

Fra: Arbjörn Aarseth,
"Fiksjon og virkelighet", i Episke strukturer, Oslo 1976.

III



Homere bruker det i betydningen undersøker, men uten å tenke i retning av et moderne historiebegrep.¹⁵ Etter hvert vokste det rasjonelle og empiriske elementet i gresk tenkning, og den homeriske måten å behandle fortiden på mistet sin enerådende stilling. Alternativet ble skapt i første rekke av forfatteren som Herodot og Thukydid. De skrev på prosa om begivenheter fra en relativt nær fortid; derfor ligger deres framstillinger nærmere den historiske virkeligheten; til gjengjeld har ikke beretningene om Perserkrigen og Peloponneserkrigen den mytiske enhet og dikteriske kraft som Homers beretninger fra Trojanerkrigen og Odyssevs' hjemferd.

Romerne store epiker, Vergil, ville med *Æneiden* følge Homers eksempel og skape et nasjonalepos for sitt folk. Også han henter stoffet fra en fjern fortid, men han slår seg ikke til ro med dets episke egenverdi. Han komponerer det ut fra en dikterisk idé om Romerrikets opprinnelse og verdenshistoriske misjon. Derfor får hans epos et større preg av å være skrevet diktning. Det inneholder ikke bare en myte om fortiden, som Homers verk, men også en visjon av framtiden. Vergils helt, Æneas, blir tillagt en rolle og må leve opp til den i alle situasjoner. Han bindes av en sammenheng dikteren ser, men som en empirisk innstilling historiker ville ha forkastet. Dette historiefilosofiske perspektivet gir *Æneiden* et mer didaktisk og fiktivt preg enn de to homeriske epos kan sies å ha. At Vergil bruker innslag av personifikasjoner og allegori, peker i samme retning. Med en viss rett er hans verk blitt kalt et »litterært« epos.¹⁶ Vergil ble oppfattet som dikter i motsetning til historiker; romerne hadde også en rekke framstående historikere med en helt annen innstilling til det å skrive om fortidens begivenheter.

I middelalderen synes problemet fiksjon kontra historisk framstilling å stille seg på en annen måte igjen. Middelalderens fortellere vil normalt ikke kunne anerkjenne noe skille på dette punktet. En vil nok finne at de i en del tilfeller gjorde forskjell mellom verskunst og prosa, slik at verskunsten ble regnet som området til Kalliope, den episke diktningens muse, mens Klio, historieskrivningens muse, hadde med prosaformen å gjøre.¹⁷ Imidlertid var tidens innstilling til spørsmålet om diktning og sannhet slik at de to begrepene ikke uten videre ble oppfattet som logiske motsetninger. En dikterisk framstilling som sto relativt fritt i forhold til historiske fakta, slik disse var kjent fra andre kilder, kunne sies å tjene en høyere sannhet enn en nøktern redegjørelse for den trivielle virkeligheten. Men dette forutsatte at framstillingen var på vers. Som en hovedregel gjelder det at ren prosafiksjon står svakt i middelalderens litterære miljø dersom den ikke er i stand til å legitimere seg som nyttig læsning, f.eks. som historisk pålitelige epokens kronikeskrivere og andre prosaforfattere er. Vi kan ikke her ta dette problemet opp i sin fulle bredde, men som en illustrasjon av forholdet mellom kunstnerisk enhet og historisk troverdighet skal vi kaste et streiflys over en prosaepisk undergenre fra middelalderen: islendingesagaen.

