/ libertinismen og postmodernismen, og undersøke hvorvidt det er mulig å trekke en linje fra disse teoriene til forførelsen slik den framstår i de tre tekstene. Det vil også være nødvendig å trekke inn tematikk som relaterer seg direkte til forførelse. Herunder er begrepene fiksjon, performativitet, kjærlighet, erotikk og død sentrale.

2. Om forførelse i folkediktningen

I forbindelse med folkediktningen er det sentralt å nyansere forførelsesbegrepet i kraft av begrepene *entführen*, *verführen* og *verlocken*; på norsk *bortføre*, *forføre* og *forlokke*. Ordene er hentet fra de tyske litteratur- og språkforskerne Jacob og Willhelm Grimms omfattende verk *Deutsches Wörterbuch* (fra 1854, ferdigstilt i 1961).

Entführen, eller bortføre, handler om frarøvelse i bokstavelig eller overført betydning (Grimm & Grimm, 2017a). I folkediktningen er bergtakingsmotivet et godt eksempel på dette. Ifølge gammel folketro kan offeret bli *hustjålen* av demoniske makter. Det vil si at dets bevissthet forsvinner helt i en annen, magisk verden (Kaspersen, Kværndrup, Lönnroth & Olsen, 1984, s. 505). Dette tilfører begrepet i tillegg et interessant metaaspekt med tanke på litterær forførelse, eller fiksjonsforførelse.

Forførelse relaterer seg nemlig direkte til litteraturens performative aspekt, til litteraturen som medium. Enten det er tale om muntlig eller skriftlig diktning, forsøker den å formidle en historie. Man kan argumentere for at den forutsetter at tilhøreren lar seg forføre av fiksjonen. Spørsmålet i forbindelse med bortførelsesbegrepet blir da om dette også peker på litteraturens evne til å føre sine lesere *bort* fra virkeligheten og *inn* i et fiktivt univers.

Dette er et konsept som forøvrig også går igjen i definisjonen av *verführen*, i betydningen å føre bort til et annet/falskt sted eller å føre på avveie (Grimm & Grimm, 2017b). Et eksempel på en slik overgang er døden. Forførelsen gjelder ikke bare mennesker, men også fenomener, jf. «der Wind verführt uns mit gewalt» (Grimm & Grimm, 2017b). Forførelsesbegrepet knyttes til djevelen, og til hans evne til å plassere forføreriske drømmer i

folks hoder (Grimm & Grimm, 2017b). Dermed inkluderes både naturlige og overnaturlige krefter i forførelsesbegrepet. Godt representert er forøvrig uttrykket «jemandes Herz zu verführen». Forførelsen handler altså ikke bare om erotikk, men også om kjærlighet. Ved hjelp av forførelsens kunst kan man vinne noens hjerte.

Verlocken, eller forlokke, forekommer i to betydninger; opprinnelig betydde det å føre vekk ved hjelp av lokkerop, en betydning som forøvrig er sterkt tilknyttet folkediktningen. Den andre betydningen benyttes overført, i betydningen å forlokke noens sjel, å korrumpere og forføre den. I folkediktningen knytter man gjerne begreper og fenomener til mytiske vesener. Når det gjelder forførelse er alveskikkelsen den mest sentrale. Alvemotivet går igjen i både "Elverskud", "Erlkönig" og "The Erl-King". Dette er kanskje særlig tydelig hva angår tittelvalget i de tre verkene. Alver er en form for vetter, en type naturånder med mer eller mindre menneskelige trekk (Egerkrans, 2018, s. 18). De er en del av naturen, noe som gjør dem til illusjonsmestre:

> I likhet med naturen, som er i konstant endring, forandrer mange av [vettene] skikkelse uten stans [...] De kan opptre i vakre, overdådige klær, mer blendende enn de flotteste adelsfolk, eller gli helt inn i naturen i form av en morken stubbe eller en gammel rotvelte. (Egerkrans, 2018, s. 13)

Dette er en egenskap som kan vise seg å være særlig nyttig i forbindelse med forførelse. De går under samlebetegnelsen *underjordiske*. Det vil si vesener som lever i vår virkelighet, men som samtidig er atskilt i et eget rike. Dette riket kan være enten mørkt og skyggefullt, en utopi eller et paradis (Sky, 2003, s. 13). I dansk folketro bor *ellerfolket* i bakker og hauger, men det er i skogen de danser, «i skumringen eller grålysningen, de mest magiske tidene på døgnet da alle grenser viskes ut, da lys blir mørke og svart blir hvitt.» (Egerkrans, 2018, s. 27) Sentrale begreper i forbindelse med alvenes forførelse er fortryllelse og magi, og herunder begrepspar som fantasi og virkelighet og godt og ondt. Viktig å påpeke er at «det hender at de lokker forbipasserende mennesker med seg i dansen.» (Egerkrans, 2018, s. 27). Sentralt står ideen om performativitet ettersom alvene forfører gjennom auditive og visuelle kunstarter som sang, dans og musikk. Bruken av alvemotiver i litteraturen fungerer følgelig indirekte som en metafiksjonell kommentar som sier noe om fiksjonens forførende funksjon.

Alveskikkelsen har utviklet seg gjennom historien, og har følgelig blitt påvirket av henholdsvis kristendom, romantikk og populærkultur. De har blant annet vært tilknyttet fruktbarhet, skjebne, fortryllelse, død og forførelse (Sky, 2003, s. 51, 56 & 57). Med kristendommen ble alver gjerne ansett som demoniske og svarte, og pilene deres var ifølge folketroen laget av djevelen selv (Sky, 2003, s. 68). Dette er med på å forme

alvefremstillingen i “Elverskud”, “Erlkönig” og “The Erl-King”, der forførelsen først og fremst framstilles som en urgammel, destruktiv kraft som bare bærer med seg død og ulykke.

Med romantikken vender litteraturen seg innover, og alvene slutter å være en selvstendig størrelse utenfor mennesket (Sky, 2003, s. 74). De blir en den av en indre, kreativ verden, og knytter seg dermed tettere til fiksjonsbegrepet. Det samme gjelder for alvene i postmodernismen, som kanskje først og fremst betraktes som fantasifigurer. I romantikken henger riktignok noen av funksjonene fra folkediktningen igjen, som at de gjerne tilknyttes «uforklarlige krefter i menneskelivet, som sykdom, ulykker eller dødsfall» (Sky, 2003, s. 57).

3. Om forførelsesbegrepet

Begrepet *forførelse* (på dansk som på norsk) stammer fra middelnedertysk *vorvōren* med grunnbetydningen «å føre vill» ("forføre," 2017). Det franske *séduction* og engelske *seduction* stammer fra latin. Begrepet kan nå tolkes både i bokstavelig og overført betydning. Den bokstavelige betydningen stammer fra det latinske *seducere* «å føre vill, å lede på villspor» eller «få noen til å forlate sin plikt», opprinnelig brukt i forbindelse med tro eller handling. Den overførte betydningen, spesifikt «å korrumpere» i seksuell forstand, oppstod først med det middelfranske *séduire*, fra latinsk *subducere*: «å føre bort, å lede på villspor» eller «å forføre, å lure» ("seduce (v.)," u.å.; "seduction (n.)," u.å.). Tradisjonelt har forførelsesbegrepet en negativ klang[1].

I dag kretser definisjonen av *forførelse* i de fleste ordbøker omkring erotikk og sensualitet. I dette ligger det både positive og negative konnotasjoner. Forføreren kan sjarmere og fortrylle og/eller friste og fange. I litteraturen finnes det mange eksempler på forførelsesskikkelser, enten det er i form av kjente skikkelser som Don Juan, Kierkegaards forfører fra *Forførerens dagbok*, eller mytiske skikkelser som nymfen Kalypso fra *Odysseen* eller alvene i “Elverskud”. Begrepet har blitt grundig utforsket i forbindelse med libertinismen (se f.eks. *Libertinske strategier 1620-1789* av *Stene-Johansen (1996)*). Forførelse er dessuten et berømt begrep innen den kritiske sosiologien. Det utforskes av Jean Baudrillard i hans bok *De la Séduction* (1979), som jeg vil går inn på senere.

[1] I bibelen anvendes forførelse utelukkende i negativt forstand i tilknytning til djevelen, til falskhet, begjær og hedendom .

4. Analyse av “Elverskud”

Den danske folkevisen “Elve(r)skud”, også referert til som «Her Oluf hand rider saa vide», er en naturmytisk middelalderballade, eller «Tryllevise». Det vil si at den inneholder overnaturlige vesener, i dette tilfellet alver (på gammeldansk kalt *eller*). “Elverskud” er en paneuropeisk ballade, muligens med røtter fra hoffkulturen i 1100-tallets Frankrike (Hennig, 1956, s. 230; Kværndrup, 2006, s. 106). Den finnes i flere varianter på mange ulike språk. På norsk går den hovedsakelig under navnet *Olav Liljekrans*. Det er registrert hele 46 forskjellige oppskrifter og restitusjoner av denne visen ("Olav Liljekrans," 2008). “Elverskud” forekommer ikke med sitt gjenkjennelige alvemotiv før i folkloristen Peder Syvs overlevering fra 1695. Denne versjonen er særlig kjent fordi den, via en tysk oversettelse av Johan Gottfried von Herder, skal ha inspirert Goethe til å skrive sin berømte kunstballade “Erlkönig” (1782) (Falk, 1970; Rodger, 1960, 1964).

Ballade defineres som en «episk, fortellende folkevise som bygger på et muntlig forelegg» (Lothe, Refsum, Solberg & Kittang, 2007, s. 18). Ettersom folkediktningen er en muntlig sjanger er det usikkert hvor visene kommer fra Ettersom folkediktningen ikke ble ansett for å være høyverdig litteratur tok det også tid før visene ble skrevet ned. Diktning er først og fremst et sosialt prosjekt. Visen er ment for å huskes. Innholdet formidles derfor på en måte som egner seg for senere formidling og framføring.

Folkevisen kjennetegnes av en fri stil med jevn rytmikk, bruk av billedrikt språk, halvrim og gjentagelser. Den nordiske balladen er typisk strofisk med enderim og omkved (Alver, 2019). Innholdet er konsentrert og handlingsmettet; den er på samme tid episk (objektivt fortellende) og lyrisk (poetisk), men først og fremst dramatisk, for eksempel med bruk av scener og dialog (Andersen, 2012). Fortelleren er som regel utenforstående og avstår fra subjektive vurderinger. Den langt nyere kunstballadegenren er skrevet etter mønster av balladene. Den vokste fram i løpet av renessansen og romantikken, og fikk økt oppmerksomhet blant annet ved hjelp av kjente diktere som Goethe (Lothe et al., 2007, s. 18).

Ettersom folkediktningen er en muntlig sjanger er det vanskelig å oppdrive skriftlige versjoner av visene. Innsamling og nedskrivning av folkevisene ble først vanlig utover 17- og 1800-tallet. De skriftlige versjonene bærer preg av å ha gått igjennom en lang muntlig utvikling før de ble skrevet ned. I analysen vil jeg ta utgangspunkt i Peder Syvs versjon av Elverskud fra 1695 slik den framstår i *Edhundrede utvalde danske viser* fra 1739. det var denne Johan Gottfried von Herder brukte som forelegg for “Erlkönigs Tochter” (Zipfel, 2017, s. 117).

“Elverskud” handler om *Her Oluf* som rir ut for å invitere til bryllupet sitt. I lunden møter han de dansende alvene. Alvekongens datter forsøker å lokke ham til å bli med i dansen, men den trofaste Oluf sier nei, selv når hun frister ham med gull og dyre gaver. Til slutt retter hun sin pil mot Oluf og påfører ham et elverskud før hun sender ham hjemover. *Elverskud* er definert som en «plutseligt opstået, ofte dødbringende sygdom eller smerte som ifølge dansk folketro fremkaldes af elverfolk ved pileskud» ("elverskud," 2003).

