

Slindebirken – en nasjonal relikvie

TONJE HAUGLAND SØRENSEN

Ved Sognefjorden på Gaarden *Slinde*
der er den stolteste Birk at finde;
på Hydnesoug over Kiempens Ben
strækker den vidt sin kraftige Gren
og holdes i Ære
og kan sin alder mot Skyen bære.

J.S. Welhaven

I et landskap badet i skumringslys kneiser et stort tre opp fra en gravhaug. Til høyre for treet sees silhuetten av to menn, den ene lent på den andre, der de skuer utover en fjord som er like oransje og gyllen som himmelen.

Motivet er Thomas Fearnleys *Slindebirken*, et maleri fra 1839 som har blitt kalt «[...] uten tvil det mest betagende maleriet fra Slinde, selve middagshøyden i retning av romantisk landskapstolkning» (Johannesen 1973). Det er ikke nødvendigvis smaksdommen som gjør sitatet interessant, men heller implikasjonen om at det finnes flere fremstillinger av Slinde. Noen av disse var utført av Fearnley, men motivet *Slindebirken* ble også fremstilt av andre kunstnere og forfattere. Malere som Johannes Flintoe og Johan Christian Dahl laget sine versjoner av treet. Bjørka på gravhaugen var temaet i et dikt av Johan Sebastian Welhaven samt vitenskapelige essays av Wilhelm Friman Koren Christie og dennes venn biskop Jacob Neumann.

I 1863 ble en bit av bjørkas bark samlet inn og katalogisert som en del av Bergen Museums voksende samlinger. Der fikk den nummeret BU-637 «Bit af Slindebirken» og ble klassifisert som en del av museets kulturhistoriske samling. Museologisk ble dermed bjørka kultur like mye som natur, og barkens nye liv som museumsobjekt føyet seg inn i det mangslungne korpus som kontekstualiserer treet.



FOTO: BØRRE HØSTLAND / NASJONALMUSEET, CC-BY

FIG. 6.1 Thomas Fearnley, *Slindebirken* (1839). Olje på lerret. Nasjonalmuseet, Oslo.

Mellom barken og bildet – bakgrunnen for Slindebirken

Hva var så Slindebirken? Rent biologisk var det en hengebjørk (*Betula pendula*) som vokste nær gården Slinde, lokalisert i Sognefjorden på Norges vestkyst. I 1874 blåste treet ned i en storm, og i dag eksisterer treet kun gjennom historisk dokumentasjon og ulike kunstnerlige representasjoner. Samtidig har disse representasjonene og dokumentasjonen alltid vært kjernen i hva som utgjør Slindebirken, og hva som har elevet det fra en vanlig hengebjørk til et symbol av historiske og nasjonale betydninger. I det følgende vil jeg undersøke hovedtemaene i disse ulike representasjonene og hvordan de på hvert sitt vis formulerer Slindebirken som et nasjonalt relikvie.

I artikkelen kalt «Om det mærkelige Birketraet paa Gaarden Slinde, i Sogn», publisert i *URDA* i 1837, ga W.F.K. Christie følgende beskrivelse:

Ved den nordlige Strandbred af Sogndals-Fjorden i indre Sogn ligger Gaarden Indre Slinde, der beboes af 2 Opsiddere. I denne Gaards Udmark, ikke langt fra Bøegjerdet, sees en af Kampestenene oppført rund Houg Sydnehougen (Hjørnehougen) kaldet, paa hvis Top kneiser et stort, gammelt og udmærket smukt Birketrae. (Christie 1837)

Christies beskrivelse fremhever her det nøkkeltema som er til stede i samtlige skildringer av Slindebirken, nemlig det at treet vokser ut av en gravhaug. Selv om navnet Slindebirken tilsynelatende bare refererer til treet, er det et tungt symbolsk poeng at røttene til dette treet befinner seg inne i gravhaugen. I Welhavens dikt om treet, «Det fredede træ» fra 1844, gjøres denne sammenhengen eksplisitt allerede i første strofe, som siteres innledningsvis. Bjørka står over kjempens ben, og i andre strofe bygger Welhaven videre på dette motivet:

[...] Den [Slindebirken] har i arv
sin frodige vekst af en kjæmpes marv,
og i dens skygge
er godt at vandre og godt at bygge.
(Welhaven 1845)

Gravhaugen er også sentralt til stede i Fearnleys maleri, hvor omrisset av den store haugen tydelig skisseres av fjordens gylne vann. Sammenlignes Fearnleys maleri med tidligere avbildninger av haugen, slik som Johannes Flintoe (fig. 6.2) og Johan Christian Dahl, kan vi også se at Fearnley faktisk har økt størrelsen på gravhaugen slik at den fremstår som større og mer imponerende.

En slik malerisk endring ville være helt i tråd med den romantiske landskaps-tradisjonen som Fearnley opererte i. Her ble nøyaktige naturstudier kombinert med tanken om at kunstneren kunne fremheve motivets sentrale symboler ved



FIG. 6.2 Johannes Flintoe, *Den hellige bjerk ved Gaarden Slinde*. Levning fra Balders Lunde (udatert, antatt mellom 1819 og 1820). Gouache. Nasjonalmuseet, Oslo.

hjelp av komposisjonelle grep som forstørring. I så måte må også trets røtter ansees som sentrale i Fearnleys bilde. De griper ut fra trestammen, og som lange fingre borer de seg ned i haugen. Røttene er både lengre og tykkere enn de to avbildede mennene og gjør det mulig å lese sammenbindingen mellom treet og haugen som det viktige og bestandige i motivet.

Fortellingen om Slindebirken er slik sett historien om et kretsløp mellom tre og landskap, mellom gravlagte bein og en voksende trekrone. Samtidig er det også en fortelling om samspillet mellom antikvarisk historieskriving, poesi og billedkunst over en tredveårs periode og hvordan dette samspillet var sentralt i å formulere ideer om en særlig nasjonal og historisk kvalitet. For å belyse dette samspillet er det nødvendig å foreta en liten akademisk demontering. I det følgende vil jeg derfor først ta for meg den antikvariske historieskrivingen, så gå nærmere inn på billedkunsten og deretter poesiens tolkning.

Christies verdenstre

Gården Slinde, som er opphavet til navnet Slindebirken, ligger i Sogn i Sognefjorden vest i Norge. På begynnelsen av 1800-tallet ble dette området langs Sognefjorden kjent for sin blanding av storslagen natur og særlige tetthet av fornminner og historiske steder. I relativ nærhet til Slinde kunne besøkende oppleve alt fra stavkirker til bautasteiner, og haugen til Slindebirken var langt fra den eneste gravhaugen i området (Johannesen 1973). I stor grad ble denne kombinasjonen av natur og historie opplevd som særlig fruktbar for kunstnerlig utfoldelse, og, som jeg skal komme tilbake til, var det flere steder enn bare Slinde med sin bjørk og haug som ble yndede motiver. Området ble således et populært reisemål, og en slik tur skildres av biskop Jacob Neumann i et essay med tittelen «Antiquariske Ekskursjoner i Sogn, (Supplement til mine Reiseberetninger 1828)». Neuman forteller at han først dro til Sogn i 1823, og at han siden har vært der flere ganger. Slindebirken listes opp som et av mange steder av antikvarisk interesse Neuman har besøkt, og biskopen hevder at treet oppfattes som hellig av lokalbefolkningen, som har en skikk om å helle øl på treet's røtter hver julaften (Neumann 1837). Biskopen nevner også kort at Professor Dahl har laget en skisse av treet, og her sikter han til maleren J.C. Dahl, som jeg skal komme tilbake til.

