Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 19 (1991)

Artikel: Tekstens billede : om Andreas Munchs digt "Brudefærden"
Autor: Kjørup, Søren
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858290

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 18.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Visorna är bruksdikter och möjligen skrivna med tanke på att fungera som sådana. Texter till färdig melodi tillkommer kanske med speciella restriktioner.[9] Sommarmarschen hade knappast blivit den allmänt sjungna sång som den är, om passusen om änglaparen hade stått kvar.

Känslan för vad som passar sig i poesi har – om också kanske inte hos alla läsare – förändrats under vårt århundrade. Allt går an – bara det är bra, kan man tillägga. Därmed har väl kraven på originalitet, personligt materialval skärpts.

När Otto Andersson vid en Brageafton ägnad Alexander Slotte på 1920-talet hyllade honom med ett tal, som ingalunda sparade på berömmet, sade han bl.a. att Slottes diktning till folkmelodier som helhet «utgör den största och mest betydande poetiska alstring i sitt slag på svenska språket».

Man fäster sig vid orden *i sitt slag*. Ungefär detsamma sades om Bellmans diktning, och kanske om Evert Taubes.

Det är möjligen en förblivande skillnad mellan dikt som är skriven för att sjungas och dikt som är skriven för att läsas.

[9] I brevet 22. 11. 1912 till O.A. anlägger Knape synpunkter på uppdraget: «Melodierna äro synnerligen vackra och orden få ju ej vara så starka att de slå ihjäl musiken.»

SØREN KJØRUP, TRONDHEIM

Tekstens billede – om Andreas Munchs digt «Brudefærden»

«Digtet er en eneste hyllest til norsk natur», skriver Willy Dahl om Andreas Munchs «Brudefærden» fra 1849 i sin *Norges Litteratur I: Tid og tekst 1814–1884* (1981: 126). Og hermed giver han vel netop udtryk for den gængse opfattelse: vi står overfor et typisk nationalromantisk landskabsdigt i både indhold og udtryk (Munch 1850: 28).

For en trænet digtlæser er det ikke vanskeligt at registrere hvorledes hele det norske nationalromantiske landskabsinventar – fjord og fjeld osv. – er stillet op, og hvorledes det skildres med hele standardrepertoiret af malende verber («grønnes», «risler», «blåner» osv.) og adjektiver («tindrende», «lokkende», «blinkende» osv.) og af konventionelle formuleringer («Lyksalig», «de Øjne milde», «Ærværdig står Kirken» osv.).

På god romantisk vis bliver natur, historie og menneske ét i dette digt. For at karakterisere bruden må digteren sammenligne med både fortid, landskab og vejrlig: hun er «Som en Oldtids Kongedatter» og «Så fager, som Fjorden og

Dagen». Og den som tror at menneskenes løftethed delvis er en reaktion på naturens mildhed, må konstatere at det faktisk er omvendt: «Egnen» er klædt i «Sit Hellighedsskrud» fordi der i dag er bryllupsgilde! Hvilket i øvrigt ikke er den eneste levendegørelse eller personificering af naturen som Munch foretager. Allerede i første linje hører vi om naturens åndedræt.

Et prægtigt billede rulles altså frem i teksten. En rigtig romantisk landskabsbeskrivelse. Alligevel er det jo slet ikke et landskab som beskrives. Det er – som det bl.a. meldes i parentesen under digtets titel: «Efter Gude og Tidemand» – et billede, et maleri, som er digtets motiv. Digtet hedder «Brudefærden», men hvad der beskrives er ikke en brudefærd; det er et maleri af samme navn.

Selvfølgelig er digtet en hyldest til det vestnorske landskab, opfattet som det urnorske. Men i første række er det dog en hyldest til billedkunsten, det norske national-romantiske maleri – og specielt altså til landskabsmaleren Hans Gude og figurmaleren Adolph Tidemand. Og spørgsmålet er hvad denne erkendelse betyder for forståelsen af digtet.

Hvad med æbletræet?

Men lad mig begynde et lidt andet sted. Hvilket maleri er det egentlig digtet beskriver? Det kendte maleri af *Brudefærd i Hardanger* fra Nasjonalgalleriet i Oslo, vil man vel svare – og det er jo det som oftest reproduceres sammen med digtet (f.eks. hos Willy Dahl, på en farveplanche fire sider efter omtalen af digtet).

