

I korndemonens bilde

– antropologisk erkjennelse, materialitet og temporalitet i utstillingen av «gammel folketro» på Norsk folkemuseum (1938)

Åmund Norum Resløyken og John Ødemark

IKOS, Universitetet i Oslo

a.n.reslokken@ikos.uio.no

john.odemark@ikos.uio.no

Keywords:

- Norsk Folkemuseum
- Nils Lid
- popular belief as museal category
- popular belief in the history of science
- culture theory and conception of time

Abstract

This article examines the exhibition of *folketro* [popular belief] at *Norsk folkemuseum* [The Norwegian Museum of Cultural History]. The exhibition was inaugurated in 1938. The display of the cultural and religious category *folketro* was heavily influenced by the Norwegian ethnologist Nils Lid, who in turn had applied the theories and methods of W. Mannhardt and J. G. Frazer to Norwegian ethnological material. From its inception, the museum had a clear program; to mediate between the cultures of the country and the city, and thus create a unifying «mirror image» of the cultural history of the Norwegian people that would serve a reconciliatory function in the «cultural wars» between proponents of rural and elite/city culture. In the article, we are concerned with how the exhibition of folk belief was inscribed in a museum framework established in the beginning of the century. Firstly, we argue that the museum's organization of cultural time foreshadows the historical multi-temporality associated with the history of the mentalities. Secondly, we demonstrate that the exhibition of *folketro* introduced an anthropological dimension in the museum that went way beyond the national, and back to a time of origin where sacrificial customs connected to the figure of the Corn demon had constituted folk belief as a trans-cultural category.

Such was the course of the war. In the fore-temple at Delphi are written maxims useful for the life of men, inscribed by those whom the Greeks say were sages. [...] These sages, then, came to Delphi and dedicated to Apollo the celebrated maxims, «Know thyself,» and «Nothing in excess.» Pausanias. Description of Greece (10.24.)

Introduksjon – et forenende speilbilde

I et flygeblad produsert i 1895 for å samle støtte til opprettelsen av et norsk folkemuseum påkaller Moltke Moe en usynlig innskrift som uttrykker maksimen for alle

folkemuseer. Innskriften knyttes umiddelbart til en spesifikk form for billeddannelse som også beskriver det planlagte museets erkjennelses- og samfunnsbyggende funksjon:

Over indgangen til «Nordiska Museet» i Stockholm står ordene «Kjänn dig själf». Og et saadant *Kjend dig selv* står usynligt over ethvert Folkemuseums port. Et speilbillede af folkets liv er det jo som Folkemuseet stiller frem for nutiden, og jo bedre vor slægt kjender sine forudsætninger i fortiden, des bedre vil den kjende sig selv. Et norsk Folkemuseum vil give brede lag i nationen en forstaaelse af vort nationale liv og vor kulturudvikling og en følelse af samhørighed både indbyrdes og med de fremfarne slegter – som sikkerlig vil give renter for fremtiden (Moe 1895: upaginert).

I første omgang har Moes skjulte maksime et forelegg i en inskripsjon ved inngangen til Nordiska Museet. Teksten i Stockholm verbaliserer imidlertid bare den erkjennelsesutfordringen ethvert folkemuseum stiller opp – og ut – for det kollektiv som det henvender seg til. Lengre bak i den intertekstuelle kjeden bak imperativet om selverkjennelse finner vi skriften over Delphitemplet. I Pausanias beskrives visdommens epigrafer umiddelbart etter en skildring av krig med barbarer, og «kjenn deg selv!» etterfølges umiddelbart av «alt med måte!». Kanskje ligger både krigen og den andre maksimen som en usynlig skrift under flygebladets program. Moe så museet som en intervensjon i en kulturkamp som nærmest truer med å bryte ut i krig. Han mente at bygde- og bykulturens talsmenn manglet måtehold og kulturhistorisk innsikt når de ensidig søkte å bygge nasjonal-kulturen på byens eller bygdas grunn (Moe 1926).

Hans Aall, som var museets direktør fra 1904 til 1946, søkte støtte fra Moe og Lysakerkretsen i arbeidet med å opprette museet. Han trykte Moes tale i *Norsk folkemuseum 1894 – 1919: trekk av dets historie*,

og flygebladets instituerende program ble gjenoptrykt og solgt på museet i det minste til 1980-tallet (Aall 1920: 3–5).¹ Hensikten med denne artikkelen er å undersøke kontinuitet og endring i dette museale «speilbildet» ved å ta utgangspunkt i utstillingen *Gammel folketro*.

Utstillingen ble satt opp etter museumsutvidelsen mellom 1935 og 1938. Nye bygninger stod ferdig allerede i 1934, og 29. mai 1935 ble kirkesamlingen og to etasjer av den relokaliserte bygdesamlingen åpnet (Kjellberg 1945: 131). De andre avdelingene ble fortløpende tilgjengelige for publikum de to neste årene, og 12. mai 1938 ble de nye utstillingene offisielt åpnet (ibid: 138). Utstillingsrommene i den nye samlingen var malt i farger som skulle «skape miljø og gi lokal koloritt» etter plan fra konservator og underbestyrer Gisle Midttun (ibid: 134–135). Folketroens rom ble malt i en brun-svart farge som karakteriserte «svartekunst og hedenskap» (ibid: 138). På begynnelsen av 1980-tallet fikk museet plassproblemer, særlig på grunn av tilbakeføringen av Nordiska Museets norske samlinger (Fossberg 1994: 520). Som følge av dette ble flere av utstillingene fra 1938 stengt – og i 1985 var utstillingen av folketro demontert (Seim 2002: 20–21).

Folketroutstillingen måtte innpasses i en helhet som allerede var etablert, og som hadde et klart definert program både når det gjaldt hvordan kulturhistoriske samlinger skulle organiseres og hva museet skulle formidle. Museet har en mangetydighet som kan forventes av kollektive produkter som skapes over tid. Det var – og er – et aggregat av fortidige og samtidige intensjoner, men rundt disse var det lagt en programmatisk ramme først formulert av Moe og Aall. Særlig var dette knyttet til Aalls ordningsprinsipper for kulturhistoriske samlinger og til Moes forståelse av kulturhistoriske utviklingslover og kultur-

politiske behov. Hvilket kulturhistorisk kunnskapssyn kommer til uttrykk i folketrosamlingen? Spørsmålet må sees i sammenheng med den museale helheten den nye samlingen ble satt inn i. Som vi skal vise er særlig oppfatninger av ulike historiske tider assosiert med byen og bygdas kultur avgjørende for å forstå hvordan folketroen innskrives i et allerede eksisterende museumslandskap og hvordan den nye museale delen virker tilbake på det kulturhistoriske speilbildet. Utstillingen av folketro tilførte nemlig også en ny forståelse av kulturens opprinnelse som satte den øvrige utstillingen i et nytt teoretisk lys.

Museet hadde som målsetting å anvende det som ble ansett som samtidens beste kulturteorier på samlingene (Amundsen 2011: 44). I museets allmennkulturelle formidling kommer teori særlig til uttrykk i førerne til utstillingen. Disse fantes i to formater. For det første som bøker som fungerte som detaljerte guider til hele museet; for det andre forelå kapitler om de utstillingene som ble åpnet i 1938 også som separate hefter. Selv om utstillingen er tatt ned kan vi fortsatt gå i fotsporene til den besøkende som i 1938 lar seg «disiplinere» av føreren og museets offisielle budskap og det bredere utstillingskompleks de var en del av (Rose 2012: 237ff.). En sentral del av dette komplekset var nettopp det tekstlige supplementet til samlingene:

The Museum requires the artifacts it displays at once to be original and collectively to explain the meaning of a larger history. In traditional exhibitions, it is the texts that create the connections between the rudimentary objects. They create the contexts, allowing something to appear as a whole even if only fragmented objects from the past are known. Such a procedure can be successful only *if the objects are*

showcased, as it were, along the linear patterns of a text, appearing one after another like an illustrated commentary on the text (Beier-de Han 2011: 190–91, vår kursivering).

Førerne foreslår en lineær rute gjennom samlingene som transformerer vandringen gjennom museumsrommet til en kulturhistorisk fortelling. Med føreren som kilde er det mulig å rekonstruere aspekter av folketrosutstillingen slik denne så ut i 1938; og hvordan innlemmelsen av en slik samling i folkemuseet ble begrunnet i en forklarende tekst. Føreren begrunner hvorfor gjenstandene i folketrosamlingen er materielle uttrykk for «folketro». Den skriver tingene inn i en lineær tekstlig orden, og særlig strigles det vi med et identitetsteoretisk begrep kan kalle de utstilte tingenes *numeriske identitet*. Med dette henvises til tings identitet med seg selv, som den samme tingen, og at den er «nummerisk forskjellig fra alt andet i universet». Videre er «enhver henvisning til den [tingen] som *den* [...] en henvisning til den som nummerisk identisk med sig selv [...] og som generisk og kvalitativt identisk med dem, den har artsfællesskap og likhet med [...]» (Fink 1991: 211). Det er særlig denne broen mellom tingen som identisk med seg selv som én og den samme (bare denne éne gjenstanden, den éne gøya utstilt i folketrosutstillingen) og den *generiske* identitet, de trekk den deler med andre gjenstander som den deler rom med i museet, som utlegges i føreren. Mens tingens numeriske identitet er partikulær, er det et utall andre kvalitative og generiske identiteter – fellestrekk – enn «folketro» som kan leses inn de enkeltstående gjenstandene i samlingen. Det er førerens oppgave å avgrense dette mulige mangfoldet av generiske identiteter ved å fokusere på nettopp de *delene* av samlingens gjenstander som «uttrykker folketro».

Folketrosutstillingen tilførte museet en antropologisk dimensjon som var ny i sin teoretiske begrunnelse, men som dessuten videreførte ideen om at den norske kulturelle identiteten også var et resultat av møtet med det fremmede. Dette komparative aspektet var et fundament både for tidlig norsk folkloristikk og folkemuseet.² Ideen om at det var en antropologisk matrise, et «mytisk tenkesett» som «brøt med alle fornuftens lover» som lå til grunn for nasjonale produkter som folkeeventyr, «folketro og alt slik», ble eksempelvis formulert av Moe, som hentet vendingen fra W. Mannhardts «mytische Denkerformen» (Fløtra 1995: 60; Moe 1999). Moe fant forklaringen på den mytiske mentalitet bak «folketroen» i psykologien; nærmere bestemt i kognitive brudd på logisk-empiriske tankelover.³ Her skilte han seg fra Mannhardt som så skikker og kollektive handlinger som det som konstituerte folketro. Det var Mannhardts rituell orienterte tese som var det teoretiske grunnlaget for folketrossamlingen.

Føreren til folketroutstillingen står i gjeld til Nils Lids forståelse av «folketro». Lid var en svært sentral aktør i studiet av tro og skikk i tiden utstillingen ble etablert (Hylland 2013; Kjus 2013). Fra 1928 ledet han arbeidet med å transkribere rettsmateriale fra trolldomsprosessene i Norge for *Institutt for sammenliknende kulturforskning*; et materiale han så som en oppløyd, men løfterik kilde til nettopp «folketro» (Laugerud 2009: 131–132; Lid 1935: 1–2). Lid forfattet også hoveddelen av bindet *Folketru* i det store bokverket *Nordisk kultur* (Lid 1935: 1–76). Her introduserte han Frazers distinksjon mellom «hopehavsmagi» (*contagious magic*) og «likskapsmagi» (*homeopathic magic*) (ibid: 66ff.). I tillegg behandles «skikkane med det «siste kornet» og «krafttruer og grøderikdomsymbol» (ibid: 52ff.). Begge deler er, som vi skal se,

helt sentrale teoretiske bestanddeler i førerens tekstlige strigling av de gjenstander som materialiseres musealt som «gammel folketro».