Neumanns reiser til Sogn startet i 1823, men reiseberetningen ble først publisert i tidsskriftet *URDA* som utkom i 1837. Dette var tidsskriftet til det nyoppstartede Bergen Museum, som Neumann hadde vært med på å grunnlegge i 1825. En annen av grunnleggerne var Wilhelm Friman Koren Christie, og også han hadde besøkt Slindebirken. Dette var i 1827, og Christie vier et helt essay i *URDA* til dette treet. I dette essayet, «Om det mærkelige Birketræet paa Gaarden Slinde, i Sogn», gjentar Christie påstanden om at treet var ansett som hellig, og han tilføyer at det «betragtes endnu som sådant» (Christie 1837, 318). Han legger så til at «Gaardens Beboere forsikre, at der aldrig er kommen Quast (Skarpe Instrument) paa Træet, det vil sige, at det aldri har været styret, stævnet eller beskaaret» (Christie 1837, 318). Deretter gjentar Christie påstanden om at det hver julaften helles godt øl på treet's røtter. I Christies skildring fremstår dermed treet som et levende kultsted som holdes i hevd av den lokale befolkningen, selv om de selv har liten eller ingen ide om hvor tradisjonene med treet har sitt opphav. Det er her Christie som antikvarisk historiker og museums mann kommer inn, og resten av essayet er hans forsøk på å plassere Slindebirken inn i en større historisk og mytologisk ramme.

Christie reflekterer over om Slindebirken kan «betragtes som en Levning af Træ-Dyrkelsen fra Oldtiden», eller om tradisjonen har andre opphav (Christie

1837, 319). Han forteller at slik tredyrkelse hadde funnet sted hos «de eldre Svensker og Tydskere», og at det her var vanlig å tro at «de Hedfarnes Liv var faaret ind i de par Gravhøiene plantede Trær [...]» (Christie 1837, 319). Etter dette beveger Christie seg over til en diskusjon av andre hellige trær. Fremst kommer Yggdrasil, verdenstreet fra norrøn mytologi, og dragen Nidhogg, som gnager på Yggdrasils røtter, sammenstilles med den dragen eller ormen Christie forteller at lokale sagn plasserer inne i gravhaugen under Slindebirken (Christie 1837, 319). Videre refererer han til keltiske druider og lapper [sic] som han mener ga trær en særlig plass i sine kultuser. Det må her bemerkes at både druider og lapper fremsettes av Christie som fortidige folk, muligens også Norges urbefolkning, og han foretar ingen referanser til den samtidige Sápmi-kulturen. Lapper, eller mer korrekt sameer, er for Christie interessant som et fortidig fenomen og ikke som et levende folk. Deretter reflekterer han rundt andre hellige trær, især et som skal ha eksistert i Uppsala i Sverige, samt et eiketre i Bohuslen som ifølge Christie fremdeles ble holdt hellig i 1742 (Christie 1837, 320).

Christie foretar således en religionshistorisk komparasjon som strekker seg over både geografiske og tidsmessige linjer. Slindebirken fremstår dermed ikke som et pussig enkelttilfelle, men heller som en levning av en etablert og vidtrekkelige kultur som strekker seg tilbake til en førhistorisk og til og med mytologisk tid. Christies essay kan med andre ord leses som en reiseberetning fra et sted i Norge som innehar mytologiske koblinger; et sted hvor deler av kultusen rundt de gamle mytene fremdeles holdes i hevd gjennom ølofring på julaften og forbud mot å beskjære bjørka. Sentralt er det også at dette historisk-mytologiske landskapet fremdeles eksisterer, og at Slindebirken, med sin symbolikk om et kretsløp via røtter i jorda til grener som strekker seg opp mot himmelen, kan besøkes av interesserte. Slindebirkens topos om en sammenheng mellom fortid og nåtid er dermed tilgjengelig for en videre offentlighet.

Christie vier også Slindebirken en videre betydning når han videre hevder at Norge i eldre tider hadde flere slike hellige trær, og beviset på det mener han å finne i de mange gamle stedsnavn som har referanser til trær. Han oppgir så en lang, alfabetisk organisert liste over slike stedsnavn som han har funnet i Sør-Norge. Dessverre må han konkludere med at de fleste trærne på disse stedene ikke finnes lenger. De har enten dødd av naturlige årsaker, eller, som Christie minner om, de kan ha blitt fjernet med vold under kristningsperioden under konger som Olav Tryggvason (reg. ca. 995–1000) og Olav den Hellige (reg. 1015–1030) (Christie 1837, 325). Treet og denne haugen i Sogn blir dermed minnesmerker ikke bare over seg selv og sin kobling til fortiden, men også over den store mengden hellige trær og lunder som ikke finnes lenger. Dermed får

Slindebirken en større nasjonal, historisk og topografisk kontekst hvor den representerer en kvalitet som før var vidt utbredt i Norge, men som bare har overlevd på særlig steder.

Disse stedene er for Christie mer eller mindre synonyme med avsidesliggende bygder som på grunn av sin perifere plassering har unngått den moderniseringen som har kommet utenfra. For Christie er Slinde, og faktisk hele Sogn, et godt eksempel på et slikt bevart område, og han forteller at det i nærheten av Slinde finnes flere mulige hellige trær. Fimmereide [sic] i Sogndal skal ha en asp, og på gården Quale [sic] i samme prestegjeld skal det være et furutre. Begge disse gårdene skal ifølge Christie tidligere ha hatt et kapell eller en liten kirke, men disse byggene finnes ikke lenger. Vi forstår derfor at det her, slik som på Slinde, bare er trærne som står igjen (Christie 1837, 327).

Samtidig utgjør de et landskap som kan oppleves og kontempleres, og i treets stadige vekst finner også Christie en metafor for fornyelse. Dette kommer særlig frem i essayets avslutning hvor han aktivt bruker treet som et bilde på skikker og tradisjoner hvis røtter strekker seg inn i en mytologisk fortid, eller som han skriver: «Skud af den samme Rod, Levninger af den samme Stamme» (Christie 1837, 327).