Hjemme på gården står Olufs mor og venter på ham. Oluf forteller hva som har hendt, og moren går med på å holde det skjult. På dagen for bryllupet spør bruden etter brudgommen. Moren lyver og sier at han er ute. Til sist løfter bruden på kledet og får øye på Oluf som er død. Dagen etter er alle tre døde: Oluf selv, hans festemø og mor; de to siste av sorg over Olufs død.

“Elverskud” er skrevet i tolinjet balladeform med et omkved av typen *ettersleng*. Det vil si at omkvedet kommer ved strofens slutt. Balladen kan deles i tre deler: De innledende presentasjonsstrofene, strofe 1-2, strofe 3-14, som utspiller seg i skogen, og strofe 15-25, som foregår på *Her Olufs* egen gård. Folkevisen tilhører den strukturelle balladetypen *Bryllup med forhindring* (Lönnroth, 1978, s. 96). Den går ut på at to elskende, i dette tilfellet Oluf og hans festemø, skal gifte seg. Men en demonisk rival - alvekongens datter - lokker Oluf i fordervelsen umiddelbart før bryllupet, og bryllupsfesten ender med tragedie (Lönnroth, 1978, s. 96). Lönnroth anvender denne modellen for å illustrere at plottet i trylleviser og ridderviser er likner, og for å påpeke at visen om *Her Oluf* støtter opp om den herskende kristne og patriarkalske ekteskapsmoral (Kværndrup, 2006, s. 103). I folkeviser og litteratur finnes det mange slike fremstillinger, der forførende,alvekvinner frister, unge menn (Sky, 2003, s. 53).

Peder Syv ga visen tittelen *Mangen rider rank og rød| Er dog morgen krank og død* (Møller, 2017, s. 34). Denne speiler visens innhold på en kortfattet, måte, og tjener samtidig som en advarsel, ikke direkte mot alvenes dans, men mot overmot, eller hybris. Den innrammer og styrer lesningen og skriver samtidig visen inn i en litteraturhistorisk tragedietradisjon.

I presentasjonsformelstrofen introduseres leseren for protagonisten og antagonisten; *Her Oluf* og *Eller-Kongens daatter*. Her Olufs livssituasjon presenteres som svært fordelaktig. For det første er han velstående. Dette tydeliggjøres ved bruk av tittelen *Her*(r), at han rir på egen hest og planlegger et storslagent bryllup. Det gjør Olufs fallhøyde større.

Balladene ble opprinnelig brukt som danseviser, og konflikten introduseres i omkvedet: *«Men* dandsen den gaar saa let gennem lunden». Omkvedet tilfører visen et metaaspekt. Lunden kan både være en referanse til skogen alvene danser i og til dansegulvet

(Kaspersen et al., 1984, s. 511). Dette er direkte knyttet til folkevisenes performativitet. Parallellen tydeliggjør visens fiksjonelle aspekt. Den samme verselinjen som gjør at Oluf distraheres trekker også tilhøreren inn i alvenes verden. På den ene siden advarer den Oluf mot å la seg rive med i alvenes dans. På den annen side oppfordrer den leseren til å la seg rive med av historien, og deltakerne til å ta del i dansen.

Erotiske motiver var mindre vanlig i danseballadene enn i visene som ble sunget under kvinnearbeidet (Lönnroth, 1978, s. 94). Man danset gjerne i en lang kjede med folk i alle aldre, uten noen gjennomført parinndeling (Lönnroth, 1978, s. 94). Det er likevel mulig at alvedansen er ment å oppfattes som en form for frierdans; en folkelek med innslag av pardans (Lönnroth, 1978, s. 94). Et slikt performativitetsaspekt finner i så fall sin gjenklang i tematikken i "Elverskud".

Kontrasten mellom skogen og gården/borgen er et viktig element i "Elverskud". Borgen representerer trygghet. Skogen er på den annen side et symbol på de utrygge kaoskreftene som omgir hjemmet. Oluf har et godt forhold til sin mor og festemø, men alvekvinnen er en av de underjordiske.

Scenen hos alvene bærer tydelig preg av naturmystikk, av munterhet og storslagenhet, hvilket blant annet viser seg i ordvalget: «dandsen den gaar saa let giennem lunden», «lad fare din fig», «forgyldne spore sidder vel om been» og «En silke-skiorte saa hvid og fin». De opptrer i storslagen forkledning, hvilket blir særlig tydelig sett i forhold til den forførende alvekvinnens status. Hun er alvekongens egen datter. Ettersom hun også er en underjordisk er hun mektigere enn Oluf selv, selv om hun hører til i den ville skogen. Møtet og opptrinnet hos alvene forstyrrer heltens giftemålsplaner ettersom de ikke ser seg bundet av de samme moralske reglene som styrer menneskene (Egerkrans, 2018, s. 10).

Alvekvinnen setter dermed hans trofasthet på prøve. Her flettes eventyrenes tallmagi inn i teksten. Tre ganger frister hun ham med vakre gaver, og tre ganger avviser han henne. «Hør du Her Oluf, træd' dandsen med mig» kontres av «Jeg ikke tør, jeg ikke maa,| I morgen skal mit bryllup staa». Olufs nektelse fungerer som en motvekt til den lette stemningen, og som en påminnelse om faren i situasjonen. Når alvekvinnen tilbyr ham en gullklump, legger han likevel spøkefullt til: «Et hoved af guld kand jeg vel faa,| Men dandse med dig tør jeg saa.». Dette utsagnet kontrasteres med et brått stemningsskifte i balladen; fra glede til sinne, lek til alvor, og fra lykke til ulykke i den påfølgende strofen: «Og vil du ikke dandse med mig,| Sot og sygdom skal følge dig.» I visens vendepunkt retter alvekvinnen sitt *elverskud* mot ham; hun slår «hannem mellem sine hærde» og sender ham hjem til den *festemø* han ikke lenger kan gifte seg med.

Den tredje og siste delen av visen er mindre eventyrlig i sin utforming. Her er det konsekvensene av Olufs møte med alvene som er hovedtema. Hans forhold til moren og festemøen står i sentrum. Visen anvender alvemotivet blant annet for å adressere temaer som plutselig eller uforklarlig sykdom og død. Visens andre del skildrer effekten slike situasjoner har på de pårørende. Denne delen kan deles inn i tre mindre seksjoner; i scenen med Oluf og moren etter hendelsen i skogen, bryllupsscenen med festemøen andre dag, og den påfølgende begravelsesscenen tredje dag. Dette er et forløp som forøvrig speiler Olufs eget livsløp, fra fødsel til liv og siden død.

Den første av disse introduseres med sceneriformelen: «Der hand kom til borgeled, | Der staar hans moder og hviler ved». Det skjebnebetonede som kjennetegner denne formelen viser seg i at Olufs mor alt står ute i ved porten og venter. Stemningen i denne sekvensen er anspent. Moren er tydelig bekymret for Oluf; «Hvi bærer du så blegen kind?». Oluf er syk, han har «været i Ellekonens leg». Moren er både glad i og stolt av sønnen sin, jf. «kier sønnen min» og «min søn saa prud». Når Oluf så ber henne lyve og si til festemøen at han er «udi lunde», går hun villig med på det. Hennes handlinger underbygger morskjærligheten hun nærer for sin sønn.

Scene to begynner lystig og muntert: «Aarle om morgen dag det var,| Da kom den brud med brudeskar». Bryllupsscenen fungerer som alvescenens menneskelige parallell. Bruden ankommer med sitt brudefølge, det skjenkes *miød* og *viin*. Når bruden spør «Hvor er Her Oluf Brudgom min», et utsagn som tydelig illustrerer hennes bekymring, gir moren imidlertid et annet svar enn Oluf ba henne om. Heller enn å si at han er «udi lunde», sier hun «han reed sig hen i lunde». På ett vis er det nettopp dette Oluf har gjort; han har ikke *gitt seg hen*, men *ridt seg hen* i ulykken. Svaret ville altså ha vært sant, hadde det ikke vært for at hun legger til: «Han prøved sin hest og saa sine hunde.». Slike scener bidrar til visens tragiske effekt ved hjelp av dramatisk ironi. Både bruden og brudefølget er uvitende om Olufs skjebne.

Scene tre begynner som scene to, men fortsettelsen er en ganske annen: «Aarle om morgen dag det var,| Der komme tre Liig af Her Olufs gaard». Uvisst hvorfor skifter visen her et øyeblikk til presens, kanskje for å framheve hendelsens effekt på tilhøreren. Uansett avløses repetisjonen av samtidig som den forsterker den påfølgende kontrasten. Nå er de døde alle tre: Oluf, hans festemø og mor. Der Olufs deltakelse i «Ellekonens leg» er det som dreper hans mor, kan man argumentere for at det er den påfølgende løgnen som tar livet av hans forlovede.

Særlig interessant i den aller siste strofen er kontrasten mellom vers og omkved: «Her Oluf og hans festemø,| Hans moder blev og af sorgen død.| Men dandsen den gaar saa let

gennem lunden.». En slik kontrast kan leses på flere måter. Enten er den ment som en moralsk advarsel: alvene avventer nye ofre i lunden. Den bidrar sånn sett til å understreke visens tragiske modus. Eller den fungerer som et litterært virkemiddel som knytter sluttscenen til starten, og dermed skaper en sirkelkomposisjon. Ettersom omkvedet indirekte kommenterer framføringssituasjonen, blir det på samme en måte å trekke deltakerne ut av fiksjonen på. Sirkelkomposisjonen kan sånn sett fungere som en ramme rundt selve fortellingen.

Oluf var et relativt vanlig navn på denne tiden. (Kværndrup, 2006, s. 333). *Her Oluf* går igjen i flere folkeviser. Til tross for at han utvilsomt tilhører overklassen, gjør dette at hans situasjon virker mer gjenkjennelig. Dette speiles i Syvs ordvalg: *Mangen* rider. Moralsk sett advares det mot å ta gledene på forskudd. Oluf er en ung og velstående mann som skal til å gifte seg; han rider *rank* og *rød* gjennom skogen uten å passe seg for fare. I dette ligger også hans undergang, ifølge Syv. Møtet med alvekongens datter fører til at hun «slår hannem mellem sine hærde»; og til at hans ranke holdning får seg en fatal knekk, noe som viser seg ved at han i de to påfølgende scenene først er syk og siden død.

Den røde fargen er i tittelen brukt i overført betydning. Oluf er full av liv og fine framtidsutsikter, han er rik og han har funnet kjærligheten. Men fargen forekommer også i selve visen. Både Olufs hest og det kongelige kledet som dukker opp mot slutten, er røde. Men der hesten bærer den ennå levende Oluf hjem til gården, skjuler kledet den døde Oluf. Livet har sivet gradvis ut av ham. Peder Syvs tittel finner sånn sett sitt motstykke i den skjebnesvangre kontrasten i 23. strofe: «Hun tog op det skarlagen rød,| Der laa Her Oluf og var død.» De tre rimparene rød/festemø (14. strofe), rød/død (23. strofe) og festemø/død (25. strofe) speiler dermed utviklingen i visen, fra forholdet mellom Olufs framtidsutsikter og hans festemø, til Olufs død, og siden til konsekvensene dette har for festemøen.

På mange måter kan man si at Syv i sin tittel styrer tolkningen av visen i en bestemt retning. Den moraliserende tonen tilspisser og innsnevrer budskapet, slik at personene i balladen personifiserer moralske dyder eller laster heller enn å framstå som enkeltmennesker. Syvs tillegg bidrar på samme tid til å tekstliggjøre balladen. Fra å være en muntlig folkevise foreligger "Elverskud" i 1695 og 1739 i skriftlig form med en tilhørende fortolkningshistorie.