Som andre av tidens fortellere sto sagafortelleren – enten hans form var muntlig eller skriftlig – mellom to kryssende hensyn. Ville han gjøre krav på serios oppmerksomhet, måtte han for det første sørge for å gi et solid inntrykk av at de personene og de begivenhetene han skildret, hørte hjemme i den historiske virkeligheten. I prinsippet sto det ham fritt å velge helt og heltegjerninger fra fjerne himmelstrok, men dels var han lite fortrolig med det eksotiske miljøet og dels var det vanskelig for tilhørerne å kontrollere troverdigheten. Den islandske fortelleren var derfor tilbøyelig til å velge et islandsk miljø som sin historiske basis. For det andre måtte han ha et fengslende stoff. Uten et begivenhetsrikt og vekslende forløp kunne han ikke regne med å holde på tilhørernes oppmerksomhet. Ikke bare måtte de overleverte begivenhetene i seg selv være interessevekkende; framstillingsmåten, dvs. bl.a. sammenkjedingen av fabelens enkelte deler, måtte være i samsvar med alle kunstens regler. Stoffet måtte med andre ord være kunstnerisk fortettet og samtidig gi inntrykk av historisk sannhet.

Det var nok ikke lett innenfor et geografisk og historisk begrenset samfunn som det islandske å finne autentiske hendinger i slikt omfang og av slik karakter som sagadiktningen forutsatte. Vi ser da også at den geografiske rammen myknes opp; sagahelten må som regel en tur til utlandet og vinne heder for han kan sies å ha fått de rette dimensjonene som helt. Trivielle, dagligdage hendinger har ingen plass i sagaen uten som bakgrunn for personkarakteriserende episoder, scener som avgjør om vi har å gjøre med en helt eller ikke. Men det karakteristiske for sagaen er at stoffet måtte forankres i virkeligheten. Dette kravet oppfylles av de klassiske islendingesagaene på en måte som tradisjonelt har gitt dem stor tiltro som opptegnelser av faktiske begivenheter. Det som virket sannsynlig var det ingen grunn til ikke å godta som sant.¹⁸ I vårt århundre har det store problemet i sagaforskningen vært sagaens opprinnelse; to motsatte oppfatninger har vært dominerende, friprosa-teorien og bokprosa-teorien. Tilhengerne av den første ser sagaene som produkter av muntlig fortellertradisjon; de har sin basis i historiske tildragelser, men i løpet av den lange vandringen fra tradisjonsbærer til tradisjonsbærer er stoffet blitt formet under påvirkning av såkalte »episke lover«. Den skrivekyndige som til slutt har festet overleveringen til kalveskinnet, har hatt liten innflytelse på utformingen, og følgelig har han heller ikke signert den skriftlige versjonen. Tilhengerne av bokprosa-teorien oppfatter nedskriveren som verkets forfatter, og de ser sagaen som et litterært kunstverk. Riktignok har forfatteren hatt rik tilgang på kilder, både muntlige og skriftlige, men hans holdning til stoffet har vært skapende, ikke kopierende. En konsekvens av bokprosa-teorien er at sagaene tillegges minimal verdi som historiske beretninger; verdien ligger utelukkende på det kunstneriske planet.

Oppfatningen av sagaen som fiksjon, slik den i vår tid hevdes ikke minst av islandske sagaforskere, kan undertiden synes å gå langt i retning av å ville gjøre

alle tekstens elementer til kunstnerisk relevante trekk i en enhetlig litterær struktur. En bør neppe se bort fra at viljen til å skrive historie også har vært virksom i sagaen. Det finnes en rekke karakteristiske elementer som best lar seg forklare ut fra fortellerens hensyn til kravet om inntrykk av historisk pålitelighet, og meget vanskelig kan gis en strukturell funksjon i en rent fiksjonslitterær form. Dette gjelder f.eks. de mange og ofte lange ættetavlene, både dem som trekker linjene fra landnámshovdingen og ned til de personene som står i sagaens sentrum, og dem som reddegror for ættesammenhengen fra sagaens hovedpersoner og ned til folk som tydeligvis er fortellerens samtidige. Her har vi å gjøre med fremmedelementer i forhold til framstillingen av en enhetlig handling. Forskere som vil betone de fleste sagaenes karakter av kunstnerisk, uhistorisk komposisjon, har visse vanskeligheter når de skal bestemme ættetavlenes plass i helheten.¹⁹ Vi er nok henvisst til andre forklaringsmodeller enn den kunstneriske når vi står overfor dette fenomenet, som vi for øvrig finner paralleller til i Det gamle testamentet. Den enkleste forklaringen er at ættetavlene skal fungere som en garanti for at hovedpersonene er mennesker som har levd. Rekkene av navn fra far til sønn knytter forbindelsen mellom sagaens hovedhandling og den historiske virkeligheten, i og med at det trekkes fram navn på mennesker som er kjent fra andre kilder.