Levninger af Balders Lunde – en ekskursion inn i et historisk landskap

Den tidligste illustrasjonen av Slindebirken er en tegning av maleren Johannes Flintoe (1787–1870) fra omkring 1820. Hans skisse viser tre menn samlet rundt et stort bjørketre som vokser ut av en gravhaug, plassert i et vakkert, sommergrønt landskap. Den ene mannen på bildet peker opp mot treet som for å understreke viktigheten ved det. Den pekende mannen er kledd i andre farger enn de to andre mennene. Han har på seg en lys jakke, i et snitt som minner om bondens vadmelsjakke, mens de to andre er i mørke klær med et litt annet, muligens mer urbant snitt. Samtidig er det vanskelig å si eksakt hva menneskene har på seg, da de kun er små figurer i det store landskapet. Det er treet og haugen som dominerer og som indikerer hva som er bildets sentrale punkt. Dette understrekes videre ved tittelen Flintoe har gitt bildet: *Den hellige bjerk ved Gaarden Slinde. Levning fra Balders Lunde* (fig. 6.2).

Flintoes tegning kommer således noen år før Christies essay, men allerede her er mange av elementene på plass med hensyn til bjørka og haugens historisk-mytilogiske tilknytning. Treet betegnes av Flintoe som en levning av de hellige lundene til den norrøne guden Balder. Senere kunstnere, slik som Dahl, Fearnley og flere andre av Dahls elever, refererer ikke direkte til Balder slik Flintoe gjør i

sin tittel, men motivet de velger, ligger tett opp til Flintoes komposisjon. I bilde etter bilde er fokuset på treet på gravhaugen, og det er gjerne med et par menn (aldri damer) som beskuer treet. Denne ikonografien er interessant fordi den understreker at trass i den viktige historiske konteksten Slindebirken plasseres i, er de mange illustrasjonene fokusert på opplevelsen av bjørka i sin samtid. Akkurat som i Christies essay fremviser de mange kunstnerne en samtidig reise og beskuelse av treet. Det som ikke vises, er tenkte historiske scener, for eksempel av hvordan Balders hellige lund kan ha sett ut. Det er ingen historiske kostymer eller bygninger med på noen av de mange fremstillingene, og det trass i at sjangeren historiemaleri gjerne ble ansett som den ypperste innen det såkalte sjangerhierarkiet innen den akademiske malertradisjonen. Historiemaleri tronet øverst, så fulgte portrettet, deretter kom landskapsmaleriet og til sist stillebenet (Ljøgodt 2011, 12). Samtlige skildringer av Slindebirken kan klassifiseres som tilhørende landskapsmaleriet, og sett ut fra sjangerhierarkiet kommer de tilsynelatende litt lavere ned på rangstigen. Betydde dette at alle skildringene av Slindebirken var av mindre betydning? Egentlig ikke. For det første var sjangerhierarkiet i endring og til dels oppløsning gjennom hele 1800-tallet. I tillegg, som Knut Ljøgodt har påpekt, stod aldri historiemaleriet særlig sterkt i Norge (Ljøgodt 2011, 178). Malere med norsk tilknytning foretrakk jevnt over landskapsskildringer. Det fokuset på Slindebirken og lignende motiv vitner om, er at denne fascinasjonen for landskapsbilder ikke på noen måte utelukket en fascinasjon for historie eller mytologi. Snarere er det mulig å lese de mange bildene av Slindebirken som en måte kunstnere vever historien inn i landskapet på.

Slindebirken må dermed forstås som et historisk landskap, og som det vises gjennom de mange vedutefigurene hos både Flintoe, Dahl og Fearnley, er dette et landskap som folk kan interagere med. I Christies essay blir denne interaksjonen plassert i en større religionshistorisk kontekst, men Slindebirken tolkes også inn i et litterært rammeverk. Det dreier seg om de norrøne sagaene, men også i stor grad moderne fortolkninger av disse, slik som Esaias Tegnér's *Frithjofs Saga*. Denne var basert på den norrøne *Friðþjófs saga ins frækna* (*Sagaen om Frithjof den Frøkne*), og spesifikt dennes fremstilling i Eric Biörners *Nordiska Kämpadater* fra 1737 (Grandien 1987, 32). Tegnér publiserte de første delene av sitt verk i tidsskriftet *Iduna* i 1820. De avsluttende delene kom samme sted i 1822, før en komplett versjon forelå i bokform 1825 (Grandien 1987, 52). I Tegnér's verk spiller ideen om Balder og Balders lunder en sentral rolle, og det er mulig at Flintoe har hatt dette verket i tankene da han navnga sin illustrasjon av Slindebirken.

Problemet med hensyn til Flintoes tegning er at den ikke er datert, og dermed er det vanskelig å vite nøyaktig når den ble laget. Årene 1819 og 1820

har vært fremmet som mulige tidspunkter, for vi vet at i 1819 bodde Flintoe på gården Ytre Kroken hos sin venn offiser, kartograf og tegnelærer Gerhard Munthe (1795–1876). Dette er samtidig som Tegnér begynte publiseringen av sitt verk i Sverige, og det er vanskelig å vite hvor raskt kjennskapet til diktet ble spredd. Sammenstillingen er likevel verdt å nevne da både Tegnér og Flintoes verker gror ut av en felles bakgrunn i den romantiske nasjonalismen i Norden og dennes fokus på norrøne sagn og historier.

Et eksempel på dette finner vi representert ved Flintoes venn Munthe. Dennes gård, Ytre Kroken, ligger i Sogn og er således ikke langt fra hverken Slindebirken eller andre historiske steder, slik som Urnes og Fortun stavkirker. I store deler av 1800-tallet var Ytre Kroken et kunstnerlig og kulturelt sentrum innerst i Sognefjorden, og der fikk den norrøne historien ofte en særlig stilling som forskningsobjekt. Munthe og Flintoe var venner fra gammelt av, og de var ofte hverandres reisekamerater på turer rundt i Norge. De delte en interesse for historie som for Munthes del slo ut i hans arbeid med den geografiske oppmålingen av Norge fra 1811 samt i opprettelsen av *Samfundet for det norske folks Sprog og Historie* i 1833, og han bidro aktivt i samfunnets skrifter utgitt fra 1833 til 1838. Både Munthe og Flintoe bidro også til Jacob Aalls utgave av Snorre Sturlasons Kongesagaer av 1838. Munthe hjalp med geografiske merknader og historisk-topografiske kart, mens Flintoe laget illustrasjoner av historiske steder. Et av stedene var Fimreite, som lå svært nær Slinde.



FIG. 6.3 Johannes Flintoe, *Fimmereide* [sic] (ca. 1834–1839). Tegning. Nasjonalmuseet, Oslo.

Det er verdt å merke seg at Flintoes Snorre-tegninger viser det historiske landskapet slik det så ut i samtiden. Akkurat som i de mange utgavene av *Slindebirken* dreier det seg her om et historisk landskap som fremviser hvordan det ser ut i nåtiden heller enn i en tenkt fortid. Kombinert med Munthes kart legger dermed Aalls Snorre opp til at leseren skulle kunne identifisere de historiske stedene og levningene i landskapet som omgav dem. Hvis vi returnerer til Flintoes *Slindebirken*, ser vi at det er nettopp en slik identifikasjonsprosess som foregår blant mennene oppe på gravhaugen. En av dem gestikulerer og forteller, mens de to andre kontemplerer og lytter, og sammen er de i landskapet.