Det er vanlig å skille mellom ulike tolkninger av "Elverskud", som av folkeviser generelt. Man deler dem som regel i to; i mytiske og psykologiske tolkninger (Andersen, 2012; Kværndrup, 2006; Sørensen, 1965). De mytiske ser på visene i forhold til folketro og naturmystikk. De psykologiske har først oppstått senere, og tolker dem som regel som uttrykk for en indre konflikt. Forlovelsessituasjonen er en overgangstilstand som bærer sterkt preg av usikkerhet i overgangen mellom ungdom og voksen. Den er et hyppig brukt tema i

folkediktningen, og har lagt grobunn for psykologiske tolkninger. I henhold til gammel folketro var forlovede par særlig sårbare for demoniske makter, noe som kommer klart til uttrykk i den naturmytiske "Elverskud" (Kaspersen et al., 1984, s. 505).

Den danske forfatteren og filosofen Villy Sørensen kobler usikkerhet i forlovelsessituasjonen opp mot Søren Kierkegaards angstbegrep i tilknytning til bl.a. "Elverskud": På den ene siden frykter man å gi seg hen, på den andre siden frykter man å miste seg selv (1965, s. 182-184). Man er ubestemt; i ferd med å tre inn i det ukjente. På samme måte reiser også Oluf ut for å be gjester til sitt bryllup. En slik reise er uunngåelig, da den speiler den sosiale og personlige reisen han selv må foreta seg for å kunne bli en verdig husbond. Dette er en form for tolkning som Sigurd Kværndrup imidlertid setter spørsmålstegn ved i sin bok *Den østnordiske ballade - Oral teori og tekstanalyse*, der han bl.a. skriver: «Gjør ikke Kierkegaards bakgrunn i en individualistisk kultur hans psykologi problematisk i forhold til folkevisens anonyme og kollektive middelalderverden?» (Kværndrup (2006, s. 74) På samme måte kan man hevde at psykologiske tolkninger av "Elverskud" er problematiske, ettersom man velger å projisere et nytt menneskesyn over på en gammel tekst.

Velger man å tolke balladen *mytisk*, kan man hevde at visen forsøker, i likhet med de gammelgreske tragediene, å underholde og advare; *utile et dulce*. Dette er en tolkning som forøvrig har koblinger til Peder Syvs tittel. I en slik tolkning ligger det imidlertid også en mottaker. Verdt å påpeke i denne forbindelse er at visen gjør nettopp det den selv forsøker å advare mot moralsk sett: Den forfører mottakeren av teksten og trekker hen inn i en fiktiv verden.

"Elverskud" er på samme tid en tekst som eksisterer i kraft av, og således kommenterer, sin egen fiksjonalitet. Det at den har oppstått i en anonym og kollektiv middelalderverden under andre betingelser enn skriftlig litteratur har gjort at man i senere tid har tilføyet visen stadig nye tolkninger og betydninger, noe Peder Syvs tittel er et godt eksempel på.

5. Om libertinske forførelsesstrategier

På slutten av 1500-tallet var *libertiner* en betegnelse på folk som stilte seg kritisk til kirkens tro og moral (Winther, 2019). Begrepet ble senere tilknyttet en «lærd» strømning på 1600-tallet som fremmed både tanke- og ytringsfrihet på den ene siden, og en mer «erotisk» strømning på 1700-tallet som kritiserte samtidens syn på kjærlighet på den andre (Stene-Johansen, 1998, s. 7). I libertinismen blir forførelse ansett som en maskulin væremåte. Forførelsen er drevet av en utspekulert forfører som tenker rasjonelt og kynisk (Stene-

Johansen, 1998, s. 7). Motsetningen subjekt/objekt og maskulin/feminin er viktig. Libertinerens kvinnelige motstykke omtales ofte som en *femme fatale* (Stene-Johansen, 1998, s. 7). Hun kan vise seg å være skjebnesvanger eller "fatal" for naive unge menn på jakt etter kjærlighet. Dette er en skikkelse som forøvrig er godt representert i romantikkens litteratur og som man ser et tidlig eksempel på i "Elverskud". Men likevel velger Goethe å erstatte den fatale alvekvinnen med en mannlig forfører, Alvekongen, som kan minne til forveksling om en 1700-tallslibertiner.

Libertinerne fokuserer først og fremst på kroppens og blikkets frihet som en reaksjon på samtidens strenge seksualmoral. Formålet er å forføre med stil. Dette vil si at forførelsen forvandles til et spill. Den blir en delikat balansegang mellom det som uttrykkes eksplisitt og det som forblir usagt. Men først vil jeg ta stilling til forførelsen i Goethes dikt.

6. Analyse av «Erlkönig» av Johan Wolfgang von Goethe

"Elkönig" (1782) er inspirert av Herders oversettelse av "Elverskud", "Erlkönigs Tochter" (fra *Volkslieder* (1778)). Det er også herfra Goethe har hentet diktets tittel. Som et resultat av sin popularitet har diktet en svært omfattende fortolkningshistorie; et moment jeg vil komme inn på senere i denne analysen. "Elkönig" går også under den noe diffuse betegnelsen kunstballade. Kunstballaden vokste fram under romantikken. Den var opprinnelig et forsøk på gjenskape eller videreføre den europeiske episke folkevisen. De fleste romantikerne så likevel helt eller delvis bort ifra balladens performative aspekt og objektivitetskriterium (Rodger, 1960, s. 374). Dermed beveget de seg snarere i retning av en ny kunstform enn de etterlignet en gammel. Kunstballaden blir sånn sett en klart romantisk farget balladetype.

Goethe selv omtalte "den originale balladen" som 'Ur-Ei', ettersom den inneholder både epos, lyrikk og drama (Goethe, 1998). Det episke og det dramatiske kommer tydelig fram i hans kunstballader. Men i motsetning til de originale balladene er de skrevet i diktform, ikke som sanger. Goethe skrev imidlertid "Elkönig" som en del av syngespillet *Die Fischerin*. Den var altså opprinnelig ment for å framføres som sang. Det tilfører denne kunstballaden et performativitetsaspekt som likner på folkeballadens, men som ikke nødvendigvis speiles i diktets litterære utforming (Falk, 1970, s. 682; Rodger, 1964, s. 227). De lyriske elementene kommer heller til uttrykk på andre måter.

"Elkönig" handler om en far som rir gjennom skogen med sin syke sønn. Sønnen blir redd når alvekongen forsøker å lokke ham til seg. Faren forsøker å berolige gutten ved å bortforklare forlokkelsen som naturlige fenomener. Når gutten forsøker å gjøre motstand,

forbanner alvekongen ham. Da faren omsider kommer ut av skogen, er sønnen død i armene hans.

Diktet består av 8 strofer á fire verselinjer med parrim. Det er fire ulike fortellerinstanser. *Fortelleren* presenterer utgangs- og sluttsituasjonene i diktets innledende og avsluttende strofe, mens *faren*, *sønnen* og *alvekongen* står bak den dramatiske replikkutvekslingen i hoveddelen. De episke elementene skaper slik en sirkelkompositorisk ramme rundt dialogen. Diktet begynner med det retoriske spørsmålet: «Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?», hvorpå dikteren svarer: «Es ist der Vater mit seinem Kind». En slik inngang kan minne om et kor med henholdsvis forsanger og svarkor, og gir om en objektiv fortellerstemme i folkeballadens ånd. Goethe unngår dermed å gå i samme felle som flere av romantikkens kunstballadediktere, og diktet gir ikke etter for subjektive følelsesuttrykk. Det er situasjonen som beskrives: faren rir gjennom skogen med sin sønn.

Et sentralt lyrisk element i balladen, ifølge Goethe selv, er refreng (Rodger, 1964, s. 228). Dette er tilstedeværende i hans dikt i form av parallellismer og repetisjon. I "Elkönig" er repetisjonen av «Mein Sohn...» og «Mein Vater...» et godt eksempel på dette (Rodger, 1964, s. 228). Det er også bruken av eventyrets tallmagi. Tre strofer er forbeholdt replikkutvekslingen mellom far og sønn, og tre er dedikert til alvekongen. Faren og sønnens replikker markeres med tankestreker i strofe to, fire og seks. Dette bidrar til å gi sekvensene flyt og tempo slik at replikkene avløser hverandre og det kun blir tydelig hvem det er som snakker gjennom hva som sies. Alvekongens replikker er markert med hermetegn i strofe tre, fem og syv. De skiller seg dermed tydeligere ut fra resten av diktet.

Et viktig poeng hos Goethe er tittelen "Erlkönig", en videreføring av Herders feiloversettelse av det danske *Eller*, slik at det som på tysk skulle blitt til *Elfenkönig* isteden har blitt til *Erlkönig* (Erl =*or*, en tresort) (Liedtke, 1993, s. 133). Dermed blir Goethes tittel tvetydig. Den kan vise til alvekongens tilknytning til skogen, eller den kan stille spørsmål ved hans faktiske eksistens, jf.: «Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:| Es scheinen die alten Weiden so grau». *Scheinen*, her uttalt av faren, er også tvetydig, i betydningene at trærne skinner, eller at *de ser ut som* eller *synes* som noe annet enn de er (Hennig, 1956, s. 231). Forholdet mellom virkelighet og fantasi/drøm er et spesielt viktig moment i «Erkönig», noe setningen illustrerer.

Det er utelukkende sønnen som forføres. I diktets første strofe beskrives faren i handling: «Er *hat* den Knaben wohl in dem Arm,| Er *faßt* ihn sicher, er *hält* ihn warm». Anvendelsen av konkrete, håndfaste verb bidrar til å tydeliggjøres farens funksjon som sønnens beskytter samtidig som den fremhever hans tilknytning til den fysiske virkelighet.

Som en kontrast til denne nærheten får sønnen i andre strofe øye på alvekongen: «*Siehst* Vater, du den Erlkönig nicht?». Det oppstår her en avstand mellom de to, for synet av alvekongen opptar sønnens sinn, og han er ikke lenger trygg i farens armer (jf. «Mein Sohn, was birgst du so *bang* dein Gesicht?»). Sønnen beskriver alvekongen med *Krone* og *Hale*. Denne kombinasjonen tydeliggjør alvekongens og forførelsens tvetydige skikkelse. Kronen han smykker seg med er det vakre og iøynefallende. Den er det estetiske og forførende, selve kongesymbolet. Halen er det skjulte og heslige. Den er det animalske, det alviske. Synet av halen røper alvekongens todelte umenneskelighet; han er på samme tid det illusoriske vakre og det grusomme.

Stemningen i Goethes dikt er gjennomgående mørkere enn den man ser i "Elverskud". Dette blir tydelig allerede i den innledende strofen: «Wer reitet so spät durch *Nacht* und *Wind*?» Kontrasten mellom lys og mørke er sentral, og farger er mer eller mindre fraværende, jf. "Nacht", "Nebelstreif", "Weiden so grau" og "Dürren Blättern". Mangefargede blomster, strender og kapper av gull finnes kun i alvekongens verden. Han anvender forførende farger, steder og gjenstander for å lokke gutten til seg og skape en kontrast til den mørke og skyggefulle skogen.