Ættetavlene har med andre ord en forankringsfunksjon. Det samme kan vi si om tilbøyeligheten til å fore sagahelten sammen med personer som i kraft av sin posisjon har fått historisk berømmelse. Det gjelder særlig konger og høvdinge i andre land, ikke minst konger i Norge, som sagaens publikum kjente fra kongesagaene. Ofte kan dette trekket i sagaheltens opplevelser forklares som et aspekt av hans dannelse, liksom utenlandsferden i det hele er med på å bevirke at han modnes som helt, men ikke desto mindre fungerer det som en historisk garanti. Det hender også at en saga refererer til eller inkorporerer personer eller begivenheter som har en mer framtrædende plass i andre sagaer. I enkelte tilfeller kolliderer dette med hensynet til fortellingens økonomi. I *Laxdoela saga* fortelles det om giftermålet mellom Olav På og Torgjerd Egilsdatter. Sagaen nevner hvem som kom til gjestebudet og en del av gavene som ble utvekslet. Så heter det: »Allt var þar tfoendalaust, ok fara menn heim»²⁰ Fortelleren registrerer her ting som ikke får noen betydning for handlingens videre utvikling, bortsett fra hovedsaken, at de to ble gift. Hensikten med å fortelle så utførlig om et begivenhetsløst bryllup er tydeligvis å få sagt at brudens far er Egil Skallagrímsson. Han har fått sin egen saga, og den forteller om det samme gjestebudet. *Laxdoela*, som er en yngre saga, benytter seg av dette samsvaret som en garanti for sin pålitelighet.

Noe tilsvarende gjelder sagaens ofte detaljerte stedfestelse av begivenhetene. Hver saga har sitt begrensede basis-område, som regel heltens gard og de nærmeste omgivelsene. Landskapsskildringen er sparsom, til gjengjeld brukes et stort register av stedsnavn. Fortelleren gir inntrykk av å være meget fortrolig med området. Den omhyggelige lokaliseringen har nok gitt sagaens publikum, både de lokalkjente og de andre, en sterk følelse av handlingens autentsitet. Innslagene

av stedsnavnsforklaring hører med i dette bildet. Første del av *Laxdoela* har en del eksempler på det. Det fortelles f.eks. at Unn den dyptenkte kom med skipet sitt til et nes i Kvamsfjorden hvor hun gikk på land med skipsfolket sitt og ble en stund: »...þar tapaði Unnr kambi sínum: þar heitir síðan Kambsnes». ²¹ Episoden har ingen betydning for handlingen ellers: den er tatt med utelukkende for å forankre sagaens personer i en geografisk virkelighet som ellers vil være mer eller mindre kjent for publikum. Det er nok mulig at eksperter på islandske stedsnavn vil trekke sagaens navneforklaring i tvil, det kan synes unaturlig at en kann tillegges en så stor betydning, og andre forklaringer kan være vel så sannsynlige. Poenget for oss er imidlertid ikke forklaringens holdbarhet, men dens funksjon.