Selv om det er uklart i hvilken grad Flintoe hadde fått med seg Tegnér's *Frihjofs saga*, så hadde han uten tvil fått med seg den nasjonalistiske interessen for det norrøne i miljøet hvor Tegnér frekventerte. Utgiveren av tidsskriftet *Iduna* var det Götiska Förbundet, og i 1818 hadde disse arrangert en utstilling av svenske og norske kunstnere, «som ur den nordiske mytologien hemta ämnen för sina framställningar i bildande konst» (sitert i Widman 1957, 169). Utstillingen hadde flere formål, deriblant en diskusjonen om hvordan samtidens kunstnere i det hele tatt kunne finne et billedspråk som passet til de norrøne myter og sagaer. Historikeren Erik Gustaf Geijer (1783–1847) var et ledende medlem i Götiska Förbundet, og i forkant av utstillingen publiserte han et essay i *Iduna* med tittelen «Betraktelser i avseende på nordiska myternas användande i skön konst». Her argumenterer Geijer for at de gamle gudestaltene nå mer burde ansees som abstraksjoner, og at samtidens kunstnere derfor går galt frem hvis de søkte å fremstille disse på en for direkte måte. Geijer drøfter både skulptur og maleri og så ulike utfordringer for de to medietypene. Skulptur ville ha store vansker, blant annet med å fremstille på en troverdig måte slik som Sleipner med åtte bein. Mulighetene var dog større for maleriet. Dette var fordi, ifølge Geijer, alt godt maleri handler om sjel og det indre blikket, og videre at «Varje god landskapsmålning uttrycker en egen magi, en sinnesstämning» (Widman 1957, 171).

Med dette i bakhand er det særlig interessant at Flintoe fremstiller *Slindebirken* som et landskapsbilde og i tittelen understreker at dette er en levning fra norrøn tid. Flintoes illustrasjon er således både en kartlegging i tradisjonen etter Munthe og Aall og en abstraksjon og sinnsstemning i tråd med Geijer. Kartleggingen inngir en følelse av legitimitet ved at den indikerer at Flintoe har reist rundt og sett dette historiske stedet. Tegningen er således et vitnesbyrd forankret i ideen om observasjon og dokumentasjon. Samtidig redder vektleggingen på sinnsstemning Flintoes tegning fra å bare være en dokumentasjon. En slik kunne fort blitt oppfattet som tørr og lite levende. I stedet gir Flintoe oss en scene med figurer som interagerer i et grønt, vakkert landskap som vekker den estetiske opplevelsen like så mye som den vitenskapelig observerende.

Landskapet som «hårliga poem»

Det er verdt å holde videre på Geijer og hans tanker om landskapsmaleriet, for etter å ha erklært landskapsmaleriet som sinnsstemning, sier han videre at «Fahlcrantz landskap äro härliga poem» (Widman 1957, 171). Her sikter Geijer til maleren Carl Johan Fahlcrantz (1774–1861) som var spesielt kjent for sine landskapsbilder. Disse tok gjerne form som veduter, det vil si utsikter over landskap, og fremstilte gjerne dette i stemningsfull kvelds- eller morgenbelysning. Maleriene preges ofte av en harmonisk komposisjon som vektlegger bruk av et klassisk sentralperspektiv hvor landskapet brer ut seg for betrakterens øyne. I midten av landskapet plasserte Fahlcrantz ofte en kirke, et slott eller ruin, og dermed ble et historisk byggverk til selve blikkfanget i hans komposisjon. Kunsthistorikeren Sigurd Willoch forteller at Fahlcrantz i 1819 søkte kong Karl XIV Johan (Karl III Johan i Norge) om støtte, og hevder videre at Fahlcrantz i denne søknaden la grunnlaget for at Norge ble utpekt som et spesielt reisemål for *voyages pittoresque* (Willoch 1930). Videre ble Fahlcrantz sitt forhold til Norge muligens styrket gjennom hans elev Thomas Fearnley, som fra 1823 til 1827 oppholdt seg i Stockholm. Ut fra dette kan vi trekke flere konklusjoner. For det første at Thomas Fearnley kjente sin Tegnér og ideene fra det Götiska Förbundet, men også at ideene om Sognefjorden som et historisk-mytisk landskap ikke var forbeholdt den norske nasjonalromantikken. Snarere flettes her Slindebirken inn som en del av det større Tegnérsk landskapet, som er like mye litterært og mytisk som det er historisk-topografisk.

Fearnley besøkte Ytre Kroken og Sogn for første gang i 1826, med andre ord mens han fremdeles var elev hos Fahlcrantz. Det var under denne turen han traff J.C. Dahl, som på sin side var i Sogn på oppfordring av Flintoe (Bang 1987, 1: 86). Både Fearnley og Dahl laget under dette oppholdet sine første skisser av Slindebirken og andre historiske steder, og under arbeidet ble de såpass gode venner at Fearnley senere dro til Dresden for å studere under Dahl. Året etter – i 1827 – var det Fahlcrantz sin tur til å dra til Sogn.¹ Hans reisefølge var brødrene Johan August og Michael Gustaf Anckarsvärd, hvor sistnevnte hadde bidratt med verk til Götiska Förbundets utstilling i 1818. Alle tre produserte flere skisser og tegninger fra ferden, og mange av disse dannet senere basis for malerier og litografier (Frost 1997). Ingen av de tre tegner Slindebirken, men derimot var de sterkt opptatt av landskapet kjent fra Tegnér's Frithjof. De mange gravhaugene og fornminnene som finnes i området, ble identifisert som å tilhøre personer i sagaen, slik som i Fahlcrantz sitt maleri *Thorsten Wikingsons gravhög Framnäs, Sognefjorden* (fig. 6.4).

¹ Fahlcrantz var således i Sogn samtidig som Christie, men det er ingenting i kildematerialet som tilsier at de har møttes.



FIG. 6.4 Carl Johan Fahlcrantz, *Thorsten Wikingsons gravhög Framnäs, Sognefjorden* (motiv ur *Frithiofs saga* av Esaias Tegnér).

Dette maleriet er særlig interessant i forhold til Fearnleys *Slindebirken* fra 1839 med tanke på hvordan Fahlcrantz tolker landskapet. Han har malt en gravhaug avtegnet mot en fjord farget gyllen av en enda mer gyllen kveldshimmel. Små trær gror ut fra gravhaugen, og til venstre i bildet kneiser et stort, knudrete tre. Bruken av det gylne kveldslyset, som fremhever gravhaugen i maleriets komposisjon, minner om Fearnleys *Slindebirken*, og det er mulig å tenke seg at Fearnley i sitt verk har trukket inspirasjon fra Fahlcrantz. I så fall har Fearnley også – i hvert fall indirekte – malt i den tradisjonen Geijer betegnet som «hårliga poem», og som ble ansett som spesielt passende for motiver med norrøn tilknytning.