Avstanden mellom far og sønn øker gradvis i løpet av diktet. Han forsøker forgjeves å berolige sønnen sin «Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind», men er tydelig redd for sønnens syn. Han gyser, jf. «Dem Vater grausets» og forsøker å komme med gradvis mer konkrete forklaringer: et streif av tåke, vinden som suser i tørre blader, piletrærne som lyser grått i nattemørket. Farens nøkterne fornuft mister sin slagkraft i møte med alvekongens forførende evner. Slik falmer også hans replikker inntil han innser at ord ikke nytter lenger, og han rir så fort han kan ut av skogen; «er reitet geschwind,| Er hält in Armen das ächzende Kind». Når han omsider har kommet seg vekk fra kaoskreftene i skogen og fram til trygghet er det riktignok for sent: «Erreicht den Hof mit Mühe und Not,| In seinen Armen das Kind war tot.»

Forholdet mellom far og sønn kontrasteres med forholdet mellom sønnen og alvekongen. Sønnen ser alvekongen selv om han skjuler ansiktet. Han klarer dessuten å høre alvekongens hvisken gjennom vinden jf. « und hörest du nicht,| Was Erlenkönig mir *leise* verspricht?". Mens faren forgjeves forsøker å beskytte sønnen er alvekongens sublimitet altoppslukende i sitt uttrykk, slik at sønnen blir nødt til å gjemme/beskytte ansiktet; «was *birgst* du so bang dein Gesicht? -». Alvekongen gir seg kun til kjenne for én sans av gangen. Dette gir ham et spøkelsesaktig preg (Hennig, 1956, s. 230). Lik alvene i folkediktningen kan han tolkes som en personifisering av de dødes ånder, eller av døden selv. I tysk og dansk

folkeminne har alvekongen mest sannsynlig vært nettopp et varsel om døden (Demir, 2019, s. 263). Han opptrer da kun for den som skal dø, noe man ser eksempel på i denne scenen.

Nærheten mellom sønnen og alvekongen øker mens skillet mellom (den virkelige) skogen og (de imaginære) alvene blir stadig mer diffust. Sønnen får etter hvert øye på alvekongens døtre: «Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort| Erlkönigs Töchter *am düstern Ort*? – » I denne setningen plasseres alvene i skogen; i faren og sønnens dystre verden. De materialiserer seg i den mørke virkeligheten, og framstår ikke lenger som løsrevet fra tid og sted, hvilket tydeliggjøres i setningens enjambement. alvekongens replikk i femte strofe påskynder sammensmeltningen. Hans beskrivelse av døtrenes evner tilsvarer beskrivelsen av farens funksjon i første strofe: «Meine Töchter *sollen* dich *warten* schön;| Meine Töchter *führen* den nächtlichen Reihn,| Und *wiegen* und *tanzen* und *singen* dich ein». Han nevner at hans mor har «manch gulden Gewand», en eksklusiv kontrast til faren, som i diktets begynnelse holder sønnen sin varm ved å holde armene rundt ham. Han har ingen gullkappe.

Alvekongen fremhever egenskaper hos sine døtre som er unike for alvene, som dansing og synging, men som ikke handler om fysisk nærhet. Alvenes omsorg har et skjær av fortryllelse over seg. Døtrenes kjærlige vugging kan kontrasteres med faren og sønnens humpende ritt gjennom skogen. Alvekongens forsøk på å overtale gutten til å la kvinnene overta farens plass bidrar til å lokke sønnen delvis over til hans verden.

Forførelsen forsterkes av avstanden. Vektlegging av sansene syn og hørsel trekker sønnens bevissthet lengre og lengre bort fra faren, jf. «Willst, feiner Knabe, du mit mir *gehn*?», «Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht *dort*“. Alvenes kunster reflekterer sånn sett diktets egenskaper. Det kan forføre leseren og berøre hen emosjonelt, men ikke fysisk. Det er først når grensene mellom fiksjon (alvekongens rike) og virkelighet (faren og sønnen som rir gjennom skogen) viskes helt ut at resultatet er dødelig. I den nest siste strofen avløses alvekongens utsagn av sønnens siste utrop: «Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!| Erlkönig hat mir ein Leids getan! – ». Strofen som skulle vært forbeholdt alvekongens replikk i hermetegn avløses av sønnens replikk med tankestrek. Fram til dette punktet får alvekongen føre ordet uavbrutt To verdener som tidligere i diktet har stått adskilt i separate strofer smelter et øyeblikk sammen, og sønnen berøres av alvekongen rent grafisk. Forførelsen får med ett et voldelig aspekt. Alvekongens “elverskud” får karakter av rov.

Det er mulig å trekke en parallell mellom alvekongen og 1700-tallets libertiner på den ene siden og faren og vitenskapsmannen på den andre. Romantikkens og folkediktningens naturforankrede mythos møter opplysningstidens borgerlige logos. Typisk for alvekongen,

som for libertineren, er at han følger forførelsesspillets regler og anvender pseudonymisering og maskering for å lokke noen til seg (Stene-Johansen, 1996, s. 243). Alvekongen påtar seg en rolle og maskerer sin egentlige intensjon (å bortføre eller drepe gutten). Han personifiserer selve forførelsen. Han er en symbolsk størrelse, et underjordisk, overnaturlig vesen som drives utelukkende av sitt begjær, slik libertinerne lot seg styre av sine "naturlige drifter". Han representerer sånn sett en sammensmeltning av folketro og libertinisme. Men fordi han er et mytisk vesen får ikke forførelsen de samme ødeleggende konsekvensene for hans identitet som den gjør for libertineren. Han benytter likevel den samme kalkulerte, retoriske taktikken.

alvekongens tvetydig framtoninggir konnotasjoner til to ulike libertinske taktikker, til *Don Giovanni* på den ene siden og til libertinerne i Marquis de Sades verker på den andre. Alvekongen begjærer den unge gutten. Han anvender følgelig argumenter som er myntet på mottakeren, på barnet han forsøker å forføre. Han benytter seg til å begynne med av indirekte forførelse: Han gjør seg selv til objekt i guttens øyne, han gjør seg attraktiv og lokker med løfter om lek, velstand, skjønnhet, underholdning og trygghet. Først mot slutten av diktet erklærer han åpent at han er villig til å bruke vold hvis gutten fortsetter å gjøre motstand. Dersom man ser på alvekongen i et noe mildere lys kan man her trekke en parallell til Mozarts opera *Don Giovanni* (1787). Don Giovanni bruker først og fremst forelskelsen som våpen. Som alvekongen forsøker han å forføre sitt bytte emosjonelt. Dersom dette slår feil tyr han til vold. Alvekongen forsøker som tidligere nevnt å iscenesette sine egne døtre som farssubstitutter. Han frister gutten både med morskjærlighet og romantisk kjærlighet før han til slutt gir gutten det fatale ultimatum.

Men det er en viktig forskjell mellom *Don Giovanni* og alvekongen, Alvekongen opponerer nemlig mot en konvensjonell kjærlighetsideologi. Han hevder både å elske og begjære gutten: «Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt». Brudgommen i "Elverskud" er i "Erlkönig" erstattet av en ung gutt, og alvekongens datter av alvekongen selv. Dersom man ser på utsagnet «Und bist du nich willig, so brauch ich Gewalt» i lys av denne konteksten gir det klare konnotasjoner til homoerotikk, til pedofili og sadisme, til mulig vold og overgrep mot et uskyldig barn. Sånn sett minner alvekongen sterkt om de Sades libertinere. Den underliggende diabolske og kjølige onskapen skyr ingen midler. Trusselen anses som en taktisk metode i libertinismen, kalt *indiskresjon* (Stene-Johansen, 1996, s. 243). Indiskresjonen er kanskje særlig tydelig i setningen «Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt», der alvekongen indirekte legger skylden for forførelsen over på gutten selv: Det er fristelsen han representerer som gjør at alvekongen forfører ham.

Bruken av bestemte ordlyder som assonans skaper likevel en lyrisk stemning i alvekongens replikker som kan minne om romantikkens formspråk. Dette ser man blant annet i bruken av assonans, som i «Gar schöne Spiele spiel ich mit dir», der assonansen bidrar til å gi verselinjen et slangeaktig preg. Verdt å merke seg er at det til å begynne med kun er gjennom alvekongens ord at bildene manes fram for sønnen og leseren. Sånn sett minner "Erlkönig" om et metadikt. Forførelsen eksisterer delvis implisitt i imaginasjonen til den som forføres, i evnen til å mane fram et bilde av noe som (muligens) ikke eksisterer.

Alvekongens lokketoner virker både innlærte og utstuderte. Alvekongen nevner tre grunner til at gutten skal følge ham: «Gar schöne Spiele spiel ich mit dir», «Manch Bunte Blumen sind an dem Strand» og «Meine Mutter hat manch gülden Gewand». Dermed minner han om alvekvinnen fra "Elverskud". Tilnærmelsene følger en karakteristisk formel som er typisk for folkediktningen. Gutten annonserer alvekongens ankomst: «Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?». Han får øye på en velkjent eventyrskikkelse.

Resepsjonshistorien er svært omfattende. Det er vanlig å skille mellom rasjonalistiske og naturmytiske lesninger av "Erlkönig". Rasjonalistene valgte i utgangspunktet å lese diktet som et læredikt og som en advarsel mot farene ved fantasi og irrasjonalitet (Schlich, 2013, s. 116). Den naturmytiske fortolkningstradisjonen leser diktet snarere som uttrykk for fantasiens triumf over det rasjonelle. Både den naturmagiske og den rasjonalistiske fortolkningstradisjonen tar utgangspunkt i en far-sønn/natur-dualisme som gir seg uttrykk i en motsetning mellom voksen og barn, fornuft og følelse, virkelighet og fantasi, norm og natur, sunn og syk osv. (Schlich, 2013, s. 117, min oversettelse). Faren kan for eksempel representere opplysningstidens logiske systemtankegang og kamp mot vantro og overtro (jf. rasjonalistiske lesninger), og sønnen kan være representant for romantikkens spontane fantasi (jf. naturmytiske lesninger) (Liedtke, 1993, s. 135 - 136).

Som i "Elverskud" har "Erlkönig" blant annet blitt tolket som uttrykk for en overgang fra barn til voksen med sønnens død som et endelig vendepunkt, som et farvel med farens rolle som forsørger. Møtet med alvekongen kan i så tilfelle være et bilde på seksuell oppvåkning, og guttens død på den definitive overgangen fra barn til voksen. Forholdet mellom sønnen og alvekongen er et særlig omdiskutert emne som har fått mye plass i psykoanalytiske lesninger, jf. alvekongens rolle som pedofil kidnapper eller overgriper (Bamforth, 2013, s. 11). Faren kan også anses som den egentlige overgriperen. I så fall kan alvekongen være et uttrykk for hans tosidighet, med den beskyttende forelder på den ene siden og den overskridende overgriper på den andre. Ifølge Knut Stene-Johansen kan psykoanalysen riktignok betraktes som et forsøk på å «løse forførelsens gåte en gang for alle»,

et forsøk som ifølge Baudrillard «ender i det obskøne, som et resultat av "forførelsens hevn"» (Stene-Johansen, 1996, s. 247).

Diktet åpner bevisst for flere tolkninger. Sånn sett skiller kunstballaden "Erlkönig" seg fra middelalderballaden "Elverskud". Den objektive fortellerstemmen til tross, presenteres ikke møtet med alvekongen som objektivt sant. Den subjektive leken er heller myntet på et indre landskap. Forførelsens tosidighet er typisk romantisk og sublim mens forførerens taktikk er som hentet ut av libertinismen.

7. Analyse av "The Erl-King" av Angela Carter

"The Erl-King" (1979) er en postmodernistisk novelle av den engelske forfatteren og feministen Angela Carter. Den ble opprinnelig publisert som en del av novellesamlingen *The Bloody Chamber* som består av omskrivinger av klassiske eventyr. Novellens tittel er hentet fra Goethes "Erlkönig", og føyer seg dermed til en lang rekke adaptasjoner av dette diktet. "The Erl-King" tar utgangspunkt i sagnet om alvekongen slik det har utviklet seg siden "Elverskud" (Beville, 2013, s. 110). Men Carters novelle tilfører denne tradisjonen noe nytt ettersom den kaster nytt lys over forførelsesmotivet.