Beskrivelsen synes da også at stemme på punkt og prikke – på ét punkt nær: der er ikke noget «blomstrende Abildtræ» i Nasjonalgalleriets billede. Men den lille poetiske frihed kan man godskrive Munch, specielt da det blomstrende æbletræ jo udfylder en vigtig plads i digtet. En dobbelt endda.

På den ene side skal træet tilfredsstille den sidste fjernsans Munch vil appellere til i sin tekst, efter syn og hørelse og «varmesansen» eller «klimasansen» (sansen for vejrliget) – nemlig lugtesansen. Selv om netop æbletræet vist ikke er kendt for sin duft; så havde vel en hæg været et bedre valg!

Men på den anden side er der jo netop brug for et æbletræ her for at fremkalde associationen mellem den norske natur og Paradisets Have. Og vel at mærke på uskyldens tidspunkt, mens træet endnu står i blomst og inden de syndige frugter viser sig – selv om æbletræet under alle omstændigheder vil hentyde til den forening af mand og kvinde som også brudefærden handler om.

Men har man først fået øje på denne ret tydelige forskel mellem beskrivelse og maleri, melder andre sig også. Det er ikke indlysende at luften er «tindrende» over Gudes landskab. Det grønnes vel egentlig ikke så voldsomt «fra Li». Rigtig «Ærværdig» står kirken vel ikke frem, dér dækket bag træer. Og selv om man i baggrunden aner yderligere to både i følget (en tredie båd står stadig på land) virker udtrykket «Baad efter Baad sig slutter dertil» nok lidt overdrevet.

Her er noget der ikke stemmer. Og for at prøve at løse denne gåde, kan det være nyttigt at se lidt nærmere på baggrunden for digtet.

Kunstnerforeningens «Aftenunderholdning»

Uroen i Europa i slutningen af 1840-årene havde fået en del af de norske kunstnere som arbejdede ude til at vende midlertidigt hjem. Det gjaldt f.eks. netop Gude og Tidemand. I oktober 1848 tog Gude initiativ til «Kunstnerforeningen», en nærmest selskabelig sammenslutning af malere, billedhuggere, arkitekter, forfattere, komponister, musikere og teatrets folk. Og de sidste dage i marts 1849 arrangerede foreningen et par festforestillinger (under titlen «Aftenunderholdning») for at rejse penge til et stipendiefond. Her fejrede borgerskabet den ny norske kunst på hjemlig grund.

Efter ouverture og prolog (af Welhaven) faldt forestillingen i fem dele, hvor musik, sange og digte (så vidt muligt skrevet specielt til denne anledning) hver gang byggede op mod et tableau efter et kendt maleri. Tableauerne var arrangeret af Gude og Tidemand, med unge damer og herrer af byens bedste borgerskab (f.eks. Welhavens og Gudes søstre) som figuranter, og med kulisser malet af Gude selv.

Højdepunktet var femte og sidste del, der kulminerede med tableauet efter Gude og Tidemands *Brudefærden*, efter at orkestret først havde spillet *Ved Karmøe* af Reissiger, Ole Bull havde spillet sin rapsodi over norske folkemelodier *Den 10de December,*[1] og Den norske Studentersangforenings mandskor til Halfdan Kjerulfs melodi havde sunget netop Andreas Munchs nyskrevne tekst med samme titel som maleriet.

Andreas Munchs digt er altså en slags bestillingsarbejde eller i hvert fald lejlighedsværk, skrevet som tekst til en sang for mandskor, som skulle fremføres i tilknytning til en scenisk gengivelse af et maleri!

Men hvilket maleri?

At netop maleriet *Brudefærden* blev gjort til højdepunktet i Kunstnerforeningens aftenunderholdning, kan ikke overraske. Hele idéen til disse tableauer stammede vel egentlig fra en tidligere tableau-gengivelse af netop dette billede, nemlig året før nede i Düsseldorf. Og selv om det var helt nyt, og kun havde været i landet i trekvart års tid, blev det allerede anset som et højdepunkt i norsk malerkunst – og var umådelig populært.