Vi forstår materialisering «som noget processuelt, relationelt og performativt», og som et «aktivt verbum» (Damsholt et al 2009: 14–15). I vårt tilfelle foregår materialiseringen selvsagt i den konkrete samlingen av ting som blir antatt å dele generisk identitet. Imidlertid er også materialiseringen av den mentale kategorien «folketro» et resultat av et tekstarbeid som

- (i) tildeler tingene en plassering i den kulturhistoriske tiden (middelalder etc.) uavhengig av når det er laget i empirisk-kronologisk tid, og som
- (ii) verbalt beskjerer artefaktenes klassiske etnologiske fremtredelsesmåter, deres «form, funksjon og betydning» ved å fokusere på de *deler* av gjenstandene som bar spor etter rituell bruk (Stoklund referert ibid:14).

Kulturens lov

Før vi går inn i den forsvunne folketrossamlingen skisserer vi først museets program og museale ordningsprinsipper. Deretter analyserer vi den tidsforståelsen som kommer til uttrykk i de hovedavdelinger det fører-lesende publikum besøkte forut for folketroen.

I flygebladet sier Moe at folkemuseet skal gi et bilde av «fortidens liv» og gjennom dette anskueliggjøre fedrelandets «indre historie» (Moe 1895: upaginert). Museets opphavsmenn var enige om at en kulturhistorisk fremstilling måtte skille seg fra politisk historie ved å vise frem folkets historie og livsformer – helst i et komparativt perspektiv.

For å etablere en målestokk for folketrossamlingens forskjell fra dets opprinne-

lige program bør vi kort skissere hvordan «ideologen» Moe tenkte om kultur og identitet. I artikkelen «Nationalitet og kultur» utfordrer han synet på nasjonalkultur som et rent hjemlig produkt: «Ingen nation kan være sig selv nok. Hos ethvert folk og til enhver tid finder der paavirkning efter paavirkning sted fra andre kultursamfund» (Moe 1926: 257). Påstanden om kjeder av påvirkning har brodd mot ideen om en autokton kultur i norske bygde- og ungdomslag, venstrekretser og blant landsmålsfolk. Mot dette setter Moe at det lokale, stedet, ikke alene er kulturskapende, men kulturtransformerende: «Ingen kultur er stedegen, bare stedfarvet. Hos alle folk er kulturen et produkt av vekselvirkning med andre kulturer og kulturperioder» (ibid: 256). Den lokale kulturelle identiteten lignes med en sekundærkvalitet; et sansefilter som legger seg over opplevelsen av mer bestandige primærkvaliteter. Nasjonen skal imidlertid også «være sig selv»; det må være noe hos «folket» som «ikke er drevet ind paa strømmens rygg» (ibid: 257). For Moe utgjorde vekselspillet mellom det egne og det fremmede to sider av «den store lov om kulturutvikling» (ibid: 256). Loven fastslår at det fremmede og det egne stadig utsettes for «brytning og blanding og krydsning», og at det «hjemlige altid er *protoplasmaet* [...] ellers skifter blandingen» (ibid: 260 og 257, Moes kursivering).

Denne store lov var, i all sin postulerende allmennhet, et pragmatisk svar på samtidens norske kulturkamp (jf. Hodne 2002). De kulturpolitiske posisjonene som Moe mobiliserte kulturvitenskapens nomotetiske register mot, brøt nemlig den «store lov» fra hver sin side. Eliten glemte «protoplasmaet» og ville tufte nasjonen på riksmål og europeisk bykultur, «påvirkning på påvirkning» båret på «strømmen rygg», mens bonde- og bygdekulturens talsmenn

satt landsmålet og en «uberørt» bygdekultur i sentrum. I sin «romantikk» og tendens til «bare at se paa bønderne» overså de siste den nødvendige kulturutveksling. De var «seg selv nok» og erstattet den levende blandingsprosess ved å holde fast ved døde relikter; middelalderen, det norrøne og de antatt eldste dialektene (ibid: 261).

Med henvisning til den store lov, ville Moe formidle mellom en by- og en bygdesentrert kulturpolitikk. I artikkelen, som også gikk inn i debatten om samnorsken, finner vi en språklig parallell til folkemuseets forsoningspolitikk:

Men skal det gå slik med vor sprog-fremtid, maa vi forstaa at vi *har* to utgangspunkter for norskhetsveksten, medgi at her er *to* elver: én – bynorsk – for byerne og største delen av den høiere dannelse (endnu er *den* den bredeste og mæktigste); og en – landsnorsk – for den er alt overveiende del av bygderne [...] begge strømmer er like beretigede, like nødvendige. For de ræpresenterer begge – hver fra sin side og hver på sin maate – det folk som «lever med oss paa en dag». Ingen av dem kan stige frem og si: «Jeg er det norske folk, jeg alene». Glem aldrig, mine damer og herrer, at først og fremst er vi et *folk!* *Ett* folk! (ibid).

Folkemuseet ble tuftet på det samme ønske om kulturell forsoning mellom det bynorske og det landsnorske. Aall etablerte et friluftsmuseum som etter hvert innlemmet de to nasjonale «kulturtyper» Moe ønsket å føre sammen, «landsbygden» og «gamlebyen».⁴ J. McGuigan bruker begrepet «cultural policy as display» for å understreke at staten ikke bare er «the central organ of power», men også den sentrale agent bak kulturelle utstillinger som fremfører nøkkelfortellinger og iscenesetter

kulturarv med rituell «pomp» (McGuigan 2004: 61–62). Som kulturpolitisk *display* presenterte Folkemuseet fra første stund en kulturell forsoningspolitikk som mobiliserte lovens og kulturvitenskapens stemme for å moderere motpolene i kulturkampen. Det var altså et splittet, nasjonalt subjekt som ble ledet inn i museumstemplet, og som under den usynlige inskripsjonen «kjenn deg selv» skulle lære at det var «ett folk» i «brytning og blanding og krydsning» med ytre impulser.

Middelalderen og museets historiske orden

I *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer* (1925) presenterte Aall sitt syn på organiseringen av kulturhistoriske museer. Han anbefalte å dele samlingen i tre hovedavdelinger; én viet byen, én for bygdene, samt én for systematiske samlinger. Dette organiseringsprinsippet var tuftet på en kulturhistorisk *kronotopi*: Byens artefakter skulle nemlig stilles ut kronologisk etter gjeldende prinsipper for stilhistorisk periodisering. Dette utgjorde en felles, europeisk tidsordning som dokumenterte «påvirkning på påvirkning» på det norske etter en kronologisk mal (Aall 1925: 29–31).⁵

Bygdeavdelingen skulle organiseres etter sted. Sted ble ifølge Aall imidlertid først en relevant kulturhistorisk kategori for gjenstander fra 1700-tallet av: «Først under 1700-årene, i enkelte kulturområder temmelig tidlig, i andre noget senere, begynner den stedlige karakter å gjøre sig så sterkt gjeldende at den topografiske ordning er å foretrekke» (ibid: 30–31). Aall begrunnet ikke nærmere hvorfor en tidligere felleskultur ble til lokal variasjon på 1700-tallet, men bygdas ting blir konsekvent knyttet til «middelalderens former».⁶ I motsetning til by- og bygdeavdelingene skulle ikke de systematiske samlingene gi

helhetsbilder av fortidskulturen, men ordnes etter «den bruk de har hatt i gammel tid» (ibid: 31).⁷ Disse var derfor hovedsakelig tematisk ordnet (ibid: 33). Både kirke- og folketrossamlingen var systematiske samlinger, selv om «bruken» av gjenstandene som var innlemmet i dem var rituell og religiøs. Det kronotopiske ordningsprinsippet som lå til grunn for byens og bygdas kultur preget også utstillingen av de systematiske samlingene.

Vekten på by- og bygdekultur gjorde at museet tidlig etablerte en sentral motsetningsakse. Bygdekultur og bykultur ble utstilt i separate rom, og representerte slik en spatiale definert forskjell innenfor det museale representasjonsrommet. Denne fordelingen organiserer både museets utendørsdel og innendørssamlingene. Friluftsmuseet ble inndelt i bygdetun; eksempler på bygdekulturens «stedlige» identitet. Gamlebyen derimot skulle «vise bylivet i dets skiftende former i de forskjellige aarhundreder» (Norsk Folkemuseum 1902: 2). I tråd med Aalls prinsipper hadde utstillingen av bygda topografisk karakter. «Stedlighet» trumfet altså historisk kronologi som hovedinngang til forståelse og formidling av bygdens estetiske kulturformer. Samtidig var en historisk kategori – hentet fra den kunsthistoriske periodeinndeling som også organiserte bysamlingen – det helt sentrale kriterium i definisjonen av et trekk som bygdens ting delte. «Spiren til all vår folkekunst» lå, som Midttun skrev, i «middelalderens former» (1929: 1).

Middelalderen tilbyr slik et stilistisk fellestrekk som binder artefakter fra de regionale forskjellige bygdene sammen i en generisk identitet. Denne identiteten har både et temporalt og et spatiale aspekt. På den ene siden er middelalderen, som «spire», et tegn for en tid da bygdene har en felleskultur uten klar topografisk identitet. På den andre siden varer middelalderen ved

også når de forskjellige bygdene i tiltagende grad realiserer middelalderens formverden på en måte som gradvis uttrykker topografisk forskjell.

Materialisering, visualitet og temporalitet

Moe ønsket at museet skulle stille opp et speilbilde som forente kulturpolitiske motsetninger. Den «usynlige innskriften» over porten («kjenn deg selv!») blir konsekvent vevet sammen med andre visuelle språkfigurer som fører seg inn i speilbilde-metaforen, og som understreker at kulturpolitikk som *display* må ha en opplevelsesdimensjon for at det usynlige krav om kulturell selverkjennelse skal kunne realiseres:

Vi hører ikke bare fortalt om fortidens liv; vi *ser* det, ser det håndgribelig for os [...] Og vi ser ikke alene enkelthet for enkelthet, gjenstandene står ikke løsrevne og isolerede som nummere i en videnskabelig samling; de slutter sig sammen til et *helhetsbillede*, i sin egen ramme og sine gamle omgivelser, ganske som det var i livet selv (Moe 1895: upaginert, Moes kursivering).

Museet tilbyr en visuell tilgang til kultur som går utenpå vitenskapens nummerering av utstillingsgjenstander. Gjennom konstruksjonen av «helhetlige bilder», omsluttet av sine «opprinnelige rammer», fremstilles også fortiden som den var «i livet selv» for «oss». Aall bruker de samme bildemetaforene når han forsvaret museets små samlinger:

[...] mange kanskje vil finde flere av de mindre avdelinger for smaa til at sættes op, idet de ikke engang er fyldige nok til at antyde omridsene av det kulturbilled de tilsiger at gi. Disse smaa avde-

linger er imidlertid med vilje oppstillet for at klargjøre for de besøkende alsidigheten i vor gamle kultur og de mange synsvinkler, hvorunder den maa sees, om vi skal danne os et riktig billed av den (Norsk Folkemuseum 1914: upaginert).

Det er altså et kulturelt mangfold som skal visualiseres og materialiseres.