Carter var blant annet opptatt av den tyske romantikeren, forfatteren og komponisten E.T.A. Hoffmann, som blant annet er kjent for å ha skrevet dikt og gotiske kunsteventyr (Wessel & Vestli, 2019) Dette skaper gjenklang i hennes novellesamling. Samlingen er ellers svært postmodernistisk. Den bærer preg av eventyrtradisjonen samtidig som den fornyer og kommenterer den. Carter anvender metafiksjon, selvbevissthet, intertekstualitet, eksperimentering og blanding av høy- og lavstil på en måte som plasserer sagnet om alvekongen inn i en moderne kontekst. Dermed endres forførelsen drastisk.

Novellen handler om en kvinne som går inn i skogen om høsten. Der hører hun fuglesang. Hun følger lyden og oppdager at det er alvekongen som sitter og spiller på fløyten sin. Han har lokket henne til sitt selvforsynte hjem i skogen der han holder ville fugler fanget i bur. Kvinnen blir hos ham i lengre tid, og de innleder et seksuelt forhold. Til å begynne med er protagonisten den passive der hun ligger «at the mercy of his huge hands». Men hun frykter svimmelhetsfølelsen alvekongen framkaller i henne og dens destruktive konsekvenser. Det blir vinter, og tanken på å plasseres i bur med de andre fuglene gjør at protagonisten til slutt legger en plan om å kvele alvekongen med hans eget hår, sette fuglene fri og legge nye strenger på den ødelagte fela hans som så vil spille og synge: «Mother, mother, you have murdered me!».

Et av det mest påfallende trekkene ved novellen er den stadig vekslende fortellerstemmen. I "The Erl-King" kan den inndeles i tre kategorier: 1.person, 2.person og 3.person. Sammen med de stadige skiftene mellom fortid- og nåtidsform kan dette bidra både til å trekke leseren inn i fiksjonen og til å skape en avstand mellom tekst og leser; en form for *verfremdungseffekt* (Campbell, 2014, s. 127; Linkin, 1994, s. 321). Slik skaper Carter koblinger til romantikkens følelsesbetonte innslag på den ene siden og folkediktningens objektive fortellerteknikk på den andre, samtidig som teknikken hun anvender er typisk postmodernistisk. Slik kan fortellerstemmen også være et uttrykk for en typisk postmodernistisk, fragmentert identitetsfølelse.

Novellen kan inndeles i seks deler. De skiller seg blant annet fra hverandre hva gjelder stemning, innhold og form. Den første delen er først og fremst beskrivende. Den utspiller seg om ettermiddagen en kald dag sent i oktober. Skogens sesongbetonte død får her sitt gotiske uttrykk i adjektiver som *withered*, *discoloured*, *dead* med personifisering av kulda som *oozing* og *lancirating*. Stemningen er jevnt over dyster og trykkende: «There is a haunting sense of the imminent cessation of being» samtidig som de ytre beskrivelsene reflekterer et indre landskap: «the year, in turning, turns in on itself. Introspective weather, a sickroom hush». Både ordlyd og språklige bilder bærer sterkt preg av romantikkens organiske estetikk, med indirekte referanser til diktere som Wordsworth, Keats, Blake, Rosetti og Shelley (Linkin, 1994, s. 318).

De leksikalske lagene skaper koblinger til tidligere tiders poesi samtidig som ordbruken tenderer mot en form for ugjennomtrengelighet, jf. «perfect transparency must be impenetrable» (Campbell, 2014, s. 120). Denne språklige betydningsbarrieren bidrar blant annet til å viske ut grensene mellom det reelle og det imaginære. Sånn sett likner novellen på "Erlkönig".

Allerede i første avsnitt trekkes leseren inn i historien: «[...] The lancinating cold of winter that *grips* hold of *your* belly and squeezes it tight». Dermed identifiserer man seg med novellens protagonist. «The wood swallows you up.». Det er ikke protagonisten/leseren som svelger og fordøyer skogen/fiksjonen, men skogen/fiksjonen som svelger og fordøyer protagonisten/leseren: «Once you are inside it, you must stay there until it lets you out again for there is no clue to guide you through to perfect safety». Dette metafiksjonelle momentet vil jeg komme tilbake til senere i analysen.

Kontrasten mellom natur og kultur er tydelig fra begynnelsen av. Som i "Erlkönig" kan skogen være et symbol på det skremmende og ukjente. Her symboliserer den også det uutforskede og ubevisste, blant annet uttrykt i utsagnet «here she will be trapped in her own

illusion». Dette illustreres blant annet ved vektleggelsen av det private: «The wood has reverted to its original privacy». Protagonisten entrer skogen idet den er i ferd med å gå i dvale for vinteren. Det er ingen andre (mennesker) som besøker den, stiene er overgrodd og den er full av ville dyr. Hun befinner seg i en verden som er både skremmende og tiltrekkende på samme tid: «A young girl would go into the wood as trustingly as Red Riding Hood to her granny's house butt his light admits of no ambiguities» - en setning som for øvrig gir konnotasjoner til eventyrene om Rødhette og Ridder Blåskjegg. Det er snakk om en skogens forførelse. Men Carter anvender en rekke intertekstuelle referanser. Hun leker med tradisjonen på en måte som gjør at teksten kan minne om en ansamling travestier. Sånn sett er skogen snarere en ludisk etterapning av det fortapte siviliserte enn den er et ukjent og uutforsket (Campbell, 2014, s. 122). Hovedpersonen navigerer i skogen med utgangspunkt i det hun allerede kjenner.

I del to hører protagonisten alvekongens melankolske lokking: «The two notes of the song of a bird rose still on the air, as if my girlish and delicious loneliness had been made into a sound […] That call […] went directly to my heart». Hun trekkes mot hans verden. Det første tegnet til planteliv dukker opp i form av «heavy bunches of *red* berries as *ripe* and *delicious* as goblin or enchanted fruit», en beskrivelse som gir assosiasjoner til fruktbarhet og forførelse i tilknytning til alvekongen (her: goblin). Referansen til Goethes "Erlkönig" i dette avsnittet kan både være en advarsel og en indikasjon på illusjon: «There was a little tangled mist in the thickets, mimicking the tufts of old man's beard».

Fortelleren følger opp med følgende utsagn: «the cold wind that always heralds your presence, had I but known then, blew gentle around me» og «Erl-King will do you grievous harm». Disse prolepsene, i form av advarsler, bærer preg av eventyrenes moraliserende tone, ala Peder Syvs Elverskud-tittel. De bidrar samtidig til å gi historien et skjebnebetont preg. Det er en prolepse som likevel ikke forutser novellens endelige slutt, og som sånn sett byter med skjebnefortellingen i "Elverskud". Det er etter disse utsagnene at protagonisten følger lyden innover i skogen til hun kommer til en lysning i skumringen.

I del tre får hun øye på alvekongen der han sitter omringet av dyr utenfor huset sitt. Hørsel (lyd) erstattes her av syn. Forlokkelsen, i form av det musikalske lokkeropet, erstattes av den visuelle forførelsen. Slik dyrene vier all sin oppmerksomhet til alvekongen, trekkes også protagonisten mot ham som i en fortryllelse. Alvekongen smiler og legger fra seg fløyten før han: «lays upon me his irrevocable hand». Dette utsagnet minner til forveksling om setningen «jetzt faßt er mich an» hos Goethe. Forskjellen er at utsagnet hos Carter markerer starten, ikke slutten, på forførelsen. Etter dette *elverskudet* beskrives alvekongens øyne: «His

eyes are quite green, as if from too much looking at the wood.». Fra å være observatør av alvekongen blir protagonisten med ett den observerte, og hun fanges i blikket hans på samme måte som skogen svelget henne i novellens begynnelse: «There are some eyes can eat you.».

I del fire følger flere avsnitt med beskrivelser av alvekongens verden, hans hverdagsliv, hans hus, hage og utseende. Fortellerteknikken blir mer eventyraktig og objektivt fortellende, jf. «The Erl-King lives by himself all alone in the heart of the wood», «What does he eat? Why, the bounty of the woodland!». Alvekongen er et androgynt vesen, og skiller seg sånn sett fra den feminine *alvekongens datter* og den maskuline *alvekongen* (Linkin, 1994, s. 315). Han utnytter alle skogens ressurser, han hugger ved og henter vann fra bekken, han melker geita si og jakter kaniner. Han deler sin kunnskap om skogen med protagonisten, og smiler når han forklarer: «the owl was a baker's daughter», hvilket tilsynelatende bekrefter protagonistens mistanke om at fuglene egentlig er kvinner som alvekongen har forvandlet og fanget i bur.

Alvekongen selv taler aldri direkte. Det er gjennom fortellerens språk og beskrivelser at hans verden manes fram. Kokekunstene hans beskrives i detalj, han er «an excellent housewife» og holder et hus som er både «musical» og «aromatic». Men felen som henger over fugleburene har ingen strenger. Dette kan ha sammenheng med fuglene, som fortelleren senere innser at ikke egentlig synger: «they only cry because they can't find their way out of the wood, have lost their flesh when they were dipped in the corrosive pools of his regard and now must live in cages».

I del fem avløses beskrivelser av alvekongen av sekvenser som beskriver alvekongens interaksjon med fuglene han har fanget på den ene siden og hans seksuelle forhold til protagonisten på den andre. Dette er den desidert lengste delen. Fokuset ligger først og fremst på forholdet mellom protagonisten og alvekongen, dets dynamikk og utvikling. Til å begynne med går protagonisten på turer i skogen, men hun ender likevel alltid opp med å oppsøke alvekongen, «and he lays me down on his bed of rustling straw where I lie at the mercy of his huge hands.»

Del fem bærer sterkt preg av kontrasten mellom den sensuelle, levende forførelse på den ene siden (tilknyttet eros): jf. «he has stiff, russet nipples ripe as berries. Like a tree that bears bloom and fruit on the same bough together, how pleasing, how lovely.» og den sadistiske, fatale forførelsen på den andre (tilknyttet thanatos): «I feel your sharp teeth in the subaqueous depths of your kisses». Denne sistnevnte formen tydeliggjøres også gjennom parallellene som trekkes mellom alvekongen og ulven fra Rødhette, jf. «What big eyes you have», og vampyren, jf. «you sink your teeth into my throat and make me scream». Dette er

referanser som forøvrig gir konnotasjoner til Goethes dikt “Die Braut von Korinth” og til forførelsesskikkelser som Don Juan (diabolisme), Valmont (vampyrisme) og de Sade (sadisme) (Bevan, 1993, s. 49; Stene-Johansen, 1996). Som i “Erlkönig” er den sensuelle forførelsen tosidig. Den har også noe animalsk og grenseoverskridende ved seg.

Verdt å påpeke i forbindelse med dette er at “The Erl-King” kan minne til forveksling om eventyret om Ridder Blåskjegg. Eventyret behandles mer eksplisitt av Carter i tittelnovellen “The Bloody Chamber”, som baserer seg på Charles Perraults versjon fra 1697 ("Barbe Bleu", se Buzwell, 2016). Denne novellen handler om en ung, naiv kvinne som giftes bort til en sadomasochistisk mann som tar livet av sine koner. Selv om plottet er ulikt finner også dette motivet gjenklang i “The Erl-King”. I likhet med protagonisten i “Ridder Blåskjegg” setter karakterene i Carters noveller livene sine på spill når de fristes av det forbudte og mystiske. Både “Ridder Blåskjegg”, “The Bloody Chamber” og “The Erl-King” ender med drap. I “The Bloody Chamber” er det hovedpersonens mor som tar livet av datterens ektemann, mens det i “The Erl-King” er hovedpersonen selv som tar livet av alvekongen. De siste ordene er likevel «Mother, mother, you have murdered me!». Men likene i *the bloody chamber* er i “The Erl-King” erstattet av en ansamling fangede sangfugler - romantikkens trope *par excellence*. Alvekongen er ikke utelukkende sadistisk, han er også forførende og magisk. Grotesk gotikk blandes sammen med idealistisk romantikk.