Som antydet er billedet konciperet i Düsseldorf, hvor både Gude og Tidemand arbejdede. Det var i 1847. Christiania Kunstforening fik nys herom, og

[1] Nu kendt som *Et Sæterbesøg*. Denne rapsodi indeholder i øvrigt også en melodi Ole Bull selv havde skrevet, og som Jørgen Moe siden skrev teksten «Sætergjentens Søndag» til, altså «Paa Solen jeg ser». Jørgen Moes digte «Aftenstemning» og «Fanitullen» blev i øvrigt begge skrevet til brug i «Aftenunderholdningen», nemlig i forbindelse med tableauer over Gude og Tidemands *Aften ved Krøderen* og Tidemands *Tvekamp i et norsk bondebryllup*.

besluttede sig for at afgive forhåndsbestilling på dette maleri af «Hardangerfjord i Middagsbelysning med en Brudefærd tilbaads», som det hedder i referatet fra det afgørende møde. Malerne mente dog at de ville kunne opnå en betydelig større sum for maleriet end de 250 rigsdaler som foreningen tilbød ved at sælge til en tysk kunsthandler (der ville lade det litografere). Men de tilbød at male en gentagelse til foreningen for den angivne pris – og det blev accepteret.

Den 14. juni 1848 kom maleriet (altså gentagelsen!) til Christiania. Det indgik i årets udlodning, og ved lodtrækningen den 9. december tilfaldt det byfoged Vogt, Moss. Den almindelige skik var at lodtrækningens billeder var udstillet i foreningens lokaler hele det følgende år, og det har *Brudefærden* formodentlig også været. Her har det interesserede publikum altså kunnet gøre sig bekendt med maleriet inden det forsvandt til Moss. Først i 1895 dukker det op igen, i de samme lokaler, på en samlet udstilling af Gudes arbejder, og her køber Nasjonalgalleriet det for 3000 kroner.

Blandt de billeder de to malere gik i gang med da de kom hjem i 1848, var imidlertid endnu en udgave af *Brudefærden*, som snart blev forhåndsbestilt af advokat Dunker. Her lykkedes det oven i købet malerne at få Ole Bull til at sidde model til spillemanden i stavnen på båden. Om denne version skriver Gude i november til sin forlovede, Betsy Anker:[2]

> Jeg har malt det uden at have det Andet ved Siden af, og det er følgelig blevet lidt anderledes, men efter Alles Mening bedre end det Første; jeg har holdt det mere vaarligt; jeg har endog ude paa Kirkeodden malet en stor blomstrende Hæg, og Alting er grønnere friskere og lysere end paa det Andet.

Denne ny version blev færdig lige før jul 1848. Den er endnu i privat eje (i Bergen).[3] Og den tanke, som Gudes beskrivelse her giver, bekræftes straks ved en sammenligning mellem Nasjonalgalleriets og det privatejede maleri: i den grad Munch først og fremmest har kendt og forholdt sig til én af de versioner der var tilgængelige i Christiana i 1848–49, må det slet og ret være den sidste. Her er den hæg som Munch af poetiske grunde foretrækker at se som et æbletræ (med et meget mærkeligt grosted!), her er det tindrende lys og det klare grønne, her knejser kirken uforstyrret af bevoksninger – og her er flere (og tydeligere) både på vandet.