Kommentatorer har understreket billedorienteringen og det ahistoriske som en dominant i museets fremstillingsform (Amundsen 2011). Imidlertid har museets «kulturbilder» og de «synsvinklene» som skapes ikke bare billeddannende virkning; de er tydelig markert med historiske tempusformer. Allerede uttrykket «vor gamle kultur» vitner om historisering av det visuelle feltet. Aall er også klar på at «[d]et gjælder at reise et monument over vort folks vext i kultur og nationalitetsudvikling, et monument saavel over byernes og de høiere kredses liv som over vor gamle bondekultur» (Norsk Folkemuseum 1902: 3). Som «monument» skal museets mange perspektiver samlet vise progresjon; historisk «vekst» og «utvikling». Selv om det er et minnesmerke over fortiden har også museet en klart markert verdihorisont plassert i fremtiden; etter å ha gått gjennom folketrosutstillingen og dens tematisering av riter knyttet til jordens fruktbarhet går, som vi skal se, den besøkende inn i en samling som fremstiller mer «rasjonell» landbruks-teknologi.

Føreren

Det er førerens oppgave å klargjøre de forskjellige kulturbildenes historiske rolle gjennom beskrivelse av, og teoretisering over, samlingene. Kulturvitenskapens språk benyttes til å skrive gjenstandene inn i en autorisert historisk fortelling. Langs den

foreskrevne ruten presenteres fortolkninger av samlinger og gjenstander, slik suppleres det materielle og visuelle registeret med en kulturvitenskapelig tekst. Ikke minst gis det en begrunnelse for hvorfor ulike ting tilhører den samme utstillingen; hvorfor de representerer systematiske kategorier som «folketro» og kulturtyper som «bygda». Føreren har med andre ord til oppgave å utlegge den *generiske identiteten* som gjenstandene i de forskjellige samlingene deler. Sammenstilling av tekstrom, fysiske rom og ruten gjennom dem gjør vandringen til en kroppslig repetisjon av den historiske utviklingen, slik at kroppen under vandringen *ikonisk* mimer den historiske fortellingen. «Ikonisitet» mellom tekst og virkelighet, hevder A. Becker, handler i indoeuropeisk sammenheng først og fremst om synkronisering av språklige tempi:

Tense is seen as iconic: that is, past, present, and future are taken as facts about the world rather than facts about language. Tense is not iconic in all language-cultures and hence temporal-causal linearity is not the major constraint on textual coherence in all languages (Becker 2000: 33).

I forholdet mellom fører og samling legges det til enda et ikonisk lag: Vandringen fra den ene samlingen til den neste, med føreren i hånden, går gjennom rom assosiert med forskjellige historiske verdier.

Førerne har også innledende tekstdeler som har en meta-diskursiv rolle i forhold til de enkelte samlingene. På samme måte som forstudier i samlinger av folkediktning, redegjør førerne for det samlingsprinsippet som gir samlingen dens generiske identitet. Disse delene av føreren verbaliserer på samme måte museets klassifikasjonsprinsipper. I innledningen til by- og bygdesamlingen kommenteres ikke individuelle gjen-

stander, men samlingens fellestrekk; innledningen til folketrosamlingen og kirkesamlingen begynner derimot *in medias res* og knytter det tekstlige overblikket til den første gjenstanden i samlingen (gøya i folketroen, prekestolen i kirkesamlingen) som slik får en eksemplarisk rolle i forhold til den samlingskategorien den representerer (Folkemuseet 1938 [heretter 1938]: 6, 31, 62, 71 og 79).⁸

Føreren presenterer aldri tingene i avdelingen for folketro som estetiske objekter med verdi i seg selv, men som kulturhistorisk dokumentasjon. Det kulturhistoriske perspektivet er selvsagt dominerende, men stilhistoriske kommentarer preger presentasjonen av artefakter fra både bygd og by – og av kirkesamlingens gjenstander. Det stilhistoriske registeret er imidlertid helt fraværende i teksten om folketroens ting. Føreren til folketroen styrer særlig den besøkendes blick mot avtrykk av handlinger som kan ses på de utstilte objektene (som øksehuggene på gøya). Med henvisning til narratologisk terminologi kan vi kalle dette førerens fokaliseringsform: Tekster kan sies å styre sansningen av representerte ting gjennom en verbalt mediert persepsjon som leder blikket mot privilegerte *deler* av den fremstilte verdenen (Bal 2009: 145ff). Føreren leder særlig blikket mot spor av ikke-teknisk bruk av gjenstandene; deres betydning og funksjon gis av en supplerende form, spor av handlinger eller symbolske inskripsjoner (kors, trolldomsformler etc.) på gjenstandens materielle overflate.

Byen og bygdas tid

Før vi kan undersøke hvordan «gammel folketro» presenterte en utvidet antropologisk dimensjon, må vi se nærmere på den museale konteksten utstillingen ble innlemmet i. Bysamlingen var, i tråd med Aalls

ordningsprinsipper, inndelt i kunsthistoriske perioder og skulle tematisere «miljøet i hjemkulturen» (1938: 1). Både artefakter laget innenlands og «innførte saker» ble inkludert. Her finner vi altså importerte gjenstander og stiler og hjemlig adaptasjon av slike.

I førerens innledning til denne avdelingen fortelles det at utstillingen viser «hjemkultur» fra reformasjonen til omkring 1900 (1938: 31). Folkemuseets samling var hovedsakelig bygget opp av etter-reformatriske artefakter (Hegard 1994: 68–71). Denne inndelingen var del av en bredere institusjonell tids- og arbeidsdeling: 1537 var grensen for når kulturminner skulle tilhøre Oldsakssamlingen, mens folkemuseet, med Moes ord, «begynner, hvor oldtidssamlingen slutter, ved reformasjonens århundre.» (i Aall 1920: 7).⁹ Dette gjaldt imidlertid bare gjenstandenes fysiske alder, ikke den kulturhistoriske tiden de representerte (middelalder etc.).

Føreren minner om at de forskjellige regionale kulturene også har blitt påvirket av bykultur og moderniseringsprosesser (1938: 37 og 39). Videre observeres det at herre- og storgårder ofte var utstyrt med samme inventar og artefakter som i byene. Dette begrunner at gjenstander fra den geografiske bygda faktisk stilles ut i bysamlingen. Slik «eksporteres» en viss elitekultur fra bygda, og regnes som bykultur med referanse til stilistiske, men også sosiale kriterier; bygdas kulturelle hjerte er de lavere samfunnslag. «By» og «bygd» fremstår her mer som kulturelle prototyper enn som geografiske referanser. Som sådan er de et produkt av en «renselse» som ligner den som ligger bak opprettelsen av tradisjonelle tekster (folkeeventyr etc.) slik som dette er beskrevet av Bauman og Briggs. De poengterer ikke minst hvordan den hybride kontaktsonen og historiske konteksten som samler *og* informant deler viskes bort fra

den tradisjonelle teksten når forskeren eller samleren lanserer teksten som et produkt av en «ren», tradisjonell kultur uten berøring med «det moderne» (Bauman & Briggs 2003; Ødemark 2011).

Etter den tekstlige innledningen til samlingen, lenkes tekst og museumsrom *ikonisk* sammen, og den besøkende ledes fremover i historien. Utgangspunktet for vandringen var renessansen, en periode regelmessig knyttet til brudd som leder frem mot det nye (1938: 7). Føreren setter også de forskjellige stiluttrykkene i sammenheng med «progressive» samfunnsklasser som oppstår i de forskjellige epokene. Slik knyttes stilens utvikling til tiltagende modernisering og borgerskapets oppkomst: rokokko er handelspatrisiatets stil, Luis XVI korreleres med borgerskapet, empire og Biedermeier knyttes til embetsstanden (ibid: 16, 20 og 23).

Bysamlingen etterfølges av bygdesamlingene. I bygdesamlingen kan den besøkende også «se» de regionale kulturenes startpunkt, altså middelalderformene som fortsatt preger bygda. Den dobbelte innledningen i føreren og bygdesamlingens første rom gir en instruksjon i hva det skal sees etter i de følgende utstillingsrommene, nemlig en spesifikk formverden som kommer *før* byen og som ligger *under* den empiriske variasjonen i de forskjellige regionene. Det første rommet i bygdesamlingen presenterte en overordnet forståelse av en formverden som de forskjellige empiriske bygdene delte. Slik ble «bygdas» prototype assosiert med «middelalderformer».

Også bygda som prototype er et resultat av renselse: Føreren snakker eksempelvis ofte om at «bypåvirkning» kan observeres i enkelte artefakter fra bygda. Over så vi et eksempel på dette når gjenstander funnet på den geografiske bygda faktisk ble utstilt i bysamlingen. Det fortelles flere steder at

bygdekulturen var mer påvirket av byen i de bygdene som lå nær de store byene (f.eks. 1938: 37). Det var til og med et eget rom som viste «møbler som populært kalles bypåvirkede. Slike møbler hadde som regel sin plass i gårdens fornemste rum», og «[u]ten disse vilde vi få et falsk bilde av bygdekulturen» (ibid: 39). I «fornemme rom», som utsondrer symbolsk og økonomisk kapital, er byens tid og smak nær. Skillet mellom by og bygd har slik også en klassesdimensjon som forstyrrer den binære inndelingen i to kulturer.

På den tekstlige terskelen til bygdekulturen endrer føreren narrativ retning: Vandringen gjennom bysamlingen har nemlig kronologisk ledet den besøkende frem mot 1900, mot den besøkendes samtid. I det første rommet illustreres middelalderens formverden som allment, kunsthistorisk fenomen. Føreren legger vekt på at denne fortsatt finnes i artefakter fra bygda:

I flere av våre bygder finner vi ennå møbler og gjenstander som fører tanken tilbake til middelalderen. En og annen gang stammer de fra denne tid, men oftest viser de oss former som har levet videre, kun svakt påvirket av senere tiders smak (1938: 31–32).

Bygdas middelalder kontrasteres slik med «senere tiders smak», og fremstår «oftest» som en formal levning som har holdt stand mot den historiske utvikling den besøkende nettopp har repetert med sine egne ben. Det historiske kriterium bak denne identifikasjon av fortidens former er fortsatt den kunsthistoriske periodeinndeling, men etter å ha gått gjennom utstillingen med den historiske tiden som vind i ryggen, ledes den besøkende nå bakover i tid; til middelalderen og tiden før «senere tiders smak» ble etablert i «byen». Dermed

får historien en ny begynnelse i et tidslag som både er forut for bysamlingens begynnelse og foregår samtidig med den utvikling som der dokumenteres, men på et annet sted, bygda.