E.T.A. Hoffmann baserte sine dikt på en egen form for romantisering der det oppstår en forent, tosidig virkelighet, mellom *det reelle* og *det vidunderlige* (Borries, 1997, s. 262). I artikkelen *Isn’t it Romantic? Angela Carter’s Bloody Revision of the Romantic Aesthetic in “The Erl-King”* påpeker Harriet Kramer Linkin at Carter kommenterer de problematiske sidene ved den romantiske estetikkteori. Hun argumenterer for at protagonistens lesning av romantiske poeter former hennes forventninger til skogen og alvekongen. Hun lar seg fange av en idealistisk, estetisk idé, av det farlige og forlokkende. Det er en idé som gjør protagonisten ufri. Hun forfører på sett og vis seg selv, slik fortelleren forfører leseren: «She continues to adhere to a model of development that privileges separation over dependence and an epistemology that insist on the culturally gendered dualism of subject/object or presence/absence distinctions.» (1994, s. 321). Hun forsøker, men klarer ikke, å løsrive seg fra den romantiske ideen. For å kontre dette velger Carter å inkludere elementer som hun hentet fra gotiske diktere som Hoffmann og Poe, fra «Gothic tales, cruel tales, tales of wonder, tales of terror, fabulous narratives that deal directly with the imagery of the unconscious—mirrors; the externalized self; forsaken castles; haunted forests; forbidden sexual objects.» (Carter, 2016, s. 121).

Alvekongens tosidighet, den gotiske og den romantiske siden, kommer kanskje først og fremst til uttrykk i oksymoronet: «He is the tender butcher». Denne formuleringen reflekterer fortellerens/protagonistens emosjonelle ambivalens, jf. «His touch both consoles and devastates me». Hun rives mellom ønsket om fortsatt å elske alvekongen, «for I loved him with all my heart», og frykten for å ødelegges av ham, «but in his innocence he never knew he might be the death of me». Hun elsker ham. Sånn sett har alvekongen, lik Don Giovanni, klart å forføre henne ved hjelp av kjærlighet (jf. «jemandes Herz zu verführen», Grimm & Grimm, 2017b). Men her er det hennes opplevelse av kjærligheten som formidles.

Ettertanke har en sentral rolle i disse sekvensene. Protagonisten ser tilbake på situasjonen hun har havnet i og innser at hun ikke kan gå tilbake: «How sweet I roamed, or rather, used to roam; once I was the perfect child of summer, but then the year turned, the light clarified and I saw the gaunt Erl-King». Hun kontrasterer den faktiske (gotiske) erfaringen av forførelsen med (de romantiske) forventningene hun hadde da hun entret skogen.

Den sadistiske siden av alvekongen som vi så eksempel på hos Goethe fremheves også i Carters novelle. Eventyret om Ridder Blåskjegg er inspirert av historien om den franske adelsmannen Gille de Rais, som drev med sadistisk menneskeofring på 1400-tallet. Denne historien dukker blant annet opp i Huysmans bok *Là-Bas* (1891) som handler om satanisme i Frankrike. En av karakterene i denne boken heter Marquis de Sade. Carter var svært fascinert av de Sades gotiske romaner. Men hun var først og fremst opptatt av hans kvinnefremstilling. Hennes bok *The Sadean Woman and the Ideology of pornography* (1978) skapte mye debatt på 1970-tallet ettersom Carter gjorde en feministisk vurdering av de Sades verker der hun forsvarte den pornografiske stilen hans. Hun hevder at han krevde «rights of free sexuality for women, and... [installs] women as beings of power in his imaginary worlds» (Carter, 1978, s. 36). Hun argumenterer for at kvinnene i disse gotiske romanene fremstilles som seksuelt frigjorte. Det er en teori hun forsøker å videreføre til sin novellesamling, og som hun realiserer i "The Erl-King". Etter å ha tilegnet seg seksuell erfaring, uttrykt i et pornografisk språk, velger protagonisten til slutt å løsrive seg fra det seksuelle for å kunne være fri.

Til å begynne med forholder protagonisten seg passiv til alvekongens ønsker. Hun har ikke noe mål om å gifte seg med et menneske utenfor skogen, som i "Elverskud", eller å komme seg gjennom den, som i "Erlkönig". Men samværet med alvekongen vekker et ønske om endring i henne. Hun vil ikke forvandles til en fugl. Derfor begynner hun å tenke seg til alternative scenarioer. I første instans er disse betinget av alvekongens verden. Det er i del fem vi finner første forekomst av 1. person flertall: «*we* shall eat the oatcakes he has baked on

the hearthstone», «*we* should have better music than the shrill prothalamions of the larks stacked in their pretty cages». Hun ser seg selv sammen med alvekongen i en virkelighet som transcenderer eventyrets regler men som paradoksalt nok er betinget av eventyrets verden. Fra å være kontrollert av alvekongen ønsker hun å bli en del av ham: «we are like two halves of a seed, enclosed in the same integument». Men dette forutsetter at hun selv tyr til handling. I del fem ser protagonisten seg selv i den aktive rollen for første gang: «If I strung that old fiddle with your hair, we could walz toghether to the music as the exhausted daylight founders among the trees». Dette blir så et springbrett over til det endelige maktskiftet i del seks. For forførelsen tillater ikke likeverd.

I den siste og sjette delen blir det vinter. Protagonisten beskriver hvordan hun føler seg fanget i alvekongens øyne, jf. «The gelid green of your eyes fixes my reflective face. […] It catches me.» Hun vender seg derfor bort fra øynene hans før hun legger planen om å kvele ham. Alvekongen kommer til å dø, og maktbalansen snus på hodet.

Det er mulig å dele tolkningstradisjonene for Carters novelle inn i to: i en folkloristisk, en apolitisk, en politisk/feministisk og en psykoanalytisk del. Ettersom fortolkningsformene alene kan tendere mot å bli for forenklende kan det imidlertid være lurt å fokusere på det dialektiske forholdet mellom *The Bloody Chamber* med sin politiske, seksuelle og psykologiske brodd og eventyrtradisjonen den henter inspirasjon fra (Roemer et al., 2001, s. 45). Foruten koblingen til elverskud-motivet gir "The Erl-King" konnotasjoner til folkediktningens bergtakingsmotiver. Det går ut på at den oftest kvinnelige protagonisten kidnappes av et overnaturlig vesen og holdes fanget i fjellet, derav begrepet *berg*taking. De fleste mytene av denne typen innebærer seksuelt samvær. I noen tilfeller får også den kidnappede barn med kidnapperen, som i "Liti Kjersti og bergekongen". Carter henter inspirasjon fra slike folketradisjoner. Hun plasserer en "moderne" bevissthet inn i en tradisjonell setting blant annet for å belyse problematiske sider ved forholdet og påvirkningskraften mellom de to. Sagt med Carters egne ord: «I'm interested in myths – though I'm much more interested in folklore – just because they *are* extraordinary lies designed to make people unfree» (Carter, 1983, s. 71).

Carters novelle har gjentatte ganger blitt tolket med utgangspunkt i det feministiske prosjekt på 1970-tallet. Oppfatningene er likevel todelt. Enkelte, som Andrzej Gasiorek, mener at Carters verker er apolitiske ettersom de «repreatedly warn[s] readers that, however inspiring submersion in the magical, fantastic, and carnivalesque may be, the play of 'holiday time', which permits mockery, will be followed by the reality of 'everyday', which demands

praxis» (Gasiorek, 1995, s. 136). Han mener altså at Carters noveller advarer mot den illusoriske, estetiske forførelsen slik den framstår for eksempel i romantikkens litteratur.

Politiske/feministiske tolkninger kobler gjerne romantikkens estetiske tradisjon opp mot det patriarkalske. De hevder at Carter framstiller kvinnens mangel på muligheter til å utvikle sitt eget språk i et samfunn der språket på forhånd er formet og definert av det patriarkalske. I denne tolkningstradisjonen framheves det at kvinnen enten plasseres i rollen som *femme fatale* eller som (passivt) estetisk objekt. Kritikken rettes blant annet mot libertinernes forførelseskunst og postmodernistisk forførelsesteori slik den foreligger for eksempel hos Baudrillard. Når protagonisten i "The Erl-King" mot slutten forsøker å endre på dette kan man hevde at hun ikke klarer annet enn å bytte om på sine egne roller, fra å være et passivt estetisk objekt til å bli en *femme fatale*. Hun gjør seg selv til en eventyrskikkelse som likner til forveksling på alvekongens datter i "Elverskud". Den siste scenen i novellen innebærer en referanse til bibelhistorien om Samson og Dalila fra Dommerens bok 16 (Rodrígues-Salas, 2010, s. 7). Dalila kutter Samsons hår mens han sover, så han mister sin virilitet, før hun overlater ham til sine fiender. Tolker man novellen feministisk erstattes patriarkatet med matriarkatet:

> She will string the old fiddle with five single strings of ash-brown hair.
>
> Then it will play discordant music without a hand touching it. The bow will dance over the new strings of its own accord and they will cry out: 'Mother, mother, you have murdered me!'

Skogen kan være et symbol på det den tolkende menneskelige bevissthet velger å gjøre den til: «and, here, she will be trapped in her own illusion because everything in the woods is exactly as it seems» (Linkin, 1994, s. 311). Alvekongen har ingen replikker i novellen. Han forblir en stum skikkelse som formes utelukkende gjennom fortellerens beskrivelser. Man kan hevde at forførelsen som skogen og alvekongen representerer er betinget av tegn og av protagonistens forventninger til forførelsen som en gitt størrelse og en forutsigbar taktikk. Novellen får et tydelig metafiksjonelt aspekt.

På samme måte som leseren villig lar seg forføre av fiksjonen handler forførelsen i novellen om protagonistens ønske om å forføres, men uvilje til å oppgi sin egen frihet i prosessen. Hun har kjennskap til liknende historier, som "Elverskud" og "Erlkönig", og vet hva som vil skje dersom hun ikke tyr til handling. Det faktum at protagonisten er seg alvekongens forførende evner bevisst gjør at hun omsider velger å ta den drastiske beslutningen å ta livet av ham. Resultatet blir da at hun ender opp med å ta i bruk de samme tegnene som alvekongen selv etter hans (potensielle) død. Ifølge Baudrillard følger hun

simpelthen forførelsens lov ettersom hun selv har blitt en forfører: «I shall take two huge handfuls of his rustling hair as he lays half dreaming, half waking, and wind them into ropes, very softly, so he will not wake up, and, softly, with hands as gentle as rain, I shall strangle him with them.» Hun forlater aldri skogen, men erstatter heller alvekongens magiske verden med sin egen, en der fela kan spille «discordant music without a hand touching it».