To læsemåder

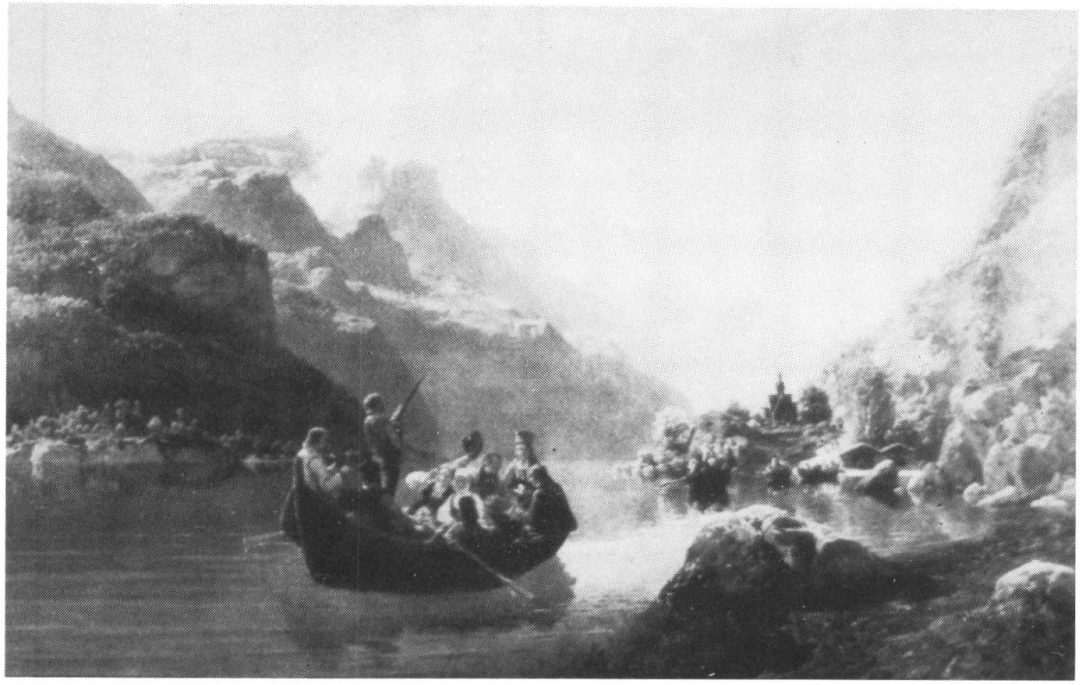
Andreas Munchs digt kalder på to vidt forskellige læsemåder (i hvert fald).

Den ene læsemåde må gå ud på at prøve at forstå digtet med udgangspunkt i den måde det først blev præsenteret på, altså sunget til Kjerulfs melodi, og i

[2] *Hans og Betsy Gudes brevveksling*, Kristiania 1924, S. 129.

[3] Dette maleri har været ukendt for offentligheden og forskningen indtil for nylig, og er første gang gengivet – endda i farver – i *Kunst og Kultur*, 63. årgang, 1980, over

Adolph Tidemand og Hans Gude, *Brudefærd i Hardanger* – i Nasjonalgalleriets kendte version fra 1848. Men hvor er Andreas Munchs «blomstrende Abildtræ»?



Adolph Tidemand og Hans Gude, *Brudefærd i Hardanger* – en replik fra 1849, nu i privat eje i Bergen. Her er det blomstrende træ (egentlig en hæg og ikke et æbletræ), og uden tvivl den version Munchs digt blev skrevet til, og den version som blev fremstillet som *tableauvivant* ved Kunstnerforeningens «Aftenunderholdning» i Christiania i slutningen af marts 1849.

direkte tilknytning til den visuelle fremstilling, men dog afsunget inden tæppet gik op for selve tableauet. Her må vi dels mærke os hvad melodien gør ved teksten, dels gøre os klart hvordan teksten (sammen med melodien) vil oplade vort sind til en bestemt oplevelse af tableauet: teksten opfordrer os til at se bestemte træk i det sceneri der straks efter vil blive præsenteret, og til at beundre den kunstneriske indsats der ligger bag. Alligevel må vi huske at teksten ikke beskriver selve tableauet, men det maleri der ligger til grund for såvel tableau som tekst.

Den anden læsemåde må derimod gå ud på at forstå digtet som vi i dag altid møder det, og som vi har kunnet møde det siden Munch optog det i sine *Nye Digte* allerede i 1850,[4] nemlig ikke som sunget for vort øre, men som trykt tekst for vort blik.

I begge tilfælde er det naturligvis af betydning for vor forståelse at digtet på én gang er et eksempel på *ekphrase*, altså billedbeskrivelse i litterær form, og et *metadigt* – det sidste forstået ikke blot igen som tekst (digt) om tekst (billede), men som et digt der drøfter digtningens karakter, specielt i forhold til malerkunsten. Men det er oplagt at disse sider af digtet bliver særlig vigtige når det tænkes læst i ro og mag. Og det er denne sidste læsemåde jeg vil koncentere mig om i resten af dette foredrag.

Digtekunst og malerkunst

Som nævnt indledningsvis, læses Andreas Munchs digt almindeligvis som en beskrivelse af en besjælet og befolket natur. Og havde vi kun de fire første strofer (og ingen undertitel), ville dette ikke blot være den naturligste, men også den eneste rimelige læsemåde. Først med den femte strofe opdager vi at det ikke er en brudefærd i Hardanger der beskrives, men et maleri. Men den opdagelse slår tilbage på det foregående.