Narratologisk betraktet begynner den kulturhistoriske fortellingen nå om igjen, før danske-tiden, og den er fokusert på en scene og en karakter («bygda» og «bonden») som er assosiert med den andre kulturstrømmen til Moe. Som periodebetegnelse har «middelalder» en annen temporal kvalitet enn de kunsthistoriske konjunkturerne som følger etter. Byens kronologiske utvikling møter en sta varighet på bygda: Den andre strømmen til Moe har en annen tid, og denne tiden er stedliggjort i og med den totale kronotopen som dannes i relasjonen mellom bygda og byen som tekst, samling og representerte den historiske virkeligheten. Selve overgangen til bygdesamlingen er en slags tidssjakt; den besøkende «faller» fra 1900-tallet, bysamlingens ende, ned mot middelalderen. Dermed begynner historien på nytt, på et annet kulturelt sted. Dette er også et dematerialisert sted, fordi de utstilte gjenstandene – sett som ubearbeidet materiale – faktisk «oftest» er samtidige med gjenstandene i Bysamlingen. Bydegjenstandene stammet ikke fysisk sett fra middelalderen: Bygdas tid materialiseres, kunne vi si, som dematerialisering; den varer heller ved som en form skåret inn i gjenstander av en usamtidig hånd som forblir uberørt av europeisk stilutvikling. Denne tiden utgjør en stabiliserende varighet under byens skiftende, europeiske smaksconjunkturer og akselererende tid. Slik har den også allerede tidskvaliteten til mentalitetshistoriens *longue durée* (Braudel 1985). P. Carrard skriver følgende om mentalitetshistoriens bidrag til 1900-tallets repertoar av narrativ tidsfremstilling:

[T]he New History has made at least one major contribution to narrative poetics, inventing, with the Braudelian model, a form of macro-organization that has no counterpart in fiction. Indeed, the larger narratives of the nineteenth century (*War and Peace*, *Les Misérables*) tend to merge their temporal levels to stress linearity, and the experimental work of the 1950s and 1960s [*La Route des Flandres*], question accepted ideas of time scales (and history) by juxtaposing a «multiplicity of time scales and time spans» that generate a «complex narrative system of conflicting series and orders» [...]. Neither form of the novel, however, whether the traditional or the «new» provides the different time spans with separate sections, as *La Méditerranée*, *Beauvais el le Beauvaisis*, and *Les Paysans de Languedoc* do. The Braudelian model is thus clearly distinctive in respect to fiction as well as history (Carrard 1992: 79–80, David Carroll sitert ibid, vår kursivering).

Ved å følge førerens foreslåtte vandring gjennom museet kan vi se at ideen om forskjellige historiske varighetsformer finnes som praksis i museet før den blir eksplisitt beskrevet som narrativ metode i mentalitetshistorien. I museets og førerens ikoniske materialisering av tid-rom og historiske rekkefølger er de ulike tidene ikke bare tekstlig produsert, men også fysisk mediert som kroppslig bevegelse gjennom ting og separate samlinger (by, bygd) som representerer kulturhistoriske typer med ulik tidsverdi og tidskvalitet. Forskjellige deler av samlingen og vandringen gjennom den blir slik assosiert med forskjellige historiske tider og varighetsformer. Bygdas middelalder har – i likhet med Carrards beskrivelse av tekstformen i *La Méditerranée*, *Beauvais el le Beauvaisis* og *Les*

Paysans de Languedoc – sin «egen avdeling», skilt fra byavdelingen. Slik får vi «different time spans with separate sections» i fører og samling som museal enhet. Samtidig er middelalderens tid en hybrid kontakflate som hekter bygd og by sammen i en overordnet, stilhistorisk kronologi (middelalder, renessanse). Vi skal i det følgende vise at den etno-folkloristiske teori og metode som ligger til grunn for folketrossamlingen nettopp forutsetter at ulike kulturelle utviklingsstadier er til stede i samme samfunn i separate «seksjoner».

Kirkens tid, folketroens sted

Etter Bygdesamlingen gikk den offisielle turen til kirkesamlingen, som viste kirkeinteriør fra 1550 til ca. 1800 (1938: 63ff.). Denne hadde ikke like tydelige periodeinndelinger som den mer omfattende bysamlingen. Imidlertid ble også gjenstandene her beskrevet med henvisning til kunsthistoriske perioder. Selv om vi nå er inne i en systematisk samling, er avdelingen altså organisert på en måte som tilsvarende bysamlingen. I føreren vises det ikke til regionale forskjeller i kirkeinteriør, til den stedligheten som organiserte fremstillingen av bygda. Tema er hovedsakelig kirkehistoriske endringer som har påvirket kirkekunsten: Renessansen blir eksempelvis sett som en konsekvens av reformasjonens vekt på ordet (1938: 63–64). Videre brukes stilperioder som rokokko, og mer idéhistoriske kategorier som opplysning, til å tematisere den estetiske utviklingen som kan spores i de utstilte gjenstandene (ibid: 63–69). Imidlertid er det en kirkehistorisk periodisering som vi kan finne igjen i A. Bangs kirkehistorie (ortodoks lutheranisme, pietisme, rasjonalistisk teologi) som fungerer som det dominante ordningsprinsippet (Bang 1912). Også kirkens gjenstander er utstilt etter en progressiv mal.

På samme måte som i overgangen mellom by- og bygdesamlingen endres den narrative formen og den vitenskapelige diskursen på terskelen til folketrossamlingen; i begge tilfeller blir den besøkende ledet tilbake i tid, etter å ha blitt ført med blikket mot fremtiden – sin egen samtid – gjennom byen og kirken. I tillegg blir regionale eksempler, det stedegne, igjen satt i fokus – selv om dette i siste instans strykes ut når den opprinnelige folketroen presenteres som en opprinnelig felleskultur, ikke ulikt hvordan middelalderens former var fellestrekk før 1700-tallet. Videre fremstod folketrostillingen som en kontrast til offisiell religion på en måte som er homolog med motsetningen mellom by og bygd. Som vi skal se, var også folketroen et utgangspunkt for å fremvise en historie om fremskritt. Både de kollektive skikkene, og de mer individuelle overlevelsestrategiene som ble tematisert i utstillingen, er knyttet til magisk manipulasjon av naturen med kulturelle midler. Særlig lå vekten på gjenstander knyttet til offer, jordbrukets sykliske tid og magiske praksiser assosiert med subsistens og reproduksjon. Slik stod samlingen i tematisk kontinuitet med systematiske utstillinger som fremstilte landbrukets og håndverkenes utvikling, som føreren presentere umiddelbart etter innføringen i «gammel overtro».

Føreren og gjenstandsnummereringen transformerer utstillingen til en lineær kjede bestående av 31 gjenstander + verbale beskrivelser over 8 sider. Første del av teksten har en klar tematikk. Gjenstandene som utstilles er alle assosiert med kollektive offerhandlinger og årstidsriter (1938: 71–73). Deretter kommer en ny hoveddel viet hverdagsmagi. I forholdet mellom tekst og ting er det en klar ubalanse, siden føreren bruker betydelig mer plass til offertematikken. Føreren er særlig opptatt av de to første gjenstandene i utstillingen, Gøya fra

Setesdal (nr. 1201) og Julestjernen eller Helligtrekongerstjernen (nr. 1202). Selv om denne tekstdelen begynner midt i tingene, fungerer den som en teoretisk introduksjon knyttet til et privilegert objekt fra et privilegert sted for «varighet» (Setesdal). Folketroens essens finnes i offerriter knyttet til fruktbarhet. Videre dreier det seg om forestillinger som har «vandret» fra heden-dom, via katolisismen, til folkelig kultur på bygdene, hvor de – i likhet med middelalderens formverden – tregt har motsatt seg byens tid. Sammen med vekten som legges på den såkalte «korndemonen», viser dette at det teoretiske grunnlaget for utstillingen var hentet fra Frazer, Mannhardt og Lid. Denne teorien kommer delvis til å «rehybridisere» den renselsen som etablerte byen og bygda som kulturelle prototyper, for folketrossamlingens «synsvinkel» danner et kulturhistorisk speil hvor «vi» i byen, f.eks. under julefeiringen, fortsatt utfører riter og skikker med opprinnelse i arkaiske offer av korndemonen.

Offerskikk og arkaisk tid

For Lid var folketro et *fait social total*,¹⁰ og han satte eksplisitt etnologiske studier i en antropologisk kontekst, som «studiet av mennesket», for «de konkrete kulturfrembringelser er skapt av menneskeånden» og adlød en annen logikk enn den geometriske fornuft som styrte de tekniske vitenskaper med overdreven tro på rasjonalisme (Lid 1946:6). Lid var preget av nettopp Mannhardt (Boberg 1953: 291; Hylland 2013: 375–378). Mannhardt døde ukjent i 1880, men ble revitalisert i europeisk sammenheng da J.G. Frazer utnevnte hans verker til en forløper «without which, indeed, my book [*The Golden Bough*] could scarcely have been written» (Frazer i Ackerman 1991: 49; Kippenberg 2002: 87–88).¹¹ Ifølge Lid var Mannhardts

viktigste innsikt «det faktum at folkeskikkene var den mest konstante av all folketradisjon. Det er det faste midtpunktet som dei folkelege fyrestillingane sviv um» (Lid 1931:15).

Lid la særlig vekt på at Mannhardt etablerte en «realistisk» folkloristikk som innebar en tilbakevending til tiden før «fantastiske spekulasjoner» hadde forvridd brødrene Grimms prosjekt.¹² For Lid var «folketro» å forstå som «nedervde magiske og mytiske fyrestillingar» (Lid 1935: 1). Lids gjeld til Mannhardt og hans forsøk på å fremstille «kjennsgjerninger» og det allmenne ut fra fenomenene selv, vises kanskje særlig i *Joleband og vegetasjonsguddom* (1928) og *Jolesveinar og grøderikdomsgudar* (1933). I likhet med i «gammel folketro» er en primitiv personifisering av fruktbarhet («voksekraft», «grokraft») og disse gamle forestillingenes relasjon til juleskikker som fortsatt praktiseres av «oss» et hovedtema (Amundsen & Eriksen 1999: 173–174). For Lid var det altså skikkene, ikke en «mytisk tanke» à la Moe, som lå til grunn for de forestillingene som kommer

til uttrykk i folkediktning og myter; og selv om forestillingene og fortellingene rundt skikkene endret seg kunne formene følges tilbake i tid. Skikkene hadde slik sett både logisk og historisk primat. Dette var i tråd med Mannhard, Frazer og den såkalte rite-myte-skolen.

Behandlingen av offerhandlingene og korndemonen i førerens kommentar anvender helt direkte Mannhardts teorier på de utstilte gjenstandene, særlig på utstillingsgjenstand nr. 1203 til 1210. Den andre delen er mer preget av Frazers distinksjon mellom religion og magi. Det er nettopp de (postulerte) forbindelseslinjene mellom «kjensgjerninger», dokumentert gjennom samtidige spørrelister og (antatt) rituelle handlingsspor på de utstilte tingene, som gir overtrosamlingen en generisk identitet. Et trekk ved denne identiteten er imidlertid en radikal fortidighet, noe som gir «gammel folketro» en temporal plassering på bunnen og begynnelsen av folkemuseets tid.

Gøya var altså den første utstillingsgjenstanden. Den strakk seg et godt stykke ut i rommet fra den brun-svarte veggen; slik var den både tekstens begynnelse, og rommets visuelle midtpunkt.

Gøya ble beskrevet slik:

I en gammel beretning fortelles det at ved brylluper blev brudgommen under ropet: «So hevje me han til bonde» av gjestene løftet tre ganger op i været, og for hver gang hugg han med øksen sin et hugg i gøya. Før løftningen la de en bordplate over åren, årebordet de kalte, og på dette et stort kjøttstykke (en nautside), og for hvert hugg brudgommen gjorde i gøya, hugg han et i nautsiden, og derefter blev den delt ut til gjestene. Innholdet i denne ceremoni er sikkerlig den at samtidig med at brudgommen ved løftningen op i været blir

GØYA

Foto: Norsk Folkemuseum.



hevet opp i bondestand, foregår en offerhandling. Et dyr – sinnsbilledet på dette er her gøya med dyrehodet – blir ofret, og offermåltidet holdt (1938: 71).