Går en grundigere inn på det sagaen forteller, og f.eks. jamfører det med kilder som har fått sin pålitelighet bekreftet, vil det nok vise seg at svært mye ikke kan holde stikk. Forskerne har kunnet påvise tvilsomme elementer i flere av sagaene.²² Innebarer dette at sagafortelleren forsøker å fore sitt publikum bak lyset, og at sagaens tekniske virkemidler kan karakteriseres som en sinnrik innretning med sikte på å gi fiksjonen et skinn av sannhet? Så enkelt er forholdet ikke. Skillet mellom en fiktiv og en historisk pålitelig fortelling, som for vår tids lesere føles så fundamentalt, fungerte ikke på den samme måten i middelalderen. Historiebegrepet var langt videre: det omfattet et bredere register av fortellinger lagt til fortiden enn det gjør i dag. Ikke alle sagaer ble oppfattet som historisk sanne: vi har vitnesbyrd om at betegnelsen *lygisögur* var i bruk i sagadiktningens epoke. En av sagaene i Sturlunga-samlingen, *Torgils saga ok Haflíða*, gir et inntrykk av den muntlige fortellertradisjonen idet den skildrer et bryllup på Reykhlólar i 1119 og kommer inn på underholdningen. Det blir nevnt en del ellers ukjente sagaer som ble fortalt ved denne anledningen, og sagaen legger til at disse sagaene også hadde vært underholdning for kong Sverre, og at han syntes slike lygesagaer var de morsomste.²³ Vi må tro at disse sagaene har vært såkalte fornaldersagaer, med stoffet hentet fra en fjein fortid, eller i det minste har hatt det til felles med fornaldersagaer at de har hatt innslag av fantasifulle, usannsynlige begivenheter.

At betegnelsen lygesaga har vært brukt i middelalderen, tyder på at sagaer som ikke betegnes slik, har vært oppfattet som historisk pålitelige. Blandt de ting som bekrefter det, er det faktum at en samvittighetsfull historiker som Sturla Tordarson gjorde utstrakt bruk av islendingesagaene som kilde da han skrev sin versjon av *Landnámabók*.²⁴ Hvordan vi skal forklare det fenomenet at beretninger som vår tids sagaforskning karakteriserer som uhistoriske, av sagaskriverens samtidige (bl.a. av en lærd mann som sannsynligvis skrev en eller flere sagaer selv) blir sett på som historisk sanne? Den russiske sagaforskeren M. I. Steblin-Kamenskij tar dette problemet opp i en bok han gav ut i 1971. ²⁵ Han finner løsningen i det at det norrøne sannhetsbegrepet er ulikt vårt moderne sannhetsbegrep. I dag opererer vi med to sannhetskategorier når det gjelder framstillinger av ting som legges til fortiden. Det ene er den *vitenskapelige* (dvs. histo-

riske) sannheten. Den består i en nøyaktig registrering av fakta som bevislig har funnet sted. Men fortiden som totalitet er ikke tilgjengelig for historieviten- skapen. Her kommer den andre sannhetskategorien inn i bildet, *den kunstneriske sannheten*. Den representeres av diktningen, og den tar sikte på å gi klare fore- stillinger om fortidig virkelighet. Disse to kategoriene innebærer en splittelse av sannhetsbegrepet som hører den nyere tiden til. Middeltalderens sannhetsbegrep kaller Steblin-Kamenskij *synkretisk* sannhet, og det omfatter både historisk sant og sannsynlig eller kunstnerisk sant. Sagafortelleren ville være pålitelig og sam- tidig gjensnape fortiden som levende virkelighet. Når vår tids sagaforskning ana- lyserer sagaen ved hjelp av de moderne begrepene sannhet og fiksjon, fører det til en sprengning av noe som ut fra sin tids forutsetninger er enhetlig.