8. Om postmodernistisk forførelsesteori

Der libertinerne anvender egne forførelsesstrategier kan det diskuteres hvorvidt forførelsen fremdeles eksisterer i den moderne verden. Det er nettopp dette den franske sosiologen og filosofen Jean Baudrillard gjør i sin bok "De la seduction" (1979). Her argumenterer han for at forførelsen er en kraft som virker gjennom i motsetninger. Han beskriver den som:

> A power of attraction and distraction, of absorption and fascination, a power that causes the collapse of not just sex, but the real in general – a power of defiance. It is […] an escalation of violence and grace, an instantaneous passion that can result in sex, but can just as easily exhaust itself in the process of defiance and death. (Baudrillard, 1990, s. 81)

Baudrillards oppfattelse av forførelse minner om forførelsen slik den framstår i folkediktningen i forbindelse med alver. Men Baudrillard hevder at all overtro baserer seg på en avvisning av tilfeldigheter, altså på skjebnetro (1990, s. 144). Dette ser man tydelig i "Elverskud". Folketroen beror på at verden består av et nett av ubetingede symbolske relasjoner. Men Baudrillard mener at dette ikke stemmer ettersom ethvert tegn er sårbart for og kan forføres av andre tegn (1990, s. 144). Forførelse karakteriseres først og fremst av uforutsigbarhet.

Hos Baudrillard er motsetningen mellom virkelighet og illusjon sentral. Han plasserer forførelsen inn i en postmoderne virkelighet der sannhet ikke eksisterer. Det finnes to adskilte verdener: *Den virkelige verden* som styres av makt og *den symbolske verden* som styres av forførelse: «To seduce is to die as reality and reconstitute oneself as illusion» (Baudrillard, 1990, s. 69). Den symbolske verden baserer seg på det kunstige, på ritualer og tegn. Forførelse er sånn sett en form for bedrageri som lett kan forveksles med virkelighet.

Baudrillard baserer seg delvis på libertinismens forførelsesstrategier når han hevder at forførelsens lov baserer seg på et rituale der deltakerne stadig høyner innsatsen i et spill som aldri synes å ta slutt. Fascinasjonen spiller en viktig rolle (jf. De Sade): «The absorption of anything real by something self-sufficient, and self-destructive, proves fascinating.» (1990, s. 77). Han vektlegger at den ikke er pervers, men at den snarere er en del av «that aesthetics of

irony which seeks to transform a vulgar, physical eroticism into a passion, and stroke of wit» (Baudrillard, 1990, s. 115).

Baudrillard plasserer også forførelsen i en moderne kontekst. Sentralt står da fascinasjonen over den nært forestående katastrofen som truer «store ting» som makt, sex og økonomi (Baudrillard, 1990, s. 46). Dette er en fascinasjon som gir seg utslag i perversjon:

> Pervesion's power of fascination comes from a ritual cult based on rules. The pervert is not someone who transgresses the law, but someone who eludes the law in order to dedicate himself to the rules, someone, then, who evades not in just the reproductive finality of the sexual order, but that order itself, with its symbolic law, in order to link up with a regulated, ritualized, ceremonial form. (1990, s. 125)

Baudrillard kritiserer det moderne samfunnet for å være for eksplisitt: «We are living [...] amongst pure forms, in a radical obscenity, that is to say, in the visible, undifferentiated obscenity of figures that were once secret and discreet» (1990, s. 179). Han slår et slag for den libertinske tradisjonen, for den "tradisjonelle forførelse". Han hevder at «seduction [...] subverts the norm of the sexual orgasm oriented society and moves toward an inversion of roles» (Lobo, 2013, s. 163).

Beskrivelsene av den døde skogen og anvendelsen av romantikkens språk og similer i begynnelsen av Carters novelle kan utvilsomt minne om Baudrillards postmoderne virkelighet, der «The real, particularily in the present, is nothing more than the stockpiling of dead matter, dead bodies and dead language – a residual sedimentation» (Baudrillard, 1990, s. 46). Hva skjer med forførelsen når mystikken forsvinner? Ifølge Baudrillard utgjør libertinismen et motstykke til moderne pornografi, som avslører alt (Stene-Johansen, 1998, s. 21). Men Carter hevder, helt motsatt av Baudrillard, at blottleggingen av seksualitet i den moderne verden er positivt fordi den fører til kvinnefrigjøring og avskrivelse av tradisjonen. Hos henne er friheten knyttet til avsløringen av *løgnen*, av patriarkalske eventyrtradisjoner og romantikk musedyrkelse og seksualmoral. Den sofistikerte forførelse som kjennetegner libertinismen og romantikken må vike plass for en grotesk gotikk som på samme tid avfeier tradisjonen og ønsker å innføre en ny agenda (uten nødvendigvis å klare det).

Baudrillard baserer sin forførelsesteori på at forføreren og den som forføres er mennesker. Men hva skjer når man introduserer overnaturlige vesener i dette regnestykket? Da vil det ikke nødvendigvis være slik at «the vertigo produced is reciprocal». I "Erlkönig" er det forføreren som styrer spillet, forføreren er et bilde på *selve forførelsen*, på døden. Det er han som er den aktive gjennom diktet. I "The Erl-King" er ikke dette tilfellet. Selv om det kan virke slik beviser protagonistens handlinger at selv alvekongen kan forføres og drepes. Baudrillard vektlegger at forførelse alltid må anerkjennes av begge parter, at det er en form

for avtale. Det er først og fremst hos Carter at dette er tilfellet. Feministiske tolkninger av novellen vil imidlertid vektlegge at dette ikke er tilfellet fordi protagonisten ikke selv har vært med på å utforme spillereglene. Det er først når hun dreper alvekongen og innsetter sine egne spilleregler at dynamikken forandres.

9. Sammenligning av "Elverskud", "Erlkönig" og "The Erl-King"

Ideen om performativitet er viktig i forbindelse med forførelsesmotivet. Performativitet forekommer både på et kontekstuelt, et tekstlig (formmessig) og et narrativt nivå. Som vi så i "Elverskud" reflekteres den performative dansesituasjonen i visens litterære utforming. Overgangen til skriftlig litteratur gjør at "Erlkönig", som i utgangspunktet var skrevet for framføring, i ettertid først og fremst oppfattes som et dikt. Fortellerteknikken likner imidlertid på den objektive stemmen som kjennetegner den muntlige folkevisen. Carters novelle er ikke ment for framføring. Den bærer likevel preg av å være inspirert av muntlig diktning. Resultatet blir en postmodernistisk skrivestil som kombinerer den fortellende objektiviteten i "Elverskud" med subjektiviteten i "Erlkönig", men som samtidig tilføyer historien et moderne tilsnitt der protagonisten iscenesetter historien for leseren. I postmodernismen er ideen om fiksjonens forførelse særlig viktig. Fiksjonen i "The Erl-King" har særlig autoritet ettersom den fortelles gjennom protagonistens øyne og følgelig styrer lesningen i en bestemt retning.

Performativiteten som forekommer på det narrative nivået er gjerne tilknyttet forførelsesmotivet. Forføreren iscenesetter seg selv. Performativiteten uttrykkes i form av musikk, vakre gjenstander, sang eller dans, i "Elverskud", "Erlkönig" og "The Erl-King" presentert gjennom folketroens alveskikkelse. På den ene siden advarer tekstene mot kunstens og fiksjonens forførelse, og på den andre siden oppfordrer de leseren til å la seg rive med og forføres av fiksjonen. Dermed blir det mulig å hevde at tekstene forfører kun i kraft av å være fiksjon: «All narratives are necessarily seductive, seduction being the means where-by they maintain their authority to narrate… Narrative seduction… seems as complex and varied in its tactics as are the erotic seductions of everyday life» (Bailey, 1960 sitert i ; McHale, 2003, s. 222) Forførelsen får slik noe metafiksjonelt over seg.

Den forførte er den observerende, den som trekkes inn i forførelsens spill og potensielt kan snu om på rollene. Sånn sett likner protagonisten på leseren, jf.: "The process of reading is a seductive act and a compulsive game among readers and writers. These features are shown by the reversal of the hierarchies present, the changing of roles and a literal and metaphorical death." (Lobo, 2013, s. 158). Både performativ kunst og forførelse går ut på å presentere noe altoppslukende for tilskueren, noe som tar sikte nettopp på å føre hen *bort* fra

virkeligheten og *inn* i et fiktivt univers. Dette er et konsept som er høyst tilstedeværende i "Elverskud", "Erlkönig" og "The Erl-King".

Her er tanken om en illusorisk verden viktig. Alvenes rike er først og fremst symbolsk. Det er fiksjonelt og magisk, men farlig. Det er tiltrekkende og frastøtende på samme tid. Estetikk og erotikk kontres av det groteske og av diabolisme. I dette ligger det en dragning som bærer preg av uforklarlighet, men også av forutsigbarhet. Formelfortellingen tilsier at den forførte vil forføres til slutt, og at forførelsen nødvendigvis vil ende med døden. De virkelige relasjonene, til moren og bruden i "Elverskud" og til faren i "Erlkönig" må tre til side til fordel for en kortvarig relasjon med forføreren. Sånn sett markerer forførelsen i disse tekstene et oppbrudd med det gode liv. I "The Erl-King" står protagonisten alene fra begynnelsen. Den individuelle erfaringen hun tilegner seg i møte med alvekongen anvender hun til å bryte med det destruktive forholdet en gang for alle.

Forførelsesforholdet endrer seg betraktelig i løpet av de tre tekstene. Fra en relativt konvensjonell, heteroseksuell relasjon med en *femme fatale* "Elverskud" til en homoseksuell, pedofil relasjon med en *libertiner* i "Erlkönig" og til sist tilbake til en heteroseksuell relasjon med et androgynt vesen i "The Erl-King". Slik titlene indikerer er fokuset i den danske folkevisen rettet mot selve hendelsen, mot elverskudet. I "Erlkönig" og "The Erl-King" er det forføreren som dominerer. Men Carter inkluderer et subversivt skifte av agens i sin novelle. Den forførte dør både i den danske folkevisen og i Goethes dikt. I Carters novelle er det imidlertid forføreren selv som dør. En slik slutt kan anses som et forsøk på et endelig oppgjør med de heteronormative, kjønnsdelte forførelsesfremstillingene man ser eksempler på i "Erlkönig" og "The Erl-King". Dermed tilfører Carter forførelsen en ambivalens og en kompleksitet som gjør novellen ytterst interessant, særlig sett i lys av de tidligere versjonene. Hun fjerner seg fra folkediktningens formelfortelling og bryter sånn sett med den muntlige fortellertradisjonen.

Ser man på Carters roman i forhold til forførelsesmotivet i "Elverskud" "Erlkönig" og "The Erl-King" oppstår det en interessant kobling mellom alvenes forførelsesstrategi og de foranderlige, underkuende luftspeilingene som forekommer i hennes bok *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972). Det er det uklare skillet mellom drøm og virkelighet og bruken av folketroens skikkelse (som også eksisterer på tvers av tid og rom) som gjør at forføreren får overtaket på den som forføres. Den eneste måten å bryte ut av misforholdet på er å ta livet av forføreren i klassisk gotisk stil, noe bare hovedpersonen i "The Erl-King" ser ut til å klare. Det krever forøvrig at hun kjenner til forførelseshistorier der det er tilfellet.

I forbindelse med Carters *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffmann* (1972) er det sentralt å trekke en annen parallell, nemlig den mellom Cristopher Marlowes skuespill *The Tragic Historie of Doctor Faustus* (ca. 1588) og Goethes *Faust*. I begge disse gotiske verkene forføres hovedpersonen av en diabolsk skikkelse og får hen til å legge den virkelige verden til side i en søken etter å omfavne en fantasi. Nysgjerrighet og fatalitet går hånd i hånd, slik det gjør i "Elverskud" "Erlkönig" og "The Erl-King". Det er mangelen på motstand som gjør at hovedkarakterene forføres.