Det finnes dog en sentral forskjell mellom Fearnley og Fahlcrantz sine malerier. Hos Fearnley sees silhuetten av to menn på toppen av haugen, mens Fahlcrantz sitt landskap er uten mennesker. I stedet for er det en flokk kyr som bedagelig tygger drøv ved gravhaugens ytterkant. Dette fraværet av vedutefigurer var typisk for Fahlcrantz. Der særlig tyske romantikere og malere, slik som Caspar David Friedrich og Carl Gustav Carus, benyttet slike figurer for å formidle kontakten mellom betrakteren og landskapet, så Fahlcrantz dem som

en hindring for det samme. I en refleksjon om lignende figurer i maleriene til Claude Lorrain hadde han uttalt at «[...] jag begriper ej att en Landskapsmålarer som ser det sköna i Naturen, skall af fri vilja kunna tillåta några figurer, att där göra pretention på uppseende [...]» (sitert i Widman 1957, 175).

Fearnley har derimot gitt figurene en sentral plassering, og der de står lent mot hverandre og kontemplerer den glødende himmelen, er det mye ved dem som minner om komposisjonene til nettopp Friedrich og Carus. Fearnley traff begge da han var i Dresden og besøkte Dahl, som hadde begge i sin nærmeste vennekrets (Bang 1987, 79). Spesielt Friedrich var kjent for å benytte slike figurer, som i for eksempel *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* fra 1819/1820.

Her står to menn i et landskap badet i gyllent månelys, og den ene lener seg på den andres skulder. Ved deres side strekker et knudrete tre seg opp mot himmelen, og deler av treets røtter har sågar kommet løs fra jorden og fremstår nesten som knudrete fingre eller klør. Verket er blant Friedrichs mest kjente, og sammen med andre av hans verk forbindes det ofte med Friedrich Schillers



FIG. 6.5 Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819/1820). Olje på lerret. Galerie Neue Meister, Dresden.

dikt «Sehnsucht» fra 1801 (Hofmann 2000, 110). I Schillers dikt, hvis tittel kan fortolkes både som lengsel og begjær, er sinnsbevegelsen i møte med naturen et sentralt tema. I første strofe skildrer han hvordan det er den evig unge og evig grønne haugen som gjør at diktets jeg-person kan komme opp over den kalde tåken som dekker dalen:

Ach, aus dieses Tales Gründen,
Die der kalte Nebel drückt,
Könnst ich doch den Ausgang finden,
Ach wie fühlt ich mich beglückt!
Dort erblick ich schöne Hügel,
Ewig jung und ewig grün!
Hätt ich Schwingen, hätt ich Flügel,
Nach den Hügeln zög ich hin.
(Schiller 1801)

Om eg frå denne myrke dal,
Der kalde tåka driv,
Om berre vegen ut eg fann
Til glede hugen sviv!
Om eg då såg åsar kneise,
Grøne i sin ungdoms vår,
Ville eg på vengjer reise
Nølande frå fjellheim klår.
(Oversettelse fra tysk av Erik H. Tønnesen)

Noen Slindebirk finnes naturlig nok ikke hos Schiller, men det er besnærende at haugen gir høyden som tillater å se klarere og skue videre. Sånn sett er det kanskje ingen slump at figurene i Fearnleys maleri står oppe på en haug og skuer utover. Med føttene plassert på den historiske haugen og i ly av det grønne og frodige treet skuer de utover et landskap som til sammen utgjør «hårliga poem».

Professor Dahls historiske melankoli

Ideen om *Sehnsucht* er vanskelig å oversette. Innbakt i ordets referanse om lengsel og begjær finnes også en gjennomtrengende tristhet eller melankoli. Denne melankolien er et godt utgangspunkt for å reflektere over en annen av Slindebirkens mange skildrere: Johan Christian Dahl. Han var født i Bergen, ble siden utdannet i København, og fra 1818 var han bosatt i Dresden. Dahl beskrives derfor best som en person med et ekstensivt nettverk. Han var tett tilknyttet Bergen Museum med Christie og biskop Neumann, han kjente godt interessen for det fornnordiske i København, representert der både ved kunstakademiet

og ved diktere som Adam Oehlenschläger, og han var godt integrert i den tyske romantikken via sitt miljø i Dresden. Gjennom medlemskapet i Sächsischer Altertumsverein var Dahl også aktiv når det gjaldt registrering og bevaring av minnesmerker (Sørensen 2019). Alt lå derfor til rette for at Dahl skulle bli betatt av Slindebirken med sin sammenveving av romantisk naturlengsel og historisk topografi. Dahl laget da også flere versjoner av Slindebirken. Den tidligste er fra 1831 og viser en komposisjon ikke ulik Flintoes versjon.

Treet strekker seg opp fra gravhaugen, og ved haugens fot står to menn. Den ene er kledd i en lys jakke, som muligens kan være vadmél, mens den andre herren har på seg en lang, mørk frakk og en flosshatt. Han har således på seg langt mer urbane klær enn sin reisefelle. Til venstre for gravhaugen sees en høy bautastein, noe som ikke finner motsvar i Flintoes maleri. Bautasteinen er heller ikke til stede i Dahls skisse datert «Slinde 17 august 1826», men andre skisser fra samme dag viser et par bautasteiner ikke langt fra Slinde. Bautasteinen i Dahls første Slindebirken har derfor blitt omtalt som «en scenerekvisitt Dahl har hentet annetsteds fra» (Willoch 1957, 242). Dette ville være helt i tråd med Dahls praksis om å legge til bautasteiner for å understreke hvordan et landskap hadde det han kalte en historisk melankoli. I et brev til sin venn og velgjører Lyder Sagen kommer Dahl med en refleksjon om hva som utgjorde et godt landskapsbilde. Når det gjelder Slindebirken, er det verdt å sitere et lengre utdrag fra brevet:

Et Landskab maa ej allene forsætte os i et bestæmt Land eller Egen, men have det caracteristiske af dette Land og Natur det maa for den følende Beskuer tiltale han [sic] paa en poetisk maade – maa tillige såa at sige fortælle ham om Landes [sic] Natur – Bygningsmaade – Folk og Skikke – Ofte Idyllisk, ofte historisk – Mellancolisk – det de var og er – om jeg saa maa udtrykke mig. Selv, levemaade og Klæder maa give os Vinke om noget der vel ej er udtalt men dog antydet – og sadledes fortæller os noget – ligt Walter Skots Fortællinger. – Dette er det jeg dessverre saa ofte savner i de ellers ret gode Landskaber der leveres over Norge – de Aande ei Norges eghedmelighed nok.

Jeg har fra et lidet Malerie Erfaring af min Reise i Tessingdalen – Overtellemarken – Norge 1826. – En ensom Bondegaard ligger paa Skraninge til en dyp Dahl – ved gaarden laat en Gravhøy med en bautasten, ved siden – øver sig nogen i at blæse Luer – der toner over den dype Dahl – til den gaard paa hin Sigde – paa Bierget; Ved Gaarden og Gravhøyen staar et frodig Bierketre, thi Folket skaaner ofte en slig, der staar ved et helligt Sted, imedens alle Øvrige Bjerke blive beskaarne for at skaffe Fohrrage til vinteren for queget. [...] See dette omtrent maa meer eller mindre være i et Landskab – uden det derfor maa see paafaldende ud, eller som om dette er trukket frem med Haarene – thi vor sande Følelse er ja vor Forstand. (Dahl 1841)



FIG. 6.6 J.C. Dahl, *Slindebirken, Vinter* (1838). Ny Carlsberg Glyptotek.