Det er «Kunsten» – nemlig malerkunsten – som «med kjærlig Hu» har fastholdt «Det hele strålende Billed». Men hvilket billede er så det? Ikke maleriet, naturligvis. Malerkunsten har selvfølgelig ikke fastholdt et maleri, men en situation, og oplevelsen af den, *i* et maleri. Der foreligger altså et billede på forhånd, som kunstnerne har fastholdt – «beskrevet» på malerkunstens særlige måde – i deres værk. Og digteren har så igen beskrevet værket.

Igen: hvilket billede? Naturligvis det som digteren har rullet op for os i de fire første strofer. I den virkelige verden har digtet hentet inspiration fra maleriet. Men i tekstens verden er det omvendt: maleriet har – i et frosset øjeblik – fastholdt den virtuelle virkelighed som digtet har kaldt frem. Den situation som

---

for side 225, i tilknytning til Haverkamp (HAVERKAMP 1980), hvorfra jeg har de fleste oplysninger om dets historie. Det er siden gengivet i farver også i Ellingsen og Bonde (ELLINGSEN/BONDE 1985).

[4] I denne samling optog Andreas Munch også digtet «Ave Maria» som var skrevet til maleriet af samme navn af den tyske maler Ruben til fremførelse i forbindelse med aftenunderholdningens tableau efter dette maleri.

digtet har skabt med sine ord, og den oplevelse af situationen som digtet har præsenteret, er det nu maleriet som stolt fremviser for verden.

Malerkunsten gør det muligt at præsentere «de Eventyr klare, / som Norges Fjorde bevare» for verden, påstår digtet. Men er det samme ikke muligt for digtekunsten? Eventyr er dog en litterær genre, ikke en malerisk.

Digtet *siger* at malerkunsten måtte til for at «løfte» billedet af Norge frem og *vise* det, præsentere det for verden. Men selv «viser» det noget andet. Malerkunsten indskriver billedet på lærredet – men digtekunsten har allerede indskrevet billedet på papiret, i digtet, og dermed gjort det muligt at løfte det frem på anden måde, ved læsning. De eventyr der i udgangspunktet er «bevaret» i Norges fjorde, er hentet frem og igen bevaret, ikke blot i maleriet, men også i digtet.

At sige og at vise – de to kommunikationsmåder stilles ofte op over for hinanden som modsætninger, repræsenteret af henholdsvis digtekunst og malerkunst. For romantikeren Munch er digtekunst og malerkunst imidlertid ikke hinandens modsætning. Tværtimod væves de ind i hinanden i tekstens struktur.

Thi see!

Men maleriet er dog *synets* direkte kunst, mens digtningen taler til os på anden og mere indirekte vis? Maleriet vil have os til at se og opleve, mens digtet vil fortælle os noget, vil have os til at erkende på en mere begrebslig måde? Ikke i Munchs dialektisk-æstetiske tænkning. Her er det snarere omvendt. Det bliver kunsten som får os til at «kjende» og «vide», mens digtet vil have os til at opleve, til at høre og ikke mindst se.

Fra himlen bevæger vi os ned over fjeldene, fra bræ mod li i et fejende tilt – og bemærker egnens «Helligdagsskrud». Hvorfor er egnen klædt sådan? spørger teksten med en tankestreg. Og svaret er en opfordring til at *see*! Se hvad? I første omgang de næste seks ord. Thi også digtningen er en *synets* kunst.

Men vi læsere er ikke de eneste som *ser* i denne tekst, i og med at vi ser teksten og gennem den det hele optog i den festklædte natur. Også brudgommen ser – ind i sin bruds øjne.

I maleriet er bruden anbragt lige under det geometriske midtpunkt. I digtet «zoomes» der så at sige ind på hende, straks efter at vi har orienteret os i helheden, men motivisk gøres hun – og hendes milde blik – til digtets kerne og opsummering, et sindbillede på hele digtet.