Teksten understreker visuelt observerbare spor som tolkes som tegn på rituell bruk. Huggene blir fremstilt som en del av et offer som igjen er et ledd i en livsrite hvor den innviede dør og gjenoppstår (som bonde). Skikken skal ha vært kjent fra Telemark og Vest-Agder, mens den «holdt sig i Setesdal et godt stykke utover 1800-tallet» (ibid). Føreren forsyner den lesende besøkende med en etymologi, og en proveniens: «Gøya, «gjægja» (av galge) [...] skriver sig fra Setesdal» (ibid). Ved å vektlegge navnets etymologi blir tilknytningen til offerhandlingen, døden, videre understreket.

Tanken om ofringer som konstituerende for folketroen er tydelig også i omtalen av det neste objektet, julestjernen eller helligtrekongerstjernen (ibid). Føreren forteller at helligtrekongersdag i katolsk tid ble markert med en prosesjon hvor geistlige vandret med julestjernen. I etter-reformatorsk tid skal skikken ha mistet sin kristne betydning; den ble overtatt av folket, og barn erstattet de geistlige (ibid.). Etter å ha plassert gjenstanden i denne religionshistoriske rammen vises det til at skikken er dokumentert forskjellige steder i landet. I en viss forstand frikoples skikk og gjenstand nå fra bestemte etnografiske lokaliteter, men samtidig bringes også etnografisk informasjon fra disse stedene, bygdas topografiske register, i spill for å bekrefte fenomenet. Gjennom de siterte, regionale stemmer blir skikken nemlig etablert som et fenomen som overskrider de lokale rammene. Eksempelvis blir en tradisjon fra Mandal, sammen med en parallell fra Bergen, tungtveiende belegg for plasse-

ringen av ting og skikk i en offerkontekst. Her

var en «skinnklædd» med i følget. Han var dessuten utstyrt med svære bukkhorn så det utvilsomt er julebukken vi har for oss. Ved en bestemt strofe i Helligtrekongersvisen, som de sang, falt bukken til jorden, og alle de andre slo under resten av sangen løs på ham med sine stokker, m. a. o. lot som de drepte ham. I en, forøvrig meget sen, tradisjon fra Bergen er det Josef det går utover. I begge disse tilfelle står vi overfor en offerhandling, og skikken er derfor neppe av kirkelig opprinnelse (ibid: 72–73).

Dette er et vendepunkt i tekst og samling. Angrepet på bukken er en offerhandling som «antagelig er hedensk» (ibid). Dermed får også katolsk tid og middelalderens former en ny og dypere tidsdimensjon. I føreren leder opplysningen om julebukken i Mandal rett over til en gjenbeskrivelse av julestjernens symbolikk:

For å få bukt med de gamle festdager og de til disse knyttede ceremonier og skikker, beholdt som oftest den katolske kirke dem, men gav dem et nytt kristelig innhold. Det hjalp dog ikke helt. Blandt folket blev det nesten alltid hengende igjen en rest av den gamle tro. Det er en slik vi møter igjen her – i bukken som blir ofret. Opprinnelig har det vel vært en solfest. Den ble holdt i julen, da solen begynner å vende tilbake. Stjernen de bar, var antagelig et roterende, brennende hjul, et sinnbilde på solen (ibid: 73).

Gjennom beskrivelsen av de første to gjenstandene etablerte føreren en sammenheng mellom offerhandlinger, slik de viste seg i

forbindelse med gøya og bukken fra Mandal. Opprinnelse finnes i hedensk skikk, årstidsfester og fruktbarhetsritualer knyttet til solens gang. Den utstilte helligtrekongerstjernen samlet hele dette komplekset i sin runde form. Når andre solsymboler, som hakekors (ibid: 74), viste seg på andre gjenstander, hadde den besøkende nå et forestillingskompleks å knytte til symbolet.

Det var altså et artefakt fra Setesdalen, gøya, som markerte inngangen til folketrossamlingen. Vi ser tydelig hvordan folketrossamlingen utvider museets historiske og antropologiske rammer hvis vi sammenlikner med beskrivelsen av den første utendørsutstillingen, Setesdalstunet, i føreren fra 1938. Her møter vi gøya på nytt:

I Setesdal lever ennu middelalderformer og skikker igjen, og dette gårdsanlegg har noe av middelalderen over seg. Man merker også dette straks man kommer inn i *Åmlistuen*, fra gården Åmlid, Valle. Visstnok er denne stue øyensynlig ikke eldre enn fra 1600-årenes siste halvdel, men den har dog bevart den gamle innredning som i Setesdal til dels må ha vært utviklet i middelalderens slutning [...]. Det utskårne hode som «gøya» ender i, er svært lite utformet; men fra andre, lignende stuer og fra tradisjonen vet vi at det skal være et hestehode. Det er meget sannsynlig at hestehodet symboliserer en eller annen gud eller guddom. Denne antagelse styrkes av en skikk som i Setesdalen holdt seg til langt ut i 1800-årene. Den kaltes «å hogge i gøya» og bestod i at brudgommen før brudefølget drog til kirke, hugg tre drabelige hugg i gøya med et sverd som han hadde å bære på denne sin hedersdag. Som man vil se, har gøya i Åmlistuen fått mange hugg, og den gud som hestehodet symbolise-

rer, er blitt drept eller ofret flere ganger (ibid: 147–148).

Beskrivelsen av denne første delen av friluftsmuseet repeterer vendinger brukt i presentasjonen av bygdesamlingen; middelalderens former og skikker har overlevd i Setesdal. Her blir den besøkende fortalt at «man straks merker dette» når man kommer inn i Åmlistuen. Vi ser også at opplevelsen av den historiske tiden poengteres; den besøkende blir nærmest instruert i å «merke noe av middelalderen». Deretter kommer en serie språklige forbehold som gjør rede for, og rydder opp i, en historisk usamtidighet som blir rensket bort gjennom påpekningen om at formen har overlevd i nye materialer: «*Visstnok* er denne stue *øyensynlig ikke eldre* enn fra 1600-årenes siste halvdel, *men* den har *dog* bevart den gamle innredning som [...] *må* ha vært utviklet i middelalderens slutning». Forbeholdet tas i forhold til den sene datering som presenteres som en negasjon («ikke eldre»), slik at det som fremstår som forbløffende, er at stua som materialitet ikke er middelaldersk. Forbeholdet forsvinner når teksten går over til det observerbare: «som man vil se». Her vil «man se», ikke kun «merke»; og det «man vil se» er de samme øksehuggene som ble poengtert i folketrossamlingen. Det synlige suppleres også her med en forklaring som ikke i seg selv kan ses, eller leses ut av handlingsrelikten på gjenstanden: den gud som (det fraværende) hestehodet antas å symbolisere eller representere, er blitt «drept eller ofret flere ganger». Slik suppleres de visuelt observerbare sporene med en postulert intensjon: Hensikten med huggene har vært å ofre guden. Det man ser er altså empiriske spor etter rituelle handlinger som fortsatt kan observeres i Åmlistuen, hvor man, «*straks* man kommer inn [...] *merker* noe av middelalderen».

Middelalderen her er ikke katolsk, men hedensk. Assosiasjonen mellom Åmlietua, middelalder og ofringen av dyreguden var etablert i førere produsert lenge før folketrossamlingen ble satt opp.¹³ Folketrossamlingen forsyner altså dette privilegerte stedet på Folkemuseet med en temporal og teoretisk fordykning. Føreren konstruerer et bilde av hedendommen hvor offerhandlingene er knyttet til en syklisk tidsforståelse og fruktbarhetskult, og hvor det i siste instans er naturen som er kultens referanse. Dermed omfortolkes også en eldre del av utstillingen gjennom folketroens prisme.

Korndemonens levninger

Kjeden Lid–Frazer–Mannhardt fortsatte tilbake til den evolusjonistiske pionerantropologen E.B. Tylor som, med en viss urett, har fått æren for å ha etablert et «moderne» kulturbegrep (Kippenberg 2002: 83–84; Stocking 1963). At skikker overlever som form frikoblet fra sin opprinnelige meningssammenheng, tilsvarer en av E.B. Tylors former for *survival*, de tertiære. Disse preges av «the persistence of an old form without its associated meaning», og fremstår som «meaningless until the folklorist reestablishes their connection with some primitive theological principle» (Orring 1975: 39).¹⁴ I motsetning til i romantisk og nasjonalt orientert folkloristikk ligger det lite eller ingen kulturell verdi i disse levningene, snarere representerer de en mentalitet som skal overvinnnes (ibid). Tylor innfører riktig nok *survival* for å erstatte begrepet «superstition», fordi det siste «implies a reproach». Imidlertid tilføyer han umiddelbart at «this reproach may be often cast deservedly on fragments of a dead lower culture embedded in a living higher one» (Tylor 1871: 65). Den spøkelsesaktige usamtidighet (*dead*) som representeres av *survivals* kapslet inn i

«levende kultur» lignes av Mannhardt med en psykologisk fossilisering, og den har en annen status enn opprinnelig folkekultur sett som en autentisk kilde til den nasjonale identiteten (Kippenberg 2002: 84).

I føreren finnes det opprinnelige teologiske prinsippet i en primitiv idé om at offerdøden produserer nytt liv. Etter beskrivelsen av gøya og julestjernen ledes de besøkende enda lenger tilbake i tid. Igjen fungerer Setesdal som en historisk transformatorstasjon: Til jul ble det her slaktet en bukk «for ikke så lang tid tilbake» (1938:73). Først fikk bukken «det siste nek» fra kornhøsten. Opplysningen om denne lokale skikken leder over til beskrivelser av fenomener fra andre steder i Norge. Alle samles under det overordnede offerprinsippet, som bukkens og korndemonens ekvivalenter:

I Verdal i N. Trøndelag heter den Skurdhare, veggmonter 1203, nr. 1204 og 1205. Den blev laget mens man skar det siste korn på akeren. Hver eneste av skurdfolkene skar sin del og la det på en rad «bendler», hvorav hver hadde bundet og lagt frem sin. Så knyttet hver sin bendel over det siste kornband og skynte sig å hugge sigden i det, m.a.o. skurdharen, kornvetten, blev drept med en gang. Den som sist fikk hugget sigden i den, blev kalt haremor og måtte bære haren hjem. Den gjemtes til jul, da den blev utdelt til kreaturene. På Voss gikk de siste kornaks, plukket opp og bundet i knipper, under navn av brusar, 1206. De blev hengt inn i bua. De som var med og plukket, som oftest barn, skulde få julekake efter størrelsen av brusene. Melet av «brusekornet» blev sikkerlig blandet i melet man bakte julekakene av. Kakene lå på bordet hele julen, så blev de gjemt i kornbingen og først spist når de sådde om våren. De

blev med andre ord nyttet som såkaker. Slike har vi visstnok hatt i flere bygder, men hittil er de bare funnet i noen få. De nyttes ikke lenger som såkaker, og den opprinnelige bruken er på det nærmeste glemt. På de kaker vi kjenner, pultmonter 1207, er oversiden ofte formet som en høne liggende på egg eller omgitt av kyllinger, eller som en gris med unger. Noen er utstyrt med et hakekors eller et annet tegn som synes å symbolisere solrotasjon (1938: 74–75).