Selv om det bjørketreet Dahl nevner i brevet, ikke er Slindebirken, er det nok likheter mellom de to trærne til at Dahls tanker om bjørka i Tessingdalen kan applikeres på Slindebirken. Begge trærne er akkompagnert av en gravhaug, og i Tessingdalen står en bautastein av den typen Dahl legger inn i sin første Slindebirken-komposisjon. I tillegg gir brevet innsikt i hvordan Dahl så det som helt nødvendig å tilpasse og dikte for slik å best fange «det caracteristiske af dette Land og Natur» slik at det tiltaler betrakteren «paa en poetisk maade», som Dahl selv sammenligner med «Walter Skots Fortællinger». Med dette i tankene er det verdt å vende seg mot Dahls andre maleri av Slindebirken og gjennom dette gå dypere inn i hans påstand om hvordan landskapet også bør være «ofte historisk – Mellancolisk – det de var og er».

Den andre versjonen av Slindebirken var ferdig i 1838, og til forskjell fra sin tidligere versjon viser den bjørka og haugen i et vinterlandskap (fig 6.6). Vedutefigurene er også borte, og det eneste som befolker landskapet, er en flokk med sorte kråker. Formen på bjørka er også endret noe, og i motsetning til tidligere fremstillinger (sin egen og Flintoes) fremstår trestammen mer sprikende, oppdelt i små stammer som strekker seg ut av gravhaugen ikke ulikt en hånd.

Det er således en litt annen versjon av Slindebirken vi møter i Dahls andre versjon. Det er et neddempet landskap i blått og grått og langt på vei motsatsen til det livsjuhlende grønne landskapet som hadde karakterisert tidligere fremstillinger av treet. Følgelig fremstår denne Slindebirken som mer melankolsk og forlatt, besøkt kun av svarte fugler, som tradisjonsmessig har blitt brukt som symboler på død og lidelse. Legger vi så til at Dahl kun besøkte Sogn og bjørka om sommeren, aner vi nok en symbolsk dimensjon i maleriet. Så hva skjer her?

I andre notater skriver Dahl at «Vinteren er naturens fortid» (Dahl 1827). Det er derfor han så ofte maler nettopp fortidsminner fremstilt i et snødekket landskap. Et annet eksempel på dette er hans *Vinter ved Sognefjorden* fra 1827 (fig 6.7), det vil si året etter han var i Sogn første gang.

Maleriet viser en bautastein i et vinterlandskap, og også her er de eneste levende vesener et par kråker ved bautaens fot. Landskapet som vises, er Dahls tolkning av en bautastein på Nornes. Denne lå ved Fimreite, og således rett i nærheten av Slindebirken. Faktisk er det mulig å tenke seg at det var nettopp denne bautasteinen på Nornes som Dahl «flyttet» på for å inkludere i sin første Slindebirken-komposisjon (Willoch 1957, 242). Det er derfor flere slektskapsbånd mellom *Vinter ved Sognefjorden* og *Slindebirken* (vinter). Mest sentralt i denne sammenhengen er at ved å la landskapet være snødekt har Dahl valgt å vektlegge dets fortidige karakter, eller det historiske og melankolske «– det de var og er». «De» må forstås som menneskene som bebor dette landskapet, og selv om disse menneskene ikke er malt inn i bildene, ønsker Dahl likevel å si noe om hvem de er og hvor de kommer fra. Gjennom maleri og skisser betoner han hvordan historien eksisterer i landskapet. Landskapet var på så vis besjelet, og en interaksjon med det kunne ha foredlende kraft.

En poetisk og besjelt natur – Slindebirken i lyrikk

Et besjelet landskap innehar en kvalitet som kan emosjonelt berøre og dermed foredle betrakteren. Dette er tanker som opptok Dahl, men som kanskje sterkest forbindes med læren til filosofen Henrich Steffens (1773–1845). Dahl kjente Steffens, og han kjente også Steffens venn, dikteren Adam Oehlenschläger. I 1802 komponerte Oehlenschläger diktet «Guldhornene», angivelig etter inspirasjon fra blant andre Steffens. Diktet, som omhandler funnet av to fortidige horn i gull, ansees ofte som starten på romantiske nasjonalismen i Danmark. Når det gjelder Slindebirken, er «Guldhornene» viktig fordi det vektlegger ideen om gravhauger og funn i jorden. Oehlenschläger skildrer oppdagelsen av det andre hornet på følgende vis:



FIG. 6.7 J.C. Dahl, *Vinter ved Sognefjorden* (1827). Olje på lerret. Nasjonalmuseet, Oslo.

Da klinger i Muld
det gamle Guld.

Tvende Glimt fra Oldtidsdage
funkler i de nye Tider.
Selsomt vendte de tilbage,
gaadefylt paa røde Sider.
(Oehlenschläger 1802)

Akkurat som med Slindebirken er motivet at fortiden på et vis ligger gjemt og begravet i jorden, før den så kommer til syne og «funkler i de nye Tider.» Forskjellen er derimot at «Guldhornene» slutter med at hornene blir ødelagt, og glimtet av fortiden de brakte med seg, forsvinner, eller som Oehlenschläger

sier det i siste strofe: «Evig bortsvandt Helligdommen». Fortellingen om Slindebirken har ingen tilsvarende avslutning. Der er snarere essay, dikt og bilder med på å fremheve det bestandige og levende med treet på gravhaugen. Selv i Dahls snødekte landskap er vinteren ikke en slutt, men heller en slumring som kan smelte og gi plass til ny vår. En lignende slumring er også sentralt til stede i Welhavens dikt om Slindebirken, «Det Fredede Træ» fra 1844. Leif Østby har spekulert på om Welhavens interesse for Slindebirken startet alt i 1826, da han traff Dahl i Bergen etter at denne hadde kommet dit fra Sogn. Kanskje, skriver Østby, så Welhaven da noen av Dahls skisser (Østby 1965, 226)? Dette er selvsagt vanskelig å avgjøre. Det vi vet, er at Welhaven og Dahl traff hverandre flere ganger, både i 1839 og 1844, og i samlingen *Nyere Digte* hvor «Det Fredede Træ» inngikk, stod også Welhavens «Festsang til Professor Dahl» fra 1839. I avslutningen på dette diktet hyller Welhaven nettopp Dahls landskapsmalerier og sier:

Han har i Kæmpers Fødeland
først fattet Nordens Mening,
han saa i Fjeld og Skov og Strand
en dybere Forening.
(Welhaven 1845)

Det er derfor relativt uproblematisk å anta at Welhaven har hatt god kjennskap til Dahls arbeider, og deriblant må man anta de ulike versjonene av Slindebirken. Dette er interessant fordi Welhaven på et vis spiller videre på det vinterlandskapet som Dahl malte i 1838. Deler av «Det Fredede Træ» har vært sitert før, men det er verdt å inkludere hele diktet her:

Det Fredede Træ.