Selv om hun er et menneske, står hun alligevel ikke i modsætning til naturen, men forener i sig både landskab og vejrlig: hun er «Saa fager som Fjorden og Dagen». Og selv om hendes øjne er slutpunktet for den store bevægelse indad, standses vi ikke der, men kastes atter ud, i og med at øjnene spejler helheden, nemlig brudefærden i Hardangerfjorden. Fra den tindrende luft over fjorden har vi bevæget os ind til disse øjne, og nu bevæger vi os ud igen og slutter ved klokkeklangen der runger mellem fjeldene.

Som læseren med digterens øjne ser et landskabsmaleri med mennesker, ser brudgommen i brudens øjne netop den hele brudefærd. Eller mere nøjagtigt: to ting. Han ser det *hun* ser, nemlig et bryllupsgilde, en genspejling af helheden. Men han ser også en genspejling af sig selv og sit liv, sin fremtid. Brudefærden bliver et sindbillede, et billede på hele livets færd.

Læser vi Andreas Munchs digt på denne måde, ser vi altså, at det ikke kun er «en eneste lang hyllest til norsk natur»; det indeholder også digterens refleksioner over det ældgamle problem om sandheden af Horats' krav *ut pictura poesis.* Og samtidig indeholder Munchs tekst et indsigtsfuldt bidrag til forståelsen af Gudes og Tidemands maleri som mere end bare en romantisk naturskildring: den spinkle båds færd over den blinkende flade bliver set som et billede på en færd gennem livet.

ANDREAS MUNCH (1811-1884):

BRUDEFÆRDEN

(Efter Gudes og Tidemands maleri)

Der ånder en tindrende sommerluft
varmt over Hardangerfjords vande,
hvor høit mod himlen i blålig duft
de mægtige fjelde stande.
Det skinner fra bræ, det grønnes fra li,
sit helligdagsskrud står egnen klædt i; –
thi se! over grønklare bølge
hjemglider et brudefølge.

Som en oldtids kongedatter så prud,
med guldkrone på og skarlagen,
i stavnen sidder den prægtige brud,
så fager som fjorden og dagen.
Lyksalig brudgommen svinger sin hat,
nu fører han hjem sin dyreste skat,
og ser i de øine milde
sit liv som et bryllupsgilde.

Alt risler det lokkende tonefald
af gangar og slått over voven,
fra fjeld til fjeld ruller bøssens knald,
og glædesråb svarer fra skoven.
Med brudens terner drives der skjemt,
og kjøgemesteren har ikke glemt
at fylde ustanselig kruset
til ære for brudehuset.

Så drager de frem med lysteligt spil
hen over den blinkende flade,
og båd efter båd sig slutter dertil
med bryllupsgjester så glade.
Det blåner fra kløft, det skinner fra bræ,
det dufter fra blomstrende abildtræ, –
ærværdig står kirken på tangen
og signer med klokkeklangen.

I dette bævende, flygtige nu,
før dråben af åren er trillet, –
har kunsten fæstet med kjærlig hu
det hele strålende billed,
og løfter det stolt for verden frem,
at alle kan kjende vort herlige hjem
og vide de eventyr klare
som Norges fjorde bevare.

(1854)

ULLA-BRITTA LAGERROTH, LUND

Teatralitet i den romantiska texten – exemplet Atterboms *Lycksalighetens ö*

I det på en gång holistiska och gränsöverskridande projektet för den romantiska texten blev diktens dialog med andra konstarter av fundamental betydelse. Det gällde måleri, skulptur och musik men även en rad sceniska konstformer.

Den fråga jag vill diskutera är den romantiska textens teatralisering, dvs. hur den öppnades mot teater, tableau vivant, opera, balett etc.[1] Jag måste då förbigå de teoretiska perspektiv och metodiska överväganden som är förknippade med undersökningar på det komplexa forskningsområdet «comparative arts». I stället tar jag en första utgångspunkt i Friedrich Schlegels hävdande, i fragmentet 1798, att den romantiska dikten som «progressiv universalpoesi» ånyo skulle förena inta bara diktningens alla genrer utan också tanke- och inbillningslivets olika uttrycksformer m.m. Detta «universalpoetiska» program förstärktes för det romantiska dramat genom en dramaturgi som förankrats i existensmönstret i

[1] För synpunkter på teatraliteten i andra romantiska texter se LAGERROTH (1973a: 238–298, Almqvist), LAGERROTH (1983: 69 ff., Geijer).