Men det er bare i "The Erl-King" at hovedpersonen går inn i skogen i påvente av et møte. Som de Sades kvinner er hun nettopp ute etter å forføres. Man kan sånn sett hevde at Baudrillards forførelsesmodell kun realiseres fullt ut hos Carter. Det er nemlig bare der at forførelsen defineres ut ifra et skiftende forhold mellom passiv og aktiv, og der maskulinitet og femininitet er vekslende verdier. Forholdet mellom subjekt og objekt står imidlertid ved lag både i "Elverskud" "Erlkönig" ettersom forføreren gjør seg selv til objekt i protagonistens øyne for å kunne forføre ham.

Det er også en annen viktig forskjell mellom Carters novelle og de to foregående tekstene hva angår selve *Elverskudet*. I "Elverskud" og "Erlkönig" er det direkte fatalt, men hos Carter er ikke dette tilfellet. I møtet med alvekongen er det først den selvstendige viljen som dør. Det er en reversibel død, som slutten av novellen illustrerer. For protagonisten er det imidlertid det å forvandles til en fugl som representerer den endelige død. Å bli en del av alvekongens rike, med andre ord. *Elverskudet* i Carters novelle blir sånn sett et bilde på forførelsen selv, ikke på konsekvensene av forførelsen slik som det er i "Elverskud" og "Erlkönig". Den kjødelige kjærligheten er en del av, ikke målet med, forførelsen (som i "Erlkönig"). Det er protagonistens frihet som står på spill. Hun vil ikke ende opp som de fangede fuglene.

10. Konklusjon

Gården i "Elverskud" er i utgangspunktet et bilde på den stabile tilværelsen. Den er familiens sentrum, og fungerer som hjem for tidligere og kommende generasjoner, representert ved henholdsvis moren og festemøen. Men når Oluf kommer hjem etter å ha blitt utsatt for et *elveskud*, sniker kaoskreftene seg inn i det ordnede gårdslivet. Morens trygge morskjærlighet og festemøens hengivne kjærlighet lider under presset av ulykken som følger i kjølvannet av alvekvinnens farlige erotiske spill. Resultatet blir at kaoset får frie tøyler, og ender opp med å ta livet av tre mennesker.

I “Erlkönig” trenger det ikke lenger å være et tydelig skille mellom skogen og gården. Det er sønnens bevissthet som forføres. Han trekkes vekk fra faren og hesten han rir på mot den uhyggelige alvekongen. Tryggheten i farens armer kan ikke måle seg med alvekongens fatale sublimitet og libertinske forførelsesstrategier. Forførelsen blir delvis omgjort til et indre uttrykk, til tross for at alvekongen selv kommer til orde, og det åpnes bevisst for ulike tolkninger.

I “The Erl-King” er skogen både spennende og fryktinngytende. Hovedpersonen oppsøker den samtidig som hun lokkes videre inn i skogen av alvekongen. Men identiteten hennes utfordres i møte med forførelsestradisjoner som hører fortiden til. Hun forsøker å løsrive seg fra tradisjonene, men ender opp med å følge Baudrillards forførelsesmodell idet hun tar livet av alvekongen kun for å innsette en ny dagsorden som likner til forveksling på den gamle.

De tre verkene “Elverskud”, “Erlkönig” og “The Erl-King” viser alt i alt en utvikling av forførelsesmotivet fra folkediktning til postmodernisme der forførelsen i stadig større grad fremstilles som en del av den menneskelige bevissthet. I folketradisjonen benytter man seg av alvemotivet for å gi uttrykk for en paradoksal tilstand som på samme tid bærer preg av tiltrekning og frastøting. Kjærlighet, erotikk og død går hånd i hånd. Forførelsen utgjør en ubestemmelig trussel i en ordnet menneskelig verden. Men ettersom verdensbildet blir stadig mer fragmentert og usikkert endres også forførelsens karakter. Goethe forflytter alvemotivet over i en mer kompleks og tolkbar form der folkediktning smelter sammen med sublim romantikk og kynisk libertinisme. Carter spiller videre på arven fra “Elverskud” og “Erlkönig”, men det er samtidig en arv som protagonisten fanges av i en fragmentert og mangesidig verden. Det stilles spørsmål ved klassiske forførelsesfremstillinger og man forsøker å bryte med det tradisjonelle forførelsesmønsteret av kjærlighet, erotikk og død (uten nødvendigvis å lykkes). Forførelsesbegrepet utvides til å omfatte språk, konvensjoner og ideer. Både “Elverskud” og “The Erl-King” bidrar dermed til å plassere Goethes kjente dikt “Erlkönig” inn i en litterær forførelsestradisjon der forførelsesfremstillingene på ulike måter balanserer på grensen mellom det fortryllende og det groteske, det ordnede og det kaotiske, og der fiksjon og forførelse smelter ubønnhørlig sammen.

KILDER

Alver, B. (2019). ballade - episk folkevise. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/ballade_-_episk_folkevise

Andersen, P. T. (2012). Folkediktning. I *Norsk litteraturhistorie* (2. utg. utg., s. 71-85). Oslo: Universitetsforl.

Bailey, J. (1960). *The Characters of Love*. London: Constable.

Bamforth, I. (2013). Romanticism and Child Mortality. *PN Review, 39*(4), 10-11,83.

Baudrillard, J. (1990). *Seduction*. New York: St. Martin's Press.

Bevan, D. (1993). *Modern Myths* Rodopi.

Beville, M. (2013). 'Things' that transcend gender - Angela Carter's 'The Erl-King'. I *The Unnameable Monster in Literature and Film* (s. 110-119). Taylor & Francis.

Borries, E. (1997). *Romantik* Deutscher Taschenbuch Verlag.

Buzwell, G. (2016). Angela Carter, Gothic literature and The Bloody Chamber. Hentet fra https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/angela-carter-gothic-literature-and-the-bloody-chamber

Campbell, M. M. (2014). IV. Disappearing girls: «The Erl-King», «The Snow-Child» and «The Lady of the House of Love». I *Poetic Revolutionaries: Intertextuality & Subversion*. Editions Rodopi.

Carter, A. (1978). *The Sadean Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon Books.

Carter, A. (1983). Notes from the Front Line. *Pandora Press,* (On Gender and Writing), 69-77.

Carter, A. (2016). *Fireworks* Random House.

Demir, S. W. (2019). *Norrøn Mytologi (alt fra A til Å)* SWD Group.

Egerkrans, J. (2018). *Overnaturlige og underjordiske vesener fra folketro* (J. Grande, Overs.). Oslo: Spartacus Forlag.

elverskud. (2003). I *Den danske ordbog*. Hentet fra https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=elverskud

Falk, W. (1970). Die Anfänge der deutschen Kunstballade. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 44*(4), 670-686. https://doi.org/10.1007/BF03375207

forføre. (2017). I *Det norske akademis ordbok*. Hentet fra https://naob.no/ordbok/forføre

Gasiorek, A. (1995). Angela Carter. I *Post-War British Fiction: Realism and After* (s. 126-136). London og New York: Edward Arnold.

Goethe, J. W. (1998). Ballade. Betrachtung und Auslegung. I H. Birus, S. Greif & A. Ruhlig (Red.), *Ästhetische Schriften 1821-1824: über Kunst und Altertum III - IV*. Dt. Klassiker-Verlag.

Grimm, J. & Grimm, W. (2017a). Entführen. I *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet*. Trier: Universität Trier.

Grimm, J. & Grimm, W. (2017b). Verführen. I *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet*. Trier: Universität Trier.

Hennig, J. (1956). Perception and Deception in Goethe's Erlkonig and Its Sources. *Modern Language Quarterly, 17*, 227.

The Hoffmann connection: demystification in Angela Carter's 'The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman. (1994). Hentet fra https://www.thefreelibrary.com/The+Hoffmann+connection%3A+demystification+in+Angela+Carter%27s+%27The...-a015906145

Kaspersen, S., Kværndrup, S., Lönnroth, L. & Olsen, T. D. (1984). Folkevisen. I *Dansk litteraturhistorie : 1 : Fra runer til ridderdigtning o. 800-1480* (bd. 1, s. 476-508). Copenhagen: Gyldendal.

Kværndrup, S. (2006). *Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse : studier i Danmarks gamle folkeviser* Museum Tusculanums Forl., København.
Liedtke, M. (1993). Woran ist das Kind in Goethes «Erlkönig» gestorben? - Anmerkungen über die Entstehung von Religionen und über die Existenz «Gottes», 133-150. Hentet fra https://www.zobodat.at/pdf/Matreier-Gespraeche_1995_0133-0150.pdf
Linkin, H. (1994). Isn't It Romantic?: Angela Carter's Bloody Revision of the Romantic Aesthetic in "The Erl-King". *Contemporary Literature, 35*(2), 305. https://doi.org/10.2307/1208841
Lobo, A. G. (2013). Seduction as a Game of Reversals and Death. Understanding Jean Baudrillard's Seduction through Patricia Dunker's Hallucinating Foucault.
Lothe, J., Refsum, C., Solberg, U. & Kittang, A. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utg. utg.). Oslo: Kunnskapsforl.
Lönnroth, L. (1978). Herr Olof och älvorna. I *Den dubbla scenen : muntlig diktning från Eddan till Abba* (s. 82-99). Stockholm: Prisma.
McHale, B. (2003). *Postmodernist Fiction* Taylor & Francis.
Møller, L. (2017). The German Reception: Herder, Goethe, Grimm, Heine. I D. Ringgaard & M. Rosendahl Thomsen (Red.), *Danish literature as world literature* (s. 33-41). New York: Bloomsbury Academic.
Olav Liljekrans. (2008). I: Universitetet i Oslo. Hentet fra https://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/alfa_titler/tittel_222.html
Rodger, G. (1960). A Reason for the Inadequacy of the Romantic Kunstballade. *The Modern Language Review, 55*, 371.
Rodger, G. (1964). Goethe's 'Ur-Ei' in Theory and in Practice. *The Modern Language Review, 59*(2), 225. https://doi.org/10.2307/3721750
Rodrígues-Salas, G. (2010). No more lullabies for foolish virgins. Angela Carter and «The Erl-King». *English Studies (ES): Revisita de Filología Inglesa, 31*, 223-231.
Roemer, D. M., Bacchilega, C., Barchilon, J., Bruhl, E., Benson, S., Moss, B., … Sage, L. (2001). *Angela Carter and the Fairy Tale* Wayne State University Press.
Schlich, J. (2013). *Literarische Authentizität: Prinzip und Geschichte* De Gruyter.
seduce (v.). (u.å.). I *Online Etymology Dictionary*. Hentet fra https://www.etymonline.com/search?q=seduce
seduction (n.). (u.å.). I *Online Etymology Dictionary*. Hentet fra https://www.etymonline.com/word/seduction
Sky, J. (2003). *Alver : naturens barn - kulturens skapninger*. Oslo: Humanist forl.
Stene-Johansen, K. (1996). *Libertinske strategier 1620-1789 : Cyrano, Don Juan, Casanova, Valmont, Sade*. Oslo: Spartacus.
Stene-Johansen, K. (1998). *Forførelsens historie*. Oslo: Spartacus forlag.
Sørensen, V. (1965). Folkeviser og forlovelser. I *Digtere og dæmoner : fortolkninger og vurderinger* (s. 157-202). Oslo: Gyldendal.
Wessel, E. & Vestli, E. N. (2019). E.T.A. Hoffmann. I *Store norske leksikon*. Hentet
Winther, T. O. (2019). libertiner - kirkekritiker. I *Store norske leksikon*. Hentet
Zipfel, F. (2017). Fremde Ähnlichkeiten. I F. Zipfel (Red.), *Fremde Ähnlichkeiten: Die »Große Wanderung« als Herausforderung der Komparatistik* (s. 1-28). Stuttgart: J.B. Metzler.

NTNU

Norwegian University of
Science and Technology