Det er neppe tvil om at Steblin-Kamenskij her er inne på noe vesentlig, og at hans bidrag innebærer et korrektiv til den islandske skolens betoning av sagaens fiksjonalitet. Spørsmålet om holdbarheten av det som fortelles vil nok alltid ha interesse i den utstrekning det kan besvares. Men viktigere for vår oppfatning av sagaen som litterær genre er spørsmålet om fortellerens og det samtidige publi- kums holdning til det fortalte. Store deler av det som kan antas å være uhisto- risk, kan vi beskrive som resultatet av en slags hypotetisk historieskrivning. Fortelleren har stått overfor huller i ovenleveringen, og han har sett det som sin oppgave å fylle dem igjen — framstille begivenheter som *kunne* ha funnet sted. Han kan ha hatt kjennskap til dramatiske enkelthendinger i en fjern fortid, ætte- strider med drap, hevn og andre slags oppgjør, og en levendegjørelse av slike ting krever en utbrodering av konfliktens bakgrunn og dens følger. Til dette har han hatt bruk for en generell innsikt i menneskenaturen og en overbevisende realis- tisk uttrykksevne. Hvor bevisst denne omformingen og utfyllingen av tradisjonen har vært i det enkelte tilfelle, er det umulig å ha noen begrunnet oppfatning av: likeledes er det vanskelig å vite i hvilken grad det ferdige stoffet er resultatet av en individuell prestasjon.²⁶

En mulig innvendning mot Steblin-Kamenskij er at han er tilbøyelig til å be- handle islendingesagaene som en enhet når det gjelder sannhetsbegrepet. Som et alternativ kan en postulere en utvikling, slik at de tidligste sagaene, f.eks. *Egils saga Skallagrímssonar*, forutsettes å ligge nærmest opp til en muntlig tradisjon, og samtidig i størst utstrekning bygger på et synkretisk sannhetsbegrep, mens sagaene fra midten av det 13. århundret og utover i voksende grad tillater inven- tering på kunstneriske premisser, som framstående eksempler kan en nevne *Laxdoela* og *Njála*.²⁷ Disse yngre sagaene kan kalles mer »litterære». På den ene siden gjør de god bruk av den etablerte sagakonvensjonen både når det gjelder stil, menneskeframstilling og forankring i den historiske virkeligheten, og på den andre siden tar de opp motiver som var populære i samtidens ballade- og ridderdiktning. Det gjelder bl.a. erotiske motiver og sansen for prakt og staselig- het. Det er rimelig å tro at de som har gitt disse sagaene skriftlig form, i sterkere grad enn sine eldre kollegaer har følt underholdningsmomentets berettigelse og gitt etter for det. Blant de tingene som støtter en slik oppfatning av utviklingen,

er det forholdet at nedskrivningen av fornaldersagaene, hvor det fiktive innslaget er klart dominerende og også må ha vært det i samtidens øyne, regnes som et rela- tivt sent fenomen, etter ca. 1250. Det er altså vår oppfatning at islendingesaga- ene ikke bør oppfattes som en gruppe eksponenter for et statisk genrebegrep, men at de enkelte sagaene med større rett kan sees i relasjon til en bestemt fase i en litteraturhistorisk prosess, en utvikling fra maksimal tradisjonstroskap (med basis i et synkretisk sannhetsbegrep) mot økende fiksjonalitet iført sagakonven- sjonens historiserende påkledding.

IV

Så lenge fortellingen har en realistisk karakter, som den har i de beste islendinge- sagaene, fungerer den på en gang som historisk framstilling (ut fra middel- alderens historiebegrep) og episk prosa. Ser en imidlertid på middelalderens episke diktning som helhet, får en inntrykk av at sagarealismen snarere er unn- taket enn regelen. På kontinentet var ridderromanen i ferd med å vinne popula- ritet i adelige miljøer. Denne romantypen har også viljen til å virke historisk på- litelig, men både den sterkt idealiserende menneskeskildringen og den liberale fortellerteknikken måtte nødvendigvis trekke i motsatt retning. Ridderromanene forteller om vandrende ridders mot og høysinn, deres utkåretes trofasthet og dyd, forheksete slott, trollkvinner som enten motarbeider eller hjelper helten, magiske drikker og mer eller mindre fantastiske tildragelser. Mens sagafortelleren ser sine personer utenfra, det eneste perspektivet som er forenlig med histo- rikerens framstilling, er ridderromanens forteller tilbøyelig til å dvele ved heltens tanker og følelser. Samtidig opererer han i mange tilfeller med fingerte kildehen- visninger, og han refererer gjerne til eldre versjoner på andre språk, noe som leseren vanskelig kan kontrollere. Slike antydninger til et lærdomsapparat har til oppgave å gi verket skinn av historisk forskning.