Ved Sognefjorden paa gaarden S l i n d e,
der er den stolteste birk at finde;
paa Hydneshoug, over kjæmpens ben,
strækker den vidt sin kraftige gren
og holdes i ære
og kan sin alder mod skyen bære.

Mens træer og lunde tyndes og ældes,
den holder sig frisk og skal aldrig fældes;
thi bonden siger: «Den har i arv
sin frodige vekst af en kjæmpes marv,
og i dens skygge
er godt at vandre og godt at bygge.»

Dens bark tør ingen rive og riste,
og ingen tør bryde dens løv eller kviste;
hvert spirende straa, hver urt, der gror
i birkens ly paa den hellige jord,
vil bonden spare,
skjønt leen skal gjennom engen fare.

Naar birkens skinnende løv er borte,
og engen er hvid, og skyerne sorte, -
naar bonden har bragt sin skat under tag
og sidder ved kveld i det bænkedede lag
med mad og drikke -
han glemmer det fredede træ dog ikke.

Han fylder med mjød den vældige kande
og sender et ord fra grande til grande.
De svare ham alle med smil og med nik
og følge ham ud med den kraftige drik
til Hydneshougen, -
da bringe de skjænk til birken og draugen.

Saa danne de kreds og slutte sig sammen,
mens mjøden gydes om birkestammen;
da smelter sneen ved kraftens daab,
da samle sig alle de grale raab
i dette ene:
«Saa stande du karsk i rod og grene!»

Med dybe træk er i dette billed
vort Nordens liv for tankerne stillet;
det maa ei ældes og sygne hen, -
det skal fra sin rod besjæles igjen
og holdes i ære,
og kjækt sin krone mod himlen bære.
(Welhaven 1845)

I de første to strofene understreker Welhaven kretsløpet som finnes mellom treet og gravhaugen. Røttene fra treet får rett ut næring fra beinmargen til den hauglagte, og dette gir en frodig vekst. I strofene 4–6 skildrer Welhaven vinteren. Her beskriver han et tre uten blader og en eng belagt av sne, men også en bonde som «glemmer det fredede træ dog ikke.» I stedet for skjenker bonden mjød i «den vældige kande», og sammen med sine naboer går de til bjerketreet, og der «bringe de skjænk til birken og draugen».

Det er tydelig at Welhaven her har tatt for seg den skikken som både Christie og Neumann refererer til om øloffer på julaften, og videre at han gir denne skikken en poetisk hensikt. I sjetten strofe skildrer han hvordan snøen rundt

bjørkestammen smelter «ved kraftens daab» som mjøden gir, og således indikerer diktet at snøen skal smelte, vinter skal vike, og det vil bli vår. Dermed skisserer Welhaven nok et kretsløp i sitt dikt, og dette finner sted mellom folket og Slindebirken. Det at bøndene husker treet og ofrer til det, er med på å fornye treet, noe som igjen gir bonden en trygghet da det «i dens [treets] skygge/er godt at vandre og godt at bygge».

I Welhavens «Det Fredede Træ» ligger således også fortiden begravet i jorden i form av en draug eller kjempe, men i motsetning til i «Guldhornene» er ikke dette skatter som behøver å graves opp for å komme til syne.² I stedet for er bjørketreet bindeleddet mellom haugen og dens fortid, og bjørkas frodighet er tegn på fortidens tilstedeværelse. Det viktige for Welhaven er at disse kretsløpene ikke glemmes, men holdes i hevd, for ved glemsel frykter han at sykdom og elde setter inn, og at det som før var frodig, vil forvitte og bli borte. Det er tydelig at Welhaven sikter til langt mer enn bare den lokale bonden på Slindes forhold til bjørka. Snarere er det «Nordens liv» som det her gjelder, og som må vernes om. Satt på spissen kan vi derfor si at Welhaven er opptatt av at det er viktig å huske sin fortid og å holde denne i hevd, for gjennom dette vil man finne næring til frodig vekst.

Avslutning: Slindebirkens død

Gjennom antikvariske essay, utallige bilder og poesi ble Slindebirken fremholdt som et særegent sted hvor nærheten til fortiden var sentral. Samtidig førte denne fascinasjonen for treet og gravhaugen langt på vei til dens ødeleggelse. Historien om den hauglagte kjempen – som noen har spekulert på om måtte være en person fra *Frithjofs saga* (Willoch 1975, 249) – førte til fortellinger om nedgravde skatter og mulige rikdommer. Kombinert med den gryende interessen slike som Christie næret for arkeologiske utgravninger, ble haugen under bjørketreet snart åpnet. I en av de siste skildringene av Slindebirken – laget av Dahls venn og elev Franz Wilhelm Schiertz i 1852 – virker det som om haugen rundt treet har vært gravd opp (fig 6.8).

Treets kraftige røtter er blottstilt, og noen av dem er helt fri fra jorden rundt. Treets fundament var dermed blitt langt mer ustabil, og dette var nok en hovedgrunn til at det blåste ned i en storm i 1874. Slik endte – i hvert fall deler av – Slindebirkens historie med en kollaps.

² Dette var tanker som også kom til uttrykk i Danmark, blant annet i skriftene til Christian Molbechs *Ungdomsvandringer i mit Fødeland*. For en mer detaljert analyse av dette se Damsholt 1999.



FIG. 6.8 FW. Schiertz, *Slindebirken* (28. august 1852). Tegning. Nasjonalmuseet, Oslo.

Det er en viss bittersøt symbolikk i at treet falt nettopp på grunn av det som tradisjoner, sagn og dikt understreket at man ikke skulle gjøre – nemlig å røre haugen. De arkeologiske utgravningene avdekket heller ikke noen store funn. I Per Fetts *Førhistoriske minne i Sogn. Sogndal prestegjeld* fra 1955 kan vi lese følgende:

Slinda. gnr. 84.

Funnkartet nr. 1. Audun Slinde, bnr. 7. «Hydneshougen» (Kong Hydnes haug, Kongshaugen) låg halvhundre meter V for husa til Arne Slinde, 8-10 m N for riksvegen. 19 m i tvi, 4 m høg, bygd med 30 cm jord over kjerneøys. Utgraven 1893 (Gabriel Gustafson) Grav 1 mura kiste, minst mannslag O-V, fora med kantsette heller, helle-tak, botnen brulagt med småstein. Her låg B 4963 a-m. Grav 2 mura kiste 3 m N for grav 1, rund, 1 m i tvn, botn av heller, to svære heller låg på kvarandre til tak. Her låg B 4963n. - Her på haugen stod den heilage Slindebjørka, og dei brukte tømme avskummet frå ølbrygginga på haugen. (Fett 1955, 13)

Det hele er kort og prosaisk. Den hauglagte er ikke lenger en person fra *Frithjofs saga* eller en kjempe hvis marg gir næring, men den langt mer anonyme B 4963 a-m. Likeså er øloffret ikke lenger et poetisk fortolket kretsløp som binder folk og landskap sammen, men snarere et resultat av behov for et sted å helle ølavskummet.