Slik knyttes julebukken til jordbruksskikker og forestillinger om fruktbarhet. At innhøstingen var preget av ofringen av dyret som bodde i kornet var helt sentralt hos Mannhardt. Korndemonen eller kornvettet – et vesen som bodde i åkeren og som overlevde i det siste kornneket – er nøkkelen til den arkaiske teologi som gir skikken mening. Slaktingen av bukken som spiste det siste kornet, var opprinnelig en offerhandling hvor død og gjenoppstandelse ble knyttet sammen med vekslingen mellom såing og høsting. Den «sakramentale» fortæringen av den personifiserte åkeren, korndemonen selv, sørget for ny fruktbarhet.

Vi kommer nå til et vendepunkt; det skarpe skillet mellom by og bygd, oss og dem, nedbygges. Føreren forteller at det siste innhøstede kornet ble brukt som mel i så- og julekaker. Deretter blir en rekke mattradisjoner koblet til offerriter og fruktbarhetssymboler presentert (ibid). Her underbygges også forbindelsene mellom julens kristne skikker og hedenske praksiser. I tillegg knyttes de siste til et arkaisk drama som iscenesettes for å skape fruktbarhet. Slik etableres også en bevegelse bakover både i årstidsmarkeringene (jul/påske) og i historien (kristen/pagan). «Vår» jul – en kristen nykommer – peker «egentlig» tilbake på vårens skikker, men også på et rituell drama som er langt eldre

enn kristendommen, som julefeiringen allikevel repeterer som skikk og symbolsk form. Bindeleddet er nettopp kornet; det er det som gjør det mulig for føreren å *anta*, med Mannhardts teori som premiss, at «melet av «brusekornet» [...] sikkerlig [ble] blandet i melet man bakte julekakene av». Her begynner vi også å skimte korndemonens skikkelse som historisk utgangspunkt for skikker vi fortsatt praktiserer – om enn med andre intellektuelle begrunnelser.

Den mentale lenken som smis mellom gjenstander som «skurdharen» og «bruser fra Voss» viser tydelig at utstillingen er konstruert etter kriterier hentet fra Mannhardt og Lid. Gjenstandenes rolle er gjennomgående å bekrefte den teorien som gjør det mulig å fastslå at høstens rituelle produkter «sikkerlig» ble blandet med julens (jf. Lid 1935: 55–56). Ingen av gjenstandene kan i sin numeriske identitet, som enkeltstående ting, bære og bekrefte den tunge teorien som gir dem generisk identitet som materialiseringer av «folketro».

Muntligheten og den lave mytologiens tid

Mannhardt mente at den såkalte lavere mytologi, folkets skikker og tro, var grunnlaget for den høyere mytologi, mytologiske tekster som hadde blitt bevart og brukt av prester, kronikører og diktere på et senere historisk tidspunkt (Hylland 2013: 377). Her skilte han seg fra brødrene Grimm som la et devolusjonistisk premiss til grunn for studiet av myter og folketro. Eventyr var eksempelvis fragmenter av en storslått germansk mytologi som hadde blitt brutt i narrative småbiter av tid og kristning, og som slik hadde en helt annen verdi som kilde til germansk identitet enn evolusjonismens *survivals* (Dundes 1969). Målt med skikkene som gullstandard var nedskrevne myter sekundære fenomener (Lid 1931: 18). Prestene og dikterne hadde

i liten grad forstått at den opprinnelige tro og skikk hadde til formål «å halde uppe kontinuiteten i voksterlivet eller liksom eggja til ny grødegeving» (Lid sitert i Amundsen & Eriksen 1999: 174).

Mannhardt mente altså at folketroen opprinnelig var tuftet på en vegetasjons- og fruktbarhetskult. Sammen med en plassering av samtidens bønder i den kulturhistoriske fortiden gjorde dette at han antok at informasjon om skikker innsamlet på landbygda var en bedre kilde til riter og mytiske tenkesett enn presters og dikteres litterære forvanskninger. Derfor foretrakk Mannhardt og Lid spørrelister og innsamling av data fra levende informanter som vitnemål om de tidligste tider – heller enn tekstlig materiale fra det som kronologisk sett var produsert i langt eldre tider; nabobonden var kulturhistorisk betraktet eldre enn Snorre. Innsamlet tale om tradisjon erstattet derfor den filologiske undersøkelsen av gamle tekster.¹⁵ I hovedverkene om julen, *Joleband og Vegetasjonsguddom* og *Jolesveinar og grøderikdomsgudar*, legger eksempelvis Lid frem sin teori om to vegetasjonsvetter han mente å finne allerede i den lavere mytologien. Han setter dem i forbindelse med Torre- og Gjømånen, første og andre måne-måned etter jul. Månedene, hevder Lid har fått sitt navn etter den norrøne skikken med Torreblot og Gjøblot (1928: 189–249). Det mannlige vettet, som på forskjellige måter fant sitt uttrykk i kultene rundt blant annet Ull, Odin, Frøy og Njord, var opprinnelig knyttet til kornveksten og dermed kornvettet som ble ofret i «det siste nek» og månen Torre (Lid: 1929: 210). Det kvinnelige vettet som var opprinnelsen til kultene rundt Frøya, Skade og Frigg var knyttet til gressveksten om våren og dermed husdyrene og februket og månen Gjø (Lid: 1929: 210, jf. Lid 1933). Dermed kunne også Snorres mytiske fortellinger, avfeies som senere, og «uegentlig», diktspinn.

Den metodologiske følgen av ideen om litterære forvanskninger uttrykkes klart også hos Frazer. Han begrunnet bruken av samtidens bønder som kilde til arkaisk kultur med muntligheten og skriftens ulike historiske utviklingspotensialer:

[T]he popular superstitions and customs of the peasantry are by far the fullest and most trustworthy evidence we possess as to the primitive religion of the Aryans. Indeed the primitive Aryan [...] is among us to this day. [...]. Hence every inquiry into the primitive religion of the Aryans should either start from the superstitious beliefs and observances of the peasantry, or should at least be constantly checked and controlled by reference to them. Compared with the evidence afforded by living tradition, the testimony of ancient books on the subject of early religion is worth very little. For literature accelerates the advance of thought at a rate which leaves the slow progress of opinion by word of mouth at an immeasurable distance behind. Two or three generations of literature may do more to change thought than two or three thousand years of traditional life [...] and so it has come about that in Europe at the present day the superstitious beliefs and practices which have been handed down by word of mouth are generally of a far more archaic type than the religion depicted in the most ancient literature of the Aryan race (Frazer 1932: xii).

Her ser vi tydelig hvordan ideen om en form for mentalitetshistorisk usamtidighet er konstituerende også for Frazers evolusjonisme. Selve det metodiske prinsipp som ligger til grunn for etno-folkloristiske innsamlingspraksiser forutsetter faktisk ideen

om ulike tidslag og kulturelle «sekvenser» i moderne samfunn (jf. Carrard over) – at «indre andre» (bønder, lavere klasser) med henblikk på kulturhistorisk tid faktisk er samtidige med «ytre andre» (ville, primitive).

Hverdagsmagi

Siste del av folketroutstillingen tematiserte hverdagsriter knyttet til daglig produksjon og overlevelse (1938: 76ff.). Vi går altså fra kollektive riter over til utstilte gjenstander assosiert med hverdagsmagi på individnivå. Sammenhengen mellom de kollektive ritene og de magiske hverdagspraksisene speiler Frazers forståelse av forholdet magi og religion. Frazer hadde opprinnelig applisert Mannhardts og den sammenliknende religionsvitenskapens lingvistiske – og raseorienterte – skille mellom semittisk og arisk kultur til å organisere sitt materiale (Kippenberg 2002: 92). Denne etnisk-lingvistiske distinksjonen forsvant i de senere utgavene av *The Golden Bough*, og en mer mentalitetshistorisk sondering mellom magi, vitenskap og religion overtok (ibid.). Religion og vitenskap hadde historisk utviklet seg fra magi, men lavere lag i moderne samfunn – som den «arkaiske arier som fortsatt var i blant oss» – hadde blitt sittende fast i et magisk tenkesett.

I andreutgaven av *The Golden Bough* løftet Frazer distinksjonen mellom magi og religion opp i tittelen.¹⁶ Med denne sonderingen på plass, kunne han se skikker fra hele verden som deler av en kulturhistorisk helhet som utviklet seg fra magi – via religion – til et vitenskapelig stadium. Denne utviklingen ble målt i tre dimensjoner: rom, tid og sosial klasse: «magic was superseded by religion in the *time* dimension, but that applied only for the social stratum of the educated classes. In the *space of European peasantry, as well as in non-European cultures, it went on unbroken*»

(ibid., vår kursivering). Også her har vi en tid som varer ved, et gammelt kulturtrinn som overlever nederst i det sosiale hieraki og i den nasjonale periferi.

Sonderingen mellom magi og religion gjorde det også mulig for Frazer å plassere Mannhardts skikker på et magisk stadium, for opprinnelig var de «magical rites designed to cause plants to grow, cattle to thrive, rain to fall, and the sun to shine» (Frazer sitert i Kippenberg 2002: 91). Magi var for Frazer en rudimentær form for teknologi og naturvitenskap; formålet var å forstå og kontrollere naturen. Mens magi hadde en manipulerende og praktisk erkjennelsesinteresse, hadde religion ikke til hensikt å kontrollere naturen, men uttrykte en «interesseløs» hengivelse til gudene (ibid.: 91, Frazer 1987: 48–59).

Den andre hoveddelen av folketroutstillingen var nettopp viet gjenstander som hadde som formål å få teknologisk kontroll med natur og produksjon, samt å beskytte mot farer. Gjenstandene representerte altså en form for magisk tenking som i siste instans også lå til grunn for offer- og fruktbarhetsritene.

Utstillingsgjenstand nr. 1211 og 1212 var «uroer» som varslet fare (1938: 76). Veggmonter nr. 1212 inneholdt også en melkebøtte med en bergkrystall. Bergkrystaller, forklarer føreren, var smidd av dverger, og de beskyttet mot *maleficium*. Beskyttelsesmagi er tema også her, men behandlingen av bergkrystallen leder også over til en ny tematikk som blir illustrert i de neste monterne. De følgende gjenstandene (1938: 76, nr. 1213 til 1215) er varianter av «dvergsmi»; smidde eller støpte gjenstander «folk» ikke forsto opprinnelsen til, og som i likhet med bergkrystallen hadde en beskyttelsesfunksjon. Den samme koblingen mellom det overnaturlige og virkninger på helbred, eller beskyttelse mot trolldom og uhell er også tema for de neste

gjenstandene.¹⁷ Flere av de over omtalte gjenstandene kan knyttes til magiske manipulasjoner av overnaturlige krefter. På samme måte som huggene i gøya blir det som gjenstand nr. 1218 vist frem en benk med brannhull som illustrerte rituelle snitt i tingenes materialitet; hvordan folk «gjorde rield» (nødild) når fisket gikk dårlig. I nr. 1220 vises den såkalte Satorformelen og andre «trolltegn» skåret inn i døren på et skap til beskyttelse mot oskoreien og andre onde makter.¹⁸ Deretter følger en rekke objekter som viser hvordan magiske skikker knyttet til ulike former for beskyttelse har satt supplerende spor i mer eller mindre dagligdagse gjenstander. Som nr. 1229 og nr. 1230 utstilles eksempelvis to børser med innrissede kors som skulle beskytte mot «åtgjerdsla» og mot at bjørnen skulle hevne seg på buskapen.¹⁹

«Kjenn deg selv!» – speilbildets antropologiske dimensjoner

Evolusjonistisk kulturteori er en teori om én kulturutvikling. Kulturforskjell er *alltid en historisk forskjell* som ikke kan avgrenses ved å henvise til nasjongrenser eller «stammer»; eldre kulturtrekk kan finnes både hos «oss» og «andre». Dette innebærer at indre kulturforskjell, som bondekulturer på bygda, faktisk deler kulturhistorisk tid med andre «andre» på nasjonens utside. Dette kronotopiske premisset og den medfølgende ideen om forskjellige kulturelle varigheter og utviklingstempi var grunnlaget for den klipp-og-lim-teknikken Frazers i ettertid har blitt anklaget for å bedrive; skikker og forestillinger fra vidt forskjellige steder eksemplifiserte det samme kulturelle utviklingsnivået. For Frazer og Tylor refererer «kultur» som et «complex whole» til menneskehetens kultur som en enhetlig historisk og sivilisatorisk utviklingsfortelling. Dette gjorde det også helt legitimt å sette

elementer fra en lokal kultur sammen med elementer fra andre kulturer, rett og slett fordi undersøkelsesgjenstanden var menneskehetens kulturelle utvikling, ikke lokale kulturer sett som verdener i seg selv (Stocking 1963).