I høymiddelalderen var romanene helst på vers, og versformen legiti- merte en viss dikterisk frihet. I senmiddelalderen begynte prosaformen å overta hegemoniet, og i den grad prosaromanene også overtok stoffet ved å gjøre bruk av de samme sagnkretsene som versromanene dyrket, oppsto problemet med å sannsynliggjøre begivenhetene. Det nevnte lærdomsapparatet må sees i denne sammenheng. Kunne en peke på forelegg i verk av en eldre berømt forfatter, var det gjerne garanti god nok. Samtidig finner vi ting som tyder på at en ny holdning til prosafortellinger er i ferd med å vokse fram. *Amadis de Gaule* be- traktes ofte som prototypen på en ridderroman. Den spores tilbake til 1300- tallet, men det er usikkert om den har fransk eller portugisisk opprinnelse. Sin klassiske versjon fikk den på spansk av García Rodríguez de Montalvo i 1508. Den ble oversatt til fransk i 1540, og i sin prolog har oversetteren en interessant bemerkning som angår forholdet mellom sannhet og underholdende fiksjon:

- 9) *Ibid.*, s. 115. En annen moderne teoretiker som er tilbøyelig til å avvise skillet mellom forfatter og forteller, er den fjekkske strukturalisten I ubormir Doležel: »The relationship between the narrator and the author is irrelevant for the structural theory.» The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction», *To Honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday 11. October 1966*, The Hague, 1967, I. vol., s. 542. Med »author» menes her tydeligvis det vi har kalt faktisk forfatter.
- 10) *Op.cit.*, s. 246.
- 11) Blant de teoretikere som ikke ser noen grunn til å skille mellom forfatter og forteller, er Staffan Björck. Dermed får han vanskeligheter bl.a. med Selma Lagerlöfs tilboyligheter til apostrofing av personer i sine romaner: »...då en berättare som eljest icke är inblandad i sin framställning utan föredrår den i tredje person, plötsligt tilltalar sina figurer, då tycks han för ett ögonblick förväxla fiktionen och verkligheten» (*Romanens formvärd. Studier i prosa berättarens teknik*, Sth., 1953, o.s., utg. 1968, s. 20). Ut fra vår teori er det fortelleren som opplever personene som virkelige, mens fortælleren skaper dem (og fortælleren) som elementer i en fiksjon. Det er altså ikke noen forveksling som gjør seg gjeldende hos Selma Lagerlöf, men som vi har antydnet i slutten av kap. I, en beskrivbar genremessig egenart.
- 12) Cf. *Zur Poetik des Romans*, s. 323 ff.
- 13) »Wer erzählt den Roman?», sit. etter *Zur Poetik des Romans*, s. 212.