Det er selvsagt å sette det på spissen å slik sammenligne 1800-tallets romantiske pasjoner med etterkrigstidens nitidige arkeologiske katalogisering. Samtidig bringer sammenligningen frem et vesentlig punkt angående hva som var kjernen i Slindebirkens popularitet på 1800-tallet. Det dreiet seg om følelseskapt gjennom en interaksjon med landskapet og en begeistring (krydret med melankoli) over følelsen av fortid dette landskapet bar med seg. Disse følelsene ble skapt og holdt i hevd gjennom en interaksjon mellom kunst, historie og poesi, som i seg selv skapte et kreativt kretsløp der Slindebirken stadig ble refortolket og gitt ny mening. Det var dette kreative kretsløpet som var årsaken til at en stor bit av barken ble samlet inn i 1863 og deretter innlemmet som en del av Bergen Museums samlinger. Barkebiten ble fraktet til museet nesten som et relikvie, som ikke bare representerte et tre i Sogn, men snarere hele det kreative kretsløpet og de kvalitetene så mange hadde funnet i samspeillet mellom fortid, folk og landskap.

LITTERATUR

- Bang, Marie Lødrup. 1987. *Johan Christian Dahl 1788–1857: Life and Works*. Bind 1–3. Oslo: Norwegian University Press.
- Christie, Wilhelm F.K. 1837. «Om det mærkelige Birketræet paa Gaarden Slinde, i Sogn». *URDA1* (1): 318–327.
- Dahl, J.C. 1827. Utkast til brev til Lyder Sagen, 5. Februar 1827. UBO brevsamling, 205
- Dahl, J.C. 1841. «Brev fra J.C. Dahl til Lyder Sagen, Dresden, 6. april 1841». Trykket i *Vidar* 1888: 529–539, ved Thorvald Boeck.
- Damsholt, Tine. 1999. «En national turist i det patriotiske landskap». *Fortid og Nutid* (Mars): 3–26.
- Fett, Per. 1955. *Førhistoriske Minne i Sogn: 5: Sogndal Prestegjeld*. Vol. 5. Bergen: Universitetet, Historisk Museum.
- Fett, Per. 1973. *Førhistoriske Minne i Midhordland: 10–11: Bergen by Og Vestlandet: Ukjende Funnstader: Tillegg, Etterord*. Vol. 10–11. Bergen: Historisk Museum.
- Frost, Ulla. 1997. *Till Norrige! En voyage pittoresque år 1827*. Vingåker: Linderoths trykkeri.
- Grandien, Bo. 1987. *Rönndrövans Glöd: Nygöticitiskt i Tanke, Konst Och Miljö under 1800-talet*. Vol. 107. Nordiska Museets Handlingar. Stockholm.

Hofmann, Werner. 2000. *Caspar David Friedrich: Naturwirklichkeit Und Kunstwahrheit*. München: Beck.

Johannesen, Ole Rønning. 1973. «Fornminner i kunsten, med 37 bilder». I *Førhistoriske minne i Midhordland: 10, Bergen by tillegg*, redigert av Per Fett, 23–34. Bergen: Universitetet i Bergen.

Ljøgdø, Knut. 2011. *Historien Fremstilt i Bilder*. Oslo: Pax.

Malmanger, Magne, Pontus Grate og Nasjonalgalleriet. 1980. *Dahls Dresden: [utstilling]* Nasjonalgalleriet 11. Oktober – 7. Desember 1980. Oslo: Nasjonalgalleriet.

Neumann, Jacob. 1837. «Antiquariske Ekskursjoner i Sogn, (Supplement til mine Reiseberetninger 1828)». *URDA1* (1).

Oehlenschläger, Adam. 1802. «Guldhornene». I *Digte*. København: A. Seidelin.

Schiller, Friedrich. 1801. *Sehnsucht*.

Sørensen, Tonje Haugland. 2019. «Aktivisten Johan Christian Dahl – Historie og kulturminner som felles arv og ansvar». I *Fortidsminneforeningens Årbok* 173: 29–48.

Welhaven, Johan Sebastian. 1845. «Det fredede træ.» I *Nyere Digte*. Christiania: Forlagt af Johan Dahl.

Welhaven, Johan Sebastian. 1845. «Festsang til Professor Dahl (1839)». I *Nyere Digte*. Christiania: Forlagt af Johan Dahl.

Widman, Dag. 1957. «Carl Johan Fahlcrantz och den götiska nationalromantiken.» I *Ord och bild* 66: 169–178.

Willoch, Sigurd. 1930. «Fremmede Kunstnere i Norge: Av Det Romantiske Landskapsmaleriets Historie». *Kunst og Kultur*, årg. 17: 169–188.

BILLEDVERK

Fig. 6.1 Thomas Fearnley, *Slindebirken* (1839). Olje på lerret. 54,5 cm x 66 cm. Nasjonalmuseet, Oslo. NG.M.00363. Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet. Lisens: CC-BY.

Fig. 6.2 Johannes Flintoe, *Den hellige bjerk ved Gaarden Slinde. Levning fra Balders Lunde* (ca. 1820). Gouache. 39 x 46 cm. Nasjonalmuseet, Oslo. NG.M.02266. Foto: Nasjonalmuseet. Lisens: CC-BY.

Fig. 6.3 Johannes Flintoe, *Fimmereide* [sic] (ca. 1834–1839). Tegning. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. NG.K&H.1953.0104. Foto: Nasjonalmuseet. Lisens: CC-BY.

Fig. 6.4 Carl Johan Fahlcrantz, *Thorsten Wikingsons gravhög Framnäs, Sognefjorden* (1827). Motiv ur *Frithiofs saga* av Esaias Tegnér. 37,5 x 54 cm. Public domain.

Fig. 6.5 Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819/1820). Olje på lerret. 35 x 44,5 cm. Galerie Neue Meister, Dresden. Invt. nr. Gal.-Nr. 2194.

Willoch, Sigurd. 1975. «Med romantiske kunstnere i Sogn: I. Slindebirken.» I *Kunst og Kultur* 58: 239–252.

Østby, Leif. 1965. «Die Slindebirke. Ein romantisches Symbol in Norwegischer Maleri und Dichtung». I *Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte*. Band 34. Heide in Holstein: Boyens & Co.

Fig. 6.6 J.C. Dahl, *Slindebirken, Vinter* (1838). Ny Carlsberg Glyptotek. Min. 3585.

Fig. 6.7 J.C. Dahl, *Vinter ved Sognefjorden* (1827). Olje på lerret. 61,5 x 75,5 cm. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. NG.M.03138. Foto: Jacques Lathion / Nasjonalmuseet. Lisens: CC-BY.

Fig. 6.8 FW. Schiertz, *Slindebirken* (28. august 1852). Tegning. Blyant, laving og gouache på papir. 29 x 45,5 cm. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. NG.K&H.A.05411. Foto: Jeanette Veiby / Nasjonalmuseet. Lisens: CC-BY.