Folketrouststillingen inngikk også i en museal fortelling om kulturell utvikling: Det gjaldt jo i utgangspunktet å reise «et monument over vort folks vext i kultur og nationalitetsudvikling». For å forstå hva den var ment som evolusjonært utgangspunkt for, kan vi se på hvilken rolle den har i et narrativt forløp som også peker videre til etterfølgende samlinger. Den neste avdelingen publikum ble ført inn i var *Landbruksmuseet* (1938:75). Samlingen viste frem landbruksredskaper utstilt etter en kronologisk mal preget av rasjonell, teknisk utvikling: «Malingen [av kornet] foregikk på håndkvern. Etter hvert som det ble bygget bekkverk, gikk håndkvernene over til å bli grynkværn» (1938: 81). Dette representerte en teknisk-rasjonell bearbeiding av korndemonens rike. Etter utstillingen av landbrukets ting kom utstillinger av «Bygdenes husflid», «Håndverk», «Vevnad», «Gamle norske varer», «Ride og Kjøretøi» og «Musikk og leketøi» (ibid.: 83–139). På denne måten ble det etablert en progresjon fra folketrosens magiske tankesett til mer rasjonelle former for landbruk. Deretter presenteres praksiser og gjenstander som hører hjemme både i bygd og by – og til slutt kulturelle overskuddsfenomener som lek og musikk.

Mens utvikling fremstår som et mål, var identitetens kilder også å finne i fortiden, ikke minst middelalderens og bygdas stae varighet. Den besøkende i folketroststillingen gikk imidlertid «ned» i et tidssjikt betydelig eldre enn det som ble representert av middelalderens former. Middelalderen i form av romerkirken var også en «beholder» som innkapslet eldre skikk; for det var

katolsk akkomodasjon av hedensk praksis som utgjorde mellomleddet mellom opprinnelsens korndemon og senere skikker. Imidlertid hadde kirkens tilpasninger gjort det hedenske utgangspunktet nærmest ugjenkjennelig, som når kirkens juleliturgi la seg over gamle offerriter (Lid 1931: 22).

Middelalderformene og andre estetisk temmede produkter av «folkeånden» var verdt å samle både som kulturhistorisk dokumentasjon og til feiring av nasjonal identitet. Folketroen derimot representerte noe man definitivt burde bevege seg bort fra. Dermed tilbød heller ikke folketroutstillingen det samme speilbildet av en verdsatt kulturell identitet.

Selv om folketroens ting var hentet fra den norske bygda var komplekset av skikker de var en del av ikke egentlig nasjonalt. Skikkene som Mannhardt beskrev i *Wald und Feldkulte* var felles for alle ariske folk, og Frazer hadde i *The Golden Bough* videre allmenngjort dette «folkelige» utgangspunktet. Dette antropologiske fellesgodset brukte også Lid som referansepunkt (jf. Hylland 2013: 376). I likhet med Moes «mytiske tænkesett» er ikke den mentaliteten og de praksisene som har skåret rituelle handlingssnitt i artefaktene egentlig nasjons- eller kulturspesifikke, snarere er det snakk om et handlingens og tankens fellesmenneskelig «protoplasma».

Deler av det antropologiske speilbildet som folketroen stilte opp, var definitivt ubehagelig. Det forstyrret, i det minste implisitt, museets opprinnelige «ordningsprinsipper». Julebukk og julestjerner var eksempelvis velkjent for de besøkende i 1938. I folketroen lærer den besøkende imidlertid at julen i byen er formalt, historisk og substansielt forbundet med bygda. Julekaken er jo opprinnelig en såkake – og i midten av julens «hjemkultur» finner vi altså en

levning av korndemoner og arkaiske offerriter. Slik blir også «vår jul» (anno 1938) både i by og bygd assosiert med en arkaisk levning. Dermed gis de besøkende også tilgang til den mytiske underteksten og folketroen som ligger til grunn for – tilsynelatende – familiære praksiser, samtidig som disse blir assosiert med en radikalt amoralsk praksis, å drepe for å skape nytt liv.

Forfatterne takker stipendiat ved Norsk Folkemuseum Torgeir Kjos for hjelp til materialinnsamling og omvisning på museets stengte avdelinger, deriblant lokalet hvor folketroen stod.

Noter

1. Torgeir Kjos, personlig kommunikasjon.
2. Det er undertematisert i litteraturen, og nærmest visket ut av den allmennkulturelle erindringen, at refleksjonen over det nasjonale allerede i det folkloristiske utgangspunktet la kulturell komparasjon til grunn for postulatet om en særegen nasjonal identitet. Allerede Jørgen Moe bestemte folkeeventyrets nasjonalitet ved å henvise til hvordan norske narrative «varianter» skilte seg fra de samme fortellingene slik de ble fortalt andre steder. Dermed ble det nasjonale faktisk forstått som en kulturell kontaktsone mellom det egne og fremmede allerede i den teksten som har blitt kalt den første norske avhandling i folkeminne (Ødemark 2014).
3. Jf.: «Vesenseiendommelig» for dette tænkesettet, og for «folketro og alt slik», er «den gjennomgaaende strid med alle logikkens og erfaringens lover», noe som videre er et uttrykk for «den sanselig-billedlige opfatningens utviklingstrinn» (Moe 1999: 118–19).
4. De første bygningene fra landet ble oppsatt i 1898–99. Oscar 2's private samling av bygninger ble deretter del av museet i 1907. Planen for Gamlebyen ble lansert 1915, og i de neste 15 årene ble flere by-bygninger satt opp. Bysamlingen ble åpnet i 1914. De øvrige museumsbygningene stod ferdige med faste utstillinger i løpet av 1930-årene (Hans Aall, *Norsk biografisk leksikon*, lest 11.4. 2014).
5. Aalls veiledning fra 1925 ble utgitt av *Norske museers landsforbund* og skulle gi en kort innføring i blant annet katalogisering for kulturhisto-

- riske museer i Norge (Eriksen 2009: 141). Mange friluftsmuseer i Norge ble opprettet etter modell av *Norsk Folkemuseum* og har opprettholdt det samme skillet mellom bykultur og bygdekultur. I det hele tatt har dette skillet satt sitt preg på innsamling og utstilling av gjenstander i norske museer, hvor gjenstander som ikke underbygger det topografiske eller kronologiske særpreget ikke blir like synlige i samlingene (Eriksen 2009: 143–144).
6. En nærmere begrunnelse finnes hos hans nære medarbeider Gisle Midttun, underbestyrer fra 1919, og i hans skille mellom folke- og bygdekunst: «Spirene til vår folkekunst viser sig allerede i middelalderen. Skurden på en rekke loft og bur og en del inventar som er bevart, har alle motiver som er flere hundre år eldre enn den tid de er skåret [...] men ellers er det lite vi vet, og det er først i 1600-årene at folkekunsten for alvor kommer til syne. I den første tid er den nogenlunde ens over hele landet. Former og motiv-valg er stort sett det samme; men litt etter litt skjer det en forandring. De forskjellige bygdelag begynner å skille sig ut fra hverandre. De finner sin egen form, oftest så utpreget at man sjelden eller aldri er i tvil om hvorfra denne eller hin gjenstand skriver sig. Det blir *bygdekunst*» (Midttun 1929: 1, Kjellberg 1945: 54).
 7. Gjenstander som illustrerte den tekniske utviklingen måtte eksempelvis skilles fra dem som viste en kunstnerisk utvikling. Veveredskaper og deres produkter, dekorative tepper, skulle dermed ikke vises i samme rom (Aall 1925: 35).
 8. Sidehenvisninger er i det følgende til pagineringen i Norsk folkemuseum 1938. *Fører med kart*, Oslo, Norsk Folkemuseum.
http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2010062806092, lest 23.6.2014.
 9. Denne institusjonelle delingen beskrev Aall selv slik i et tilbakeblikk på museets første år: «Det største antall forøkelse kom dog med den efterreformatoriske avdeling fra Universitetets Oldsaksamling og den norske avdeling fra Universitetets etnografiske Museum. Den siste omfattet ialt omkring 1600 nummer og bestod tildels av meget sjeldne saker fra landets forskjellige kanter. Særlig må draktene, en rekke tepper og putetrekk samt Telemarksamlingen fremheves» (Aall 1920: 13).
 10. Jf. «[U]m folketruene vil ein i det heile finne at truer knytte seg til alle slags arbeid, handlingar og hendingar, til alt det som folk gav gaum på. «Det var tru med alt dei gjorde», «det var tru med alt som gjekk dei til», som det heiter i Johannes Skars skildringar frå Setesdal» (Lid 1935: 2).
 11. I nordisk sammenheng kan vi spore Mannhardts innflytelse i tekster som ble skrevet for å feire hundreårsjubileet for hans fødsel i 1931. Da publiserte Lid og den danske folkloristen A.F. Schmidt tekster som hyllet Mannhardt som den glemte «[n]yskaberer af den folkloristiske Metode» (Schmidt 1931: 42). Lid understreket at samtiden ikke forstod denne innsatsen: «Arbeidet gav honom [Mannhardt] i levande live korkje heider og ære eller forståing hjå fagkolleger. Først etter hans død har han vorte påvyrd som grunnleggjaren av den realistiske folketru-granskingi, med sitt nye syn på folkeminnelementi» (Lid 1931: 9).
 12. Jf. «[...] då dei andre etterfylgjarane til Jacob Grimm vildra seg burt i fantastiske mytespekulasjonar og berre lagde vekt på dei ytre kjennemerki ved det folkloristiske stoffet – då tufta Mannhardt folketrugranskingi på heilt nytt, kritisk og praktisk grunnlag og sette, gjennom sine arbeid, det kravet at kjennsgjeringane innanfor folkeskikkar og folkelege fyrestillingar fyrst og fremst skulde tala for seg sjølve; slik tradisjon skulde grupperast soleis at ein ut or sjølve stoffet skulde kunna lesa ålmenne synspunkt» (Lid 1931: 9).
 13. Påstandene om Åmlistuens middelalderkarakter finnes i tidligere førere, i nærmest identiske vendinger. Allerede i 1914 het det eksempelvis at «[i] Setesdal lever ennu middelalderformer og skikker igjen» (1914: 104). Også i 1914 blir den besøkende fortalt at «[m]an merker også dette [middelalder] straks man kommer inn i AAMLISTUEN» (ibid: 104). De samme setninger er reproduisert i føreren fra 1921 (1921: 63). Her beskrives også gøya og de mange skår som er hugget i den som følge av skikken hvor brudgommen hogg med sverdet i gøya etter at han kom fra kirken (ibid: 36–37). I 1921-føreren beskrivelse av Setesdalsdelen i Bygderommene knyttet også stedet til «den eldre middelalderens former», beskrives som «middelalderens dal» og det tilføyes at alle årestuer (som Åmlistua) har en gøye (ibid: 25ff. og 36). Også i 1930-føreren påpekes det samme forholdet mellom Åmlistuen og middelalderen, og at middelalderen lar seg merke «straks man kommer inn i AAMLISTUEN» (1930: 46).
 14. Eksempler på slike er «[s]neezing formulas, drinking healths, and the taboo against saving a drowning man» (Orring 1975: 39). Primære «survivals» er basale kognitive prosesser fra arkaisk tid, analogisk tenkning og assosiasjon, som overlever «mentalt» i moderne mennesker og har en friplass f.eks. i diktning hvor personifisert natur fortsatt trives; sekundære er fragmenter av tidligere tankesystemer som overlever i moderne sivilisasjon, som okkultisme (ibid).
 15. Mannhardt var også opptatt av den geografiske utbredelsen. Dette diffusjonistiske tillegget til en opprinnelig evolusjonistisk forståelsesramme appellerte sterkt til Lid. Spørreliste var effektive for å undersøke utbredelsen av tradisjoner i geografisk rom (Kverndokk 2012: 83). Mann-