- 14) *Om diktekonsten* (Sam Ledsaaks oversettelse), kap. XXIII. Aristoteles er blitt kritisert på dette punktet. Ingen historiker vil prøve å gjengi alt som har skjedd i et gitt tidsavsnitt. Seleksjon, dvs. hensiktsmessig komposisjon, er nødvendig. Cf. G.M.A. Grube: *The Greek and Roman Critics*, London, 1965, utg. 1968, s. 84 f. Cf. for øvrig Aristoteles, *op.cit.*, kap. IX.
- 15) Cf. Scholes and Kellogg, *op.cit.*, s. 12 og 58.
- 16) Cf. *ibid.*, s. 70.
- 17) Cf. f.eks. Anker Teigård Laugesen: »historica veritas – amoenitas poetica», *Roman-problemer. Teorier og analyser*, s. 99 ff. Laugesen peker også på at »Der foregår Middelalderen igjennem på den ene side en stadig historisering af poetiske tekster, på den anden en poetisering af historiske fakta» (*ibid.*, s. 103).
- 18) Cf. Hallvard Magerøy: »Dikt og sanning i islendingesagen», *Syn og Segn*, 1958, s. 147.
- 19) Den tyske sagaforskeren Andreas Heusler har forklart rettetaflenes brede plass i *Njåls saga* som utslag av sagaskriverens »Stoffreud». Islendingen Finar Ol. Sveinsson er i sin bok *Njåls saga. Kunstnerket* (oversatt til norsk og bearbejdet av Ludvig Holmløsen, Bergen – Oslo, 1959) skeptisk til Heuslers forklaring. Selv hevder han om rettetaflene: »Leser man dem høyt og i sammenheng, viser det seg at de står der ikke meget til pyrd som for å gi kunnskap, og leseren lærer snart å eliminere hva han ikke behøver å legge seg på minne» (s. 40). Til dette kan det innvendes at en teori om pyrd ikke gir rettetaflene noen egentlig strukturell funksjon. Ikke minst fra bokprosateoriens synspunkt er dette derfor en lite tilfredsstillende forklaring.
- 20) Sit. fra utgaven i *Istenzk formåt*, bd. V, s. 66.
- 21) *Ibid.*, s. 9.
- 22) Eksempler er Sigurður Nordals historiekritiske undersøkelse av *Hrafnikels saga Freys-goda* i *Hrafnakla*, *Studia Islandica*, 7, Reykjavik, 1940, og Rolf Hellers avhandling *Literarisches Schaffen in der Laxdoela Saga. Die Entstehung der Berichte über Olaf Pjåus Herkunfft und Jugend*, Halle, 1960.
- 23) Cf. *Sturlunga saga*, utg. av Jón Jóhannesson, Magnús Finnboogason og Kristján Eldjárn, I. bd., Reykjavik, 1946, s. 27. Et annet eksempel som viser at sagaens underholdningsverdi ikke nødvendigvis var proporsjonal med dens historisitet, har vi *Sturlu Tåttr* i den samme samlingen. Den forteller om Sturla Tordarson på Kong Magnus Lagabøters skip. Sturla forteller *Huldur saga* for mennene, og dronningen spur en mann hvilken saga islendingen forteller. Han svarer: »Det er om en stor trollkvinne, og sagan er god og vel framført» (Oversatt etter *Sturlunga saga*, II. bd., s. 233). Vurderingen gjelder altså ikke bare *hva* sagan forteller, men også *hvordan* den for-