- hardt selv baserte seg på slikt innsamlet materiale i *Roggenhund und Roggenwolf* (1865), *Die Korndämonen* (1868) og *Wald- und Feldkulte* (1875–1876).
16. Førsteutgaven hadde tittelen *The Golden Bough. A Study of Comparative Religion* (1890), mens senere utgaver ble titulert *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (Kippenberg 2002: 92).
 17. Det blir forklart hvordan syke kunne strykes med disse gjenstandene, og «lösnesteinen» som ble presentert som nr. 1216 kunne brukes til å lette vanskelige barnefødsler. Den samme funksjonen, men denne gangen for buskapen, hadde «busteinen» i monter 1217, egentlig «forstenet» geitefoster, og den tropiske frukten *Entada Gigalobium* i monter 1218 som noen ganger flyter i land på Norges vestkyst.
 18. Trolltegnene er her forskjellige typer kors, nr. 1220 et smidd kors med dørringen rundt og med et malt kors på, i nr. 1221 et ringkors, i nr. 1223, et traufra Eiken i Vestagder, er det skåret inn et hakekors eller svastika.
 19. I nr. 1224 vises valknuten, som skal ha samme funksjon. Flere gjenstander med valknote, pentagram og «marekors» blir vist frem i nr. 1226 og nr. 1227. Alle disse korsformene blir ansett å ha den samme beskyttende funksjonen mot oversanselige makter. I nr. 1228 blir monogrammet H S satt i samme sammenheng.
- Litteratur**
- Aall, Hans 1920. *Norsk folkemuseum 1894 – 1919: trekk av dets historie*. Kirstes Boktrykkeri, Kristiania.
- Ackerman, Robert 1991. *The Myth and Ritual School. J.G. Frazer and the Cambridge Ritualist*. New York, Garland Publishing.
- Amundsen, Arne Bugge & Eriksen, Anne og (red.) 1999. *Folkloristiske klassikere 1800–1930* Oslo, Norsk folkeminnelag.
- Amundsen, Arne Bugge 2011. «Men of Vision. Hans Aall, Moltke Moe and the Representations of the Emerging Nation-State at the Norsk Folkemuseum in Oslo». *Arv Nordic Yearbook of Folklore Vol 67*, s. 37–56.
- Bal, Mieke 2009. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (Third Edition). Toronto, University of Toronto Press.
- Bang, Anton Christian. 1912. *Den norske kirkes historie*. Kristiania, Gyldendal boghandel, Nordisk forlag.
- Bauman, Richard og Briggs, Charles. *Voices of Modernity. Language Ideologies and the Politics of Inequality*, 2003. Cambridge, Cambridge University Press.
- Becker, Alton 2000. *Beyond Translation. Essays towards a Modern Philology*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Beier-de Han, Rosmarie 2011. «Re-staging Histories and Identities». I S. McDonal (red.) *A Companion to Museum Studies*. Malden, Wiley- Blackwell.
- Boberg, Inger Margrethe 1953. *Folkmindeforskningens historie i mellem- og nordeuropa*. København, Einar Munksgaards Forlag.
- Braudel, Fernand 1985. *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*. Série Champs 156, Paris, Flammarion.
- Carrard, Philippe 1992. *Poetics of the New History. French Historical Discourse from Braudel to Chartier*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Dundes, Alan 1969. «The Devolutionary Premise in Folklore Theory». *Journal of the Folklore Institute*, Vol. 6, No. 1 (Jun., 1969), s. 5–19.
- Eriksen, Anne 2009. *Museum. En kulturhistorie*. Oslo, Pax.
- Eriksen, Anne & Rogan, Bjarne (red.) 2013. *Etnologi og folkloristikk. En fagkritisk biografi om norsk kulturhistorie*. Oslo, Novus forlag.
- Fink, Hans 1991. «Om identiteters identitet». I Fink, H. og Hauge, H. (red.). *Identiteter i forandring*, Aarhus.
- Fløtra, Jorunn 1995. *Moltke Moe som folklorist*, Oslo, Aschehoug/Norsk Folkeminnelag.
- Fossberg, Jorunn 1994. «Norsk Folke-

- museum 1894–1994». *Nordisk Tidskrift* 6.
- Frazer, James George. 1932: «Preface to the first edition». I *The Magic Arts and the Evolution of Kings*. London, McMillan & Co.
- Frazer, James George. 1987. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Abridged Version. London, Papermack.
- Hegard, Tonte 1994. *Hans Aall. Mannen, visjonen og verket*. Oslo, Norsk Folkemuseum.
- Hodne, Bjarne 2002. *Norsk Nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Hylland, Ole Marius 2013. «Tro og Skikk». I Rogan, Bjarne og Anne Eriksen, (red.) 2013. *Etnologi og Folkloristikk. En fagkritisk biografi om norsk kulturhistorie*. Oslo, Novus forlag, s. 369–397
- Kippenberg Hans G. 2002. *Discovering Religious History in the Modern Age*. Oxford, Princeton University Press.
- Kjellberg, Reidar 1945. *Et halvt århundre. Norsk Folkemuseum 1894–1944*. Oslo Norsk Folkemuseum.
- Kjus, Audun 2013. «Nils Lid (1890–1958)». I Rogan, Bjarne og Anne Eriksen (red.) 2013: *Etnologi og Folkloristikk. En fagkritisk biografi om norsk kulturhistorie*. Oslo, Novus forlag, s. 137–152.
- Kverndokk, Kyrre 2012. «Han ligner litt på nissen igrunn. Folkloristiske forestillinger om folketro» I Esborg, L., Kverndokk, K. og Sem, L. (red.) 2+12. *Or gamalt – nye perspektiver på folke-minner*. Oslo, Norsk folkeminnelag.
- Laugerud, Henning 2009. «The Collection of Norwegian Witchcraft Trials in the Norwegian Folklore Archives (Norsk Folkeminnesamling) at the University of Oslo». *Arv. Nordic Yearbook of Folklore, vol. 65*. s. 131–139.
- Lid, Nils 1929. *Joleband og Vegetasjonsguddom*. I Kommissjon hos Jacob Dybwad, Oslo.
- Lid, Nils 1931. *Wilhelm Mannhardt og hans samling av norske folkeminne*. Norsk folkeminnelag Nr. 24. Oslo, Norsk Folkeminnelag.
- Lid, Nils 1933. *Jolesveinar og grøderikdomsgudar*. I Kommissjon hos Jacob Dybwad, Oslo.
- Lid, Nils 1935. *Nordisk kultur XIX: Folketru*. Oslo, H. Aschehoug & Co.,
- Lid, Nils 1946. «Forord av utgiveren». I Kristensen, W.B.: *Tro eller overtro*. Oslo, Olaf Norlis forlag.
- McGuigan, Jim 2004. *Rethinking Cultural Policy*. Maidenhead, Open University Press.
- Midttun, Gisle 1929. «Innledning». I Midttun, Kielland, Bugge og Grevenor: *Norsk bygdekunst fra middelalder til nutid*. Oslo, H. Aschehoug & Co (W. Nygaard),
- Moe, Moltke 1895. *Norsk Folkemuseum*, Christiania : [s.n.]Hentet fra NB digital: http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2014050828007
- Moe, Moltke 1926. «Nationalitet og kultur» I *Liestøl, Knut (red.) Moltke Moes samlede skrifter. Vol II*, H. Oslo, Aschehoug & Co (W. Nygaard), s. 252–264
- Moe, Moltke 1999. Det mytiske «tænkesett» I Eriksen, Anne og Amundsen, Arne Bugge (red.) 1999: *Folkloristiske klassikere 1800–1930*. Oslo, Norsk folkeminnelag, s. 118–130.
- Norsk Folkemuseum 1902. *Illustrert fører og beskrivelse*, Kristiania, S.M. Brydes bogtrykkeri.
- Norsk folkemuseum 1914. *Illustrert fører med kart*. Kristiania, Kirste & Sieberhts bok- og kunsttrykkeri.
- Norsk folkemuseum 1921. *Fører med kart*. Kristiania, Kirstes boktrykkeri.
- Norsk folkemuseum 1930. *Fører med kart*.

- Oslo, Emil Mostue A/S boktrykkeri.
Norsk folkemuseum 1938. *Fører med kart*. Oslo, Emil Mostue A/S boktrykkeri.
- Orring, Elliot 1975. «The Devolutionary Premise: A definitional Delusion?» *Western Folklore Vol. 34, No 1. (Jan. 1975)*, s. 36–44
- Schmidt, August F. 1931. *Wilhelm Mannhardt og Danmark*. Særtrykk af Danske Studier.
- Rose, Gillian 2012. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Sage Publications Ltd. (Third Edition), London.
- Seim, Runhild 2002. *Fra kirkegård til museum*. Hovedoppgave i folkloristikk, Universitetet i Oslo
- Stocking, George W. 1963. «Matthew Arnold, E.B. Tylor, and the Uses of Invention». *American Anthropologist*, 65, s. 783–799.
- Tylor, Edward B. 1871. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom* (vol.1). London, John Murray.
- Ødemark, John 2011. «Ammestuens tale. 'Overtro' og 'fabel' i Pontoppidans Feiekost og folkloristikkens forhistorie». I Esborg, L., K. Kverndokk og L. Sem. *Or gammalt – nye perspektiver på folkeminner*. Oslo, Norsk folkeminnelag, s. 11–51.
- Ødemark, John 2014. «Jørgen Moe og folkeeventyrets krysskulturelle fundament». I Esborg, L. & Johannesen, D. «en vild endevending av all virkelighet». *Norsk Folkeminnesamling i hundre år*. Oslo, Novus forlag, s. 69–82.

Nettsider

- Norsk biografisk leksikon [n.d.]. Hans Aall. http://nbl.snl.no/Hans_Aall, lest 11.4. 2014
- Norsk Folkemuseum 1938. *Fører med kart*, Oslo. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2010062806092, lest 23.6.2014.
- Pausanias. [n.d]. *Description of Greece*, Perseus Digital Library: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Paus.+10.24&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0160>, lest 31/1/2015