- telles. At hovedpersonen nevnes som en trollkvinne, kan tyde på at sagan har vært oppfattet som en *lygisaga*. (Eksemplene fra *Sturlunga saga* er meddelt av universitetektor Trygvi Gislason.)
- 24) Cf. Finar Ol. Sveinsson: »Fact and Fiction in the Sagas», *Dichtung, Sprache, Gesellschaft. Akten des IV. Internationalen Germanisten-Kongresses 1970 in Princeton*, hg. von Victor Lange und Hans Gert Roloff, Frankfurt/M, 1971, s. 303.
- 25) *Mir sagi* (Sagans verden), Leningrad, 1971; eng. overs. v. Kenneth H. Ober, *The saga Mind*, Odense, 1973. En norsk oversettelse ved Bjarne Fjølkestøl, *Islendingesogene* og vi, er kommet ut i 1975.
- 26) Sigmund Mowinkel, som i sin bok *Hvordan Det gamle testamentet er blitt til*, Oslo, 1934, er inne på det samme problemet i forbindelse med den hebraiske litteraturs opprinnelse, oppfatter det diktiske tydeligvis som et ubevisst, kollektivt produkt: »... i all folketradisjon, også den historiske, går der inn et moment av diktning, av ubevisst arbeidende episk kunst. Virkeligheten formes i fortellingene som kan interessere, underholde, spenne, begeistre, skikkelsene blir idealer for den folkeånd som har gitt dem form» (s. 12).
- 27) For *Laxdoela*, cf. Rolf Heller, *op.cit.*, for *Njåla*, cf. f.eks. Sigurður Nordal: »Det historiske element i islendingesagen», *Islandske strefylls*, oversatt av Magnús Stefánsson, Bergen, Oslo, Tromsø, 1965, s. 83 – 106, især s. 91 – 100.
- 28) Sit. etter *Critical Prefaces of the French Renaissance*, ed. by Bernard Weinberg, Evanston, Illinois, 1950, s. 87. Oversatt til norsk: »Selv om det som tilbys gjennom denne oversettelsen av *Amadis* ikke er hentet fra noen beromt forfatter for å gi det skinn av sannhet, så vil man her finne så mange riddelige og fortryllende møter med uendelige taler om kjærlighet så kostelige for dem som elsker eller er verdige til å ønskes, at enhver person med sunn dømmekraft vil bli overtalt (for ikke å si tvunget) til å lese dens historie for det tidsforandr og den fornøyelse som han vil få ved å følge den oppmerksomt. En mer omfattende analyse av forholdet mellom sannhet og fiksjon i denne epoken er gitt av William Nelson i *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Mass., 1973.
- 29) Sit. etter den forkortete norske utgaven, oversatt av Magnus Grønvald, Oslo, 1964, s. 106. I den fullstendige utgaven, Kra., 1916 – 18, er det fra del I, kap. 23, s. 118.
- 30) Cf. E. C. Riley: *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, 1962 o.s., s. 212.
- 31) Cf. *ibid.*, s. 164.
- 32) Cf. f.eks. Bruce W. Wardropper: »Don Quixote: Story or History?», *Modern Philology*, 63/1965, bl.a. s. 6, og E. N. Tignerstedt: *Renæssans – barock – klassicism*, *Bonniers allmänna litteraturhistoria*, bd. 3, Sth., 1968, s. 116.
- 33) Denne holdningen kommer tydelig fram i romanen. Kandidaten Samson Carrasco, som åpenbart kjenner sin Aristoteles, sier at vett er at skrive som poet, et andet som historiker. Poeten kan fortælle eller besyngne tingene, ikke som de er, men som de burde være, historikeren derimot maa antegne dem, ikke som de burde være, men som de i virkeligheten er, uten at legge noget til eller trække en toddel fra sandheden» (den fullstendige norske utg., ved Nils Kjer og Magnus Grønvald, del II, s. 13).
- 34) Cf. Ian Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, 1957 o.s., utg. 1970, s. 204 f.
- 35) Sit. etter den forkortete utg., s. 207. I den fullstendige utg. er det del I, kap. 50, s. 318 f. Det er ikke bare Don Quijote som har denne oppfatningen, den uttrykkes også av vertshusverten overfor sognepresten i del I, kap. 32, s. 196.
- 36) Norman Friedman refererer James' utgangspunkt slik: »... that the prime end of fiction is to produce as complete a story-illusion as possible» (»Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *P.M.L.A.*, 70/1955, s. 1180).
- 37) *Prøver af Landsmaalet i Norge*, Chira., 1853; her sit. etter *Norsk litteraturkritikk fra Tullin til A. H. Winsnes*, red. av Sigurd Aa. Aarnes, Bergen, Oslo, Tromsø, 1970, s. 76 f.
- 38) Aristoteles er indirekte med, bl. a. ved at både diktningens enhetlige komposisjon (»tekkjelegt Samhove», *ibid.*, s. 78) og dens behag (»Gaman», »Moros») streifes; Horats